

«გ. ჯაფახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
პუბლიცისტური მეცნიერებათა ფაკულტეტის
ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი» და სკანდინავიისტიკის ცენტრი»

კახაბერ ლორია

ლიტერატურული კორიფონტები

თბილისი
2009 წელი

რედაქტორი: ფილოლოგიის დოქტორი, პროფესორი ბელა წიფურია
რეცენზენტები: ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
ანასტასია ზაქარიაძე
ფილოლოგიის დოქტორი რუსუდან ბურჯანაძე

© კახაბერ ლორია, 2009
© პროგრამა „ლოგოსი“, 2009

ISBN 978-9941-401-56-5

პროგრამა „ლოგოსი“
ილია ჭავჭავაძის გამზირი 13,
თბილისი 0179
ტელ. 25-02-58, ფაქსი 22-11-81
ელ. ფოსტა: greekstudies@caucasus.net

ავტორისაბან

ამ კრებულში სხვადასხვა დროს დაწერილი სტატიები შევიდა. მათი უმეტესობა უკვე დაბეჭდილია ქართულ ლიტერატურულ პერიოდიკაში: ზოგი საგრძნობლად შემოკლებული ვერსიით, ზოგიც შედარებით სრული ვარიანტით. ვეცადე წერილებისთვის თავდაპირველი სახე აღმედგინა და ისე გამომეტანა მკითხველის სამსჯავროზე. კრებულში შეგნებულად წარმოვადგინე რამდენიმე სტატია, რომელიც ადრეულ ასაკშია შესრულებული. ვფიქრობ, მათი სხვა ნაშრომებთან ერთად გაცნობა დაინტერესებულ ადამიანს საშუალებას მისცემს უფრო უკეთ გაიაზროს ის შემოქმედებითი გზა, რომელსაც ამ სტრიქონების ავტორი აგერ უკვე ორ ათეულ წელზე მეტია გადის როგორც ფილოლოგი და ლიტერატურათმცოდნე.

ჩემი ლიტერატურული ინტერესების სფერო თავიდანვე მეტნაკლებად „ჭრელი“ აღმოჩნდა. არ მოვრიდებივარ შედარებით მიჩქმალულ, მაგრამ, ჩემი რწმენით, უაღრესად საინტერესო შემოქმედთა წინ წამოწევას. მოგვიანებით გაკვადნიერდი და შევეხე ილია ჭავჭავაძის, ვასილ ბარნოვის, ოთარ ჩხეიძის, ანა კალანდაძის, ნოდარ დუმბაძის და სხვათა ლიტერატურულ მემკვიდრეობას. იმავდროულად, ჩემი მოკრძალებული ლიტერატურული ხედვა სკანდინავიასაც გადაწვდა. ამ მიზეზით კრებულში შევიდა რამდენიმე წერილი, რომელიც ნორვეგიელ მწერლებს ეძღვნება. ნობელის პრემიის ლაურეატი კნუტ ჰამსუნი თავისი შემოქმედებით დაუკავშირდა საქართველოს, თუმცა მისი „კავკასიური“ თხზულებები ზოგიერთმა ქართველმა საკმაოდ უცნაურად გაიგო. ამიტომაც შევეცადე, „გამოვსარჩლებოდი“ გენიალურ მწერალს. ასევე უაღრესად დამაინტერესა და შემძრა კიდევ ერთ-ერთი პიონერი სკანდინავიელი მოდერნისტი პოეტის, არაერთი ევროპელი გენიოსის შთაგონების წყაროს, მომაჯადოებელი დაგნი იულის საოცარმა ცხოვრებისეულმა ისტორიამ, ასე ტრაგიკულად რომ დასრულდა თბილისის „გრანდ ოტელში“ მეოცე საუკუნის გარიჟრაჟზე...

აღბათ. თითქმის არ არსებობს ხარვეზებისა თუ შეცდომებისაგან დაზღვეული წიგნი. ამ მხრივ ვერც „ლიტერატურული პორიზონტები“ იქნება გამონაკლისი. წარმოდგენილი კრებულის ავტორი თავს იმ ადამიანთა რიცხვს მიაკუთვნებს, იაფუასიანი ქება-დიდების მოსმენას შეგობრულ რჩევასა და კონსტრუქციულ კრიტიკაზე ყურის დაგდება რომ ურჩევნიათ. ამიტომაც, გულწრფელი მაღლიერებით მივიღებ ნებისმიერ შენიშვნას თუ განსხვავებულ შეხედულებას, რომელიც წიგნის შესახებ კეთილისმსურველის პოზიციებიდან იქნება გამოთქმული...

კახაბერ ლორია
თბილისი, 2009 წელი

„რომ მარტო არ ხარ...“

ნოდარ ადგიშვილის ლექსების ერთი ადრეული კრებული „თოვლის სინათლე“ შემდეგი სტრიქონებით ბოლოვდება:

„როცა ყველაფერს მზე დაჰფენია ირგვლივ მთასა და ბარში,
როცა გზა კიდევ გასავლელია, რამ გაგახსენა მაშინ;
საღლაც, ოდესღაც ამოკითხული აყეფებული ქვაში,
ეპიტაფია: ვიყავ, ვიცხოვრე, ვაგლახ, ამაოდ დავმრი“.

ზემოსხენებულ ლექსში გატარებული იჭვნეული აზრი განსაზღვრავს ხშირად პოეტის ჩაფიქრებულ, სიღრმისეულ სამყაროს, მის თავისებურებას, შემოქმედის ორიგინალურ მხატვრულ ინტონაციას. სწორედ ნახსენებ ფორმულას იღებს ორიენტირად მწერალი: ზოგჯერ უკიდურესად ემიჯნება მას, მეტწილად კი მჭიდროდ უახლოვდება; ნ. ადგიშვილისათვის მწუხარება განსაკუთრებულ შინაგან მდგომარეობად, გარკვეული სახის უკანდახევად აღიქმება მომავალი ძიებისა და განვითარებისათვის. იგი დაფიქრებული პოეტია, მაგრამ სრულიადაც არა პესიმისტური სულისკვეთების პოეტი (წმინდა ლიტერატურული პრინციპებიდან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, არც ეს ფაქტი იქნებოდა საძრახისი). თვით მაშინაც კი, როდესაც აღქმის მწერლისეული კუთხიდან მხოლოდ „თავგანწირვაა ვისთვის ეს ყოფა, ტკივილია და სხვა არაფერი“, უიმედობა და სასოწარკვეთა ნ. ადგიშვილის ლირიკული გმირის ცნობიერებაში მსოფლმხედველობრივ საყრდენს ვერ პოულობს. პოეტი, თავისი შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარე, გამუდმებით ესწრაფვის ნათელ განწყობილებებს, თუმცა გარემომცველი სინამდვილე თავისი დრამატული (და, არცთუ იშვიათად, ტრაგიკული) ელფერიტ შემოქმედის სულიერ სამყაროში უარყოფითი ხასიათის ემოციებსაც ხშირად აღძრავს. და მაინც, მწერალს მშვენივრად ესმის, ამოდენა ზამთრის შემდეგ ბოლოსდაბოლოს გაზაფხული რომ უნდა

მოვიდეს. აცხადებს კიდეც: „თუ ყოველივეს ყავლი გაუდის, რა-
ლა ამ ზამთარს დარჩება კვალიო“. მის სამყაროში მწყობრ ნაკა-
დად იჭრებიან უფრო აქტიური მუხტის მატარებელი შთაბეჭდი-
ლებები. ამგვარად მიღწეული შემართული დამოკიდებულება
აღიქმება, როგორც კონფლიქტურ რეალობასთან შეჭიდების სა-
სიცოცხლო აუცილებლობა. პოეტს არ უჭირს უპრეტენზიო,
გამჭვირვალე შტრიხებში, უაღრესად ფაქიზ ესთეტიკურ-ემო-
ციურ ღონეზე ჩამოქნას სათქმელი, გამოკვეთოს თავისი ურყევი
პოზიცია:

„არაგვის ჭალებს ეცემა ბინდი
და ჩემს წინ შავი არაგვი მიდის...
თავშესაფრისკენ მიიწევს ყველა,
თავშესაფრისკენ მიფრინავს ჩიტი,
ხოლო ეს გული შლეგი და მშვიდი
აქ უნდა დარჩეს და უსასრულოდ
იტანჯოს სანამ გადივლის ბინდი...
...რა უჭირთ ჩიტებს... მიფრინავს ჩიტი“.

საშშობლოს თემა აბსოლუტურად პრივილეგირებულია ნ. ადე-
იშვილის შემოქმედებაში, მაგრამ პრობლემის მხატვრული და-
მუშავება არასოდეს გადაიზრდება რადიკალური ჟღერადობის ინ-
ტონაციად, მარტოოდენ „გულზე მჯილის ცემასა“ და ლოზუნ-
გით ნასროლ ფრაზებში რომ გამოიხატება ხოლმე მრავალი
(მათ შორის აღიარებული) მწერლის შემოქმედებაში.

„თოვს და ათეთრებს სამეფო გვირგვინს,
თოვს და კარი-კარ მოწყენას ართავს,
თუმც ყველაფრიდან იგრძნობა იგი,
ხანდახან მაინც ვივიწყებთ ზამთარს,
და მიზეზ-მიზეზ ანათებს ჭიქის- ფსკერი
და სადღაც აღთქმული ცხრამთა...“,

და უცებ სრულიად მოულოდნელი, თითქმის პარადოქსული
სტრიქონები: „...ვაი თუ იქაც მამულზე ფიქრი, თუ ყველაფერი

მამულის გარდა?!“... ამ ლექსის გაცნობის შემდეგ უკვე აღვიღად დავიჯერებთ, რომ პოეტს ასეთი საოცარი ფრაზაც ბოლომდე აქვს გასიგრძეგანებული: „ამ მხარეს მაინც საშობლო ჰქვია, ვარდს გესვრიან თუ გესვრიან ტყეიას“. ეს სტრიქონი თავისი ლაკონურიბით, სიღრმისეულობით და ვიტყვოდი, უპრეტენზიობითაც კია ნიშანდობლივი. პატრიოტული თემატიკა, ერთი შეხედვით, მარტივად, საოცრად ხელმისაწვდომად გამოიყურება ნ. ადღეშვილისეულ მხატვრულ გადაწყვეტაში, თუმცა მოჩვენებითი უბრალოების მიღმა ძალზე ხშირად ულამაზესი პოეტური მიგნება იფარება:

„სანამდის გერქვა შენ სამწყსო ჩემი,
სანამდის შენი პატრონი მერქვა,
არ დამიზოგავს სისხლი და ცრემლი,
რომ შენს წისქვილებს ებრუნათ, უფქვათ.
არ დამიზოგავს სისხლი და ცრემლი,
მეტი რა მექნა, ჩემო ბედკრულო.
შენმა ნათებამ ჰქმნა ყველაფერი,
მე არაფერში არ დამემდურო“.

ზემოხსენებულ ლექსს მხოლოდ სიუჟეტური მინიშნებებით აღვიქვამთ და მიუხედავად ამისა, იმდენად ფაქიზი და გამჭვირვალეა მისი ლირიული ქსოვილი, რომ მთელი სიცხადით ვღებულობთ ტრაგიკულობის მიჯნაზე მიღწეულ განცდას. მამული ამოსავალი წერტილია ყოველი მოვლენის გასააზრებლად. სამშობლოსთან მიმართებაში ხედავს პოეტი დიდი წინაპრების სახეებს. ალბათ, ამიტომაცაა განსაკუთრებული ნ. ადღეშვილის პოეზიაში ილიას წარმოსახვითი ხატი. განსხვავებული სიმძაფრისაა განცდები: „ილიას სურათთან“, ამ შემთხვევაში გულისწყრომა წინამურთან მომხდარი ტრაგედიის გამო კულმინაციას აღწევს:

„გიყურებ და სულში ვმარხავ ფერს- ამ დილის მინდვრებისას,
ძნელად ჰპოვონ შენებრ მწყემსი შენი ერის დიდებისა.

ზოგჯერ ვფიქრობ, გავტეხ ამ ხატს, სულს დავაქცევ ციერისას.

შენ რომ ერმა ტყვია დაგკრა, ვაი, ბრალი იმ ერისა,“-
აცხადებს პოეტი და თითქოს ილიას მოწამებრივი პორტრეტის
სრულყოფისათვის დასძენს: „ისმის ჟამი-ჟამს ხმა წიწამურთან,
შენ მაინც ჩემი სამშობლო გქვია“.

წარსულისაკენ მიხედვა, დიდებულ „ლანდებთან ლაციცი“
მწერალს დღევანდულობასთან კავშირში სჭირდება. ნ. ადემ-
ვილს, ემოციურ დონეზე, მშვენიერად აქვს „დაჭერილი“ დროი-
სა და სივრცის დიალექტიკა. ლექსებში ხშირად გვხვდება გარ-
კვეულწილად სიმბოლური სახე, რომელსაც პოეტი მგზავრს
უწოდებს:

„წვიმს და მეც შენთან ერთად ვსველდები,
თოვს და მეც შენთან ერთად ვთეთრდები,
მე რომ არასდროს არ მემეტები,
მე რომ არასდროს არ მემეტები,
შენ რად გაქვს გული დედინაცვლისა?!
მაინც ამ გზაზე მივეხეტები,
ხან კაცი, ხანაც ჩრდილი კაცისა.“ („მგზავრი“)

საწურთოს უკულმართობას არაერთხელ კაცის აჩრდილად
გადაუქცევია ისტორიის აღმართს ადევნებული „მგზავრი“. იხსე-
ნებს ლირიკული გმირი ამგვარი ქარტეხილების განმავლობაში
გზა-გზა წაგებულ ბრძოლასა და საოცრად გულშიჩამწვდომ
„დასკვნას“ აკეთებს:

„მიდის დავითი, ფეხის ხმა მესმის,
მიდის თამარი, ფეხის ხმა მესმის,
გურამიშვილის ჩამესმის ლექსი,
ბარათაშვილის ჩამესმის ლექსი-
ცრემლის ხმაზე ვცნობ ყველას ვინც არის...
თხელია ჩვენი ციხის კედელი,
გულამდე ატანს ყველა ისარი“-

მართლაც, ისრით დაკოდელი გულის ამოძახილია მრავალი ეფექტური სტრიქონი ნ. ადღეშვილის პოეტურ მეტყველებაში. ისრით დაკოდელ გულს პათეტიკისთვის არა სცალია, მისი ხმა „თოვლის სინათლესავით“ უმანკოა და ნაღდი.

ნ. ადღეშვილის ლექსებში თითქმის არ გვხვდება კონკრეტული სახის მინიშნება იმ სივრცე-დროზე, რომელშიც „მოგზაურობს“ მისი ლირიკული გმირი, მაგრამ ინტუიტიურ ღონეზე უთუოდ იგრძნობა, რომ ეს ტექნოკრატიული ეპოქა ცდილობს პოეტის პირველად, შეურყენელ მიკროსამყაროში შეჭრას, აღნიშნული ფაქტი აშკარად არსადაა გახსნილი და, ალბათ, არც არის საჭირო: სტრიქონებიდან ისედაც ხშირად აღიქმება, რომ სწორედ თანამედროვე ცხოვრებისეული ტემპით გამოფიტული ადამიანისთვის ეძიებს შემოქმედი სულიერ თავშესაფარს. ეს თავშესაფარი განსაკუთრებულად მშობლიურ, ეროვნულ გარემოს გულისხმობს თავისი ძირმაგარი ფესვებით. ამ თავშესაფრის ძიება წარმოადგენს საკონტაქტო სიმს, რომლითაც კერ კიდევ შეუძლია ხელოვანს მასისაკენ გზის გაკვლევა. „თითქოს ერთმანეთს ვახარბებთ ტკივილს“ – ამოებს ერთგან ნ. ადღეშვილი. ეს მომენტი ბადებს ურთიერთგაგების შესაძლებლობას პოეტსა და მკითხველს შორის. ამ ურთიერთგაგების გზაზე სხვადასხვა სფეროებია: უპირველესად – ჯვარცმული სამშობლო, აგრეთვე პიროვნული შინაარსის განცდები, ყოველდღიური საზრუნავი, მარადიული კითხვები. მწერალი მოწოდებულია საზოგადოების, მშობელი ხალხის სულიერი ძვრების ეპიცენტრში იდგეს, სურვილი აქვს განიცადოს თანამოძმისა და თანამედროვის სალხინე-ბელი თუ სატკივარი. ერთ-ერთ ლექსს, რომელშიც სევდიანი, მინორული ტონით გადმოსცემს თავის წუხილს ლირიკული გმირი, ნ. ადღეშვილი ასე აბოლოვებს; „იცოდე, განა რაიმეს გამო, რომ მარტო არ ხარ, სხვა არაფერი“. ეს „რომ მარტო არ ხარ“ – არ უნდა იყოს შემთხვევითი ფრაზა, იგი თითქოსდა ნ. ადღეშვილის მთელს შემოქმედებას გასდევს. პოეტი როდი

ესწრაფვის ყოველდღიურობიდან განდგომას, კარჩაკეტილობას, პირიქით, ცდილობს არ გამოავლინოს განსაკუთრებულობა, თითქოს უფროხის გაუცხოების საშიშროებას. ალბათ ამიტომაც ირჩევს სადა, ფაქიზ ინტონაციას და მეტწილად წარმატებასაც აღწევს:

„ღამდება, ფერი აკლდება ზეცას,
ვღგები ისევ და ვუკიდებ სანთელს,
მერე თანდათან მბეზრდება ცეცხლთან,
ნეტავ არ მენტოს ცეცხლი და სადმე,
ვიყო მძებნელი ცეცხლის და ჭერის...
მაგრამ ზამთრისგან ჩამოშლილ ფარდებს
გადასწევს უცებ მეგობრის ხელი...
მოემატება სანთელი სანთელს,
გადანათლება ქვეყანა ბნელი“.

მართლაც არ არის ადვილი ამ თითქოსდა ფრაგმენტული, მაგრამ ბევრის, ძალზე ბევრის მომცველი სტრიქონების ინტერპრეტირება. სანთლით განათებულ ოთახში მეგობრის შემოსვლა სანთელის სანთელთან მიმატებას შეადარო, ეს ალბათ იმ დონის მხატვრული დეტალია მკითხველის გულთან მიმავალ ერთადერთ გზას რომ გამონახავს, რაც, თავის მხრივ, შემდგომში შესაძლებელს გახდის ყველაზე ნაზი, ინტიმური განცდების აღქმასაც:

„სად ხართ, კვლავ იმ მზით ანთია ზეცა,
სად ხართ, კვლავ იმ გზით მიიწევს ნაღი...
მახსოვს წითელი კაბები გეცვათ
და ქარში გაყრილ ნაკვერჩხლებს ჰგავდით.
ნეტავი ახლა სად ხართ, სად დაჰფურენთ,
რა ფერის იებს კოცნით და კონავთ...
მახსოვს, მახსოვხართ, მაგრამ არაფერს,
არაფერს აღარ აბრუნებს ხსოვნა“.

ანდა ასეთი, მართლაც სოფლის წყაროსავით თავანკარა სტრიქონები გავიხსენოთ:

„სოფლის თავს სამი წყაროა,
სამი სარკეა ლელი!
ერთში შენ ჩანხარ, ერთში მე,
ერთში – პეკელა ჭრელი.
ვისია ცისკრის ციაგი,
ვარდი – ტურფა და მწველი...
გიყვარვარ – რა უბრალოა,
მიყვარხარ – რა რიგ ძნელი“.

როგორც შევნიშნეთ, ნ. ადღეშვილის ლირიული გმირი თითქოს გაურბის თავის თავს, უფრო სწორედ კი, ისიც თავშესაფარს ეძიებს დროის მოძალებული მდინარებისაგან. ეს გაქცევა საკუთარი „მე“-საგან შეიძლება გამოისახოს ყოველდღიური გარემოცვიდან წამიერი გათიშვითაც. იქნებ ამის შედეგია საკმაოდ არამყვირალა ფსიქოლოგიური მიგნება, რომელსაც, როგორც ჩანს, პოეტი თავის სულიერ მდგომარეობაზე გამუდმებული დაკვირვებით აღწევს:

„დამესიზმრება თეთრი ფარა, მწვანე კარავი,
შინდის კომბალი, ჭილის აბგა, ფიჭვის სანათი.
გზა, გუდასტვირი, ჭრელი კაბა, ჭრელი ხალათი...
მართლაც, რომ მყავდეს პატარა ფარა,
მართლა, რომ მქონდეს სადმე კარავი“.

ცხოვრებით, მისი ორომტრიალით დაღლილი შუახნის კაცის ფიქრია ეს ლექსი, დაუშტამპავი ფიქრი. განსაკუთრებულად გრძნობს პოეტი პაუზას, რომელიც თითქოს წყვეტს გმირის ოცნებას (ღიახ, ეს ოცნებაა, გაელევებული სიზმარში); დაილანდება რეალობის სილუეტი, მკრთალი ნაღველი, ღამაში პოეტური დარდი რომ მოჰყვება თან. თითქოსდა ამ განწყობილების გამოძახილია შემდეგი სტრიქონებიც ლექსიდან „მწყემსური“:

„მოხვალ და ნეტა რა მოგაქვს, წვიმა, ქარი, თუ თოვლი, მზე ჩავა? მთვარე ამოვა, ჩემი სამწყემსოს ტოლი.

ახლა ცეცხლის პირს ნაბადზე ვწვეარ და მძინავს დაღლილს და მესიზმრება დარებით გაჩაღებული ბალი,

შიგ ფერიები როკავენ, ვიწვი, ვინთები, ვქრები,

ღღეს არა? ხვალე მომკლავენ ჩემი სიზმრების მტრები“.

გამორჩეული ყურადღება მინდა მივაპყრო ლექსებს, რომელიც ამა თუ იმ სათაყვანებელ პიროვნებას ეხება. პოეტი ხშირად თავისთვის მახლობელ და მისაღებ აზრს გამოთქვამს ასეთი გმირის სახელით, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, არ ირღვევა აზრობრივი სინტაქსი, ლოგიკური ერთიანობა ლექსის კომპოზიციურ მონახაზსა და ავტორისეულ გულისთქმას შორის:

„ო, მარგარიტა, მთელს ჩემს ქონებას შევიდგამ მხარზე და.. გაგცილდები.

ჩემად რომ ვთვლიდი მთელი ცხოვრება – სხვისი ყოფილა ტყე და ჩიტები“, – ხედავთ რა მდიდარი ჰგონებია თავი მხატვარს? ამ წიაღსვლას მოსდევს თითქოსდა განწყობილების განმმუხტველი ფრაზა, რომელიც სინმდვილეში დრამატული შტრიხის მომცველია და მშვენიერ ლირიულ მიენებად აღიქმება:

„გარეთ თოვს... მაგრამ ჩემსას რას ათოვს,

უკანასკნელი სანთლის პირისპირ დავხუჭავ თვალებს,

თითქოს არასდროს არ დამენახოთ შენ და თბილისი“.

ასეთია ფიროსმანის გულწრფელი აღსარება, პოეტის მიერ ლამაზად წარმოსახული.

გულგრილს ვერავის დატოვებს ქეთევან დედოფლისადმი მიძღვნილი ლექსი. ცოტა რამ არ თქმულა და დაწერილა ქრისტიანობისათვის თავდადებული დედოფლის მოწამებრივ აღსასრულზე და ასეთ ფონზე, მართლაც, ძნელი იყო რაიმე ნიშანდობლივის შეტანა შარავანდედით მოსილი პიროვნების წარმოსახვით პორტრეტში, მაგრამ უპრეტენზიო განწყობილებისათ-

ვის ზუსტად შესატყვისი ტონალობით მწერალმა მაინც გამონახა აღქმის თავისებური კუთხე:

„ეფერებოდა მიღეულ სანთელს,—
ჩვენ ერთმანეთის ბევრი რამ გემართებს...
და თუ ოდესმე კვლავ შევხვდით სადმე,
შევხვდებით როგორც სანთელი- სანთელს“.

როგორც მხატვრული მიგნება, უტყუარია ფრაზა: „როგორც სანთელი- სანთელს“. მხოლოდ ასე თუ შეიძლება გამოიხატოს თავდადებული დედოფლის სულის საღბუნე მარადიულობის ანარეკლისადმი. სამწუხაროდ, ამ ლექსის ბოლო რედაქციებში ლაპარაკი აღარ არის ქეთევანის შესახებ და გადმოცემა პირველი პირის (ავტორის) პოზიციიდან მიმდინარეობს. სხვათა შორის, ზემოხსენებული ცვლილება ერთადერთი არ არის ნ. ადღეშვილის კრებულებში. ადრეულ გამოცემაში, მაგალითად, ჩვენს მიერ უკვე მოხსენიებული „ილიას სურათთან“ დასათურებული იყო, როგორც „ლორკას სურათთან“. ეს გარკვეულწილად მიანიშნებს, რომ პოეტს, როგორც ჩანს, ესა თუ ის მოვლენა აინტერესებს არა მარტო, და ზოგჯერ არც არა იმდენად, როგორც მხოლოდ კონკრეტული ფაქტი, არამედ როგორც შინაგანი მღელვარების და ემოციურ ნაკადთა წყარო. აშკარად მახლობელი უნდა ყოფილიყო მწერლისთვის ის განწყობილება, ლეგენდარული ტერენტი გრანელის ცხოვრებისა და პოეზიის გაცნობისას, რომ აღეძვრება პოეტური სულიერი წყობის ადამიანს, მაგრამ ამავე დროს ტ. გარნელის მიერ „წარმოთქმული სტრიქონები“ უცილობლად არის თვით ავტორის — ნ. ადღეშვილის პიროვნული ტკივილების გამოვლინებაც:

„მეჩვენა, ამტყდარ მეხსა და ელვას
ძირს ჩამოჰქონდა ეს ზეცის ჭერი,
ტიროდა თავის სატკივარს ყველა
და ვის ესმოდა ტირილი ჩემი.
ეფერებოდა მთებს გაზაფხული,—

ლურჯი ზეცა და წყარო ანკარა....
და სიბნელეში ჩემი მეგზური
თვითონვე მოხვდა გზების გაკვალვას.
ესედავდი ხატებს, ფრთებდამსხვრეულებს,
ვხვდავდი გამტყდარ ჯვარსა და რწმენას
და სულში, როგორც ქრისტეს სხეულზე,
იფოთლებოდა იუდას წყევლა“.

დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, რომ ნ. ადვიშვილის ცნობიერებაში ესთეტიკურადაა აღბეჭდილი ცვალებადობისა და წარმავლობის საკითხი. ამ მარადიულ გამოცანას გარკვეული პერიოდულობით ემიჯნება ან უახლოვდება ხოლმე პოეტი, რაც ამრავალფეროვნებს მისი შემოქმედების თემატიკურ მხარეს. ეს მონაცვლეობა სულაც არ ატარებს მექანიკურ ხასიათს და ამდაგვარად არც უნდა იქნეს გაგებული. მიუხედავად ძლიერი სიღრმისეული და აზრობრივი აქცენტებისა ნ. ადვიშვილის პოეზია ფორმობრივი საშუალებების ტრადიციული მანერით, სტილის სისადავით, მოქნილი ლექსიკით და მუსიკალობით ინარჩუნებს ლირიულ სიმსუბუქეს და თავს აღწევს მშრალი ლოგიციზმისაკენ გადახრის საშიშროებას. ყურადღებას იმსახურებს ის გარემოება, რომ ლირიკული გმირის სევდა, უმეტესწილად, არაა ერთპიროვნული ტკივილი, არამედ მთელი საზოგადოების ან მისი გარკვეული ჯგუფის განწყობის გამომხატველია. თვით უკიდურესად ფაქიზი ლირიული ინტონაციების შერჩევის დროსაც არ ემიჯნება პოეტი თანამოძმეს, წინაპარს, ახლობელს, ამიტომაცაა მისი ფიქრი ასე გადამღები მკითხველის ცნობიერებისათვის.:

„რა შეიცვალა. მეც შენსავთ მოველი ნათელს,
მმართვეს ვილაცის?— იმას კიდევ ვილაცის მართებს,—
და ერთმანეთზე გადაბმული ჩრდილს მისდევს ჩრდილი,
ხვალეზე ფიქრით: რა იქნება, რას იზამს შვილი?
რა, რა შეცვლილა, იგივე გზა — ჩრჩილი და ჩრჩილი“.

ნ. ადღეშვილი ფაქიზი ლირიული განცდის პოეტია. ეს სიტყვები თავისთავად შეიძლება არაფერს გვეუბნებოდეს, მაგრამ თუ მის ზოგიერთ, თავისი თემატიკით თითქოსდა ძალზე ტრადიციულ ლექსსაც გადავხედავთ, მაშინვე შევიგრძნობთ ორიგინალურ და ნატიფ მხატვრულ ხმოვანებას. ზემოხსენებულ ნაწარმოებებში ერთი შეხედვით ტრაფარეტული სათქმელიც შესაბამისი ფორმის, უმეტესად, მოჩვენებითი მიაშიტობის, უბრალო ლაკონური მეტყველების მეშვეობით, ზოგჯერ თუნდაც ფრაგმენტული ხასიათის, მაგრამ მაინც ლამაზ პოეტურ განწყობილებას ქმნის:

„ჩემო ციცქნა ქალბატონო,
აი, ჩემი საბატონო, ვუთხარი და მოვატარე ეზო.
მოგეწონა? ქალბატონო! მზის და მთვარის საბატონო,
ეს ყვავილი ეს მინდორი, ასე უმიზეზო.
მოდექი და უპატრონე, მოდექი და იბატონე.
ამ მგალობელ იადონებს, ან კი როგორ მიატოვებ,
აი თითქოს გიცნეს...
და როგორც ცის კაბადონი იღიმება ქალბატონი
და გაჰყურებს სივრცეს“.

საოცრად მახლობელი და ფსიქოლოგიურად გამართული ნიუანსებითაა აღბეჭდილი პოეტის მრავალი, გარეგნულად სრულლიად უპრეტენზიო ლექსი. ნ. ადღეშვილის სახით არასოდეს გველაპარაკება კაცი, რომელიც ე.წ. ელიტარული ხელოვნების პოზიციებს იცავს. მისი პოეზიის ლირიკული გმირის „აღმოჩენები“ იმიტომაცაა მისაღები მკითხველისთვის, რომ მრავალჯერ, შეიძლება, თავადაც შეუნიშნავს, თუმცა, მყარად იქნებ არც აღუბეჭდავს მის „ესთეტიკურ მეხსიერებას“:

„სუროს ფოთლებმა ცა ჩამოწურეს.
წვიმების შემდეგ ისევ დარია,
ემახის ღვინო ტუჩიან სურებს,
თეთრი მკლავები — ჭია-მარიას.

- არ შეიძლება დღეს ვინმეს ვებუდე,
- ფიქრობ, მიდიხარ და გიხარია“.

მაგრამ, ამავე დროს, გასაოცარია, თუ როგორ ახერხებს პოეტი სხვისთვის მართლაც ძნელადმისაწვდომი სახეები ამოიკითხოს გარემომცველ რეალობაში, შენიშნოს, თუ როგორ „ნარიდან ნარზე გადააქვთ ჩიტებს მაისი, სიყრმის თეთრი ოცნება“, ციციანათელა მთვარის წვეთს შეადაროს, ანდა ასეთი პარადოქსული სიტყვებით მიმართოს სატროფოს: „და განა ახლა ძილისთვის მძინავს, არამედ მისთვის რომ მესიზმრები“. ნ. აღეშვილს განსაკუთრებულად ლექსის დაბოლოება, მისი კომპოზიციური და ემოციური გაწონასწორება ხელეწიფება. ზოგჯერ უკანასკნელი სტრიქონით ხსნის პოეტი თავის გულის ნაღებს, ახლობელსა და ამაღელვებელ განწყობილებას სთავაზობს მკითხველს:

„აი, ის სახლი, ვთქვი და თვალებზე ჩამოვიჩრდილე ხელი.
 კედლის ფიცრები როგორ დამდნარა,
 – როგორ წამხდარა ჭერი –
 აი, ის სახლი, სადაც ხანდახან ვიღებდი შენგან წერილს“.

არის შემთხვევები, როდესაც შემოქმედი შეგნებულად ეძიებს დამუხტულ, მძაფრ სიტუაციას ლირიკული გმირისათვის. ფსიქიკური ველის მაქსიმალური დაძაბულობა საშუალებას იძლევა, მწერალმა შესაძლებლობის ზღვარზე გამოავლინოს თავისი პოეტური ენერგია. სწორედ ამგვარი ექსტრემალური განწყობილების შეგრძნება გვიჩნდება შემდეგი სტრიქონების წაკითხვისას:

„ისე წავალ, არ შეგხედავ, თუ ტანჯვაა, ტანჯვა იყოს...
 უფრო მწარეს რას ვიფიქრებ, უფრო ნათელს რას მოვისხამ.
 ისე წავალ არ შეგხედავ, ცაო, საქართველოისა,
 ცაო, საქართველოისა, ცაო, საქართველოისა“.

ლექსი ციტირებულია ციკლიდან, რომლის სახელწოდებაა – „დაზიანებული ფირფიტები“ ამართლებს ბოლო სტრიქონის რამდენიმეჯერ გამეორებას. ამ შემთხვევაში ეს ხერხი გამორჩეული ემოციური სიმძაფრის შემოძახანია.

ნ. ადგიშვილის ლირიკული გმირისათვის უცხო არ არის თავისი სულიერი მდგომარეობის, განცდებისა და შთაბეჭდილებების გასხვისებაც. მწერალი, საკუთარი მიდრეკილებების შემფასებლის როლში გვევლინება. „გვერდიდან“ დანახული სურათი სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება მხატვრული ფაქტის შესაბამის პოეტურ ჩარჩოში მოქცევას. სწორედ ასეთი საოცარი განწყობილებაა ჩამოქნილი უწარწერო საფლავის ლოდთან დაცკვირებით:

„მიდიოდი და ტოვებდი ანდერძს:
ჩემი საფლავი მე უნდა მგავდეს.
და მოხდა ერთხელ, მოგაპყრეს ყური
(სიკეთით იყო, ბედით თუ შურით)...
სდუმს უწარწერო საფლავის ლოდი
და თოვლი მოდის“.

ზემოხსენებულ ლექსში იგრძნობა თითქოსდა შინაგანი მოთხოვნილება სიჩუმისაკენ, სიმშვიდისაკენ, განსაკუთრებითი უპრეტენზიოებისაკენ. ხმადაბლა სათქმელს ხმადაბლა იტყვის პოეტი, მისი მხატვრული ინტონაცია ტრანსპარანტი არ არის. ყოფიერების ყველაზე ყურადსაღებ, უმნიშვნელოვანეს ასპექტებზეც ნ. ადგიშვილი მოკრძალებით, ჩვეული კეთილშობილებით გვესაუბრება:

„ამაოდ რეკავს ეს საყდრის ზარი,
ამაოდ ისმის ჭრიალი ჭიშკრის,
ყოველ დღე ველი – წამილებს ქარი,
ყოველდამ ველი – ჩავრჩები ძილში.
ვინ გაანათა საწუთრო ასე,
მოდი, ო, თორემ ჩამოტყდა ჭერი...“

მერე რაც უნდა დასწერო ქვაზე.
მაინც საფლავის ქვაა და მტვერი.“

ციტირებულ ლექსში წარმოჩენილია ერთი საკმაოდ ცხადი მაგალითი ესთეტიკური მიდგომისა, რომელსაც (შეიძლება, გაუცნობიერებლადაც კი) წარმატებით ავითარებს თავის პოეზიაში ნ. ადვიშვილი. ამ ლექსს არ აქვს სიუჟეტური ხაზი, განწყობილება იქმნება ასოციაციურ დონეზე დალექილი რეალობის სხვადასხვა კომპონენტის არეკვლით და ნიჭიერად მიგნებული პოეტური ინტონაციით, რაც ჩვენს მიერ განხილულ მხატვრულ სამყაროში ხშირად წარმატების მომტან, გადამწყვეტ ფაქტორად იქცევა ხოლმე. მკითხველი თავადვე იწყებს აზროვნებას. ემოციური შთაბეჭდილებები მოდის არა მხოლოდ ავტორისეული ინფორმაციიდან, არამედ იმ სამყაროდანაც, უშუალოდ თვითონ რომ მოიაზრებს მკითხველი. ეს მოაზრებული სამყარო თითოეული ინდივიდისათვის განსხვავებულია, მაგრამ მაინც გარკვეული ცდომილების საზღვრებში. ზოგჯერ პოეტი თავადაც აღიქვამს ამგვარი საშუალებებით მოწოდებული სტრიქონების მხატვრული აღმაფრენის ძალას და, მიუხედავად ოდნავ გამკრთალი იჭვისა, აცხადებს:

„როგორ იქნება, ბედი არ მეყოს,
ან ფრთა არ მეყოს, ან საფიცარი.
ვერ მოვალწიო შენს ლურჯ სამეფოს,
ვერ დაგასიზმრო ჩემი სიზმარი...
ან დღეს თქვენი ფრთა მომცა ქარებო,
ანღა არ მომცა რამე მიზანი“.

ნებისმიერი, ანგარიშგასაწევი პოეტის სულიერი სამყარო წარმოუდგენელია შიდა წინააღმდეგობათა გარეშე. როგორც აღვნიშნეთ, ნ. ადვიშვილის, ვითარცა შემოქმედის, ფსიქიკური ენერგია გადანაწილებულია ურთიერთშემავსებელი განწყობილებებისა და ინტონაციების წარმოსაჩენად. არის შემთხვევები,

როდესაც რამდენიმე ემოციური ნაკადი ერთად იჩენს ზოლმე თავს, ამ დროს ფრაზის ასოციაციური სინტაქსი გაცილებით დიდ მნიშვნელობას იძენს. ნ. ადღეშივლითან სიტყვის საგნობრივი სემანტიკა ისედაც თითქმის შეუზღუდეელია, მაგრამ განსახილველ სიტუაციაში უკვე ჩვეულებრივი ორაზროვნება ანდა ქვეტექსტი კი არ იგულისხმება, არამედ მინიშნებათა ზღვარზე მოციმციმე რეალობა, რომლის წვდომა უკიდურესად გამახვილებული პოეტური ინტუიციის საშუალებით თუ მიიღწევა. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი ე.წ. პოეტურ ხატებს პარადოქსულობამდე მისული სიზუსტით იყენებს (ამის მაგალითები ჩვენს წერილშიც იყო წარმოდგენილი), ის მაინც ყოველთვის ღირიული გაუბრალოების, ფაქიზი და ნატიფი ინტონაციების მოძხრეა:

„ფრთა დამაზომა ნოემბრის ქარმა,
დამიფრთხო ფარა არაგვის პირზე.
იქ, სადაც ერთ დროს ამაყად ვმდგარვარ,
დღეს შერისხული ვდგავარ და მიხსენ...
მოხვალ? – უშველი მწყემსსა და ფარას,
არ მოხვალ?! ვაი არ მოსვლის მიზეზს“, – აცხადებს პოეტი, მაგრამ ამ დროს თითქოს პირდაპირ მისი გულიდან ამოიქუხებს: „ხვალის დღე მაინც იმედის დღეა, დროშებს არხვე თუ სუროებს არხვე“. ეს უკანასკნელი ერთ-ერთი ისეთი ფრაზაა, მეხსიერებას რომ შეიძლება აედევნოს ნოდარ ადღეშივლის პოეზიასთან ზიარებისას. მკითხველისათვის ამგვარი „ადევნება“ ღირიკული სტრიქონისა, მხოლოდ და მხოლოდ, იმპულსური (ამ სიტყვის კარგი გაგებით), შინაგანად რიტმიზებული პოეტური სამყაროსთვისაა დამახასიათებელი. სწორედ ამ მოვლენისაკენ აქვს მიდრეკილება ნ. ადღეშივლის შემოქმედებას. ალბათ ამიტომაცაა, არც ისე მღიღარი და მყვირალა ლექსიკის, საკმაოდ მარტივი ვერსიფიკაციული საშუალებების ხარჯზე, რომ იქმნება ჭეშმარიტად ნატიფი, კეთილშობილური უბრალოებით გასხივოსნებული ნაწარმოებები.

მიუხედავად იმისა, რომ მძაფრი პიროვნული ტკივილები, სიღრმისეული გააზრებები მრავლადაა სიფაქიზით აღბეჭდილ ამ მხატვრულ ქმნილებებში, მაინც ცხადია, რომ ეს თანაგრძნობის ურთიერთგაგების, პარმონიულობის სამყაროა. დიახ, დაფიქრებული პოეტია ნ. ადვიშვილი და ამიტომაც აცხადებს: „იქნებ საყვირალს ჩურჩულით ვამბობ, ანდა ჩურჩულიც რა საჭიროაო“, მაგრამ ეს მომენტალური იჭვია, დროებითი სკეპსისი, შიში „ვერ დაგასიზმროს თავის სიზმარი“. ერთადერთი საიმედო მრჩეველი, კი ამ შემთხვევაში შემოქმედის უტყუარი ალლოა, რომელიც პოეტს თანამომძის დასამშვიდებლად, მისი ტკივილების დასაამებლად ზნეკეთილი მიზნებით განმსჭვალულ ინტონაციებს ჰკარნახობს. „მოგძებნი საღმე, ჭრილობებს მოგბან, ძმაო წინაპრის ჯავრზე ჩაფრენილს“, – აცხადებს მწერალი და ჩვენც მთელი სიგრძე-სიგანით აღვიქვამთ ადამიანის შინაგანი სამყაროს წვდომის სურვილს, ძალისხმევას, პარმონიისა და უბრალოების დამკვიდრებისათვის. ნ. ადვიშვილი მარტო წინაპრის ჯავრზე ჩაფრენილი თანამოაზრის გადარჩენას არ ესწრაფვის. ხელოვნების მნიშვნელოვანი და საპატიო ამოცანა ადამის მოდგმის თავისუფალი ნების, მისი არასტერეოტიპული აზროვნების შენარჩუნებაა. ჩვენი, თანადროული ქართული სინამდვილეს ექვემდებარება დღეს ტექნოკრატიულ შემოტევას, გაუცხოებისა და უნდობლობის საერთო განწყობილება რომ მოსდევს თან. ასეთი მოვლენებისაგან სულიერ თავშესაფარს ზოგჯერ მაინც იძლევა გამჭვირვალე და ფაქიზი პოეზია, გულწრფელი ლირიული მიგნებები. ნ. ადვიშვილის ლექსებიც სწორედ იმგვარი ინტონაციებითაა აღბეჭდილი, თავისი სიღრმისეული ოპტიმიზმით, ორიგინალური, მაგრამ უპრეტენზიო ხმოვანებით რომ გაამხნეებს თანამომძესა და თანამედროვეს.

1986 წელი

ბედნიერების უფლებით

ახალგაზრდა მწერალზე საუბარი განსაკუთრებულ ტაქტსა და ალღოს მოითხოვს. თითოეულ შენიშვნასა თუ საქებარ ფრაზას შემოქმედისთვის, რომელიც სიტყვას ეს ესაა შეჭიდება, გამორჩეული და, ამავე დროს, შეიძლება გადამწყვეტი მნიშვნელობაც აღმოაჩნდეს. ლიტერატურის ისტორია ბევრ ისეთ შემთხვევასაც იცნობს, ხელოვანს ერთბაშად რომ დაუპყრია ოლიმპი, მაგრამ, უმეტესწილად, საკუთარი გამორჩეული ხმოვანება მაინც ძიების, თვითგანვითარებისა და სრულყოფის ხანგრძლივი პროცესის სასურველი შედეგია. ალბათ, ამიტომაც აუცილებელია, ლიტერატურათმცოდნეობა და მით უფრო ლიტერატურული კრიტიკა გამუდმებულ ყურადღებას უთმობდეს მწერლობაში ახალი ძალების გამოჩენას, ტრიალებდეს ახალგაზრდული შემოქმედებითი ცხოვრების ფერხულში, სწორ ორიენტაციასა და არჩევანს სთავაზობდეს ანგარიშგასაწვევი პოტენციის ე.წ. დამწყებ ხელოვანს. მაშინ, როდესაც, საზოგადოდ, ხელოვნებათმცოდნეობა და ხელოვნების თეორია, მათი მომიჯნავე დისციპლინები სულ უფრო და უფრო ამჟღავნებენ ტენდენციას ფორმულებრივი სიზუსტისაკენ, როდესაც სიტყვაკაზმული მწერლობის შეფასებისთვისაც ასე თავგამოდებით ვეძიებთ შეუვალ, ლამის თვლადი პარამეტრების მქონე კრიტერიუმებს, ამ მიზნით კი გამადიდებელი შუშით ჩაკვირკიტვით სხვადასხვა დროისა თუ ცივილიზაციის თეორეტიკოსთა ესთეტიკურ ნააზრევს, უშუალოდ მხატვრულ ნაწარმოებზე ამგვარი ობიექტური თუ უნივერსალური სქემების მორგებისას, უთუოდ დიდი ანგარიში უნდა გაეწიოს ლიტერატურული ქმნილების შესაძლებლობას, ემოციური ზემოქმედება მოახდინოს აღმქმელ-რეციპიენტზე. ყველა ფორმობრივ თუ შინაარსობრივ მახასიათებელთან ერთად, რომელთა სრულფასოვანი არსებობაც ხელოვნების ნიმუშისათ-

ვის ესოდენ სასურველია, გადამწყვეტ და აუცილებელ (და, ვინ იცის, იქნებ ერთადერთ) პირობად ესთეტიკური ფაქტის ღირებულებისა იყო და რჩება მწერლის ღვთისმშობელი უნარის გამომწვეურება, უნარისა — გაზიაროს და განგაცდევინოს საკუთარი მხატვრული სამყარო. ხდება ხოლმე, „ახლოთ განჩხრეკისათვის“ შერჩეული ნაღვაწი ჩვენს მიერ ასეთი რუდუნებით გამომცხვარი კრიტიერიუმების საკმარისად მნიშვნელოვან მოთხოვნას არ აკმაყოფილებს, ის კი არადა, გარკვეულ ლაფსუსსაც მოიცავს საკუთარ თავში, მაგრამ ერთიანობაში მძლავრი ემოციური მუხტის მატარებელია და ეფექტურ მხატვრულ გავლენასაც ახდენს. ზემოხსენებული ექსკურსი წერილის ექსპოზიცი-აში მით უფრო უპრიანად გვეჩვენება, რომ ყურადღების შეჩერებას სწორედ ახალგაზრდა შემოქმედის ლიტერატურულ პორტრეტზე ვაპირებთ და, როგორც უკვე შევნიშნეთ, კაცისათვის, კალამს, ჯერ მხოლოდ ახლა რომ უსინჯავს ძალას, ძალზე მნიშვნელოვანია არასწორხაზოვანი და ფაქიზი მიდგომა, რომელიც შემოქმედებითი პროცესის ყველაზე დელიკატური ნიუანსების შესახებ საუბარსაც ითვალისწინებს. ზედმეტი „რაციონალურობით“, წინასწარ შემუშავებულ მონახაზთა მომარჯვებით არ უნდა ჩაეახმოთ მწერლის ახალგაზრდული, თუნდ ზოგჯერ გულუბრყვილოც კი, მაგრამ თვითგამოხატულების ძიებით ნასაზრდოები ფანტაზია, ოდნავადაც კი არ უნდა შევზღუდოთ შემოქმედის თავისუფალი ლიტერატურული ნება. ამავე დროს, კრიტიკული აზროვნება წარმოუდგენელია გამოწველილვითი ანალიზის, სხვადასხვა თვალსაზრისით ფასეული მეთოდოლოგიური მიდგომების გარეშე. მწერლის წინაშე ვალს მართოდენ მიმოხილვითი წერილითა და საყველპუროდ დარიგებული მითითებებით ვერ მოიხდი, ხელოვანი საკუთარი ნაღვაწის შესახებ საფუძვლიან აზრს მოელის, და ამ დროს, ასეთ ვითარებაში, თანატოლსა თუ საკუთარი თაობის წარმომადგენელზე ვინ უნდა იზრუნოს, თუ არა ლიტერატურის ახალგაზრდა კრიტიკოსმა.

ეს ზრუნვა ხშირად ზედმეტ გულმოდგინებასა და დითირამებშიც კი გადადის. ლიტერატორი ცდილობს თანამოკალმეთა შემოქმედებითი ცდა განსაკუთრებულ ფენომენად მონათლოს, ლოკალური ხასიათის მხატვრული მიგნებები უმნიშვნელოვანეს ესთეტიკურ ძიებებს დაუკავშიროს, თავი კი ახალი ასაკობრივი თაობის თეორიტიკოს-მებაირახტედ წარმოაჩინოს და ამგვარად დაიმკვიდროს ადგილი ლიტერატურულ ცხოვრებაში. პოეტ თეიმურაზ ფირცხალაიშვილის ლირიკის განხილვისას ავტორისადმი ზემოხსენებული ლოიალური მიდგომა ნაკლებად აუცილებელი ხდება. რა თქმა უნდა, სუბიექტური მომენტის, კეთილგანწყობის, ადამიანური სიმპათიების სრული გამორიცხვა შემოქმედებითი, სულიერ-ინტელექტუალური ცხოვრების სფეროდან არსებითად შეუძლებელია; მაგრამ, რაიმე წინასწარ აკვიატებული, ტენდენციური დამოკიდებულების გარეშე, ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საინტერესო ახალგაზრდა მწერლის მიმართ სუპერკრიტიკული პოზიციის დაჭერის სურვილი ვინმეს, ალბათ, ისევე ესთეტიკური მოსაზრებებიდან, წმინდა ლიტერატურულ-თეორიული შეხედულებებიდან გამომდინარე თუ გაუჩნდება და არა საკუთრივ ლექსის ემოციური ხარისხის გამო. დიახ, თ. ფირცხალაიშვილი ახალგაზრდა შემოქმედი, მაგრამ ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს მისი როგორც მარტოოდენ ნიჭიერი მომავალი თაობის წარმომადგენლის გაცნობა მკითხველისთვის. პოეტის მხატვრული სამყარო გიხმობს განსასჯელად, საინტერპრეტაციოდ, საანალიზოდ; ლიტერატურის კრიტიკოსს არ განებებს მხოლოდ ზერელე საუბარს და გარეგნულ მიმოხილვას. თ. ფირცხალაიშვილის ლირიკა, როგორც გარკვეულწილად უკვე ღირებული ფაქტი, უთუოდ, მკითხველსაც ერთგვარად უშელავათო, პრინციპული, მაგრამ უცილობლად საქმიანი ლიტერატურული დამოკიდებულებისათვის განაწყობს.

აზრობრივი აქცენტირების თვალსაზრისით თ. ფირცხალაიშვილის შემოქმედება უეჭველი ინტიმურ-მედიტაციური მახ-

ასიათებლების მატარებელია, მასშტაბით თითქოს კამერულიც კი, რადგანაც წარმოდგენილი თემატიკური რკალი ძირითადად პიროვნული „მე“-ს შუალობითაა გახსნილი. საზოგადოდ, პიროვნებისა და მით უფრო, პიროვნულის წინ წამოწევა ამჟღავნებს პოეტის მიდრეკილებას მორალურ-ეთიკური განსჯისა თუ ფილოსოფიური ხასიათის წიაღსვლებისაკენ, მაგრამ თ. ფირცხალაიშვილისათვის დამახასიათებელია აზრის მოჩვენებითი გაუბრალოებაც, სემანტიკური ცენტრის თითქოსდა ლირიზმის, სენტიმენტის სასარგებლოდ გადახარა. დაკვირვებული მკითხველი ამგვარადაც აღიქვამს სათქმელს, თანაც გაცილებით უფრო მიმზიდველად და პოეტურად ჩამოყალიბებულს:

„ადრე დავკარგე ჭირისუფლები,
ჩემს დარდს არავინ არ იყოფს.
ვინ გასარგებლებს იმის უფლებით,
რომ ბედნიერი იყო...
მთლად გასცვენია ტირიფს ფურცლები,
თოვლი ათეთრებს რიკოთს.
ვინ გასარგებლებს იმის უფლებით,
რომ ბედნიერი იყო...
დასაბამიდან ტირილს ვუნდები,
ალბათ ბედია, ნიკო.
ვინ გასარგებლებს იმის უფლებით,
რომ ბედნიერი იყო.“

ნიკო სამადაშვილის გახსენებით გამოწვეულ განცდას მწერალი სულ ერთი ფრაზით უკავშირებს მხოლოდ საკუთარი ტკივილით დამუხტულ ატმოსფეროს, მაგრამ ეს სრულიად საკმარისია, რათა ლექსში შეფარული „ესთეტიკური სილოგიზმი“ გაიხსნას – ადამიანი ბედნიერების უფლებით უნდა სარგებლობდეს, იგი ბედნიერებისთვისაა გაჩენილი. ეს მინიშნება თ. ფირცხალაიშვილის მიერ წამოჭრილი ყველა პრობლემის თუ არა, მათი უმეტესობის გადაჭრისათვის მაინც ამოსავალ ზნეობრივ-

ეთიკურ დებულებად წარმოჩინდება და, თუმცა, ამ აზრამდე კითხვითი ხასიათის ინტონაციის ლოგიკური ინტერპრეტირებით მივდივართ, იგი ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რადგან მწერალმა, რასაც მისი ზოგიერთი სხვა ლექსიც ადასტურებს, კარგად იცის, რა დატვირთვით გამოიყენოს კითხვა, ვითარცა პოეტური დაფიქრების ნაცადი საშუალება. კითხვა ბუნებრივად აღიბეჭდება თ. ფირცხალაიშვილისეული ლექსის ქსოვილში. ახალგაზრდა პოეტის შემოქმედება ხომ ჭიდილია იდეალსა და რეალობას შორის. მის პოეზიაში ერთმანეთს შერკინებია ორი ურთიერთ-საწინააღმდეგო ტენდენცია: შუქი და ჩრდილი, ღირებულება და ფსევდოღირებულება, თვითმკვლევლობისათვის შემართული ჩახმახი და „მწვანე ფურცლის სუნთქვის“ სინედლე. სწორედ ამ წინააღმდეგობაში, ამ ანტაგონიზმში, როდესაც ბრძოლა მართლაცდა შეურიგებელ ხასიათს ატარებს, წამოიჭრება ზემოხსენებული კითხვითი ინტონაციის არც თუ საფუძველს მოკლებული შეგრძნება, რაც, საბოლოოდ, მიზეზი ხდება დრამატიზმით ხელდებული შინაგანი კონფლიქტისა. დაფარული, გაუცნობიერებელი კოლიზიები ყოველთვის თუ არა, ხშირად მაინც სულიერ აშლილობასა და პიროვნების ფსიქიკის ნგრევაში პოულობს გამოხატულებას. ეს ყოველივე არცთუ იშვიათად გადაეჯაჭვება, პოეტის შეფასებით, სრულიად გამოუთქმელ, ცნობიერების სიღრმეებში „საიმედოდ“ ჩამარხულ ტანჯვის, ტკივილის აღმძვრელ იდუმალ იმპულსებს. თ. ფირცხალაიშვილი ცდილობს სიტყვის დონეზე ამოატივტივოს მსგავსი იმპულსების მოძიებით აღძრული შთაბეჭდილება, მაგრამ ვერ ახერხებს ამას ადამიანის სამეტყველო-კომუნიკაციური მექანიზმის შესაძლებლობათა საზოგადო, ფატალური შეზღუდულობის გამო:

„წვიმს უკვე თითქმის მთელი კვირაა,
წყალში ცალ ფეხზე თვლებმენ ყანჩები.
ტანჯვის მიზეზი ერთხელ თქვი, რაა –
თორემ შენს ტანჯვით მეც ვიტანჯები.“

მაგრამ მიცქერი მაინც იჭვით, თან
ამბობ: ოდესღაც გულში მზე ენთო,
ხოლო დღეს მართლა რალა მიჭირდა,
ტანჯვის მიზეზის თქმა რომ შემეძლოს.“

პოეტი გარკვეულწილად გააკვირვებულიცაა, უსაზღვრო
დარდის ფრაზეოლოგიურად ჩამოყალიბება რომ შეუძლებელია,
მაგრამ გაოცების ეს გრძნობაც ისევ პესიმისტურ ელფერსა და
იერს ღებულობს:

„ნასესხები თუმცა უკვე გათავდა,
გაიხედავ: მთებზე მაინც თოვლია.
უნუგეშო დარდს რომ გამოხატავდა,
დაიჯერებ? სიტყვა ვერ მიპოვნია.

მოთენთილი ბინდი წვება ლოდებზე,
დრო იცვალა, ტკივილია უცვლელი.
ნეტავ ჩემი სატკივარი როდემდე
უნდა დარჩეს ასე გამოუთქმელი?“

ასე და ამგვარად ხდება ნააზრევის მარტოოდენ შესაძლე-
ბელი ესთეტიკური (და არა ლოგიკური) ტრანსფორმაცია. პოე-
ტი სრულიად ვეღარ პიულობს რეალობაში მიზეზ-შედეგობრივი
მიმართების გამოვლინებას; ისედაც მოუწესრიგებელი სამყარო
კიდევ უფრო იქსაქსება, მელანქოლიური სულიერი წყობა კი
შემოქმედის შინაგან დაბნეულობას უკიდურესობამდე ამძაფრებს.
ამდაგვარ მიმართებაში კითხვითი, საორჭოფო ინტონაცია თითქ-
მის უკვე სასოწარკვეთილ ხასიათს ღებულობს და ამიტომაც
სავსებით მოსალოდნელად აღვიქვამთ მწერლის სრულ სკეპ-
სისსა და პასიურობას მოახლოებული კატაკლიზმის წინაშე:

„სალამოა. მთებს გავცქერი შენისღულეებს,
ხვალე უნდა უსათუოდ დავიღუპო.
დალოცვილო, ერთი თხოვნა შემისრულე:
მეკუბოვეს შეუკვეთე შავი კუბო.

მერე მშვიდად ჩაატარე პროცესია
(კაცს დამმარხავ არაფერში გამოსადეგს).
მარტოსულთა დავიწყება რომ წესია,
მეც საკუთარ მაგალითზე გამოვცადე.

საბოლოოდ კითხვა ესე მებადება:
ჩემნაირნი ცხოვრებაში რას ელიან?
როცა სულში უსაშველოდ შეღამდება,
ქვეყნად ყოფნა უდიდესი სასჯელია.“

— ეს ის წამია, როდესაც ადამიანი ვეღარ აღწევს თავს
სულიერი მეტაგალაქტიკის შავ ხვრელებს, როდესაც ყოველივე
პიროვნულის სამუდამო შთანთქმა უსაზღვროების ყინულეთის
მიერ გარდაუვალ აუცილებლობად წარმოჩინდება. თ. ფირცხალ-
აიშვილის ლირიკული გმირიც ვერ ხედავს რაიმე ხელჩასაჭიდ
მორალურ საშუალებას თითქოსდა ფატალურად განპირობებული
ვითარებიდან დაღწევისათვის. პირიქით, იგი ხაზს უსვამს ხელ-
ჩაქნეული, ნიპილისტური პოზიციის ერთადერთობასა და შეუ-
ვალობას:

„დალოცვილნო, გიბრაზდებით თქვენ, განა?
(თუმცა მსვდებით მუდამ გაუცინებლად),
როცა ძლიერ მოგბეზრდება ქვეყანა,
უნდა მოკვდე მაშინ აუცილებლად.

მეტად მძიმე, უთავბოლო ვარამით
თოთო გულთა უმოწყალო რბევაა.
რჩევა ჩემი დაიწუნა არავინ,
რადგან იგი ერთადერთი რჩევაა.“

ცხადია თ. ფირცხალაიშვილის „სულიერი პორტრეტი“ (პო-
ეტის სიტყვებია) ატარებს ერთგვარ არტისტულ შეფერილობას;
ძნელად თუ უარყოფ აზრს, რომ პოეტი, პრობლემატიკისა და
თემატიკის თვალსაზრისით, განიცდის დეკადენტური ეროვნული
და უცხოური პოეზიის გავლენას, მაგრამ ის მიმართება
ცხოვრებასთან, რომელიც ახალგაზრდა ავტორის შემოქმედებით
სახეს აყალიბებს, სინამდვილესთან უშუალო, ძალდაუტანებელ

კავშირში, ყოველგვარი წინასწარ განსაზღვრული და აჩემებული თეორიულ-ესთეტიკური მრწამსის გარეშე ხორციელდება. ამ განაცხადის შემდეგ, სრულიად ბუნებრივია, ლიტერატორი, რომელიც პოეტის შემოქმედებას განიხილავს, შეეცადოს გამოამხეუროს მიზეზები, შემოქმედის დრამატიზმით (და იქნებ ტრაგიზმით) აღბეჭდილ ვნებათაღელვას რომ ასაზრდოებს, და რომელთა თვითმოძიების წარუმატებლობა კიდევ უფრო აცხოველებს ისედაც საკმარისად აუტანელ სულიერ განცდას პოეტისას. ჩვენ შორს, ძალზე შორს ვართ შეხედულებისაგან, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, ნებისმიერ მელანქოლიურ ნიუანსში აუცილებლად „მიწიერი“, მატერიალური არგუმენტი გამოვჩხრიკოთ. პოეზია მხატვრული აზროვნების ურთულესი სფეროა და მჭიდროდაა გადასკვნილი ლინგვისტურ, ეთნიკურ, ფსიქიკურ თუ სხვა ათასი ხასიათის ფაქტორთან, რომელთა კვლევის მიმართულებით ბევრი, მართლაც უამრავი გაურკვეველი მომენტია და სრულიადაც არავინაა გარანტირებული, რომ ძიება ზოგიერთ, მსოფლიოში დღეს გაბატონებულ, თეორიულ შეხედულებათა სასარგებლოდ წარიმართება. და მაინც, ნებისმიერ შემთხვევაში, საზოგადოებრივი, ცხოვრებისეული, „ამქვეყნიური“ საკმარისად დიდი ფუნქციის მატარებელია ლიტერატურაში. სოციალური, თუ, უბრალოდ, ყოფიერი დეტალით განსაზღვრული შთაბეჭდილება ხშირად ისეთი აქცენტით წარმოაჩენს თავს, ისე მოულოდნელად გამოავლენს მხატვრულ დატვირთულობას, რომ მართლაც წარმოუდგენელი ინტერესით აღვიქვამთ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ანალიზს, რომელიც, მეტოდოლოგიური თვალსაზრისით, უშუალოდ ყოფიერებიდან აღმოცენებულად განიხილავს ამა თუ იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ ფენომენს.

თ. ფირცხალაიშვილის პესიმიზმი, უმეტესწილად, ე.წ. ყოვლისმომცველი პესიმიზმია. ეს არის მსოფლალქმა განსაკუთრებულად ფაქიზი სულიერი აღნაგობის ადამიანისა, მსოფლალქმა,

იქნებ, მელანქოლიური ფსიქიკური წყობის ინდივიდისაც კი. ამგვარი ბუნების პიროვნებისათვის გაათქეცებულია ნებისმიერი მორალური თუ ფიზიკური გასაჭირის შეგრძნება, ამიტომაც უაღრესად მტკივნეულად გარდატყდება მწერლის სულიერ პრიზმაში ერთი შეხედვით სრულიად ბანალური, ჩველებრივი ემოციები, წარმოშობილნი ყოველდღიური მიკროკონფლიქტებით ადამიანებთან, ზოგჯერ ძალზე ახლობელ ადამიანებთანაც კი:

„ცხოვრობ მარტოკა შვიდას თვრამეტში,
ზოგჯერ საუბრობ კიდევ ოთახთან.
ოდნაე შეელოდი ვისაც რამეში,
ისიც ვერაფრით ვერ გამოგადგა.“ („ოთახი №718“)

სიმარტოვის, ჩაკეტილობის, მარტოსულობის გაცნობიერება უმძიმეს გავლენას ახდენს ლირიკული გმირის შინაგან სამყაროზე. მარტოკაცი ელის თბილ სიტყვას, ადამიანურ თანაგრძნობას. თუმცა, გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ხსენებული განწყობილებები პოეტში არამარტო ღუმილის ან გოდების სურვილს, არამედ გარკვეული ხასიათის სტიქიურ, ქაოტურ პროტესტის გრძნობასაც ააბობოქრებს:

„ღამე ყორანივით შავი,
უფრო ნერვიული ხველა.
ყველამ დამანებეთ თავი,
თავი დამანებეთ ყველამ.
ხშირად ვიხედები უკან,
ფიქრი გაწოლილა მთებზე.
ჩემზე ნერვიულობთ ნულარ,
ნულარ ნერვიულობთ ჩემზე.
დაუნდობელია დრო მთლად,
ბედი ხელუკუღმა მცემდა.
ჩემთან ნულარავინ მოხვალთ,
მოხვალთ ნულარავინ ჩემთან.
ღამე ყორანივით შავი,
უფრო ნერვიული ხველა,

ყველამ ღამანებეთ თავი,
თავი ღამანებეთ ყველამ.“

– ლექსის ექსპრესიული დინება შეუმჩნეველი ფსიქოლოგიური კოლიზიების მძაფრ, გამწვავებულ კონფლიქტად ჩამოყალიბებას ემსახურება. განწყობილება დაძაბულობის პიკს აღწევს. ეს ის მომენტი, როცა საკუთარი თავიც აღარ გინდა, როცა ქვეყნად ყოფნა კიდევ ერთხელ აღიქმება როგორც უსამართლო და თანაც უმკაცრესი სასჯელი.

თ. ფირცხალაიშვილის შემოქმედებას მართლაც „შავი ყორანივით“ დასტრიალებს თავს სიკვდილისეული აგონია. რა არის ეს, ეგზისტენციალური შიში, მძიმე ცხოვრებისეული ბიოგრაფიის კვალი თუ, უბრალოდ, გამორჩეული შინაგანი მგრძობიარობით აღბეჭდილი ბუნების მუხლმოდრეკა ამქვეყნიური წარმავლობის წინაშე, რა თქმა უნდა, ძნელი სათქმელია. ერთი კია, სიკვდილთან ახლოს მისვლის სიმძიმეს უთუოდ აძლიერებს ლირიკული გმირის საკმარისად არარელიგიური მიდრეკილებანი, შეხედულებანი ადამიანზე, სამყაროზე, საზოგადოებრივ ურთიერთობებზე. შემოქმედისა და მისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსის მიმართების საკითხი მარტივი არასოდეს ყოფილა, ძალზე ხშირად კი ხსენებულ დამოკიდებულებას მეტად დრამატული, ვნებათაღელვით აღსავსე სურათიც მოუცია. ბუნებრივია, თ. ფირცხალაიშვილთან სინამდვილე არაა დანახული „მეცნიერული ათეიზმის“ პოზიციებიდან, მაგრამ რწმენაში სულიერი თავშესაფრის პოვნის მიმართ ნიჰილისტური დამოკიდებულება აშკარად იგრძნობა. პოეტი როდი გაურბის რელიგიურ თემატიკას, პირიქით, ერთი შეხედვით, არცთუ უმნიშვნელო ადგილს უთმობს მას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ჩვენს მიერ განსახილველი ლექსების ლირიკულ გმირს მორწმუნე ძნელად თუ ეთქმის, მით უფრო ძნელია იგი ეკლესიურ ქრისტიანად გამოაცხადო. პოეტის მხატვრულ ნააზრევში არსად გამოსჭვივის არაამქვეყნი-

ური ცხოვრების შესაძლებლობა და, შესაბამისად, ბედნიერებაც მხოლოდ აქ, ამ მიწიერ რეალობაში უნდა ვეძიოთ. ამ განწყობილების ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან შუბლით შეტაკება, არცთუ მოულოდნელად, შემოქმედში აღძრავს აგრერიგად გამძაფრებულ ტრაგიზმის შეგრძნებას. მწერალი არ მოელის საკუთარი თავის მიმართ ღვთის წყალობას. მისთვის სულიერი განწმენდის ისეთი საშუალებაა კი, როგორც ლოცვაა, გარკვეული კუთხით, სკეპტიკური დამოკიდებულების ობიექტს წარმოადგენს:

„პურის ძნასავით ბედმა მომცელა,
აღარც იმედი მომცა ხვალისთვის,
მინდა სიონში დავდგე მლოცველად,
თუკი გლოვისგან ლოცვა დამიხსნის,“

— გულს გადაგვიხსნის პოეტი. თუმცა, ამის შემდეგ ერთი ნაბიჯიღაა ასეთ განცხადებამდეც: „არა მგონია, ლოცვამ სატკივარს თუნდაც მცირედი შეება მოფინოს“. ყოველივე ზემოხსენებულის მიუხედავად, როცა მწერალი თავის ნაწარმოებში სარწმუნოებრივი ცხოვრებისა თუ რიტუალების შემფასებლად კი არა, მარტოოდენ მხატვრად გვევლინება, ერთბაშად იპყრობს მკითხველის თვალთახედვას მოწოდებული სურათის სიმშვენიერე:

„მუხლებზე დაეცი ფრესკებთან ანაზღად, ვითარცა ირემი
მოდზე,
მადონა ფაზისის ცასავით განაზდა, ფერმკრთალი სანთლების
ფონზე.“

(„ღამე ქაშუეთში“)

ანდა კვლავ სტრიქონი იმავე ლექსიდან: „ესვენა ღვთისმშობლის თოვლივით მკლავებში იესო, პატარა ბაღლი“; როგორი ენით გამოუთქმელი მოწინება შემოიტანა ფრაზაში ამ თითქოსდა მიაძიებურმა პოეტურმა ხატმა: „ესვენა“ საოცარი სისადავისა და, ამავე ღროს, ამაღლებულობის შეგრძნებას ქმნის,

„ბალი“ სხვა სინონიმურ მნიშვნელობებთან ფარდობით მომეტებულ გულჩვილობასა და სიბრალულსაც კი აღძრავს. თითქოსდა მაინც მოულოდნელი იყო ხსენებული სიტყვა პატარა იესოს მიმართ, მაგრამ, იმავე ღროს, ისე მოხდენილად, უბრალოების მართლაც რომ ესთეტიკურ ზღვარზეა შერჩეული იგი ჯერ კიდევ მხოლოდ მომავალი მესიის წარმოსაჩენად, რომ ძნელია სანეტარო გულისფანცქალი არ დაგეუფლოს. სწორედ ამაშია თ. ფირცხალაიშვილის პროფესიონალიზმი: იგი ხშირად ახერხებს მხატვრული მუხტით აღბეჭდოს ისეთი ნიუანსიც, რომელსაც თავად მთელი სიგრძე-სიგანით შეიძლება არც განიცდის და არც იზიარებს. მართალია, ზემოაღნიშნული არ არის ლირიკოსისათვის ყველაზე მახლობელი, ყველაზე ნიშნდობლივი ლიტერატურული მახასიათებელი – ახალგაზრდა მწერალი თავის შემოქმედებაში ხომ ძირითადად გულწრფელად უხდის ხარკს ადამიანთა ფაქიზ ურთიერთობებს, მათ ინტიმურ გრძნობებსა თუ ვნებებს, თუმცა საკუთრივ როგორც ფაქტი მხატვრული ოსტატობისა პოეტს უარყოფითად ნამდვილად არ ახასიათებს.

თ. ფირცხალაიშვილს უდავოდ ხელეწიფება თვალსაჩინო ვიზუალური ხატების შექმნა და, საზოგადოდ, გამომსახველობითი მხატვრული მომენტისათვის განსაკუთრებული შთამბეჭდაობის მინიჭება. ფორმობრივი მახასიათებლების შერჩევისას იგი თავის ამ უნარს შესაშური ალლოთი იყენებს, მაგრამ, ზემოხსენებული მაგალითიდან განსხვავებით, არა ყოველთვის საკუთარი კონცეფციიდან, ან თუნდაც პირადი სატკივარიდან თუ სალხინებლიდან განყენებითა და განცალკევებით. მწერალი ქმნის მშვენიერ პეიზაჟურ გამოსახულებებს, რომელიც ლექსის განვითარების დინამიკაში მისი საკუთარი განწყობილების სურათადაც აღიქმება და ორგანულად შერწყმის ნაწარმოების კომპოზიციურ ქარვას:

„წვიმისგან გზაზე დამდგარა ტბორი,
მსუბუქი ნისლი დაცურავს მთებში,
ნამგალა მთვარე ღრუბელთა შორის
ფართხალებს, როგორც სილაში თევზი.“

თ. ფირცხალაიშვილის პოეზიაში გარეგნულად განცალკევებულიად დგას სიმბოლისტური ქსოვილით თვალშისაცემი რამდენიმე ლექსი. შემოქმედების ადრეულ წლებში თუ ამდღევარი „გადახვევები“, გასაგები მიზეზების გამო, ავტორს უფრო ლიტერატურულ ვარჯიშად ჩაეთვლებოდა, ამას ვერ ვიტყვით მის ბოლოდროინდელ ნაწარმოებთა ციკლზე, რომელსაც პირობითად „აზია“ შეიძლება ეწოდოს.

