

K 180172  
3



გუგამ კანკაპა

თქუთაფუთაყუ  
ბუთოყუძი



ქუჩამ კანკავ

საქართველო  
ბიბლიოთეკა



ლიტერატურული  
ხუროთეძი

სპეგ-2000  
შპს "სპეგ-2000"

გამომცემლობა „მირანი“ თბილისი 1980

83.3Гр7  
899.962.1.09  
კ 23

+ ზეცოვე [ლონიძე] + ზეცოვე [ჭავჭავაძე]



1. ჰიბრიდი იდეოლოგიის გ-20 ს.  
2. გამსახურდიას, კონსტანტინე

წიგნში თავმოყრილი წერილები სხვადასხვა დროს გამოქვეყნდა ჩვენს ლიტერატურულ პრესაში.  
ნაკვეთებში, ძირითადად, განხილულია გიორგი ლონიძის, სიმონ ჭიჭიანიძის და კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედების ცალკეული საკითხები.  
რამდენიმე წერილი ილია ჭავჭავაძეს ეძღვნება.

ჭიჭიანი, სიმონ  
ლონიძე, გიორგი  
ჭავჭავაძე, ილია

180172  
3

70202—46  
კ 73—80 © გამომცემლობა „მერანი“, 1980  
M 604(08)—80

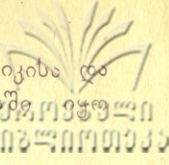
საქართველოს სსრ  
საბჭოთავი  
საგარეო ურთიერთობების  
მინისტროს  
ბიბლიოთეკა

## დიდი წინაპარი

ამ ფილოსოფიის სიდიადე  
მის კოჟრიან ხელგზნა.

ეს სიტყვები ალბერტ შვაიცერმა წარმოსთქვა რაციონალისტური მსოფლმხედველობის მიმართ, რომელთანაც ილია ჭავჭავაძეს თავისი გონებრივი წყობითა და შემოქმედებითი ნებისყოფით ბევრი რამ ჰქონდა საერთო. მეთვრამეტე საუკუნის რაციონალისტები ისე განიხილავდნენ „არასრულფასოვან“ საკაცობრიო კულტურასა და მთელს გარე სინამდვილეს, როგორც შესაცვლელს, ხოლო სრულფასოვანი სინამდვილის შექმნა აწ მათგან უნდა დაწყებულიყო. შემოქმედის სისასტიკე, რომელიც მათ ამოძრავებდა, უსახლვრო ჩანდა.

ილია ჭავჭავაძე საოცარი სიმძაფრით გრძნობდა, რომ მემკვიდრეობით მიღებული საქართველო მთლიან განახლებას ითხოვდა, ხოლო მის პოლიტიკასა და კულტურაში მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისშივე გამოვლინებული აშკარა სიმპტომები ევროპეიზმისა მის ჭეშმარიტ გზაზე მიუთითებდა. ამ გზას საქართველო უნდა დაეკავშირებინა იმ მოწინავე საერთაშორისო კულტურასთან, რომელიც ისტორიულად საქართველოსგან ოთხასი წლით მომწყდარი და განადგურებული ბიზანტიური ცივილიზაციის მსოფლიო პარალელსა და ტყუპის ცალს წარმოადგენდა. ევროპული კულტურის საერთო სისხლის მიმოქცევაში საქართველო ჩართული იყო ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ეს კულტურა უშუალოდ არც ეხებოდა და არც მონაწილეობდა ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ ფორმირებაში: ბიზანტიური ცივილიზაცია, რომელიც ათასწლოვანი ბერძნულ-რომაული კულტურის განვითარებას შეადგენდა, ევროპული კულტურის აღმოსავლურ პარალელს წარმოადგენდა. ბიზანტიის გზით ქართველი ხალხის ცნობიერებაში შემოდინდა არა მარტო ბრწყინვალე სულიერი მემკვიდრეობა ისეთი ისტორიული ფენომენისა, როგორსაც საბერძნეთი წარმოადგენდა, არამედ კულტურული ავლადიდებაც იმ ხალხთა, რომელთა მხრებზეც იდგა თვით ბერძნული ცივილიზაცია.



სრულქმნილი ისტორიული არსებობის ეს გაწყვეტილი ციკლი მეთვრამეტე და მეცხრამეტე საუკუნეებიდან იწყებს აღდგენას, გამთელებას, ბუნებრივ გარემოში მოხვედრას. მხოლოდ ისტორიული მედიუმის როლს ამჟამად აღმავალი რუსული კულტურული სამყარო ასრულებს. მოწინავე საერთაშორისო პოლიტიკურ-კულტურულ კურსთან სწორება ქართველ ხალხს ახლა ამ გზით უხდება. ამდენად, უნდა მომხდარიყო ქართველი ხალხის შეყვანა განახლებულ კულტურულ-პოლიტიკურ სინამდვილეში და მისთვის ეროვნული სუვერენიტეტის მინიჭება. ქართული აზროვნების მატრიანეში სწორედ ასეა გაგებული ილია ჭავჭავაძის ისტორიული როლი და ეროვნული მიზანსწრაფვა.

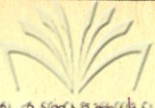
ამ მხრივ, ძალზე საინტერესო კულტურულ-ისტორიულ თვალსაზრისს ავითარებს გერონტი ქიქოძე წერილში „ქართული კულტურის ტრადიციები და ილია ჭავჭავაძე“. მისი შეხედულებით, ძველ საქართველოს ზნეობრივ-იდუური კავშირი არასოდეს გაუწყვეტია წარმართული საბერძნეთის კულტურულ ტრადიციებთან. მსგავსად ქრისტიანული ბიზანტიისა და სირიისა, ქრისტიანული საქართველოს მკვიდრთა სულიერ ხვეულებსა და სიღრმეში ცოცხლად არსებობდა კლასიკური ბერძნული კულტურული წარმოდგენები და ამიტომ რენესანსული სულისკვეთების გამოსამუშავებლად მას არც დასჭირებია, მსგავსად დასავლეთ ევროპის ქვეყნებისა, ბერძნულ-ელინისტური ტრადიციების ხელახლა აღმოჩენა და აღდგენა საკუთარი სულიერ-შემოქმედებითი ცხოვრების გასანაყოფიერებლად.

ამიტომ გასაკვირი არაა, ასკვნის ქართველი მწერალი, რომ თანამედროვე მკითხველი რენესანსისა და ჰუმანიზმის ეპოქის სუნთქვას გრძნობს ჩვენს კლასიკურ მწერლობაში. ქართული კულტურის გენეალოგიურ ხეს გერონტი ქიქოძე ამგვარ ფონზე ხატავს: „როდესაც ფეოდალურმა საქართველომ ყოველ მხრივ თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილს მიაღწია, წინა აზიაში, ან უკეთესად, ხმელთაშუა ზღვის ბასეინის აღმოსავლეთ ნაწილში, შეიქმნა დიდი კულტურული მსოფლიო, რომელშიც საქართველოს გარდა ბიზანტია, ბალდადის ხალიფატი და სომხებით, სპარსელები-

თა და ბერძნებით დასახლებული სახელმწიფოები და სამთავროები შედიოდნენ. ამ მსოფლიოს ერთ მთავარ საფუძვლად ალექსანდრე მაკედონელის და რომის იმპერიის ომების ეპოქიდან დარჩენილი ელინისტური ტრადიციები ედო. კულტურის აღორძინება საქართველოში და მის მეზობელ ქვეყნებში ელინიზმის ნიადაგზე დაიწყო; ამ აღორძინებამ, სხვათა შორის, ხელი შეუწყო ადამიანის აზრის განთავისუფლებას რელიგიური ფანატიზმისაგან და ფიზიკური ფილოსოფიური და მეცნიერული ძიების სულის შექმნას. წარმოიშვა აგრეთვე მოწინავე კაცობრიობის ინტერესთა ერთიანობის აზრი, ერთგვარი ჩანასახი მსოფლიო მოქალაქეობის იდეისა, რომლის ნიშანი ატყვია თითქმის ყველა იმდროინდელ დიდ პოეტს: ხაყანის, ნიზამის, ომარ ხაიამს, საადის, ბოლოს, ჩვენს რუსთაველს...

იმ რკინის სალტეებიდან თავის დაღწევა, რომელშიც საქართველო მოექცა ბაღდადის ხალიფატის და განსაკუთრებით, კონსტანტინეპოლის ალების შემდეგ, პირველად იმავე ნაციონალური ტენდენციის მწერლებმა სცადეს და, შეიძლება ითქვას, რომ პირველი თერგდალეული: არჩილ მეფე, სულხან-საბა ორბელიანი, ვახტანგ VI, ვახუშტი, დავით გურამიშვილი, ანტონ I და სხვანი არიან.

მაგრამ ადვილი გასაგებია, რომ XVII და XVIII საუკუნის რუსეთის კულტურას არ შეეძლო დიდი მოკრძალება გამოეწვია არც რაინდულად აღზრდილ, „ვისრამიანის“ გამლექსავ და „ალექსანდრიანის“ მთარგმნელ, ძველ ქართულ ზნე-ჩვეულებათა მცოდნე არჩილ მეფეში, არც ევროპის კულტურასთან გაცნობილ და კათოლიკობისადმი მიდრეკილ სულხან-საბა ორბელიანში, არც „ქართლის ცხოვრების“ რედაქტორსა და „ვეფხისტყაოსნის“ კომენტატორ ვახტანგ VI, არც დიდ ისტორიკოსსა და გეოგრაფ ვახუშტში. საჭირო იყო, რომ ჯერ თვით რუსული აზროვნება და მხატვრული სიტყვა ასულიყო სათანადო სიმაღლეზე, აქტიური მონაწილეობის მიღება დაეწყო დიდ საერთაშორისო იდეურ მოძრაობაში და მნიშვნელოვანი ძეგლები შეექმნა. ეს კი მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნეში მოხდა, როცა რუსეთის კულტურის ასპარეზზე ისეთი ოსტატები გამოვიდნენ, როგორც რეალისტური ლიტერატურის დარგში პუშკინი და გოგოლი იყვნენ, კრიტიკაში — ბელინსკი და დობროლიუბოვი, პუბლიცისტიკაში — ჩერნიშევსკი და გერცენი, მეცნიერებაში — კოსტომაროვი, პიპინი, კაველინი და სხვ. მხოლოდ ამის შემ-



დევ შეიძლება, რომ ქართველ ახალგაზრდას თერგოვს ვადავლას  
 არა რუსული ზარბაზნების გრგვინვის მოსასმენად, რუსული გვირგვინის  
 სათხვევად და ლაზარეს პურის მისაღებად, არამედ დიდი საერთა-  
 შორისო კულტურის საზიარებლად.

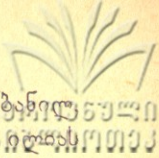
და აი, ასეთი თერგდალეულთა ბელადი ილია ჭავჭავაძე იყო. ის ნამდვილი ჩრდილო-დასავლეთელი იყო თავისი კულტურული ორიენტაციით... ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ქართული აზროვნება ხელახლად დაუკავშირდა კლასიკური კულტურის საფუძველზე დაყრდნობილ ევროპის მოწინავე კაცობრიობას, რომელთანაც ის ახლო იდგა როგორც თავისი ნორჩობისა, ისე ვაჟკაცური სიმწიფის ასაკში და რომელსაც წინააზიური კულტურის ჩაშვავების გამო ის მოწყვეტილი იყო ექვსი საუკუნის მანძილზე<sup>1</sup>.

ქართული აზროვნების მატრიანეში ილია ჭავჭავაძის ნაირფე-  
 როვანი შემოქმედება გახდა ის ისტორიული გზაჯვარედინი, სადაც განმეორებით ერთმანეთს შეუკავშირდა ქართული ხალხურობისა და ისტორიული აზროვნების ორგანულობა საკაცობრიო ჰუმანუ-  
 რობის პათოსს, სოციალურ მიზანსწრაფვებს და ზნეობრივ იდეა-  
 ლებს. სწორედ ამგვარ სიბრტყეში შეიძლება მსჯელობა ილია ჭავ-  
 ჭავაძის როლზე ქართული კულტურისა და ლიტერატურის სტრა-  
 ტეგიაში.

შრომის, გონებრივი გარჯისა და მოქმედების დინამიკა ილია ჭავჭავაძეს საუკუნის ძახილად, ისტორიული არსებობის მოსაპოვე-  
 ბელ იმპერატივად აქვს მიჩნეული. „მოძრაობა და მართო მოძრაო-  
 ბა არის, ჩემო თერგო, ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი“...  
 მთელი ქართული შემოქმედებითი ნებისყოფაა მოცემული ამ ცნო-  
 ბილ ფორმულაში. გონებრივი ძალების ამოძრავება, შრომის ახსნა  
 და მოქმედების სახალხო გაქანება — მის ცნობიერებაში უმაღლეს  
 ეროვნულ სიქველესთანაა დაკავშირებული.

განსაკუთრებულია ილიას შემოქმედებაში შრომის განმასპე-  
 ტაკებელი უნარი, რომელმაც მაღლი უნდა სცხოს მაშვრალის მე-  
 ტყველ ნაკვთებს და შექმნას ქართველი კაცის ზნეობრივი სახის  
 იკონოგრაფია. არა მარტო სულიერი შრომა, არამედ საერთოდ

<sup>1</sup> გერონტი ქიქოძე. ქართული კულტურის ტრადიციები და ილია ჭავჭავაძე. ეტიუდები და პორტრეტები. თბ., 1958, გვ: 116—121.

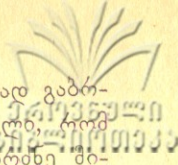


შრომა მასთან რელიგიური რიგის სიწმინდეს: ოფლით განხორციელებული ზნეობრივად განმწმენდ ნიჰს შეიცავს. თავისუფალი შრომა ზნეობრივ ხედვაში ადამიანის ყოფიერებისთვის აზრის მიმნიჭებელია, დედამიწაზე ქართველი კაცის დაუმარცხებლობის ერთადერთი ალბათობაა.

იგი აღტაცებულია ერთი ძველი, მართლაც უჩვეულო, ქართული ფრესკის ზნეობრივი შინაარსით, რომელზეც ღვთისმშობელს წინ მატყლის ფთილები უდევს, ხელში თითისტარი უპყრია და ამ მატყლს ართავს; ფრესკის მეორე მხარეს კი ღვთისმშობელს სიყვარულის ღიმილით შესცქერის ყრმა იესო. ამ განუმეორებელი ფრესკის აღწერილობა, რომელიც ილიას ორ სხვადასხვა წერილში მოაქვს, გვეუფნის XIX საუკუნის ცნობილ მღვდელმთავარს, გაბრიელ ეპისკოპოსს. მისი დასაფლავების დღეს ილიამ წარმოსთქვა: „რომ მარტო იგი ქება-დიდება შრომისა დაგვრჩენოდა, რომელიც მან გვიღადადა ერთს თავის დაუფიწყარ ქადაგებაში და სხვა არა-რა, ისიც საკმაო იქნებოდა, რომ მისი სახელი ქვეყანას მოჰფენოდა და ჩვენც გვეგრძნო, რა დიდებული და ბრძენი მღვდელმთავარი დაეკარგეთ. „მე თითონ არ მინახავსო, — ამბობს იგი (გაბრიელ ეპისკოპოსი — გ. კ.), — ხოლო გამიგონია სარწმუნო კაცთაგან, რომელ ერთს ძველად-ძველს ეკლესიაში კედელზედ არის დახატული ყოვლად-წმინდა ღვთისმშობელი და მის წინ სძევს მატყლი, ხელში უჭირავს ტარი და ჰქსოვს მატყლსა. ნეტამც ჩემის თვალთ მენახაო!“ — ჰნატრულობს ამ საუცხოვო ხატით აღტაცებული მღვდელმთავარი: — „მაშინ მე გავიცნობდიო მეორესა კერძოსა (მხარეს) საღმრთოისა მისის ხასიათისასა და უდიდესსა პატივსა და კრძალვასა მისდამი იგრძნობდა გული ჩემიო!“

რა კარგი რამ იქნებოდა, რომ ყოველსა ქალსა მარადის ჰქონდეს წინაშე თვალთა ისრეთი ხატი ყოვლად-წმინდისა, რომ ერთ-კერძო მისსა იდგეს და შესცქეროდეს მას სიყვარულის ღიმილითა ღვთაებრივი მისი ყრმა, ხოლო თვით ხელთ ეპყრას მატყლი და ტარი და სახესა ზედა ღვთაებრივსა გამოყვანილი იყოს ის ღვთაებრივი სიწმინდე, სიმშვიდე და სიყვარული, თვალთა შინა მისთა ბრწყინვიდეს ის უფსკრული გონიერებისა და კრძალულებისა, რომელნი წარითაცებენ კაცის გულსაო. ესრეთი ხატი იქნებოდა ჰემ-მარიტი დროშა, ანუ სიმბოლო, ესე იგი ნიშანი ყოველის ქალის მოვალეობისა, ღირსებისა და მნიშვნელობისაო!“





საკმაოა, — დასძენს ილია, — ეს მოკლე, მაგრამ ღრმად გაბრძნობილი სიტყვა, მღვდელმთავრის ბაგეთაგან წარმოთქმულს, რომელიც კაცმა წარმოიდგინოს მთელი სულიერი ახოვნება და სიბრძნე შიში... ბევრი რამ არის ნათქვამი შრომისა და გარჯის გაპატიოსნებისათვის, მაგრამ ამისთანა ქებათა-ქება შრომისა შესაძლოა მხოლოდ იმისათვის, რომლის ბაგითაც თითონ ღმერთი მეტყველებს<sup>1</sup>.

ამას გარდა, ილია თვლიდა, რომ სარწმუნოება ეროვნული კონსოლიდაციის სკოლაა და მის გარეშე ერს ერთი შემადგენელი ნიშანი დააკლდებოდა. ილია ჭავჭავაძემ იცოდა, რომ სარწმუნოება ადამიანის ინტიმში იკიდებს ფეხს და იქ მკვიდრდება, რომ რელიგიური გრძნობა — ინტიმური გრძნობაა. მას გაგონილი ექნებოდა, რომ ყოველ ვნების კვირას არაერთ ღრმად მორწმუნეს ხელისგულეზე სისხლის წვეთები გამოეყოფნება.

ილია ჭავჭავაძემ არ დაუკარგა ქართველ ხალხს ამ უნიკალური ქართული ფრესკის აღწერილობა, რომელშიც ჩანს თუ რელიგიური გრძნობა რამდენად მახლობელია უბრალო ქართველი კაცისათვის. რელიგიური განცდა ინტიმურ ჩამწვდომობასთან ერთად, გლეხის კერასთან და წარმოდგენებთან მიახლოვებული, აგრეთვე, შინაურულ და ყოფით იერსაც იღებს.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებიდან ჩვენ შემოგვეყურებს, პირველ ყოვლისა, მისი მძლე ინდივიდუალობა. თვალს გვეკრის მისი განუყოფელი პიროვნება, ამ პიროვნების კლდოვნება. „—შენ ხარ პეტრე!“ — მაცხოვარის ეს სიტყვები თანაბრად ეკუთვნის მის უტყუნებას, ურღვევ სულს.

მისი ინდივიდუალობა დემიურგის მრისხანე ნაკვთებისგანაა შენივთებული. ასეთი ნებით მოზიდული ადამიანები მატერიკების აღმოსაჩენად მიიწევდნენ ან ახალი ფორმაციის წინამორბედი ხდებოდნენ. ილია ჭავჭავაძემ შვა ახალი ყალიბის საქართველო.

ეს მრისხანე ტალანტი, ამასთან ავადაა, „ავადაა საქართველოთი“ და მისი ადამიანური სიშმაგე არავითარ დათქმულ ნორმას არ ექვემდებარება. სოციალურ ინსტინქტებზე მაღლა ილია ეროვნულ გრძნობას აყენებს. მან იცის ინსტინქტის მრბეველი ძალა, მაგრამ

<sup>1</sup> ილია ჭავჭავაძე. საქართველოს მატინე. ტ. VII. ტფილისი, 1928, გვ. 122—123.

მას დიდი გრძნობის შემძვრელ ძალას უპირისპირებს. ილია ჭავჭავაძეს, როგორც ვიცით, ბუნებამ შეილი არ მისცა. ამიტომ მას ადრეადა აღდრთი მომავალი გააჩნდა — სამშობლოს ხელშეუხებლობა.

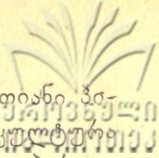
ილია ჭავჭავაძე მუდამ ალარმულ ვითარებაში ცხოვრობდა. საგანგაშო ვითარება მისი ბუნებრივი გარემო იყო. იგი ერთპიროვნულად ებრძვის სხვადასხვა თაობებს, სხვადასხვა პოლიტიკურ ბანაკებს, ეროვნული დროშის გამრუდებლებს, მისსავე წოდების ალოდაკარგულ შვილებს, რათა საკუთარი ყალიბის საქართველო, რომელიც კულტურის სფეროში მან შვა, სოციალური დემოკრატიზმის სფეროში სრულჰყოს. ამიტომ მან უნდა იპოვოს საკუთარ თავში შინაგანი ძალა და იგი ზვავის დამნთქმელ ენერგიას გამოიმუშავეს, რათა სამშობლო მცდარი გზიდან იხსნას. იგი სტიქიონური ვნებით დააცხრება თავის ურიცხვ მტრებს და მარტილისა და გვირის ცხოვრებას „კანონიკურად“ დაასრულებს: საკუთარი სისხლით გააღვივებს საკუთარი ცხოვრების საქმეს და მას ანდერძის ღირსებას მიანიჭებს.

საკუთარი პიროვნების შეუვალობა და ნაჭედობა ილია ჭავჭავაძემ ზნეობრივად და ისტორიულად გაუთანაბრა საქართველოს მომავლის ბედის გამოჭედვას. ამის შესახებ კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „არის რაღაც საშინელი ბედისწერა იმ გარემოებაში, რომ ათასების ტკივილი ერთმა უნდა გადაიტანოს, ათასების მაგივრად ერთია მლოცველი და ჯვარზე გამსვლელი. ათასების ვარამი ერთმა უნდა იგრძნოს. ასე იყო მოსე, ასეთი იყო ბუდა, ასეთი იყო ქრისტე და ქრისტიანული სარწმუნოებაც...“

დიდის ღმერთის საკურთხევის მისთვის ღვივის ცეცხლი გულში, რომ ერისა მოძვე ვიყო ჰმუნვასა და სიხარულში...

თუ ქართულის მასშტაბით მივალთ ილიასთან, აქ ყველაზე უწინ მისი პიროვნება გეცემათ თვალში. არც ერთ ქართველ მწერალს გასულ საუკუნეში ისეთი ლოგიკურად გამიჯნული და მტკიცე მსოფლმხედველობა არა ჰქონია, როგორც ილია ჭავჭავაძეს. გარდა ამისა, ილია ჭავჭავაძეს ჰქონდა ის, რაც მის საუკუნეში არამცთუ არც ერთ ქართველ მწერალს, არც ერთ ქართველს არა ჰქონია, ეს იყო პიროვნება.

პიროვნება უდიდესი სამკაულია ადამიანისა, პიროვნება — დიდი და ძლიერი ხასიათის მატარებელი. მე მინდა ილია ჭავჭავაძე გა-



მოვარჩიო მთელ ქართულ მწერლობაში სწორედ ამ ხასიათიანი პიროვნებით. ისეთ ქვეყანაში, სადაც ინდივიდუალისტური კულტურის სუსტია, სწორედ ამგვარ ქვეყანაში იშვიათია ხასიათიანი პიროვნება. ხასიათი პიროვნების კულტურის გრადაციაა. უკულტუროებს სწორედ თავის უხასიათობის მიზეზით იმორჩილებს კულტურული.

ხასიათის უდიდეს კრისტალიზაციად მოსე ითვლება ყოველ დროში, მიქელ-ანჯელოს მოსე გრანიტის ბლოკზე მჯდარი. ერთი მისი შემოხედვა ხორცმცხმული მრისხანებაა. თითქოს უნდა წამოდგეს და უდიდესი მუქარა, მის მძლე სახის ნაკვეთებზე აღბეჭდილი, ეს არის შიში მისი წარმოდგომისა და ამოძრავების მიმართ აღძრული.

ილია ჭავჭავაძეშიაც იყო უსათუოდ რაღაც დიდი მუქარა, დიდი მრისხანება, დიდი ეთოსი დიდი წინასწარმეტყველისა. ღმერთიც დიდკაცს ირჩევს ყოველთვის თავის ურყევი ნებისყოფის ეგზეკუტორად. როგორ სჯეროდა ამ მართლაც დიდკაცს, რომ ის დიდის ღმერთის საკურთხევლის ცეცხლის მატარებელი იყო!

ამიტომაც ილია ჭავჭავაძის პიროვნება მაღლია საქართველოს გასული საუკუნის გაუხარებელ ისტორიაში<sup>1</sup>.

ილია ჭავჭავაძე საქართველოს ისტორიული ტრავმების ერთი მთავარი პერსონაჟია. მაგრამ ჩვენ არა გვაქვს პრეტენზია გავაშუქოთ იგი, როგორც ისტორიული მოვლენა. ჩვენს წერილში განვიხილავთ ილია ჭავჭავაძის რამდენიმე უმთავრეს მხატვრულ ტილოს, რომლებშიც თავმოყრილია ილიას შემოქმედებით პრობლემათიკის ძირითადი ნაწილი.

„აჩრდილი“ პირველი ქართული პოემაა, სადაც მთავარ პერსონაჟად იდება გამოყვანილი, სადაც პრობლემები ქმნიან უტყუარ დრამატიზმს. სოციალური იდეა პოემაში ქართველი კაცის ბიოგრაფიულ როლს ასრულებს, ხოლო გადმოცემული ისტორიულ-პოლიტიკური სიმწვავე — ბედისწერის ღირსებისაა.

ზოგი თანამედროვე კრიტიკოსის აზრით, „აჩრდილში“ ფოკუსირდება მთელი ეროვნულ-სოციალური შეხედულებების არსენალი ილია ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედებისა. 22 წლის ილია ჭავ-

<sup>1</sup> კონსტანტინე გამსახურდია. ილია ჭავჭავაძე, რჩ. თხზულებანი, ტ. VII, 1965, გვ. 285.

ჭავჭავაძის მიერ შექმნილ „აჩრდილში“, რომელიც შემდგომ, ძირითადად, მხატვრულ დამუშავებასა და დახვეწას განიცდის, თანამედროვე რედაქციულად და მეთოდურადაა დალაგებული მწერლის შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი სამოქმედო პროგრამა. ამ არც თუ დიდ მოცულობიან პოემაში, ისე როგორც მისივე ავტორის გონებასა და გულში, მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოს მთელი ტკივილები და გამძაფრება, ტანჯვა და სასოება ჩაეტია.

„აჩრდილში“ ყურადღებას იქცევს ილია ჭავჭავაძის ერთგვარი სიახლოვე ევროპული რაციონალიზმის პრინციპებთან: გონების ყოვლადმპყრობლობასთან, პროგრესის რწმენასთან, ბუნების შეცნობის რაციონალურ გზებთან. გონივრული იდეალები უნდა განხორციელდებულ იყვნენ (მათი გონივრულობის გამო). პოემაში საქართველოს მისი სულიერი მეურვე, აჩრდილი, შემდეგი შეგონებებით მიმართავს: **შენი საუკეთესო შვილები ცხოვრების ზოგად (ანუ ობიექტურ) კანონებს უნდა ჩასწვდნენ, უნდა ყოველდღიურობაზე ამაღლდნენ, კერძო-პირადული ცხოვრება ქვეყნის საერთო ვითარების ფონზე განიხილონო.**

საზოგადოებრივი ცხოვრების ძარღვი უნდა გამოცოცხლდეს, განაგრძობს დიადი სული, და ქართველმა „ამაღლებული ჭკვით“ თუ „მცნების ნათლით“ გონებაგასხივისებულმა უნდა გამოიმუშაოს სოციალური იდეალები. უამისოდ კი იგი იმდენად დაკნინდება, რომ საკუთარი კარმიდამოს იქით ვერ იცნობს მშობლიურ ცხოვრებას, ვერ ირწმუნებს სამშობლოს აღდგენის ძალას:

ვიდრე ძე შენი არ გაიკვლევს ზოგად ცხოვრებას  
და მცნების ნათლით ზე-აზიდულ, ამაღლებული  
ჭკვით არ განსჭვრიტავს საზოგადო ცხოვრების დენას,  
იმ დრომდე იგი, უიმედო, შეწუხებული  
უქმისა დრტივით, გულის-წვითა მწარე ცრემლს დაღვრის,  
მაგრამ არ ირწმუნს, წამებულო, შენს აღდგენასა,  
და იგი ცრემლი ურწმენობის, ეჭვის და ტანჯვის,  
პლაღადებს მხოლოდ ძისა შენის უძღურებასა.

პოემის ავტორის აზრით, ისტორიულად — იქულებითი შრომა და მონობა თითქმის ტოლფასი ცნებებია, ისტორიულად შრომა იყო ადამიანის ჩაგვრის ერთ-ერთი განსაკუთრებული ფორმა: ფეოდალიზმის საღისტური მიდრეკილება მასში ძელავნდებოდა. შრომა აღარ აკეთილშობილებდა ადამიანს და საუკუნეთა მანძილზე მისი დამთრგუნველი მარწუხები მხოლოდ აკნინებდა. შრომას, ისტორიულად, ილია „ქვეყნის ცოდვას“ უტოლებს:

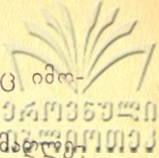
ილია ამჩნევდა, რომ ისტორიული განვითარების ვრცელ გზაზე, მის რომელიმე მოსახვევთან, შრომამ დაჰკარგა გაადამიანების ჭეშმარიტი დანიშნულება, ე. ი. თავისი ობიექტური ფუნქცია. მის მიერ „შექმნილმა ადამიანმა“ იგი (შრომა) აქცია დათრგუნვის ერთფეროვან იარაღად. როდის მოიპოვებს შრომა კვლავ გაადამიანების ღირსებას, როდის დაუბრუნდება იგი თავის შემოქმედებით წრეს და შეიძენს შემოქმედებით იმპულსებს?

პოემის მიხედვით, შრომამ უნდა მოიპოვოს იმგვარი ფორმა, რომ ჩაგვრას აღარ ჰგავდეს; შრომის ცნებაში ზნეობრივი განზომილება უნდა აღსდგეს.

ილიას მომავალი საზოგადოებრივი სტრუქტურა და ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური გადახალისება იმგვარად წარმოედგინა, რომ ადამიანს ძარცვის იმედით კი არ უნდა ეარსება, არამედ ყოველ ადამიანს უნდა შეეცია თავისი მტაცებლური ინსტინქტებისთვის, თავი შრომისთვის უნდა დაეთმო, მრბეველი ენერგია საზოგადოებრივად სასარგებლოდ გარდაექმნა, ძარცვა — სოციალურ აქტივობად გადაექცია და შრომა, „...ქვეყნად ტყვედა პურობილი, მძარცველობის ქვეშ ჩაგრულ-ვნებული“, საკუთარი გონებრივი ძალ-ღონისა და ზნეობრივი არსების მოსაწესრიგებლად წარემართა.

შრომისა ახსნა — ეგ არის ტვირთი  
ძღვეამოსილის ამ საუკუნის...

ილია ჭავჭავაძეს დემოკრატიულობა ესმოდა არა კლასობრივი, არამედ ზოგადდროვნული გაგებით. ადამიანთა სოციალური გათანასწორება მისთვის, პირველ ყოვლისა, იმას ნიშნავდა, რომ ქვეყნის ყოველ წერტილსა და ნაწილში უნდა ეცხოვრა ფიზიკურად და ზნეობრივად ჯანსაღი, კანონის წინაშე თანასწორი, „ახსნილი შრომით“ გაბედნიერებულ ქართველ კაცს. თავისუფალი საზოგადოება, კანონიერების დაცვა და შრომის გონივრული მოწესრიგება არა მარტო საქართველოს შეუბრუნებდა სიკეთისაკენ პირს, არამედ მთელს მეცხრამეტე საუკუნის კულტურულ მსოფლიოს. „მშინ, მაშვრალო, შენც განკაცდები, — წარმოსთქვამდა აჩრდილი ავტორის სათქმელს, — წართმეულთ ნიჭთა კვლავ მოიპოვებ, სხვას



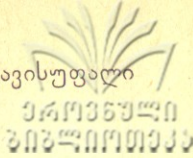
ძირს არ დასწევ, თვით ამალღებები, არც ვის ემონვი და არც იმონებბ...“

დემოკრატიულობა, რასაკვირველია, ილია ჭავჭავაძეს სი სულიერი ვაგებთაც ესმოდა, შეიძლება ითქვას, რელიგიური და ქრისტიანული აზრითაც. სულიერი, ზნეობრივი და თვით რელიგიური პოსტულატები მხარს უბამენ მის მძაფრ სოციალურ თვალთახედვას. გერონტი ქიქოძე ამის თაობაზე წერდა: „თუ ილია ჭავჭავაძე მოწინავე ევროპულ აზროვნებას დაუკავშირდა თავისი ძირითადი იდეებით, სახელდობრ, პროგრესის, ანტიასკეტური მორალის, ჰუმანიზმის, საღად ვაგებული პატრიოტიზმის იდეებით, მით უმეტეს ის მას დაუკავშირდა იმ იდეით, რომელსაც ცენტრალური ადგილი უჭირავს მის მსოფლმხედველობასა და პრაქტიკულ მოღვაწეობაში: ესაა იდეა დემოკრატიისა არა ვიწრო კლასობრივი, არამედ ფართო ჰუმანისტური და კულტურულ-ეთიკური ვაგებით. მას სწამდა, რომ ჩაგრული ერების განთავისუფლება მოხდებოდა შრომის განთავისუფლებასთან ერთად. ეს რწმენა მან თავის „აზრდილში“ გამოხატა“<sup>1</sup>.

უმთავრესი საკითხი „აზრდილისა“ ილიამ პოემის დასასრულისთვის მოიტოვა. ეს, ცხადია, თავისუფალი საქართველოს იდეაა. თუკი სოციალური ბოროტებანი დაძლეული და მოწესრიგებულია, მაშინ მათგან ლოგიკური წესით გამომდინარეობს ხალხთა პოლიტიკური სრულუფლებიანობა. ილიას აზრით, ქვეყანაში, სადაც პოლიტიკური უუფლებობაა, საცა ადამიანი კაზემატში გრძნობს თავს და პოლიტიკური ამინდი გამოკეთებას არ აპირებს, იქ სოციალური ბოროტებანიც პოხიერ ნიადაგზე მომხვდარან და ზნეობრივ სიმახინჯეში ვადაზრდილან. ამ მხრივ, ილიას პოეტურ მჭევრმეტყველებას საზღვარი არა აქვს, რადგან გრძნობს, რომ რუსეთის იმპერიის ძალმომრეობა სულიერ, ზნეობრივ და სოციალურ მანკიერებათა თაიგულად შეიკრა და ვაერთიანდა. მაგრამ ილია თავისი ვაუტეხელი ნებით აქაც პოულობს გამოსავალს: მისი აზრით, ხალხის მიმართ მტრული ანუ არაგონიერული კურსი საბოლოოდ ვანწირულია. მას, როგორც ჭეშმარიტ დემოკრატს და რაციონალისტს სწამდა ისტორიული პროგრესი, რომლის ვანმახორციელებლად და ვანმასახიე-

<sup>1</sup> გერონტი ქიქოძე. ქართული კულტურის ტრადიციები და ილია ჭავჭავაძე. ეტიულები და პორტრეტები. თბ., 1958, გვ. 127.

რებლად ქვეყნის მატერიალური ბაზა კი არა, არამედ თავისუფალი და ბედნიერი ხალხი უნდა გამხდარიყო.



ვერა, ვერ ჰმართონ ვერსად ერი იმა მმართველთა,  
ვისც არ აქვთ ერის სიყვარული და შეწყნარება...

პირველად, ვგონებ, სიმონ ჩიქოვანმა შენიშნა, რომ საქართველოს თავისუფლება ილიას ვერ წარმოედგინა კავკასიის სხვა ხალხთა თავისუფლების გარეშე, ქართველი ხალხის ბედის გადაწყვეტა სხვა მეზობელ ხალხთა მიმართ სოლიდარობის გარეშე. თავის მეტად საყურადღებო წერილში „ილია ჭავჭავაძის პოეტური მემკვიდრეობა“ სიმონ ჩიქოვანი წერს: „როგორც ვიცით, მოყოლებული „აჩრდილის“ ვარიანტებიდან, ილიამ ამიერკავკასიის ერების ბედნიერებას დაუკავშირა თავისი ხალხის ბედნიერება. როგორც უკრაინელი ხალხის მომღერალმა ტარას შევჩენკომ პოემა „კავკასში“ გამოუტყაბა დიდი თანაგრძნობა კავკასიაში მეზობელ მთიელებს, ისე ილია ჭავჭავაძემ „აჩრდილში“ და „ქართვის დედაში“ გამოხატა კავკასიის მოძვე ხალხებისადმი სიყვარულისა და სოლიდარობის გრძნობა. პოეტმა მთელი კავკასი წამოაყენა და ამიერკავკასიის ხალხთა ძმობას ბრწყინვალე სტრიქონები მიუძღვნა“<sup>1</sup>.

კავკასიის ხალხთა ძმობისა და ეთნო-ისტორიული ერთიანობის იდეა არ ახალია, ძველია. იგი ლეონტი მროველის ბრძნულ პოლიტიკურ იდეას ემყარება და ახალი დროის ვითარების ამსახველიცაა; ამდენად, იგი „მარადი“ იდეაა, „მარადმწვანე“ ოცნებაა:

როს იგი ტომნი, ცად მიღწეულ მძლავრ კავკასისა,  
ერთისა აზრით, ერთის ფიქრით განდიდდებიან?  
თავისუფლების მშვენიერის სხივთ მხურვალეა  
როდის დაადნობს დაჟანგებულს დიდ ხნის ბორკილსა,  
და ქართველობა სიქადულად როდის ექნება  
ქვეყნის წინაშე ყოველ ქართველის ერთგულსა შეილსა?

„აჩრდილმა“ საბოლოო სახე მიიღო 1872 წელს. ხოლო საუკუნის მიწურულს ილია ჭავჭავაძე თავის სოციალურ იდეებსა და მიზანსწრაფვებს ბევრად უფრო იმედგაცრუებული შეჰყურებდა. მეცხრამეტე საუკუნე იწურებოდა, მთავრდებოდა ერთი დიდი ციკ-

<sup>1</sup> სიმონ ჩიქოვანი. ილია ჭავჭავაძის პოეტური მემკვიდრეობა. თხზულებანი. ტ. III, თბ., 1967, გვ. 153.



ლი კაცობრიობის ცხოვრებისა, მაგრამ ადამიანის ბედნიერებამდე ჯერ შორს იყო. პოლიტიკური იმედები, სოციალურ-ზნეობრივი პრინციპები უკმ პროექტებად მოჩანდნენ. ამაზე წერს დღეს თავის მშვენიერ სევდიან საახალწლო წერილში. — მეცხრამეტე საუკუნის უკანასკნელ დღეს, უკანასკნელ საათებში (31 დეკემბერი, 1899 წელი). „წარსულმა საუკუნემ თავისის მხრით ბევრი კეთილი შესძინა ადამიანს. ხოლო საკითხავი ეს არის: დღეს უფრო ბედნიერია კაცი, თუ — არა, ამოდენა სიკეთით გარემოცული და ესე წარმატებულის მეცნიერებით გაღონიერებული და გაძლიერებული? არა გვგონია.

მართალია, დღეს ადამიანი ერთობ ღარიბია თუ მდიდარი, — უფრო უკეთ არის მოწყობილი, უფრო მეტად მოსახერხებელია მისთვის წასვლა-წამოსვლა, ქვეყნიერობასთან გამომხაურება, ქვეყნიერობასთან ურთიერთობის გაწევა; დღეს ადამიანი უფრო უკეთ იცვამს, იხურავს, უკეთ სვამს და სვამს, მაგრამ ბედნიერება კი შორს არის. დღეს ღარიბსა და მდიდარს შორის, ძლიერსა და უძლურს შორის უფრო დიდი ზღვარი არის, ვიდრე ოდესმე ყოფილა. და აქ არის იგი სიმწვავე იმ ტკივილისა, რომლის მორჩენაც მეცხრამეტე საუკუნემ უანდერძა აწ მომავალს საუკუნეს“<sup>1</sup>.

K180172

კაცთმოყვარეობის საკითხს ილია ჭავჭავაძე ემოციურ დონეზე არ სწყვეტდა. კაცთმოყვარეობა მას თანაარსებობის ერთადერთ თვალსაზრისად მიაჩნდა. კაცთმოყვარეობის სამართლიან გამოვლენად თვლიდა იგი მტკიცებას, რომ ადამიანის სიკვდილით დასჯის კანონი უნდა გაუქმებულიყო. ეს თვალსაზრისი ყველაზე მეტად გატარებულია ილიას ერთ-ერთ მოგვიანებით დაწერილ, მეტად საყურადღებო ფსიქოლოგიურ მოთხრობაში „სარჩობელაზე“.

იმ დროის საზოგადოების უმწიფარობა და არასრულფასოვნება, საზოგადოებრივი სტრუქტურის ეგოისტური არსი ილია ჭავჭავაძეს აძლევდა საფუძველს ეფიქრა, რომ ადამიანის სოციალური პასუხისმგებლობა მიძინებულია და ყველა ბოროტება აქედან გამომდინარეობდა. ილიას აზრით, ადამიანის „სულის მღვიძარობა“, სოციალური აზრის სიფხიზლე და მოქალაქეობრივი გამბედაობა

<sup>1</sup> ილია ჭავჭავაძე. მეცხრამეტე საუკუნე, ტ. V, ტფ., 1927, გვ. 7—8.

2. გ. კანკავა

*Handwritten signatures and notes in the bottom left corner.*

ს. სარგსის 147-სამ-  
სარ სარგსის 147-სამ-  
ბნაშობლიკურა  
ა ი ბ ლ ე მ თ მ ა მ



ეროვნულ-პოლიტიკური და ზნეობრივი ხასიათის კრიზისს გამო-  
ვლერღნა.

თავის მშვენიერ მოთხრობაში „სარჩობელაზე“ მკვლევარმა თვალსაზრისი გაატარა, რომ მთელი საზოგადოებაა პასუხისმგებელი ყოველგვარი ანომალიისათვის, რომელიც შეიძლება წარმოიშვას მის ყოველ წერტილში. ავტორის თვალსაზრისით, პასუხისმგებლობის გრძნობა აერთიანებს საზოგადოებას და აყალიბებს მას სოციალურ და კულტურულ ერთეულად. მაგრამ „საქმე“ ამ დეკლარაციებით არ მთავრდება. მოთხრობის სიუჟეტური ლოგიკა უფრო ღრმად იჭრება მოვლენაში. ილიას შეხედულებას იმის შესახებ, რომ საზოგადოება პასუხისმგებელია ყოველი ცალკეული ადამიანის წინაშე, ამბის განვითარებით მიყვავართ იმ აზრამდე, რომ ადამიანი დამნაშავეა ადამიანის წინაშე.

ჩამოხრჩობილის ძმა სწერს მოთხრობის მთავარ გმირს, პეტრეს: „განა შენ კი ამხანაგი არა ხარ ჩემის მამინაცვლისა! განა შენ კი არ დამიხრჩე ერთად-ერთი ძმა! განა შენ კი არ მიიყვანე ის სარჩობელამდე!“

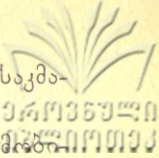
შვილი გაოცდა, მამას ცივმა ოფლმა დაასხა.

— მე რა შუაში ვარო! — დაიძახა კვნესით და თრთოლით შეშინებულმა პეტრემ. პეტრე მთლად ცახცახებდა“.

პეტრე ძველი ყაიდის სოფლელი გლეხია, მას თავი ჯერ არ უგრძნვია საზოგადოების წევრად, იგი ჯერ ბუნებასთან უფრო მჭიდრო კავშირშია, ვიდრე სოციალურ ღირებულებებთან; პეტრე „საზოგადოების“ ყველაზე პასიურ წევრთა რიცხვშია. ამდენად, მისი „დანაშაული“ თანაცხოვრების კანონებისადმი, ყოველი ცალკეული ადამიანის წინაშე — ასევე მინიმალური და „პასიურია“. მაგრამ მოხუცმა პეტრემ ესეც არ იცის. იგი უდანაშაულოდ გრძნობს თავს, როგორც ბუნება, ბუნების ერთი ნატეხი.

ილია ჭავჭავაძეც სწორედ ამიტომ ამთავრებს თავის დრამატულ მოთხრობას იუმორისტული ფრაზით, რომელიც ირონიის ზომიერი ულუფითაა გაზავებული: „მართლა-და, ჩვენი ბებერი პეტრე რა შუაში უნდა იყოს“...

მოთხრობას აქვს სხვა (მედარებით სუსტად განვითარებული) ფსიქოლოგიური პლანიც. პეტრე აქ მთლად გაუთლელი გლეხის სულიერ ნიშნადობას არ ააშკარავებს. პეტრე, ამ შემთხვევაში, ერ-



თი ჩვეულებრივი ადამიანია, ჩვეულებრივი ობივატელია — საკმაოდ განვითარებული ამბიციით.

საქმე ისაა, რომ მოთხრობის ბოლო ორი მესამედი დათმობილი აქვს პეტრეს განსაკუთრებულ სულიერ განცდებს. ტრადიციულად დაკანონებულია, რომ ბეჟანის, უფროსი ძმის, ჩამოხრჩობის ფაქტს პეტრე ვერ იჯერებს თავისი ნაივური გულკეთილობის გამო, თითქოს მას ვერ წარმოედგინა ამგვარი უადამიანობის მოხდენა. ტრადიციული თვალსაზრისით, პეტრეს უცნაური განცდები სწორედ ფაქტის ამ დაუჯერებელი ხასიათითაა გამოწვეული. ჩვენი ფიქრით, ეს შეხედულება ბოლომდე სწორი არაა.

დასაშვებია ვიფიქროთ, რომ ავტორმა ეს მოთხრობა სწორედ ისე განიზრახა და მოიფიქრა, როგორც ზემოხსენებული თვალსაზრისი გვკარნახობს. ასეთ შემთხვევაში, განხორციელების პროცესში ნაწარმოებმა სრულიად ახალი და განსხვავებული ფსიქოლოგიური ნაკვთები შეიძინა და ამდენად, ახლებური განათება მისცა პეტრეს მხატვრულ სახეს.

მოთხრობის შესაბამისი ადგილები მოწმობენ, რომ პეტრესთვის დაუჯერებელი არაა კაცის ჩამოხრჩობა და „გულიც ძალიან უწევს“ მის სანახავად: „პეტრეც ერთს ამ ჯგუფში გაერია, ერთი შევიტყორას ყაყანებენო. აქ ვაივო, რომ ზარბაზანი გავარდება თუ არა, მახათაზედ ერთს კაცს ჩამოარჩობენო. პეტრეს თავის დღეში არ ენახა ეს ამბავი. გულმა ძალიან გაუწივა იქით.

— ბევრი ვაი-ვაგლახი მინახავს ჩემს სიცოცხლეშიო, — სთქვა გულში, — მოდი, ერთი ესეცა ენახო. სთქვა და გაჰყვა ხალხს, მახათაზედ მიმავალს“.

მოთხრობის სხვა ადგილას პეტრე თავისებურ ზნეობრივ რესიგნაციას შეუპყრია და თავის თავს სტუქსავს კიდევ იმის გამო, რომ კაცის ჩამოხრჩობის ნახვის ასეთი წადილი აღეძრა: „ჰაი, ჰაი, კაცის გული მალია, მალი ცოდვის საქმეზედ. კაცის დარჩობის სანახავად გამოუქნელ მოზვერსავით კი გამომიწია და!.. ამ პატარა გულში რამოდენა ცოდვა და მადლი ტრიალებს“.

ჩამოხრჩობის ადგილას მოსული პეტრე, გარეული ამ ზღვა ხალხში, მეტად მარტოდ და დაბნეულად გრძნობს თავს. სასტიკად გაუცხოებულ და განაპირებულ გრძნობას უნდა შეეპყრო იგი, თუკი მისი განცდების სფერო, არსებითად, იმითაა შევსებული და დაკავებული, ტყუფდება იგი, თუ — არა, მას აქილიკებენ და თვალთ-

მაქცობაა ყოველივე ეს, თუ — არა. ჩამოხრჩობის შემდეგ ამ ფსიქიკურ მდგომარეობას იგი კიდევ უფრო მკრეხელურ დასჯენვას და მიჰყავს: თუკი, რაც ნახა, მხოლოდ თინაზობა იყო, პეტრე ძალიან ითაკილებდა, რომ ეს მართლად მოსჩვენებოდა; მაგრამ თუკი კაცი მართლა ჩამოახრჩვეს და პეტრეს ეს თვალთმაქცობა ჰგონია, ეგ არაფერიო... „გულში დიდი ეჭვი ჩაუვარდა. ეხლა მარტო იმის დარდი ჰქონდა, შეეტყო — რაში ტყუედება: იმაში, რომ ეს მართალი თვალთმაქცობაა და ტყუილი ჩამორჩობა, თუ მართალი ჩამორჩობაა. სწორედ გითხრათ, პირველში მოტყუებას უფრო ჰთაკილობდა მისი გული: აბა, თვალთმაქცობამ ტყუილი მართლად როგორ უნდა მაჩვენოს ამ დროულ კაცსაო. და მართალი კი რომ ტყუილი გამომდგარიყო, ეგ არაფერი; მაგას როგორღაც უფრო ადვილად ჰყაბულობდა ჩვენი პეტრე. მაინც კი ძან უნდოდა შეეტყო მართალი“.

ცერემონიალის უჩვეულო ვითარება ქალაქად ჩამოსულ მოხუც პეტრეში უკმარობის კომპლექსს ავითარებს. პეტრეს აკვიატებულ აზრად გადაექცევა ეჭვი — ეს ხალხი იმისთვის ხომ არაა მოცლილი, სოფლელია და გავაბრიყვოთო. ბეჟანის ჩამოხრჩობის მთელს ეპიზოდს პეტრეს ეს აკვიატებული უკმარისობის განცდა მეთოდურად გასდევს. ადამიანს ახრჩობენ, პეტრე კი თავის ამბიციას უფრო თხილდება — სიმართლე რომ ვიკითხო, ხომ შეიძლება დამცინონ. „ამათ ჩემი გაბრძოლება უნდათ, სოფლელია. ჰა, პეტრე!.. თავს გაუფროთხილდი, არ გაბრძოდე!.. არ შერცხვე ეს დროული კაცი; ამოდენა ჯარ-ჯამათის სასაცილოდ არ გაიხადო თავი. დასწყევლოს ღმერთმა ეს ქალაქელები, კაცი თუ ქალი, რა მალე შეგატყობენ ხოლმე სოფლელ კაცს, თითქო შუბლზედ გვეწეროს“.

ეს ზნეობრივი ანომალია, ეს ფსიქოლოგიური შეუსაბამობა აღწერილია როგორც გასული საუკუნის დიდ ლიტერატურაში, ისე თანამედროვე მწერლობაშიც. მისი სტრუქტურა დაახლოებით ამგვარია: ადამიანი თავის ქცევაში ადვილად უგულვებელყოფს ზოგადად მნიშვნელოვანს, თუკი ამას მცირედი, მაგრამ მტკივნეული პირად-კონკრეტული რამ გადაეღობება. შეიძლება საუკეთესო ილუსტრაციად ამ კომპლექსისთვის გამოდგეს სასიკვდილო ხიფათის დროს ტარას ბუღბას მიერ თავისი ჩიბუხის ძებნა. მაგრამ ჩვენ ნიმუშად გვინდა მოვიტანოთ ლევ ტოლსტოის ცნობილი მოთხრობა „კრეიცერის სონატა“. ეს ნაწარმოები, რომელიც ნარკვევის დარად იწყება და ბოლოს ადამიანის ტრაგიზმის ტოლსტოურ

დალას აღწევს, ზემოხსენებული ფსიქოლოგიური მექანიზმით ერთ-ერთი გვარ ნათესაობაშია ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელასთან“ (ეს ნასკნელი თერთმეტი წლით ადრე გამოქვეყნდა „კრეიციერის სონატაზე“). ისევე როგორც ილია ჭავჭავაძე, ლევ ტოლსტოიც წარუხოცელ ზადსა და სისუსტეს ხედავს ადამიანის სულის ამგვარ სტრუქტურაში.

ჩვენ გვინდა რამდენიმე შესაბამისი ადგილი მოვიტანოთ „კრეიციერის სონატიდან“. პირველი შემთხვევა ეხება მემამულე პოზდნიშევის მიერ ცოლის მოკვლისათვის მზადების სცენას, რომლის დროსაც მას შეუძლია იფიქროს გადავარდნილი ქარქაშის ბედზე. მომავალი მკვლელი მოგვითხრობს:

„— პირველი, რაც მოვიმოქმედე, ჩემები გავიძრე და დარჩენილი მაღალყელიან წინდებში, მივედი კედელთან — დივნის თავზე, სადაც თოფები და ხანჯლები მეკიდა, და ავიღე მრუდე დამასკური ხანჯალი, სულ მთლად უხმარი და საშინლად ბასრი. ამოვიღე ის ქარქაშიდან. ქარქაში, მახსოვს, დივანს უკან გადავარდა და მახსოვს, რომ ჩემ თავს ვუთხარი: „მერე უნდა მოვნახო, თორემ გადაიკარგება“. (ხაზი ჩემია, გ. კ.) მერე გავიხადე პალტო, რომელიც აქამდე სულ მეცვა და წინდებში დარჩენილმა რბილი ნაბიჯებით გავსწიე იქითკენ...“

მეორე ეპიზოდშიც ტოლსტოის იგივე ფსიქოლოგიური შეუსაბამობა აქვს ხაზგასმული. პოზდნიშევი ღამით თავს წაადგება საკუთარ ცოლს მუსიკოსის საზოგადოებაში. მას უნდა მოკლას მუსიკოსი, მაგრამ... „მინდოდა გამოვკიდებოდი მას, მაგრამ მომავონდა, რომ სასაცილო იქნებოდა წინდებში გამოვკიდებოდი ჩემი ცოლის საყვარელს, მე კი არ მსურდა სასაცილო ვყოფილიყავი, არამედ მსურდა შემზარავი ვყოფილიყავი. მიუხედავად საშინელი გაცოფებისა, რომელმაც მე შემიპყრო, სულ მახსოვდა, თუ რა შთაბეჭდილებას ვახდენ სხვებზე და ნაწილობრივ ამ შთაბეჭდილებით ვხელმძღვანელობდი კიდეც“.

კიდევ ერთი მსგავსი სურათი. მოკლულის და თხოვს პოზდნიშევს, რომ იგი თავის მომაკვდავ ცოლთან შევიდეს. პოზდნიშევისთვის ცხოვრება რიტუალია. მთავარია ამ რიტუალის სწორი აღსრულება. იგი ამაზე ფიქრობს.

«— Вася, поди к ней. Ах, как это ужасно,— сказала она.  
— Пойти к ней? — задал я себе вопрос. И тотчас же



ответил, что надо пойти к ней, что, вероятно, всегда так делается, что когда муж, как я, убил жену, то непременно надо идти к ней. «Если так делается, то надо идти, — сказал я себе. — Да если нужно будет, всегда успею», — подумал я о своем намерении застрелиться и пошел за нею. «Теперь будут фразы, гримасы, но я не подамся им», — сказал я себе.

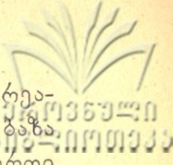
— Постой, — сказал я сестре, — глупо без сапог, дай я надену хоть туфли».

დავუბრუნდეთ ისევ პეტრეს თემას.

იმდროინდელი გლეხის სპეციფიკური კომპლექსების გარდა პეტრეს გაუბედაობას, ეჭვებით აღვსებასა და სირცხვილით გამსჭვალვას (ე. წ. დანაშაულის კომპლექსს) განაპირობებს მისი ფსიქოლოგიური გაუცხოებაც. ამ იშვიათი „სანახაობის“ შემსწრე პეტრე — აღმართული სახრჩობელისა და მის ირგვლივ შემორტყმული ჯარის ცერემონიალის შემყურე, ხალხის გნიახით და დედაკაცების აღგზნებული შეძახილებით გაბრუებული — საოცრად გაუცხოებული ჩანს. იგი ამხნევებს თავის თავს სხვადასხვა შეგონებით, მაგრამ რეალობის გრძნობა აქვს დაკარგული და მართლაც ვერ გაურჩევია — ახრჩობენ ადამიანს, თუ — არა! ამას ზედ ერთვის საკვირველი დარცხვენა ადამიანისადმი მიმართვისა, შეკითხვის მიცემისა და პეტრე მხოლოდ ბეჟანის უმცროსი ძმის წერილით შეიტყობს, რომ დღეს, შუადღისას (ზარბაზნის გასროლის უამს) იგი შეესწრო სოციალური ბოროტების ერთი რიგითი მსხვერპლის საჯაროდ დასჯას.

მხოლოდ, ზემოხსენებული ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური პლანი, თავისებური ზნეობრივი იდიოტიზმი და ეს უმოწყალო წინააღმდეგობა ადამიანის სულისა, რაც პეტრეს ცნობიერებაში გათამაშდა — გამოტანილი ავტორის მიერ ნაწარმოების წინა მხატვრულ პლანზე, — სამწუხაროდ, არაა ჯეროვნად მოტივირებული და განსხვავებულ სიტუაციებში ნაჩვენები.

ენის პირველშობილი ხატოვანი ბუნების წვდომის თვალსაზრისით „ოთარანთ ქვრივის“ მსგავსი წიგნი ქართულ ენაზე არ დაწერილა. თუკი საბა ორბელიანის მემკვიდრეობით მიღებულ დიდ პროზაულ წარსულს არ გავითვალისწინებთ, მეცხრამეტე საუკუნის



საქართველოში პრაქტიკულად არ არსებობდა ენა ჭეშმარიტი რეალისტური პროზის შესაქმნელად. არ არსებობდა ენობრივი მხატვრული რეალისტური ასახვის ბაზის შესამუშავებლად (ერთი მეორის გარეშე წარმოუდგენელია). ქართული რეალისტური პროზის ენობრივი ძარღვი ილიას ხელით იქნა მონახული.

ენა ჩვენს ქოხში ჩვენ შევაფარეთ... — აღნიშნავს იგი.

„ოთარაანთ ქვრივის“ ხალხური ხატოვანება, რომელიც წინ უსწრებს და თვისობრივად განსხვავებულია არტისტულ ხატოვანებისაგან — არასტილიზებულია, ორგანულია და სტიქიური ბუნებისაა. ილია ჭავჭავაძემ, ძირითადად, დიდი სარესტავრაციო სამუშაოები ჩაატარა, რათა „გაუტეხელი“, ლაბიღარული ეროვნული დვრიტა ქართული ენისა საკუთარ უფლებებში აღედგინა. მისი პროზის მხატვრულ-ენობრივი სახოვანება, ამიტომ, ნატურალურია, ხალხის „ისტორიული“ მეხსიერებიდან ამომავალი, მაგრამ ამას ჩვენ თუ მკვეთრად არა ვგაძნობთ, იმიტომ, რომ ეს ენა ხალხურ მეხსიერებასა და ხალხურ მეტყველებაში, როგორც შესაძლებლობა, მუდამ ცხოვრობდა და არსებობდა.

ილიას პროზაში არა ერთი მეტაფორა შეინიშნება, რომელიც უწინ ძველი ქართველის წარმოდგენაში ქვეყნიერების მოდელს წარმოადგენდა. ვანა არ უხლოვდება ძველი ქართველის მითოსურ და ასტრალურ მოდელს ისეთი ხატოვანი წარმოდგენები, რომლებიც ილიას პროზაში „პეიზაჟურ“ მეტაფორებად ქცეულან? ილია „ოთარაანთ ქვრივში“ განთიადის სურათს გვიხატავს: „ამოვიდა ალიონიც. ღამემ დღეს კარი დაურაკუნა...“

ღამე გამოეთხოვა ქვეყანას. ერთი კალთა ცისა აიხადა. გარიჟრაჟდა. მტრედისფერმა გადაჰკრა ცის გუმბათსა. დილამ კარი გაულო დღეს და გამოახედა“.

ამით იმის თქმა გვსურს, რომ ილია ჭავჭავაძეს არა მხოლოდ ცხოვრების ეროვნული მოდელების საოცარი წვდომის უნარი ჰქონდა, არამედ მათი გამომუშავება მისი შეგნებული ცხოვრების უმაღლეს მიზანსაც შეადგენდა. მის მიერ დამუშავებულ ენას, ფუნქციონალური თვალსაზრისით, გააჩნდა, როგორც მზის, მანათობელ სხივებს, ყოველმხრივ მიმართული დაუსრულებელი და მრავალფეროვანი განვითარების უნარი. მის მიერ ჩატარებული ენობრივი რეფორმების აუცილებლობას იგი ხედავდა რეფორმამდელი ენის ერთგვარ სიბერწეში: განვითარებადი საწყისები მასში აღარ ჩანდა.

მეცნიერების, კულტურისა და მწერლობის გასაავითარებლად იგი უკმარი აღმოჩნდა, რადგან თავად წარმოადგენდა სამწერლო ენის ცალკერძი განვითარების თავისებურ მწვერვალ-დასასრულს, ჭერს, საბოლოო მიჯნას.

ქართული არქაული მეტყველების უსაგნობაზე გერონტი ქიქოძე წერდა: ილია ჭავჭავაძემ „შეურიგებელი ტერორი გამოუცხადა დაძველებულ ორთოგრაფიას და გილიოტინაზე გაგზავნა ყველა ეს დრომოკმული უბრჯვეილები, ჰიები და ჰოები, ვინაიდან მას კარგად ესმოდა, რომ არქაული მეტყველება არქაული აზროვნების საფარი იყო. ძნელია მეორე ქართველი მწერლის დასახელება, რომელსაც ჩვენი სალიტერატურო ენა ასე გაემდიდრებინოს ხალხური გამოთქმებით, ანდაზებით და სიტყვის მასალით, როგორც ეს მან ჰქმნა „ოთარაანთ ქვრივში“, „ქვათა ღაღაღში“ და სხვ.

ილიასათვის ხელშესახებად ნათელი იყო, რომ მხატვრულობის თვალსაზრისით არსებობს და შეიძლება უფრო განტენსიურდეს „სიძველისა“ და „ისტორიული“ თვისების შემცველი სალიტერატურო ენა ანდა ფსევდოენა, ვიდრე ეს თვისება განიცდება ხალხურ მეტყველებასა და მის ენობრივ ნორმებში. მაგრამ ილია ჭავჭავაძე არქაული ნიღბისა და ენის მისტიფიკაციის შესაქმნელად არ იბრძოდა: არ არსებობდა ენა, რომელიც ზოგადქართულ და ზოგადეროვნულ მოვლენად ჩაითვლებოდა. არ არსებობდა ენა, რომელიც დემოსს ეროვნული ცნობიერების ზედაპირზე ამოზიდავდა და ერის უმაღლეს სულიერ პროდუქციას აზიარებდა. არ არსებობდა ენა, რომელიც ქართული კულტურის გაშლილ ფრონტზე უფართოეს სამომხმარებლო საგნად იქცეოდა. როგორც ვიცით, ამ საკითხების გადაჭრა ილიამ ითავა.

ზოგადხალხური ენის უნაყოფიერესი ბუნების შესახებ მსჯელობა, ცხადია, დღეს ქრესტომათიულ დონეზე ხდება. მაგრამ პავლე ინგოროყვა უფრო შორს მიდის და ენის დიალექტური შიდა სახეობებისა და დიალექტური ნაირსახეობების კეთილისმყოფელობაზე მიგვითითებს: „ილია პირველია ქართულს მწერლობაში, რომელმაც გაბედა მიემართა თავისი იდეების გადმოსაცემად პროვინციული დიალექტისათვის. და აქ დაძლეულია უბრალო ეთნოგრაფიულობა; ილია, პოეტური სტილის ხაზით, უახლოვდება ქართული ენის პირველსათავეს. „მგზავრის წერილებში“ მოცემულია

სრული ადეკვატობა პოეტური იდეებისა იმ თავისებურ ძარღვიან ხალხურ ენასთან, რომელშიაც ჯერ კიდევ არ არის მოტეხილი პრეველყოფილი სიძლიერე და მხატვრულ-სახეობა“.

რა უბადლოდ სასიამოვნოა, როდესაც დახვეწილი ინტელიგენტი მწერალი ხალხურ სადა მეტყველებას მიმართავს! ილია ჭავჭავაძემ სადა ხალხური მეტყველების ფორმები და ხალხური ჩამწვლომი ინტონაცია მხატვრულ ხარისხში მოაქცია. ილია ჭავჭავაძის მოთხრობები — კულტურული პროზაა, ისევე როგორც ეს, არა ნაკლები უფლებით, უნდა ითქვას საბა ორბელიანის პროზაზე.

თუკი ლიტერატურული სტილი და ლიტერატურული ენა, როგორც მხატვრული ნილაბი და ექსპრესიული საშუალება, ვერ ითმენს უძრავობას, ერთგვაროვნებას და დროთა მდინარებაში უწყვეტ სახეცვლილებებს განიცდის, ხალხური საძირკვლები ენისა მუდმივ და მყარ კონტინუუმს იჭედებს. ეს უკანასკნელი წარუშლელია, ყოვლისმომცველი და მხოლოდ სამწერლო ცხოვრების განვითარებას კი არ მისდევს, არამედ მთლიანად ხალხის ცხოვრების მდინარებას. ერთი ფრანგის თქმისა არ იყოს, საფლავები უძრავია, აკვნები კი ირწყვიან.

ნიშნეულია, რომ ოთარაანთ ქვრივის სახელი მკითხველმა არ იცის. შეიძლება არა ნაკლებ ნიშნეული იყოს ისიც, რომ იგი ქვრივია და „ცალუღელა“.

ოთარაანთ ქვრივი პატრიარქალური საქართველოს ცოცხალი ხატია, სოფლური (ქართული) ისტორიული ცხოვრების მარადი სახეა, „მარადი გლეხია“. ოთარაანთ ქვრივი საქართველოს ისტორიის უსახელო გამირია. იგი ერის ცხოვრების ზნეობრივი ქვაკუთხედი და ერის ბიოლოგიური ძალაცაა.

ეს უსახელო პერსონაჟი, ოთარაანთ ქვრივი, თვით ილიას უძირკო სიყვარულია ჩვენი პატრიარქალური და მამა-პაპური გლეხური საქართველოსადმი. ასეთ საქართველოსთან გრძნობდა და ხედავდა ილია თავის განუყოფლობას. ამიტომ მართებულნი იყვნენ ყველა ისინი, ვინც უჩვენეს, რომ ზნეობრივად ოთარაანთ ქვრივი — ილია ჭავჭავაძეა, ილიას სულიერი პორტრეტიცაა. რა თქმა უნდა, თავისი რკინისებური ნებისყოფით, მძაფრი ვნებიანობით, თავგადადებული



მოქმედებით და დაუზარელი შემტევობით ოთარაანთ ქვრივი ილიას სულიერ ავტობიოგრაფიას წააგავს.

განა ილიას პიროვნებისა და ბიოგრაფიის ზოგადი დახასიათებისათვის არ გამოდგება ამგვარი შტრიხები მოთხრობიდან:

„ისე არავის გაუვლიდა გვერდით, რომ არ გაეკენწლა, თუ რამ თვალში არ მოუვიდოდა. ძნელად იქნებოდა, რომ ტკბილი სიტყვა ეთქვა ვისთვისმე“...

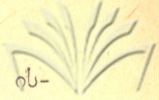
„ოთარაანთ ქვრივს ტყუილ-უბრალო ბაქიობა და მუქარა არ უყვარდა. იმისი თქმა და ქმნა ერთი იყო“.

„კაცი ვერ იტყვის, სძულდათ თუ უყვარდათ ოთარაანთ ქვრივი სოფელში. შიშით კი ყველას ეშინოდა“...

„აკი ვამბობ, ეგ კაცი ან გყვია, ან ერთი რამ ღვთის ნიშანია მაგის თავზედ-მეთქი... დედაც რომ მაგისთანა გადარეული და დამთხვეული ჰყავს“...

ეს უკანასკნელი ფრაზა, მართალია, გიორგი ოთარაშვილზეა ნათქვამი, მაგრამ იგი ხომ თავისი დიდებული დედის ერთი ჯანსაღი ნატეხია და ზნეობრივად, მასთან ერთად, ერთ მთლიანს წარმოადგენს. სიტყვამ მოიტანა და უნდა ითქვას, რომ თუკი მართალია ის, რომ ოთარაანთ ქვრივი ილია ჭავჭავაძის სულიერ ბიოგრაფიას განსახიერებს, ისიც მართალი უნდა იყოს, რომ არჩილი ავტორის სოციალური იდეების რუბორს წარმოადგენს. მეორე მხრივ, როგორც გიორგი წარმოადგენს თავისი დედის მხატვრული სახის ლიტერატურულ განვითარებასა და გაგრძელებას, ისე კესოც ავსებს და სხვა სიბრტყეში იმეორებს თავის ძმას, როგორც წმინდა სოციალურად გააზრებულ პერსონაჟს.

ილია ჭავჭავაძე მუდამ („ოთარაანთ ქვრივის“ დაწერის პერიოდში კი განსაკუთრებით) ფიქრობდა, რომ სოციალური და ზნეობრივი ბარიერები ქართველ თავად-აზნაურობასა და გლეხობას შორის მინიმალურია. ერთ თავის სტატიაში ილია ამტკიცებდა, რომ წოდებრივი სხვაობა გვაროვნულ არისტოკრატიასა და გლეხკაცობას შორის საგრძნობი არაა, სიტყვა „წოდება“ უწინ არც არსებობდა, სულ ახლახან შემოიტანილი სიტყვაა, რათა რუსული ცნება „сословие“ გამოჰხატოსო. როგორც ვხედავთ, მწერალი ყოველგვარ გზას მიმართავდა, ძალასა და ღონეს არ იშურებდა, რათა საქართველოში წოდებრივ ინტერესთა შერიგებისთვის მიეღწია, სოციალური კონფლიქტი შეემსუბუქებინა.



ყოფიერების მთელი დრამა, მთელი ეროვნული ტკივილი, ისტორიული პროცესის აბსურდამდე მისვლა ილია ჭავჭავაძემ მიანთა სულიერ-წოდებრივ გამიჯვნაში — ამ „ჩატეხილ ხიდში“ დაინახა. ერი „ნახევარკაცთა“, „ნახევარარსებათა“ ორ ბანაკად გაიყო, სჩივის ილია ამ მოთხრობაში. ამას მიღწია ისტორიამ ამ ორი ათასი წლის განვითარების შედეგად. ასეთი სოციალური პოლარიზაცია იყო ერთადერთი სტიქიური გზა, რათა წარმოშობილიყო უმაღლესი საზოგადოებრივი ფენა, გვაროვნული არისტოკრატია, რომლის რიგებიდან, ძირითადად, ივსებოდა ახალგაზრდა ქართული ინტელიგენცია.

ილიას აზრით, ისტორიის სტიქიური განვითარება, ამ, მხრივ, საზოგადოებრივი ისტორიის გონივრულმა წარმართვამ უნდა შესცვალოს და გამოასწოროს; საჭიროა საზოგადოებრივი წოდებებისა და ფენების ურთიერთმორიგება, შეერთება, შერწყმა... ილია გაფაციცებით ზვერავედა გზებს, რათა გამწვავებულ სოციალური ინსტიქტები დაეთრგუნა ეროვნული გრძნობით, რათა ეპოვნა ურთიერთმისაღები, ურთიერთგამგები და ურთიერთშესაღწევი სოციალური არხები. მოთხრობაში, როგორც მოსალოდნელი იყო, ამ საკითხებზე მსჯელობს, ძირითადად, არჩილი. არჩილი ისეთსავე „მარტოხელად“, „მოკვეთილ ნახევარად“ და სულიერ „ქვრივად“ გრძნობს თავს, როგორადაც მარტოა ოთარაანთ ქვრივი, გიორგი, სოსია. კესო „მძიმე შავებშია“ გიორგის დასაფლავებაზე. მართლაც, ყველანი ამ მოთხრობაში მარტონი არიან, თითქოსდა „დაქვრივებულნი“. მოთხრობის ყველა გმირი სოციალურად დამარტოხელებულია, რადგან, ილიას აზრით, მთელი ერი ორ გაუბედურებულ ნაწილადაა გაყოფილი და ამიტომ სოციალური და ზნეობრივი დამბლა აქვს დაცემული.