„ლოცვით მოიქანცა მოლა მინარეთზე,
ცაში აზიდულა ზვინი გოდოლივით.
ელვამ გაიელვა შუა მდინარეზე,
კობრა ამრიალდა ხმელი ფოთოლივით.
მზეი ამოვიდა ალთა გიზგიზიდან,
თეთრად გაანათა შუქმა სერვიზები.
ნელა გამოდიან ძველი მიზგითიდან:
თურქულ ოპიუმით მთვრალი დერვიშები.“

— ეს ლექსი ფოიერვერკული სახეობრივი აზროვნების მატარებელია, აქ ყველაფერი თავის ადგილზეა — რიტმი, რითმა, ჟანრისა და თემატიკის ფაქიზი გრძნობა. ინტონაცია იმდენად ამყოლია, რომ უკანასკნელი სტრიქონების ჩაკითხვისას, თითქოს თავად რეციპიენტიც კი განიცდის თურქული ოპიუმის გამაბრუებელ ზემოქმედებას. ანდა ასეთი ვიზუალური ეფექტის მქონე პწკარები გავიხსენოთ:

„მდელიოზე ვხედავდი მდუმარე შროშანთა,
რომელთაც გრიგალი ულმობლად აქნევდა.
მთლად უკიდევანო უდაბნო მოჩანდა,
ვუცქერდი ზოზინით მიმავალ აქლემთა.“

ქალივით მოთქვამდნენ ბებერი პალმები,
თვალეები შეაკრთო უეცრად ნანახმა:
დაჩოქილ არაბთა ეხურათ ჩალმები,
რომლებიც ამბობდნენ: შეგვინლო ალაჰმა.“

იმდენად დიდია ცდუნება, ციტირება გააკეთო ხსენებული ციკლის ლექსებისა, რომ ზოგჯერ თანახმაც კი ხარ ინტერპრეტირებით თავი აღარ გააბეზრო მსმენელს, მაგრამ „აზიით“ პოეტის დაინტერესებას, თავისთავად, უთუოდ მოეძებნება მოტივირება და ახალგაზრდა ლირიკოსის შემოქმედების ანალიზისას გვერდს ვერ აუვლი გარემომცველი თანადროული თუ ეროვნული სინამდვილიდან მწერლის ამდაგვარი ორიგინალური „გადახრის“ გამომწვევ ფაქტორებს. თ. ფირცხალაიშვილს აქვს ერთი ლირიკული ნიმუში, რომელიც მეტ-ნაკლებად დაგვაკვალ-იანებს ზემოხსენებული მიმართულებით ძიებისას:

„ლოცვით მღლიან მოლანი,
გადაველო ზღვა ვილებს,
საფლავს თეთრი ყორანი
შავს მოაფენს ყვავილებს.
გლოვა ისევ განახლდა,
ბოლოს მკვეთრი პაუზის,
საუკუნეს თან ახლდა:
სისხლით სავსე აუზი.
ბინდი მოსავს გონებას,
მეუფლება ღრმა შიში,
ცისკენ მიდის რგოლებად
ლურჯი კვამლი ჰაშისის,“

– ამ სტიქონებში მწერლისეული „აზიის“ ყველა „კომპონენტი“: ბინდით მოსილი გონება, მოლათა ღალადი, ჰაშიშის კვამლი, მაგრამ „მხატვრული გაუცხოებით“ შექმნილ მოდელთან გადასკვნილია პიროვნული შიშიც საუკუნის პროფილის გამო. განსახილველ შემთხვევაში უკვე საკითხავი ხდება, „აზია“ სიმბოლისტური ესთეტიზირებაა სხვადასხვა, თავის დროზე, მოდ-

ერნისტული მიმდინარეობების წაბაძვით გადმოღებული, თუ გაცნობიერებულად შექმნილი შესაფერისი ფსევდოგარემოა გარკვეული კონცეფციის ალეგორიული შეფარვით წარმოსადგენად? თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში რემითოლოგიზირების პროცესი უკვე საკმაოდ მკაფიოდაა გამოხატული. ტრადიციული მითი თავის დროზე აღიქმებოდა როგორც სინამდვილე, თანამედროვე მხატვრული მითოლოგიზირებულ-ესთეტიზირებული სამყარო კი „ვითომ“ სინამდვილეა, მის ჭეშმარიტ რეალობად მიღებას არც ავტორი მოელის და არც მკითხველი. თ. ფირცხალაიშვილის „აზიასაც“ ვითომ ვიჯერებთ; რა თქმა უნდა, მითი არ იქმნება (ამ კუთხით, ბოლოსდაბოლოს, ლირიკიული ნაწარმოების ფორმაც ზღუდავს პოეტს), მაგრამ კანონდება ახალი, „სუბიექტური ხასიათის“. მხოლოდ მკითხველისა და მწერლისთვის საინტერესო სივრცე-დრო, რომელსაც საკმარისად გამორჩეული განზომილებებიც ახლავს. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ამგვარ „უნივერსუმს“ აღმოსავლეთისათვის მახასიათებელი ელფერი გადაჰკრავს:

„მზე პროცესზე ელვარებდა
(თეთრი კუბოს თემები),
დასალიერს ელვა რევდა
ცის ფონს — ქრიზანთემები.
მოეფინა ნაზი ელდა
მწვანე ფოთოლს ნუშიდან,
ცას აზიის აზიელთა
გლოვა ნერვებს უშლიდა.“

მაინც რატომ გახდა რეალობიდან ერთგვარი გაქცევა ესოდენ მიმზიდველი ახალგაზრდა ავტორისათვის, რატომ ეძიებს იგი ბედნიერების დაკარგულ უფლებას თუნდაც „მშვენიერი სიცრუით“ ნასაზრდოებ, მაგრამ მაინც არარსებულ, გამონაგონ სამყაროში?! იქნებ ეს განდგომა პროტესტია პოეტის ირგვლივ არსებული სინამდვილისადმი, პროტესტია ყოველივე ბანალური-

სადმი, ტრაფარეტულისადმი: ამ შემთხვევაში ხომ შემოქმედი ადამიანი ყოველგვარ ესთეტიკურ „ბერკეტს“ მოიმარჯვებს, რათა სტერეოტიპების „თეთრ კუბებს“ როგორმე მაინც დააღწიოს თავი. არაორდინალური პოეტური სინტაქსი, აღქმის ერთიანობის გამორჩეული გრძნობა შესაძლებლობას აძლევს ნიჭიერ ლირიკოსს ჩაგიყოლიოს საკუთარ მხატვრულ წარმოსახვაში, დაგათროს ილუზირებული ბედნიერების წამიერად თავბრუდამსხმელი ნექტარით.

თ. ფირცხალაიშვილის პოეზიასთან პირველად შეხებისას თვალს მოგჭრის ერთგვარი გარეგნული ეკლექტიზმი, რომელიც ხშირად ასე დამახასიათებელია ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებისათვის. შეიძლება მოგეჩვენოს, რომ ეს თავისებური კომპილაციაც კია და საუკუნის დასაწყისის მოდერნისტული ლიტერატურის გადამღერების ცდას წარმოადგენს, რომ პოეტს თვისობრივად საკუთარი ცოტა რამ თუ შეუტანია ლექსებში და ა.შ. მაგრამ ზოგადი შთაბეჭდილება ერთია, ხოლო კონკრეტული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მწერალს ბევრი თანადროული, მისი ეპოქის და გარემომცველი სინამდვილის სატკივარიც აწუხებს. ინტიმურ-მედიტაციური ხასიათის ლირიკა, საზოგადოდ, ძნელად ეგუება სამოქალაქო ან დღევანდლობის პრობლემებით აღბეჭდილ თემატიკას, ამიტომაც პოეტი, ერთი შეხედვით, ძირითადად პირადულ განცდებსა და საფიქრალს დასტრიალებს, მაგრამ გარეგნული სურათის მიღმა უფრო სიღრმისეული, კიდევ უფრო ანგარიშგასაწევი დატვირთვის მქონე დინებებიც იკითხება. აზრის საილუსტრაციოდ ქვემოსხენებული ლექსიც გამოდგება, რომელსაც „განწყობილება კინოფილმ „მონანიების“ შემდეგ“ ეწოდება:

„ველარ ვიბრუნებ ძველებურ სიტბოს,
როგორ უღმერთოდ მტანჯავ, გამჩენო!
ხანდახან ასე მგონია, თითქოს –
– სქელი კედლები მაკრავს გარშემო.

დადლილი გული ვერაფერს შეძლებს,
მოდი, სიკვდილო, მართლაც დროულო!
ოთხივე მხრიდან ვაწყდები კედლებს,
მაგრამ გასასვლელს ვერსად ვპოულობ.“

– ნაწარმოების ლირიკულ ქსოვილში განუცალკევებლადაა გადახლართული თორნიკე არაეიძისა და საკუთრივ ავტორის შინაგანი მონოლოგი. სქელი კედლები ზნეობრივი ტვირთისა, რომლის გარღვევას ბაბუას სიკვდილის შემდეგ აგრერიგად ესწრაფვის ფილმის ახალგაზრდა გმირი, როგორც ცხოვრებისეულმა გამოცდილებამ არაერთხელ მეტად მწარედ წარმოაჩინა, მთელს საზოგადოებას ეკრა გარშემო. იქნებ ამიტომაც იყო, რომ სურათის ნახვის შემდეგ „თვალახილული“ ზოგიერთი მაყურებელი მართლაც ვერ პოულობდა გასასვლელს დარბაზიდან. თ. ფირცხალაიშვილის გამახვილებულმა მზერამაც უშეცდომოდ დაიჭირა მკითხველის ცნობიერებისათვის ღირებული ემოციურ-ფსიქოლოგიური მომენტები. მაგრამ პოეტის თვალი მუდამ სკეპტიკურის აღქმისთვის როდია მომართული. შემოქმედ ადამიანში არ შეიძლება ბოლომდე ჩაკლული იყოს შენებისა და შექმნის სურვილი. „როგორც ქვეერი მაჭარით, იმედით ვარ საესე“, – აცხადებს ერთგან მწერალი. მაჭარი უნდა დადუღდეს, დაიწმინდოს; ასევე უნდა დაღვინდეს ახალი შთაბეჭდილებებიც ხელოვანის ცნობიერებაში, რათა ხელთ არ შეგვრჩეს ოპტიმიზმის მოჩვენებითი სილუეტი, მარტოოდენ ილუზია, რომლითაც წინააღმდეგობრივი ფსიქოლოგიური წყობის ადამიანი დიდხანს ვერ ისაზრდოებს.

თ. ფირცხალაიშვილს კინემატოგრაფის გარეგნული გავლენითა და „კარნახით“ რამდენიმე ლექსი აქვს შექმნილი. გარეგნული გავლენა ვახსენე, თორემ ეს ნაწარმოებები, ავტორის ეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი კრედიოთი არიან განსაზღვრული. თ. ფირცხალაიშვილი თავის ემოციებზე საუბრობს, თუმცა საუ-

ბრის მიღმა, გარკვეულწილად, შეიძლება მკრთალი შინაგანი სიუჟეტით დაილანდოს:

„მდუმარედ უცქერ ბებერ ხეს ვაშლის,
ბევრ სიამეზე ბევრჯერ თქვი – არა,
რას იზამ. წვიმა ნაკვალევს წაშლის,
მაგრამ ვერ წაშლის სულის იარას.

ხმა გესმის მეტად ტრაგიკულ მარშის,
მოკვდა, ვინც მუდამ მარტოდ იარა.
რას იზამ, წვიმა ნაკვალევს წაშლის,
მაგრამ ვერ წაშლის სულის იარას.“

(„და ნაკვალევს წვიმა შლის...“)

– თავისთავად ცხადია, აქ არ არის ერთი კონკრეტული ამბის ლირიკული კონსტატაცია. ტრაგიკული იერით შეფერილ სტრიქონებში სხვადასხვა მიზეზებით აღძრული უარყოფითი ემოციები იყრის თავს: ახლობლებთან ურთიერთობის, მიკროსოციალურ გარემოსთან მიმართების, სასიყვარულო „ობიექტთან“ მიახლოების წარუმატებელი ცდით კიდევ უფრო გაშიშვლებული „სულიერი იარა“ ვისთვის ფიზიოლოგიურზე გაცილებით უფრო მწვავეა და განუკურნებელი. სწორედ ღრმა სულიერი ტკივილის გრძნობითაა ნაკარნახევი თ. ფირცხალაიშვილის ე.წ. სატრფიალო ლირიკის უკეთესი ნიმუშები. საზოგადოდ, ჩვენს ეპოქაში, და (გულზე ხელი დავიდოთ) ამ მოვლენას თანადროული ქართველი ახალგაზრდობის ცხოვრებაც ეხმიანება, ინტიმური ურთიერთობების გამარტივება-გასქემატურება, ხშირად კი ამ კატეგორიის ღირებულებათა მნიშვნელოვანი დევალაცია სრული ინტენსიურობით მიმდინარეობს. პოეტ მამუკა წიკლაურის მოსწრებული სიტყვისა არ იყოს, „სიყვარული აიჭრა“. ყოველივე ზემოხსენებულს უცილობლად მოეპოვება ახსნა, თანაც, ალბათ, არა ერთადერთი, მაგრამ აღნიშნული მიმართულებით ვარაუდების ჩამოყალიბება ამჯერად ჩვენს სათქმელს საკმარისად შორდება. განსახილველ შემოქმედებასთან დამოკიდებულებაში კი

უნდა დავძინოთ, რომ დღეისათვის არ არის ადვილი ახალგაზრდა მწერალმა „ოქროს შუალედი“ გამოახოს. თ. ფირცხალაიშვილი ლამაზად აღწევს თავს მოსალოდნელ გართულებას და პოეტს აქ კიდევ ერთხელ ეხმარება ლირიული სიფაქიზის გამორჩეული შეგრძნება, სალექსო ინტონაციის შერჩევის ჭარბად მომადლებული უნარი. განწყობილება უბრალოების ძნელად დასაფიქსირებელ ზღვარზე იქმნება; ყოველგვარი ხმაურის გარეშე, ძალდაუტანებელი მდინარებით შემოდის ჩვენში მსუბუქად სენტიმენტალური ემოციური ნაკადი. ლექსიკა უკიდურესად მიამიტურია, ფრაზა უშუალო, მაგრამ მეტწილად გამართული და მოწესრიგებული:

„ოდნავად მაინც გამიგე, ირმა –
შეეცვალა იქნებ ცხოვრება რთული.
მომწყვიტა გული ლოდინმა ხშირმა,
ლოდინმა ხშირმა მომწყვიტა გული.

დაიწყო უკვე ფოთოლთა ცვენა,
მერედა, როგორ უღმერთოდ გნატრობ.
მირჩიე რამე... მომეცი რწმენა...
ამქვეყნად შენდა შემომრჩი მარტო!“

როგორც წერილის დასაწყისშივე შევნიშნეთ, პოეტისეული კონცეფციიდან გამომდინარე, ადამიანს აქვს ბედნიერების უფლება, ხოლო ბედნიერების საყრდენი და დედაბოძი კი სიყვარულია. სიყვარულია მწერლისათვის იმედის მომცემი ერთადერთი ძალა, რომლის „ღვთაებრივი აღმაფრენითაც“ შეეცდება მიაღწიოს პიროვნულ მთლიანობასა და თვითდამკვიდრებას:

„დღეს შენთან თითქმის არაფერს ვმაღავ,
უფრო გაღმერთებ, რაც დრო გავიდა.
შენ კვლავ მომეცი იმდენი ძალა,
მთელ ჩემს ცხოვრებას ვიწყებ თავიდან.

შენთვის ვწნავ მინდვრის ყვავილთა გვირგვინს,
იქნებ ჩემს ტკივილს რამე უშველო.

შენს თავს ვფიცავარ, გულწრფელად მიკვირს,
როგორ ვცხოვრობდი ერთ დროს უშენოდ.“

(„მხოლოდ შენ“)

მაგრამ უფაქიზესი და უნეტარესი გრძნობა მხოლოდ საკუთარი ტკივილების დასაამებლად როდი უბიძგებს შემოქმედს. ახალგაზრდა პოეტს, საზოგადოდ, ახასიათებს ყურადღება და თანაგრძნობა სხვისი განცდებისადმი. სრულყოფილი ბედნიერება მიუღწეველია მხოლოდ პირადი სიამოვნებისა და კმაყოფილების ანგარიშით. თ. ფირცხალაიშვილს, როგორც გამორჩეული ემოციური მიდრეკილებების ინდივიდს, განსაკუთრებული მგრძნობელობის ფსიქიკური აპარატი გააჩნია, რაც პარტნიორის უნაზესი ბიორიტმების აღქმასაც განაპირობებს. პოეტის ალტრუიზმი იმდენად უმნიშვნელო დეტალებშიც კი გამოსჭვივის, მკითხველს აღარ რჩება სურვილი იოტისოდენა იჭვი შეიტანოს ლირიკული გმირის გულწრფელობაში:

„თავი მოგაბეზრე გლოვით, ხომ?

(ვიცი, ასე როა ნაღდად!)

ჩემთვის სულ არაფერს მოვითხოვ,

ისევე შენ იყავი კარგად.

თავად ვერ მოვირჩენ იარებს,

უკვე აღარ ვფიქრობ თავზე.

შენ სულ გამარჯვებით იარე,

სოფლის ძნელადსაყალ გზაზე.“

— საოცარი კეთილშობილებითა და უბრალოებით შესრულებული ეს ლექსი არ იძლევა იმის გარკვევის შესაძლებლობას, თუ როდის, როგორ ან რატომ წარიმართა ასე ლირიკული სუბიექტისა და წარმოსახვითი ადრესატის ურთიერთობა, რამ გამოიწვია დრამატული შტრიხის მომცველი ფინალი; მაგრამ წარმოჩენილი ნიმუში ზედაპირულ ეფექტებზე დამყარებულ „ფსევდოლიტერატურასაც“ არ განეკუთვნება, მარტოდენ გა-

რეგნული მანიპულაციების ხარჯზე რომ მიიზიდავდა მდედრობითი სექსის ჩვიდმეტ-თვრამეტი წლის გამოუცდელ მკითხველს.

თ. ფირცხალაიშვილის ლირიკული გმირისთვის დამახასიათებელი ამალღებული თვისებებითაა ნიშანდობლივი მრავალი ისეთი ნაწარმოებიც, რომელსაც ლაიტმოტივად ავტორის მძიმე ცხოვრებისეული ბიოგრაფია გასდევს. პოეტი მინორული ტონით, შესაფერისი დახვეწილობით გვიყვება თავგადასავალს:

„ირგვლივ ქარი... ბობოქარი ზღვები...
მძიმე ფიქრით ნაწამები სახე...
ახლა უფრო იშვიათად ვყვები,
რაც ამქვეყნად გაჭირვება ენახე.
დავდიოდი მტკრით დაფარულ გზებზე,
ღრმა ტკივილი ველარაფრით ვძლიე...“

და მოულოდნელი პაუზა, რომელიც შემდგომ საკსებით ლოგიკურად წარმოჩინდება, ვინაიდან მას პარადოქსული, მაგრამ ლექსის კომპოზიციურად და ემოციურად გამაწონასწორებელ-დამავირგვინებელი სტრიქონები მოჰყვება:

„ყველაფერი როგორ გითხრა ჩემზე,
ვიცი, გული გეტკინება ძლიერ.“

ლოგიკურ-ინტონაციური პაუზის გამახვილებული გრძნობა თ. ფირცხალაიშვილის სხვა ლირიკულ ნიმუშებშიც იგრძნობა. ავტორმა მშვენივრად იცის, რომ ემოციურ მეტყველებაში შეჩერება ხშირად სიტყვაზე მეტის მთქმელია. ზოგჯერ სწორედ ამგვარი დახანებით ხერხდება ერთადერთი სასურველი ფსიქოლოგიური აქცენტისა თუ განწყობილების მიღება:

„ღრომ ბევრი რამე აქცია ზღაპრად,
ცხოვრება მიდის ძველი გზით, მღორედ.
ვერ მამჩნევთ, თორემ ყველაზე მძაფრად
ჩემს მარტობას მაშინ ვგრძნობ სწორედ:
როდესაც საღმე თავს ვიყრით ერთად...“

(თქვენ ამის მიზეზს ნურასდროს მკითხავთ),“
და, მიუხედავად ამისა, მაინც –
„ერთს გეტყვით: თქვენი იმედი ქვეყნად
მაქვს, მქონდა, კვლავაც მექნება ღიღხანს!“

(„ჩემს მეგობრებს“)

თ. ფირცხალაიშვილის სეუდიან, მაგრამ არამოსაწყენ მხატვრულ სამყაროში მეგობრები ყველაზე უფრო ნათელი ფერით მოსილნი ჩანან. ძმობის, მამაკაცური თანადგომის, ურთიერთგატანის თემა თავისთავად მიმზიდველია და მრავლისმომცველი, თუმცა პოეტი ცდილობს საკუთარ განცდებთან მჭიდროდ შეადუღაბოს ეს მომენტიც. როდესაც არამოზეიმე „სულიერი პორტრეტის“ შემოქმედი თავს მაინც ბედნიერ კაცად მიიჩნევს, ერთი უმთავრესი არგუმენტი სწორედ მოძმისა და თანამოაზრის შეუვალი მხარდაჭერაა, რომელსაც ძნელად თუ რამე შეედრება ცხოვრებაში; მაგრამ აზრობრივი სინტაქსი ლექსისა, ციტირებას ახლა რომ ვაპირებთ, საკუთარ თავში არამარტო მეგობრობის, არამედ, საერთოდ, სიცოცხლისა და ჭეშმარიტი ადამიანური ღირსების გამომხატველი მრავალი განზომილების მომცველია:

„სუნთქვა რომ გესმის მწვანე ფურცელის,
ზღვად მობიბინეს რომ ხედავ ყანას;
მზის ამოსვლას რომ დილით უცქერი,
მეგობრები რომ შენს გვერდით დგანან;
კაცი რომ გქვია სათნო, გულწრფელი,
თავს ბედნიერად არ თვლი განა?“

პოეტი კმაყოფილია იმითაც, რომ საყვარელი და ახლობელი ადამიანები სანდომიან, ღირსეულ კაცად თვლიან. იგი თითქოს სხვას აღარაფერს მოითხოვს ცხოვრებისაგან, მაგრამ სრულყოფილი ბედნიერება უმაღლესი პიროვნული გენერალიზაცია, სრულფასოვანი შემოქმედებითი თვითგამოვლენაა, სულიერ შესაძლებლობათა მაქსიმალური დაძაბვის, ფსიქოლოგიური რისკის

საზღაურად რომ მიიღწევა; და კაცს, „სუნთქვა რომ ესმის მწვანე ფურცელის“, არ შეიძლება მარტოოდენ „ობივატელისთვის“ სრულიად გამართლებული და მოსაწონი, ერთი შეხედვით, საკსებით გასაგები და დამაკმაყოფილებელი მიზნები ამოძრავებდეს. სერიოზული სიმალეების დასაპყრობად კი ახალგაზრდა მწერალს უეჭველად მოუწევს მრავალი ესთეტიკური და შემეცნებითი ფაქტორისათვის კიდევ უფრო დიდი ანგარიშის გაწევა, მისი პოეზიის მიმართ გამოთქმული შენიშვნების კრიტიკულად ათვისება და სამერმისოდ გათვალისწინება, ახალ-ახალი მხატვრული საშუალებების გამონახვა და დახვეწა.

თ. ფირცხალაიშვილის პოეტური თავისთავადობა ეყრდნობა ინტონაციურ მიგნებებსა და ვიზუალურ ხატებს, ორიგინალურ ხმოვანებასა და მუსიკალურ ეფექტებს, სათქმელის სისადავესა და ფრაზის ემოციურობას; მაგრამ მწერალი გარკვეულწილად შეზღუდულია თემატურად და ამით საკმაოდ უკარგავს თავის მხატვრულ სამყაროს ლირიკულ მონუმენტალურობას. ერთი და იმავე ხასიათის ტკივილის სხვადასხვა ფორმაში მოქცევა კი ყოველთვის იოლად ხელმისწვდომი არ არის, ამიტომაც ზოგჯერ თავს მაინც იჩენს ჩასაფრებული საფრთხე ამა თუ იმ კარგად ნაცნობი ქართული სალექსო ხმოვანების შეუმჩნეველად გადამღერებისა: თითქოს სიმბოლისტ თუ სხვა დეკადენტურ მიმდინარეობათა დიდოსტატების სუნთქვა ტრიალებს ხოლმე ამაღავარ სტრიქონებში. ახალგაზრდა შემოქმედი ცდილობს გახმაურებული პოეტური კონსტრუქციების ტყვეობიდან დაღწევას, მაგრამ, თავის მხრივ, ამ გზაზე იაფფასიან, ხელოვნურ ფორმებსაც აწყდება; მკითხველს უჩნდება სურვილი, პწკარებს შორის მეტი ემოციურ-ლოგიკური კავშირი, მთლიანობა და სიმკვრივე იგრძნობოდეს, თორემ „არაკონკრეტული სიტყვების მელანქოლიური მელოდია“ დღეს უკვე ეროვნული ლიტერატურის განვლილი საფეხურია და მისი იაფფასიანი სიმსუბუქე, სამოცდაათიანელთა მიერ ანალიტიკური აქცენტების წინ წამოწევის

შემდეგ, ლმობიერად რომ ვთქვათ, მთლად მომგებიანად ვერ გამოიყურება. მუსიკალური სიმსუბუქე „ღვთაებრივი უბრალოების“ ზღვარს არ უნდა გადასცილდეს, თორემ ილუზირებულ აკუსტიკურ ვარემოცვაში თანამედროვე კვალიფიციური მკითხველისათვის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი აზრობრივ-ინტელექტუალური ნაკადი სრულიად კარგავს საკუთარ თავს. ქართველი მწერლების გარკვეულ ნაწილს უკვე სავსებით გაცნობიერებული აქვს აღნიშნული მომენტი, რაც მათ ახალი გზების ძიებისაკენ უბიძგებს. თ. ფირცხალაიშვილის ბოლოდროინდელ ლექსებშიც გამოსჭვივის გამორჩეული, მარტოოდენ საკუთარი პოეტური ხმოვანების ძიების კეთილი კვალი. უწინარეს ყოვლისა, ლაპარაკია ლირიკულ ნაწარმოებთა ენის შესახებ. ასოციაციურ სამეტყველო ფაქტურას, ფრაზის მეტ-ნაკლებად სიმბოლისტურ ლინგვისტურ ქსოვილს, რომლითაც პოეტის არაერთი (მათ შორის ბევრი სავსებით სრულყოფილი) ლიტერატურული ნიმუშია ხელდებული, სულ უფრო ხშირად ენაცვლება სადა, გასაგები, სალაპარაკო მეტყველებასთან არცთუ მოშორებით მდგარი ენობრივი კონსტრუქციები; მწერალი დასაშვები უბრალოების მიჯნაზე ეთამაშება სიტყვას, თითქოსდა ყოველგვარი არტისტიზმის გარეშე მოგვითხრობს ჭეშმარიტად გულწრფელ ტკივილსა თუ დიდ ადამიანურ სიკეთესა და სიხარულზე. კონვენციური ლექსის მელოდიკური შესაძლებლობანი თ. ფირცხალაიშვილს საშუალებას აძლევს, ლირიზმის ფაქიზი სიმებით მისწვდეს თანამოსაუბრის გულსა და გონებას. ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით თითქმის პედანტურად მოწესრიგებული პოეტიკური სტრუქტურა უზრუნველყოფს ლექსის ფორმობრივი მახასიათებლებისადმი მკითხველის ზოგად კეთილგანწყობას. ამისდა მიუხედავად, ახალგაზრდა ავტორის ზოგიერთი უკეთესი ლექსიც კომპოზიციურად ბოლომდე შეკრულ, ორგანულ მთლიანობად არ წარმოდგება. მწერლის გატაცებას მოკლე, მცირე ფორმის (ძირითადად ორსტროფიანი) ლექსებით, ზემოხსენე-

ბული მომენტი სერიოზულ საფრთხეს უქმნის: ლოკალიზებულ მხატვრულ ჩარჩოში ხომ გაცილებით თვალშისაცემია ესთეტიკური კომპონენტების ამორფულობა და დაქსაქსულობა. და მაინც, თ. ფირცხალაიშვილის პოეზია არაერთხელ აღწევს მიზანს. სევდიანი, მაგრამ გულწრფელი განწყობილება, ურთიერთგანდობისა და მოვლენების სიღრმეში ჩახედვის სურვილი ხან თანაგრძნობის, ხან აღფრთოვანების, ხანაც კი ძალადობისადმი სიძულვილის გრძნობით აღავსებს მკითხველს. პოეტი ბედნიერებას ეძიებს მოყვასისათვის, საკუთარი შემოქმედების ლირიკული გმირისათვის, საზოგადოდ ადამიანისათვის, მაგრამ ძიების ამ გზაზე ყოველგვარი საშუალება როდია მისაღები. შემოქმედი ყველგან და ყველაფერში მაღალი ეთიკური იდეალების დამკვიდრებას უნდა ცდილობდეს, — ესაა მწერლისეული ერთგვარი „კატეგორიული იმპერატივი“, — და სწორედ ამ მიმართებაში იძენს განსაკუთრებულ ღირებულებას ე.წ. კათარსისის მომენტი, როგორც ზნეობრივი სრულქმნისა და განწმენდის უბაღლო შესაძლებლობა. თ. ფირცხალაიშვილის უაღრესად უშუალო, თანაც შეუფარავი ტკივილებით გამსჭვალული (მაგრამ არა დალდასმული) ლირიკა უფრო მიზანდასახულად ისწრაფვის აღმქმელის გულისა და ცნობიერებისაკენ, ვიდრე პათეტიკური ალტკინებით „წამოფრთიანებული“ პწკარები. მკითხველის სამყაროში ძალდაუტანებლად იჭრება საოცრად ფასეული განცდა სიბრაღისა და სინანულისა, რომელსაც ოპტიმიზმის მკრთალი, მაგრამ ამაღლებული ფერადონება გადაჰკრავს. ახალგაზრდა პოეტს უთუოდ აქვს ნიჭი გაზიაროს და განგაცდევინოს ეს ფერადონება, შემოვიდეს შენს არსებაში როგორც თანამოაზრე და კეთილისმსურველი, თავად მძიმე სულიერი ბიოგრაფიის პატრონმა ნუგეშისა და თანადგომის გრძნობით მოგიაღერსოს. თუმცა ყოველივე ხსენებულის სრულფასოვნად აღსრულებისათვის უეჭველი იქნება მედგარი ძალისხმევა, დაუცხრომელი ჭიდილი სიტყვასთან, გამორჩეული ხელწერის დამკვიდრება,

რათა ცხოვრებისეული ტკივილით დამძიმებულ მკითხველს მიეცეს მორალური უფლება პოეტისადმი მაღლიერების გრძნობა მისივე ლექსის გულშიჩამწვდომი სტრიქონებით გამოხატოს:

„ოცნება, ცრემლი, ტკივილი, ჯვარცმა,
უნუგეშობაც გერგო შენ ხვედრად.
ამდენი ბრძოლით დაღლილმა კაცმა,
როგორ შეძელი ჩემთან შეხვედრა.
მართალი გითხრა: არაფერს ვნანობ,
ბედმა ინება ჩვენი განდობა...
დიდი მადლობა ყველაფრის გამო,
ყველაფრის გამო დიდი მადლობა!“

„მეგობარ პოეტს“/

1989 წელი

P.S.

„ბედნიერების უფლებით“ გასული საუკუნის ოთხმოციანი წლების ბოლოს დაიბეჭდა ახალგაზრდა მწერალთა ალმანახში, მაგრამ, ჩემთვისაც და თ. ფირცხალაიშვილისთვისაც სრულიად (!) მოულოდნელად, იმდენად შეკრეჭილ-შემოკრეჭილი სახით, რომ სტატია, ძირითადად, სათაურით ვიცანით. თემოს, რომელსაც წინასწარ ჰქონდა წაკითხული წერილი და იმდენად მოსწონდა იგი, რომ მოგვიანებით ერთ-ერთ კრებულს „ბედნიერების უფლებით“ უწოდა, რედაქტორის მიერ ჩემთვის გაწეულ ამ „ლიტერატურულ დახმარებაზე“ საოცრად დაწყდა გული. დიდად აღფრთოვანებული, ვერ დავმაღავ, არც მე ვიყავი, მაგრამ მეგობარ პოეტს შეეპირდი, რომ ადრე თუ გვიან წერილს სრული სახით შევიტანდი ჩემს წიგნში. სამწუხაროდ, ამ დანაპირების შესრულების შესაძლებლობა მხოლოდ თემურის უდროოდ გარდაცვალების შემდეგ მეძლევა.

„ბედი ხელუკუღმა მცემდა,“ – ასე ახასიათებს ერთ-ერთ ლექსში თავის ცხოვრებისეულ თავგადასავალს თეიმურაზ ფირცხალაიშვილი (შემდგომში ეს ფრაზა მწერალმა პოეტური კრებულის სათაურადაც აქცია). თემური მართლაც ტრაგიკული ბიოგრაფიის კაცი იყო, რომელმაც ახალგაზრდულ ასაკში დაკარგა ჯერ ჯანმრთელობა, შემდეგ კი ოჯახის ყველა წევრი. „მე და ძალი დაერჩით სახლში მარტო,“ – უთქვამს ხოლმე სიმწრით. და მაინც, იგი ბოლომდე დარჩა გადამდები სიხალისითა და საოცარი, ნამდვილი გურული იუმორით აღსავსე ადამიანად, რომელსაც, უმძიმესი ავადმყოფობის მიუხედავად, არასოდეს ტოვებდა სიცოცხლის უსაზღვრო სიყვარული, მტკიცე შინაგანი ოპტიმიზმი და ურყევი რწმენა იმისა, რომ ამ ქვეყნად ისიც ბედნიერების უფლებით იყო მოვლენილი...

2009 წ.

კომტიკური კვლევის თვალსაზიერი

ქართული ლექსის გადახალისების ურთულესი პროცესი, რომელიც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში განხორციელდა, უკვე საყოველთაოდ მიღებული და აღიარებული მოვლენაა. ეროვნული ლიტერატურის უახლეს პერიოდში პოეზიის მაგისტრალური გეზის ჩამოყალიბების ცდები XX საუკუნის ათიანი წლებიდან შეინიშნება. ქართული ლექსის განახლების წარმართველი ამ დროისთვის ერთპიროვნულად არ ყოფილა რომელიმე პოეტური მიმდინარეობა, მით უფრო ცალკეული შემოქმედი. მოახლოებული რეფორმის შემზადებაში მეტ-ნაკლებად მთელი ლიტერატურული თაობა მონაწილეობდა. და მაინც, ეროვნული პოეზიის „მსოფლიო რადიუსით“ გამართვა, უპირველეს ყოვლისა, გალაკტიონ ტაბიძის მხატვრულ მემკვიდრეობას გულისხმობს. ქართული ლექსის ფერისცვალება, მისი შიდა სამყაროს გადახალისება გალაკტიონთან სისტემის ხასიათსღებულობს და საბოლოოდ ყალიბდება სალექსო რეფორმად. დღეს, ალბათ, უკვე შეიძლება ითქვას, რომ გურამიშვილისეული ვერსიფიკაციული „რევოლუციის“ შემდეგ ხსენებულ გადატრიალებას ძნელად თუ დაეძებნება ანალოგი ეროვნული ლიტერატურის ისტორიაში. ამავე დროს გალაკტიონის მოღვაწეობას ქრონოლოგიურად მხოლოდ ოცდაათიოდე წელი გვაშორებს. იქნებ ესეცაა ერთი მიზეზი, რომ ჯეროვნად არ არის გამოზეურებული და შესწავლილი გალაკტიონის შემოქმედების ზოგიერთი ფუნდამენტური, განმსაზღვრელი საკითხიც კი; მეცნიერულ-ანალიტიკურ დონეზე კვლავაც წარმოსაჩენია საუკუნის პოეტის, ქართული სიტყვის ჭეშმარიტი მედროშის მიერ შექმნილი მხატვრული სტრუქტურის არა ერთი და ორი საკვანძო მომენტი. მიმდინარე კრიტიკულ ლიტერატურაში შენიშნულია,

რომ ლიტერატურათმცოდნეები გალაკტიონისეული პოეტური მეტყველებისა თუ სემანტიკის საკითხებით ინტერესდებიან და რადიკალურად განსხვავებულ, ურთიერთგამომრიცხავ შეხედულებებსაც კი გამოთქვამენ მაშინ, როდესაც ჩრდილში მოექცა არანაკლებ საგულისხმო პრობლემათა წრე, როგორცაა ლექსის მეტრულ-რიტმული აღნაგობა, რითმა, ბგერწერა, სტროფული სიდიდეები, კომპოზიციური სახე. ყოველივე ხსნებული და უპირველესად, რაღა თქმა უნდა, თავად გალაკტიონის ლეგენდარული ფიგურა, განსაზღვრავს იმ ინტერესს, რომელსაც დიდი შემოქმედის ღვაწლის შემსწავლელი ნებისმიერი სერიოზული ნაშრომი იმსახურებს. სწორედ ამგვარი ნაშრომებითაა ცნობილი თანამედროვე ლიტერატურულ ცხოვრებაში ქართული ლექსის გამოჩენილი მკვლევარი აკაკი ხინთიბიძე. მას თავის დროზე მრავალი ცალკეული ნარკვევი აქვს გამოქვეყნებული გალაკტიონის პოეტიკის საკითხებზე. მკვლევარ-ლექსმცოდნის მეცნიერული და ლიტერატურული დაკვირვებანი, რომელიც გ. ტაბიძის ფენომენის ბევრ მნიშვნელოვან ასპექტს მოიცავს, გამოირჩევა სიღრმისეული ძიებით, პროფესიული მრავალმხრივობით, განსახილველი პრობლემატიკის ღირებულებითა და მასშტაბურობით. ამიტომაც სავსებით უპრიანი აღმოჩნდა ამ გამოკვლევათა ერთობლივი თავმოყრა და სრული სახით გამომზეურება, რამაც რიგით მკითხველსა თუ სპეციალისტს შესაძლებლობა შეუქმნა მთლიანობაში აღექვა წლების მანძილზე წარმოებული პოეტიკური კვლევის ხასიათი და მიმართულება, უფრო თვალნათლივ დაენახა ცნობილი ლიტერატორის ანალიტიკურ შესაძლებლობათა პორიზონტი, შეეფასებინა და შეეჯერებინა მის მიერ სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბებული დასკვნები თუ შეხედულებანი.

წიგნს, რომელმაც დიდი პოეტის ლიტერატურული მემკვიდრეობისადმი მიძღვნილი ძიებენი გააერთიანა, „გალაკტიონის პოეტიკა“ ეწოდება. ვრცელ ნაშრომს ორ ნაწილად მიჯნავს

ფორმალური დაყოფა, რომელიც უფრო პირობითი და გარეგნული ხასიათისაა, ვიდრე შინაარსობრივი, ვინაიდან ერთიც და მეორეც ვერსიფიკაციულ და სტილისტიკურ ძიებებს ასახავს, ოღონდ იმ სხვაობით, რომ განაყოფი- „გალაკტიონის ლექსის სტრუქტურა“ კვლევას უპირატესად თეორიულ-სისტემური სახე აქვს, ხოლო „ნარკვევები გალაკტიონის პოეტიკიდან“ კი პრაქტიკულ-შემოქმედებითი ხასიათით გამოირჩევა. გალაკტიონის პოეტური ხელოვნების დახასიათება წარმოდგენილია უპირატესად ქრონოლოგიურ ჭრილში. თავდაპირველად განიხილება პოეტის 1914 წლის ე.წ. პირველი კრებული. პროფ. აკ. ხინთიბიძის მიერ საგანგებოდაა აღნიშნული, რომ მუსიკის ზეაღმტაცი ძალის გაცდა გ. ტაბიძის პირველსავე ლექსებში გამორჩეულ ეროვნულ იერს ღებულობდა. ამავე დროს, აღრინდელი ლექსები არ იქცევენ ყურადღებას რაიმე გარეგნული სუპერფეექტებით. ტრადიციულია ხსენებული ლირიკული ნიმუშების არა მხოლოდ სახეობრივი სისტემა, არამედ რიტმი და რითმაც. მკვლევარის დაკვირვებით, ინტერვალიანი რითმა შეუვალად ბატონობს. აკუსტიკის თვალსაზრისით ჯერ კიდევ არ დაწყებული შეგნებული გადახრა კონსონანს-დისონანსებისაკენ, ე.წ. აკუსტიკური საზღვრების გაფართოებისაკენ. ძალზედ თვალნათლივია სასაუბრო ინტონაცია. საგულისხმოა აკ. ხინთიბიძის მოსაზრება, რომ ლექსი „მე და ღამე“ წარმოადგენს უღელტეხილს ძველიდან ახალი პოეტიკისაკენ მიმავალ გზაზე, რადგანაც, ერთი მხრივ, მკაფიოდ ატყვია ტრადიციის კვალი, თუმცა თავისთავად მნიშვნელოვანი ნოვატორული თვისებების შემცველია. გალაკტიონისეული ძველი და ახალი პოეტიკის მიმართების გარკვევისათვის მეტად საინტერესოა ლიტერატორის მიერ დაძებნილი შემაერთებელი ძაფები- თითქოსდა უხილავი კავშირები პირველ წიგნსა და „არტისტულ ყვავილებს“ შორის. პირველ წიგნშივე გალაკტიონი გარდატეხის კონკრეტულ გზებს სახავს, მის ზოგიერთ ლექსში მართლაც რომ „ახ-

ალი პოეზიის ყლორტებია ჩასახული“. ლიტერატურის ისტორიისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს გ. ტაბიძის შემოქმედებითი ფესვების ძიებასაც. სრულიად საფუძვლიანად მიუთითებენ ახალგაზრდა პოეტის დამოკიდებულებაზე ნ. ბარათაშვილისა და აკ. წერეთლის პოეზიასთან. აკ. ხინთიბიძე სამართლიანად მიიჩნევს, რომ ძიების დროს არც ილია ჭავჭავაძის სახელი უნდა იქნას დავიწყებული. მკვლევარი ილიასეულ „გაზაფხულსა“ და „ელეგიასთან“ შედარებითი დახასიათების გზით ანალიზებს ლექსებს „მამული“ და „პრიმიტივი“, რის შედეგადაც აკეთებს ორიგინალურ დასკვნას, რომლის მიხედვითაც სალექსო რეფორმის (1915 წ.) პერიოდში გალაკტიონის ეროვნულ ტკივილებს დერიტად სწორედ ილიასეული შემოქმედება ჰქონდა დადებული, ეს დებულება ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში პირველადაა გამოთქმული.

ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ აკ. ხინთიბიძე ლირიკულ ნაწარომებს ე.წ. კომპლექსური მეთოდით შეისწავლის. მართალია, აქცენტი ფორმისეულ მახასიათებლებზეა გადატანილი, მაგრამ მხატვრული კომპონენტების დახასიათებით ცნაურდება ლექსის ლოგიკურ – ემოციური სინტაქსიც. სწორედ ამგვარად ხდება ჩვენთვის გასაგები „ატმის ყვაილების“ სიმბოლოკისა თუ „განწმენდის საგალობლის“ მკვლევრისეული ინტერპრეტაცია. ამდგვარადაა განხილული ლირიკული შედეგრიც – „ქარი ქრის“. გალაკტიონის ვერსიფიკაციაში პროსოდითა და რიტმითაც კი გამორჩეული სტრიქონების ანალიზისას ლიტერატურათმცოდნე მოხდენილ მინიშნებას აკეთებს: „გალაკტიონ ტაბიძე გარდატეხის ეპოქათა მესიტყვეა, როცა ძველი ინგროდა და ახალი „ნისლში ინაკეთებოდა“. და თუ მის პოეზიაში ამ ნგრევის ხმაური არ ისმის, ეს მისი შემოქმედებითი თავისებურების შედეგია. ცხოვრების ხმაური ისე ასხლტება ზოგიერთი პოეტის გულის ფიცარზე, როგორც თოფის გრიალი სალ კლდეზე და მძლავრ ექოს გამოსცემს. მაგრამ არიან

პოეტები, რომელთა რაინდული სულის მგრძობიარე ქსოვილები უხმაუროდ ისრუტავს ეპოქათა ქარტეხილებს და საკუთარ ტკივილად აქცევს. ეს სულიერი ტკივილი, გარდატეხის სისხლიანი ეპოქებით აღძრული, გალაკტიონმა შესანიშნავი ხელოვნებით გამოხატა ლექსებში: „ატმის რტოო...“ და „მზეო თიბათისა“. ლექსების ამავე კატეგორიას მიეკუთვნება „ქარი ქრის“...“, – ვფიქრობთ, მართლაც რომ საინტერესო მოსაზრებაა.

აკაკი ხინთიბიძეს ცალკე ნარკვევი აქვს მიძღვნილი გალაკტიონის ცნობილი კრებულისადმი „არტისტული ყვაილები“, რომელიც ეროვნულ ლიტერატურაში საეტაპო წიგნს წარმოადგენს. კვლევა მიმდინარეობს მეტრისა და რითმის თვალსაზრისით, რასაც ხელს უწყობს კრებულის რითმის ლექსიკონის არსებობა, რომელიც თავად მკვლევარის ხელმძღვანელობით იქნა შედგენილი და გამოცემული. საგულისხმოა, რომ კრებულის ოთხმოცდაექვსი ლექსი სხვადასხვა ცხრამეტი საზომით აღმოჩნდა შესრულებული. პირველივე შვიდი ლექსი ერთმანეთისაგან განსხვავებულ შვიდ საზომს იძლევა. აქვე იღებს სათავეს ვერლიბრიც. აკ. ხინთიბიძე აღნიშნავს, რომ „არტისტული ყვაილების“ ნიმუშთა დიდი ნაწილი თორმეტ ან თექვსმეტ სტრიქონს შეიცავს, და ამ ფაქტით კი ვლინდება გალაკტიონის მხრიდან სონეტის თოთხმეტსტრიქონიან კომპოზიციასთან დაახლოების მიდრეკილება, რადგანაც, ამ დროს სონეტი ერთი საყოველთაოდ ფეხმოკიდებული ფორმაა განცდებისა და ფიქრების გადმოცემისა. მაგარამ პოეტი ქართული ტრადიციებისამებრ გაურბის კენტსტრიქონიან ტერცეტებს და ლექსის მოცულობას კატრენებით არეგულირებს. ჩვენი აზრით, ეს შეხედულება მხოლოდ და მხოლოდ ჰიპოთეტურად უნდა ჩაითვალოს და საკმარისად ტოვებს ეჭვის საფუძველს. ასეთი სახის „შელამაზება“, თუნდაც ეროვნული ტრადიციის გავლენით, ალბათ, მაინც არარეალურად უნდა მივიჩნიოთ მით უფრო, რომ ქართულად მშვენიერი ნაწარმოებებია შექმნილი თვით სონეტის

კლასიკური სალექსო ფორმითაც. საინტერესოა „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორის დაკვირვება რითმების რაოდენობრივ მაჩვენებლებზე. მეცნიერი აღნიშნავს, რომ თუ რითმების რაოდენობას მარცვალთა რაოდენობას შეუფარდებთ, კლასიკურ პოეზიასა და „არტისტულ ყვავილებს“ შორის კოლოსალურ სხვაობას ვნახავთ: რითმა უკვე ლექსის ყველა კუნჭულს ავსებს, რაც მანადმე უჩვეულო და მოულოდნელი იყო მთელს ქართულ ვერსიფიკაციაში. მკვლევარი სხვადასხვა სალექსო პარამეტრის მონარჯვებით ცდილობს შექმნას სრულიად კრებულის პოეტიკის ერთიანი სურათი. ამ კუთხით ყურადღება უთუოდ უნდა მიექცეოდ რითმის ბგერითი მორფოლოგიის საკითხს. ზუსტი რითმის გამოყენებითი შესაძლებლობანი ლექსთა ხსენებულ კრებულში მიყვანილია იმ აბსოლუტურ ზღვრამდე, როდესაც ბუნებრვად იბადება აუცილებლობა რითმის ევფონიური განახლებისა. ეს მომენტი კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესთაგანია გალაკტიონის პოეტიკაში. აკ. ხინთიბიძე გვერდს არ უვლის ამ პრობლმას. იგი ხაზს უსვამს დიდი პოეტის მიერ პოლიფონიური რითმის, როგორც მხატვრულ სახეთა მოულოდნელობის ევფონიური მოულოდნელობით განმტკიცება-გამაგრების საინტერესო შესაძლებლობის, გამოყენებათა თავისებურებებს. ასონანსის, კონსონანსისა თუ დისონანსის მეოხებით გალაკტიონი ახერხებს, რაც შეიძლება მეტი და განხვავებული ლექსიკური ერთეული გაიტანოს რითმაში, რაც შეიძლება მეტი ლოგიკურ-ემოციური შინაარსით დატვირთოს ეს უკანასკნელი. „არტისტული ყვავილების“ რითმა იმითაც იქცევეს ყურადღებას, რომ გაცდა სტრიქონის კლაუზულის, თვით სარითმო ერთეულის ფარგლებსაც კი და ზოგჯერ სტრიქონის სიღრმეშიც შეიჭრა. კრებულის რითმამ, „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორის შენიშვნით, აუცილებელი გახდა კორექტივის შეტანა ქართული რითმის ტრადიციულ გაგებაში, ბგერებისა თუ ბგერათკომ-

პლექსების თანხმობის ნაცვლად ორიენტაცია აკუსტიკურად მგავსი სიტყვების განმეორებაზე იქნა აღებული.

ძალზე საინტერესო მასალას იძლევა რიტმისა და მეტრის ანალიზის თვალსაზრისით გალაკტიონ ტაბიძის ოცინანი წლების პოეზია. პროფ. ხინთიბიძე განსაკუთრებით აკეთებს აქცენტს იმ ფაქტზე, რომ საუკუნის პოეტისათვის რიტმის ახლებური ვარიაციის გარეშე თემატიკური სიახლე არ არსებობს. და მართლაც; ლირიკოსი ყოველ საგანსა თუ მოვლენაში მათთვის დამახასიათებელ მუსიკას ეძებდა. ალბათ, ამითაც აიხსნება ის გარემოება, რომ გ. ტაბიძე ბევრ ახალ საზომს მხოლოდ ცალკეულ, ერთეულ ლექსებში იყენებს, მაგრამ გენიალური ალლოთი და სრულიად განუმეორებლად. ხსენებულ ძიებათა პარალელურად გარჩეულია არაზუსტი რითმის უკიდურეს კონსონანსურ-დისონანსურ ფორმებში საყრდენი ხმოვნის მკვეთრი აქცენტირების მომენტიც. აკ. ხინთიბიძე იმ მკვლევართა შორისაა, ქართული ლექსთწყობის სილაბურ ბუნებას რომ აღიარებენ. ეს კონცეფცია განსაზღვრავს „გალაკტიონის პოეტიკის“ ანალიზის ხასიათსაც, მაგრამ თავის მხრივ, მოძიებული მასალაც ამდიდრებს და შემოქმედებითად ავითარებს ცნობილ მეცნიერულ თვალსაზრისს. ტონურობისაკენ მიდრეკა, რომელიც ეროვნულ ლექსს გურამიშვილის შემოქმედებაში დაეტყო და რაც, შესაძლებელია, გარკვეულწილად არაქართული ენობრივი ლანდშაფტის ზემოქმედების შედეგიც იყო, XX საუკუნის პოეზიის ზოგიერთ ნიმუშებში გაცილებით უფრო მკვეთრი ელფერის მატარებელია. გალაკტიონთან ტონური ელემენტების გაძლიერებისაკენ ანგარიშგასაწევი გადახრაა ნიშანდობლივი, რაც განსაკუთრებულად ვერლიბრის დესილაბიზმამაც გამოკვეთა და გააძლიერა. აკ. ხინთიბიძის შეხედულებით თავისუფალი ლექსი „ზღვის ეფებრა“ შესამჩნევად ამჟღავნებს მიდრეკილებას სილაბურ-ტონურობისადმი. მკვლევარი წიგნის სხვა ფურცლებზეც მიანიშნებს ტენდენციას, რომელიც გალაკტიონის წყობილსიტყ-

ვაობაში სილაბურობის ტონურ აქცენტირებას გულისხმობს. და მაინც, რჩება შთაბეჭდილება, რომ დასახელებულ ნაშრომში სასურველი იქნებოდა ამ პრობლემის უფრო საფუძვლიანი, დეტალური ანალიზი, რათა ყურადსაღებ დაკვირვებას ჩამოყალიბებული კონცეპტუალური დებულების ღირებულება შეეძინა. „გალაკტიონის პოეტიკაში“ საინტერესოდაა წარმოდგენილი ე. წ. შებრუნებული რითმის საკითხი, რომელიც ოციან წლებში შემოაქვს პოეტს. მთელ რიგ სალიტერატურო ენებში ლაპარაკია რითმის სტრუქტურის ძირეულ შეცვლაზე – გალაკტიონმა, ექსპერიმენტული სახით, რითმის ეფფონიური ცენტრი სარითმო ერთეულთა თავში გადაიტანა, ბოლოები კი შეუწყობელი დაუტოვა (პოემა „მოგონებები იმ დღეებისა, როცა იელვა“, 1924), რითაც გამოამზეურა ქართული რითმის მასშტაბურობა და ამოუწურაობა, ცხადყო დაუშვებელ ცვალებადობათა არსებობის შესაძლებლობაც.

მხატვრული გამოსახვის ასპექტით, აკ. ხინთიბიძე ოციანი წლების ლექსებში გამოარჩევს ორ მიმართულებას: მოვლენებზე პირდაპირ რეაგირებასა და გასაიდუმლოების, მინიშნებების, სიმბოლურობის ხელოვნებას, რასაც შემოქმედი გარდატეხის ეპოქის ტკივილების ჩვენების დროსაც ხშირად მიმართავდა. აქვეა ილუსტრირებული გალაკტიონის ჯადოქრული პოეზიის გავლენა მისი თანადროულობის თვალსაჩინო წარმომადგენლებზე. ლაკონურად, მაგრამ ჭეშმარიტი პროფესიული დამაჯერებლობითაა ახსნილი ამდაგვარი მხატვრული ზემოქმედების არსი ტ. გრანელის უაღრესად საყურადღებო შემოქმედებაზე.

ნარკვევებში რამდენიმე საგულისხმო შეხედულებაა გამოთქმული, რომელიც გალაკტიონის გამოცემათა ტექსტოლოგიურ მხარეს შეეხება. პოეტის თხზულებათა თორმეტტომეულში აღნუსხული ტექსტის დამახინჯების შემთხვევები ახსნილია ლექსთწყობის პრინციპების გაუთვალისწინებლობით. სალექსო კრებულებში ხშირად შეუმჩნეველად დატოვებული სტრიქონთა

შიგნით შემალული სარიტმო სიტყვები, რომლებსაც, სათანადოდ განლაგების შემთხვევაში, რითმის მოცემა შეუძლიათ. აკ. ხინთიბიძე მოითხოვს ფრთხილ, გააზრებულ, არაერთგვაროვან მიდგომას ავტორის უკანასკნელი ნების პრინციპის მიმართ. ამ შემთხვევაში ნამდვილად უპრიანია ედ. ზივერსის „ჟღერის ანალიზის“ თეორიის შეხსენება, რომლის მიხედვითაც, ლექსის თავდაპირველ ტექსტში ყოველი შემდგომი ჩარევა მის მელოდიურ სისტემას არღვევს და მუსიკალურ ქსოვილს აზიანებს, ვინაიდან განვლილი ფსიქიკურ-შემოქმედებითი პროცესის ზუსტი განმეორება შეუძლებელი ხდება. კიდევ უფრო დელიკატურ დამოკიდებულებას საჭიროებს, და უმრავლეს შემთხვევაში აბსოლუტურად გაუმართლებელია, ლექსისა თუ რითმის სწორება იმ ორთოგრაფიულ-გრამატიკული ნორმების მიხედვით, რომელიც შეგნებულადაა შელახული სტილისტიკური მოსაზრებების გამო, ან სრულიადაც ლექსის დაწერის შემდეგ იქნა შემუშავებული. ამ მომენტთან გარკვეული კავშირი აქვს დათარიღების, თავისთვად ძალზე მნიშვნელოვან, საკითხს. ამოსავალი წერტილი, „გალაკტიონის პოეტიკის“ მკვლევარის აზრით, აქაც პოეტის სტილი და ვერსიფიკაციული განვითარების დონე უნდა იყოს. მოსწრებულად შენიშნავს ლიტერატორი: „გვიან დაწერილი ლექსებისათვის ადრინდელი თარიღის მიცემა „ამაგრება“ მწერლის შემოქმედებით და თვით სასიცოცხლო პოზიციებს. ეს იყო გაავეებული კრიტიკოსებისაგან თავდასხმის მოგერიების საშუალება, ერთგვარი თვითდაზღვევა, დღევანდელი თვალთ შეიძლება მიამიტური, მაგრამ იმ დროს, იმ კონკრეტულ ვითარებაში, ალბათ, საჭირო და გამოსადეგი“ ამიტომაც, სოციალურ თუ სხვადასხვა ობიექტურ და სუბიექტურ გარემოებათა გამო, ადრეული თარიღების გასწორება ლიტერატურული მასალისადმი უაღრესად გამოზომილ, ფაქიზ ურთიერთობას გულისხმობს. ასევე, შემოქმედებით მიდგომას საჭიროებს შემთხვევები, როდესაც გალაკტიონს თავისი ადრინდელი ლექსიდან

სხვა ახალი ლექსი გამოჰყავს. ზოგჯერ ძველი ნიმუშიდან რჩე-
ბოდა სტრუქტურა, ცალკეული სახეები და გარკვეულწილად
სიტყვიერი ქსოვილიც, მაგრამ, როგორც აკ. ხინთიბიძე მი-
უთითებს, ნაწარმოებს ემატებოდა სრულიად ახალი სტროფები,
ახალი შინაარსითა და ახალი სახეებით. მკვლევარი ხაზგასმით
აღნიშნავს, რომ მსგავსი შემთხვევისას დიდი სიფრთხილვა
საჭირო, პოეტს ლექსი არ დავუკარგოთ. ყოველთვის, როცა
გალაკტიონის ერთი ლექსიდან ცალკეული ადგილები მეორეშია
გადატანილი, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ერთი ლექსის ორ
ვარიანტთან გვაქვს საქმე.

„გალაკტიონის პოეტიკის“ შემადგენელი ნარკვევების ნაწილი
სამოციან წლებში იწერებოდა, მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლე-
ბას ეჭვი შევიტანოთ ლიტერატურული ძიების საშუალებათა
ეფექტიანობასა და დასკვნების აქტუალურობაში. ერთი ლექსის
ანალიზის პრინციპი, რომელსაც ხშირად იყენებს ავტორი, გან-
საკუთრებით წიგნის პირველ ნაწილში, დღეს მიღებული და
აღიარებული ფილოლოგიური ხერხია სამამულო თუ საერ-
თაშორისო ლიტერატურათმცოდნეობასა და პოეტიკაში. ლექს-
მცოდნეობაში გამორჩეულად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ექ-
სპერიმენტალური დაკვირვების მეთოდს. არსებობს არცთუ ხე-
ლალეობით უარყოფილი შეხედულება, რომ ლექსი, უპირატესად,
სმენითი აღქმის კატეგორიაა და ამიტომაც, ტექსტის „ლაბო-
რატორიული ანალიზი“ ცალკეული საკითხების გარკვევისას
დიდ ღირებულებას იძენს. სტატისტიკურ და შედარებით მე-
თოდთან ერთად, რომელსაც მთელ რიგ შემთხვევებში წარმატე-
ბით მიმართავს „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორი, კვლევის
ობიექტის შესწავლისათვის სალექსო ექსპერიმენტის გამოყენება
ყოველმხრივ უწყობს ხელს კონკრეტული ფაქტობრივი მასალის
გამოვლენას და შემდგომში უკვე განზოგადებული დასკვნების
ჩამოყალიბებას. აკ. ხინთიბიძის წიგნში საუბარია მახვილის
ადგილმდებარეობის დადგენის შესახებ ოთხმარცვლიან სიტყვა-

მუხლებში, რომელთა საწყისი ხმოვნები თანხმოვნით არ ითიშება (გაიშალა, გაიჩალა, აუჩქარა, დაიკვილა...). ილუსტრაციებად დართული მელოდიგრაფისა და აუდიტორიის ჩვენებები მახვილს ამგვარი სიტყვების თავში ადასტურებს. დადასტურდა თავად პოეტის შეხედულება ოთხმარცვლიან სიტყვათა მახვილის შესახებაც, რაც მას დიმიტრი არაყიშვილის სიმღერასთან დაკავშირებით აქვს გამოთქმული. „მთაწმინდის მთვარის“ ანალიზმა კი ნათელყო, რომ რითმას პოეტი მახვილით არ არეგულირებს. გ. ტაბიძე, მელოდიკისადმი თავისი მიდრეკილების მიუხედავად, მეტრული მახვილის დაცვის პოზიციაზე არ დგას და რითმის ზეგავლენით, როგორც აკ. ხინთიბიძე შენიშნავს, სიტყვათმახვილის გადაადგილებას არ ცდილობს.

გალაკტიონისული ლექსის საკუთრივ სრუქტურაზე მსჯელობა ზემორე დასახელებულ ნაშრომში პოეტური ენის ანალიზით იწყება. ეს უკანასკნელი პირდაპირ კავშირშია იმ იდეასა და შინაარსთან, რომლესაც შემოქმედი გვთავაზობს და ამდენად სხვა კომპონენტებზე უკეთ ინარჩუნებს მწერლის მხატვრული მეთოდის ხასიათში წვდომის უნარს. შემოქმედებითი ცხოვრების ყოველ საფეხურზე დიდი პოეტის მემკვიდრეობა, უწინარესად, ენის მხატვრული სახეცვლით იქცევეს ყურადღებას, ამიტომაც სხვა ესთეტიკურ მახასიათებელთაგან განსხვავებით ეს მოვლენა უფრო ღრმად გვახედებს ხელოვანის სამყაროში. პროფ. ხინთიბიძე განხილვის საგნად განსაკუთრებით გამოარჩევს „ლექსიკურ თავისებურებანს“ – საუბარია გალაკტიონის დიალექტიზმებებზე, არქაიზმებსა და ნეოლოგიზმებზე. ეპოქის შესატყვისი ახალი გამოთქმებისა და საერთაშორისო სიტყვების გვერდით, რომელიც როგორც სავსებით მართებულად შენიშნავს ლიტერატორი, ბარბარიზმების რიგში არ უნდა შევიტანოთ, პოეტი სიტყვათქმნადობის წესით, თავად თხზავს ლექსიკურ ერთეულებს. ეს ერთეულები, წმინდა ლინგვისტური გაგებით, განსხვავებული საკომუნიკაციო ნიშნის უქონლობის გამო ნეოლოგიზ-

მებად შეიძლება მიჩნეული არც იყოს, მაგრამ საოცრად ამდირებს პოეტურ მეტყველებას და მკვლევარიც, სრულიად ბუნებრივად, უკავშირებს მათ ტროპული აზროვნების სფეროს. დიალექტიზმებიდან აღნიშნულია იმერული სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც ადგილობრივ კოლორიტს ქმნის. ლიტერატორის დაკვირვებით, გალაკტიონისათვის არქაიზმები, როგორც ლექსიკური, ისე სინტაქსური თვალსაზრისით, ნაკლებად დამახასიათებელი ყოფილა. პირიქით, ხალხური მეტყველების კვალობაზე, პოეტი ორთოგრაფიულად ამარტივებს სიტყვებს.

პოეტური სინტაქსის სფეროში (და ეს სავსებით ლოგიკურია), განსაკუთრებული ყურადღება ინვერსიულ მოვლენებს უპყრიათ. წიგნის ავტორის დაკვირვებით, მათ გალაკტიონის პოეზიაში ფართოდ გაეხსნა გზა „მე და ღამის“ ცნობილი ინვერსიების შემდეგ. თუ ადრე გ. ტაბიძესთან იშვიათი იყო რთული ქვეწყობილი წინადადებები, დროთა განმავლობაში დამოკიდებულ და ჩართულ წინადადებათა რიცხვმა ერთბაშად იმატა, რაც, ინვერსიის გაძლიერებასთან ერთად, ენის მიმართ პოეტის აქტიური დამოკიდებულების ნიშნადაა მიჩნეული ხსენებულ წიგნში გალაკტიონის პოეტიკის შესახებ. 20-იან წლებში გ. ტაბიძესთან ინტონაციური გადახალისებაც საგრძნობია, რომელიც კითხვით-ძახითი ხმოვანების მკვეთრ მონაცვლეობაში გამოიხატა („ქალაქი წყალქვეშ“). სალექსო ინტონაციის ამგვარი ფერადოვნება ადრეულ ეტაპზე პოეტისათვის ნიშანდობლივი არ იყო.

სტილისტიკურ ფიგურებს შორის აკ. ხინთიბიძის ნაშრომში გამოყოფილია განმეორების ათზე მეტი სახეობა, მათ შორის განმეორებადი სიტყვები თანმხლები სინონიმებით, ურთიერთგანსხვავებული კონტექსტებით, კიბური განმეორებანი და სხვა. განმეორებადი ერთეულები, მკვლევარის დაკვირვებით, წინარესაგან განსხვავებული, რაღაც ახალი ნიუანსის შემცველია. გ. ტაბიძისეული განმეორება გრადაციულია და ალბათ, ამიტომაც

ატარებს გამორჩეულ სტილისტურ ელფერს. თუ ხსენებულ პოეტურ ხერხებს ქრონოლოგიური თვალსაზრისით აღვიქვამთ, ამკარაა, რომ თავის განვითარებაში განმეორება გალაკტიონის მხატვრული აზროვნების სულ უფრო რთულ საფეხურს უკავშირდება და შესაბამისად მალდება მისი ფუნქციები. ზოგჯერ განმეორება ანაფორაში გადადის, როგორც ეს „მთაწმინდის მთვარეში“, სადაც სიტყვა „რომ“ არაერთგზის გამოიყენება ლექსის ბოლო აკორდების სტრიქონთა დასაწყისში. გ. ტაბიძისათვის ნიშანდობლივ სტილისტურ საშუალებათა შორის ლიტერატორი სინონიმისაც უთმობს ანგრიშვასაწევ ადგილს, მაგრამ გამორჩეულად მაინც „გალაკტიონისეულ სამებას“ — განმეორებით სამგზისობას ასახელებს, რომლის შესამე საფეხურზე მიმართავს ხოლმე პოეტი ყველაზე შორეულ, მაგრამ ზედმიწევნით ეფექტურ ასოციაციებს.

ტროპული აზროვნება პოეზიის უმთავრესი მახასიათებელთაგანია. მისი ბუნება სიტყვის არაპირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენების ხარისხითა და ხასიათით განისაზღვრება. გადატანითი მნიშვნელობით საკომუნიკაციო ერთეულის გამიზვნა იწვევს პოეტური წარმოსახვის გაძლიერებას, შინაარსეულ გამდიდრება-გაფართოებას, რაც თავის მხრივ განუხრებლად ზრდის მხატვრული სინამდვილის ესთეტიკურ ღირებულებასა თუ რეციპიენტზე ემოციური ზემოქმედების შესაძლებლობას. აკ. ხინთიბიძე ტროპის რამდენიმე სახეს — ეპითეტს, შედარებასა და მეტაფორას აერთიანებს თავში „თვისებათა გადატანის ხელოვნება“. ლიტერატურათმცოდნის აზრით, გალაკტიონი სრულიად საგანგებოდ არჩევს ლექსიკურ ერთეულებს, რომელთა გამოყოფა და ეპითეტის გამოყენებით ხაზგასმა მიზანშეწონილად მიაჩნია. საუკუნის პოეტთან ხსენებული მხატვრული საშუალება თავდაპირველად ლოგიკურ-ემოციური ხასიათის განსაზღვრებაა, მაგრამ შემდგომ და შემდგომ სულ უფრო ღებულობს მეტაფორიზებული ეპითეტის სახეს. სინტაქსური თვალსაზრისით

იგი შეიძლება ირიბი წყობის მსაზღვრელადაც მოგვევლინოს, რითაც რეალური ხდება სტრუქტურის ბოლოს მისი გადატანა და რითმაში გაცხადება. ამგვარად დალაგებული ეპითეტები უმაღლეს ექცევა მკითხველის ყურადღების ცენტრში. ხსენებულ ინვერსიულ პოზიციაში გვხვდება ფერის აღმნიშვნელი ერთეულებიც, მაგრამ ისინი მაინც კონკრეტული მასალის გარეშე ასოციაციური აზროვნების მეტად საგულისხმო სურათის შექმნილთაა ნიშანდობლივი. გალაკტიონი, მართლაც, რომ ყოველმხრივ აღიქვამს ფერს: ხელავს, გრძნობს, ისმენს მათ გამას; ფერების სიმფონიით ხატავს საყოველთაო ტკივილს და სიხარულს. თუ შემოქმედების საწყის ეტაპზე პოეტი ძირითადად ფერის მხოლოდ პირდაპირი აღქმით კმაყოფილდება, დროთა გამელობაში თითოეული ფერი თანდათან ამა თუ იმ განწყობას დაუკავშირდა და, ამდენად, ორივე მნიშვნელობის მატარებელი შეიქნა — რეალურისაც და აბსტრაქტულისაც, არცთუ იშვიათად კი მარტოოდენ განყენებული, ტროპული წარმოსახვის ნაყოფად ჩამოყალიბდა. აკ. ხინთიბიძის შენიშვნით, ყველაზე უფრო სრულფასოვანი გამეხები გალაკტიონის ფერთა სამყაროში მაინც ლურჯ ფერთან არის დაკავშირებული. პოეტის მხატვრულ ცნობიერებაში ჯერ შავი ფერი იყო გაბატონებული („ვის უნახავს შავი წიგნი“), მაგრამ იგი ლურჯმა შეცვალა („ვით წიგნი ლურჯი და ძველის ძველი“) და ლურჯი ფერი იქცა გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლოდ.

გ. ტაბიძის პოეტური ფანტაზიის სიღრმემ და სილამაზემ ნათლად იჩინა თავი შედარებაშიც. ამ მხრივ შედარების შესაძლებლობანი მრავალმხრივია, მისი სტრუქტურა — რთული და ტევადი. „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორი მათ დახასიათებას ფორმალური კლასიფიკაციით იწყებს: კავშირიანი, უკავშირო, ორწევრიანი, სამწევრიანი. ყურადღება მახვილდება იმაზე, თუ რა ედარება რას და რომელი ნიშნის მიხედვით. წიგნში გამოყოფილია შებრუნებული შედარება („ცა ლურჯია

გუმბათივით“), ე.წ. მოულოდნელი შედარებები („გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? — ეს ჩემი სამშობლოს მთებია“), რომლებიც მეტაფორასთან დაახლოებულ უნიშნო, შემოკლებულ შედარებასთან ერთად გამორჩეული ზემოქმედებითი უნარის მატარებელია. საუკუნის პოეტი ორმოცდაათამდე ლექსის სათაურშივე წარმოაჩენს შედარების მაგალითს და, შესაბამისად, ტროპის მოცემულ სახეს კიდევ უფრო მნიშვნელოვან ფუნქციურ დატვირთვას აკისრებს. ასე, რომ გალაკტიონი არ გამოეხმაურა ათიან წლებში გამოთქმულ მოსაზრებას ზემოხსენებული მხატვრული საშუალებების მიერ თავის შესაძლებლობათა ამოწურვის შესახებ.

ძირითადად ნეორომანტიკული ხასიათისაა და რაიმე არსებითი სიახლით არ იქცევს ყურადღებას ცხრაასოთხმეტი წლის გალაკტიონისეული კრებულის მეტაფორები. საკმარისად ბატონობს ტრაფარეტი, შაბლონი. შეინიშნება ტრადიციულ სახეთა ერთგვარი გადამღერებაც. გარდატეხა გ. ტაბიძის მეტაფორულ აზროვნებაში, აკ. ხინთიბიძის კონცეფციის მიხედვით, იმ დროს დაიწყო, როცა დაიწერა „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი“ („შერიგება“, 1915 წ.). ხსენებულ პერიოდში მიმდინარეობს სრულფასოვანი, ძირეული ცვლილებები ახალგაზრდა პოეტის მთელს მხატვრულ ლაბორატორიაში. პირველი კრებულის გამოსვლის შემდეგ მზადდება გალაკტიონის პოეტური პერსონის შინაგანი მეტამორფოზა. ეს გადატრიალება შეეხება მწერლური ხელოვნების უმეტეს ნიუანსს და ამგვარად მოველინება სამყაროს „არტისტული ყვავილების“ თვისობრივად ახალი პოეზია. ლექსის ეს „რევოლუციური“ ფერისცვალება ჭეშმარიტი მკვლევარ-ლიტერატორის ალღოთი აქვს გაცნობიერებული და აღნუსხული „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორს. მთელს წიგნს წითელ ზოლად გასდევს აზრი გ. ტაბიძის შემოქმედებაში გარდატეხის პერიოდის არსებობის და უდიდესი მნიშვნელობის შესახებ, პერიოდისა, რომელიც შემდგომში სრუ-

ლიად XX საუკუნის ქართული პოეზიისათვის ათვლის წერტილად იქცა.

სალექსო რეფორმამდე ერთფეროვნებას ამჟღავნებდა და მხოლოდ რამდენიმე საზომით იფარგლებოდა გ. ტაბიძის მეტრიკაც. „არტისტულ ყვაილებში“ (1919წ.) საზომთა რიცხვმა მნიშვნელოვნად იმატა. განსახილველ ნაშრომში არაერთხელაა შენიშნული, რომ კრებულის პირველივე შვიდი ლექსი ერთმანეთისაგან განსხვავებული საზომით არის დაწერილი. ძალზე გახშირდა ჰეტერომეტრული საზომებიც. აკ. ხინთიბიძე ამ მოვლენებს განიხილავს ისტორიულ ასპექტში, ქართული ლექსის ბუნებისა და ეროვნული მეტრიკის ზოგადი ხასიათის ევოლუციის ფონზე. ქართული ლექსწყობის მარცვლოვანი ბუნება, როგორც ერთხელ უკვე შევნიშნეთ, სიტყვაში მახვილის როლის გაძლიერებასთან დაკავშირებით, ახალ საუკუნეებში ტონურობის ელემენტებსაც მოიცავს, თუმცა, რა თქმა უნდა, ძირითადად რჩება სილაბურობის ფარგლებში. თავად გალაკტიონის შეხედულებით, ქართულ ლექსში აუცილებელია სიტყვის ბუნებრივი აქცენტირების დაცვა, მაგრამ ყოველივე ხსენებული არ გამორიცხავს პოეტის მიდრეკილებას ტონურ მახასიათებელთა გახშირებით ეროვნული პროსოდის შემდგომი გაფართოებისადმი. აკაკი ხინთიბიძე გალაკტიონის შემოქმედებაში თითო-ოროლა ნიმუშით წარმოდგენილ მეტრიკასაც კი არ ტოვებს შესაბამისი კომენტარის გარეშე. ლიტერატორის შეხედულებით, სწორედ რიცხობრივად მცირე საზომების შესახებ დასტურდება ყველაზე ნათლად დიდი პოეტის თვალსაზრისი ამა თუ იმ საგანსა და მოვლენაში საკუთარი მუსიკის არსებობის თაობაზე. და მართლაც, როგორც ბუნების გამოვლინებები არ იმეორებენ ერთმანეთს, ისე განსხვავდებიან ურთიერთისაგან მათი შთაგონებით შექმნილი ლექსთა საზომები. ამიტომაცაა თავისთავად ერთადერთი, დამახასიათებელი მეტრით დაწერილი ნაწარმოებები ასეთივე უნიკალური და განუმეორებელი.