„დავტირი ჩემს დაკარგულს ნახევარსა. ის ჩემგან მოკვეთილი ნახევარია“...

„უსხვაიოდ ერთის გული მარტო პარკია, სისხლის ამღებ-მიმცემი აგებულებისათვის. სად არის ის სხვა? წყალგაღმაა, შორს... შორს“.

„ნახევარ-კაცნი ვართ და ვაი, რომ უკეთესი ნახევარი მოგვთლია...“  
ეს ილიას ხმაა, რომელიც თავის სოციალურ შეხედულებებს გვისურათებს. როდესაც ავტორს პერსონაჟთა სულიერ-ფსიქოლოგიური განცდების სფერო სურს გვაჩვენოს, იგი ოსტატურად აკე-

თებს ამას (ოთარაანთ ქვრივი, გიორგი); მაგრამ როდესაც სოციალური პროგრამა და სოციალური იდეალები სურს გადმოგვიშალოს ამა თუ იმ პერსონაჟის მეშვეობით, ასეთ შემთხვევაში მოქმედი პირის ფსიქოლოგიურ სიღრმეს და სულიერი მოძრაობის ნახატს ცვლის სოციალური იდეების პერსონიფიკაციით (კესო და არჩილი).

კესოს (ისევე, როგორც არჩილს) ყოვლისშემწყნარებელი გულით, ჰუმანურობის მოხმობით (ე. ი. სულიერი და გონიერი ძალებით) სურს დასძლიოს სოციალური მანკიერება. პარადოქსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ განყენებული სოციალური შეხედულება კესოს ერთს ჰკარნახობს, ხოლო კონკრეტული სულიერი მოთხოვნა — სულ სხვას. კესოს ყოვლისშემწყნარებელი ჰუმანურობის იდეა ისტორიამ სამგლოვიარო ჩარჩოში მოათავსა. ილიას რომ კესო ისეთსავე ცოცხალ სახედ დაეხატა, როგორადაც გამოძრწუნა ოთარაანთ ქვრივი, მაშინ მეტის დამაჯერებლობით უნდა ეჩვენებინა, რომ XIX საუკუნის ერთ-ერთი პირველი ქართველი ინტელიგენტი ქალი მკვეთრ სულიერ შეუთავსებლობას განიცდის ახალგაზრდა ქართველ გლეხთან ურთიერთობისას.

როგორ წარმოგვიდგება ჩვენ ილია ჭავჭავაძის ისტორიულ-კულტურული სახე, როგორ გვესახება იგი, როგორც ისტორიული მოვლენა, რომელიც, ამავე დროს, უშუალოდაა დაკავშირებული და ურღვევ ნათესაობაშია დღევანდელ ქართულ ცხოვრებასთან?

პირველ ყოვლისა, „ილიას ფენომენი“ დღევანდელ ქართველს გაკვეთილად არგია, როგორც ეროვნული ხასიათისა და უტეხი პიროვნების დიადი ნიმუში. ქართველმა მამულისშვილმა თავისი საქმე უნდა დაუახლოვოს თავის სიტყვას, საკუთარი ცხოვრების ნიერი — საკუთარ ზნეობრივ პროგრამას და თანმიმდევრული მოქმედების ნებისყოფა დაუცხრომლობის ქურაზე აწრთოს. ესეც უპირველესი დასკვნაა დიდი ქართველი მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედებიდან.

ჩვენ გვაახლოვებს დიდ ილიასთან, აგრეთვე, მისი ღრმა დემოკრატიზმი, რომელიც მისი პიროვნების მაღალ ღირსებასა და მისი შემოქმედების სულს შეადგენს. დემოკრატიზმი მას ესმოდა არა მარტო პოლიტიკური კუთხით, არამედ სულიერი და თვით ქრისტიანული თვალსაზრისითაც. დემოკრატიზმის პირველი სულისკვე-

თება საქართველოში, ცხადია, ქრისტიანობის გზით შემოიჭრა. ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ქრისტიანულ კულტურაზე აღზრდილი, სიცოცხლის ბოლომდე ინარჩუნებს მის უმთავრეს მცნებებს.

სულიერი გაგება დემოკრატიზმისა ილია ჭავჭავაძისთვის ჰუმანიზმის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა: ადამიანები თანასწორნი არიან. ადამიანი თანასწორია შემოქმედის წინაშე, სიკვდილისა და ცხოვრების კანონების სიდიადის წინაშე; ყველაზე დიდი მადლი ამ ქვეყანაზე ადამიანის თანასწორობის არა მარტო პოლიტიკური იდეაა, არამედ ამ იდეის სულიერი განცდა, ამ იდეის შთაგონებული სიყვარული.

ილიასგან ჩვენ ანდერძად მივიღეთ ეროვნულ-საზოგადოებრივ მოვლენათა ისტორიულ პლანში განხილვა, ყოველი ეროვნული საკითხის მოფიქრება და გადაჭრა ისტორიულ გარემოცვაში. მისი აზრით, რომელიც დღევანდელობის თვალსაზრისს არსებითად ემთხვევა, ეროვნული სინამდვილე უნდა აშენდეს საკუთარ ისტორიულ წინამძღვრებზე. იგი დამთავრებულ მატერიალისტად გვევლინება, როდესაც კატეგორიულად აცხადებს, რომ ეროვნული პლაცდარმის გასამაგრებლად ისეთი დიდი მნიშვნელობა არა აქვს ეთნიკურ წარმომავლობას, ენასა და აღმსარებლობას, როგორც ისტორიულ თანაცხოვრებას და ადამიანთა ისტორიულ დაკავშირებასო. თავის ცნობილ წერილს — „ოსმალის საქართველო“ იგი შემდეგი სიტყვებით იწყებს: „ყოველი ერი თავისის ისტორიით სულდგმულობს. იგია საგანძე, საცა ერი პოულობს თავისის სულის ღონეს, თავისის სულის ბგერას, თვის ზნეობითს და გონებითს აღმატებულებას, თვის ვინაობას, თვის თვისებას. ჩვენის ფიქრით, არც ერთობა ენისა, არც ერთობა სარწმუნოებისა და გვარტომობისა ისე არ შეამსჭვალავს ხოლმე ადამიანს ერთმანეთთან, როგორც ერთობა ისტორიისა...“

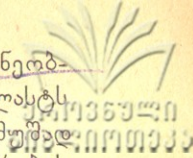
ქართულ პოეზიაში, თანამედროვე სახით, ილიამ ყველაზე ფართოდ ჩაუყარა საფუძველი მწვავე პუბლიცისტურ აზროვნებას, სამოქალაქო სულისკვეთებას, საზოგადოებრივ კრიტიციზმს, მხილების პათოსს, მიუღებლობის ირონიზმსა თუ პოეტურ გროტესკს. დღევანდელი პუბლიცისტური აზროვნების ნორმები და ფორმები, რომლებიც ქართულ ლექსს შესისხლხორცებული აქვს, რამდენადმე ილიას მაღალი პუბლიცისტური ღონითაცაა შეპირობებული და საძირკველგამაგრებული.

ჩვენ შევეხეთ ილია ჭავჭავაძის ენისეულ კონცეფციას. დღესაც ეს კონცეფცია, ძირითადად, მყარია და უცვლელი. თუკი ადამიანს ნასკნელ დროს ქართულ პროზასა და პოეზიაში თავი იჩინა ზოგიერთმა გადახვევამ ილიას სახელმძღვანელო თვალსაზრისითგან, ქართულ სალიტერატურო აზროვნებაში ამგვარი გადახვევები განიხილება როგორც გამონაკლისი წესიდან, რისი უფლებაც ყოველ ლიტერატორს აქვს და მომავალშიც ექნება. ილია ჭავჭავაძის ენობრივი პოლიტიკა თავის ფარვატერს ნახულობდა ხალხურობაში, რომელსაც თანამედროვე გაგება ჰქონდა მინიჭებული. დღევანდელი ქართული მწერლობა, ამ მხრივ, ილიას ტრადიციას მხოლოდ აგრძელებს და საჭირო მიმართულებით ავითარებს.

### ილიას „განდეგილი“

როგორც აღიარებულა, „განდეგილით“ ილია ჭავჭავაძემ საკუთარ პოეტურ მწვერვალს მიაღწია. ილიას არც ერთ სხვა პოეტურ შრომაში არაა გამოხატული ადამიანის ზნეობრივი ტრაგიზმი ისეთი სიღრმით, რომლის დასაბუთება ფილოსოფიურ სიბრტყეში ხდება, როგორც ეს „განდეგილშია“. ტრაგიკულის განცდა, რომლის სიუხვეს ქართული მწერლობა არასდროს გრძნობდა, „განდეგილში“ კლასიკურ სიმაღლეზე დგას. ამ განცდის საფუძველია: ადამიანის ბუნებაში აღმოცენებული მარადი გათიშულობა ხორცსა და სულიერ საწყისს შორის, არსებულსა და მიზანსწრაფვას შორის, რაც მუდამ ღრღნიდა მის ცნობიერებას.

მოვიგონოთ პოემის შინაარსი. ჯერ არცთუ ხნიერი მამაკაცი, რომლისთვისაც სულიერი ცხოვრება ქიმერა კი არაა, არამედ სუბსტანციური ბუნებისაა, სტოვებს თავის ადგილ-სამყოფელს ამა ცხოვრების ბიწიერების გამო და მიაშურებს მყინვარწვერის მიდამოებს, მთის მონასტერს, სადაც სულიერი ცხოვრების გაღრმავებითა და გამძაფრებით სურს მიაღწიოს სრულყოფის განცდას (ინტენსიური ზნეობრივი ცხოვრებისა და ღვაწლმოსილების გზა იმ ხანად, საუკუნეების სიშორით რომ იზომება, სწორედ ამგვარად ეზოტერიული და განსაკუთრებული სახისა იყო. განშორება — მეტი ზემოქმედებითი ძალისთვის, ასეთი იყო მათი მოქმედების საყოველთაო



ფსიქოლოგიური ფორმულა. ამდენად, განდევილი ხალხის ზნეობრივ ტკივილს გამოხატავდა, სახალხო ცხოვრების ზნეობრივ პლასტს შეადგენდა). ე. ი. განდევილი თავისი მიზანდასახულების ნიშნად იყენებს თვითონ ღმერთის ყოფიერებას. ღმერთის ყოფიერების ტრანსცენდენტურობა მისი სოციალური და ფსიქოლოგიური „ტრანსცენდენტურობის“ მოდელია.

პოემის მიხედვით, განდევილი, მიუხედავად სასწაულებრივი სულიერი სიწმინდისა, აქაც — ბეთლემის მონასტერში — „უბედურად“ თვლის თავს, უდავოდ იმიტომ, რომ ცხოვრების წიაღსაა მოწყვეტილი. მხოლოდ ერთი წუთით იგრძნობს იგი ბედნიერების უმაღლეს ტალღაზე საკუთარ თავს: როდესაც მისი მღვიმის კედლებს გაათბობს ცოდვილი მიწიდან მოვლენილი ცხოვრების ჯავარი, მწყემსი ქალი, რომელიც მიწიერი სილამაზისა და სიყვარულის სახით წარმოუდგება განდევალს. მკითხველს არ უკვირს, როდესაც იგი საბედისწერო შეცდომას სჩადის: განდევილი იხრება ქალისკენ ისე, რომ ღვთისმშობლის ხატისაც არ ერიდება, რათა მკერდზე მიიკრას ეს თბილი სიცოცხლე და სამუდამოდ შეუერთდეს მას. მაგრამ ეს ხომ უღრის თვით ადამიანის წინააღმდეგობრივი, „ღრმაგი“ ბუნების დაძლევა, მისი გადალახვის ცდას. ანუ სხვა სიტყვებით, სიწმინდის ამ სამყოფელში ცხოვრების დასადგურებასა და მისით ტკბობას. ეს, ცხადია, არ ხდება. ადამიანი მარცხდება (ადამიანის დამარცხება პოემაში მინიმუმბულია მისთვის უმაღლესი სიწმინდის რეგალიის ჩამორთმევით). რადგან ადამიანი მარცხდება (განდევილი — ადამიანი), ამიტომ ვერ ვივარაუდებთ, თითქოს ილიას პოემაში „იმარჯვებს ცხოვრება“, როგორც ეს ტრადიციულადაა აღიარებული. პოემის ფინალში ავტორის ყურადღების შუაგულშია ადამიანი, ხოლო მწყემსი ქალის სიმბოლური სახე მისი მხედველობის არის მიღმა დარჩენილი. ადამიანის ტრაგედიის საფუძვლად ამ პოემაში ის კი არაა გამოცხადებული, რომ მან მიწიერი ინსტინქტები დათრგუნა, არამედ ის, რომ საბედისწერო მცდელობის გამო მას ზეციური სიწმინდის წყარო დაუშრა. ავტორის აზრით, ადამიანის ძიებები ამ მიმართულებით უშედეგოა. ადამიანი ხორციელი და სულიერი ცხოვრების ურთიერთშეუთავსებლობისგან ნადგურდება.

„განდევილში“ ილია ჭავჭავაძემ დაგვიხატა არა განყენებული ზეკაცი, რომელიც იღვწის ცხოვრების პოლარული საწყისების ურთიერთშერწყმისათვის ან საკუთარ ზნეობრივ კანონს რომ დაუქვემ-

დებაროს ცხოვრების ზნეობრივი კანონი, არამედ ადამიანი, რომელსაც არ ძალუძს გააერთიანოს ეს ორი მხარე, რომანტიკულ მწერლობაში ურთიერთშეუვალად რომ ითვლებიან და ზნეობრივი ტოპოგიზმის წყაროდ ქცეულან.

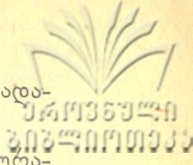
„განდეგილის“ შესახებ ქართულმა კრიტიკულმა აზრმა დიდი ხანია დაამკვიდრა შეხედულება და იგი დაკანონებულ ტრადიციად იქცა: თუკი ადამიანი მიწიერ სიცოცხლეს გაექცევა და ზურგს შეაქცევს, მას განდეგილის ბედი ელის და არარსებობაში გაირიყება. ამ თვალსაზრისის დამამკვიდრებელია, როგორც ვიცით, კიტა აბაშიძე. თავის ფუტემდებლურ შრომაში („ეტიუდები“) იგი აღნიშნავს, რომ დედააზრი პოემისა შემდეგშია: „ყოველი კაცი, რომელიც ცხოვრებას გაურბის და ზურგს აქცევს მას, განდეგილივით დაისჯება და მის დამსჯელად ამ შემთხვევაში თვით ცხოვრება გამოვა“.

ამ მოსაზრებასთან დავას ჩვენ არ ვაპირებთ, რადგან ამგვარი მოძველებული ინტერპრეტაცია პოემისა თავის დროზე, შესაძლოა, დასაშვებიც იყო. თავის მხრივ, სავსებით ბუნებრივი ჩანდა, როდესაც კიტა აბაშიძემ გაიზიარა მარჯორი უორდროპის ახსნა „განდეგილის“ იდეური მიმართულებისა. „ქ-ნი უორდროპი თურმე ამბობს, — წერს კიტა აბაშიძე, — რომ განდეგილი ილია ჭავჭავაძის პოემისა, საქართველოს სიმბოლიური გამომხატველია, და მშვენიერი ქალი, მეცნიერებისა და ახალი კულტურისაო, და, ავტორის აზრით, თუ საქართველომ მეცნიერება და კულტურა არ შეითვისა, დაიღუპებაო. ჩვენ სასიამოვნოდ მიგვაჩნია, რომ პატივცემულმა მწერალმა ქალმა ასეთი აზრი გამოიყვანა ილია ჭავჭავაძის პოემიდან. ეს ამტკიცებს, რა ღრმა შინაარსი აქვს ამ პოემას“.

მარჯორი უორდროპს მართლაც ჰქონდა საფუძველი ამგვარად ეფიქრა. „განდეგილის“ მესამე თავში იმდენად ამაზრზენადაა ცხოვრების რაობა დახასიათებული, რომ მას რაღაც არ შეესაბამება მისი განმაპიროვნებელი — თვალმომჭრელი სილამაზის მწყემსი ქალი; ცხოვრების მოცემული ზოგადი სურათი, ერთი შეხედვით, არ ეგუება ბუკოლიკური ჟანრის გულუბრყვილო პერსონაჟის ასეთ უბადლო და უმწიკვლო გარეგნობას...

საინტერესოა, აგრეთვე, აკაკი ბაქრაძის თვალსაზრისი ილიას „განდეგილის“ შესახებ, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ეს თვალსაზრისი ცალმხრივობით სცოდავს.

მიუხედავად ზემომოყვანილი შეხედულებებისა, ჩვენ შესა-



ძლებლად მიგვაჩნია პოემის დედააზრი სხვამხრივ ვეძებოთ და ადამიანური ტრავიზმის წყაროს სხვაგვარად მივაკვლიოთ.

ერთი მხრივ, ავტორი მართლაც ძალზე მუქ ფერებში გვისურათებს სპონტანური ცხოვრების არსს. ჩვენ გვახსოვს, თუ რა იმალება მშვენიერი მწყემსი ქალის ზურგს უკან, რომელიც პოემაში ცოცხალი ცხოვრების პერსონიფიცირებული სახეა:

სად ცოდვა კაცსა სდევნის დღე-ღამ,  
 ვითა მპარავი და მტაცებელი;  
 სად, რასაც ჰხადის მართალი მართლად,  
 მას უმართლობად ჰქმნის ცოდვის ხელი.  
 სად რყვნა, წაწყმედა და დაღატია,  
 სადაც ძმა ჰხარბობს სისხლსა ძმისასა,  
 სად ცილი, ზაკვა ძულებადა ჰხდის  
 წმინდა სიყვარულს მოყვასისასა...

მეორე მხრივ, ცხოვრების შესახებ შევხველ ტონებში გამოთქმული აზრების გვერდით, ილია შეუდარებელი მიმზიდველობით გვიჩაბრავს ბეთლემის მონასტერში დაყუდებული, შედარებით ახალგაზრდა განდეგილის ღვთაებრივად მოწესრიგებულ ცხოვრებას. განდეგილის მხურვალე სულიერი ცხოვრებისა და ლიტანიობის აღწერით ილიამ, საერთოდ, მაღალი ყოფიერება გვიჩვენა, პოემაში სულიერობის მატერიალური განცდა შეიძლება. მნათობებისგან დაღვრილი და განდეგილის სენაკში სვეტად დამდგარი ნათელი სულიერობის გარეგანი მოხაზულობაცაა, სულის პოეტური კონფიგურაციაა. განდეგილიც, ალბათ, საგნობრივად გრძნობდა საკუთარ „ხორცთუსხმელ“ სულს.

გავიხსენოთ, თუ როგორ წარმოედგინა მიქელანჯელოს საკუთარი სულის ფორმა „საშინელი სამსჯავროს“ ფრესკაზე.

პოემის მკითხველის წარმოსახვაში — სენაკში შემოჭრილი ნათლის სვეტი განწმენდილი და მატერიალიზებული სულია.

პოემის მხატვრული ლოგიკის მიხედვით ძნელი დასაჯერებელია, რომ „ცხოვრების მიერ დასჯის“ განაჩენს ამართლებდნენ ანდა საერთოდ უარყოფით ემოციას იწვევდნენ ის სურათები, რომელნიც განდეგილის ზნეობრივად აუმღვრეველი არსებობის სახეს გადმოგვცემენ:

განუდევნია გულიდამ ყველა  
 მსოფლიო ზრახვა, ფიქრი, წადილი,  
 რათა წარუდგეს უფლისა მსჯავრსა



სულით განწმენდილ და განბანილი.  
დღე-და-ღამ ლოცვით, გოდებით, გვემით  
ხორცი სულისთვის უწყაშობა,  
და ვით ჭურჭელი იგი წყმედლიო —  
ცრემლით ურეცხავს, უსოლებია...

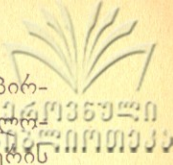


მიუხედავად ამ სიწმინდისა, ავტორი პოემისა თვლის, რომ, როგორც მისი ანტითეზა, თვით უმრავლესი ზადითა და მიუღებელი ნაკლით აღსავსე ეს ქვეყანა, მიწიერი ცხოვრება, მაინც ლამაზი ქალივით მიმზიდველია, ტკბილია და გონების დაკარგვამდე მომნუსხველი.

(განდგეილის განდგომა და ცხოვრების სპონტანურობისგან გამიჯვნა, უდავოდ, მისი სისუსტეა და ნაკლულევანი მხარე გააჩნია. მაგრამ ხელყოფა იმ სულიერი ძალმოსილებისა და შთაგონებული სულიერი სიწმინდისა, რომელიც სასწაულმოქმედი ძალის გამხდარა — პოემის მხატვრული და ემოციური ლოგიკის თანახმად შეუწყნარებელია).

ტრაგიკული კოლიზია ჩნდება მაშინ, როდესაც ეს ორი აღუფხვრელი სფერო ერთმანეთს უნდა შეეხოს, შეუკავშირდეს. ილია ჭავჭავაძემ თავისი „განდგეილით“ კიდევ ერთხელ უჩვენა, რომ უმაღლესი სულიერი არსებობის მართლწერა ზნეობრივად შეუთავსებელია მიწიერ პირველშობილ ინსტინქტებთან და ყოფით მოუწესრიგებლობასთან. ილიას პოზიციები მაქსიმალისტურია. ნელთბილი და კომპრომისული განცდები მისთვის უცნობი და მიუღებელია. ამ მხრივ, ილია ჭავჭავაძე ქართული სულის სუვერენია.

პოემის ტრაგიკული კვანძი გახსნილია ოცდამეცამე და ოცდამეოთხე თავებში. განა განდგეილი აქ არ მისწრაფვის მიწიერი სიცოცხლისკენ, ამ მშვენიერი მწყემსი ქალისკენ, რომელიც შეიძლება პირველად აღმოჩნდა მონასტრის კედლებში და აღმოჩნდა თუ არა, განდგეილს მაშინვე შეშა მოსთხოვა და შეციებული ხორცის გათბობა. პოემის იდეური შუაგული, ტრაგიზმის ცენტრი სწორედ აქ არის, როდესაც განდგეილი მთელი არსებით მიელტვის, იღებს ცხოვრებას, სურს მისი ერთხორცი და ერთსული შეიქმნეს, მაგრამ პოემის მიხედვით, „კავშირი“ წარმოუდგენელია, დაუშვებელია, რადგან საბედისწერო საზღაურის სახით მაშინვე, იმავდროულად განდგეილი ჰკარგავს საკუთარ სასწაულებრივ სულიერ სიმაღლეს, ე. ი. თავისი ცხოვრების უმაღლეს მონაპოვარს... ეს შეუთავსებლობა, ეს



ეთიკური დუალიზმი, ილიას აზრით, ადამიანის უძველესი და უპირველესი ტრაგედიაა. ხორცისა და სულიერი ზესწრაფვის გათიშულობა, მათი ბრძოლა უმაღლეს ღონეზე — კაცობრიობის კულტურის საფუძველში დევს.

ახალგაზრდა განდევილი ბეთლემში იმიტომ ამოვიდა, რომ იქ, დაბლა, მიწიერ სფეროში მან სულიერი დისტროფია, სულიერი საზრდოს ნაკლებობა ვერ აიტანა. მონასტრის კედლებს შეყინული და ხორცილ ნაკვეთი განდევილი ერთხელ კიდევ გაიწევეს თბილი სიცოცხლისკენ, მაგრამ მას მაშინვე მოიცავს ზნეობრივი გაორება, დამბლადამკვეთი მორალური ორჭოფობა. ამ სულიერი მერყეობის გამოც კი, ავტორის ნების თანახმად, განდევილი კარგავს თავის შეძენილ ნიჭს, ამის შემდეგ კი, ბუნებრივია, რომ ერთიანად იღუპება.

ორი ათასი წელია ქრისტიანობა ცდილობდა სულიერი ცხოვრების გადამწყვეტი უპირატესობით აღეკვეთა ადამიანის არსებაში ორსაწყისიანობა: სულიერი საწყისის მაქსიმალურად წინ წამოწევას უნდა დაეთრგუნა ხორცის სასიცოცხლო უფლებები. ადამიანის ბუნების დუალიზმი მუდამ იწვევდა დაძლევის ცდუნებას; ქრისტიანობის მიერ გადალახვის ეს დიდი და ხანგრძლივი მცდელობა, როგორც ვიცით, იმედის გაცრუებით დამთავრდა.

ილია ჭავჭავაძის თანამედროვეებიდან იგივე საკითხი შუაგულ პრობლემას წარმოადგენდა ფრ. ნიცშესთვის. მისი დიონისური ადამიანი, ზარათუსტრა, amor fati თუ „ზეკაცი“ სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანის არსებაში დუალისტური ვითარების გადაწყვეტის ამაო ცდები.

მე-20 საუკუნის დიდი ჰუმანისტი ალბერტ შვაიცერი ამის თაობაზე წერს: „თავდაპირველად ნიცშე იმედოვნებდა დაესაბუთებინა ცხოვრებისდასტურემყოფელი უმაღლესი მორალი, ვითარცა ცხოვრებასა და აგრეთვე უმაღლეს სულობაზე ნების განვითარება. მაგრამ ამ იდეათა გადმოცემის პირველსავე მცდელობისას ისინი რამდენადმე სხვაგვარ ფორმას იღებენ. უმაღლესი სულობა, სინამდვილეში, ნიშნავს უარის თქმას ცხოვრებისეულ ბუნებრივ სწრაფვებსა და ბუნებრივ მოთხოვნილებებზე და გადაიზრდება, არსებითად, ცხოვრების უარყოფაში. ცხოვრებისდასტურ-

მყოფ უმაღლეს ფორმას ძალუმს, მაშასადამე, მდგომარეობდეს მხოლოდ იმაში, რომ ცხოვრებისადმი ნების მთელმა შინაარსმა განიცადოს მაქსიმალური აღმავლობა. ადამიანი აღასრულებს თავისი ცხოვრების ამოცანას მხოლოდ იმ პირობით, თუკი იგი თავისუფლად და აბსოლუტურად შეგნებულად დაამკვიდრებს ყოველივეს, რაც ამ ცხოვრებაში მოიპოვება... მათ რიცხვში, საკუთარ სწრაფვას ძალაუფლებისადმი და თავის ქვენა სურვილებსაც.

მაგრამ ნიციშეს არ ძალუმს აცილება წინააღმდეგობისა, რომელიც ადამიანის არსებაშია სულიერსა და ბუნებრივს შორის. როგორც კი იწყებს ბუნებრივის წინ წამოწევებს, სულიერი იხვევს უკანა პლანზე. თანდათან, მზარდი ფსიქიკური ავადმყოფობის შესამჩნევი გავლენით, მისი იდეალური ადამიანი გარდაიქმნება „ზეკაცად“, რომელიც გამარჯვებული გამოდის ყველა განსაცდელიდან, ბედმა რომ შეამთხვია და სასტიკი ბრძოლით ამკვიდრებს თავის ძალაუფლებას სხვა ადამიანებზე... ნიციშე უკვე თავიდანვე იყო განწირული, რათა თავისი ცხოვრებისდასტურმყოფელი მორალის დამუშავება და მისი გარდაქმნა ცხოვრებისდასტურმყოფელ უმაღლეს მორალად, მისი ცხოვრების მეტად თუ ნაკლებად უთავბოლო ფლანგვა ყოფილიყო“ (Альберт Швейцер. Культура и этика. М., 1973. გვ. 249).

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ პოემის მთავარი პერსონაჟი, განდევილი, მხოლოდ ასკეტის განმასახიერებელი მხატვრული სახე კი არაა, არამედ ისეთი ადამიანისა, რომელიც პიროვნების ტრავიკულ გავრებას განიცდის. როდესაც იგი ბარში ცხოვრობდა, ამ ქვეყანას ცოდვის სადგურად და ბოროტების სამეფოდ მიიჩნევდა, ხოლო როდესაც ბეთლემის მიუწვდომელ მღვიმეში დაიდვა ბინა, თავისი არსებობა მეტისმეტად სტერილურად ჩათვალა და თავს, აგრეთვე, უბედურად თვლის. იგი ზნეობრივი გათიშულობის მსხვერპლია.

როდესაც მის უკაცრიელ სენაკში ცხოვრება შეატანს და თავი რომ მოაწონოს, მშვენიერი ასულის სახესაც იღებს, განდევილი სულ ადვილად იხიბლება მისგან. მაგრამ ამ ბუნებრივი აქტით მხოლოდ მისი მკაცრი შინაგანი ზნეობრივი კანონი კი არ დაირღვა, ავტორი თვალნათლივ გვიჩვენებს, რომ მის შინაგან სულიერ სამყაროში ღხენამ მოიცვა ცხოვრების სპონტანური გამოვლინებანი, შენიღბული, თითქოსდა ჩასაფრებული სწორედ ხორციელი „მოწინააღმდე-

გე“, „მტრული“, „უარყოფელი“ მეორე საწყისი. მთავარ გმირში  
ხდება ზნეობრივი აჯანყება, აფექტების ორ შეურიგებელ ბანაკად  
გაყოფა, ადამიანის ორ არსებად ქცევა. ილიას მხატვრული ხედვა  
ღრმად ატანს თავისი პერსონაჟის დახვეწილ რელიგიურ სულში და  
გვიჩვენებს მის ბზარებს:

მაგრამ ეს რაა?... „წაწყმდი თუ არა!..“  
ეს ვინ ჩასძახის ნიშნ-გებით ყურში!  
„დავძლიე თუ არა!..“ ეს ვინ გაჰკივის  
გახარებული იმის მკვდარ გულში!  
ეს რა ჰზარზარებს! ეს რა დასცინის!  
ეს რა ხმა ისმის მის გარს ღხენისა!  
მართლა ვგრევა, თუ ყველა ესე  
მხოლოდ ცდომია ყურთა. სმენისა!..  
და შიშით, ზარით გარს მოიხედა...  
კვლავ არვინ იყო... ქალს კვლავ ეძინა...  
იდგა და უცებ ძრწოლით, კანკალით  
პირქვე დაემხო ღვთისმშობლის წინა.

ბოლოს, როგორც გვახსოვს, პოემის ზნეობრივი ფილოსოფია  
იმაში მდგომარეობს, რომ განდევილის „დამსჯელად თვით ცხოვრე-  
ბა“ კი არ გამოვა, არამედ სულის სუვერენული, უზენაესი უფლება.

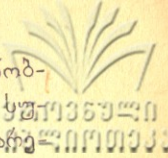
სულის დაუსრულებელი ვარჯიშის (ასკეზის) შედეგად განდევი-  
ლი წვდება სიწმინდის ძალას. ეს ძალა უწინ განდევილს სასწაულე-  
ბრივ უნარს ანიჭებდა, მაგრამ ბუნების მიერ იგი ისეა მოფიქრებუ-  
ლი, რომ მიწიერთან შერთვა მას ამ სულიერი ძალის დალატად მი-  
ეთვლება. გმირი ამ რომანტიკული ნაწარმოებისა, „მაღალშუბლი-  
ანი“ განდევილი, განსაკუთრებული სტრუქტურის პიროვნებაა, იგი  
მეტისმეტად მგრძნობიარე სულია, რომელშიც ტრაგიკული დისპარ-  
მონია შეაქვს ადამიანის ბუნების უკიდურესობებს და მათ ეთიკურ  
შეუთავსებლობას. ილიას აზრით, ადამიანის ბუნება გათიშულია და  
ზნეობრივი ტრაგიზმი ადამიანს დააქვს საკუთარ არსებაში.

## ჟიჟალური თემა და გიორგი ლეონიძის ლირიკა

მწერლობას დროის საკუთარი განზომილებები აქვს. გიორგი ლეონიძის ლირიკა მოკლებული არაა დროის სუბიექტურ განცდას. პოეტი იშვიათად თუ ატარებს მკვეთრ ზღვარს „პოეტურ აწმყოსა“ და „ისტორიული დროის“ მხატვრულ განცდას შორის. ხშირ შემთხვევაში, აღსაწერი მოვლენის გამოხატვა დროის ორ პლანში წარმოებს და ისტორიული მასალა ან ფონი ფსიქოლოგიურად სადღეისო განცდის შუაგულშია შემოტანილი. ამ მხატვრულ ხერხს უდავო გამართლება ახლავს: აღსაწერი მოვლენის ამგვარი მიღება და პოეტურად შეგრძნება არა მარტო უფრო ტევადს და მოცულობიანს ხდის მის მხატვრულ შინაარსს, არამედ საგრძნობლად დრამატიზებულისაც. ასეა შექმნილი მისი ისტორიულ-ეროვნული ხასიათის ლირიკა, ჟიჟალური ციკლის ლექსები, ზოგიერთი სასიყვარულო ანდა პატრიოტული ნაწარმოები. ისტორია აქ პიროვნულ განცდად იქცევა.

მეორე მხრივ, ისტორიის გრძნობა — საკუთარი სასიცოცხლო ფესვების ცხოველყოფლობის არაცნობიერი ძიებაა და მწერლისთვის პოეტური ემოციების არსენალსაც წარმოადგენს. ადამიანი უფრო მძაფრად უნდა გრძნობდეს საკუთარ თავს დროში; ბუნების შემდეგ ჩვენ ისტორიაში ვცხოვრობთ, თითქოს გვეუბნება პოეტი. დრო, რომელიც ჩვენამდე მიმდინარეობდა და დრო, რომელიც ამჟამად გრძელდება — ერთიანია: კულტურული ადამიანის წარმოდგენაში შინაგანად კონდენსირებულია. ამის გაუთვალისწინებლად გავალარბებთ ჩვენს შეხედულებას ადამიანის ისტორიული ცნობრების უწყვეტ თანმიმდევრობაზე; წარსულის განცდა ადამიანს ფსიქოლოგიურადაც სჭირდება, რათა საკუთარი არსებობის „უეადო“ ხანგრძლივობა შეიგრძნოს, ეს არსებობა ფსიქოლოგიურად გაახანგრძლივოს...

„პოეტური აწმყოს“ მხატვრული ტევადობის გაზრდა და გაფართოება „ისტორიული დროით“ ხელოვანის წარმოსახვაში და მის შესაფერის ქმნილებებში წარმოშობს მწერლობაში კარგად ცნობილ



ე. წ. „შინაგან დროს“. ამ სუბიექტური დროის გარეშე საგრძნობ-  
ლად დავიწროვდება თუ შეიზღუდება თანამედროვე ადამიანის სუბიექტური  
ლიერი ცხოვრების შინაგანი სფეროები, მისი მსოფლგანცდის სფეროები,  
ები და საზღვრები. ამიტომ, დროის განცდის სუბიექტური მეთოდი,  
თუნდაც გაუცნობიერებლად, გ. ლეონიძისთვის მხატვრული აზროვ-  
ნების ერთ ძირითად ხერხად იქცევა.

„ყივჩაღის პაემანის“ თემა — სასიყვარულოა. მკვდრეთით „ალ-  
მდგარი“ მარადიული ყივჩაღი შეეყვარებულ ქალს დაემებს ქართლის  
მიწაზე. ის სიყვარულს მოუყვანია აქ მეორედ. მისი ჭრილობა პირ-  
დაპირი და არაპირდაპირი გაგებითაც ჯერ ისევ შეუხორცებელია და  
ათასი წლის წინ არმდგარი პაემანი სურს ახლა შესდგეს.

*1125*

მოდ!  
გეძახი ათას წლის მერე...

რას უნდა გამოეწვია ლექსში ასეთი მხატვრულ-ისტორიული  
ტრანსპოზიცია? უდავოდ იმ გარემოებას, რომ ისტორიული და აწინ-  
დელი დროის ფსიქოლოგიური შერწყმა აფართოებს პოეტის მხატ-  
ვრულ განცდას, შეაქვს მასში წარუვალობის მძაფრი შეგრძნობა და  
სიყვარული იღებს იმ მოვლენის სახეს, რომელსაც მარადჭაბუკურ  
გრძნობას უწოდებენ. ლექსის ერთპლანოვანი წაკითხვის შედეგად  
ჩვენ ასეთ სურათს მივიღებდით: ათას წლებსაც კი სიყვარულის  
გრძნობა არაფრით შეუცვლიათ. ათასი წლის შემდეგაც ყივჩაღი  
ხელახლა იმარჯვებს იარაღს და ჩასაფრებულა, რათა ქსნისა თუ  
არაგვის ხეობიდან კვლავ გაიტაცოს შეეყვარებული ქართველი ქალი.  
თუკი „ყივჩაღის პაემანში“ პირველი ნახევარი ლექსისა, სადაც  
გამიჯნურებული კაცის აწყვეტილი სიყვარული და ფიცხელი მგზავ-  
რობაა აღწერილი, დიდი ექსპრესიით, აჩქარებული რიტმით არის  
განხორციელებული და დაუფიქრარ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მეორე  
ნახევარი, უფრო სწორად, ფინალი, ნამდვილ შთაგონებას იწვევს  
მკითხველში. ამ ლექსის სახეობრივი სისტემა, რიტმული ნახატი,  
გმირის ფათერაკიანი ბედი და ისტორიული ინვენტარის ოსტატური  
მომარჯვება ცოცხლად ჯდება მკითხველის წარმოსახვაში.

ლექსის ფინალი მითიური ხასიათის მხატვრულ პანორამას მო-  
გვაგონებს. ძნელია უფრო მძაფრად და ასე შეხამებულად გადმოსცე  
ისტორიზმისა და ეროტიულობის შეგრძნება ლირიკულ ნაწარმოებ-  
ში. ამ შესანიშნავ ქმნილებაში საუკუნეები ნისლივით ფარფატებენ

და სიკვდილის პირს მდგომ, სანეტარო ოცნებებსა და ზმანებებში  
წასულ თავგაჩენილ ვაჟკაცს გონებას კი არ უზინდავენ, არამედ  
აგონებენ, რომ მისი განცდა სიყვარულისა ათასწლეულს გაუძლიერებს  
ყივჩალი გუშინდელ დღესავით იგონებს ამ ქალის მშვენიერებას.

ქსანზედ, არაგვზედ ისევ ჰყვავიან  
ხოდაბუნები თავთუხებისა,  
შენი ტუჩებიც ისე ტკბილია,  
როგორც ბადაგი დადუღებისას.  
ხოზბობას გნახე, მიწურვილ იყო,  
როცა ზაფხული რუსთაველისა...

მაგრამ სინამდვილეში ავტორი სულეთის ქვეყნიდან მოსული  
უცხო მხედრის განცდების რესტავრაციით კი არაა დაინტერესებუ-  
ლი, არამედ ის მისთვის დროის თანაფარდი გამოხატულებაა, ე. წ.  
ისტორიული დროის კორელატია, რათა მისი მოშველიებით საკუ-  
თარი განცდის სიმძაფრე გამოხატოს. სინამდვილეში — ეს ავტორი  
(რომ არა ვთქვათ ლექსის ლირიკული გმირი) უხმობს თავის ახლან-  
დელ სატროფს „ათასი წლის შემდეგ“, ამგვარად სურს მას ამ  
გრძნობის უჭკნობა თვისება გვაგრძნობინოს. მე გინმობ ახლა, ათასი  
წლის შემდეგ — აი რაში მდგომარეობს დროის მხატვრული სუბი-  
ექტივიზმი.

სიყვარული არა მარტო დროშია გავრცობილი, მისი სიმძაფრე  
თითქმის ყოველ პოეტურ რეალიაშია გაღრმავებული. ხეობიდან  
ასულ ნისლებს თითქოს მხურვალეობა შესდგომია („როგორც სა-  
ძროხე ქვებს ოშხივარი“...), ისე როგორც ყივჩალის თვალებში  
ჩამდგარი ნისლიც სისხლიანი ჭრილობის შედეგი არის; პოეტური  
განცდის დინამიკა ლექსში აქ თავის კულმინაციას აღწევს;

მოდო, მომხვიე ხელი ჭრილობას,  
ველარა გხედავ, სისხლით ვიცლები...  
როგორც საძროხე ქვებს ოშხივარი,  
ქართლის ხეობებს ასდით ნისლები...  
მოდო!  
გეძახი ათას წლის მერე,  
დამნაცროს ელვამ შენი ტანისა,  
ვარდის ფურცლობის ნიშანი არი  
და დრო ახალი პაემანისა!..

ყივჩალური თემა ქართულ პოეზიაში ადრეც იყო დამუშავებუ-  
ლი, მაგრამ გიორგი ლეონიძეს მისთვის განსხვავებული მხატვრული

გაგება აქვს მიკუთვნებული. ყივჩაღის სახე ისტორიულად გააზრებულია, როგორც მოძალადის, მრბეველის, გამომხატველი სახე. თათრულ-თურქული წარმოშობის ხალხი ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში ვერ სწვდა კულტურული ცხოვრების დონესა და შინაარსს და საკუთარი ისტორიული არსებობის შინაარსი სწორედ სხვა ხალხების შედარებით მოწესრიგებულსა და ცივილიზებული ცხოვრების პირობებს დაუპირისპირა. მათი ისტორიული წარსული ნეგატიურია და ისტორიული ნიპილიზმი — მათი ვნებებისა და ვაჟაკური პატივმოყვარეობის საგანი. ამიტომაც, მათი ზნეობრივი დამოშინება ქიმერაა, მათი ისტორიული ხვედრი — ბრაზმოკიდებული თარეში და მომთაბარეობა. მათ არ გააჩნდათ დამწერლობა. თავდაპირველად ისინი ისტორიაში მოხვდნენ ქართველებთან შეკავშირების გამო<sup>1</sup>. მათ არ იცოდნენ პურის ცხოზა და მათი სასთუმალი უნავიერი ანდა ცხენის თოქალთო იყო. ამიტომ ისტორიულად მართებულია პოეტის დასკვნა, როდესაც ამბობს: „მაგრამ თვითონაც დაიღეწება, დაბადებულა ვინც კი ყივჩაღად“. მართლაცდა რა უნდა ამოძრავებდეს „ყივჩაღის პაემანის“ ამხედრებულ გმირს მისი სათარეშო მგზავრობისას, როდესაც ის გზადაგზა შეხვედრილ კულტურულ მონაპოვარს ანადგურებს, თუ არა ის, რომ მისთვის უცხოა ცივილიზაციის ყოველივე სულიერი და მატერიალური ფასეულობანი.

ტრამალ და ტრამალ გამოგედენე,  
შემოვამტვერე გზები ტრიალი,  
მცხეთას ვუმტვრევე საკეტურები,  
ვლუწე ტაძრები კელატრიანის!..

რაც შეეხება წმინდა მხატვრულ გააზრებას, ყივჩაღის სახე გ. ლეონიძის პოეზიაში შეყვარებულის სახეცაა, რომლის ვნებებს საზღვარი აქვს მოშლილი და რაყიფი მამაკაცის თუ მოძალადე გამტაცებლის აშკარა ნიშნები ახასიათებს. იქნებ სიყვარული ქალისადმი იყო მათი მხედრული პატივმოყვარეობის აღმძვრელი ძალა — ასეთია ავტორის პოეტური პიპოთეზა. განადგურების ბრმა ინსტინქტი, რომელიც ადამიანშია, ყივჩაღში ყოვლისმომცველი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მცხეთის, ნოვგოროდის თუ რომის პალატების შემუსვრით მათი ვნება ვერ დაცხრებოდა... დონის ქალები ან კავკასიელი

<sup>1</sup> იხ. В. В. Бартольд, Сочинения, V т. 1968, стр. 551.



დაოჯახებული მატრონები თუ ქალწულები მათი გამძაფრებელ და  
ამაოების სამიზნე უნდა გამხდარიყვნენ. ლექსში „ცივიჩალური ცივი-  
მე“, რომელიც აგრეთვე ცივიჩალური ციკლიდანაა, ავტორი ზუსტად  
იგივე დასკვნას იმეორებს, რაც „ცივიჩალის პაემანშიც“ გვხვდება:

მაგრამ ვერ ნახეს ქვეყნად წამალი  
და გამწარებით ხრავენ მიწას!

უფრო ხშირად ამ ციკლის ლექსებში ისტორია პირობით როლს  
ასრულებს მაშინაც, როდესაც ნაწარმოების ლირიკული გმირი, და-  
ხატული ჰეროიკულ-ისტორიულ პლანში, ცივიჩალის სასიყვარულო  
ვნებიანაა მოცული. კერძოდ „ცივიჩალური ღამის“ გმირი, რომელიც  
თანამედროვე ადამიანია და სავსებით თანამედროვე გრძნობებითაა  
დაჯილდოებული, მოულოდნელად, თითქმის ლოგიკური გადასვლის  
მოუხდენლად, იწყებს ცივიჩალთა ცხოვრების წესზე საუბარს. „ის-  
ტორიული დრო“ კვლავ ჯვარედინდება ახლანდელთან, მაგრამ ამ  
შემთხვევაში არა დროის ფაქტორია დრამატიზმის შემქმნელი; ავ-  
ტორის მხატვრული განზრახვა (რასაც ის ოსტატურად ახერხებს)  
მკითხველის შეგნებაში თითქმის არაცნობიერი გზით პარალელი გა-  
ავლოს საკუთარ სასიყვარულო გრძნობებსა და ცივიჩალთა დაუოკე-  
ბელ სწრაფებს შორის. ე. ი. მხატვრულ-ისტორიული ტრანსპოზი-  
ცია აქ ადამიანის მძლავრი ვნებიანობის გამოსახატადაა მოხდენილი.  
თითქმის არალოგიკური კავშირით ხდება გადასვლა ლექსის ექს-  
პოზიციურ ნაწილში მომდევნო სტრიქონებსა და დასაწყისს შორის,  
სადაც ცივიჩალების ძველი ადგილსამყოფელია მინიშნებული; მაგრამ  
ჩვენ ვიცით, რომ განსჯის ლოგიკური მხარე ყოველთვის არ ემ-  
თხვევა პოეტური და ემოციური ლოგიკის (მხატვრული ლოგიკის)  
ბუნებას და ამჟერადაც ავტორის მხატვრული გადაწყვეტილება თა-  
ვის უტყუარ მიზანს საკმაოდ ოსტატურად აღწევს.

ცივიჩალეთისკენ თეთრი ტრამალი  
გააქათქათა მოზდოკის მთვარემ,  
გულის ნაწვიმი და ნატამალი,  
თუ რამე შემრჩა, ვიმღერო ბარემ...  
მენავეთათვის და მოგზაურთა! —  
შავი ზღვის ნისლებს ამოვეფარე.

სხვაგვარად აუხსენელია ცივიჩალური თემის შერწყმა სატრფია-  
ლო თემასთან, რადგან ისტორიის მიერ ნახევრად მივიწყებული ტო-

მის ლექსში გაცოცხლება და მისი უმწვეველი ვნებებით დამუხტვა, როცა დროისა და სივრცის საზღვრებიც ხელის ერთი დაკვეთით მოშლილი, პოეტური გაუცნაურებისა და გრძნობის მოულოდნელი სიჭარბის განცდას ბადებს. ეს არის პოეტური შენაცვლების ხერხი, სადაც თითქოს ქარაგმულად გამოხატულია ავტორის მძლავრი სასიყვარულო, გრძნობისმიერი ბიოგრაფია. ყივჩაღური მისალა მისი პოეტური არსენალის უძლიერესი, ნაცადი იარაღი და ლიტერატურული „ფარ-ხმალია“. ეს პოეტური ქარაგმა და ისტორიის საკუთარ ნაპირზე გადმოყვანა — დროის სუბიექტური განცდის საფუძვლად იქცევა.

ერთ-ერთ მცირე მოცულობის ლექსში „მთები“ ავტორს მთავრეხილების სტიქიის გადმოცემა სურს პოეტურ ენაზე და ბუნების ამ გიგანტთა აღწერის დინამიკურ ფონზე, რათა საკუთარი ავტოპორტრეტი უფრო უმნიშვნელო და დუნე არ გამოჩნდეს, ამ ავტოპორტრეტს ყივჩაღის ნაკვთებითა და გამომეტყველებით ამკობს. ყივჩაღური მოტივების კულტივირება აქაც აშკარაა:

მთები... მთები...  
ბუმბერაზთა საშინელი მხედრობა...  
თუ ხარ მონა,  
აქ არავინ გენდობა!  
მონურ ღიმილს  
მე ვინ გადაამბრალებს?  
მე გაბობილ ნაპრალებს  
ყივჩაღურებ  
ჩაყურებ...

„ღამე ივერიისა“ ამავე ციკლს უნდა მივაკუთვნოთ. ამის საფუძვლად იკმარებდა ის ისტორიული მსჯავრი, რომელიც ავტორმა შუა საუკუნეთა მოთარეშე თათრულ ტომებს გამოუტანა და პოეტური დასკვნის სახით ის თითქმის ლეიტმოტივად იქცა მის ყივჩაღურ ციკლში: „ჩალბადნენ ყველა ჩინგის-ხანები“... („მაგრამ თვითონაც დაიღწევა, დაბადებულა ვინც კი ყივჩაღად“, „მაგრამ ვერ ნახეს ქვეყნად წამალი და გამწარებით ხრავენ მიწასა!..“). ხაზარებიც ყივჩაღთა მონათესავე თათრული წარმომავლობის მომთაბარე ტომებია, რომელთა სახაკანო მე-10 საუკუნეში გაითქვიფა კიდევ მათი დამპყრობი ყივჩაღების ტომებში. მერვე საუკუნემდე ხაზარები ცეცხლთაყვანისმცემლები იყვნენ და ეს მეომარი ხალხი,



ლოვნება ჩქმალავს საკუთარ თავს — ეს ერთ-ერთი ესთეტიკური კანონია“, — ამბობს ბორის ეიხენბაუმი. ამ შემთხვევაშიც, გიორგი ლეონიძის მეტაფორული ხელოვნება, პრინციპში, ჩქმალავს თავისი წარმომავლობის ბუნებას. მოდერნული ესთეტიზმის სკოლას, რომელიც მან გაიარა, სინამდვილეში, უკვალოდ კი არ ჩაუვლია, არამედ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მისი მხატვრული ხელწერის გამაგრებასა და მხატვრული გემორვნების ჩამოყალიბებაში. პოეტის მხატვრული მომწიფების ყამს ამ განვლილმა სკოლურმა განსწავლამ (როგორც ზოგადლიტერატურულმა კარკასმა) უკანა პლანზე გადაინაცვლა და წინა პლანზე წამოსწია წმინდა ეროვნული და ხალხურ-ისტორიული წიალიდან წამოსული მხატვრული აზროვნების უხვი, მდიდარი პლასტები, სტრუქტურები და ნაკადები. გ. ლეონიძის პოეზიის ინდივიდუალურ განვითარებასა და ჩამოყალიბებაში მოქმედებდა ის მალალი პრინციპი, რომელიც საერთოა განსაკუთრებით მეოცე საუკუნის დიდი პოეტებისთვის. „სოფლის გუბეში გაჩრილი მთვარე“, „ჩალაგდნენ ყველა ჩინგისხანები“, „სთვლემენ ბელღებში ლურჯი ყანები“, ანდა „ელვარებს ხვავი, თითქოს ლამპარი“ — ყვედა ეს ბრწყინვალე სახე-მეტაფორა გულისხმობს თუ მოიცავს თანამედროვე პროფესიონალური პოეზიის დონეს, ავტორის მიერ გარკვეული ლიტერატურული სკოლის განვლილობას. მაგრამ რაოდენ ძლიერია მასში ეროვნულ-ხალხური საწყისი, რომლის წიაღში, ავტორის აზრით, ეტევა ყოველი ლიტერატურული „იზმი“ და რომელშიც თავისუფლად შეიძლება იყოს ჩართული ყოველი ლიტერატურული მიმდინარეობის თავისებურებანი და ახლებური კალაპოტები. მხოლოდ ნაციონალური პოეზია შეიძლება იყოს ინდივიდუალური:

ღარილიდან გადავარდნილი,  
ნაზარეთისკენ მისცურავს წერო, —

ამ ფრაზაში არც ისე იოლია გამოამქდავნო მეოცე საუკუნის პოეტური აზროვნების სტრუქტურა (თუმცა კი ასეა), რადგან მასში კონდენსირებულა ერთდროულად ისტორიის განცდა, ინტონაციით ადვილად საცნობი ეროვნული პირველშობილება და ხალხურ-ფოლკლორული სისადავე. ლექსში „ღამე ივერიისა“ ისტორიზმი, რომელიც მას გააჩნია, მოშინაურებულა ინტიმით, რომელიც მეწისქვილის ნაამბობ ზღაპარს უნდა ახლდეს, სიყვარულის დაუგეშავი ვნე-

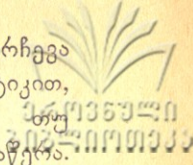
ბათაღელვა და დრამატიზმი შერბილებულია ინტონაციით, ნაღვ-  
ლიან ძველ სიმღერას რომ ახასიათებს. ხოლო ბელელში დატყვევდა  
ლურჯამ ყანამ ან გუბეში გაჩრილმა მთვარემ კონტრასტული მსალით  
შეიძლება კიდევ ერთხელ გვაგრძნობინოს აღსაწერი გრძნობის გა-  
ნუზომლობა.

ყივჩალურ ლირიკას მიეკუთვნება აგრეთვე ლექსები: „ნინო-  
წმინდის ღამე“, „ლოჭინის მწუხრი“, „ციცარი“, „მეცამეტე საუ-  
კუნე“, „ტფილისის სასაკლაო“<sup>1</sup> და ზოგიერთი ლექსი ციკლიდან  
„მოგზაურობა სამშობლოში“ („ქართლის ღამე“, „თემურის ხანძართ  
ნატისუსალი“) და სხვა. აღსანიშნავია, რომ „ყივჩალური ლექ-  
სები“, როგორც მას ავტორი უწოდებდა, შექმნილია დაახლოებით  
1922—28 წლებში.

„ნინოწმინდის ღამე“ (ისევე, როგორც „ციცარი“) ერთი შეხე-  
დვით აშკარად გამოხატული „ყივჩალური“ ხასიათის თითქოს არაა,  
მაგრამ იქნებ სწორედ მასშია თავმოყრილი და პოეტურად შედედე-  
ბული სასიყვარულო ჭრილობის ყველაზე დიდი ტკივილები. სწო-  
რედ აქ აღწევს უკიდურეს გამძაფრებას და პოეტური გამომსახვე-  
ლობითი საშუალებების დიდ ინტენსივობას ლეონიძის მხატვრული  
წარმოსახვა. არ არის სტროფი, რომელშიც თითქოს მხატვრული  
„ვიბრაციით“ არ შეივგრძნობოდეს სასიყვარულო გრძნობით გამო-  
წვეული მღელვარება და თრთოლვა. გრძნობის ეს „ვიბრაცია“ ხან  
ბაზიერის ხმეირი დაფით აღწევს მკითხველამდე, ხან ტამერლანის  
ხმლის მოქნევით, ხან საზანდართ აცახცახებული ღამით არის გან-  
ცდილი; ხოლო საღვინე ჯამში ღვინო აღარ ჩანს და მისგან მხოლოდ  
ქაფია ამდგარი...

მხატვრული ინვერსია („როგორც ხმალი, ძმებო, ტამერლა-  
ნისა...“), მეტყველი პოეტური პაუზები („ნინოწმინდა... ჩვენ, რო-  
გორც ხაზარები...“), მუხამბაზური კლასიკური პროსოდია (თერთ-  
მეტმარცვლიანი მეტრი) და ზომიერი მუხამბაზური ინტონაცია  
 („დურაჯი ხარ, მაყვალს შეფარებული!“), კოლორიტულობით თვა-  
ლისმომჭრელი, ბრწყინვალე მხატვრული ტროპიკა და აშლილი სა-  
სიყვარულო ვნების გახვევა ლეგენდის, ისტორიის და წარმართული  
იკონოგრაფიის სამოსელში („ხატი იყავ — ვეფხვი დაქალებუ-  
ლი“...) — მართლაც აღიარებულ შედეგად ხდის ამ ლექსს. „ნი-

1 იხ. „მეოცნებე ნომორები“, 1923, № 10.



ნოწმინდის ღამე“ ქართულ თანამედროვე პოეზიაში გამოირჩევა ფორმის პოეტური ბრწყინვალეობით, განცდის უჩვეულო პათეტიკით, დახვეწილი არტისტიზმით და იმ გრძნობისმიერი დუღილით, თუ თრთოლვით, რომელიც პოეტმა თვით ნინოწმინდის ღამეს მიაწერა. იყო დრო, როდესაც ლექსში მეჩოთიერებოდა ათაბაგის ქალის მკერდის შედარება ოქროს კალმახებთან. საერთოდ ოქრო არაპოეტურ თუ არაესთეტიკურ სამკაულად მქონდა წარმოდგენილი ლექსში (ცნობილ სტრიქონში მერჩივნა ყოფილიყო.. ძუძუები ვერცხლის კალმახებია...). მოგვიანებით ვიგრძენი ის ცეცხლოვანი განათება თუ ალისფერი საღებავი, რომელიც ხსენებულ სახეს ახლავს და მძლავრი ეროტიკულობის იერს აძლევს სტრიქონს, მთელ ლექსს.

„ნინოწმინდის ღამეში“ კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე „ყვიჩაღის პაემანში“ ხაზგასმულია, რომ სიყვარულის ძალმოსილება მისი დაუნდობელი სიმძლავრის გამო მტრულ ძალად შეიძლება წარმოგვესახოს და სქესთა მოშუღლეობაში გამოვლინდეს. მეორე მხრივ, იგი შემოქმედებითი იმპულსია, რომელიც ადამიანში ახალ სინამდვილეს ქმნის, სიყვარულს რელიგიურ გრძნობას უახლოვებს, ხოლო წარსულის ადამიანს ახალი ღმერთის შექმნისკენ უბიძგებს. ასე დაიბადა ეროსის თითქმის ირაციონალური მითი. ამის შესახებ ერთი ფილოსოფოსი წერს: ანტიკურ სამყაროში „არ არსებობდა კავშირი ღმერთების სრულყოფილი სისავესის იდეებსა და მოკვდავი ცხოვრების უიმედო სიცარიელეს შორის. გონებისთვის კავშირი არ არსებობდა. მაგრამ მოხდა რაღაც ირაციონალური. წარმოიქმნა შუათანა ძალა ღმერთებსა და მოკვდავებს შორის — არც ღმერთი იყო ის და არც ადამიანი, არამედ რაღაც მძლავრი, დემონიური და გმირული არსება. სახელი მისი — ეროსი, ხოლო თანამდებობა — ემენებინა ხიდი ცასა და მიწას შორის, და მათსა და ქვესკნელს შორის. ის ღმერთი არაა, მაგრამ ბუნებრივი და უზენაესი მღვდელმსახურია ღვთაების, ე. ი. შუამავალი — ხიდის მკეთებელი.

საბერძნეთის უმცროსი ძმა და მემკვიდრე — რომაელი ხალხი — ამ ცნებათა იგივეობას გამოხატავს ერთი სიტყვით — „pontifex“, რაც მღვდელმსახურსაც ნიშნავს და ხიდის მშენებელსაც, — რა თქმა უნდა, არა ჩვეულებრივ მდინარეებზე, არამედ სტიქსსა და აქერონზე, ფლეგეტონსა და კოციტზე<sup>1</sup>. და იგივე რომაელები ინა-

<sup>1</sup> ბერძნული მითოლოგიით ქვესკნელის მდინარეები.

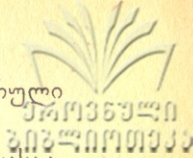
ხავდნენ თქმულებას, რომ ჭეშმარიტი სახელი მათი მარადიული ქალაქისა წაკითხულ უნდა იქნეს საღმრთო ანუ პონტიფიკური გზით — მარჯვნიდან მარცხნივ, და მაშინ ის ძალიდან<sup>1</sup> იქცევა სიყვარულად: Roma, წაკითხული თავდაპირველი, სემიტური ხერხით იქნება — Amor.

ამ მძლავრი დემონის შუამავლობის გარეშე ძეხორციელი ვერას გახდება; ასეა თუ ისე, მას გაუვლია და გაივლის კიდევ ეროსის ხილზე. საქმე ისაა, თუ რა რიგ გამოიყენებს ადამიანი ამ დახმარებას, ციური სიკეთის რაოდენ წილს გაიყოლებს მოკვდავ ცხოვრებაში ამ წმინდა ხილზე გავლისას. როდესაც ეროსი შევა მიწიერ არსებაში, იგი ერთბაშად ცვლის მას; მიჯნური საკუთარ თავში გრძნობს უსაზღვროების ახალ ძალას... პლატონის განსაზღვრით — ეროსის ჭეშმარიტი საქმეა — სილამაზეში დაჰბადოს, შექმნას. ეროსი — თავისი საკუთარი არსებით არა თეორიული ან მჭკრეტელობითი, არამედ შემოქმედებითი — დაუსრულებლად ქმნადი ძალაა“.

სათათრეთს გადავვარდები,  
დამკვრელად ვივლი თარისა;  
ჩოხა წვიმისა მეცმევა  
და ყაბალახი მთვარისა...

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ეს ზემორე ცვლილებები ლექსის გმირში სიყვარულმა გამოიწვია. გმირი ამ ლექსის („ციცარი“) სათათრეთში გადახვეწას ლამობს და ალბათ ყარიბი მგოსნის მოხეტიალე ცხოვრებას მიჰყოფს ხელს, რადგან წვიმისგან ნაქსოვი ჩოხა და მრვარის შუქისგან ნაკერი ყაბალახი იქნება მისი სამოსი. უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ეროსი მას თარზე დაკვრას დააწყებინებს და ალბათ სიყვარულის სიმღერებს ათქმევინებს, შემოქმედებითად შეეხება. „ციცარი“ უბადლო მხატვრული სახეებითაა შემკული, რომელთა შოულოდნელობას და უჩვეულობას ხელს უწყობს ავტორის ბრწყინვალე ცოდნა ქართული ეთნოგრაფიული მასალის და ყოფითი რეალიებისა, ლექსის პროსოდიული მხარე, ინტონაციური ამღერება, მაღალი სისადავე და ფრაზის სისხარტე ნაწარმოებს ქართული პოეტური ფოლკლორის საუკეთესო ნიმუშებთან ანათესავებს; მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ ხალხურ პოეტურ საწყისებთან შემობრუ-

<sup>1</sup> Roma ძველბერძნულად ნიშნავს ძალას.



ნება ზდება მას შემდეგ, რაც განვლილია დიდი ლიტერატურული სკოლა. ეს გზა მაღალი პოეზიის მაგისტრალური გზაა.

„ლოჭინის მწუხრი“, „მეცამეტე საუკუნე“, „ტფილისის სასაქ-  
ლაო“ — ქართული „პანმონგოლიზმის“ სულისკვეთებითაა გამსჭვა-  
ლული, მაგრამ მათი იდეურ-თემატიკური დერიტა ეროვნულია და  
ეროვნულ საწყისებზეა მორგებული. ქართველ კაცს ამ მძიმე ისტო-  
რიულ მოგონებებისგან საკუთარი, ისტორიულად განცილილი ტკივი-  
ლები აეშლება. და ეს სატკივარი არა მარტო ჩვენი ქვეყნის რბევა-  
დაწიოკებითაა გამოწვეული, არამედ იმ საბედისწერო მოვლენით,  
რომ მე-13 საუკუნის შემდეგ და მისი მიყოლებით საქართველო რამ-  
დენიმე ასწლეულის განმავლობაში ასცდა იმ დროისათვის უმაღლეს  
კულტურულ-პოლიტიკურ კურსს, რომელსაც ჩვენი ქვეყანა მსოფ-  
ლით შარავზაზე იმთავითვე უნდა გამოეყვანა და მთელი ძალმოსი-  
ლებით იქ დაემკვიდრებინა.

გ. ლეონიძის ამ ნაწარმოებებში მწვავედაა ასახული წარსულის  
სურათები, სადაც საქართველო აღმოსავლეთის მძლე ტირანთა თა-  
რეშის საგანი გამხდარა; მათი ოდნავი ესთეტიზაცია არ ცვლის მათ  
დრამატიზმს. ამ ლექსებში ხელშესახებადაა გადმოცემული ცხელი  
სუნთქვა ხანძრის და უდაბნოსი, საიდანაც დამპყრობნი მოდიოდნენ  
საქართველოზე და ასეთივე მწველი სუნთქვა და ბობოქარი ვნებები  
თვით პატივმოყვარე სარდლებისა, რომელთა სისხლის წყურვილს  
ისტორიულ გადაგვარებამდე მოჰყავდათ ქვეყნები.

ორ ბრწყინვალედ შესრულებულ ლექსში — „ქართლის დამე“  
და „თემურის ხანძართ ნატისუსალი“ (ციკლიდან „მოგზაურობა სამ-  
შობლოში“) პოეტი განგვაცდევინებს იმ სტიქიურ ვნებათაღელვას  
და ისტორიულ კატასტროფებს, რომელნიც მატიანეში თემურლენ-  
გის სახელთან და მის სამხედრო ოპერაციებთან არის დაკავშირებუ-  
ლი. მწერალი გვაგვრძობინებს, რომ იმგვარი უზურპატორები, რო-  
გორც ჩინგიზ-ყაენი ან თემურლენგი იყვნენ, მიწას ემძიმებოდა,  
მათი ნაკვალევი, აღბეჭდილი სისხლით, ძალადობით და ხანძრებით,  
თითქოს მიწის ტკივილს იწვევდა. ისტორია ქართველი ხალხის მიერ  
არის გამონატანჯი:

...წყნარად ქათქათებს ზეცა კრიალა,  
უხმოდ მოსცურავს ჩქერებში ტივი...  
აქ ისტორიამ გადივრიალა  
და მიწა ჩუმაღ ისინჯავს ტკივილს... •

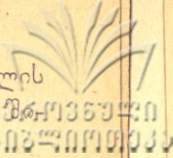


მთვარე კაშკაშებს მტრედისფერ ბურში,  
თამარის სახის დასადარელი.  
მთები... სიხუმე, როგორც ბნელ ჭურში...  
ფოთლის არხევას არსად არ ელი...

უტბად მეყნოსა სუნი დამწვრისა,  
თემურის ხანძართ ნატისუსალი,  
თითქოს მან ქართლი ამ წამს გასრისა  
და ერთი ფეხით ვერ მივეუსწარი!..

„და ერთი ფეხით ვერ მივეუსწარი!“ — ეს არის ქართლის მიერ თავშეკავებულად გამოთქმული ეროვნული შემარცხის გამოსწორებისთვის უმრეტეი მზადყოფნა. პოეტის ბიდან მეხსიერებაში გვრჩება სწორედ ისინი, სადაც ლაშქარეული მოტივებია გაბატონებული. შემმართველი, რაინდული ტონი მიუცილებელია გ. ლეონიძის პოეტურ ბელობისთვის, სხვაგვარად მას არ შეუძლია ცხოვრების მედეგების მიღება, მორალური კმაყოფილების შექმნა. მის დაბჯრიანი მამაკაცები ერთმანეთს დაუზოგავად კაფავენ, ლეწუბობენ და შუაზე კვეთენ, ხან კი შუალამისას მოულოდნელ თი ებენ („ძველი საქართველო“); ან მთელი ხმითა და გულ რიან, აქაფებული ჯამებით ერთმანეთის სადღეგრძელოებს მათი ჩაცმულობა ხშირად უფრო მთიელი ქართველების დერობს გვაგონებს, ხოლო მათი გრძნობების წარმართული ლობა და პირველშობილება „სტუმარ-მასპინძლისა“ და „ბნის“ გმირთა ნატურალურ განცდებსა და გულისძახილს.

1957 წელს დაწერილ ლექსში „რემინისცენციები“ პოეტი უჩივის ჭალარის უდროოდ და უადგილოდ შემოპარვას, მისთვის დამახასიათებელი შეუპოვარი ინტონაციით ამბობს: „ჩემმა მზემ რაგინდ დაისამხრეთოს, ლექსთა ლაშქარს შევავსებ, როგორც ბანაკს სამხედროს“... გიორგი ლეონიძეს, ყოველგვარი ჰიპერბოლის გარეშე სურს თავისი ლექსები მხედრულ-რაინდულ ბანაკად აღმოიგინოს, სადაც თვითონ მთავარსარდალი არის. ამ გმირული სულის ბანაკში უღარუნობს ტამერლანის ხმალი, ისმის ყიფჩაღური ყიყინა, მათი იერიშების ქარიშხალი და გრიალი, ხოლო თვითონ მთავარსარდალი ნაქერალ ცხენს თხოულობს, რათა საჩქაროდ გაედევნოს წყალგაღმა გასულ, დაფეთებული მტრედების გუნდი, რომელსაც, თურმე, მისი მთავარი სიცოცხლე — ახალგაზრდობა გაუ-



ეს არის სიცოცხლე პოეზიაში, ეს არის დიდი სიცოცხლის  
 მხატვრული პოეზია. პოეტური სინამდვილის შექმნა ამგვარი მხატვრული  
 წმენის გარეშე შეუძლებელია.

პოეზიის ნაკეთები ენერგიულია, მონუმენტური და თით-  
 ქოსს ქიური ძალის მატარებელი. მისი ლირიკული შედეგებიც  
 კი უკიდურესად კომპაქტურნი არიან და ხშირად ციკლოპის მიერ მოქ-  
 ნეულ შურდულს ან დაუმუშავებელი კლდის ბუნებრივ ნაგლეჯს  
 ჰგვანან. ამიტომ მათი სილამაზეც ამ თვითნაბადი პირველშობილე-  
 ბის მკაცრობით უფრო მწველია, დაუსრეტელი. ამბობენ, ქანანელ-  
 თა მხატვრებს, ძველ ებრაელებს იეჰოვა წარმოდგენილი ჰყავდათ  
 კლდე ვეება გაურანდავ სვეტებად. ამ ხალხის ფანტაზიაში მათ  
 მრისხნე ღმერთს ამგვარი სახით უფრო მძლავრი გამომსახველობი-  
 თი შექმნილი იქნებოდა.

ლეონიძის პოეზიაში შეიძლება კაცმა თვალი გაადევნოს  
 ქართული პოეზიის მხატვრული აზროვნების პირველსაწყისებს და  
 ქართული ზმნისა და ზმნური სახელების კონსტრუქციითა საოცარ  
 ფილანოლოგიურ თავისებურებებს. მის ლექსებში იგრძნობა მათი  
 სასიცოცხლო კავშირი პოეტური ფოლკლორის მაღალ ნიმუშებთან.  
 პოეტის მეტაფორული აზროვნების კალაპოტები და მასშტაბები  
 თითქმის ჩვენი ხალხის ღრმა წარსულშია გამოკვეთილი და მის  
 პოეტურ სტრუქტურებს შორის მწერლის ფანტაზიით გაღვივებული  
 და ამოხმობილი ის პირველქმნილი სულიერი მდგომარეობაც ჩანს.  
 ჩანს ამ ხალხის ცხოვრების რიტმი, სილამაზის წყურვილი, ნამდვი-  
 ლი განებიანობა და მართლაც აუკაცური გამომეტყველება. ამიტომ,  
 როცა ამ ლექსებს ვკითხულობთ, მაშინ ჩვენი ერის დიდ მთვლემარე  
 შემოქმედებით ძალებზეც ვფიქრობთ. ამიტომაც, უპირატესად, გი-  
 ორგი ლეონიძე დიდი ეროვნული პოეტი; სწორედ ამ მოსაზრებით  
 შეიძლება ითქვას, რომ აქ ჩანს ერის პოეტური ენერგია.