გ. ტაბიძე ქართული მეტრიკის დიდი რეფორმატორია. ამ მხრივ მისი პოეზია უდიდესი საგანძურია ოცდაჩვიდმეტი იზოსი-ლაბური და ოთხმოცდაათი ჰექტერომეტრული საზომით. მაგრამ გალაკტიონის სახელთანაა დაკავშირებული თვისებრივად ახალი რითმის შემოტანაც ეროვნულ პოეზიაში. აკ. ხინთიბიძე მოსწრებულად შენიშნავს: „ამავე დროს. რითმა გალაკტიონისათვის მხოლოდ რითმა არ არის. იგი, საერთოდ, პოეზიის სინონიმია, სილამაზის, მშვენიერების სიმბოლოა. თავის შემოქმედებით გარდატეხას პოეტმა რითმის (ძველი რითმის) ლალატი უწოდა: „მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა“...“. გ. ტაბიძის რითმათა ხასიათი ახლებურია მარცვალთა რაოდენობის, ეფონიისა და მორფოლოგიის თვალსაზრისით. „გალაკტიონის პოეტიკის“ სპეციალურ ქვეთავებში ყურადღება მახვილდება კონსონანს-დისონანსთა საოცარ კომბინაციებზე, გარითმვის ხერხთა მრავალსახეობაზე. პოეტის რვატომეული გამოცემის პირველი ტომის ანალიზზე დაყრდნობით წარმოჩენილია შესანიშნავი ნიმუშები მრავალმარცვლიანი შედგენილი რითმებისა, განხილულია გალაკტიონისათვის ძალზე დამახასიათებელი შეთავსებული რითმის ხელოვნება, გენიალური შემოქმედის მიერ ქართული ლექსის ბუნებასთან ერთმარცვლიანი რითმის დაახლოების პროცესი. ძველ პოეზიაში გამონაკლისის სახით არსებობდა გარითმულ კომპლექსთა არათანაბარმარცვლიანობაც. ეს შტრიხი გ. ტაბიძესთან გააზრებული მუსიკალური აქცენტის მომკველია. დიდი ქართველი პოეტი არც ტრადიციულ ზუსტ რითმას გაურბის, მაგრამ აკ. ხინთიბიძის სამართლიანი მინიშნებით, მაინც არაზუსტი, თვისობრივად ახალი რითმის დამამკვიდრებელია ეროვნული ლექსის განვითარების ისტორიაში. არაზუსტი და თავისუფალი რითმის გარკვეულ სახეთა გამოვლინება ხშირად მოულოდნელობისა და უცნაურობის განწყობილებას ბადებს, მაგრამ მოულოდნელობა განპირობებულია არამარტო ბგერითი შემადგენლობით, არამედ თავისებური და განსაკუთრებული დამოკიდებულებით გარითმულ ერთეულთა სემან-

ტიკურ მნიშვნელობებს შორის. რითმებზე მორფოლოგიური თვალსაზრისით დაკვირვებისას, გალაკტიონის პოეტიკის მკვლევარი ძალზე მაღალ შეფასებას აძლევს მათ ნაირგვარობას. სავსებით მართებულად ჩანს შეხედულება, რომ გ. ტაბიძის ლიტერატურულმა მემკვიდრეობამ კიდევ ერთხელ უარყო აზრი, თითქოს ზმნები რითმებად არ გამოდგებოდეს, მაგრამ ლექსში ზმნისეულ რითმებზე უფრო ეფექტური მაინც სახელის ზმნასთან გარითმეა, რაც დიდი ქართული პოეტის შემოქმედებაში არა ერთსა და ორ განუმეორებელ სარითმო წყვილს იძლევა. გალაკტიონთან რითმა შეიძლება შეგვხედეს ლექსის ყოველ ადგილას, სტრიქონის ყოველ მონაკვეთში, სადაც კი ცეზურის ხაზი გაივლის. აკ. ხინთიბიძე ყურადღებას ამახვილებს კიბურ რითმებზე, რომელიც დროდადრო გამოერევა სტრიქონებში და მეტად სასიამოვნო მუსიკალური სიმკვეთრისა და სილალის შემოძრავს.

წიგნში „გალაკტიონის პოეტიკა“ ცალკე ქვეთავი ეძღვნება პოეტის რითმის ლექსიკონს. იგი თავად პროფ. აკ. ხინთიბიძის მონაწილეობითა და ხელმძღვანელობით მომზადდა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში, მანამდე კი გამოიცა „არტისტული ყვავილების“ რითმის ლექსიკონი, რომელიც არსებითად დაზვერვით ხასიათს ატარებდა: ნარკვევში თავდაპირველად საუბარია რითმის ლექსიკონის ზოგად სპეციფიკაზე, ტრადიციაზე, რაც ამ მიმართულებით არსებობს, შემდეგ კი გალაკტიონის რითმა დახასიათებულია ლექსიკონის მონაცემების მიხედვით (საძიებლები, სტატისტიკური აღრიცხვის ცხრილები), სადაც რითმა ოცდაცამეტი სხვადასხვა პარამეტრითა წარმოდგენილი. აქვეა გალაკტიონის გარითმვის სისტემათა ცხრილი თითოეული მათგანის გამოყენების სიხშირის ჩვენებით. გარითმვის სისტემათა რაოდენობა ასოთხმოცდაორს აღწევს. ყურადღება გამახვილებულია განმეორებულ რითმათა სიმცირეზე, რაც რითმის ლექსიკური სიმდიდრის მაუწყებელია. მაღალია რითმის ინფორმაციულობა, მნიშვნელოვანია აზრო-

ბრივ-სემანტიკური დატვირთვა. სტატისტიკურად ირკვევა, რომ პოეტი არ იმეორებს ძლიერსა და შთამბეჭდავ, მით უფრო მის მიერ მიგნებულ იშვიათ რითმებს. ასეთი წყვილები კი რამდენიმე ასეულს აჭარბებს. დიდია გალაკტიონის რითმის ამპლიტუდა – ერთმარცვლიანიდან რვა მარცვლიანამდე. გარითმვის მრავალრიცხოვანი კომბინაციებიდან პოეტი ყველაზე მეტად ჯვარედინ რითმას მიმართავს. სტატისტიკურ მოცემულობებზე აკ. ხინთიბიძის დაკვირვებით, ხშირია ინტერვალიანი და ორჯერადი მოსაზღვრე რითმებიც. გარითმვის სისტემათა ცხრილი წარმოდგენას იძლევა გალაკტიონის სტროფიკაზეც. ტრადიციულ კატრენის გვერდით განსაკუთრებით მრავალია რვატაეპიანი სტროფები. გ. ტაბიძესთან მკვლევარს ამგვარი სტროფის ორმოცდაათი ნაირსახეობა აქვს დასახელებული და ხსენებულ მრავალფეროვნებას, ჩვენი აზრით, სავსებით მართებულად, გარითმვის ხერხთა აურაცხელი ვარიაციებით ხსნის. დიდხანს აწვალებდა გალაკტიონს რვატაეპიანი სალექსო ფორმით მთელი პოემის დაწერის აზრიც, რაც სიცოცხლის ბოლოს განახორციელა კიდევ „მშვიდობის წიგნის“ სახით. ამ ნაწარმოების მართლაც სწორუპოვარი ლექსწყობა უდიდეს ყურადღებას იმსახურებს. აკ. ხინთიბიძე პოემაში გამოყენებულ ხუთმარცვლიან რვატაეპედს რითმათა განლაგებით – ababcccb, რომელიც აბსოლუტურად უნიკალურია, როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ პოეტიკაში, „გალაკტიონის სტროფის“ სახელით ნათლავს. ამ საზომითაა შესრულებული რამდენიმე ლექსი და ზემოხსენებული ათას ოთხმოცსტროფიანი პოემა. „თამამად შეიძლება ითქვას, – შენიშნავს ლიტერატურათმცოდნე, – რომ ამ თავისებური კონსტრუქციით გალაკტიონი გვერდით ამოუდგა რვატაეპიანი მყარი ფორმების ოქტავის, ტრიოლიტის, რონდოსა და რეულის პირველ შემქმნელებს“. ძნელია, არ დაეთანხმო ზემორე მოყვანილ შეფასებას, რადგანაც იგი თავის თავში ახ-

ალი ვერსიფიკაციული მოდელის ჩამოყალიბებისა და ხორც-შესხმის მთელ სირთულეს ითვალისწინებს.

დიდი პოეტის დამსახურების წარმოსაჩენად ეროვნული ლექსის ისტორიის წინაშე აუცილებელი იყო ბგერწერული ხელოვნებისთვისაც სათანადო ადგილის მიგება. ქართული ლექსის ვოკალიზმის ორი პოლუსის დასახასიათებლად აკ. ხინთიბიძე მოხდენილად იყენებს რუსთველურ ფრაზებს, აღნიშნავს, რა, რომ ქართულ ეეფონიას ახასიათებს „სილბო ნაქსოვისა“ და „სიმტკიცე ნაჭედისა“. აქვე მკვლევარი დასძენს გალაკტიონის ლექსისათვის პირველი მათგანის უპირატესი მისადაგების შესახებ. ამ მხრივ ქართველ პოეტთაგან გ. ტაბიძე ყველაზე მეტ სიახლოვეს აკაკის მელოდიურ, მეტად რბილსა და ნაზ ბგერწერასთან პოულობს. „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორი სწორედ დასახელებული ფაქტით ხსნის დიდი პოეტის არცთუ მეტად ერთგულ დამოკიდებულებას ფრაზის მკვეთრი ჟღერადობისა და ორკესტრულობისადმი მოდერნიზმის პერიოდშიც კი. საგულისხმოა დაკვირვება ბგერწერული მასშტაბის გაფართოებისა და მიზანდასახულებრივი დატვირთვის თაობაზე „არტისტული ყვაილების“ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში. სალექსო რეფორმის შემდეგ გალაკტიონი ეეფონიურ ხერხებს თანდათან უკვე რთული ასოციაციური მხატვრული სახეების შესაქმნელად იყენებს. აკ. ხინთიბიძე მიიჩნევს, რომ ბგერწერის შუალობით ადგილი აქვს უსემანტიკო სიტყვებისა და სტრიქონების სემანტიზაციასაც და წარმოადგენს პოლემიკის საგნად მრავალგზის ქცეულ „დოვინ – დოვენ – დოვლის“ (ლექსიდან „მოვა მაგრამ როდის?“) კრიტიკისგან იქნებ არცთუ შეუვალ, მაგრამ თავისთავად მეტად საინტერესო ინტერპრეტაციას. ასევე ყურადღებას იმსახურებს ლექსის – „ჭარხალი“ სახე-სიმბოლოების გახსნა, სადაც წიგნის ავტორი ალიტერაციულად შეკრულ „იმერიზმებს“, როგორც ხალხურ ძირებზე დაფუძნებულ მწყობრ ბგერათსისტემებს, პოეტის სიყმაწვილისეული პარმონიის

ანარეკლად მიიჩნევს და უპირისპირებს დაშლილი სამყაროს წინაშე მდგარი ხელოვანის განცდა-განწყობილებას. ხსენებულ შემთხვევებში აკ. ხინთიბიძე არამარტო მაღალპროფესიონალ ლექსმცოდნედ, არამედ ორიგინალური ხელწერისა და აზროვნების კრიტიკოს-ანალიტიკოსადაც გვევლინება.

გალაკტიონის ლექსში ბგერწერის მიერ სათაურისა და შინაარსის, ან ცალკეული სახეების გამამთლიანებელი ფუნქციის აღსრულებაც არის ფიქსირებული, ხოლო თვით ბგერწერა, თავისი შემაკავშირებელი ფუნქციით ერთი კომპონენტია დიდი სალექსო მთლიანობისა, რომელშიც, როგორც წიგნის ავტორი მიუთითებს, ინტონაციის სინთეტური ბუნება სტრუქტურის არც ერთ ელემენტს სრული იზოლაციის უფლებას არ აძლევს.

გალაკტიონის ლიტერატურულ მემკვიდრეობის პოეტიკური სტრუქტურის გამოწველილგვითი ანალიზი, რომელიც არაერთ სალექსო პარამეტრსა თუ დეტალს ითვალისწინებს, გარკვეული ხასიათის შეჯამებისა და თავმოყრის აუცილებლობას წარმოშობს. დასკვნითი სახის მიმოხილვა — „ლექსის რეფორმატორი“ სწორედ ამგვარი რეზიუმირებისათვის ნიშანდობლივი სპეციფიურობით გამოირჩევა.

აკ. ხინთიბიძე სისტემურად აყალიბებს ათიანი წლების სალექსო რეფორმის უმთავრეს მომენტებს, განუყრელად აკავშირებს მას გ. ტაბიძის სახელთან, გარდატეხის დროდ კი 1915 წელს მიიჩნევს. ამ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში შექმნილ გალაკტიონისეულ ლექსებს სათაურშიაც კი ეტყობა ახლებური პოეტიკის სურნელი: „წუხელი ღამით ქარი დაჰქროდა“ შეტანილია პირველ, 1914 წლის კრებულში, ხოლო ცოტათი მოგვიანებით კი უკვე ქვეყნდება „რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი“, რომლის სათაურშივე საფუძვლად მოვლენის მეტაფორული აღქმაც დადებული. გარდატეხის მაუწყებელ სიგნალად მკვლევარი-ლიტერატორი მიიჩნევს 1915 წლის დასაწყისში გამოქვეყნებულ ლექს-მანიფესტს „Art poetique“, რომელიც შთაგონებუ-

ლია ვერლენის ცნობილი მოწოდებით — „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. გალაკტიონიც ესწრაფვის თითოეულ საგანსა და მოვლენაში მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ჟღერადობისა და დაფარული ხმოვანების წარმოჩინებას. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ ამიტომაც უნდა იყოს, არაერთი ვერსიფიკაციული ფორმა, თავისთავად უკიდურესად სრულყოფილი და რაფინირებულიც, მხოლოდ ცალკეული ლირიკული ნიმუშის კუთვნილებად რომ დარჩა. პოეტის მუსიკალური არტისტიზმი ყველაზე ნათლად მაინც რითმის სფეროში ვლინდება და ამ დებულებას აკ. ხინთიბიძე განსაკუთრებულად წამოსწევს წინ. გალაკტიონმა იმდენად ახადა ფარდა ქართული რითმის საიდუმლოებას, პოტენციური შესაძლებლობების ზღვარს იმდენად მიუახლოვა იგი, რომ, სრულიად ბუნებრივად, „მეფე პოეტის“ შემდეგ ქართულ პოეზიაში თეთრი ლექსისა და ვერლიბრის მოძალება დაიწყო. არადა, თავისუფალი ლექსის პირველი და უბრწყინვალესი ნიმუშები ათიანი წლების ბოლოს თავად რითმის დიდოსტატმა შემოგვთავაზა. „გალაკტიონის პოეტიკის“ მკვლევარი საკვებით სამართლიანად მიიჩნევს, რომ 1915 წელი თემატიკის თვალსაზრისითაც სრულიად ახალი ეტაპი იყო ლირიკოსის შემოქმედებაში. ამ დროს იღებს სათავეს რამდენიმე ისეთი თემა და მოტივი, რომელიც შემდეგ განავითარა და გააღრმავა პოეტმა და მთელი ქართული პოეზიის მონაპოვრად აქცია. აკ. ხინთიბიძე მათ შორის ასახელებს მერის, ატმის ყვავილების, ლურჯა ცხენების მოტივებსა და სახე-სიმბოლიკებს.

დიდი ქართველი პოეტის გრანდიოზულ დამსახურებასა თუ ღირსებას სრულიადაც არ აკნინებს ლექსის განვითარებისა და აღმავლობის იმდროინდელ პროცესში მისი ლიტერატურული ფიგურის არაერთპიროვნული რეფორმატორის როლში წარმოჩენა. და თუმცა აკ. ხინთიბიძის ნარკვევები გ. ტაბიძის შემოქმედებას ეძღვნება, ცნობილი ლიტერატორი ჩვეული პროფესიული კეთილსინდისიერებით იხსენიებს ათიანი წლების ქართ-

ველ პოეტთა დასს, რომელმაც სიახლის მომცველი პოეტიკური შტრიხებით, ფასეული მხატვრული ნიუანსებით გაამდიდრა ეროვნული პოეზია. ძალუმი ცვლილებები ქართული ლექსის კულტურაში ნაციონალური ღირსების სრული დაცვის ნიშნით გატარდა, უცხოური ლიტერატურული გავლენა კეთილისმყოფელი ზემოქმედების მასშტაბებს არ გასცილებია; ამ მოვლენაში კი განუზომლად დიდი იყო „ციხფერყანწელთა“ შემოქმედებითი დაჯგუფების ღვაწლიც. მაგრამ გალაკტიონის გენიამ მოახერხა ახალი პოეტიკის არა მარტო ჩამოყალიბება, არამედ მისი ფენომენური მხატვრული ხორცშესხმა, მრავალმხრივი თვალსაზრისით თვისობრივად ახალ, ქართული ლირიკისათვისაც კი არნახულ ესთეტიკურ სიმაღლეზე აყვანა; და ეს ფაქტი მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის მკვლევართ აძლევს უფლებას, გ. ტაბიძე ხსენებული სალექსო რეფორმის მებაირახტრედ, ქართული ლექსის ახალ რეფორმატორად გამოაცხადონ. „იმდროინდელ საქართველოში არ მოიძებნებოდა მეორე პოეტი, რომელიც მას ამ სახელს შეეცილებოდა“, – მართებულად დასძენს წიგნის დასასრულს „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორი.

აკ. ხინთიბიძის ნარკვევები გალაკტიონის პოეტურ ხელოვნებაზე არაერთი და ორი წლის მეცნიერული შრომის ნაყოფია, ამიტომაც მათში, გარკვეულწილად, ძიების ეტაპთა სხვადასხვაობაც აისახა. მაგრამ ლიტერატურულ კვლევას მნიშვნელოვან ერთიანობასა და მიზანდასახულობას ანიჭებს მისწრაფება, დაისახოს სასურველი კავშირი ლექსმცოდნეობის დისციპლინასა და პოეტისეული შემოქმედებითი ნააზრევის ესთეტიკურ ანალიზს შორის, რომელიც სწორედ პოეტიკაზე დაყრდნობით უნდა ჰფენდეს ნათელს მხატვრული წარმოსახვის ზოგად სპეციფიკასა და მის კონკრეტულ გამოვლინებებს. ხშირი გამოწველილვითი, სკრუპულოზური ხასიათის ლიტერატურულ ჩაღრმავებათა მიუხედავად, „გალაკტიონის პოეტიკა“ დინამიურად და ძალდაუტანებლად

აღიქმება, რაც ნაშრომის უღავო ღირსებაა და, სამწუხაროდ, რა მხრივაც ხშირად ცოდავს თანამედროვე ფილოლოგიური გამოკვლევებიც. აკ. ხინთიბიძე ცდილობს სიტყვაკაზმული მემკვიდრეობა პოეტისეული პერსონისაგან განყენებულად არ წარმოადგინოს. გადმოცემის ორიგინალური მანერა ლიტერატორს საშუალებას აძლევს, გალაკტიონისეული ფენომენის გამამთლიანებელი შტრიხები მწერლის ცხოვრებისეული პორტრეტიდანაც შემოიტანოს. წიგნის ბოლოსიტყვაობაში მკვლევარი იხსენებს გენიალურ პოეტთან პირადი ურთიერთობის შემთხვევას, როდესაც გ. ტაბიძე უშუალოდ გააცნო რეცენზიას საკუთარ ნარკვევზე, დიდი შემოქმედის რითმას რომ შეეხებოდა. ვიზუალური დამაჯერებლობით არის აღდგენილი გალაკტიონისათვის დამახასიათებელი მოქმედებანი საუბრის მომენტში: „ესიამოვნა, სათვალე მოიმარჯვა და კითხვას შეუდგა. ყოველი აბზაცის ჩათაყვის შემდეგ წამოდგებოდა, ხელს ჩამომართმევდა, მილოცავდა“. ნაშრომში სხვა ადგილებიც არის, სადაც შემოქმედებითი პროცესის ამა თუ იმ მომენტის უფრო რელიეფურად წარმოსაჩენად მოხმობილია გალაკტიონის პიროვნული თავისებურებებიც, მაგრამ აკ. ხინთიბიძე, ბუნებრივია, აქცენტს ფაქტობრივ პოეტიკურ მასალაზე აკეთებს და ამგვარად მიღებული დასკვნებით ამდიდრებს ჩვენს თვალსაწიერს საუკუნის პოეტის ფასდაუდებელი ღვაწლის შესახებ. ზემოხსენებულ წიგნს გალაკტიონის შემდგომი ლექსის განვითარების გზათა თეორიულ ძიებაშიც შეუძლია გარკვეული სამსახურის გაწევა, მაგრამ არანაკლებ ღირებულებას იგი პოეზიის სფეროში ლიტერატურული კრიტიკის სწორი ორიენტირებისათვისაც წარმოადგენს. მნიშვნელოვანია გამოკვლევების როლი ეროვნული ლექსწყობის კლასიფიცირებისათვის კონკრეტულ მონაცემთა შერჩევის საქმეშიც. აძლიერებს რა ქართული წყობილ-სიტყვაობის სილაბურობის დამცველთა ტრადიციულ პოზიციებს, წარმოებულ ანალიზი ამავე დროს შესაძლებლობას იძლევა ეროვნული ლექსის განვითარების ბუნება სწორხაზოვნად და სქე-

მატურად არ წარმოვიდგინოთ, არამედ სრულად გავიცნობიეროთ ის მახასიათებლები, რაც თანამედროვე ქართული ლექსწყობის ჩამოყალიბებას, მისი საზღვრების შემოქმედებით გაფართოებას განაპირობებს.

„გალაკტიონის პოეტიკაში“ წარმოჩენილი და გაშუქებული პრობლემატიკის დიდი ნაწილი მეოცე საუკუნის ქართული სიტყვიერი კულტურისათვის იმდენად ზოგადმნიშვნელოვან ხასიათს ატარებს, რომ მისი საბოლოო და ამომწურავი გადაჭრა-ინტერპრეტირების პრეტენზია თვით უაღრესად მაღალპროფესიულ ცალკეულ ნაშრომშიც კი მხოლოდ და მხოლოდ მაქსიმალისტურ სურვილად იქნებოდა აღქმული. ხსენებული გარემოება ხელს არ უნდა უშლიდეს აკ. ხინთიბიძის ამ ძალზე საყურადღებო წიგნის გადაუჭარბებლად შეფასებას. წარმოდგენილ საკითხთა ლიტერატურული აქტუალობა, მკვლევარის ფართო ესთეტიკური თვალსაწიერი, მხატვრული ტექსტის ზედმიწევნითი ანალიტიკური კვლევა გალაკტიონის ფენომენით დაინტერესებულ პირს მრავალ ახალ საყურადღებო მოსაზრებასა და ფაქტს აზიარებს. გ. ტაბიძის პოეტიკის წარმატებული შესწავლით მიღებული ყოველი დასკვნა თუ შეხედულება კი ერთნაირად მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა, როგორც კვალიფიცირებული ლიტერატურათმცოდნისათვის, ისე ნებისმიერი კულტურული ადამიანისათვის; რადგანაც, თავად „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორის მოკრძალებული „თვითმხილებისა“ არ იყოს, გ. ტაბიძის პოეტურ ხელოვნებაზე ფიქრი სცილდება ხოლმე საკუთრივ ლიტერატურული და მით უფრო მეცნიერული ინტერესის ფარგლებს და ქართველი კაცის ყოფაშიც იჭრება პოეტისეული ეთიკურ-ესთეტიკური ნორმებითა და იდეალებით.

1989 წელი

მოწოდებაც და მოვალეობაც: უტრისხები რეზო ჭეიშვილის ლიტერატურული პორტრეტისათვის

არიან მწერლები, რომელთაც გამახვილებული აქვთ მიმდინარე მოვლენებში ზედროულისა და არაემპირიულის შემჩნევის უნარი. ამავე დროს, საკუთრივ მათ შორის არიან ისეთი ავტორები, რომელთათვისაც არაერთჯერადისა და მართლაც მარადიულად ღირებულის გამომზეურება შინაგან მოთხოვნილებად, ზნეობრივ იმპერატივად ქცეულა. აღნიშნული მომენტი, როგორც ჩანს, უშუალო კავშირშია შემოქმედის პასუხისმგებლობის ხარისხთან, პასუხისმგებლობის შეგრძნებასთან საზოგადოების, ერის, არსთა გამრიგეს წინაშე. ჩვენი სინამდვილის მაგალითზე ყოველივე ზემოხსენებული სავსებით ესადაგება რეზო ჭეიშვილის პროვნებასა და ბელეტრისტიკას. რ. ჭეიშვილი არის ის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში, რომელიც მიზანსწრაფულად დაადგა ზნეობრივი იდეალების დამკვიდრების გზას და ამ მხრივ, სერიოზული განაცხადი გააკეთა თავის პირველივე ნაწარმოებებით, სულ ახალგაზრდამ რომ გამოაქვეყნა აგერ უკვე ოცდაათი წლის წინათ. ამ ხნის მანძილზე პროზაიკოსს აროდეს აღრევია ორიენტირი და ეს სწორედ იმიტომ, რომ მისთვის შინაგანად უცხო აღმოჩნდა მეორეხარისხოვანისადმი, მოჩვენებითისადმი სამსახური, მიუღებელი შეიქნა ყალბი „მწვერვალებისადმი“ თუ დაუნის გვირგვინებისადმი ლტოლვა. რეზო ჭეიშვილი ღირსეული გამგრძელებელია ქართული პროზის იმ ტრადიციებისა, რომელიც უკავშირდება დ. კლდიაშვილის, აკ. წერეთლის, ნ. ლორთქიფანიძის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას. ალბათ ამიტომაცაა, რომ თვალსაჩინო თანამედროვე ავტორს მხატვრული შემოქმედება მხოლოდ სულიერი თვითგამოხატვისა და თვით-

დამკვიდრების საშუალებად კი არ მიაჩნია, არამედ მძიმე, მაგრამ ღირსეულ მოვალეობად. რეზო ჭეიშვილი უთუოდ მართებულად აღიქვამს ამ ურთიერთგანპირობებულობის მისტიკურ ძალას. ამას ხელოვანის ბევრი თხზულება გვაფიქრებინებს.

სრულიადაც არ მინდა, შედარებისათვის ვინმე ვინმესთან შევაპირისპირო, მაგრამ, როდესაც ორიგინალობას გამოდევნებული ზოგიერთი ქართველი მწერალი ამა თუ იმ კონტინენტის ლიტერატურაში ეძიებდა ესთეტიკურ „შპარგალკებს“, „ბზიანეთის“ ავტორმა ეროვნული სიტყვაკაზმული მწერლობის ტრადიციას, მისი წარსულის მაჯისცემას მიაპყრო ყური. ეს ყველაზე უეჭველი პოზიცია გამოდგა. „სოციალისტური რეალიზმის“ ყბადაღებული თეორიით საკმარისად შერყვნილი ჩვენი ლიტერატურა ხომ ასე აშკარად საჭიროებდა განახლებასა და განვითარებას საკუთრივ ეროვნულ ნიადაგზე, საკუთრივ მიჩნუმათებული ეროვნული ტრადიციების აღდგენითა და დროთა შორის გაწყვეტილი კავშირის გათვალისწინებით. რეზო ჭეიშვილი მწერალთა იმ მცირერიცხოვან ჯგუფს ეკუთვნის, ვინც სავსებით გაიცნობიერა აღნიშნული სიტუაცია; ხალასმა ნიჭმა და პიროვნულმა მომთხოვნელობამ კი პროზაიკოსს საშუალება მისცა შესაბამის მისწრაფებათა რეალიზება ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებში მოეხდინა. რ. ჭეიშვილი არის მართლაც რომ მრავალმხრივად ეროვნული განწყობის მწერალი. ზედმიწევნით ქართულია მისი სილალე, პირუთვნელობა, სიფიცხეც, ზოგჯერ დაუნდობლობაც, უაღრესად ქართულია მისი სიყვარულიც, თანადგომაც, ადამიანური და კაცთმოყვარული დამოკიდებულება პერსონაჟებისადმი; საოცრად ქართული და მახლობელია მწერლისეული სიცილიც, ტკივილებიც, ისევე როგორც სულიერი აღმაფრენა და დამარცხებით განცდილი სიმწარე. ამ მხატვრულ სამყაროში მართლაც „სხვისი არაა ერთი მისხალი“. არადა, ეს მეტად არსებითი და მნიშვნელოვანია. ეროვნულობასთან ერთად რ. ჭეიშვილის პროზას სხვა,

ასევე ძალზე ანგარიშგასაწევი მომენტიც ახლავს: იგი განსაც-
ვიფრებლად თანამედროვე პროზაა. შესაშური თანხმობა ტრადი-
ციასა და თანამედროვეობას შორის არის ის განმსაზღვრელი
ფაქტორი, რომელიც აღნიშნულ შემოქმედებას უთუოდ შესაფ-
ერის ადგილს დაუძკვიდრებს უახლესი ქართული ლიტერა-
ტურის ისტორიაში. ამ სტრიქონების ავტორიც მათ რიცხვს
ეკუთვნის, ვინც, პრინციპის თვალსაზრისით, წინააღმდეგია
ფორმისა და შინაარსის „სადემარკაციო ხაზით“ ურთიერთისა-
გან გამიჯვნისა; მაგრამ ვინაიდან, მეტ-ნაკლები პირობითობის
გათვალისწინებით, აღნიშნული კატეგორიები მხატვრულ ქმნი-
ლებებში მაინც არსებობენ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ რ. ჭეიშ-
ვილის პროზა უაღრესად თანამედროვეა როგორც შინაარსო-
ბრივი, ისე ფორმისეული განზომილებებით. მეცნიერულ-ტექ-
ნიკურმა პროგრესმა, საზოგადოებრივი ცხოვრების საოცრად
აჩქარებულმა ტემპმა, ბევრისმომცველმა ნიჰილიზმმა თუ
უტილიტარიზმმა დაამკვიდრა და ჩამოაყალიბა განსხვავებული
ესთეტიკური კრიტერიუმები. ინფორმაციის საყოველთაო ბუმი,
ტელე და კინოეკრანი, არც თუ იოლი, თანაც სპეციფიკური
ამოცანების წინაშე აყენებს სიტყვაკაზმულ მწერლობას. ბუნე-
ბრივია, ამ უკანასკნელმა უნდა ეძიოს თვისებრივად ახალი გა-
მომსახველობითი საშუალებანი, გამორჩეულად არაორდინალური
მხატვრული ხერხები, რათა უპასუხოს იმ ესთეტიკურ და შე-
მეცნებით მოთხოვნილებებს, რასაც მას ეპოქა უმზადებს. ამ მი-
მართებით რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება უდავოდ საყ-
ურადღებო და საგულისხმო ფენომენია. თვითმიზნური მანიპუ-
ლაციების გარეშე, ლიტერატურული მემკვიდრეობითობის
უცილობელი შეგრძნებით მწერალმა განახორციელა წარმატე-
ბული პოეტიკური ძიებანი, შექმნა საინტერესო მხატვრული
მოდელები და მიმზიდველი ესთეტიკური სამყარო. ძალზე ფა-
სეულია რ. ჭეიშვილის ქმნილებათა იდეურ-პრობლემური
მხარეც. ამასთან ერთად, უაღრესად აქტუალურია იგი. პირ-

დაპირ განსაკვიფრებელია ბელეტრისტიის შემეცნებით ინტერესთა დიაპაზონი. რ. ჭეიშვილი ჩინებულად იცნობს საინჟინრო საქმეს, მედიცინას, სასწავლო თუ სამეცნიერო ცხოვრებას, სპორტს და ა.შ. იქნებ ესეც სადღეისო მოთხოვნაა — მწერლის მრავალმხრივი ცოდნა, მისი უაღრესად ფართო ერუდიცია. ალბათ, ხსენებული ფაქტორებიც ასრულებენ დადებით როლს, როდესაც ხელოვანის თვალსაწიერში განუწყვეტლივ ფიქსირდებიან საზოგადოებისთვის ძალზე საჭირობოროტო, ამავე დროს, დიდი შინაგანი ემოციური დატვირთვის მატარებელი ცალკეული თემები. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვეობაზე წერს, ავტორი ძალდაუტანებლად ახერხებს, თავი აარიდოს ე.წ. „სწრაფი რეაგირების“ ტიპის მწერლობას. ცნობილ პროზაიკოსს, ამ თვალსაზრისით, ძალზე კეთილად ემსახურება წერილის დასაწყისში ერთხელ უკვე აღნიშნული უნარი: თვით ყველაზე უბრალო და რიგით მოვლენებშიც კი აღმოაჩინოს არაემპირიული, არაერთჯერადი განზომილებანი, შეამჩნიოს არსებითი, სუბსტანციური, რომლის შემდგომი მხატვრული გენერალიზებითაც მიიღწევა ასე სასურველი ემოციური და ესთეტიკური ეფექტი.

რეზო ჭეიშვილი თავისებური, რაღაცგვარად უცნაური შემოქმედია. ამ „უცნაურობას“ გამარტივებული არც ახსნა აქვს და არც მიზეზი, მაგრამ ბელეტრისტიის სამყაროში ასე უხვად გაბნეულ იუმორისტულ თუ სატირულ წიაღსვლებში იგი ხშირად ღებულობს თავის მეტყველ გამოხატულებას. დიახ, კომიკური რ. ჭეიშვილის მხატვრულ ქმნილებებში — ეს მართლაც რომ სავესებით დამოუკიდებელი საუბრის თემაა, თუმცა ერთი განსაკუთრებულად უნდა ითქვას: შესანიშნავი მწერლის თხზულებებში ხსენებული ესთეტიკური კატეგორიის სახეები მნიშვნელოვნად გამორჩეულია თავისთავადობით, შინაგანი ტევადობითა და ესთეტიკური ფუნქციით. ამასთან ერთად, მაგალითად იუმორი ან სატირა რიგ შემთხვევებში წარმოდგება არა მხოლოდ

როგორც მხატვრული მახასიათებელი, არამედ ვითარცა თვითკმარი კონცეპტუალური მიდგომა და თვალსაზრისი, რომელიც ამა თუ იმ ნაწარმოების საერთო მსოფლმხედველობრივ ტენდენციას განაპირობებს. გამორჩეულია ირონიის ფუნქციაც და რაობაც რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებაში. უბრალოდ არ შეგულება სხვა ქართველი მწერალი ამ მიმართულებით მეტისთვის რომ მიედწიოს. რეზო ჭეიშვილი იუველირის სიზუსტით ჩამოქნის, ერთი მხრივ, საოცრად პრეტენზიულ, მაგრამ, იმავდროულად, ზედმიწევნით ფასეულ განწყობილებას; მისი ირონიული სტილი განსაცვიფრებლად ნატიფია და ჩამოყალიბებული, იგი შესანიშნავად ესადაგება მწერლისეულ მსოფლალქმასა და ტემპერამენტს.

რეზო ჭეიშვილი ფართო დიაპაზონის პროზაიკოსია და ეს კარგად ჩანს მისი შემოქმედების უანრულ მრავალმხრივობაშიც. ნოველები, ვრცელი მოთხრობები, რომანები შეადგენენ მისი ლიტერატურული ინტერესების სფეროს. მწერალი ყველა შემთხვევაში ინარჩუნებს გამორჩეულ ხელწერას. რად ღირს მისი მშვენიერი, პრინციპულად თავისთავადი რომანი- „მუსიკა ქარში“. შესანიშნავი მოთხრობები: „ცისფერი მთები“, „ვაიმე, ჩემო ვენახო“, „კვამლი“, „ჭიდაობას რა უნდა“, „მეოთხე სიმფონია“, რომ აღარ ჩამოვთვალოთ სილადითა და ლირიული სევდით შეჯერებული ცალკეული ნოველები. რა თემაზეც არ უნდა წერდეს რეზო ჭეიშვილი, იგი მუდამ უდიდესი პასუხისმგებლობით იღწვის. ეს კარგად იგრძნობა უმცირეს დეტალებსა და არაპირველხარისხოვან პასაჟებშიც კი. მწერალს ერთი წუთითაც კი არ ავიწყდება მკითხველი, პუბლიკა, რომელიც იოლად ვერაფერს გაპატიებს. ესეც არ იყოს, თავმოყვარე ავტორი უპირველესად ხომ საკუთარი პიროვნებისა და სინდისის წინაშე ანგარიშვალდებული. იმ ეპოქაში, როდესაც სრულიად ახალგაზრდა რეზო ჭეიშვილი სამწერლობო ასპარეზზე გამოვიდა, ამ შეგრძნების გარეშე ნებისმიერი

ხელოვანი უთუოდ საბჭოური ოფიციალის არცთუ სიმპატიურ რუპორად გადაიქცეოდა. ზნეობრივმა სიმტკიცემ, შინაგანმა გაწონასწორებულობამ შეაძლებინა ნიჭიერ მწერალს და მის არცთუ მრავალრიცხოვან თანამებრძოლ-თანამოკალმეებს, გადაერჩინათ ლიტერატურული ღირსება, ყური მიეპყროთ წინაპართა ძახილისადმი. რეზო ჭეიშვილის ჰუმანისტური და დემოკრატიული მიდრეკილებები მის პირველსავე ნოველებში გახდა საცნაური. „პატარა“ ადამიანების უპრეტენზიო, თუმცა საოცრად სიღრმისეული სამყარო მკითხველის წინაშე კიდევ ერთხელ მთელი სიცხადითა და სიყვარულით გაცოცხლდა. საზოგადოდ, ე.წ. პატარა, უფრო ზუსტად კი, რიგითი ადამიანის პრობლემა მჭიდროდაა დაკავშირებული ლიტერატურულ ფსიქოლოგიზმთან. როდესაც ისტორიული მასშტაბის მოვლენებსა და პიროვნებებს აღწერ, როცა თავად პრობლემაა გლობალური და მრავლისმომცველი, ასე თუ ისე კიდევ ხერხდება რეციპიენტის ყურადღების სხვა ფაქტორებზე თუ მხატვრულ მახასიათებლებზე გადატანა; მაგრამ რიგითი, სოციალურად უპრეტენზიო ინდივიდუმი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება მკითხველისთვის მნიშვნელოვანი, თუ მის შესახებ ნაწარმოებში უტყუარ ფსიქოლოგიურ სიმართლეს იპოვის, თუ თხზულებაში განსაკუთრებულ სიმაღლეზე იქნება აყვანილი მხატვრული ფსიქოლოგიზმი. რეზო ჭეიშვილს აქვს ამდგვარი მცირე ფორმის მოთხრობები და ნოველები, სადაც ზედმიწევნით მოტივირებულია პერსონაჟთა ქცევისა და მოქმედების ყოველი მომენტი, ყოველი მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური ნიუანსი. იმავე დროს, გასაოცრად ლირიულია ეს ნაწარმოებები. თითოეული მათგანი, როგორც წესი, გამთბარია პროტაგონისტისადმი დიდი თანაგრძნობით და ხშირ შემთხვევაში ჰუმანისტური დატვირთვის მქონე ლიტერატურის მშვენიერ ნიმუშს წარმოადგენს. რომელი ერთი გავიხსენოთ: შესანიშნავი ადრეული მოთხრობები- „ბზიანეთი“, „დაბრუნება“, „მერცხლები“ თუ შედარებით მოგ-

ვიანებით შექმნილი პატარა შედეგები- „მთვარიან ღამით“, „ფედია“, დაგვიანებული პასუხი“. რეზო ჭეიშვილი აცოცხლებს მისთვის სულიერად ასე მახლობელ სამყაროს, უბრალო, მაგრამ გასაოცრად შთაბეჭდავ ადამიანურ სახეებს და იქმნება სიღრმისეული განცდა, რომ მწერლისათვის ხსენებული მეცადინეობა არა მხოლოდ ლიტერატურული თვალთახედვით განპირობებული აუცილებლობაა, არამედ სწორედაც რომ ცხოვრებისეული მოწოდებაც და მოვალეობაც არის. თითქოს მწერალი ვერ მოისვენებს, თუ ბოლომდე არ იტყვის თავის გულწრფელ და ორიგინალურ სათქმელს ამ უცნაურ, ზოგჯერ გულუბრყვილო, მაგრამ, თავისთავად, საოცრად დიდ (!) ადამიანებზე. ეს მეტად ჯანსაღი ლიტერატურული ტენდენციის მემკვიდრეობითი გაგრძელებაა. მის სათავეებთან უახლეს ქართულ მწერლობაში მიხ. ჯავახიშვილი და ნ. ლორთქიფანიძე დგანან. რეზო ჭეიშვილმა თავისებური ხედვა შეიტანა აღნიშნულ მხატვრულ ტრადიციაში; ნატიფი იუმორითა და ლირიზმით შეეცადა განეზავებინა იდუმალი სევდა, რომელიც თან სდევთ ნაწარმოებთა გმირებს მის მიერ აღწერილ საოცარ ისტორიათა განმავლობაში.

მტკიცე მოქალაქეობრივი პოზიციითა და ზნეობრივი მაქსიმალიზმით გამოირჩევა რეზო ჭეიშვილის ე.წ. ვრცელი მოთხრობები. შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე უკიდურესად სწორედ ამ ფორმის თხზულებებში გამოვლინდა შეურიგებელი კრიტიკული პათოსი, მორალური უკომპრომისობა, რომლითაც ასე ფასეულია წარმოდგენლი შემოქმედება. როგორც ჩანს, ბელეტრისტს გააჩნდა გაუნელებელი სურვილი, ეჩვენებია მთელი პარადოქსულობა, უფრო ზუსტად კი, დანაშაულებრივი აბსურდულობა სინამდვილისა, რომელშიც ჩვენ ვარსებობთ, ვწვალობთ და ვცოდვილობთ. ვრცელი ფორმის მოთხრობები აღმოჩნდა ის ჟანრი, რომელშიც რეზო ჭეიშვილმა მართლაც რომ დიდოსტატურად შეუხამა ერთმანეთს ზედმიწევნითი რეალისტური ხედვა და აბსურდის პოეტიკის სრულიად აშკარად

გამოკვეთილი ნიშნები. თხზულებებში- „ცისფერი მთები“, „ვაიმე, ჩემო ვენახო“, „მეოთხე სიმფონია“ ზოგჯერ ნატურალ-ისტურ სიშიშველემდეც კი შეგნებულად „დადის“ მწერალი, ოღონდაც თანამიმდევრულად, მთელი სისრულით გამოვლინდეს ის აზრობრივი ქვეტექსტი, რომელიც უთუოდ იკითხება მის არაერთ ნაწარმოებში: ფარდახდილ ამ უბადრუკ სინამდვილეს არსებობის მორალური უფლება არა აქვს, იგი აუცილებლად უნდა დაინგრეს. და ალბათ არაა შემთხვევითი, რ. ჭეიშვილის სცენარითვე შესრულებული კინოფილმი- „ცისფერი მთები“ ფელინის „ორკესტრის რეპეტიციისეული“ ტოტალური მსხვრევით რომ ბოლოვდება. თუმცა ესეცაა: ხსენებულ დანაშულებრივ რეალობას არც თავიდან აღორძინების უფლება და საშუალება უნდა მიეცეს.

სრული მორალური დეგრადირება, ელემენტარული ადამიანურობის ყოველმხრივი უარყოფის სურათი გამოსჭვავის დიდი გულისტკივილით შესრულებულ ნაწარმოებში „ვაიმე, ჩემო ვენახო“. რეზო ჭეიშვილი გარეგნული, მოჩვენებითი სერიოზულობით მოგვითხრობს პენსიონერ გიორგი თაბორიძისა და მისი მეზობლის ვინმე კულუნბეგაშვილის ტრაგიკომიკურ ისტორიას. კულუნბეგაშვილი ტიპური გაქსუებული მაფიოზია, ჩვენი სინამდვილისათვის ასე მახლობელიც და „მისაღებიც“, მაგრამ ზოგიერთთაგან განსხვავებით მას, როგორც ჩანს, საბოლოოდ დაუკარგავს ადამიანისათვის დამახასიათებელი უკანასკნელი შტრიხებიც, იმდენად ამაზრზენი ცინიზმით უსწორდება ბედისა და კაცისაგან დავიწყებულ ავადმყოფ მოხუც-გიორგი თაბორიძეს. მწერალი დეტალურად, პირდაპირ ნატურალისტური სიზუსტით წარმოაჩენს ავბელით ისტორიას, რომლის მიზეზადაც არც მეტი არც ნაკლები, საპირფარეშოს კუთვნილების საკითხი ქცეულა. ამ „ჭიდილში“ საცოდავი ბერიკაცი ფიზიკურად იღუპება, თუმცა, მორალურად დამარცხებული და „დანარცხებული“ მთელი სოციუმი, მთელი ეპოქა,

სრულიად ადამიანური სინამდვილე გამოდის. შემთხვევითი არ არის მოთხრობის სათაური, რომლის გათვალისწინებითაც ნათელი ეფინება ავტორისეულ ეთიკურ კონცეფციას.

როდესაც რეზო ჭეიშვილის შემოქმედების ღირსებებზე ვსაუბრობთ, უპრიანია კვლავაც აღინიშნოს, რომ მწერალს მართლაცდა ძალზე სანდო ცხოვრებისეული ჭვრეტა და ლიტერატურული ალღო გააჩნია. ინტუიცია, გუშანი ის განმსაზღვრელი ფაქტორებია, რომლის გარეშე წარმოდგენელია მოვლენათა არსში წვდომა, მათი სამერმისო აქტუალურობის განსაზღვრა. მისაღებ გამოცდებზე გამეფებული ბაკხანალია, რომ ადვილად დასაძლევია მდგომარეობა არ არის და ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულა, მწერალს, როგორც ირკვევა, სავსებით საფუძვლიანად ჰქონია გაცნობიერებული. ეს საკითხი უაღრესად განზოგადებულ ეპოქისეულ და მსოფლმხედველობრივ ფონზე შესანიშნავად წარმოჩინდა ვრცელ მოთხრობაში „მეოთხე სიმფონია“. რას, თუ არა მწერლისეულ შინაგან, პიროვნულ მომთხროვნელობას საკუთარი თავისადმი უნდა მივაწეროთ, რომ იგი შეგნებულად წავიდა გამწვავებაზე, არ დაერიდა უმძაფრეს და გამანადგურებელ კრიტიკას, რითაც მთელი სიგრძე-სიგანით გამოამზეურა საზოგადოებრივი ჭაობი და ამ ჭაობის უსუსური თუ ყოვლად უტიფარი ბინადარნიც. ამ ნაწარმოებში მწერალმა თავის მოვალეობად დასახა მკითხველისათვის გაეზიარებინა წინათგრძნობა სოციალური, ეროვნული თუ საერთო ზოგადადამიანური კატასტროფისა. საგულისხმოა, რომ მოთხრობის კითხვისას თითქმის არსად ჩნდება მხოლოდ ყოფითი სიბრტყის არსებობის შეგრძნება. პირიქით, თხზულება წარმოგვიდგება ვითარცა უაღრესად მრავალნიშნადი, მაღალმხატვრული, და, ამავე დროს, მეტად აქტუალური ესთეტიკური მთლიანობა, რომელშიც ასახვას ჰპოვებს ავტორისეული მრწამსი, გარემომცველი ეპოქა და ტკივილებით აღსავსე, წინააღმდეგობრივი სოციალური სამყარო. რეზო ჭეიშვილის არ-

ჩვენნი- კონკრეტულად მისაღები გამოცდების პერიპეტიებთან დაკავშირებინა ესოდენ მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი და ეთიკური პრობლემების მხატვრული განსახილველბა, მცდარი არ აღმოჩნდა. უფრო მეტიც: მას შემდეგ რაც „მეოთხე სიმფონია“ გამოქვეყნდა, აბიტურიენტთა თავგადასავლებმა ისეთი ახალი ნიუანსები შეიძინა, რომ, თუ ასე გაგრძელდა, აღნიშნული ნაწარმოები, მგონი, სამაგალითო სურათადაც კი შეიძლება მოგვენატროს.

რეზო ჭეიშვილის ნიჭისა და შემოქმედებითი უნარიანობის დასტურად კიდევ არაერთი მხატვრული ქმნილების გახსენება შეიძლება. თუნდაც მარტო მისი ძალზე ორიგინალური და ამადღეღვებელი ნაწარმოები- „მუსიკა ქარში“ რად ღირს, სადაც მწერალმა დამსახურებული მიუზლო იმ დღეებსა და საოცარ ადამიანებს, რომლებიც წარუშლელად აღიბეჭდნენ მწერლის ბავშვობისდროინდელ მოგონებებში და, უთუოდ, წარმოუდგენლად დიდი როლი ითამაშეს თვალსაჩინო ქართველი პროზაიკოსის სულიერ ფორმირებაში. რეზო ჭეიშვილის, როგორც პიროვნების, ზნეობრივი მოთხოვნილება უნდა ყოფილიყო, გაეცოცხლებინა გარდასული დღეები მკითხველის წინაშე. მწერალმა ეს იშვიათი გემოვნებითა და სიზუსტით მოახერხა. რეზო ჭეიშვილი შემთხვევით ფაქტობრივად არაფერს მოგვითხრობს, მისი სათქმელი სავსებით გააზრებულია. იგი შეიძლება ითქვას, ტკივილიდან წერს- ტკვილიანი და, შესაბამისად, ნაღღია მისი სევდა თუ იუმორი. იქნებ ამიტომაცაა, ასე მაღლიერი რომ ჰყავს მკითხველი...

1990 წელი

„არტისტული გადატრიალების“ ტრაგიკული განზომილება

თანამედროვე ქართველი მკითხველი უშუალო თვითმხილველი და მონაწილეა იმ ტრაგიკული მოვლენებისა, რომელთა მხატვრული ანარეკლია ცნობილი მწერლის ოთარ ჩხეიძის რომანი- „არტისტული გადატრიალება“ ოთარ ჩხეიძე ამ რომანით აგრძელებს თხზულებათა ციკლს, რომელსაც ქართულმა კრიტიკამ თავის დროზე მეოცე საუკუნის საქართველოს მხატვრული მატთანეც კი უწოდა. თუმცა, ადრე ოთარ ჩხეიძე კრიტიკის ქარცეცხლშიც არაერთხელ გაუტარებიათ. ამგვარ რეაქციას იწვევდა თემატური თუ ენობრივ-სტილური თავისებურებანი, რომლითაც ასე გამორჩეულია ხსენებული მწერლის შემოქმედება, და, რაც მთავარია, მოვლენების ის განსხვავებული, ოფიცოზისათვის ხშირად სრულიად მიუღებელი იდეოლოგიური შეფასებანი, რომელიც ავტორისეული მხატვრული სამყაროდან სრულიად არაორაზროვნად გამომდინარეობს.

ქართველ კრიტიკოსებსა და ლიტერატურათმცოდნეებს ისიც აქვთ შენიშნული, რომ ოთარ ჩხეიძის რომანები, მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეულ კავშირში არიან ერთიმეორესთან, თავიანთი სიუჟეტითა და ყველა სხვა, ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი, ატრიბუტიკით დამოუკიდებელ ნაწარმოებებს წარმოადგენენ და ამდენად სავსებით მიზანშეწონილად შეიძლება ჩაითვალოს ამა თუ იმ მათგანის დამოუკიდებელი ლიტერატურული ანალიზი. შენიშნულია ისიც, რომ ოთარ ჩხეიძე თავის რომანებში ეხმიანება საქართველოს უახლესი ისტორიის კონკრეტულ და განსაკუთრებით მნიშვნელოვან, ძირითადად კი ტრაგიკულ მოვლენებს. ასეთთა რიგში გვევლინება, მაგალითად 1924 წლის ამბები, 1937-ის მოვლენები, 1956 წელი და ა. შ. ნიშანდობლივია, რომ ზემოხსენებულ მოვლენათა რანგში აქვს

დანახული ავტორს ის ტრაგედია, რომელიც „არტისტულ გადატრიალებაში“ აისახა. უკვე თავისთავად ეს ფაქტი მრავლისმეტყველია პროზაიკოსის დამოკიდებულების გასარკვევად იმ დოკუმენტურ რეალიებთან და საზოგადოებრივ პროცესებთან, რომელსაც სულ უახლოეს წარსულში ჰქონდა ადგილი და რომლის გამოძახილი ჩვენს სინამდვილეში სრულიად აშკარა და გაუნელებელია.

უწინარეს ყოვლისა, მინდა შევნიშნო, რომ სუბიექტურად ხშირად მქონია შეხედულება, რომ მწერლისათვის თანამედროვეობაზე წერა არა მარტო ძნელი და სახიფათო საქმეა, არამედ ზოგიერთ შემთხვევაში პრინციპული ხასიათის შეცდომასაც წარმოადგენს. განსაკუთრებით ეხება ეს მწერლის თანადროულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენებზე წერას; ხოლო კიდევ უფრო განსაკუთრებით - იმ ხასიათისა და ტიპის მოვლენებზე წერას, რომელთა შესახებ ჯერ თავად პოლიტოლოგ-ანალიტიკოსებს არ შეუშუშავებიათ ერთიანი აზრი და რომელთა წარმმართველ შიდა კოლიზიათა გამოვლენას კვლავაც დრო და მოვლენათა შემდგომი განვითარება სჭირდება. განსაკუთრებულად რთულია ამ მხრივ ქართველი მწერლის მდგომარეობა, რადგანაც ჩვენში ყოველივე ზემოხსენებულს ისიც დაერთვის, რომ ქართული საზოგადოება რაოდენობრივად მაინც მცირერიცხოვანი საზოგადოებაა, ყველა ყველას იცნობს, ყველა ყველას „ნათესავი“ და „მეგობარია“, დისტანციები და მანძილები საკმაოდ მოკლეა, ასპარეზი მნიშვნელოვანწილად შეზღუდული. ასეთ შემთხვევაში კი ამა თუ იმ მხატვრული პერსონაჟის მიღმა მკითხველი, ძალაუვნებურად, კონკრეტულ პირებს ხედავს, კონკრეტულ ადამიანებს უკავშირებს ნაწარმოების გმირთა ქმედებას და მათი აქტიურობისა თუ პასიურობის გამოძახილს ეძებს ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ სინამდვილეში. ამდენად, მკითხველმა ზოგჯერ შეიძლება მორალური პასუხისმგებლობაც კი დააკისროს ამა თუ იმ კონკრეტულ ადამიანს

სხვადასხვა გამოგონილი ან ნახევრად გამოგონილი მხატვრული პერსონაჟის სულიერ-ინტელექტუალური თუ სოციალური მოღვაწეობის შუქ-ჩრდილთა გამო. ჩემნაირების სკეპსისი უთუოდ შესანიშნავად ესმოდა მწერალ ოთარ ჩხეიძეს, როდესაც დასახელებულ რომანში შეეცადა მხატვრული სახეების მეშვეობით აღედგინა საქართველოში და კონკრეტულად მის დედაქალაქში, 1991 წლის შემოდგომასა და ოთხმოცდათერთმეტ-ოთხმოცდათორმეტი წლების მიჯნაზე დატრიალებული მოვლენები, ჩაეყენებინა ეს ტრაგედია საქართველოს თავზე დამტყდარ ისტორიულ უბედურებათა რიგში. შესანიშნავად ესმოდა-მეთქი, რომ ვამბობ, თავად რომანის უკანასკნელ თავსაც ვგულისხმობ, სადაც პროზაიკოსი პირდაპირ აცხადებს:

„ვიეთნი ამბობენ: მოვლენებს დრო უნდა, უნდა ჩაიაროს, უნდა დაგეშორდეს, შორიდან უკეთ გამოჩნდება, მწერალიც უკეთ გამოჰხატავს... ვიეთნი ამბობენ: არ ვედავები. ყველას თავისი დარდი ალაპარაკებს. მე კიდევ ჩემი გამჭირვებია: თითებზე ვითვლი დარჩენილ წლებსა. ველარ დაეუცდი, ხვალ თუ რას იტყვიან. დღეს რაც იციან, უფრო მეტს ჰო, მაინც არ იტყვიან. მართალია რო ისიც გამოჩნდება, დღესდღეობით თუ რასა ჰფარავენ, ჰფარავენ, ჰფარავენ, გულმოდგინედა, მაგრამ ჰო მოსჩანს, მაინც მოსჩანს, მაინც მოსჩანს, უკვე ნათლადა, კანთიელადა,- ხვალ ეგებ ბინდიც გადაეფაროს, ეგება ტყუილმა სიმართლეს დაჩრდილოს, ვინ იცის, ვინ უწყის, უღმობელია წუთისოფელი. ცრუპენტელები გმირებადა ქცეულან, ავაზაკები წმინდანებადა. უღმობელია წუთისოფელი. რაც უნდა იყოს, მე დარჩენილ წლებს თითებზე ვითვლი, ველარაფერს დაველოდები...“

უკვე ამ სიტყვებიდანაც ჩანს, რომ ოთარ ჩხეიძეს სავსებით გააზრებული აქვს თავისი ამოცანის სირთულეცა და ნაკისრი პასუხისმგებლობაც, მაგრამ ერთი გახმაურებული გამონათქვამისა არ იყოს, აქა დგას და სხვაგვარად არ ძალუძს. მწერლისთ-

ვის, როგორც ჩანს, უკვე სავსებით არის გამოკვეთილი თუ ვის მხარეზე იქნება ისტორიული სიმართლე.

რომანს – „არტისტული გადატრიალება“ ეპიგრაფად უძღვის ყველა მეტნაკლებად წიგნიერი ქართველისთვის ცნობილი სიტყვები, რომელიც შესაბამისად დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსსა და მეფე არჩილს ეკუთვნის: „ნათესავი ქართველთა ორგულ ბუნება არს პირველთგანვე თუისთა უფალთა“ და „ასრე სჭირს საქართველოსას დიდებულთ, გინდა მცირეთა, აზვადებიან, იტყვიან: უჩემოდ ვინ იმღერეთა?“. ეს ფრაზები ლაიტმოტივად მიჰყვება მთელს ნაწარმოებსაც, რაც უთუოდ არაა შემთხვევითი: მწერალი ტრაგიკული განწყობილების მიუხედავად მაინც ხვალინდელ დღეზე ფიქრობს და, როგორც ჩანს, ცდილობს ჩვენი ტრადიციული, ისტორიულ-გენეტიკური ნაკლის გაცნობიერებით მომავალში მაინც აგვაშოროს თავს მსგავსი უბედურება.

„არტისტული გადატრიალების“ პერსონაჟთა დიდი ნაწილი რეალურად არსებული ადამიანებია, ძირითადად პოლიტიკოსები ან პოლიტიკანები, თუმცა მათ რიცხვს ქართული ინტელიგენციის მრავალი ისეთი წარმომადგენელიც ემატება, რომელთაც უშუალო კავშირი პოლიტიკასთან, ერთი შეხედვით, არც კი უნდა ჰქონდეთ. პერსონაჟთა სიმრავლის თვალსაზრისით, აგრეთვე მთავარი გმირის (ან იქნებ ანტიგმირისაც) და მის ირგვლივ არსებული (მასთან უშუალო კავშირში მყოფი) რამდენიმე პერსონაჟის საკმაოდ მოკრძალებული ფუნქციური დატვირთვის გამოც, შეიძლება ეს რომანი კოლექტიური რომანისთვის დამახასიათებელ ზოგიერთ თავისებურებას ამჟღავნებდეს, თუმცა ჟანრული თვალსაზრისით, ალბათ, „არტისტული გადატრიალება“ სოციალური (იგივე საზოგადოებრივი) რომანის ჩარჩოებში ეტყვა ამ ტიპის ნაწარმოებთათვის ნიშანდობლივი ბევრი სხვადასხვა მახასიათებლით. ამბავი, როგორც შევნიშნეთ, დრამატული და მეტწილად ტრაგიკულიცაა, მაგრამ მწერლი-

სეულ სტილს დრამატულს ნამდვილად ვერ უწოდებ. უფრო ზუსტად, ეს არ არის ოდენ დრამატული სტილი, არამედ მნიშვნელოვანწილად ირონიული და სატირულიც.

რომანის „არტისტული გადატრიალება“ შუაგულში ტრი-ალებს ლუო, იგივე ლუარსაბი, დასავლეთ საქართველოს ერთი პროვინციული ქალაქის – გლიდის (რა ქნას ქართველმა მწერ-ალმა, როგორ შესთავაზოს მკითხველს ის გეოგრაფიული გა-რემო, სადაც რეალურად არსებულ პიროვნებებს არ დაუწყებენ ძებნას) თეატრის მსახიობი, კაცი ძალზედ ჩვეულებრივი, ამავე დროს ცოტა უჩვეულოც, რომელიც თავის თავში ატარებს მისი ხალხისთვის, ანდა უფრო ზუსტად მისი საზოგადოებრივი წრის ადამიანებისთვის სახასიათო საკმაოდ მრავალ ნიშანს. ლუო აწეწილი ცხოვრების მქონე კაცია – უკვე მესამე ცოლი შეურ-თავს, მასთან შვილებიც ჰყავს, მაგრამ ამას ვერავითარი ზეგავლენა ვერ მოუხდენია მის ბუნებაზე, პასუხისმგებლობის გრძნობის გაჩენასთან დაკავშირებით. ლუო კვლავ ფუქსავატური ცხოვრებით ცხოვრობს. მას შემდეგ, რაც მან გლიდი დაიპყრო (ჯერ სცენა, მერე კი სრულიად ქალაქი – განსაკუთრებით რე-სტორნები) უკვე კარგა დრო გასულა, მაგრამ მისი ცხოვრების ზერელე და აგდებული წესი არაფრითაა შეცვლილი. ლუოს სახელი დედამ წამებული მეფე ლუარსაბის საპატივცემულოდ შეურჩია, მაგრამ, სულო ცოდვილო და, ზოგჯერ იგი ილიას ლუარსაბს უფრო გვაგონებს ცხოვრების უპასუხუსმგებლო ნირით. ლუოს ცოლ-შვილს სიმამრი ინახავს, ლუოსაც თავად, ოღონდ ერთ რამეს უჩივის ჩვენი არტისტი: ჯიბის ფულს არ აძლევს სიმამრი, ასე არ ათამამებს, თუმცა მეტი რა გათამამება უნდა ისედაც აღვირახსნილ და მსუბუქი ყოფაქცევის ქალებს გადაყოლილ ამ ნათბილისევე პროვინციელს. და არც არაფერი მოხდებოდა ლუოს ცხოვრებაში ახალი, ხალხი რომ ქუჩაში არ გამოსულიყო, „თეატრიც ქუჩაში, ან თუ უფრო სწორი იქნება: თეატრი რო გამოსულიყო ქუჩაში და ხალხიც თან რო გამოჰყ-

ოლოდა ქუჩაში. ხალხი ქცეულიყო თეატრადა, თეატრი – ქუჩადა“. ფეხის ხმას აჰყვა ლუარსაბიც, ერთ-ორჯერ თავი პროვინციულ მიტინგზეც ისახელა (ხმა და არტისტული ნიჭი მას უთუოდ აქვს) და თავად ვერ გაიგო როგორ და რატომ, პრეზიდენტის გადასარჩენად გულატოკებულ, ხალხით გადაჭედ-დილ ავტობუსში ამოჰყო თავი. ასე უბრუნდება ლუო თბილისს ხანგრძლივი პერიოდის შემდეგ, ისე რომ თავადაც არ იცის რისთვის მიდის გლიდიდან: ცოლ-შვილ-სიმაძრ-სიდედრიდან თავდასაღწევად თუ ლეგიტიმური ხელისუფლების დასაცავად.

როგორც უკვე შევნიშნე, „არტისტულ გადატრიალებაში“ რომანის საკმაოდ ტრადიციულ ფორმასთან გვაქვს საქმე, თხზულებაში ავტორის ფორმისეული ძიებები სავსებით არათვითმიზნურია. მწერალი იმდენად არის შეწუხებული ცრემლნარევი სათქმელით, რომ, უბრალოდ, ძნელად მოსალოდნელიც კი იყო, რაიმე სხვა სურათი გექნოდა ხსენებული თვალსაზრისით. იმავედროულად, უნდა აღინიშნოს, რომ რომანში გარკვეული დატვირთვით გაიელვებს ხოლმე ესა თუ ის ალეგორიული პლანი. ასე მაგალითად, ნაწარმოებში არაერთხელ არის მინიშნებული (და გარკვეულწილად მხატვრულად დამუშავებულიც კია ეს მოტივი), რომ „მთელი სამყარო სცენაა“. ეს შეხედულება ცხადია „არ ახალია, ძველია“, მაგრამ ამ შემთხვევაში ოთარ ჩხეიძის მიერ მისი წინ წამოწევა სავსებით უპრიანად გვეჩვენება; ვინაიდან იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ რეალობებში, რომელიც მწერალმა ასე გაბედულად (მრავალი თვალსაზრისით) ასახა, სავსებით არაორაზროვნად იკვეთება ფარულ რეჟისორთა ხელწერა, რომელთა გამოვლენა-გამომზეურებასაც ასე დაუცხრომლად ესწრაფვის თხზულების ავტორი. დიდი სპექტაკლის უნებლიე მონაწილეა ჩვენი ლუარსაბიც, მაგრამ ამჯერად ამ სპექტაკლის ყველაზე უფრო დრამატული და ტრაგიკული სცენები თბილისის ქუჩებში უნდა გათამაშდეს და უხილავი ზეციერი თუ მიწიერი რეჟისორების სურვილით იგიც

(ლუარსაბიცი) დედაქალაქის ქუჩებში აღმოჩნდება. ოთარ ჩხეიძე იშვიათი ოსტატობით ხატავს იმ ტრაგიკული შემოდგომის შფოთიან და აბობოქრებულ თბილისს. წინააღმდეგობების, დაუცხრომელი ვნებებისა და ჯერ კიდევ გაუფანტავი ილუზიების არენად ქცეულა ბედკრული ქვეყნის დედაქალაქი. ავტორი ახერხებს დამაჯერებლად და ცოცხალ ტონებში გადაშალოს მოვლენათა მთელი ის პანორამა, რასაც 1991 წლის მეორე ნახევარში ჰქონდა ადგილი საქართველოში, მაგრამ მწერლის ინტერესთა საგანი არ არის მხოლოდ აღნიშნული ქრონოლოგიური პერიოდი. რომანისტი მხატვრულად გაიაზრებს ჩვენი უახლესი ისტორიის სხვა ტრაგიკულ ფურცლებსაც, რომელთა შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა 1989 წლის 9 აპრილი. 9 აპრილის ტრაგედიის ერთგვარი გაგრძელებაა რიგი დრამატიზმით აღსავსე მოვლენებისა, რომელმაც შემდგომში იჩინა თავი. ოთარ ჩხეიძის აზრით, მწერალს და მწერლობას უნდა ჰქონდეს პრეტენზია მემატიანის ფუნქციისა, მაგრამ მხატვრული მატთანე ამავდროულად უთუოდ განსხვავდება კიდევ ისტორიოგრაფიულისაგან. ოთარ ჩხეიძე არ შემოიფარგლება მხოლოდ მოვლენათა გარეგნული დახასიათებით ანდა თუნდაც მეტ-ნაკლებად ხილული (ან, პრინციპის თვალსაზრისით, ხილვადი) მიზეზ-შედეგობრიობის წარმოჩინებით, არამედ ეძიებს მოვლენათა დაფარულ და ზოგჯერ მისტიკურ შინაარსსაც კი, რომელიც სინამდვილეში განაპირობებს ეპირიულის ხასიათსა და მიმოქცევას. ამ თვალსაზრისით ცნობილი პროზაიკოსი უთუოდ გვევლინება იმ ლიტერატურული ტრადიციის გამგრძელებლად, რომლის უთვალსაჩინოესი გამოხატულებაა დავით გურამიშვილის შემოქმედება. „არტისტულ გადატრიალებაში“ არცთუ ორაზროვნად არის აქცენტირება იმაზე, რომ ჩვენი ყველა უბედურების მიზეზი ჩვენსავე ზნეობრივ-სარწმუნოებრივ დეგრაღირებაში უნდა ვეძიოთ. რა თქმა უნდა, მწერალს ერთი წამითაც არ ავიწყდება, თუ რა სისასტიკისა და ფიზიკური

შესაძლებლობების მქონე ძალასთან აქვს საქმე საქართველოს რუსეთის პირსისხლიანი იმპერიის სახით, მაგრამ, ამავე დროს, ერთიმეორეში სრულებითაც არ ერევა პირველხარისხოვანი და მეორეხარისხოვანი ფაქტორები. „არტისტულ გადატრიალებაში“ ვხედავთ სულიერი სიძაბუნისა და ზნეობრივი დაცემის თითქმისდა ყოველსმომცველ სურათს, რომელზეც ხშირად დიდი გულისტკივილით (და შესაბამისი ინტონაციითაც), ხშირად კი აშკარა ირონიითა და სარკაზმით წერს ბელეტრისტი. ცხრა აპრილის ტრაგედია არაა ერთადერთი, სადაც სარწმუნოებრივი მომენტი მხოლოდ გარეგნულ ატრიბუტადლა ქცეულა თვითნება და თავკერძა პოლიტიკანებისათვის; და განა მარტო სარწმუნოებრივი მომენტი? ათასი ჯურისა და ფერის იდეა მხოლოდ-დამხოლოდ ნილაბია, მხოლოდდამხოლოდ საფარველია პატივმოყვარული მიზნებისა და თბილი სავარძლების მისაღწევად. დიან, მართლაც რომ „იდეები ამაღლებული, ვნებანი მდაბალი, უცვლელი, მარადიული“.

ოთარ ჩხეიძის რომანის პერსონაჟები- როგორც მხატვრული გამონაგონის ნაყოფნი, ისე ემპირიულ ყოფაში რეალურად არსებული ადამიანები, განუწყვეტლივ ეძიებენ და ირგებენ ნიღბებს (შემთხვევითი არ არის ნახატიც რომანის პირველი გამოცემის გარეკანზე). ამიტომაც არეულა მათ ირგვლივ ნამდვილი და მოჩვენებითი, წამიერი და მარადიული, უზნეო და ზნეობრივი.

მთელი ცხოვრება ხომ ისედაც თავისთავად სცენაა, მაგრამ ამჯერად ერთმანეთში გამორჩეულად საბედისწეროდ გათქვეფილა დიდი და პატარა თეატრი, მაკრო და მიკრო-სამყაროები თავ-თავიანთი დიდი-პატარა როლების შემსრულებლებით და ამ ბაკხანალიაში ბედისწერამ მისი როლი უნდა შეასრულებინოს ერთ, არც არაფრით სხვაზე გამორჩეულ და არც არაფრით სხვაზე ნაკლებ, ქართველს, გდიდის პროვინციული თეატრის „მშვენებას“ ლუოს.

მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც აღვნიშნე, „არტისტულ გადატრიალებაში“ გამორჩეული სულაც არ არის მთავარი პერსონაჟის როლი, მოქმედების განვითარება გარკვეულწილად მაინც მას უკავშირდება. თანდათანობით სულ უფრო მეტს ვგებულობთ ლუოს აცვენებელ ცხოვრებაზე, მის ღონ-ჟუანურ თავგადასავლებზე, როლებზე თეატრში და თეატრს გარეთ. ასე უახლოვდება არაქათგამოცლილი, მაგრამ მაინც პოლიტიკურად ალტკინებული გდიდელებით სავსე ავტობუსი ტრაგედიისათვის განწირულ დედაქალაქს. პირველად სწორედ გზად ვხვდებით მომხიბლავ ქალიშვილს, რომელიც ავტობუსს ხაშურში შემოემატება და, რომელსაც, მიუხედავად ასაკისა (შვილად ერგება), ვნებიანი რომანი ელის ლუოსთან. ასევე გზაზე ვგებულობთ ნაირ-ნაირ ამბავს თუ მონაჭორს თბილისში მიმდინარე მოვლენების თაობაზე.

ლუოს გარდა რომანში კიდევ მრავალი გამონაგონი პერსონაჟია. ასე, მაგალითად, ლუოს დედა, რომელიც თბილისის ზღვაზე გადაბარგებულა და მოხუცთა პანსიონატში ცხოვრობს, მისი მოხუცებულობის მეგობარი, ასევე პანსიონატის მკვიდრი ბატონი დიომიდე, აკაკი ხორავას უცვლელი დუბლიორი, რომელსაც არა და არ ეღირსა „ოტელოს“ თამაში; მეზობლის ქალი ლინკა, რომელიც გადაჰკიდებია ლუოს და არ ეშვება, მეოთხე ცოლად მომიყვანეო და სხვანი მრავალნი. ეინც არ უნდა იყვნენ ეს ადამიანები, რა ასაკობრივ ან საზოგადოებრივ ჯგუფსაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი, სულ ერთია, მაინც პოლიტიკით არიან დაავადებულნი და, რაც მთავარია, ავი ზნით შეპყრობილებივით გადაჰკიდებიან ერთიმეორეს. ოთარ ჩხეიძე რეალისტური პირუთვნელობით ხატავს მასობრივი ფსიქოზის შემადრწუნებელ ატმოსფეროს: ქვეყანა გახლენილა, ქურა ქურას გადაჰკიდებია, მეგობარი-მეგობარს; ყველგან კამათი, ყველგან ლანძღვა, ყველგან გინება, ჰაერში დენთის სუნი ტრიალებს (აი, „არტისტული გადატრიალების“ ერთი „პრაგმატისტი“ პერსონ-

ჟის რეაქციაც ყოველივე ამის თაობაზე: „არ გვინდა, რა, ამდენი კამათი. არ გვინდა!.. გვეყოფა!.. შინ კამათი!.. გარეთ კამათი!.. ლოგინშიც კამათი: ცოლ-ქმრობაც მოიშალა, საყვარლობანაც მოიშალა. კაცი კაცად აღარ ვარგა, ქალი ქალადა. გვეყოფა, რა!.. დავლიოთ, რა!..). ავტობუსიდან გადმოსული ლუარსაბიც თავს პირდაპირ პრეზიდენტის მხარდამჭერთა მიტინგზე სწორედ ამგვარ ფსიქოლოგიურ ფონზე ამოჰყოფს. საყოველთაო ქაოსისა და ეიფორიის ტალღა მას მიკროფონთანაკი გარიყავს და არც ლუო დააყოვნებს, შებერავს, მაგრამ რას შებერავს, ერთი ათად გადააჭარბებს დედაქალაქელ ორატორებს. საერთოდ, მიტინგომანიაზე ბელეტრისტს თავისი მოსაზრება აქვს, სულ ერთია სად იქნება ამდაგვარი თავყრილობა- მთავრობის სასახლესთან თუ ტელევიზიის კიბეებზე, რესპუბლიკის მოედანსა თუ უნივერსიტეტის ეზოში. აი, ერთი ფრაგმენტი რომანის ტექსტიდან, რომელიც კარგად ეხმიანება ხსენებულს: „ყველა მიიწევდა ტრიბუნისკენა, ყველა მიკროფონს მისტანებოდა, ყველაი, ყველაი: ბრუნდი და სწორი, ცრუ და მართალი, თაღლითი და წრფელი, ბრძენი და სულელი, გიჟი უამრავი გვაროვნებისა. ჯაჭვიც რო აღარ იშოვებოდა ამდენი“. მაგრამ მიტინგომანია კიდევ არაა ყველაზე დიდი უბედურება. უბედურება კიდევ სხვა იყო: „პარტიებად დაშლილიყო ერი, სამშობლო-სახელმწიფო პარტიად თუ ითქმის, ითქმის მხოლოდ ერთ პარტიად. ფრაქციები?.. კეთილი, ბატონო: გაიყოს მხოლოდ ორ ფრაქციად: კონსერვატორები და ლიბერალები, ორადა, ორადა. მესამე უკვე ხრწნის დასაწყისია, მეასსამოცე უბედურებაა... ფუტკარმა იცოდა. ფუტკარმა იცოდა: ოჯახი რო ერთი დედა გახლდა, ერთი, ერთადერთი. ცრუდედები უბედურება იყო. ფუტკარმა იცოდა, იცოდა, იცის. თავთავის ამალას მოიკრებენ ცრუნი დედანი და შეერევიან ერთიმეორეს უნითა, ვნებითა გაბატონებისა. მწერის უნითა. შეერევიან. გაანადგურებენ. სკამი ჩაცხრება შფოთის ზუზუნი. სკამი სიცო-

ცხლე ამოიკვეთება. მწერული ჟინია ასე დაუმცხრალი. მწერი ჟინია. მეტი ჭკუა არცა აქვს მწერსა. თუმცა არაო,- იმდენი ჭკუა მაინც მოეპოება, ორ-სამს რო არ აღმატება ცრუ დედაი, ასსამოცი არ გაგონილა, ამას ფუტკარიც ვერ წარმოიდგენს, შხამით გატენილი ფუტკარი. შხამით გატენილი ეტყობა კაცი უარესი შხამია, უარესი ჟინი, ვნებაი უარესი...“

„არტისტული გადატრიალების“ პერსონაჟები ერთდროულად არიან ამ აპოკალიფსური ორომტრიალის მსხვერპლნიც და მონაწილენიც. ისინი, იმავედროულად, ამ შემზარავი სინამდვილის თანავეტორნიც არიან: ზოგნი წრეგადასული აქტიურობით, ზოგნი სიბრიყვით, ზოგნი შურით, სხვანი ანგარებით, მომხვეჭელობით, ამპარტავენებით, ზნედაცემულობით, დანაშაულებრივი პასიურობით.

ლუოს, იგივე ლუარსაბის, ახლოს მრავალი და ნაირ-ნაირი ქალია. ერთნაირად ზერელე და გამოფიტულია რომანის მთავარი პერსონაჟის ურთიერთობა ყოველ მათგანთან. ლუოს თავაშვებულობას ოჯახიც შერიგებია. ცოლი ყველაფერზე თვალს ხუჭავს, ხოლო სიდედრი ერთს ჩაილაპარაკებს ხოლმე შემწყნარებლური ტონით: „რა ვუყოთ მერე, არტისტიაო“. მიუხედავად იმისა, რომ ბარიკადების სხვა მხარეს აღმოჩნდება, თავისი ცხოვრების ნირით, უპრინციპობით, ზერელობით ლუო საოცრად ჩამოჰკავს „არტისტულ ინტელიგენციას“ და „არტისტულ ინტელიგენციასთან“ ერთად არის კიდევაც ამ რომანისა და მასში გათამაშებული სისიხლიანი დრამის ანტიგმირი. მაგრამ „არტისტული ინტელიგენცია“ ამავდროულად მაინც „ელიტარული მოვლენაა“ და ამდენად ლუო მათთან ბოლომდე ვერ გარეულა თავისი „პროვინციული შეზღუდულობისა“ და „ვიწრო ნაციონალისტური თვალსაწიერის“ გამო (აკი ეუბნება „დანანებით“ მთაწმინდელი ხანშიშესული მეზობელი ეკალინკას დედა: პროვინცია მაინც პროვინციაა, იქ გატარებულ წლებს შენზე უკვალოდ არ ჩაუვლიაო). არადა, „არტისტიზმი“

და „არტიისტული ინტელიგენცია“ „ვერ ეტევა“ „ვიწრო ეროვნულ ჩარჩოებში“. სწორედ მათ უნდა გულისხმობდეს ერთი რუსი ჟურნალისტი, ტიპური რუსის კახა, რომელიც ბოდმამორეული, ლუოსა და მის ორ მეგობარს „ჭკუას არიგებს“: „ჩვენ თუ მიგვატოვებთ, სადლა და როდის გამოიჩინთ თავსა?! თქვენ რო გკითხოთ: თბილისი თქვენთვისვე პროვინციაა, მოსკოვია დედაქალაქი, ასპარეზი მოსკოვია წარმოჩინებისა... ჩვენი ინტელიგენცია აღარც განირჩევა თქვენი ინტელიგენციისაგანა, აღარა!... აღარც სათქმელია: ჩვენი და თქვენი: ჩვენ ჰო თქვენა ვართ, თქვენ ჰო ჩვენა ვართ?... აი თბილისის აგარაკზე ვარ, - მოსკოვისაზე მგონია თავი; არც მაფიქრდება, რო ქართველებში ვარ, ჩემს რუსებში მგონია თავი“. უნდა ითქვას, რომ სიტყვა „არტიისტული“ ყველაზე უფრო ტრაგიკული და, ამავე დროს, ყველაზე უფრო ირონიული აქცენტირების ქვეშ მოქცეული სიტყვაა ამ რომანში. შემოქმედობრიობის, ქმნადობის, უნარიანობის, ნიჭიერების ნაცვლად იგი ატარებს ყალბი ნიღბის, ფუქსავატობის, ზერელობის, ამპარტავნობისა და ზნედაცემულობის გაგებას. ზოგჯერ სრულიად ნეიტრალური საგნები თუ მოვლენებიც შეგვხვდება ამ ატრიბუტით, მაგრამ მაშინაც მძაფრია ირონიული განწყობილება. ასე, მაგალითად, ლუოს მეგობარი თეატრალური ინსტიტუტიდან, ახლა კი მეპურე-ჯიბო ასე ჩაურთავს ზემონახსენები „გამოსვლის“ შემდეგ რუს ჟურნალისტ „ქალბატონს“: „შეიძლება, ...ჩვენ ხო არტიისტები ვართ!... არტიისტები ჩვენა ვართ, - გუგა (მსახიობია) დააზუსტებს, ჯიბო მეპურეა...მეპურე!... ოლონდ არტიისტული. ჯიბო თანხმდება. თავსაც გამოიდებს: რაც ამალლებულია, არტიისტულია. შეჰხედეთ, თუ გნებავთ: რა არტიისტული ხალხი დატრიალდა ამ წინააღმდეგობაში: არტიისტული პროფესორები, არტიისტული გვარდია, არტიისტული მილიცია, არტიისტული რეჟისორები!.. ყველა არტიისტული იქა ბრძანდება. წყალიც არტიისტულად ამოდულს აბანოთუბანში. პუტჩის მხარესაა გოგირდის აბანოე-

ბიცა, აბა!...“. მაგრამ სინამდვილეში არც მთლად სახუმაროდ აქვს საქმე ქვეყანას, არც მის დედაქალაქს და არც ამ რომანის ცალკეულ პერსონაჟებს. არცთუ შემთხვევით წამომცდა სულ ახლახან, რომ რომანში ასახულია მართლაცდა აპოკალიფსურ საშინელებათა სურათი (ღმერთო შეგცოდე!). ნგრევა, სიკვდილი, დაცემა- აი, „არტისტული ისტერიის“ საბოლოო შედეგი და ეს საშინელი რეალობა აბსოლუტურად ყველგან და ყველაფერში ვლინდება. იზრწნება მორალი (მშვენიერი გოგონა თეა, აი, სწორედ ის, ავტობუსს რომ ხაშურში ამოემატა, ნებდება მამის ასაკის ფაქტობრივად უცნობ მამაკაცს- ლუოს), ნადგურდება თაობათა მიერ დადგენილი ადამიანური ურთიერთობის კრიტიკურიუმები, ხელყოფენ თითქოსდა ყველასთვის შეუვალ სულიერ ღირებულებებს (მაგალითად, პატრიარქს ასწავლიან თუ ვინ დალოცოს და ვინ შეაჩვენოს; მათხოვრებს დაერივნენ სიონის კიბეებზე და მრავალი, მრავალი ამდაგვარი). ფიზიკური სიკვდილი და ნგრევა ხომ ისედაც სრულიად თვალნათელია. ლუოს დედაც ამ სასტიკ და სამარცხვინო ომს ეწირება, იწვება ლუოს ბავშვობის ბინაც მთაწმინდაზე. არც სხვებს დაადგებათ კარგი დღე, მაგრამ მთავრია, რომ იღუპება ქვეყანა და საქვეყნო იდეა,- ეს უაღრესად დამთრგუნველი ამოძახილი კი წითელი ზოლივით გასდევს მთელს ნაწარმოებს.

აღბათ, ვინაიდან „არტისტული გადატრიალება“ ნიღბებისა და გაურკვეველობის სამყაროა, საბოლოოდ მაინც არც იმას ეხდება ფარდა, არის თუ არა უნებლიედ ლუო-ლუარსაბი კიდევ ერთი უდიდესი ადამიანური დანაშაულის მონაწილე- არის თუ არა იგი იმ მომხიბვლელი თეას, რომელთანაც რომანი გააბა, არც მეტი და არც ნაკლები, ბიოლოგიური მამა. საერთოდ, რომანში ბევრი ტრაგიკული კითხვის ნიშანია და ამ კითხვის ნიშნებში ინთქმებიან გმირებიც, შენობებიც, მოვლენებაც და... ნიღბებიც. „არტისტული გადატრიალება“ ძლიერი ემოციური ტონალობით მთავრდება, თუმცა ეს ტონალობა ჭეშმარიტად

ოსტატურად არის შეფარული და მოკლებულია ყოველგვარ ზედმეტ „არტისტულობას“: დედის დაკრძალვის შემდეგ გაიგებს მხოლოდ ლუო, რომ მისი ვაჟი გდიდიდან გამოპარულა და ახლა მთავრობის სახლის ეზოში, იარაღით ხელში ლეგიტიმურ ხელისუფლებას იცავს. არ შეიძლება გულგრილად წაიკითხო რომანის ეს ბოლო ფურცლები. გაოგნებული ლუოს რეაქცია (ვამეზი ხომ სულ ბავშვია ჯერ, ყოველ შემთხვევაში მის თვალში), ლუოს შეხვედრა შვილთან, ლუო მარტოდმარტო გადამწვარი მთავრობის სახლის ეზოს შუაგულში და მერეც, მერეც გდიდისკენ აფრენილ ვერტმფრენში, სადაც კვლავ გაიელვებს ორი დამსხვრეული ოცნება, ორი დამსხვრეული ბელი-კლარნეტისტი ბიჭისა და მომხიბვლელი გოგონასი, რომელთა კავშირის ჰირველ ნაბიჯთა მოწმე თავად ლუოს, ყველანაირი ასაკისა და ნაირობის მდედრის მიმართ მსუნაგი, თვალის გახლდათ გდიდიდან პრეზიდენტის გადასარჩენად მიმქროლავ ავტობუსში.

რომანში „არტისტული გადატრიალება“ აშკარა და შეუნიღბავია ავტორისეული პოლიტიკური და მსოფლმხედველობრივი ტენდენცია. მწერალი არ ფარავს თავის პოზიციას და არ უჭირავს ოლიმპიური სიმშვიდის მქონე ყოვლისმცოდნე და ყოვლისმხილველი ე. წ. ობიექტური აღმწერ-დამკვირვებლის პოზა (თუმცა, თავისთავად, ასეთი მიდგომაც არ იქნებოდა უცნაური და გაუმართლებელი). მიუხედავად უდავოდ ძლიერი მხატვრულ-ესთეტიკური ეფექტისა, „არტისტული გადატრიალება“ უმძაფრესი პუბლიცისტურ-მოქალაქეობრივი ჟღერადობის წიგნია- ისეთი თავგადადებული, ისეთი ყოვლისმომცველი ტრაგიკული ხმოვანების, როგორიც უნდა იყოს ჭეშმარიტად ეროვნული მწერლის ნიჭიერი სიტყვით შესრულებული ნაწარმოები, რომელიც ისტორიული მნიშვნელობის კატაკლიზმებს ეხება. და თუნდაც არ ეთანხმებოდე ოთარ ჩხეიძისეულ ბევრ პოლიტიკურ შეფასებას, ან თუნდაც ზოგიერთ მსოფლმხედ-

98

ველობრივი ხასიათის დასკვნასაც არ ეთანხმებოდე, შეუძლებელია უარყო, რომ საქმე გვაქვს უაღრესად მნიშვნელოვან, ძალზე თავისთავად მხატვრულ თხზულებასთან, რომელსაც საქმიანი და სინდისიერი ლიტერატორი გულგრილად გვერდს ვერ აუვლის.

როდესაც, საზოგადოდ, ო. ჩხეიძისეულ შეფასებებსა და დამოკიდებულებაზე ვსაუბრობ ამ რომანის კონტექსტში, მინდა, გამორჩეულად შევნიშნო სრულიად შეუნიღბავი ზიზღი დამპყრობლებისადმი, დაუფარავი დამოკიდებულება კოლაბორაციონისტებისადმი და რენეგატებისადმი (როდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჩანდეს, თხზულების პერსონაჟთა ესოდენ ფართო გაღვრევაში მხოლოდ ორი დადებითი სახეა: სახე პატრიარქისა და სახე პრეზიდენტისა, თუმცა ამ უკანასკნელის ერთგვარი იდეალიზაციის მიუხედავად მის მიმართაც შეინიშნება გარკვეული ირონია; ხოლო, რაც არანაკლებ საყურადღებოა, პრეზიდენტის ამალის მიმართ ხშირად აშკარად უარყოფითი დამოკიდებულებაც კია გამოხატული). ზიზღი დამპყრობლებისადმი ყოველგვარი რევერანსებისა და წაჯექ-უკუჯექის გარეშე არის დაფრქვეული და ზუსტად მიესადაგება რომანის პათოსს; ასევე მეტად ბუნებრივი და გულში ჩამწვდომია თანაგრძნობა მშობელი ხალხისადმი, მის მიმართ უანგარო ერთგულება და ტკივილის თანაზიარობა. აი, ერთი ფრაგმენტი, სადაც მამის გარდაცვალებაში უკვე დარწმუნებული ლუო ღვინოს პურზე აწვევებს, და რაც სულისშემძვრელი ასოციაციების იმპულსს აძლევს რომანის ავტორს: „ადარ შეეშლება ამის შემდგომა: უფრო გაბედულად დააწვევებს ღვინოს პურზედა. გაბედულადა. გაბედულადა. გაბედულება ყოფილა მაინც ყველაფერი, ჭოჭმანს სიკეთე არ მოჰყოლია. სხვები, უმეტესნი: უმეტესნი რო დარჩენილიყვნენ უმამოდა: ან თუ აქვე რო დაეხვრიტათ, ან თუ რო გადაეკარგათ ციმბირისა თუ ციმბირის იქითა, ან თუ ომში რო ჩაეყლიტათ, იმპერიულ ომში, რო დაეპყროთ ახალი ქვეყნები

თვითონ ჰყრობილთა და განწირულთა. აწვეთებდნენ და აწვეთებდნენ. თვითონაც იგივე რო ელოდებოდათ, იგივე ზვედრი, მარადიული ობლობის ქვეყანაში. ტყუილად დაეძებდნენ ოიდიპოსის კომპლექსსა, ტყუილად, ამოდა, აქ მამა უფრო იდეალი იყო. რაც უნდა იყოს: ვერ შეჰხვდებოდნენ სადღაც ჩახოცილები არტახებში ჩაკრულ შვილებსა. არტახებში. არტახებში. შესანდობარი თუ შეახვედრებდათ. ზორცი ჩემი. სისხლი ჩემი. აჩქეფდებოდა სისხლი კიდე უარესადა. აჩქეფდებოდა, აჩქეფდებოდა. აჰა და ეს ეთნოკონფლიქტებიო, პარტიების კონფლიქტებიო, კარიერისტული კონფლიქტებიო, ნაცონალიზმიო, დემოკრატიზმიო, ჭორები უამრავი, ღვარძლი უმწარესი, ბადეები საიდუმლო სამსახურებისა, ბადეები, მახეები, ქსელები,- აწვეთე და აწვეთე ღვინო პურზედა უბედურო ქართველო, აწვეთე და აწვეთე, ხოლო თუ მალე აღარ იქნება აღარც რო ღვინო, აღარც რო პური, სისხლი აწვეთე პირდაპირ მიწასა,- უბედურო, შე უბედურო!..“

ოთარ ჩხეიძის ირონია და სატირა ამ რომანში მრავლისმომცველია და, როგორც აღვნიშნე კიდეც, დაუნდობელიც არის. შეიძლება ითქვას, რომ რომანში მთელი ფოიერვერკია გონებამახვილური სიტუაციებისა თუ ენამოსწრებული გამონათქვამებისა, რომელსაც მწერალი საოცრად მიზანდასახული სიზუსტითა და გემოვნებით მოიხმობს. ამავე დროს, ავტორისათვის არ არსებობენ ყალბი ავტორიტეტები და, როდესაც საქმე საკუთარი პრინციპების წარმოჩენასა და დაცვას ეხება, ო. ჩხეიძე უკან არაფერზე იხვევს: მტრის მიმართ მისი კალამი აბსოლუტურად შეურიგებელია (რად ღირს მარტო ყოველი სატელევიზიო გამოსვლის წინ სიგუას გაპუდვრის კომიკური სცენის აღწერა ან ფუნიაკულიორზე კიტოვანის ბავშვობისდროინდელი განცხადება მომავალი პრეზიდენტის წინადადებაზე, შენ ჩემი მარშალი იქნებიო: „აქ დავდგამ ზარბაზნასა და ჩვენს სკოლას დავუშენო,- არც შეყოყმანებულა პატარა კიტოვანი.

მასწავლებლები არ უყვარდა პატარა კიტოვანსა," და „სკოლაცა ბოლავს. პირველი სკოლაი“).

უნდა აუცილებლად გამახვილდეს ყურადღება თხზულების კომპოზიციურ მთლიანობაზე, სიუჟეტურ სიმტკიცესა და ერთიანობაზე, რაც მით უფრო დასაფასებელი და საგულისხმოა, რომ მწერალი ხშირად, ძალზე ხშირად ერთვის მოვლენებში; არ ერიდება ერთგვარ ლირიულ (ვაი, რომ ეს არაა მაჟორული ტონალობის ლირიულობა) გადახვევებს, ჩანართებს, და, როგორც უკვე შევნიშნე, არ გვეკლინება მოქმედებიდან განყენებულად მდგომ აღმწერელად. რომანს აქვს ამბის მკვეთრად გამოხატული დასაწყისი და დასასრული, ო. ჩხეიძე კი ამ თვალსაზრისითაც რჩება რეალიზმის კლასიკურად აღიარებული მოდელის ერთგულ მიმდევრად. არ ღალატობს მწერალი არც თავის სტილს. ენობრივი პოზიცია ო. ჩხეიძესთან უდავოდ გამოირჩეული და თავისთავადია, რაც როგორც დასაწყისშივე ითქვა, ხშირად ყოფილა დავის საგანი, მაგრამ ბევრს სავსებით გაუზიარებია კიდევ და მოწონებითაც მიუღია. ო. ჩხეიძის სტილიზებული ქართლური დიალექტი, ასეა თუ ისეა, განუყოფელი ფორმისეული მახასიათებელია ქართული თანამედროვე

პროზის ამ ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი ოსტატის შემოქმედებისა და მის გარეშე ო.ჩხეიძის ბელეტრისტიკა ნამდვილად ძნელად წარმოსადგენი იქნება. ამავე დროს, სავსებით ვარდარწმუნებული, რომ ხსენებული ხასიათის სტილისტური ძიებები არამცთუ ძირს უთხრის ერთიანი სალიტერატურო ენის მთლიანობას, არამედ მხოლოდ აძლიერებს მას, როგორც ერთ-ერთი ორგანული შენაკადი (საერთოდ, შემოქმედის მიერ ამა თუ იმ დიალექტის წინ წამოწევა და სტილიზება, არა მარტო მსოფლიო პრაქტიკაში, არამედ ჩვენშიც, უცხო ხილი რომ არ არის, კარგადაა ცნობილი). თანაც, ისიც უნდა სიამოვნებით ითქვას, რომ „არტისტული გადატრიალების“ ენა გაცილებით იოლად მისაწვდომი ჩანს ფართო მკითხველისათვის, ვიდრე

ზოგიერთი ადრინდელი ნაწარმოებისა, რომელიც ო. ჩხეიძის მადლიანი კალმითაა შესრულებული.

დასასრულ, კვლავ მინდა აღვნიშნო, რომ ქართული წიგნის თაროს „არტისტული გადატრიალების“ სახით კიდევ ერთი უდავოდ საინტერესო რომანი შეემატა; რომანი, რომელიც ნაწილობრივ მაინც ფანტავს იმ სკეპსისს, რაც თანამედროვეობის უმწვავესი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენების მხატვრულ ნაწარმოებებში (მით უფრო ისეთ ჟანრში, როგორც რომანია) დაუყოვნებლივ ასახვის პრობლემას უკავშირდება. მკითხველს ო. ჩხეიძე კვლავ მთელი სიცხადით წარმოუდგა როგორც საკუთარი ორიგინალური ხელწერის მქონე ბელეტრისტი, რომელიც ერთგულია შემოქმედებრივი და მოქალაქეობრივი პრინციპებისა, მწერალი, რომელიც თანამედვერულად განაგრძობს მეოცე საუკუნის საქართველოს ისტორიის ჩამოქნას მეტად საგულისხმო მხატვრულ-ლიტერატურულ სახეებში.

1997 წელი

ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობისათვის

ვასილ ბარნოვის შემოქმედებისადმი ინტერესი სალიტერატურო კრიტიკისა და ლიტერატურის ისტორიკოსთა მხრიდან ახალი მოვლენა სრულიადაც არ არის. ცნობილი ქართველი მწერლის შემოქმედება იმთავითვე იქცა განსჯისა და ლიტერატურულ შეხედულებათა გაზიარების საგნად. ამავე დროს, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო ხანებში არის მცდელობა ვასილ ბარნოვის პროზის გააზრებისა ჩვენი თანამედროვე ლიტერატურული თუ ისტორიულ-ფილოსოფიური პოზიციებიდან, რაც ხსენებულ შემოქმედებით შემკვიდრეობას უთუოდ მეტ აქტუალობას სძენს.

ვასილ ბარნოვის პროზის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ე.ი გამომდინარე იმ თავისებურებიდან, რომ ბარნოვის თხზულებები, ყოველ შემთხვევაში მათი უმრავლესობა მაინც, ატარებს მკვეთრად გამოხატულ ფილოსოფიურ დატვირთვას, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ამ დიდი მწერლის ქმნილებათა მართებული წაკითხვისათვის ავტორის მსოფლმხედველობრივი ორიენტაციის გარკვევას სრულიად გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება. ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობის საფუძვლების დასადგენად საკუთრივ მხატვრულ ნაწარმოებთა გარდა უთუოდ, დიდი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს იმ თეორიულ შეხედულებებს, რომელიც ვასილ ბარნოვს წერილებშიც აქვს გამოთქმული და ჩამოყალიბებული. ვასილ ბარნოვის მიხედვით „არსებობს ერთი ღმერთი განუყოფელი. იგი, ღმერთი, არ განისაზღვრება არც მიზეზით, არც დროით, არც სივრცით, არაჰედ თვით იპყრობს თავის არსებაში მიზეზსაც არსებობისას, დროსაც და სივრცესაც, იგი, ღმერთი განუსაზღვრელი და გარშემოწერიელი, არის დამბადებელი ყოველსავე პირისა“. ბარნოვთან

ნათელია ღმერთად აღიარებული, იგია დასახული სუბსტანციად. იმავედროულად სახელგანთქმული პროზაიკოსი შემდეგსაც წერს: „უწინდელს დროში, ქართველები თაყვანს სცემდნენ ნათელსო“. ყოველივე ზემოხსენებულის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში სამართლიანადაა შენიშნული, რომ ეს თვალსაზრისი არსებითად ბიბლიურ-ქრისტიანული, ე.წ. კრეაციონისტული თვალსაზრისია სამყაროს შექმნის შესახებ პიროვნული ღმერთის მიერ. არადა ეს მაშინ, როდესაც ბარნოვი ლაპარაკობს უძველეს ქართველთა სარწმუნოებაზე (!) საქმე ისაა, რომ ბარნოვი ცდილობს ერთმანეთთან მოარიგოს წარმართული და ქრისტიანული შეხედულებები და ამიტომაც წარმართულ „დაუსაბამო ნათელს“ მოიაზრებს ქრისტიანული პიროვნული ღმერთის მსგავსად. ამირან გომართელი ასეთ მიდგომას პლატონურ-ქრისტიანულ საფუძველს უწოდებს (შესაძლოა პირობითადაც). საგულისხმოა, რომ ამგავრ საფუძველზე მოიაზრებს ბარნოვი ისეთ უნივესალურ კატეგორიებსაც, როგორცაა სიკეთე, სიყვარული, ჭეშმარიტება და მშვენიერება.

სიკეთე (ანუ სახიერება) ვასილ ბარნოვთან პირველსაწყისის გამომხატველია: „ნათელი ნიშანი კი არ არის კეთილისა, მისი სიმბოლო, არამედ კეთილია იგი დაუსაბამო: პირველარსი ნათელი და უსაზღვრო კეთილი ერთი და იგივე ღვათებაა“.

ამგვარად იკვეთება ტენდენცია, უძველესი ქართული სარწმუნოება — ნათელის (და ნათელთა) თაყვანისცემა, როგორც ა. გომართელი ამბობს, „ქრისტიანულ სამოსელში“ გამოეწეოს. რა თქმა უნდა, თავისთავად ცხადია, რომ ეს ტენდენცია ზოგადი ტენდენციაა სრულიად ქართულ სინამდვილეში. ქართულ კულტურას (კულტურას ფართო გაგებით ვგულისხმობ), გარკვეულწილად, ქრისტიანობის შემდგომაც არ დაუკარგავს წარმართული ხასიათი. მაგრამ აქ ერთი მომენტია დასაზუსტებელი: მოხდა წარმართობის ერთგვარი ტრანსფორმირება ქრისტიანულში, თუ ქრისტიანულმა ვერ შეძლო წარმართულის

ბოლომდე დაძლევა და ეს უკანასკნელი კულტურულ-მემკვიდრეობითი ელემენტი მეტ-ნაკლები თავისთავადობით დღესაც აგრძელებს არსებობას? ამ მხრივ, რაც შეეხება ვასილ ბარნოვის შემოქმედებას, ალბათ, გარკვეული თვალსაზრისით მაინც, მსოფლმხედველობრივ ეკლექტიზმთან უნდა გვქონდეს საქმე. ლიტერატურულ კრიტიკაში სამართლიანად არის გამოთქმული მოსაზრება, რომ ვასილ ბარნოვი არ სდებს ზღვარს (ყოველ შემთხვევაში, პრინციპულს) ზოროასტრიზმსა და ქართველთა „ნათლის თაყვანისმცემლობას შორის“. საქმე ისაა, რომ ბარნოვი, ისევე როგორც ზოროასტრიზმი, სამყაროში ორი საწყისის-ნათელისა და ბნელის, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლას აღიარებს და თანაც (როგორც ჩანს მწერლის თეორიული აზროვნების გარკვეულ ეტაპზე მაინც) ისე, რომ არ უარყოფს ბოროტის სუბსტანციურობას. ამაში მდგომარეობს ბარნოვის დუალიზმი, რომელსაც იგი უძველეს ქართულ სარწმუნოებაზეც ავრცელებს. ვასილ ბარნოვის ე.წ. (შედარებით) ადრეული დუალისტური მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისი გამოთქმულია მის 1919 წლის გამოკვლევაში „ქართული სიტყვიერების ისტორიის გაკვეთილები“, მაგრამ არსებობს ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი მრწამსის გასააზრებლად მნიშვნელოვანი კიდევ ერთი წერილი, რომელიც 1927 წლით თარიღდება: „გველისმჭამელი ვაჟა-ფშაველასი“. ამ წერილში მკვლევარები ხედავენ მონიზმის კვალს, რაც უკვე ბოროტების არასუბსტანციურ გაგებას გულისხმობს. საზოგადოდ, ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობის უმთავრესი თავისებურება მაინც ის არის, რომ იგი წარმართობისა და ქრისტიანობის მორიგებას ცდილობს. ეს განაპირობებს მისი მსოფლმხედველობის სინკრეტულ (როგორც, მაგალითად, ა. გომართელი თვლის) ან ეკლექტიკურ (რომელ განსაზღვრებასაც ამ სტატიის ავტორი ამჯობინებდა) ხასიათს.

ვასილ ბარნოკისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა პლატონი და მწერლის მსოფლმხედველობის გაორებული თუ ე. წ. სინკრეტული ხასიათის ერთ-ერთი მასაზრდოებელიც სწორედ პლატონია. პლატონთან სიახლოვე ვლინდება მაშინ, როდესაც საქმე გნოსეოლოგიურ შეხედულებებს ეხება. სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია, რომ ბარნოვი აღიარებს ზოგიერთ ფუნდამენტურ ცნებათა აპრიორულობას: „ადამიანის სულში არიან ისეთი საყოველთაო თუ საერთო აუცილებელი იდეები, რომელთა გარეშეც არ შეიძლება აზროვნება და მოქმედება პირვნებისა... ესენი არიან: იდეა არსებობისა, რაოდენობისა, ურთიერთობისა, სივრცისა, დროისა, მიზეზისა, მიზნისა... ამავე იდეების დასს ეკუთვნიან: იდეა ჭეშმარიტებისა, სიკეთისა, სიმშვენიერისა და დასასრულ, იდეა შეუზღუდველი თვითარსისა, რომელიც არის პირველმიზეზი ყოველისავე ქმნილებისა,“ – აღნიშნავს დიდი მწერალი. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ გნოსეოლოგიური მომენტი არ იწვევს საგანგებო დაინტერესებას. საქმე იმაშია, რომ ვასილ ბარნოვი, მისი შემოქმედებიდან გამომდინარე ე.წ. სულთა ღოღვის თეორიას აღიარებს. ყოველივე ზემოხსენებული კი ეფუძნება იმ გარემოებას, რომ ვასილ ბარნოვისათვის რეალური (თუ მატერიალური) საგნები და მოვლენები განსახიერებაა ღვთაებრივი იდეისა. როგორც ვიოლეტა ცისკარიძე ამბობს, თავისი „ნივთიერი სიმბიზის“ გამო სამყაროში არსებულ საგნებს, ბარნოვის დოქტრინის მიხედვით, არ ძალუძთ მთლიანად წარმოადგინონ თავისი ღვთაებრივი, სულიერი პირველარსის ნამდვილი სახე. ამიტომ ღმერთი სპობს ამ უხეირო რემინსცენციებს და წარმოშობს ახალთ, რომლებიც უკვე უფრო სრულყოფილია, რადგანაც მათში ნაკლებია ნივთიერი, მეტი- სულიერი. ეს თვალსაზრისი ყველაზე მეტად ბარნოვის ფილოსოფიური ხასიათის მოთხრობაში- „ქვირფასი თვალი“ წარმოჩინდა. მაგრამ იგი მაინც უფრო სხვა კონტექსტშია მნიშვნელოვანი: დიდი მწერლისათვის სამყარო მოიაზრება

როგორც ევოლუციური, თანამიმდევრული ცვლა საფეხურისა საფეხურით. თუმცა საგნებისა და მოვლენების გარდა არაერთხელ იბადებიან ადამიანებიც. ამ უკანასკნელთა მომავალ ბედ-იღბალს მათი წინარე ცხოვრება განსაზღვრავს. ასე მაგალითად, მოთხრობაში- „ყვაილებში“ ბაბუცა ისჯება დედამიწაზე ხელმეორედ დაბადებისას. ამ მოთხრობაში კუზიანი ბაბუცა მოკლებულია სიყვარულს, ვინაიდან წინა ცხოვრებაში მან უარი თქვა ქვეშევრდომის ტროფობაზე. როგორც ვ. ცისკარიძე წერს, ყველასაგან მოწყვეტილი, ხელოვნური ყვაილების ყვაილნარში მართოდ დარჩენილი ქალის სული სიზმარ-ცხადში იხსენებს წარსულ დანაშაულს და ემზადება იმ ქვეყნად სატროფოსთან შესაერთებლად. ბაბუცა კვდება თავის ხელით შეკერილ საქორწინო კაბაში. საგულისხმოა, რომ (და ამას მართლაც კარგად შენიშნავს დასახელებული მკვლევარი) ეს კაბა არა კუზიანი ბაბუცას სხეულზე, არამედ წარსული ცხოვრების კეკლუცი ქალის ტანზეა შეკერილი.

აქვე უნდა დასახელდეს მოთხრობა „სული მთვლემარე“ რომელიც იმითაა საინტერესო, რომ მწერალი შეუფარავად ავითარებს მსჯელობას მეტემფსიქოზის შესახებ: „ზოგ სულს უწერია განხორციელება, თანდათან მაღალბუნებოვან არსებაში, უკეთეს გვამთა შემოსვა... მინამ სული ისევ გაიწმინდება, ისევ ღირსი შეიქმნება დღისით და ღამით ჰხედვიდეს მზისა ელვათა კრთომასა, ბრწყინვალეებას დაუსაბამს ნათლისას, რომელი არის შემოქმედი სიმშვენიერისა, სიკეთისა, ჭეშმარიტებისა“. მოკლედ, როგორც ა. გომართელი აცხადებს ნაშრომში „ქართული სიმბოლისტური პროზა“, სულთა გარდასხეულება ანიჭებს (ბარნოვთან) პიროვნების არსებობას ზნეობრივი სიწმინდის ხალისს და ბიძგს აძლევს მის ეთიკურ ქმედებას: „ასე იქცევა, „სულთა ცვალება ბარნოვის ეთიკური მრწამსის საყრდენად“.

ბარნოვის შემოქმედებაში მეტემფსიქოზის მხატვრული გააზრების კიდევ ერთი და იქნებ საუკეთესო ნიმუშია „ტკბილი

დუღუკი“, რომელსაც უკვე აშკარად დაჰკრავს (კიდევ უფრო აშკარად, ვიდრე ზემოხსენებულ მოთხრობებს) რეალობის, უფრო ზუსტად კი მეტაფიზიკური რეალობის, წვდომის ოკულტიზტური მცდელობის ანაბეჭდი. ამ მოთხრობაში პერსონაჟმა ქალმა (ქეთომ) ისიც კი გაიხსენა, თუ როგორ მიცურავდა ჰაერთა სივრცეში საყვარელ არსებასთან ერთად გადაჭდობილი: „მაშინ აკი მივალწიეთ კიდევ ნათელთა სამფლობელოს, ვერ კი ველირსენით იქ დამკვიდრებას. ზომ გახსოვს ზმა: ძლიერია თქვენი სიყვარული, გარნა ტანჯვით უფრო განასპეტაკნებთ მას და იგი სიყვარული შეგაერთებთ საუკუნოდ“.

ახლა მცირეოდენი ექსკურსი გავაკეთოთ ოდნავ სხვა მიმართულებით. ვინაიდან საყოველთაოდ ცნობილია სულთა გარდასახვის თეორიის კვალი და ადგილი ანტიკურ სამყაროში, ეფიქრობთ, მეტემფსიქოზით ბარნოვის ასეთი დაინტერესება უკვე სერიოზული ნიშანია იმისა, რომ მის მსოფლმხედველობაში წარმართულ საწყისს (ამ სიტყვის თუნდაც ზოგადკაცობრიული, ზეეროვნული გაგებითაც) სერიოზული ადგილი უჭირავს. მაგრამ ისეთი საკითხი, როგორიცაა ვასილ ბარნოვის დამოკიდებულება ქრისტიანობასთან, ერთი ხელის მოსმით ნამდვილად ვერ გადაიჭრება. ეს კი არა, მაგალითად, ბარნოვის ერთ-ერთი მკვლევარი ს. ჭვიშვილი ასეთ „ორიგინალურ“ აზრსაც აყალიბებს: „ვასილ ბარნოვის განმანათლებლური-დუალიზტური მსოფლმხედველობა სამყაროს შემქმნელი უზენაესი კოსმიური ძალის აღიარებით იწყება, ვითარდება მატერიალისტურ ფარვატერში და ზოგჯერ დიალექტიკური მატერიალიზმის დონემდე (???-კ.ლ.) მალღდებაო“. პროფ. ვ. ცისკარიძეც, ავტორი იშვიათი გემოვნებითა და ტაქტით შესრულებული ბრწყინვალე გამოკვლევისა ვასილ ბარნოვის შესახებ, კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ბარნოვის ქრისტიანობას და მეტიც, იმასაც კი აცხადებს „(ბარნოვი) თითქოს მხოლოდ იმისათვის სწავლობდა ქრისტიანულ მოძღვრებას, რომ უკეთ ეჩვენებინა მისი

დოგმატურობა, მისი ცხოვრებასთან წინააღმდეგობაო“. ვ. ცისკარიძის მოსაზრების მხოლოდ კონიუნქტურული გარემოებებით ახსნა თითქმის შეუძლებელია, რადგან ზემოხსენებული მრავალმხრივ დახვეწილი და თანაც ობიექტური გამოკვლევა საზოგადოდაა განმასჭვალული ბარნოვის ანტიქრისტიანობის სულისკვეთებით (რასაც მკვლევარი არაერთხელ იწონებს და რაც მის გულწრფელობაში ეჭვს არ ბადებს), მაგრამ არა მწერლის მატერიალისტობის თითიდან გამოწვეული მტკიცებით. მაშ რაშია საქმე? ეს კითხვა უთუოდ მოითხოვს პასუხს.

ამირან გომართელმა თავის სხვადასხვა გამოკვლევაში საკმაოდ კარგად მიუთითა ამ შეკითხვის პასუხზე, უფრო ზუსტად, პასუხის ზოგიერთ ასპექტზე, მაგრამ, ალბათ, მაინც არა ყველა ასპექტზე. საქმე ისაა, რომ ჯერ კიდევ იპ. ვართაგავამ შეამჩნია ვასილ ბარნოვის შემოქმედებითი მიმართება ე.წ. ბოგოისკატელებთან (ამ მოსაზრებას ავითარებს ა. გომართელიც). „ახალი რელიგიური ცნობიერება“ ანუ „ბოგოისკატელობა“ XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა. მიმართულება მომდინარეობდა ელადიმერ სოლოვიოვიდან, რომელმაც თავის დროზე ქრისტიანობის სერიოზული „გადახალისება“ განიზრახა. „ბოგოისკატელებმა“ (დ. მერჟეკოვსკი, ვ. როზანოვი, ნ. ბერდიაევი და სხვები) შეიმუშავეს ქრისტიანობის სოციალური განახლებისა და გააქტიურების გეგმა. ისინი მძაფრი კრიტიკით გამოირჩეოდნენ ტრადიციული ეკლესიის მიერ ჩამოყალიბებული ქრისტიანული დოგმატიზმისა და სქოლასტიკის წინააღმდეგ. „ბოგოისკატელები“ გმობდნენ ამქვეყნიური ყოფიდან ასკეტურ განდგომას და ხოტბას აწახმდნენ ადამიანის არსებობის ხორციელ მხარეს. უფრო მეტიც: როგორც ა. გომართელი ამ სტატიაში ერთხელ უკვე დასახელებულ ნაშრომში იხსენიებს, ვასილ როზანოვი იქამდე მივიდა, რომ მოითხოვდა ძირითად აქტს ადამიანის ბიოლოგიური არსებობისა, აქტს არსთა გამრავლებისა ეკლესიაშიც დათმობოდა

ადგილი. მკვლევარი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მძლავრი ანტიასკეტური სულისკვეთებითაა გამსჭვალული დიმიტრი მერუჟოვსკის ვრცელი ზუთტომიანი ტრილოგიაც — „ქრისტე და ანტიქრისტე“, მიუხედავდ მისი ავტორის ღრმა ქრისტიანული რწმენისა.

ვასილ ბარნოვი, ბუნებრივია, „როზანოვის გზას“ ბოლომდე არ მიჰყოლია, თუმცა, საყოველთაოდაა ცნობილი მის შემოქმედებაში გატარებული მძლავრი ანტიასკეტური ტენდენცია, რომელიც განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოჩნდა შესანიშნავ რომანში „ტროფობა წამებული“. მაგრამ ამ რომანში ავტორი აშკარად მიჯნავს ქრისტიანულ მოძღვრებას ეკლესიისაგან. უფრო ზუსტად, მას სხვაგვარად ესმის ქრისტიანობა, ვიდრე ის ტრადიციულ ეკლესიას ესმის. ბარნოვი ცდილობს ე.წ. ნეო-ქრისტიანული იდეალის წინ წამოწევას, რომელიც თავისი არსით სახარებისეული ქრისტიანობისკენ, ე.წ. ქრისტიანული პირველსაფუძვლებისკენ არის მიმართული. სამეცნიერო ლიტერატურაში შენიშნულია, რომ აღორძინების ეპოქის მსგავსად ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი სისტემა ანთროპოცენტრულია და არა თეოცენტრული. სწორედ ამ მხრივ განსხვავდება ბარნოვისთვის ასე ძვირფასი რენესანსის ეპოქაც, მაგალითად, შუა საუკუნეების თეოცენტრული სინამდვილისაგან, რომლის გავლენა დღესაც განმსაზღვრელ-გადამწყვეტია ისტორიული ეკლესიის მოღვაწეობისთვის. ამ კონტექსტში, ბარნოვთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა გამოვჩეულად აღინიშნოს რუსთველის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის როლი. „არ არსებობს ქართველი მწერალი, რომელსაც ახლოს თუნდა შორეულად არ ეხილოს შოთას აჩრდილი მოციაგე“, — უთუოდ თავისთავსაც გულისხმობდა ბარნოვი. მეტად მნიშვნელოვანი შეხედულებებია გამოთქმული რუსთველზე 1923 წლით დათარიღებულ ბარნოვის წერილში „ფსევდოკლასიციზმი საზოგადოდ და ქართულ ლიტერატურაში კერძოდ“, თუმცა კიდევ

უფრო საგულისხმოა ის გარემოება, რასაც მწერლის მხატვრული თხზულებების კონკრეტული ანალიზი გვიჩვენებს და რის შესახებაც ა. გომართელი სამართლიანად ამბობს: „ქართული რენესანსის მსოფლმხედველობრივი შინაარსი გაცილებით ადრე გარდატყდება მის (ბარნოვის-კლ.) შემოქმედებაში“. შესაბამისად, სწორედ ამიტომაც არის ასე მნიშვნელოვნად დავალებული ბარნოვი რუსთველისაგან. მაგრამ აქ როგორ არ გავიხსენოთ ოფიციალური ეკლესიის დამოკიდებულებაც რუსთველთან, უფრო ზუსტად მის პოემასთან, რასაც ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე ეკლესიის კონკრეტული წარმომადგენლები განსაკუთრებით დაუფარავად წარმოაჩენდნენ, ვინაიდან პოემა „უბრალოდ“ არაეკლესიურად თუ არაქრისტიანულად მიაჩნდათ (ტრადიციული ეკლესიითვის ცნება „ქრისტიანული“ ხომ არსებითად გაიგივებულია ცნება „ეკლესიურთან“). ამავე დროს, ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში უკვე კარგა ხანია არაერთხელ გამოითქვა აზრი, რომელიც დასაბუთებულად ამტკიცებს რუსთველის აზროვნების ზოგადქრისტიანულ ხასიათს (თუ მაინცდამაინც ისტორიულ-ეკლესიურს არა). ბარნოვის ქრისტიანობაც ამგვარი ქრისტიანობაა. მართალია, ერთი მხრივ, იგი უთუოდ არის დავალებული „ბოგოის-კატელების“ ე.წ. ნეოქრისტიანული შეხედულებებით, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი მაინც რუსთველისეულ იდეალებთან სიახლოვე უნდა იყოს; და, ალბათ, მაინც ის კონკრეტული გარემოება, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ბარნოვის მსოფლმხედველობრივი სისტემა შუასაუკუნეობრივ თეოცენტრიზმს უპირისპირდება, ქმნის, უწინარეს ყოვლისა, მისი ერთგვარი „არაქრისტიანულობის“ ილუზიას (არსებითად ასე იყო რუსთველის შემთხვევაშიც).

ყოველივე ზემოხსენებულის შემდეგ თითქოს შეიძლებოდა ამ საკითხზე წერტილის დასმაც, მაგრამ არის ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც ახსნას მოითხოვს და რო-

მელზეც, როგორც ჩანს, ბარნოვის მკვლევარებს აქამდე საერთოდ არ მიუქცევიათ ყურადღება. საქმე ისაა, რომ ვერც რენესანსულობა და ვერც „ბოგოისკატელობა“ ცნობიერებისა ვერ იძლევა ამომწურავ (და, კაცმა რომ თქვას, ვერც არაამომწურავ) პასუხს შეკითხვაზე: მაინც როგორ უნდა შეთავსდეს ერთად თუნდაც „არაეკლესიური“ ქრისტიანობა (საერთოდ თუ შეიძლება არსებობდეს ასეთი, ეს კიდევ სხვა საკითხია) და „სულთა ღოდვის“ თეორია. რა თქმა უნდა, ბარნოვი უპირველესად მწერალია და არა ფილოსოფოსი. შესაბამისად, მას „ეპატება“ მსოფლმხედველობაში ამგვარი ეკლექტიზმის დაშვება (ამ მომენტს ა. გომართელი, როგორც შევნიშნეთ, უფრო დელიკატურად სინკრეტიზმს ეძახის), „ეპატება“ მითუმეტეს მაშინ თუ ამგვარი დაშვება არ არღვევს კონკრეტულ ნაწარმოებთა ან საერთოდ მთელი შემოქმედების შინაგან მხატვრულ მთლიანობას. ბარნოვის შემთხვევაში, ეს, საბედნიეროდ, მართლაც ასეა და ხსენებული გარემოება, ალბათ, ბარნოვის მხატვრულ-ლიტერატურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშანსაც წარმოადგენს. მაგრამ, ამავე დროს, მაინც არსებობს კითხვა: იქნებ არსებობდა ბარნოვამდე ან მის თანადროულობისას რელიგიურ-ფილოსოფიური სისტემები, რომლებიც ახდენდნენ ქრისტიანობისა და წარმართულ-აღმოსავლური მეტემფსიქოზის ერთ ჩარჩოში მოქცევას. ამ კითხვაზე დადებითი პასუხი არსებობს და სწორედ ამის გამო ბარნოვის შემოქმედების, უფრო ზუსტად კი ამ შემოქმედების მსოფლმხედველობრივი და მხატვრულ-ესთეტიკური სპეციფიკის, კვლევა უნდა კვლავაც გაგრძელდეს, რადგან სწორედ ამ კუთხით (ქრისტიანობა და მეტემფსიქოზი ბარნოვთან) მაინც ძალზე არასაკმარისი არის ნათქვამი. რას ვგულისხმობ კონკრეტულად: მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარი დასავლეთში და ასევე, რაც ჩვენს შემთხვევაში კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, რუსეთში აღიბეჭდა ოკულტიზმის გაძლიერების მკვეთრად გა-

მოხატული ტენდენციით. ეს ტენდენცია XX საუკუნის პირველ ნახევარშიც გაგრძელდა და, ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, დღეს უკვე საჯაროდ არის ცნობილი ნაცისტური „რაიხის“ დამოკიდებულება ოკულტურ ცნობიერებასთან. პირობითად თუ დავარქმევთ — „ოკულტური ქრისტიანობა“ უშუალოდ უკავშირდება ე.წ. თეოსოფიურ-ანთროპოსოფიულ სკოლებს, მაგრამ თეოსოფიურ — ანთროპოსოფიულს მათი საკუთარი გაგებით, თორემ იმ სკოლებს, რომლებიც ახლა უნდა მოვიხსენიოთ თეოსოფია-ანთროპოსოფიის ტრადიციულ გაგებასთან, როგორც ამას ნიკოლოზ ბერდიაევი მიიჩნევს წიგნში „თავისუფალი სულის ფილოსოფია“ 1927 წ. (თავი — „თეოსოფია და გნოზისი“) საერთო არაფერი ან თითქმის არაფერი აქვთ.

უკვე 1877 წელს გამოდის გერმანული წარმოშობის რუსი ქალბატონის ელენე პეტრეს ასულ ბლავატსკაიას, რომელიც „ახალი“ თეოსოფიური სკოლის დამაარსებლად და სულიერ ლიდერად ითვლება, იმ დროს ძალზე გახმაურებული წიგნი „საბურველახდილი იზიდა“, ხოლო 1888 წელს კი მისივე „საიდუმლო მოძღვრება“. „ოკულტური“ თეოსოფიის გარკვეულ გაგრძელებას, განვითარებას და განშტოებას წარმოადგენს „სულის მეცნიერება“ — ანთროპოსოფია, რომლის სულისჩამდგმელია დოქტორი რუდოლფ შტაინერი. მისი ძირითადი ნაშრომები (ძირითადი, თორემ ისე უამრავი ტომი დატოვა) — „ქრისტიანობა, როგორც მისტიკური ფაქტი“ (1902), „თეოსოფია“ (1904), „როგორ მივალწიოთ ზეგრძნობადი სამყაროს შემეცნებას?“ (1904-5), „იდუმალმეტყველების ნარკვევები“ (1910) მყისეულად გავრცელდა მთელს ევროპაში და შესაბამისად ითარგმნა რუსულადაც. თეოსოფია-ანთროპოსოფია ცდილობს, სწორედ ერთ რელიგიურ-ფილოსოფიურ სისტემაში მოაქციოს წარმართული, აღმოსავლური და ქრისტიანული შეხედულებები. ამ თეოსოფიურ-ანთროპოსოფიურ რელიგიურ-ფილოსოფიურ სისტემებს ოპონენტთა აზრით (მაგ. იან ბადე-

ვინი) აშკარა ეკლექტიზმი ახასიათებთ, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: მათ დიდი გავლენა ჰქონდათ, და აქვთ კიდევ, ევროპულ და რუსულ ცნობიერებაზე (საყოველთაოდ ცნობილია თუნდაც ანდრეი ბელის დამოკიდებულება შტაინერისადმი. ეს ძალზე საყურადღებო საკითხია; მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბოლო ხანებში გააქტიურდა მცდელობა ვასილ ბარნოვის სიმბოლისტად მოაზრებისა). ნებისმიერ შემთხვევაში, მათ შორის იმ შემთხვევაშიც კი, თუ გაჭირდება მოძიება კონკრეტული ფაქტებისა, რომელთა მიხედვითაც შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ ბარნოვი უშუალოდ იცნობდა ან არ იცნობდა ამ თხზულებებს, სრულიად უეჭველია, რომ იმ გარემოსა და იმ დრო-სივრცეში, რომელშიც შესანიშნავ პროზაიკოსს მოუწია მოღვაწეობა, არსებობდა ინტენსიური „თეოსოფიურ-ანთროპოსოფიური“ კონტექსტი თუ ატმოსფერო, რაც სავსებით საკმარისი იქნებოდა ბიძგის მისაცემად მაინც, რათა დიდი მწერლის მხატვრულ ნააზრევში შემდგარიყო შერწყმა ოკულტურისა, ერთი მხრივ, და ქრისტიანულისა, მეორე მხრივ. თავისთავად ცხადია, ეს მეტად საინტერესო და რთული პრობლემაა, რომელიც შეიძლება (და სასურველიცაა) საგანგებო კვლევის საგნად იქცეს, რაც ამჯერად ჩვენი ინტერესისა და შესაძლებლობების სფეროს გარკვეულწილად შორდება. შესაბამისად, ხსენებული მიმართულებით ჯერჯერობით მხოლოდ საკითხის დასმით შემოვიფარგლებით.

1998 წელი

„კავკასიაში განცდილი და ნაოცნებარი“

(კნუტ ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაში“)

მსოფლიო ლიტერატურაში ძნელად მოიძებნება ისეთი თავისებური ბიოგრაფიისა და ორიგინალური შემოქმედებითი ხელწერის მწერალი, როგორც ნორვეგიელი კნუტ ჰამსუნია. „ჰამსუნის ცხოვრება რომანს გვაგონებს,“ – ირწმუნებოდა ერთი ნორვეგიელი ლიტერატურის ისტორიკოსი ჯერ კიდევ 1897 წელს. ამ განცხადების შემდეგ ჰამსუნმა 55 წელი იცოცხლა და მოესწრო როგორც შემოქმედებით აღიარებას (ნობელის პრემია 1920 წელს), ისე საკუთარ მორალურ-იდეოლოგიურ გაცამტვერებასაც – ძალზე ხანდაზმული და ნაციზმისადმი აშკარა სიმპათიების გამო თავისუფლებისმოყვარე მშობელი ხალხისაგან ზურგშექცეული.

ისე როგორც მისი ცხოვრება, ჰამსუნის არაერთი წიგნიც იწვევს აზრთა სხვაობას და არაერთგვაროვანი წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა. თუმცა ქართველებს, ამ მხრივ, ყველაზე უფრო მაინც ერთი გვანტერესებს: „ზღაპრულ ქვეყანაში – განცდილი და ნაოცნებარი კავკასიაში“. კავკასიაში ჰამსუნმა 1899 წელს პირველ მუდღესთან ერთად იმოგზაურა. გენიალური ნორვეგიელი მოგზაურობისას დღიურებს აწარმოებდა, რომელთა საფუძველზეც დროთა განმავლობაში შეიქმნა ეს საკმაოდ თავისებური წიგნი, რომლის შესახებაც ცალსახა აზრი თავად ჰამსუნის სამშობლოშიც არაა ჩამოყალიბებული. საქმე ისაა, რომ თავდაპირველად მწერალს წიგნი წარმოედგინა მოგზაურობის ტრადიციულ, ჩვეულებრივ აღწერად და მეტი დოკუმენტურობისთვის სურათებიც კი ჰქონდა შერჩეული. როგორც

ჰამსუნის წერილიდან ჩანს გერმანელი მეგობრისა და გამოცემლის ალბერტ ლანგენისადმი, მწერალი იშვიათი თავდავიწყებით შესდგომა „კაკასიურ წიგნზე“ მუშაობას (ასე მოიხსენიებს ჰამსუნი თხზულებას მასალაზე მუშაობის პერიოდში). „ეს იქნება საუკეთესო რამ, რაც კი შემიქმნია“, — წერს მეგობარს უკვე საერთაშორისო აღიარების პროზაიკოსი, რომელსაც იმ დროისათვის შექმნილი აქვს გენიალური ნაწარმოებები: „შიმშილი“, „მისტერიები“, „ჰანი“, „ვიქტორია“ და სხვა. საგულისხმოა, რომ წიგნზე მუშაობის რამდენიმე წლის განმავლობაში ჰამსუნმა შეცვალა არამარტო მისი სათაური (სათაურთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ ნორვეგიულ ენაში სიტყვები: ნაოცნებარი და ნასიზმრალი ერთმანეთს ემთხვევა), არამედ პრინციპულად გარდაქმნა ნაწარმოების ჟანრულ-ესთეტიკური სახეც, როგორც ჰამსუნის ნორვეგიელი მკვლევარი მარტინ ნაგი შენიშნავს, „დოკუმენტურ-აქტუალურიდან მარადიულ-ეგზისტენციალურამდე“.

„ზღაპრულ ქვეყანაში“ შეუძლებელია სრულფასოვნად იქნეს გააზრებული ჰამსუნის სხვა ნაწარმოებებთან მიმართების გარეშე. წიგნი 1903 წელს გამოიცა და ემთხვევა მწერლის შემოქმედების ე.წ. გარდამავალ პერიოდს. ის გარკვეულწილად საეტაპო წიგნია. ერთი მხრივ, დასრულებულია 90-იანი წლების ციკლი („შიმშილი“, „მისტერიები“, „ჰანი“ და ა.შ.), მაგრამ ჰამსუნის პროზაში ჯერ კიდევ მხოლოდ იკვეთება ის კონტურები და ტენდენციები, რომლებიც ჩამოყალიბებულ სახეს მის ე.წ. „მოხეტიალის ტრილოგიასა“ და ხალხის ცხოვრების აღწერით განსაკუთრებულად გამორჩეულ ნაწარმოებებში („ბენონი“, „როსა“ და სხვა.) მიიღებს. „ზღაპრულ ქვეყანაში“ რომ ყურადღება კაკასიაზეა მიპყრობილი, ეს ნაწარმოების სრული სათაურიდანაც ნათელია. ერთგვარი შესავლის ფუნქციას ასრულებს პეტერბურგიდან ვლადიკავკაზამდე მოგზაურობა (მოსკოვის გავლით), რომელიც საკმაოდ რეალისტურ ფერებშია გადმოცე-

მული, თუმცა თან ახლავს არაერთი საოცარი „ლირიკული გადახვევა“, ასე დამახასიათებელი ამ თხზულებისათვის. საინტერესო და ნიშანდობლივია, რომ, მიუხედავად პირველ პირში მონათხრობისა, მთავარი გმირის სრული გაიგივება კნუტ ჰამსუნთან მაინც არ ხდება. მისი სახელი და გვარი არსად ჩანს, ისევე როგორც არსადაა მითითება მოგზაურობის დროზე. მიზეზი იმისა, რომ ჰამსუნის „გვემალება“, წიგნისათვის მეტი უნივერსალურობის მიცემის სურვილი უნდა იყოს. ამავდროულად თხზულებაში მთლიანადაა მიჩქმალული მთავარი გმირის თანამოგზაურის ვინაობა. მხოლოდ ერთხელ, ისიც წიგნის დასაწყისში, გაკრთება ინფორმაცია, რომ ის მთხრობელის ცოლია, შემდეგ კი აქა-იქ მოიხსენიება და ისიც მხოლოდ როგორც „მოგზაურობის თანამგზავრი“ ან „მოგზაურობის ამხანაგი“. არადა, ნუ დავივიწყებთ, რომ ამ მეტად გრძელი მოგზაურობის „ამხანაგად“ ჰამსუნს სწორედაც რომ სილამაზით მომაჯადოებელი ის ბერგლიოტ ბეკი ჰყავს, რომლის მიმართაც არამარტო შეყვარებული, არამედ (როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ და ჰამსუნის პოეზიაშიც ჩანს) პირდაპირ შეპყრობილი იყო ეროტიკული თვალსაზრისით. დაუჯერებელიც კია, რომ ადამიანი, რომლის მიმართაც „ზღაპრულ ქვეყანაში“ ჰამსუნის საოცრად ირონიულ და ზოგჯერ აგდებულ დამოკიდებულებასაც ამჟღავნებს, იგივე ქალია, რომლის ჰამსუნთან საქორწინო მოგზაურობისას იწერებოდა მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი უკვდავი ჰიმნი სიყვარულისადმი: მცირე მოცულობის გენიალური რომანი – „ვიქტორია“ (1898წ.). თუმცა, არაა გამორიცხული, ყოველივე შეგნებულ ლიტერატურულ არჩევანს უკავშირდებოდეს. რათა „ზღაპრულ ქვეყანაში“ უკეთესად წარმოჩნდეს თავად მთავარი გმირი – მთხრობელი, მოხეტიალე, მოგზაური...

მიუხედავად იმისა, რომ ევროპაში უკვე აღიარებული მწერალი იყო, რუსეთსა და კავკასიაში ჰამსუნმა ინკოგნიტოდ მოგ-

ზაურობა არჩია, რამაც გარკვეული კვალი დაამჩნია მის წარმოდგენასა და შთაბეჭდილებებს. ეს მომენტი ქართველ ლიტერატორებსაც აქვთ შემჩნეული, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, არ შეიძლება „ზღაპრულ ქვეყანაში“ განვიხილოთ როგორც დოკუმენტური ნაწარმოები. ეს მეთოდოლოგიური ხასიათის შეცდომა იქნებოდა. ამ მხრივ, ჰამსუნის წიგნი პრინციპულად განსხვავდება ფრიდტიოფ ნანსენის მშვენიერი წიგნისგან „კავკასიის გავლით ვოლგისკენ“, რომელშიც მეორე დიდი ნორვეგიელი არსებითად იმავე მარშრუტს გადის, ოღონდ საპირისპირო მიმართულებით. ნანსენის ამ ცნობილი წიგნისაგან განსხვავებით, ჰამსუნთან ერთმანეთში განუყოფლადაა გადაჯაჭვული ფაქტობრივად არსებული, სუბიექტურად განცდილი და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, ნაოცნებარ-ნასიზმრევი. შეიძლება ითქვას, რომ „ზღაპრულ ქვეყანაში“ გენიალური მწერლის მიერ მკითხველისათვის შეთავაზებული მორიგი ლიტერატურული „მისტერია“, რომლის „ამოხსნა“ მხოლოდ ტრადიციული „მეცნიერულ-ლოგიკური“ მიდგომებით ძალზე გაჭირდება. ამ ფონზე გადაჭარბებით უარყოფითად არ უნდა შეფასდეს ის აშკარა უზუსტობები და ზოგჯერ უხეში შეცდომებიც, რომლებსაც მწერალი, დოკუმენტურობის თვალსაზრისით, თხზულებაში უშვებს. აკი წერდა კიდევ ამ წიგნის რუსულად მთარგმნელს: „...ნუ დაივიწყებთ, რომ უცხოელის თვალსაზრისი კავკასიაზე შეიძლება ბევრ რამეში მცდარი იყოსო“ და თავად თხზულებაშიც აღნიშნავდა: „უფრო გარკვეულ შთაბეჭდილებას ვერ მიიღებ ქვეყანაზე, რომელსაც მატარებლის ფანჯრებიდან ეცნობოდით“. მაგრამ მხოლოდ მატარებლის ფანჯრებზე როდია საქმე. ნანსენისაგან განსხვავებით, ჰამსუნს იმდენად კავკასია კი არა, მაინც მისი გვირის კავკასიასთან, შორეულ ეგზოტიკურ კულტურასთან შეხვედრა და ამ შეხვედრით აღძრული ფიქრები თუ ოცნება-სიზმრები აინტერესებს. ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაში“, რა თქმა უნდა, გარეგნული პლანი არსებობს და,

მიუხედავად იმისა, რომ ისიც განცდა-შთაბეჭდილებებითაა საესე, მაინც უშუალოდ უკაშირდება მოგზაურობის მარშრუტს. მაგრამ წიგნი არა მარტო აწმყოში განცდილის გადმოცემაა, არამედ იგი აღსაესეა „ცნობიერების ნაკადის“ მოძალებით და, აქედან გამომდინარე, განუწყვეტელი მონაცვლეობით დროში (და, შესაბამისად, სივრცეშიც). ეს მონაცვლეობა გადაწვდება მწერლის ბავშვობას ნურლანდში (ჩრდილო ნორვეგიაში), მის ახალგაზრდობას ამერიკაში, ბოლოდროინდელ ცხოვრებას ფინეთში და ა.შ. ასე რომ, გარკვეულწილად, ეს არის მთხრობელის მოგზაურობა არამარტო კავკასიაში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თავისსავე სულიერ სამყაროში და არ არის გასაკვირი, რომ ჰამსუნს მოგზაურობისას ძირითადად სწორედ ის ხვდება თვალში, რაც გამორჩეულად ეხმიანება მის სულიერ განწყობილებას.

ნიშანდობლივია, რომ ჰამსუნის პირველი კონტაქტები კავკასიასთან დეტალებზეა აქცენტირებული. საერთოდ, ითვლება, რომ ჰამსუნი დეტალის ოსტატია და მისი სტიქია არ არის „დისტანცია და პანორამა“. ეს არაა გასაკვირი, თუკი იმას გავიხსენებთ, რომ მას ზოგიერთები მსოფლიოს ერთ-ერთ უდიდეს იმპრესიონისტ (!) მწერლად მიიჩნევენ. ჰამსუნს აინტერესებს კავკასიელთა ჩაცმულობა და იარაღი. ჩაცმულობას თითქმის მთელი ნაწარმოების მანძილზე ექცევა ყურადღება. თუმცა „ზღაპრული ქვეყნის“ ფერი და გემო მარტო ტანსაცმლით არ აღიქმება: არმავირშივე იგემებს მთხრობელი ევროპულისაგან სრულიად გამორჩეულ ყურძენს. ეს „კავკასიური ყურძენია!“, არცერთ სხვას რომ არ ჰგავს. ჰამსუნს უკვირს, როგორ მიირთმევდა აქამდე იმ „უბადრუკობას“, რასაც სხვა ქვეყნებში ყურძენს ეძახიან. არ შეიძლება, არ აღინიშნოს მწერლის პოზიტიური წინასწარგანწყობა კავკასიის მიმართ. „(მოგზაურობამდე) გარკვეული დროის განმავლობაში კავკასიაზე ბევრი წიგნი წავიკითხე“, – აცხადებს ერთგან მთხრობელი, მაგრამ

ეს კეთილგანწყობა მარტო ამ წიგნებით ძნელად თუ აიხსნება. ჰამსუნი, საზოგადოდ, კეთილგანწყობილია ყოველივე აღმოსავლურისადმი, ორიენტალურისადმი და ამას აქვს თავისი მსოფლმხედველობრივი მიზეზები. საგულისხმოა, რომ აღმოსავლეთში მწერალი არამარტო სრულიად კავკასიას (ეს ხომ მისთვის საესებით არაეუროპული ქვეყანა და რეგიონია!), არამედ რუსეთსაც გულისხმობს და არაერთხელ ამჟღავნებს დადებით დამოკიდებულებას სლავებისადმიც. უფრო მეტიც, ნაწარმოებში ეპითეტი „ზღაპრული“ მოსკოვის მიმართაცაა გამოყენებული. („მოსკოვი ზღაპრულია!“), მაგრამ „ზღაპრული ქვეყანა“ არსად სახელდება ტექსტში. ერთადერთი მინიშნება არის მხოლოდ წიგნის ბოლოს, სადაც ბათუმის მიდამოებზე იტყვის მთხრობელი: „საიგავო ქვეყანა“. თუმცა თხზულების სათაურიდან ცხადზე უცხადესია, რომ ზღაპრულ ქვეყანაში ჰამსუნი სრულიად კავკასიას გულისხმობს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ასეთი შეფასება მის შემოქმედებაში მშობლიურ ნურლანდსაც კი არ ღირსებია. ის სხვადასხვა წიგნებში იხსენიება ეპითეტით „ზღაპრული“, მაგრამ მწერლისთვის „ზღაპრულ ქვეყანად“ მაინც მხოლოდ კავკასია დარჩა. სხვათაშორის, მეტად საყურადღებოა ის იდუმალი კავშირი, რომელიც „ზღაპრული ქვეყნის“ მთავარი გმირის ცნობიერებაში თავისი ბავშვობის მხარესა და კავკასიას შორის მყარდება. სამხრეთის მაღალ მთებში მას თავისი სამშობლო ელანდება: „ახლა ხომ საღამოა შინ, ნორვეგიაში – ვფიქრობ მე, – და მზე ბევრ ადგილას ჩადის ზღვაში. ჩასვლისას წითელია მზე, მაგრამ შინ ნურლანდში ის კიდევ უფრო ბევრად წითელია ვიდრე სხვა ადგილებში...“. შეიძლება ითქვას, რომ ჰამსუნის მთელი მოგზაურობა საოცარი ნოსტალგიური გრძნობებითაა აღბეჭდილი – თითქოს ის თავისი ბავშვობისაკენ მიილტვოდეს. განსაკუთრებით ეხება ეს ყაზბეგი-დუშეთის მონაკვეთზე მგზავრობას, როდესაც მთხრობელი პირდაპირ შეპყრობილია მონატრებით (ნუ დაევიწყოთ, რომ კავკასიაში მოგ-

ზაურობამდე ჰამსუნი მთელი ოცი წლის მანძილზე არ ყოფილა თავის ნურლანდში, მაგრამ ამ საოცარი მოგზაურობის დასრულებისთანავე ფაქტობრივად უკანმოუხედავად გაემგზავრა ბავშვობის მხარეში), თუმცა თავად სიტყვა „მონატრებას“ წიგნში ისევ მხოლოდ კავკასიასთან მიმართებაში თუ წავაწყდებით: „...და მე შევსვი წყალი, მდინარე მტკვრის წყალი და ეს იყო ყველაზე დიდი სიგიჟე, რადგან ვისაც ერთხელ მაინც მტკვრის წყალი დაუღვია, კავკასია ყოველთვის მონატრება და გული უკან გამოუწევს“; მოგზაურობის დასასრულს კი კიდევ ერთხელ უბრუნდება ამ აზრს: „ხვალ ჩვენ კვლავ ბაქოსკენ და შემდეგ აღმოსავლეთისაკენ მივემგზავრებით. ასე რომ, მალე ამ ქვეყნის გარეთ ვიქნებით. მაგრამ ყოველთვის მონატრება აქაურობა და გული აქეთ გამომიწევს. მე ხომ მტკვრის წყალი დამიღვია“. სინამდვილეში ჰამსუნი ბაქოში აღარ წასულა, გემით გაემგზავრა ბათუმიდან მაშინდელ კონსტანტინეპოლში (სავარაუდოა, რომ მწერალი ისევ გარკვეული ლიტერატურული მოსაზრებებით „გვიბნევს გზა-კვალს“). აქ არ შეიძლება გამორჩეულად არ შევხვით „ზღაპრული ქვეყნის“ ერთ-ერთ უმთავრეს ასპექტს, რომელიც ნაწარმოებს კიდევ უფრო ამორებს დოკუმენტურობას და, მხატვრული თვალსაზრისით, კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის მას: თბილისში, სასტუმრო „ლონდონში“ ჰამსუნის თანამგზავრი თითქმის ქურდულად კითხულობს მის დღიურს და გაოცებას ვეღარ მალავს: „კი მაგრამ რომელი პოლიციელი შეგხედა გზაში?“, — ეკითხება ქალი მწერალს განცვიფრებით. „და არც იმ ჯირითის მჯერა მთებზე, კობის ახლოს,“ — დაამატებს შემდეგ, რითაც, ბუნებრივია, მთავარი გმირის აღფრთოვანებას არ გამოიწვევს, თუმცა, სავარაუდოა, რომ ჰამსუნი „მოგზაურობის ამხანაგის“ პირით აქ „ჩვენ“, ზედმეტად „რეალისტურად“ განწყობილ მკითხველებსა და ლიტერატორებს გვაძლევს ამკარა მინიშნებას და „ზღაპრული მხარის“ გასააზრებლად დამატებით მხატვრულ-

თემატურ ინტრიგას გეთავაზობს. არ დაგვაიწყდეს, რომ ნაწარმოებში თითქმის ოცჯერ (!) არის მოხსენებული ერთი უცნაური ავადმყოფობა – კავკასიური ცხელება, რომელიც კავკასიაში ფეხის შეღმისთანავე (!) „შეეყარა“ ჰამსუნს (საკითხის მეტად გაიდუმალებისათვის, ნაწარმოების მიხედვით, იგივე „ავადმყოფობა“ ჭირს ჰამსუნის ერთ მეგობარს, რომელიც ბაქოში მუშაობს. ამ უკანასკნელს კავკასიის გარდა ეს „ავადმყოფობა“ არსად აწუხებს). ამ „ცხელებით“, როგორც ჩანს, აიხსნება მთხრობელის ცნობიერების „დათრგუნვა“, რაც გზას უხსნის სიზმრისეულ ჩვენებებსა თუ ჰალუცინაციებს. სწორედ ამგვარი წარმოდგენების კულმინაციაა მთავარი გმირის საოცარი „თავდასავალი“ კობის მიდამოებში. მისტიკური სცენა, რომელიც ცხენის ხორცის სახალხო მირთმევით იწყება, თანდათანობით სულ უფრო შორდება ლოგიკურის ფარგლებს. ცოტახნის შემდეგ იღუმალ ღამეში გაუჩნარებული მხედარი (მთავარი გმირი) მთებს გადაივლის და ერთ განსაკვიფრებელ სოფელში აღმოჩნდება, სადაც, არც მეტი და არც ნაკლები, თურმე მაჰმადიანები ცხოვრობენ, მასპინძელს კი საკუთარი პატარა პარემიც აქვს. აქ „უცხო მხედრის“ თავში ახალახალი ფანტაზიები იღვიძებს – იგი შინაგანად თანაუგრძნობს კავკასიელ ქალებს, განსაკუთრებით კი მასპინძლის ყველაზე ღამაზ ცოლს და დახმარების ხელს სთავაზობს ქალთა გათავისუფლების მოძრაობის ჩამოსაყალიბებლად. „უცხოელი მოგზაური ამ დაჩაგრულ არსებებს პატარა ლექსსაც კი უძღვნის, რომელიც შეიძლება მათი გათავისუფლების ჰიმნადაც იქცეს (?!). ბუნებრივია, ყოველივე ამის აღქმა „დოკუმენტური მონათხრობის“ პოზიციიდან სრულიად შეუძლებელია (მითუმეტეს, რომ თხრობის ტონიც ისეთი შეურჩევია მწერალს, „სიცხისეულ ფანტაზიაზე“ რომ მიგვანიშნებს), ისევე, როგორც ნამდვილად არ ჰგავს სინამდვილეს მთავარი გმირის „დეტექტიური“ ურთიერთობა ებრაული სახის მქონე პოლიციის ოფიცერთან, რაც თითქმის

მთელი მოგზაურობის განმავლობაში „მიმდინარეობს“ და „ზღაპრული ქვეყნის“ ერთიან კომპოზიციაში ერთგვარი „მცირემეტრაჟიანი“ რომანის სახეს ღებულობს. ამ ოფიცრის სახე თხზულებაში სულ უფრო და უფრო იღუპალი ხდება, რაც კი უფრო ხშირად ვხვდებით მას. ნიშანდობლივია, რომ საბოლოოდ ნაწარმოებში არც ეს „მისტერიული ფიგურა“ იქნება გახსნილი, ისე მოულოდნელად გაიყვანს მას ავტორი მოქმედების ასპარეზიდან.