ვადმოგვემენ, ერთ სკეპტიკოსს უკითხავს: თუკი პოეტი მოხვ-  
 დება უკაცრიელ კუნძულზე, იქაც თუ დასწერს ლექსებსო? მისთვის  
 უპასუხიათ, რომ ნამდვილი პოეტი, დარჩენილი უაუდიტორიოდ,  
 თვით უდაბურ კუნძულზეც შეთხზავს ლექსებს; იგი შეთხზავს და  
 დასწერს სანაპიროს ქვიშაზე, დარწმუნებული იმაში, რომ ზღვის  
 მოქცევა და უკუქცევანი წაშლიან მის პოეტურ წარწერებს. გი-  
 ორგი ლეონიძე სწორედ ის პოეტია, რომელსაც ვერ წარმოედგინა  
 არსებობა საკუთარი მოწოდების, ლიტერატურული სამყაროს ჰე-



რომ სუნთქვის გარეშე. პოეზია მისთვის მართლაც პური არსებობდა. მას ლექსის პეკარები, ჯერ არანახმაზი ნეღლი პოეტუტე ბენები და ხშიერი რითმები ერთჯერ ირგვლივ, როგორც წყალი. ამგვარად „პურსა და წყალზე“ ნასაზრდოები მისი შემოქმედებითი ცხოვრება. მისი ლექსის „გარეკანი“ თუ „კედლები“ უჩვეულო დუღობითაა ამოყვანილი: მის პოეზიას პარალელს ძნელად თუ გამოვუძებნით, ამის სურვილიც რომ გავგიჩნდეს. ნაწველობით განთქმულ მის ლექსებს ვერავისას ვერ შევადარებთ, თუ არა მისი მშობლიური მხარის წყალს, საიდანაც ისინი ამოიზარდნენ. როგორც ითქვამს, მთელს მის პოეზიაში თითქოს მხედრული სული სუფევს. იგი კარგად ეთაბება ლექსის ფორმის სიმკვრივეს, მონუმენტალიზმს და თითქო კენტურ აღნაგობას. თუკი ავტორს თავისი პოეტური გულისნადებ დაფარვა სურს გამოხატოს ან რომანტიკული წამოსასხამი გადიცვას, ის ამბობს: „შავი ზღვის ნისლებს ამოვეფარე“; როდესაც იგი ლაპარაკობს საკუთარი პოეტური შუადღის შესახებ, ამას ამგვარად გვაძნობს: „ჩემს მზეს ბორბლები არ დამტვრევია“ ან „გულის გადაეფი ზეინებო“. სასიქადულო წინაპრების ქებათა შესხმა ამგვარად აქვს წარმოდგენილი: „ხმები გმირული დააგუგუნეთ და გააგობლეთ კვლავ საუკუნე“, ან „ათასი ღუზა მის ხერხემალზე ამოხეთქილა...“ ერთი, ბოლო ხანებში შექმნილ ნაწარმოებში, ავტორს პომერული ელერადობა აქვს შეტანილი. ადამიანი ასე შეიგრძნობს მიწისძვრას, ზევაის დაცურებით გამოწვეული ჰაერის ვიბრაციას. ეს ნაწარმოებია „გაზაფხული“, იგი ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ ყაიდაზეა შექმნილი და ამგვარად მთავრდება:

მე გულს დავღუწავ,  
 ნაკვესარ ლექსმა რომ დაიპრცდილმს!  
 შორიდან ვეხარხარება:  
 მოსი, სულ ერთად ვიაროთ!

პოეტური ბუნების შინაგანი სიფართოვე, პიროვნულ-მხატვრული თავისუფლება; სილალე და ვრცეობის გამოხატვის დიდბუნებოვანება — ამოსავალია მისი პოეზიისთვის. ამ მხრივ, იგი, როგორც ამბობენ; მთლიანი პოეტური ნატურაა; თითქმის არასდროს ეპარება ეჭვი საკუთარ წარმოსახვის რეალობაში. ყოველთვის ენდობა დაზადებულ სტრიქონს, სწამს მისი სიმართლეს; შემოქმედებითი დაუეშვებლობა მისი პოეზიის არა მარტო თავისებურებაა, არამედ მისი ძლიერების ყველაზე ნაყოფიერი საფუძველიც. ამ ნიშნის გამოა იგი



მი, მაგრამ ამასთანავე დაკავშირებული მისი პოეზიის ზოგი აზრით სუსტი მხარეც (გარეგნულად არამოტივირებული პათეტიკური-დეკორატიული ზედმეტობანი, დამღვლილი რიტორიკა, ცხერი ღითორამბით მეტისმეტი გატაცება, აღწერითობა და ა.შ.).

გ. ლეონიძე შედარებით იშვიათად, მაგრამ ოსტატურად იყუბს პოეტურ დეტალს. ისინი ლექსში დასამახსოვრებელნი და შიგანი ქვეტექსტით არიან აღჭურვილნი. ასეთია მისი ცნობილი „დიკონისის ბაღში“, სადაც მხატვრული დეტალები ავტორის დიდრიცხვულ შესაძლებლობაზე მეტყველებენ:

სხივთან ერთად ჩამოვარდა ხიდან  
ჩიტისაგან დაკენიელი თუთა...

მხატვრულად ენერგიული სახეების გვერდით პოეტი ქმნის ნაზუნარელებს. მის ხშიერ პოეტურ სამყაროში ისინი გამოირჩევიან ზეპლასტიკურობით და შეაქვთ სირბილე, განსაკუთრებული სითუთე გრძნობისა:

მის თითებშუა ჰყვარდა ვარდი,  
ვინც დაიხია მღერით საყელო  
და ჩამოხიდა მიწა ლავვარდი...

1953 წელს პოეტი აქვეყნებს „თეთრ შროშნებს“, რომელიც თიქოს ახალ ფურცელს გადაგვიშლის პოეტის მგრძნობელობის უფლ გასაცნობად. მისი დახვეწილი პოეტური განწყობილება სიხულის გრძნობის გამობატვის საოცრად რომანტიკულ სიმძაფრესა გულის შემკუმშველ ემოციურობას შეიცავს. ასე ეთხოვებიან არაბო სიყვარულს, არამედ მასთან ერთად საკუთარი არსებობის ეთესო დღეებს და თარიღებს.

ეთერი შროშნები  
ვეიცხლის სურაში  
ჩაყვარე შენდა მოსაგონებლად...  
ასე ნიონია, ვიყო ბურანში,  
სეფდის უფალი მკერდს მეკონება...  
თუ შენ აღარ ხარ,  
ვის ვაძლევ სალამს,  
(შენც დამღეწიხარ სულის ვეფთარო), —  
შეხდი რომელ იერუსალიმს,  
რომელ ქარიშხალს ამოვეფარო...



სიყვარულის თემის უმაღლესი დამუშავებით გამოსირჩევა ლექსები „წეროს თოვლი“, „მევირალობა“, „თოლია“, ხოლო „ნიმუშა“ — „ჩაკვაძის“ მშვენიერების ქართულ ჰიმნად შეიძლება იქნეს აღიარებული. ეს და ყვირალური ხასიათის ლექსები უპოვებენ მას დიდი პოეტის სახელს, ანდა, როგორც თვითონ აღიარებდა:

თვარ ვარდებს დავეშურე ყვირალური ლირიკით.  
მოდიოდა სახელი ნაოჭების ბილიკით.

თავისი განწყობილებით „თოლია“ თითქმის ყველაზე აქვია სიყვარული, სიყვარულის გამხელის მეტად გულახდილი და ინტიმური საუბარია. შემოქმედებითი ძალისა და სიყვარულის ერთიანობა („მე — სიყვარულმა დამაუფუცა“) აქაც თავს იჩენს. ლექსში ქართული ფრესკის მხატვრობა ნიშანდობლივ პოეტურ ელემენტადა ქცეულია („მეტირფასო, შენი შუბლი მარმარი“, „სახე შეყვინულ მარგალიტისა“), რასაც ხელს არ უშლის და პოეტურად ჩრდილს არ აყენებს ძველბილისური დარდიმანდული ლირიკის კონსტრუქციის გამოყენება („სატრფო მეცა მყავს დასაფიცარი“...).

„თოლია“ ნაზი მუსიკალურობით და ჩამწვდომობით თვით სიყვარულის მელოდიას გვაგონებს. პოეტური სახეები მასში არ გვაოცებენ, ისინი თითქოს ერთსულოვნად ემორჩილებიან საერთო ლირიკულ განწყობილებას, რომლის შთაგონებულობა ყოველივეზე მალლა დგას:

მიყვარს ზღვა, ნზეში დაოქროლი,  
მისთვის, რომ გული ტალღის ტოლია;  
ზღვის ლურჯ ყუთიდან ამოჭროლილი  
გადასთხრის ღრუბლებს თეთრი თოლია...

იწვება ციცილია ვოლის ფიცარი, —  
გული კი არა, ციელს თონვა,  
სატრფო მეცა მყავს დასაფიცარი,  
მეც მყვარებია, მეც მითრთოლია...

მე დავრჩენილიარ შენი ამარი,  
ვით ზღვის ამარე არის თოლია,  
ქვირფასო, შენი შუბლი მარმარი  
რამდენ თცნებას დაუთოვლა...

ასეთივე განსაკუთრებული ადგილი უკავია მის პოეზიაში „სინ ღერას პირველ თოვლზე“. ჩვენთვის მთლად გასაგები არ იქნებოდ.



რატომ უწოდა ავტორმა ამ ნაწარმოებს სიმღერა, თუკი მინდა ქანრობრივი პრინციპით განვიხილავდით. „სიმღერის“ სალექსო ქანრისგან ის თითქოს პრინციპულადაა განსხვავებული. მისი აჩქარებული რიტმული წყობა, ნატიფი პლასტიკურობით და მეტყველი პოეტური ექსპრესიით სავსე ფრაზები, ლექსის თავისებური მანერა და ინტონაციური ფიგურები ნაკლებად მოგვაგონებს „სიმღერის“ შედარებით სადა პოეტურ სტრუქტურას. ისე რომ; „სიმღერა“ აქ სალექსო ფორმა არ უნდა იყოს, არამედ ლექსის შინაარსული კომპონენტი: თუკი პირველი თოვლი ნაწარმოებში, ისევე როგორც დაფეთებული მტრედის გუნდები გასული თუ გაფანტული წლების ლამაზი სიმბოლიკური სახეა (ხოლო ლექსი კარგად გადმოსცემს აფორიაქებისა და ფეთქვის იმ მწვავე სულიერ განცდას, რომელშიც იგრძნობა დროის უწყალო და შეუჩერებელი მსვლელობით შემფოთებული ადამიანის ფიქრები, პლელვარება), ავტორის შემოქმედებითი ცხოვრების სვლა და სულიერი განვითარება სიმღერასავეთ გაიაზრება („ეს ლექსია, თუ მღერის გავლილ დღეთა კრებული?“). პირველი თოვლის თუ დაფეთებული მტრედის გუნდების მიერ მოტანილი შემოქმედებითი გამარჯვებებ და განვლილი წლების, განვლილ დღეთა კრებულის მიერ ნათქვამი სიმღერა — შინაარსულად ტოლფასი პოეტური ფიგურებია.

მაღალი პოეტური არტიზმითაა ჩამოყალიბებული ჯერ ისევ ახალგაზრდა ადამიანის ნაბერწყლით სავსე გრძნობები, რომელსაც ენანება კიდევ ჭაბუკური ვენებითა და შემოქმედებითი გამარჯვებით აღსავსე დღეებთან გამოთხოვება, მათი წარსულისთვის მიბარება. რვი ექვს შეუპყრია და სურს მუდმივად უღარაჯოს საკუთარ შემოქმედებით დღეებს, „უყელოს“ მათ და გაქცევა არ დაანებოს. ეს უსიქოლოგიური და ღრმად ადამიანური შეურიგებლობა უდევს ლექსს საფუძვლად. „სიმღერა პირველი თოვლისა“ იმპრესიონანსტული წერის მშვენიერი ნიმუშია და დაუფიწყარი პლასტიკური სახეების მრნაცვლეობაზე არის აკებული:

ეს თოვლია, თუ მიმინომ დააფეთა მტრედები?  
 ვარსკვლავთა ოთახებში ჩათვლემილებს ეძინათ,  
 ეჭურათ ხავერდებო...

ჩქარა, მანდა ვეყველო, მესმის მათი თქერანი,  
 სავსე თოფი მომეციო და ცხენი ნაქერალში  
 ორმა გუნდმა კიდევაც მდინარეში ვასტობა!  
 ჩქარა! თორემ წასულა ჩემი ახალგაზრდობა!..

ლექსი „სიმღერა პირველი თოვლისა“ დადასტურებდა მისი  
საზოგადოებრივი ურთიერთობების მინისტრის, რომ გ. ლეონიძის ადრინდელი ესთეტიზმმა მისი  
მსოფლმხედრიდან გადინაცვლა და შეუნაცვლებელი ადგილი ჰკოვა  
მის პოეტუროს. ასე ვთქვათ, შერჩა მის პოეტუროს. ამიტომ, ახლა,  
კომპინირება მძლავრი რეალიზტური მსოფლმხედრობებისა — ესთე-  
ტიზმის დახვეწილ ფორმებთან უჩვეულო პოეტურ განცდას ბადებ-  
და, აფართოებდა თვით რეალიზმის მხატვრულ კალაპოტებს. ეს იმ-  
პრესიონისტული „ვარსკვლავთა ოთახები“, აგრეთვე იმპრესიონის-  
ტული კაპრიზით აღნიშნული ხავერდით მოსილი მტრედებ ანდა  
ჰაბუკურ წლების ფანტა ფეთიანი მტრედებივით, ცალკეული  
მტრისების სახით, მოდერნული სტილისტიკის არსენალიდან ჩანდა  
ადებული, რომლის ერთ-ერთ დამფუძნებლად თვით გიორგი ლეო-  
ნიძე გვევლინება.

უცნაური სიყვარულისა და უჩვეულო სილამაზის თითქოსდა  
არაკონკრეტული ნიშნებით, სივრცე-დროის შეუზღუდავი პარამეტ-  
რებით, ასე ვთქვათ, ყივჩაღური დაწაფებით არის აღბეჭდილი  
გ. ლეონიძის ცნობილი ლექსი „ნინა ჰავჭავაძის“. სიყვარულის ირა-  
ციონალური ბუნება, მშვენიერი უმძაფრესი განცდა და, რა თქმა  
უნდა, ისტორიის ღრმა ფონი ამ ლექსში კვლავ გადაჯვარედინდე-  
ბიან და ქმნიან ნაწარმოების განუყოფელ მხატვრულ სიცოცხ-  
ლეს.

მას ლეგენდა ისევე აღელვებს, როგორადაც — რეალობა. ვერ  
შერიგებია სინამდვილეს, რომ ასე წლის წინ მიწას მიაბარეს დიდი  
სილამაზე, ერთ-ერთი უდახვეწილესი ქართველი ქალი. ავტ. არის  
მკრძნობიარე ფანტაზიისთვის საკმარისი არ იქნებოდა აღექსანდრე  
ჰავჭავაძის უფროსი ქალიშვილის, ნინა ჰავჭავაძის შემორჩენილი  
პორტრეტი. მასზე უფრო იმოქმედებდა ის არსებული გადმოცემები  
თუ თქმულებები, ღვთაებრივად მიუწვდომელს რომ ხდიდა ამ ქალის  
სახეს („შენ, სილამაზის ნაზო გრიგალო, შენგან აროდეს მომესვე-  
ნება...“). ეს სილამაზის რაინდი აქაც, ამ ლექსშიც, თავის საკრალურ  
რიცხვს ასახელებს, რითაც სურს „ციცკრის კარდის“ მიღმით გა-  
მოიწვიოს სული, სულიერი სახე მშვენიებითა და კდემამოსილებით  
აღსავსე დიდი პოეტის ასულისა („ასი წლის შემდეგ შე შენ გიგა  
ლობ, ათას წელს გასძლებს შენი მშვენება...“).

ლექსში გაუმხელელი სიმძაფრით ვანიცდება ნინა ჰავჭავაძის  
ტრაგიზმით აღსავსე ბედი და მისი სიკვდილი. სიკვდილი ყოველ

ტრაგიკულია, მაგრამ ამ მშვენიერი ქალის ცხოვრებაში სიკვ-  
ალწევს ბედისწერის მნიშვნელობასაც. მხოლოდ განუშეშ-  
ლ სილამაზესთან ერთად წასულ ადამიანზე შეიძლება პოეტმა  
მოთქვას:

შენ მოგაყარეს მიწა ბელტებად,  
მკერდზე რომ ვარდსაც ძლივს იკარებდი...

ამ ნაგვიანებ პოეტურ დატირებაში, რომელიც თავისებურ ეს-  
თეტიზმს მოკლებული არაა, საოცარი ტრაუტივიტ იკითხება მიწის  
ბელტებისა და სამკერდე ვარდის პოეტური კონტრასტი. ეს არის  
გარდასული სილამაზის სინანული და სილამაზის ჰიმნიც, ერთსა და  
იმავე დროს; ეს ჰიმნი („მე შენ გივალობ“...) ლექსში „ნაზი გრიგა-  
ლივიტ“ სრულდება, რომელიც თავისი უჩვეულო წინააღმდეგობ-  
რივი ხასიათით, ერთდროულად, დახვეწილ პოეტურ ოქსიუმორ-  
ონსაც წარმოადგენს. ამ ლექსში ჩანს მოკრძალება, რომელსაც  
პოეტი მშვენიერი წინაპრის მიმართ იჩენს, მაგრამ უფრო მეტად ის  
შემძრავი ძალა და ერთგული თაყვანისცემა, რომელსაც სილამაზე  
ღძრავს მის პოეტურად მომართულ სულში. პოეტის წარმოსახვას  
და შთაგონებას ისე რიგად არ ავზნებს ამ ქალის ტრაგიკული ბედი,  
როგორც უჩვეულო მშვენება.

ერთმა ცნობილმა პოეტმა თქვა: როდესაც თვრამეტი წლის  
ვიყავი, ჩემი სამშობლოც მხოლოდ თვრამეტის იყო. შემოქმედე-  
ბითი ბედნიერების განცდის ამგვარი წუთები ანდა უფლება ასეთი  
„ბედნიერებისა“ დიდ მგოსნებსაც ხშირად არა აქვთ. ეს მხოლოდ  
ბედნიერი გამოთქმა ან შემოქმედებითი სიხარულის გრძნობის გამო-  
ხატვა არაა. მასში ის აზრია ჩადებული, რომ დიდი პოეტი თავისი  
ლექსებით ანოყიერებს და აღორძინებს მშობლიური ქვეყნის შინა-  
გან ცხოვრებას, მისი თანამემამულეებისა და თანამედროვეების  
სულს.

გ. ლეონიძეს აქვს ერთი საპროგრამო ლექსი „სიჭაბუკე და  
ლექსი ერთია“. როგორც სათაურიდანვე ჩანს, ავტორმა გამოაცხადა,  
რომ ლექსში მარადჭაბუკური სულისკვეთება უნდა სუფევდეს. პო-  
ეტი, შესაძლებელია, აქ საკუთარ ახალგაზრდულ ასაკს ან სულისკვე-  
თებას გულისხმობდა. მისი ფიქრით, მძლავრი პოეტური სტრიქონის  
ამოზიდვას საკუთარი არსებიდან შემოქმედმა მხოლოდ იმ შემთხვე-



ეროვნული  
სიკატეგორია

ეაში შეიძლება გაუძლოს, თუკი მისი პიროვნება ჯერ  
რია და ჯან-ღონით სავსე. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ლექსი გან  
გურებას დაემსგავსებოდა. მაგრამ თუ ამ ლექსს უფრო ფართო მნი  
შვნელობით გაგიაზრებთ (პოეტის სიტყვით, ყოველი გამოვლინებ  
სიცოცხლისა მისი „სიტყვების ღიმილს მოელის“), ვნახავთ, რომ  
პოეტური სიტყუკე — მისი ერის სიტყუკეც არის:

ულამაზესა მზოლოდ ის არის,  
ვინკ ავსებულა თავის დროს ძალით —  
ადიდებული, დამწიფებული  
ყანა, მღინარე, ვენახი, ქალი...  
და რაჲ კა სუნთქავს დღეს ქვეყანაზე,  
რაჲ სიცოცხლეთი არი ცხოველი:  
მიწა, ფოთოლი, ღრუბლის ნაგლეჯი —  
შენი სიტყვების ღიმილს მოელის.

ამ მშვენიერი ლექსის აზრი ჩვენ გვინდა კიდევ ერთხელ განვ-  
მარტოთ გენიალური ინგლისელი ჭაბუკი-პოეტის, ჯონ კიტსის (იგი  
ოცდაექვსი წლის ასაკში გარდაიცვალა) ერთი ნაწყვეტით მისი ლა-  
რიკულ-ეპიკური პოემიდან „ენდიმიონი“. ჯონ კიტსი ესთეტი სიყო,  
მაგრამ მისი ესთეტიზმი ჰარმონიულად ერწყმოდა სილამაზისა და  
ცხოვრების ჯანმრთელ განცდას. იგი ჭლეტით ავადმყოფობდა და  
მშვენიერების თავჯანსიციემას — სილამაზის ჯანმრთელ, ძალით აღ-  
სავსე ჰარმონიულობისგან არ ჰყოფდა. ანტიკური სამყაროს კლასი-  
კური სისრულე — მისი იდეალი რჩებოდა. ჩვენ მოგვყავს ნაწყვეტი  
„ენდიმიონიდან“, რომელიც თავისი „პროგრამული“ სულისკვეთე-  
ბით ასე მოგვავს მისგან დაახლოებით ასათი წლის შემდეგ შექმნილ  
ლექსს „სიტყუკე და ლექსი ერთია“. რუსული თარგმანი ეკუთვნის  
ბ. პასტერნაკს:

Прекрасное пленяет навсегда.  
К нему не остываешь. Никогда  
Не впасть ему в ничтожество. Все снова  
Нам будет влечь к испытанному крову  
С готовым ложем и здоровым сном.  
И мы затем цветы в гирлянды вьем,  
Чтоб привязаться больше к чернозему.  
Наперекор томленью и надлому  
Высоких душ; унынью вопреки  
И дикости, загнувшей в гупики

Исканья наши. Да, назло пороку,  
Луч красоты в одно мгновенье ока  
Сгоняет с сердца тучи. Таковы  
Луна и солнце, шелесты листвы,  
Гурты овечьи, таковы нарциссы  
В густой траве, так под прикрытьем мыса  
Ручьи защиты ищут от жары,  
И точно так рассыпаны дары  
Лесной гвоздики на лесной поляне...

დაწამლვით გადმოგვიყვან, რომ ეს შესანიშნავი ინგლისე-  
ლიტიკოსი ხშირად წერდა ლექსს იმგვარად, რომ ტუჩებში მწი-  
კის ნაჭერი ედო. უნდა ითქვას, რომ კიტსისთვის ეს ფაქტი  
წარმოადგენდა პოზას, ვიწრო ესთეტიზმისგანაც იგი ძალზე  
არს იღვანებდა. ინგლისში ალბათ ბევრი არ მოიძებნება უფრო ჯანსაღი  
ულის მქონე, თითქოსდა რენესანსულად მოაზროვნე მგოსანი —  
სილამაზის მომღერალი — როგორც არის კიტსი.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თითქმის შეუძლებელია საფუძვ-  
ლიანი პარალელის გავლება გ. ლეონიდის პოეზიისა და სხვა რომე-  
ლიძე პოეტის შემოქმედებითი მსგავსების დასადგენად. ეს მოსაზ-  
რება, უდავოდ, ამჟამადაც რჩება ძალაში. ჩვენ მხოლოდ იმის თქმა  
გვსურდა, რომ მგოსნები, რომლებიც ბუნების მშვენიერებას არ  
ცალკეებენ ბუნების სხვა მადლისგან, მისი ნაყოფიერებისგან და  
საერთოდ სილამაზეს — სისრულისა და ძალოვანებისგან, არამედ,  
პირიქით, ერთმანეთს განუშორებლად უკავშირებენ და სწორედ  
ერთმანეთისგან გამოჰყავთ სიყვარული და ძალა, სილამაზე და სიმ-  
წიფე, მშვენიერება და სხეულის სისავსე — გვაგონებენ ერთმანეთს.  
ისინი გვაგონებენ ერთმანეთს უფრო იმითაც, თუკი ეს მხარე მათი  
მსოფლშეგრძნებისა ლექსში ზოგჯერ პოეტური მანიფესტიციით იკი-  
თხება. როდესაც კიტსი ბუნების ჰიმნებს თხზავდა, მას თითქოს  
სურდა, იგივე გემო გამოეყოლებინა სიტყვებისთვის, რასაც იგი  
მწიფე ატმის ნაჭრისგან გრძნობდა. გიორგი ლეონიდის პოეზია კი-  
დეც იმითაა ალბათ მხატვრულად ხელშესახები (ტაქტილური), თი-  
თქოს სკულპტურულად გამოკვეთილი და საკმაოდ სომატური, რომ  
მისივე აღიარებით, ლექსის შექმნისას მაგიდაზე იგი ყურძნის ხორ-  
ციან მტევანს უდიმოდა.

ერთ თავის ბოლოდროინდელ ლექსში პოეტი კვლავ ასე მეტა-



ფორულად განმარტავს თავისი ვრის სიჭაბუკისა და ბედნიერების წყაროებს:

ყვავილი — მიწის არს ღიმილი,  
ქართული ლექსი — ქართველი ვრის...

ქართველ კაცს თავისი სატყვევარი და სიხარული ამომწურავად მხოლოდ მშობლიურ ენაზე შეუძლია გამოთქვას; ამიტომ ქართულ ლექსიც პოეტისთვის ბედნიერი ღიმილის აღმძვრელი, ფრიალა, გაშლილი ეროვნული დროშაა და არა სპარსული ხალიჩა, რომელიც, მართალია, უფრო ლამაზია, მაგრამ მაინც ის თვისება აქვს, რომ მისი ფეხით თელვა შეიძლება. ეს ბედნიერი აზრი განაცხადა მან თავისი სამოცი წლისთავთან დაკავშირებულ იუბილეზე.

პოეზია, რომელიც გ. ლეონიძემ შექმნა, ღრმად ეროვნულია. პოეტი შეგნებულად მიისწრაფვის ხალხურობისკენ, ლექსის ფოლკლორულ ყაიდაზე გამართვისკენ, რადგან აქ ხელდას ქართული პოეზიის დიდ საფუძვლებს. თავის თვალსაზრისში ზოგჯერ იგი ერთგვარ უკიდურესობამდეც მიდის. ბოლო ხანებში შექმნილ ავტობიოგრაფიულ მხატვრულ ნარკვევში იგი ამტკიცებს, რომ ქართული ბელეტრისტიკა უნდა აღორძინდეს სოფლური თხრობა-მეტყველების წისქვილში შექმნილი ზღაპრისა და მოთხრობის ნოყიერ ნიადაგზე. მე ძალზე მიყვარდა, — იგონებს იგი, — ჩვენი წისქვილი მდინარე იორზე. იქ მრავლად იყრიდა თავს ხალხი. იკრიბებოდნენ მეურმეები, ისხდნენ ორი-სამი დღე კაკლის ძირში, ელოდნენ თავის რიგს და რას არ ყვებოდნენ. რა ამბავი და თავგადასავალი არ მომისმენია იმათ პირთაგან!

მე ანუამადაც ვურჩევ ქართველ ბელეტრისტებს, — განაგრძობს პოეტი, — ხშირად იაბონ წისქვილში, „ვუმტკიცებ“, რომ ქართული პროზის საწყისები აქაა და „თქმულება“ და „მოთხრობა“ წისქვილში არიან წარმოშობილნი“. გ. ლეონიძეს კარგად ესმის, რომ მისი ეს დარიგება ცალმხრივია, მაგრამ ისიც იცის, რომ დიდსიამართლესაც შეიცავს. ქართულ ზღაპარში თუ თქმულებაში („ხალხურ ნოველებში“) ბევრი ნიშანი მოიძებნება იმგვარი ჩასიათისა, რომელნიც ნამდვილ ლიტერატურულ ღირსებებს შეიცავენ (თხრობის ბუნებრიობა, კვანძის ხელოვნება, მითოლოგიური ნაწილი, დიალოგი...).

გორგი ლეონიძის ლირიკა თითქმის ბიოგრაფიულია. ამაში

კვლავების რაოდენობას ცაში; რომ ბავშვის დაბადებისთანავე ცაზე  
ახალი ბედის ვარსკვლავი ამოდიოდა, ხოლო როდესაც ცას ვარსკვ-  
ლავი მოსწყდებოდა, ეს იმას ნიშნავდა, რომ ვიღაც მოკვდა. რო-  
გორც ყველა მისი თანატოლი ბიჭი; ამ შემთხვევაში იგიც სამჯერ  
წარმართივით გაინეორებდა: „შენ წადი და მე დავრჩები!“—ო; თუ  
მსხვილს ვარსკვლავი მოსწყდებოდა ზეცას, ეს ნიშნავდა, რომ ვარ-  
დაცვალა დიდი ადამიანი, მხედართმოავარი, ფილოსოფოსი... ბავ-  
შეობაში მომავალ პოეტს და მის ცანგალებს ღრმად წამდათ, რომ  
შვილ წელიწადში ერთხელ ცა იხსნება და ვინც ცის კარს გახსნილს  
დაინახავდა, ყველაფერს ეწეოდა, რასაც კი ინატრებდა. ეს პატარები  
აპრილის წვიმას თავს უშვერდნენ და თავიანთ მზერას ატკობდნენ  
ერთადერთი მათთვის მისაწვდომი წარმტაცი სანახაობით: ცისარ-  
ტყულებით, მზის პირის ბანვით, იეებით მორთული პატარძეულის  
მდელოთი ან ვარსკვლავების ღამეულ ცაზე სრიალით. სწორედ ამ-  
გვარად ყალიბდებოდა პოეტის მდიდარი, გამახვილებული პოეტური  
წარმოსახვა და შემოქმედების მადლიანი კალთა მას ამ ცის ქვეშ  
დაებერტყა.

როცა წვიმა აპრილისა ტყეებს აზნაზარებს,  
როცა ცაზე ცისარტყელამ შეიძჭერ დაიკუროს, —  
მავონდება: თავს ვუშვერდი პარკაფიან ღარებს,  
და გვეჯეროდა: სქელ ქოჩორზე დავედიოდა ოქრო..

იარვის ძუძუ შხაპუნობდა, მინდვრებს ესეოდა,  
ცისარტყელა ბრიალებდა, ვით ხობობის ყელო,  
ჩვენ კი — ოქროს სუქუქები სიზმრად გვეზრდებოდა...  
ხუქუქები, ხუქუქები, ოქროდ დასახვევი...

ეთნოგრაფიულ მასალაზე აგებული ეს ლექსი — „ოქროს  
წვიმა“ — თითქოს იმ პირველი ბავშვური შთაბეჭდილებით არის  
შექმნილი. ბუნებრივია, რომ განსაკუთრებული და წარუშლელი  
შთაგონებით იქნებოდა შემოსილი ის თქმულებები, ლეგენდები და  
სალხური ბალადები, რომლებსაც რომანტიკულად განწყობილ ყმა-  
წყილს მშობელი დედა უამბობდა და რომლებიც შემდეგშიც კიდევ  
დიდხანს მართალივით სჯეროდა და მათში ეჭვიც არ ეპარებოდა.  
„ჩემს ბავშეობაში, — იგუნებს გ. ლეონიძე, — დიდხანს მწამდა, რომ  
შვიდ წელიწადში ერთხელ, ღამით, წყაროებსა და ნაკადულებში  
წყალი იძინებს. მჯეროდა, რომ თუკი ჩემად მივეპარებოდი, ისე,

იმ წყაროს არ გაეღვიძა, ყველაფერი, რასაც კი მიძინარე წყალში გაგდებდი, ოქროდ გადაიქცეოდა“...

ახეთი, მისი მოჭარბებული სიმდიდრე და სურათოვანი რელიეფი შეთხვევითი თემები არაა გ. ლეონიძის შემოქმედებაში. მისივე აზრით, ღონიერი თქმები და მწიფე სიტყვები, რომლითაც ნაყოფიერი და მსხმოიარე პოეტის ფრაზეოლოგია, თითქოსდა კახეთის დიდებული ლანდშაფტებიდან არის ამოკრეფილი, მისი თქმულებებით და მითებით დადასტურებული. პოეტის ბავშვობაში სოფლად ჯერ ისევე ცოცხალი იყო ძლიერი გადმანათლები ნაყოფიერების რომელიც უძველესი წარმართული დღესასწაულებისა. ერთი ამგვარი კარმართული მისტერია გაზაფხულობით მის სოფელშიაც ეწყობოდა. დილაადრიან მამაკაცები სახლიდან მიდიოდნენ სხვადასხვა წეს-ვერულებათა ჩასატარებლად. მათ დაბრუნებამდე სახლის კარებს მივნიდან გადაკეტავდნენ და კარებთან ერთ-ერთი ოჯახის ქალი ელოდებოდა. საღამოს მამაკაცები შინ დაბრუნდებოდნენ და ოჯახის თავი თხოვდა კარებთან მოდარაჯე დიასახლისს, რომ კარები გაეღო. დიასახლისი აძლევდა მას კითხვებს და იქამდე არ გაუღებდა კარებს, სანამ ყველა მათგანზე პასუხს არ მიიღებდა.

— ხარებმა რა თქვეს? — ეკითხებოდა დიასახლისი. — თქვეს, რომ კავი და უღელი დაამზადეთ, ჩვენ კი მზადა ვართო! — პასუხობდა კარს უკან მდგომი.

— ძროხებმა რა თქვეს? — სახბორე დაამზადეთ, ჩვენ კი მზადა ვართო!

— ცხენებმა რა თქვეს? — საკვიცე დაამზადეთ, ჩვენ კი მზადა ვართო!

— ღორებმა რა თქვეს? — საგოჭე დაამზადეთ, ჩვენ კი მზადა ვართო!..

ქალი ამგვარსავე კითხვებს იძლეოდა ქათმისა თუ სხვა შინაური ფრინველის შესახებაც. ამ გრძელ სიაში პერსონაჯი ოჯახის ქალიც იყო მითვლილი: იგი თავისი მოვალეობის სურვილსაც მამაცს ათქმევინებდა:

— ქალებმა რა თქვეს? — აკვნები დაამზადეთ, ჩვენ კი მზადა ვართო!..

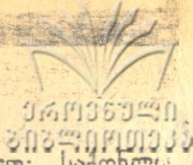
ამის შემდეგ დიასახლისი და სხვა ქალები აღებდნენ კარებს, შამი მზად იყო და იწყებოდა საერთო მხიარულება. პურობის და-

უფრო მეტად დავრწმუნდით, როდესაც მის „ავტობიოგრაფიას“ ვეცნობოდით. ბევრი მხარე ამ ნაწარმოებისა ჩვენთვის ცნობილი იყო მისი ლექსების შემწეობით. თავის მხრივ, მისი პოეზიის როგორაფიული ხასიათი, ეტყობა, ხელს უწყობდა, რომ ეს „ავტობიოგრაფია“ მეტად პოეტური გამოსულიყო. გ. ლეონიძის პოეზიის მიწველწყარო ლეგენდით სავსე ქართული სოფელია, კახეთის მთავრნიანი ლანდშაფტი, ქართველი ადამიანები, რომელნიც მის მეხსიერებაში დრამატული ფერადებით ელვარებენ. ბოლოს, გ. ლეონიძის ავტობიოგრაფიიდან ჩვენ ვეცნობით მის მსოფლმეგარძნებასაც. ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ, თუ ყველაზე მეტად რა დარჩა მის პოეტურ მეხსიერებაში, რა შერჩა მის პოეტურ სულს იმ დროიდან, როდესაც ჯერ კიდევ მცირეწლოვან ასაკში ახდენდა „დაკვირვებებს“ მძლავრი ვნებებით აღბეჭდილ კახელი მამაკაცებისა და უფროსი გლეხების მღელვარე ცხოვრებაზე.

ზოგჯერ პოეტი თავის პიროვნებას ხედავს განფენილს სამყაროში, ბუნებაში და ამგვარად აღიქვამს სინამდვილეს; თითქოს „ივიწყებს“ თავის პიროვნულ მეს, რათა ერთნაირი შვებით და აღტკინებით უმღეროს როგორც ამქვეყნიურ ნათელს და სიყვარულს, ისე ორგულობის დრამას. გ. ლეონიძის ლირიკისათვის სავსებით უცნობია მხატვრული ინდივიდუალიზმის სივიწროვე და სიმძაფრე. იგი სავსე ხმით უმღერის ყოველგვარ მოვლენას ამ ცხოვრებაში, ყოველ მის საინტერესო გამოვლინებას.

ცხოვლად შემორჩა პოეტის მეხსიერებას, მაგალითად, ერთი ადამიანის ხატი. იგი სოფლის მეხამლეა, ერთთავად თავის ტყავებში და ხელსაწყოებში ჩაფლული. ამიტომაც, ალბათ, არ მოელოდა მისგან არავინ იმას, რასაც იგი სჩადიოდა ყოველ კვირაძალს: იგი ანთებდა სანთელს შოთა რუსთაველის სურათის წინ. მას ვერკვა იესე, და ღრმად სწამდა, რომ რუსთაველის პოემა ხალხს გამოგზავნილი აქვს საჩუქრად ციდან...

გიორგი ლეონიძის მოგონებით, ბავშვობაში, მისი ტოლები სოფლად ცისარტყელას მიხედვით ამგვარად წინასწარმეტყულებდნენ: თუკი ცისარტყელაში სჭარბობდა მწვანე ფერი, პურის უხვი მოსავლი იყო მოსალოდნელი; თუ წითელი — მაშინ ღვინის მოსავალი იქნებოდა კარგი; თუ ყვითელი ფერი ყველაზე შესამჩნევი იყო, მაშინ სიმინდის ბარაქას ელოდნენ! ბავშვობაში პოეტს ისიც სჯეროდა, რომ ადამიანთა რიცხვი მიწაზე შეესატყვისებოდა ვარს-



წყების წინ აუცილებელი იყო პირველი სადღეგრებლო: „საქონლო ანგელოზო, შენ ხსენი ჩვენი საქონელი ნადირისაგან!“

მოსავლისა და ნაყოფიერების ეს წარმართული მისტერიები ორგანულად შერისბლბორცა გ. ლეონიძის პოეზიამ. მისი პოეზო განმრთვლი, სისხლჭარბი საწყისები სწორედ აქ არის დასაძებნი. ა. გვარი პოეტური ფესვები აქვს ამ რამდენივე წლის წინ შექმნილ მის „მეკვლის სიტყვასაც“. პოეტი სამშობლოს მეკვლედ გვევლინება. მას სჯერა, რომ პოეტის კეთილი სიტყვა გზას პოულობს სადაც ჯერ არს და არ იშურებს საკუთარი სიტყვისა და გრძნობის ბარაქას:

ვღვევარ, როგორც მუხის ძირი,  
 ზეჲი მუხლი არ მოხრილია  
 შოგილოცეთი შეგაგებებთ  
 შოთას პურს და თათლის ხილარსს  
 რმე მომსკლარი ზღვათა ოდნად  
 რწყავდეს ბაღნარ-მინდორ-მდელოს,  
 შოარწყედეს მტრედი აკვანს, —  
 საქართველოს სასახლოს!  
 ში. სახლო, გაძლიერდი,  
 არ მოგაკლდეს ჩემგან რჩენა...

დასძენს ის მამა-პაპურად. ხანდახან დოვლათისა და ზორცსაც; ობის კულტი თათქოს ფანტასტიკურ სახეს იძენს ან ეპიკურელი შესაფერი გურმანობითაა შესრულებული:

აგაზი თორმეტი ფურის ნაწველი,  
 დასხმული ოქროს ბარძიშვითა,  
 წინანდლის ღვინო დედისრძიანი,  
 ააჟლო, ხეებზე ჩამოღვენთილი,  
 ბროწეულის ხე წყაროებითა...

მიწიერა ინსტინქტების ეს ძალისუნარიანობა და ემოციური სისივისის ამგვარი გაქანება მხოლოდ ფანტაზიის ნაყოფს არ წარმოადგენდა. იგი ემპირიული ცხოვრების შთამბეჭდავი სურათებითა იყო ნაკარნახევი. გ. ლეონიძის შემოქმედების ამ ნაწილშიც თავი იჩინა მისი პოეზიის ბიოგრაფიულმა ძირებმა. აკ სწორედ კახეთის შესახებ წერდა იგი: „მხარე — სარკინე ფალავნებისა, მხარე — ვაზებში გამოხეფული“. ეს პოეზიაში, ცხოვრებაში კი ამ ფალავნებში არაირაზროვანი რეალური პროტოტიპები გააჩნდათ. პოეტს აღრეულ ყმაწვილკაცობაში დამახსოვრებია იმ მხარეში ყველასათვის



ეკლი, გოლიათური აგებულების კახელი აზნაური, კოლორიტუ-  
სახელით — ბაშხადუნი. ფიზიკური მონაცემების გარდა, იგი  
კმული ყოფილა როგორც დიდი მსმელი. ხშირად ბაშხადუნი ისე  
გბოდა, რომ კარგავდა გონებას და მკვდარივით დაეგდებოდა.  
ამგვარი სურათის მნახველი და მოწმე გამხდარა ჩვენი პოე-  
ტი იგონებს ერთ ზამთრის საღამოს; კახელი აზნაური უგონოდ  
ვგრალა, ასეთ შემთხვევებში კი, როგორც წესი, ბაშხადუნს თურ-  
გამოათრევდნენ ეზოში, გაუშიშვლებდნენ მუცელს და უფარავ-  
დნენ სტომაქს თოვლის სქელი ბელტებით. ჩქარა მას მუცლიდან,  
ღრუბლის მსგავსად, ოხშივარი ასდიოდა, თოვლი იწყებდა აორთქ-  
ლებას და დნობას. ეს ნიშნავდა, რომ ბაშხადუნის მიერ მიღებული  
სასმელი ძალას ჰკარგავდა და მას სიცოცხლის ნიშნები უბრუნდე-  
ბოდა...

ადამიანის მძლავრი ბიოლოგია, დაწაფება სიცოცხლისადმი,  
მისი შეურყეველი და გმირულად განწყობილი ფსიქიკა, ისტორიუ-  
ლი რომანტიკა და აღმოსავლეთის კოლორიტიანი ცა, რომლის სიღრ-  
მეს ხარბად მისჩერებოდა პოეტურად განწყობილი პატარძელის  
ხალვაზრდა მკვიდრი, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენენ მის,  
როგორც მხატვრის ჩამოყალიბებაზე და მგოსანიც ბოლომდე მათი  
გველი მომღერალი დარჩა. მაგრამ ეს ადამიანები მას არა მარ-  
ხობლავენ და სამღერლად განაწყობენ ან აოცებენ, ხშირად დაუ-  
ფი ირონიის საგანნიც ხდებიან.

ბ. ლეონიძე მუდამ დაეძებდა და პოულობდა ნამდვილად ხალ-  
ვროვნული სხივით განათებულ პოეტურ თემებს. იგი მკერდ-  
შიშვლებული ძველი რაფსოდევით მოგზაურობდა თავის სამშობ-  
ო ყურს უგდებდა ყოველ საინტერესო გამოთქმას, გრძნობით  
ფერილ სიტყვას, რათა ისინი უკვალოდ არ დაკარგულიყვნენ და  
უგდა მათ განმაზოგადებელ მხატვრულ მიმართულებას. პოეტუ-  
ლად ეკვისა“ თუ განზოგადების ამ მომენტს თავის შემოქმედებაში  
ამგვარად გამოთქვამს: „არ დაეცემა მიწაზედ აქლერებული  
ქეები“. პოეტური შთაგონება და ლექსის დამუშავება მის წარ-  
მეგში სიმაღლესთან არის დაკავშირებული: — კიდევ ერთხელ  
მალლა, კიდევ ერთხელ, ლექსო, კიდევ“ — მიმართავს პოეტი  
უთარ სტრიქონებს. სიმაღლე აქ რეალიზმისა და მხატვრული სი-  
მღერლის კლასიკური განზომილებაა. მალლა, ყველაზე მშვენიერ  
სიმაღლეებში მას მისი მშობელი ხალხის შემფასებელი გემოვნება



და პოეზიისადმი მიძღვნილი დიდი სიყვარულიც ეგულება. გ. ლეონიძე პოეტური ხალხური საწყისებიდან ამოდის და მისწრაფვის კიდევ ჰისკენ. ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ ლექსში „ბრილის წარმო“ იგი ოცნებობს, რომ მისი სიტყვები აკეთილშობილებდეს ღრმად სწვდებოდეს ხალხის გულს, თუმცა კი იცის, რომ ეს პოეტური ოცნება აარგა ხანია რაც მშვენიერ სინამდვილედ იქცა:

და ვით ხალხი --  
ბრილის წყარომ,  
ისე ხალხმა შემიწყნაროს!

ამ მეოთხედი საუკუნის წინ ჩრდილოეთ ხევსურეთში მივლინებულმა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ფოლკლორისტულმა ექსპედიციამ ჩაიწერა ორი ლექსი გიორგი ლეონიძისა. სახალხო მთქმელები მათ თავისად მიიჩნევდნენ.

პოეტი ქანრულ ჩანახატებშიც ამჟღავნებს საკუთარ ოსტატობას. თბილისის თემა, მისი ეროვნული კონტურების გამოხატვა და ქალაქური ატმოსფეროს განუმეორებლობის განცდა ორგანულად უკავშირდება ყოფით-ქანობრივ შტრიხებს, ცალკეულ დეტალებს. ლექსი „მამ, რა ეუყოთ, პოეტებო...“ ყოფითი დეტალების მშვენიერ მოზაიკას წარმოადგენს. ამ პოეტურ მოზაიკაში გემოვნებითაა შერწყმული ისტორიზმის განცდა, ქართული ცეკვის რიტმულობა („სამაია სამთავანა“), ქართული სუფრის სილამაზე — ქართული პოეტური ნატურმორტის ეროვნული მოდელი, საიათნოვას, იეთიმ-გურჯისა და ფიროსმანის კოლორიტული პორტრეტების ზოგადი აბრისები, „მტკვარის ლურჯი გავა“ და ჭეშმარიტი არტიზტიზმი მთელმხატვრული ანტურაჟისა, რომლის ფერადოვნება ლექსში წყნეთური მაწვნის ქილის ჭიქურასავით ელვარებს. პოეტის თქმით, თბილისი მზეც ეგებება ექვსი კარით და ამ ექვს კარში შემოაქვთ აღმოსავლური პეწითა და დახვეწილობით მდიდარი საქონელი, რომელსაც ბარაქიანობასთან ერთად სილამაზეც ახასიათებს. ფლობერი ერთგაწერდა: „ქ (ე. ი. აღმოსავლეთში — გ. კ.) არიან ადამიანები, დაფარულნი ძონძებით, მაგრამ ხელებზე ოქროს სამაჯურები უკეთიათ აი ადამიანები, რომლებსთვის მშვენიერი უფრო მნიშვნელოვანი ვიდრე სასარგებლო. ისინი ირთვებიან კოლორიტით და არა ქსოვილით. მათთვის თუთუნის მოწვევა უფრო მნიშვნელოვანია, ვინემ ქამა: ეს იღუის დიდი მოჭარბებულობაა“. გიორგი ლეონიძისთვის, უდავოდ, უცხოა ამგვარი ეგზოტიზმი, მაგრამ სილამაზის განცდა, რო-



მელსაც ის ძველი თბილისის ყოფით მხარეში ხედავს, ესთეტიზმის  
ზომიერ იერს არაა მოკლებული.

...მიეგებეთ, ვინც დამწვარა  
როგორც საათნავა!  
განა ვიცდის სიყვარული,  
ადგება და წავა!  
მაგრამ ისევ ილაპლაპებს  
მტკვარის ლურჯი გავა,  
ქაშუეთის ჩუქურთმები  
ფასკუნჯების თავად!  
განა ლექსი ლექსი არი,  
თუ ღარჩება მუნჯი?  
პოეტებო, გულსაც უნდა  
ბერტყვა, როგორც ხურჯინს...  
ჰკვივის თათრულ სიმღერებით  
მწველი იეთიმ-გურჯა,  
სწვეთს ღვინოში ჩაწობილი  
ფიროსმანის ფუნჯი.

მნატვრული ლოკალის სიზუსტისა თუ მეტი ჩამწვდომობის-  
ის, პოეტი თბილისურ დიალექტსაც მიმართავს („აბანოდან ამაივ-  
ის“...) ანდა იეთიმ-გურჯს თათრულ ჰანგზე ამღერებს, მაგრამ ლექ-  
სშირითადი ანტურაჟის მიხედვით ხომ უდავოა, რომ ავტორს და-  
ეწევილად და ღრმად აქვს შესისხლხორცებული მასალის ეროვნული  
ანცდა, პოეტური ხილვის ქართული ბუნება.

ალსანიშნავია, ასევე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მასალაზე შე-  
კლები „ძველი ქართული წარწერები“: „წარწერა თასზე“, „ტაძარ-  
ის“, „რაინდის ეპიტაფია“. მათში ჩანს არა მარტო ცოდნა ძველი სა-  
ესჩვეულებო ქართული ფოლკლორისა და ეპიგრაფიკისა, არამედ  
იიდი სიყვარული და პატივისცემა ეროვნული ყოფისა და ტრადი-  
ციებისა. ქართული ხალხური ბალადა ციხე-ქალაქის მაშენებელი ხა-  
ნიკონორას შესახებ ისეთივე პოეტური ზრუნვის საგანია ისთვის,  
როგორც ფოლკლორული გადმოცემა „დედას პურისა“ და „პაპას  
აგის“ შესახებ.

ზოგჯერ თვით მეტაფორულ სტრუქტურაშია შეტანილი ეს ეთ-  
ნოგრაფიული სურათოვნება და პოეტური სახე საოცარ ეროვნულ-  
ეტიურ დატვირთვას იღებს: „დაჭრილ ხევსურის თავივით მთვარე  
თებს გადმოეყვინთა“. საერთოდ ეს ლექსი („თბილისის განთიადი“)

მეტად მდიდარი „თავშეყრა“ ლეონიძისეული ელვარე და მონეტარული  
ტალიზმით აღბეჭდილი სასე-მეტაფორებისა.

ლექსში „თბილისური გაზაფხული“ ავტორი პოეტური ჰიპერ-  
ბოლის ამგვარ ხერხს იყენებს: „ცისარტყელა! ჩქარა, ბოძი — ცი-  
სარტყელის დასარტყობად!“ ჩვენი აზრით, საერთოდ, გ. ლეონიძის  
ესთეტიკური პრინციპისათვის. ისევე როგორც საქართველს იმავე  
კუთხიდან გამოსული ნიკო ფიროსმანისთვისაც, ნიშნული უნდა  
იყოს სილამაზის ვანცდის ლაპიდარული, მაქსიმალურად კომპაქ-  
ტური და ძალისძიერი ფორმები. მაგალითისთვის მოვიგონოთ ნ. ფი-  
როსმანის წარმტაცი შედეგები და უნაზესი ლირიკით აღსაგვე ირმები;  
ეს ნამუშევრები, პირველ ყოვლისა, ალერსიანი სინაზის ვანცდის  
მოქმედებს მზახველზე; მაგრამ მხედველობიდან არ გვრჩება სხ  
ლის, თუ ასე შეიძლება ითქვას, ძვლოვანი აგებულება, უადრე  
მყარი ფაქტურა, რომელშიც ბაინც ეს სათუთი მგრძნობელობა  
ნაზი სილამაზე გამოსჭვივის. ნ. ფიროსმანის ცნობილი „ირემი“ ოღ-  
ნავ სწორკუთხოვანიცაა, თითქოს არაბუნებრივად მყარი აღნაგობი-  
საა. მაგრამ შეიძლება ეს იყოს მხატვრის სილიაღის ერთ-ერთი ს.  
დუმლოც, — ნატიფ სილამაზეს სჭირდება „დაჯავშნა“ და დიდი  
ნაზის ძალა „ლიად“, დაუცველად კი არ სურს გამოხატოს, არა-  
მათ „დამცველად“ მხატვრის სუბიექტური, წმინდა ფსიქოლოგიური  
წარმომავლობის გარეკანი: ირმის ვარეგნული ჰიპერტროფირებული  
სიმყარე და მეტად კომპაქტური აგებულება გამოიყენოს. ასეთსავე  
ესთეტიკურ პრინციპს უნდა განახორცაელებდეს პოეტის წარმოსა-  
ვით მიგნებული სახე, ცისარტყელის ბოძზე დამაგრებისა, „დარტყ-  
ბისა“... ასე მკვიდრად და ძალისმიერადაა გამაგრებული სილამა?  
გრძნობა მთლად მის პოეზიაში.

კანეთისადმი მიძღვნილ ლექსში „ივრის პირად“ იგი მშობელ  
მხარის წიაღს უკავშირებს თავისი პოეტური ხმის ძალმოსილებ-  
და ხმიერობას. ამ ლექსშიც, ისე როგორც სხვა მრავალში, ჩანს მისი  
მხატვრული თავისებურებების ზოგიერთი ნიშანთვისება, მისი ეს-  
თეტიკისა და პოეტური პრინციპის არსებითი ნაწილი:

არც დაშორება, არც დაბრუნება...  
ნუთუ აქ დარჩა გული დარჯული?  
ცისფერ ჩქერებში ეხახუნება  
ქონიან მკერდით ქვას ორაგული.

აქ გავისინჯე ძალა ყელისა,  
პირველი ლექსი, პირველი დარდი!  
და ჩანაჭერი ცისარტყელისა—  
მეცვა ხალათი ნუშით და ვარდით.

განა დამახასიათებელი არაა, რომ ლექსში მარგალიტის ხმარება ასეთი მხატვრული უბრალოებით ნაფოტს უკავშირდება? სხვაგან კი, ბრწყინვალე ლექსში, რომელიც კვლავ მდინარე იორისადმია მიძღვნილი („იორის ღამე“), საკუთარი პოეზიის ძალას იგი იორისა და მისი ფშანების ძალმოსილებას ვიაწერს? მაგრამ ამ რომანტიკულ სახეს იგი ასეთი მახვილგონიერი პროზაიზმით აგვირგვინებს: „თუ გაპეს, გაგყიდეს, გავხდები შენი ვაჭარიო!“ ნაწარმოები წარუბრუნებელი სურათით მთავრდება, რომლის შინაგანი სულისკვეთება უკვე აღქმისა და პოეტური პანთეიზმითაა აღბეჭდილი — იმდენად ძალმომრად პოეტის პიროვნული თუ სულიერი გარდასახვა და შერწყმის სურვილი დედა-ბუნებასთან. პოეტური სურათის გრძობადი სახეობა რომელიც გამოაფრებულა ბუნებასთან შერთვის გამოუთქმელი განცდით:

მთვარე გომბორზე წაიქცა, —  
რძით გავსებული ტავანი...  
იორზე ვმღერი წნორებთან,  
ერთი იმ წნორებთან!

გ. ლეონიძეს ფილოსოფიური მკაფიოებით თითქმის არასდროს დაუწყენებია საკითხი იმის შესახებ, თუ ზნეობრივი ღირებულების ნაკლებობიდან ყველაზე მეტად რომელ სულიერ ფასეულობას ვაჩვენებს უპირატესობას. ადამიანური სიკეთის და სიყვარულის პრობლემა მის პოეზიაში შესულია ფილოსოფიურ-მორალური ანალიზის გარეშე. ადამიანის სიყვარული მასთან პოეტური სტიქიურობითაა გამოხატული. სიკეთის არსი, ადამიანის ყოვლისმომცველი სიყვარული გაუანალიზებლად აღწევს მკითხველამდე. ეს გაუანალიზებელი, ყოვლისმპყრობელი ძალა სიკეთისა და სიყვარულისა ტოლფასია მისივე ესთეტიკური გამოხატულების და ურყევი საფუძველია მისი პოეზიის ცხოველმყოფელობისა.

მან კარგად იცის, რომ მისი სიყვარული ადამიანისადმი უშუალოდ და ადამიანის ამგვარი ცოდნა მას აკმაყოფილებს: ადამიანი ღველაზე კარგად მაშინ გესმის, როდესაც ის უშრეტი ძალით გივარს — ასეთია მისი შეხედულება. რა ვიციოთ ჩვენ ადამიანის შე-

სახებ, თუკი მისი ფსიქიკური არსების რკვევას შევუდგებით? აბათ, ძალიან ცოტა. მაგრამ იგი ყველაზე ხელშესახები და თვალაჩინო თვისებებით ვადაიხსნება და წარმოგვიდგება, თუკი მას სიყვარულისგან გაცხოველებული მზერით განვუჭვრიტავთ. სიკეთისა და სიყვარულის ეს სტიქიური ხასიათი მისი პოეზიისა და პოეტური პიროვნების ქვაკუთხედი. მისი ლირიკის ერთი მომეტებული ნაწილი პოეტური შელოცვისა თუ ლოცვა-კურთხევის დარად იკითხება. ამ ლექსებში იგი სიკეთისა და ბედნიერების ხან „მეკვლეა“, ხან „ალაღადარი“, ხან კი სიყვარულის მახარობელი.

ლექსში „ალაღადარი“ კარგადაა გამოხატული ადამიანური სიყვარულის ტოტალური ძალმოსილება. გრძნობის ამ მძლავრი და ყოვლისმომცველი ნიჭის გამო მისთვის ყოველივე მოვლენა გასაგები და გარკვეული ხდება, არც ერთი მხარე ცხოვრებისა აღარაა შეუნიშნავი — დაწყებული ნუშის ტიტის ლირიზმიდან, თმაში ჭაღარის შემოსვლის დრამატულ მნიშვნელობამდე.

ერთ-ერთ ნაწარმოებში („მე მიყვარს“) ავტორი გასაღებს იძლევა იმ საიდუმლოსი, რომელსაც პოეტური გრძნობიხთვის სიდრმისა და დიდი შემძრავი ძალის მინიჭება შეუძლია. ეს საიდუმლო მღვდლმარეობს ცნობილ კანონზომიერებაში, რომელიც მხატვრული განზოგადების სახელითაა ცნობილი და რომელსაც ცხოვრების წამიერი განცდა უნაკლო, წარუვალ გრძნობად შეუძლია გარდასახოს ზელოვნების ენაზე: „ყოველ სიხარულს, გინდაც წამიერს, გულში ზეიმად დავიტრიალებ...“ — ამბობს იგი. განა მცირე რაოდენობით მოიპოვება გ. ლეონიძის შემოქმედებაში იმგვარი ლექსები, სადაც ადამიანური ყოფის ერთსულოვნების და თანაზიარობის განცდა ისევე მძლავრი იყოს, როგორც ეს მოცემულია ლექსში „ნისლები“? ადამიანის თემის პოეტური გადაწყვეტა მის შემოქმედებაში თითქმის იმავე რეგისტრშია აყვანილი, როგორც ეს ქართული ჰუმანისტური მწერლობის საუკეთესო ტრადიციებს შეეფერება. ვაჟა-ფშაველას კაცთმოყვარეობის სულსკვეთებას ღირსეულ მემკვიდრეობას უწევს ამგვარი სტრიქონები:

მთიდან შეხვევში ნოსლები  
ნეტავი რისთვის ჩადიან?  
იქნებ წყლის ამოსატანად,  
იქნებ სხვა რამე ჭარბი აქვთ?  
არა!



მიწას რომ აკოცონ,  
 კაცის დანახვა სწყურიათ;  
 ხეებს ემთხვიონ, რიყის ქვას,  
 საღ კაცის ნაფეხურია!

ამ პერსონიფიცირებულ სახეებში ავტორისეული მსოფლგანც-  
 და მაღალი ჰუმანისტური გრძნობა შეიცნობა.

გ. ლენინის „ოლე“ ქართველ მკითხველმა თავისი იდეით ვა-  
 ფშაველას „ხმელ წიფელს“ დაუახლოვა. ნაწარმოებში გამოთქმუ-  
 ლი მარტოობისა და უთვისტომობის აზრი ეროვნული განზოგადებით  
 დაიხარა. „ღამღამობით, — წერს თავის მოთხრობაში ვაჟა-ფშავე-  
 ლას, — ათასში ერთხელ ხმელს წიფელზე ბუ შეჯდება და დაკოდი-  
 ლის ხმით მოპყვება გულმოკლული დახილს: „ვერ იპოვეო?“ და  
 მოტყა დახილით დაქანცულს შემოესმის: „ვერა, ვერაო“, მოსაწყლე-  
 ლი თავს დაჰკიდებს და „ღრუ, ღრუო“, ხმადაბლა გულს ჩასძა-  
 ბებს“. მიტოვებულობისა და უთვისტომობის ტრაგიკული განწყო-  
 ლაობა, რომელიც ამ სიტყვებშია, „ოლეს“ მართლაც ანათესავენს  
 „ხმელ წიფელთან“. ჩვენ, ქართველებს, — წერდა ამ ნახევარი  
 საუკუნის წინ გერონტი ქიქოძე — ნათესავეები არა გვყავს დედამი-  
 წის ზურგზე. ეს ძალიან უცნაური მოვლენაა. ყოველი ხალხი რო-  
 მელიმე ოჯახს, რომელიმე რასას ეკუთვნის. ყველას ჰყავს ან ძმა, ან  
 ბიძაშვილი, ან შორეული მოკეთე... ჩვენ რომელ რასას ვეკუთვნით?  
 არავინ იცის. ჩვენ არა ვართ ეთიოპები, უეჭველია. მაგრამ თეთ-  
 რკანის მიუხედავად არც ინდოევროპელები ვართ, არც სემიტები.  
 ვეღამამოდ გაჩენილი, ციდან ჩამოვარდნილ არსებას ვგეგვართ. ჩვე-  
 ნი ენა საოცრად განსხვავდება ყველა ცნობილ ენისგან და ენა ხომ  
 ენის გარეგნული სახეა: მაშასადამე თავისებურია ჩვენი ხასიათიც.  
 ჩვენი მგრძნობიარობა და აზროვნებაც... მაგრამ განა ცოცხალ არსე-  
 ბას უთვისტომოდ ყოფნა შეუძლია? მთელი ჩვენი ისტორია სუ-  
 ლიერი ნათესავის ძიებაა.

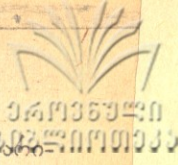
ცნობილია, რომ იოანე მთაწმინდელი იბერიის ნახევსაუკუნძულ-  
 ზე გაემგზავრა. ეგონა, იქ ქართველების მონათესავე ხალხი ცხოვ-  
 რობდა. ახლა კარგად ვიცით, რომ ჩვენი საეკლესიო მოღვაწე სცდე-  
 ბოდა და ესპანელებს ჩვენთან არაფერი აქვთ საერთო: მაგრამ ახლა  
 ისიც ვიცით, რომ ნათესავეები სრულიად არა გვყავს დედამიწაზე.  
 ამიტომ ახლა კიდევ უფრო განმარტოებული ვართ, ვიდრე საშუა-  
 ლო-საუკუნეებში ვიყავით. მაშაინ ილუზიები მაინც გვქონდა“.

ვაჟა-ფშაველას ხმელი წიფელიც ოლეს მსგავსად

დგას და ერთ დროს არწივისთვის შესაფერ ხეს წარმოადგენდა. რამ ამ ორ შესანიშნავ ნაწარმოებს უფრო აახლოებს მათი ლირული ამირების წარსული დიდებისგან განძარცვულობა, საოცარ დაკნინება და სიცოცხლის ნიშან-წყლისგან დაკლება. მეტი თვალსაჩინოებისთვის მოვიტანთ ნაწევრებს ორივე ნაწარმოებიდან. ხმელ წიფელი უფრო უფრო ტყეში დგას, ერთი კლდის თავზედ... ხმელ წიფელს სხვა ხეები შორს უდგანან. თითქოს განგებ გამშორებიან და ამაყად დასჩერებიან თავზე... ხმელ წიფელს წასვლია სიცოცხლის ნიშან-წყალი: სამი ტოტი-ღა შერჩენია შუა წელს ქვევით, ზედა ტან მოტეხილია და ხეეში ჩახატული, გახიდულა. ამ სამს ტოტში წელიწადში მარტო ერთს გამოიჭედა ხოლმე სამი თუ ოთხი ფოთლიც ისიც ფეხქაშული, დამჭენარი, გაყვირებული.

საბრალო წიფელი: ერთი დრო იყო, რომ ესეც ამაყად გაბოდვლილი იდგა, ხეებს ბევრით მაღლა ასცილებოდა და თავის დიდი რიონ ტოტებითა და ფოთლებითა ქობივით ეხურებოდა თავს მოყვრულ ტყეს. მაინა ბოლოდ მომდინარი არწივი მის კენწეროზე ისევ ეხებოდა ამაყად ყეფს. ეხლა კი სულთმებრძოლს დაჰყურებია წიქრულ-წაქცევაზეა მიმზადებული. ტანზე რამდენსავე აღგილს სიცოცხლის გამხმარი ქერქი ასპრობია და რიტველი გვერდები უჩანს. ერთ-ერთს უფრო გრძელად აყრია ქერქი და დედამიწისკენ გრძლიად გადმოშვებია: გვეგონებათ, ხანგალი დაუციათ და ნაწლავებს გადმოუყრევინებიათო. ჭიაც ბევრი თუ აქვს ამ წიფელს, რომ რამდენჯერაც მის ახლო გავლა მომხმდება, ზედ მუდამ კოდალსა ვხვდავ. ეს დასაქცევი ერთთავად ზედ აზის და რაც ძოღა და სოფი აქვს, ურახუნებს იმ გასახმობს, გასავერანებელ ნისქარტს. თან ვიდევ დაჰყევის, დაჰკივის, თითქოს ნიშნს უგებსო. აგერ რამდენს აღგილას ამოუღრტნია წიფელი გულამდის. საცა გულსაც ფქვას დაუწყებს. წიფელი დგას, დგას შეუშფოთრად, წარბშეუხრელი არც ავს ამზობს, არც კარგსა.

როცა ქარი უბერავს, სხვა ხეები ერწევინან, მხოლოდ ხმელი წიფელი არ ინძრევა; წინაა, კი, როცა იგი ჯანსაღი იყო, სიცოცხლით სავსე, ქარის ბერვაზე დაიწყებდა ზღვასავით ლელვას; მისი ტოტები და ფოთლები ჭეჭა-ჭეხილივით ხმაურობას ატეხდნენ. ხმელის წიფლის ტოტები ამაყად დედამიწას სცემდნენ, ასკდებოდნენ, დიად, ეხლა ქარს ველარ მიჰყვება ხმელი წიფელი სხვა ხეებივით,



ძველურად, შეუპოვრად გულ-მკერდს ველარ უპყრობს  
 შხა ს. არ მოიდრიკება-კი ხმელი წიფელი და თუ მოსტყდება, იმისა  
 რა თქვათ... მოსტყდება, წაიქცევა, გვერდზე წაწვება, ფესვები გა-  
 მოწინდება, აღმა თავაჭერილები, თითქოს ლოცულობდნენ,  
 ღმერთს ევედრებოდნენ, შევლას სთხოვდნენო...“

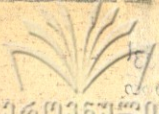
ვაჟას „ხმელი წიფელის“ ამ ნაწყვეტში მოჩვენებითი არ უნ-  
 და იყოს თემატიკური ნათესაობა გ. ლეონიძის „ოლესთან“ და  
 თვით ლიტერატურული დეტალები და პოეტური აზროვნების სპე-  
 ციფიკა ბევრს გვეუბნება „ოლეს“ მხატვრულ-იდეურ წარმომავ-  
 ლობაზე.

არანაკლებ საცნაურია ეროვნული თემის დრამატიკაში იმ ლექ-  
 სისა, რომელიც ვაჟა-ფშაველას ჩართული აქვს თავის „ხმელ წი-  
 ფელში“. ამ ლექსის მწუხარე გრძნობები („მინდა, რომ დიდხანს  
 ნახარში და გულში ნადუღარია გაგიზიარო ვარამი...“) მართლაც  
 „სამგლოვიარო ზარივით“ გაისმის და თანხედება „ოლეს“ მძაფ-  
 რად სევდიან ტონალობას.

შენის დანახვით, ტიალო,  
 გულს დარდი მაწევს ცხარია,  
 რაკი ვხედავ, რომ ბეჩავედ  
 და უპატრონოდ ხარია,—  
 თითქოს დაჰკრესო განგაში,  
 სამგლოვიარო ზარია.  
 მინდა, რომ დიდხანს ნახარში  
 და გულში ნადუღარია  
 გაგიზიარო ვარამი,  
 მდიოდეს ცრემლის ღვარია.  
 რისთვის მოსულხარ, ბეჩავე,  
 არ იგლოვები მკვდარია?!  
 შენთვის არც წაწყმედა არი,  
 არსად ცხონება არია!  
 ვინ რა შაგიკრავს კუბოსა,  
 ვინ რა აგინთოს სანთელი?..  
 ვაჰ, რა ძნელია კვდებოდეს,  
 იკარგებოდეს სახელი!

„ვის გასცქერი, ვის მოელი, გული ვისთვის გტკივა? ვის მიღ-  
 ევს შენი ხმები, ვის კერამდე მივა“ — ასე ეხმიანება თანამედრო-  
 ნი პოეტი „ხმელ წიფელში“ წამოშლილ ფიქრებს. ოლეს, ქართლსა  
 და გარეუახეთში, როგორც ცნობილია, ველური მსხლის ხეს უწო-



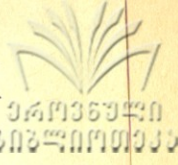


დებენ. ეს მომცრო ტანის. დაბალი და ბრუნდვ ხე...  
 ყოფს ისხამს და ტორები ეკლითა აქვს დაფარული. ოლე სში  
 მარტო იზრდება და ამ განმარტოებულ ხის სიმბოლიკა პოე  
 თაფისი სათქმელის გამოსამზეურებლად გამოიყენა. ბუნების  
 ნაკლებად განებივრებული ოლეს პოეტურ სახეში მან საქართველ  
 სტორიული პედის უკუღმართობანი ჩართო და მაღალპოეტ  
 არისში აიყენა. ძნელია მეტი უმუალობით და უფრო დიდი  
 ნაყოფს გროსობით გადმოიცეს ადამიანის ჯაფრი, შეუხორცებ  
 ილის წიბილი და ისეთი ტკივილი, რომელსაც ძნელად თუ ე  
 ღწია. — ვიდრე ეს ხსენებულ ნაწარმოებშია. „ოლე“ მწვავე  
 ულთ აღსავსე, სასოწარკვეთილი ამღერების ნიმუშია. მისი მწ  
 უელი შინაარსი მკითხველს გამოუცნობი შიშით იპყრობს და  
 საოუთქმელი ჰევედით იმორჩილებს. ეს განწირულობის პოეტი  
 ლექსის სტრიქონებში ჩანს ავტორის სახის გამომეტყველებაც,  
 მისი ტრაგიკული ნაკვებები და ამ სულიერი განწყობილებიდან  
 მოსავლის ძიებების ღრმა წყურვილიც

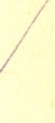
შენ ლიახვის კლდეზე დგაბარ  
 ძველი მოსახამით, —  
 ოლე, ოლე, მარტოხეო.  
 დღისითა და ღამათ.  
 შეგნიდანვე გამომწვარო  
 მარტოობის შხამათ...

ბევრად უფრო ოპტიმისტური განწყობილებითაა შექმნილი მ  
 სა ლექსები, მიძღვნილი წინაარებისადმი. ერთ-ერთ მათგანში („  
 ნაარების“) ეპიგრაფად მეტხუმეტე საუკუნის მინაწერია გამოყ  
 ბული: „აქა დაბნელდა მზე, ასე, რომე წერაი აღარ ეგებოდა და  
 ლატონი აღარა ხედედეს საქმესა. თუე იყო ივლისი, დღე პა  
 ძევი, ჭორონიკონი რმ (1460). თუ რაი მოხდების, ღმერთმან  
 ყის... „მაგრამ ისტორია გაგრძელდა და ამჟამად თქვენ საფლავ  
 თან ამაყად ვდგავართო, — დასძენს პოეტი: „ხმები გმირული  
 გუგუნეთ და გააგრძელეთ კვლავ საუკუნე!“

ნიშნეულია, რომ პოეტს ზოგიერთ ლექსში თითქოს დიალო  
 განართვა სურს საქართველოს ისტორიული წარსულის ზოგ  
 როვნებასთან, ითხოვს მათგან პასუხს ანდა გულახდილ საუბარ  
 იწვევს. ასეა აგებული „მითხარ, მათა, მითხარ, მანანა“, ხოლო ლ  
 სში „ფანასკერტელს“, რომლის ერთი ფრაზა ავტორს ეპიგრაფ



ს ნახმარი („...მშვიდობით, ძველო ქართულო ენავ და მშვიდო-  
 „, სრულიად საქართველოს მდგომარეობაო!“), მწვავედ ეკამათე-  
 ამავე ფრაზის ავტორს და „მიწაში გამტვერებულ“ ფანასკერ-  
 კლს პოეტური შელოცვის ყაიდაზე მიმართავს: „არა, ქართლს,  
 ა! — შენ ფიქრს გასთხრია სამარადისო, მკვიდრი საფლავიო!“.  
 თვითონ ვხედავთ, ამგვარი ხასიათის ნაწარმოებებში ავტორის  
 რთვნილი რწმენა და იმედმოსილება ბევრად ნათელია და მყარი.  
 თავის ბოლოდროინდელ ლექსში „დროშა“ ავტორი თემატიკუ-  
 ლად კვლავ ჩვენი ხალხის გმირულ წარსულს უბრუნდება. ლექსი  
 პოეტურ დიალოგს წარმოადგენს ერთ პრაღელ მეისტორიესა და  
 პეტრ შორის. ჩეხი ისტორიკოსი, რომელმაც იცის, თუ რა მნიშ-  
 ელობასაც აძლევდნენ სახელმწიფოები თავისი ბაიარდისთვის  
 ერთა შერჩევას, ეკითხება მას, თუ რა ფერის იყო ძველი ქართუ-  
 ლი დროშა. პოეტი პრაღელ მეცნიერს უხსნის, რომ ქართული  
 დროშის ფერი შინდისა იყო, შავი არშიით შემოვლებული: ხალხის  
 შერ თმში დაღვრილი სისხლის პატიესაცემად „სისხლური ფერი“  
 აღიარეს ქართველებმა საკუთარი დროშის ფერად, ხოლო ჩვენი  
 წარსულის შავ დღეებს მოასწავებდა შავი არშიაო. ამ პოეტურ ინ-  
 ტერპრეტაციაში შეიძლება შევედავოთ ავტორს, რადგან საეჭვოა,  
 ლოვისა და ტრაურის ფერი ხალხს თავის დროშაზე გამოეხატა.  
 ავი არშია დროშაზე, ალბათ, უფრო პირქუში რისხვის სიმბოლი-  
 ას უნდა შეიცავდეს.



## ფუტურიზმიდან რეალიზმის ეროვნულ შარავნაზე

პოეზია უფრო ეროვნულია, ვიდრე პროზის ხელოვნება — ეს ლიტერატურული ფორმულა კარგა ხანია, რაც აღიარებულია მწერლობაში. პოეზიაში სიტყვას ეროვნული წარუვალობის ბეჭედი აზის: პოეტურ სტრიქონში ხომ სიტყვა „ერთადერთი შესაძლებელი“ პირველემენტია, იგი „შეუნაცვლებელია“. ამგვარი „სიტყვები“ სწავგან არ არსებობენ. მხოლოდ სალექსო სტრიქონში. სიტყვა აქ ბევრად უფრო განცდილია და ბევრად თვითმყოფია, ვიდრე პროზაში. ენის ხატოვანი დინამიკა, მისი რიტმული იმპულსები ან ბგერმეტყველების ეროვნული სპეციფიკა ლექსში მაქსიმალურად აქტიურებს ეროვნული ხასიათის გამოვლინებას.

წარმატებით შეიძლება მტკიცება იმისა, რომ ყოველი კულტურული ხალხის ენა თავის აქტიურ ისტორიულ-ლინგვისტურ განვითარებას, არსებითად, აღწევს მაღალ პოეტურ ქმნილებებში, ის არამრავალრიცხოვანი ხალხებიც, რომელთაც უდიდესი პროზაული ტრადიციები შეჰქმნეს, თავისი ენობრივი სტიქიის გამდიდრება-განვითარებით, უმთავრესად, დავალებულნი არიან საკუთარი პოეტური გენიებისგან. პოეზია — ხალხის ენობრივ-ლინგვისტური ბიოგრაფიაა (რომ არაფერი ვთქვათ მისი სულიერი თვითგამოხატვის ისტორიაზე), მისი კოლექტიური თვითდამკვიდრების გრძნობად-კულტურული კურსია.

პოეტური სინტაქსის (პოეტური ფრაზის სტრუქტურის) ზოგად-ეროვნული საფუძველი ენის განახლების, ახლებური სიცოცხლისუნარიანი ნორმების, მხატვრული აზროვნების ახალი ყალიბების დადგენაში მდგომარეობს. საქართველოში ახალი ენობრივი სინამდვილის შემქმნელებია რუსთველის, გურამიშვილის, ბესიკის, ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური შედეგები.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია ჩვენთვის განუზომლად ძვირფასია ჰოლდერლნის, კიტსის და პუშკინის პოეზიაზე უპირატესად იმიტ, რომ ეროვნულ გრძნობასაც იწვევს, ეროვნული განცდის

გზით მოქმედებს და ქართველი მკითხველი, ამავე დროს, ბარათა-  
შვილის პოეზიის შემწეობით რწმუნდება, რომ ნაზიარებია საერთაშორისო  
თოდ უმაღლესი რიგის პოეზიას, რომ მისთვის იგი მისაწვდომია.  
აქ ხდება არა მარტო უმაღლესი პარამონის სულიერი წვდომა, არა-  
მედ ეროვნული თვითდამკვიდრებაც. თავის ბრწყინვალე წერილში  
„ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია“ სიმონ ჩიქოვანი წერს: „ნ. ბა-  
რათაშვილს ნდომია თავისი დროინდელი ქართული ლექსის ფაქ-  
ტურაც შეეცვალა და აღედგინა ქართული პოეზიის ნამდვილი  
ეროვნული იერი. მან სცადა სიტყვისათვის პირვანდელი შინაარსი  
აღედგინა, ძველი ქართული მწიგნობრული, ხალხური ლექსიკა და  
სინტაქსური იერი შეეტანა პოეტურ მეტყველებაში... ბარათაშვილს  
შესანიშნავად ესმოდა ქართულ ლექსში თანხმოვანთა მუსიკის  
მნიშვნელობა. რუსთველისა და ბესიკის შემდეგ ნიკოლოზ ბარათა-  
შვილივით არავის ჰქონდა შეთვისებული თანხმოვანთა სურნელება  
და ინტონაციის საოცარი განფენილობა“<sup>1</sup>. აქა პოეზიის პირველა-  
დი საფუძვლები. პოეტურ შემოქმედების ენობრივ-სიტყვიერ ქსო-  
ვილში ჩანს ხალხის კულტურული თვითშემეცნების ისტორიული სა-  
ფეხურები. ყველაზე ორგანულად პოეტი გრძნობს ამ აქტის მნიშვნე-  
ლობას. ალბათ ამიტომ მიდის ასე ადვილად თანამედროვე პოეტი  
სიტყვის დაცლაზე მისი მეორადი — ცნებითი და საგნობრივი — ში-  
ნაარსისგან. წინ, სიტყვის წარსულის შესაგრძნობად, ასეთია მისი  
ლიტერატურული დევიზი.

დაახლოებით ამგვარივე მოწოდებითაა აღბეჭდილი სიმონ ჩი-  
ქოვანის ადრინდელი პოეტური ექსპერიმენტები. „ორკესტრულ  
ლექსალობაში“ იგი ცდილა მიეღწია ქართული სიტყვის ნედლი ფეს-  
ვებისთვის და ქართული პოეტური ფოლკლორისა და წარმართული  
ხანის სიტყვიერი ხმეირების გავლით თვით პრეისტორიულ პირ-  
ველად ბგერადობას ჩასწვდომოდა, ბგერათა [თანხმოვანთა] ემოცი-  
ური ბუნება გამოეხატა. ამ ალოგიურ სიტყვაქმნადობას, ფრაზის  
თითქოსდა ნივთიერ სხეულს თუ სახის გრძნობად მოცულობას უნ-  
და წარმოედგინა ღრმა წარსულის სურათოვანი, სტიქიურად დანა-  
ხული დაუნაწევრებელი ატმოსფერო. ჩვენ ახლა კარგად ვიცით, რომ  
ეს იყო სვლა ფანტასტიკისა და პოეზიის მიჯნაზე, უფრო ხშირად კი  
ეს ძიებები პოეზიის მიღმა რჩებოდა. მათი ესთეტიკური ბუნება

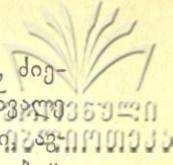
1 სიმონ ჩიქოვანი, თხზულებანი, ტ. III, თბ., 1967, გვ. 136—139.



მოუმწიფებელი ლიტერატურული ამბოხის ფარგლებში იყოს გამოწვეული. მაგრამ შეუძლებელია ამ გლოსოლალიებში, რომელიც ქართული ზეპირსიტყვიერების საფუძველზე მუშავდებოდა და ქართული ფონეტიკური კომპლექსების არამართო გათვალისწინებას, არამედ კულტივირებასაც წარმოადგენდა, რაიმე რაციონალური არ შეეწინათ. ნიმუშად ავიღოთ 1924 წელს დაწერილი „მეკამეჩეების ურმული“. ამ სალექსო გლოსოლალიას ასეთი მინაწერი აქვს: „მოგონება“. რის მოგონებას უნდა წარმოადგენდეს იგი? უდავოდ, საკუთარი ბავშვობისდროინდელი სოფლური ცხოვრების დღეებისა პირველშობილი ხედვით (აწ კი პრიმიტივიზმის წინა პლანზე წამოწევით), წარმართული სისხლსავსეობით და გაუარანდავირიტმით, პატრიარქალური სურათოვნებით და მისი უჩვეულობით, რაც ბინდბუნდით მოცული ქართული წარსულის ახმინებულ და გაუცნაურებულ ატმოსფეროს უნდა გამოხატავდეს. „მეკამეჩეების ურმული“ იწყება ამგვარად:

ორიდო ხერგიდო მუხების რკო!  
 ხორბალი, კომბალი  
 კომბალი თნბალო  
 კომბალი ბალიგი  
 ბობო და ლომები; ბობო დ სპილოებს  
 ფულუროს ნაკოდალს, ფილტვებს ნაგუდარს  
 დერლილს მოროშილს, სიმიანდს დადერლილს  
 ორგიდო ჩალადო ორიდო კამეჩებს.  
 ზიზურე-რო, როდო ზირურე ამეჩებს  
 კომბალი და სახრე — ბორძიკი. თხმელა  
 აბედი ურმების, ხეები ხორბო  
 მზის მუცელს ნაბიჭარს  
 მზის ხერგლებს ზღარბი ჭამს  
 ორგიდო ხერგიდო მუხების რკო!  
 ენგურის ირემი. ენგურის ორბები  
 თხუნელა, თხომური—ზომური ზომურძ და ა. შ.

ამ შელოცვისმაგვარ გლოსოლალიის პირველი და პრინციპული „ნაკლი“ ის უნდა იყოს, რომ მისი ფოლკლორული უღერადობა ზოგადქართული არ იყო და დასავლეთ საქართველოს პროვინციული კოლორიტით შეფერილი ჩანდა. მაგრამ ამაზე არ შეეჩერდებით. ჩვენთვის საინტერესოა ის გარემოება, რომ ორი ათეული წლის შემდეგ, როდესაც პოეტის მიერ უარყოფილი იქნა საკუთარი „ლექსა-



ლური“ ექსპერიმენტები და ვერსიფიკატორული ეგზერსისები, ძიებათა ეს ადრინდელი პოეტური პლასტი თავს იჩენს მის ბრწყინვალე პოემაში „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“. რიტმული ნახატი ტორისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „თანხმოვანთა სურნელება“, ე. ი. ბგერწერისა და სიტყვის განცდის მისეული მხატვრული კუთხე, „ინტონაციური განფენილობა“ და ყოფის სურათოვანი ფერწერა—„მეკამეჩეების ურმულთან“ ძალზე აახლოებს ერთ-ერთ თავს პოემიდან, რომელსაც „ცხოვრება წისქვილში“ ეწოდება. ეს კოლორიტული, რეალისტური ყოფითი დეტალებით დატვირთული ლექსი, რომელიც დავით გურამიშვილის რემინისცენციებსა, სანახევროდ კი, ზმანებებს ემყარება, თავისი პოეტიკით შთაგონებულია ორი ათეული წლის წინ შექმნილ „წარმართული“, ფოლკლორული ხასიათის „მეკამეჩეების ურმულით“.

ქანარულ სცენებთან ერთად ხსენებულ თავს „სიმღერაში“ ისტორიზმისა და ინტიმის გრძნობა თანადროულად შეაქვს. მოხუცი პოეტის (დავით გურამიშვილის) შემოქმედებითი ხილვებითა და ზმანებებით მოცული არსება ისტორიის, ოცნების ღამისა და ყოფითი რეალიების პოეტურ ფონზეა გაშლილი.

ღამდება, ღუღუნებს წისქვილი მწე,  
ტრიალებს ბორბალი,  
შემოაქვთ ხორბალი.  
ოცნება, ყოველთვის მხნე,  
ედება ჭრილობას მტლედ.  
ღუღუნნი გაუბამს მდინარეს, ნაგუბარს,  
თაგვებსაც დაღუპავს ხმაური სოროში.  
წისქვილში სათუთად გამართულ საუბარს  
ეს ტალღა ჩაიტანს მდინარის ბოლოში.  
ღიღინებს მეცხვარე, ზოზინებს კამეჩი,  
სიმღერა მოჰყვება მდინარეს ღამეში.  
ჭრიალი ურმების, ურმულის კიაფი —  
წისქვილიც ღუღუნებს და ხორბლის ხვავია.  
ხსოვნაში ხმაურობს მტკვარი თუ ლიაზვი,  
წისქვილში ფიქრები იოლად ჰყვავიან.  
შემოდის ქაცვია,  
ცხვრის ქურჭი აცვია.  
თაგვების საყუდარს  
კეხვებით დახუთავს,  
ფარეხის სურნელი დარჩება გარეშე,  
შემოაქვს მებაღურს გაშლილი ფაცერი



და ჰრაქით დასერილ წისქვილის ღამეში  
 ლანდები დადიან, კედელზე ნაწერი.  
 ნამცხვარი, ხორბალი, ქატო და მუხუდო,  
 ჯებირთან ძალი ჰყეფს დინჯი და უკუდო.  
 იწყება სერობა, შენ ზიხარ მწუხარი,  
 ქალაღზე გადავა მდინარე მქუხარი.  
 აგდია კომბალი,  
 ქრიალებს ხორბალი.  
 წისქვილში, გრილოში,  
 ანთებულ სტრიქონში  
 ხმაურობს მდინარე, მოსული მწედ.  
 შენ ზიხარ წისქვილში, ზიხარ და წერ...

ზემოხსენებულ ორ ლექსში, როგორც ითქვა, ნიძანდობლივია არა მარტო ლექსიკური მასალის დამთხვევა (ხორბალი, კომბალი, ბორბალი, კამეჩი, ურმები, ქატო და მუხუდო... და სხვ.), არამედ ლექსის რიტმული მდინარება, თანხმოვანთა ბგერწერითი ერთგვაროვნება და, რაც მთავარია — მოგონების სევდიანი განწყობილება. ისტორიაში, როგორც საკუთარ წარსულში, გადახედვა ჰქმნის კიდევ ერთიან პოეტურ განწყობილებას, მხატვრულ ატმოსფეროს. ამ შემთხვევაში [ თავი „ცხოვრება წისქვილში“] პოეტის პირადი ცხოვრება ქცეულა ისტორიული ღირებულებებისად; მეორე შემთხვევაში („მეკამეჩების ურმული“), ავტორის პატრიარქალური ხასიათის ბავშვობის ხანა გამოყენებულ უნდა ყოფილიყო, როგორც სარკმელი შორეულ წარსულში გასახედად.

ს. ჩიქოვანის აზრით, პოეტური ენის ღერძს ბგერწერის თავისებურება წარმოადგენს. დამახასიათებელმა ფონეტიკურმა კომპლექსებმა დღეს უნდა გასწიონ პოეტური გასაღების ფუნქცია, რომლის საშუალებით ეროვნული ენის დედაბუნება უნდა იხსნებოდეს და საკუთარ მშობლიურ წიაღს წარმოგვიჩინდეს.

სულ რამდენიმე წლის შემდეგ ს. ჩიქოვანმა უარჰყო თავისი მემარცხენეობითი პოეტური პრაქტიკა, მაგრამ შეისისხლხორცა მისგან არსებითი მარცვალი, რომელიც მისი პოეტური კრედოს ერთ-ერთ ნიშნულ თვისებად იქცა და რაც უწინ ასერიგად თვითმიზნური ხასიათისა იყო. ლიტერატურაში ამას სკოლის გავლა ჰქვია და ყველა ჰემმარიტმა შემოქმედმა განსწავლის წლებში იგი უნდა განვლოს; ამ გზას პოეტი საკუთარი შემოქმედი პიროვნებისკენ მიჰყავს, თუნდაც რომ ეს მიმართულება მთლიანობაში ნეგატიური ხასიათის

აღმოჩნდეს. უარყოფით საკუთარი თავის დამკვიდრება — ასეთი ხშირად დამწყები პოეტის ძნელი და დაუსრულებელი აღმართებით აღნიშნული გზა.

მაგრამ მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ როდესაც პოეტი ისწრაფვოდა — დაუფლებოდა მშობლიური ენის ყველაზე ღრმა ხალხურ საწყისებს, მის, ასე ვთქვათ, დაუნაწევრებელ, პირველშობილ წიაღს, იგი ქალაქური კულტურის უარყოფიდან კი არ გამოდიოდა, ანდა ქალაქური ენის დონიდან კი არ უკუსწყებოდა მას, არამედ, როგორც ეს თვალნათლაც ჩანს მისი ადრეული ლექსებიდან, ურბანული კულტურა იმხანად ჯეროვნად გამომუშავებული არ ჰქონია. თანამედროვე პოეტის ენობრივ ინდივიდუალობაში უნდა ჩანდეს, რომ მის სამშობლოს დედაქალაქი აქვს და იგი ამ ქალაქურ უმაღლეს სამეტყველო ნორმებს დაუფლებულია. მხოლოდ ამის შემდეგ ეძლევა მას უფლება ყოველგვარი უკუსვლისა და მხატვრულ-ენობრივი ექსკურსებისა. მხოლოდ ამის შემდეგ იძენს კულტურულ ღირებულებას მისი პროდუქცია. მოვიგონოთ ველემირ ხლებნიკოვის ფსევდოსლავიანური ნეოლოგიზმებით გატაცება, რამაც მთელი პერიოდი შექმნა მის შემოქმედებაში:

Тебе поем ведун!  
Тебе поем седун!  
Тебе поем владун!  
Тебе поем колдун!..

მოვიგონოთ მისი ენობრივად გაუცნაურებული პრიმიტივიზმი ან პოეტური აღქმის ნაივური „ანტროპომორფიზმი“ [ბუნება — ეს არის ყველაზე ისტორიული ადგილი; მასში საგანთა იერარქია არ არსებობს...], მისი პოეტური „ინფანტილობა“ და სიტყვაქმნადობა სლავური ძირებიდან თუ ძველი რუსული „ფესვისიტყვაობა“ (корнесловие). მაგრამ მისი სლავიანური გლოსოლოგიები („родун“, „видязь“, „людошь“, „русалия“, „неголь“...) საერთო კონტექსტში არ იწვევდნენ ეჭვს, რომ მათი მემარცხენე თეურგი დიდი ქალაქის კულტურული გამოცდილებიდან მიუბრუნდა მათ. სიტყვაქმნადობა კულტურულ ტენდენციას ვერ ახშობდა. ამის დამადასტურებელი იყო ხლებნიკოვის ადრეული ლექსებიც, რომელთაგან ერთ-ერთს („ბობეობი“) საილუსტრაციოდ მოვიტანთ. ბგერწერის დახვეწილი სტილით და მისივე (ბგერათა) ზუსტი ემოციური დახასია-



თებით, ლექსი „ზაუმური“ პოეზიის ხელოვნებას წარმოგვიდგენს. ამ ლექსში — ბგერითი ლაქებით, ბგერწერის „გრაფიკულ“ ენაში — ყენებით, რასაც ავტორი პოეტური არტიკულაციის დახვეწის მიზნით დეფორმირებით აღწევს, სიტყვის „გეომეტრიული“ გარდასახვით და უშუალო ბგერაწაბაძვითაც — დახატულია ადამიანის მეტყველი პორტრეტი. ეს პორტრეტი მთლიანობაში არ იხედება. იგი, ავტორის თქმით, განფენილი არაა ტილოზე. კლასიკური პროპორციები აქ შეუძლებელია დაცული იყოს: სახის გამომეტყველება მოძრავი სი-ცოცხლესავით წინასწარგანუჭვრეტელია. მისი ნაკვთების აღნაგობა გვაგონებს ცხოვრებისაგან გამოტანილ განყენებულ დასკვნებს, თუკი ასე შეიძლება ითქვას, და ამ დასკვნებით გამოწვეულ შთაბეჭ-დილებებს.

მაგრამ ცალკეულ ნაკვთთა ემოციური ბუნება ერთიან პლანში იკითხება, ლექსში იგი აკუსტიკურად დახასიათებულია და ამიტომ თვალნათლივია. ეს ცალკეული ნაკვთები გამოხატულია ფიზიკურ-მხატვრული კონკრეტულობით. მათი ამობურცული, მსხვილი მო-ცულობა (მაგალითად, ტუჩების), მათი წმინდა, შვილდისებური მონახაზი (მაგალითად, წარბების), გახსნილი, ოდნავ ინფანტილური იერი სახისა და თითქოს შეუცნობლისადმი მიმართული უმწეო მხე-რა — ეს მხატვრული შტრიხები ლექსში ეპითეტებით მიიღწევა. ეს ეპითეტები — ზაუმურია, მაგრამ პოეტური ბგერწერის მხატვრულ თვისობრიობაზეც მეტყველებს. არ მიგვაჩნია გამორიცხულად, რომ ლექსში „ბობეობი“ ავტორისავე ცნობილი გრაფიკული ავტობორ-ტრეტი იყოს მოდელად აღებული; ანდა იგი მის. პოეტურ ავტო-პორტრეტსაც წარმოადგენდეს. მოგვყავს ეს ლექსი:

Бобэоби пелись губы  
Вээоми пелись взоры  
Пиээо пелись брови  
Лиэээй пелся облик  
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило лицо.

თავის შესანიშნავ, ფართოდ ცნობილ წიგნში „არქაისტები და ნოვატორები“ იური ტინიანოვი სპეციალურად ჩერდება ველემირ ხლენბიკოვის ხსენებულ ლექსზე და იძლევა მის კლასიკურ ანა-ლიზს. აქ იგი ეხება ლექსის აკუსტიკური დახასიათების პრობლემას

და ზუსტად სწვდება ხლებნიკოვისეულ ბგერა-სახეებს. ტინიანოვი წერს: „Переводя лицо в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности:“

Бобэоби пелись губы,  
Вээоми пелись взоры...

Губы — здесь прямо осязательны, — в прямом смысле. Здесь — в чередовании губных б, лабиализованных о с нейтральными э и и — дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция Вээоми во втором стихе — звуковая метафора, точно также ощутимая до иллюзии. Но тут же Хлебников добавил:

Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило лицо.

Все дело здесь в этом «каких-то», — это широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной «вне протяжений»<sup>1</sup>. ვ. ხლებნიკოვის ამ მხატვრულად „განყენებულ“ ხასიათის ბგერწერაში ჩანს მისი ესთეტიკური კულტურა. ენის ნაციონალურ ძირებს იგი ქმნიდა კიდევ და ისე ეძიებდა.

როდესაც ს. ჩიქოვანის პოეზიის ესთეტიკურ თავისებურებებზე ვმსჯელობთ, არ უნდა გამოგვრჩეს არსებითი ხასიათის შემცველი ნაწილი, სახელდობრ ის, რომ მის ლექსებში ე. წ. მაღალი პროზის ელემენტს ფართო ადგილი უჭირავს. ამ მხრივ, ს. ჩიქოვანის პოეზიაში ფართოდაა შეყვანილი ეპიკური მომენტი და მხატვრული აზროვნება ხშირად „მაღალი პროზის“ თავისებურებას ეყრდნობა. მის საუკეთესო ლირიკულ ქმნილებებში პოეტური მედიტაციის, პოეტური მსჯელობის ნიმუშებს წამყვანი ადგილი აქვს დათმობილი; პოეტური დისკურსიულობა მისი პოეტური მემკვიდრეობის საუკეთესო ნაწილს შეადგენს და მით უფრო საინტერესო ხდება — გააჩნია თუ არა მისი მხატვრული აზროვნების ამ მეთოდს, რომელიც, როგორც ითქვა, გულდაგულ ეყრდნობა ლექსში პროზაული ხერხების დამკვიდრებას, საკუთარი წარსული, რაიმე მხატვრული ტრადიცია? ძნელი არ იქნება ამ კითხვას სწორი პასუხი გავცეთ,

<sup>1</sup> Ю. Тынянов, Архансты и новаторы, М., 1929, стр. 504.

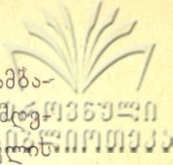
თუკი მოვიგონებთ მის ნებისმიერ, ადრეულ ლექსებს. ათეწილი წელიწადი  
განი („წინა დღეები მოსკოვში“, 1924):

ქალაქის გრაფიკა. მოდის ტრამვაი ცილისდრით.  
კლასიკურ ღრუბლებს კონტრასტანდა მოაქვს ზამთარის.  
რეპორტიორმა დაატყვევა ფელეტონი დრო  
და გაზეთები გამოსცემენ ბრძანებით ტერორს.  
მუშებს უყვარდათ მანქანებში თოვლი უმანკო.  
ქუჩამ დაგსერა ესერების ჰრელ რეკლამებით.  
არის ძახილი ლიანდაგზე, — ძირს რომიანკო!.. და სხვ.

როგორც ვხედავთ, მოტანილი სტრიქონების აშკარა პოეტურ  
დეკლარატიულობაში, მომხდარი ამბის გადმოცემის პათოსში თუ  
არამაღალხარისხოვან რიტორიკაში და სტილიზებულ ტელეგრაფის  
კილოში ყველაზე მკაფიოდ გამოირჩევა პოეტური პროზაიზმები.  
პოეტური მსჯელობის, ე. წ. პროზაიზმებისა და საერთოდ, მხატვრუ-  
ლი პროზის გაბედული გამოყენება ლექსში, როგორც ვხედავთ,  
თავიდანვე ნიშანდობლივი იყო. ჩიქოვანის ლიტერატურული პოზი-  
ციისათვის. ცხოვრების მოვლენები და სურათები ტვეადად, მაქსი-  
მალური მოცულობითა და პოეტური ინტენსიურობით რომ გამო-  
ეხატა, იგი მხატვრული პროზის ენიდან სესხულობს კონსტრუქცი-  
ებს და ამგვარად აჰყავს ისინი მაღალი პროზის ხარისხში, უმკვიდ-  
რებს მათ სალექსო ბუნებას. ეს თვისებაც მას ადრეულმა, განვ-  
ლილმა პოეტურმა ცხოვრებამ უანდერძა.

ზემომოყვანილ მაგალითებში და ბევრ სხვა ნაწარმოებშიც  
ჩანს, რომ ავტორი ფართოდ იყენებს და გარდაქმნის პროზაულ  
კონსტრუქციას პოეტურ ფაქტად. მან კარგად იცის, თუ როგორ  
იცვლება მხატვრული რეგისტრი ამგვარი ტრანსფორმირებისას.  
პროზაიზმი იძენს ახალ ემოციურ სიმძაფრეს, აფექტაციის იერს, პო-  
ეტურ ვნებიანობას, ოპტიმალურ გრძნობადობას და მეტ მხატვრულ  
კონკრეტულობას. ასეთ კონსტრუქციას შემოაქვს ლექსში აზრობ-  
რივი დატვირთვა, როგორც პირველადი ნიშან-თვისება.

ერთნახევარი ათეული წლის შემდეგ ლექსში „მესამე მინაწე-  
რი“ იგი პოეტური განსჯის კლასიკურ ნიმუშს იძლევა. ეს არის მო-  
თხრობა ლექსის დაბადებისა და საკუთარი ესთეტიკური კანონების  
შესახებ. „მესამე მინაწერში“ ჩვეული პროზაიზმები (მაგ., „ვინა  
სთქვა, თითქოს პატარა იყო“..., „ჯერ წვიმის გამო ვერაფერს გეტ-  
ყვი“..., „მე შექსპირივით მონოლოგით მინდა ღაღადი“..., „მე თავის



ქალას ვამჯობინე მეპყრას ნიყარა“... „ღამით ვეწევი მაგარ თამბაქოს, თუმცა მიშლიან შინაურები“, „არ მიხერხდება კენტად სიმღერა“, „ლექსის დაწყება ძნელია ისე, როგორც შენობის საძირკვლის ჩაყრა“, „დიდი პოეტის თვისება არი“... „რას ჩამაცივდა სიკვდილი, ნეტავ!“ და მრავალი სხვა) მინიმუმამდე დაყვანილი, მაგრამ იგი, სამაგიეროდ, პოეტური ფორმულებით, ესთეტიკური დეფინიციებითა და მცირედი პოლემიკითაც აღინიშნება. მართალია, ყოველი ზემონახსენები თვისება მდიდარ მეტაფორულ სამოსელშია გამოხატული, ლექსიც არაა მოკლებული შთაგონებულ ამღერებას, მაგრამ ავტორის ხელწერა მისი პოეზიის მედიტაციურ ბუნებაშია, პოეტურ მსჯელობაშია — ლექსიც მკითხველს სწორედ ამიტომ მოსწონს. სიმონ ჩიქოვანი წარმატებით განაგრძობს და ანვითარებს ქართველ კლასიკოსთა მაღალ ტრადიციას, როდესაც სამწერლო პრინციპები, მხატვრულ-ლიტერატურული მრწამსი თუ ლექსის იდეური შინაარსი რაციონალისტური სიმკვეთრითა და სინათლით ეუწყებოდა მკითხველ აუდიტორიას. ამ მხრივ, სიმონ ჩიქოვანს აქვს თავისი სათქმელი, რომელსაც იგი მთელი უშუალობით და ღრმა პოეტური განზოგადებით აყალიბებს. „მე წერას ვიწყებ მცირედი ზაფრით“, — აცხადებს იგი „მესამე მინაწერში“. ეს „მცირედი ზაფრა“ იგივე „სპეტაკი შხამია“, რომელსაც სხვა ლექსში ვხვდებით და შემოქმედებით სიმძაფრეს თუ შთაგონების დრამატიზმს აღნიშნავს. ასეთი განცხადებაც პოეტისაგან იშვიათი მოსასმენია — იგი უფრო ხშირად პროზის ოსტატთაგან თუ გვსმენია. იგი თითქოს იმასაც უნდა ნიშნავდეს, რომ ასეთ შემთხვევაში ანალიტიკური საწყისი უფრო ფხიზელი და მომძლავრებულია.

„წილი სიმღერის საგანზე ვყარე“ — განაგრძობს ავტორი და აქ თხემით ტერფამდე ჩანს სიმონ ჩიქოვანის პოეტური პერსონა: მისი რეალისტური მგრძობელობა, მისი დაინტერესება საგანთა არსებით (და არა საგანთაგან მიღებული პირველი შთაბეჭდილებით ან საკუთარი გადააზრებითა და წარმოდგენით ამ საგნის ბუნებაზე), საგნის წვდომა კლასიკური განზომილებებით, პოეტური საუბარი საგნის ძირითად მოცემულობაზე.

„მინდა უშუალო ოცნების აფრით ვიპოვო გრძნობით ახალი მხარე“. — ამგვარად მთავრდება ციტირებული სტროფი. ეს მეტაფორული ენა სილოგიზმივითაა შეკრული. პირველი ორი წანამძღვარიდან მხოლოდ ამგვარი დანასკვი იყო მოსალოდნელი. ანალიტი-

კურ საწყისსა და საგნის არსებით გამოწვეულ მხატვრულ ინტერესს პოეტი მიჰყავს „ახალი მხარის“ საპოვნელად: ე. ი. მის მხატვრულ-მეტაფორულ სამყაროს, „უშუალო ოცნებებს“ შექმნილი მიდრეკილებები გააჩნია.

ლიტერატურული დონით, მხატვრული ინტროსპექციის მაღალი უნარით და პოეტური პროზაიზმების განუმეორებლობით „მესამე მინაწერი“ ავტორის საპროგრამო ნაწარმოებთა რიცხვს ეკუთვნის. ლექსიდან ჩანს, ავტორი მას სწორედ ასეთი შთავგონებული გულისხმიერებით ჰქმნიდა.

...ლექსის ამოქმა სიმწიფეს ითხოვს,  
გულის აბედს და უხილავ ნაკვესს,  
ფაზისის კლდეზე აფრენას ცდილობს,  
რომ კლდის სიმაღლეს ოცნება აჰყვეს.

იგი არ ეტრფის სამურ ბუხარს:  
სულზე აჩნია ცხოვრების ხნული.  
შემოქმედებას სირთულე უყვარს,  
ვასაგებად და სიმძაფრით თქმული...

ლექსში პროზაიზმების შეყვანის ისტორია შეუსწავლელია და, საერთოდ, ამ ღირსმნიშვნელოვანი მოვლენის ზუსტი დათარიღება გაჭირდებოდა კიდევ. იმიტომ რომ არსებითია არა პროზაიზმთა ეპიზოდური აღმოჩენა წარსულის ამა თუ იმ პოეტურ მემკვიდრეობაში, არსებითია მისი მხატვრული გამოყენება პრინციპულ და კვალიფიციურ სიმაღლეზე. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით, ამერიკელ პოეტ უოლტ უიტმენზე დიდ ავტორიტეტს ვერ დავასახელებთ. ახალი დროის ლირიკულ ლექსში დამკვიდრებული ემანსიპირებული, მაღალი საუბარი, სინამდვილის წვედომისა და გარდასახვისკენ მიმართული ტევადი პოეტური ენა და მეტყველება მიჯნაა პოეზიაში. პროზის და პოეზიის მხატვრულ საშუალებათა ურთიერთგამდიდრებით იქმნება კიდევ ახალი პოეტური კულტურა. ამის თაობაზე მეტად საინტერესოდ მსჯელობს ავტორიტეტი პოეტიკის საკითხებში, იური ტინიანოვი: «Но как возможно художественное введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому закону может оно осуществиться?»

Поэтическое произведение отличается от прозаического вовсе не имманентным звучанием, не ритмом, как данностью, не музыкою, непременно осуществлённою; слишком

часты примеры прозы более певучей, нежели иные стихи (у нас Гоголь, Белый, в Германии—Гейне, Ницше) и стихов низведенных до минимума напевности. Все стиховые элементы не даны, а заданы: задан ритм, как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные членения и связи, и вот почему рассекаются на строки даже те стихи, где это рассечение и без того совершенно явственно по ритмико-синтаксической тенденции рядов, — важен заданный ключ. Стихи от прозы отличаются не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их значением. Одни и те же слова в прозе значат одно, в поэзии — другое...

Поэтому для поэзии безопасно внесение прозаизмов, — значение их модифицируется звучанием. Это не те прозаизмы, которые мы видим в прозе: в стихе они ожили другой жизнью, организуясь по другому признаку. Поэтому, в тех случаях, когда семантика определенных поэтических формул стала штампом, исчерпана и уже не может входить как значущий элемент в организацию стиха, внесение прозаизмов обогащает стих, если при этом не нарушается заданность ключа.

Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее»<sup>1</sup>.

ლექსში პროზის ელემენტების ინტენსიური შეჭრის სახსნელად სულ ცოტა ორი ფაქტორია დასასახელებელი. სოციალური ფაქტორებიდან უმთავრესია ურბანისტული ცივილიზაციის განვითარება, რომელიც მრავლისმომცველ და უმაღლეს სინამდვილედ იქცა მხატვრისთვის. ესთეტიკური ფაქტორი ი. ტინიანოვს ზუსტად აქვს განსაზღვრული ზემომოყვანილ ნაწყვეტში: მხატვრული ტროპიკა თავისი გადახალისების აუცილებლობის პირისპირ უნდა აღმოჩენილიყო; ეს გადახალისება უნდა მომხდარიყო და მოხდა კიდევ დროში და საკუთარ თავში.

<sup>1</sup> Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, М., 1929, стр. 408—409.



თუკი ჩვენ სიმონ ჩიქოვანის მხატვრული პერსონაჟი, როგორც მისი  
 ლობაზე გვსურს გავამახვილოთ ყურადღება, პირველ რიგში უნდა  
 შეფასდეს მისი ღვაწლი ახალ ქართულ პოეტურ კულტურაში მა-  
 ლალი პროზის თვისობრივი დამკვიდრებისა. მისი პოეტური მეტყვე-  
 ლებისათვის ყველაზე ორგანულია მაღალი პროზის ტექნიკის დაუფ-  
 ლება — პოეტური მეტყველების ამ მხრივ გადახალისება და მომა-  
 ვალშიც მისთვის ფართო, მეტად ფართო პერსპექტივების დასახვა.

მაღალი პროზის ტექნიკის დანერგვა ლექსში — ყველაზე  
 ელასტიური ფორმისა და თანამედროვე სულისკვეთების მხატვრუ-  
 ლი ხერხია. მართალია, ს. ჩიქოვანის ამ მხატვრულ ტრადიციას ჯე-  
 როვანი გამგრძელებელი და პოეტურად განმავითარებელი თითქოს  
 არც გამოჩენია, მაგრამ ამ ფაქტმა ოდნავ არ უნდა შეამციროს მი-  
 სი ზოგადპოეტური ღირებულება. იმასაც თუ გავითვალისწინებთ,  
 რომ პოეტური პროზაიზმები უშუალო კავშირში უნდა იყვნენ ე. წ.  
 თეთრ და თავისუფალ ლექსთან, კიდევ უფრო დავრწმუნდებით სხე-  
 ნებული მხატვრული მეთოდის მაღალპროდუქტიულობაში.

ს. ჩიქოვანი პოეტური მეტაფორის ჭეშმარიტი ოსტატი; არა-  
 ნაკლებ ცნობილია მისი პოეტური ფერწერის უაღრესად განწყობი-  
 ლებიანი და ჩამწვდომი კილო, ზუსტი ტონის საღებავი, ორიგინა-  
 ლური ფაქტურა... და თუმცა, ამ შემთხვევაში, იგი ქართული პო-  
 ეზის დიდ ტრადიციას მიჰყვება, ახალი მხატვრული განზომილება  
 აქ მაინც საძიებელი რჩებოდა: შეიძლებოდა ტრადიციის გამდიდრება,  
 გათანამედროვეება, დაზუსტება; როგორც ვთქვით, ს. ჩიქოვანის პო-  
 ეტური პალიტრა აქ შესაშურველად მაღალმხატვრულია; შესანიშ-  
 ნავია, მაგალითად, ლექსი „ნაწვიმარი“, სადაც ნაწვიმარი თბილისის  
 და მისი შემოგარენის ღრმად ჩამწდომი რომანტიკული შეგრძნებაა  
 მოცემული. იშვიათია მეტი სიყვარულით, მეტი პოეტური ვნებით  
 და საკუთარ ქალაქთან სულიერი სიახლოვის მეტი წყურვილით აღ-  
 ბეჭდილი ნაწარმოები წარმოვიდგინოთ მით უმეტეს, რომ ეს განც-  
 და მეტაფორული ენითაა ნაუწყები. მაგრამ თუკი ჩავუყვირდებით:  
 ლექსის მოდერნიზებულ პოეტურ ტროპიკას, მის ხატოვნებას, შე-  
 სანიშნავ პოეტურ დეტალებს და პლასტიკური აზროვნების თუ  
 ფერწერული ხელოვნების ფაქტს კი არ უკავია ნაწარმოებში ვაბა-  
 ტონებელი მდგომარეობა, არამედ პოეტურ ინტონაციას, რომელიც,  
 როგორც ვიცით, ლექსის სინტაქსურ-ფრაზეოლოგიურ თავისებუ-  
 რებაშია მოცემული. ეს პოეტური ფრაზეოლოგიზმები კი, არც მე-

ტი, არც ნაკლები, ს. ჩიქოვანისთვის ნიშანდობლივ სალექსო პროზაიზმებში ვლინდება. ლექსში არ არის სტროფი, „მაღალი პროზის“ კონსტრუქციის რომ არ შეიცავდეს და ისიც სათანადო პოეტური რეგისტრში არ ყლერდეს. ლექსის შინაგანი, შეკავებული პათეტიკა, პოეტური აფექტაციის ლამაზად გამონახული ტონალობა და, რაც მთავარია, სინტაქსურ-ინტონაციური ფიგურები, არსებითად, ხსენებული ტექნიკითაა შესრულებული; თვით ლექსის შინაგანი ემოციური მდინარება, მისი ემოციური ლოგიკურობა და მხატვრული დინამიკა „მაღალი პროზის“ ელემენტების პოეტურ გამოყენებას ეფუძნება.

ნიშანდობლივია, რომ ერთ თავის ცნობილ ლექსში („ტბასთან“), რომელიც მხატვრული თვითდაკვირვებისა და პოეტური ინტროსპექციის ნიმუშსაც წარმოადგენს, ავტორს გულწრფელი საუბარი გაუბამს თავის მკითხველთან. ლექსის მხატვრული ანტურაჟი აქვარელურია, ნაზი და გამჭვირვალე; ხოლო ეს ლირიკული მხატვრობა ბანალობას ასცდა მხოლოდ იმიტომ, რომ მის გადმოცემაში თავშეკავებული პოლემიკა და პოზიციური შეურიგებლობა იგულისხმება. პოეტმა შეჰქმნა ნაწარმოები [სხვათა შორის, ჭეშმარიტი ფაქიზი გემოვნებითა და განწყობილებით...], რომლის ესთეტიკურ ნიშნებს იგი თვით ებრძვის, რომელიც მისთვის მიუღებელია. ამ მხრივ, ამ ლექსს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მისი ავტორის ესთეტიკური პოზიციის გასარკვევად. ამიტომ, სალექსო ანტურაჟი შემთხვევით არაა ბანალური; აი მისი ლიტერატურული ტრაფარეტი, რომელშიც ოსტატურადაა ჩაწერილი გადმოსხრილი ლერწმები, ჩრდილი ტბაზე, მთის დაისი და მზის ლამპარი, რომელიც ამ ტბაზე ქრება, კვლავ ლერწამი და აფრენილი წერო... დღეს ამგვარ სახეებს მოუცავს, თურმე, პოეტის შთაგონება, „ასე სადად, წყნარად, გასაგებად ფიქრობს“ ავტორი. მაგრამ მკითხველს ეჭვი იპყრობს ამგვარი განცხადებების მისტიფიკაციაში, რადგან პოეტის პროტესტი ამგვარ მხატვრობისადმი ურყევი და კატეგორიულია ამავე ლექსში. პოეტური მეტყველების ეს სახეობა მისთვის გამორიცხულია: იგი უვნებოა, ნელთბილი და მხატვრული დრამატიზმის მიღმა დგას. პოეტის აზრით, სალექსო ფრაზა ძალზე კულტივირებული არ უნდა იყოს, იგი არც სასაუბრო ენიდან ან უშუალოდ ცხოვრების წიაღიდან უნდა იქნეს აღებული; ლირიკული ლექსის სტრიქონები ეპიკური აღნაგობისა და წრთობის, შინაგანი დრამატიზმისა და აზრის თავისუფლად დამტევ „მაღალი პროზის“



ფრაზეოლოგიზმებმა უნდა გაანაყოფიეროს. პოეტური სათქმელი, მისივე სიტყვით, მხოლოდ ამგვარ სტრიქონებში ჩაეტევა (აქვე უნდა ვნიშნავთ, რომ ჭარბ პროზაიზმებს ვერც ეს ლექსი გაეცდებოდა).

როს ლერწამი მოიხრება,  
გადმოწვება ტბაზე ჩერო,  
ვზივარ, ვფიქრობ: რა იქნება,  
მეც სხვაგვარი ლექსი ვწერო;  
ვთქვა სიმღერა სულ უბრალო,  
ვიყო წყნარი, ვასაგები,  
და ეჭირის ყოველ გამვლელს  
ჩემი ლექსის ვასაღები...  
და ჩემს თავზე გულნაკლული  
მე ავკინძავ სიტყვის მტევანს,  
მაგრამ გული, ჩემი გული,  
სტრიქონში არ ჩამეტევა.

პოეტური პროზაიზმების საკითხში ს. ჩიქოვანის ლირიკა, უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე რუსული პოეზიის პრაქტიკით საკმაოდ დავალებულია (ვ. ბრიუსოვი, ვ. მაიაკოვსკი, ბ. პასტერნაკი).

პოეტის ნამდვილი, შინაგანად გახსნილი ბიოგრაფია მისი შემოქმედებაა. ეს ითქმის სიმონ ჩიქოვანზეც, რომლის პოეზია ავტობიოგრაფიულია ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, როდესაც ავტორს თავისი პირადი ცხოვრება, თავისი ცხოვრება პოეზიაში და ცხოვრების უმთავრესი ეპოქალური მოვლენები საკუთარ შემოქმედებით თემებად უქცევია და ამრიგად, „გადაუჭრია“. პოეტური შემოქმედების ბიოგრაფიული ღირსება ს. ჩიქოვანისთვის იმაში მდგომარეობს, რომ მასში იკითხება ავტორის შინაგანი სულიერი ცხოვრება, შემოქმედებითი და სულიერი „ქრონოლოგია“, ცხოვრებით მინიჭებული სიხარული, გარდუვალი დაეჭვება თუ ტკივილები, რომელთა „თვითმოშუშება“ კვლავ მათივე პოეტური გამოხატვით, პოეზიითვე ხორციელდება.

სიმონ ჩიქოვანის პირადი ბიოგრაფია გარეგნულად ნაკლებად განსხვავდება იმათგან, ვისაც მის გვერდით უშრომია და უმოღვაწია; მხოლოდ თავისი მღელვარე შეგრძნება ცხოვრებისა მკვეთრად გამოუხატავს საკუთარ ლირიკაში. ამგვარი ყალიბის მწერალ-

თა ცხოვრების შესასწავლად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ეძლევა მათი პოეზიის გაცნობას, რადგან საკუთარი ცხოვრების გადმოცემისასაც ისინი ჰქმნიან ერთგვარ მოთხრობას, პოეტურ ქრონიკას, რომელიც ისეა შინაგანად მოფიქრებული, როგორც თვით მათი მხატვრული ნაწარმოებნი.

სიმონ ჩიქოვანისთვის ლექსი არის ამაღლებული მსჯელობის ნატიფი ხერხი („ვინა სთქვა, თითქოს პატარა იყოს“... ან „არის ლიკრის და სიმწიფის შორის...“), მრავალი წლის განმავლობაში შეკრებილ აზრთა, დაკვირვებათა და განცდათა შერჩევა და პოეტური „შემოწმება“. მხატვრული მრწამსით, სიმონ ჩიქოვანი ნაწილობრივ მაინც ენათესავება იმ გამოჩენილ გერმანელ პოეტს, რომელიც თავის დროზე წერდა, ყრმობის ლექსები უმნიშვნელონი გამოდიანო. არ არის საჭირო აჩქარება მათ წერაში და, შეძლებისდაგვარად, — ამბობდა ის, — მთელი შენი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე უნდა აგროვო მათთვის შინაარსი და სიხარული. მაშინ, ცხოვრების მიწურულში შეიძლება დაიწეროს ათიოდე რიგიანი სტრიქონი. იმიტომ, რომ ლექსი გრძნობა კი არაა, როგორც ამას ბევრი ფიქრობს (გრძნობები საკმაოდ ადრე უჩნდებათ ადამიანებს), ის — გამოცდილებაა. ლექსის ერთი სტრიქონიც რომ დაწერო, უამრავი ქალაქი, ადამიანები და საგნები უნდა გქონდეს ნახული.

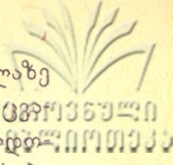
ამ მოსაზრებაში, უდავოდ, გადაჭარბებასთან გვაქვს საქმე, რასაც კარგად გრძნობდა ავტორიც, მაგრამ შინაარსიანობას ამ მოსაზრებას სწორედ ეს გადაჭარბება აძლევდა. ის, რაც გამოცდილებაში, მომწიფებულ ფიქრში წარმოქმნილა, ჩვენ ყველაზე მეტად გვაღელვებს და გვიპყრობს. ვინც ამ თვალსაზრისს მხარს დაუჭერს, ის მომხრე იქნება მკვეთრად გამოხატულ მედიტაციური პოეზიის. ნაწილობრივ ასეთია სიმონ ჩიქოვანის მხატვრული შემოქმედება.

ამიტომ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს ისიც, რომ პოეტი გონებრივი და ემოციური სიმწიფის, ჰუმანიტის ხმის მიგნების მიჯნად ასახელებს უკანასკნელ ორ ათეულ წელს. ერთ-ერთი ბოლო კრებულის წინასიტყვაობაში ის წერს: „ლექსები შერჩეულია უმთავრესად უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე გამოცემული ჩემი წიგნებიდან. რატომღაც ეს ოცი წელი პოეტური სიმწიფის ხანად მაქვს მიჩნეული. ამ ხნის განმავლობაში ადრე არჩეულ გზას თითქმის არ გადავცდენილვარ და არც ერთი შემოტევისთვის წინააღმდეგობა არ გამიწევია, მიუხედავად ამისა, პოეზია ჩემთვის ჰიდლია და თავისე-

ბური ასპარეზობა, ღამით უჩინარ ვარსკვლავთა ძიება და დიდი შუაღლის თაკარა სიცხეში წვა“...

სიმონ ჩიქოვანის პირველი ლექსები და ლიტერატურული წერილები 1924 წელს დაიბეჭდა და ეს წელი მისი სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლის თარიღად იქცა. სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა საქართველოში ფუტურისტული დაჯგუფების — „მემარცხენეობის“ ჩამოყალიბება, რომლის მეთაურადაც იგი აღიარეს. ამ მემარცხენე ლიტერატურულმა ჯგუფმა გამოსცა საქართველოში პირველი ფუტურისტული მანიფესტი, ხოლო 1924 წელს დააარსა ეურნალი საკმაოდ ექსცენტრული სახელწოდებით („H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“) და ლიტერატურული ხასიათით. იმდროინდელ მკითხველ საზოგადოებაში არავის არ ეპარებოდა ეჭვი ამ დაჯგუფების მეამბოხე განწყობილებაში, თუმცა ნათლად ვერ ერკვეოდნენ, თუ რა ახალი მხატვრული და კულტურული ღირებულებანი შეეძლო შეექმნა ამგვარ „ამბოხს“, ამ ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობას. მასში ჩაბმული იყვნენ ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა ლიტერატორები და ხელოვნების მუშაკები (ს. ჩიქოვანი, დ. შენგელაია, ირ. გამრეკელი, ნიკ. შენგელაია, ა. ბელიაშვილი, ნ. ჩაჩავა, ბ. ჟღენტი, შ. ალხაზიშვილი და სხვ.), რომელთაც შემდეგ თვალსაჩინო როლის შესრულება ხვდათ წილად ქართული მწერლობისა და ხელოვნების განვითარებაში. მაგრამ მათი შემოქმედებითი პროგრამა „ვიწრო ლიტერატურული“ ხასიათისა იყო და იმ დროის კონკრეტულ სოციალურ-კულტურულ პრობლემებთან ცოტა ჰქონდა საერთო. ფუტურისმი, რომელიც მაშინერის, ტექნიციზმის განვითარებისა და ურბანისტული სულისკვეთების ატმოსფეროში (იტალიაში) აღმოცენდა, ორგანული ვერ იქნებოდა იმდროინდელი საქართველოს ვერც ეკონომიური და ვერც კულტურულ-იდეოლოგიური სინამდვილისათვის. ამის შესახებ სამართლიანად წერდა გერონტი ქიქოძე<sup>1</sup>: „იტალიური ფუტურისმი ზოგადი კულტურული მოვლენაა და არა ვიწრო ლიტერატურული. ის ეწინააღმდეგება პატრიარქალურ წესწყობილებას ეკონომიურ წყობილებაში; კლერიკალიზმს პაციფიზმს და კოსმოპოლიტურ სოციალიზმს — პოლიტიკაში და იცავს მილიტარიზმს, ნაციონალიზმს და დემოკრატიულ ინდივიდუალიზმს. ზნეობის სფეროში ტრადიციულად განმტკიცებულ იდეალებს უარპყოფს და უმოქმედო

<sup>1</sup> გ. ქიქოძე. რჩეული თხზულებანი, 1964, ტ. II, გვ. 126—127.



მიმღეობის წინააღმდეგ ენერგეტიკულად ადასტურებს. მაგრამ ყველაზე დამახასიათებელი წარსულის კულტის უარყოფაა. იტალია მიცვალებულთა ბანაკი, ამბობს მარინეტი, ის მათ კარგად აცილებს, ცოცხლებზე კი არა ფიქრობს. წარსულის ექსპლოატატორები ყოველდღე ჰკლავენ ახალგაზრდა გენიოს პოეტს მით რომ თავზე ახლიან რომელიმე დიდი მგოსნის მუმიას, რომელიც ხუთი საუკუნის წინათ გარდაცვლილა. იმ მუმიათა, ცხედართა, მესაფლავეთა და საფლავის ქურდთა ლაშქარს უღმობელი ომი უნდა გამოეცხადოთ.

როცა გენიოსი კვდება, მისი საუკეთესო ნაწარმოებები მასთან ერთად უნდა დაიწვას, რომ მომავალ თაობას ფეხქვეშ არ გადაეღობოს. როცა ძველი ტაძრები, კოშკები და დარბაზები ინგრევა, მათ განადგურებას ხელი უნდა შეეუწყოს, რომ ადგილი გავუნთავისუფლოთ ბანკებსა, რკინიგზის სადგურებს, სახალხო სახლებს, ქარხნებსა და ყაზარმებს. სცენაზე და ლიტერატურაში მანქანა უნდა გამოვიყენოთ როგორც ცოცხალი არსება, ესთეტიკურ სფეროდან უნდა განვდევნოთ დედაკაცი და სიყვარულისა და ღალატის მუდმივი მოტივები.

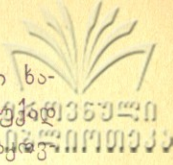
...მარინეტის აზროვნებაში უეჭველად ბევრი რამ არის გადაჭარბებული, მაგრამ მის იდეებს ხანდახან გონებამახვილობისა და მოულოდნელობის მიმზიდველობაც აქვს, — განაგრძობს გერონტი ქიქოძე. — ეს არ შეიძლება ითქვას ჩვენებურ ფუტურისტებზე. თუ იტალიაში ფუტურიზმს აქვს ერთგვარი საბუთი არსებობისა, როგორც რეაქციას ისტორიის გაღმერთების წინააღმდეგ, ეს არ შეიძლება ითქვას ქვეყნებში, როგორც რუსეთი ან საქართველოა. ასეთი ქვეყნები ისედაც უფრო მომავლისაკენ იცქირებიან, ვიდრე წარსულისაკენ და აქ ფუტურისტები იმ ახირებული ადამიანების შთაბეჭდილებას ახდენენ, რომელნიც ღია კარებს ამტვრევენ სახლში შესასვლელად“.

მართლაც, შემდეგში ქართველ ფუტურისტთა დაჯგუფება ნაკლებად პრინციპულად იცავდა ორთოდოქსულ ხასიათს, მეტნაკლები ზიგზაგებით იცვლიდა სახეს, თანდათან მეტ ზომიერებას იჩენდა და დაუახლოვდა საბჭოთა მწერლობას იმნაირად, როგორც ეს ჩანს მათ მიერვე დაარსებულ ჟურნალში „მემარცხენეობა“ (1927 წ.). სიმონ ჩიქოვანი აქტიური მონაწილეა ამ პერიოდის ლიტერატურული ცხოვრებისა და „ლეფის“ დაშლის შემდეგ თავის პოეტურ მო-

წოდებასა და კრედოს ერთგვარად უთანხმებს პროლეტარულ მწერლობის ჯგუფთა გაერთიანების — ფედერაციის — ებსა და პრაქტიკას. მისი აზრით, „მემარცხენეობა“ იდეასთან ყველაზე ახლო იდგა, მის ლიტერატურულ ღვაწლს შეიცავდა. მაგრამ ამგვარი ანალოგიისა და შინაგანი ახლობლობის აზრს სულ ჩქარა მანვე შეცდომა უწოდა. ეს ლიტერატურულ-რედუქტი პროცესი და მისი ისტორია პოეტს მხატვრულად აქვს ჩამოყალიბებული ლექსში „გმირი და წინ“ (1932), რომელიც ვლადიმერ მაიაკოვსკის ხსოვნისადმი მიძღვნილი:

...მე კი ფუტურისმს გავყევ ამ დრომდი,  
მოხუც აზრებით შევქმენ სკანდალი —  
ბრძოლის ველისკენ ბევრი გავბრდი  
და ბრძოლას შევჩი მხოლოდ სარდალი...

რაც შეეხება ქართველი ფუტურისტების მხატვრულ-ფორმალურ ექსპერიმენტებს ახალი რიტმული საწყისების მიკვლევის მხრივ, პოეტური ფრაზის ენერგიულობის ძიებაში, „ზაუმში“, ბგერითი ლაქების პრინციპში და კერძოდ, ს. ჩიქოვანის ცნობილ „ორკესტრულ ლექსალობაში“, ისინი მხატვრულ-კულტურულ ღირებულებას ნაკლებად შეიცავდნენ. ეს მოვლენა შეიძლება იმითაც იყო გაპირობებული, რომ ქართველი მემარცხენეები თვით ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ძირითად პრინციპსაც ვერ იცავდნენ თანმიმდევრულად. ცნობილია, რომ ვლადიმერ მაიაკოვსკის ფუტურისტული პერიოდის პრაქტიკამ შესამჩნევი როლი ითამაშა ახალი რუსული პოეტური კულტურისა და, კერძოდ, მისივე ვერსიფიკატორული ოსტატობის ჩამოყალიბებაში. ამას ვერ ვიტყვით ს. ჩიქოვანის პოეტურ ხელოვნებაზე, რომელიც საქართველოში ასეთივე მეთაური იყო მემარცხენეებისა, როგორც რუსეთში ვ. მაიაკოვსკი. სულ ცოტა, აქ ერთი მიზეზი მაინც უნდა დავასახელოთ, რომლის მიკვლევა, უფრო მოგვიანებით, არ გაუჭირდა თვით ს. ჩიქოვანს. მხედველობაში ვვაქვს მისი წერილი ვ. მაიაკოვსკის შესახებ. ს. ჩიქოვანისავე სიტყვებით, ვლადიმერ მაიაკოვსკის მხატვრული აზროვნების კალაპოტები და სპეციფიკა ურბანისტულია. ამგვარი პოეტური მიდრეკილება რუსულ პოეზიაში, მართალია, ბლოკის შემდეგ პასტერნაკმაც განავითარა [ცალ-ცალკე და თითოეულმა თავისებური განხრით]. მაგრამ მაიაკოვსკის ქალაქური პეიზაჟი, მეტყველება და



რიტმული ნაქედობა ვერ ითმენდა ლიტერატურულ-სალონური ხასიათის ნატამალსაც, რაც ხსენებულ რუს პოეტებს ასე სალტქონდათ პოეზიაში გატარებული. ს. ჩიქოვანის აზრით, ვ. მაიაკოვსკი საერთოდ ფართო მასების და „ნიეტების ამოძრავების მომღერალია“. მისი პოეტური ენის ჩამოყალიბებაში აქტიური როლი ითამაშა ქალაქურმა ჟარგონმა, ქალაქურმა ფოლკლორმა და ქუჩის სასაუბრო მეტყველებამ, თითქოს მისი პოეზიის რიტმული მდინარეება მართლაც ქარხნებისა და მანქანების წიაღში წარმოშობილიყო.

„პოეტური ენის ასეთი გამიჯვნა, — წერს ს. ჩიქოვანი, — და ასეთი მიდრეკილება ქართულ მწერლობაში თითქმის არ შეიმჩნევა“; თუმცა ქართული პოეტური ენის მდიდარი მეურნეობა საწინდარია ყველა სიძნელის დაძლევისათვის.

ს. ჩიქოვანი სავსებით სამართლიანად შენიშნავს, რომ ქალაქური, ურბანისტული სტილი, მეტყველება და მხატვრული ლექსიკა თითქმის განუფიქრებელია ჩვენს მწერლობაში. ავტორი არსად არ ადასტურებს, რომ ეს ჩამორჩენილი მხარე ქართული მწერლობისა და სამწერლო ენისა საკმაოდ დასაფიქრებელი, გადაუდებლად შესავსები ნაწილია მხატვრული მთლიანობის დაცვისთვის და იმედს გამოთქვამს, მისი დაძლევის ყველა პირობა არსებობსო. ამავე წერილში ის ჩვეული მიუკერძოებლობით წერს: მაიაკოვსკის „ჩვეულებრივი პოეტური პეიზაჟი შთაგონებიდან თითქმის განდევნილი ჰქონდა. ბუნების მაგივრობას მის ლექსებში თავად ავტორის ფიზიკური არსება ასრულებდა. მისი ფლეიტა არა ლერწმიდან ან ბუნების რაიმე საგნიდან კეთდებოდა, არამედ თავად პოეტის ხერხემლიდან იყო გამოთლილი... იგი ბუნების საიდუმლოებას ყურადღებას არ აქცევდა. ტყის შრიალი და მდინარის უცნაური ხმაური მას არ ესმოდა, ქალაქის წიაღში ეძებდა შთაგონების საფანელს და ბუნების ცხოვრებიდან თითქმის არაფერს სესხულობდა. მისი მხატვრული აზროვნების გზა ჩემთვის ნაწილობრივ უცხო აღმოჩნდა. მართალია, ურბანიზმი ჩემთვისაც მიუღებელი არ იყო, მაგრამ მე ბუნებასთან ურთიერთობის გარეშე ამღერება თითქმის ვერ წარმომედგინა და პოეტურ აღსარებაში საკუთარი ფიზიკური ხმის შესაძლებლობაზე დაყრდნობაც არ შემეძლო. ჩემი პოეტური გზა უფრო ტრადიციულად და ეროვნულად მეჩვენებოდა“.

მართლაც, ლიტერატურულ-პატრიარქალური სულისკვეთება, „ბუნებასთან ურთიერთობის გარეშე ამღერების წარმოუდგენლობა“

ან პოეტური გზის შედარებითი ტრადიციულობა აშკარაა ს. ჩიქოვანის ფუტურისტული პერიოდის იმგვარი ლექსებისთვისაც, რომლებიც გაერთიანებულნი არიან სახელწოდების ქვეშ „საბოლოო ტრადიციული ლექსალობა“. სოფლურ-ფოლკლორული ყაიდის ინტონაცია, ბგერწერის ხაზგასმულად არაქალაქური ხასიათი და პოეტური ტროპიკისა თუ ლექსიკის ტრადიციულ-კუთხური იერი [„ქარბორია“, „მზესუმზირა“, „მეკამეჩეების ურმული“, „მიბაძვა ხეების შრიალს“, „ცირა“, „სანაპირო სიმღერა ხაზო“ და სხვა] იძლევა საფუძველს ითქვას, რომ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ამ ნიშნების გამო დარღვეული იყო ფუტურისტების ის ძირითადი პრინციპი, რომელიც სხვა ქვეყნებსა და მწერლობაში სწორედ „ურბანიზმისა“ და ქალაქური მსოფლშეგრძნების — ეროვნული „არქეტაიპის“ პირველსაწყისებთან შერწყმაში მდგომარეობდა. ქართულმა ფუტურისტებმა თავის საპროგრამო ნორმასა და სანიმუშო განვითარებას ვერ მიაღწია.

სიმონ ჩიქოვანი იდეურად და მხატვრულად ჯერ ისევ 30-იანი წლების დასაწყისში განთავისუფლდა მემარცხენეობის დანაშრევებისგან. პოეტური ტექნიკის ძიებათა პროცესში მოპოვებულმა ზოგიერთმა შემოქმედებით-ლიტერატურულმა ხერხმა, რაკი მათ სრულად ახალი მხატვრული ხორცშესხმა ჰპოვეს და ახალი რეალისტური ნაკვებები შეიძინეს, იხარა და შესაფერი მადლიანი ნაყოფი გამოიღო. ეს შემოტრიალება რეალისტური მსოფლშეგრძნებისკენ, ცხადია, ერთი ხელის დაკვრით არ მომხდარა და თუკი შევადარებთ ცნობილი ლექსების ციკლის „მთაო, გადმიშვის“ პირვანდელ (1929 წ.) სახეს მის საბოლოო ვარიანტებთან (1939 წ.), ვნახავთ, რომ საბოლოო გადმოსვლა სოციალისტური კულტურის რელსებზე ავტორისგან ძალთა საკმაო დაძაბვას მოითხოვდა.

საინტერესოა, რომ „მთაო, გადმიშვის“ მრავალი ლექსი („გადასვლა გორავშე“, „უშგულის კომკავშირი“, „შემოლამება ხახმატში...“) ანდა ციკლი ლექსებისა „სამეგრელოში შთაგონებული საღამოები“ ძირითადად სიუჟეტური ხასიათისაა, რაც პირველი ნიშანი იყო იმისა, რომ ფუტურისტული სკოლის პოეტიკა დაძლეულია თუ უარყოფილი. ამას გარდა, ხსენებული ციკლების ლექსებს საგრძნობი სოციალური დატვირთვა ჰქონდათ, რაც თავისი მნიშვნელობით ასე ახლო იდგა ვ. მაიაკოვსკის „სოციალურ შეკვეთასთან“. ახალი სოციალისტური ყოფის შექრა საქართველოს მთიანეთში — ასეთი იყო ზოგადი სოციალური ფონი ამ ლექსებისა, — რომელიც

ყოველ მათგანში ცალ-ცალკე კონკრეტულ თემებად და მოტივებად ისახებოდა. ყოველი ლექსი რაღაც „უჩვეულო“ ამბავს, სიუჟეტურად საკვანძო მოტივს ეყრდნობოდა. სეანეთში მიდის ახალგაზრდა ექიმი, რაც იმ დროისთვის ჩვეული მოვლენა არ იყო („გადასვლა გორგაშზე“)... ერთ ახალგაზრდა ხევსურს ბარად ჩამოსვლა განუზრახავს და შოფრის ხელობის დაუფლება გადაუწყვიტია, რაც მამინდელ ხევსურეთში უპრეცედენტო სითამამედ ჩათვალეს („შემოდამება ხახმატში“)... სოფელ როშკს, ხევსურეთში, თავისი აგრონომი ჰყავს და ძროხის რძეს სეპარატორი ამუშავებს („ხევსურული ძროხა“):

მთად აგრონომი მოავდებს ჰუნეს,  
სეპარატორის მოისმენს ლიკლიკს,  
იცნობს ყვავილებს და კოლმეურნეს  
და შეცვლილ სოფელს ვერ იცნობს თითქმის.

ვერ ჰპოვებს ნახმლევ ხევსურულ ჩოხას,  
ჰპოვებს ფერმას და მიდამოს ჰერადა.  
კლდეზე დადგება ლამაზი ძროხა  
და დაამშვენებს ბუნების სურათს.

დღევანდელი თვალსაზრისით, ეს თითქოსდა უწყინარი თუ უმნიშვნელო საზოგადოებრივ-ყოფითი მოვლენები, რომლებზეც ზემოთ იყო ლაპარაკი და რომელთაც ავტორი ასე ხაზგასმით გადმოგვცემს და ანზოგადებს, ერთგვარი პოეტური მატიანეა საქართველოს მთიან კუთხეებში ახალი ცივილიზაციის შეჭრისა; მხატვრული კონტრასტებითა და ძველი ჩვევებისა თუ ადათ-წესების დაპირისპირებით ახალი ცხოვრების მიერ მოტანილ წესებთან — ავტორი იძლევა სიახლის განცდას, სოციალურ-კულტურული გადახალისების ფაქტებს, რომლის ბაზაზეც უნდა განვითარდეს ახალი ყაიდის საქართველოს მთიანეთი.

მაინც, თუკი ამ ლექსების პირვანდელ რედაქციებს გადავიკითხავთ, დავრწმუნდებით, რომ 30-იანი წლების დასაწყისში ავტორის პოეტური და მხატვრული სიმწიფე არ იყო მომთავრებული და მისი პოეტური ხმა, შინაგანი პოეტური სამყარო ელოდა ახალი სიმალღებებით გამდიდრებასა და მთელი ძალით ამეტყველებას.

ქართული ლექსის ძველმა ოსტატებმა გამოავლინეს მასში ზნეობრივ-სულიერი მოტივები და ასწავლეს საკუთარ სულში ღრმად

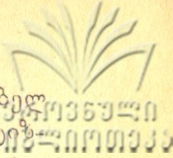


ჩახედვა. ამ „საგალობლის“ კილოთი შექმნილი ყველაზე უდრტვინ-  
ველი, ანდა ამაღლებული სტრიქონები ოდნავ დამორცხვებულნი მათ-  
ეტური „ეჭვიანობით“ შეპყრობილი ადამიანის გულსხილობის  
ჰგავს. ზოგჯერ ეს გულახდილობა გარდუვალი შედეგია შემოქმედ-  
ებითი რეფლექსიის შემოტევებისა:

არის სიყრმის და სიმწიფის შორის  
შესვენების თუ სიმორცხვის ქაში.  
ხელში შეგრჩება დაღლილი ქორი,  
ჯამში დაშრება სპეტაკი შხამი.  
ეს ქაში დაღვა, დავეჭვდი, ძმანო!  
გამხდარ თითებში ნელდება ალი.  
პირველი ცეცხლის დახარჯვას ვნანობ, —  
როგორ ავანთო ფურცელზე პუკარი!  
სულის თვისება, მღერა და ცრემლი,  
როგორ ვამგვანო აპრილის კოკორს!  
ანუ ოსტატის გაწვრთნილი ხელი  
აღსარებისთვის აღემართო როგორ!  
ფრთები მოტყდა და დამშვიდდა ქორი,  
ვულს სიკაბუჟე აშოროს ლამის.  
არის სიყრმის და სიმწიფის შორის  
სინანულის და სიმორცხვის ქაში!..

ეს ლექსი ყველაზე ნიშანდობლივია მათ შორის, სადაც ავტორ-  
მა შემოქმედებითი ეჭვი, დროებითი სულიერი კრიზისი თუ მხატვ-  
რის პიროვნების თვითანალიზი გვიჩვენა. მხატვრულად ბრწყინვა-  
ლედ შესრულებული ეს ლექსი მაუწყებელია იმისაც, რომ მხატვა-  
რი თანდათან ყალიბდება და სანამ მისი დასრულება მოხდება, გზა-  
დაგზა მწვავედ იგრძნობს ახალი სამყაროს დაბადებას საკუთარ თავ-  
ში. ეს ახალი განცდა, შესაძლებელია, ყველაზე ხელშესახებია შა-  
შინ, როცა სიკაბუჟის ემოციური სიმდიდრე და სიმძაფრე — „სპე-  
ტაკი შხამი“ — ნაწილობრივ შეიცვლება სულიერი სიმწიფით და  
შინაგანი ცხოვრების გაღრმავებით. ალბათ, ეს ის „ასაკია“, როდესაც  
ადამიანი უფრო მეტს იწყებს ფიქრს ცხოვრების დიდ საკითხებზე,  
ანდა საკუთარ სულიერ-ზნეობრივ ცხოვრებაზე. ყოველ შემთხვევა-  
ში, ამგვარი მხატვრული მიჯნების გადალახვა ყოველთვის გარკვეულ  
ტკივილებთან ყოფილა დაკავშირებული.

ს. ჩიქოვანმა ამავე ლექსში შეიტანა ერთი ახლებური ელემენ-  
ტი შემოქმედებითი ფსიქოლოგიიდან. ქართულ ლიტერატურულ



პრაქტიკაში ამ სახით არავის ეთქვა შემოქმედების მამოძრავებელ შინაგან ძალაზე, როგორც „სპეტაკ შხამზე“, რომ ლექსის დრამატუზმისა და ემოციური სიმძაფრის ამოსავალი თუ პირველწყარო მეტაფორულად სწორედ ამგვარი აზრით შეიძლება გამოხატო. ეს ნახევრადბოდღერიანული განმარტება და თვით ლექსიც შინაგანი დრამატიზმითაა აღბეჭდილი. ერთგან პოეტი გულახდილად წერდა: „ნამდვილი პოეტი მთამსვლელივით მუდამ მწვერვალისაკენ მიეშურება, თუმცა აღმართზე ნისლი ეჭვივით ეღობება და სიძნელე გზისა უორკეცდება. ერთხელ შემორჩენილი ეჭვი მეც დიდხანს მქონდა აკვიატებული, ვიდრე იგი პოეზიის თემაზე არ ვაქციე, გულის ნამცეცებით ვკვებე და მგონია მოვათვინიერე. მუდამ მაკვირვებდა ყველა დაუეჭვებელი, ნარგიზივით საკუთარ თავზე შეყვარებული შემოქმედი“. ეს შემოქმედებითი თვითკონტროლი, ანალიზი, სასტიკი ეჭვიანობა პოეტური მწვერვალების დაპყრობაში და მისი დაძლევის რთული გზის გამონახვა მას კიდევ ერთხელ აახლოებს ქართველ კლასიკოს მწერლებთან.