როგორც უკვე შევნიშნეთ, ჰამსუნის „ზღაპრულ მხარეში“ თავისი (უფრო ზუსტად მთხრობელის) სულიერი განცდების გადმოცემით უფროა დაკავებული, ვიდრე საკუთრივ მოგზაურობის აღწერით, მაგრამ ადრეული შედეგებიდან („შიმშილი“, „პანი“, „მისტერიები“) განსხვავებით, რომელთა მთავარი გმირების გაიგივება თუ არა, დაკავშირება მაინც ასევე ადვილად შეიძლება ავტორის ფიგურასთან, „ზღაპრულ ქვეყანაში“ ჰამსუნს (მის გმირს) გარემომცველი სამყაროც საკმაოდ აინტერესებს. ის კავკასიურ ყოფას, სიცოცხლის ხალისს, უშუალობას, ანტიპრაგმატიზმს უპირისპირებს ტექნოკრატულ ცივილიზაციას, რომლის კრიტიკა და რომლისგანაც გაქცევა, თანდათანობით, ჰამსუნის შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ თემად იქცევა. ჰამსუნს „ზღაპრულ ქვეყანაში“ უბრალო ხალხი, მისი ცხოვრება, ყოველდღიური ფუსფუსი იზიდავს. თქმა არ უნდა, ეს საზოგადოდ ნებისმიერი მოგზაურის ინტერესიცაა, მაგრამ არ შეიძლება გენიალური მწერლის ამ გარკვეულწილად საეტიპო ნაწარმოებში არ დავინახოთ შემობრუნების წერტილიც, როდესაც იგი მეტ-ნაკლებად უკან გადასწევს მანამაღე ასე აშკარად გამოკვეთილ ინდივიდუალიზმს და წარმოაჩენს კონტურებს იმ საზოგადოებრივი უტოპიისა, რომელიც შემდგომში რიგ მის ნაწარმოებებს დაედება საფუძვლად. კავკასია კი, ყოველშემთხვევაში ჰამსუნის თვალთ დანახული, ადამიანური ჰარმონიის იდეალურ-იდილიურ ნიმუშსაც წარმოადგენს. და ამ მხრივ არ-

ცაა პრინციპული განსხვავება, თბილისს აღწერს მწერალი თავისი კოლორიტული „აზიური უბნით“, ჭრელი, ხალხსავე ბაზრობებით თუ წყნარ და უშფოთველ პატარა დასახლებებს, რომელთა მცხოვრებლებსაც აღიქვამს, როგორც ბუნების ჭეშმარიტ შვილებს, ლამაზ და ტანად, სიცოცხლით აღსავსე ადამიანებს.

ჩვენ შეგნებულად ავუარეთ გვერდი დიდი მწერლის მიერ დაშვებულ ფაქტობრივ შეცდომებს, რომლებსაც ნაწარმოების არსის შეცნობისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ ჩვენთვის, ქართველებისათვის, როგორც ჩანს, მაინც გულდასაწყვეტია. მიუხედავად იმისა, რომ „ზღაპრული ქვეყნისადმი“ ჰამსუნის დამოკიდებულება ცალსახაა (აკი წერდა კიდევ მოგზაურობის შემდეგ ერთ-ერთ პირად წერილში: „ეს სხვა პლანეტაა, უფრო ლამაზი ადამიანები, უფრო წითელი ღვინო, უფრო მაღალი მთები და ყაზბეგის ირგვლივ, მე მგონია, ღმერთი ცხოვრობს მთელი წლის განმავლობაში“), მისი ცოდნა საქართველოზე, არაა გასაკვირი, ტოვებს უკეთესის სურვილს და ამ თხზულების მხატვრული თავისებურებების გათვალისწინების მიუხედავად, გარკვეულ ჩრდილს აყენებს (ყოველ შემთხვევაში, ზოგიერთების თვალში მაინც) ნაწარმოებს, განსაკუთრებით კი მის შემეცნებით მხარეს. თუმცა ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე უნდა ითქვას, რომ მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ეს უაღრესად საყურადღებო და მიმზიდველი წიგნია. ამას კი მნიშვნელოვანწილად ნორვეგიული სიტყვისადმი (და საზოგადოდ სიტყვისადმი) ჰამსუნის ჯადოქრული დამოკიდებულება განაპირობებს: იშლება ზღვარი პროზასა და პოეზიას შორის და მკითხველიც იშვიათ სიამოვნებას განიცდის ჰამსუნის შემოქმედების მართლაცდა „ზღაპრულ ქვეყანაში“.

2005 წელი

წიგნი ტკივილსა და სიხარულზე

ნოველა მხატვრული სიტყვიერების ერთ-ერთი ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი ჟანრია. თანამედროვე ინფორმაციული ბუმის პირობებში, გამომდინარე ჟანრის მოცულობიდან, ნოველას ახალი ასპარეზი ეძლევა და მისასაღებელია, რომ მცირე ფორმის პროზის ამ უაღრესად მომხიბლავ სახეობას ჩვენში არა მარტო ფესვმაგარი ტრადიცია, არამედ ღონიერი და ღირსეული აწმყოც გააჩნია. რუსთაველის პრემიის ლაურეატი, ცნობილი ქართველი მწერალი რევაზ მიშველაძე თანამედროვე ქართული ნოველისტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელია, მწერლის ნოველათა კრებული „რას მერჩოდი?!“ კი მიმდინარე ლიტერატურული პროცესის ერთ-ერთი საგულისხმო მხატვრული ფაქტი.

რევაზ მიშველაძე ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის ტრადიციათა ერთგული გამგრძელებელია. მისი შემოქმედება ყოველთვის გამოირჩეოდა სამოქალაქო აქტუალობით და ამ მხრივ თავის თავს მწერალი არც ნოველათა ზემოხსენებულ კრებულში ღალატობს. სამწუხაროდ, მავანისა და მავანისათვის ეროვნული თუ პატრიოტული პრობლემატიკა ლიტერატურული პროვინციალიზმის გამოვლინებაა, მაგრამ ჭეშმარიტი მწერალი ვერასდროს აუვლის გვერდს თავისი ხალხისა და ქვეყნის სატკივარს; პირიქით, მთელი სიცხადით გაისიგრძეგანებს მას და შემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს თემადაც აქცევს. ასეა რ. მიშველაძის პროზაშიც, თუმცა ხსენებულ ნოველებში ეროვნულ-პატრიოტული სათქმელი და სატკივარი არაერთგვაროვნად ვლინდება: არის ნაწარმოებები, რომლებშიც ავტორი ასეთ პრობლემატიკას პირდაპირ და ჯიქურ შეეჭიდება, ზოგჯერ კი თითქოს სრულიად სხვა ამბებს გვიყვება უშუალოდ არ ამახვილებს ყურადღებას „ქართლის ჭირსა“ თუ რიგითი ქართველის ჭირ-ვარამზე, მაგრამ სტრიქონებს მიღმა მაინც მკაფიოდ

იკვეთება უაღრესად საჭირობოროტო, ჭეშმარიტად ეროვნულ-პატრიოტული აზრი და განწყობილება. კრებულში „რას მერჩოდნი?!“ სამოქალაქო და პატრიოტული სულისკვეთებით არაერთი ნოველაა აღბეჭდილი. ვის აღარ შეხვდებით აქ, რომელიც გინდათ იმ დროის შეილებს. აქ არიან 1924 წლის აჯანყების მონაწილენი (ნოველა „ოცდაოთხი“), პირველი პოსტსაბჭოთა ეროვნული ხელისუფლების წარმომადგენლები („პრეფექტი“), აქ თაღლითებიც ჩანან, ხალხის სპეციალურ გრძობებზე რომ უტიფრად თამაშობენ და ყველა დროში ელემენტარულ გამორჩენაზე არიან გადასული („პრეზიდენტის მარჯვენა ხელი“), თუმცა ისეთი უცნაური ჩეკისტებიც კი შეგხვდებათ, ყოველგვარ თანამდებობაზე თუ სამსახურებრივ მოვალეობაზე წინ კაცურ და იქნებ ეროვნულ ღირსებასაც კი რომ დააყენებენ.

ნოველა „ჩეკისტები“, მართლაც რომ ერთი ამოსუნთქვითაა დაწერილი: სამი ჩეკისტი ოცდაორი წლის ბიჭს მისდევს, რომელიც ფეხშია დაჭრილი და გაუვალ ჭალასა და ბუჩქებს შეაფარებს თავს. ჩეკისტები ალყაში მოაქცევენ მას. ლეიტენანტი სორდია ყველაზე უმცროსს, ჩეკაში კომკავშირიდან სულ ოთხიოდე თვის წინ გაწვეულ ჯანაშიას დაავალებს დევნილის ბარდებიდან გამოთრევას. ჯანაშია შეძრება ბარდებში და მის „კბილა“ ახალგაზრდას იპოვის.. აქ მოულოდნელად მათ შორის თანაგრძნობის უხილავი სიმები იბმება. ჯანაშია გაიგებს, რომ მის დაჭრილ თანატოლს ისეთი არაფერი ჩაუდენია, უბრალოდ, ტყეში „ვინტოკები“ მიჰქონდა ქაქუცასთან (სხვა მინიშნებას ისტორიულ სინმაღვილეზე მწერალი საჭიროდ არ მიიჩნევს, რაც მხატვრული თვალსაზრისით სავსებით გამართლებულია). ჯანაშია ბარდებიდან გამოძრება და აცხადებს, რომ დაჭრილი ვერ იპოვა, მაგრამ ლეიტენანტი სორდია „იმის ჩიტი“ არაა, გუმინდელმა ბავშვებმა ასე გააცურონ და აღშფოთებული ახლა უკვე ორმეტრინ ახმახს გაგუას აგზავნის გაქცეული პატიმრის გამოსათრევად. „გაგუამ ახლა უკვე გაქცეული პატიმარი კი

არა, მეც უნდა შემიცოდოს“,- ხავსს ებლაუჭება ჯანაშია. „გაპარულა“,- უტიფრად ტყუის გაგუაც. „მე გამოვათრევ, მე თვითონ, რახან ასეა... მაგ ძაღლთაპირს და ხალხის მტერს... და თქვენ მოგივლით მაშინ, როგორც საჭიროა“, - ღრიალებს ლეიტენენტი, მაგრამ ცოტა ხანში ისიც ხელცარიელი ბრუნდება და ხმას არ იღებს. სამივენი ჩუმად მიდიან. ცოტა ხანში დუმილს ისევ ლეიტენანტი არღვევს: „თქვენი საქმე თქვენ იცით, ბიჭებო, და მე ხვალიდან აღარ ვიქნები ამ სამსახურში... ჩეკაში ჩემი გულის კაცი არ უნდა მუშაობდეს... კუჭი მაწუხებს მაინც და მოვიგონებ კიდევ რაღაცას...“- ასე მთავრდება ქართველი ჩეკისტების ეს სარისკო, მაგრამ კაცური შეთქმულება, მწერალმა ასე ოსტატურად რომ „გაგვიმხილა“.

რ. მიშველაძე ის მწერალია, რომელიც არ ერიდება თავისი შემოქმედებით გამოეხმაუროს მიმდინარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების პროცესებს. იგი იმდენად სისხლხორცეულადაა დაინტერესებული სამშობლოს აწმყოთი და მომავლით, რომ ხშირად საკმაოდ სერიოზულ შემოქმედებით რისკზეც კი მიდის და არც კი აცდის მძაფრ მოვლენებსა თუ პროცესებს დაღეჭვა-დაღვინებას, ისე იწყებს მათ მხატვრულ გარდასახვასა და განზოგადებას. კრებული „რას მერჩოდნი?!“ არც ამ მხრივია გამონაკლისი: „ხავერდოვანი რევოლუცია“, „პრეზიდენტის ჩივილი“, „ვინ მოვიმოახლე“ და სხვა ნოველები ზემოაღნიშნულის დადასტურებაა. და მაინც, რ. მიშველაძის საუკეთესო ნოველები ყოველთვის შორსაა პუბლიცისტურ-პროპაგანდისტული სიშიშვლისაგან. ცნობილი პროზაიკოსი ამ კრებულშიც არაერთხელ პოულობს ისეთ გამომსახველობით საშუალებებს, მის ნოველებს პლაკატურობის და მარტივი ემპირიულობის საფრთხეს რომ ააცილებს. მწერალს იზიდავს ორიგინალური სიუჟეტიკა და შეფარული სათქმელიც. ხშირ შემთხვევაში ერთიც და მეორეც ნაწარმოების მოხდენილად შერჩეულ სათაურს უკავშირდება. ნოველა „ქუჩის საათში წვიმა

ატანს“, ერთი შეხედვით, უაღრესად უცნაურ ადამიანებს ეხება (საერთოდ, ამგვარი „უცნაურობა“ მიშველადის გმირებისთვის უცხო არ არის). უცნაურია, აბა რა, ივლიანე ვაწაძის საქციელი, – რამდენიმე წელია ქალაქის ქუჩის ბოლოში მიტოვებულ საათს უვლის მახლობელი ადამიანივით – ყოველდღე ბოძზე კიბით ადის და საათში ოცი წუთით ჩამორჩენილ ისრებს ასწორებს. „ადრე არა უშავდა, მარა დაძველდა და ველარ ქაჩავს. საათი კი არა, მე დავებრდი. წყალი ჩასდის, თვარა კილო იმუშავებდა“, – თავის ახირებაზე ელაპარაკება არაფრის მქონეობით უღარდელი, ყველაფერზე ხელჩაქნეული ივლიანე მის სახლში შეპარულ ქურდებს. დაუპატიჟებელი სტუმრებიც არ გამოირჩევიან მაინცადამაინც „პროფესიული პრაგმატულობით“ და მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ დარწმუნდებიან, ვაწაძეს მათზე უფრო უჭირს (ორას ლარს დაეძებს სასესხებლად-ცოლი ჰყავს საავადმყოფოში), „ერთ-ერთი სენტიმენტალური მძარცველი“ თავისი ჯიბიდან უწილადებს ფულს, თან, გულაჩუყებული, ყოველგვარი ირონიის გარეშე მიაძახებს: „ე, საათი არ გააჩერო რამეფრათო“. ნოველა უცნაური და თითქმის იმგვარი სიუჟეტის გარდა, ჩვენში ანეგდოტურს რომ ეძახიან, სხვადასხვა ხასიათის უაღრესად ფაქიზი მინიმუმებით და ქვეტექსტებით არის დატვირთული, რის გამოც მკითხველს სულაც არ ეხამუშება მასში მოთხრობილი, ერთი შეხედვით ყოველად დაუჯერებელი ამბავი.

„ჩვეულებრივი ამბები“ არც კრებულის სხვა ნოველებში ხდება. აბა, სხვაგან სად შეხვდებით ორმოციოდე წლის ცალხელა ტიტე წევაძეს („ლომი“), ცირკის ლომების პროვინციელ დარაჯს, ცხოველთა მეფეს საყარაულოდ თავისი ძალი ბათურა რომ მიუჩინა (აქაოდა, ლომი არ მოიპარონო: „ქუთაისში რომ არ იზამენ, იმნაირი საქმე არ არსებობს“). თუმცა პეტრასა (ასე ერქვა ლომს) და ტიტეს ურთიერთობა ამით არ დამთავრებულა. ცირკისაგან სასიკვდილოდ განწირული ლომი ისევ ტიტემ გადაარჩინა და შეიკვდლა (!) კიდეც. დადის ასე

გალიფემარვლიანი, თეთრკეპიანი ცალხელა კაცი ქალაქში და თან ლომს დაატარებს. „ლომიანის“ ცხოვრება უცხად შეიცვალა, მისი „მეგობრის“ შიშით თუ პატივისცემით აღარც საპასპორტო განყოფილება აწვალებს ნასამართლევ კაცს, გამვლელ-გამომვლელიც სხვანაირად უყურებს და, მას შემდეგ, რაც ლომი ქალაქის აღმასკომის მეორე სართულზე თავმჯდომარის მისაღებში აიყვანა, მინისტარის ქარხანაშიც გამოიძებნა მისთვის სამუშაო. მაგრამ პეტრას დიდხანს არ უცოცხლია და ტიტე წევაძეც უნდა შეეგუოს არაფრით გამორჩეული ადამიანის მომქანცველ ყოველდღიურობას.

რ. მიშველაძის ამ კრებულში რამდენიმე ისეთი ნოველაცაა, რომელთა გმირებიც საზოგადოებისთვის ნაცნობი კონკრეტული ადამიანები არიან და ამ ნაწარმოებებს არცთუ ძალზე შეუფარული ბიოგრაფიული ელფერი ახლავს. „ყველგასული“, „არტიისტიის ბედი საქართველოში“ და სხვა ნოველები გამსჭვალულია ხელოვანი ადამიანისადმი ღრმა თანაგრძნობით. საერთოდ, თანაგრძნობა რ. მიშველაძის პროზისთვის ძალზე დამახასიათებელი განცდაა და ეს მარტო ბიოგრაფიული ხასიათის ნოველებს არ ეხება. მწერალი არანაკლებ გამორჩეული სიტბოთი ეკიდება გამოგონილ გმირებსაც და, რაც გასათვალისწინებელია, თითქმის არასდროს დასცინის მათ. ნოველისტმა იცის, ადამიანები ანგელოზები არ არიან და მათ თავიანთი ადამიანური სისუსტეები აქვთ. ზოგჯერ ეს სისუსტეები რ. მიშველაძის გმირებს სასაცილო სიტუაციაში აყენებს, მაგრამ მწერლის მხრიდან გაგება და თანაგრძნობა მათ მაშინაც არ აკლიათ.

ქალსა და კაცს შორის ურთიერთობის მარადიული თემა განსაკუთრებული სიხალისითა და ცხოველმყოფელობით არის წარმოჩენილი ზემოხსენებულ კრებულში. მის რა გამოვლინებას არ შეხვდებით აქ: მსუბუქ ფლირტს, საკმაოდ ავხორცულ ღლაბუცს, ღია სკაბრებს თუ ჭეშმარიტ და ამაღლებულ სიყვარულს. რ. მიშველაძის გმირები, ბუნებრივია, ადამიანები არიან და არც ამ თვალ-

საზრისითაა მათთვის უცხო რაიმე ადამიანური. ნებისმიერი ასეთი სიტუაციის ძერწვისას მწერალი გმირთა სულიერი სამყაროს წვდომის იშვიათ უნარს ამჟღავნებს, მაგრამ ადამიანური ფსიქოლოგიის საფუძვლიანი ცოდნა ცნობილი ქართველი პროზაიკოსის ნოველებში არასოდეს გადაიზრდება სიუჟეტურ ან ფრაზეოლოგიურ სიტლანქედ. პირიქით, ნოველებში: „თოვლი... თოვლი... თოვლი...“, „ავადმყოფი ლოგინში“, „სექსუალური ნოველა“, „მთვარე მატარებლის კუპეში“, „სიყვარულმისჯილნი“, „არა მხოლოდ ჰაეროვანი კოცნა“ ორიგინალური სიუჟეტური აზროვნება იშვიათი სიმსუბუქითა და იუმორის განცდითაა შეზავებული ქართველი მწერლის სამხრეთულ ტემპერამენტთან.

და ბოლოს, არ შეიძლება განსაკუთრებულად არ აღინიშნოს, რომ რ. მიშველაძე ფართო სტილისტურ-ფრაზეოლოგიური შესაძლებლობების მქონე მწერალია, რაც ნოველათა კრებულშიც „რას მერჩოდნი?!“ თვალნათლივ იგრძნობა. „ამომეტროვდა“, – იტყვის მწერალი მეტროდან ამომავალ ერთ-ერთ გმირზე და ეს სიტყვა მართლაც რომ კარგა ხანს აღარ ამოვა მეხსიერებიდან. მაგრამ ნოველისტი მხოლოდ სიტყვაქმნადობით ან უაღრესად სისხლსავსე მხატვრული მეტყველებით არ იქცევის ყურადღებას, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, სტილისტური მრავალფეროვნებით. რ. მიშველაძეს ძალზე სხვადასხვაგვარად შეუძლია წერა, შესანიშნავად გრძნობს თხრობის ტემპს და მისი მონაცვლეობის საჭიროებას. გვიყვება ხან პირველ და ხან მესამე პირში და არჩევანს, ამ მხრივ, უაღრესად ფაქიზი ლიტერატურული ინტუიციის წყალობით აკეთებს. მისი ნოველები დამინტრიგებელი დასაწყისითა და სხარტი ფინალით ხასიათდება, ეს ყოველივე კი მწერლის ბოლოდროინდელ კრებულსაც („რას მერჩოდნი?!“) მკითხველისა და ლიტერატურული საზოგადოებისათვის უთუოდ საყურადღებო წიგნად აქცევს.

2005 წელი

„დედოფალი თამარ“ – კნუტ ჰამსუნის პიესა საქართველოზე

ნობელის პრემიის ლაურეატი, გენიალური ნორვეგიელი მწერალი კნუტ ჰამსუნი ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია. მის შემოქმედებას სამართლიანად განიხილავენ, როგორც ნეორომანტიზმის უმნიშვნელოვანეს მწვერვალს და მოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთ ყველაზე საგულისხმო გამოვლინებას. კნუტ ჰამსუნს დღესაც უაღრესად ბევრი მკითხველი ჰყავს როგორც სკანდინავიაში, ისე მთელს ევროპაში, რაზეც მის თხზულებათა თარგმანების ტირაჟებიც მიუთითებს. ჰამსუნის საუკეთესო და ყველაზე გახმაურებული ნაწარმოები საკმაოდ პოპულარულია ჩვენს სამშობლოშიც.

იმედდროულად, არც ისე ბევრმა ქართველმა იცის, რომ თავის დროზე ჰამსუნისათვის ჩვენი ქვეყანა საოცრად საინტერესო და მახლობელი აღმოჩნდა. უკვე საკმაოდ სახელგანთქმულმა მწერალმა 1899 წელს იმოგზაურა საქართველოში და მიღებულ ცოდნასა და შთაბეჭდილებებზე დაყრდნობით ორი ნაწარმოებიც შექმნა. „ზღაპრულ ქვეყანაში“ გაცილებით უფრო ცნობილი უნდა იყოს ქართველი მკითხველისათვის და ამჯერად მას არ შეევეხებით, ყურადღებას კი ჰამსუნის პიესაზე – „დედოფალი თამარ“ შევაჩერებთ. 1903წელს გამოქვეყნებული ეს პიესა ერთი წლის შემდეგ დადგეს ნორვეგიაში „ქრისტიანის (ასე ერქვა უწინ ოსლოს) თეატრში“. თანამედროვე გადასახედიდან, ცოტა არ იყოს, ძნელი გასაანალიზებელია, მაინც რა იყო იმდროინდელი ნორვეგიული თეატრალური საზოგადოების დაინტერესების მთავარი მიზეზი ზემოაღნიშნული ნაწარმოებით. უდავოა, თავისი სიტყვა თქვა მასალის ეგზოტიკურობამ და დრამატურგის ავტორიტეტმაც. ასეა თუ ისე, „დედოფალი თამარ“ თავის

დროზე ნორვეგიულ სცენაზე შემდგარი ფაქტია, რაც ჩვენი მხრიდან კიდევ უფრო აძლიერებს პიესისადმი ინტერესს.

„დელოფალი თამარ“, ერთი მხრივ, უდავოდ ქართულ ისტორიულ სინამდვილეზე აგებული პიესაა, რაზეც, სხვას რომ ყველაფერს თავი დავანებოთ, ნაწარმოების სათაურიც მიუთითებს. ამავე დროს, მაინც არ ჩანს, რომ მწერალი ამჟღავნებდეს რაიმე სერიოზულ დაინტერესებას აუთენტიკური წყაროებით და მით უფრო ეყრდნობოდეს რომელიმე მათგანს. საქმე უფრო ისტორიულ თემაზე თავისუფალ იმპროვიზაციასთან გვაქვს და ამ იმპროვიზაციისას დრამატურგს ადამიანთა შინაგანი სამყარო, ამ სამყაროს ღრმა ფსიქოლოგიური სიღრმეები გაცილებით მეტად აინტერესებს, ვიდრე ლოკუმენტური ფაქტები და ისტორიული სინამდვილე. არანაკლებ იზიდავს დრამატურგს აღმოსავლური ეგზოტიკა, თავის სხვადასხვა ხასიათის წინააღმდეგობებით, რომლებიც პიესაში – „დელოფალი თამარ“ ხშირად რელიგიურ შეხედულებათა დაპირისპირებითაც მჟღავნდება. ეს, როგორც ჩანს, ჰამსუნისათვის განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს თამარისდროინდელ ისტორიულ სივრცესა და ეპოქას.

თქმა იმისა, რომ ჰამსუნმა ზემოხსენებული სივრცე და ეპოქა არასაკმარისად იცის, ალბათ, შეცდომა იქნებოდა, მაგრამ პიესაში მწერალი დიდ გასაქანს აძლევს საკუთარ ფანტაზიას. ასე მაგალითად, ნაწარმოებში გადმოცემულია თამარისა და მისი მეუღლის-გიორგის ომი ტოვინელებთან. ამგვარი ომი, ბუნებრივია, ისტორიამ არ იცის. ის უბრალოდ ნორვეგიელი მწერლის მხატვრული გამონაგონია. ასევე ძნელია მიხვედრა, თუ რომელ ტომს „გულისხმობს“ ჰამსუნი მაჰმადიან ტოვინელებში.

აკაკი გელოვანი, რომელმაც გერმანული და რუსული გამოცემებიდან ქართულად თარგმნა აღნიშნული პიესა, ჰამსუნის ტოვინელებს ერთგვარად უკავშირებს თურქულ-მონღოლური მოდგმის ხალხს, რომელიც მე-12 საუკუნეში ჩინეთის იმპერატორს

ემორჩილებოდა ან ბიბლიურ ტოვინელებს, იორდანის გადაღმა მცხოვრებ ხალხს, ტობის მიწაზე მცხოვრებ იუდეველთა შთამომავალთ. თუმცა, ჰამსუნის პიესაზე საუბრისას ასეთ „ეთნოლოგიურ ძიებებს“ რაიმე პირდაპირი მნიშვნელობა არა აქვს.

თამარის მეუღლე — გიორგი კი უდავოდ დავით სოსლათან უნდა ასოცირდებოდეს, რადგანაც პიესაში არარერთგზისაა აღნიშნული, რომ ისიც ბაგრატიონთა ჩამომავალია, ოღონდ სხვა შტოსი (ეს მოსაზრება ქართულ სინამდვილეში კარგადაა ცნობილი). ამასთან, პიესაში თამარსა და მის მეუღლეს ჰყავთ შვილები — გიორგი (ლაშა?) და რუსუდანი; ისტორიულად კი თამარს შვილები პირველ ქმართან არ ჰყოლია. ამავე დროს, ის რომ პიესაში დავით სოსლანს თავისი სახელი არ ჰქვია, შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ჰამსუნისეული კონცეფციის ნაწილად უნდა აღვიქვათ, რომლის მიხედვითაც ისტორიული მოვლენებიდან თუ ფიგურებიდან მწერალს გამორჩეულად მხოლოდ საქართველოს ლეგენდატკეული დედოფალი აინტერესებს. სხვა ყოველივე პიესაში ერთგვარი დეკორაციაა, რომელმაც სრულფასოვნად უნდა წარმოაჩინოს ერთი მხრივ, თამარის განუმეორებელი სიდიადე, მეორე მხრივ კი, ჰამსუნის ფენომენური უნარი — ბოლომდე ჩასწვდეს პერსონაჟთა სულიერების უფაქიზეს სიმებს.

ვინც ჰამსუნის საუკეთესო ნაწარმოებებს იცნობს, დამეთანხმება, რომ ნორვეგიელ მწერალს განსაკუთრებულად იზიდავს გამორჩეული, უჩვეულო ძალისა და მიდრეკილებების პიროვნებები, მათი იდუმალი შინაგანი ბრძოლა საკუთარ ვნებებსა თუ საყვარელ ადამიანებთან. ასეთ გამორჩეულ თვისებებს პოულობს ჰამსუნი თამარშიც, რომელსაც უპირისპირდება დედოფლის არანაკლებ თავმოყვარე მეუღლე (გიორგი). პიესა რომ ადამიანურ ვნებებს ეძღვნება და არა ისტორიულ მოვლენებს იმითაცაა ცხადი, თუ რა ინტონაციებია გაკეთებული ექსპოზიციის მაგივრად პიესისთვის წამძღვარებულ მშვენიერ ლექსში, იდუ-

მალ და მისტერიულ „მანდრაგორას ყვავილს“ რომ ეძღვნება. ადამიანური სიყვარულისა და ვნებების ამ მშვენიერ ზოტბაში უნდა ვეძიოთ სრულიად თხზულების გასაღები. მიუხედავად იმისა, რომ ვნების სიმბაფრით „დედოფალი თამარ“ ჰამსუნის სხვა, საუკეთესო ნაწარმოებებს მხარს ბოლომდე მანცვერ უსწორებს, გრძნობები ამ პიესაშიც საკმაოდ ბობოქრობს: დედოფლის მეუღლეს- გიორგის სულიერი სიმშვიდე დაუკარგავს. მას აღარ აკმაყოფილებს, რომ მხოლოდ და მხოლოდ მსახური და სარდალია თამარ დედოფლის. გიორგი, ერთი მხრივ, დედოფლის ახალგაზრდა, ცეცხლოვან მოახლეებს ეღლაბუცება (მაგრამ ამას ძირითადად უგულოდ, უფრო დედოფლის გასაღიზიანებლად და საეჭვიანოდ აკეთებს), მეორე მხრივ კი, მეტად სახიფათო, ქვეყნისა და თავისთვისაც ძალზე სარისკო სამხედრო-პოლიტიკურ ავანტურას ამზადებს, რომლის მიზანი თამარის მიმართ საკუთარი ძალის დემონსტრირება და ქმრის წინაშე დედოფლის დაჩოქებაა. ნაწარმოების პირველივე ფურცლებზე ჩვენს წინაშეა მართლაც რომ „ჰამსუნისეული“ ვნებებით შეპყრობილი მეუღლე თამარ დედოფლისა: მამაკაცი, პოლიტიკოსი, მეომარი, რომლისთვისაც არაფერი ადამიანური უცხო არ არის – მათ შორის, არც ლტოლვა ამქვეყნიური დიდებისადმი (გიორგი მწარედ განიცდის რომ არა მეფე, არამედ მხოლოდ დედოფლის ქმარია, მისი, როგორც ხელისუფლის ერთ-ერთი მსახური; და ეს მაშინ, როცა ისიც ბაგრატიონანა წარმოშობით). მაგრამ მალევე ირკვევა გიორგის მიერ ჩაფიქრებული ინტრიგის მთავარი მიზანი: არა სამეფო ტახტი, არამედ მეფობა თამარის გულზე, მისი ყოლა მორჩილებაში, დედოფლის როგორც სატრფოს დაუფლება. ჰამსუნთან, ისევე როგორც ნეორომანტიკოსებთან საზოგადოდ, სიყვარული არა მარტო აღმშენებლობითი ძალაა, არამედ ხშირ შემთხვევაში სტიქიური, დესტრუქციული, დამანგრეველი. ამიტომაც არაა გასაკვირი, რომ მისივე ერთგული მოკავშირისა და სულიერი მოძღვრის

აზრით, გიორგი იმ კაცს ემსგავსება, „თავის დაღუპვას რომ ანთებული ლამპარით ეძებს“. და მაინც, გიორგის ავანტურის მამოძრავებელი მიზეზი მხოლოდ მისადმი თამარის მხრიდან გულგრილობა არ არის. „დაპყრობა ყოველივესი, მე მინდა განვაგებდე ყველაფერს“, — გამოუტყდება დედოფლის მეუღლე მოძღვარს და ჩვენს წინ მკაფიოდ იხატება ერთმანეთში მართლაც რომ „მისტერიულად“ გადაჭდობილი ტრფობისა და განდიდების ყოვლისწამლექავე უინი თუ სურვილი. მაგრამ სანამ გიორგი თავის მიზნების მისაღწევად ყარსის ხანს შეეკერებოდეს, სამეფო კარზე სხვა მოვლენები თამაშდება. თამარის მიერ ასე დაახლოებული არზრუმის თავადის ასული ფატიმა წინ მაინც თავის რელიგიურ გრძნობებს დააყენებს და უჩუმრად გააპარებს გიორგის მიერ დატყვევებულ მაჰმადიან ტოვინელთა ხანს (ფატიმა თავის თავს ასე ახასიათებს: „დედოფლის მეგობარი და წინასწარმეტყველის მხევალი“. მთელი პიესის მანძილზე მასში დრამატულად ებრძვის ერთმანეთს ეს ორი გრძნობა). თუმცა, წინა საღამოს თამარის ნახვით მოჯადოებული ხანი, რომელსა და საქართველოს დედოფალს შორის ადამიანური სიმპათიისა და თანაგრძნობის უხილავი ძაფები გაბმულა (ჰამსუნი დიდოსტატურად ართმევს თავს ამ სცენებს), იმის მაგივრად, რომ თავისიანებს მიაშუროს, გაქცევას იუკადრისებს და შუა გზიდან უკან მობრუნდება. გიორგის ჯარისკაცები, რომლებიც ხანზე იყვნენ დადევნებულნი, მას მოულოდნელად სამეფო სასახლეში გადააწყდებიან და საკმაოდ გაურკვეველ ვითარებაში კლავენ. ეს ტრაგიკული ამბავი უკიდურესად დაძაბავს ვითარებას როგორც თამარის კარზე, ისე ქართველებსა და ტოვინილებს შორის, რომელთაც შურისძიების იშვიათი მიდრეკილება ახასიათებთ. ამ დრამატული ვითარების ფონზე მეტად რელიეფურად იკვეთება საქართველოს დედოფლის ხასიათი, მისი პიროვნული თვისებების შუქ-ჩრდილები. თამარი გულმონწყალე ხელისუფალია, მიმტყვებელი და, იმავდროულად, თავის თავში

დაჯერებული. მაგრამ ის, უპირველეს ყოვლისა, ქალთა და გარკვეული ქალური სისუსტეები ახასიათებს. ჰამსუნის თამარის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ხან მეუღლესთან, ხან ილუმენთან და ხან კი სულაც ფატიმასთან მძაფრ დიალოგებში ძერწავს. ერთი მხრივ, თამარი გულჩვილია, მაგრამ, როცა გაფიცხდება, მის საქციელს ლმობიერს ვერ დაარქმევ. თამარი ქრისტიანობისთვის იბრძვის, მაგრამ, როცა საქმე მის პირად ბედნიერებას ეხება (მთავარ გიორგის მშვიდობიანი გზით გამოხსნა ტოვინელების ხელიდან), ტოვინში ქრისტიანობის გავრცელების საქმეს პირადულზე წინ ვერ დააყენებს (სულ ამათა ილუმენის შეგონებები დედოფლისადმი: „შენ უფალმა მოგიხმო, რათა მთელს ამ მხარეში ქრისტიანობა გაავრცელო“, ან „დედოფალო, იქ, ტოვინში ხალხია და ყოველი მათგანისათვის, რომელიც მოუქცევლად მოკვდება, პასუხს აგებ, რამეთუ შენს ხელთაა საამისო შემთხვევა“). ცალკე თემაა თამარი როგორც სატრფო და როგორც მეუღლე. სწორედ რომ ქმრისადმი მისი გარეგნული გულგრილობა იქცევა მთავარ გიორგის უცანაური ქმედებებისათვის ბიძგის მიმცემად. მას შემდეგ, რაც ხანის სიკვდილისათვის შურისძიებით განმსჭვალული ტოვინელები ხელთ იგდებენ თამარისა და მთავარ გიორგის ვაჟს, თამარის მეუღლე დაარწმუნებს მაჰმადიანებს, რომ შეილის ნაცვლად მძევლად ის დაიტოვონ. თუმცა, დრამატული ინტრიგა ამით არ ამოიწურება: მთავარი გიორგი უარს არ ამბობს თავის ავანტურისტულ გეგმაზე და, ვინაიდან ყარსის ხანი უკვე დამარცხებულია, ამჯერად ტოვინელთა ჯარის გამოყენებას გადაწყვეტს თამარის წინაშე ძალის დემონსტრირებისათვის. საგულისხმოა, რომ ამ დროისათვის თამარი უკვე არა დედოფლად, არამედ მეფედ იწოდება ყარსის ალების შემდეგ ქართველი მხედრების დაჟინებული მოთხოვნით. ამაზე მთავარ გიორგის თავისებური რეაქცია აქვს: „უწინ დედოფლის მეუღლე ვიყავი, ახლა მეფის ცოლი ვიქნები“, – აცხადებს იგი გულნაკლული თვითირონით (სხვათა

შორის პიესას აკ. გელოვანისეულ ქართულ თარგმანში „თამარ მეფე“ ეწოდება და არა „დედოფალი თამარ“, როგორც ეს ნორვეგიულ ორიგინალშია). მაგრამ პიესის მიხედვით თამარს უყვარს მეუღლე, უყვარს ჩუმი, მეფური, ღირსეული სიყვარულით. თამარი გაგებით და თანაგრძნობით მოეკიდება გიორგის უაღრესად სახიფათო და უცნაურ ჩანაფიქრსაც კი, უცხო ძალის დახმარებით ამხედრდეს საქართველოს დედოფლის წინაშე. პიესის ბოლოს მეუღლეებს შორის სრული თანხმობა და სიყვარული სუფევს. ტოვინელებიც ვერ ბედავენ, გიორგის მხარდაჭერის გარეშე ეურჩონ საქართველოს დედოფალს და თამარს ქვეშემრდომობას სთხოვენ თავიანთი სარწმუნოების შენარჩუნების პირობით. თამარი იმარჯვებს როგორც უმაღლესი ხელისუფალი; რაც მთავარია, იმარჯვებს მისი პოლიტიკური ხაზი, რომელიც, ნაწარმოების მიხედვით, სულაც არ არის აგებული სისხლისღვრასა და მხოლოდ ძალადობაზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჰამსუნს თამარის სახე დიდი სიმპატიითა და სითბოთი აქვს შექმნილი. საერთოდაც, ნორვეგიულ მწერალს უთუოდ კარგად აქვს დაჭერილი ზოგადქართული შტრიხები ლეგენდარული დედოფლის ფსიქოლოგიური პორტრეტისათვის და, ამდენად, მისი თამარი არ წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ერთერთ ძლევამოსილ ხელისუფალს ევროპელებისთვის ეგზოტიკური რომელიმე ქვეყნიდან. თამარის მხატვრული სახის მიღმა მთელი ქართული სამყარო გამოსჭვივის თავისი ჰუმანური, ღრმადქრისტიანული საწყისებით. ბუნებრივია, ჰამსუნი ხშირად უხვევს ისტორიული სინამდვილიდან, მაგრამ საერთო ისტორიული ფონი და კოლორიტი ნაწარმოებში საკმაოდ დამაჯერებლადაა გადმოცემული. არის ისტორიულად დადასტურებული ფაქტებიც, როგორიცაა, მაგალითად, ყარსის აღება, რაც ჰამსუნის პიესას საგულისხმო ისტორიულ-დოკუმენტურ განზომილებასაც ანიჭებს.

ყურადღებას იმსახურებს პიესაში გამოყენებული ონომასტიკონი (ფატიმა, ზაიდათა, იუანატა, სოფიატა, მეცედუ). თავის დროზე აკაკი გაწერილიას მიერ გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ეს წარმოშობით მაჰმადიანურ-დაღესტნური ქალთა სახელები ინგლისურის კარგად მცოდნე ჰამსუნს შეეძლო ამოეკითხა ე. ვერდერეკის წიგნის- „შამილთან ტყვეობაში“ ინგლისურ თარგმანში, რომელიც 1857 წელს დაიბეჭდა ლონდონში. ასეთუ ისე, ჰამსუნი საქართველოზე დაწერილ პიესაში მიზანმიმართულად იყენებს ზოგადადმოსავლურ კოლორიტს. მისთვის კავკასია არის სრულიად გამორჩეული ელფერის სამყარო, სადაც განსხვავებული კულტურები ეჯახებიან ერთმანეთს და სწორედ ამ უჩვეულოდ მიმზიდველი გეოგრაფიული და ეთნოკულტურული ლანდშაფტის ფონზე იკვეთებიან ასევე არაჩვეულებრივ ადამიანთა სახეები, რომლებიც ბობოქარი ვნებებით, საოცარი სიამაყითა და ტემპერამენტით არიან განმსჭვალულები. იმავედროულად, მათში უშრეტადაა ახალგაზრდული სიხალისე და სითამამე.

როგორც დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, კნუტ ჰამსუნი უმაღლესი საერთაშორისო რანგის ლიტერატურული ავტორიტეტია – იმდენად მასშტაბური ფიგურა, რომ მის სახელს ჩრდილი გენიალური მწერლის სრულიად აშკარად გამოხატულმა პრონაციისტურმა მიდრეკილებებმაც კი ვერ მიაყენა. და თუ დინამიური ნორვეგიული ენობრივი ქსოვილით შექმნილი მისი უდავოდ საყურადღებო პიესა- „დელოფალი თამარ“ მაინც არ განეკუთვნება ჰამსუნის გახმაურებულ შედევრთა კატეგორიას, ის უეჭველად დარჩება, როგორც ქართულ-ევროპული კულტურული ურთიერთობების ერთი უაღრესად საგულისხმო ფაქტი.

ლიტერატურა:

1. კნუტ ჰამსუნი, „თამარ მეფე“ (პიესა, აკაკი გელოვანის შესავალი წერილით), ჟურნალი „ხელოვნება“, 3/1991წ.

2. ნოდარ კაკაბაძე, ნოდარ რუხაძე, „კნუტ ჰამსუნი და საქართველო“. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 12 თებერვალი, 1971წ.
3. აკაკი გაწერილია, „კნუტ ჰამსუნი და საქართველო“. გაზეთი „სახალხო განათლება“, 25 იანვარი, 1989წ.
4. Tore Hamsun, “Knut Hamsun – min far”. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1996.

2005 წელი

ფაქტობრივი რეალობა და მხატვრული მისტიფიკაცია ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაში“

„ეს იქნება საუკეთესო რამ, რაც კი შემიქმნია“, – აღნიშნავდა კნუტ ჰამსუნი წიგნზე მუშაობისას, რომელსაც საბოლოოდ „ზღაპრულ ქვეყანაში. კავკასიაში განცდილი და ნაოცნებარი“ უწოდა. მსოფლიოს მასშტაბით სახელმძოვებელმა მწერალმა, რომლის კალამს უკვე ეკუთვნოდა 1890-იანი წლების შედეგების მთელი ციკლი, რამდენიმე წელი დაუთმო თავის ამ უდავოდ ერთ-ერთ საუკეთესო თხზულებაზე მუშაობას.

„ზღაპრულ ქვეყანაში“ მრავალმხრივ საინტერესო წიგნია, მაგრამ მის შესახებ ერთიანი აზრი მაინც არ არსებობს. ამ ნაწარმოების ლიტერატურული გააზრების სირთულეს კი მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს დამოკიდებულება ემპირიულ რეალობასა და მხატვრულ გამონაგონს შორის. გარეგნული თვალსაზრისით, „ზღაპრულ ქვეყანაში“ მოგზაურობის აღწერას წარმოადგენს და ამ ფაქტს ჰამსუნის ბიოგრაფიისა თუ შემოქმედების მკვლევარი თვალს ვერანაირად აარიდებს. „ნორვეგიელმა დოსტოევსკიმ“, როგორც ჰამსუნს ხშირად სამართლიანად უწოდებენ, მართლაც იმოგზაურა კავკასიაში პირველ მეუღლესთან – ბერგლიოტ ბეკთან ერთად 1899 წელს. საინტერესოა, აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ჰამსუნს, როგორც მკითხველს, სრულიად განსაკუთრებული სიმპათია გააჩნდა მოგზაურობის აღწერებისადმი, ისევე, როგორც მემუარებისადმი, სამონადირეო ისტორიებისა თუ წერილების კრებულებისადმი. ასე მაგალითად, 1927 წელს ცნობილი გამომცემლობა „გულდენდალის“ შეკითხვაზე, თუ რომელ წიგნს აფასებდა ყველაზე უფრო მეტად, მან თითქმის უყოყმანოდ დაასახელა „პოლონელი ლტოლვილის ისტორია“ (ავტორი: რუფინ პიოტროვსკი), რო-

მელშიც, როგორც ჰამსუნი შენიშნავს, ციმბირიდან გაქცევის რეალური ამბავია აღწერილი. დოკუმენტური ლიტერატურისადმი ჰამსუნის, როგორც მკითხველის, სრულიად განსაკუთრებული ინტერესი სხვა არაერთი ფაქტიდან თუ მის თანამედროვეთა მოგონებებიდანაც დასტურდება. უფრო მეტიც, ერთ-ერთ წერილში სიტყვის ნორვეგიელი დიდოსტატი შენიშნავს: „ერთი დიდი მწერალიც კი არ ვიცი, ეს რომ არ გაეკეთებინოს (მოგზაურობა არ აღეწეროს – კლ.), გოეთე, ჰიუგო, ბიორნსონი[...] ჰაინე“. ის, რომ იბსენს ასეთი ნაწარმოები არ შეუქმნია, ჰამსუნისათვის კიდევ ერთი „თვალსაჩინო დასტურია“ იმისა, რომ, მისი ღრმა რწმენით, ეს უკანასკნელი დიდ მწერლად არ უნდა ჩაითვალოს (ჰამსუნის მხრიდან იბსენის განმაქიქებელი გამოხდომები საყოველთაოდაა ცნობილი).

მიუხედავად თავის დროზე საზღვარგარეთ ხანგრძლივი ხეტიალისა და ცხოვრებისა, ჯერ ამერიკაში: 1882-1884 და 1886-1888 წლებში, მოგვიანებით კი პარიზში: 1893-1895 წლებში, კავკასიაში მოგზაურობას ჰამსუნი 1902 წლის 29 ივლისით დათარიღებულ ერთ-ერთ პირად წერილში თავისი ცხოვრების ერთადერთ მოგზაურობად მოიხსენიებს. ის კარგა ხანს ოცნებობდა ამგვარ „მოგზაურობაზე მოგზაურობის გული-სთვის“, მაგრამ ხან ფული იყო პრობლემა, ხანაც სხვა რამ. 1899 წელს მან ეს ოცნება აისრულა მას შემდეგ, რაც სამწერლობო სტიპენდია მიიღო. შეიძლება, ვივარაუდოთ, რომ ზემოხსენებულიდან ბევრი რამ უკვე განაპირობებდა იმ უაღრესად დადებით წინასწარგანწყობას, რაც მწერლის კავკასიაში მოგზაურობას ახლდა თან და მოგვიანებით წიგნშიც აისახა; თუმცა „ზღაპრული ქვეყნის“ ლიტერატურული სპეციფიკა მხოლოდ ამგვარი, ფაქტობრივ-ემპირიული შემთხვევითობებით ვერ იქნება ახსნილი. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საყურადღებოა, თუ როგორ იცვლებოდა ჰამსუნის დამოკიდებულება წიგნისადმი მასზე მუშაობისას.

კავკასიაში მოგზაურობისას გენიალური ნორვეგიელი მწერალი აწარმოებდა დღიურს და ჩანაწერებს, იღებდა და აგროვებდა დიდძალ ფოტომასალას. მოკლედ, ის აშკარად ემზადებოდა დოკუმენტური ხასიათის წიგნის გამოსაცემად, რაც სრულიად დაუფარავად ჩანს ჰამსუნის წერილში გერმანელი მეგობრისა და გამომცემლის ალბერტ ლანგენისადმი. „ის (წიგნი) მდიდრულად უნდა იყოს ილუსტრირებული, მე აუარება შესანიშნავი ფოტოები მაქვს თან“, – წერდა მას ჰამსუნი თავისი „კავკასიური წიგნის“ (როგორც თავდაპირველად შეარქვა ჯერ კიდევ დაუმთავრებელ თხზულებას) შესახებ. ასევე აცნობებდა ფინელ მეგობარსა და ბუკინისტს ვენცელ ჰაგელსტამს: „ჩემი მოგზაურობის ილუსტრირებული წიგნი, როგორც ჩანს ბროშურებად გამოვა, ერთდროულად „გულდენდალსა“ და მიუნხენში“. მაგრამ, საბოლოოდ, წიგნი არც ბროშურებად გამოსულა და, მით უმეტეს, არც ილუსტრაციებით: დრო მიდიოდა და წიგნზე მუშაობისას ჰამსუნი სულ უფრო და უფრო დაშორდა ჟანრის ტრადიციულ ფორმასა და წესებს. იმ ესთეტიკურ სახეს კი, რაც ტექსტმა საბოლოოდ მიიღო, აღარ შეესაბამებოდა სხვადასხვა ქალაქის, ლოკალურ ღირშესანიშნაობათა თუ ამა თუ იმ თვალწარმტაცი ლანდშაფტის ტურისტული ფოტოები. ასე თანდათან განვითარდა წიგნი „დოკუმენტურ-აქტუალურიდან მარადიულ – ეგზისტენციალურამდე“ (მარტინ ნაგი) და ჩამოყალიბდა ჰამსუნის ერთგვარ კავკასიურ მისტერიად.

არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, თუ როგორ დაიხვეწა ნაწარმოების სათაური. თავდაპირველი, ე.წ. სამუშაო ვარიანტი („კავკასიური წიგნი“) აშკარად ნეიტრალურ ხასიათს ატარებდა და შორს იყო რაიმე იდუმალებისაგან. სამაგიეროდ, აშკარად მრავალგანზომილებიანია ამ მხრივ ჰამსუნის საბოლოო არჩევანი. ჰამსუნი გარკვეულწილად სათაურშივე იძლევა ინტრიგას, როდესაც ცალსახად მიაჩნებდა, რომ ნაწარმოებში ფან-

ტაზიას დიდი გასაქანი აქვს მიცემული. აქვე უცილობლად უნდა აღინიშნოს, რომ რიგ ევროპულ ენათა მსგავსად, ნორვეგიულშიც ოცნება და სიზმარი ერთი და იმავე სიტყვით გამოიხატება. ამდენად, ორიგინალის ენაზე ნაწარმოების სათაური კიდევ უფრო დატვირთულია და კიდევ უფრო მრავალმხრივ ეხმიანება თავად თხზულების აზრობრივ შინაარსს,

საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ ჰამსუნს არამარტო ხელეწიფება, არამედ საოცრად უყვარს ლიტერატურული გამოცანების შექმნა. რაც შეეხება მის ბიოგრაფიას (და კავკასიაში მოგზაურობაც ხომ ამ ბიოგრაფიის ნაწილია), ის იმდენად შფოთიანი, უცნაური და წინააღმდეგობრივი მომენტებით არის აღსავსე, რომ მის თაობაზე არაერთი სტატია და წიგნი დაწერილა... ერთ-ერთ ასეთ განსაკუთრებულად წარმატებულ წიგნს ავტორმა – რობერტ ფერგუსონმა არც მეტი და არც ნაკლები, „გამოცანა – კნუტ ჰამსუნი“ უწოდა. ამ კონტექსტში როგორ არ გავიხსენოთ კონსტანტინე გამსახურდიას მართლაც რომ შეუდარებელი ეტიუდი დიდ ნორვეგიელზე, სადაც ქართველი კლასიკოსი ჩვეული არტისტიზმით აცხადებს: „იღუმალების მოციქული უწოდეს ნაგელს (ჰამსუნის გენიალური რომანის-„მისტერიების“ მთავარ გმირს- კ.ლ.) და ჰამსუნიც აკი იმავე საოცარი ჟინითაა შეპყრობილი“. იღუმალების საოცარი ჟინით შეპყრობილ ჰამსუნს, სხვათა შორის, სხვა ქართველმა ლიტერატორებმა ნაკლებად გაუგეს: ყოველ შემთხვევაში მაშინ მაინც, როცა ეს კავკასიაში დიდი მწერლის „ზღაპრულ“ თავგადასავალს ეხება. საქმე ისაა, რომ „ზღაპრულ ქვეყანაში“ ბევრი რამ მართლაც ზღაპრულ ელფერს ატარებს და ჰამსუნიც, ისე, როგორც ამ ირაციონალურ-ვირტუალური სინამდვილის შემქმნელ ყოვლისშემძლე მაგს და დიდოსტატს შეპყერის, თავისი ჯადოსნური ჯოხით თუ კალმით „ურევს ერთმანეთში“ ფაქტობრივ სინამდვილეს, „სუბიექტურ რეალობას“ და, რაც ყველაზე უფრო საგულისხმოა, ნასიზმრევ- ნაოცნებარს. ამდე-

ნად, ზემოაღნიშნული წიგნი მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ჩაითვალოს მოგზაურობის აღწერად და მისი განხილვა დოკუმენტური ნაწარმოების შეფასების პოზიციიდან პრინციპული ხასიათის შეცდომას წარმოადგენს. თუმცა ამ საკმაოდ უხერხულ შეცდომას, პატრიოტული აღტკინებიდან თუ სხვა გარემოებებიდან გამომდინარე, მაინც უშვებს არაერთი ქართველი ლიტერატორი. სწორედ ამ პრინციპული ხასიათის შეცდომის გამოძახილია ის შეფასება, რომელიც 1999 წელს კიდევ ერთხელ გაჟღერდა, ამჯერად უკვე საქართველოს მწერალთა კავშირში: ბიორნ რუდბორგი და ულე ჰეტტერ ფიორლანდი, რომლებმაც ჰამსუნის მოგზაურობიდან ზუსტად 100 წლის თავზე იმოგზაურეს გენიალური მწერლის მარშრუტით რუსეთში, საქართველოსა და აზერბაიჯანში, 2000 წელს კი ამ მოგზაურობის საფუძველზე ძალზედ ვრცელი და ღრმაშინაარსიანი ბოლოსიტყვაობაც დაურთეს ჰამსუნის ზემოთხსენებული წიგნის არსებითად საიუბილეო გამოცემას, საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ მათ მწერალთა კავშირში შეხვედრისას ქართველებისაგან წიგნის კრიტიკული შეფასებაც მოისმინეს, გასაკუთრებით ჰამსუნის მიერ „საქართველოს ჭეშმარიტი იდენტიტეტის სათანადოდ ვერგაგებისათვის“ თუმცა ეს შეფასება თავისთავად საკმაოდ ლმობიერია იმასთან შედარებით, რაც თავის დროზე ნოდარ კაკაბაძემ და ნოდარ რუხაძემ მისცეს „ლიტერატურულ საქართველოში“ ჰამსუნის ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს: „ამ წიგნში მრავალი შეცდომა და კურიოზია, და, საერთოდაც, წიგნი მცდარი პოზიციიდანაა (!!! – კ.ლ.) დაწერილი. მწერალს ჩვენში ყოფნისას გარს გაუნათლებელი და გაურკვეველი ეროვნების ხალხი ეხვია; და რა გასაკვირია, რომ უცხოელი მწერალი ვერ გაერკვა საქართველოში ამ დროს შექმნილ სიტუაციაში“.

ამ „მცდარი პოზიციიდან დაწერილი წიგნის“ შედარებით გამართლებული ესთეტიკური პოზიციიდან წაკითხვის ცდა მოგვცა ცნობილმა ქართველმა ლიტერატორმა მიხეილ კვესელავამ, მა-

გრამ მისი წერილი, „მოგზაურობა ზღაპრულ მხარეში“, ჯერ ერთი, ზედმეტად ესსეისტური ელფერისაა, აქედან გამომდინარე, უკიდევანოდ თავისუფალი ასოციაციებით; და თანაც, ძირითადად მაინც ჰამსუნის სხვა ნაწარმოებებს ეხება. ამავე დროს, საკუთრივ ჩვენთვის საინტერესო წიგნის ერთ-ერთ ძალზედ ლირიულ ეპიზოდთან მიმართებაში მ. კვესელავა ასეთ უცნაურ კომენტარს აკეთებს: „ეს რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში იყოს აღწერილი, მკითხველს, შეიძლება, სენტიმენტალობად მოსჩვენებოდა, მაგრამ როგორც ცხოვრების ნამდვილი ფაქტი, რა თქმა უნდა, შთაბეჭდავიერაა და დამახასიათებელიც...“. თუ მგზავრების მიერ უსუსური ბაბუაწვერას თერგის წყლით მოსულიერება ცნობილ ლიტერატორს, გინდა თუ არ გინდა, უთუოდ დოკუმენტურად შემდგარი ფაქტი ჰგონია და თანაც, დამატებით, საკმაოდ კატეგორიულად ირწმუნება, რომ „ზღაპრულ ქვეყანაში“ ლიტერატურული ნაწარმოები არ არის, ვერც ის უნდა აფასებდეს მთლად სათანადოდ „იდუმალების ყინით შეპყრობილი“ დიდი ნორვეგიელის მხატვრული ფანტაზიის გასაქანს და გამოავნებელ მისტიფიკატორულ შესაძლებლობებს. ისევე როგორც, სრულიად გაუგებრად აღიქმება აკაკი გაწერელიას შეფასება ჰამსუნის ზემოთ აღნიშნული წიგნისა, როდესაც ცნობილი კრიტიკოსი მას, არც მეტი და არც ნაკლები, „ჩვენს ქვეყანაში მისი (ჰამსუნის – კ.ლ.) შთაბეჭდილებების ნარკვევს“ უწოდებს.

მეტნაკლებად არაერთგვაროვანი აზრია გამოთქმული ჰამსუნის „კავკასიური მისტერიის“ შესახებ ნორვეგიულ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ, საზოგადოდ, ჩვენი სკანდინავიელი კოლეგები წიგნის ანალიზისას ზოგიერთი ასპექტის მიმართ გარკვეულ სიფრთხილეს იჩენენ, ვინაიდან კავკასიის, და განსაკუთრებით იმდროინდელი კავკასიის, ფაქტობრივი რეალობის ცოდნა მათ საკმაოდ მწირად აქვთ. შესაბამისად, მათთვის, მაგალითად, არც ისე ადვილია „სადემარკაციო ხაზის“ გავლება ჰამსუნის მიერ მოგზაურობისას სი-

ნამდვილეში განცდილსა თუ ლიტერატურულ მისტიფიკაციას შორის. თუმცა ისინი ძირითადად მართებულად ხედავენ ამ თხზულების სერიოზულ მნიშვნელობას ჰამსუნის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

ჩვენთვის საინტერესო თხზულების თავისებურებიდან გამომდინარე, მისი ამა თუ იმ აზრობრივი და ესთეტიკური ასპექტის განხილვა მიზანშეუწონელია ჰამსუნის მთელი შემოქმედებითი გზის სიღრმისეულად გათვალისწინების გარეშე: დაწყებული მისი პირველი, მაგრამ ლიტერატურული თვალსაზრისით განსაკვიფრებელი სიძლიერის რომანიდან „შიმშილი“ ღრმა მოხუცებულობაში დაწერილ მხატვრულ-ბიოგრაფიული სტილის შედეგამდე — „კვლავ ამოზრდილ ბილიკებზე“. „ზღაპრულ ქვეყანაში“ 1903 წელს გამოცა და მასში კვლავაც აშკარად შეინიშნება 1890-იანი წლების ციკლისათვის („შიმშილი“, „მისტერიები“, „ჰანი“ და ა.შ.) დამახასიათებელი ღრმა ინდივიდუალიზმი და მკვეთრად გამოხატული ნეორომანტიკულ-მოდერნისტული ხელწერა. ამავე დროს, ჰამსუნის შემოქმედების ამ ერთ-ერთ მართლაც საეტაპო წიგნში საკმაოდ თვალნათლივ იკვეთება ის სოციალურ-უტოპიური მსოფლალქმა, რომელიც თავის საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ სახეს ნობელის პრემიით 1920 წელს აღნიშნულ რომანში — „მიწის მადლი“ მიაღწევს. შეიძლება, ვივარაუდოთ, რომ გულწრფელი პატრიოტული სუბიექტივიზმის გარდა, რომლის გამოც ქართველი ლიტერატორები ჰამსუნისაგან დოკუმენტური რეალობის აღწერას შოითხოვენ თუ მოელიან, დიდი ნორვეგიელის ზემოხსენებულ ნაწარმოებზე („ზღაპრულ ქვეყანაში“) მსჯელობისას მათ უბრალოდ არც სახელოვანი მწერლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის კომპლექსური ცოდნა ჰყოფნით, რაც, შესაბამისად, ზოგჯერ საკმაოდ საეჭვო დასკვნებსაც განაპირობებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ზღაპრულ ქვეყანაში“ ნაწარმოების ქვესათაურიც კი ბევრი უცნაურობისათვის გვამზადებს, მა-

გრამ დოკუმენტური სახით ჩაფიქრებული წიგნი მაინც უფრო ბევრად მისტიკური გამოვიდა, ვიდრე სათაურიდან ან თუნდაც პირველი ფურცლებიდან შეიძლება წარმოვიდგინოთ. მართალია, მთხრობელი წვრილმანი მასშტაბით თავიდანვე იტყუება, როცა ამბობს, სახელმწიფო სტიპენდია სამოგზაუროდ მომცესო (სინამდვილეში, „უბრალოდ“, თავისუფალი დრო რომ ჰქონოდა, თავი არაფრით შეეწუხებინა და თავისი გენიალური თხზულებები ეწერა მხოლოდ, იმისთვის მისცეს), მაგრამ ეს პატარა „ცელქობა“ რა მოსატანია იმასთან, რაც მერე ამ უცნაური „მოგზაურობის“ ფურცლებზე დატრიალდება. საქმე იმაშია, რომ ჰამსუნის, უფრო ზუსტად კი- მთხრობელი, თავიდანვე ცდილობს შექმნას შეგრძნება, რომ ის გარკვეული პროექტის, გარკვეული წინასწარი ჩანაფიქრის გამო მოგზაურობს. მაგრამ რა პროექტია ეს, კაცმა არ იცის. ეს საკითხი ნაწარმოებში არ ირკვევა, ისე, როგორც ბევრი სხვა საკითხი. უფრო მეტიც: მთხრობელი სულ ახალ-ახალ როლებს „ირგებს“ მოგზაურობისას და ისე წარუდგება შემხვედრ ადამიანებს. მართალია, ამ დროს მთხრობას სრულიად დიდოსტატურად შეფარული იუმორისტული განწყობილება ახლავს თან, მაგრამ ერთი მაინც ძალზედ საგულისხმოა: რად აღარ ასაღებს იგი თავს- მისიონერად, თავადად, ეთნოლოგად, გენერლად, ისტორიკოსად, საათის გამკეთებლად, გეოგრაფად და ა.შ., მაგრამ მწერლად – არასოდეს. ის, რომ ამ „ლიტერატურული თამაშის“ მიხედვით მთხრობელი არის და თან არც არის ცნობილი მწერალი კნუტ ჰამსუნის, იმითაცაა საცნაური, რომ ნაწარმოებში მოგზაურობის არც კონკრეტული თარიღი სახელდება, არც მთხრობელის ვინაობა და არც ის, თუ ვინ ახლავს მას მოგზაურობაში. მხოლოდ ერთხელ, ისიც პირველ ფურცლებზეა მინიშნება, რომ თანამგზავრი მთხრობელის ცოლია, მაგრამ მის სახელსა და გვარს, რა თქმა უნდა, არავინ გაგვაგებინებს. მოგვიანებით, იგი საკმაოდ აგდებულად „მოგზაურობის ამხანაგადაც“ არის ხოლმე

მოხსენიებული, რომელსაც, „ბუნებრივია“, „განცდილთან“ და, მით უფრო, „ნასიზმრევე-ნაოცნებართან“ საერთო არაფერი აქვს: ეს ყოველივე მხოლოდ „ანონიმი“ მთხრობელის ექსკლუზიური სფეროა. „ლიტერატურული გამოცანის“ მეტი გაბუნდოვანებისათვის მთხრობელი გზადაგზა შემხვედრ ადამიანებს ნაცვლად თავისი სავიზიტო ბარათებისა, რომლებიც თურმე სახლში დარჩა, თავისი ნაცნობ-მეგობრების ბარათებს ურიგებს. მერე რა, რომ მათ შორის, ქალების ბარათებიც კია, მიმღებებმა ზომ ლათინური ანბანი არც იციან. სხვათა შორის ერთ-ერთი ბარათი ჩვენს მიერ უკვე მოხსენიებული ვენცელ ჰაგელსტამისიცაა. მოგზაურობის დასრულების შემდეგ ჰამსუნმა შთაბეჭდილებებით ისე გააბრუა ეს ფინელი მეგობარი, რომ ისიც ადგა და დაუყოვნებლივ იმოგზაურა თითქმის იმავე მარშრუტით. თან მოგზაურობას წიგნიც მიუძღვნა, მაგრამ, როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, ჰამსუნის „ზღაპრული ქვეყნისაგან“ განსხვავებით, მშრალი და არაპოეტური, მართლაც მხოლოდ მოგზაურობა და სხვა არაფერი. ამ კუთხით გაცილებით უფრო მეტ ინტერესს იწვევს მეორე დიდი ნორვეგიელის- ფრიდტიოფ ნანსენის მოგზაურობა 1925 წელს ასევე თითქმის ჰამსუნის მარშრუტით, მაგრამ საწინააღმდეგო მიმართულებით. წიგნი, რომელსაც „კავკასიის გავლით ვოლგისაკენ“ ეწოდა, ერთი მხრივ, შესანიშნავი საკითხავია, მეორე მხრივ კი, მისი ცალკეული პასაჟებისა და ზოგადი კონტექსტის შედარებაც ჰამსუნის წიგნთან აშკარად აჩვენებს იმ თვალშისაცემ განსხვავებას ჟანრის თვალსაზრისით, რაც არსებობს და, ბუნებრივია, უნდა არსებობდეს კიდევ, თუნდაც ოსტატურად დაწერილ მოგზაურობის დოკუმენტურ აღწერასა და მოგზაურობის მოტივებზე შექმნილ თავისუფალ მხატვრულ კომპოზიციას შორის. განსაკუთრებით მაშინ, როცა ამ ორი ბუმბერაზი სკანდინავის წიგნებს მეტნაკლებად პარალელურად კითხულობ, სრულიად თავისთავად ჩნდება კითხვა: შეიძლება კი ჰამსუნის წიგნს, თუნდაც პირობი-

თად, მოგზაურობის აღწერა ეწოდოს, თუ ეს მაინც რომანია, სადაც მთხრობელი თავადაა მთავარი გმირიც. იქნებ ეს მართლაც ჰამსუნის ახალი „მისტერიები“, ოღონდაც „მისტერიები“ უკვე კავკასიიდან?!

ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაში“ უცნაური ადამიანები სახლობენ. ეს უცნაური ადამიანები, რომლებსაც ჰამსუნი ძირითადად ერთიანად- კავკასიელებად მოიხსენიებს, არც როდესმე ჩქარობენ, არც არასდროს სძინავთ: მათთან დრო თითქოს გაჩერებულია. ამ კონტექსტში ჰამსუნი სრულიად ვირტუოზულად ახერხებს ორიენტ – ოქსიდენტის დიხოტომიის ხელოვნურ პოლარიზებას. მწერალი ყველაფერს, რაც კი კავკასიას დასავლეთთან აკავშირებს, სრულიად შეგნებულად ჩქმალავს და უკიდურესობამდე ამძაფრებს დასავლეთ-აღმოსავლეთის პერსპექტივის კონტრასტულ ფერებს: დასავლეთი – ეს „ამერიკა“ და მასაშადამე, ცუდია; აღმოსავლეთი და აზია კი – პირიქით. ასე აგებს ჰამსუნი კავკასიის შესახებ ესთეტიკურ მისტერიას, ასე ყალიბდება პოზიტიური ცრურწმენებით აღსავსე წიგნი, მაგრამ ეს ცრურწმენები მწერალს სწორედაც რომ ხსენებული „ლიტერატურული გამოცანა-უცნაურობის“ შესაქმნელად სჭირდება და მაინცდამაინც სულაც არ ნიშნავს, როგორც ეს ზოგიერთ ქართველ ლიტერატორს ჰგონია, თითქოს ჰამსუნმა სხვაზე ნაკლებად იცოდეს მათი არარეალურობა.

ამ მრავალმხრივ თავისებურ წიგნში, ყველანაირ უცნაურობასთან ერთად, უამრავჯერ არის მოხსენიებული ერთი იდუმალი ავადმყოფობა – „კავკასიური ცხელება“. იგი მთხრობელს მაშინვე „შეეყარა“, რაც ჩვენს კურთხეულ მიწაზე დადგა ფეხი. მართალია, ამ „სენს“ ნორვეგიელი კონიაკით „მკურნალობს“ (ჰამსუნი იშვიათი გემოვნების ირონისტია), მაგრამ ეს „ავადმყოფობა“ და მისგან გამოწვეული „სიცხისეული ფანტაზიები“ რომ არა, შეიძლება, წიგნი მართლაც საკმაოდ დამსგავსებოდა „შთაბეჭდილებების ნარკვევს“. „კავკასიური ცხელება“ გვე-

ლინება უცხო ლანდშაფტის მიმართ განსაკუთრებული კონტაქტის იდუმალ ფენომენად: კავკასია ხომ „ზღაპრული ქვეყანა“ და მისი სიდიადე აღქმული შეიძლება იყოს მხოლოდ იმ მდგომარეობაში, როცა რაციონალური განზომილება ნაწილობრივ გაუქმებულია. ამ მხრივ უპრიანია, ანალოგია დავინახოთ რომანთან „შიმშილი“, სადაც სწორედ და მხოლოდ არანორმალური ფიზიკური მდგომარეობის (შიმშილის) ფონზე აღიქვამს პირველ პირში მთხრობელი მთავარი პერსონაჟი რეალობის ზღაპრულ თუ იდუმალ მხარეს.

თხზულებაში არაერთი „ლირიული გადახვევა“, რაც ტექსტობრივი ქსოვილის მრავალფეროვნებასაც განაპირობებს. ამ თვალსაზრისით, სხვას რომ თავი დავანებოთ, ჰამსუნი, ამჯერად ეპიზოდურად, მაგრამ კვლავაც წარმატებით იყენებს ლიტერატურულ ტექნიკას, რომელიც თუ იდენტური არაა, საოცრად მაინც ჰგავს „ცნობიერების ნაკადს“ (სხვათა შორის, არაერთი სკანდინავი მკვლევარის საფუძვლიანი მოსაზრებით, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით არსებითად მთლიანადაა შესრულებული რომანი „შიმშილი“). იმავდროულად, მოგზაურობის პარალელურად თხზულებაში „ვითარდება“ იდუმალებით მოსილი პოლიციურ-დეტექტიური „მინი-რომანი“, რომელშიც, ერთი მხრივ, მოგზაურობისას მთხრობელთან რეალურად შემხვედრი კონკრეტული პირი მონაწილეობს, მეორე მხრივ კი, აშკარად საგრძნობია მხატვრული მისტიფიკაციის მომეტებული ხარისხი. თუმცა თავის ყველაზე მაღალ ტემპერატურას „კავკასიური ცხელება“ მაინც კობის ერთ იდუმალ ღამეს მიაღწევს: რთული სათქმელია, რასთან გვაქვს აქ საქმე, არის თუ არა ეს, როგორც ჰამსუნი მოგვიანებით ბათუმში შემხვედრი სპარსელი დერვიშის შესახებ თავად ფიქრობს, „სიმუღირებული სიგიჟე“, თუ ეს მხოლოდ და მხოლოდ სიზმარია, რომელშიც მთხრობელს თავი ცხენზე ამხედრებულ რაინდად წარმოუდგენია, რომელმაც „საწყალი კავკასიელი ქალები“ საზოგადოებრივი

თავისუფლების იდეალებს უნდა აზიაროს. ამ კონტექსტში ნუ დაგვაიწყდება, რომ ჰამსუნის მოგზაურობის პერიოდისათვის ნორვეგიაში მხოლოდ ერთი წლის შემოღებულია ხმის მიცემის საყოველთაო უფლება მამაკაცებისათვის და საზოგადოებაში თუ პრესის ფურცლებზე ნამდვილი ომია ატეხილი იგივე უფლებებისათვის ქალების მიმართაც. ჰამსუნი კი, როგორც ენებიანი პუბლიცისტი, ამ ორომტრიალშიც აქტიურად მონაწილეობს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძნელია ითქვას, კონკრეტულად რას ეძებს მთხრობელი „ზღაპრულ ქვეყანაში“ მოგზაურობისას, მაგრამ გზას ღვთისა და შინისაკენ კი პოულობს. ახალ ადგილებში მოგზაურობა იქცევა მოგზაურობად საკუთარ სულსა და მეხსიერებაში, შესაბამისად კი ტექსტში იჭრება უმწვავესი ნოსტალგიური ნაკადი. უნდა ითქვას, რომ ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი და განზომილებაა ამ წიგნისა, რაც, საკუთრივ, ჰამსუნის იშვიათად ხელშესახებ სულიერ პორტრეტს გვიხატავს; მაგრამ თვით ამ მძაფრი განცდებისა და ემოციების ფონზეც „იდუმლების საოცარი ჟინით შეაყრობილ“ მწერალს თვალი თუ კალამი მაინც მხატვრული ჟონგლიობისა და მისტიფიკაციისაკენ გაურბის: კავკასიის სწორუპოვარი ბუნებით მოჯადოებულს, მართალია, მშობლიური ნურლანდი არანორმალურად ენატრება (სხვათა შორის, მოგზაურობის დასრულებისთანავე ჰამსუნი უკანმოუხედავად გაიქცა ჩრდილო ნორვეგიის მშობლიურ ადგილებში, სადაც მანამდე მთელი ოცი (!!!) წელი არ ყოფილა), მაგრამ ჯერ კიდევ აქვე უკვე მთელი არსებით ენატრება კავკასიაც. ამ, ერთი მხრივ, ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკიდან გამომდინარე და ამავე დროს, ფსიქოლოგიურად უადრესად მოტივირებულ განცდას ჰამსუნი მისთვის ასე ჩვეული, იდუმალი ხასიათის ნიუანსის შემოტანით აძლიერებს: და მე შევსვი წყალი, მდინარე მტკვრის წყალი და ეს იყო ყველაზე დიდი სიგიჟე, რადგანაც ვისაც ერთხელ მაინც მტკვრის წყალი დაუღვია, კავკასია ყოველთვის მოენატრება

და გული უკან გამოუწევს“. სხვათა შორის, მტკვრის წყლის ამ „მაგიურ თვისებას“ იღუმალების ნორვეგიელი მოციქული კიდევ ერთხელ დაუბრუნდება: „ხვალ ჩვენ კვლავ ბაქოსკენ და შემდეგ აღმოსავლეთისაკენ მივემგზავრებით. ასე რომ, მალე ამ ქვეყნის გარეთ ვიქნებით. მაგრამ ყოველთვის მომენატრება აქაურობა და გული აქეთ გამომიწევს. მე ხომ მტკვრის წყალი დამიღვია“, – ასე მთავრდება ეს უცნაური წიგნი. თუმცა სინამდვილეში ჰამსუნი ბაქოსკენ კი არა, გემით გაემგზავრა კონსტანტინეპოლს; მაგრამ რაოდენ საგულისხმო და ნიშანდობლივია, რომ გენიალური შემოქმედი ტექსტის უკანასკნელ წერტილამდე არ ანებებს თავს მართლაც რომ მოხდენილ მხატვრულ-ესთეტიკურ თამაშსა და მისტიფიკატორულ ილეთებს, რითაც მეტად უხერხულ მდგომარეობაში აყენებს იმ მკითხველებსა თუ მკვლევარებს, ჰამსუნის ამ შესანიშნავი თხზულების ადგილი ისევ და ისევ მოგზაურობათა აღწერის უზარმაზარ ლიტერატურულ თაროზე რომ მოუაზრებიათ.