ლექსში „გურამიშვილის და ვაჟას ფერი“ ავტორი იმ მოსაზრებას გამოთქვამს, რომ სულიერი მოტივების თავისებური გამოყენებით იგი დავით გურამიშვილისა და ვაჟა-ფშაველას უშუალო გამაგრძელებელია, რომ მისი პოეტური ბუნება შინაგანი სიწრფელით და პოეტური აზროვნების ზოგიერთი ფორმით სწორედ ამ ორი დიდებული მწერლის შთაგონებას უახლოვდება.

გურამიშვილის და ვაჟას დარი,  
 სიმართლის მთქმელი, მე ვარ მესამე.  
 მათთან ყანები მქონდა ზიარი  
 და მიძიმე უღლით ბევრჯერ ვეწამე...

ეს გულწრფელი პოეტური აღსარება მკითხველისთვის ფიქრის განდობაა და მას მხოლოდ ის საშიშროება ახლავს, რომ მცდარად არ იყოს გაგებულნი. ავტორი ლაპარაკობს პოეტური განცდის, მხატვრული აზროვნების მნიშვნელოვან თავისებურებაზე, რაც პოეტს ანათესავებს და აახლოებს დიდ სულიერ წინაპრებთან. მას საბოლოოდ მხოლოდ ის აინტერესებს, რომ იყოს მათი პურით დაპურებული, მათი სატკივარით აღელვებული, მათსავე საფიქრალზე დაფიქრებული: „მეთაე ვარ თუ მე ვარ მესამე, მთიდან დამყურებს ვაჟას კესანე“, — აცხადებს იგი.

ილია ჭავჭავაძის თემები თუ პოეტური შემართება აშკარად გა-



მომეღავენდა იმ ლექსებში, რომელნიც მისივე ნაწარმოებთა „ახრდილი“ გიურ სათაურებს ატარებენ („ახრდილი“, „ჩემო მამულში“, „ქვეყნის ვლის დედა“ და სხვ.). მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს ს. ჩიქოვანის „ახრდილი“, სადაც საქართველოს მფარველი დიადი ლანდისადმია პოეტური მიმართვა. ნაწარმოები დაწერილია დიდი სამამულო ომის დროს, რის გამოც ის მეტ პათეტიკურ ჟღერადობასაც აღწევს. ლექსში დასამახსოვრებლად არის ჩამოყალიბებული სახე ქართველი ერის სულიერი ძალის გამომხატველი ადამიანის, რომელიც თურმე დღითაც და ღამითაც მადლის თვალივით ადგას მთელ ქართულ მიწას. ეს დიდებული ჩვენება კრებითი სახელია იმ მაღალი თვისებებისა, რომელიც სხვებთან ერთად ქართველ ხალხს აქვს: ესაა თავისუფლების სიყვარული, პატრიოტული სულისკვეთება, ბრძოლის წყურვილი. ამ თვისებების გამო შეიძლება ითქვას, რომ ახრდილის სიმბოლიკაში ილიას მაღალშუბლიანი პორტრეტიც არის ჩაქსოვილი. პოეტს ახრდილი გამოეცხადა, რათა შეეხსენებინა მისთვის საკუთარი არსებობა: მისი მაღლი საქართველოდან არ გადასულა, მისი თვალი საქართველოს კვლავ დარაჯობს, მისი სული ქართულ მიწაზეა დარხეული, ის საქართველოს ნაწილად ქცეულა და ამიტომ მის გარეშე, საერთოდ, შეუძლებელია არსებობა, — ასეთ აზრს ატარებს სიმონ ჩიქოვანი თავის ნაწარმოებში „ახრდილი“, რომელსაც ილიას ამავე სახელოდების პოემის ცნობილი პეკარეები უძღვის ეპიგრაფად: „მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა, მე ვარო შენი თანამდევი, უკვდავი სული“... როგორც კი ავტორი იწყებს სამშობლოზე ფიქრს და თავისი ხალხის საზრუნავზე ზრუნვას, მას ეახლება დიდებული ჩვენება („ქართლის მეხრე და ჩემი მამული“, — როგორც ავტორი უწოდებს) და თავისი სიბრძნით, შთამაგონებლობით და ნებისყოფით ეხმარება მას საფიქრალში. ლექსში ეს სურათი მართლაც მონუმენტურია.

„ახრდილში“ მხატვრული ექსპრესიითაა გამოსახული მთავარი გმირის ამაღელვებელი ზეისტორიული სახე. ეს ფიგურა მყინვარის სახითაც შემოდის ჩვენს წარმოდგენაში და ნაწარმოების შინაგანი თემა იქითკენაა მიმართული, რომ ახრდილის სახე ფართოდ გვესმოდეს, მასში ის დიადი ძალა დავინახოთ, რომელიც ყოველთვის იცავდა ჩვენს სამშობლოს და მომავალშიც დაიფარავს. ეს, ცხადია, არაა არც ბედისწერის სიმბოლო და არც რაიმე დემონური ჩვენება.

ეს აჩრდილი თვით ქართველი ხალხის გმირული სულია, მისი მამუ-  
ლისმოყვარეობა.

ასეთ შემთხვევაში, არ შეიძლება არ გავხსენოთ გალაკტიძის  
ტაბიძის უჭკნობი ლირიკული სტრიქონები:

ამ ბნელი ღამით ვიღაც დადის საქართველოში,  
ამ ბნელი ღამით ვიღაცა კენესის...

ან არ მოვიგონოთ ვაჟას დიდებული „ფშაველი ჯარისკაცის წე-  
რილი“, რომლის მსგავსი ტრაგიკული ნაწარმოები ჩვენ ცოტა  
გვაქვს. ლექსში აღწერილია ხმალამოდებული კაცი რამ, ლურჯცხე-  
ნიანი, რომელიც თავს დასტრიალებს „ქართველის ჯარს“. ეს კაცი  
უფრო მოჩვენებას ჰგავს; მას „ტურფა იერი“ აქვს, იგი შავებით მო-  
სილი, დიდი კაეშნით შეპყრობილია, მაგრამ შეიძლება ეს შავი სევ-  
და ჰმატებს მას მშვენიერ ნათელს, რომელიც ღამით წინ მიუძღვის  
ქართველობას:

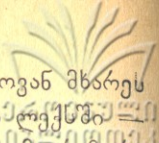
ეს ჩვენი ჩუმი მფარველი  
ლაშარის ჯვარად ვსცანიოთ, —

წერს ფშაველი ჯარისკაცი.

საქართველოს დიდი პოეტები ყოველთვის, თითქოს რეალურად,  
გრძნობდნენ ჩვენი ხალხის მუდამ ფხიზლად მყოფ სულს, მის ეროვ-  
ნულ შემართებას და ეს მაღალი თვისებები აჩრდილისმაგვარ მეფურ  
არსებად წარმოედგინათ, რომლის მუდმივი ადგილსამყოფელი კავ-  
კასიონის ქარიშხლიანი და თავისუფალი მწვერვალები უნდა ყოფი-  
ლიყო.

სიმონ ჩიქოვანი მტკიცედ დგას გასული საუკუნის კლასიკოს  
პოეტთა ეროვნულ-ლიტერატურულ პოზიციებზე, მაგრამ, ამასთანა-  
ვე, განვითარებული აქვს თანამედროვეობის გრძნობა. თუ, ერთი  
მხრივ, ჩიქოვანი უხვად ეყრდნობა ქართველი პოეტების მაღალ  
კულტურას და ფესვები სწორედ მათ პოეზიაში აქვს გამდგარი, მეო-  
რე მხრივ, ის მხატვრის ალღოთი გრძნობს თანამედროვეობის სულს,  
დღევანდელი დღის მოთხოვნებს და მათი შერწყმით გვაწვდის მხა-  
ტვრული ინდივიდუალობით აღბეჭდილ სურათებს.

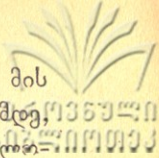
ხანდახან ჩვენ მოწმენი ვხდებით იმისა, რომ ს. ჩიქოვანის პო-  
ეტური ფრაზა არაა მოქნილი, დაუხვეწავია, ანდა ლექსის მდინარე-  
ბა, გარეგანი ფორმა მიიშვია, უსწორმასწორო. პოეტი, როგორც სხვა



შემთხვევაში, ისე ამჯერადაც კარგად გრძნობს ამ ნაკლოვან მხარეს და თვითონ ყველაზე უფრო მკაცრად ამხელს მას: ერთ-ერთ ლექსში „მეორე მიძღვნა“ ის ამგვარად მიმართავს ადრესატს: „მავრამ რა გიყო, შენ მიძიმე ხარ ჩემი ლექსივით“... ამ შემთხვევაშიც, ეს არაა პოეტური კეკლუცობა, ავტორის განცხადება მთელის სერიოზულობითაა ნათქვამი.

სიმონ ჩიქოვანის პოეზიისთვის არაა ნიშანდობლივი გარეგნული კეთილზმოდანება, ფორმის ხაზგასმული სიმსუბუქე. მაგრამ განა შეიძლება არსებობდეს ორი აზრი იმის შესახებ, რომ მისი ლირიკის საუკეთესო ნიმუშები ზეშთაგონებით და გატაცებით აითვისება? სად არის „საიდუმლო“ ამ ლექსების ლირიკულ-ემოციური ძალისა? უნდა გადაწყვეტილად ითქვას, რომ ძირითადი, რაც მის ლექსებს ხდის შთაშაგონებელს, ესაა პოეტური პროზაიზმებით გაღრმავებული, მაგრამ, ამავე დროს, დიდი პოეტური წნევის შემცველი სულიერობა, პოეტური აზროვნების მძაფრი ნაკადი. ამიტომაც მისი ლექსები ჩვენთვის დასამახსოვრებელი, ზნეობრივი სხივით გაკეთილშობილებული.

ს. ჩიქოვანი საკმაოდ დავალებულია რუსული პოეზიისაგან. იგი მოტრფიალე იყო ტიუტჩევის, ბლოკის, პასტერნაკის და მაიაკოვსკის პოეზიისა, რომელთაც, თითოეულმა თავისებურად, ერთგვარი გავლენაც მოახდინეს მის მხატვრულ-შემოქმედებით ჰორიზონტზე. მაგრამ ახალ რუსულ პოეზიაში ის არ სცნობდა იმ მძლავრ მისტიკურ ნაკადს, რომელსაც ყველაზე აშკარა ბრძოლა ვალერი ბრიუსოვმა გამოუტყაბა ბრწყინვალე პოეტური პრაქტიკითა და თეორიით და მისი დროის რუსულ მისტიკურ პოეზიას დაუპირისპირა „ობიექტური“ ესთეტიკური ხილვა. სიმონ ჩიქოვანისთვის უცხოა პოეტური ხილვის ყველა ის მხატვრული მეთოდი, რომელიც სინათლეს და ერთგვარ სისადავეს მოკლებულია. თავის ფართოდ ცნობილ ლექსში „ნიჟარა“ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ პოეტის ნამდვილი დანიშნულებაა დახვეწილი გალობის ხმით ასახოს ეს სინამდვილე და მასში სილამაზის კანონზომიერებათა აღმოჩენით შემატოს მიმზიდველობა, მეტი სასიცოცხლო ხალისი. მწუხარებისთვის, გამოუთქმელის ანდა ბუნებაში არსებული შეუცნობელისთვის მღერა მას არ იზიდავს. მისი ფიქრით, შემოქმედი უფრო ხშირად შეზღუდული პიროვნება უნდა იყოს, რომ ძირითადი ნაწილი თავისი მოღვაწეობისა სწორედ ამ მოტივებს დაუთმოს: ანდა ის შექსპირივით დიდი უნდა იყოს, რომ ამ მოტივებში დიდი ადამიანური ტკივილები დაგვანა-



ხოს. ვინც ამ გენიოსის ჯადოქრობას და ძალას არ ფლობს, მის ხელში მწუხარებისა და მისტიკურის თემა ხშირად ცალმხრივობამდე, ვიწრო მიკერძობამდე, წმინდა სუბიექტივიზმამდე მიიყვანს ხელს. ს. ჩიქოვანი არ მიპყვება იმ მხატვრულ-ფილოსოფიურ კონცეფციას, რომლის მიხედვით ცხოვრება ფილოსოფიური პესიმიზმის წყაროა. ლექსში „ნიჟარა“, რომელშიც მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა საკუთარი ესთეტიკური მრწამსი, იგი იმ მხატვრულ გზას ადგას, რომ ხელოვანმა ცხოვრების მოვლენები მშვენიერების კატეგორიებში უნდა მოაქციოს, მთელი ხმით უმღეროს იმას, რაც მიწიერ სიხარულს შეგვმატებს. სინამდვილე პოეტს სჭირდება, რომ მშვენიერებას შინაარსი მისცეს; ხოლო სილამაზის გრძნობა ადამიანს იმისთვის გამოპყობია, რომ ეს ცხოვრება მოაქციოს მის ჰარმონიულ ფორმებში, — ასეთია „ნიჟარას“ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური თემა:

მე შექსპირივით მონოლოგით მინდა ლაღადი,  
 ავიღებ ხელში კოლხიდაში ნახულ ნიჟარას.  
 ვეტყვი: იმღერე, შენ სიმორცხვე ვერგო მარადი,  
 შენმა ღულუნმა ნაფიქრალი ზღვასთან მიჯარა.  
 მე თავის ქალას ვამჯობინე, მეპყრას ნიჟარა,  
 სადაც წუხილი და ვარამი არ აღანდულა.  
 მხოლოდ ვაღობა, მხოლოდ ტალღა შიგნით ჩამჯდარა,—  
 ვაშლილ ღელვაში გამოზრდილა და გარანდულა...

ზღვის ეს ბინადარი, ს. ჩიქოვანის ლექსის საგანი — ნიჟარა — თვით ლექსის მშვენიერი მეტაფორიული სახეა. აქ ზღვაც და, საერთოდ, ნაწარმოების მთელი ლიტერატურული ანტურაჟი მეტაფორულა.

ტარტო აუდიტორიასთან მჭიდრო კავშირი ისევე სჭირდება პოეტს, როგორც ხელოვნების ყველა სხვა დარგის წარმომადგენელს. დასაშვებია ისიც, რომ შემოქმედების დროს პოეტი საკუთარი თავისთვის თხზავს. მაგრამ შემოქმედებითი პროცესის ხასიათი ცოტას გვეუბნება ხელოვნების დანიშნულებაზე. ნამდვილი ხელოვნება ხალხში გადადის და ასეთნაირად, თითქოს, ნივთიერ ძალად იქცევა, თუ ხელოვანი თხზავს საკუთარი პიროვნებისათვის, შეიძლება ეს შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის სპეციფიკას შეადგენს, მაგრამ ხელოვნების დანიშნულება იმაშია, რომ მკითხველის აზრთა წყობა, გრძნობის მოძრაობა მწყობრად, ესთეტიკურად წარმართოს, პარმონიის განცდა შექმნას. ამიტომ, პოეტისთვის გა-

დამწყვეტია, გაიზიარა მკითხველმა მისი ლექსი, დაიმახსოვრა შინა-  
განად ის, თუ არა; აი პოეზიის სასიხვი ქვა.

მხატვრის სრულფასოვნება წარმოუღვეწელია, თუკი მისი ცხოვრება  
რების წიაღს დროებითაც კი მოწყვეტილია. „მე ხალხის გული გავი-  
ნაწილეო“ — ამბობს ერთ ლექსში („პასუხის მაგიერ“) პოეტი. სხვა,  
ასევე საყურადღებო ნაწარმოებში — „ქვაზე ამოჭრილი ნადირობა“  
ავტორი იმ აზრს ადგას, რომ ხელოვნების ვერც ერთი უმშვენიერესი  
ძეგლი ვერ მივა თავისი ღირებულებით სიცოცხლის ნათელ გამოვ-  
ლენასთან. ეს შეხედულება, რასაკვირველია, ორიგინალური არაა,  
მაგრამ ს. ჩიქოვანის ხსენებული ლექსი საყურადღებოა მხატვრული  
შესრულების თვალსაზრისით, ავტორის ცნობით, ატენის ხეობაში მას  
უნახავს ბარელიეფი, სადაც ქვაზე ამოჭრილია ნადირობა ირმებზე:  
ამხედრებული მონადირე ისარს უმიზნებს ირმის ჯოგს. ავტორი,  
მართალია, არაფერს გვეუბნება, თუ როგორი ესთეტიკური შთაბეჭ-  
დილება მოახდინა მასზე ამ ატენურმა ბარელიეფმა. ეტყობა პირველ  
დანახვისთანავე ის გაუმსკვალავს იმ ცივ, შემადრწუნებელ აზრს, რომ  
შეიძლება მისი შემოქმედებაც ამ ბარელიეფით უავტოროდ დარ-  
ჩეს მემკვიდრეობას, ხოლო მომავალმა მკითხველმა მისი მღელვარე  
მხატვრული ნაწარმოებიც ცივი ბარელიეფით აღიქვას, მათ სი-  
ძველისმოყვარულის თუ ხელოვნებისმცოდნის თვალით შეხედოს...  
ეს აზრი, ეტყობა, თვითონვე საშინელ მკრეხელობად მიუჩნევია, მაგ-  
რამ არ დაუფარავს, ბარელიეფისთვის თვალი აურიდება და მზით  
განათებულ გარემოსთვის მიუპყრია. მისი აზრით, ბატონობს მხო-  
ლოდ ცხოვრება, ცვალებადი არსებობით, მაგრამ მუდამ მწვავე ნე-  
ტარებით აღსავსე. ეს ლექსი, დაწერილი ოდნავ პასტორალური კი-  
ლოთი, იმ განწყობილებასაც აღძრავს, თუკი პოეტი თავისი სიმღე-  
რებით გადავა ხალხში, ის თავის ნაწარმოებს ნამდვილ სიცოცხლეს  
შესძენს.

მსგავსი თემაა დამუშავებული, ძირითადად, ლექსში „მეთევზის  
სტუმრობა“. როგორც ჩვენი კრიტიკაც აღნიშნავდა, ამ ნაწარმოებ-  
ში ერთმანეთს მიჰყვება ორი მოტივი: თბილისელი მეთევზის საქმიან-  
ობის გადმოცემა და მხატვრის საქმიანობით აღძრული ფიქრი. რო-  
გორც ვხედავთ, ამგვარი კომპოზიციურ-პოეტური პარალელიზმები  
სიმონ ჩიქოვანის საყვარელი მხატვრული ხერხია. „სტრიქონიც ეძებს  
სხვის გულში ბინას, ხავერდის დარად თხოულობს ალერსს,... ხელს  
შეახებ და მოკვდება თევზი, სტრიქონი ხელის შეხებით ცოცხლობს“...



ქართული  
ლიბრეოთეკა

სტრიქონი, ლექსი, საერთოდ, მხატვრული ქმნილება მკითხველს ითხოვს, რადგან ის მართლაც ადამიანის გრძნობის ცოცხალი ნაწილი ხდება. მას შეუძლია იცოცხლოს მხოლოდ ადამიანის ცნობიერებაში და მისი შემოწვებით; ასეთია ლექსის „მეთევზის სტუმრობის“ თემატური შინაარსი.

თუ ს. ჩიქოვანის ზოგი ლექსის მხატვრული ფორმა ერთგვარი სტატიკურობით აღინიშნება, მის საუკეთესო ლექსებში არის არტისტული ჩამწვდომობა, პლასტიკური მეტყველების ნიმუშები. არტისტიზმითაა შემკობილი „თბილისელი მეთევზე“, რომელიც ზემოხსენებული „მეთევზის სტუმრობის“ თავისებურ პოეტურ ვარიანტს წარმოადგენს. ძნელია ზუსტად თქმა იმისა, თუ ძველი თბილისის კოლორიტულობა ყველაზე მკვეთრად ვინ გადმოსცა: საიათნოვამ თუ გრიგოლ ორბელიანმა, ნიკო ფიროსმანმა თუ ლადო გუდიაშვილმა, გიორგი ლეონიძემ თუ ი. გრიშაშვილის არტისტულმა ალლომ, მაგრამ ცხადია ისიც, რომ ლექსში „თბილისელი მეთევზე“ მძაფრადაა შეგრძნობილი ძველი თბილისის განუმეორებელი კონტურები, მისი ყოფა-ცხოვრების ზოგიერთი დეტალი. ეს დინამიკური ლექსი თავიდან ბოლომდე დრამატიზმით აღბეჭდილი ნახატია განთიადის მობლოდინში მყოფი დედაქალაქისა, როდესაც თბილისელი პოეტები თავის სტრიქონებს უკანასკნელ ელვარებას ანიჭებენ, როცა მეთევზეებს წყლიდან ამოაქვთ „მოფართქალე ბადეები“, ერთი ნაწილი ამ ქალაქის მობინადრეებისა მქუხარე ლხინს მისცემია, სხვები კი გარიჟრაჟის ტკბილ ძილში არიან წასულნი.

თბილისელი მეთევზე, ამოყოლილი მტკვრის ადრიან ნიავს, დადის ქალაქში ცოცხალი თევზებით, და რიჟრაჟისფერი კალმახის ვარკეანის შუქით თითქოს სურს საყვარელ დედაქალაქში დააჩქაროს განთიადის მოსვლა, გამოადვიდოს იგი:

...რიჟრაჟისფერი თევზები დააქვს  
თარფში ჩაყრილი, როგორც ხალისი,  
მდინარეს აცნობს საყვარელ ქალაქს,  
გაბედული და შესაბრალოსი.  
დაექვს ჭეიფს და როგორც ქორი  
შეგარდება და წამოშლის სუფრას,  
უცბად გახდება სტუმრების სწორი  
და მასპინძელთან ჭიანურს უკრავს.  
სუფრის ამშლელი ხალისი ახლავს,  
და ჩახმახით უჭირავს ჭამი,





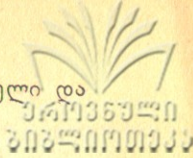
ქუდს ოსტატურად აისვრის მაღლა  
 და გარიჟრაჟის დარეკავს უამი...  
 ...შინ დაბრუნდება დაღლილ ქარივით,  
 უცნობ ოჯახში ქეიფით მთვრალი,  
 შეაღებს კარს და მეგობარივით  
 ისევ ეძახის ფხიზელი მტკვარი.

ქალაქის პეიზაჟი „აქლემებზე აფრენილი თბილისი“ არანაკლები მხატვრული ელვარებით და კოლორიტულობით ავტორს გადმოცემული აქვს შესანიშნავ ლექსებში: „ნაწვიმარი“, „მტკვრის სანაპირო“, „ფიროსმანის ღამეები“, „მიყვარს უებრო შენი უბნები“, „მეჩეთის წინააღმდეგ კრივში გასვლა“, „მეტეხზე ხომლის წვევრები ვთვალე“, „მეტეხის ქვაზე“, რომელშიც ასე კარგადაა გადმოცემული აბო თბილელის სულეირი პორტრეტი:

მეტეხის ქვაზე ლოგინს გავიშლი,  
 მე ვარ თბილელი, მოხუცი აბო,  
 მინდა ღრუბელი, ვით ყურთბალიში,  
 თავქვე დავიგო და გავინაბო...

მიმზიდველი პოეტურობით არის წარმოდგენილი ს. ჩიქოვანის შემოქმედებაში შრომის თემა; შრომა ადამიანის, როგორც გამონაკლისის ფასდაუდებელი ხვედრია. ეროვნული ისტორია ეროვნული შრომის თავისებურებათა ფონზე თითქოს უკეთ ჩანს. თავისუფალი შრომის წარმოსახვას მის ნაწარმოებებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია, რადგან, მისი ღრმა რწმენით, სწორედ თავისუფალ შრომას და შემოქმედებას შეაქვს ადამიანში ზნეობრივი კეთილშობილება და კულტურა აღმშენებლობისა.

ლექსი „ოცნება“ იმის კარგი დადასტურებაა, რომ თავისუფალი შრომა მას ზნეობრივი მაღლით და შემოქმედებითი გატაცებით გარემოცული მიაჩნია. მას რით შეიძლება აიხსნას ის წრეგადასული სიხარული, პოეტს რომ შეიძყრობს ისტორიით აღსავსე ატენის მიდამოების, მისი მშრომელი მოსახლეობის ახლო გაცნობისას? ის დიდი ბარაქა და ზღაპრულ სახეებში დახატული ხეავი, რაც მას ატენური ციკლის ლექსებში აქვს აღწერილი, ისტორიულ პანორამასავით აღიქმება: მოწმობს ამ ადგილის მკვიდრთა ათასწლიან გარჯას, შრომისუნარიანობას და ამავე დროს, თუ ამის გამო, მათ ზნეობრივ



სილამაზესაც. ასეთია ატენური ციკლის ლექსების მხატვრული და ემოციური ლოგიკა.

კოლმეურნის კალო ირმებს ვალეწვიე,  
 რქებს მივაკარ ყვავილები ჭრელი.  
 კევრს შევახტი, ჩამავალ მზეს დავეწვიე,  
 ბარჩხალა მზეს თითქო ვტაცე ხელი.  
 მზე ირმებზე დაჰკიდე და დავსრიალებ,  
 ხოხბისფერი პატარძალი მშველის.  
 შენ შრომის ხვავს, პატარძალო, მაზიარე,  
 რქე შემასვი ჯვირნის და შველის...

კარგია ამავე ციკლში აღწერილი ქეიფი და ლხინი ატენელებთან. ეს სცენა თითქოს ლოგიკურად აგვირგვინებს ადრე აღწერილ შრომის სურათს: გაშლილ სუფრას ორთქლი ნისლივით ადგას, ქვევრი ახდლილია, ხოლო მთვარე თონიდან ამოფრენილსა ჰგავს. აქვე დახატულია ერთი ატენელი პაპის კარგი პორტრეტი. ეს ბერიკაცი დიდიდანვე ქვევრში ყოფილიყო ჩასული მის გასარეცხად და თავაულებლივ, ღულუნით შრომობდა. პოეტს ამ გადაბერებული მოხუცის შრომა ქვევრში შეუდარებია იმ ფუსფუსთან, რომელსაც პაპა, ალბათ, საფლავშიც არ მიატოვებდა. ქვევრში მდგომ მოხუცს თითქოს მართლაც ცალი ფეხი სამარეში ედგა, მაგრამ მაინც დიდის მონდომებით, ხალისით შრომობდა. პოეტის თქმით, მალე ამ ქვევრში ჩაასხამენ ყურძნის წვეწვს, და ისიც მის სიღრმეში პაპასავით ამღერდება.

ლექსში — „თიბათვე“ პოეტს თითქოს გათანაბრებული აქვს სოფლად შრომისა და ცხოვრების ჭეშმარიტი სიტკბოების შეგრძნება. ეს კარგი ლირიკული ნაწარმოებია. ასეთივე პოეტური სიმართლით და ემოციურობით არის დაჯილდოებული „მეფუტკრე“, „ქარხნის მუშები ისვენებენ ზღვის პირად“ და სხვ. მაგრამ შემოქმედებითი შრომის ქებათა-ქებად მაინც უნდა ჩაითვალოს „მიძღვნა ვარძიის ოსტატისადმი“ და ასევე „მიძღვნა ხელნაწერი „ვეფხისტყაოსნის“ ოსტატებისადმი“.

„მიძღვნა ვარძიის ოსტატისადმი“ პოეტური ძეგლია ამ კლდოვანი ქალაქის უცნობი მთავარი ხუროთმოძღვრისა. ავტორი შთაგონებულია დიდი გაქანებით, პარმონიის გრძნობით, ფანტაზიის უნარით და შემოქმედებითი გაბედულებით, რაც ქართველ ხუროთმოძღვარს ასეთი ზედმიწევნითი გენიალობით გაუმეძღავებია. ეს კლდექალაქი მოწმობს ქართველი გეომეტრის ქვაში გამოხატულ პოეტურ

ბუნებას, ფორტიფიკაციის ხელოვნების მეტად რომანტიკულ გადაწყვეტას. ამიტომ ეს თემა ავტორისათვის მაღალი შთაგონების საგანი გამხდარა. ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი ვარძიის მონასტრი ქართული ხელოვნების, ეროვნული კულტურისა და თავდაცვის შედეგია, არამედ მტკვრის ქვედა ხეობის, ქართული ლანდშაფტის მშვენიერება. მშვენივრად ამბობს ბ. რუნინი თავის საყურადღებო და საინტერესო სტატიაში სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედების შესახებ — „შეგნებული უშუალობა“<sup>1</sup>: «Ведь и культура влияет на природу, не только одухотворяя наше восприятие пейзажа образами искусства, но и вписывая в пейзаж творения человеческих рук. Это, если понимать культуру широко, включая сюда знания и труд, мечты народа и его дела, его воображение и его мужество, а именно так ощущает свою национальную культуру Симон Чиковани. Для него в понятии культуры объединяются усилия предков и современников, поэтов и зодчих, крестьян и инженеров, художников и воинов, прославивших и украсивших родную землю своими деяниями...

«Вардзии зодчий» посвящено неведомому строителю, который создал в конце XII века огромный пещерный монастырь в верховьях Куры... Человек словно воплотил в самый ландшафт свой смелый замысел, он внес в скалистые просторы дух эпохи возрождения, и до сих пор «все здесь дышит умом и талантом»... Здесь культура как бы навеки вошла в самое лоно природы, проникла в почву страны».

ამ ლექსით ს. ჩიქოვანი თითქოს შეეცადა მოეხაზა ბუნდოვანი კონტურები ვარძიის აღმშენებლის პიროვნებისა, მხატვრული ინტუიციით მიეკვლია მისი თავგადასავლისთვის. ავტორი აღგვიწერს იმ გაფაციცებულ თუ გამალებულ წინასწარ სამუშაოებს ოთხასთვლიანი ციხე-სასახლის პროექტზე, შემდეგ თვით ქვის დამუშავებასა და ადამიანის გონიერ შებმას ბუნების სტიქიასთან, კლდოვან ქანებთან, შემდეგ კი ვაკვირვებას გამოსთქვამს მისი პიროვნების უკვალოდ გადაშენებისა და უგზო-უკვლოდ გაქრობის გამო:

---

<sup>1</sup> Б. Рунин, «Осознанная непосредственность», ж. «Дружба народов», 1958, № 3.

უსინათლო და მრავალთვალეზა  
კლდე დაგვექვიროდა, ოსტატო ჩემო,  
საკვირველება, საკვირველება  
გადმომდგარიყო მდინარის ზემოთი..



პოეტის სურვილის თანახმად, რადგან ამ დიდებული ქართველი ხუროთმოძღვრის სახელი ჩვენთვის სამუდამოდ დაკარგულა, მას თვით ამ ძეგლის სახელი, ვარძია უნდა დაერქვას, ასე უმღერა თანამედროვე პოეტმა დიდ შემოქმედებით ენერგიას, აღმშენებლობით გენიას, ეროვნულ წიაღში მთვლემარე ძალას, რომელიც ყოველ ისტორიულ დროს და დღესაც — „შრომის საუკუნეში“ — მძლავრადაა გამოხატული.

მით უფრო მნიშვნელოვანია სამამულო ომის ამსახველი თემატიკა ს. ჩიქოვანის პოეტურ მემკვიდრეობაში, რომ თემის ვახსნა მოკლებულია დეკლარაციულობას, ლიტონ ან პლაკატურ განცხადებებს. ამას, შესაძლებელია, ხელი შეუწყო იმ გარემოებამაც, რომ ის, სხვა ქართველ მწერლებთან ერთად, სწვევია ქართველ მეომრებს საომარ ხაზზე. ამ ლექსებში შეინიშნება ფსიქოლოგიზმი, თემის ფსიქოლოგიური გააზრება, რის საუკეთესო ნიმუშიცაა „მტრის თვითმფრინავების თავდასხმის დროს თქმული“. იგი დაწერილია 1943 წლის აპრილში, აზოვის ზღვასთან, და, უნდა ვიფიქროთ, საესეებით რეალურ მასალას ეყრდნობა.

ავტორი სადად, გულწრფელად გადმოგვცემს იმ დამამცირებელ გრძნობას, რომელიც უჩნდება ადამიანს, როდესაც გამანადგურებელი ძალა თავს ესხმის და ერთხელ კიდევ აგრძნობინებს საკუთარ უსუსურობას: ის უილაჯოა დაიცვას თავი ან, უბრალოდ, აიცდინოს მწარე შიშის უსიამოვნო შეგრძნება. ომი საშინელია, ვკითხულობთ ლექსის სტრიქონებს შუა, მაგრამ პათოსი ამ ნაწარმოებში მინც ამაში არაა. „მტრის თვითმფრინავების თავდასხმის დროს თქმული“ იმითაა ღირსშესანიშნავი, რომ მასში გამოხატულია წული და შიში განადგურების წინაშე აღმოჩენილი ადამიანისა, რომელსაც ყველაზე სახიფათო წუთებშიც არ ასვენებს საკუთარი შემოქმედებითი ბედი: იგი კვდება როგორც პოეტი. შემოქმედებითს გარიჟრაჟზე მყოფი, თუ თავისი მოწოდებისა და საქმიანობის შუადღეს მიღწეული ადამიანები განიცდიან სიკვდილს, როგორც საკუ-

თარი მოვალეობისა და შემოქმედების კატასტროფასაც; ასევე ამ ნაწარმოების დედააზრი. გმირი ამ ნაწარმოებისა საკუთარ თავს სჯავსა გუმბათე, მგალობელ ქვას უწოდებს, რითაც სურს გვიტხრას, რომ მის ფიქრებს, ოცნებებს თუ საზრუნავს მჭიდრო კავშირი აქვს ხელოვნებასთან:

არა ვარ კლდე და არცა ლაჩარი,  
მაინც ვავრბივარ, არ მოცელონ სიცოცხლე მცირე,  
არ დამინგრიონ მუხის ტაძარი,  
სადაც ჩეროში ცხრა წყაროზე ჩუმი ხმით ვწირე.

არ დავიმეხო და არ დავინგრე,  
ვარ საგუმბათე, მგალობელი ქვა ვარ ალგეთის,  
სულში სანთელი წუთით ჩამიქრე,  
თვალი არ მომკრან, მომახვიე ღრუბლის ნაფლეთი...

ამ ლექსში დაცულია ის ფსიქოლოგიური სიმართლე და მხატვრული სიმაღლე, რაც საწინდარია ნამდვილი პოეტური ქმნილების დაბადებისა. იგივე თემა პარალელურად განვითარებულია ლექსში „ჯამის ნამსხვრევები“. სამამულო ომის თემაზე ომის პერიოდშივე შექმნილია „საბჭოთა კავშირის გმირს ვლადიმერ კანკავას“, „ლუქაშელის სიკვდილი“, „სიზმარი“ და ბევრი სხვა. ყველა ამ ნაწარმოებში ასახულია ომის მძიმე სურათები, მაგრამ მათ ეთიკურ საზღაურს მაინც ის წარმოადგენს, რომ აქ ადამიანები დიდ იდეას ვაჟკაცურად წირავენ თავს და იჩენენ იმ თავდადებას, რითაც ადრე იყო განთქმული ჩვენი ერის წარსული.

ამ მხრივ, უფრო საინტერესოა ლექსი „სიზმარი“. ჩერქეზეთის ტრიალ მინდორზე წევს დაჭრილი მეომარი, მას მხურვალე სისხლი გადმოსდის მკერდიდან, „მდელო დააქკნო ჭრილობის ორთქლმა“... დაჭრილ მეომარს ყველა დაეძებს; ცოლი „ნისლივით დაჭკროდა მთებზე“ მის საძებნელად, მაგრამ ნამდვილად მისთვის მხოლოდ არწივის შეეძლო ეშველა. „როცა შენ არწივს შესცქერი, შენ თავისუფლების გენიას უყურებო“, — უთქვამს ერთ პოეტს. არწივი ნისკარტით აწვდიდა დაჭრილ მეომარს ლუქმას, ფრთით ღია ჭრილობას უშუშებდა, რაღაც სიმღერასაც უყიოდა, მარაოსავით ნიავს აწვდიდა და მკერდის ჭრილობას უხორცებდა...

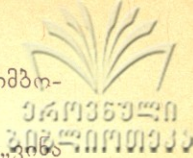
ეს პატარა ამბავი, როგორც ლექსის სათაურიდანაც ჩანს, იგავურია, პოეტური გამოწავლია; (მას ის კარგი აზრიც აქვს საფუძვლად, რომ გმირს ყველაზე ახლობელ არსებად თუ შესადარებლად

არწივი მოუხდება.) ეს გმირი ვაჟა-ფშაველას ლუხუმით სიმბო-  
ლური ფიგურაა და ავტორს მისი გადარჩენისა სწამს.

სამამულო ომის პერიოდშივეა შექმნილი მისი ცნობილი „ვინა  
სთქვა“...

ვინა სთქვა, თითქოს პატარა იყოს  
ჩემი სამშობლო, დიდების ღირსი...

იგი დიდი პოპულარობით სარგებლობს ჩვენს ხალხში. მართლაც  
საინტერესოა მისი მხატვრული ჩანაფიქრი. პოეტის აზრით, მის სამ-  
შობლოს მცირე არ დაერქმევა, რადგან მას მაღალი ეროვნული და  
კულტურულ-ზნეობრივი ტრადიციები გააჩნია. ეს ეროვნული სი-  
მაღლე თითქოს ამ მხარის ლანდშაფტშიც განმეორებულია. ხალხთა  
ღირსებისა და სიდიდის მასშტაბები არ შეესაბამება გლობუსის მას-  
შტაბებს. ლექსი „ვინა სთქვა“ მაღალი პატრიოტული ღირიკის ნიმუ-  
შია. იგი შეტანილია სასკოლო ქრესტომათიებში, და ახალგაზრდა  
თაობები სწორედ ამგვარ ნიმუშებზე გაიწაფავენ მამულიშვილურ  
გრძნობებს.



## ქართული ექსპრესიონისტული რომანი

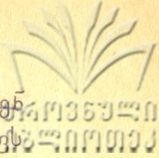
ექსპრესიონისტულმა ხელოვნებამ თავისი არსებობის შეიდი ათეული წლის განმავლობაში საკმაოდ რთული ისტორიული გზა განვლო: პირველი არცნობის, აღზევებისა და საერთაშორისო აღიარების, შემდეგ — დევნის, ხელმეორე აღორძინების. ამ ათი-თხუთმეტი წლის წინ გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში (დას. გერმანიაში ამ დროისთვის განვითარდა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი) არა ერთი გერმანელი თეორეტიკოსი იცავდა შეხედულებას, რომ ექსპრესიონიზმი რეალიზმის ნაციონალურ ფორმას წარმოადგენს.

უშუალოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ გერმანიაში არა მარტო იწერება წიგნები, დისერტაციები და წერილები ექსპრესიონისტების ნაწარმოებებზე, ხელახლა გამოიცემა გერმანელი ექსპრესიონისტი პოეტები და პროზაიკოსები, ხოლო ცნობილი დრამატურგების — გეორგ კაიზერის, ერნსტ ტოლერის<sup>1</sup>, კარლ შტერნჰაიმის პიესები დღესაც არ ჩამოსულა ორივე გერმანიის სხვადასხვა თეატრების სცენებიდან.

ამჟამადაც ლაპარაკობენ ექსპრესიონიზმის რენესანსზე. ექსპრესიონისტები გვესაუბრებიან, როგორც თანამედროვეები, — წერდა 1961 წელს კრიტიკოსი და ესეისტი ვალტერ მუშიგი, — და მათი სისუსტენი თუ შეცდომებიც კი, ჩვენ მეტად გვიზიდავს, ვიდრე იმათი ოსტატობა, ვინც თვითონ ნამდვილად არაა შექრული. მათი ნაწარმოებები გვიმტკიცებენ, რომ ექსპრესიონიზმი შეუძლებელია დაძლეულ იქნას სხვა სტილით იქამდე, ვიდრე არსებობს მუქარა კაცობრიობისადმი, ის მუქარა, რომლის გამოძახილად სურდა ყოფილიყო ექსპრესიონიზმს...

ექსპრესიონისტული მოძრაობა ისახება 1905 წლისათვის, როდესაც მათ ჯერ ამ სახელწოდებით არ იცნობდნენ — დრეზდენში. ჯერ ისევ არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტები — კირჰნერი,

<sup>1</sup> მისი დრამა „პოპლა, ჩვენ ვცხოვრობთ!“ კ. მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებული, წარმატებით იღმეგებოდა ქართულ სცენაზე.



პეკელი და შმიდტ-როტლიუფი, რომელთაც შემდეგში შეუერთდნენ ნოლდე, მიულერი და პენშტაინი — არსებენ მხატვრულ ჯგუფს „ხიდის“ სახელწოდებით. მათი მხატვრული პრინციპები და პროგრამა ენათესავებოდა არა მარტო ფრანგი „ფოვისტების“ („ველურების“) ანალოგიურ დაჯგუფებას, არამედ რუსული „ფუტურიზმის“ მხატვრული კანონები და დეკლარაციებიც მომდევნო წლებში სწორედ მათთან პოულობდა შეხების წერტილებს. „ძირს ფილისტერი გოეთეს თაბაშირის ნილაბი!“, „ნაგავს გააყოლოთ ყბედი შილერი!“ — ასეთი იყო ექსპრესიონისტთა ერთი ნაწილის ლიტერატურული ამბოხის გამოხატულება; ზოგი მოუწოდებდა დაემსხვრიათ სახელმწიფოებრივი რეჟიმი და ეკლესია, მორალი, ტრადიციული მწერლობა — სრულიად საკაცობრიო შიშისა და ერთიანი მსოფლიო „სულის რევოლუციის“ მაღალი სახელით.

რუსი ხელოვნებისმცოდნე გ. ნედოშივინი აღნიშნავს, რომ რუსული „ფუტურიზმი“ თავისი სახელწოდებით ფაქტიურ აღრევასაც კი იწვევს „რადგან იტალიურ ფუტურიზმთან, რომელმაც შექმნა თვით ტერმინიც, ჩვენს ხელოვანთ ცოტა აქვთ შეხების წერტილები. ლარიონოვს, გონჩაროვს და ბურლუკს, მიაკოვსკიზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, რამდენად მეტი აქვთ საერთო ექსპრესიონისტებთან, ვიდრე სევერინისთან, კარასთან, მარინეტისთან.

საგნობრიობის აშკარა მსხვრევა, სახეობრივი წყობის გამძაფრებული ექსპრესია, ზოგჯერ ფორმის მოულოდნელ გამახვილებას რომ იწვევს, მხატვრული ენის ინტენსიური დაძაბულობა, ვეება აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვის რომ ატარებს — ეს ნიშნები ახასიათებს მიაკოვსკის პოეზიასა და მუხინას სკულპტურას, ვახტანგოვის თეატრსა და ფავორსკის გრაფიკას, შოსტაკოვიჩის მუსიკასა და ეიზენშტეინის რეჟისურას“...

910-იანი წლებიდან ექსპრესიონიზმი იქცა ახალი ტრაგიკული მსოფლმხედველობის, ნილაბამოხსნილი კრიზისული დროისა და მწვავე სოციალური მოუგვარებლობის საერთაშორისო მხატვრულ ენად.

ექსპრესიონიზმი, ისევე როგორც იმპრესიონისტული მიმდინარეობა, თავის არსებობას იწყებს ფერწერული პრაქტიკიდან.

„ხიდის“ მხატვრობის ჩათვლით, 1910 წელს მიუნჰენში გამარ-

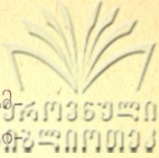


თულ ყოველწლიურ გამოფენაზე ოცდაშვიდი დამწყები მხატვარი არ იქნა დაშვებული. მათი მხატვრული კონსოლიდაციაც ამ საფუძველზე მოხდა: გაერთიანებულებმა ამ ნიშნით, მათ მოაწესდეს დამოუკიდებელი გამოფენა. სწორედ ამ დროისთვის ეწოდათ მათ „ექსპრესიონისტები“. დრეზდენისა და ბერლინის „ხიდის“ ჯგუფს შეუერთდება 1911 წელს მიუნჰენში ჩამოყალიბებული მნიშვნელოვანი გაერთიანება „ცისფერი მხედრები“ და პრესა ერთგვარი ათვალწუნებით, მაგრამ უკანდაუხევლად აღიარებს, რომ შეიქმნა ახალი მხატვრული მიმართულება,

1909 წელს გამოვიდა ვილჰელმ ვორინგერის ფუძემდებლური შრომა ესთეტიკის დარგში: „აბსტრაქცია და შთაგრძობა“, სადაც ავტორი ისტორიულ თუ თეორიულ ჭრილში ააშკარავებდა ექსპრესიონისტული ხელოვნების პრინციპების ყოველდროულ არსებობას, პირველყოფილი ხელოვნება, პრიმიტივთა აბსტრაქტული ნახატი, გოთიკა, ნაწილობრივ ბაროკო თუ უახლესი მხატვრული მიგნებები — ერთნაირი უფლებით ამტკიცებენ ადამიანის მსოფლგანცდის მახასტრაგირებელ, განყენებულ ბუნებას. ექსპრესიონისტული ხასიათის „ხელოვნების ბედნიერი შესაძლებლობანი — წერდა ვორინგერ — მდგომარეობდა იმაში, რათა მოეწყვიტა გარესამყაროს საგანი მისი ნებისმიერი მოჩვენებითი შემთხვევითობისაგან, უკვდავეყო იგი აბსტრაქტულ ფორმასთან მიახლოვებით და მოეპოვებინა, ამგვარად, დაშოშმინება“. ერთი მკვლევარის გამოთქმით, ვორინგერის ეს წიგნი ექსპრესიონისტთა ბიბლიად იქცა.

ათიან წლებში ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდა მჭიდროდ დადგინდა გერმანულ პოეზიაში და პროზაშიც. პოეტთა შორის პირველ რიგში ასახელებენ გეორგ თრაკლს და გეორგ ჰეიმს — აღრეული ექსპრესიონიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენლებს. ერნსტ შტადლერის, გოტფრიდ ბენის, ფრანც ვერფელის, შემდეგში კი — იოჰანეს ბეხერის, პაულ ცეხის და სხვათა პოეტური კრებულები ახალი გერმანული ხელოვნების ეჭვმიუტანელ სიმადლეზე მეტყველებდნენ.

გერმანული ექსპრესიონისტული პროზის მწვერვალთა დამკერობთაგან (ჰაინრიხ მანი, ლეონჰარდ ფრანკი, ბრუნო ფრანკი, კაზიმირ ედშმიდტი, ალფრედ დიობლინი, რენე შიკელე...) ზოგი იწყებდა როგორც იმპრესიონისტი, მაგრამ ექსპრესიონიზმის ფილოსოფიური და სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემები სწორედ მათი შემოქმედების შუაგულშია მოქცეული. მათი თანამედროვე გერმანიის ზნე-



ობრივ-პოლიტიკური მაცისცემა და პირველი მსოფლიო ომით გამოწვეული კრიტიკული ვითარება სწორედ მათს შემოქმედებაში  
სახა.

ცნობილი ფაქტია, რომ 1917 წელს ბერლინში ახალგაზრდა მსახიობმა ქალმა ესტრადიდან წაიკითხა ლეონჰარდ ფრანკის ნოველა „მამა“ (კრებულიდან „აღამიანი კეთილია“). დეკლამატორმა ისეთი ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა, რომ მსმენელები გამოვიდნენ ბერლინის ქუჩებში, როგორც დემონსტრანტები. ისინი მოითხოვდნენ მშვიდობის დამყარებას: მათი გამოსვლა ზუსტად იმეორებდა ფრანკის ნოველაში აღწერილ დემონსტრანტთა მსვლელობას.

ლეონჰარდ ფრანკის პროზას ათიანი წლების გერმანიაში აფასებდნენ პოლიტიკური სიმწიფის ნიშნით. მაქს კრელი, ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი, იმხანად წერდა: „ეს არის პირველი პოლიტიკური შემოქმედება გერმანიაში — მოყოლებული შილერისა და ბიუნენერის დროიდან, პირველი პოლიტიკური ეპოქა ჩვენში. რუსეთს მუდამ ჰქონდა თავისი დიდი პოლიტიკური შემოქმედება. გერმანია ავად იყო თავისი პოლიტიკური ინდიფერენტობით, ანდა ამის გამო იყო ძლიერი ახლად დაბადებისთვის...“

ლეონჰარდ ფრანკმა გამოსცა პოლიტიკური მანიფესტი კაცობრიობისადმი. ეს იყო შემოქმედებითი პლაკატი, მაუწყებელი მომავალი რევოლუციისა, პროპაგანდა ადამიანის პროვინების დაცვისა, ახალი დროის მაღალი იდეის, სიყვარულის იდეის, ჭეშმარიტი აზრის დაურღვეველი წყობისა და ცრურწმენათა მიმამდგარი საზოგადოების პროპაგანდა. თუკი რევოლუცია ესწრაფვის დაეხმაროს ამ ძირითადი იდეის გამარჯვებას, მაშინ მის იდეალისტურ, ზნეობრივ დაცვას ჰყავს თავისი მოსარჩლე ლეონჰარდ ფრანკის სახით“<sup>1</sup>.

30-იანი წლების დასაწყისშივე ექსპრესიონიზმი კანონგარეშე მიმდინარეობდად გამოცხადდა. ჰიტლერმა იგი გერმანული კულტურის „დაცემად“ აღიარა. ზოგი გამოჩენილი ექსპრესიონისტი მწერალი მოხვდა საკონცენტრაციო ბანაკში (ვალტერ ჰაზენკლევერმა სამხრეთ საფრანგეთის კონცლაგერში, პატიმართა ერთ-ერთ ბანაკში, თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. თვითმკვლელობით ამთავრებენ სიცოცხლეს ერნსტ ტოლერი, კარლ ეპშტაინი; მათხოვრული

<sup>1</sup> მაქს კრელი. ახალი პროზის შესახებ. კრებულიდან „Экспрессионизм“, 1923, გვ. 98.

სიკვდილით მოკვდა ცნობილი მხატვარი ერნსტ ბარლაჰი), უმრავ-  
ლესობამ კი სამშობლოში დარჩენის საფრთხეს ემიგრაციაში გამო-  
ნა. ვინც ფაშისტურ გერმანიაში დარჩა, მათ უმაღლეს სასწავლო-  
ლებში აეკრძალათ სწავლება, გამოფენებში მონაწილეობის მიღება  
და საერთოდ, აქტიური საზოგადოებრივი ცხოვრებით ცხოვრება.

ახლოვდებოდა 1937 წელი — კულტურისა და ხელოვნების  
„წმენდის“ ანუ „გაჯანსაღების“ წელიწადი. ჰიტლერის პირადი ნებით  
განადგურებული იქნა არა ერთი ექსპრესიონისტის ნამუშევარი:  
ექსპრესიონისტული ლირიკის ანთოლოგიები, წიგნები, სურათები,  
მხატვრული ალბომები იკრძალება ადმინისტრაციული და პოლიციუ-  
რი წესით, მათ სწვავენ და ისინი მეტად აღარ გამოიციემიან ფაშის-  
ტურ გერმანიაში. ექსპრესიონისტთა პიესები აღარ იდგმება სცენაზე.  
მწერლობაში და საერთოდ, ხელოვნებაში „ჯანმრთელი“ ხელოვნე-  
ბის ე. წ. „ჰეროიკული რეალიზმის“ მანია გრანდიოზა მკვიდრდება,  
მიუღებელია რომანები ბიოლოგიურად არასრულფასოვანი ვიკირე-  
ბით; ექსპრესიონიზმის მხატვრული სუბიექტივიზმი და სუბიექტური  
რეფლექსიები იკრძალება, ანტიხალხურ მოვლენად ცხადდება: იგი  
„უცხოა გერმანული რასისათვის“.

ასეთ მძაფრ ვითარებაში ექსპრესიონისტთაგან მხოლოდ ჰაინც  
ოსტი უცხადებს ფაშიზმს იდეოლოგიურ ერთგულებას...

გოტფრიდ ბენი, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მოდერნიზმის  
მეტრად აღიარებული, 1933 წელს ესალმება ფაშისტურ რეჟიმს,  
მაგრამ სულ ჩქარა, იმავე „მწერლობის საიმპერატორო პალატის“  
მიერ, რომელთანაც იგი დაკავშირებული იყო, 1936 წელს განკი-  
ცხულია და იდეოლოგიურ ოსტრაკიზმს განიცდის. კაზიმირ ელშმიდ-  
ტიც ერთ-ერთი იმათაგანია, ვისაც შინა იმიგრანტს უწოდებენ.

ფრიდრიჰ ჰიუბნერი წერილში, „ექსპრესიონიზმი გერმანიაში“<sup>1</sup>,  
იძლევა ახალი მსოფლმხედველობის თავისებურ ანალიზს. ჰიუბნე-  
რის აზრით, მთლად სწორი როდია, როცა ექსპრესიონისტული ხე-  
ლოვნების ისტორიული წარმომავლობის განსაზღვრისა თუ ახსნი-  
სათვის იშველიებენ მისი წინამორბედის — იმპრესიონიზმის საპე-

<sup>1</sup> ფრიდრიჰ ჰიუბნერი. ექსპრესიონიზმი გერმანიაში. კრებულიდან „Экспре-  
ссионизм“, 1923, გვ. 51—55.

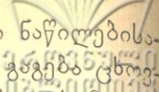


რისპირო ნიშნებს. მისი განმარტებით, იმპრესიონიზმი, არსებითად, მოძღვრებაა სტილის შესახებ. იმპრესიონიზმის განხილვა უნდა ხდებოდეს როგორც მე-19 საუკუნის ხელოვნების მიმართულებათა მთლიანობაში (კლასიციზმი, რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი). ექსპრესიონიზმი კი უფრო ღრმა აზრს შეიცავს. იგი აღნიშნავს ახალი ეპოქის წარმოქმნას, იგი ჩვენი სასოციალური განცდების, მოქმედებათა ნორმაა და, ამრიგად, საფუძველია მთელი მსოფლგაგებისა.

ჰიუბნერი ექსპრესიონიზმის ტოლძალ მოწინააღმდეგედ ასახელებს ნატურალიზმს. მისი შეხედულებით — ნატურალიზმი მე-19 საუკუნის ადამიანის მსოფლგანცდაა. მასში ბუნება არა მარტო ერთადერთი სინამდვილეა, არამედ აღმატებული ძალაა, მარეგულირებელი კანონია. მასთან შეგუება ყველგან პასიურად მიმდინარეობდა. ვასული ასწლებულისთვის ბუნება, რომლის საშინელი ძალა კაცობრიობამ შეიტყო ტექნიკის, ქიმიის, მედიცინისა თუ ფიზიკის დარგში დიდი აღმოჩენების შედეგად, დასაშვებად არ მიიჩნეოდა არავითარ ამბოხს მის მიმართ, და ადამიანი რომ მთლად განადგურებული არ აღმოჩენილიყო, უნდა კიდევ უხმოდ დამორჩილებოდა მის კანონებს. მკვლევარის აზრით, ადამიანი დღითიდღე ჰკარგავდა პირადი თავისუფლების გრძნობას: სახეობათა წარმოშობის დარღვიული თეორია, წარმოების პროცესის მარქსისტული ანალიზი, ბიოლოგიური და მორალური მემკვიდრეობის კანონი (ნაჩვენები იბსენის მიერ სცენიდან) — ყველა ეს ბუნების წიგნიდან ამოკითხული ჭეშმარიტებანი ბოჭავდა ადამიანის პირად გრძნობას, ბორკავდა და ახრჩობდა მის ადრევე „მოპოვებულ“ თავისუფლებას...

იპოლიტ ტენმა, წერს ჰიუბნერი, თავის ბრწყინვალე შრომაში გვიჩვენა, თუ როგორ ყალიბდება ხასიათი, გენიოსი, სახეობა — არა დამოუკიდებლად, არამედ ვითარცა წინასწარ განგარიშებული შედეგი რასის, გარემო სინამდვილისა და ეპოქის რეალური ძალებისა.

პოზიტივიზმის ტრიუმფს მკვლევარი ასე ახასიათებს. ადამიანი უფრო უბედური არ გამხდარა თავისუფლების ამგვარი აღკვეთისა და საკუთარი დამოუკიდებელი ნების გაუმყლავნებლობის გამო: სულიერი კონფლიქტების უსაზღვრო სფერო, სადაც თავსდებოდა ადამიანისა და ცხოვრების უშუალო გადაწყვეტილებანი, გაუქმდა. სუფევდა სასტიკი ბუნება, სინამდვილე და არავინ ხელჰყოფდა მის განუსაზღვრელ სიძლიერეს. დანებება ნებაყოფლობით მოხდა —

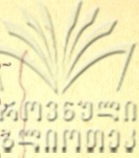


ცხოვრება გამარტივებულად აღიქმოდა და ცალკეული ნაწილებისაგან აიწყობოდა, როგორც მანქანა. ასეთი მექანიკური გაგება ცხოვრებისა ადამიანს ათავისუფლებდა უწინდელ მეტაფიზიკურ ძიებლებისაგან. აღმოცენებული კონფლიქტები წყდებოდა წმინდა გონებრივი გზით. გასული საუკუნის ადამიანს აღარ ყოფნიდა საკუთარი დადებითი რწმენა, ფაქტის სიმძლავრეს რომ დათრგუნავდა; ცნობიერება ებრძოდა რელიგიის, სიყვარულისა თუ სოციალური ყოფის ამსახველ საკითხებს არა მათ ასაცილებლად, არამედ იმისთვის, რათა ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ბუნებასთან დაედო ზავი და გამოემუშავებინა კაპიტულაციის პირობები.

ჰიუბნერი მაქსიმალისტური პოზიციიდან განიხილავს პირველი მსოფლიო ომის თავზარდამცემ მოვლენას, რომლის ეთიკურ-ფსიქოლოგიური არსება თითქოს დაუპირისპირდა ევროპის მთელი წინამავალი ცივილიზაციის არსებას და ახალ ადამიანს ამცნო მისი ილუზორულობა. კატასტროფის ამ კვირაცალს, რომლის საშინელება პირველად ფრიდრიჰ ნიცშემ იგრძნო და გადმოსცა, ხელოვანი თმობენ ცხოვრების შემაფერადებელ ილუზიებს (მოვიგონოთ ზოლას რომანები) და მთელ თავის შემოქმედებით ძალებს ბუნების მონურ მიმბაძველობას უთმობენ. მკვლევარის აზრით, ადამიანი ბუნებას ანიჭებდა მოქმედების თავისუფლებას, რომლის სიძლიერე განუზომლად იზრდებოდა, ამიტომ ადამიანი ქმნიდა მხოლოდდამხოლოდ ბუნების მიმბაძველობით და საგნები მის კუთვნილებას აღარ შეადგენდა. ამრიგად, განთავისუფლებულნი ბუნების არტახებისგან, საგნობრივმა სამყარომ, თავის მხრივ, დაიმონა ადამიანი.

წონასწორობა, არსებული საგანმანათლებლო საუკუნეში ადამიანურ „მეს“ და გარესამყაროს შორის, განპირობებული შემოქმედებითა და აღქმით, დაირღვა არა ადამიანის სასარგებლოდ. კატასტროფა სავსებით გამოაშკარავდა 1914 წელს — წერს ჰიუბნერი, ოთხი მოკლე წელიწადი საქმაო აღმოჩნდა, რათა იგი (კატასტროფა) ყოფილიყო საბოლოო და დაერწმუნებინა, რომ მე-19 საუკუნის ევროპა დაღუპვისთვისაა განწირული. თუმცა უფრო ნატიფმა შემოქმედმა ძალებმა ჯერ ისევ 1914 წელს იგრძნეს, რომ ომი, როგორც არ უნდა დამთავრებულიყო იგი, უკიდურესად დააჩქარებდა მათთვის თვალის ახილვის, მოვლენათა განფენის, ახსნის პროცესს და მიიყვანდა მათ გამარჯვებამდე.

„გამარჯვების“ ქვეშ ჰიუბნერი გულისხმობდა ექსპრესიონიზმს.



ექსპრესიონისტული ეპოქალური ლოზუნგი „შორს ბუნებისა-  
გან!“ ძალაში შედიოდა. ჰიუბნერი, სხვა თეორეტიკოსების დარად,  
განმარტავს ამ მართლაცდა სანიშნავსვეტო მოვლენას. ექსპრესიონი-  
ზმი, მისი გავებით, ცხოვრების ახალი შეგრძნებაა, რომელიც ეძ-  
ლევა ადამიანს ნანგრევებად ქცეული ქვეყნების გარემოში, ახალი  
ერის, ახალი კულტურის, ახალი კეთილდღეობის შესაქმნელად. და  
თუკი ნატურალიზმის უკან მარეგულირებელი ნორმის სახით იმა-  
ლებოდა ბუნება მთელი თავისი სინამდვილით, ექსპრესიონიზმში  
მარეგულირებელი ნორმა მისივე ფარული იდეაა.

მკვლევარი გულწრფელია, როდესაც წერს: ექსპრესიონიზმი  
უტოპიური მსოფლმხედველობაა; იგი ადამიანს სახავს სამყაროს  
შუაგულად, რაფა მან საკუთარი სურვილის მიხედვით აავსოს სიც-  
რიელე ფერადებით, ხაზებით, ბგერებით, მხეცებით, ღმერთით და  
საკუთარი „მე“-თი. ადამიანი მიემართება იქ, საიდანაც დაიწყო  
ათასწლეულების წინ. იგი თავისუფალია და გულუბრყვილო, რო-  
გორც ახლადშობილი ბაღლი, და სიცოცხლის სიხარული მისთვის  
დამწუხრებელი არაა მიწიერი არსებობის პირობებისა და მემკვიდ-  
რეობის საკითხებით. ექსპრესიონისტი ტვინს არ იჭყლებს პირადი  
თავისუფლების პრობლემაზე — აზროვნების დასაბამითგან არსე-  
ბულ პრობლემაზე — და არ ცდილობს გადაჭრას იგი შემოქმედე-  
ბითი აქტის ძალით.

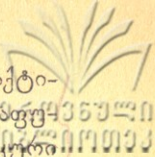
ჰიუბნერის დაკვირვებით, ექსპრესიონიზმი იშვა შობენჰაუე-  
რის პესიმიზმიდან და მიიღო მისი ტრანსცენდენტური დებულება:  
„სამყარო ჩვენი წარმოდგენაა“, ისე რომ მისგან არ გამოუყვანია  
ბუდისტურ-აზიური დასკვნა: „წადილი (ნება) ცხოვრებისა ბოროტე-  
ბაა და უნდა დაითრგუნოს“. ამ პუნქტში ხსენებული დებულება,  
პირიქით, მიემხრო ნიცშეს ტრაგიკულ ოპტიმიზმს; რომელიც სიცო-  
ცხლეს უმღერის ჰიმნს სწორედ იმისათვის, რომ იგი განუწყვეტლივ  
წარმოშობს ილუზიის სიჭრელეს. ამ მსოფლმხედველობას (ექსპრე-  
სიონიზმს) ემუქრებოდა საფრთხე — სულ ერთიანად მოქცეოდა  
ნიცშეს გავლენის ქვეშ და მიეღო პიროვნების შემოქმედებითი წი-  
ნამძღვრები, როგორც კატეგორიული იმპერატივი, მაგრამ აქ რუ-  
სეთმა ტოლსტოისა და დოსტოევსკის მოვლინებით დაამყნო მას მე-  
სამე (რაც აკლდა) ძალა — თავისუფალი რწმენის ილუმალება...

ექსპრესიონიზმი მჭიდროდ მკვიდრდებოდა ფერწერისა და გრა-  
ფიკის, პოეზიის, პროზის, დრამის, მუსიკისა და კინოს გარდა ფილო-

სოფიაში, რელიგიურ აზროვნებაში, პოლიტიკაში (სახელმწიფოებრივი რეფორმების ექსპრესიონისტული მცდელობით) და რაც არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია — მორალში (და პედაგოგიურ მოძღვრებაში) ზოგი თეორეტიკოსის აზრით, ექსპრესიონისტული „ახალი სინარული“, განახლებული სამყაროს, კიდევ უფუდგამი კოსმოსური განცდის ახალი ჰიმნოგრაფია შეიძლება წარმოშობილიყო იმ ქვეყანაში, გერმანიაში, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ საკმაოდ არასახარბიელო ვითარებაში აღმოჩნდა. ამ თვალსაზრისში სიმართლის ელემენტი ეჭვს არ იწვევს. როდესაც „ბედისწერის თემით“ აღბეჭდილი გრანდიოზული „სუპერდადგმა“ — ფილმი „ნიბელუნგები“, რომელიც ფრიც ლანგმა, შემდეგში აქტიურმა ანტიფაშისტმა-კინორეჟისორმა, 1924 წელს დადგა გერმანიაში, „ნიბელუნგების“ სცენარის ავტორი თეა ფონ გარბუ წერდა: ფილმის მიზანი იყო ხაზგასმულად ეჩვენებინა უღმობელი გარდუვალობა, რომლითაც პირველ ბოროტმოქმედებას მოჰყვება ხოლმე საბოლოო შურისძიებაო... ხოლო კინოს ერთი ისტორიკოსი ასე ხსნიდა „ნიბელუნგების“ უჩვეულო წარმატებას ომის შემდგომ გერმანიაში: დამარცხებული პირველ მსოფლიო ომში და ამასთან დაკავშირებულ მძიმე მატერიალურ გაჭირვებათა გამო გერმანია პროსტრაციის მდგომარეობაში იმყოფებოდა და ცდილობდა შელახული სიამაყის ტკივილი იმით შეემსუბუქებინა, რომ აღადგენდა ყველაზე მეტად დიდებულ, ეროვნულ ლეგენდებს.

იგივე აზრი 1924 წელს გატარებული იყო ჟურნალ „კავკასიონში“: „გერმანია, ომში დამარცხებული, დამარცხებულად თავს არ გრძნობს... აქ არის უდიდესი ტრაგიკული ნება და ჰეროიკული შეხვედრა ბედთან. გამარჯვების გრძნობა მათრობელია, დამარცხების გრძნობა დამამცირებელი, მაგრამ დამარცხებაში რომ საკუთარი თავი იგრძნო შინაგან დაუმარცხებლად — ეს კათარზისია ნამდვილი. აქ არის მოცემული ყოველი კუნთის დაჭიმვა. აქ არის დაწურვა უკანასკნელი, აქ არის წვა საშინელი. აქ არის ლოდინით აგსილობა. ცხადია, აქ ბუდობს ნამდვილი ექსტაზი დიდი ხილვისთვის: ეს ტონუსია ექსპრესიონიზმის ხერხემალი. აქ არის ისიც მოცემული, რომ ექსპრესიონიზმი, როგორც მიმართულება, ჯერჯერობით მხოლოდ გერმანიის ფარგლებშია მოქცეული“.

ერთი მთავარი მიზეზი, რომლის გამო ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდა გერმანიის ფარგლებს ვასცდა და საქართველოშიც



შემოდარწია — ეს იყო პოლიტიკური იდეალების უკიდურესად აქტიური გადატანა კულტურის სფეროში, რაც ამ მიმართულების საფუძველში იდო. ქართული პოლიტიკური შემოქმედება, პოლიტიკური რომანის პოეტიკა, არსებითად, ამ დროისთვის ყალიბდება. 1924 წელი ქართველი ხალხის ისტორიულ ცხოვრებაში მძაფრი პოლიტიკური თარიღია. ნაწილობრივ ამ თარიღზე პასუხს წარმოადგენს კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“. თუმცა „დიონისოს ღიმილი“, ავტორის განმარტებით, გამოქვეყნებამდე ბევრად ადრე დაიბადა მის წარმოსახვაში, მაგრამ პრობლემატიკის სიმწვავეით იგი თავისი წარმომშობი უსწორმასწორო პოლიტიკური ეპოქის ქარიშხლიანი წლებისა და „სისხლიანი ანგელოზის“ დროის მოვლენათა ლიტერატურული გამოძახილია. მასში განცხადებული იყო ქართული კულტურის დამოკიდებულება მის პოლიტიკურ ბედთან. „უკვე კარგა ხანია, რაც უარი ვთქვი ესთეტურ პატივმოყვარეობაზე, — წერდა პერმან ჰესე ერთი განსაკუთრებული შემთხვევის გამო, — და ნაწარმოებებს კი არ ვწერ, არამედ აღსარებას: ასე, დასახრჩობად განწირული ანდა მოწამლული აღარ ზრუნავს დავარცხნილ თმაზე ან ხმის მოდულაციებზე — იგი ყვირის“...

იგივე ითქმის კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედების მთავარი, წამყვანი თემის გამო, ყოველ შემთხვევაში, 1924 წელს გამოქვეყნებული „დიონისოს ღიმილი“ მამულიშვილური შემართებით აღბეჭდილი ნაწარმოებია და ამ მხრივ, რომანი-ოცნებაა, რომანი-„შურისგება“, ქართველი ხალხის ეროვნული პერსპექტივების ლიტერატურული დეკლარაციაა. „სული ომს უცხადებს თვითმპყრობელ მატერიას. სული ილაშქრებს რეალური ფაქტების წინააღმდეგ, სული არღვევს ყოველდღიურობის ფიზიკას“, — წერდა ერთი ცნობილი ექსპრესიონისტი. არსებული შეზღუდვებისა და შეუსაბამობათა დაძლევის დიაპაზონი გაშლილი იყო ყოფითი და სოციალურ-პოლიტიკური ასპარეზიდან ვიდრე ადამიანის სულიერ ღირებულებათა ახალ მიჯნებამდე, საგანთა ხილვის მეტაფიზიკამდე.

ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების ახალი განზომილებებით გამოხატვისთვის ექსპრესიონიზმს საკუთარი ისტორიულ-ეთიკური საფუძვლები გააჩნდა. ადამიანის დასახვა სამყაროს ყველა საგანთა ზომად და სამყაროს სისტემის შუაგულად გამოცხადება —



ექსპრესიონისტული მსოფლადქმის ცენტრალური ნაწილია. ექსპრესიონიზმმა უკუაგდო ნიციეს იმორალიზმი და მოძღვრება ზეგადასარსებებ. ექსპრესიონიზმმა გაათანაბრა ადამიანი სამყაროსთან იგი რისპირებით და ახალი განყენებული ჰუმანიზმის მედრომედ გამოცხადდა. „არის მხოლოდ უბრალო ადამიანი, — წერდა კაზიმირ ედშმიდტი, — უშუალოდ შერწყმული კოსმოსურ ყოფასთან. იგი არ ფიქრობს საკუთარ თავზე, იგი განიცდის საკუთარ თავს. ეს ადამიანი არაა არც უკაცური და არც ზეკაცური: იგი მხოლოდ ადამიანია, როგორც მოავლინა ის შემოქმედმა“.

პირველი მსოფლიო ომის მიმე განცდების გადალახვა ექსპრესიონიზმმა კეთილი ნების უკიდურესი დაძაბვით გადაწყვიტა: ადამიანის ზნეობრივი დევალვაციისა და დაკნინების საპასუხოდ მოეხდინა მისი არნახული აღზევება ისე, რომ ნიციეს ზეგაციისთვის გვერდი აეგლო და კოსმიზმის ახალი განცდა შეემუშავებინა. გარე სამყაროსა და უბრალო ადამიანს შორის აღარავითარი ზღუდე არ არსებობდა, ყოველი ადამიანი, ამიტომ, მისი ცენტრი იყო. ადამიანის განცდა ამ მხრივ უნდა ყოფილიყო მიმართული და გაღრმავებული: „თავვანისცემის ადგილს იკავებს გამძაფრება, მორჩილების ადგილს — გახელება, ჰერეტის ადგილს — ხილვა, იმედის ადგილს — ექსტაზი“, წერდა დამარცხებული ქვეყნის, გერმანიის, ერთი მწერალი-ექსპრესიონისტი.

მართლაც, ქვეყნიერების უზაგულად ადამიანის გამოცხადების, მისი უჩვეულო ზნეობრივი აღზევების საფუძვლად ამ უტოპიურ ლიტერატურულ მოძღვრებას იმედის სანაცვლოდ ექსტაზი უნდა დაესახა, ექსტაზური განცდის სიმთვრალე უნდა გაეხადა ხილვის საშუალებად.

მიგვაჩნია, რომ ბოლომდე არაა განვითარებული აზრი ვ. ტუროვას სტატიაში „ექსპრესიონიზმის გრაფიკა“, სადაც მკვლევარი ექსპრესიონიზმის ხელოვნების დახასიათებას იძლევა. მაგალითად, ვ. ტუროვა წერს: «Стремление открыть обратную сторону в предмете, найти красоту в безобразном, скрытые бездны за гладкой поверхностью благополучия — это выражение характерной для экспрессионизма потребности разрушать общепринятые формы и понятия.

Нормальный облик предметов, воспринимаемый зрением, подкрепленным установленной традицией, искажается

и деформируется. Реальность, таким образом, предстает на картине не безликой и привычной, а отчужденной, увиденной как бы впервые. Деформация — главный формальный прием экспрессионистов: предмет, получивший какой-то новый аспект, поражает зрителя, заставляет его остро реагировать на картину...

Деформация, упрощение пятен и линии, резкий контрастный цвет, — все это направлено на овладение вниманием зрителя. Активное воздействие на зрителя, почти насильственное вовлечение его в круг переживаний художника — краеугольный камень эстетики экспрессионизма.

В картине Кирхнера «Прогулка в санях» точка зрения на пейзаж выбрана таким образом, что зритель как бы участвует в изображении, въезжая вместе с персонажами в фантастический мир зимней ночи. Дорога идет прямо на зрителя (как в кинокадре), сани срезаны необычно и даются в резком ракурсе, ритм синих и белых пятен создает впечатление неторопливого движения вперед. Самое небо, непривычно густое и плотное, не передает воздушности и легкости, а создает совершенно определенное ощущение стены, темноты, плотность которой мы воспринимаем не только зрением, но и всем своим существом.

Художник идет дальше—он втягивает зрителя в самый процесс творчества; отсюда нарочитая незаконченность вещи, эскизность ее, обнаженность творческих приемов. Напряженность, которая существует в отношениях между реальным обликом предмета и его образом в картине, исключает пассивное восприятие картины<sup>1</sup>.

3. ტუროვას სტატიაში საინტერესოაა მოთხრობილი ექსპრესიონისტული ესთეტიკის სპეციფიკურ ნიშნებზე, მაგრამ არაა თქმული იმის შესახებ, თუ ეს ესთეტიკა რა რიგად ეყრდნობოდა მიმდინარეობის მთლიან ფილოსოფიურ-ეთიკურ მსოფლგანცდას. მაგალითად, თუკი რუსი მკვლევარის დაკვირვებით, „მხატვარი უფრო შორს

<sup>1</sup> В. Турова, Графика экспрессионизма. Экспрессионизм. «Наука», 1966, зб. 88—89.

მიდის — იგი ითრევს მაყურებელს თავად შემოქმედების პროცესში, აქედანაა — საგანგებო დაუმთავრებლობა ნაწარმოებისა, მისი ესტრუქტურა, შემოქმედებითი ხერხების გაშიშვლება... ეს დაამაინანსა თებელი მხატვრულ-ტექნიკური მეთოდოლოგია იმითაც უნდა ახსნილიყო, რომ საგნის მხატვრულად საგანგებო დაუმთავრებლობა თუ მისი ესკიზურად მოწოდება დაიყვანებოდა მაყურებლის ანუ ადამიანის განთავისუფლებაზე ნატურალისტური სკოლის ყოვლისაღმნუსხველი დესპოტიისგან. ადამიანის სულიერი ემანსიპაცია საგანთა უსათუო და უთუო დიქტატისგან — იმპრესიონიზმის მონაპოვარი იყო; ამ მონაპოვართ ექსპრესიონიზმში ყველაზე ფართო ხასიათის მნიშვნელობა მიეცა. ექსპრესიონისტი ხელოვანი ბევრად მეტს ფიქრობდა თავის მაყურებელზე, ადამიანზე, ვიდრე მისი არა ნაკლებ ჰუმანური წინამორბედნი. ექსპრესიონისტული ხელოვნება ახალი დემოკრატიზმის, ახალი ადამიანური კონტაქტების მახარობელი შეიქნა. ამიტომ ექსპრესიონისტული ხელოვნების დაყვანა მხატვრულ-გამომსახველობით ტექნიკამდე და მისი, არსებითად, სტილური დახასიათება უკმარია, თუკი იქვე არ შევამაგრებთ მას მსოფლმხედველობრივი მომენტებით, ფარული იდეით.

იმპრესიონისტულ ნაწარმოებსაც გააჩნია მსოფლმხედველობრივი საფანელი, კერძოდ ის, რომ სინამდვილე და სინამდვილის საგნები ჩვენი შეგრძნებების კრებადი სახეა. მაგრამ მსოფლშეგრძნების ამ ატომიზმს, განცდის „მომენტალიზმს“ უხდებოდა ბუნებასთან დაქვემდებარებულ მდგომარეობაში ყოფნა; ეს მსოფლშეგრძნება მხოლოდ ილუსტრირებული და ესთეტიზირებული იყო. მაგალითად, პუანტელისტური ტილოს. წინა პლანზე სტილური მიგნებებია გამოტანილი, როგორც თვითკმარი მხატვრული ფენომენი. იმპრესიონისტი მხატვრები საგნის გარეგან მხარესთან აჩერებენ მაყურებელს, რათა მიაწოდონ მას სინამდვილის ახალი ხილვის სასწაული, თვალი აუხილონ ახალი საკვირველების დასაფასებლად, მათ მიერ აღმოჩენილი პლენერის სინატიფე შეიტანონ მის ნატურალისტურ მგრძნობელობაში.

ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაში „იდეა“ („ადამიანის იდეა“) — მისი დომინანტია. იგი „ფარული იდეის“ სახით, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ჰამლეტის მამის აჩრდილივით სდევს არა მხოლოდ სახეობრივ შინაარსს, არამედ თვით ფორმალურ მიგნებებს, მხატვრულ ტექნიკასა და ცალკეულ ესთეტიკურ ნორმებს. ამიტომ „იმპრესიო-

ნიშნისა და ექსპრესიონიზმს შორის ისეთივე მიმართებაა, როგორც მოვლენასა და ყოფიერებას შორის“.

როდესაც ვ. ტუროვა ზემონახსენებ სტატიაში წერს: „მაყურებელი თითქოსდა მონაწილეობს გამოსახულებაში, მგზავრობს პერსონაჟებთან ერთად ზამთრის, ღამის ფანტასტიკურ სამყაროში“... ექსპრესიონისტული მხატვრობის მიგნებათა ამ ცნობილ კვალიფიკაციებს, მეორე მხრივ, აკლია ის უმთავრესი განმარტება, რომ ისინი მხატვრულად თვითმიზნურნი არ არიან, არამედ ხსენებულ გამომსახველობით ხერხში იკითხება ადამიანის ყურადღების შუაგულში მოთავსების ექსპრესიონისტული კონცეფცია.

აქ ადამიანი არ იყო გაგებული მშვენიერების შემქმნელ სულიერად, თუ მშვენიერების ამთვისებელ არსებად, რომელსაც უნდა მიაწოდონ მუსიკა, პლასტიკური კულტურა, მაღალი განცდების ჩამწვდომობა და ა. შ... ექსპრესიონიზმი ყოველივე ამას ხსნიდა და ავლენდა ადამიანში. მკითხველი, მაყურებელი და მსმენელი თანაშემოქმედები იყვნენ სამყაროს პოეტური განცდისა თუ უახლესი სიმფონიური თემის გახსნისას. ექსპრესიონიზმის ჰუმანიზმი, არსებითად, დემოკრატიული სულისკვეთების იყო.

ჩვენ გვინდა მცირედ გადავუხვიოთ აღძრულ საკითხს და მოკლედ გადმოვცეთ გერმანელი მუსიკოსის არნოლდ შერინგის მოსახრებები ექსპრესიონისტულ მუსიკაში დემოკრატიული ტენდენციების დამკვიდრების ერთ უმთავრეს გზაზე. ამდენად, საკითხი ეხება ექსპრესიონისტული ხელოვნების კიდევ ერთ კულტურულ მოწოდებას.

ა. შერინგი ექსპრესიონისტული მუსიკის მწვერვალად სახავს არნოლდ შონბერგის ე. წ. „მოწესრიგებულ ატონალიზმს“, დოდეკაფონურ მეთოდს — მუსიკას თორმეტი მხოლოდ ურთიერთშორის თანაშეფარდებული ბგერებით. ყოველი ჟანრის მუსიკალური ნაწარმოების თემა აგებულია ქრომატული გამის თორმეტივე ბგერით, რომელთაგან არც ერთი მათგანი არ მეორდება იქამდე, ვიდრე სხვა თერთმეტი ბგერა არ იქნება გამოყენებული.

დღეს ყოველი მხრიდან ისმის მოწოდება: „შორს ბუნებისგან!“ — წერს შერინგი. თუ როგორ უნდა გვესმოდეს იგი ექსპრესიონისტული პოეზიის ან სახვითი ხელოვნების სულისკვეთების შე-

საფერისად, ცნობილია და ნიშნავს: უარის თქმას ყოველივეზე. რაც ჩვენ მოგვეცა გრძნობადი აღქმის გზით, ნიშნავს გრძნობადი გამოცდილების სფეროდან გამოღწევისა და ამაღლებისკენ სწრაფვას, რათა შევიცნოთ თუ რა დევს საგანთა გარეგანი „ხილვადობის“ მიღმა, შევიცნოთ საგანთა სულიერი არსება.

მაგრამ როგორია, ამ მხრივ, მუსიკის მდგომარეობა რომელსაც არ გააჩნია საკუთარი პირველსახე ბუნებაში და მამასადამე, არც შეუძლია ზურგი შეუბრუნოს ბუნებას? განა მუსიკა უკვე თავის თავში არაა „ბუნება“? ერთსა და იმავე დროს, მარადიული პირველსახე და თავისი თავის ანასახი? განა არაა იგი ისეთი რამ, უცვლელად რომ საკუთარი თავიდან მომდინარეობს და ამიტომ მხოლოდ თავის თავთანაა შესადარი? სად შეიძლება ვეძიოთ ნიმუში მისი ფორმებისა და გამომხატველობითი საშუალებების შესადარებლად, თუ არა მისსავე საუფლოში? და რა გამოცდილებას დაეყრდნობოდა მუსიკოსი, თუ არა წმინდა მუსიკალურს?

ლაპარაკი „ბუნებასთან კავშირის გაწყვეტაზე“ მომასწავებელი იქნებოდა: მუსიკის გაძევებისა მუსიკის საშუალებითვე, მუსიკიდან მისი „ბუნებრივი“ მუსიკალური არსების აღკვეთისა, გვეიძულებინა მუსიკოსი დასტოვოს „მუსიკის“ ცნების საზღვრები. წარმოიქმნებოდა ერთგვარი „ზემუსიკა“, „ანტიმუსიკაც“ კი, სადაც მოიხსნებოდა ყოველგვარი დაპირისპირების შესაძლებლობა.

და მაინც ეს „ანტი — თუ ზემუსიკა“ არსებობს, — წერს შერინგი. — იგი წინდაწინვე გვაუწყებს შესახებ იმისა, რომ იგი არიტმულია, აპარმონიულია, ამელოდიურია, ატონალურია, ე. ი. საგანგებოდ აყენებს საკუთარ თავს აღმოცენების ისტორიული პირობების მიღმა იმით, რომ უკუაგდებს ყველა დღემდე არსებულ წარმოდგენებს პარმონიის, რიტმის, მელოდიის, ატონალობის შესახებ და ცვლის მათ სხვებით. რატომ? იმიტომ, რომ ასეთი მუსიკის აპოლოგეტებს მიაჩნიათ, რომ მათ შესძლეს ინტუიტიურად მიეკვლიათ შემდეგისთვის: ბეგრათა სამეფოსთვის ნიშანდობლივია კიდევ უფრო მეტად მძლავრი, აქამდე ფეხქვეშ თელილი კანონზომიერებანი, იმათთან შედარებით, სმენითი აღქმის კანონებიდან რომ მომდინარეობენ.

მისი მიმდევრები თვლიან, რომ გონი ძლიერია გრძნობაზე და ვარაუდობენ, რომ, როგორც თვალს, ისე ყურსაც შეუძლიათ და უნდა კიდევ მოიხარონ ქედი ამ გონითი მოთხოვნილებების წინაშე.



არსებითად აქ საქმე გვაქვს „ბგერით გამოხატველობასთან“ (ბგერით ექსპრესიულობასთან), წმინდა გამოხატვასთან (წმინდა პრესიასთან). უწინ, გერმანელი მუსიკოსის აზრით, მუსიკის გავგებას ჩვენ არაცნობიერად ვაკავშირებდით რაღაც „ლიტერატურულობის“ გაგებასთან. ჩვენ ფსიქოლოგიურად ჩვეული არ ვიყავით ალგვექვა მუსიკალური ნაწარმოები ყოველგვარა წინამძღვრების გარეშე.

მუსიკალური ექსპრესიონისტი შთაგონებულია ახალი დიდი სამყაროსეული გრძნობით. იგი უყურებს საგნებს და მათ თანაფარდობას ზებეროვნული თვალსაზრისით. მას არ სურს შეიტანოს თავის ქმნილებაში ეგრეთ წოდებული კომპოზიციური მომენტი, ე. ი. შექმნას ობიექტი, დაკავშირებული გარე სამყაროსთან განზრახვათა და ნებისმიერებათა ელემენტებით, არამედ ისწრაფვის დაამკვიდროს თავის მუსიკაში სულიერი გაცისკროვნების წუთები, გადახსნას წამიერი გამონათება თავისი ნათელხილვის მდგომარეობაში, რათა ამნაირად აზიაროს მსმენელი კოსმიური მდგომარეობის განცდას...

ამ მუსიკის ურჩხულია — დისონანსი, ამბობს შერინგი. დისონანსი აღიარებულია წესად, პრინციპად, ძირითად ცნებად მთელი მუსიკისა. მაჟორული და მინორული სამხმოვანებანი დამარხულია საბოლოოდ, დომინანტსექტაკორდი და მისი სანდომიანი თანანათესავნი წარსულს გადაელოცა. ნაწარმოების დასაწყისში მითითებული აღარაა აღარც ერთი ტონალობა: ჩვენ არ ძალგვიძს მივუხვდეთ და შევიცნოთ ის, თუ რა სურს ჩვენგან კომპოზიტორს, ერთი მეორის მიყოლებით რომ ამწკრივებს — ხან რბილ, ხან კი გამკივან დისონანსებს. ჩვენ გვიპყრობს სრულიად ახალი ჰარმონიული გრძნობა, რომელიც თხოულობს ახალ მიდგომას დისონანსის ან, თუ გნებავთ, კონსონანსის არსებასთან, რამეთუ აქვეა აღსანიშნავი, რომ ამკამად უვარგისია, როგორც ეს აქამდე იყო მიღებული, ლაპარაკი დისონანსებზე და კონსონანსებზე. მე გავკადნიერდები — ამბობს შერინგი, — და დროის სულისკვეთების შესაბამისად, გავატარებ შემდეგნაირ ხატოვან ანალოგიას: დადგა ეპოქა თანხმიანობათა დემოკრატიზაციისა, უამი გაუქმებისა დღემდე სახეზე არსებულ კლასობრივ განსხვავებათა. განასხვავებენ თანხმიანობებს, მხოლოდ როგორც ასეთებს. ყველა მათგანი გათანასწორებულია მათი ფასეულობის მხრივ: არც ერთი არ წარმოადგენს გაბატონებულს ან დაქვემდებარებულს, თითოეული, ყველაზე მომეტებულად გამკივანი და შემა-

ძრწუნებელიც კი, წილდებულა თვითდამკვიდრების უფლებით. ამჟამითგან სხვაობა არსებობს მხოლოდ ხარისხში, რომელიც მხოლოდ იმ სულიერ ფუნქციაშია, გარკვეულ ადგილას რომ სრულდება ყოველი თანხმობის მიერ!...

თუკი წინა საკითხებს დაგუბრუნდებით, უნდა ითქვას, რომ სულიერი დემოკრატიზმის ანარეკლი ჩანს ადამიანის ყოფიერების ყოველსიმომცველ დაინტერესებაში. ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი რელიგიური განშტოების მისტიკური ხილვებიდან ვიდრე პირველ მსოფლიო ომში ეკლიან მავთულებზე შეწყვეტილი ცხოვრების უმძიმეს გამოხატულებამდე—ეს ხელოვნება განიხილავს ადამიანს, მის ცხოვრებას, როგორც შეუხორცებელ ჭრილობას, რომლის სახის წინაშეც მოხსნილია ადამიანთა შორის არსებული იერარქიული ზღუდეები.

ექსპრესიონისტისთვის „არ არსებობს რჩეული და ყოველდღიური, პერსპექტივა და დეტალი, რადგანაც ყველა და ყველაფერი, ბოლოს და ბოლოს, ერთი დეტალია იმ დიდი ღვთაებრივი პანორამისა, რომელსაც სამყარო უფლისა ეწოდება“ — წერს კ. გამსახურდია ერთ-ერთ ადრეულ წერილში<sup>1</sup>. ხოლო ცნობილ ნოველაში „ზარები გრიგალში“ ავტორი სრულყოფილად ავლენს თავისი მსოფლმხედველობის ერთ არსებით მხარეს: „ჩემთვის ეკითხათ, მე ვეტყვოდი: ასწიეთ ადამიანი მაღლა, სულ მაღლა და დასვით მნათე ოქოპირ შემოქმედის მარჯვენა მხარეს, რადგან სიბნელეში დაბრმავებულმა ერთხელ მაინც იგრძნო აღტაცება და ექსტაზში დაიღუპა“.

ამ ნოველის შექმნის ხანს ერთი გერმანელი მწერალი სწერდა, რომ თუკი იმპრესიონისტების ხელოვნებაში სურათი და მყურებელი ავსებდნენ ერთმანეთს: ერთს ესაჭიროებოდა მეორე და გადამწყვეტი ეფექტი მათ ურთიერთზემოქმედებაშია, ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაში სურათი და მისი აღმქმელი მყურებელი ერთ მთელს წარმოადგენს: აღმქმელი თვითონ მონაწილეობს ნაწარმოების შექმნის პროცესში, ნაწარმოები მყურებლის სულში მთავრდება მთავრდობის გზით. ასე აღმოცენდება ის გზა, რომლის შემწეობით, საბოლოოდ, ადამიანი იქცევა თანდათანობით ყოველივეს ცენტრად—ნაწარმოებისა, სამყაროსი, აზრისა თუ მოქმედების...

<sup>1</sup> არნოლდ შერინგი. ექსპრესიონიზმი მუსიკაში. „Экспрессионизм“. 1923, გვ. 225.

<sup>2</sup> კ. გამსახურდია. იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი. ქ. „ლომისი“, № 1. 1922, გვ. 9.



ხელოვნება, მის პოლიტიკურ სიმძაფრეს დროის ყოველსმომცველი პოლიტიკურობა აპირობებდა.

„ტრაგედიის დაბადების“ ავტორისთვის იდეალს წარმოადგენდა ელინის მძლავრი პოლიტიკური ინსტინქტები, ფხიზელი პოლიტიკური ადლო, პოლიტიკური ვნებიანობა, რომელსაც იგი გასათვარი ბუნებრივობით უთავსებდა თავაწყვეტილ და წრეგადასულ დიონისურ სასიცოცხლო ჟინს. უფრო სწორად. დიონისური წრეგადასული სასიცოცხლო ენერგია ასაზრდოებდა სწორედ ძველი ელინის პოლიტიკურ გენიას. ამავე ავტორის მიხედვით, ელინის პოლიტიკური ჰორიზონტის თვალშეუდგამობა, მეორე მხრივ კი, ვნებების დიონისური ემანსიპაცია წონასწორდებოდა კულტურით — ტრაგედიის განმწმენდი ძალით, რომელიც მთელ სახალხო ცხოვრების ზნეობრივ პროფილაქტიკასაც შეიცავდა. სამშობლოს ერთგულება, პოლიტიკური აზრის სიმძაფრე თუ ბრძოლის პირველყოფილი წყურვილი მეორე უკიდურესობაში — დიონისიების ბაკხანტურ თავდავიწყებაში იზრდებოდა.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ თუკი „დიონისოს ღიმილში“ კონსტანტინე სავარსამიძის ავხორცი ბაკხანტური თავგადასავლები, ავანტურული სწრაფვები თუ ფათერაკებისადმი ლტოლვილება რაიმეთი გამართლებულია ანუ გაწონასწორებულია — ესაა სამშობლოს უღრმესი ერთგულება, ეროვნული გრძნობის გამახვილება, პოლიტიკური მრწამსის დაცვა საკუთარი სიცოცხლითა და სიკვდილით. კ. გამსახურდიას აზრით, რაც „ტრაგედიის დაბადების“ შეხედულებას მიჰყვება და მხატვრულად ახორციელებს. მაღალი ადამიანური და დიურებული მიზანსწრაფვები მხოლოდ ცალმხრივად არ ვლინდება პიროვნებაში. „დიონისოს ღიმილში“ გატარებულია თვალსაზრისი, რომ პოლიტიკურ სიმწვავესა და ვნებიანობას პიროვნების ცხოვრებაში ერთიანი მხარე მიუცილებლად თან ახლავს.

წიგნში „ახალი ევროპა“ კონსტანტინე გამსახურდია წერს: „ფრანგი ექსპრესიონისტები, („ფოვისტები“) ისევე უარყოფითად შეხვდნენ უკანასკნელ მსოფლიო სასაკლავოს, როგორც მათი გერმანელი კოლეგები. საგულსხმოა, სიმბოლისტები აპოლიტიკოსები იყვნენ. მსოფლიო ომის შემდეგ ისეთი მწვავე ხასიათი მიიღო მსოფლიო პოლიტიკამ, რომ აპოლიტიკოსობა დღეს მხოლოდ შარლატა-



ყველაზე დიდი გავლენა ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე მოახდინა ფრ. ნიცშეს ადრეულმა წიგნმა „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“, რომელიც მისი შემოქმედების გვირგვინად იყო ერთ დროს აღიარებული. მწერლებისა და ხელოვანთა არა ერთი თაობა საზრდოობდა ამ წიგნის ძირითადი იდეური სტრუქტურით. სიცოცხლეში სამყაროს ყოფიერების ძიება, სიცოცხლის პრინციპის უმალლესი საზრისით განხილვა — ანუ ნიცშეს ონტოლოგია — მჭიდროდაა დაკავშირებული წიგნთან „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“.

1970 წელს გამოსულ ნაშრომში „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია“ ვკითხულობთ: „ზემოხსენებულ წიგნში ნიცშე „გამოჰყოფს ბერძნული ხელოვნების ორ საწყისს, რომლებსაც აკავშირებს დიონისესა და აპოლონის სახელებთან. ღმერთი აპოლონი ასახიერებს გამოკვეთილ ფორმას, წესრიგს, ჰარმონიას, სინათლეს. დიონისე, აპოლონის საპირისპიროდ, არის მარადიული ნგრევა-შენება, ზომასა და ფორმის მოკლებული სწრაფვა, პირველადი სიბნელე, თავაწყვეტილი როკვა, ტრაგიკული, ველური ლტოლვა, საზღვრებისა და დასრულებულობის მნგრეველი ძალა.“

ხელოვნების ამ ორ ურთიერთდაპირისპირებულ საწყისში ნიცშე ხედავს თვითონ სამყაროს ძალთა უკუფენას. აპოლონური ძალის ანალოგია — სიზმარი. აპოლონური სამყარო არის მაიას საფარველით დაფარული, ილუზორული, ცალკეული, ერთმანეთისაგან მკაცრად გამიჯნული ნივთების სამყარო. ის არის მშვენიერი ზმანება. ოცნების ქვეყანა, რომელშიც სამყარო ხსნას ეძებს.

სამყაროს ნამდვილი ძირი დიონისურია. დიონისური საწყისის ანალოგია — თრობა. დიონისეს სამყაროში არ არსებობს ცალკეული ინდივიდუალური ნივთი. ეს ძალა თავს იჩენს როგორც მარადიული სიკვდილი და განახლება, როგორც ყოველდღე ფორმის, საზღვრის დასრულებულობის გადალახვა, ამ ძალაში მელანქოლია სამყაროს ის ერთიანი ძირი, რომელშიც წაშლილია სხვაობა საგნებს შორის და ჩამოყალიბებული, გამოკვეთილი ფორმების ადგილს ქმნადობა იკავებს.

დიონისური მსოფლმეგობრება მსკვალავს ნიცშეს მთელ ფილოსოფიურ ნააზრევს. დიონისურს ენიჭება ღვთაების ძალა. სამყარო არის დიონისეს ქმედება, ეს უსახო ღვთაება ამჟღავნებს თავს ნგრე-

ვაშენებაში, სიყვარულსა და სიკვდილში, ტანჯვასა და ველურ გახელებაში.

ნებათა ბრძოლის ამ დიონისურ სამყაროში, ნიცშეს მიხედვით, ძალა არ არის თანაბრად განაწილებული. სიცოცხლე შეიძლება იყოს აღმავალი, ძლიერი, ომის წყურვილით სავსე და შეიძლება იყოს დაღმავალი, სუსტი, ავადმყოფური. მოღლილი. სიცოცხლის ორთავე სახეცვლილებას საფუძვლად უდევს ძალაუფლების ნება. სუსტი სიცოცხლეც ესწრაფვის ბატონობას. ამიტომ, ის ადგენს ისეთ ღირებულებებს, რომლებიც შესაძლებელს გახდის მის განმტკიცებას.<sup>1</sup>

„სუსტი სიცოცხლის“ გამომავლინებელია არა მარტო ჩაგრულთა მორალური არსება, რომელთა უკმაყოფილება ელიტარულ მორალზე მძაფრი რეაქციაა და საკუთარ არსებისადმი უკმარობის გრძნობითაა გაპირობებული. „სუსტი სიცოცხლის“ დამცველის როლში გამოდიოდა ანტიდიონისური ქრისტიანული აღმსარებლობაც. უძლურ სუსტ სიცოცხლეზე ორიენტირება კი იქნებოდა სიცოცხლის პრინციპის დაკნინება, სიცოცხლის ერთგვარი შეჩერება: ნიცშეს ეთიკური მოძღვრების სივიწროვე კრიტიკაზე დაბლა იდგა. ზემოხსენებულ ნაშრომში ვკითხულობთ: „ადამიანში პიროვნულის ქრობის ერთ-ერთი გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე მიზეზს ნიცშე ქრისტიანობის ძირითად მცნებებში ხედავს. პირველ რიგში, ეს ეხება თანაგრძნობის პრინციპს. თანაგრძნობის აქტში ადამიანი აუქმებს საკუთარ თავს და სხვისი ტანჯვის მორჩილი ხდება (ქრისტეს მაგალითი). საკუთარი პოტენციები შებოჭილია. თანაგრძნობა უნარჩუნებს არსებობას სუსტს, უძლურს, იმას, ვინც იღუპება და უნდა დაიღუპოს. უძლურის თანამგრძნობი თვითონვე იქცევა უძლურად. ამით სიცოცხლე ხდება დუნე და საეჭვო. ასევე აკარგვინებს ადამიანს ცხოვრების გემოს ქრისტიანული პრინციპები სხეულის გვემისა. ასკეტიზმისა, გრძნობად-მიწიერზე უარისთქმისა.

ნიცშე ამჩნევს, რომ პიროვნებას ჰკლავს ბურჟუაზიულ-ბიუროკრატიული სახელმწიფოებრივი მანქანაც. სახელმწიფოც ჯოგური საწყისის დამცველია. ნიცშეს შენიშნული აქვს ის მანიველირებელი გავლენაც, რომელიც აქვს მანქანურ წარმოებას ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში.

1 თ. ბუაჩიძე, ფრიდრიხ ნიცშე, XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია. გვ. 31.

ის ფილოსოფიური, მორალური, რელიგიური იდეალები, რომ-  
ლითაც ცხოვრობს თანამედროვე ადამიანი, ნიციშეს რწმენით დეკა-  
დანსის იდეალებია. ასეთ სულიერ ატმოსფეროში ადამიანი ცნის-  
დება, ის იქცევა შინაურ ცხოველად<sup>1</sup>.

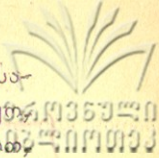
როდესაც კ. გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“  
მთავარი პერსონაჟი, კონსტანტინე სავარსამიძე აცხადებს, — მე  
დეკადენტი არა ვარო, — ეს განცხადება სწორედ ზემომოყვანილ  
კონტექსტში უნდა იყოს განხილული და გაგებული.

საერთოდ, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ თავისებური  
მხატვრული ილუსტრაციაა რამდენიმე არსებითი დებულებისა  
ნიციშეს ტრაქტიკიდან „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“.  
ნიციშეს კულტურის ფილოსოფიაში კ. გამსახურდიამ. როგორც  
თანმიმდევრულმა ექსპრესიონისტმა, აუცილებელი კორექტივები  
შეიტანა. ამის შესახებ ვიტყვით, როდესაც ძალზე ზოგადად გად-  
მოვცემთ ნიციშეს ტრაქტიკის ზოგ დებულებას.

მთავარი დებულება კი ასეთი იყო: „ყოფიერება და ქვეყნიერება  
მხოლოდ ესთეტიკური ფენომენის სახითაა გამართლებული მარადიუ-  
ლობაში“. ხელოვნება — ადამიანის მიერ მიკვლეული მშვენიერების  
კანონები, რომელიც ოდითგან აწესრიგებს სტიქიურ ვნებებს თუ  
სასიცოცხლო ძალთა სიჭარბეს — მალა დგას ჭეშმარიტებაზე. ამი-  
ტომ ხელოვნების გენეტიკურ ანალიზს ადამიანის კულტურის უღრ-  
მეს შრებთან მივყავართ. ასე შექმნა ნიციშემ ხელოვნების მეტაფი-  
ზიკა.

ტრაგედიული ხელოვნების სტრუქტურა, რომლის განვითარებას  
მისი თეორიის ავტორი უკავშირებდა ამ ხელოვნებისთვის არსებითი  
ელემენტების ორმაგობას, ინტუიტურად იყო მიკვლეული და  
ისტორიული ხილვისა თუ მითოსური თხზვის ეს ნაწილი მეცნიერ-  
რულ აკადემიზმს არ სცნობდა. აპოლონურ საწყისს — ზომიერების,  
სინათლისა და ზმანებისმომგვრელ პირველ ელემენტს — არ  
შეეძლო დიონისური ელემენტის გარეშე განვითარება, ე. ი. არსე-  
ბობა, ფიქრობს ნიციშე; ყოველივე „ტიტანური“ და „ბარბაროსული“  
(აქ მინიშნებაა იმაზეც, რომ დიონისე არაბერძნული წარმოშობის  
ე. ი. „ბარბაროსული“ ღვთაებაა. მის ერთ-ერთ ნავარაუდებ სამშო-  
ბლოდ ითვლება ინდოეთიც. აქვე აღვნიშნავთ რომ ამ გარემოებას

<sup>1</sup> თ. ბუაჩიძე, ფრიდრიხ ნიციშე, XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია,  
გვ. 34—35.



უკავშირდება რომანში „დიონისოს ღიმილი“ კონსტანტინე სავარსა-  
 შიძის ინდოეთში გამგზავრების მოტივები.) ისევე აუცილებელი იყენი, როგორც ყოველივე ის, რაც აპოლონს შეეხებოდა. წარმოვიდგინოთ  
 წერს იგი, რომ ბერძნულ სამყაროში — „ბარბაროსული“ ღვთაების  
 მოსვლამდე დამყარებული რომ იყო გარეგნულ მოჩვენებითობაზე,  
 ზომიერებაზე და ასეთივე ხელოვნებით იყო გარემოცული, — შემო-  
 იჭრა გაშმაგებული ყვირილი დიონისეს დღესასწაულებისა (დიონი-  
 სიებისა), სულ უფრო და უფრო რომ იზიდავდა ხალხს თავისი მათ-  
 რომელი ჯადოქრობით... ამ დღესასწაულებზე სულის სიღრმეებში  
 გამტანი ყვირილით გამოიხატებოდა ბუნების მთელი სიჭარბე — სი-  
 ამოვნებაშიც, ტანჯვასა და შემეცნებაშიც.

წარმოვიდგინოთ, განაგრძობს ფილოსოფოსი, რად გამოჩნდებოდნენ  
 ამ დემონურ ხალხურ სიმღერებთან შედარებით აპოლონის ხელო-  
 ვანი, რომლებიც ჰიმნებს ალაგუნდნენ, არფაზე აჟღერებდნენ  
 და ოდნავ გასაგონ ხმებს თუ აღმოხდიდნენ! „მოჩვენებითი“ ხელოვ-  
 ნებების მუხები გაფერმკრთალდნენ შედარებით ამგვარ ხელოვნე-  
 ბასთან, რომელიც თავის თრობაში ლაპარაკობდა ჰემმარიტების შე-  
 სახებ. ბრძენი სილენი კი უყვიროდა სიცოცხლისმოყვარულ ოლიმ-  
 პიელებს: „ვაი თქვენდა! ვაი თქვენდა!“. ინდივიდუმი მთელი თავი-  
 სი საზღვრებითა და ზომიერებით ინთქმებოდა აქ თვითდავიწყება-  
 ში — იმ მდგომარეობაში, რომელშიც დიონისიები აყენებენ ადამი-  
 ანს და ივიწყებდა აპოლონის კანონების არსებობას.

სიჭარბე იძრობდა თავის საბურველს და გვეცხადებოდა ჰემმა-  
 რიტებად, წინააღმდეგობად: ბუნება გულახდილად გვაუწყებდა სა-  
 კუთარი განცხრომის შესახებ, რომელიც სევდისგან წარმოდგარი-  
 ყო. და ასე ხდებოდა ყოველგან, საცა კი დიონისეს კულტი შეაღწევ-  
 და — იგი აძევებდა და სცვლიდა აპოლონის კულტს საკუთარით და  
 ამგვარად სპობდა მას. მაგრამ არც ის გარემოება იწვევს ეჭვს, რომ  
 იქ, სადაც დიონისეს პირველი თავდასხმა მოიგერიეს, დელფოსის  
 ღმერთის [აპოლონის] გარეგნობა შეუდარებლად მკაცრდებოდა და  
 იგი საკუთარ სიდიადეში თითქოს ქვედებოდა.

დაუნაწევრებელი, სტიქიურად შემოჭრილი სიცოცხლის პირ-  
 ველშობილება ბერძნულ კულტურაში აპოლონურ ფორმას კი არ არ-  
 ღვევდა, პირიქით, მხოლოდ ტრაგიკული მსოფლგანცდით აფართო-  
 ვებდა და ცნობიერებისაგან ვადამალულ ჰემმარიტებას მითის სახეს  
 აძლევდა. თუკი ანტიკური ტრაგედიის მოდელი მითია, მითის მო-

დელს მუსიკა წარმოადგენს. იგავური ენა მუსიკისგანაა. „მუსიკის ძალის მოავლინოს ქვეყნად მითი, — წერდა ნიცშე, — მითი, სხვა-ზე გამომეტყველი სახე და სწორედ ტრაგიკული მითი: მითი, რომელიც შემეცნების შესახებ მეტყველებს იგავებით — დიონისეს დარად“.

შიშისა და თანაგრძნობის მიუხედავად, ხსენებული თეორიის მიხედვით, ჩვენ მაინც ბედნიერი ვართ, როდესაც ვცხოვრობთ არა როგორც ინდივიდუუმები, არამედ როგორც ცოცხალი ერთიანი დიონისური მთლიანობა და უკანასკნელთან შერთვით ჩვენ მასთან ერთად განვიცდით იმ ტკბობასაც, რომელსაც სიცოცხლის ამ ერთიანობას ანიჭებს მისივე მწარმოებელი ძალა... ცალკეული პიროვნება უნდა ეზიაროს რაღაც ზეპიროვნულს. და თუკი მთელი კაცობრიობა ოდესმე უნდა მოკვდეს, მაშინ მის წინაშე, უმაღლესი ამოცანის დარად, დგას ერთი მიზანი: ისე შეკრბეს, შენივთდეს ერთიანობაში და საერთოში, რომ ერთ მთლიანსავე ტრაგიკულად გაემართოს მომავალი აღსასრულის შესახვედრად. ეს უმაღლესი მიზანი შეიცავს თავის თავში ადამიანის ყოველგვარ მოსალოდნელ გაკეთილშობილებას...

ექსპრესიონიზმმა თავისი მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედად აქცია უტოპიური შეხედულება სიცოცხლის დიონისური ერთმთლიანობის შესახებ, სახელდობრ, რომ პლანეტის ხალხები ძმური სიცოცხლით (თუ სიკვდილით...) არიან დაკავშირებულნი. ამ საფუძველზე, პირველმა მსოფლიო ომმა ექსპრესიონისტებს შექმნილი პოლიტიკური ვითარების ულტრასაპირისპირო შეხედულებები და განწყობილებანი გამოამუშავებინა: ეროვნული ბარიერები, მსგავსად პირველი ქრისტიანი მოძღვრების მოწოდებისა, უნდა დაძლეულიყო, ნაციონალისტური შეხედულებების სივიწროვე კოსმიური მცხუნვარე მზის სახის წინ უნდა გაფანტულიყო და საყოველთაო მზის ელვარება თანაცხოვრების შინაგან დევიზად ექციათ.

ექსპრესიონიზმმა გადამწყვეტი კორექტივი შეიტანა ნიცშეს შეხედულებაში იმ მხრივ, რომ ზეკაცის კულტს, რომელსაც ნიცშე უფრო მოგვიანებით გამოიმუშავებს, ექსპრესიონისტებმა უბრალო ანუ საერთოდ ადამიანის უმაღლესი ფასეულობა დაუპირისპირეს და ყოველი პიროვნება სცნეს მარილად ქვეყნისა. ადამიანის — ჩვეულებრივი მოკვდავის — მაღალ კულტივირებაში არც ერთი წვეთი არ იყო ფარისევლობისა. კრიზისული ვითარებისა და განსაკუთრებით, ომისშემდგომი უმძიმესი ზნეობრივ-პოლიტიკური სურათის კარნა-



ხით ექსპრესიონისტებმა მიმდინარე დროს, რთულ სინამდვილეს და ადამიანის თვითცნობიერებას ყველა ნილაბი ჩამოხსნეს და თვალეში ჩახედეს იმ შემპერელ სურათებს, რაც მათ იქ დაუხვდათ. ძალეში რჩებოდა დიონისური, პირველყოფილად შეულამაზებელი სინამდვილე, რომელიც თანამედროვე ადამიანს ტრაგიკული ცნობიერების ფორმაში ეძლეოდა. იგი დემონური გროტესკულობით ცხადდებოდა ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაში. წიგნში „ახალი ევროპა“ კ. გამსახურდია წერს: „ომამდის არსებული კრიზისის ნიადაგზე წარმოიშვა ის დიდი ლიტერატურული მოძრაობა, რომელიც ექსპრესიონიზმის ანუ აქტივიზმის პაროლით გამოვიდა. ექსპრესიონიზმი არც ლიტერატურული მოდაა, არც ესთეტიკური პოზა. იგი ახალი რელიგიაა ევროპის უახლესი თაობის. მისი წარმოშობის ფონია: კაპიტალიზმის თავბრუდამსხმელი კარუსელი.“

ომამდის არსებული ლიტერატურის ტელესკოპები ქაოსსა და ნირვანას უნიშნებდნენ, მისი მიკროსკოპები — ადამიანის სულის უღრმეს ლაბირინტებს. სიტყვის ტექნიკაში მიღწეული პრივილეგიებით ამყობასაც საზღვარი დაედო.

L'art pour l' art-ის უკიდურესმა გამწვავებამ აბსურდულ ფუტურიზმისა და დადაიზმისკენ გადაიტყუა ახალი თაობა. სიტყვა და რითმის ჟონგლიორობა ჩინში მოემწყვდა. მოტივები ევროპული სინამდვილის გარეშე უნდა მოქმედებნათ. ძველი ეგვიპტე, ძველი ჩინეთი, პინდუსტანი: ეს იყო გაქცევა თავისთავისგან. ეს იყო გაქცევა თვალწინ მდებარე სინამდვილისგან. ამ სინამდვილეში კი საშინელი ნაპრალი გაითხარა. არავის უნდოდა ცალი თვალითაც ჩაეხედა ამ სინამდვილეში.

იზრდებოდა ნაპრალი და ომის კონვენუსიებში დამანჭული ადამიანის სული ერთბაშად ვერ ამჩნევს, რომ ეს ნაპრალი უკვე საშინელ უფსკრულად გადაიქცა. გაისმა ისტერიული კივილი უფსკრულთან მისულის პირითგან...

და ეს კივილია ექსპრესიონიზმი. თუ ძველი ხელოვნება ორივე ხელით უარს ამბობდა სინამდვილეზე — ახალმა ხელოვნებამ აღიარა: არა თუ უარყოფა ამ სინამდვილისა, არამედ ამ სინამდვილის ვიზიონერული ჩვენების გადმოცემა. ნიცმესგან ნანანდერძევი აქვს ექსპრესიონიზმს ახალი, ექსტატიური პათოსი. უშორეს წარსულში ექსპრესიონიზმი პლოტინს ეყრდნობოდა: ღმერთდალეულობაში მოცემული პაროქსიზმი.

თუ იმპრესიონიზმის კონსექვენტური მემკვიდრე — ფუტურის-  
მი ძველ კულტურასთან კავშირის გაწყვეტას გულისხმობდა, ექსპრეს-  
სიონიზმი აშკარად აღიარებს თავის უდავო კავშირს ამ კულტურას-  
თან. მისი სათავეები იმანენტურად მოცემულია ჰოლდერლინში,  
შექსპირში, დოსტოევსკისთან, მათიას გრიუნევალდთან, ალბრეხტ  
ლიურერთან და თუ გნებავთ, მაისტერ ეკპარტთან და აღმოსავლეთის  
უხუცეს კულტურაში.

Kurzung und Ballung [შემკვრივება და შემრგვალება] ეს არის  
უმთავრესი ლაიტმოტივი [უფრო სწორად — უმთავრესი სტილური  
ხერხი. გ. კ.] ექსპრესიონისტული დრამების, ხოლო მისი ფონია  
ორმოცდართ გრადუსიანი კაპიტალიზმი, თავისი ასფალტის ქალაქე-  
ბით, მუდამ კარდია საპყრობილეებით — ბანკებით, ქარხნებით.  
საყვირების სირენებით. ამ ფონის აპოთეოზია: ევროპული ბირჟა  
(აქვე დავძენთ, რომ იგი ავტორის მიერ დინამიკურად და მეტყველ-  
დაა დასურათებული რომანში „დიონისოს ღიმილი“ — გ. კ.), რო-  
მელიც ისეთსავე საზიზღარ პანორამას იძლევა, როგორც ანტიური  
მონების ბაზარი.

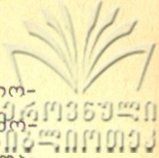
ევროპული თეატრის კრიზისიც წარმოშობილია ევროპული  
მწერლობის კრიზისის ნიადაგზე. ექსპრესიონიზმიც ამავე ფაქტორის  
პირმშობა: მოდის ახალი, ხანჯლებით მოლაპარაკე თაობა, რომელიც  
თავისი დინამიკით „შტურმ უნდ დრანგის“ ახალთაობას მოგვაგო-  
ნებს“.<sup>2</sup>

\* \* \*

ჩვენი დრო ავადმყოფი ქალია. დააცალეთ იყვიროს, გააფთრ-  
დეს, ილანძლოს და ამტერიოს ჭურჭელი! — წერდა ნიცშე. მაგრამ  
მას კრიზისული დროის არა მარტო სიმპტომები აინტერესებდა, არა-  
მედ დროისათვის ახალი მიმართულებისა და სახის მიცემა. აქედან  
იღებს დასაბამს ღმერთის სიკვდილის თემა და, მაშასადამე, ახალი  
მორალის, ახალი რელიგიისა და საერთოდ, „კულტურმენშის“ მეტა-  
ფიზიკური ძიებები. ყოველგვარი აღიარებული მორალი მისთვის  
მხოლოდ აფექტების სიმბოლური ენაა, შიშველი ინსტინქტების გა-  
რეგნულად გამომხატველი დეკორუმია. მორალი ავტონომიური კატე-  
გორია არაა, იგი ისტორიული ცხოვრების აუჩქარებელი თანამგზავ-

1. ზუსტი თარგმანი იქნებოდა — „შეკვეცა და შეკუმშვა“...

2 კ. გამსახურდია, ახალი ევროპა. 1928. გვ. 191—192.



ქართული  
ლიბრეოთეკა

რია და მუდმივ ცვალებადობას ექვემდებარება. ნიცუმ თანამედროვეობის დიონისეა; ანტიკური საბერძნეთი მისი კულტურული მემკვიდრის პირველსახეა. მისივე განმარტებით, ბერძნული ოლიმპი, დასახლებული უკვდავი ღმერთებით, სათნოებათა ის შირმა იყო, რომელიც მკვიდრად და ოსტატურად იდგა ძველ ბერძენსა და მის განსაკუთრებულად რთულ ცხოვრებას შორის, ელინთა სიცოცხლის ხალისიანობა და მათი თავისუფლება, ერთი მხრივ ილუზიითა და მეორე მხრივ, სისხლით იყო მოპოვებული თუ შეფერილი.

ქრესტომათიული ცნობებიც საკმარისია მათი ცხოვრების წესის გასათვალისწინებლად: ძველი ელადის მოსახლეობის ნახევარზე მეტი დატყვევებული ბაბაროსებისგან — მონებისგან — შედგებოდა და ამდენად, ცხოვრების ბატონ-პატრონთა რიცხვი თითქმის მესამედს არ აღემატებოდა. ელინური სილამაზის გამომუშავებული ნორმები, მათი კეთილშემეხილი სულიერი არისტოკრატიზმი და ცივილიზაციის წარმატებები მონების გალუნულ ზურგებს ეყრდნობოდა. მაგრამ ელინური ცხოვრების ამ საშინელ საფუძველს გარდუვალი ისტორიული ლოგიკა, საკუთარი სიცხადე და ძალმომრეობის აღუმატებელ ხარისხთან ერთად კლასიკური დამთავრებულობა გააჩნდა. მონობა არ ეწინააღმდეგებოდა ელინის ეთიკურსა და რელიგიურ ცნობიერებას. მონობა ნაკურთხი იყო არა მარტო ვიწროშუბლიანი დროის მოთხოვნით, არამედ ისტორიის კარნახით.

ძველი ელინი ვერ „ამჩნევდა“ მონას (როგორც შუასაუკუნოებრივ იაპონურ უფარდო თეატრში „კაბუკი“ მოქმედებათა ცვლის დროს დღესაც ვერ „ამჩნევენ“ ტექნიკური პერსონალის სცენაზე მუშაობას). ელადაში მონა, არსებითად, ტექნიკის მოვალეობას სწევდა. ძველსა და ახალ პატივმოყვარეობას შორის ის განსხვავება იყო, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში პროლეტარი ემსახურება ტექნიკას, ძველ ელადაში მონა თვითონ ასრულებდა ტექნიკის დანიშნულებას. ამიტომ ბუნებრივია, თუ ყველაფერთან ერთად მონაც პატრონს ეკუთვნოდა. მაგრამ — ერთი მკვლევარის სიტყვით — მათი ურთიერთობა საამკარაოზე იყო გამოტანილი და ღირებულებათა უმაღლეს საზომს — სიცოცხლეს ეხებოდა. საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმას პოლისი წარმოადგენდა, რომელიც დემოსის გარდა ევპატრიდებისგან და მონებისგან შედგებოდა. მაგრამ ერთნიც და მეორენიც თითქოსდა სამხედრო ბანაკში ცხოვრობდნენო. მონობა ვულკანი იყო ელინური ცხოვრებისა, ბატონები კი ვულკანზე ცხოვ-



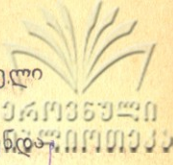
რობდნენ. მუდამ დადარაჯებულნი, მუდამ საკუთარ ძალთა უადრესი დაძაბვით. აქედან მოდის ელინული ცხოვრების ტიპური უფასო სე ვაჟაკობითა და ცეცხლით, მზადმყოფი თავდასხმისთვის... რადებული — დაპყრობისთვის...

ძველი ბერძნები ყოფიერების საშინელებას ჰხვევდნენ სიზმარულ საბურველში და ასეთნაირად უმაღავდნენ მას საკუთარ თვალებს. ცხოვრება რომ შესძლებოდათ, — წერს ფილოსოფოსი. — ბერძნებს იძულების ძალით უნდა შეექმნათ ის ღმერთები, რომელთა წარმოშობა შემდეგნაირად წარმოგვიდგენია: პირველი, შიშის-მგვრელი ტიტანური ღვთაებები ნელ-ნელა იცვლიდნენ სახეს და საბოლოოდ, აპოლონის შესაფერ სილამაზისკენ სწრაფვის წყალობით მოექცნენ ოლიმპიელი სიცოცხლენაღისიანი ღმერთების კატეგორიაში. სხვაგვარად აბა როგორ აიტანდა არსებობას ეს აღზნებამდე მგრძობიარე, დაჯილდოვებული მგზნებარე სურვილებით და ასე უკიდურესად მიდრეკილი ტანჯვისკენ ხალხი, თუკი სწორედ ამ ყოფიერებას, გარემოცულს უმაღლესი დიდებით, არ დაანახებდნენ მას მისსავე ღმერთებში?

მისივე აზრით, კულტურის თავდაპირველი და უმაღლესი ფორმა ხელოვნებაა. ტრაგედია კი ხელოვნების უმაღლესი გამოცხადებაა. ტრაგიკული მსოფლგანცდა ყველაზე ღრმად ადამიანური, ე. ი. ერთადერთი სწორი და ჰეროიკული მდგომარეობაა. მას ამომწურავ მოქმედებაში მოჰყავს ყველა ადამიანური გრძნობა, ვნება, მთელი ცნობიერება. ადამიანური ყოფიერება სწვდება „ზღვრულ ცხოვრებას“: ადამიანი უმაღლესი არსებობისა და არარაობის საგანგაშო ზღვარზე აღმოჩნდება.

ექსპრესიონიზმმა თავისი მსოფლმხედველობის საფუძვლებში შეიტანა ყველა ეს გარემოება. კრიტიკული ეპოქის, მწვავე ისტორიული დროის ნიშნები საბედისწერო ჩანდა. ეს იყო კვირაძალი „მსოფლიო ხანძრების“, ალ. ბლოკის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ და ექსპრესიონიზმი ყოველი ძალით ცდილობდა მის ამოცნობას, „დაჩქარებას“, რადგან მოლოდინის გამოუცნობი, უსახელო მდგომარეობა უფრო მძიმე ჩანს განსაცდელის მიღებაზე. ადამიანის გადარჩენის, ზნეობრივი ხსნის საკითხი ექსპრესიონიზმმა სწორედ ასეთ მორალურ-პოლიტიკურ კონტექსტში წამოჭრა.

სწორედ ამიტომ ექსპრესიონიზმი ვერ იქნებოდა აპოლიტიკური



ხელოვნება, მის პოლიტიკურ სიმძაფრეს დროის ყოვლისმომცველი პოლიტიკურობა აპირობებდა.

„ტრაგედიის დაბადების“ ავტორისთვის იდეალს წარმოადგენდა ელინის მძლავრი პოლიტიკური ინსტინქტები, ფხიზელი პოლიტიკური აღლო, პოლიტიკური ვნებიანობა, რომელსაც იგი გასაოცარი ბუნებრივობით უთავსებდა თავაწყვეტილ და წრეგადასულ დიონისურ სასიცოცხლო ჟინს. უფრო სწორად. დიონისური წრეგადასული სასიცოცხლო ენერგია ასაზრდოებდა სწორედ ძველი ელინის პოლიტიკურ გენიას. ამავე ავტორის მიხედვით, ელინის პოლიტიკური პორიზონტის თვალშეუღღამობა, მეორე მხრივ კი, ვნებების დიონისური ემანსიპაცია წონასწორდებოდა კულტურით — ტრაგედიის განმწმენდი ძალით, რომელიც მთელ სახალხო ცხოვრების ზნებრივ პროფილაქტიკასაც შეიცავდა. სამშობლოს ერთგულება, პოლიტიკური აზრის სიმძაფრე თუ ბრძოლის პირველყოფილი წყურვილი მეორე უკიდურესობაში — დიონისიების ბაქანტურ თავდავიწყებაში იზრდებოდა.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ თუკი „დიონისოს ღიმილში“ კონსტანტინე სავარსამიძის ავხორცი ბაქანტური თავგადასავლები, ავანტურული სწრაფვები თუ ფათერაკებისადმი ლტოლვილება რაიმეთი გამართლებულია ანუ გაწონასწორებულია — ესაა სამშობლოს უღრმესი ერთგულება, ეროვნული გრძნობის გამახვილება, პოლიტიკური მრწამსის დაცვა საკუთარი სიცოცხლითა და სიკვდილით. კ. გამსახურდიას აზრით, რაც „ტრაგედიის დაბადების“ შეხედულებას მიჰყვება და მხატვრულად ახორციელებს. მაღალი ადამიანური და დიურებული მიზანსწრაფვები მხოლოდ ცალმხრივად არ ვლინდება პიროვნებაში. „დიონისოს ღიმილში“ გატარებულია თვალსაზრისი, რომ პოლიტიკურ სიმწვავესა და ვნებიანობას პიროვნების ცხოვრებაში ეროტიული მხარე მიუცილებლად თან ახლავს.

წიგნში „ახალი ევროპა“ კონსტანტინე გამსახურდია წერს: „ფრანგი ექსპრესიონისტები, („ფოვისტები“) ისევე უარყოფითად შეხვდნენ უკანასკნელ მსოფლიო სასაკლავოს, როგორც მათი გერმანელი კოლეგები. საგულსხმოა, სიმბოლისტები აპოლიტიკოსები იყვნენ. მსოფლიო ომის შემდეგ ისეთი მწვავე ხასიათი მიიღო მსოფლიო პოლიტიკამ, რომ აპოლიტიკოსობა დღეს მხოლოდ შარლათა-

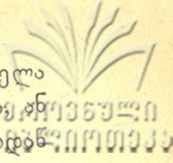
ნებს შეუძლიათ. ყოველთვის და ყოველ დროში ხელოვნების და კულტურის ბედი დიდი პოლიტიკიდან იყო დამოკიდებული. ექსპრესიონიზმის პოლიტიკური კრედო: „ძირს მსოფლიოში ძირს მსოფლიო კაპიტალიზმი!“.

თუკი ამ ორ წინამძღვარს დავემატებთ მესამეს: „ძირს მსოფლიო კოლონიალიზმი“, შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, პირველ რიგში, ამ ძირითად იდეოლოგიურ პრინციპებს ეყრდნობა, მათი მხატვრული გამომხეურებაა. „დიონისოს ღიმილი“ ეროვნულ-პოლიტიკური ხასიათის რომანია.

პარადოქსალური არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ კ. გამსახურდია ერთთემიან მწერლად შეიძლება დავსახოთ. ეს ძირითადი თემა პროკრუსტეს საწოლი არ აღმოჩნდება მისი რომანებისთვის: ეს არის სამშობლოს თემა. ეროვნული თემატიკის სიმწვავე პირველ პლანზე დგას „მთვარის მოტაცებაში“. „დიდოსტატის მარჯვენაში“, „დავით აღმაშენებელში“... უნდა ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილი“ პირველი რომანია, სადაც მთელი სიგრძე-სიგანითაა დასმული ეროვნული თვითმყოფობის მწვავე პრობლემა.

პოლიტიკური კრედო: „ძირს მსოფლიოში!“ რომანში მის პირველსავე ეპიზოდშია რეალიზებული. პარიზის ცნობილ წაბლების ხეივანებისა და ლუქსემბურგის პარკის მზიანი ოქტომბრის დახვეწილ სილამაზეში ექსპრესიონისტული სიმძაფრითაა ჩაწერილი ომის ინვალიდის გამოუსწორებლად დამახინჯებული გარეგნობა: იგი გვეცხადება დაუნდობელი დეტალურობით — ბამბუკის ყავარჯნით, ორივე ხელოვნური ფეხით. ჩვენ ვნახავთ, რომ ადამიანის დამახინჯების მოტივი ავტორს სჭირდება, რათა ასეთივე დაუნდობლობითვე უარი უთხრას თანამედროვეობის ცივილიზაციურ დონეს, მის კულტურულ სახეს. მწერლის პოზიცია მუდამ აქტიურია. ვკითხულობთ: „ცოცხალთა შორის უფრო მახინჯი ჩემს დღეში არ შემხვედრია. წარბები და თმა გადაუტრუსავს გაზებს. ცხვირი სავსებით მოჭმული. ამოკერილი პირიდან პატარა ლითონის მილი მოუჩანს. მთელი სახე არაჩვეულებრივად წითელი, თითქოს ერთკეცი ტყავი გადაუჭვრიათ. თვალების მეტი არაფერი უგავს ადამიანს. მე ვამჩნევ „ლეგიონ დონოის“ ორდენს მის მკერდზე...

მთელი ღამეები ვფიქრობ იმ მახინჯ კაცზე, ლუქსემბურგის პარკში რომ დადის მარტოკა. ასე მგონია, იგი თავზე შემოუვლია



მთელ ქვეყანას. მას ადამიანებისთვის გაუწირავს თავი, მაინც ყველა  
ერიდება მასთან ახლო ყოფნას. ნეტავ თუ ვინმე ჰყავს? დედაჩემი  
ცოლი? სიხარული თუ აქვს გულში, ან იმედი? ყველანი შორს  
უყურებენ მას, ყველა მასზე ბედნიერია.“

რომანის მთავარი პერსონაჟის, კონსტანტინე სავარსამიძის ეს  
შინაგანი მონოლოგი ავტორის საპროგრამო თვალსაზრისისგან არ  
განირჩევა. მონოლოგი გრძელდება უბრალო ადამიანის დიდების  
პიედესტალზე. მოთავსების ექსპრესიონისტული მოტივებით: „ზმი-  
რად გადავწყვეტ მივიდე, ვკითხო. ან როგორ მეტყვის თუ რა გადა-  
ხდა ბელფორზე, მარნაზე ან სუასონზე. მინდა წავიდე ლუქსემბურ-  
გის პარკში, მოვნახო, დაბალი სალაში მივცე. ვეტყოდე მაინც: ძაო  
ტანჯულო, უცნობო გმირო! მე არ ვარ გმირი, გმირი ხალხის ვარ  
ნაბოლარა... მაგრამ, მუდამ მუდამ დუმილით ჩავუვლი გვერდს.“

როგორი უნდა იყოს ის „უარი“ თავისი მორალური შინაარსით,  
რომელიც სავარსამიძემ, ამ შემთხვევაში, ავტორის თვალსაზრისის  
პირდაპირმა მაცნემ, სახეში უნდა სტყორცნოს XX საუკუნის დამდე-  
გის ევროპულ ცივილიზაციას? როგორ უნდა დაუპირისპირდეს  
ინტელიგენტის სიტყვიერი აღშფოთება ომის გამთელავ ბრმა ძალის-  
ხმევას? ექსპრესიონიზმმა ეს საკითხი შემდეგნაირად გადაწყვიტა.  
თავისი ზნეობრივი და სოციალური პროტესტის არსენალში მან  
ნიცშეს იმმორალისტური ტენდენციაც დაამკვიდრა და ომისა და  
კრიზისული დროის უმსგავსოებას საკუთარი ტოლფასი ცინიზმა-  
რევი, შიშველი სიმართლით გამძაფრებული პოსტულატები წაუყენა.  
ამიტომ ნიცშეს იმმორალისტური წანამძღვრები, ამ შემთხვევაში,  
ჩვენ უნდა გვესმოდეს არა კოპიურად, არამედ როგორც კონტრზომა,  
კონტრგადაწყვეტილება, რომელიც სოციალურ-პოლიტიკურ აქციე-  
ბის ქსელში გახლართულ ადამიანს რჩებოდა პიროვნული თვითდამ-  
კვიდრებისათვის, ინდივიდუალური ცნობიერების განმტკიცები-  
სათვის.

მოვუსმინოთ სავარსამიძის ზემომოყვანილი მონოლოგის დასა-  
სრულსაც. მას თითქოს ის უხარია, რომ პირი მთელი აქვს ან უყა-  
ვარჯნოდ დადის, რომ იგი ინვალიდი არაა, მაგრამ ამ პასიურ სი-  
ხარულს სიხარული ვერ დაერქმევა, თუკი მთელ შიშველ სიმარ-  
თლეს ჰიპერტროფიის ზნეობრივი უფლება არა აქვს მინიჭებული.  
„ვგრძნობ: მის დანახვაზე ჩემში იღვიძებს რაღაც სულმდაბალი, ცხო-  
ველური კმაყოფილების გრძნობა, რომ მე არაფერი შემიწირავს ადა-“

7/111

მიანებისთვის. მე მიხარია, რომ შემოდლა უყავარჯნოდ გავიაროთ თავაწეული.

მე მიხარია, რომ შემოდლა გავუღიმო მაღალ ცის ქვეყანას, ან ქუჩაზე გავლილ კოკოტკას. ვაკოცო დედაკაცს და როგორც უხრწნელ ქალწულს ვახარო: ჩემი ღვთაებრივი თესლიდან წარმოიშობა ათასი გმირი, ათასი პოეტი, კომპოზიტორი, სპორტსმენი. ორი თვალი მაქვს, ორი — შვენიერების დაუღალავი ბაზიერი. ორი ღონიერი მკლავი, რომელთაც კიდევ დიდხანს შეუძლიათ წერა, კრივი, თავდასხმა და მოგერიება და მძიმე ჰანტელების მაღლა აწევა. მე მიხარია, რომ პირი მაქვს მთელი.

მე ვიტყვი სიტყვას — ათასები ყურს დამიდგებენ. მე ვიტყვი სიტყვას შვენიერზე და ღვთაებრივზე და ჩემი სიტყვა თუ დაეცა ფხვიერ ყამირზე, ამ სიტყვას მერე ათასები ისევ იტყვიან.

მე მიხარია, რომ ორი მაგარკუნთებიანი ფეხი მაქვს და სიარულით არ დავიღლები, თუნდაც ვიარო ქვეყნის კიდემდის. ლუქსემბურგის პარკში ერთი ინვალიდი დადის სახით მახინჯი, კაცი სიცილს გადაჩვეული. ვფიქრობ იმ კაცზე ამ წამშიაც, როცა ამას ვწერ და მიხარია, რომ ის კაცი ახლა მე არ ვარ“.

მიწიერი ვიტალიზმის, გრძნობად-მიწიერი ფსეულობები თუ სხეულის ღვთაებრიობის იდეა „სიცოცხლის ფილოსოფიამ“ წამოიწია. ნიცშეს მიხედვით, ერთმანეთს ებაეჭრება დიდი და მცირე ინტელექტი; დიდი ინტელექტი — ადამიანის სხეულია, მცირე — გონება. აყვავებული სხეული, მისი ფიქრით, წარმოქმნის გონებისა და სულის ყვავილებს. ჯერ სხეულის გამოუცნობი სიბრძნე, ინსტინქტა სიბრძნე და შემოქმედება, მერე — გონებისა და ჩვენი სულის. პარალელისათვის მოვიგონოთ სავარსამიძის მსოფლშეგრძნებისათვის ნიშნული განცდები: „ადრე გამეღვიძა. მწოლარე ვოცნებობ. სხეულზე ხელს ვისვამ, ჩემი სული განუსაზღვრელი სიხარულით იცვება...“ ეს მხატვრული პასაჟები რომანიდან თავისებურ გაშლილ პარაფრაზს წარმოადგენენ ნიცშეს „ასე უბნობდა ზარატუსტრას“ ცნობილი თავის — „სხეულის მამაგებელთა შესახებ“, სადაც, მაგალითად, კვითხულობთ: მაგრამ გამოღვიძებული, შემმეცნებელი ადამიანი ამბობს: მე — სულერთიანად სხეული ვარ და არაფერი სხეულის გარდა; სული კი მხოლოდ სახელია რიდასიც, რასაც შეიცავს სხეული. სხეული — დიდი გონებაა, მრავლობითობა ერთიან საწყისში, ომი და მშვიდობა, ფარა და მწყემსი...



ეროვნული  
ლიბრერია

(ვასილ ბარნოვი ერთ თავის მოთხრობაში წარმოსთქვამს „სული! სული! რა იცით, რომ ხორცი იგივე სული არაა?...!)“

ექსპრესიონიზმის მიერ ადამიანის სამყაროს შუაგულში დახვეწილობის ნებამ მოითხოვა მისი (ადამიანის) რეალური ფასეულობების განმტკიცება და დევალვაციისგან მათი ხსნისათვის ახალი გზების დასახვა. ადამიანის დასახიჩრებული არსება პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ახალ სოციალურ კვალიფიკაციას იძენდა, თუმცა ფსიქოლოგიურად კომპარულ ჩვენებებსა და წარმოდგენებს იწვევდა.

ომში დაღვრილი სისხლის „წითელ ინფლაციაზე“ ფრანგი მწერლის, პიერ მაკ ორლანის უჩვეულო მოთხრობა „სისხლის ფანტასტიკა“, რომელიც მისივე თქმით, ახალი ფანტასტიკის — სოციალური ფანტასტიკის — პროვიზორულ-ლიტერატურულ ცდას წარმოადგენს. მოთხრობა ნახევარი საუკუნის წინაა დაწერილი. საბოლოო ანგარიშით, ავტორი იმ აზრისაა, რომ ურიგო არ იქნებოდა ყოველ წელიწადს დაედგინათ ზუსტი ფასი ერთი ლიტრა ადამიანის სისხლისა მის მიმართებაში გირვანქა სტერლინგისა თუ დოლარის კურსთან. 1914 წ. ომამდე, წერს პიერ მაკ ორლანი, ადამიანთა უმრავლესობის მიერ სისხლი განიხილებოდა, როგორც სოციალური ფასეულობა, — კიდევ უფრო იღუშალი, ვიდრე ნავთია. სადმე ტროტუარზე ადამიანი, რომელსაც ცხვირიდან სისხლი მოსდიოდა, თავისი პატარა გასაჭირის ირგვლივ იკრებდა ათასობით სიმპათიურ, დაუზარებელ მკონარეთა ბრბოს. დღესდღეობით სისხლი ფასდება პირადი ფასეულობების კურსით; იმის გამო, რომ ადამიანები ღვრიდნენ მას უგუნურად ამ ომის დროს, ადამიანებმა შეარყიეს მისი კრედიტი. სისხლზე გავრცელდა ინფლაციის კანონი. ქალღმრთის ფულები, მეტისმეტად ჭარბად გატანილნი ბაზარზე, ჰკარგავენ თავის ღირებულებას — და ასევე სისხლიც. მეტისმეტად ჭარბად დაქცეული ველებზე, უნაყოფონი რომ იქცნენ მისგან, ჰკარგავენ მთელ თავის ძალმოსილებას გრძნობებზე, რომლითაც ადამიანები ამყოფდნენ, როგორც ძვირფასი სამკაულით“.

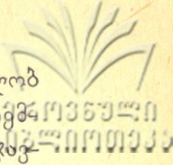
ზემოხსენებული ზნეობრივი „კონტრზომის“ მხატვრულ მეთოდად გამოყენებით, რაც სოციალური გროტესკის მძაფრ ფორმას იღებდა, ფრანგი მწერლის ამ ფანტასმაგორიულ მოთხრობაში სისხლი ვალუტაზე იანგარიშებოდა და ნავთობის მერყევე ფასებთან იყო შეპირისპირებული...

ომისშემდგომი ქვეყანა რეალურადაც ბევრად მახინჯი და დე-

მორალიზებული გამოიყურებოდა. მოვიგონოთ, როგორ აისახა ეს ფაქტი ექსპრესიონისტულ ფერწერაში და გრაფიკაში. „ექსპრესიონიზმი“ მხატვრის, ოტო დიქსის შემზარავი სურათები „გვამის სანაგავში“, „დაჭრილი ჯარისკაცი“, პენშტაინის „დაჭრილი“, კირხნერის „ავტობორტრეტი სამხედრო ფორმაში“ ანდა ქეთე კოლვიცის, რომელსაც ვაჟი დაედუბა ფრონტზე, სულისშემძვრელი გრაფიკული ნამუშევრები სერიიდან „ომი“ და მრავალი სხვა ცნობილი ნამუშევრები კიდევ ერთხელ გვაგარძნობინებენ, თუ რამდენად პროგრამული ხასიათისაა ომის ინვალიდთა პორტრეტული გამოხატვა ხელოვნებასა და მწერლობაში. ვიხსენიებთ რა დასახელებულ ფერწერულ ნაწარმოებებს, უკეთ ვიგებთ კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილიდან“ ზემომოტანილ სხეულის აპოლოგიას, დაუმახინჯებელი არსებობის სიხარულის აღწერას, თუნდაც იგი ნიცემეანურ თვალსაზრისსაც უკავშირდებოდეს. მაინც ყველაზე საინტერესო ამ შინაგან მონოლოგებში ისაა, რომ ორივე მომენტი — ინვალიდის ექსპრესიონისტულ გასაღებში შესრულებული პორტრეტი და სავარსამიძის საკუთარი ფიზიკური თვითდახასიათება — სიმახინჯისა და სრულყოფილი სხეულის მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივი შეპირისპირება — ორივე ერთნაირად შეიცავს სოციალურსა და ზნეობრივ პროტესტს: „ძირს მსოფლიო ომი!“

სხეულის კულტი კ. გამსახურდიას რომანში კემმარიტად ექსპრესიონისტულ გაქანებას ნახულობს და უოლტ უიტმენის მსოფლგანცდას უახლოვდება (უიტმენი ექსპრესიონისტებმა თავის ერთ-ერთ უდიდეს წინაპრად აღიარეს). კვლავ სხეული, სიცოცხლის კუნთური განცდა, ცხელი სისხლის მისტერია და ქვეყნიერების საკუთარ ბინად წარმოდგენის კოსმიური სიხარული. ასეთი იყო ომგამოვლილი ადამიანის თვითდამკვიდრების გზა, რომელსაც ექსპრესიონიზმი უმაღლესი ემოციური მღელვარებით და ვნებების ექსტატიურობით მიიკვლევდა. „ახალგაზრდა ვარ და ძლიერი. ბედით კმაყოფილი, — აცხადებს სავარსამიძე, — მაინც ბედის მაძიებელი. (არ დავმალავ: ოდნავ ავანტიურის მოყვარული). ჩემში ძველი ლაზის სისხლია დარჩენილი. მიტომაც ვერ მერევა ზღვის ავადმყოფობა და ინგლისური სპლინი.

ვღელავ, როცა მსოფლიოს ქართას თვალს გადავავლებ. დაგეშილ მიმინოსავით ამიტოკდება გული შუაღამის ექსპრესის კივილზე. არც მიმავალ გემსა და ჰაეროპლანს შემიძლია გულდამშვიდებით



ვუმზირო. ახალგაზრდა ვარ და ძლიერი. მთელი დღე ვხეტილობ სენის გადაღმა. ვგრძნობ, რაღაც გაურკვეველი ფიქრი იბრძვის ჩემში... ვიტანჯები ერთ ადვილზე გაჩერებით. მინდა ვიარო გულჯარიანმა თუნდ ბნელეთამდის. მეძახიან ამერიკის ვრცელი პრერიები. მისისიპის წყალი მინდა პეშვით დავლიო. დაკოტას ტყეებში ძუით დავიჭერ ბოლოქრელ თუთიყუშებს. ფეხით გავივლი ინდიანას, იოკას, ვისკონსინს. ქერა და წითელკანიან ქალებს შევუტრევ ჩემს კეთილშობილ სისხლს.

ჩრდილო და სამხრეთი, დასავლეთი და აღმოსავლეთი. მთელი სამყარო — ჩემი სამშობლოა, ასპარეზი დაუღვეველი. მირიადები ვარსკვლავების, ცხოველების, მაიმუნების, ზებრების, ქალების, კაცების მილიონები. ყველა სიყვარულით და ღმერთით აღსავსე; ყველას ჩემიანებად ჩავთვლი. ყველას ვეტყვი: ძმას და მეგობარს. მე მათ ქარხნებში ვიმუშავებ, როგორც ბოგანო, რომელმაც თავი გაიყიდა ლუკმა პურისთვის. ასეთი რამის არასოდეს შემრცხვება, ვიცი...