ლიტერატურა:

- 1) Knut Hamsun – ”I Æventyrland. Oplevet og drømt i Kaukasien”(Med etterord av Bjørn Rudborg og Ole Petter Førland), Gyldendal, Oslo, 2000
- 2) Henning Howlid Wærp – ”Knut Hamsun som reiseskildrer: I Æventyrland”, i ” Hamsun i Tromsø II”: rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999
- 3) Atle Kittang –”Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet”, Oslo: Gyldendal, 1996.
- 4) Fridtjof Nansen- ”Gjennom Kaukasus til Volga”, Jacob Dybwads Forlag, 1941
- 5) აკაკი გაწერელია – „კნუტ ჰამსუნი და საქართველო“, სახალხო განათლება. – 25. 01. 89.

- 6) მიხეილ კვესელავა – „მოგზაურობა ზღაპრულ მხარეში“,
საუნჯე. – 1 / 1980
- 7) ნოდარ კაკაბაძე, ნოდარ რუხაძე – „ენუტ ჰამსუნი და სა-
ქართველო“, ლიტერატურული საქართველო. – 12. 02. 71

2007 წელი

პოემის მომხილველი იღუმალეა – ილიას „განდეგილის“ გააზრებისათვის

პოემა „განდეგილი“ არამართო ილია ჭავჭავაძის პოეტური მემკვიდრეობის მწვერვალია, არამედ ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია მრავალსაუკუნოვან ქართულ ლიტერატურაში. ამ თხზულებაში სრული მასშტაბით გამოძვლავდა დიდი მწერლის აზროვნების უკიდევანო თვალსაწიერი და გამორჩეული მხატვრული შესაძლებლობები.

„განდეგილის“ იდეურ-თემატიკური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური ანალიზისას გარკვეული ყურადღება უნდა მიექცეს მსოფლიო მნიშვნელობის ოსტატთა ისეთ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, როგორცაა: გ. ფლობერის „წმინდა ანტონის ცდუნებანი“, ე. ზოლას „აბე მურეს შეცოდება“, მ. ლერმონტოვის „მწირი“, ლ. ტოლსტოის „მამა სერგი“, ან. ფრანსის „თაისი“ და სხვა. „განდეგილის“ ავტორი თავისი შესანიშნავი პოემით ღირსეულ ადგილს იკავებს უკვდავ კლასიკოსთა ამ თანაგარსკვლავედში.

„განდეგილის“ გმირები იმდენად რელიეფური და სისხლსავსე პერსონაჟები არიან, რომ, ფაქტობრივად, გამორიცხულიც კია მათი განცდების, ფიქრებისა თუ ქმედებების რომელიმე სააზროვნო მოდელზე დაყვანა. ვინაიდან პოემაში ბოლომდე დაძლეული ლიტერატურული სქემატურობა, რომელიც ილიას მეტნაკლებად ახასიათებდა შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე, „განდეგილი“, როგორც არაერთი ჭეშმარიტი მხატვრული ქმნილება, უამრავი სხვადასხვა და არაერთგვაროვანი წაკითხვის საშუალებას იძლევა.

ამ მრავალპლანიანი ნაწარმოების ტექსტის ამომწურავად ინტერპრეტირება, პრინციპის თვალსაზრისით, შეუძლებელია: სხვადასხვა ეპოქის, მსოფლმხედველობისა თუ ტემპერამენტის

მკითხველი მასში სულ ახალ-ახალ „სათქმელს“ ამოიკითხავს. ნურც ის დაგვავიწყდება, რომ გენიალურ თხზულებას ავტორმა ლეგენდა უწოდა, რითაც თითქოს წინასწარვე შემოსა ტექსტი იდუმალების მომხიბლველი საბურველით.

და მაინც, უნდა ყოველგვარი მორიდების გარეშე აღინიშნოს, რომ „განდეგილის“ პრობლემატიკის დაყვანა „მგზავრის წერილების“ ცნობილ ბიპოლარულ კონსტრუქციაზე საკითხის უაღრეს გამარტივებად გვეჩვენება. რა თქმა უნდა, მთელი თავისი შემოქმედებითა და ღრმაშინაარსიანი ცხოვრებით დიდი ილია მოქმედების კაცი იყო და, ფაქტობრივად, ყველგან და ყველაფერში შესაბამის ფილოსოფიასაც ქადაგებდა, მაგრამ ზემოხსენებული, მეტნაკლებად გაცვეთილი სქემით ვერაფრით აიხსნება ის საოცარი ხიბლი, რაც პოემას გააჩნია და ვერც ის თითქმის შეუდარებელი ინტერესი მკვლევართა და ლიტერატურის კრიტიკოსთა მხრიდან, რომელსაც ეს ნაწარმოები იწვევს და გამოქვეყნების დღიდანვე იწვევდა.

ამ სტრიქონების ავტორი ძალიან შორსაა იმ აზრისაგან, რომ თითქოს რაც ლიტერატურული ნაწარმოების ფურცლებზე პირდაპირ თუ არაპირდაპირ იკითხება, ყველაფერი მწერლის მიერ გაცნობიერებული შემოქმედებითი აქტის შედეგია და შესაბამისად, ამა თუ იმ ნაწარმოების გააზრებისათვის გასაღების პოვნა აუცილებლად მწერლისავე ცხოვრებისეულ თუ თეორიულ შეხედულებებში უნდა ვეცადოთ. თუმცა, ამ კონტექსტში მაინც არ იქნებოდა ურიგო, გაგვეხსენებინა, და ეს ფაქტი სამეცნიერო ლიტერატურაშიც არის აღნიშნული, რომ ილია ბერ-მონაზვნობასა და ქრისტიანულ ასკეტიზმს უმოქმედობისა და პასიურობის გამოხატულებად ნამდვილად არ თვლიდა. აქედან გამომდინარე, საკმაოდ ძნელი წარმოსადგენია, საერო ცხოვრებისა და განდეგილობის მოქმედება-უმოქმედობის ნიშნით დაპირისპირება პოემის გააზრებისათვის ამოსავალ წერტილად გამოვლეს.

უფრო მეტიც, პოემაში ილია პირველივე სტრიქონებიდან, შეიძლება ითქვას, გამორჩეული სითბოთი და მოწინებით იხსენიებს იმ ადამიანების სულიერ მოღვაწეობას, რომელთაც ლამის ყინულებში გამოუკვეთავთ ღვთის ტაძარი და მათი ღვაწლით ამ ადგილზე ღვთის განსაკუთრებული მაღლიც კი გადმოსულა (ჭავჭავაძე 1987: 256). აქ, ალბათ, ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ საუბარია „ძმათა კრებულზე“, ანუ ასკეტური ცხოვრების თავისთავად უაღრესად რთულ, საგულისხმო და მნიშვნელოვან ფორმაზე, მაგრამ მაინც არა მის უკიდურეს და უმკაცრეს გამოვლინებაზე, რაზეც პოემაში შემდგომ იქნება საუბარი.

სწორედ ამ გაუქმებულ ტაძარს მოგვიანებით შეჰკედლებია პოემის მთავარი გმირი, რომელიც „განშორებია ამ წუთისოფელს, სად ყოვლი ნიჭი მაცდურებაა, სად თვით სიტურფე და სათნოება ეშმაკის მახე და ცდუნებაა“. ეს შეფასება, ალბათ, უკვე თავად განდევილის პოზიციიდან უნდა იყოს გაკეთებული. ეს უკანასკნელიც „განდევილა და ამ ყინულებში სულ მარტოდ-მარტო დაყუდებულა და გვამი მისი ცოდვილ ფიქრთაგან იმ დღიდან აღარ შეძრწუნებულა“. იმის მიუხედავად, რომ მწირის ბიოგრაფიაზე არაფერი ვიცით, ვფიქრობ, ამ სტრიქონებს შორის აშკარად იკითხება, რომ განდევილი არა მარტო „ცოდვის სადგურს“, საზოგადოდ, ამქვეყნიურ დრტვინვა-შფოთვას გამოქცევია, არამედ გამოქცევია უშუალოდ საკუთარ თავსაც, საკუთარ ცოდვილ ფიქრებსაც, საკუთარ წადილსა თუ გულისთქმასაც. „განყენებული წუთისოფლისგან აქ სული მისი აღყვავებულა, და ხორციელი გულისთქმა ყველა დამარხულა და განსვენებულა“, – ესეც შეიძლება თავად განდევილის პოზიციიდან დანახული რეალობა იყოს, თორემ რამდენად სრულფასოვანი ანდა სრულებითაც შესაძლებელია ეს გაქცევა, კონკრეტულად (ამ სიტყვას განსაკუთრებულად გამოვარჩევ) ამ ინდივიდისათვის, პოემის განვითარება გვიჩვენებს.

ილია ხსენებულ პოემაში არა მარტო უაღრესად ორიგინალურ მოაზროვნედ, არამედ მართლაც რომ სწორუპოვარ მხატვრად გვევლინება. განდევილის პორტრეტი ამ მოსაზრების ცნობილი დადასტურებაა და ამიტომაც საგანგებო ყურადღებას მასზე აღარ შევაჩერებ. თუმცა მისი შემოქმედი, ალბათ, სრულებითაც არ იწყებს შემთხვევით განდევილის გარეგნობის აღწერას მის ხნოვანებაზე აქცენტირებით: „არ იყო ხნიერ“, — აცხადებს პოეტი და მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფრაზა თითქოს სასხვათაშორისოთაა ნათქვამი, ქვეცნობიერად მკითხველს იგი ახალი პერიპეტეიებისათვის ამზადებს. ძალიან მალე კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგება ის ფაქტი, თუ მართლაც რამდენად „დამარხულა და განსვენებულა“ ყველა ხორციელი გულისთქმა ამ არცთუ ხნიერ კაცში. თუმცა ჯერ-ჯერობით, როგორც პოეტი ამბობს, „წამება მისი ღმერთს შეუწირავს, ვედრება მისი ღმერთს უსმენია“ და განდევილიც თავისი მოღვაწეობის და სიწმინდის შესამოწმებლად ყოველდღე დააყრდნობს თავის „ლოცვანს“ სენაკში სარკმლით შემოძვალ მზის სხივს.

ლიტერატურულ კრიტიკაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სინათლის სხივი ილიას მიერ პოემაში ჩაფიქრებულია, როგორც მწირის გრანდიოზული ეჭვის გამაქარწყლებელი ილუზია. ხოლო ეს ილუზია, თუ ნიშანი ღვთის წყალობისა, განდევილს მაშინვე ემსხვრევა, როდესაც მწყემსი ქალი უბრალო ენით შეახსენებს მას ქრისტიანობისთვის დამახასიათებელ ღირებულებებს ან იქნებ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, როგორც კი ცხოვრება მწყემსი ქალის სახით რეალურად შეახსენებს მას თავის თავს. არადა სწორედ ამ ილუზიაზე, თუ გნებავთ, სასწაულზე, ფანატიკური ორიენტირება ხდება საბოლოოდ მწირის ფიზიკური დაღუპვის მიზეზი. ეს ილუზია, გნებავთ სასწაული, ხდება განდევილისთვის არა მარტო და არა იმდენად სულიერი სიწმინდის ერთგვარი საზომი, არამედ საკმაოდ აშკარად გამოხატული ფანატიკური თვითმიზანი, რომლის მიღწევა-შენარ-

ჩუნება, არაა გამორიცხული, ქვეცნობიერად მაინც, განდგეილის სიამაყისა და ერთგვარი ამპარტანების ობიექტსაც კი წარმოადგენდეს. ჩვენ ძალზედ კარგად გვესმის ყოველგვარი ლიტერატურული ანალოგიისა და პარალელის გარკვეული პირობითობა და ისიც, რომ, შესაბამისად, მათ გამორჩეულად სიფრთხილით უნდა მოვეკიდოთ, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ესა თუ ის ლიტერატურული პასაჟი თუ წიაღსვლა აშკარად იძლევა მრავალმხრივი წაკითხვის საშუალებას. მაგრამ ხსენებულ კონტექსტში მაინც უნდა გავიხსენოთ უმნიშვნელოვანესი ფრაგმენტი ემილ ზოლას შესანიშნავი რომანიდან „აბე მურეს შეცოდება“ (ზოლა 1964: 351-354), როდესაც ამ გახმაურებული რომანის მთავარი გმირი, გამოქანცული თავისი ბრძოლით ხორციელ ვნებებთან, თავდავიწყებით ეძლევა თვითტკობასა და თვითკმაყოფილებას: „ერთი ფართო სხივი, როგორც ოქროს მტვერი, შემოიჭრა საყდარში და გაანათა მისი შუაგული, კედლის საათი, კათედრა, მთავარი საკურთხეველი. შეიძლება ეს იყო მადლი უფლისა, ციდან ნათლის ბილიკით რომ უბრუნდებოდა?... და აბე მურე აღიტაცა უსაზღვრო სიამაყემ. ის კერპი გახდა. მზის სხივი თანდათან ზემოთ იწევდა; მთავარი საკურთხეველი გიზგიზებდა. მღვდელი თავს არწმუნებდა, რომ ეს იყო მადლი, რომელიც მას უბრუნდებოდა... მის ზურგს უკან მხეცური ბრდღვინვა ალერსად გადაიქცა. კეფაზე გრძნობდა მხოლოდ ხავერდოვანი თათის ცაცუნს, თითქოს რომელიღაც ვეებერთელა კატა ეალერსებოდა“. თუ ვისი თათის ცაცუნია ახალგაზრდა მღვდლის გახურებულ კეფაზე, სულ რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ ხდება ცხადი: „არაფერია, არაფერია, არაფერია — წარმოთქვა მან, — ღმერთი არ არსებობს. საყდარს თითქოს ძლიერმა თრთოლამ გაუარა. შეშინებულ მღვდელს მკვდრისფერი დაედო. დააყურა. ვინ ლაპარაკობდა? ვინ გმობდა ღმერთს?... მთელი ზეცა ალგვილიყო, ღვთიური წესები აღიზიანებდა, საიდუმლოებანი ღიმილს ჰგვირდნენ“

სხვათაშორის „ბერულ პატივმოყვარეობაზე“ საკმაოდ ღიადაა საუბარი და საკმაოდ უარყოფით კონტექსტშიც ლევ ტოლსტოის ცნობილ ვრცელ მოთხრობაში „მამა სერგი“. ასე, მაგალითად, მამა სერგი უკვე ისეთ წმინდანად რაცხდა თავს, რომლის ლოცვა (განკურნებისათვის) უთუოდ უნდა ახდენილიყო (ტოლსტოი 1966 ; 298).

არაა, ალბათ, შემთხვევითი, რომ სწორედ „ბერული პატივმოყვარეობით“ თავდაჯერებულია მამა სერგი იმ პერიოდში, როდესაც უკვე საკმაოდ ხანშიშესული უმძიმეს ცოდვას ჩადის მასთან განსაკურნებლად მიყვანილ, ოცდამდე წლის გონებაშესუსტო ქალიშვილთან. და ამას ჩადის მამა სერგი, რომელმაც მანამდე გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ შედარებით ახალგაზრდამ უარი თქვა მაკოვკინას აღვირახსნილი და უადრესად მომხიბვლელი ქალის მხრიდან ცდუნებაზე, როცა ამისთვის საკუთარი საჩვენებელი თითიც გაიმეტა მოსაჭრელად; ქალი კი ამ ზნეობრივი გმირობის მაგალითით მონასტრისკენ მოაქცია.

მაგრამ მამა სერგიცა და აბე მურეც აცნობიერებენ არა მარტო თავიანთ ხორციელ ცოდვებს, არამედ აცნობიერებენ, ებრძვიან და თრგუნავენ ამპარტავენებასაც. მათ თავიანთ თავში ჰყოფნიან ძალა, კვლავ აღმოაჩინონ ფიზიკური არსებობისა და სულიერი მოღვაწეობის აზრი და საწყისი. ისინი არა მარტო ღრმა სინანულში ვარდებიან, არამედ აგრძელებენ გზების ძიებას ღეთისა და ხალხის სამსახურისაკენ. აკი იპოვის კიდევ სრულიად მოულოდნელად თავის იდეალს მამა სერგი შორეული ნათესავის, პაშენკას დაუმაღლებელ საქციელში (ტოლსტოი 1966: 309). „...ღმერთისთვის ცხოვრობს და ჰგონია, რომ ხალხს ემსახურება. დიახ, კეთილი სამსახური, დაუმაღლებლად გამოწვდილი ერთი ჭიქა წყალი უფრო ძვირფასია, ვიდრე ჩემს მიერ კეთილყოფილნი საქმენი“,— ასე ფიქრობს გარდაქმნილი, „სტრანნიკ (Странник)“—ის სამოსში გადაცმული მამა სერგი,

რომელიც ახლა უკვე მადლობის თქმასაც აღარ აცდის ხოლმე ხალხს, ისე გაშორდება, როცა რამე კეთილ საქმეს ჩაიდენს.

კი მაგრამ, მაშინ რაღა დაემართა „ქართველ განდევილს“, რომლის შეცოდება, ყველაფრისდა მიუხედავად, მაინც მხოლოდ ცელქობაა იმასთან შედარებით, რაც მამა სერგისა და აბე მურეს გადახდათ. ილიას პოემის გმირი უფალმა დაინდო მრუშობის მომაკვდინებელი ცოდვისაგან, უფრო მეტიც, იმის მტკიცებაც კი არ არის ადვილი, რომ განდევილმა თუნდაც გულში იმრუშა. აკი განმარტავს კიდევ ილია მწირის სულიერ განცდას: „თუ ცოდვა არის, ეგრე რაღა ჰგავს სულისთვის აღთქმულ უკვდავებასა?“ იქნებ ეს მხოლოდ მწყემსი ქალისადმი ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი სიყვარულია; უფრო მისი სილამაზისადმი ყოველმხრივ ბუნებრივი ლტოლვაა, ვიდრე ავხორცობის თავისთავად სამარცხვინო განცდა. თქმა იმისა, რომ განდევილი მხოლოდ, ან უპირველეს ყოვლისა, ზორციელმა ვნებამ გაიტაცა, ძალზედ გადაჭარბებულად მეჩვენება. თუმცა თუნდაც საქმე ავხორცობის ჩანაფიქრთან ან განხორციელებულ მრუშობასთან გვეკონდეს, არის თუ არა ეს საკმარისი, რომ განდევილი უკვე საბოლოოდ დამარცხებულად გამოცხადებულიყო? ნუთუ მას აღარ ჰქონდა შანსი ღრმა სინანულითა და სულიერი მოღვაწეობით უზენაესთან თავიდან მიახლოებისა? ვფიქრობ, ამ კონტექსტში მსგავს თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებების გახსენება სრულიად გამართლებული და უპრიანია. გავიხსენოთ, თუ რა უმძაფრეს სულიერ განცდებში ვარდებიან იგივე აბე მურე და მამა სერგი, ან ანატოლ ფრანსის თეზაურიული მეუღაბნოე, სასწაულმოქმედი პაფნუტი, რომელმაც თავის დროზე „ალექსანდრიის ცის ცქრილა მთვარე“ (ფრანსი 1914:119) – უმშვენიერესი, მაგრამ ზნედაცემული თაისი მოაქცია სამონასტრო ცხოვრების გზაზე; ანდა წმიდა ანტონი, რომელიც არამართო ზორციელ ლტოლვას (ამონარიას მიმართ), არამედ უმძაფრეს ინტელექტუალურ ცდუნებებსაც განიცდის

ფლობერის ცნობილ ფილოსოფიურ დრამაში (ფლობერი 1983). ასე რომ, მსგავსი განსაცდელის წინაშე ილიას განდევილი მარტო არ არის.

ჩემი აზრით, საინტერესოა ისიც, რომ ილიას განდევილი არ ჩადის არც ყველაზე უმძიმეს ცოდვას, რომელიც საერთოა ჩვენს მიერ დასახელებული სხვა გმირებისათვის. მამა სერგისგან, აბე მურესგან, პაფნუტისაგან განსხვავებით, რომლებიც გარკვეულ ეტაპზე (როგორც წესი, უშუალოდ ცოდვის ჩადენის შემდეგ) ღიად ვარდებიან ღვთის გმობასა და უზენაესის უარყოფაში, ილიას განდევილის მაქსიმალური „შეცოდება“, ამ მხრივ, იმით შემოიფარგლება, რომ ღვთის მიმართ სრულიად გაუცნობიერებელი საყვედური დასცდება: „ხოლო გზა ხსნისა ესეთი მერგო მე... უბედურსაო“.

ვფიქრობ, ყოველივე ზემოხსენებულთან დაკავშირებით უნდა გადაფასდეს შეხედულება, რომლითაც თითქოსდა განსაზღვრულია პოემა „განდევილის“, როგორც ერთგვარი დიდაქტიკურ-ალეგორიული ნაწარმოების ხასიათი. არ არის აუცილებელი ამ შესანიშნავი ნაწარმოების რაიმე ხელოვნურ თეორიულ სქემაზე დაყვანა და თვითმიზნური მტკიცება იმისა, რომ განდევილი და მწყემსი ქალი, გინდა თუ არა, მაინცდამაინც (ან უპირველეს ყოვლისა) ერთგვარ სახე-სიმბოლოებსა და სახეიდებს წარმოადგენენ; არამედ უმჯობესია, ყურადღება გამახვილდეს მთავარი გმირების გამორჩეულ ინდივიდუალობასა და განუმეორებლობაზე, რომელიც განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს პოემას.

ამ კონტექსტში საგულისხმოა ისიც, რომ პოემაში მწყემსი ქალი უადრესად დაშორებულია იმ სქემას, რომელიც ხშირად მოქმედებს მსგავსი ხასიათის ნაწარმოებებში. მართალია, მას განდევილთან, ერთის მხრივ, უდავოდ მოაქვს სიცოცხლისა და სინორჩის სურნელი, მაგრამ, ამავე დროს, ის უმანკოებისა და უბიწოების განსახიერებაცაა. მას, ფაქტობრივად, არაფერი აქვს

საერთო არც ვნებიან ალექსანდრიელ მოცეკვავესა და ადვილად ხელმისაწვდომ ქალთან — თაისთან, არც მართლაც ეშმაშენი-ნილ, ცინიკოს მაკოვკინასთან, მამა სერგის შეცდენა რომ სურდა; არც იმ ვაჭრის ახალგაზრდა გონებამოსუსტო ასულ-თან, მამა სერგის ვნებიანად რომ შემოხვია წელზე ხელი და სამარცხვინო ცოდვისაკენ უბიძგა და, რაც უნდა უცნაური იყოს, არც სიცოცხლითა და საოცარი ხალისით აღსავე, თუმცა მაინც ვულგარულად გამოძწევ და გაველურებულ აღ-ბინასთან, რომელმაც თავის ინიციატივით არა მხოლოდ „პარადუს“ ბალის მშენიერებას აზიარა ცელიბატში მცხოვრები ახალგაზრდა კათოლიკე მოძღვარი. მოკლედ, „განდეგილის“ მწყემს ქალს ყველაფერი შეიძლება ეწოდოს მაცდუნებლის გარდა (უფრო მეტიც, როცა განდეგილის „ცდუნება“ ხდება, მას უბრალოდ სძინავს). მისი მართლაც რომ ბავშვური უბრა-ლოება და უშუალობა, თავმდაბლობა და პირდაპირობა, რომ აღარაფერი ვთქვათ ნატიფ, მაგრამ სრულებითაც არავულგარულ გარეგნობაზე, ცალსახად გვაფიქრებინებს, რომ მასში არის არა რაიმე საეჭვო და ბნელი, არამედ ჭეშმარიტად ღვთაებრივი საწყისი, ღვთაებრივი საწყისი თუნდაც რენესანსული გაგებით მაინც და, ამდენად, ამ საწყისისკენ ასკეტის უნებლიე გადახრა (გადატანითი თუ პირდაპირი მნიშვნელობით) სულაც არ უნდა დასრულებულიყო უმძაფრესი დრამითა და, მითუმეტეს, ტრაგე-დიით. მაგრამ არც ილიას განდეგილი ჰგავს სხვას ბევრს. ის უკიდურესად მგრძნობიარე ფსიქიკისა და გამორჩეული სულიე-რების ინდივიდუმი, რომელიც უთანასწორო ბრძოლაში კიდევ ერთხელ შეერკინება და კიდევ ერთხელ დაამარცხებს (!!!) ცხოვრებისეულ სინამდვილეს. მაგრამ მწირი ვერ ერევა მის ცნობიერებაში დაღეჟილ ფანატიკურ მიდრეკილებებს, შესა-ბამისად, გამოუსწორებელ დაცემად აღიქვამს სულიერი წრთო-ბის გზაზე ნახევარი ნაბიჯით უკან დახვევასაც კი, რითაც მის-დაუნებურად დაუძლეველი და უაღრესად მკრეხელური ეჭვი

შეაქვს უზენაესის ყოვლისმომცველ სათნობასა და მიმტვერ-
ბლობაში. ყოველივე ეს კი მისი, როგორც მორწმუნისა და ადამიანის უდიდესი ტრაგედიის მთავარზე მთავარი მიზეზი ხდება.

როგორც არაერთხელ აღნიშნულა, ილიას „განდეგილი“ უაღრესად ღრმა აზრობრივი დატვირთვის ნაწარმოებია. მაგრამ ის, უპირველეს ყოვლისა, უზადო ოსტატობით შესრულებული მხატვრული თხზულებაა და არ შეიძლება განიხილებოდეს როგორც ერთგვარი თეორიული ტრაქტატი, რომელმაც ამა თუ იმ უმნიშვნელოვანეს და უმწვავეს კითხვაზე უნდა გასცეს პასუხი. პირიქით, „განდეგილი“ არანაკლებ შეკითხვას წამოჭრის, ვიდრე ამომწურავ პასუხს იძლევა და, მნიშვნელოვანწილად, სწორედ ამაშია ამ უკვდავი პოემის იდუმალი მომხიბლველობა, სწორედ ამაშია ის მუხტი, რითაც დიდი ილია სულ ახალი და ახალი თაობის მკითხველს უწევს ჯანსაღ პროვოცირებას უმძაფრეს ფილოსოფიურ საკითხებზე ფიქრისა თუ განსჯისათვის.

ლიტერატურა:

არახამია 2005: არახამია, ნანა – ილია ჭავჭავაძის „განდეგილი“ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, თბ. 2005

ზოლა 1964: ზოლა, ემილ – „აბე მურეს შეცოდება“, თბ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1964

ტოლსტოი 1966: ტოლსტოი, ლევ – „მამა სერგი“, თხზ. 10 ტომად, ტ. 10, თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1966

ფლობერი 1983: ფლობერი, გუსტავ – „წმინდა ანტონის ცდუნებანი“ (რუსულენაზე), თხზ. 3 ტომად, ტ. 2, მოსკოვი, 1983

ფრანსი 1914: ფრანსი, ანატოლ – „თაისი“, თბ. 1914

ჭავჭავაძე 1987: ჭავჭავაძე, ილია – „განდეგილი“, თხზ. სრ. კრ. 20 ტომად, ტ.1, თბ. „მეცნიერება“ – „საბჭოთა საქართველო“, 1987

2008 წელი

ანა კალანდაძე:

„არ შევალ ტაძრად, უფინდური საღაც შევიდა“

მეოცე საუკუნის შუა პერიოდში ჩვენი ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში ანგარიშგასაწევი ცვლილებები მოხდა. ქართულ მწერლობაში მოვიდნენ ახალი სახეები, რომელთა გარეშეც დღეს უკვე წარმოდგენელია უახლესი ქართული ლიტერატურა. ამ თაობის ლიტერატურული პროფილის ჩამოყალიბებაში ანა კალანდაძემ სრულიად გამორჩეული როლი შეასრულა. ეს იყო ხანა, როცა სამწერლობო ასპარეზზე მოღვაწეობდნენ ქართული სიტყვის ჭეშმარიტი დიდოსტატები: გალაკტიონ ტაბიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, გიორგი ლეონიძე, იოსებ გრიშაშვილი, სიმონ ჩიქოვანი, ლეო ქიაჩელი და მრავალი სხვა. სწორედ ამ პერიოდში გაისმა ანა კალანდაძის პოეზიის თავანკარა ხმა, რომელიც ერთგვარ ნუგეშად ექცა მეორე მსოფლიო ომის ტანჯვითა და განსაცდელით დათრგუნულ ადამიანებს.

შეიძლება ცალსახად ითქვას, რომ ანა კალანდაძის ფენომენის მოვლინებამ მყისიერად განაცვიფრა ყველა, მაგრამ ამგვარივე ხელაღებით შეუძლებელია ითქვას, რომ ასევე ყველა აღაფრთოვანა. ანას იმჟამინდელი ოპონენტები იმთავითვე მიიჩნევდნენ, რომ მისი ლექსები მოკლებული იყო ჭეშმარიტ საზოგადოებრივ პათოსს, ჯანსაღ მოქალაქეობრივ პოზიციას. მათ მიაჩნდათ, რომ ინტიმური მოტივები, ლიტერატურული თვითრეალიზების ფაქიზად ლირიკული მანერა, პრინციპის თვალსაზრისით, არ არის და არც შეიძლება იყოს მოქალაქეობრივი უღერადობის მატარებელი.

ამასთან ერთად, ფაქტი ფაქტად რჩება – ანას ლიტერატურულ დებიუტს გამორჩეული სიხარულით შეეგებნენ ჩვენი

მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლები. აი, რას ამბობდა გერონტი ქიქოძე: „1946 წლის 25 მაისი დიდი თარიღია ქართული ლიტერატურის ცხოვრებაში. მწერალთა სასახლეში ოცდაორი წლის ქალიშვილმა ანა კალანდაძემ თავისი ლექსების რვეული წაგვიკითხა მსმენელებით სავსე დარბაზში. ამ დღიდან იწყება ქართული ლირიკის აღორძინება. ვაჟა-ფშაველას შემდეგ პირველი დიდი პოეტი მოგვევლინა. მას აქვს მეტად ორიგინალური რელიგიური მსოფლშეგრძნება, სრულიად ახალი პოეტური მეტყველება. მისი შთაგონების წყაროებს ქართლის ცხოვრება, ბიბლია, დავით გურამიშვილი, გურიის ფოლკლორი წარმოადგენს. გასაოცარია ეროტიული მოტივების უქონლობა, მისი ლექსები უფრო რელიგიურ ჰიმნებს ჰგავს, ვიდრე პირად ლირიკულ აღსარებას... მისი ხმის მუსიკა ახლაც მესმის. თუ ჩემს ასაკში ან მდგომარეობაში კიდევ შეიძლება ბედნიერი წუთების განცდა, მე ის გუშინ განვიცადა“.

არც კონსტანტინე გამსახურდია ყოფილა სიტყვაძუნწი: „ყოჩაღ, ყმაწვილო ასულო! მინდოდა მეთქვა, დღეის ამას იქით მაგანმა და მაგანმა ზოგ-ზოგებმა კალამს ხელი უნდა შეუშვან-მეთქი, მაგრამ — არა, პირიქით მოხდება: ბევრ ახალგაზრდა პოეტს საგრძნობ სტიმულს მისცემს დღევანდელი ამბავი, ისინი უფრო მოიმარჯვებენ კალამს, ანასთან ერთად განადიდებენ ჩვენს ისედაც დიდებულ პოეზიას“.

საოცრად გულწრფელი იყო შეფასებაში ალექსანდრე აბაშელიც: „ალბათ, არასოდეს დაგვჭირვებია მსგავსი რამ, როგორც დღეს. მერე რა დროსა და როგორ ვითარებაშია თქმული ეს? სწორედ ამას აქვს უდიდესი მნიშვნელობა“.

თუმცა, ჯერ კიდევ არ განელებულიყო პირველი აღფრთოვანებული ემოციები ქართულ პოეზიაში ჭეშმარიტად გამორჩეული ტალანტის დაბადების გამო, რომ თავი მეორე უკიდურესობამ იჩინა. ყოველივე ამას, როგორც ჩანს, ბიძგი მანც ავაღსახსენებელი კომუნისტური პარტიის 1946 წლის 14 აგ-

ვისტოს ყბადაღებულმა დადგენილებამ მისცა ჟურნალების „ზვეზდას“ და „ლენინგრადის“ შესახებ. ამ დადგენილებაში „მიწასთანაა გასწორებული“ გამოჩენილი მწერლების ანა ახმატოვასა და მიხეილ ზოშჩენკოს ლიტერატურული მოღვაწეობა. აი, რას „დააღებს“ ეს დადგენილება:

„ჟურნალ «ზვეზდაში» უკანასკნელ ხანს გამოჩნდა მრავალი უიდეო, იდეოლოგიურად მავნე ნაწარმოები. «ზვეზდას» უხეში შეცდომაა ის, რომ ლიტერატურული ტრიბუნა დაუთმო მწერალ ზოშჩენკოს, რომლის ნაწარმოებები უცხოა საბჭოთა ლიტერატურისათვის... ჟურნალი «ზვეზდა» აგრეთვე ყოველნაირად უწევს პოპულარიზაციას მწერალ ახმატოვას ნაწარმოებებს, რომლის ლიტერატურული და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფიზიონომია დიდი ხანია, ცნობილია საბჭოთა საზოგადოებრიობისათვის. ახმატოვა ტიპური წარმომადგენელია უშინაარსო, უიდეო პოეზიისა, რომელიც უცხოა ჩვენი ხალხისათვის. პესიმიზმისა და დაცემულობის სულისკვეთებით განმსჭვალული მისი ლექსები, რომლებიც ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული ესთეტიკისა და დეკადანტობის პოზიციებზე გაყინული ძველი სალონური პოეზიის – «ხელოვნება ხელოვნებისათვის» გემოვნებას გამოხატავენ, პოეზიისა, რომელსაც არ სურს თავისი ხალხის მხარდამხარ იაროს, ზიანს აყენებენ ჩვენი ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეს“.

ახლა ვნახოთ, როგორ „ეხმატკბილება“ კომპარტიის ზემოაღნიშნულ დადგენილებას ის, რაც 1946 წლის 5 სექტემბერს ქართულენოვან (ძნელია მას ქართული უწოდო!) გაზეთ „კომუნისტში“ დაიბეჭდა:

„ჟურნალ «მნათობში» დაბეჭდილმა უცხო და მიუღებელმა ნაწარმოებებმა, უპირველეს ყოვლისა, დაბნეულობა შეიტანეს ახალგაზრდა მწერლებში. ზოგიერთ ახალგაზრდა მწერალს ამკარად დაეტყო დეკადენტური, აპოლიტიკური მოტივებით გატაცება. ამის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებას წარმოადგენს

ანა კალანდაძის ლექსები, რომლებიც ჟურნალ «მნათობის» მიმდინარე წლის მეოთხე ნომერში დაიბეჭდა. ახალგაზრდა ავტორს, როგორც ჩანს, აქვს საკმაო პოეტური ნიჭი, მაგრამ მას აკლია ჩამოყალიბებული ცოდნა ცხოვრებისა, უნარი მოვლენების სწორად დანახვისა. არ ხელმძღვანელობს მოწინავე იდეებით, დეკადენტური მოტივების ტყვეობაშია მოქცეული.

ერთ ლექსში ანა კალანდაძე «უდაბნოს მწირს» უწოდებს თავის თავს. და მართლაც, მისი ზოგიერთი ლექსი ძველი სამონასტრო ცხოვრების ჰიმნოგრაფებს გვაგონებს. მაგალითისათვის დავასახელებთ ლექსს:

«ხატთან ანთია სანთელი ორი, ორივე პაწია და თანასწორი, სულის მეოხად შენი ერთასი. ან ვარ ბეთანში, ან თუ მცხეთაში, წმინდა სამთავროს... ალვის სადარო, დახრილი წამით, მოხრილი მუხლით ხატის წინ შეენი. შენ ამბობ: – იყავნ ნებაი შენი! – მე ვამბობ: – ამინ!»

რა საოცარ ანაქრონიზმად გაისმის ეს სიტყვები დღეს. ღეთისმშობლისა და იესო ქრისტეს შესახებ ამაზე უფრო ადგზნებული ჰიმნები მეთუ საუკუნის ჰიმნოგრაფებსაც არ შეუქმნიათ. ვის ესაჭიროება დღეს ამგვარი ლექსები? ვის სულიერ განწყობილებას გამოხატავენ ისინი?

ანა კალანდაძის მეორე ლექსში «მკედართა მზე ვარ», კვითხულობთ: «ორი ქვეყნის, ორი ქვეყნის საზღვრად ვდგეგვარ, გულო, რისად მეხურები? სხივმიმკრთალი, სხივმიმკედარი მკედართა მზე ვარ, ჩემს სხივებში თამაშობენ ბელურები. კორჩიოტას თესლი გაღზვა, ორთქლად მიღის ნესტიანი სუნთქვა მიწის, ნაკადულის სიმღერებში სძინავს ღაღღას, ღზენით ვისმენ ბელურების წივ-წივ, წივ-წივს».

ფორმალიზმი, უიდეობა, აპოლიტიკურობა ამაზე შორს ვერ წავა.

ანა კალანდაძის ლექსებში ადგილი აქვს მეორე უცნაურობასაც, რომელიც ასევე დეკადენტური, გარდასული დროის

პოეზიის დამახასიათებელია. პოეტი რაღაც უცხო სევდას შეუპყრია და ბუზღუნებს: «დარდიანი ღვინოს ვსვამ და ვთვრები».

ეს შემთხვევითი სტრიქონი როდია. შეიძლება ითქვას, რომ ანა კალანდაძის ლექსებში სიმთვრალის, ლოთობის აპოლოგიასთან გვაქვს საქმე. «ღვინიანი ჭიქა», «ქუდმოხდილი ქვეერი», «ღვინიანი კოპე», «ღვინომ დამახრჩოს», «ღვინო დოქებით», — ასეთია ამ ქალის პოეტური ლექსიკა.

ჩვენი ლიტერატურისათვის ეს სრულიად უცხო მოტივები — ლოთობის აპოლოგია, მისტიციზმი — ამ დამწყები პოეტის შემოქმედებაში იმის შედეგია, რომ მწერალთა კავშირი და ჟურნალ «მნათობის» რედაქცია სუსტად ხელმძღვანელობენ ახალგაზრდა მწერლების იდეურ აღზრდას. სხვა მხრივ, რით უნდა აიხსნას ანა კალანდაძის ლექსების დაბეჭდვა ჟურნალ «მნათობში»?!...“

შეგნებულად არ ვასახელებ ამ წერილის ავტორს. ის სინამდვილეში სრულებითაც არ იყო უგემოვნო ლიტერატორი, და არ მჯერა, გულწრფელი ყოფილიყო ზემოხსენებული სტრიქონების წერისას, მაგრამ იმჯერად მისი პირით ანა კალანდაძის შესახებ ერთი კრიტიკოსი კი არა, არამედ მთელი საბჭოთა სისტემა ლაპარაკობდა. და ეს „გამოხმაურება“ სულაც არ იყო ერთადერთი. იმავე 1946 წლის სექტემბერში გაიმართა საქართველოს მწერალთა მესამე ყრილობა. ყრილობაზე „ბოლშევიკური პრინციპულობით განმსჭვალული“ მოხსენებით გამოვიდა საქართველოს კომპარტიის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი პეტრე შარია, რომელმაც ტრადიციული იქედური ქილიკით ანა კალანდაძის პოეზიასაც გააკრა კბილი:

„აქ ერთ-ერთი ორატორი, მგონი ამხ. გაწერელია, სპეციალურად შეჩერდა დამწყები პოეტი ქალის დადებით სუბიექტურ-მორალურ თვისებებზე. სხვათა შორის, ობიექტურად სრულიად გაუმართლებელია ის სენსაცია, რაც ამ ახალგაზრდის გარშემო შეიქმნა. გაუმართლებლად მიმაჩნია ისიც, რომ

ამ ყრილობაზე ასე ბევრი ილაპარაკეს მის გარშემო... გაზვიადებულია როგორც მისი ორიგინალობა და სიახლე, ისე მისი შემოქმედებითი მიღწევებიც. ამ უეჭველად პერსპექტივიან ახალგაზრდა პოეტ ქალს დათვური სამსახური გაუწიეს იმათ, ვინც მზრუნველობითი კრიტიკისა და მეგობრული რჩევის ნაცვლად თავბრუდამხვევი ხოტბა შეასხეს... ამბობენ და ეს სასიხარულოა, რომ თვით ახალგაზრდა ავტორი ძალიან თავმდაბალი და თვითკრიტიკულად განწყობილიაო. ეს ააცდენს მას თავბრუდახვევას და ნამდვილი პოეზიისაკენ გზას გაუკაფავს“.

დღევანდელი გადასახედიდან შეიძლება სრულიად დაუჯერებლად მოგვეჩვენოს, მაგრამ იმ პერიოდში ანა კალანდაძის ერთი გამოუქვეყნებელი ლექსიც კი გამხდარა გაუმართლებელი კრიტიკის საგანი. გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნების“ 1946 წლის 16 ნოემბრის ნომერში ადგილი ჰქონდა ვინმე კ. ზუმბულიძის საკმაოდ არაკორექტულ გამოხდომას. გამოქვეყნებულ პასკვილში „განხილულია“ სერგო ზაქარიადის მხატვრული კითხვის საღამოები:

„მსახიობის ეს თაოსნობა, – წერს ავტორი, – თავისთავად ძალიან კარგია. მაგრამ როგორია მისი გამოსვლების პროგრამა? მსახიობი თითქო ცდილობს თავის საღამოებზე მსმენელს წარმოდგენა მისცეს როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე საბჭოთა პოეზიის შესახებ. ამ მიზნით იგი კითხულობს, ერთის მხრივ კლასიკოსების (ილია ჭავჭავაძე, ნ. ბარათაშვილი, აკ. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა) ლექსებს, ხოლო თანამედროვეთაგან მას რატომღაც ორი პოეტი აურჩევია – ლადო ასათიანი და ანა კალანდაძე. გაუგებარია, რა პრინციპით ხელმძღვანელობდა მსახიობი, როცა ასეთ არჩევანს მიმართავდა.

მაგრამ ჩვენ ამაზეც არაფერს ვიტყვით, რომ მსახიობს თვით შემოხსენებული ორი პოეტის ლექსებში მაინც აერჩია უფრო მოწინავე, იდეურად გამართლებული ლექსები... მწერალთა კლუბის დარბაზში, სწორედ იმ ტრიბუნაზე, საიდანაც სულ

მოკლე ხნის წინ, მწერალთა მესამე ყრილობაზე სასტიკად იქნა გაკრიტიკებული უიდეობისა და აპოლიტიკური ტენდენცია პოეზიაში. სწორედ ამ ტრიბუნაზე მსახიობი კითხულობს პესიმისტური განწყობილების შემცველ და უიდეო ლექსებს. ასეთია, მაგალითად, «ლოცულობს გველი» – სავსებით მისტიკური, დეკადენტური ნაწარმოები, რომელიც თვით ავტორმაც კი დაბეჭდვის ღირსად არ სცნო. მაშ, რაღა საჭიროა ახლა ამ ლექსის საჯაროდ კითხვა და პოპულარიზაცია? არაფრით არ შეიძლება გავამართლოთ ს. ზაქარიაძის ასეთი უპასუხისმგებლო და დაუშვებელი გამოსვლები“.

კიდევ უფრო მეტიც: ანა კალანდაძის შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო მკვლევარი – მწერალი შოთა ზოიძე, სხვა მოყვანილ საინტერესო ფაქტებთან ერთად, იმასაც აღნიშნავს, რომ ანა კალანდაძის არქივში ინახება ერთი მეტად „საყურადღებო“ დოკუმენტი, რომელიც პოეტს 1951 წელს მიუღია საქ. სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულების საქმეთა კომიტეტისაგან. ეს არის „საორიენტაციო თემატიკა“, რომლის მიხედვითაც ანა კალანდაძეს ახალი ნაწარმოებები უნდა შეექმნა. თემათა ჩამონათვალი „წარუშლელ შთაბეჭდილებას“ ახდენს: 1. სამგორის შესახებ, 2. რუსთავის შესახებ, 3. ბრძოლა მარცვლეულისათვის (პურის აღება კომბაინით, პურის ბელელი), 4. ბრძოლა მეცხოველეობისათვის (მწყემსები, მომთაბარეობა, ბინები და სხვა), 5. საკოლმეურნეო მგზავრული (კოლმეურნეთა სამუშაო ადგილებზე გასვლა), 6. ზენა-თესვის შესახებ, 7. მალაროელთა სიმღერა, 8. სიმღერა სამშობლოზე (პატრიოტიზმი), 9. საყოფაცხოვრებო და სახუმარო (შაირები, გაბაასება), 10. სიმღერა ახალგაზრდობაზე და ახალგაზრდობისათვის. 11. სიმღერა პიონერებზე და ბავშვებზე, აგრეთვე პიონერებისა და ბავშვებისათვის, 12. ხალხთა და ეროვნებათა სტალინურ მეგობრობაზე, 13. გმირობის, ვაჟკაცობისა და თავდადების შესახებ, 14. მთასვლელთა

სიმღერა, 15. სიმღერა ფიზიკულტურელებზე... 17. სიმღერა
რთველზე. 18. სიმღერა ბაღებისა და ხილის შესახებ... 20. კო-
მუნისტების დიადი მშენებლობის შესახებ და ა.შ. ეს „სახალისო“
ჩამონათვალი კიდევ გრძელდება!

ღვთის შეწევნით, ანა კალანდაძეს დებიუტისთანავე დაკავ-
ებული ჰქონდა თავისი ნიშა ჯემსარიტ პოეზიაში. მაგრამ ახალ-
გაზრდა პოეტი ქალისათვის ასეთი ტენდენციური და ზოგჯერ,
უბრალოდ, უხამსი დამოკიდებულება ადვილად გადასახარში
მანც ვერ იქნებოდა. ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ 1947-1948
წლებში ლექსი აღარ დაუწერია. თითქმის არ წერდა მომდევნო
რამდენიმე წლის განმავლობაშიც. თუმცა, ამ დუმილის შემდეგ,
როგორც იგივე შოთა ზოიძე მოხდენილად შენიშნავს, „თითქოს
ზემოდან შემოთავაზებული თემატიკის „საპასუხოდ“ დაიწერა ეს
მცირე ფორმის, მაგრამ საოცრად მრავლისმთქმელი ლექსი:

„შენ მისმენ ისე,
ვით მზე უსმენს ოკეანებს.
და ციმციმებ,
ბრწყინავ მასავით...
მოეფარები მალე კლდეებს,
მოეფარები,
მიაშურებ მძიმედ დასავალს...
შენ კვლავ მომისმენ,
ვით მზე უსმენს
ოკეანებს,
გაბრწყინდები
ჩემთვის მასავით?“

ღიახ, სწორედ ეს იყო პასუხი: ანა კალანდაძეს არ შეეძლო
სხვაგვარად ეწერა და მისი პოეზია არ შეიძლება არ ყო-
ფილიყო ის, რაც არის. შედეგად მთელი შვიდი (!!!) წლით,
1953 წლამდე დაგვიანდა მისი პირველი კრებულის დაბეჭდვა,
მიუხედავად იმისა, რომ 1946 წლის მაისში მწერალთა

კავშირის სასახლეში მისი სასწრაფოდ გამოცემა იყო გადაწყვეტილი. თანაც ხელნაწერების სახით ხალხში გავრცელებული შედეგებიდან არაერთი ამ კრებულში ავტორს არ შეატანინეს, მათ შორის ისეთები, როგორიცაა: „მე მივაშურებ ურარტუს ქვაბებს“, „მოდოდა ნინო მთებით“, „შენ ისე ღრმა ხარ“, „ტყემ პირსაბური ჩამოიცილა“, „მეუფევე ჩემო“, „ხმობენ კაკბები“, „ჭექქდა მაზურკა“, „ქეთევან დედოფალი“, „მკვდართა მზევარ“, „ბოშა ქალი“, „ლოცულობს გველი“ და ბევრი სხვა. „ლოცულობს გველი“, როგორც „სავსებით მისტიკური და დეკადენტური“ მხოლოდ შემდგომ გამოცემაში დაუბეჭდეს და ისიც უსათაუროდ. სათაური თვალში ხვდებათ და აფეთებთო, უთქვამს პოეტისთვის ერთ უფროს კოლეგას და კიდევ რამდენიმე სხვა ლექსის უსათაუროდ დაბეჭდვაც ურჩევია.

დაგვიანებული პირველი კრებულის გამოსვლით ყველაფერი არ დამთავრებულა. წამოვიდა ღვარძლისა და ძაგების ხელახალი ტალღა. ასე, მაგალითად, „იერიში იქნა მიტანილი“ („კრიტიკოს“ ვ. მაჭავარიანის მიერ „ლიტერატურულ გაზეთში“) ისეთ იშვიათ პოეტურ ქმნილებაზე როგორიცაა ანა კალანდაძის „შორია თამარ“:

„...უნდა აღინიშნოს, ანა კალანდაძე ცდებოდა და ახლაც ცდება, როდესაც რომანტიკული ლეჩაქით თვალეზზე (!!!-კ.ლ.) გაჰყურებს ფეოდალურ საქართველოს („შორია თამარ“). ეს შუა საუკუნეების ფლიორი, რაც უფრო მალე ჩამოცილდება მის პოეზიას, მით უფრო გაიზრდება და დავაჟაკდება ის. ნამყო, ძველი საჭიროა და აუცილებელიც, მაგრამ მხოლოდ აწმყოსათვის და მომავლისათვის და არა თავისთავად. საქართველო იმდენად წარმტაცი და კარგია დღეს, რომ მის შესაქებად გუშინდელი საჭირო აღარ არის... ჩვენი ინდივიდუალური სამყარო გამსჭვალულია კოლექტივიზმის გრძნობით. ახალმა პოეტმა უნდა იგრძნოს და შეამჩნიოს ეს ფენომენი და მას ადეკვატური პოეტური ფორმა მოუნახოს...“

ასე ასწავლიდა წერა კითხვის ზოგიერთი ეთნოსოლოგი არა-
მკითხველ კი „ადაცკატური ყორისს“ ძეგას კესიალეური შესა-
ძლებლობას ახალგაზრდა მოეჭს.

მოგვიანებით ნოდარ დეკხაძემ თქვა: „ანა კალანდაძის
გაკილვას რა უნდა, ქებაა ძეგლი ანა კალანდაძისა... გურიიდან
ჩამოსული ბიჭი ვიყავი, ჰიბაძისის წისქვილში დამენათვეი ბიჭი
და სიზმრიდან ახალდაბრუნებულევიით მაშინ პირველად მოეხედა,
რომ ეს ყველაფერი: სახლში შემოჭრილი თუთა, კიამაია, ც.
ჩახლართული ღობე, თოლიას ყევა, ქვევრში დამწყვდეული
ჭინკა, თოვლზე დარჩენილი ნადირის ნაკვალევი, ჩინილაკი,
კალანდა, ბოშა ქალიცა და თათრის გოგონაც – ადრე რომ
არაფერი მეგონა, თურმე ღეთაებრივი ღექსი და ღეთაებრივი
პოეზია ყოფილა?!“ – აი, სწორედ ამას ვერ (ან არ) ხედავდა
ანას ბევრი მოშურნე თუ ოპონენტი.

გავა დრო და გურამ ასათიანი დაწერს: „ანა კალანდაძეს
ჰყავს ოპონენტები როგორც ქართულ მწერლობაში, ისე მკითხ-
ველთა გარკვეულ წრეებშიც. ერთი ამ ბრალდებათაგანი ასეთია:
თითქოს მისი შემოქმედება მოკლებული იყო აქტუალობას,
ნამდვილ სოციალურ სიმძაფრეს. ასეთ შეხედულებას აქვს
თავისი საფუძველი. მართლაც, ანა კალანდაძეს არ შეუძლია
ზოგიერთ ისეთ თემაზე წერა, რაც სხვა პოეტებს ეხერხებათ.
არ შეუძლია თავისი პოეტური ბუნების გამო. მაგრამ ამავე
დროს, მთელი მისი პოეტური შემოქმედება, მთელი მისი
ცხოვრება ქართულ პოეზიაში ღრმა საზოგადოებრივი აზრის,
ღიას, მეტად ღრმა და მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი, სო-
ციალურ-ზნეობრივი აზრის მაუწყებელი მაგალითია“, – მართ-
ლაც ზედმიწევნითი შეფასებაა ანას ნათელი ბიოგრაფიისა და
ჭეშმარიტად ფენომენური ლიტერატურული მემკვიდრეობისა.
ამაზე უკეთ ძნელად თუ იტყვი...

დაგნი იული – მუზა, მითი თუ შემოქმედი?!...

თბილისის ცენტრში, მშრალი ხიდის მახლობლად, ერთ-მანეთისგან სულ რამდენიმე მეტრით დაშორებულ შენობებზე ორი სხვადასხვა მემორიალური დაფა კიდია. მათ მხოლოდ ერთი რამ აერთიანებთ: ორივე შორეული ნორვეგიის ლიტერატურის წარმომადგენლებს ეძღვნება. ერთი აღნიშნავს, რომ შენობაში, ყოფილ სასტუმრო ლონდონში 1899 წელს ცხოვრობდა დიდი ნორვეგიელი მწერალი კნუტ ჰამსუნი, მეორე კი მეტად სამწუხარო ფაქტს გვაძნობს: ჰამსუნის სტუმრობიდან სულ რაღაც ორიოდე წლის შემდეგ მეზობელ შენობაში ტრაგიკულად გარდაიცვალა ნორვეგიელი მწერალი ქალი დაგნი იული.

დაგნი იული ერთ-ერთი პიონერია სკანდინავიელ მოდერნისტთა შორის. მისი ბიოგრაფია უშუალო კავშირშია ბერლინში მოღვაწე სკანდინავიელ და სხვა ხელოვანთა ბოჰემისტურ წრეებთან, რომელთა თავშეყრის ერთ-ერთ ძირითად ადგილს ღვინის ტრაქტირი „შავი ღორი“ წარმოადგენდა. იშვიათი სილამაზის ნორვეგიელი ქალი საინტერესოდ წერდა, შესანიშნავად უკრავდა და საოცარი მომხიბვლელობით ცეკვავდა. იგი მალე ჩამოყალიბდა არაერთი ცნობილი შემოქმედი მამაკაცის ჭეშმარიტ მუზად და ინსპირაციის უშრეტ წყაროდ. ამ მხრივ გამოირჩეულად აღსანიშნავია მსოფლიო აღიარების მქონე მოდერნისტი მხატვარი – ედვარდ მუნკი, რომელმაც, აშკარად თუ ფარულად, დაგნის სილამაზე თავის არაერთ ტილოზე გადაიტანა.

დაგნი იული ოსლოს მახლობლად, ნორვეგიის ერთ პატარა ქალაქ კონგსვინგერში დაიბადა 1867 წლის 8 ივნისს. დაგნის მამა – ჰანს ლემიხ იული საკმაოდ სახელგანთქმული ექიმი იყო. მას ოთხი ქალიშვილი ჰყავდა, მათ შორის ასაკით მეორე

– დაგნი. იულების ოჯახი შეძლებულად ცხოვრობდა, ჰანს ლემბიხი კი, ერთგვარად, ქალაქის კულტურულ ცხოვრებასაც ხელმძღვანელობდა. ამიტომაც იულების დიდ ვილაში სალამობით ხშირი იყო სტუმრიანობა. არის ვარაუდი, რომ ერთ-ერთ ასეთ სალამოზე გაიცნო დაგნიმ შემდგომში მსოფლიოში სახელგანთქმული მხატვარი ედვარდ მუნკიც. 1885 წელს დაგნი და მისი და – რაგნჰილდი, რომელიც მოგვიანებით ცნობილი საოპერო მომღერალი გახდა, მუსიკალური განათლების გასაგრძელებლად ქრისტიანიაში (ახლანდელი ოსლო) გადადიან. იქ დაგნი ძალზედ იოლად გაუშინაურდა ადგილობრივ ბოჰემურ გარემოს. 1892 წელს კი მომხიბვლელი ახალგაზრდა ქალი ბერლინს გაემგზავრა, სადაც სწავლა იქაურ კონსერვატორიაში განაგრძო. იმ დროისათვის ბერლინში უკვე იმყოფებოდა ედვარდ მუნკიც.

ბიოგრაფები ვერ თანხმდებიან იმაზე, თუ რა ურთიერთობა ჰქონდათ ერთმანეთთან დაგნისა და გენიალურ ნორვეგიელ მხატვარს. ერთი მხრივ, ედვარდ მუნკს მიეწერება განსაკვიფრებლად ეროტიული ფრაზა დაგნის შესახებ: „ის უნდა განგეცადა, რათა აღგეწერაო“. მეორე მხრივ, შემონახულია მათი არაერთი წერილი თუ წერილის ფრაგმენტი, რომელთა ტონი მეტად სათუოდ ხდის ადრესატთა შორის სასიყვარულო ურთიერთობას. უფრო მეტიც, საზოგადოდ გავრცელებული აზრის საწინააღმდეგოდ, რომლის მიხედვითაც მუნკის ცნობილი „მადონას“ მოდელი სწორედ დაგნი იყო, მხატვარი შეეცადა ჩაეკლა ეს მითქმა-მოთქმა და განაცხადა: უბრალოდ ის მოდელი, რომლის მიხედვითაც «მსოფლიო სინაზის დამტევი» (არც მეტი და არც ნაკლები, ასე მოიხსენიებს «მადონას» მუნკი თავის დღიურებში – კ.ლ.) ეს ნახატი შეიქმნა, საკმაოდ ჰგავდაო „ფრუ დაგნის“. დიახ, მუნკი ნამდვილად იყო ის, ვინც დაგნი პირველად მიიყვანა ტრაქტორ „შავ ღორში“, ვინც იქ მას, უსაზღვრო პატივისცემის ნიშნად, „დამენ“ (ქალბატონი) უწოდა, ვინც, საზოგადოდ, აზიარა იგი ბერლინის ბოჰემას, მაგრამ

იყო თუ არა ის დაგნისთვის პირველი მამაკაციც, როგორც ზოგიერთებს მიაჩნიათ, მაინც რთული სათქმელია. კარგად შენიშნავს დაგნის ერთ-ერთი ცნობილი ბიოგრაფი მერი ქეი ნორსენგი: „თუ ისინი მართლაც იყვნენ (საყვარლები), ძალზედ საპატივცემულოა, რომ მათ მოახერხეს ასე კარგი მეგობრობის შენარჩუნება (მთელი ცხოვრების მანძილზე- კ.ლ.). მუნკის ავადმყოფური შიში ქალების მიმართ კარგადაა დადასტურებული, მაგრამ დაგნის იგი ეთაყვანებოდა და იყო მისი დამცველი“ (ნორსენგ 1992: 27). სხვათა შორის მუნკი აღმოჩნდა თითქმის ერთადერთი მთელს ევროპაში, რომელმაც დაგნის მკვლევლობისას ხმა ამოიღო მისი ღირსების დასაცავად. მაშინ როცა თბილისის „გრანდ-ოტელში“ მომხდარი სისხლიანი ტრაგედია ევროპის არაერთმა გამოცემამ ღრმადისენსაციურ სკანდალად აქცია, მუნკს, ფაქტობრივად ერთადერთს, ეყო შინაგანი ძალა, ხმა აემღლებინა იაფფასიანი საგაზეთო ჭორიკნობის წინააღმდეგ. „წარმოსადეგი და სუფთა, და თავისუფალი და ნორვეგიული იყო დაგნი იული. ჩვენი გამამხნევებელი სიღარიბეში, ჩვენი დამამშვიდებელი და მაინც ჩვენი შთაგონების წყარო,“ (ჰაგემან 1963: 665)- წერდა მუნკი დაგნის სიკვდილისას. სხვათა შორის მუნკმა 1927 წელს საკმაოდ ამაღელვებელი გამოსათხოვარი სიტყვები უძღვნა ახლადგარდაცვლილ მწერალ სტანისლავ პრშიბიშევესკისაც – დაგნის მეუღლეს, რომელიც მოიხსენია ძველ მეგობრად. თუმცა, თავის დროზე მათ ურთიერთობებში გაუგებრობებიც იყო. განსაკუთრებით მაშინ, როცა პრშიბიშევესკიმ თავისი ტრილოგიის „ჰომო საპიენსის“ პირველ ნაწილში მოქმედ გმირად გამოიყვანა მწერალი, რომელმაც მხატვარს მომხიბლავი ქალი წაართვა. შედეგად, უპარუსად აღმფოთებული მუნკისათვის ამ საკითხზე დაგნის კარგად მოზრდილი „ახსნა-განმარტების“ მიწერა დასჭირდა. თუმცა, როგორც ჩანს, პრშიბიშევესკის ეს ნაწარმოები მაინც გახდა ერთგვარი გამამყარებელი არგუმენტი მათთვის, ვინც დაგნისა და მუნკის ურთიერთობაში მხოლოდ სულიერ მეგობრობას როდი ხედავდა...

კიდევ ერთი სკანდინავიელი გენიოსი, რომელთანაც დაგნის გზები გადაიკვეთა, სახელგანთქმული შვედი დრამატურგი ავ-გუსტ სტრინდბერგი აღმოჩნდა. სტრინდბერგს ფაქტობრივად პირველი ნახვისთანავე შეუყვარდა საოცარი ეროტიული ხიზლის მქონე ახალგაზრდა ნორვეგიელი ქალი, რომელიც მალე იქცა ბერლინის ბოჰემის ნამდვილ დედოფლად. თავის პირად წერილებში სტრინდბერგი ირწმუნება, რომ დაგნი იული მისი საყვარელი იყო სამი კვირის განმავლობაში, როცა მისი საცოლუე ფრიდა უპლი ქალაქში არ იმყოფებოდა, მაგრამ შემდეგ თურმე მას დაგნი მობეზრდა და ახალგაზრდა შვედ პუბლიცისტსა და მკვლევარს ბენგტ ლიდფორსს „გადაუმისამართა“. სტრინდბერგის ეს ვერსია დაგნის საყვარლობაზე ბევრის მიერაა გაზიარებული, თუმცა არსებობს სხვა გადმოცემაც, რომლის მიხედვითაც დაგნიმ მასზე „ყურებადმე“ შეყვარებულ სტრინდბერგს ცოლობაზე უარი სტკიცა და თანაც დასცინა: შენი ასაკის კაცი მამად უფრო შემეფერებაო. ასეა თუ ისე, სტრინდბერგის მხურვალე ლტოლვა დაგნისადმი თანდათან უსაზღვრო სიძულვილით შეიცვალა. სტრინდბერგი ქალზე საშინელ ხმებს ავრცელებდა. ასე მაგალითად, ირწმუნებოდა, რომ იმ სახსოვარ 1893 წლის მარტში დაგნის ერთი თვის განმავლობაში თითქოს ოთხი სხვადასხვა ეროვნების საყვარელი ჰყოლია: ნორვეგიელი მუნკი, შვედი სტრინდბერგი, გერმანელი შლეიხი და პოლონელი პრშიბიშევსკი (ჰაგემან 1963:660). „...მაგრამ ჩვენი საწყალი ბენგტი (ლიდფორსი) კი ზის ბერლინის სასტუმროში დანგრეული ამ სატანის კერძი ქალისგან – დაგნისგან, რომელიც ასევე ჩემი საყვარელი იყო სამ კვირას! მან (დაგნიმ) ლუდ-დერგატაზე ერთი ოთახი დაიქირავა და ისეა შეპყრობილი მორალური აღვირაზსნილობით, მალე პოლიცია წაიყვანს. ოჰ, ეს ერთი რომანია! ის ანგრევს ოჯახებს და ანადგურებს მამაკაცებს... (ისინი) ტოვებენ თავიანთ სახლებსა და კერებს, ცხოვრებისეულ მოწოდებებსა და მოვალეობებს. ეს მე არ უნდა

მეხეობდეს, რადაგან მე ის თავად მოვიშორე როგორც საყვარელი და მორალიც არაფერს ნიშნავს ჩემთვის, მაგრამ ბენგტის, სხვების, საკუთრივ მისი და მისი ნათესავეების გულისათვის... წაიყვანეთ ვინმემ ეს ქალი შინ!“ (ნორსენგ 1992: 29) – წერდა სტრინდბერგი პატარა შვედურ ქალაქ ლუნდში თავის ნაცნობს ბირგერ მორნერს, რომელიც მაშინვე დაუკავშირდა ლუნდშივე გათხოვილ დაგნის უფროს დას, ჭკვიან და რეალობის გრძნობის მქონე გუდრუნ იულ ვესტრუას. ნირწამხდარი უფროსი და, რომელიც ტრადიციული ღირებულებების დამცველი იყო, მაშინვე გაემგზავრა ბერლინს, მაგრამ ყველაფერი წესრიგში აღმოაჩინა: დაგნი პრშიბიშევსკისთან ერთად იყო და თავს მასზე დანიშნულად მიიჩნევდა. უკან დაბრუნებულმა „ასპასიას დამ“ (როგორც გუდრუნს დაგნის გამო უწოდებს სტრინდბერგი) ნამდვილი ჯოჯოხეთი მოუწყო „დეზინფორმატორ“ მორნერს. ასე რომ, მთლად ადვილიც არაა ბოლომდე ვენდოთ სტრინდბერგის წერილებს. ხსენებულ კონტექსტში ძალზე საინტერესოა დიდი შვედი დრამატურგის, ბიოგრაფის ულუფ ლაგერცრანტზის შენიშვნა იმის თაობაზე, რომ სტრინდბერგი წერილებსა და დღიურებს ერთგვარ მონახაზებად იყენებდა თავისი ნაწარმოებებისათვის (ნორსენგ 1992: 30). ის მათი მეშვეობით თავის თავს ერთგვარ ფსიქოლოგიურ საფუძველს უქმნიდა, რათა სრულფასოვნად ყოფილიყო განწყობილი ამა თუ იმ ნაწარმოების შექმნისათვის. განსაკუთრებით ეხება ეს ე.წ. „ინფერნო“-ს პერიოდს (იმდენადაც კი, რომ კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება, მაგალითად, მართლა ჰქონდა თუ არა სტრინდბერგს ფსიქიკური კრიზისი, რის შემდეგაც დაიწერა „ინფერნო“; არადა კრიზისი „კარგადაა ასახული“ მის წერილებში), მაგრამ შეხედულება შეიძლება გავრცელდეს 1893-1894 წლების წერილებზეც.

ასეა თუ ისე, ცნობილი „ქალთმოძულე“ ავგუსტ სტრინდბერგი თავის არაერთ ნაწარმოებში დაგნის, როგორც მოდელს

ისე იყენებს გამორჩეულად დესტრუქციული ქალებისათვის, ერთგვარი ფემე-ფატალებისათვის. მკვლევარები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ასპასიას „ინფერნოსა“ და „შავ ღროშებში“, ლაისს „კოშკში“, ჰენრიეტეს „დანაშაული და დანაშაულში“-ყველას ერთი პროტოტიპი ჰყავს. სტრინდბერგს მყარად მიაჩნდა, რომ საზოგადოდ „...ქალის მიზანია დაეუფლოს მამაკაცს, შემდეგ კი გაანადგუროს ის“, და კიდევ ერთიც: „ემანსიპირებული (ქალი) იგივეა, რაც პროსტიტუირებული“ (ლუნდქვისტ 2005:40). სტრინდბერგისათვის დაგნი ზედმიწევნით კარგად მიესადაგებოდა დემონიზირებულ ქალთა ამდაგვარ როლებს და გენიოსი მწერალი ქმნიდა კიდევ მისგან შესაბამის ლიტერატურულ სახეებს. საგულისხმოა, რომ ნორვეგიელი ქალი სტრინდბერგის მხრიდან მისდამი გამოვლენილ სხვადასხვა ხასიათის უცნაურ, თუ ახირებულ დამოკიდებულებას მხოლოდ და მხოლოდ იდუმალი სიჩუმით პასუხობდა.

თანდათანობით დაგნი იული სიცოცხლეშივე ჩამოყალიბდა ერთგვარ მითად და გამოცანად. დაგნის ბიოგრაფიის მკვლევარებს ხშირად საოცრად უჭირთ მის შესახებ რეალურისა და გამონაგონის ერთმანეთისაგან გარჩევა. იდუმალებითაა მოსილი დაგნის ცხოვრების არაერთი დეტალი, რასაც, ალბათ, იმანაც შეუწყო ხელი, რომ, აღმოჩნდნენ რა არამართო ტრაგიკულ, არამედ სკანდალურ მდგომარეობაშიც, გარდაცვალების შემდეგ დაგნიზე ოჯახში იშვიათად საუბრობდნენ; ხოლო დედამისმა მოითხოვა, რომ ყველა წერილი, რომელიც დაგნის ეხებოდა, უნდა განადგურებულიყო (ნორსენგ 1992: 14). რაც შეეხება დაგნის ქორწინებას თავის ღროზე უზომოდ პოპულარულ პოლონელ მოდერნისტ მწერალ სტანისლავ პრშიბიშევსკისთან, ის საოცრად წინააღმდეგობრივი და დრამატული გამოდგა. „გენიალური პოლონელი“, როგორც მას თაყვანისმცემლები უწოდებდნენ დაგნიმ ასევე ლვინის სარდაფ „შავ ღორში“ გაიცინო. დაგნისთან შეხვედრამდე პრშიბიშევსკი სხვა ქალთან

ცხოვრობდა, რომელმაც მას ორი შვილი გაუჩინა და რომელიც მესამე ბავშვზე იყო ფეხმძიმედ. მასთან ურთიერთობა პრში-ბიშვესკის არც დაგნის ცოლად შერთვის მერე შეუწყვეტია, რასაც ბავშვებთან კავშირის შენარჩუნების მოტივით ხსნიდა (შემდგომში ამ ქალმა თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე). დაგნის რჩეული იყო ბოჰემისტი მამაკაცი, რომელსაც არც ოჯახური პრობლემები აღარდებდა და არც საზოგადოებისათვის ანგარიშგასაწვევი ტრადიციები. 1893 წლის 18 აგვისტოს ქორწინებით დაიწყო მათი უაღრესად მშფოთვარე და მოუსვენარი, ათასგვარი ტკივილებითა და გამოწვევებით აღსავსე, მაგრამ იმავდროულად სიყვარულითა და ერთაშენეთისადმი ვნებიანი ლტოლვით გამსჭვალული თანაცხოვრება. „ღიახ, მე არ ვიცოდი, რა იყო სიყვარული, არ ვიცნობდი საკუთარ თავს. და ის ყველაფერი, რაც აქამდე ჩემთვის უცხო იყო — ჩემი საკუთარი სულისა და ზორცის ქვეცნობიერად არსებული ის უღვევი ძალა, რომელიც აქამდე ჩემთვისაც კი საიდუმლოს წარმოადგენდა, სწორედ ამ ქალმა წამოსწია წინ... მასში ჩემი სულის ყველა საიდუმლომ შეისხა ზორცი და შენ ხედავ, იგი ჩემი ინტელექტუალური და ესთეტიკური ტკობის უმაღლესი საგანია,“ (ნორსენგ 1992: 34) — წერდა ერთ-ერთ მეგობარს პრშიბიშვესკი. მისი ნაწარმოებების ქალები, როგორც მკვლევარები არაერთხელ აღნიშნავენ, შეიძლება არ წარმოადგენდნენ დაგნის ზედმიწევნით ასლს, მაგრამ მათში ნორვეგიელი „ცისკრის ვარსკვლავის“ (დაგნი სიტყვასიტყვით ახალ დღეს, გადატანით კი ცისკრის ვარსკვლავს ნიშნავს ნორვეგიულად) ციაგი არ დაინახო, უბრალოდ შეუძლებელია. დაგნი კარგა ხანს იყო თავისი ქმრის შემოქმედებითი შთაგონების ერთ-ერთი მთავარი წყარო. ამიტომაც, ვფიქრობ, გასაკვირი არაა, რომ პრშიბიშვესკის გმირი ქალები ერთ შემთხვევაში ეროტიზმითა და სისასტიკით აღსავსე დემონები არიან, სხვა შემთხვევაში კი ერთგვარ მიუწვდომელ იდეალს, სანატრელ და კეთილშობილ

არსებებს წარმოადგენენ (კვიჟინაძე 2007: 52): გააჩნია, როდინდელ ნაწარმოებებს ეხებით.

პრშიბიშევსკი, რომელიც საზოგადოდ თავისუფალ სიყვარულს ქადაგებდა და სექსი თითქმის რელიგიის დონემდე ჰყავდა აყვანილი, სხვათა შორის დაგნის შესახებ წერდა: „მასზე მდაბიოდ ჭორაობენ. ბევრი რამ მართალია და მე ვიცი მისი ყველა წინა ურთიერთობის შესახებ. მაგრამ მეხება კი მე ეს? რა შუაში ვარ მე, თუკი ის სურათი, რომელიც მე მიყვარს, უწინ რომელიმე დასვრილი დუქნის კედელზე ეკიდა. მე ეჭვიანიც კი არ შემიძლია ვიყო, რადგანაც ის რაც მასში მიყვარს, ის რისი სიყვარულიც მისი შემწეობით ჩემი თავის მიმართაც ვისწავლე, შეუძლებელია ვინმემ წამართვას; ვერავის შეუძლია მისი დასვრა ან დაბინძურება... იგი უსასრულოდ კარგია. მე ისე უსაზღვროდ ვარ მისი მადლიერი“ (ჰაგემან 1963: 662). თავად დაგნი დარწმუნებული იყო, რომ ის და „სტახუ“ (ასე ეძახდა მეუღლეს) ერთმანეთისათვის იყვნენ გაჩენილნი და ბედისწერით განსაზღვრულები.