მერე — პირდაპირ იაპონია, ძველი ჩინეთი, ნახ პორცელანის ფასით დავლევ სურნელოვან ჩაის, ვეარშიყები გრძელწამწამიან ჩინელ ქალებს, ცოტას ლაოტზეს ფოლიანტში თუ ჩავიხედავ. მზეზე გავითობთ გათფილ სხეულს. მერმე იქიდან: ინდოჩინეთი და ინდოეთი (ჩემს დიდ წინაპარს აქ სალაშქროდ უვლია კიდეც). მოვინახულებ მოღულთა მეფეების მარმარილოს პალატებს, ბრწყინვალე მიზგითებს, ვჭამ ნახ ბანანებს. ვეფხვზე ვინადირებ. სპილოზე შევჯდები. ცოტა სანსკრიტი. უპანიშადებს გადმოვთარგმნი შემდეგ ქართულად. ამდენ ხანს ალბათ კიდეც მოვა ჩემთან სიბერე. საქართველოსკენ იმავე გზით, როგორც ირაკლი. არა დიდების მომხვეჭელი, არამედ როგორც უსახელო, უბირი, მწირი. მოვძებნი ეზოს პაპისეულს და დავსახლდები..

...ჩემს ირგვლივ ქალები: ახალგაზრდა, ლამაზი, საშუალო, მახინჯები. ნაოჭები სახეებზე, ნაოჭები კაბებზე. ჩემს ირგვლივ მოსაუბრე, მომღიმარი სხეული. დედაკაცის სხეული ფარშავანგით ბოლოვანიერი და ამაყი. მე არ შემიძლია გულდამშვიდებით ვუმზირო მომღიმარე ქალს და არსად ქალი ისე არ მადლევენ, როგორც პარიზში. ქალი აქ ინდივიდუალურად როდია წარმოდგენილი. კოკეტურად მომღიმარე დედაკაცების მასა ქუჩებში, ფანჯრებში, ავტომობილებში, მიწისქვეშა მატარებლებში, კაფეებში, მუზეუმებში. უშველებელი მასა სილამაზის, პარფემის, სხეულის, ქალის სხეულის, რო-



მელიც გეძახის, გახელებს, სულის მყუდროებას გირღვევს. როგორც საბრალო ტანტალი უყურებ ამ მასას. ბრაზობს, ენთუზასტად სვლილებს შენი მამაკაცური ჟინი... აქ იგრძნობ ადამიანი: რა ულუფია, რა უსაზღვროა ამ ქვეყნის ცთუნება! რა უმწეოა შვენიერზე მონადირის უძღები გული... საცოდავი ტანტალის პატარა პეშვი!..

მე უცხოელი, ვაგაბუნდი პოეტი ამ ქალებს შევცქერო, თითქონ ჩემი ჰარემის მხეველები იყვნენ. არ კი იციან, რომ მე ისინი უფრო მიყვარს, ვიდრე ამ ფილისტერებს, ამ ღიპიანებს, ამ ბურუყუებს...“

ეს ვრცელი ამონაწერი შემთხვევით არ მოგიტანეთ. მასში ავტორმა ურბანისტული მსოფლშეგრძნების არა ერთი მხარე გამოავლინა. ზედმეტად არ მიგვაჩნია შევეხოთ მათგან უმთავრესს.

ადამიანი პლანეტაზე, ხალხით შემოჯარული, მაგრამ განმარტოებული. ადამიანი — განმარტოებულ პლანეტაზე, ადამიანი უსასრულო ქვეყნიერების სახის წინაშე — ეს ამოსავალი დებულებები არა მარტო ადამიანის მარტოობისა და გაუცხოების საკითხებს ებჯინებოდა, ექსპრესიონიზმში აღძრული იყო მათი, — ამ ორი უდიდესი დაპირისპირებული რეალობების — ღირსებათა ბალანსის შედგენა. ერთი იზომება მეორის შემწეობით: ადამიანის აქტიური, მომწესრიგებელი და შემმეცნებელი ბუნება განიზომება მისი ასპარეზით — ქვეყნიერებით. ქვეყნიერების განუსაზღვრელ, შეუცნობელ რთულ მრავალფეროვნებას — მის შესაცნობად მზადყოფ ადამიანში გმირული ეთოსი უნდა წარმოეშვა.

ექსპრესიონისტებს, რომლებიც ხალხთა ძმურ ერთიანობას თავგამოდებით ეტრფოდნენ, პლანეტა დედამიწა ადამიანის მარად კარლია თავშესაფრად ჰქონდათ გათვალისწინებული. მაგრამ მათ კოსმოსიც იზიდავდათ, ინტიმურად აღავზნებდათ, რადგან, მათი აზრით, კოსმიურობის გაცნა, ქვეყნიერების წინ გაოცებული და აღფრთოვანებული ლიტანიობა — პლანეტის ადამიანებს კიდევ ერთი დიდი გრძნობით გააერთიანებდა და მათი გაცნადის სიღრმეს გაზრდიდა, ერთიანობის მეტი მოთხოვნილებით შეჰკრებდა. ასეთი ხასიათის იყო მათი ჰუმანიზმი, მათი იდეალისტური წარმოდგენები კაცობრიობის ხსნაზე. ახალ ხელოვნებას, უპირველეს ყოვლისა, ამგვარი მისია ევალებოდა; ნაციონალიზმის დუხჭირი საზღვრები მათთვის მიუღებელი იყო, რასაც გაცნადის გლობალურობა დაუპირისპირეს. მათი უმრავლესობა, ამ მხრივ, კეთილშობილი დონ კიხოტები იყო.

ზემომოტანილ ამონაწერებში უფრო საგულისხმოა სხვა მხარე.



ყოველდღიურობაში ბურჟუაზიული ფილოსოფოსის, ფრ. ნიცშეს **საქმის** სახელს აკავშირებენ „ზეკაცის“ მოძღვრებასთან. მაგრამ **საქმის**

ფილოსოფიის ზედაპირზე არანაკლები სიცხადითაა აღბეჭდილი „ზეკაცის“ უშუალო ლიტერატურული წინაპრის — დიონისური პიროვნების ესთეტიკურ-ზნეობრივი კონტურები. ზეკაცის სახე ერთ-ერთ ფაუსტურ პარადიგმას წარმოადგენს და ადამიანის მომავლის ეს განყენებული ხილვა „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ წარმომადგენელთან მძაფრად უთავსდება „დიონისურ“ ადამიანში უნაპიროდ მთვლემარე ფიზიკური სწრაფვების აღზევებას, რომელთა თავისუფალი თარემის სარბიელი სიცოცხლისა და მისი განადგურების ტრაგიკული სიყვარულია. ნიცშე არ უპირისპირებს „ზეკაცის“ მეტაფიზიკურ და რომანტიკულ კონტურებს ადამიანის სისხლჭარბი მიწიერი სწრაფვებისა და ინსტინქტების რეალიზმს. იგი ზარათუსტრას ქადაგებებზე ადრე ქმნის „ბედისწერის ტრფიალის“ ანუ ბედთან შეგებების, ბედის გაუტანლობის ტრაგიკულ კულტს, — როგორც მალალი, რჩეულთა ცხოვრების მოდელს. ფატუმის, ბედისტრიალის სიყვარული — amor fati — მიწის ერთგულების, წინააღმდეგობრივი ცხოვრების ვნებიანი წვდომის ფორმულაა.

„ახლა კი გამოიჩინეთ მხნეობა, რათა იქცეთ ტრაგიკულ ადამიანებად, რამეთუ თავისუფალნი უნდა შეიქმნეთ...“ დიონისური ადამიანის ტანჯული და ძლიერი სახე შემდგომ გადაიზარდა amor fati-ს არა ნაკლებ ტრაგიკულ ხილვაში, სადაც ადამიანის ტანჯვა და სასოება, სულიერი ხსნა თუ განადგურების წინასწარი მიღება — თანაზომიერი, ურთიერთმოზიარე კატეგორიებია. შემდგომი „სახიერება“ ბევრად უფრო ჰერეტიკითი და არამიწიერი ზარათუსტრას განყენებული სახეა, რომლის უკიდურესი მაქსიმალიზმი მკითხველს კვლავ აბრუნებს „ტრაგიკულად მშვენიერი ადამიანის“ ნაცნობ ფორმულებთან. „არსებობს უბედურება, რომლის შემსუბუქება არაადამიანურია“ — წერს ანრი ლისტენბერჟე ნიცშეს „ზეკაცური“ მოძღვრებთან დაკავშირებით. მართლაც, ყველა ეს „ზეკაცური“ სახიერებანი („მარადიული წრებრუნვის“ დოქტრინას რომ თავი ვანებოთ) თითქოს მოწოდებულნი არიან სიკვდილის დამამცირებელი უაზრობის ჩასახშობად, სიკვდილის აქტიურად გადააზრებისთვის...

„რჩეულთა“ ღირსეული ცხოვრებისთვის მამოძრავებელ ძალად ძლიერი მიწიერი ვნებები უნდა იქცეს. დიდი ზნეობრივი ამბოხი ძლიერი ვნების გარეშე საერთოდ წარმოუდგენელია. ამ ზნეობრივი



აჯანყების გარდა დიონისური ღმერთკაცისთვის მიუცილებელია შემოქმედი სული, ტრაგიკული განცდითა და განწყობილებით აღჭურვილი. ეს „ტრაგიკულობა“ ხომ მისი თავდაცვის ერთადერთი იარაღია. ასეთი „ღმერთკაცი“ ცხოვრებიდან ღმერთში გაქცევაა, ადამიანიდან გაქცევაა. როდესაც მას სურს ადამიანს აღმატოს და ადამიანი მოიტოვოს უკან იმავე ზნეობრივი დისტანციით, როგორც, დარვინისტების შეხედულებით, ადამიანმა პითეკანტროპი მოიტოვა. ბედისწერის სიყვარული — ცხოვრების უღრმეს ფესვებში დიონისური ჩაჭიდებაა, რითაც ამ ფესვების წარმოჩენაც სურს. ცხოვრების მძაფრი გეშო ყველაზე უკეთ amor fati-მ იცის; იგი თვით არის „ცხოვრების გეშო“. ამის მიღწევა კი შეუძლებელია, თუკი ადამიანში მძლავრად არ გამოვლინდა ორდინარული არსებობიდან გასვლის ლტოლვა, ანუ ბედის ყველა დარტყმის მიღების თავაწყვეტილი უინი. (როგორც ქართველი პოეტი ამბობდა: „დამსეტყვე, ცაო, დამსეტყვე, აქა ვარ ჩემის თავითა“...)

საკმაოდ თვალსაჩინოა. რომ მომავალი დრო მნიშვნელოვანი შემავალი მხარეა (ინგრედიენტი) როგორც „მესამე დიონისეს“, ისე სხვა „ზეკატურ“ სახიერებათა აპოკალიპსურ შინაარსსა და დანიშნულებაში. ეს მხარე — მომავალი დროის სტრუქტურული დანიშნულება — კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილშიც“ პოულობს ასახვას და იდეოლოგიურ-შემოქმედებითად სავსებით შეფარდებულია რომანის მთავარ თემასთან — ეროვნული თავისუფლების მოპოვებისა და თვითყოფილების შენარჩუნების თემასთან. კ. გამსახურდიას რომანის მთავარი დრო — „შინაგანი“, პერსპექტიული დრო — მომავალია. იმიტომ, რომ ტანჯული, მაგრამ აღორძინებადი დიონისეს ღიმილი საქართველოს მომავალს ეკუთვნის.

როგორც ადრე ითქვა, „დიონისოს ღიმილში“ არსებითი მნიშვნელობისაა რიგი დებულებებისა წიგნიდან „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“. ასეთია დებულებები: დიონისეს ღიმილიდან წარმოიშვნენ ღმერთები, ხოლო მისი ცრემლებიდან — ადამიანები.

ტიტანებისგან ნაწილ-ნაწილ დაფლეთილი ღმერთის სახით წარმოდგენილი დიონისე ორმაგი ბუნებისაა: იგი მძვინვარე, ველური დემონია და, ამავე დროს, უწყინარი, კეთილი მბრძანებელი.



მისტერიებზე დასწრე ეპოპტები<sup>1</sup> იმელოვნებდნენ დიონისეს  
 აღორძინებას, მესამედ მოსვლას: ამ მომავალი მესამე დიონისეს პერიოდში  
 ტრესაცემად გაისმოდა ეპოპტების მქუხარე, მხიარული სიმღერები.

ამ მესამე დიონისეს შესახებ ა. ლოსევი ამგვარ ცნობებს იძლე-  
 ვა. პირველი დიონისე — ისტორიაში გაჩენილი მძლავრი ინდივიდ-  
 უალობა, უპიროვნო მასისა თუ სტიქიურ ძალთა გამოძახებელი ტი-  
 ტანების მსხვერპლი — მატრიარქატული ღვთაებაა: ყრმა დიონისეა  
 წმინდა ქალური ნაკვებთა და ქალური ფსიქიკის გამოვლინებე-  
 ბით (მომწიფებული დიონისეს გუნდ-გუნდად თანამდევნი მსახური  
 ქალები — ვაკხანტებიც ხომ მატრიარქატიდანაა შემონახული). ისტო-  
 რიულად ცნობილი დიონისეს კულტი საბერძნეთში, ძირითადად, მე-  
 შვიდე საუკუნეში აღმოცენდა (თუმცა კი დიონისეს სახელი პირვე-  
 ლად პილოსის წარწერებში იხსენიება, ისინი კი მეორე ათას-  
 წლეულით თარიღდებაან...). «К этому времени и надо отнести  
 истоки мифологии того, кого древние называли Третьим Дио-  
 нисом, т. е. Иакха, этого знаменитого элевсинского Иакха,  
 в котором воплотились как реставрация древнего матриар-  
 хального Диониса, так и субъективизм и имманентизм на-  
 чального периода цивилизации или той замечательной пе-  
 реходной эпохи, когда рушалась патриархальная олимпий-  
 ская мифология и нарождалась мифология в соответствии  
 с живым самочувствием индивидуума освобождающегося от  
 общинно-родовых авторитетов... Об этом культе Диониса  
 писали многие буржуазные исследователи, и лет сорок,  
 пятьдесят назад он был в Европе очередным научным и эс-  
 тетическим увлечением»<sup>2</sup>.

ახალი ადამიანისა და ახალი ფასეულობების („ახალი ღმერთ-  
 ის...“) ძიება, არსებითად, გამოხატული იყო დიონისეს მომავალ მოვ-  
 ლინებაში. ისტორია უნდა შეცვლილიყო თვით ადამიანში, რევოლუ-  
 ცია თვით პიროვნებაში უნდა მომხდარიყო. ამგვარი ეთიკურ-ესთე-  
 ტიკური იდეალიზმი ითხოვდა: ყველაფერი მიმართული ყოფილიყო  
 შინაგან-პიროვნული ძალების ზრდისთვის, მათი „მიუგნებელი“ მა-  
 რაგის აღმოჩენისთვის, საკუთარ ნებისყოფაში, აქედან კი — ახალი

1 ეპოპტები — საკუთრივ: მკვრეტელები.  
 2 А. Ф. Лосев, Античная мифология, М., 1957 г. 33. 153.

ადამიანის მიერ ყოველ შესაძლებელ შემთხვევაში ხიფათის მოლო-  
დინი და მასთან არღარიდება, შერჩეულ მიზნისთვის თავდადებას  
გრძნობის გამომუშავება, თუნდაც ეს გზა აღსავსე იყოს სასტიკო  
ლო რისკითა და ბნელი უფსკრულების საშინელებით.

ექსპრესიონიზმი მძლავრად ჩაეჭიდა მისთვის მისაღებ არსებით  
მომენტებს კულტურის ამ ფილოსოფიიდან. ეს არსებითი მხარეებიც  
საკუთარ ყაიდაზე იქნა შემუშავებული და გადაღებული. ევროპული  
კრიზისის (პოლიტიკური, კულტურული) გამწვავების უამს ყველაზე  
არსებითი ჩანდა ბრძოლა ადამიანის რაობისა და ღირსების ზრდისა-  
თვის. ექსპრესიონისტებმა „მესამე დიონისეს“ ეთიკურ-ესთეტიკური  
სახე, ისე როგორც amor fati-ს ტრაგიკული ოპტიმიზმი, დაუკავში-  
რეს ისტორიული და საზოგადოებრივი ცხოვრების გადახალისების-  
თვის, შემოქმედებითად დაუფლებისათვის ბრძოლას ანემიური და  
პასიური ყოფის საპირისპიროდ, აქციეს სიმბოლოდ ცხოვრების  
ბრძოლისა — ცხოვრების გულისთვის.

სწორედ სიცოცხლისადმი დიონისური დახარბება ჩანს სავარ-  
სამიძის შემომოტანილ შინაგან მონოლოგში, რომელიც მხოლოდ  
იმიტომ არ უახლოვდება ე. წ. ცნობიერების ნაკადს, რომ თავის სა-  
ფუძველში პროგრამულია და ექსპრესიონისტულ თვალთახედვას  
თანმიმდევრულად ეყრდნობა. იმიტომ ამ მონოლოგში მისი ლიტერა-  
ტურულ-ეთიკური კვალიფიკაციაც ჩანს: ვარ „მანც ბედის მაძიებე-  
ლი“, „როგორ უნდა გამოიჩინოს კაცმა გმობა?“, „რა უსაზღვროა  
ამ ქვეყნის ცთუნება! რა უმწეოა მშვენიერზე მონადირის უძღები  
გული... საცოდავი ტანტალის პატარა პეშვი!“ და სხვა და სხვა.

შემდეგსავე ქვეთავში „დიონისოს მეორედ მოსვლა“ კ. გამსა-  
ხურდია ეპიგრაფის საშუალებით კიდევ უფრო ცხადპყოფს თავისი  
პერსონაჟის კულტურულ ვინაობას. ეპიგრაფში ვკითხულობთ: „მე  
მიჯნურობისგან ამეხადა საფარველი, სულისაგან ცნობა წამივიდა.  
მაშინ ერთსა დღესა ადგა ანაზღეულად ქარი და მაჩვენა ქაჯისაგან  
უტურფესი პირი. ეს იყო ფათერაკი“. ფათერაკი — აქ დიონისური  
საწყისის გამომზეურებაა; იგი ერთნაირად გარდუვალა როგორც  
ფარვიზისთვის, ისე სავარსამიძისთვის. მითოსურ პლანში ფარვი-  
ზი — ყრმა დიონისეა („მარჯვენა თეძოზე და ძუძუზე ისეთივე პა-  
ტარა ხალები, როგორც ჯენეტს... ლონთქოშა ტანი, რგვალი სახს-  
რები და მხრების თავები, ოდნავ ქალური ტანწყობილება“) და იგი  
იმიტომ ტიტანების მსხვერპლი უნდა გახდეს. ფათერაკი — მისი

ტანჯული არსებობის ზნეობრივი წანამძღვარია. (შეიძლება ისიც დავუშვათ, რომ კ. გამსახურდიამ, როგორც პოეტური პროზის აღიარებულმა ოსტატმა, ბგერწერულად მიუახლოვა ქართული „ფათერაკი“ დიონისურ amor fati-ს...).

სავარსამიძე (ნაწარმოების მითოსურ სიბრტყეში) ანტიკური ჰეროიზმის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენლის, „მეორე დიონისეს“ რეალისტური სახიერებაა. ამ მომწიფებულ, მრისხანე და, მეორე მხრივ, კეთილ მბრძანებელში გმირული სული და გმირული ცხოვრება ისევე ემორჩილება ფათერაკს, როგორც თვით ანტიკური სამყაროს ისტორიული ცხოვრება ემორჩილებოდა. ფათერაკი რჩეულთა ხვედრია, რომელმაც უნდა გამოავლინოს პიროვნების გმირული სული. ეს დიონისური „ჰეროიზმის პრინციპი“, როგორც წესი, დიდ სახალხო თუ საკაცობრიო საქმეს ემსახურებოდა.

მოვიტანოთ ორიოდ ადგილი სავარსამიძის ცხოვრების ეპიზოდებიდან. საერთოდ, ფათერაკისა თუ ვაკხანურ-ეროტიკული (რასაც, აგრეთვე, იგივე მითოსური პლასტი ასაზრდოვებს) სცენებისა და ტრფიალის ამსახველ მომენტებს რომანში დიდი ადგილი ეთმობა. „თქვენს ამერიკაში სადმე ცარიელი ტახტი ზომ არ გეგულებათ?“ მისის ბლუტ კისკისებს. პაუზა. — „ყველაფერი კარგი, ნეე-იორკში რომ წაგყვით, თქვენები რას იტყვიან?“ — „ჩვენ ევროპელი ქალებით ფილისტერები არა ვართ, ჩვენ რაც შეიძლება მეტის ნახვა და მეტის განცდა გვანტერესებს. ჩვენ ოდნავ ავანტურისტები ვართ“. — „ყოველი საინტერესო ადამიანი ავანტურისტია“, შევნიშნე...

ლიმილით ვეუბნები: „წარმოიდგინეთ, მე წვერი მოვუშვი, ჩოხა ჩავიცვი, გრძელი სატევარი დავიკიდე და მოგიტაცეთ. თქვენ როგორ უნდა იცხოვროთ სამეგრელოს მთებში? იქ არც რბილი საწოლია, არც ელექტრონი“... — „მე სიამოვნებით გავველურდებოდი. თქვენ რომ ამიწერეთ, ისეთ ფეოდალურ კოშკში ვიცხოვრებდი. ვაჟურად ჩავიცვამდი. მთიულ ცხენზე შევჯდებოდი, ჯიხვებზე სანადიროდ წამოგყვებოდი...“ და ა. შ. და ა. შ....

სავარსამიძე დიონისური გაგების პიროვნებაა, რომლისთვისაც ფათერაკი, ავანტურა თუ ბედისტრიული მისი წარმართული ცნობიერებისა და სისხლის ფორმულებია. იგი დამთავრებული amor fati-ა, რომლის აფორიაქებული სული და სხეული, მისი ენერგიული და რაინდული ხასიათი, პირველ რიგში, უნდა შეესატყვისებოდეს, ტოლ-

ფასად შეესაბამებოდეს მტრისგან გამოსახსნელი მისივე სამშობლოს უსწორმასწორო, მოუგვარებელი ცხოვრების სახეს და სამშობლოს დიდი სიცოცხლისთვის თავისი მცირე სიცოცხლის დათმობას კაცურ ფორმებს.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ბედის გამოცდა — ე. ი. ცხოვრების მიღება მხოლოდ ტრაგიკული ფორმით, ან მთავარი პერსონაჟის ქვეყნიდან ქვეყნად ხეტიალის ატავიზმი, რომანში დეტექტივის საგრძობლად შეტანა, ანდა ყოველი კრიტიკული სიტუაციის უშუალოდ განცდის ბედნიერება (მაგ. „ციკლოპის თვალი“, პერტინაქს“ და სხვა). ავტორის თვითმიზნური ხელოვნებაა. კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ ფართული, მაგრამ უკომპრომისო კრიტიკაა ანემიური ადამიანის, ანემიური საზოგადოებისა და მაშასადამე, ხალხის ანემიურ-უსახური არსებობისა. როგორც ადრე ითქვა, ექსპრესიონიზმი ის მსოფლგაგებაა, რომლისთვისაც „ფართული იდეის“ (სახელმძღვანელო იდეური არსენალის) გარეშე ხელოვნების არავითარი ფაქტი არაა მისაღები. ყოველი გამოსახული მოვლენა სიცოცხლისუნარიანია მისი შინაგანი იდეის ცხოველმყოფელი ძალით, და პირიქით, მოვლენა, რომელიც ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობრივ არსენალს არ ეყრდნობა — გაუფასურებულია ამ მხატვრული სისტემისათვის.

ამიტომ სავარსამიძის ფათერაკიანი ცხოვრება მძაფრი განცდების ჯამი კი არაა, აქტიური ძიებაა. ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, სამშობლოს ძიება. დასავლეთის საგანმანათლებლო კერებში სავარსამიძე კიდევ უფრო მძაფრად გრძნობს თავისი დამონებული სამშობლოს უნუგეშო ვითარებას და აქვე ეძებს მისი ხსნის, უმთავრესად, კულტურულ-იდეოლოგიურ გზებს. ავტორის თვალსაზრისით, სამშობლოს ნაცნობი ნაკვთები უფრო ხელშესახებად განიცდება მისი მითოსური პირველსახის წვდომით, მისი კულტურული პირველფორმების აღდგენით და მხატვრული შენებით. რომანში „დიონისოს ღიმილი“ წარმოდგენილია სავარსამიძის მიერ შემუშავებული სამშობლოს მომავლის კულტურულ-ეთიკური მოდელი: მის ნახევრადპატრიარქალურ სამშობლოს სულიერად და ფიზიკურად ააღორძინებს ძველს საბერძნეთში შემუშავებული დიონისეს სამიწათმოქმედო რელიგია, რომლის უზენაეს ნაწილს შეადგენდა ის, რომ ცხოვრების აზრია მაღალი ინდივიდუალობების, დიონისური გაგების ღმერთკაცების წარმოქმნა, რამელთაც (მოდერნიზებულთ XX საუკუნის პირველი მეოთხედის კულტურულ-სოციალური ცნობიერების შესა-

ბამისად) გონება განსწავლის „წარმართული“ მზით ექნებათ განათებული, მათ სულში ტანჯული დიონისეს ღვთაებრივი ნაპერწკალი იკიფებს, ხოლო რომანისტის თვალსაზრისით, ასეთმა პიროვნებებმა თავის მოკვდინებულ და აღორძინებად ღვთაებას იმითაც უნდა წაბაძონ, რომ სამშობლოს საკურთხეველზე შესაწირად მიიტანონ თავისი სიცოცხლე, რათა მომავალ თავისუფალ თაობებში აღორძინდნენ.

როდესაც რომანში კვითხულობთ სავარსამიძის ახალი „უსახელო ღმერთის“ ძიების შესახებ, იგი უნდა გვესმოდეს როგორც ცხოვრების აზრის განჭვრეტა XX საუკუნის დიონისურა „ახალი რელიგიის“ შექმნე; სიყვარულის წინააღმდეგობრივი ბუნების, ადამიანური ცოდნის უმწეობის, არაკომუნიკაბელურობისა თუ გაუცხოების პრობლემების მხატვრული გადაწყვეტა დასავლეთის ინდივიდუალისტური კულტურის დონეზე თითქოს ცხადყოფენ, რომ ცხოვრების აზრი — მის ძიებაშია: „და თუ ოდესმე ადამიანებს უმართებულოდ უსვრიათ ჩემთვის ქვა და ტალახი, მე მათ ჩემი ტაძრისთვის ვიყენებდი. ამ ტაძრის საძირკველი არასოდეს დაჰკარებია მიწას. მრავალი კერპი მდგარა იქ, მათ შორის ყველაზე დიდი და სასურველი: ღმერთი უსახელო. მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს — მოუსავლეთში“.

„უსახელო ღმერთის“ ცნებაში არსებითია არა მარტო ქართველი ინტელიგენტის შემოქმედებითი ძიებანი და მცდელობანი, არამედ ქართველი მოქალაქის ღირსების გამომხატველი მცნებაც: „პირველითგან იყო საქმე“ (მაგ. ეროვნული პრობლემატიკის შემცველი ერთ-ერთი თავი „ვენახი“) და ამასთან დაკავშირებით, შეუხნელბეღლი ფიქრი სამშობლოს გამოხსნისა ცარისტული მონობისაგან. ასეთია სავარსამიძის სავალი გზა დიონისური ღმერთკაცის სრულყოფისკენ. რომანისტის თვალსაზრისით, პიროვნების ყოველი გზა, მიმართული გმირულ სიმაღლეებისაკენ, ტრაგიკულია; ასეთი გზა კი არა ერთია და აღსრულების შემთხვევაში, ყოველი მათგანი პიროვნებაში იწვევს განწმენდას, ღვთაებრივი ელემენტის წვდომას საკუთარ თავში. ამგვარ ადამიანებს დიონისე უღიმის. სავარსამიძე დიონისეს მილისაგან წარმოშობილი ქართველი მოქალაქეა.

არ იქნება გადაჭარბება თუ ვიტყვით, რომ მთელი რომანი დაწერილია მეცამეტე ქების ბოლო თავისათვის, სავარსამიძის უწინდ-





ბამისად) გონება განსწავლის „წარმართული“ მზით ექნებათ განათებული, მათ სულში ტანჯული დიონისეს ღვთაებრივი ნაპერწკალი იკი-  
აფებს, ხოლო რომანისტიკის თვალსაზრისით, ასეთმა პიროვნებებმა თავის მოკვდინებულ და აღორძინებად ღვთაებას იმითაც უნდა წა-  
ბადონ, რომ სამშობლოს საკურთხეველზე შესაწირად მიიტანონ თავისი სიცოცხლე, რათა მომავალ თავისუფალ თაობებში აღორძინდნენ.

როდესაც რომანში ვკითხულობთ სავარსამიძის ახალი „უსახელო ღმერთის“ ძიების შესახებ, იგი უნდა გვესმოდეს როგორც ცხოვრების აზრის განჭვრეტა ~~XX საუკუნის დიონისური~~ „ახალი რელიგიის“ შექმნე; სიყვარულის წინააღმდეგობრივი ბუნების, ადამიანური ცოდნის უმწეობის, არაკომუნიკაბელურობისა თუ გაუცხოების პრობლემების მხატვრული გადაწყვეტა დასავლეთის ინდივიდუალისტური კულტურის დონეზე თითქოს ცხადყოფენ, რომ ცხოვრების აზრი — მის ძიებაშია: „და თუ ოდესმე ადამიანებს უმართებულოდ უსვრიათ ჩემთვის ქვა და ტალახი, მე მათ ჩემი ტაძრისთვის ვიყენებდი. ამ ტაძრის საძირკველი არასოდეს დაჰკარებია მიწას. მრავალი კერპი მდგარა იქ, მათ შორის ყველაზე დიდი და სასურველი: ღმერთი უსახელო. მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელი გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს — მოუსავლეთში“.

„უსახელო ღმერთის“ ცნებაში არსებითია არა მარტო ქართველი ინტელიგენტის შემოქმედებითი ძიებანი და მცდელობანი, არამედ ქართველი მოქალაქის ღირსების გამომხატველი მცნებაც: „პირველითგან იყო საქმე“ (მაგ. ეროვნული პრობლემატიკის შემცველი ერთ-ერთი თავი „ვენახი“) და ამასთან დაკავშირებით, შეუნელებელი ფიქრი სამშობლოს გამოსწისა ცარისტული მონობისაგან. ასეთია სავარსამიძის სავალი გზა დიონისური ღმერთკაცის სრულყოფისკენ. რომანისტიკის თვალსაზრისით, პიროვნების ყოველი გზა, მიმართული გმირულ სიმალეებისაკენ, ტრაგიკულია; ასეთი გზა კი არა ერთია და აღსრულების შემთხვევაში, ყოველი მათგანი პიროვნებაში იწვევს განწმენდას, ღვთაებრივი ელემენტის წვდომას საკუთარ თავში. ამგვარ ადამიანებს დიონისე უღიმის. სავარსამიძე დიონისეს მილისაგან წარმოშობილი ქართველი მოქალაქეა.

არ იქნება გადაჭარბება თუ ვიტყვით, რომ მთელი რომანი დაწერილია მეცამეტე ქების ბოლო თავისათვის, სავარსამიძის უწინდე-

ლი ცხოვრება კი მზადება იყო აქ აღწერილი ჰეროიკული აქტისათვის. ეს „ჯოჯოხეთად ჩასვლა“ სავარსამიძისა მითოსურ სიბრტყეში კარგად უთავსდება ჰადესში ზოგიერთი ცნობილი ძველბერძენული მითის შთასვლას, ხოლო რეალურ წაკითხვაში იგი სიზმრის ფორმას იღებს, რაც, აგრეთვე, მიანიშნებს იმაზე — თუ რა განსხვავებაა მწვავე სურვილსა და მის ჭეშმარიტ განხორციელებას შორის.

„დიონისოს ღიმილში“ მითოსური პლანის — დიონისური პანორამის — სისრულისთვის აღვნიშნავთ, რომ სიყვარულის დრამა, რომელიც რომანში რამდენიმე ხაზით ვითარდება, შედარებით მარტივ საწყისებზეა აღმოცენებული. ერთ ასეთ „საწყისად“ უნდა მივიჩნიოთ ავტორის ვარაუდი, რომ სიყვარული იმდენად შეზღუდული გრძნობაა დროსა და სივრცეში, რომ სარეცლით იფარგლება; მეორე მხრივ; იმდენად სტიქიონური ძალისაა, რომ შემოქმედებითი ენერჯია მის უშუალო პროექციად აღიქმება. ამიტომ მისის ბლუტიც იგივე amor fati-ა, რომელიც წარმართული სიხარბითა და საკმაოდ მასშტაბურად გააზრებული ავხორცობით ააშკარავებს თუ ამკვიდრებს საკუთარ ქალურ სწრაფვას: პლანეტა დედამიწა მისი ვნებების სახლია, მისი ალერსის ერთიანი სამშობლოა. მისის ბლუტის სახე ისეა ჩაფქრებული, რომ იგი კი არ ხურდავდება ჰორაკიუსის ცნობილ ბონვივანურ მოწოდებაზე: *carpe diem* — არ გაუშვა ხელსაყრელი წუთი... მისის ბლუტის მითოსურ მოდელს დიონისეს მუდმივი თანამგზავრი და გუნდ-გუნდად თანამდევნი ქალები — მენადები და ვაკხანტები წარმოადგენენ, რომლებსაც, თავზე უსურვაზის გვირგვინით მორთულებს და გარეულ ნადირთა ტყავებში გამოწყობილებს, ხელში ვაზის ფოთლებით შემოსილი კვერთხი, თირსი, ეჭირათ ანდა არაბუნებრივი ზომის ფალოსები ეპყრათ და ოდნავ შემთვრალები, მუდამ — ერთი მხარიდან მეორე მხარეში — უკან სდევდნენ თრობისა და მხიარულების მომნიჭებელ ღმერთს — დიონისეს.

მისის ბლუტი ემანსიპირებული ქალია, იგი თავისუფალია — თავისი კონკრეტული შეხედულებებით ცალკეულ საგნებზე და, აგრეთვე, მთელი თავისი ცხოვრების წესით. მას მოსწონს კონსტანტინე სავარსამიძე, რომელშიც კონგენიალურ მამაკაცს ხედავს. მაგრამ თავისუფლების ცნება სავარსამიძისთვის ბევრად რთული და მრავლისმომცველია. მისი „თავისუფლება“ დიდად განსხვავდება მისის ბლუტის „თავისუფლებისაგან“. მისის ბლუტი დაკავებულია პირადი, შინაგანი თავისუფლების აზრით, სავარსამიძე — როგორც პირადი,

ასევე შემოქმედებითი („უსახელო ღმერთის“ ძიება...) და, რაც უმთავრესია, სოციალური ანუ სამშობლოს თავისუფლების აზრით. ამიტომ მათი ურთიერთობა მხოლოდ ეპიზოდური შეიძლება იყოს როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაშიც, მითოსური და რეალური ტყეები ოსტატურად უთავსდებიან ერთმანეთს.

სიყვარულის ვაკხანურ და გამარტივებულ კონცეფციას გამოხატავს რომანის ერთ-ერთი თავი — „ლუჩია“. იგი დამოუკიდებელ ნოველად იკითხება, როგორც არა ერთი სხვა თავი რომანისა. „ლუჩია“ სექსისა და სიყვარულის მარტივი გათანაბრებით თუ მხატვრულ-კომპოზიციური გააზრებით წყლის ორი წვეთივით წააგავს კნუტ ჰამსუნის ნოველას „სიცოცხლის ხმა“.

რაც შეეხება ჯენეტის რომანულ ხაზს, ავტორი აქაც სწორხაზოდ ანვითარებს საკუთარ შეხედულებას სიყვარულის მოკლევადიან ბუნებაზე. ნაწარმოებში შედარებით სქემატურ-შთაბეჭდილებას ახდენს სავარსამიძესთან მისი დოქტრინიორულ დონეზე შეპირისპირება, სადაც ჯენეტი ქრისტიანული იდეის მზიდველია, ხოლო სავარსამიძეში ქართული წარმართული სული შფოთავს, რომელმაც პიროვნებას უმაღლესი რიგის ემანსიპაცია უნდა მიანიჭოს.

როგორც ეს ექსპრესიონისტულ პრინციპებს შეესაბამება, „ღონისოს ღიმილში“ მკითხველი ვერ ნახავს ჯენეტისა და სავარსამიძის სასიყვარულო დრამის სულიერ-ფსიქოლოგიურ სინამდვილეს, მის სპეციფიკას, სულიერი ცხოვრების მოძრაობის განვითარებას, რომელიც ინდივიდუალური ხასიათის იქნება, ე. ი. მხოლოდ ამ ორი რომანული გმირის სულიერი სტრუქტურისა და ადამიანური ბედისაგან იქნება გამოყვანილი. „ფსიქოლოგია“ როგორც აქ, ისე კ. გამსახურდიას სხვა რომანებში — გამორიცხულია. ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივი მხარე, იდეური არსენალი, ავტორის ლიტერატურული კონცეფცია, არსებითად, განაპირობებს პერსონაჟთა საქმიანობას, ურთიერთდამოკიდებულებას, ბედს.

ამიტომ თანმიმდევრულია თავის შეხედულებებში კ. გამსახურდია, როდესაც სავარსამიძისა და ჯენეტის სასიყვარულო დრამის საფუძვლად შემოქმედებითად მიგნებულ მხატვრულ მოდელს კი არ გამოიმუშავებს, არამედ სასიყვარულო გრძნობის სწრაფლწარმავლობას გვთავაზობს, ისიც ლიტერატურული კლიშეს სახით (სიყვარულის ფაქიზ საკითხებში ლიტერატურული კლიშეებისადმი მიმართვა იმითაა სახიფათო, რომ ნაწარმოების მკითხველს ბუღვარული

ბელეტრისტიკის რემინისცენციები შეუძლია გაუღვივოს). ამ მხრივ, რომანისტი შეხედულებები ისტორიული დროის ბარიერებსაც არ სცნობს და თავის ნაწარმოებებში განუხრელად ახორციელებს სიყვარულის გაგების ამ ზნეობრივად გამარტივებულ სქემას. მხედველობაში გვაქვს სიყვარულის კონცეფცია, რომლის მხატვრულ გამოსახულებას წარმოადგენენ არა მარტო ჯენეტი („დიონისოს ღიმილი“) და თამარ შერვაშიძე („მთვარის მოტაცება“), არამედ შორენა („დიდოსტატის მარჯვენა“) და დედისიმედი („დავით აღმაშენებელი“) ე. ი. მთავარი გმირი ქალები კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანებისა. მათი ფრესკულად შესრულებული მხატვრული სახეები და შთაგონებული სიყვარული, როგორც წესი, ჩრდილში ექცევა მამაკაცური ინტერესების და მათი უმაღლესი საზრუნავის წინაშე.

ექსპრესიონისტული პროზის პერსონაჟები, არსებითად, კრებითია, თომას მანის სიტყვით, ტიპური ანუ მითოსური განზოგადების. ამ პერსონაჟთა უმრავლესობა ზოგადი თეორიის ინდივიდუალურ გამოვლენებას ასახეირებს. სავარსამიძე, მაგალითად, მთელი რომანის განმავლობაში იტანჯება (სხვათა შორის, საკმაოდ მონოტონურად), ტრაგიკული განცდების გმირს ასახეირებს. რატომ? თუნდაც იმიტომ, რომ თეორიულ პლანში იგი „ტანჯული დიონისეა“, რომლის მითოსური ღვთაებრივი ბუნება ტანჯვით არის განწმენდილი...

„დიონისოს ღიმილის“ პერსონაჟი ქალები ემორჩილებიან ამ დროისათვის ტიპურ თვალთახედვას: ქალი განსაკუთრებული რიგის დაბრკოლებაა მამაკაცის აქტიური ცხოვრების ასპარეზზე (ამ თვალთახედვასაც, მეტნაკლებად, ვერ ასცდა კ. გამსახურდიას შემდგომი რომანები). ქალი მამაკაცის შთაგონების გამამძაფრებელია დასწორედ მისი ქმედითი თუ შემოქმედებითი ცხოვრების ამ ინტერვალშია იგი განუუმეორებლად საინტერესო. საბოლოოდ, ორთა სიყვარული გაუცნობიერებელი დუელია, რომელიც ორივეს დამარცხებით უნდა დამთავრდეს... ამგვარ ფინალს არ შევლის ფრ. ნიცუმეს შეხედულებები, რომელთაგან ზოგიერთს რომანისტი იზიარებს; კერძოდ იმას, რომ ქალს აღმოსავლური თვალსაზრისით უნდა უყურებდე და, ამ მხრივ, ეყრდნობოდე აზიის საოცარ სიბრძნეს. აზიური ინსტინქტების უპირატესობას სიყვარულის შეფასებაში: ქალი საკუთრებაა, იგი მოწოდებულია კემსახუროს; იგი თავისთავშია მომწყვდელი და დამთავრებული; და გზა, გამოსავალი ამ თავისთავში მომწყვდე-

ფლობიდან — ლაბკონითია. ასე ფიქრობდა ნიცშე. „მე აღმოსავლელი კაცი ვარ. ქალი ისე უნდა იყოს სქესით გაბრუნებული, რომ მემკაცთან საზოგადოებაში ლაპარაკს ვერ ახერხებდეს“, — მიმართავს სტიქიური ანტიფემინისტი ხალილ ბეი სავარსამიძეს.

„ლიონისოს ღიმილში“ ოტო ვაინინგერის იმ ხანად გახმიანებული წიგნის „სქესის და ხასიათის“ პარადოქსულ დებულებათა მეტისმეტად უშუალო გამოძახილსაც ვაწყდებით: „მე მგონია, ყველას კიდევ მეძავები სჯობია. მეძავე უფრო გულწრფელია, ვიდრე მთელი ქვეყნის „პატოსანი საზოგადოების“ ქალები. პარადოქსად არ მიიღოთ: ოჯახი სხვა რაღაა, თუ არა ლეგალური მრუშობა. მეძავე ქალი პირდაპირია და უშუალო“ და ა. შ.

ხალილ ბეი ანტიფემინისტია, მაგრამ მისი თვალსაზრისი სქესთა უთანასწორობაზე, საერთოდ, დომინირებს ნაწარმოებში. ამას გარდა, როგორც მოსალოდნელი იყო, გამოთქმული შეხედულება ქალის შესახებ არ იფარგლება ფემინისტური მოძრაობის შეფასებით; იგივე ხალილ ბეის სიტყვით, ანტიფემინიზმი აღმოსავლეთში სტიქიურია, ბუნებრივი მდგომარეობაა: „არა, ანტიფემინიზმი ევროპული, წიგნური მოდაა. აღმოსავლეთში რეალურად ვუყურებთ ქალს. ჩვენ ბუნებით ანტიფემინისტები ვართ. მე ახლა კარგად მესმის, ყველა დიდი წარმართები რად უმღეროდნენ ვაჟის სილამაზეს... იცით, ჩვენ აღმოსავლელები ყველაზე უკეთ ვაფასებთ ქალებს. ქალის რომანტიზმის ბურუსში გახვევა — ეს ევროპელების საქმეა. ეს იბუნისებური სისულელეებია. მისის ბლუტი ნამდვილი ნორაა. ასეთი ქალები სალაყბო სალონებში თუ გამოდგებიან. ისინი აკვანსა და ქმრის სარეცელს ვერ შეეგუებიან. უნდა შეურიგდეთ ამ აზრს, რომ ოჯახი და პარემი ოდნავ განსხვავდებიან. მხოლოდ რიცხვით. ცოლობაც პიროვნული ცალფა ნიღაბია...“

ექსპრესიონისტული სკოლის წარმომადგენლებისთვის ურბანისტული ცივილიზაციის სურათი ჩრდილავს ქალის როლს მამაკაცის წარმოდგენაში, ქალი ერთგვარი „ბარიერია“ შემოქმედებითი აღმშენებლობის მკვეთრ გიგანტურ რიტმში; შენების ექსტაზში მეტია მამაკაცური სტიქია და ამდენად XX საუკუნე თავის სათავეებში ანტიეროტიკულია. უფრონაღ „ილიონში“ დაიბეჭდა კაზიმირ ედშმიდტის ესეე „ექსპრესიონიზმი“. იგი ახალი ასწლეულის ახალ რომანტიკაზე წერს: „ის სული და რომანტიკა, რომელიც საუკუნეების წინ გოთურ ტაძრებში, ხიდების არკებში და კოშკებში იმა-



ლებოდა, დღეს დიდი ქალაქის ფოლადის და გრანიტის სასაფლაოებს-  
 გეზში და დიდი ქარხნების გამჭრულ საყვირებში გადისაწოდო.  
 ნურავის ჰგონია, რომ ელექტრონის შუქი ნაკლებ საკვირველბათა  
 შემცველი იყოს, ვიდრე რომანტიკული მთვარის კაშკაში...“

კაზიმირ ედშიდტის აზრით, დღევანდელ ვითარებაში საგნები  
 პირველქმნილი აზრით იკავებენ საკუთარ შეუნაცვლებელ ადგი-  
 ლებს: დრომ დააზუსტა მათი ადგილი და სახელები: „ჩვენი საუ-  
 კუნე, — წერს იგი, ჩვენი თანამედროვეობა ანტიეროტიკულია,  
 რადგანაც თანამედროვე სულობამ დაჰკარგა უნარი ზომიერებისა  
 და რომანტიკული მოკრძალების. ქალი ხშირად დაბრკოლებაა ყო-  
 ველივე აღმაფრენისკენ... ფაუსტ-გრეთჰენის ტრაგედია სოციალუ-  
 რი ხასიათის როდია, არამედ კოსმიური აუცილებლობით შექმნი-  
 ლი. ამ კოსმიური აუცილებლობის მსხვერპლად ბუნებას ქალი გა-  
 უწირავს“<sup>1</sup>.

სავარსამიძის ბერლინელ მეგობარს, იოჰანეს ნოიშტეტსაც  
 სიყვარული სქესთა ორთაბრძოლად აქვს წარმოდგენილი. ამიტომ  
 ფემინიზმი მისთვის წმინდა სოციალური მოვლენაა, მაგრამ არა  
 ფსიქოლოგიური: „ — მე მგონია, კონსტანტენ, ვისაც ქალი მოუ-  
 რევა, იმას სიკვდილი მოერევა. ვინც ქალთან ბრძოლაში გაიმარჯ-  
 ვებს, იგი ტკბილად შეირგებს იმ შხამს, ლენოსა, ყავასა და ქალ-  
 ში რომ ვეძებთ ჩვენ...“

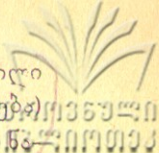
„ — სიკვდილით დაშინებული ადამიანები ფიქრობენ ქალებ-  
 ზე ძლიერ ბევრს“ — შენიშნა იოჰანესმა“.

უნდა ითქვას, რომ უკანასკნელი ფრაზა („სიკვდილით დაშინე-  
 ბული ადამიანები ფიქრობენ ქალებზე ძლიერ ბევრს“) ფროიდის-  
 ტული დებულებაა; იგი სრულიად სხვა სიბრტყეში აყენებს სიყვა-  
 რულის საკითხს, და, ცხადია, არ შეესაბამება ზემოვამოთქმულ  
 (ანტიფემინისტურ) მოსაზრებას. თვით ფსიქოანალიზის თვალ-  
 საზრისითაც ფრაზა მთლად ზუსტი არაა<sup>2</sup>.

რაკი ნაყოფიერ ლიტერატურულ-კულტურულ გავლენებზე  
 მიდგა საქმე, უნდა ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილის“ იმპორა-

<sup>1</sup> ე. „ილიონი“, 1922. № 1. გვ. 38—39.

<sup>2</sup> ფსიქოანალიტიკური თვალსაზრისით, სიკვდილის შიში ადამიანის ფსიქიკა-  
 ში არაცნობიერად იწვევს სხვადასხვა რიგის ინვერსიულ თუ სუბლიმირებულ  
 მოვლენებს. ხსენებულ შემთხვევაში კი გამოდის, რომ ადამიანები განიყოფებიან  
 სიკვდილისგან დაშინებულად და არადაშინებულად..



ლური შეხედულებების ერთი მხარე და მისი ესთეტიური ნაწილი (მშვენიერ ფარვიზთან სავარსამიძის უნიანი დამოკიდებულებები) მთლიანად მომდინარეობს თომას მანის ცნობილი ნიცშეანური წარმოებიდან „სიკვდილი ვენეციაში“.

რომანში პირველი ქების დასასრულს კ. გამსახურდიას მხატვრული აზროვნების მანერისათვის დამახასიათებელ ერთ მორალიტეს ვხვდებით. არ შეიძლება ითქვას, რომ მორალიტე იძლევა გასაღებს ნაწარმოების სწორი გაგებისთვის (მას კი ნამდვილად ესაჭიროება გაგების სიზუსტე), მაგრამ, ყოველ შემთხვევისათვის, იძლევა გარკვეულ მინიშნებას შესახებ იმისა, რომ ასეთ გასაღებს მკითხველმა უნდა მიაგნოს, რომ ეს წიგნი მხოლოდ იგავური თხრობისა და მინიშნების ელემენტს კი არ შეიცავს, ეს წიგნი მისტერიალური ხასიათისაა, სადაც ყოველივე გამოსათქმელი, მისი „წმინდა საიდუმლო“ და საკრალური ნაწილი დაწვრილებით და ჩვეულებრივი ყოველდღიურობის ენით არ შეიძლებოდა რომ მოთხრობილიყო.

„შეგონება“ ასეთი რიგისაა: მეფემ იხმო ბნელმეტყველების ოსტატი და ჰკითხა, შიშმა თუ გაიძულა ბნელი წართქმისთვის რომ მიგიმართავსო. „უბასუხა მეფეს ქადაგმა: „მე დამბადებლის მეტის არავის მეშინია, მზეგრძელო მეფევ! თუ მართლაც ენაარეული მოუბარი ვარ და ბნელი წართქმის ოსტატი, ეგ იმიტომ, რომ ეს ქვეყანა არეულია და ბნელი...“

— „მერე არ გეშინია, აღამიანებმა ვერ გაგიგონ, შლეგი გიწოდონ?“

— „ქვეყანა ვრცელია, მზეგრძელო მეფევ! ყველგან ურიცხვი საგანია, ყველგან ურიცხვი სული. და არც ერთი მარცვალი სიცარიელეში არ ჩავარდება. ყოველ ხმა ამ ქვეყანაზე ადრე თუ გვიან გამოძახილს პოულობს. მით უფრო აღამიანის სიტყვა. ამიტომაც ვერ გადაგჩვეულვარ ენაარეულ მეტყველებას და ბნელ წართქმას“.

„მეც ამ იმედით ვწერდი ამ სტრიქონებს გათენებამდის“ — დასძენს ავტორი.

მეორე ადგილას სავარსამიძეს ერთ-ერთი ფრანგული ყურნალის რედაქციაში მიაქვს წერილი სუჯუნის წმ. გიორგის თეთრ მო-

ნებზე. ავტორის ცნობით, ჟურნალის რედაქტორი ლევანდების მოყვარული ყოფილა, მაგრამ მიამიტურად ეკითხება: „არა, ლევანდაა“ — „მართალი რომ იყოს, გახვრეტილ დრაჰკანად არ ეღირებოდა“ — ამჯერად კვალიფიციურად პასუხობს რედაქტორი.

ამდენად, ჩვენ მივადექით ქართული ექსპრესიონისტული რომანის „დიონისოს ღიმილის“ უმთავრეს მხარეს — მის მითოსურ შიდა პლანს.

„დიონისოს ღიმილი“ აშკარად გამოხატული ორფენოვანი, რთული მხატვრული სტრუქტურის შემცველი რომანია. იგი „დამოუკიდებლად“ იკითხება — მეორე მითოსური პლასტის გაუთვალისწინებლად. ნაწარმოების მხატვრული ღირსების სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ ასეთი წაკითხვა სრულყოფილ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ქმნის. ამას იმიტომ ვამბობთ, რომ მეორე მხატვრული სიბრტყე რომანისა საკმაოდ დოქტრინულია, მაგრამ იგი თითქმის არასდროს არღვევს მხატვრული აღქმის მთლიანობას და დოქტრინის პირობითი სქემა არტისტულადაა შენიღბული თუ შერწყმული განვითარებულ „გარეგან მოვლენებთან“.

მოვიტანთ მცირე მაგალითს, თუ როგორ ოსტატურად უხამებს ავტორი მოქმედების წინა რეალისტურ პლანს — შიდა მითოლოგიურს.

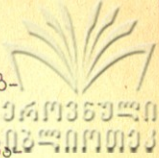
იტალიაში ყარობობის ჟამს (აქვე დავძენთ, რომ სავარსამიძის საყარობოდ სვლის მარშრუტი ვრცელდება იმ ქვეყნებზე, რომელნიც რაიმე აზრით დაკავშირებულნი არიან დიონისეს კულტთან, მის წარმართულ მოძღვრებასთან), ალბანოში, ბიანკა სავარსამიძეს უჩვენებს მის მიერ დახატულ სურათს, რომელსაც „ახალი გოლგოთა“ უწოდა.

„ბიანკა ადგა. წიგნების თაროდან ყვითელ ტილოში შეხვეული სურათი ჩამოიღო, მუხლზე დამიღო: ჩემი გალურჯებული სხეული შავი ძელის ჯვარზე გაკრული, წელზე უშველებელი გველი მარტყია. ტანში ჟრუანტელმა დამიარა.

— „თქვენ როგორ გეზმანათ, სინიორინა ბიანკა, რომ მე 25 წლის წინათ ჯვარს მაცვეს ჩემმა ძიძიშვილებმა!“ ბიანკა დადუმდა. რაღაც უნდოდა ეთქვა, ვეღარ დაამთავრა.

— „რაც თქვენ ალბანოში მოხვედით, დოქტორე, განაგრძო ბიანკამ, დღედღეზე ვრწმუნდებოდი, რომ თქვენ იყავით ახალი ქრის-





საქართველოს  
მწერთა კავშირი

ტე. მიტომაც ახალი გოლგოთა დავარქვი ამ სურათს. მე მახრჩობ-  
და ეს აზრი. სურათი რომ დავასრულე, ამოვისუნთქე“.

ამ პასაჟიდან „გარეგანი მოვლენების“ — რეალისტური პლა-  
ნის — მიხედვით მკითხველი მხოლოდ იმას იგებს, რომ სავარსამი-  
ძის იდეფიქსი (იგი „ახალი ქრისტეა“, „ღმერთკაცი“ და სხვა) კი-  
დევე ერთი ახალი ფორმით განმეორდა. არაგანდობილი, არაპროფე-  
სიონალი მკითხველისთვის პასაჟი ნაწარმოების ემოციურ ლოგიკა-  
ში რომ მკვიდრად ჩანდეს ჩაწერილი, ავტორი წინა პლანის „გარე-  
გან“ ფაქტს იშველიებს და ემოციურ-აზრობრივ მახვილს გადაიტანს  
მოგონებაზე: ყრმობის ხანაში, სოფელში, თამაშობისას, ძიძიშვი-  
ლების მიერ ჩადენილ ქცევაზე.

ამას გარდა, ჩვენ ვიგებთ, რომ ბიანკამ ალღოთი მიაკვლია  
სავარსამიძის ლეთიურ ბუნებას (რაც მხოლოდ მეორე, ბაქური  
პლანით აიხსნება); მაგრამ მკითხველს რომ რეალური ვითარების  
განცდა შეუნარჩუნოს, ავტორი ბიანკას დიონისურ განჭვრეტას  
ასე განმარტავს და ამიწიერებს: „ექსტაზმორეული რომავს ბიან-  
კა. ბიანკა ტანგაუხდელი დაწვა. თბილად დავახურე. სიცხე ჰქონდა.  
მთელი სხეული უტახცახებდა. უაზროვ ბოდავდა...“ და სხვა. ე. ი.  
რომანის სიღრმისეული შინაარსიდან ავტორი ჰქმნის მის მოდერ-  
ნიზებულ რეალისტურ პროფორმას, რომლის მხატვრულ-შემეცნე-  
ბითი ღირებულება ბევრად დაბალია რომანის დოქტრინულ-მიტო-  
ლოგიურ პლასტთან შედარებით.

არ კმარა იმის აღნიშვნა, რომ ამავე პასაჟში ვხვდებით  
მკრთალ მინიშნებას (მიტოსურ სიბრტყეში) იმის შესახებ, თუ რა  
დამართეს 25 წლის წინ ყრმა დიონისეს დაბალი დონისა და წარ-  
მოშობის დემონებმა, რომლებიც ამ შემთხვევაში ტიტანების როლს  
ასრულებენ. ეს დაბალი რანგის ღვთაებები და დემონები — სატი-  
რებია, სილენის მემკვიდრეებია, რომლის რეალისტური სახიერება  
რომანში — წარმართი ტაია შელიაა, სავარსამიძის მორღუ და აღ-  
მზრდელი. (საერთოდ კი, რომანში სავარსამიძე ქრისტეს ჯვარზე  
ცმის ასაქმი იმყოფება).

ზემომოყვანილი მცირე პასაჟი სწორად რომ გვესმოდეს,  
მკითხველს ზემოთქმულის გარდა სულ ცოტა, შემდეგი ხასიათის  
ინფორმაცია უნდა გააჩნდეს: გველი, სიმბოლო მეუფეთა და ქვეს-  
კნელის სულეთისა, დიონისური ღვთის თაყვანისცემის რკალში  
უხსოვარი დროიდან სიმბოლო-ფეტიშია თვით დიონისესი —

3/111

„გველების გვირგვინით შემკული“ თუ „გველისპირიანი“ ღმერთისა; გველი, აგრეთვე, განუყრელადაა დაკავშირებული დიონისეს თანამგზავრი ქალებისა და ფარეშების — მენადების შესახებ არსებულ წარმოდგენასთან და შემონახულ გამოსახულებებზე მათი მუდმივი ატრიბუტია. დიონისეს (ზედწოდებით ბაკხის) თანამდევ ბაკხელ ქალთა ქორო ევრიპიდეს ცნობილ ტრაგედიაში მღერის იმაზე, თუ როგორ მოხდა, რომ ზევსმა მოიკრებინა მიერ განსაზღვრულ ვადაში შობა ხარის რქებიანი ღმერთი და იგი გველების გვირგვინით შეამკო, რის გამო მენადებიც იწნავენ თმებში გველებს... თავშებურვილნი გველებით და გველებით ხელში მოსიარულენი — ყიჟინით მიემართებიან ბასარები და ლიბიელი მენადები დიონისურ პროცესიაში...<sup>1</sup>

ცნობილ წიგნში „დიონისე და პრადიონისეობა“ ვიაჩ. ივანოვი არკვევს, რომ გველები, რომლებიც ნაყოფიერების ღმერთს ჭარბად მოსაგს, ფალოსის ეკვივალენტებია (გვ. 99); არკვევს, რომ გველსა და ხარს შორის დამყარებულია მისტიკური კავშირი: ხარი — მზიური, გველი კი — ქთონური (ქვესკნელური) სახიერებაა დიონისესი, რაც ხაზს უსვამს მისი წარმომავლობის ორმავ თუ ორჯერად ბუნებას: იგი ქვესკნელის (მიწისა და ღამის, ბნელი დედის — პერსეფონეს) და ზეციური მამის, ზევსის ვაჟია.

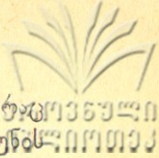
ღ დიონისე ქრისტეს წინარესახეა, რომელიც აგრეთვე მამაზეციერისა და მიწიერი მარიამის ძეა.

(აქედანაა „დიონისოს ღმერთი“ სავარსამიძის ხაზგასმულად ხშირი ჩივილი, რომ იგი მუდამ გაორებულად გრძნობს თავს, მის ერთ სურვილს მაშინვე მეორე — საწინააღმდეგო — აღუდგება წინ...

ქვეთავში, რომელსაც ეწოდება „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტობიოგრაფია“, ვკითხულობთ: „მუდამ გზაჯვარედინებზე ვირყევი. როცა შორს მივდივარ, ვერ ვადამიწყვეტია: ზღვით თუ ხმელეთით? სასყიდელში ორნაირი ნივთი მომეწონება. ერთსა და იმავე დროს ორ კაცს ვემეგობრები. მუდამ ორ ქალზე ვარ შეყვარებული.

როცა რაიმეს ვწერ, ორი სათაური ამეკვიატება. ხშირად, როცა ძლიერი გრძნობის გამოთქმა მინდა, ერთი ცნებისთვის ორი

<sup>1</sup> შტრ. В. Иванов. Дионис и праднионисийство. Баку, 1923, გვ. 96.



სიტყვა მომადგება პირზე. მესამეს ვარჩევ, ის არ გამოდის, მინდოდა. ბრაზი მახრჩობს: ამაოდ დავარღვიე დუმილი... სუჯუნის წმ. გიორგისთვის შეწირული მოზვერავით ვხიხინებ, ხელებს ვიპტრევე, ვწყველი ჩემს გამჩენს, ჩემს გვამში ორი შხამიანი მორიელის შემომთესველს“.).

უღარესი მნიშვნელობა აქვს, რომ ერთ სირიულ ოქროს ფირფიტაზე ღმერთი დიონისე აღბეჭდილია როგორც წყლებზე მავალი... აქაც დიონისე ქრისტეს პირველსახეს წარმოადგენს: „და მეოთხესა სახუმლაგსა ღამისასა მოვიდა იესო, სვლით ზღუასა მას ზელა“ (მათე. 14. 25).

„გველისა და ხარის შეერთების აზრი ნათელი იყო, — წერს ვიახ. ივანოვი — დიონისე ცოცხლების საუფლოში ხარია, ქვესენელში კი — გველი. მარად დაბადებადი და მარად მოკვდინებადი ღმერთის არსება ყოფიერების ამ ორი სახისა თუ მდგომარეობის მუდმივი ცვლაა: ხარი გარდაიქმნება გველად, გველი — ხარად, ხარი, ამასთანავე, მოაზრებულია როგორც გამანაყოფიერებელი, განაყოფიერების აქტის შემდეგ მოკვდინებადი და როგორც მსხვერპლი. გველი — როგორც ხარის აღუხოცველი არსი და თესლი მიწაში. მაგრამ ეს სქემა მაშინვე რთულდება ახალი ანტროპომორფული თვისებით: სამსხვერპლო ხარის სიკვდილი მისივე ქორწინებაა დედამიწასთან, რომელშიც იგი შეაღწევს მეუღლე-გველის სახით. განაყოფიერების წამი გამანაყოფიერებლის სიკვდილის წამიცაა, და აი — ღმერთი-გველისპირიანი უკვე ყრმად ქცეულა დედის საშოში, რომლის წიაღიდან იგი ქვეყანას ევლინება რქებიანი ყმაწვილის — დიონისეს — ყრმისა და ადამიანხარის — სახიერებით“.

რომანი „დიონისოს ღიმილი“ შემეცნებითი მასალის ენციკლოპედიური სიმრავლით ხასიათდება. ეს სიმრავლე, შეძლებისდაგვარად, სისტემატიზირებულია დიონისური მოძღვრების რკალში. ამიტომ ჩვენ მხოლოდ ზოგად ხაზებში გვიანტერესებს ნაწარმოების მეორე, ასე ვთქვათ, „ეზოტერული“ სიბრტყე, რომელიც ბევრს ისეთს შეიცავს, რაც რომანის მოქმედების გარეგან მოვლენებში არ ჩანს, მაგრამ „ფარული იდეის“ სახით უდავოდ იგულისხმება. ფრაზა იმავე პასაჟიდან: „მე მახრჩობდა ეს აზრი. სურათი რომ დავასრულე, ამოვისუნთქე...“ ბიანკას თითქოსდა აღსარებითი გულწრფელობით წარმოთქმული ეს სიტყვები უნდა შეიცავ-

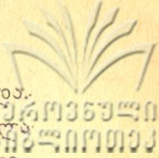


დეს ცნობილ ესთეტიკურ დებულებას, რომ შემოქმედებები (რომლებიც „ახრჩობენ“, „არ ასვენებენ“ მას, ვიდრე შემოქმედი მათგან არ განთავისუფლდება) სუბლიმირდებიან ნაწარმოების მხატვრულ სახეებში... რომანის მოქმედების გარეგანი ვითარებანი უშუალოდ ვერც ახსნიან მის შიდა სახეს; რომანის შიდა მითოსური ნაწილი კი ხსნის და აფართოვებს გარემოვლენათა არსებით, სიღრმისეულ მნიშვნელობას, ე. ი. ქმნის ნაწარმოების კონცეფციურ მხარეს.

უნდა ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილის“ გამოქვეყნებისას მითოსური ორპლანოვნებით შესრულებული რომანი ჩვენში არსებობდა. საკმარისია დავასახელოთ „სანაგარდო“ და „გველის პერანგი“. ქართული რომანის ეს ტრადიცია ნახევარი საუკუნის გამყინვარების შემდეგ, როგორც ვიცით, დღეს გამოცოცხლდა.

კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ მითოლოგიური რეალიზმის ნიმუშია. ეს არის პირობითი, გაფართოებული რეალიზმის სახეობა. ექსპრესიონიზმმა, რომელიც ადამიანში ეძებდა პირველად ადამიანს (Urmensch), ეს ძიება (ისე, როგორც თვით ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდის ძიება სწარმოებდა უძველეს გამოქვეყნულთა პირველყოფილ მხატვრობაში, ძველ პაპირუსებში, თუ ძველი ეგვიპტის ხუროთმოძღვრებასა და ფერწერაში...) უძველეს მითოსურ ფენებში წამოიწყო. მითში ექსპრესიონიზმი ხედავდა კოლექტიური სიზმრის, არაცნობიერის კოლექტიურ ხატოვან გამოვლინებას, როდესაც ცალკეული ტომები ფსიქოსოციალურად ერთმთლიანნი იყვნენ, დაუნაწევრებელ ცოცხალ მთელს წარმოადგენდნენ და ამიტომ, მითოსის მთავარი გმირი, ხალხის კოლექტიური ოცნების, ერთიანი შემოქმედებითი სიზმრის ნაყოფია — „ტიპიური ხატია“. ელინური მითოსის ნათელმხილველი, ავტორი „ტრაგედიის დაბადებისა მუსიკის სულიდან“, სწორედ ექსპრესიონიზმს გადასცემს ხალხთა პირველყოფნის, ერთსხეულიანი არსებობის მითოსური სულისკვეთების სიხარულს (ექსპრესიონიზმში ეს მომენტი მსოფლიოს ხალხთა განუყოფელი ძმობის ბედნიერ განცდაში გადაიზრდება).

პირველი მსოფლიო ომის არნახული საშინელებებით შეძრული კაცობრიობა დაეწაფა მითოლოგიზირებული ჰუმანიზმის ახალ წყაროს, როგორც კულტურულ პალიატივს. მითოსის სიცოცხლის-



მოყვარე პირველქმნილი ძალა საკრალურ ძალად განიცდებოდა. ადამიანის შორეული წარსულის გმირული გამოცდილება ახლა ყველაზე საიმედოდ ჩანდა — მის ძალმოსილებას ათასეული წლები სდარაჯობდა. მეორე მხრივ, ექსპრესიონიზმი ეს იყო ცდა ლუპით ჩაეხედათ ყოველდღიურ სინამდვილეში, ადამიანის სულში (რომელიც მისივე პრეისტორიული წარსულით სავსე აღმოჩნდა), რათა არ შემცდარიყვნენ, და ამ ახალ პრეპარირებულ სინამდვილეს ხდიდა იგი ხელოვნებისა და კულტურის ობიექტად. ეს იყო მეტისმეტად გაფაქიზებული ცდა იმისა, რათა ეპოვათ გამოსავალი ომისშემდგომი დროის საგანგაშო ვითარებიდან.

და მინც, მითოსით დაინტერესება და — სწორედ ხსენებულ პლანში — XX საუკუნის დასავლური ხელოვნების სუვერენული მოთხოვნილება და უფლებაა. მითოლოგიური რეალიზმი, პრინციპში, თანამედროვეობის ჰუმანიტური („აბსტრაქტული ჰუმანიზმის“) სულისკვეთების ერთ-ერთი არსებითი ფორმაა, ცხოვრების შემეცნების მომწიფებული მეთოდია. მოვიგონოთ თომას მანის პროგრამული მნიშვნელობის სიტყვები მისი მოხსენებიდან „იოსები და მისი ძმები“: „ალბათ არსებობს რაღაც კანონზომიერება იმაში, რომ გარკვეულ ასაკში თანდათან ჰკარგავ გემოს ყოველსავე წმინდა ინდივიდუალურისა და კერძოსადმი, ცალკეულ კონკრეტულ შემთხვევებისადმი, ბიურგერულისადმი, ესე იგი ყოფითისა და ყოველდღიურისადმი — ამ სიტყვის ყველაზე ფართო აზრით. ამის სანაცვლოდ წინა პლანზე ექცევა ინტერესი ტიპიურისადმი, მარად ადამიანურისა, მარად განმეორებადისა, დროის მიღმურისადმი, მოკლედ რომ ვთქვათ, მითოსურის სამყაროსადმი. ავი ტიპიურში მუდამაა ძალზე ბევრი მითოსური, მითოსური იმ აზრით, რომ ტიპიური, როგორც ყოველი მითი — ეს ცხოვრების თავდაპირველი ნიმუშია, თავდაპირველი ფორმაა, დროისგარეშე სქემა, ძველთაგანვე მოცემული ფორმულაა, რომელშიც თავსდება საკუთარი თავის შემცნობი ცხოვრება, ბუნდოვნად რომ ესწრაფვის ოდესღაც მისთვის წინდაწინ დათქმულ ნიშან-თვისებათა კვლავ მოპოვებას.

თამამად შეიძლება ითქვას — წერს თომას მანი, — რომ ის პერიოდი, როცა ეპიკური ხელოვანი იწყებს საგნების ხედვას ტიპიურისა და მითიურის თვალსაზრისით, ღირსმნიშვნელოვანი მიჯნაა მის ცხოვრებაში; ეს ნაბიჯი ზემთაგონებით ავსებს მის შემო-

ქმედებით თვითცნობიერებას, მოაქვს მისთვის შემეცნებისა და ქმნის ახალი სიხარული... თუკი კაცობრიობის ცხოვრებაში მითოსური ადრეულსა და პრიმიტიულ საფეხურს წარმოადგენს, ცალკეული ინდივიდის ცხოვრებაში ეს საფეხური გვიანია და მომწიფებული<sup>1</sup>.

ქართველი მწერალი, კომპეტენტური მითოლოგიის საკითხებში, ქართული მითოსის სახელებზე წერდა, რომ ისინი ასახევენ იმ პირველშობილ „ტიპიურ“ მდგომარეობას, თემური არსებობის შიდა-სახეს, ხალხის ცოცხალი მთელის სახიერებას, რომლებშიც ქართული მითოსური წარმოდგენებია შემონახული. ფშავ-ხევსურული „ჯვარი თუ ხატი რქმევია შინასახის. ვისი სახის? ტომის, თემის, ვითარცა არსისა: „მთელის“. დააკვირდით, რიტუალური ლუდის გამოსახდელად წყალი „მთელმა“ სოფელმა „ერთად“ უნდა მიიტანოს სალოცავში... შესაწირავი მიაქვს სალოცავში ყოველ კომლს თანაბრად, მიუხედავად მეკომურთა რიცხვისა. ვხედავთ ნათლივ, რომ აქ თავიდათავი „მთელია“ — ტომი, თემი — და არა „ცალკეულნი“. „ჯვარი“ თუ „ხატი“ — ღვთიური შუაგულია ტომის, თემის. ლაშარი? მითიური განპიროვნება ამ შუაგულისა ცალკეულთა მისტიკურ ხილვაში. არიან სხვა სახიერებანიც აღნიშნულისა: თამარ-ნეფე, კოპალა, კარატე, არხოტი, ხანმატი, გუდანი და სხვა — ოღონდ ლაშარი მთავარია. ლაშარი: მბრწყინვალე, სხივოსანი. ღვთიური შუაგული ტომის თუ თემის — მითიურ ლაშარშია განპიროვნებული“.

კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ ძველბერძნული დიონისე ადამიანის თავდაპირველ შიდასახეს ანსახიერებს. პირველყოფილად სტიქიონური, უანგარიშო ვნებათღელვა — მისგანაა: ადამიანის ყველა სულიერი ჭრილობის მიგნებისა და მიღების შეუპოვრობაც — მისგანაა. ასეთია რომანში ქართველი აზნაური სავარსამიძე, რომლის მითიური სახიერება — ე. წ. მეორე დიონისეა. იგი გმირულად განწყობილი ვაჟკაცია, რომელმაც იცის, რომ მისი კეთილშობილი არსება წინასწარვე ზვარაკადაა განწირული. კონსტანტინე სავარსამიძე სამშობლოს ბედობლის ზვარაკად გრძნობს თავს.