თუმცა ამ სიყვარულმა დროს ვერ გაუძლო. შემოქმედებითი შთაგონებაც ნელ-ნელა განელდა. ვერ მოხერხდა ოჯახის ერთადგილზე დაფუძნებაც. პრშიბიშევსკები განუწყვეტლივ გადასვლა-გადმოსვლაში იყვნენ, ხან სკანდინავიაში და ხანაც კონტინენტურ ევროპაში. 1898 წელს ისინი საცხოვრებლად კრაკოვში გადავიდნენ, სადაც სტანისლავი პოლონელი მოდერნისტების წამყვანი გაზეთის – „ცხოვრება“ ლიტერატურული განყოფილების რედაქტორი გახდა. კრაკოვში დაბრუნებული პრშიბიშევსკი და მისი მომხიბვლელი ცოლი ისევ საყოველთაო ყურადღების ქვეშ აღმოჩნდნენ. „პირში სიგარეტგაჩრილი ანგელოსი“, როგორც დაგნის ერთმა მეგობარმა უწოდა, ახლა უკვე „ჩრდილოელ სფინქსად“ მონათლა. დღითიდღე იზრდებოდა თავად სტანისლავის პოპულარობაც. ის პოლონეთის ქალაქებში მოგზაურობდა და ლექციებს კითხულობდა ხელოვნებასა და

ლიტერატურაზე. როგორც ჩანს, დაგნიმ სწორედ ამ დროს გაიგო, რომ „სტახუმ“ მორიგი საყვარელი ახლა უკვე ლეოვში გაიჩინა: მეგობარი პოეტის იან კასპაროვიჩის ცოლი — იადვიგა (ამ ქალთან პრშიბიშევესკიმ დაგნის გარდაცვალების შემდეგ საკმაოდ მალე იქორწინა). 1900 წელს დაგნი ქმარს ტოვებს და პოლონელ პოეტ ვინსენტ ბრზოზოვსკისთან ერთად ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობს. დაგნის ამ საქციელმა ნორვეგიაში მისი დებისა და ოჯახის უდიდესი გულისწყრომა გამოიწვია. მოგვიანებით დაგნი და „სტახუ“ თითქოს კიდევ ერთხელ ცდილობენ, ყველაფერი თავიდან დაიწყონ. სწორედ ამ დროს მათ თბილისში ეპატიჟება ებრაული წარმოშობის პოლონელი სტუდენტი ვლადისლავ ემერიკი, რომლის მამა მანგანუმის საბადოების ერთ-ერთი მფლობელი იყო საქართველოში. წამოსვლის დღეს, პირდაპირ მატარებლის პლატფორმაზე „სტახუმ“ წასვლა გადაიფიქრა, მოიმიზეზა რა გადაუდებელი საქმეები და დაგნის დაპირდა, რომ მას და უფროს ვაჟს ზენონს უახლოეს ხანებში უმცროს შვილთან ივასთან ერთად ჩამოაკითხავდა. 1901 წლის 18 მაისს დაგნი ზენონთან და ემერიკთან ერთად თბილისში ჩამოვიდა და „გრანდ-ოტელში“ დაბინავდა. ვინაიდან ქალი პასპორტის გარეშე იყო, ის როგორც ემერიკის და, ისე გაატარეს სასტუმროს სარეგისტრაციო წიგნში. ემერიკი, ერთი მხრივ, აღმერთებდა სტანისლავ პრშიბიშევესკის, მაგრამ, ამავე დროს, ბევრს მიაჩნია, რომ ის დაგნის უკანასკნელი საყვარელიც იყო. სრული დანამდვილებით ამაზე რაიმეს თქმა მაინც შეუძლებელია. როდესაც „სტახუ“ აღარ გამოჩნდა, როგორც ჩანს, დაგნიმ გააცნობიერა, რომ კავკასიაში მის გამომგზაურებას სხვა მოტივაცია ჰქონდა და მას 25 წლის ემერიკთან ერთად თბილისში პასპორტის გარეშე ყოფნა ჰქონდა მისჯილი. იმ წერილებიდან, რომელიც ემერიკმა სიკვდილამდე დაწერა, ირკვევა რომ მათ თბილისში ძალზედ სერიოზული საუბრები ჰქონიათ, შესაძლოა, მათ შორის კოლექტიურ

თვითმკვლელობაზეც. თუმცა, დაგნიში მაინც დედობის გრძნობას გაუმარჯუნია და მას უთქვამს ემერიკისთვის: „მე თქვენ შვიკობულეთ მარადისობაში, თუკი თქვენ მე მომკლათო“ (ლისპაუგენ 2001: 23). და მაინც, 1901 წლის 5 ივნისს თბილისის „გრანდ ოტელში“ საზარელი ტრაგედია დატრიალდა: დაგნი იულის ცხოვრება, რომელიც აშკარად არღვევდა მის თანამედროვეთა არსებობისა და ქცევის ნორმებს და რომელიც კარგა ხანია ქცეულიყო ბრძოლად, როგორც ვნებიანი და თავდავიწყებითი სიყვარულისათვის, ისე მრავალმხრივი და სრულფასოვანი ადამიანური თვითდამკვიდრებისათვის, საშინელი აღსასრულით დაგვირგვინდა. ოცდაცამეტი წლის ასაკში უღამაზესი ქალბატონი ახალგაზრდა პოლონელმა თაყვანისმცემელმა სიცოცხლეს გამოასალმა და უმაღვე იმავე რევოლვერით თავიც მოიკლა. მკვლელიც და მოკლულიც თბილისში, კუკიის სასაფლაოზე დაკრძალეს. დაკრძალვის დღეს – 8 ივნისს დაგნის 34 წელი შეუსრულდებოდა.

როგორც ჩანს, ემერიკს მკვლელობა დეტალებში დაუგეგმავს. ამას მოწმობს ის ხუთი წერილი, რომელიც მან თვითმკვლელობისას დატოვა. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით წერილებში ავტორის აშკარად არასტაბილური ფსიქიკური მდგომარეობა ჩანს. სტანისლავ პრშიბიშევსკის ემერიკი წერს: „რა უნდა გითხრა? ბევრი არაფერი. მე გავაკეთე ის, რაც შენ უნდა გავაკეთებინა. მან ყველაფერი იცოდა... მერე დედობამ სძლია... მას იმდენად უყვარს ზენონი. ამგვარად, უნდა გადავდო ყველაფერი და მოვკლა იმ მომენტში, როცა ყველაზე ნაკლებად მოეღის. მას უნდოდა შენთვის მოეწერა, რომ მან იცის, რომ მე მას მოვკლავ, რომ ის ამას როგორც ერთადერთ გამოსავალს ისე უყურებს, და რომ ეს უნდა მომხდარიყო. მას უნდოდა მოეწერა, რომ შენ უყვარხარ და ყოველთვის ეყვარები. მთელი სიცოცხლის მანძილზე შენს გარდა არავინ ჰყვარები. შენ უნდა იცოდე, რომ მე პატივს გცემ, გაღმერთებ და მიყვარხარ. მაინც

ვიცი, რომ დამწყველი და ეს არის ჩემი დიდი უბედურება. სტახ, მე მას მისივე გულისათვის ვკლავ. ოპ, ნეტავ შეგეძლოს არ დამწყველო! შენი ვლადისლავი“ (კოსსაკ 1978: 226). „ის არაამქვეყნიური იყო, იგი ზედმეტად ეთერული იყო, რომ ადამიანს მისი ნამდვილი არსი შეეცნო... ის რომ იგი აბსოლუტის ინკარნაციას წარმოადგენდა, ის რომ ის ღმერთი იყო, შენ სხვებისგან გაიგებ. მე მხოლოდ მინდა გითხრა, რომ ის, მიწიერად რომ ეთქვათ, იყო წმინდანი. ის სიკარგეს განასახიერებდა, იმგვარ სიკარგეს, რომელსაც მეფურს ეძახიან... მარტო შენ ნიშნავდი მისთვის ყველაფერს. იგი, პირველი და ერთადერთი დედოფალი, მდაბლად ხრიდა თავს შენს წინაშე. მას მიაჩნდა, რომ იმისთვის მოვიდა ქვეყანაზე, რათა შენ ეშვი,“ (კოსსაკ 1978: 225) – ეს კი ამონარიდია წერილიდან, რომელიც მკვლელმა ზენონს დაუტოვა 24 წლის ასაკში წასაკითხად.

სტანისლავ პრშიბიშევსკიმ თავის მეუღლეს სიკვდილის შემდეგ მიუძღვნა წერილი, რომელსაც დაგნისავე პიესის სათაური ჰქონდა – „როცა მზე ჩადის“. „მისი ტრაგედია სილამაზე, სიამაყე და გულწრფელობა აღმოჩნდა... ის იყო ულამაზესი ყვაილი, რომელიც იშვიათად იფურჩქნება, მაგრამ განწირულია გასათელად,“ – წერდა ცნობილი პოლონელი მწერალი. დაგნის სიკვდილიდან ერთი წლის შემდეგ, პრშიბიშევსკიმ გამოაქვეყნა დრამა, სავარაუდოდ, არცთუ შემთხვევითი სათაურით – „ოქროს საწმისი“. როგორც აღნიშნავენ, ამ დრამაში ერთმანეთს გადახლართულია ყველა ის გრძნობა, რაც დაგნისა და მის ურთიერთობას ახასიათებდა (ელიავა 2006: 17).

დაგნი იულის მშფოთვარე ცხოვრებამ და ტრაგიკულმა აღსასრულმა გარკვეულწილად მაინც დაჩრდილა მისი ძალზე საინტერესო მხატვრული შემოქმედება. რაოდენობრივად დაგნი ცოტას წერდა: მის კალამს ოთხი დრამა, ერთი ნოველა, ოთხი პროზაღირიკული ტექსტი („მცირე პროზა“) და თოთხმეტი ლექსი (მათ შორის სამი სონეტი და ორი თბილისში დაწერ-

ილი ლექსი) ეკუთვნის. სტანისლავ პრშიბიშევესკი ამხნეობდა მეუღლეს და ყოველმხრივ უჭერდა მხარს მის შემოქმედებით საქმიანობას, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ დაგნის გამოჩენას კალმით ხელში ყველა როდი შეხვდა აღფრთოვანებით. იგივე ბენგტ ლიდფორსი, ეს დაგნისადმი „უიმედო სიყვარულის მსხვერპლი“, თავის უფროს მეგობარს, საყოველთაოდ აღიარებულ „ქალთმომძულეს“- ავეუსტ სტრინდბერგს ბოლმიანად წერდა: „იულმა ახლა არჩევანი გააკეთა და მამაკაცის ასოს მაგიერ (აქ შეედურად საკმაოდ ბინძური სიტყვაა გამოყენებული – კ.ლ.) კალამს ჩაებლაუჭა: ის ნოველებს წერს სიყვარულზე, მეძავეობაზე, მკვლელობაზე და სხვა საძაგლობებზე. და ყველაზე სამწუხარო ის არის, რომ პოლონელი (პრშიბიშევესკი – კ.ლ.) ამბობს, რომ ეს კარგია!“ (ლუნდქვისტ 2005: 40)

მკვლევარებს შენიშნული აქვთ, რომ დაგნი იული ხშირად იგივე მხატვრული ხერხებით ცდილობს თავის გამოხატვას, როგორც სტანისლავ პრშიბიშევესკი (კვიჟინაძე 2007: 52). მიჩნეულია, რომ დაგნის შემოქმედების ძირითადი დრამატული იდეა საკუთრივ პრშიბიშევესკისეული თეორიიდან მომდინარეობს. დაგნის, ისევე როგორც მის მეუღლეს, ძალიან აინტერესებს მამაკაცის ბუნების დუალისტური მხარეები, ეროტიკული განცდების მიერ მინიჭებული აღზევება და ფიასკო, საბედისწერო სიყვარული და გარდაუვალი სიკვდილი. ფემინისტური მიდრეკილებები დაგნის ნაწარმოებებში საკმაოდ თვალშისაცემია, მაგრამ მისი თანამედროვე სხვა ცნობილი სკანდინავიელი მწერალი ქალებისგან განსხვავებით, რომლებმაც ფემინისტური თუ მისი მონათესავე თემატიკის მხატვრული დამუშავებისათვის თითქმის ყოველთვის ტრადიციული ფორმა აირჩიეს, დაგნი მოდერნისტული სახე-სიმბოლოებით აზროვნებს. დაგნის შემოქმედების მკვლევარები ასევე სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ მის თემატურად და სტილისტურად მინიმალისტურულ ნაწერებში ძირითადი ადგილი ეთმობა შინაგან – ფსიქოლოგიურ

კონფლიქტებს ეთიკურსა და ინსტიტუტურს, პირადულსა და სა-
ზოგადოებრივს, ღვთაებრივსა და დემონურს შორის. ამ სახის
ბრძოლა საკუთრივ პიროვნებებში მიმდინარეობს და არა პიროვნე-
ბათა შორის. დაგნი იულის შემოქმედებაში თვითმიზანი,
უპირველესად, გარეგნული და სოციალური თავისუფლების
მოპოვება კი არ არის, არამედ შინაგანი სულიერი ჭიდილის
გამოხატვა და შინაგანი ფსიქოლოგიური ქმედება. მისი შემო-
ქმედება წარმოადგენს იმ სულიერ დრამას, რომელსაც რეალო-
ბის ანარეკლი აქვს, მაგრამ რომელიც სივრცისა და დროის
გაგებისაგან დაცლილია. დაგნი ექსპრესიონისტული და სიმ-
ბოლისტური ფორმებით ადამიანის იმ სულიერ განზომილებას
წარმოაჩენს, რომელსაც ქალთა ემანსიპაციის საკითხი არ ეხება
და ვერაფერს შევლის (კვიჟინაძე 2007: 53). თავის ლექსებში
დაგნი განსაკუთრებულ აქცენტს მუსიკალურობაზე აკეთებს. ამ
მხრივ ის უწყომანოდ მისდევს ვერლენის ცნობილ თეზას და
ცდილობს მის შემდგომ მხატვრულ რეალიზებას. იმავედროულად
დაგნის ლირიკასა და, საზოგადოდ, შემოქმედებაში სიღრმისეუ-
ლად მნიშვნელოვანი და, შეიძლება, განმსაზღვრელიც კია
მისტიკური ნაკადი. დაგნი ამ მხრივაც პრინციპულად ემიჯნება
რეალიზმის ესთეტიკას და თავის ღირსეულ ადგილს იკავებს
სკანდინავიური მოდერნიზმის წიაღში.

დაგნი იული მთარგმნელობით საქმიანობასაც ეწეოდა. მან
ნორვეგიულად თარგმნა პრშიბიშევსკის რომანები, ნორვეგიული-
დან გერმანულად კი შესანიშნავი სიმბოლისტი პოეტის სიგ-
ბიორნ ობსტფელდერის ლირიკა, რომელმაც თავის დროზე დაგ-
ნისავე შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია. უკანასკნელ
ხანებში იულის შემოქმედებისადმი ინტერესი მკვეთრად გაი-
ზარდა და დღეს დაგნის სკანდინავიაში მისი ეპოქის ერთ-ერთ
უდავოდ ანგარიშგასაწევ ლიტერატურულ ფიგურად აღიქვამენ.

დაგნი იულის უცნაური ისტორია სიკვდილის შემდეგაც
გაგრძელდა: მას ერთ სასაფლაოზე ორი საფლავი ერგო –

რამდენიმე წლის წინ დაგნის ნემტი კუკიის პანთონში გადაასვენეს. ამას მოჰყვა დაგნის „ხელახალი სიცოცხლე“ ახლა უკვე ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში. აღსანიშნავია, ანდრე კარბელაშვილის ამალეღვებელი წერილები, ლიანა ელიავას შთამბეჭდავი „ლიტერატურულ-დეტექტიური“ ესეე – „სიყვარულის მისტერიები“, რომელშიც გამოთქმულია უაღრესად საინტერესო მოსაზრება ჰამსუნის „მისტერიების“ პერსონაჟ დაგნისა და მწერალ დაგნი იულს შორის უშუალო მიმართების თაობაზე, თამარ კვიციანიძის მშვენიერი ლიტერატურული ნარკვევი „შეხვედრა ბედისწერასთან“ და, რაც მთავარია, მეტად საგულისხმო მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც დაგნის ცხოვრებითა და ტრაგიკული აღსასრულით არიან შთაგონებული. ლაშა იმედაშვილის „პანი პრესპიშეესკაია“ სხვა ორ მოთხრობასთან ერთად, რომელიც შევიდა წიგნში „სამი მკვლელობა ძველ თბილისში“, პრესტიჟული პრემიით – „საბა“ აღინიშნა; ბერლინის საერთაშორისო რადიოფესტივალზე დიდი წარმატება ჰქონდა ზურაბ კანდელაკის პიესას „მელოდრამის ჩვეულებრივი ხიბლი“, რომელიც შემდგომ პოლონეთშიც დაიდგა; ზურაბ ქარუმიძის მიერ ინგლისურ ენაზე შექმნილი და ფართო საზოგადოებრიობისათვის ჯერ კიდევ უცნობი რომანი „დაგნი ანუ სიყვარულის ნადიმი“ ასევე უდავოდ მრავალმხრივ საინტერესო ლიტერატურული ფაქტია. ნიშანდობლივია, რომ არცერთი ამ მხატვრულ ნაწარმოებთაგანი რეალისტური ესთეტიკის პრინციპებით არაა შესრულებული...

ლიტერატურა:

ელიავა 2006: ელიავა, ლიანა – *სიყვარულის მისტერიები*. ჩვენი მწერლობა, 6 იანვ. 2006, გვ. 15-21

კვიციანიძე 2007: კვიციანიძე, თამარ – *შეხვედრა ბედისწერასთან*. ლიტერატურა და ხელოვნება, N 9, 2007

კოსსაკ 1978: Kossak, Ewa - *Irrande Stjarna. Berattelsen om den legendariska Dagny Juel* Stockholm: Bonniers, 1978

ლისპაუგენ 2001: Lishaugen, Roar- *Dagny Juel- den moderne damen*. Kongsvinger : Kvinnemuseet, 2001

ლუნდქვისტ 2005: Lundqvist, Anna - Dagny Juel i litteraer samtale med August Strindberg. Bokvenen, No 3, 2005 (გვ. 38- 43)

ნორსენგ 1992 Norseng, Mary Kay- Dagny Juel. Kvinnen og myten. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag, 1992

ჰაგემან 1963: Hagemann, Sonja - Dagny Juel Przybyszewska, geniens inspiratrise. Samtiden, No 10, 1963 (გვ. 655- 668)

2009 წელი

წითელი ჩრდილი

მეოცე საუკუნის ქართულმა ლიტერატურამ, ბუნებრივია, ყალბი პათოსით შესრულებული არაერთი ნაწარმოები იცის. ეს არცაა გასაკვირი. იყო დრო, როდესაც პოლიტიკური კონიუნქტურა უშუალოდ აიძულებდა ხელოვანს, ხარკი გადაეხადა საბჭოთა რეჟიმისათვის. მწერლები, რომლებიც ხელისუფლებისადმი ღია კონფრონტაციის გზას ირჩევდნენ, არსებითად განწირულები იყვნენ ფიზიკური განადგურებისათვის, რომ არაფერი ეთქვათ იმაზე, ნახვდა თუ არა მათი ნაწარმოებები დღის სინათლეს. უფრო მეტიც, გარკვეულ ფაზაში ტოტალიტარული რეჟიმი მოქმედებდა პრინციპით- ვინც ჩვენთან არაა, ის ჩვენი წინააღმდეგია და შესაბამისად, მწერალიც დროდადრო უბრალოდ იძულებული ხდებოდა, ემტკიცებინა ბოლშევიკებისათვის, რომ ისიც ნამდვილად მათთან იყო. ეს ყოველივე, თავისთავად, საკმარისად ტრაგიკული მოვლენაა, მაგრამ მას სრულიად ჩვეულებრივი ხასიათი ჰქონდა მიცემული კომუნისტური ხელისუფლების განსაკუთრებული მპვინვარების საკმაოდ ხანგრძლივ პერიოდში.

სამართლიანობისთვის უნდა ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში მდგომარეობა გარკვეულწილად იცვლება და მას შემდეგ, რაც ყველა ხალხისა და ყველა დროის მშრომელთა ბელადი საბჭოეთს გამოეცალა, რეჟიმმა, მეტნაკლებად მაინც, ტრანსფორმაცია განიცადა. ის, ვინც მათთან არაა, კომუნისტებს შეიძლება კვლავაც მტრად მიაჩნიათ, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, არა მოსისხლედ; თუკი, რა თქმა უნდა, ეს ადამიანები გაბატონებული რეჟიმისათვის წინააღმდეგობის გაწევას თავს არიდებენ. ასეთ პერიოდში საბჭოთა ხელისუფლებისათვის მაამებელი ნაწარმოებების შექმნა სრულიადაც აღარ უნდა იქნეს განხილული შესაძლო ფიზიკური თვითგადარჩენის პოზიციე-

ბიდან. შესაბამისად, თუ სტალინური რეჟიმის პირობებში კომუნისტების მიმართ დიტირამებზე უარის თქმა, შეიძლება ითქვას, მწერლისთვის გმირობის ტოლფასი იყო (რასაც ყველას, ბუნებრივია, ვერ მოსთხოვ), 60-70-იანი წლებიდან მოყოლებული იგივე დამოკიდებულება ელემენტარული პატრიოტული თუ მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გამოხატულებად გადაიქცა და ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში მართლაც რომ არაერთი ისეთი სახელია, რომელსაც, ამ თვალსაზრისით, თავი ნამდვილად არ შეურცხვენია. იმავდროულად უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოხსენებული პერიოდის ჭეშმარიტად ქართული მწერლობის პარალელურად არსებობს ქართული საბჭოთა მწერლობაც, ამ სახელის სრულიად პირდაპირი და არცთუ მთლად საამაყო გაგებით; შესაბამისად, ისეთი ნაწარმოებებიც მრავლადაა, რომელთა იდეური მხარე, ყველაზე ღმობიერად რომ შევაფასოთ, დღევანდელი გადასახედიდან უაღრესად პრობლემური და საორჭოფოა. აშკარა უნიჭობასა და ლიტერატურულ სუროგატზე საუბარი, ალბათ, არც იდეურ თუ იდეოლოგიურ პოზიციათა გაანალიზების კუთხით ღირს. ამიტომაც ამგვარი მსჯელობისათვის მართლაც რომ უნიჭიერესი მწერლის საკმაოდ საინტერესო (გარკვეული თვალსაზრისით მაინც!) და უაღრესად გახმაურებული ნაწარმოები შევარჩიე. არჩევანი არც იმ მხრივია შემთხვევითი, რომ ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონს“, გამომდინარე მწერლის სხვა ნაწარმოებების საოცარი და საესეებით დამსახურებული პოპულარობიდან, უთუოდ დღესაც ჰყავს თავისი მკითხველი.

ნოდარ დუმბაძის განსაკუთრებული ნიჭიერება ამ შემთხვევაში იმ მოსაზრებითაც არის საგულისხმო, რომ როგორც, საზოგადოდ, უნიჭო ადამიანის მაგალითი მთლიანობაში მაინც ნაკლებად საშიში და ნაკლებად ანგარიშგასაწევია, ასევეა უნიჭო მწერლისაც. უნიჭო მწერლის მხრიდან იდეოლოგიური დივერსიის მცდელობა თავიდანვე განწირულია უღიმღამო

მარცხისთვის. მაშინ, როდესაც ნიჭიერ მწერალს მსოფლმხედველობრივად უცნაური და ზოგჯერ, უბრალოდ, სახიფათო შეხედულებების თავზე მოხვევაც კი ადვილად ხელეწიფება მკითხველისათვის. ამავე დროს, ადვილად მისაბადია ნიჭიერი ადამიანის ცხოვრებისეული პოზიცია; ამ მხრივ, გამონაკლისი არც კონფორმისტული სოციალურ-პოლიტიკური თუ ლიტერატურული პოზიციაა.

მაშინ, როდესაც „მარადისობის კანონი“ გამოქვეყნდა, ნოდარ დუმბაძე, ეს მართლაც ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელი მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობისა, აღიარებული და დაფასებული ავტორი იყო არა მარტო მშობლიურ საქართველოში, არამედ მთელი იმდროინდელი საბჭოეთის მასშტაბით. მართალია, მის შემოქმედებაში მანამდეც არსებითად არსად ყოფილა რაიმე აშკარა „დისიდენტური“ გადახრები, მაგრამ სამართლიანობისათვის უნდა ითქვას, რომ საყოველთაო სიყვარულს და აღიარებას შესანიშნავმა მწერალმა ისე მიაღწია, რომ არც კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლებისათვის უძღვნია განსაკუთრებულად „ამაღელვებელი“ დითირამები. ასე, პოლიტიკურად მეტნაკლებად ნეიტრალური, არცთუ კონიუნქტურული, მაგრამ არცთუ კონფორმისტული გზით, ისე, რომ სულაც არ აღიქმებოდა შემოქმედებითი თვალსაზრისით „ძალზე მოწითალო“ ელფერის მწერლად, ნოდარ დუმბაძემ მყარად დაიმკვიდრა ადგილი არამარტო ყველაზე კითხვად ათ მწერალთა შორის მთელს საბჭოეთში, არამედ იმდროისათვის პრესტიჟული ოფიციალური თანამდებობაც დაიკავა და „წითელ-წითელი“ პრემია-ჯილდოებიც მოიპოვა (საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივნობა; საპატიო ნიშნის, შრომის წითელი დროშის და ოქტომბრის რევოლუციის ორდენები; საკავშირო კომკავშირის პრემია). გარდა ამისა, სავსებით დამსახურებულად, ნოდარ დუმბაძეს ამ დროისათვის უკვე მოპოვებული აქვს არსები-

თად უმაღლესი ქართული ლიტერატურული ჯილდოც — რუსთაველის პრემია და რაც მთავარია, ყველაზე დიდი ჯილდო ნებისმიერი მწერლისათვის — ღირსეული და გამორჩეული ადგილი მშობელი ქვეყნის მკითხველი საზოგადოების გულში. და აი, სწორედ ამ დროს ქვეყნდება ახალი რომანი — „მარადისობის კანონი“.

მინდა, სრულიად გულწრფელად განვაცხადო: ჩემთვის დღესაც არაა ბოლომდე გასაგები, რისთვის სჭირდებოდა სწორედ იმ დროსა და სწორედ იმ სიტუაციაში პირადად ნოდარ ღუმბაძეს მსგავსი ნაწარმოების შექმნა... აქ, ალბათ, რამდენიმე სავარაუდო ახსნა არსებობს, მაგრამ ვეჭვობ, რომელიმე ცალკეულმა მათგანმა გასცეს ამ კითხვაზე ამომწურავი პასუხი. და მაინც, რა თქმა უნდა, ეს ნაწარმოები, სხვა შესაძლო ყველაფერთან ერთად, უთუოდ იმდროინდელი ხელისუფლების საამებლად და, რაც მთავარია, ლენინური პრემიის მოსაპოვებლად არის დაწერილი: ამის ვერდანახვა ნამდვილი გულუბრყვილობა იქნებოდა. არადა, ეს ამბავი ძალზედ სამწუხაროა, განსაკუთრებით იმის გათვალისწინებით, რომ მწერალს საბჭოთა ხელისუფლების მხრიდან არც მანამდე აკლდა სითბო და მრგალმხრივი ყურადღება, ხოლო ლენინის პრემია, რომლითაც ბოლოსდაბოლოს აღინიშნა კიდევ ეს ნაწარმოები და მისი სახით ქართული (საბჭოთა!) მწერლობაც, სინამდვილეში მხოლოდ უაღრესად დასანან ჩრდილს აყენებს როგორც ავტორს, ისე მის არაერთ თანამოკალმესა და, საზოგადოდ, მათ თანადროულ ლიტერატურულ პროცესს; ვინაიდან ლენინის პრემია ქართული ლიტერატურისათვის — რაც არ უნდა შევალამაზოთ „აღიარების“ ეს „გრანდიოზული“ ფაქტი, უკვე თავისთავად ნიშნავს ჩვენს მწერლობაში სერიოზული და, სამწუხაროდ, საკმაოდ ანგარიშგასაწევი კონფორმისტული ნაკადის არსებობას. კონფორმიზმი და ობიექტურობა კი ვერ თანაარსებობენ. იმავედროულად, ძნელია არ დაეთანხმო „მარადისობის კანონის“ მთავარ გმირს ბა-

ჩანა რამიშვილს, როცა ის ამბობს: „მწერალს არ აქვს უფლება სუბიექტური იყოს. თუ მწერალი ობიექტური არ არის, კაპიკია მისი მწერლობის ფასი...“. არადა, „მარადისობის კანონზე“ საუბრისას, სულაც არაა საფუძველს მოკლებული შემდეგი კითხვები: არის კი მწერალი ამ რომანში გულწრფელი და ობიექტური? და, შესაბამისად, არის კი მთლიანობაში საბჭოთა „კოპიკზე“ მეტი ამ ლენინპრემირებული, თუნდაც უაღრესად გახმაურებული თხზულების ნამდვილი ფასი?

მინც რა მოეწონათ ასე ძალიან ბოლშევიკურ კრემლში და რატომ გამოიბეტეს „მარადისობის კანონისთვის“ არაერთი საბჭოთა (!!!) მწერლისათვის ათწლეულების განმავლობაში ასე საოცნებო ლენინური პრემია? საქმე ისაა, რომ „მარადისობის კანონი“, რომელიც 1978 წელს გამოქვეყნდა, მნიშვნელოვანწილად და თავისი პოზიციებიდან საესებით დამსახურებულადაც კომუნისტური რეჟიმის მიერ აღქმულ იქნა როგორც იდეოლოგიური ინსტრუმენტი, რომელსაც შეეძლო გარკვეული პროპაგანდისტული როლი შეესრულებინა საბჭოთა მოქალაქეთა და მათ შორის ეთნიკურად ქართველ საბჭოთა მოქალაქეთა მსოფლმხედველობრივი დეზორიენტირების საქმეში. უნდა ყოველგვარი მიკიბე-მოკიბვის გარეშე ითქვას, რომ საბჭოთა რეჟიმს ამ დროისათვის საოცრად სჭირდებოდა ასეთი ნაწარმოებები და ნოდარ ღუმბაძემაც, ამ მართლაც გამორჩეული შემოქმედებითი ალღოსა და შესაძლებლობების ადამიანმა, იუველირის სიზუსტით შეარჩია შესაბამისი „საპრემიო“ თემატიკაცა და გამომსახველობითი საშუალებებიც. საქმე ისაა, რომ 70-იანი წლების მიწურულის საბჭოეთის მკითხველზე უკვე ნაკლებად ჭრის „ურაკომუნისტური“ რიტორიკა: „დესტალინიზაციის“ შემდეგ მოსახლეობის ინტელექტუალური და ესთეტიკური მოთხოვნები, ყველაფრისდა მიუხედავად, არსებითად გაიზარდა და სოციალისტური რეალიზმიც იძულებულია თანდათანობით „გააფართოს“ თავისი ერთ დროს უაღრესად

არტახშემოჭერილი ჩარჩოები. ოფიცოზისათვის საკვებით ცხადია, რომ 70-იანი წლების მიწურულს მარაზმატიკული კომუნისტური უტოპიის ქადაგებისათვის ოსტროვსკის „როგორ იწრთობოდა ფოლადი“ და მისი გმირი პაველ კორჩაგინი აღარ გამოდგება. მარქსისტულ-ლენინისტური „მსოფლმხედველობის“ პროპაგანდის ფორმები „ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად“ უნდა შეიცვალოს: კომუნისტური იდეალის განმასახიერებელი დადებითი გმირიც უნდა გაცილებით რაფინირებულად ჩამოიქნას, ინტელექტუალურადაც დაიხვეწოს და ზოგადი „იმიჯის“ თვალსაზრისითაც არსებითად „გაკეთილშობილდეს“. მოკლედ, გულზე რევოლუციური აღტკინებით მჯილის ცემა მოდაში აღარაა, წინ იწევს დადებითი გმირის „ადამიანური სახე“, შთაგონებული, არც მეტი და არც ნაკლები, ყოვლისმომცველი „სოციალისტური ჰუმანიზმით“.

მინდა კიდევ და კიდევ აღვნიშნო, რომ ნოდარ დუმბაძე მეოცე საუკუნის ქართული პროზის ერთ-ერთი უნიჭიერესი წარმომადგენელი, მხატვრული სიტყვის ნამდვილი ოსტატია და მისი, რიგ შემთხვევაში, უბრალოდ განმაცვიფრებელი შემოქმედებითი შესაძლებლობები კარგად ჩანს „მარადისობის კანონშიც“. რომანში მეტნაკლები ავტონომიურობის მქონე არაერთი ცალკეული ეპიზოდი თუ ერთგვარი დამოუკიდებელი ნოველაა, რომელთა წაკითხვა დიდი სულიერი აღელვების გარეშე სრულიად შეუძლებელია. თავის დროზე ნ. დუმბაძეს შეუნიშნავს ასევე ძალზე გახმაურებული ქართული (საბჭოთა!) ფილმის-„რაიკომის მდივნის“ შესახებ, რომელშიც მსგავსი გაკეთილშობილებული, „ახალი კომუნისტის“ სახეა წარმოჩენილი: „ამ ფილმში არის ადგილები, რომელთა ყურება ავადმყოფი გულის პატრონს უთუოდ გაუჭირდება, გული ყელში გაწვება ბურთივით, გრძნობა ამოხეთქვას ლამობს. გინდა ახვიდე ეკრანზე და ხელი შეაშველო გიორგი თორელსო“. მეტნაკლებად ასეა „მარადისობის კანონშიც“. გულჩვილ მკითხველსაც არაერთხელ

შეიძლება გაუჩნდეს წრფელი სურვილი სხვადასხვა ასაკის ბაჩანა რამიშვილს ხელი შეაშველოს მის ქმედებაში, მაგრამ როგორც გიორგი თორელის თემა და იდეალი მთლიანობაში, რალა თქმა უნდა, არის მაინც ზედმიწევნით ყალბი თემა და იდეალი, გამოგონილი მხოლოდ და მხოლოდ უკვე საბოლოოდ დამყაყუბული კომუნისტური რეჟიმის ნამუსის მოსაწმენდად და სახის შესანარჩუნებლად, ისევეა ბაჩანა რამიშვილის შემთხვევაშიც. საგულისხმოა, რომ „რაიკომის მდივანი“ 1980 წელს გამოვიდა ეკრანზე ანუ თითქმის „მარადისობის კანონის“ გამოქვეყნების თანადროულად. როგორც ჩანს, განახლებული კომუნისტური იდეალის „საჭიროებას“ ამ მომენტიისათვის, საზოგადოდ, გამძაფრებულად აღიქვამდა ქართული საბჭოთა ხელოვნება.

დავუბრუნდეთ „მარადისობის კანონის“, ასე ვთქვათ, ჰუმანისტურ განზომილებებს. როგორც უკვე შევნიშნე, რომანში ამ მხრივ არაერთი უაღრესად შთამბეჭდავი და დამამახსოვრებელი ფრაგმენტი თუ ეპიზოდია, რომელთაც გარკვეული სიუჟეტური დამოუკიდებლობა გააჩნიათ, მაგრამ ამ ეპიზოდებს ბაჩანა რამიშვილის სახე აერთიანებს. ბაჩანა, როგორც წესი, მათი მონაწილეა: ის ან მთავარ როლს თამაშობს მათში ან ამ ნოველა-ეპიზოდებში განვითარებული მოვლენები თამაშობენ მნიშვნელოვან როლს რომანის მთავარი პერსონაჟის სულიერი ფორმირების საქმეში. ეს ყოველივე თავისთავად სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა და, ალბათ, არც ამ ფაქტზე აქცენტის გაკეთება გახდებოდა აუცილებელი, რომ არა ერთი გარემოება: პიროვნების სულიერი ფორმირების ზემოხსენებული პროცესის შედეგად ჩვენ, არც მეტი და არც ნაკლები, დადებითი პერსონაჟის ისეთი სახე მივიღეთ, რომელიც აშკარად ატარებს ყბადაღებული იდეალური გმირის მკვეთრად გამოხატულ ნიშან-თვისებებს. მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ერთ-ერთი მეტად უცნაური პერსონაჟის „ვერსიით“ ბაჩანა რამიშვილი ჩვეულებრივი მოკვდავი კი არა, არამედ „ჰუმანოიდა“, იდეალური

გმირის გამოჩენა მეტ-ნაკლებად თანამედროვე რომანის ფურცლებზე ლიტერატურული თვალსაზრისით უკვე თავისთავად საკმაოდ საორჭოფო ამბავია. მაგრამ, დღევანდელი გადასახედიდან, უფრო დიდი უხერხულობა (და უბედურება) ის არის, რომ ეს იდეალური თუ თითქმის იდეალური გმირი იდეოლოგიურად თხემით ტერფამდე შთაგონებული და პოლიტიკურად უაღრესად მომზადებული კომუნისტი (!!!) ბაჩანა რამიშვილია; ხოლო ის ხსენებული, ჭეშმარიტად მშვენიერი და გულშიჩამწვდომი ეპიზოდები სხვადასხვა ასაკის ბაჩანას ცხოვრებიდან კი, ძირითადად მაინც, მხოლოდ იმის ჩვენება, თუ რამიშვილის სახით მართლაცდა „როგორ იწრთობოდა ფოლადი“. ეს ყოველივე ნათლად ადასტურებს, რომ „მარადისობის კანონი“ ე.წ. სოციალისტური (!) რეალიზმის მეთოდოლოგიით შესრულებული თხზულებაა. ასეთი „ლიტერატურისათვის“ კი, როგორც ცნობილია, „ბუნებრივი“ და, არსებითად, აუცილებელი ატრიბუტიც კია იდეალური გმირიც, მისი კომუნისტობაც და ამ გმირის თანდათანობითი ჩამოყალიბება – ფორმირების „დიალექტიკური“ პროცესიც.

როდესაც ბაჩანას კომუნისტობაზე ვლაპარაკობთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ნაწარმოების მიხედვით, იგი არა მარტო პარტიის ჩვეულებრივი წევრი, არამედ უაღრესად დაწინაურებული კომუნისტიცაა: დეპუტატი, კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრი, ერთ-ერთი წამყვანი გაზეთის მთავარი რედაქტორი; ანუ იმდროინდელი საბჭოთა ნომენკლატურის სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი და, ამდენად, ბაჩანას მიმართ სიმპათიის აღძვრა პირდაპირ ასხამს წყალს მისი თანამედროვე კომპარტიული ელიტის წისქვილზე (სხვათა შორის ნაწარმოებში ბევრგან პირდაპირ და ცალსახად ჩანს, რომ მოქმედება 1972 წლის შემდეგ მიმდინარეობს, ანუ ეს უკვე კრემლის მიერ ამხანაგ შევარდნადისათვის ჩაბარებული საქართველოა).

„...მე ბავშვობიდანვე ვიცნობ ბაჩანა რამიშვილს. იგი სულით ხორცამდე კომუნისტია, მე მას დიდი ხანია კომუნისტად ვთვლი და ახლაც მხარს ვუჭერ მის კანდიდატურას,“ - აცხადებს რაიკომის მდივანი პარტიაში წევრობის კანდიდატად ბაჩანას მიღებისას. „შემთხვევით“ ეს რაიკომის მდივანი გიორგი თორელი ან ამ უკანასკნელის „შესაძლო“ პროტოტიპი - იმდროინდელი საქართველოს კომპარტიის ცკ-ს პირველი მდივანი ზომ არაა, ესეც საკითხავია. მაგრამ ვინც არ უნდა იყოს იგი, ბაჩანას შეფასებაში, ალბათ, არ ცდება. ბაჩანა რამიშვილის სახე ზომ კომუნისტის ერთ-ერთი ყველაზე თვალშისაცემი და, ამავე დროს, ერთ-ერთი ყველაზე აშკარა ტენდენციურობით შესრულებული ლიტერატურული პორტრეტია როგორც ქართულ საბჭოთა, ისე, სავარაუდოდ, მთელს „მრავალეროვან“ საბჭოთა ლიტერატურაშიც: მერე რა, რომ რეჟიმის მიერ რეპრესირებული მშობლების შვილია ბაჩანა, ის ბავშვობიდანვე იარაღით ხელში უპირისპირდება და ფიზიკურად ანადგურებს კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების მტრებს. მართალია, მანუჩარა კიკვაძე ლენინის პრემიის მაძიებელი მწერლის მიერ მკვლელად, მოძალადედ, არაკაცადაა გამოყვანილი, რომელიც ბოლოს ბაჩანას გარდაუვალი სიკვდილიდან გადამრჩენ გლახუნა ქერქაძესაც იმსხვერპლებს, მაგრამ ნუ დაგვაიწყდება, რომ ეს კაციჭამიად დახატული ტყეში გავარდნილი ყჩაღი, უპირველეს ყოვლისა, კომუნისტებთან სამკვდრო-სასიცოცხლოდ დაპირისპირებული ადამიანია, რომელიც ყველა ბოლშევიკს ხეზე ჩამოკიდებას უპირებს და გლახუნა ქერქაძეს იმასაც ჰპირდება, „წინ თქვენი რაიკომის მდივანს წაგიმძღვარებთ წითელი დროშით“. მას, არცთუ უცნაურია, ვერ მოუნელებია, რომ ბოლშევიკები ოცდაორი წელია მამამისის ნასახლარზე და მამულში დაბოგინებენ. ამიტომაც არაა მაინცდამაინც მოულოდნელი, რომ წითელი არმიის მხარეზე ომს თავი აარიდა, ჯარიდან გამოიქცა და ახლა გერმანიის იმედზეა. ასეთი ადამიანი ლენინურ პრემიაზე დამიზნებულ

ნაწარმოებში, „ბუნებრივია“, ყველანაირი სიბილწისა და უბედურების ჩამდენად უნდა იყოს გამოყვანილი და სოციალისტური რეალიზმის ხელწერით შესრულებული რომანის დადებით-იდეალური გმირიც თავის „შეგნებულ კომუნისტად ფორმირების გზაზე“ თუ სადმე ასეთ სუბიექტს გადაეყრება, ხელში რომ ნაგანს აიღებს და მისთვის ტყვიას არ დაიშურებს, რად უნდა ბევრი ლაპარაკი! ნოდარ დუმბაძემ, როგორც მაღალი დონის პროფესიონალმა, მშვენივრად იცის, რომ ისეთი პოლიტიკური ტენდენციურობის მხატვრულ ნაწარმოებში სქემატურად ასახვა, რასაც ახლა მე, ჩემი უაღრესად მოკრძალებული შესაძლებლობების ფარგლებში, ყოველგვარი მიკიბვ-მოკიბვის გარეშე ვცდილობ დავარქვა თავისი სახელი, იმდენად გამაღიზიანებელი იქნება თუნდაც მისი თანამედროვე მკითხველისათვის, რომ შეიძლება რამიშვილის მაგივრად მართლაც კორჩაგინის სახედ იქნეს აღქმული. ამიტომაც მწერალი, ამ შემთხვევაში უთუოდ ოსტატურად, ცდილობს საკმაოდ მძაფრი იდეოლოგიური ქვეტექსტი კრიმინალურსა და ყოფით საბურველში დაფაროს. საკუთრივ გლახუნა ქერქაძის ეპიზოდი ერთ-ერთი საუკეთესოა არა მარტო რომანში, არამედ, ალბათ, დუმბაძის მთელს შემოქმედებაშიც. ეს არის უაღრესად დრამატული და დამუხტული ისტორია, რომელიც ერთი ამოსუნთქვითაა დაწერილი და რომელშიც თავისთავად სულაც არაა ადვილი კარგად შენიღბული იდეოლოგიური დივერსიის შემჩნევა, მაგრამ ვერაფრით დავიჯერებ, რომ თითქოს მწერალმა შემთხვევით ან ლიტერატურული დაუკვირებლობით გაიმეტა შემდეგი შესანიშნავი სიტყვები მაინცდამაინც კოლმეურნეობის თავმჯდომარის (!!!) გერვასი ფაცაცას პირიდან თუნდაც სადღეგრძელოდ წარმოსათქმელად: „...ქვეყნის სიყვარულს საყველპუროდ და საარშიყოდ ნუ გაიხდით, სამშობლო როსკიპი ქალი არაა, მთვრალს რომ მოგენატრება და მაშინ გაიხსენებ, სამშობლო ტაძარია სალოცავი. მუხლზე დაჩოქილი უნდა იდგე მის საკურთხეველ-

თან, ცალი ხელით პირჯვარს უნდა იწერდე, მეორეთი კი ხმაღს იქნედე, ეშმაკები რომ არ დაეპატრონონ... და კიდევ ერთი, შესაწირავის მიტანა ვერაუინ ვერ უნდა მოგასწროს ამ ტაძართან, სხვა სიტყვა და სათხოვარი არ მაქვს მე...“. არ დაგავიწყდეთ, რომ ეს სწორედ ის გერვასია, მანუჩარა კიკვაძეს რომ დასდევს მოსაკლავად სამი წელია და იმავე სუფრაზე, სადაც საეჭვო პრემიის ხიბლში ჩავარდნილმა მწერალმა თავისი ეს გულშიჩამწვდომი სიტყვები მაინცდამაინც მისთვის გაწირა გასახმოვანებლად, გერვასი ფაცაცია მანუჩარა კიკვაძეს გაცოფებულ შობელძაღვლად იხსენიებს. „აი, ასეთი მწამს კომუნისტიო,“ – ხაზგასმული ირონიით იტყობდა, ალბათ, რეალურად მოაზროვნე მკითხველი გერვასიზე ნ. დუმბაძის თანამედროვე ერთი ასევე ძალზე ნიჭიერი ქართველი პოეტის ცნობილი სიტყვებით. თუმცა, მთლიანობაში, იგივე „წითელი ფრაზა“ ბაჩანა რამიშვილზეც არანაკლებ „დამსახურებულად“ ითქმის.

ბაჩანა რამიშვილი, მართალია, ტყვიით აღარ, მაგრამ, შესაძლებლობის ფარგლებში, ფიზიკურ ანგარიშსწორებას „საბჭოთა საზოგადოების მტრების“ მიმართ რომ არც მოგვიანებით მოერიდება, რომანის „შინაგანი ლოგიკიდან გამომდინარე“, ალბათ, არ უნდა იყოს მთლად გასაკვირი. „ჩვენ, კომუნისტები, სხვა ფოლადისგან ვართ ნაწრთობიო,“- ამბობდა „დიდი“ სტალინი და ეს, „ბუნებრივია“, კომუნისტ ბაჩანა რამიშვილსაც ეხება. აბა, ჩვეულებრივი მოკვდავი „მოახერხებდა“ იმას, რაც ბაჩანამ თუნდაც თამბაქოს ფაბრიკის დირექტორს ვინმე დარახველიძეს გაუკეთა? მიუხედავად იმისა, რომ ახლად ნაინფარქტალი ბაჩანა, რომელსაც საწოლიდან წამოწვევაც კი აქვს აკრძალული, ისეა მიგდებული, ძილს ვერ ართმევს ხეირიანად თავს, იმას მაინც მოახერხებს, რომ სოციალისტური საკუთრებისა და საბჭოთა სახალხო მეურნეობის ხელმყოფ-დამაქცეველს (ასე უნდა აღიქვამდეს „წესით“ ჭეშმარიტი კომუნისტი დარახველიძეს), კაცს, რომელმაც ისიც კი „გაბედა“, ქართული საბჭოთა სა-

ზოგადობის სინდისს, ხალხის ერთგულ ძალს (ბაჩანას სიტყვებია მწერლის მოვალეობაზე) – ბაჩანა რამიშვილს ქრთამი შესთავაზა, დასუსტებული მარჯვენით ცარიელ ღამის ქოთანს „თავზე მარილივით დააფშენის“. როგორ არ აღმოგზდეს ახლა: „მართლაც ასეთი მწამს კომუნისტი!!!“

და მაინც, უნდა გულახდილად და პირდაპირ ითქვას: მიუხედავად სერიოზული ძალისხმევისა, კომუნისტ ბაჩანა რამიშვილისა და რომანის სხვა პერსონაჟთა სახეები რელიეფურად და ბუნებრივად გამოეკვეთა, ჩემი აზრით, ნოდარ ღუმბაძემ რიგ შემთხვევებში მაინც ვერ დააღწია თავი იაფფასიან სქემატურობას. ხალხი, რომელიც ბაჩანას უპირისპირდება ან რომელთაც თავად უპირისპირდება ამა თუ იმ სიტუაციასა თუ ასაკში რომანის მთავარი გმირი, ცალსახად უარყოფითი ადამიანები არიან და თხზულებაში თითქოსდა მხოლოდ იმ დატვირთვას ატარებენ, უფრო ნათლად გამოააშკარაონ მთავარი გმირის ისედაც თითქმის „იდეალამდე“ მისული პოზიტიური სახე. ხშირ შემთხვევაში ეს „უარყოფითი პერსონაჟები“ არა მხოლოდ „უარყოფითები“ არიან, არამედ უბრალოდ არაადეკვატურებიც და მათი ქცევა თუ სიტყვა-პასუხი ლიტერატურათმცოდნის შეფასებაზე მეტად, შეიძლება, ზოგჯერ ექიმ-ფსიქიატრის დაკვირვებას უფრო საჭიროებდეს. ასე, მაგალითად, როდესაც იმავე დარახველიძეს ბაჩანა ეუბნება, „რომ მოვრჩები, მერე ვილაპარაკოთ“, პასუხად „თქვენ რა მოგარჩენთ?!“ მიიღებს. მართალია, რომანის ავტორიცა და პერსონაჟიც ცდილობენ უხერხულობის განმუხტვას („ასე მალე რა მოგარჩენთ, ბატონო ბაჩანაო“, – „დაუზუსტებს“ დარახველიძე), მაგრამ ეს ყოველივე, არ მინდა უარესი ვთქვა და, ლიტერატურული არასერიოზულობის შთაბეჭდილებას რომ ტოვებს, მე მგონი, სადავო არ უნდა იყოს. ან თუნდაც კიდევ ერთი ეპიზოდი ავიღოთ, როდესაც „მორიგ მომნახულებელს“ – ნინა სანებლიძეს ბაჩანა მამა იორამში აერევა და შველას მას სთხოვს. „თანამოპალატენი“ ამ ეპიზოდში საკ-

მაოდ დაუნდობლად გაამასხარავენ თავისი წერილმანი პრობ-
ლემებით ისედაც თავგზააბნეულ ქალს, რისთვისაც ბოლოს
მეტ-ნაკლებად შესაფერის პასუხსაც მიიღებენ („КОМЕДИАНТЫ!
– თქვა ქალმა და პალატიდან გავიდა“); მაგრამ მანამდე ნინა
სანებლიძე, რომლის შვილსაც თურმე „ორ აგვისტოს, დღისით,
მზისით, საქვეყნოდ...ყელი გამოსჭრეს...უნივერსიტეტის ასმეშ-
ვიდე აუდიტორიაში კრეტინმა, დებილმა, უწიგნურმა და მექრ-
თამემ (გამომცდელმა)“, თავად იქცევა როგორც ნამდვილი
„კომედიანტი“. ეს ქალბატონი არაერთ „იშვიათ მარგალიტს
აფრქვევს“ ხსენებულ ეპიზოდში. ასე, მაგალითად, ბაჩანას
როლში შესულ მამა იორამს, რომელმაც გულწრფელად ჰკითხ-
ა, თქვენს ბავშვს სკოლაში არაფერს ასწავლიდნენო, კითხ-
ვითვე პასუხობს: „სკოლაში თქვენ რომ სწავლობდით. რა გას-
წავლესო?“, მაგრამ ეს არაფერია იმ უტიფარ თუ ჭკუასუსტ
ლაზღანდარობასთან, რომელსაც ნინა სანებლიძის მხრიდან
რუსთაველის პოემასთან კავშირში აქვს აღგილი: „ავთანდილის
ანდერძი მითხარი ზეპირადო, უთქვამს ბავშვისთვის (გამომ-
ცდელს). თავის მოწაფეებს რატომ არ ჰკითხა, შვიდას-შვიდას
მანეთად რომ ამზადებდა თითოს? ავთანდილის ანდერძი ჩემმა
ბავშვმა კი არა, თვითონ რუსთაველმა არ იცოდა ზეპირად,
იმიტომ დაწერა ქალაღზე სულაც, მე თუ მკითხავთო“, –
„ირწმუნება“ სანებლიძე. კი მაგრამ სად პოულობს მწერალი
ამდენ უცნაურ (მეტე რომ არ ვთქვათ) ადამიანს და რაღა
მანცადამინც ბაჩანას ირგვლივ ატრიალებს მათ?! საერთოდ,
უნდა ითქვას, რომ ამ რომანში ყველა ლაზღანდარობს, ვისაც
ეს უბრალოდ არ ეზარება. რაც მთავარია, ეს არ აღიზიანებს
და როგორც ჩანს, არც მანცადამინც ძალიან ეზარება თავად
ავტორსაც, რომელსაც ზოგჯერ აშკარად გაურბის კალამი და
მისი საქვეყნოდ ცნობილი, საოცრად მოხდენილი და ნატიფი
იუმორის ნაცვლად (რისი ნიმუში „მარადისობის კანონშიც“
ნამდვილად მრავლადაა) იუმორის პროფანაციასა და სუროგატს

აჩეჩებს მკითხველს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პერსონაჟების გაუთავებელი ლაზღანდარობით უნდა შეივსოს რომანის ფურცლებზე არცთუ იშვიათად წარმოქმნილი აშკარა აზრობრივი სიცარიელე. აბა, სხვა რა შეიძლება ეწოდოს, მაგალითად, ბულიკას „მონოლოგს“ იმის თაობაზე, თუ როგორ ცნობს ადამიანებს ფეხსაცმელების მიხედვით; ანდა მამა იორამის „კომენტარს“ ამავე ბულიკას ერთ-ერთ მორიგ რეპლიკაზე. „ვაი, შე უბედურო, შენი რელიგია კუჭიდან იწყება და საპირფარეშოში მთავრდება. რა გეშველება, რომ ასეთ ურწმუნოს ჯოჯოხეთშიც არ მიგიღებენო“, – სხვა სიტყვებს ვერ „იმეტებს“ სასულიერო პირი ხსენებულ შემთხვევაში ბულიკას „დასამოძღვრად“. განა ეს ლიტერატურული ზერელობის მაგალითი არ არის? განა შეიძლება ეს ფრაზა მამა იორამს, კაცს, რომელიც ტაქტისა და ზრდილობის განსახიერებაა მთელს ამ რომანში (რომ აღარაფერი ვთქვათ მის მაღალ რელიგიურ იდეალებზე), ეკუთვნოდეს? სხვათა შორის, არაადეკვატურობით არცთუ იშვიათად ნაწარმოების აშკარად პერიფერიული პერსონაჟებიც გამოირჩევიან. ასე მაგალითად, როგორ შეიძლება „მთლად ჯანმრთელის“ შთაბეჭდილებას ტოვებდეს რესპუბლიკური საავადმყოფოს სანიისპექციის უფროსი, რომელიც იმ მომენტისათვის არსებითად საწოლზე მიჯაჭვულ უძძიმეს ავადმყოფებს, რომელთა პალატაში ვირთხების ოჯახს დაუდევს ბინა (ჯერ ან ეს აშკარად თვითმიზნური, ხელოვნური ამბავი როგორ დავიჯეროთ!!!), ასე დაამშვიდებს: „ცოტა ძველი კია ეგ თავგის შაქარი, მაგრამ არა უშავს, ხვალამდე ვაცალოთ და თუ არ იმოქმედა, ხვალ კატას მოგიყვანთო“. ეს რომ იუმორი არაა, ალბათ, სკოლამდელი ბავშვიც მიხვდება, ხოლო მთლიანობაში თუ რა ჰქვია ყოველივე ამას, შეფასება დაკვირვებული და გემოვნებიანი მკითხველისთვის მიმინდვია.

დაუბრუნდეთ მაინც უფრო მნიშვნელოვანს – „მარადისობის კანონის“ იდეოლოგიურ სქემებსა და მათი რეალიზების საშუ-

ალებებს. საბჭოთა ლიტერატურაში იყო პერიოდი, როდესაც წინ წამოიწია ე.წ. უკონფლიქტობის თეორიამ, მაგრამ მალე ამ, უკაცრავად პასუხია, თეორიის პრიმიტიულობა იმდენად თვალშისაცემი და გამაღიზიანებელი გახდა, რომ ეს ოფიცოზმაც გააცნობიერა და მწერლებს მიუთითა, არ აესახათ სინამდვილის მხოლოდ და მხოლოდ დადებითი მხარეები. ამდენად, სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურას ნელ-ნელა უბრუნდება კონფლიქტი, ისევე როგორც ნელ-ნელა თითქოს ფართოვდება მისი ვიწრომხატვრული თუ ვიწრომსოფლმხედველობრივი ჩარჩოები. მაგრამ მიუხედავად ხსენებულისა, მთლიანობაში სოციალისტური რეალიზმი მაინც რჩება უტიფარ ლიტერატურულ სიყალბედ, ვინაიდან არ ღალატობს საკუთარ უმთავრეს იდეოლოგიურ, პარტიულ და ესთეტიკურ პრინციპებს. ამასთან დაკავშირებით, ვფიქრობ, მნიშველოვანია დაფიქრება ზოგიერთ ნაწარმოებზე, რომელიც ქართულ ლიტერატურაში შეიქმნა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში და რომლებშიც, მეტ-ნაკლებად, თითქოს რეალისტურადაა ასახული სინამდვილის მანკიერი მხარეებიც. ასეთი ნაწარმოების მაგალითად, მნიშველოვანწილად, „მარადისობის კანონიც“ გამოგვადგება. „მარადისობის კანონი“ იმდროინდელი ქართული სინამდვილის ზოგიერთ „ნეგატიურ მოვლენას“ ნამდვილად „ამჟღავნებს“ (არ დაგვაიწყდეს შევარდნაძისა და მისი საქართველოს კომპარტიის ცკ-ს ყბადალებული კურსი, რომელიც არსებითად ზემოხსენებული ლოზუნგით ვითარდებოდა). მექრთამეობა, პროტექციონიზმი, საკმაოდ გათამამებული დამნაშავეთა სამყარო — ეს ყოველივე, ასე თუ ისე, გამოკვეთილად ჩანს რომანში; ანუ ნ. დუმბაძე, ერთი შეხედვით, სრულიადაც არ ხატავს საზოგადოების იდეალურ სურათს, პირიქით, მწერალი თითქოს გარკვეულ კრიტიკულ დამოკიდებულებასაც ამჟღავნებს სოციალური რეალობისადმი, მაგრამ სწორედ აქ მარხია ძაღლის თავი: ის „კრიტიკული დამოკიდებულება“, რომელსაც ლენინპრემირებული რომანი სი-

ნამდვილისადმი იჩენს, არის მოჩვენებითი, დოზირებული, ზემოდან დაშვებული „კრიტიკული დამოკიდებულება“, რასაც, ბუნებრივია, ბევრი არაფერი აქვს საერთო ჯანსაღ რეალისტურ ტრადიციასთან, რომელიც ასე მახლობელია ქართული კლასიკური ლიტერატურისათვის და რომლის კონკრეტული გამოვლინებანი თვით ნ. დუმბაძის თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაშიც კი აშკარად თვალშისაცემია. „მარადისობის კანონის“ კრიტიკული, უფრო ზუსტად, ფსევდოკრიტიკული პათოსი, რაც მთავარია, არასოდეს ეხება არსებული სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილის მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებს, საბჭოთა ცხოვრების წესის იდეოლოგიურ ძირებსა თუ ფესვებს. ანუ რომანი მკითხველს, ისევე და ისევე ცნობილი მწერლის უაღრესად გამორჩეული ნიჭის წყალობით, საკმაოდ ოსტატურად უქმნის სინამდვილისადმი კრიტიკული განწყობის მხოლოდ და მხოლოდ ილუზიას (ამას ემსახურება, მაგალითად, ვირთხების ყბადაღებული ეპიზოდის უმძიმესი ავადმყოფების პალატაში), მაშინ, როცა თხზულება მთლიანობაში, კაცმა რომ თქვას, ამ სინამდვილის დაფარული არსის შენარჩუნებაზეც კია ორიენტირებული. უფრო მეტიც, რომანის მთავარი, თითქმის იდეალური გმირი ბაჩანა რამიშვილი შეუფარავად (!!!) და თავგამოდებით (!!!) იცავს კომუნისტური წყობის სწორედაც რომ იდეოლოგიურ საფუძვლებს. ის თავად არის ბოლშევიკური სისტემის კარგად მომზადებული და გაწვრთნილი იდეოლოგი. უნდა პირდაპირ ითქვას, რომ დღევანდელი გადასახედიდან ამ მხრივ ბაჩანა რამიშვილის სახე საკმაოდ მძიმე და ზოგჯერ უბრალოდ თავზარდამცემ შთაბეჭდილებასაც კი ახდენს. ერთხელ უკვე აღვნიშნე, რომ ჩემთვის ბოლომდე მაინც გაუგებარი რჩება (ალბათ, ისევე ნოდარ დუმბაძის პიროვნებისა თუ მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობისადმი უდიდესი სიყვარულისა და პატივისცემის გამო), რატომ გაწირა მართლაც უნიჭიერესმა და ყოველმხრივ დაფასებულმა მწერალმა თავი ისეთი ნაწარმოების

ავტორობისათვის, როგორც მთლიანობაში „მარადისობის კანონი“. ნამდვილად არ მესმის, როგორ უნდა გაიმეტო „ჰელადოსის“, „ძაღლის“, „კუკარაჩას“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ და სხვა არაერთი შედეგის (მათ შორის ამ რომანის ზოგიერთი ცალკეული ეპიზოდის) შემქმნელი მადლიანზე მადლიანი კალამი იმისათვის, რაც თუნდაც, მაგალითად, „მარადისობის კანონის“ მეცამეტე თავში წერია. არ შეგულება არც დღევანდელ და არც იმდროინდელ საქართველოში არამცთუ პროფესიონალი ლიტერატორი, არამედ, უბრალოდ, რეალობის შეგრძნების მქონე არცერთი გულწრფელი ადამიანი, რომელიც სინანულით (თუ სირცხვილით არა) არ ჩაქინდრავს თავს „მარადისობის კანონის“ ამ ფურცლების კითხვისას. „ეს გასაუბრება ძალიან ჰგავდა გამოცდას, მაგრამ ჩვეულებრივს კი არა, არამედ ისეთს, როდესაც არ იცი, რომელ საგანში გამოცდიან. ბაჩანას საკუთარი გულის ბაგა-ბუგი ესმოდა. დაძაბული იჯდა და შეკითხვებს ელოდა“. არ შეცდე და მართლა უზენაესი სამსჯავრო არ გეგონოს, გულუბრყვილო და „პოლიტიკურად უეიციო“ (ბულიკას მოფერებითი ტერმინია მამა იორამის მიმართ) მკითხველო! – ამ „არაჩვეულებრივ გამოცდას“ ბაჩანა რამიშვილი კომპარტიაში მისი კანდიდატად მიღების საკითხის რაიკომის ბიუროზე გატანამდე, ძველი თაობის ბოლშევიკებთან „ფორმალური ხასიათის“ შეხვედრაზე „აბარებს“. თავად ეს შეხვედრა არის „ჭვემმარიტი ნიმუში“ ქართველ ბოლშევიკთა სხვადასხვა თაობის „მსოფლმხედველობრივი ერთობისა“ და „სრული ადამიანური ურთიერთგაგებისა“, სადაც ე.წ. ძველი გვარდიის წარმომადგენლების: ალექსანდრე იორდანიშვილის, ვანო ბანძელაძის და დავით მანაგაძის წინაშე ახლადგამომცხვარი (თუ ჯერ კიდევ ბოლომდე გამოსაცხობი) კომუნისტები ბაჩანა რამიშვილი როგორც „სულიერ მოძღვრებთან“, ისე წარსდგება თავისი ერთგვარი „მოწითალო-მოაღისფრო“ აღსარებით. ამ „აღსარებისას“ ბევრი საინტერესო რამ ირკვევა;

მათ შორის ის, რომ, რა თქმა უნდა, თავის დროზე ბაჩანა კომკავშირში „ტყუილად და მოსაჩვენებლად“ არ შესულა და რომ კომკავშირში შესასვლელად ისიც კი დამალა, მშობლები რომ ჰყავდა რეპრესირებული. სხვათა შორის, თურმე ეს ამბავი ბაჩანას სკოლის კომკავშირის მდივანმა იცოდა, მაგრამ არ გაამხილა (ოპ, რა „კეთილშობილი“ და „ამაღლებული“ ხალხია ეს კომკავშირელ-კომუნისტი მოხელეები „მარადისობის კანონში“!). ირკვევა ისიც, რომ ახლა, როცა სახელმწიფოს მმართველობაში მისი თაობის ხალხი მოდის— მისი თანატოლები, ბაჩანა თავს ვალდებულად თვლის, მხარში ამოუდგეს მათ, რათა შეცდომები არ განმეორდეს... მით უმეტეს, რომ საოცრად სჯერა მათი საქმის და ეს საქმე საკუთარ (!!!-კ.ლ.) საქმედ მიაჩნია. რა ვქნა, როცა „მარადისობის კანონის“ ამ მეტად „სახალისო“ ფურცლებს ვკითხულობ, ისევ და ისევ შოთა ნიშნიანიძის „სწორედ ასეთი მწამს კომუნისტი“ ამეკვიატება ხოლმე ირონიით. თუმცა, ალბათ, უკვე მწარე ირონიაც კი უადგილოა იმ პასაჟის წაკითხვისას, რომლის პერიფრაზსაც შეგნებულად ვარიდებ თავს და რომელიც მკითხველს სჯობს, თუნდაც მცირეოდენი რეპლიკების თანხლებით, მაგარამ მაინც ორიგინალში შევახსენო; ჭეშმარიტად ტრაგიკომიკურია, რომ ქვემოხსენებულ სცენას მეოცე საუკუნის საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეულად ნიჭიერი და გულწრფელი (სხვა ნაწარმოებებში მაინც) პროზაიკოსის კალამი წერს და თან ვაი რომ იმ წლებში, როდესაც მსგავსი „ლიტერატურშჩინის“ შექმნას საბჭოთა ხელისუფლება არც იარადით და, კაცმა რომ თქვას, არც სიტყვით უკვე არავის აძალეებს- მხოლოდ საეჭვო პრემიებს გამოდევნებული „მოხალისეები“ განაგრძობენ სოციალისტური რეალიზმის „უკვდავ“ და „მარად განახლებად“ საქმეს:

„ — ცნობილია თუ არა თქვენთვის ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის წერილი: აზერბაიჯანის, საქართველოს, სომხეთის,

დალესტნის და მთიელთა რესპუბლიკის კომუნისტებისადმი?-
ჰკითხა იორდანიშვილმა.

ბაჩანამ დიდხანს იფიქრა... ბოლოს კითხვა შეუბრუნა
იორდანიშვილს:

– ბატონო ალექსანდრე ამხანაგი ლენინის ეს წერილი და
კიდევ სხვა რომელიმე, რომ არ ვიცოდე, მიმიღებთ თუ არა
პარტიაში? – იორდანიშვილი შეწუხდა და პასუხი დაუგვიანა.
მაშინ ბაჩანამ ისევ შეუბრუნა კითხვა:

– თქვენ მხოლოდ იმას მეკითხებით, რაც თვითონ იცით თუ
იმას, რაც სავალდებულოა?

– რისი ცოდნაც სასურველია, ამხანაგო რამიშვილო, ამ
წერილის ადრესატები მე და ჩემი მეგობრები ვიყავით... – ბაჩა-
ნამ ძალიან უხერხულად იგრძნო თავი, ფეხზე წამოდგა და რა-
ღაცის თქმა დააპირა, მაგრამ იორდანიშვილმა არ აცალა.

– ნახვამდის, ამხანაგო რამიშვილო, – თქვა მან და თავადაც წა-
მოდგა, ბაჩანას ჟრუანტელმა დაუარა ტანში. ყველაფერი გათავდა
(ნუთუ აქ ამ სიტყვების აღქმა სერიოზულად შეიძლება და ეს
მართლა იაფფასიანი კომედია არ არის?! – კლ.), – გაიფიქრა მან
და გული გაუჩერდა. იგი უცებ დაჯდა და მარცხენა ძუძუზე
დაიდო ხელი (არ დაგვაინფყდეს: რომანის მიხედვით ეს გულის
პირველი შეტევაა ბაჩანასთვის. აბა, მაშ როგორ: კომუნისტობა
ხომ „მსხვერპლის გაღებას“ მოითხოვს! – კლ.).

– რა მოგივიდათ? – ჰკითხა შეწუხებულმა მანაგაძემ. ბაჩა-
ნამ ძალა მოიკრიბა და ისევ წამოდგა ფეხზე.

– არაფერი, ბატონო დავით, მე თვითონ არ ვიცი, რა მო-
მივიდა, გამიარა უკვე!-ბაჩანამ კვლავ გაიგონა საკუთარი გულის
დაგადუგი და გაელიმა.

– ხვალ, პირველ საათზე, თქვენი საკითხი გავა რაიკომის
ბიუროზე, მე მგონი, ყველაფერი კარგად იქნება... იმ წერილს
მინც გადაავლეთ თვალი, დროს თუ გამონახავთ... – ურჩია
იორდანიშვილმა.

სენიებს გიჟად, მაგრამ ეს ღუმბაძის მხრიდან მაინც მკითხველის წინაშე თავის დაზღვევას უფრო ჰკავს; თორემ მას შემდეგ, რაც „მშობლიურ კლანეტა კომოსზე გამგზავრებამდე“ ერთი დღით ადრე ამ „გიჟმა“ ბაჩანას „მოახსენა და აცნობა“: ჩემი არ იყოს, თქვენც ჰუმანიოდი ხართო, „მარადისობის კანონის“ გაოგნებული მთავარი გმირი კარგა ხანს „უაზროდ იღიმებოდა და თვალებიდან ღაპა-ღუპით ჩამოსდიოდა ცრემლები“ – ნუთუ მხოლოდ და მხოლოდ მთვარაძის მიმართ „სიბრალულის“ გამო? თუმცა, მართლა სჯერა თუ არა ბაჩანას თავისი და ამ უცნაური პერსონაჟის (რომელიც, როგორც შემდგომში რომანიდან ირკვევა, ბაჩანასთან შეხვედრამდე ერთი კვირით ადრე უგზოუკვლოდ გაუჩინარებულა სახლიდან და სამსახურიდან) ჰუმანიოლობისა, იმდენად მნიშვნელოვანი შეიძლება არცაა. მთავარი მაინც „ჰუმანიოლების“ ის სიაა, რომელსაც ნ. ღუმბაძე ქართველი ხალხის ეს ერთ-ერთი უსაყვარელესი მწერალი, თუნდაც მთვარაძის პირით, საკმაოდ მოხერხებულად, თითქოს სრულიად შემთხვევით „შემოაცურებს“ ტექსტში. ის, რომ ჰომეროსის, დანტეს, სერვანტესის, ბახის, მოცარტის, რუსთაველის, შექსპირის, გოეთეს, ფირდოუსის, ლეონარდო და ვინჩის, მიქალენჯელოს და ამ „კალიბრის“ სხვა ვარსკვლავთა შორის საბჭოთა „ნომენკლატურშიკ“ ბაჩანა რამიშვილის ადგილი არაა, არსებითად ყველამ იცის და მათ შორის, იმედი ვიქონიოთ, არც ამ რომანის ავტორია გამონაკლისი (ყოველ შემთხვევაში, უშუალოდ ჩამონათვალში ბაჩანა არ ფიგურირებს); მაგრამ ამ სიაში ხსენებულ გენიოსებთან ერთად „ღირსეული“ ადგილი უჭირავს, არც მეტი, არც ნაკლები... ვლადიმერ ულიანოვს. ვისაც ეს „ობიექტურად“ დაწერილი წიგნი კარგად არ გახსოვთ ან, თქვენი ნერეული სისტემის სასიკეთოდ, არასოდეს წაგიკითხავთ, ნამდვილად არაფერი მოგესმათ! გიმეორებთ: დიახაც, ვლადიმერ ულიანოვს (!!!). თუმცა, ამ ფაქტმა ზედმეტად რომ არ იყვიროს და წყობიდან უაღრესად გაწონასწორებული

მკითხველიც კი არ გამოიყვანოს, ულიანოვი თითქოსდა სასხვა-თაშორისოდ არის სიის შუაში შემოპარებული. მას წინ მხარს, სხვებთან ერთად, პეგელი და კანტი უმშვენებენ, ხოლო უკან ბლოკი, პასტერნაკი, აინშტაინი, ჩაპლინი, გალაკტიონი, ვაჟა, აკაკი და ილია მოსდევენ (ჩვენები მაინც დავიწყებოდა ბატონ „მთვარაძეს“ – ამის წამკითხველ ქართველ კაცს ხომ წესით მართლა უნდა დაემართოს გულის ინფარქტი!). შემთხვევითი, ალბათ, არც ისაა, რომ ჩამონათვლისთვის არ გამოიყენება არც ფორმა ულიანოვ-ლენინი (როგორც „ოქტომბრის ბელადს“ ერთ დროს უწოდებდნენ) და არც ვლადიმერ ლენინი (როგორც ის ყველაზე ცნობილი იყო მოგვიანებით). უეჭველია, ესეც იმ მიზნითაა გაკეთებული, რომ მკითხველის ზედმეტი გაღიზიანება არ გამოიწვიოს; ხოლო მოსკოვში, ლენინის პრემიის მიმნიჭებელმა კომისიამ დიდი ბელადის ყმაწვილკაცობის გვარი, ყოველგვარი შეხსენების გარეშეც, სიზმარშიც კი მშვენივრად იცოდა და არათუ მეტ-ნაკლებად გრძელი ჩამონათვლის შუაში, დახურული წიგნის შუა ფურცლებზეც კარგად შეამჩნევდა და „დააფასებდა“ (აკი „დააფასა“ კიდეც!).

ასეა თუ ისე – ლენინია თუ ულიანოვი, ეშმაკსაც წაუღია (თუ უკვე წადებული არ აქვს) მისი თავიც და მისი სახელობის ლიტერატურული პრემიაც, ჩვენ ისევ „მარადისობის კანონის“ შეფარულ „განზომილებებს“ დავუბრუნდეთ. როდესაც უკვე არაერთხელ აღვნიშნე, ჩემთვის მთლად ბოლომდე გასაგები არ არის-მეთქი, თუ რატომ დაიწერა ეს ნაწარმოები, ნამდვილად არ მიფიქრია ზემოაღნიშნულ ავადსახსენებელ პრემიაზე, ლიტერატურულ კონფორმიზმზე და ხელისუფლებისადმი მაამებლობაზე; ეს ყოველივე სრულიად ცალსახად არის აშკარა და, შესაბამისად, უადრესად გულდასაწყვეტიც. ვფიქრობ, შედარებით უფრო საინტერესო და ძნელი გასარკვევია, რამდენად არის მწერალი გულწრფელი (თუკი ის ამ მხრივ მაინც არის გულწრფელი ხსენებულ ნაწარმოებში), როდესაც საქმე რო-

მანის, ასე ვთქვათ, „წმინდა ფილოსოფიურ“ მხარეს ეხება. თუ მწერალი, ამ მიმართებით მაინც, არა იმდენად ოფიციალურად ტაშის დასაკერელად და „ჩინ-მენდლების“ მისაღებად ირჯება, არამედ თუნდაც მეტ-ნაკლებად სჯერა იმისა, რასაც ხსენებული თვალსაზრისით წერს, მაშინ საანალიზო გაცილებით რთული და საინტერესო პრობლემა იქნება. ეს პრობლემა გაორებული ცნობიერების ადამიანსა და საბჭოთა სინამდვილის მიერ ასეთი ცნობიერების მქონე ადამიანის ჩამოყალიბების შესაძლებლობას შეეხება. გაორების ეს ფაქტი კიდევ უფრო საგულისხმო შეიძლება იყოს იმ მხრივაც, რომ ამ თხზულებაში ასეთი შესაძლო ცნობიერების პერსონაჟი პროფესიით მწერალია და თანაც ისეთი მწერალი, რომელიც, გარკვეულწილად მაინც, რომანის ავტორის ბიოგრაფიულ ნიშნებსაც ატარებს (ამ მხრივ მართო ის რად ღირს, რომ ბაჩანა რამიშვილიც გულით მძიმე ავადმყოფია და, იმავე დროს, 14 ივლისს, ანუ საფრანგეთის რესპუბლიკისა და ნოდარ დუმბაძის დაბადების დღესაა ქვეყნად მოვლენილი). ერთი მხრივ, ძალზე გულუბრყვილო უნდა იყოს მაშინდელი თუ თანამედროვე მკითხველი, რომ მართლა დაიჯეროს ბაჩანას მიერ გაცემული რიტორიკული პასუხი („ – მინდა, რაც შეიძლება მეტი პატიოსანი კაცი იყოს პარტიაში“) რაიკომის ბიუროს სხდომაზე, როდესაც მისი კომპარტიაში შესვლის მიზეზი ჰკითხეს. იმავედროულად „მარადისობის კანონში“ არის რამდენიმე სიუჟეტურად და აზრობრივად ანგარიშგასაწვევი ეპიზოდიც, სადაც ბაჩანა რამიშვილი არა მართო და, იქნებ, ზოგჯერ არც იმდენად „მედროვე-ნომენკლატურშიკად“ წარმოგვიდგება, რამდენადაც მსოფლმხედველობრივად მართლაც დარწმუნებულ კომუნისტად, რომელსაც „მთელი სისრულით აქვს გასიგრძეგანებული“ მარქსისტულ-ლენინისტური მოძღვრების „იდეალები“. მართალია, ხშირად ასეთ შემთხვევებში ნ. დუმბაძე მეტნაკლებად შიშველ სქემას ან თვითმიზნურად იდეოლოგიზირებულ დებატებს გვთავაზობს და, მე

რომ კაცმა მკითხოს, ძირითადად სწორედ ამგვარი დებატების გასამართად მიუწვინა თავის მთავარ გმირს პალატაში მამა იორამი; მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ მთლიანობაში მაინც ამ დებატებში იკვეთება უფრო ბაჩანას პოლიტიკური და იქნებ ფილოსოფიური პორტრეტიც კი, ვიდრე მისი ცხოვრებიდან აღებულ ამა თუ იმ აშკარა სიყალბით შესრულებულ ან, ცალკეულ შემთხვევებში, უაღრესად ამაღლებულ, პირდაპირ გულშიჩამწვდომ ლიტერატურულ ეპიზოდებში.

ბაჩანა რამიშვილისა და მამა იორამის იდეოლოგიური დებატები არსებითად ბაჩანას იმ სიზმრის შემდეგ იწყება, როდესაც ამ უკანასკნელს ქრისტე გამოეცხადა და მკვდრეთით აღადგინა. ფაქტობრივად ამის შემდეგ იწყებს მწერალი გაუთავებელ მცდელობას ერთმანეთთან შეათავსოს ბევრი რამ, პრინციპის თვალსაზრისით, მართლაც შეუთავსებელი და პირდაპირ თუ ირიბად დაგვარწმუნოს, რომ მარქსისტულ-ლენინისტური „მოდერნობა“ და ქრისტიანობა სულაც არაა ერთმანეთისთვის ისეთი უცხო და დაპირისპირებული, როგორც ეს ზოგიერთ „გაუთავიციობიერებელ და მიუხვედრელ“ მკითხველს თუ ლიტერატორს გვგონია. თუმცა არანაკლებ საყურადღებოა თავისთავად ის ზემოხსენებული ხილვა-სიზმარიც, რომელიც მხატვრული თვალსაზრისით, ისე როგორც არაერთი ცალკეული ეპიზოდი ამ რომანში, შესანიშნავადაა შესრულებული (ამ მხრივ თუნდაც ბაჩანას ამ ქვეყნად წვიმად მოსვლის უბრწყინვალესი სურათი რად ღირს). საქმე ისაა, რომ ამ ხილვისას ბაჩანამ არა მარტო იწამა ქრისტე, არამედ მასთან „გასაუბრებაც“ მოასწრო და მაცხოვარი თავის „შეცდომებზეც კი ალაპარაკა“: „ — ხალხი სასწაულს ელოდა ჩემგან და იმიტომ გამცვალა ავაზაკში, ავაზაკისაგან კი არაფერს ელოდა ხალხი... ეს იყო მეორე, ნაადრევი გამოცდა ადამის ძისა ჩემ მიერ და შეცდომა ჩემი. — პირველი როდისღა იყო? — როდესაც ადამიანს სამოთხეში მივეცი ბინა და აგარაკი. არა სხვისი ნებით, არამედ ოფლით

თავისით, სისხლით თავისით და რწმენით თავისით უნდა მოვიდეს კაცი სამოთხეში“. ღმერთო დამიფარე და, რა თქმა უნდა, „მარადისობის კანონი“ სახარებად არ მიმარჩნია და ამიტომაც „გავებედავ“, ეს სიტყვები ავტომატურად მართლა მაცხოვარს არ მივაწერო, თუმცა, ვფიქრობ, ციტირებული ბოლო ფრაზა ძალიან საგულისხმოა თავად მთხრობელის მსოფლმხედველობის გასაგებად. თუ ნაწარმოების შემდგომ ჰათოსს გავითვალისწინებთ, ამ რომანში გასახმოვანებლად, ალბათ, ეს სიტყვები უფრო ბაჩანას შეეფერებოდა, ვიდრე სხვა ვინმეს, ვინაიდან სამოთხისაკენ არა, მაგრამ „სამოთხის იმიტაციისაკენ“ (ასე მოიხსენებს ერთხელ მამა იორამი კომუნიზმს ძალზე მოხდენილად და სავსებით დამსახურებულად) სავალ გზას კი ნამდვილად განასახიერებენ. კომუნიზმის „მამების“ მიხედვით ხომ სისხლით, ოფლით და შეგნებით უნდა აეშენებინათ მშრომელებს იდეალური უკლასო საზოგადოება. დიახ, ამ ნაწარმოებში ნადვილად ხდება სამოთხისა და „სამოთხის იმიტაციის“, ისევე როგორც სხვადასხვა არათავსებადი ფასეულობების მსოფლმხედველობრივი აღრევა, იმისდა მიუხედავად, რომანის ავტორი ამას გულწრფელად და გაუცნობიერებლად აკეთებს თუ ისევ რაიმე კარგად შერჩეულ-შეფარული „საპრემიო მოსაზრებებით“. შედეგი კი ისაა, რომ, ყველაფერს თავი დავანებოთ, თავად მთავარი „კონცეპტუალური ღერძი“ ამ რომანისა, თავად ე.წ. მარადისობის კანონი, მხოლოდ და მხოლოდ საეჭვოდ „წარმატებული“ გადამღერებაა ახალი აღთქმისეული უკვდავი სიბრძნისა. „ადამიანის სული, გაცილებით უფრო მძიმეა ვიდრე სხეული“, – რატომღაც ჰგონია კომუნისტ ბაჩანა რამიშვილს. და შესაბამისად „გემოდღვრავს“: „ამიტომ, ვიდრე ცოცხლები ვართ, ერთმანეთს ხელი უნდა შევაშეულოთ და ვეცადოთ უკვდავოთ ერთმანეთის სულიო“. მაგრამ ეს უკანასკნელი „შეგონება“ ხომ ლამის პირდაპირი, თუმცა უღიმღამო პერიფრაზია იმისა, რასაც პავლე მოციქულის ღვთით მოვლენილი სიბრძნე გვასწავლის

გალატელთა მიმართ ეპისტოლეში: „ურთიერთარს სიმძიმე იტვირთეთ და ესრეთ აღასრულეთ ჰსჯული იგი ქრისტესი“. პავლე მოციქულის ეპისტოლე, რა თქმა უნდა, ლენინის მიერ, ბოდიში და, დაჯღაბნილი წერილი არაა კავკასიელ კომუნისტთა მიმართ. ამიტომაც, შეიძლება ბაჩანა რამიშვილს, რომელსაც, როგორც ნაწარმოებიდან ჩანს, „მეცნიერული კომუნიზმის“ სახელმძღვანელო უფრო მიაჩნია საკუთარ „წმიდა წერილად“, ეს ეპისტოლე წაკითხული არ ჰქონოდა, მაგრამ ცოტა ძნელი დასაჯერებელია, რომ ნოდარ დუმბაძემ თავად მაინც არ იცოდა, თუ რის მიხედვით იყო იმიტირებული „ბაჩანას მიერ აღმოჩენილი“ ე.წ. მარადისობის კანონი. თუმცა არაა გამორიცხული, მწერალი სწორედაც რომ შეგნებულად მიდიოდეს რომანის ბოლოს კომუნისტის მიერ არსებითად ახალი აღთქმისეული თეზის გაჟღერებამდე, რათა როგორმე მაინც დაგვარწმუნოს, თუ „სინამდვილეში“ რამდენად „ახლოა ერთმანეთთან“ ქრისტიანობა და მარქსიზმ-ლენინიზმი, ამით კი ეს უკანასკნელი გაცილებით მიმზიდველი გახადოს თუნდაც მისი თანამედროვე მკითხველის თვალში. მაგრამ სანამ ავტორთან ერთად, რომანის ბოლოს მაინც, მკითხველიც გაარკვევდეს, თუ მართლა და მართლა ვინ არის ასეთი ეს ბაჩანა რამიშვილი — მარქსისტ-ლენინისტი, ქრისტიანი თუ „კუმანოიდი“, რომანში არაერთხელ არის მცდელობა მთავარმა პერსონაჟებმა — იგივე ბაჩანამ და მამა იორამმა იდეოლოგიურად „გადაიბირონ“ ერთმანეთი. ამ, შეიძლება, თავისთავად სქემატურ დებატებში ზოგჯერ მოპაექრები ერთიმეორისათვის „ქათინაურებსაც“ არ იშურებენ, „იმდენად ახლოა“ თურმე რაღაც-რაღაცებში მათი შეხედულებები ურთიერთთან: „ბატონო იორამ, გაიკრიჭეთ ეგ წვერი და ეზიარეთ ჩვენს მოძღვრებას, თქვენგან მშვენიერი კომუნისტი დადგებოდა“, — ღიმილით ურჩევს მღვდელს ბაჩანა. არც ერთაჭალის სამების ტაძრის წინამძღვარი რჩება ვალში და ცოტა ხნის შემდეგ პასუხობს: „ისე, რომ იცოდეთ, ბატონო ბაჩანა,

არც თქვენ იქნებოდით ცუდი მღვდელი“. თუმცა ზოგჯერ მათი დისკუსიები „საკმაოდ მწვავე“ ხასიათსაც ატარებს; მაგრამ ეს „სიმწვავეც“ უმეტესწილად იმის საჩვენებლად გამოიყენება, თუ, გარკვეული განსხვავებების მიუხედავად, თითქოს მაინც რამდენი აქვთ მამა იორამსა და ბაჩანა რამიშვილს (შესაბამისად კი მათ მოძღვრებებს) საერთო, თუნდაც ისე, რომ ეს შეიძლება მათ (და შესაბამისად ამ მოძღვრებათა მიმდევრებს) გაცნობიერებულ იქნეთ თურმე არც ჰქონდეთ. საინტერესოა, რომ ბაჩანა არაერთხელ საუბრობს კომუნიზმზე როგორც რელიგიაზე და იმასაც საყვედურობს მამა იორამს (და ქრისტიანებს საზოგადოდ), ჩვენს საზარებას არ კითხულობთო. მე შეეჭვება, რომ ამხანაგ რამიშვილისგან სიტყვა „რელიგიის“ მნიშვნელობის ზედმიწევნით ცოდნას აუცილებლად უნდა ველოდეთ, მაგრამ როცა არსებითად იმავე თვალსაზრისით (ანუ როგორც რელიგიას) კომუნისტურ „მოძღვრებას“ ხშირად მამა იორამიც კი უყურებს, შეიძლება გაგიჩნდეს კითხვა: ხომ არ არის ეს არა მხოლოდ და არა იმდენად რომანის მთავარ მოქმედ პირთა, არამედ თავად ავტორის შეხედულება(ც)? ამასთან ერთად, ნაწარმოების არაერთ, მხატვრული თვალსაზრისით მართლაც ბრწყინვალედ შესრულებულ ეპიზოდში კომუნისტი მთავარი პერსონაჟი ზედიზედ „აღმოჩნდება“ ხოლმე სხვადასხვა „მეტაფიზიკურ“ განზომილებაში. ერთ-ერთი ხილვისას იგი მაცხოვარსაც იწამებს. მინიშნებით, მაგრამ მაინც არაერთხელ საუბრობს სულის უკვდავებაზეც. თუმცა ეს ყველაფერი მას ხელს არ უშლის, ხშირად და მხურვალედ „იქადაგოს“ კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის თაობაზეც. ამიტომაც უპრიანია, დაფიქრდე: ყველაფერ უკვე აქამდე აღნიშნულთან ერთად, ხომ არ გვაქვს საქმე ავტორის მიერ რალაც უცნაური იდეოლოგიური ჰიბრიდის შემოთავაზებასთან, რომელსაც ყოველივე ზემოხსენებულიდან გამომდინარე, მხოლოდ და მხოლოდ მარქსიზმ-ლენინიზმის ან მეცნიერული კომუნიზმის ყბადალებულ „თეორიას“ ვეღარ უწო-

დებ და, ირონიით, ალბათ, „მისტიკურ ლენინიზმად“ თუ არა „მისტიკურ კომუნიზმად“ მანაც უნდა მოვიხსენიოთ. „მისტიკოსი კომუნისტი“ ბაჩანა რამიშვილი ნამდვილ განსახიერებად გვეკვლინება გაორებული ცნობიერების ადამიანისა, რომელიც, ერთი მხრივ, სრული ურწმუნობისათვის არ გაწირა უფალმა და მძიმე ავადმყოფობისას ნიშანიც კი მისცა თავისი უტყუარი არსებობის დასტურად. თუმცა, ამისდა მიუხედავად, ბაჩანა ვერ ელევა „საკუთარ იდეალებსაც“, რომლის ერთგული იგი მთელი ცხოვრება იყო და როგორც ჩანს, რომელთა ერთგულების წყალობითაც ის საკმაოდ მაღლა აცოცებულა კომუნისტური ნომენკლატურის იერარქიულ კიბეზე. მე არ ვიცი, გასული საუკუნის 70-იანი წლების საქართველოში თუ მართლა არსებობდა ჭკუათმყოფელი მწერალი, რომელსაც იმ ხარისხით სწამდა კომუნისტური უტოპიისა, როგორც „მარადისობის კანონში“ ბაჩანას სწამს, მაგრამ სოციალისტური რეალიზმი „აჩვენებს“ არა იმდენად იმას, რაც არის, არამედ იმას, რაც „უნდა იყოს“ და ამ მხრივ ბაჩანას „იდეოლოგიურად შთაგონებული სახე“ სრულ „ჰარმონიაშია“ ამ „უნიკალური“ ლიტერატურული მეთოდის „სპეციფიკასთან“. იმავედროულად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სოციალისტური რეალიზმის საზღვრების ე.წ. გაფართოების ფონზე ეს რომანი ახალი უტოპიური ცნობიერების ღიად დამკვიდრებას ცდილობს და ბაჩანა რამიშვილი სწორედ ამ ახალი, შეიძლება ითქვას, ორმაგად უტოპიური ცნობიერების ადამიანად წარმოგვიდგება, რომელსაც არა მარტო კომუნიზმის უტოპიური იდეალებისა სჯერა, არამედ მათი მეტაფიზიკურ განზომილებებთან მორგების „რწმენაც“ ამოძრავებს. ამ თვალსაზრისით, დღევანდელი გადასახელიდან „მისტიკოს-კომუნისტი“ ბაჩანა რამიშვილი ერთობ უსუსურად და, უნდა პირდაპირ ითქვას, ხშირ შემთხვევაში უბრალოდ კომიკურადაც კი გამოიყურება. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ზურიკელას, სოსოიას და სხვა დუმბადისეული გმირების მსგავსად ამხანაგი

რამიშვილი საკმაოდ ავტობიოგრაფიული გმირია, საკითხავია, რატომ ჩაიყენა ამ რომანის შექმნით თავი თაობების წინაშე უხერხულ მდგომარეობაში ამ მართლაც რომ უაღრესად ხალასი ნიჭისა და ჭეშმარიტად მზიანი გულის ქართველმა მწერალმა; ხოლო თუ იმასაც დავამატებთ, რომ ბაჩანა, გარკვეულწილად მაინც, ზემოხსენებული პერსონაჟების განვითარებასაც წარმოადგენს, ისიც გახდება საკითხავი: ღირდა კი უწმინდურის სახელობის პრემიად უწინდელ პერსონაჟთა ნათელი ლიტერატურული სახეებისათვის უაღრესად საეჭვო, „წითელი“ ჩრდილის მიყენება?

უტოპიური ცნობიერება რამდენჯერმე ვახსენე და უნდა აღინიშნოს, რომ იგი თავისთავად და განყენებულად იშვიათად არსებობს. ასეა ამ ნაწარმოებშიც. უტოპიური ცნობიერება გადამდებია და ღირებულებათა „მასობრივი“ აღრევა იცის. ხსენებულ რომანში ამ მხრივაც საკმარისზე მეტია დამაფიქრებელი. მართალია, გამორჩეული ნიჭის ავტორი „მარადისობის კანონში“, მხატვრული ოსტატობის ხარჯზე, ბევრ რამეს საკმაოდ მოხდენილად ნიღბავს, მაგრამ მთლიანობაში მაინც არ შეიძლება არ გეხამუშოს თუნდაც ის, რასაც რომანში ერთი ხანშიშესული გლეხი-გიორგი თუშმალიშვილი მოიძოქმედებს ბაჩანასა და მარიამთან დაკავშირებით: „ — ჩვენ, ძია გიორგი, ძალიან გვიყვარს ერთმანეთი და აქ ჯვარის დასაწერად ამოვედით, მაგრამ მღვდელი რომ არ არის, ჯვარს ვინ დაგვწერს? — უთხრა სიცილით ბაჩანამ. — ჯვრის წერას მღვდელი რად უნდა, შვილო, თუ ერთმანეთი გიყვართ, ჯვარს მე დაგვწერთ, მირონსაც მე წაგცხებთ და გვირგვინსაც მე დაგადგამთ, — უთხრა გიორგიმ...“. აი, ასე, ძვირფასო მკითხველო! ამის მერე ერთი შემოძახებალა დაგვრჩენია: „შენ დაუკარ!“ და გიორგი თუშმალიშვილიც „ადასრულებს ჯვრისწერას“. — წავიდეს ეხლა ვინც გინდა მღვდელმა და იტრაბახოს, გიორგი თუშმალიშვილზე კარგი ლოცვა და ჯვრისწერა ვიციო“, — დააყოლებს სიცილით და

გულზე მჯილსაც დაიბრაზუნებს. მაგრამ აქ საქმე მთლად სასაცილოდ არა მგონია იყოს. „მისტიკოს-კომუნისტ“ ბაჩანა რამიშვილის მსგავსად, ეს გიორგი თუმშალიშვილიც ის კაცია, ვისაც თან სწამს და თანაც არცა სწამს. თუ ოღნავ მოვუსმენთ და დაუუკვირდებით, ამ გლახის ცნობიერებაში ერთმანეთშია აღრეული არც მეტი და არც ნაკლები, სოფსაბჭოს შენობისა და ეკლესიის როლი თუ ადგილი. უფრო მეტიც: „კაცი რომ სხვის სალოცავს დაანგრევს, თავისი სალოცავი იმაზე მაღალი, იმაზე მედგარი და იმაზე ლამაზი უნდა ააგო“, – აცხადებს გიორგი და იმ ახალ სალოცავად რა მიაჩნია, ნეტავ ამ წიგნში საერთოდ არ ეწეროს: „შევა ეგეთ სოფსაბჭოში კაცი სალოცავად? – არ შევა!“ – თავადვე პასუხობს საკუთარ „ბრძნულ“ კითხვას სოფსაბჭოს პატარა შენობის თაობაზე. თურმე უთქვამს კიდევ სოფსაბჭოს თავმჯდომარისთვის: „ბიჭო, მთავრობა შენა ხარ და თავმჯდომარე. ერთი ხეირიანი სოფლის საბჭო ააშენე, რომ მოვიდე, შევხედო და შიგ შემოსვლა გამიხარდესო“. ხოდა, ამ გაორებული თუ „გაოცებულ-გასაოცარი“ ცნობიერების ადამიანისაგან, მიუხედავად იმისა, ძალზე კოლორიტულად და დიდი სითბოთი რომაა დახატული, ნამდვილად არ უნდა გაგიკვირდეს, რომ თავზე მღვდლის ფუნქციებიც აიღოს. ღირებულებათა იმ სრულ ქაოსში, რომელსაც „მარადისობის კანონში“ აქვს ადგილი, ასეთი რამეც კი ბავშვურ ცელქობად შეიძლება მოგვეჩვენოს.

ღირებულებათა აღრევის კუთხით, არ შემოიძლია კიდევ ერთხელ არ დაუბრუნდე მამა იორამს. „ვინ იყო, ბატონო ბაჩანა, ეს კეთილშობილი ქრისტიანი, მაღლობის თქმა რომ არ მაცალა?“ – კითხულობს გულაჩვილებული მოძღვარი პროფესიონალ ქურდზე, მრავალგზის ნასამართლევ ვახო ამბოკაძეზე, რომელიც ბაჩანას უბნელი და ბავშვობის ძმაკაცია. ის, რომ სურვილის შემთხვევაში ნოდარ დუმბაძის ნიჭს ქურდებისა და მათნაირების ისე გამოყვანაც შეუძლია ხოლმე ნაწარმოებში,

რომ ნაინფარქტალ და გულმოწყალე მღვდელს კი არა სისხლის სამართლის სფეროში გაწაფულ-გამოწრთობილ ზოგიერთ პროკურორსაც შეიძლება უფრო ანგელოსებად მოეჩვენოს, ჩემი შემჩნეულ-აღმოჩენილი არ არის. თუმცა, საზოგადოდ, „მარადისობის კანონის“ შემთხვევაში, ვფიქრობ, სახეზე სხვა ხასიათის მოვლენა უფრო გვაქვს: საქმე ისაა, რომ ღუმბაძის მამა იორამიც, რაც არ უნდა უცნაურად ჩანდეს, დრო და დრო ამჟღავნებს იმ გაორებული ცნობიერების ნიშნებს, ბაჩანასა თუ გლეხ თუშმალისშვილს რომ ახასიათებთ და გარკვეულწილად ისიც (მამა იორამიც) ცდილობს ხოლმე პრინციპული თვალსაზრისით შეურიგებელის როგორმე შერიგებას. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა საავადმყოფოდან გასვლამდე მამა იორამის ღვთისაღმი მუხლმოყრილი ლოცვა-ვედრება ბაჩანას საწოლთან. ერთი მხრივ, ეს არის მართლაც რომ ამაღელვებელი სცენა, რომელსაც თავმომპინარებული ბაჩანა ჩუმად ადევნებს თვალს. მამა იორამი, როგორც ჭეშმარიტი ქრისტიანი მოძღვარი, ბაჩანას სულისა და ხორცის გადარჩენისათვის ლოცულობს და უფრო მეტიც, უფალს სანაცვლოდ საკუთარ სულსა და ხორცს სთავაზობს. იმავდროულად მამა იორამის სიტყვებიდან „საინტერესო რამე-რამეებიც ირკვევა“. თურმე, ნუ იტყვით და, ბაჩანა მამა ღმერთის, მაცხოვრის და ღვთისმშობლის საქმეს „ჩადის სხვისი სახელით“, ხოლო თურმე ბაჩანას რომ სწამს ის სხვა ღმერთი (?!-კ.ლ.) მათსავე (მამა ღმერთის, მაცხოვრის და წმ. მარიამის) წიაღშია აღმოცენებული და „არა არს“ მათსავე ნების გარეშე. „და განა ღვთისათვის სულ ერთი არ არის“, – განაგრძობს მამა იორამი, – „ვისი სახელით ივლის სიკეთე, პატიოსნება, სათნოება, უმანკოება და სამართალი დედამიწაზე?! და თუ უცილობელ არს უარყოფილ იქნას შენი სახელი, ხოლო საქმენი შენნი უკვდავქმნილი, დაე, მოხდეს ასე... განა უარყოფილ არის შენ მიერ, ღმერთო, ადამის ძის სულისა და გონების განახლება?“. ჯერ ერთი, ვერასდროს

დავიჯერებ, არსებობდეს მეტ-ნაკლებად ჯანსაღი ფსიქიკის ქრისტიანი, რომელსაც მიაჩნდეს, რომ მართლაც სულ ერთია იესოს და ყოვლადწმიდა სამების სახელით ივლის სიკეთე დედამიწაზე თუ, უფალო დაგვიფარე და, ცინიკოსი ღვთისმგობელებისა და მებრძოლი ათეისტების – კარლ მარქსის, ფრიდრიხ ენგელისისა და ვლადიმერ ლენინის სახელით. მით უფრო, განა შეიძლება ვინმე ჭკუათმყოფელ ქრისტიანს, და თანაც მართლმადიდებელი ქართული ეკლესიის მოძღვარს, უტოპიური კომუნისტური „იდეები“ (კინალამ წამომცდა: ნაბოდვარი-მეთქი) „ადამის ძის სულისა და გონების განახლება“ წარმოედგინოს? ხომ არ დაავიწყდა, შემთხვევით, ლენინის პრემიის იმ დროს ჯერ კიდევ მომავალ ლაურეატ ნოდარ დუმბაძეს, მისი რომანის პერსონაჟს- მღვდელ იორამ კანდელაკს ტვინის ინფარქტი კი არა, გულის ინფარქტი რომ აქვს გადატანილი??? და თუ, სამწუხაროდ, მწერალს თუნდაც თავად მაინც სჯერა მსგავსი უცნაურზე უცნაური „მსოფლმხედველობრივი შეხედულებებისა“, განა საკმარისი არაა, რომ ისინი არსებითად საკუთარი ლიტერატურული ორეულის – ბაჩანა რამიშვილის პირით გაახმოვანოს? რატომღა აბრალებს და ახვევს თავს პატიოსან, მართლმორწმუნე სასულიერო პირს ამ მართლაც რომ საეჭვოზე საეჭვოდ გაორებულ და უტოპიურზე უტოპიურ ცნობიერებას???

ის, რომ ნოდარ დუმბაძე მაინც ფენომენური ნიჭის მწერალია, ამ უაღრესად წინააღმდეგობრივ და თავისებურად საყურადღებო რომანშიც არაერთხელ ჩანს. ამაზე უკვე ვთქვი და სიტყვას ზედმეტად არ გავაგრძელებ. ამ პრობლემურ ნაწარმოებშიც კი ნამდვილად ბევრი რამ არის ისეთი, რომლის გადმოცემაც მხოლოდ ჭეშმარიტი ოსტატის კალამს ხელეწიფება. მაგრამ გამორჩეულ ადამიანებს ზოგჯერ შეცდომებიცა და უცნაურობანიც სრულიად გამორჩეული ახასიათებთ. ნ. დუმბაძე და მისი „მარადისობის კანონიც“ ხსენებულის კარგი დადასტურებაა. ამ რომანს, თუნდაც როგორც ლენინის პრემიით აღ-

220

ნიშნულ ერთადერთ (საბედნიეროდ, მართლაც საბედნიეროდ!!!) ნაწარმოებს ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში, თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს როგორც უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის, ისე თავად ნ. დუმბაძის შემოქმედების თვალსაზრისით. ნ. დუმბაძის შემოქმედება კი მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობაში მართლაც რომ გამორჩეული მოვლენაა და, ამდენად, მას შეღავათიანი ან, მით უფრო, ნეკროლოგიური დამოკიდებულება სრულიადაც არ სჭირდება. „ავს თუ ავი არ უწოდო, კარგს სახელად რა დავარქო?“ – ბრძანებდა დიდი დავით გურამიშვილი. მჯერა, რომ მართლის თქმის ეს უნივერსალური პრინციპი ნოდარ დუმბაძის მხატვრულ თხზულებებსაც უნდა შეეხოს.

2009 წელი

„ასეთია მანდრაგორას ყვავილი...“

(კნუტ ჰამსუნის ერთი პიესის ინტერპრეტაციისათვის ქართულ და დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში)

კნუტ ჰამსუნი ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურაა მე-19 საუკუნის მიწურულისა და მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ევროპულ ლიტერატურაში. ჰამსუნის შემოქმედება საყოველთაოდაა აღიარებული ახალი სკანდინავიური ლიტერატურის ერთ-ერთ უთვალსაჩინოეს მიღწევად და მის ავტორს ხშირად, სრულიად დამსახურებულად, ნორვეგიელ დოსტოვესკისა ცი უწოდებენ. კნუტ ჰამსუნი მრავალმხრივი მწერალია როგორც სტილისტური, ისე ჟანრობრივი თვალსაზრისით: მის კალამს არაერთი მოთხრობა, რომანი, ლექსი, ნარკვევი თუ დრამატურგიული ნაწარმოები ეკუთვნის. ამ უკანასკნელთა შორისაა სამშოქმედებიანი პიესა – „დედოფალი თამარ“, რომელიც ქართულ ისტორიულ რეალიებს ეხება და რომელიც პირველად 1904 წელს დაიდგა ქრისტიანიას (ოსლოს იმდროინდელი სახელია) ნაციონალური თეატრის სცენაზე.

მანამდე, 1899 წელს, გენიალურმა ნორვეგიელმა მწერალმა თავად იმოგზაურა საქართველოსა და კავკასიაში პირველ მუღლესთან – სილამაზითა და სიმღიდრით განთქმულ ბერგლიოტ ბეკთან ერთად. მოგზაურობამ ჰამსუნზე წარუშლელი კვალი დატოვა: „...ამაზე დიდსა და ლამაზ ზღაპარს მე აწი ველარასდროს განვიცდი. განსაკუთრებით მოგზაურობა მთებში ვლადიკავკაზიდან თბილისამდე... ეს სულ სხვა პლანეტაა, უფრო ლამაზი ადამიანები, უფრო წითელი ღვინო, უფრო მაღალი მთები. და ყაზბეგის ირგვლივ კი, მე მგონია, მთელი წლის განმავლობაში ღმერთი ბინადრობს...“ (12,165), – წერდა ჰამსუნი 1900 წლის დეკემბერში თავის მეგობარს, ცნობილი ორიენ-

ტალისტიის, პროფესორ ბრედ ქრისტენსენის დას – დაგნი ქრისტენსენს. იგივე განწყობა ჩანს ჰამსუნის წერილშიც ფინელ მეგობარ და წიგნის კომერსანტ ენცელ ჰაგელსტამისადმი: „და მერე კაკასია! ჩემს ყველაზე გაბედულ ფანტაზიაშიც კი ვერ წარმოვიდგენდი ასეთ აღმატებულ რამეს. იგი ზოგჯერ ჩემზე ისე მოქმედებდა, რომ ტირილს ვიწყებდი.“ (12,138-139)

მოგზაურობის დროს დიდი მწერალი აწარმოებდა დღიურს, ინტერესით აკვირდებოდა ხალხს და ბუნებას, არკვევდა სხვადასხვა ისტორიულ დეტალებს. შედეგად, ჰამსუნმა შექმნა ორი მეტად საინტერესო ნაწარმოები, რომლებიც ზედიზედ გამოვიდა 1903 წელს. პირველი იყო საკუთრივ მოგზაურობის ქარგაზე აგებული მეტად ორიგინალური წიგნი „ზღაპრულ ქვეყანაში“, მეორე კი – „დელოფალი თამარ“.

„დელოფალი თამარ“ რომანტიკული პიესაა ძალზედ ბევრი აღმოსავლური ბრწყინვალეებითა და პოეზიით,“(7,117) – ასე უპრეტენზიოდ აფასებს მამის ნაღვაწს ტურე ჰამსუნი. რაც შეეხება თავად კნუტ ჰამსუნს, იგი საკმაოდ მოკრძალებითა და ერთგვარი ირონიითაც კი უყურებდა თავის, როგორც დრამატურგის საქმიანობას. ერთ-ერთ ამერიკელთან ინტერვიუში, რომელიც 1918 წელს ნორვეგიულ გაზეთ „ვერდენს განგში“ გამოქვეყნდა, კ. ჰამსუნს უთქვამს: „დრამებს არასოდეს დაეწერდი, ფული რომ არ მჭირდებოდეს, მაგრამ ჰონორარი დადგმისათვის, რომელსაც წარმატება ხვდა წილად, შეიძლება საკმაოდ წამაქეზებლად მოქმედებდესო.“(12,28) არის აზრი, რომლის მიხედვითაც ის ფაქტი, რომ ჰამსუნმა „დელოფალი თამარ“ იმ წლებში დაწერა, როცა მას დიდი ფინანსური პრობლემები ჰქონდა, შეიძლება არც ისე შემთხვევითი იყოს. დიდი მწერლის ვაჟი – ტურე ჰამსუნი, თავის მხრივ, აღნიშნავს: „დიდი თანხა რომელიც ახლა ცოლისგან ვალად დაედო (ბელგიასა და ნიდერლანდებში მოგზაურობისას 1902 წელს ჰამსუნმა სერიოზული თანხა წააგო აზარტულ თამაშებში – კ.ლ.), მას მძიმე ტვირ-

თად აწვებოდა... მან გაყიდა თავისი ძვირფასი ნივთები, ოქროს მაჯის საათიც კი დააგირავა, რათა კვლავ ფეხზე დამდგარიყო, შესაძლებლობების ზღვარზე მუშაობდა. შედეგად, 1903 წელს მთელი სამი წიგნი გამოუშვა: მოგზაურობის აღწერა კავკასიიდან – „ზღაპრულ ქვეყანაში“, „დელოფალი თამარ“ და ნოველათა კრებული „კრატსკუგ (ბურჭოვანი ტყე)“. ამან გადაატანინა ყველაზე უარესი.“ (11,164) სხვათა შორის ის, რომ შეიძლება გარკვეული მსგავსების დანახვა ჰამსუნის იმჟამინდელ მდგომარობასა და პიესაში თამარის მეუღლის მტკივნეულ „დამოკიდებულებით ურთიერთობას“ შორის დელოფლის მიმართ, სრულიად აშკარაა ზოგიერთი მკვლევარისათვის. (12,27)

თავად ჰამსუნი იმთავითვე იყო დარწმუნებული პიესის წარმატებაში: „დარწმუნებული ვარ „თამარი“ ლამაზ წარმატებასა და საკმაოდ შილინგს მოიტანს,“ – უზიარებდა თავის ოპტიმიზმს იგი მეუღლეს ერთ-ერთ წერილში. ამ განწყობას საფუძველიც ჰქონდა: ჰამსუნის წერილებიდან ირკვევა, რომ ქრისტიანობის სამეფო თეატრის შეფს, დანემკოლდ სამსოეს ძალიან მოსწონებია პიესა და აღუნიშნავს, მასში არაერთი შესანიშნავი სცენა არისო. (12,236) როგორც ჩანს, ასევე ძალზედ იმედიანად იყო განწყობილი პიესის მომავალი დამდგმელი რეჟისორიც – ბიორნ ბიორნსენიც (გენიალური ნორვეგიელი პოეტის ბიორნსტიერნე ბიორნსონის შვილი). ამის თაობაზე გერმანელ გამომცემელსა და პირად მეგობარს ალბერტ ლანგენს ჰამსუნი წერს: „ბიორნ ბიორსონი დარწმუნებულია „თამარის“ დიდ წარმატებაში და ის ხომ გამოცდილი თეატრმცოდნეაო.“ (12,256)

და მართლაც, იმჟამად თორმეტჯერ ითამაშეს ქრისტიანობის სცენაზე „დელოფალი თამარ“, რაც, ერთი შეხედვით, მაშინდელი ნორვეგიული სინამდვილისათვის ცოტა სულაც არ იყო. თუმცა თავად ჰამსუნი მაინც უკმაყოფილო დარჩა წარმოდგენით... „აქ ქრისტიანობაში პიესა ძალზედ მოჭარბებული ოქროთი და ბრწყინვალეობით იდგება, ძალზედ ბევრი დოლის რტყმევითა და კო-

მერციით; ყველაფერი ხმაურში ჩაიძირა... „თამარი“ სულაც არ უნდა იდგებოდეს ასე ბევრი აღჭურვილობით, ეს შეცდომაა. მაგრამ აქ ქრისტიანიაში ვერ შევძელი ეს შემეჩერებინა. ბიორნ ბიორნსენს სხვა არაფრის სწამს გარდა აღჭურვილობისა და ხმაურისა,“ (12,256) – წერდა ჰამსუნი. უფრო მეტიც, არცთუ აღფრთოვანებული და ცოტათი გაწბილებულიც კი ბიორნსონის დადგმით, ჰამსუნი იმავე ვენტელ ჰაგელსტამისადმი წერილში „იმუქრებოდა“: „თავად ჩამოვალ (სტოკჰოლმში) და პიესას თავადვე დავდგამ. თან წარმატების გარანტიასაც ვიძლევი“ (12,257) – ასე მტიკენეულად განიცდიდა გენიალური მწერალი „თამარის“ ბედს. 1920 წელს, მას შემდეგ, რაც კნუტ ჰამსუნს ლიტერატურის დარგში ნობელის პრემია მიენიჭა, პიესისადმი „დელოფალი თამარ“ ინტერესი კვლავ განახლდა, განსაკუთრებით გერმანიაში – სამი ათეული წლის განმავლობაში პიესა გასაოცარი სისწრაფით იდგებოდა გერმანიის თითქმის ყველა ქალაქში: დარმშტადში (1920), მიუნხენში (1923), ბერლინში (1923), კიოლნში (1924), დრეზდენში (1929), ესსენში (1937), ჰამბურგში (1939), ჰანოვერში (1939), დარმშტადში (1940), ნეუსსში (1951)...(5,202)

უნდა აღინიშნოს, რომ, მთლიანობაში, ჰამსუნის ამ ნაწარმოებს საკმაოდ არაერთგვაროვანი გამოხმაურება ჰქონდა და დღესაც აქვს, როგორც ჩვენში, ისე სკანდინავიასა და საზოგადოდ დასავლეთში. წინააღმდეგობრივი და ზოგჯერ არც მთლად ობიექტურია (შეგნებულად ვარიდებ თავს შეიძლება უფრო შესაფერისი, მაგრამ უხერხული სიტყვების გამოყენებას) ჰამსუნის „კავკასიური თხზულებების“ შეფასება ზოგიერთი ქართველი ლიტერატორისა და პუბლიცისტის მხრიდან. მართალია, ზემოხსენებულის მხრივ „გამორჩეულ“ მდგომარეობაში „ზღაპრულ ქვეყანაში“ აღმოჩნდა, რომელიც არაერთი უცნაური განსჯისა და კომენტარის ობიექტი შეიქნა, მაგრამ ამ მხრივ არც ჰამსუნის პიესას დაჰკლებია ხელი. „ზღაპრულთან“ დაკავშირებით უდავოდ „აღსანიშნავია“ ნოდარ

კაკაბაძისა და ნოდარ რუხაძის შეფასება ამ, ჩემი ღრმა რწმენით, უბრწყინვალესი ლიტერატურული თხზულებისა, რომელსაც, სხვათა შორის, ჰამსუნის, სრული კატეგორიულობით, თავის ერთ-ერთ საუკეთესო ქმნილებად მიიჩნევდა: „ამ წიგნში მრავალი შეცდომა და კურიოზია და, საერთოდაც, წიგნი მცდარი პოზიციიდანაა (!!! – კ.ლ.) დაწერილი. მწერალს ჩვენში ყოფნისას გარს გაუნათლებელი და გაურკვეველი ეროვნების ხალხი ეხვია; და რა გასაკვირია, რომ უცხოელი მწერალი ვერ გაერკვა საქართველოში ამ ღროს შექმნილ სიტუაციაში.“(4) რაც შეეხება ჰამსუნის პიესას, ქართველთა მხრიდან კრიტიკა მას თავს ჯერ კიდევ 1904 წელს დაატყდა, როცა „ცნობის ფურცელში“ გამოქვეყნდა ცნობილი პუბლიცისტიკისა და ლიტერატორის, ფ. გოგიჩაიშვილის შესაბამისი რეცენზია. აი, რამდენიმე ამონარიდი ამ პუბლიკაციიდან: „მორიდება, თავდაჭერილობა, სიმშვიდე, დარბაისლური სიტყვა-პასუხი – ყველა ის თვისება, რომლებიც დამახასიათებელი ყოფილა ქართველი ქალისათვის ძველად, ეტყობა, ჩვენს ავტორს სრულიად არ სცოდნია“ „საზოგადოდ, ქართველის შინაგანი ბუნება, სულიერი ბეჭედი და თავისებურება გამოუცნობი და გაუგებარი დარჩენილა ნორვეგიელი მწერლისათვის“. „მწერალი სცდება და ძველი ქართველების ფსიქოლოგიას ეწინააღმდეგება“. „...ნაწარმოებში თამარი ბოლოს და ბოლოს უფრო წერილმანი ჟინის პატრონი და ხასიათით სუსტი ადამიანი გამოდის, ვიდრე სულით მტკიცე და ენერგიით ძლიერი“. „დასანანია, ნორვეგიელ მწერალს ჰქონდა აქ შემთხვევა ერთი მეტად საინტერესო პირის ფსიქოლოგია გაერკვია და სულიერი მდგომარეობა ხელოვნურად დაესურათებინა“. „ერთის სიტყვით, ჰამსუნის პიესა საკმაოდ სუსტი ნაწარმოებია. ეტყობა, ავტორს მის დასაწერად დიდხანს არ უმუშაენია და ისეთი ფაბრიკული რეცეპტით გამოუცხვია, როგორადაც ევროპაში ყოველ წლივ არა ერთი და ორი მდარე ღრამა ცხვება.“(2)

კაცმა რომ თქვას, თითქმის ასევე „შეუვალია“ აკაკი გაწერელიაძე: „...დედოფალი თამარი“ არ შეიძლება კარგ ისტორიულ პიესად ჩაითვალოს, იგი უფრო თავისუფალი სტილიზაციაა ისტორიულ თემაზე.იმის გამო, რომ კნუტ ჰამსუნი საქართველოში სრულიად ინკოგნიტოდ იმყოფებოდა, ჩანს იგი თამარზე ზეპირ და ყურმოკრულ ცნობებს დაყრდნობია.“(1) ჰამსუნის პიესა აღფრთოვანებით, „ბუნებრივია“, არც ნ. კაკაბაძისა და ნ. რუხაძის აქ ერთხელ უკვე ციტირებულ წერილშია მოხსენიებული.

არცთუ დიდი ხნის წინ, როცა გავბედე დიდი ნორვეგიელის „ზღაპრულ მოგზაურობას“ ლიტერატურულად „გამოვსარჩლებოდი“, თავს უფლება მივეცი, არ შევკუებოდი ავტორიტეტებს და მიკიბ-მოკიბვის გარეშე მეთქვა ჩემი აზრი: „შეიძლება, ვივარაუდოთ, რომ გულწრფელი პატრიოტული სუბიექტივიზმის გარდა, რომლის გამოც ქართველი ლიტერატორები ჰამსუნისაგან დოკუმენტური რეალობის აღწერას მოითხოვენ, თუ მოელიან, დიდი ნორვეგიელის ზემოხსენებულ ნაწარმოებზე („ზღაპრულ ქვეყანაში“) მსჯელობისას მათ უბრალოდ არც სახელოვანი მწერლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის კომპლექსური ცოდნა ჰყოფნით, რაც, შესაბამისად, ზოგჯერ საკმაოდ საეჭვო დასკვნებსაც განაპირობებს.“(3.165) მეტ-ნაკლებად იგივე უნდა ითქვას „დედოფალ თამარზეც“, თუმცა, საბედნიეროდ, არის გამონაკლისებიც: ქართულ ენაზე ამ პიესის ორივე თარგმანს წინ უძღვის, შესაბამისად, აკაკი გელოვანისა და ოლიგო ფლენტის ზომიერი და საკმაოდ ობიექტური წინათქმები.

მაშინ, როცა ქართველი კრიტიკოსები და ლიტერატურათმცოდნეები ჰამსუნის დრამაში, უმეტესწილად მაინც, დოკუმენტურ-ისტორიული სინამდვილის ასახვას მოითხოვენ და, არსებითად, მხოლოდ ის აინტერესებთ, (ფ. გოგიჩაიშვილის სიტყვები რომ გამოვიყენოთ), თუ „რამდენად არის მასში დაცული ისტორიული სიმართლე, რამდენად ეთანხმება და შეეფერება ეს

„ქართველთა ცხოვრებიდან“ აღებული პიესა ქართულ ხასიათსა და ზნე-ჩვეულებას? რამდენად ჰგავს ჰამსუნის „თამარი“ ნამდვილ თამარს, საქართველოს დიდებულ მეფეს?“ (2) და ა.შ., არაერთი სკანდინავიელი თუ დასავლელი ლიტერატორი, ჩემი აზრით, ძირითადად სამართლიანად, ამ პიესაში სხვადასხვა მასშტაბისა და ხასიათის „ფარული სათქმელის“ ამოკითხვას ცდილობს. ამ მხრივ, უდავოდ, ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალურია ნიჭიერებით გამორჩეული ნორვეგიელი მკვლევარი ტრიგვე ბროტტოი, რომელმაც ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ოციან წლებში გააანალიზა ჰამსუნის შემოქმედება ფროიდისა და ადლერის თეორიათა ფონზე. ამ უაღრესად ორიგინალურ და ჰამსუნოლოგიაში, გარკვეულწილად, საეტაპო გამოკვლევაში ტრიგვე ბროტტოი, სხვათა შორის, ეძებს იმის ახსნასაც, თუ რატომ „წერს ჰამსუნი თავის საუკეთესო წლებში ისეთ პიესას და ისეთ მისგან შორსმდგარ თემაზე, როგორცაა პრინცი გიორგი (ასე ჰქვია პიესაში პერსონაჟს, რომელიც უეჭველად დაკით სოსლანის ისტორიული ფიგურის მიხედვითაა შექმნილი — კ.ლ.), დედოფალი თამარი და (ქართველების) ბრძოლა ურწმუნოთა წინააღმდეგ. მაშინ, როცა იგი სხვა დროს, პრაქტიკულად ყოველთვის, წერდა იმ გარემოზე, რომელსაც თავად უშუალოდ იცნობდა.“ (8,44) ბროტტოი „ადვილად“ პოულობს ახსნას: „ზღაპრულ ქვეყანაში მოგზაურობისას ჰამსუნმა ისეთი გარემო იპოვა, რომელიც იმდენად შორეული იყო, რომ შეიძლებოდა მისი სამალავ ადგილად გამოყენება „დედოფალი თამარის“ სიმბოლური შინაარსისათვის.“ (8,228) მკვლევარი ჰამსუნის დრამაში ოიდიპოსის კომპლექსის გამოვლინებას ხედავს და თავისი შეხედულების დასადასტურებლად, შესაბამისი მეთოდოლოგიის მომარჯვებით, ნაწარმოების გამოწველილვით ანალიზსაც ეწევა. სამართლიანობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ „დედოფალი თამარის“ ამ შესანიშნავ ლიტერატორისეულ წაკითხვას ბევრი სკეპტიკურად უდგება და ზოგიც უბრალოდ

(არც მეტი და არც ნაკლები) გაუგებრობად აფასებს, მაგრამ ამავე დროს არსებობს ამ წაკითხვის სრულიად დაუეწიარი შეფასებაც, რომელიც სახელგანთქმულ ნორვეგიელ მწერალს სიგურდ პულს ეკუთვნის: „ძალზედ იშვიათია, რომ ლიტერატურის კრიტიკოსმა შეძლოს, ასე რომ ვთქვათ, მათემატიკური მტკიცებულების დადება, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს სახეზეა.“ (8,6) მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეულწილად ვაღიარებ ბროტტოის ანალიზის პრობლემურობას, მაინც ძალზედ ნიშანდობლივად მეჩვენება, რომ მკვლევარი ამ პიესაში „სიმბოლურ შინაარსს“ ეძიებს და არა, ვთქვათ, რაიმე ისტორიულ მოვლენათა დოკუმენტურ ან თუნდაც რეალისტურ ასახვას.

პიესაში რომ მხოლოდ ემპირიული პლანი არ არის, კაცმა რომ თქვას, თავად ჰამსუნიც გვკარნახობს. ამ თვალსაზრისით „დედოფალი თამარის“ სრულფასოვანი გააზრებისათვის უაღრესად მნიშვნელოვნად ისევ ჰამსუნის ერთ-ერთი წერილიდან ამონარიდი მიმაჩნია: „ვაპირებ პატარა ლექსი დავწერო წიგნის დასაწყისში განსათავსებლად. მას მანდრაგორას ყვაილი ერქმევა. ის თითქოს განმარტავს პიესის არსს: რომ საქმე წყეულ სიყვარულის მცენარეს ეხება... მაგრამ ლექსი მხოლოდ წიგნში იქნება. სცენაზე ის არ გახმოვანდება,“ (12,237) – წერდა ჰამსუნი მეუღლეს. აი, ამ ლექსის აკაკი გელოვანისეული თარგმანიც:

„ცხრა მთასა და ცხრა ზღვას იქით იზრდება მთის ფერდობზე ეს ყვაილი პატარა, მთვარის შუქზე ნაპერწკლებად ინთება და ივსება შხამის ცვარით მათარა. ჯადოსნური ფესვი მისი ძვირდება, წვენი მისი ტანში ცეცხლად დაგივლის – ასეთია მანდრაგორას ყვაილი.

იცის მწარე, ჩუმი შურისძიება, ზოგს აგიჟებს, დამერწმუნეთ ამაში, ზოგს აიტანს სასიკვდილო ციება, ზოგან არის სიცილი და თამაში; ხან მშვიდია, ხან ერთობა დავაში. აუტყდება მწარე ენის ქაეილი – ასეთია მანდრაგორას ყვაილი.

მაგრამ ზოგჯერ, სხინათელი დილითა, გულებს ისევ აუთრ-
თოლებს ლამაზებს, დამზრალ იმედს ათბობს ტრფობის
სხივითა, უანგარო სიყვარულით ადავსებს, მზერას ალხენს ისევ
ფირუზივითა, მეგობარი, მზეში გამოყვანილი – ასეთია მან-
დრაგორას ყვავილი.“ (6,138)

მანდრაგორა, რომ დიდად უცნაური მცენარეა, რომელსაც,
ჯერ კიდევ მითოლოგიური წარმოდგენების მიხედვით, ათასგ-
ვარი ძნელად დასაჯერებელი თვისება მიეწერება, საზოგადოდ
კარგადაა ცნობილი (ალბათ, არაა შემთხვევითი, რომ თავად
ჰამსუნმა კიდევ სამი ლექსი უძღვნა ამ იდუმალ მცენარეს,
რომლებიც უკვე ციტირებულ ლექსთან ერთად შევიდა 1904
წელს გამოცემულ პოეტურ კრებულში – „ველური ქორო“).
სხვათა შორის, მეცნიერულმა გამოკვლევებმა გარკვეული „სა-
ფუძველიც“ კი მოუნახეს ამ უცნაურობებს, დაადასტურეს რა
მცენარეში ნარკოტიკული ნივთიერებების შემცველობა. ჩვენთვის
საინტერესო პიესის ტექსტში (ლექსის ჩათვლით) ეს მცენარე
მხოლოდ ორჯერ გვხვდება და ისიც საკმაოდ გაკვირით. „დედო-
ფალო, თითქოს იმ ბურქნარში მიმიძღვები, სადაც მანდრაგორები
ხარობენ. სახიფათო ყვავილებია, ისინი მე რაღაცას მმართვებენ..
– ეუბნება თამარს მასზე ახალგაზრდა და უაღრესად მომხიბ-
ლავი ტოვინელთა ხანი. „ისინი მეც მმართვებენ რაღაცას. ბურ-
ქნარში ვართ ჩვენ ორივე,“ (9,51) – პასუხობს ქართველთა
დედოფალი. სულ ეს არის, ასე ვთქვათ, ტექსტისეულ ზედაპი-
რულ დონეზე. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ჰამსუნს საზოგა-
დოდ ძალიან უყვარს ნაწარმოებში „სათქმელის“ მაქსიმალურად
შეფარვა, რაც ხშირ შემთხვევაში ცნობილი ნორვეგიელი მწერ-
ლისთვის ერთგვარი ლიტერატურული თვითმიზანიც კი ხდება
ხოლმე. ამდენად, იმის ამოკითხვა პიესაში რასაც ის ზემოხსე-
ნებულ წერილში მეუღლეს სრულიად გამჭვირვალედ წერს
(„რომ საქმე წყეულ სიყვარულის მცენარეს ეხება...“), გარკ-
ვეულ ჩაღრმავებასა და ძალისხმევას მოითხოვს. ნურც ის დაგ-
230

ვაიწყდება, რომ, ჰამსუნის ზოგიერთი სხვა პიესისაგან განსხვავებით, „დედოფალი თამარ“ თავისთავად სულაც არაა ე.წ. „საკითხავი დრამა“ (არადა, ავტორის მიხედვით, ლექსი მანდრაგორაზე სცენაზე არ უნდა გაჟღერდეს!), არამედ საკმაოდ გადატვირთულია ვიზუალური ეფექტებით. მართებულად შენიშნავს ოლიკო ჟღენტი თხზულების რიგით მეორე ქართული თარგმანის წინათქმაში, რომ „პიესის ნიშან-სიშოლოთა სისტემა (ნისლი, მანდრაგორა) გადაჯაჭვულია ბუფონადურ-კარნავალურ სანახაობასთან (აღმოსავლური ცეკვები, მუსიკალური ჩანართები)“, (5,203) რაც, ჩემი აზრით, თავის დროზე, გარკვეულწილად მაინც, უთუოდ იყო გათვლილი პუბლიკის მაქსიმალურად მოზიდვაზე, „ლამაზ წარმატებასა და საკმაოდ შილინგის მოტანაზე.“ ამ ყოველივესთან ერთად, არც ის უნდა დაგვაიწყდეს, რომ მწერალი ამ დრამაში უადრეს მნიშვნელობას ანიჭებდა „ფსიქოლოგიურ მართებულობას“ (ამ ტერმინს თავად იყენებს მეუღლის – ბერგლიოტისადმი მიწერილ წერილში, როდესაც ამ დრამის ფინალზე და ფინალის წინმსწრებ სცენებზე საუბრობს)(12,233). უფრო მეტიც, შეიძლება საკმარისად დაბეჯითებით ითქვას, რომ „დედოფალი თამარ“ გარკვეული მნიშვნელობით სწორედაც რომ ე.წ. ფსიქოლოგიური დრამაა. იმავდროულად უეჭველად გასათვალისწინებელია ის საერთო კონტექსტი ჰამსუნის მთელი მრავალტომიანი შემოქმედებისა, რომლის გარეშეც ამ პიესის მხოლოდ უკიდურესად ცალმხრივი წაკითხვა იქნება შესაძლებელი. ამიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება კავკასიაში ვითარდება და გმირებიც, ბუნებრივია, სკანდინავიელები არ არიან, შეცდომა იქნება, მაგალითად, არ დავინახოთ, რომ პრინცი გიორგიც ასევე „ნამდვილი ჰამსუნისეული გმირია“, რომელსაც, ისე როგორც ჰამსუნის არაერთ სხვა პერსონაჟს, სიყვარულის მიზეზით „სრულიად თავისუფლად“ შეუძლია აშკარაზე აშკარა სიგიჟის ჩადენა. და ჰამსუნის გმირები ხომ პირდაპირ ფათერაკებს აგროვებენ, ან

ხშირ შემთხვევაში უბრალოდ თავად უწევენ მათ პროვოცირებას. ამდენად, უაღრესად ძნელია დაეთანხმო იმავე ფ. გოგიჩაიშვილს, რომელიც პიესაში გიორგის სრულიად თავზებულად ბუღ, მართლაც რომ „ჰამსუნისეულ“ მოქმედებას – შეეკრას მაჰმადიან მტერს და სამხედრო მარცხი მიაყენოს მასზე „გულგაციებულ“ თამარს, ზედმეტად გამარტივებულად, არც მეტი და არც ნაკლები, სასაცილოს უწოდებს. აღარაფერს ვამბობ იმ გაუგებრობაზე, რომ იგივე კრიტიკოსი ცდილობს ჰამსუნის პრინცი გიორგი, მხოლოდ და მხოლოდ სახელის გამო, გააიგივოს არა ისტორიულ დავით სოსლანთან (რაც ნაწარმოებში აბსოლუტურად ყოველმხრივია აშკარა), არამედ თამარის პირველ, წარმოშობით რუს მეუღლესთან; და როცა ამ მხრივ სრულიად ლოგიკურ წინააღმდეგობას აწყდება, ისევ ჰამსუნს უკიჟინებს საქართველოს ისტორიაში „ოროსნობას“.

ყოველივე ზემოხსენებულის კიდევ ერთხელ გააზრების შემდეგ, სურვილი მიჩნდება პიესისადმი და მისი გაუმართლებელი კუთხით კრიტიკისადმი ჩემი პოზიციის გასამყარებლად აკაკი გელოვანის, რომელმაც ავტორიზებული გერმანული და რუსული თარგმანების გამოყენებით ქართულად თარგმნა პიესა, აზრი მოვიშველიო: „ცხადია, ჰამსუნი ბევრგან გადაუხვევს ისტორიული სინამდვილიდან. მწერალს აქვს ამის უფლება და ეს არ უნდა ავხსნათ ისტორიის უცოდინარობით (!!! – კ.ლ.). ჰამსუნს ესაჭიროებოდა ძლიერი, დემონური ბუნების ადამიანები და სწორედ თამარში ჰპოვა მისთვის საინტერესო სახე, რომელსაც უპირისპირდება მასავით ამაყი მეუღლე. გიორგის პატივმოყვარეობას საფუძვლად უდევს არა ანგარება, განდიდების სურვილი, არამედ პიროვნული, სულიერი სიამაყე. ზოგიერთი ქალური სისუსტისა და გაუბრალოების მიუხედავად ჩვენს წინ დგას ნამდვილი თამარი – დიდბუნებოვანი, მომზიბლაეი, თავაზიანი, ტყვეთა შემბრალე, მოწყალე დედოფალი, რომელიც თავისი

კატომოყვარობითა და ტაქტიით სრულ კონტრასტს ქმნის აღმოსავლეთის მბრძანებლებთან.

ისტორიული ვითარება და კოლორიტი ძირითადად ზუსტადაა გადმოცემული, პიესაში ასახული ამბები – თამარის ღიღება, საქართველოს სამეფოს სიერცე და ძლიერება, ხანთა და ათაბაგთა დამორჩილება, ყარსის აღება, რაც 1204 წელს ნამდვილად მოხდა და სხვა, პიესას ანიჭებენ ქართულ ისტორიულ სინამდვილეზე აგებული ნაწარმოების მნიშვნელობას.“ (6,136)

ის რომ მთლიანობაში ჰამსუნმა, უპირველეს ყოვლისა, მაინც ისტორიულად რეალური თამარი დახატა და თანაც უაღრესად პოზიტიურად, ჩვენგან განსხვავებით დასავლეთში არავის გაუხდია ორჭოფობის საგნად. უფრო მეტიც, ჰამსუნის მკვლევარი ემი ვან მარკენი, რომელიც სამართლიანად აღნიშნავს, რომ თამარი, როგორც ერთგვარი იდეალური ქალი, მნიშვნელოვანწილად გამონაკლისია ჰამსუნისეულ პორტრეტთა გალერეაში (13,29), პარალელურად იმასაც დასტენს, რომ ჰამსუნის თამარში განხორციელებული ქალის ეს იდეალი სრულ თანხმობაშია თამარ მეფის იმ დახასიათებასთან, რომელსაც ცნობილი ისტორიკოსი ალლენი იძლევა 1932 წელს ინგლისურად გამოცემულ „ქართველი ხალხის ისტორიაში“ (და რომელიც არსებითად ჩვენს ქართულ სინამდვილეში კარგად ცნობილ თამარის ტრადიციულ ისტორიულ პორტრეტს წარმოადგენს). ეს ხელს არ უშლის ჰამსუნს, თავისი დრამის ცენტრალური ფიგურა ზედიზედ ჩააყენოს მწვავე და კონფლიქტურ სიტუაციებში, სადაც მისი სიყვარულის, რწმენის, ქალურობის (ამ სიტყვის ფართო და საუკეთესო გაგებით) ნამდვილი გამოცდა ხდება. თამარის გადაწყვეტილებები ხან ნაწილობრივ აფექტურია, ხანაც ნაკარნახევი გამჭრიახი ინტუიციით. ამიტომაცაა მისი ქმედება ხშირად სავსე წინააღმდეგობრიობით, მაგრამ, როგორც ემი ვან მარკენი მოხდენილად შენიშნავს, „თუმც შეიძლება ზოგჯერ მერყევიც იყოს, მისთვის (ჰამსუნის თამარისთვის – კ.ლ.) სრუ-

ლიად უცხოა სიცრუე ან ღალატი,... იგი საოცრად მგრძობია-
რეა თავის სპონტანურობაში. თავისი ხალხისთვის ის ბრძენი
მონარქია, შვილებისათვის მზრუნველობით აღსავსე დედა და
მეუღლისთვის კი უნდა, რომ უბრალოდ იყოს ქალი, ქალი რო-
მელსაც სურს რომ უყვარდეს და ისიც უყვარდეთ.“(13,38) დი-
დად უცნაურია, რომ ყოველივე ამას, რისი ამოკითხვაც პიესაში
რაიმე თავსატეხს ნამდვილად არ უნდა წარმოადგენდეს, სულაც
არ გამოუწვევია თხზულებისადმი ზოგიერთი ქართველი ლიტე-
რატორისა თუ პუბლიცისტის არამტოუ ალტაცება, არამედ უბ-
რალო კეთილგანწყობაც კი.

ერთხელ უკვე შევნიშნე, რომ „დედოფალი თამარ“ არ შეიძ-
ლება ჰამსუნის მთელი შემოქმედების კონტექსტიდან ამოგლე-
ჯილად განიხილებოდეს. სხვადასხვა მიზეზის გამო არაა გასაკ-
ვირი, რომ დასავლეთში ამ მხრივ მიდგომა უფრო შესაფერისია,
ვიდრე ჩვენთან. უაღრესად საინტერესოდ მეჩვენება ჰამსუნის
ცნობილი ნორვეგიელი მკვლევარის, ჰამსუნის საზოგადოების
პრეზიდენტის, ევენ არნტზენის დაკვირვება, როდესაც ის თავის
საკმაოდ ადრეულ ნაშრომში ჰამსუნის დრამატურგიის შესახებ
„დედოფალ თამარის“ ინტერტექსტუალურ ანალიზს გეთავაზობს
გენიალური მწერლის სხვა პიესებისა და არამარტო პიესების
ფონზე. ევენ არნტზენი ირწმუნება,(7,168) რომ ჰამსუნის
ნაწარმოებებში ხშირად საქმე გვაქვს „რთულ არქეტიპულ მოძ-
რაობასთან“. მკვლევარის მტკიცებით, ეს არის „აურატიული
ტრანსცენდენტის ძიება“, მცდელობა დაბრუნებისა დაკარგული
საწყისისადმი, ბუნებრივი მდგომარობისადმი. არნტზენის მტკი-
ცებით, ეს არის ძირეული ესთეტიკური ტენდენცია ბევრი ფიგ-
ურისათვის ჰამსუნის ტექსტებში. ამგვარ „აურატიულ ძიებას“
ხედავს მკვლევარი, როგორც თავად აცხადებს, მოჩვენებითად
(!!! – კ.ლ.) აღმოსავლურ პიესაშიც „დედოფალი თამარ“, სადაც
თამარი და მისი მეუღლე ცხოველი მონატრებით ისწრაფვიან იმ
დაკარგული ჰარმონიისაკენ, რომელსაც პიესაში „თბილისის
234

დრონი“ განასახიერებს. არნტზენი „აურატიული ტრანსცენდენტის ძიებას“ სრულიად აშკარად ხელავს ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაშიც“ (ისევე როგორც სხვადასხვა ნაწარმოებში, რომლის მოქმედებასაც ჰამსუნი მის მშობლიურ ნურლანდში ავითარებს). უნდა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ამ სახის ძიებაა, რომელიც ჰამსუნისათვის კავკასიასაც ნურლანდით მახლობელსა და მშობლიურს ხდის. როგორც ჩანს, ასე მყარდება დიდი ნორვეგიელის შემოქმედებაში მისტიური კავშირი ორიენტულ და ოქსიდენტულ „ზღაპრულ ქვეყნებს“ შორის. ასე რომ, ჰამსუნის პიესა საქართველოზე გაცილებით მრავალპლანიანი და არაორდინალური ნაწარმოები შეიძლება აღმოჩნდეს, ვიდრე ეს მის ზოგიერთ ქართველ (ან ზოგჯერ თუნდაც არაქართველ) კრიტიკოსს წარმოუდგენია.

როდესაც „დელოფალ თამარზე“, სხვა ნიშან-თვისებებთან ერთად, როგორც „ფსიქოლოგიურად მართებულ“ ნაწარმოებზეც საუბრობენ, აუცილებლადაა გასათვალისწინებელი ის, რასაც მინესოტის უნივერსიტეტის პროფესორი მონიკა ზაგარი უწოდებს „ბრძოლას სქესთა შორის.“ (14,346) საქმე ისაა, რომ ერთი მხრივ, თამარი მრავალი თვალსაზრისით მართლაც რომ იდეალად მოჩანს ჰამსუნის ქალ პერსონაჟთა გალერეაში. ამავე დროს, დიდ სკანდინავიელ მწერალს ქალის როლზე სამყაროსა და საზოგადოებაში თავისი მკვეთრად ჩამოყალიბებული შეხედულებები ჰქონდა, რასაც ის როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე (ალბათ კიდევ უფრო მძაფრად) პუბლიცისტურ თხზულებებში გადმოსცემდა. ნუ დაგვაიწყდება, რომ „დელოფალი თამარ“ იმ დროისათვის იწერება, როცა ევროპაში უკვე იწყება „გენდერული ანარქია“. ჰამსუნი, როგორც ულტრაკონსერვატორი ამ საკითხებში, ხმალამოღებული ებრძვის მსგავს ტენდენციებს. არადა, მისი თამარი ხომ ყველაფერთან ერთად, თუნდაც გარკვეული პირობითობის დაშვებით, „თანამედროვე ქალია, გადაცმული შუასაუკუნეების ტანისამოსში.“ (14,353) ის

ძალმოსილი და უაღრესად წარმატებული ადამიანია, მაშინ როცა, მთლიანობაში, მისი ქმარი მაინც მხოლოდ მისი აჩრდილია თითქმის ყველა თვალსაზრისით. 1903 წელს ჰამსუნი წერს ვენცელ ჰაგელსტამს: „არ ვიცოდი, რომ ლერმონტოვს ჰქონია დაწერილი ლექსი თამარზე. მე განუწყვეტლივ ისტორიას მივსდევდი.“ (12,240) მიუხედავად იმისა, რომ ჰამსუნი არსად აკონკრეტებს წყაროებს, რომელსაც ის ეყრდნობოდა, პიესაში, ჩემი აზრით, მართლაც არაერთხელ ჩანს, რომ მწერალმა თამარი და მისი ეპოქა, გარკვეულ დონეზე მაინც, სპეციალურად შეისწავლა. მაგალითად, პიესიდან ირკვევა, რომ მწერალმა ის, მეცნიერულად საკმაოდ საფუძვლიანი, მოსაზრებაც კი იცის, რომლის მიხედვითაც თამარის შვილების – გიორგისა და რუსუდანის მამა (ისტორიულად დავით სოსლანი, პიესაში კი პრინცი გიორგი) თავადაც ბაგრატიონია. სავარაუდოდ, ჰამსუნმა ძალიან კარგად იცის ისიც, რომ თამარს ქართულ სინამდვილეში ყოველთვის მეფე ეწოდებოდა, მაგრამ ამ ფაქტს მწერალი, საკმაოდ თვითმიზნურად და, იმავე დროს, ლიტერატურული თვალსაზრისით ნამდვილად მოხდენილად, სიტუაციისთვის ერთგვარი გროტესკულობის მისანიჭებლად იყენებს. მართლაც, თითქოსდა რა შეიძლება გამოხატავდეს უფრო ნათლად „გენდერულ ანარქიას“ ვიდრე ის, რომ დედოფალს ერთ მშვენიერ დღეს, თუნდაც მისი ლაშქრის სამხედრო წარმატების აღსანიშნავად, მეფეს დაარქმევენ. ამის შესახებ პიესაში პრინცი გიორგი შეუფარავი უკმაყოფილებითა და თვითირონიით ამბობს: „ადრე დედოფლის ქმარი ვიყავი, ახლა მეფის ცოლი ვიქნები.“ (9,69) მაგრამ ყოველივე ამას შემდგომი განვითარება მოყვება: თამარი ძალე მტრის მიერ თავისი ვაჟის გატაცების ამბავს გაიგებს, რასაც ის მის მიერ მეფის ტიტულის მიღებაზე თანხმობასთან აკავშირებს. ამავე დროს, თამარი თვლის, რომ ეს ერთგვარი სასჯელია მისი მსუბუქი ფლირტისათვისაც ტოვინელთა ხანთან. ამ ფონზე დედოფალი აცნობიერებს, რომ ის

უპირველესად დედაა (ჰამსუნის წარმოდგენით, ქალისათვის ყველაზე შესაფერისი მდგომარეობა სამყაროში) და მხოლოდ ამის შემდეგ მონარქი ან, მითუმეტეს, სექსუალური არსება. ასე რომ, როგორც მეტ-ნაკლებად სიღრმისეული დაკვირვებითაც ჩანს, ჰამსუნი თამარის სახეში, არც მეტი და არც ნაკლები, თავისი მსოფლმხედველობის ზოგიერთი უმთავრესი პრინციპის რეალიზებასაც საკმაოდ მიზანსწრაფულად და თანამიმდევრულად უნდა ცდილობდეს. ეს გარემოება ძალზე საგულისხმოა, რადგანაც არსებითად სხვა განზომილებას ანიჭებს ქართული ისტორიული სინამდვილის მიხედვით შექმნილ ამ „უპრეტენზიო“ პიესას სრულიად ჰამსუნის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში.

დასასრულს მინდა აღვნიშნო, რომ ჰამსუნის თხზულების „დელოფალი თამარ“ არაერთგვაროვანი და ზოგჯერ წინააღმდეგობრივი შეფასებაც კი ქართულ თუ დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში, თავისთავად, სულაც არაა გასაკვირი. ჰამსუნის შემოქმედება, მთლიანობაში, უადრესად რთული და მრავალწახნაგოვანი მოვლენაა, ხოლო დიდი სკანდინავიელი მწერლის კონკრეტული ნაწარმოებები, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, თავის თავშივე გულისხმობენ ტექსტის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის გარდაუვალ შესაძლებლობას. ამ მხრივ ჰამსუნი თავის თავს არც ზემოხსენებულ დრამაში ლალატობს, რაც „ქართველთა ცხოვრებიდან აღებულ“ ამ პიესას გენიალური ნორვეგიელი მწერლის მრავალმხრივ ფენომენური შემოქმედების ორგანულ ნაწილად წარმოაჩენს.

ლიტერატურა:

1. გაწერელია ა., კნუტ ჰამსუნი და საქართველო, სახალხო განათლება, 25.01.1989
2. გოგიჩაიშვილი ფ., ნორვეგიული პიესა ქართველთა ცხოვრებიდან, ცნობის ფურცელი, 27.01.1904

3. ლორია კ., ფაქტობრივი რეალობა და მხატვრული მისტიფიკაცია ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაში“, ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, I საერთაშორისო სიმპოზიუმი (მასალები), თბ. 2007
4. კაკაბაძე ნ., რუხაძე ნ., კნუტ ჰამსუნი და საქართველო, ლიტერატურული საქართველო.- 12. 02. 1971
5. ჟღენტაი ო., წინათქმა ჰამსუნის „დედოფალი თამარის“ თარგმანისა (წიგნში: კ. ჰამსუნი – განცდილი და ნაოცნებარი კავკასიაში“, თბ. 2006)
6. ჰამსუნი კ., თამარ მეფე (თარგმანი და შესავალი წერილი აკ. გელოვანისა), ხელოვნება 3/1991
7. Arntzen E. -Se, Natten er livet og kvinden dets haersker. En intertekstuell analyse av Knut Hamsuns dramatik. Hovudoppgave i allmen litteraturvitskap, Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø, Hausten 1988
8. Braatoy T. Livets cirkel: Bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning. Oslo: J. W. Cappelen's Forlag, 1954
9. Knut Hamsun- Dronning Tamara, Samlede verk, bind.7, Oslo: Gyldendal, 1934
10. Hamsun K., Samlede verk, bind.7, Oslo: Gyldendal, 1934
11. Hamsun T., Knut Hamsun, Oslo: Gyldendal, 1959
12. Knut Hamsuns brev 1896- 1907. vol 2. Ed. Harald Naess. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1995
13. Marken A. V.- Hamsuns Dronning Tamara- Et matematisk bevis? Proceedings of the Fifth International Study Conference on Scandinavian Literature, 6-10 July 1964, University College London
14. Zagar M., Knut Hamsun's Taming of the Shrew? A Reading of Dronning Tamara, Scandinavian Studies, 70 (1998) 3

2009 წელი

სარჩევნი

ავტორისაგან.....	5
„რომ მარტო არ ხარ...“.....	7
ბედნიერების უფლებით.....	23
პოეტიკური კვლევის თვალსაწიერი.....	50
მოწოდებაც და მოვალეობაც: შტრიხები რეზო ჭყიშვილის ლიტერატურული პორტრეტისათვის.....	75
„არტისტული გადატრიალების“ ტრაგიკული განზომილებანი.....	85
ვასილ ბარნოვის მსოფლმხედველობისათვის.....	103
„კავკასიაში განცდილი და ნაოცნებარი“ (კნუტ ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაში“).....	115
წიგნი ტკივილსა და სიხარულზე.....	125
„დედოფალი თამარ“ – კნუტ ჰამსუნის პიესა საქართველოზე.....	131
ფაქტობრივი რეალობა და მხატვრული მისტიფიკაცია ჰამსუნის „ზღაპრულ ქვეყანაში“.....	140
პოემის მომხიბლველი იდუმალება – ილიას „განდევლის“ გააზრებისათვის.....	154
ანა კალანდაძე: „არ შევალ ტაძრად, უწმინდური სადაც შევიდა“.....	164
დაგნი იული – მუზა, მითი თუ შემოქმედი?!.....	174
წითელი ჩრდილი.....	189
„ასეთია მანდრაგორას ყვავილი...“ (კნუტ ჰამსუნის ერთი პიესის ინტერპრეტაციისათვის ქართულ და დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში).....	222