გასაგებია, რომ არ არსებობს დიონისური მითოსი თუ ეთიკურ-

<sup>1</sup> Томас Манн, Собр. соч. т. 9. М., 1960, гл. 175.



სარწმუნოებრივი მოძღვრება, სადაც ტანჯული დიონისე ეროვნული გრძნობით შეპყრობილი იყოს. იმიტომ, რომ დიონისე ღვთაებრივი, რელიგიური სახეა, რომელსაც არ ძალუძს მისი მაღალრებული ადამიანების ურთიერთისგან გარჩევა, ხალხთა საპირისპიროდ დაყოფა და ა. შ. როდესაც დიონისე, მითოსის თანახმად, თავის მხიარულ და ხმაურიან პროცესიასთან ერთად ქვეყნიდან ქვეყნად მოგზაურობდა, აწესებდა საკუთარ კულტს, თავისი მოძღვრების სანუგევარ „ცნებებს“: ღვინის დაწურვას, ღვინით თრობას, და ეიფორიის დახვეწილ ხელოვნებას ხალხს შეასმენდა, რათა ხალხთა სტიქიური გაერთიანება ამგვარ ბედნიერ, სიხარულის მომნიჭებელ მაგიურ საწყისებს მოეტანათ და აქამდე უცნობი ექსტაზური ვანც-და დაემკვიდრებია მათ ცნობიერებაში, — იგი მათ ეთნიკურ წარმომავლობაზე არ ფიქრობდა.

რომანისტი (და არა კულტურის ისტორიკოსი) კონსტანტინე გამსახურდია, ამ შემთხვევაში, აკეთებს თავისუფალ გადახვევას დიონისეს ღვთაებრივი თუ გმირული მოწოდების შერჩევაში: ნაწარმოებში დიონისე-სავარსამიძე ეროვნული თავისუფლების აზრით შეპყრობილია. მართალია, ეროვნული თვალთახედვა, არსებითად, მითოლოგიურ პლანშია განხორციელებული, მაგრამ რომანის ქვეთავს „სავარსამიძის ჯოჯოხეთად ჩასვლა“, მისი „უანრული“ სპეციფიკის გამო (მოქმედება სიზმრად ნახულ ჯოჯოხეთში იშლება), ტრადიციული ორი პლანი აქვს. ნაწარმოებისთვის მაინც არსებითია მეორე სიბრტყე, დიონისური პანორამა, რადგან, ყველაზე უმთავრესი რამ, რაც სავარსამიძის ცხოვრებაში უნდა მოხდეს — რეალურ სიბრტყეში სიზმრის ჩვენებასავით ეფემერულია, უნიადაგო. მართლაც, წინა რეალისტურ პლანს „სიზმარი“ შეადგენს, ხოლო მითოლოგიურს — დიონისოს ქვესკნელში მოხვედრა. როგორც რომანიდან გვახსოვს, რეალურ-სიზმარულ პლანში სავარსამიძეს დასცინებენ კიდევ მისი უსაგნო, უშედეგო წამოწყების გამო: კომმარულ სიზმარში სავარსამიძეს ქრისტე დაადგება თავზე, რომელიც ირონიულად ეკითხება — „თქვენ, სააქაოს ანგაშირები საიქიოს გინდათ გაასწოროთ?“...

მითოლოგიურ სიბრტყეში „დიონისოს ღიმილი“ კარდინალური ჩანაფიქრი სწორედ „სავარსამიძის ჯოჯოხეთად ჩასვლის“ ქვეთავში ნახულობს სრულქმნას, სრულ რეალიზაციას: გველისპირიანი დიონისე ქვესკნელშია, ვით „თესლი მიწაში“. სასიკვდილოდ

განწირული, იგი თავის ტიტანური სახის მტარვალს გველის შე-  
ლოცვით მონუსხავს და ამგვარად იბრუნებს სიცოცხლეს. მისი  
მარადლორძინებადი დიონისეს ქვესკნელში მოხვედრა მისთვის  
მის ხელახლა დაბადებას, მის დიდებულ მესამედ მოვლინებას, რო-  
მელსაც ხალხის ცხოვრების აღორძინება მოჰყვება.

ავტორის პირდაპირი მინიშნებით, ყრმა დიონისეს რეალური  
სახიერება ფარვიზია. ჩერქეზი მხატვრის ხალილ ბეის „დიონისოს  
მეორედმოსვლის“ ჰედონიზმით აღსავსე სურათი პოეტური ფერწე-  
რის მაღალი ოსტატობით გადმოგვცემს წარმართული, დიონისური  
მსოფლგანცდის თავისებურებებს. მაგრამ რომანში არა მარტო  
ფარვიზის იკონოგრაფია მიუთითებს მის მითოლოგიურ ვინაობაზე,  
არამედ ლიტერატურული რემარკებიც. მაგალითად: „საღამოობით  
ვხედავთ სახედრებით შემოდიან დაბაში ფარვიზი და მისი მახინჯი  
მეაბჯრე.“

სახედარზე გადამჯდარი დიონისოს!..“

დახვეწილი სილამაზის 12 წლის ყმაწვილი, ლურჯთვალება, ვა-  
ნახებულები ფარვიზი — ყრმა დიონისეა, რომლის წინაპარი ნაყოფი-  
ერების უძველესი პრიმიტიული ღვთაებაა, მცენარეულ სამყაროსა-  
ვით — ყვავილივით — სქესობრივი გარჩევის სიცხადეს მოკლებუ-  
ლი. (ნიშნეულია ყრმა დიონისეს ორჯერადი დაბადების უჩვეულო-  
ბა, მისი მატრიარქატული პლასტი: როდესაც ჰერას მზაკვრული  
შურისძიება აღსრულდა და ზევსის შეყვარებული ფეხმძიმე სემე-  
ლა ელვებით გარშემორტყმულმა ზევსმა უნებლიედ დანაცრა,  
ამ უკანასკნელმა დაფერფლილი სემელას საშოდან ამოიყვანა საკუ-  
თარი ვაჟი, დიონისე და თავის ფერდში ჩაიკვრა. „ფეხმძიმე“ ზევსი  
კოჭლობით დადიოდა, ვიდრე, სემელას შემდეგ, დიონისე მეორედ  
არ დაიბადა ზევსის ფერდიდან).

არ კმარა თქმა იმისა, რომ რომანში ფარვიზი პირველ „მატ-  
რიარქატულ“ ყრმა დიონისეს სახიერებაა. არსებითია, რომ ორ-  
ფელთა მოძღვრების თანახმად, ყრმა დიონისემ ტანჯვით ანუ ტიტა-  
ნების დაგლეჯით უნდა დაამთავროს თავისი არსებობის პირველი  
წრე. ამის შემდეგ, დედამისი სემელა მას, მარადლორძინებადს,  
განმეორებით შობს. ფარვიზის დალუპვა აბასთუმნის კლდოვან



უფსკრულში — დიონისეს ტიტანების მიერ დაგლეჯის წინა რეალისტური პლანია (ქვეთავი, „დემონის ნატერფალზე“).

რომანში მითოსური დიონისეს რამდენიმე ზომორფიული სახიერება არის წარმოდგენილი. დიონისეს ღვთაებრივ ჰიპოსტასებზეა მინიშნება ქვეთავებში: „ქადაგება თევზებისადმი“, „დიონისო ლომისპირიანი“, „აპოკალიპსური კურო“ და სხვა. ნაწარმოებში ერთ-ერთი ცენტრალური ზომორფიული სახიერებაა თევზი. ისე, როგორც ქრისტე „მწყემსია“, „ძველბერძნული კუნძულთა დიონისე „მებაღურია“. „მებაღური“ დიონისეს ერთ-ერთი საწესჩვეულებო სახელდებაა — წერს ვიაჩ. ივანოვი, — სათევზაო ბადეებით ამოიყვანებოდა დიონისეს სათაყვანო არსებები, დიონისურ გმირთა სხეულები...

„დიონისე, ღმერთი ორღესულ ცულისა, ხარისა და დითირამბის, მათთან ერთად ზღვის ღმერთიცაა — დელფინებისა და სათევზაო ბადეების ღმერთი — მცურავი ხომალდით ანდა, ვითარცა ჭეშმარიტი მბრძანებელი ტენიანი სტიქიისა, მავალი წყალთა ზედა...“<sup>1</sup>

ამიტომ, როდესაც სავარსამიძე საკუთარ თავს არაერთგზის თევზს ადარებს („ჩემი საყვარელი ორეულია თევზი“...), „თევზი“ აქ დიონისური მოძღვრების ესთეტიკური „კატეგორიაა“: პოეტისა და ხელოვანის სახიერებაა, რადგან გამოუთქმელი, ბნელით მოცული დიონისური მგრძობელობა მათშია უკიდურესად გამოხატული. რომანში პოეტის მაძიებელი სული ზღვის ბნელ სტიქიონში მცურავ თევზთანაა შედარებული. „თევზი“ პოეტის დიონისური მეტაფორაა<sup>2</sup>.

პოეტიც — „სათევზაო ბადეებში მოყოლილი დიონისეს სათაყვანო კერპია“, დიონისური პიროვნებაა. ღვთაებრივი და დემონური ელემენტი ყველაზე მძლავრად მასშია გამოხატული. მისი სული შეუდარებლად მგრძობიარეა, ვიდრე იგი ამის გამოხატვას შესძლებდა. ამიტომ გამოუთქმელი, დაფარული, ამოუცნობი თუ ზოგჯერ სულიერ ორიენტაციას მოკლებული სწრაფვები და გაუშხე-

1 В. Иванов. Дионис и прадиионсийство, Баку, 1923, გვ. 119.

2 პირველი პოეტი, რომელმაც ზღვაში მცურავ „მუნჯ თევზთან“ იგრძნო სიახლოვე, თუ არ ვცდებით, დიდებული ძველბერძენი პოეტი და ფილოსოფოსი ეპექლოკლეა (V ს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე).

ლელი პოეტური „ხვაშიადი“ ზღვის ბნელ სტიქიაში მოსრიდლო თევზის ბუნებასთანაა დაკავშირებული. საკუთარ არსებაში დასმული იდუმალება თუ არსებობის ირრაციონალობა — „თევზის“ დიონისურ სახიერებაშია.

რომანის ქვეთავში „დემონის ნატერფალზე“ სავარსამიძე ამგვარ მანიფესტაციას იძლევა: „და ვინ არ იცის, ჩვენ, პოეტები, თევზებს რომ ვგვევართ, უფსკრულებს აბარია ჩვენი სულის ბნელი ხვაშიადი. ჩვენ ადამიანური ცხოვრებისთვის ზედმეტნი ვართ. და ღმერთობისთვის მეტად ადამიანნი. ჩვენ ჰკვიანებს სულელი ვგონივართ, ხოლო სულელებს — ბრძენი! (მიტომაც აგრე ვუყვარვართ ქალებს და ბავშვებს!). ჩვენ უფსკრულების ბილიკებზე დავხეტიალობთ, ჩვენ უფსკრულები გვეძახიან ჯოჯონეთური ხმით.

მიტომაც წილი არ გვიდევს ჩვენი მამების ვენახებში. მაგრამ ჩვენ მაინც გვიყვარს მამები, რადგან ჩვენ ღვინის ლოთები ვართ, რადგან ჩვენ სიტყვის ლოთები ვართ, რადგან ჩვენ სიყვარულის ლოთები ვართ...“.

დინამიკური სურათოვნებით ხატავს კ. გამსახურდია დიონისეს უმთავრესი სახიერების — **გავეებული ხარის** საბრძოლო ეპიზოდს, სადაც მებრძოლი ხარი მძვინვარე დიონისეს ჰიპოსტასია (როგორც ითქვა, დიონისე ურთიერთგამომრიცხველი საწყისებისაგან შედგება: დიონისე — სამსხვერპლო ხარიცაა). ვიაჩ. ივანოვის თქმით, ორსახიობა უმთავრესი მოვლენაა მის ღვთაებრივ არსებაში: „ძნელი არ გახლდათ დიონისეს ორღედიანისა და ორგზის შობილის სახელი გავარდნოდა, რადგანაც იგი, საერთოდ, ორობითი თუ, უფრო ზუსტად, ორჯერადი იყო — ქვესკნელური და ზესკნელური, ყრმა და მძვინვარე ხარი, დევნილი და მდევნელი, ზვარაკი და ქურუმი“<sup>1</sup>.

მძვინვარე დიონისე რომანში ტაია შელიას ჯოჯის ღვინისფერ ხარშია განსახიერებული. (მითოლოგიურ სიბრტყეში — ხარი უსურვაზიანი თირსით ხელდამშვენებული დიონისეს ატრიბუტია<sup>2</sup>. რა

1 В. Иванов. Дионис и прДионисийство, Баку. 1923, გვ. 79.

2 ატრიბუტს მითოლოგიაში არაიდენტური ვაგება ახლავს. ზოგჯერ ატრიბუტი — ღვთაების მიუცილებელი საგნობრივი ნიშანი — თვითონ იყო დამოუკიდებელი ღვთაება ან რომელიმე დემონი, შემდეგ კი უმაღლესი ღმერთების თანამგზავრებად იქცნენ (დიონისეს თანამგზავრებია — ჰანი, სატირები).

ამ შემთხვევაში, დიონისეს ატრიბუტები: თხა, ხარი, ლომი, ავაზა, რომლებიც ტოტემური წარმოშობის არიან, — ამ ღმერთის სხვადასხვა სახიერებანიცაა.

ახლო დგას სუროთი და ვაზის ფოთლებით შემკული დიონისეს  
კვერთხი — თირსი — ჩვენს ქართულ ვაზის ჯვართან!..). მძვინვარე  
დიონისეს რევანშისტული ვნებების შესახებ რომანში ვკითხუ-  
ლობთ: „ტაია შელიას ჯოგი ბალახობს ტაფობზე. ერთბაშად საში-  
ნელი ბლავილი შემომესმა, გადაღმა თხემიდან გადმოდგა ღვინის-  
ფერი კურო... თავი ასწია, გადაჰხედა ჯოგს. ამ წუთში იგი ეგვიპ-  
ტურ აპისის<sup>1</sup> ქანდაკსა ჰგავს... გაქვავებული დგას კურო თხემის  
თავზე, არც ერთი ნაოჭი მის სხეულზე აღარ ინძრევა; ყურები წინ  
წამოწეული, ცეცხლიან თვალებს აბრიალებს და გასცქერის ფუ-  
რებს. ტაფობზე შეფენილმა ძროხებმა ბალახის წიწკნა მიატოვეს,  
კისრები მოიღრიჯეს ახალ სტუმრისკენ. წაბლისფერი მოზვერი გა-  
მოეყო ჯოგს, დაიბლავლა, შეიკუნტრუშა და გაექანა. ღვინისფერ-  
მა უკან დაიხია, ჩლიქებით დაიწყო ბულრაობა და სილიანი მიწის  
თხრა. წაბლისფერმა თავი ასწია, შეუბღვირა, შეკუნტრუშდა, გან-  
ზე გაიწია, მიწას დააცქერდა, მანაც დაიწყო ბულრაობა და ადგა  
მტვერი...“

ლანდის სისწრაფეზე გამოქანდა ღვინისფერი და გაისმა რქე-  
ბის რახუნი. ისევ დაიხია უკან ღვინისფერმა, ისევ ბულრაობა და-  
იწყო. ახლა წაბლისფერმა შეუტია, თავისი მოვარვარე წვეტიანი  
გვირის რქები მიუშვირა, ღვინიას გამოქანებულ რქებს ააცდინა და  
მკერდში ამოსდო ცალი რქა. დაიხია უკან ღვინიამ, ასწია მაღლა  
თავისი უშველებელი თავი, მოგრიხა ამაყად, დაეძგერა მტერს.  
ზედი-ზედ იხევდნენ უკან, სცემდნენ ერთმანეთს წვეტიანი რქე-  
ბით... ისევ ეძგერნენ ერთიმეორეს და ქედმაღალმა ზორბა ღვი-  
ნიამ მოუქნია ტანმორჩილ წაბლას და თვალის დახამხამებაზე გა-  
მოშიგნა თავისი ბასრი რქებით. უკანასკნელად დაიბლავლა დამარ-  
ცხებულმა და მიწას დაენარცხა“.

იმისათვის, რომ ხარის სახიერებით გამოცხადებული დიონისე  
მკითხველისთვის უფრო საცნაური გახადოს, ავტორი მის სქესობ-  
რივ განურჩევლობაზეც მიუთითებს: „ღვინისფერი კურო განუკი-  
თხავად დათარეშობდა ჯოგში. თანაბრად დასდევდა როგორც ძრო-  
ხებს, ისე ხარებსა და მოზვერებს“.

1 სიზუსტისათვის უნდა შევნიშნოთ, რომ ძველი ეგვიპტელების წმინდა ხარი  
აპისი (ჰაპი) აუცილებლად უნდა ყოფილიყო შავი ფერის და თეთრი ნიშნით  
შუბლზე...

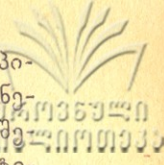
როგორც რომანიდან გვახსოვს, რეალისტურ პლანში გიმართლებულია წაბლისფერი ბუღას მოკვლა (დამარცხებული მოზვიოსგან ჯიში ჩიავდება. ხოლო, მეორე მხრივ, ტაია შელის გუნსარტებით, რომელიც დიონისე-სავარსამიძის მოძღვარი და აღმზრდელი — ბრძენი სილენია, „კაი მოზვერი ხარსა და ფურს ვერ გაარჩევს“...).

ისე რომ, ხარების ჭიდილის მითოსურ პლანში განსახიერებულ მეორე დიონისეს ახსოვს ტიტანების მიერ მიყენებული ტანჯვა და მრისხანების ყამს იგი, ხარის სახით მოვლინებული, თვით ფლითავს მისსავე მსგავს ხარს: აკეთებს იმავეს, რაც მას ტიტანებმა ერთხელ უყვეს.

რომანში მალალი არტიტიზმითაა შენივთული ტაია შელიას ყოფით-რეალისტური და მითოსური სახიერებანი. ტაია შელია — რომანის „გამჭოლი“ თემაა, ეროვნული თვითმყოფობის თემაა ხალხის უღრმესი ინსტინქტების, ისტორიისაგან მივიწყებული იდუმალი წესჩვეულებებისა და მიწის, მიწიერ საქმეთა დონეზე. ტაია შელია-სილენი სავარსამიძე-დიონისეს მოძღვარი და აღმზრდელია. ავტორი რომანისა, ამ შემთხვევაშიც თავისუფლად ეპყრობა მითოლოგიურ მოდელს: ტაია შელია (ბრძენი სილენი) მიწიერ კანონთა სწავლებით — სავარსამიძეს მისი მიწის, ერის მარადი ცეცხლივით უქრობ სიყვარულს შთაასმენს. მიწა, სისხლი, მითოსი, რასიულ-ეთნოგრაფიული განუმეორებლობა — გადაულახავ ეროვნულ განცდას ბადებს სავარსამიძეში. მაგრამ ტაია შელიას ავტორი „ნახევარსულიანს“ უწოდებს.

ტაია შელია „მუდამ ამღვრეულია, ადამიანის თვალი მის უფსკრულებს ველარა სწვდება, ყველას მარჩხა ჰგონია. ასეთი ნახევარსულიანი სხვას თავისმსგავსს რომ შეხვდება, დიდი დასაოცარი ნათელი უნდა ადგეს მაშინ მიწიდან. ასეთი ნახევარსულიანი იყო ტაია შელიაც. ტაია შელიამ ახია ჩემს თვალწინ ბუნების შვიდბეჭდიანი წიგნის პირველი ფურცელი“... (ქვეთავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტობიოგრაფია“).

ტაია შელია-სილენისთვის „თავის მსგავსი, რომელსაც იგი უნდა შეხვდეს“ სავარსამიძე-დიონისეა. მაგრამ რატომაა ტაია შელია ნახევარსულიანი და რატომ ადგება მიწის პირიდან საოცარი ნათელი სავარსამიძესთან შეყრის გამო? ალბათ იმიტომ, რომ ტაია



შელია „მიწიერი“ აღმზრდელია სავარსამიძის, მისი ორჯერადი პიროვნების მიწიერი მწვრთნელია, მისი ეროვნული თვითშეგნების საძირკველია. იმიტომ, რომ ტაია შელია ქართულ წიაღში შენახული ეროვნული ენერჯიაა, ჯერ ისევ გამოუმზეურებელი, სტიქიურ-გაუფორმებელი, მიწის ძალითა და წარსულის მაღლით ნაკურთხი. იგი კეთილი ეროვნული გენიაა, რომელიც ინსტინქტის ჩამწვდომობითა და გაუცნობიერებელი მიწიერი ალლოთი „უსამშობლო ღრუბლებს“ სიმაღლეებს აგრძნობინებს ერის რჩეულებს; მხოლოდ აგრძნობინებს, რადგან ტაია შელია ნახევარსულიანი; თეორიული ცოდნა მისთვის მიუწვდომელია. მაგრამ იგი მზიან სიმაღლეს მათ სულიერ სიმაღლედ უსახავს, ე. ი. განსწავლის შემთხვევაში, მათ სინათლისა და სიმაღლის სამუდამო მარტიროლოგად აქცევს.

სავარსამიძის ლირიკული ლექსის „ისლის სახლის“ ფარული იდეა მისი აღმზრდელი მიწიერი კეთილი გენია — ტაია შელიაა, რომელიც ახლა ქართველი ინტელიგენტის სულსა, ხორცსა და სისხლშია უმაღლესი იდეის სახით სუბლიმირებული. თვით „ნახევარსულიანი“, იგი ეროვნული წანამძღვარია „მთლიანსულიანობის“, რადგან სრულქმნილი პიროვნების „მთლიანსულიანობა“ ღეთიური, მზიური, განათლებული ცხოვრებაა. განათლებული სავარსამიძე, რომელიც „ნახევარსულიან“ ტაია შელიასთანაა დაწინდებული, სამშობლოსთვის მოტანილი ზვარაკია, მისი ნათელი მოავლის თავდებობაა.

ამ სიმაღლეებიდან მართლაც საოცრებად ჩანს სავარსამიძის პატრიარქალური წარსული, ტაია შელიას ისლით დახურული სახლი თუ მისი კარმიდამოს ვიწროები:

ისლის სახლი, ისლის სახლი!  
 ქარი, ქარი, ქარი!  
 შენ მაჩვენე მზის სიახლე  
 და ზღაპრების მხარე...  
 ჩემი სისხლი შენსკენ იღტვის,  
 ჩემი სისხლი ჩქარი!  
 ისლის სახლი, ისლის სახლი!  
 ქარი, ქარი, ქარი!..

ამიტომ იღიმება ხალილ-ბეის სურათზე „დიონისოს მეორედ-მოსვლა“ ტანჯული, უსახური ტიტანებისთვის წინასწარგანწირუ-

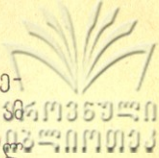
ლი ყრმა დიონისე. მისი ღიმილისგან მომავალში უნდა წარმოესდგინენ, თანამედროვე გაგებით რომ ვთქვათ, სულიერად და გონებრივად მაღალგანათლებული პიროვნებები, რომელთა ამაღორძინებელი ძალა ანტიკურ ღმერთებისას უსწორდება და ამჟამად, ერთადერთი თავდებობაა ტანჯული, რომანოვებისაგან დამონებული, ყოველმხრივ ჩამორჩენილი სამშობლოს აღორძინებისა. „გულდამშიერი აზნაურის“, სავარსამიძის, ღვთაებრივი მეტამორფოზა (...დიონისეს ღიმილისგან ოლიმპიელი ღმერთები წარმოიშვნენ, მისი ცრემლებისგან კი — ადამიანები...) სამშობლოს მომავალ ცხოვრებაში არა წოდებრივი და მით უმეტეს, ქონებრივი არისტოკრატიის წარმოქმნაა, არამედ გონებრივი, სულიერი არისტოკრატიისა და თომას მანის კლასიფიკაციას თუ გავიზიარებთ, მხატვრულ-არტიტული ანუ უმაღლესი რიგის არისტოკრატიისა.

— საკმარისია თავი წავაცალოთ საფრანგეთის ორმოცდაათ უბრწყინვალეს შვილს და საფრანგეთისაგან არაფერი დარჩება. — წერდა ჩვენი დროის ერთი თვალსაჩინო ფრანგი მწერალი...

რომანის ზნეობრივი პათოსი ამაშია. ამიტომ ეწოდება მას „დიონისოს ღიმილი“. რომანის მაღალი ეთოსი სამშობლოს მომავლისკენაა მიმართული, ავტორს სწამს სამშობლოს მაღალგანვითარებული მომავალი და ღვთაებრივი ღიმილით გასხივებულ ამ მომავალს ფამამად უსწორებს თვალს.

სავარსამიძე ცხოვრებას ასრულებს ბრძოლაში, ე. ი. დიონისური ღირსების ეროვნულ შემართებაში. ასე უნდა გვესმოდეს, ერთი მხრივ, დედააზრი „სავარსამიძის ჯოჯოხეთად ჩასვლის“, მიუხედავად იმისა, რომ იგი წმინდად პირობით პლანშია შესრულებული. ხელოვნების პირობით ენაზე წარმოთქმული სავარსამიძის ეს განცხადება: „—აღარ მაკვირვებს ჩემი ნაადრევი სიკვდილის გამოცხადება, გულგრილად შევცქერი მომავალ დღეს“ — ნაწარმოების უკანასკნელ ქვეთავს ეკუთვნის; რომანის საბოლოო ნაწილში („ჯოჯოხეთად ჩასვლა“) სავარსამიძემ მიიღო სიკვდილი, სიკვდილი სამშობლოსთვის, როგორც უმაღლესი ფასეულობა, პეროიკული აქტი, ხელახალი აღორძინების დასაბამი. (თუ რას მოასწავებს დიონისურ პლანში საერთოდ ქვესკნელში ჩაღწევა, ამის შესახებ ზემოთ იყო ნათქვამი).

მიუხედავად კარდინალური საკითხის მეტად პირობითი გადაწყვეტისა — სავარსამიძის ცხოვრების ბოლო პეროიკული აქტი



ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

კომმარული ხილვებითა და აპოკალიპსური რიგის ფანტასმაგორი-  
 ბით სავესე სიზმარში ხდება — რომანის ავტორი ნაწარმოების  
 ადგილს ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდის ყველაზე ტრაგიკულ  
 ნოტზე ასრულებს. ავტორის მდიდარი მხატვრული ფანტაზია აქ  
 საოცრად მეტყველია, მართლაც რომ ინფერნალური და ირრეალუ-  
 რი ბუნებისაა. თხრობის აპოკალიპსური სახეები თუ დანტეს ჯო-  
 ჯოხეთური ჩვენებები ზემონახსენები ენაარეული ქადაგის იგავური  
 „ბნელმეტყველებითაა“ განსახიერებული. აპოკალიპსურ ცხენებზე  
 ამხედრებული სამი ძმადშეფიცული: თეთრ ცხენზე ჩერქეზი ხა-  
 ლილ-ბეი, შავ ცხენზე ჰერბერტ შტუდერსი და წითელ, სამიარ  
 ფერის ცხენზე მჯდარი სავარსამიძე რომანოვების კოშკს უტევენ,  
 რომლის „უშველებელ მარმარილოს დარბაზში, მარმარილოს ტახტ-  
 ზე დაწვმადალი ყვითელი ეპოლეტებიანი მონღოლი იჯდა...“

ახლოს მივედი, თამარის აღმასს თვალს არ ვაშორებ და ჭირ-  
 ვეულად ვუბაკუნებ ფეხს:

„— სლანსკი, დამიბრუნე დედაჩემისეული აღმასის თვალი“...  
 ბრძოლას, ბედის ყველა დარტყმათა მიმღები, amor fati-სა-  
 ვარსამიძე იწყებს.

„...მომხვია მკლავები ამ მაჯლაჯუნამ და ჭრიალი დაიწყეს ჩემ-  
 მა ძვლებმა. წამოვუწეე, ქართული მოგვერდი დამვიწყებია, ამი-  
 ტომაც ველარ გადავიტანე ამხელა ახმახი. მკერდზე დამაწვა ეს  
 უჯიათი, სული მეხუთება. რა ახლოს მიმზერს მისი ცივი, საზიზ-  
 ღარი თვალები! არყის სუნი ამოსდის პირიდან, ნივრისა და დამპა-  
 ლი კომბოსტოს სუნმა ამაქოთა. ტლანქი ხელები წამიჭირა ყელში  
 და მახრჩობს. ვეძახი ჩემს ძიძიშვილებს: მიშველეთ, ძმებო, მტერ-  
 მა დამძლია...“

კონსტანტინე სავარსამიძე — ქართველი ფათერაკიანი, მებრ-  
 ძოლი სული — მძინვარე დიონისეს ეროვნული ცნობიერებით აღ-  
 ჭურვილი სახიერებაა. სავარსამიძე სამშობლოს მომავლის, მისი  
 ფენიქსისებურ განახლების ეროვნულ-კულტურული შესაძლებ-  
 ლობაა.

პლუტარქეს „შედარებითი ბიოგრაფიები“, როგორც გვახსოვს,  
 ათენისა და რომის ლეგენდარული დამაარსებლების — თევფესისა  
 და რომულის ცხოვრების აღწერით იწყება. ანტიკურ საბერძნეთში

თეზევს ისტორიულ პირად მიიჩნევდნენ; ძველი ატიკის ამ გმირთა-  
გმირს მიეწერება ათენის სახელმწიფო წყობის შექმნა, მოსახლეო-  
ბის დაყოფა ევპატრიდებად (კეთილშობილებად), გეომორეად  
(მიწათმოქმედებად) და დემიურგებად (ხელოსნებად). ჰყვებოდნენ  
იმასაც, რომ მარათონის ბრძოლაში (490 წელს ძვ. წ.) ბერძნებმა  
სძლიეს სპარსელებს თეზევსის დახმარებით, რომელიც მუზარა-  
დით, შუბითა და ფარით წინ უძღოდა ათენელთა რაზმებს... მაგრამ  
მის საარაკო საქმეებს უფრო ამკობს უკეთურთა და ბოროტმოქ-  
მელთა აღგვა პირისაგან მიწისა.

...ისთმიის ფიჭვნარში შეხვედრია თეზევსი შემზარავ ავკაცს,  
სინიდს (მეტსახელად „პიტოკამპტს“ — ფიჭვის მღუნავს), რომე-  
ლიც ყოველ მგზავრს ორი მოღუნული ფიჭვის კენწეროს გამოა-  
ბამდა და მერე ხელს უშვებდა, რათა შუაზე გაეხლიჩა. ატიკის სა-  
ზღვართან ციცაბო კლდის პირზე თეზევსი გადაეყარა იქ მცხოვ-  
რებ სკირონს, თავხედ ავაზაკს, რომელიც ყველა დამგზავრებულს  
აიძულებდა მისთვის ფეხი დაეხანა. როგორც კი მგზავრი ფეხის  
დასაბანად დაიხრებოდა, სკირონი მას ფეხს ისე მძლავრად ამოჭ-  
კრავდა, რომ მგზავრი ფრიალო კლდიდან იჩეხებოდა. მდინარე კე-  
ფისტან კი თეზევსი ასეთი ყაიდის უკეთურს წააწყდა: მას ჰქონდა  
საწოლი, რომელზეც აწვენდა ყველა გამვლულ-გამომვლულს და ამ  
საწოლის სიდიდის შესაფერისად ან სიგრძეში ჰიმავდა და ანდა  
ფეხებს ცულით უმოკლებდა. ამ მანიასკ მეტსახელად „გამჭიმვე-  
ლი“ ანუ პროკრუსტე ერქვა. ყველა ესენი და მრავალი სხვა უკე-  
თური და ბოროტმოქმედი თეზევსმა იმავე ხერხით დახოცა, რო-  
გორითაც ისინი ხოცავდნენ უდანაშაულო მგზავრებს.

თეზევსი ათენში რომ მიბრუნდა, მთელი ატიკა ღრმა მწუხა-  
რებას მისცემოდა: დრო მოსულიყო ათენელების მიერ საშინელი  
და სამარცხვინო ღალის გადახდისა. ათენელები კრეტის მეფეს მი-  
ნოსს ყოველწლიურად ღალად შვიდ ვაჟსა და შვიდ ქალწულს უგ-  
ზავნიდნენ, რომელთაც დედალოსის მიერ აგებულ კრეტის ლაბი-  
რინთის უშველებელ სასახლეში ამწყვდევდნენ. აქ მათ ხარისთავიანი  
ურჩხული (მინოსის ცოლის, პასიფაიას და ზღვის ხარის არაბუნებ-  
რივი სიყვარულისგან შობილი) მინოტავრი ჰამდა. ათენელების-  
თვის ამ უმძიმესი ღალის აშორება მხოლოდ მინოტავრის მოკვლით  
მოხერხდებოდა. სიცოცხლედაც რომ დასჯდომოდა, თეზევსმა გა-  
დასწყვიტა მინოტავრის მოსპობა.





სამსხვერპლო ქალ-ვაჟებთან ერთად თეზესი გემით გაემგზავრა კუნძულ კრეტაზე. მეფის სასახლეში იგი მაშინვე შენიშნა და გამოარჩია მინოსის ქალიშვილმა არიადნემ, თეზესის მფარველმა ქალღმერთმა აფროდიტემ კი მწველი სიყვარული ჩაუსახა არიადნეს ატიკელ გმირისადმი. სიყვარულის კარნახით მინოსის ქალიშვილმა განიზრახა დახმარებოდა თეზესს მინოტავრის განგმირვაში. შეყვარებულ ვაჟაკს მან ფარულად გადასცა მჭრელი მახვილი და ძაფის გორგალი; პირველის დახმარებით თეზესმა მოკლა მინოტავრი, მეორეს შემწეობით — ლაბირინთიდან გამოაღწია განწირულ ქალწულებთან და ვაჟებთან ერთად. ლაბირინთის გამოსასვლელთან მათ არიადნე დახვდა. იგი სიხარულით მიესალმა გამარჯვებულ გმირს. მაგრამ მინოსის რისხვის თავიდან ასაცილებლად, მათ სასწრაფოდ უნდა დაეტოვებინათ კუნძული კრეტა და ათენისკენ ექციათ პირი. არც დაფიქრებულა, ისე გაჰყვა არიადნე ათენისკენ გამგზავრებულებს. იგი თეზესის ცოლი გახდა.

სახიფათო მგზავრობისგან შესასვენებლად თეზესი და მისი თანამგზავრები კუნძულ ნაქსოსზე აღმოვიდნენ და აქ, ძილის დროს სიზმრად მას ღვინისა და თრობის ღმერთი დიონისე გამოეცხადა. დიონისემ გაუჟღავნა თეზესს, რომ მას უნდა დაეტოვებინა არიადნე აქ, ნაქსოსის უდაბურ ნაპირას და სამუდამოდ გასცლოდა. ოლიმპოელ ღმერთებმა არიადნეს ცოლობა არგუნეს მას, ღმერთ დიონისეს... თეზესი ძალზე მწუხარე შეიქნა, მაგრამ ღმერთის ნებას ვერ გადაუხვევდა: მან დასტოვა კუნძული ნაქსოსი და ჯერ ისევ მძინარი არიადნე.

ხმაურიანი, ხალისიანი შეძახილებით და სადიდებელი სიმღერებით მიესალმნენ დიონისეს თანამგზავრი მენადები და მხიარული ბაქხელი ქალები არიადნეს. არიადნე ცოლი და ქურუმი გახდა დიდებული დიონისესი. მიტაცებულ ცოლს დიონისემ საქორწინო გვირგვინი დაადგა, რომელიც მერე ვარსკვლავად იქცა და ღმერთებმა ის სხვა ვარსკვლავთა შორის მოათავსეს...

ახლა თუ მოვიგონებთ, რა საბედისწერო როლს ითამაშებს ალი მირზა-ხანის, პარიზში სპარსეთის კონსულის, ცოლი ჯენეტ ხანუმი და მათი მრავალფეროვანი სალონი სენტ-ჰონორეს ქუჩაზე სავარსამიძის ბიოგრაფიაში, ძნელი არ იქნება მისი მითოლოგიური პარალელი დავინახოთ ზემოთყვანილ ლეგენდებში თეზესსა, არიადნესა და დიონისეს მიმტაცებულ უინს შორის.

რომანის ქვეთავში „დიონისოს მეორედმოსვლა“ ვკითხულობთ: „ალი მირზა-ხანის სალონი ცენტრალური პუნქტია ყველა იმ ევროპელისა, რომელთაც რაიმე კავშირი აქვთ აღმოსავლეთთან.“

სპარსელობა მაღალი ფირმაა, რომელიც მეტ ინტერესს იძლევა მის სალონს. უკანასკნელ ხანებში ევროპაში კარგი ტონის ნიშანია აღმოსავლეთზე ლაპარაკი, ამიტომაც ეტანებიან ალი მირზა-ხანის სალონს პარიზელი პოეტები, მხატვრები, სალონის დამები, ჟურნალისტები, ბირჟის მაკლერები, ეგზოტიკის მოყვარულნი, ხოლო ასეთნი პარიზში აროდეს გამოილევა.

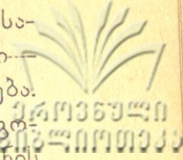
მისაღები სალონის კარებთან სახეში შემომანათა ჯენეტ-ხანუ-მის სადაფივით თეთრი კბილების ელვარებამ. სადარბაზო ისე გავიარეთ, მე ვერც კი მოვახერხე ბოდიში მეთქვა დიასახლისისათვის, რომ ამდენ ხანს არ მოვინახულე. მე ვფიქრობ: ჯენეტ-ხანუმი ოდნავ გამოცვლილა. მის სახეს რაღაც იდუმალი დარდის იერი გადაჰკვრია. თვალების ჩრდილები გაღრმავებია, თუმცა ეს მომეტებულ სინაზეს აძლევს მის მელანქოლიურ თვალებს“.

კ. გამსახურდიას პროზისათვის ანუ პოეტური მეტაქველებისათვის ნიშნეულია სტილის ორნამენტაცია, დეკორატიულობა. დეკორატიულია ფერადების სიჭარბით აღბეჭდილი მისი პეიზაჟები, დეკორატიულია აღწერილი ინტერიერები, მოქმედების გადმომცემი სცენები და თვით პერსონაჟთა გარეგნობა თუ ფერწერულად შესრულებული პორტრეტი. ასევე ჭარბად დეკორატიულია ჯენეტის ცალკეული ფერწერული ჩანახატები, პლასტიკით აღსავსე ეტიუდები, წარმართული ჰედონიზმით აღბეჭდილი დამთავრებული პორტრეტები.

ჯენეტის მითოლოგიური პლასტი — არიადნეა.

კიდევ ერთი მოტივი, დაკავშირებული რომანში მითოლოგიურ კონცეფციასთან. რატომაა შეუძლებელი, შვილი შეეძინოს სავარსამიძეს? პასუხი მარტივია: მისი მითოლოგიური ორეული, დიონისე უშვილო ღმერთია. დიონისე, როგორც ბუნების ნაყოფიერების სახიერება, თვით აღორძინდება საკუთარი წიაღიდან, საკუთარი ელემენტიდან. ამიტომ ცნებაც კი „დიონისეს შვილი“ — მითოლოგიური ნონსენსია.

რომანის რეალისტურ წინა პლანში — სავარსამიძეზე მამამისის წყევლა მოქმედებს, მან, თავის დროზე, უნაყოფობა დააწყევლა სახლისა და კერიის გამცივებელ ერთადერთ ვაჟს.



როგორც მოსალოდნელი იყო, გველის მოკვლის მოტივი — საერთოდ დიონისური ნაყოფიერების წართმევის მოტივია („გველი-ფალოსის ექვივალენტი“). ვინც გველი მოჰკლა, იმპოტენტი ხდება. ბიანკა სავარსამიძეს მიმართავს: „— იცით, დოქტორე, მე არა მგონია, თქვენ უბრალო ადამიანი იყოთ. მას შემდეგ, რაც ბარონის მამამ დედალი გველი მოჰკლა, ამ ოჯახში დედაკაცს გამრავლების უნარი წაერთვა. ბარონის ორი ძმა უშვილოდ გადაეგო. არც ბარონესას ეყოლა შვილი. ვგონებ, მეც მერგო წილად ამ ოჯახის წყევლა: მე აქუმი ვარ, დოქტორე. მარადის ქალწული უნდა დავრჩე. თქვენ ბედნიერი ხართ, დოქტორე, თქვენი მეუღლე ამ გაქარჩხულ სახლში-აც განაყოფიერდა“...

„ — მერე თქვენ რა იცით?..“

„ — მე საერთოდ არაფერი ვიცი, მაგრამ თვითონ მითხრა... განა თქვენ ვერ ატყობთ?“

„ — მე მამამ დამწყევლა, ჩემო პატარა ბიანკა... მიტომაც...“

„ — ღმერთს რას უზამს ადამიანის წყევლა, დოქტორე... თქვენ ადამიანური ცხოვრების ეტლი უკვე გავლილი გაქვთ. ამიერიდან ღმერთკაცის საბზივლზე უნდა იაროთ. განა არ იცით, ადამიანის ჯიში მიიმუნობაში იწყება და ღმერთობაში ხდება სრულყოფილი?..“

ბიანკა „ზარატუსტრას“ ავტორის ენით ლაპარაკობს, მაგრამ წესით უნდა იცოდეს, რომ ჯენეტიც, ამ მხრივ, განწირულია. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ „გაქარჩხულ ოთახში განაყოფიერდა“, არსებითად იმიტომ, რომ სავარსამიძე-დიონისე მხოლოდ თავის თავში ბრუნდება და ბრუნავს წელიწადის დროებივით; წელზე გველშემორტყმულს, მას დედამიწის განაყოფიერება შეუძლია, ქალი კი, როგორც ვიცით, მისთვის ზედმეტია. მოჭიგონოთ იმავე ქვეთავიდან „ლაშა“: „ — მე გველის მგეშავის გაზრდილი ვარ, სინიორინა. არ გახსოვთ, ჩემი გამზრდელის ტაია შელიას შესახებ რომ გიამბობდით? ტაია შელიას ისლის სახლსაც ჰყავს თავისი მფარველი გენია. ის გველი ჩემი გამზრდელის ლოგინს ქვეშ იწვა ნიადაგ...“.

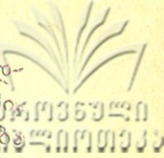
„მესამე“ მომავალი დიონისე უჩვეულო, უმაღლესი სულიერი ნაყოფიერების სახიერებაა: ყრმა დიონისე ხალილ-ბეის სიმბოლიკურ სურათზე — მომლიმარია. ამის შესახებ ფარვიზის აღმზრდელი მაღამ ლაშში ლაპარაკობს („ეპილოგი“): „ — როცა ჩვენთან მო-

დიოდა, იგი სტიროდა, სხვები იცინოდნენ. ახლა იგი გაგვმორდო, ის მარტო იღიმება და სხვები კი სტირიან... იგი უცილოდ რღმერთის წილი იყო..." დიონისეს ღიმილისგან, როგორც გვახსოვს, დიონისეს თელი უნდა დადგეს იმ მიწაზე, იმ ხალხში, სადაც იგი დაიფრქვა. ასეთია მესამე დიონისეს ნაყოფიერების გონითი ბუნება. ასეთია დიონისეს მოლოდინი, ამ მოლოდინის სულიერ-ექსტატიური სახე.

მივმართოთ კვლავ ნაწარმოების ტექსტს, სადაც ფარვიზი არა მარტო მარადალორძინებად ღვთაებას განასახიერებს, არამედ თვითონაა აღორძინებისა და მშვენიერი განახლების ძალთა მომნიჭებელი: „მკვდრეთით აღმდგარი ღმერთი დიონისო ამოდის ხმელზე, ელემენტებისგან ახლადშობილი. ექსტაზი ისახება მისი ტუჩების გახსნაში და შვებისა და თრობის ღმერთი უღიმის საშემოდგომოდ მოღუშულ აბასთუმნის ბუნებას და ჰპირდება მარადიულ გაზაფხულს და უკვდავებას...“.

ავტორის ეგზალტირებული ინტონაცია, ფერადოვანი და რიტმული ფრაზა, დინამიკით აღსავსე პოეტური მეტყველება — ქართული ექსპრესიონისტული რომანის დამახასიათებელი ლიტერატურული ენაა. ეგზალტირებული მეტყველება („ქვეყნის განახლების ენა“), ანტიფსიქოლოგიზმი (არსებითი იყო ქვეფსიქიურის ამოცნობა, საგანთა „სულის“ წვდომა და სხვ..) და იდეური არსენალის სიმდიდრე („ფარული იდეის“ თანმიმდევრულობა) — ექსპრესიონისტული პროზის არსებითი ნიშნებია. ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებში მკითხველი, არსებითად, ვერ იპოვნის ტრადიციულ ფსიქოლოგიურ დონეზე პერსონაჟთა ცხოვრების განცდის ჩვენებას თუ მათი სულიერი ურთიერთობის დეტალურად დამუშავებულ სურათს. აქ სულიერ მდგომარეობას შეესაბამება კონკრეტულად გამოხატული მოქმედება, სიტუაციური ცვლილებები და სიახლენი ან ფაქტის სიტყვიერი კონსტატაცია. მაგალითად, ერთგან ავტორი შენიშნავს: „ერთი ნაკლი აქვს მაღამ ლაბიშს: ძლიერ ბევრს ლაპარაკობს“. მაგრამ ავტორი არსად შეეცდება ეს „ნაკლი“ მხატვრულად გახსნას, ერთხელ მაინც მოაწყოს მისი მხატვრული დემონსტრაცია: საკმარისია, რომ მან ფაქტის სიტყვიერი კონსტატაცია მოახდინა.

ორი სიტყვით „დიონისოს ღიმილის“ კომპოზიციური აგებულების ერთ თავისებურ მხარეზე. როგორც გვახსოვს, დიონისური მარშრუტის აღსრულებისას სავარსამიძე ჩერდება იტალიაში, ბახუსის ერთ-ერთ „სამშობლოში“ (რომში დიონისეს ბახუსი ეწოდა,



ყველაზე გავრცელებული ბერძნული ეპიკლესას — ბაკხის მიხედვით). იტალიაში, ბახუსის და ქრისტიანობის კლასიკურ ქვეყანაში კიდევ ერთხელ მქლავნდება მისი გაორებული, ორკეცი პიროვნება და სული. აქ იგი იტანჯება ორღმერთიანობით. მაგრამ, ცხადია, დიონისური სტიქია იმარჯვებს ქრისტიანულ მცნებებზე. სავარსამიძის ეს მერყეობა, ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნა — აისახა რომანის კომპოზიციურ სტრუქტურაში: შესაბამისი ქვეთავები მეთოდური, მიზანდასახული მონაცვლეობით გადმოსცემენ ხან დიონისურ თავდავიწყებასა და ექსტაზს, ხან კი ქრისტიანულ რელიგიურ აღტყინებასა და ეიფორიას.

რომანის მეშვიდე ქების ქვეთავში „სადღეგრძელო“ რომელიც „დღეობაზეა“ ლაპარაკი, მაგრამ დღეობის მისტერიალური ნაწილი აღწერილი არაა: მისტერია უკვე დიონისურ ორგიაში ანუ ვაჰანალიაში გადაზრდილი — აუცილებელი ბაკხანტებით, ხალხური მუსიკით, რეჩიტატივით, ერთიანი თრობითა და აყალმაყალით. შემდეგი ქვეთავი „აღსარება“ გამთბარია მამა ჯიოვანის ტკბილი წირვით, ორღანის „ექსტატიური ლიდინით“, მლოცველთა ქორაღური გალობით, ალოესა და მურის სურნელით და სულის საცხონებელი საუბრებით მამა ჯიოვანისთან თუ ბიანკასთან.

მომდევნო ქვეთავი „ლაშა“ დიონისური მოძღვრების საკვანძო პუნქტებს შეიცავს, მხოლოდ ერთგან ხდება შერწყმა თუ შეჯვარედინება ტანჯული დიონისესი ქრისტეს მძიმე ჯვართან: სწორედ ამ ქვეთავში ვეცნობით ბიანკას სურათს „ახალი გოლგოთა“, სადაც წელზე გველშემოხვეული სავარსამიძე ჯვარზეა გაკრული. მერვე ქების ქვეთავი „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა“, როგორც მოსალოდნელი იყო, დახვეწილი სპირიტუალისტურ-ქრისტიანული გრძნობებითაა აღსავსე, მაგრამ ქვეთავის ბოლოს, როგორც ზნეობრივი ანტითეზა, კვლავ წარმართული ანტიქრისტე-სავარსამიძე წარმოსდგება მკითხველის წინ.

შემდგომი ქვეთავი „ცრუქრისტე“ თითქმის ყველაზე ორაზროვანია სხვებთან შედარებით: ცინიზმის დოზა აქ ყველაზე მეტია. მომდევნო — „ლუჩია“ იწყება ასე: „ამ პატარა სკანდალის შემდეგ ფლორენციას წავედი ღამის მატარებლით. ასიზის გზაზე ჯვარცმის დამსხვრევა, პერუჯიელ ცრუქრისტეს სილა, ყველაფერი ეს სიმთვრალესა და ექსტაზში მომხდარი ამბები იყო, მაგრამ მაინც კომპარული ნალექი დამარჩა გულში. დიდს აღტყინებას დიდი ქენჯნა მოჰ-

უკება და არასოდეს მიგრძენია ისეთი უსიტყვო ვარამი, როგორც  
იმ დღეს ფლორენციაში...“ მიუხედავად „კომარული“ და „დიდი ქენჯისა“ — „ლუჩიაც“ გამარტივებულ წარმართულ  
მსოფლგანცდას თუ ორგიალურ წრეგადასულობას უფრო შეიცავს.

ამ ორი დაპირისპირებული კულტურულ-ეთიკური საწყისის შე-  
უთავსებლობის საკითხი ღიად არ დარჩა: დიონისური საბედისწერო  
შემთხვევითობისადმი სიყვარული თუ მისადმი სწრაფვა უფრო  
ცხოვრებისეული აღმოჩნდა. სავარსამიძის გაორებულ მსოფლგანც-  
დას საკმაოდ ერთმნიშვნელიანი ფინალი შესძინა მომდევნო ქვეთავ-  
ში („ციკლოპის თვალი“) დეტექტივისა და სუსხიანი პოლიტიკური  
მოტივების შეტანამ — სავარსამიძეს შეხვალათიანი ფაშისტური ხე-  
ლისუფლება აბატიმრებს. ძალისა და ძალმომრეობის ჭირიანი პო-  
ლიტიკა ისისაა ფეხს იკიდებდა ჩვენს პლანეტაზე. ქრისტიანული  
შემწყყნარებლური მოძღვრება ან იდევენებოდა, ან ფორმალურ უკანა  
პლანზე გადადიოდა.

ექსპრესიონიზმის მეორე იდეოლოგიური მოწოდება — „ძირს  
მსოფლიო კაპიტალიზმი!“ „დიონისოს ღიმილის“ მნიშვნელოვანი  
ეთიკურ-სოციალური წინამძღვარია. მთავარი პერსონაჟის სულიერ-  
ი და რელიგიურ-ზნეობრივი ძიებების სიმაღლიდან მკაცრი ირო-  
ნიზმის საგანი წდება სალონურ-ბურჟუაზიული კულტურა, „გაყი-  
დული ჟურნალისტების, შუათანა ჭკუის დოცენტების აბეზარი სახე-  
ები“, მიმედ განიცდება ვიტენზონის ტრაგედია, დაკავშირებული  
პარიზელი იუველირის პროფესიონალურ მძარცველ თავკერძობას-  
თან („თვალების დუელი“), გროტესკული ეპიზოდი საკუთარი კბი-  
ლებით მოვაჭრე უცნობისა („გაყიდული კბილების აპოლოგია“), პა-  
რიზის ბირჟის აღწერილობა და სხვა.

კ. გამსახურდიას რომანში ძალზე ხელშესახებია დასავლეთის  
კაპიტალისტური საზოგადოების სარკასტული კრიტიკა. ავტორი იძ-  
ლევა ამ კრიტიკის მხატვრულ-სურათოვან განსახიერებას. ნივთიერ-  
მატერიალური თუ სოციალურ-კულტურული უთანასწორობის გა-  
მომხატველი ბურჟუაზიული საზოგადოება მისთვის, ბუნებრივია,  
მიუღებელია. თავი რომ დავანებოთ პირველი მსოფლიო ომის მძაფრ  
მიუღებლობასა და მისი შემადრწუნებელი შედეგების განცდას,  
როგორც დასავლეთის ცივილიზაციის კატასტროფას (ქვეთავი „კაცი,



რომელიც ველარ იცინის“), ავტორის აზრით, ბურჟუაზიამ შექმნილი ევროპული კრიზისი, კაპიტალისტური ცხოვრების კარუსელმა სახურა ადამიანის პიროვნება. „მე ვიცნობ ერთ მაღალნიჭიერ პოეტს — ვკითხულობთ რომანში, — ბირჟის სტენოგრაფებს სწერს. ომმა ახალი ტიპის ბურჟუაზია შექმნა. ამ თაობას აღარა აქვს ძველი ბურჟუაზიის განათლება და გემოვნება. ყასბები გამდიდრდნენ, მათ არაფერი ესმით ხელოვნებისა, ფან სტაუნისთანა ინტენდანტებისთვის იყო ეს ომი. მთელი ქვეყანა დაღარებდა. სიმდიდრე სპეკულიანტებს ჩაუვარდათ ხელში...“

სოციალური უთანასწორობის, ეკონომიური ჩაგვრის, ცხოვრების სიკეთის არათანაბარი განაწილების ხშირად გროტესკულ მხილებას ექსპრესიონისტი მწერლისთვის, არსებითად, დიონისური ერთიანობის, ადამიანთა ცხოვრების საერთო ფერხულად დასახვის, ბედნიერებისადმი თანასწორად დაწაფების თვალთახედვა უპირისპირდებოდა. მართალია, ეს შეპირისპირება წმინდა სოციალურად არაა გააზრებული, და არც შეიძლება გააზრებული ან მხატვრულად განხორციელებული ყოფილიყო, ავტორი უტოპიურ ნაწარმოებს არ წერდა. რომანში წმინდა სოციალური პოზიტიური პროგრამა მწერლისა არ არსებობს. ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობის ნეგაცია მხოლოდ სულიერ-ზნეობრივ დონეზე ხდება. სოციალური კვალიფიკაციები მხოლოდ ნეგატიურია, ხოლო ავტორის თვალსაზრისის პოზიტიური მხატვრული რეალიზაცია დიონისური ყაიდის რჩეულთ, ხალხის თავკაცებს, ან თუ რომანის „მისტერიული“ გამოთქმით ვისარგებლებთ, „ღმერთკაცებს“ ხვდათ.

რომანში ყველაზე ღრმა ზიზღი ქისაგაბერილ ნუვორიშებს და დახვეწილი, მაგრამ ანემიური ბიურგერული ცხოვრებით მცხოვრებ მოქალაქეებს მიეზღოთ: „... ვნახო, თუნდაც გილიოტინაზე აპყავდეთ იგი, მე კიდევ დავიძახებდი: **ასწიეთ მაღლა ადამიანი!** მაგრამ ვინ ასწევს ჩემს ძველ ნაცნობებს! მათ დავიწყებით კიდევ, როგორ უნდა მოახერხოს ადამიანმა ცხოვრება სალონის ჭორების, მოგონილი გენიალობის, განდიდების მანიის, ჰიპოხონდრიის და ფრაზების გარეშე! ეს სახეები კინემატოგრაფში ნახულ კომედიების გმირებში მერევა ხშირად...“ ერთი ხელმოცარული პარიზელი ასეთ რჩევას აძლევს კონსტანტინე სავარსამიძეს: „— ჩემი კბილები სათითაოდ გავყვიდე... დიახ, დიახ... ეს თქვენც შეგიძლიათ. თუ ძლიერ! გიჭირთ,

პარიზულ გაზეთებში ყოველ დღე ნახავთ ჯანსაღი კბილების მუშტ-  
რების განცხადებებს...“

არანაკლებ შთამბეჭდავია ადამიანის მარტოობის და გაცხოველებების მოტივები, ასე ძლიერად დამახასიათებელი დიდი ქალაქის ცხოვრების წესისათვის. ავტორის დაკვირვებით: დიდმა ქალაქმა ყველაზე დრამატული როლი შეასრულა ადამიანის ცნობიერების განვითარებაში — მასში ადამიანი განვითარდა საკუთარ მარტოობამდე, სრულ საკუთარ გაუცხოებამდე ე. ი. ინდივიდუალისტური კულტურის მწვერვალამდე. დიდი ქალაქის მასშტაბებმა კი არ გარდაქმნეს ადამიანი, არამედ — გამოამყლავნეს. დიდი ქალაქით ადამიანი დაუპირისპირდა არა მხოლოდ ბუნებასა და სოფელს, არამედ მთელს დაუსახლებელ უსულო სამყაროს. ისე რომ, გაუცხოება არა მარტო გლობალური, კოსმიური მასშტაბით მოხდა.

დიონისური მსოფლგანცდის გმირისთვის, სავარსამიძისათვის მარტოობის, ცივი ეგოიზმის თუ გაუცხოების ატმოსფერო მიუღებელია. აი, დამახასიათებელი პატარა სცენა პარიზის ერთ-ერთ ხალხმრავალ ქუჩაზე; მისი გმირია სავარსამიძე: „გაზეთების კიოსკთან ჭადარა კაცი დგას. ხელში ყალიონი უკავია, პირიდან მწვანე კვამლს უშვებს. გასცქერის ამ მილიონების მოგანგაშე ნეფიონს. ვუყურებ: კაცი წაიქცა, ყალიონი გაგორდა ქვაფენილზე. გულცივა ბრბო ერთ წუთსაც არ შემდგარა. მე ჩემი გასაქირი დამავიწყდა. გავექანდი, ბრბო გავარღვიე. ავსწიე მალლა ადამიანი. ამ კაცს თვლები ჩასცვენოდა, ტუჩები მიწისფერი. „ — ამ ოხერმა მაროკოს თუთუნმა გული ამომწვა. ორი დღეა არაფერი მიჭამია“...

ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდისთვის დამახასიათებელი ეგზალტაცია უხვადაა მწერლისთვის უღრმესად მნიშვნელოვან, მაქსიმალისტურ მოწოდებაში — „ასწიეთ მალლა ადამიანი!“ (რასაც არაერთგზის ვხვდებით კ. გამსახურდიას სხვა პროზაულ ქმნილებებში).

მხატვრულად განსაკუთრებით ძლიერია რომანის ქვეთავი „ტელეფონში“, რომელიც, ავტორისავე აღიარებით, დამოუკიდებელ ნოველად შევიდა მწერლის ადრინდელ წიგნში — ექსპრესიონისტული ნოველების კრებულში — „ქვეყანა, რომელსაც მე ვხედავ...“ ადამიანის გაუცხოების მოტივი, როგორც დამოუკიდებელი ფსიქოსოციალური პრობლემა, პირველად, კვალიფიციურ დონეზე, კ. გამსახურდიას მიერაა აღძრული ქართულ მწერლობაში. ამ მოტივზეა



აგებული „ტელეფონში“, „მკვდართან შეხვედრა“. „სათეპი“ და სხვები. „ტელეფონში“ ადამიანის მარტოობის დიდი დრამა შემზარავად დაშლილია და შეუბრალებლად დაყვანილია მისი ფსიქიკის ნამტვრევებამდე, ცალკეულ შემადგენელ დეტალებამდე. განწყობილების ჭარბი, ჰიპერტროფირებული გამძაფრებითაც ნოველა „ტელეფონში“ შესრულებულია ტიპიურ ექსპრესიონისტულ ვასალებში. არსად რომანში ასე მძლავრად არაა გამოსახული ცნობიერება ადამიანისა, რომელიც დიდი ქალაქის, გიგანტური ცივილიზაციის უმძლესი ინტელექტუალური პროდუქტია, მაგრამ იგი დიდ ქალაქს კი არ ამენებს, XX საუკუნის დიდი ქალაქის კულტურულ-სულიერი ნაშიერია.

არსად რომანში ასე მძლავრად არაა მიგნებული და გამოხატული ურბანისტული მგრძნობელობა, დიდი ქალაქისაგან, ანუ მარტოობაში ცხოვრებისაგან მიღებული დადლილობა, ერთგვარი ინტელექტუალური სასოწარკვეთა და მათი დახვეწილად სტილიზებული სახე, როგორც ამ ნოველაში. გაუცხოების თემა აქ ფსიქოლოგიურ პლანში არ იშლება, არამედ, როგორც ექსპრესიონისტული პროზის პოეტიკისთვისაა ნიშნული, ფსიქოლოგიზმი შენაცვლებულია გროტესკულ მოქმედებათა ფაქტოგრაფიით, შემთხვევის წინახაზზე გამოტანით და გადმოცემული ვითარების სულის დინამიზირებით.

თბრობის შინაგანი ექსპრესიის მაღალი ძაბვა, გამომხატველობითი ექსპრესიის ზრდა საგნის დეფორმაციამდე — ექსპრესიონისტული ესთეტიკის პირველადი ნიშნებია. ამის გათვალისწინების შემდეგ გასაგებია, თუ რანაირად ათვალეირებს იოჰანეს ნოიშტეტი საკუთარ გაუცხოებულ ცნობიერებას, საკუთარი თავისქალის შიგმდებარებას: „ინგებორმა სავარძლიდან ამომიყვანა ბავშვივით, მოიტანა უშველებელი ცივი ქვა და თავი დამიმსხვრია. იცი, რა ვნახე? ჩემი ტვინის უჯრედები სულ გამოღრღნილი ყოფილა. ეს იყო დიდი ნათელხილვა და სასწაული. მთელი თავის ქალა გამჟვართლული იყო თუთუნის ნიკოტინით, დიდი ქალაქის ქარხნების ოხშოვართა და მტვერით. აქ ყოფილან ნამცეცები ასფალტის, რკინის, ფოლადის, ბრინჯაოს, საფირონის, მარმარილოს, ქაღალდების, გაზეთების, წიგნების, რელატივობის თეორიების, კანტის, აინშტაინის, აზიის, აფრიკის, მთელი ჩვენი უსულო ცივილიზაციის და პათეტიკური კულტურის...

და შიგ შუაგულში, არ დაიჯერებ, პატარა, დაღმეჭილი, გაყინული დაკოჭრებული, დაუნდობელი აგნესას გული მე ვერ ხელში ეს ცივი, მეტეორის ქვასავით გაყინული გული, რომელიც მაშინ ჩავარდნილა ჩემს თავში, როცა იგი ცეცხლმოდებული და აღვზნებული ვნახე იმ ღამეს კოპენჰაგენის ოპერაში. მე ვთხოვე და ინგებორმა ეს უსიყვარულო გული ფეხით გასრისა. თავის კონტა ფეხით გასრისა, გასრისა...“

ამ ნოველაში დიალოგი ტელეფონით სწარმოებს. ტელეფონი ექსპრესიონისტური მეტაფორაცაა: ხელოვნურ გარემოში სატელეფონო კავშირი, თავისებურად, განასახიერებს ადამიანების ერთგვარ სულიერ არაკომუნიკაბელობას, არაუშუალო დამოკიდებულებებს და ამგვარი ნახევრადერზაცული კავშირების არასაიმედო ბუნებას, წარმოქმნილ „ტექნიკურ“ გაუგებრობას, გათიშვას...

მესამე და უმთავრესი საკითხი, რომელიც რომანში მსოფლიო კოლონიალისტურ სისტემასთან დაკავშირებით შექედება — ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მარადმწვანე თემაა. თავისუფლების მოყვარე, მშფოთვარე დიონისური საწყისი, ავტორის თვალსაზრისით, პირველ ყოვლისა, მოწოდებულია ადამიანში ეროვნული თავისუფლების წყურვილი მწველ და დაუცხრობ ზნეობრივ მდგომარეობად აქციოს. ეროვნული თავისუფლების დაუკმაყოფილებელი მოთხოვნილება დიონისურად მგზნებარე პიროვნებას ზნეობრივი უკმარობის გრძნობას უჩენს: ცხოვრების პირველი პირობა და ზნეობრივი არსებობის პირველივე წინამძღვარი გათელილი და მიწასთან გასწორებულია. ამგვარი მორალური უკმარობის განცდა იწვევს რეალობის გრძნობაში ფანტაზიის მკვეთრი ელემენტების შეჭრას; ადამიანს თავისი არასრულფასოვანი მდგომარეობა სურს გააწონასწოროს შეთხზულის, წამატებულის, ფანტასტიკური ელემენტების გამოყენების ხარჯზე. სწორედ ამგვარად გამოიყურება რომანში კონსტანტინე სავარსამიძის ზოგი საგმიროსაბრძოლო ეპიზოდი, რომლებიც განსაკუთრებით ეროვნული თავისუფლების საკითხს შეეხება.

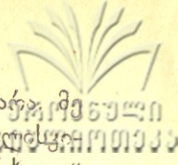
რომანის ქვეთავში, რომელსაც „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტობიოგრაფი“ ეწოდება, საუბარია არგვეთის მთავრის — შშ. კონსტანტინეს ეროვნულ სახეზე, რომელიც სასწაულმოქმედი

ეროვნული ავგაროზია სავარსამიძის მშფოთვარე, ბრძოლის უნით  
ატაცებულ ცხოვრების. წმ. კონსტანტინეს ეროვნული ხატება და  
მისი წმინდა რელიქვიები — რომანის ეროვნული ხასიათის მკაცრული  
ლიკას ქმნის, ნაწარმოების გმირულ სულს შეიცავს. აი მკაცრი  
ლიც: „ახლაც ვატარებ მკერდზე იმ პატარა სამკუთხედ შანას,  
მონასტრის კეთილმა წინამძღვარმა რომ მაჩუქა იმ საღამოს. ხო-  
ლო არგვეთის მთავრის რელიქვიები, რომელთა ნახვა მე შემდეგაც  
არ მღირსებია, დღემდის დაცულია ჩემს გულში, როგორც უშვე-  
ლებელ შავს კუბოში ჩაკირული, მიუწვდომელი და შეუცნობი  
საიდუმლოება. არის ამ ქვეყნად მაღალი საკურთხეველი, როცა იქ  
მიღწევ, შენი მიწიერი არსება ნათხოვარი ტანისამოსივით გაგეხ-  
დება და მას შემდეგ შეპყრობილივით უნდა იარო კილით კიდე-  
დე.

ჩემს ცხოვრებაში მუდამ წმ. კონსტანტინეს გმირობასა და  
მარტივობას ვუმიზნებდი. ნადირობის თუ ზღვაზე მგზავრობის  
დროს, უცხოებაში და გაჭირვებაში, უდიდესი ცთუნებისა და სა-  
ფრთხის წამებში ყოველთვის წინ მიმიძლოდა ფარშუბიანი, უში-  
შარი და უზადო რაინდი. და თუ განგებამ დღემდისაც ღირსად არ  
გამხადა მისი მებაძრე მაინც ვყოფილიყავ, ალბათ ეგ იმიტომ: ბე-  
დისწერა თავის ბნელ დერეფნებში ატარებს ადამიანს და ჩემი მიუ-  
წვდომელი იდეალი იდეალად დარჩა. მაგრამ ყოველთვის მგონია,  
მე მომელის ჩემი დიდი სეხნიას გმირული აღსასრული... და თუ  
ოღესმე მეტი სითამამე გამომიჩენია, ესეც კონსტანტინე არგვეთის  
მთავრის საოცარი შთაგონების წყალობით.

ახლაც მახსოვს ის ბედითი ღამე, 1916 წლის ნოემბერში შავ  
ზღვაზე. სამი ქართველი, ორი გერმანელი მეზღვაური, ორი ჩერ-  
ქეზი წყალქვეშა ნავით ანაკლიას მოვადექით. საქართველოში იარა-  
ლი უნდა გადმოგვეტანა. ყაზახ-რუსებმა სროლა აგვიტეხეს საქარ-  
თველოს საზღვარზე. ზღვა ღელავდა, ნაპირზე არ გვიშვებდნენ. მე  
და ერთი ჩერქეზი დავწინაურდით. ხოხვით გავიარეთ რამდენივე  
მეტრი. ბომბებით დავგლიჯეთ ეკლიანი მავთულის ხლართი. პოს-  
ტებს იარაღი ავყარეთ. ამხანაგები გადმოვიყვანეთ. ეს დიდი ღან-  
დი არგვეთის მთავრისა მომდევდა ფეხდაფეხ უსწორო ბრძო-  
ლაში...

1912 წელს ელბაში ვიღაც მოხუცი მუშა იხრჩობოდა. გავჰკა-  
რი მხარული, ცურვით გამოვიყვანე — ეს ძველი სისხლი არგვეთის



მთავრისა ებრძოდა ტალღებს ჩემის მკლავებით. მაგრამ კმარა, მე მეშინია ჩემი თავის შეცნობისას ვაი თუ ზღაპრული ბაზილისკი ვით ბოლო არ მომედოს, როცა ჩემს ნამდვილ სახეს დავინახავ...“

როგორც ვხედავთ, სამშობლოდამონებული ადამიანის სწრაფვები, უფრო ხშირად, ჰიპერტროფირებული სწრაფვები და სურვილებია. არასრულფასოვნების კომპლექსი, ცხადია, სრულიად განსხვავებულ საფუძველზე შეიძლება განვითარდეს, მაგრამ „დიონისოს ღიმილი“ ხელუხლებლად ბუნებრივი, მოუთვინიერებელი, დაუდგრომელი ვნებები მთავარი პერსონაჟისა სუბლიმირებულია ეროვნულ განცდაში. მთელი დიონისური პანორამა უმთავრესი განცდებისა, ლტოლვებისა თუ ქმედებისა ფოკუსირდება ერთ დომინანტურ აზრსა და გრძნობაში — ეროვნულ თვალთახედვაში. კ. გამსახურდიას რწმენით, დიონისური ყალიბის ადამიანი ბევრად საიმედოა და საიმედო საყრდენს წარმოადგენს ბრძოლით გასაკავებ ცხოვრების გზაზე, ვიდრე ანემიური, კაბინეტური, გრძნობაგამომშრალი ადამიანი...

არის თუ არა ნიცშეანური ნაწარმოები კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“? მიუხედავად იმისა, რომ კ. გამსახურდია თავის რომანში ფართოდ იყენებს ფრ. ნიცშეს ძირითად ნაწარმოებთა იდეურ არსენალს, „დიონისოს ღიმილი“ ნიცშეანურ ლიტერატურას ვერ განეკუთვნება. ძირითადად, ალბათ იმიტომ, რომ „დიონისოს ღიმილი“ შენივთებულია მწვავე ეროვნული გრძნობით, ნასაზრდოებია ღრმა ეროვნული შეგნებით და შეუხორცებელი გულისტკივილით. (იხ. „ვენახი“). ამგვარი მოწოდებით შექმნილ ნაწარმოებში, ე. ი. ამგვარ იდეოლოგიურ ფონზე, საზღვარს გადამცდარი ინდივიდუალისტური კულტურის ცალკეული ნიშნები და დებულებები სულ სხვაგვარ შეფერილობას და შინაარსს იძენენ. ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა თუ როგორ იკითხება ეს ცალკეული დებულებები თუ შეხედულებები რომანის მთლიან მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივ კონტექსტში. ჩვენი აზრით, ყველა მხარე სავარსამიძის ზნეობრივ-პიროვნული არსებისა — ეს არის დიონისური მზადება მაღალი ეროვნული ცხოვრებისა და ცნობიერების მოპოვებისთვის.

მთავარი და ყველაზე თვალშისაცემი ნაკლი, რაც რომანს გააჩნია — ეს არის ჰედონიზმის ჭარბი ნაკადი. ასეთ ადგილებში ნაწარმოები კრიტიკაზე დაბლა დგას. ეს ეხება ფარვიზის სახესთან

დაკავშირებულ სცენებსა და პასაჟებს. მიუხედავად იმისა, რომ მსგავს ეპიზოდებში კ. გამსახურდია კეთილსინდისიერად მისდევს ყრმა დიონისეს გამომსახველ მისტერიალურ და კულტურულ-ტორიულ რეალიებს, რომანის რეალისტური მხატვრობა, ამ შემთხვევაში და ზოგ სხვა ადგილასაც, იაფფასიანი ბულვარული ნატურალიზმით იცვლება. უდავოდ, რომანის ზნეობრივი პათოსი იქაა, სადაც ეროვნული კონცეფცია ჰეროიკულ იერსახეს იძენს და მკითხველი ხვდება, რომ წიგნი „დიონისოს ღიმილი“ ამ გზნებით და ამ გზნების გამოა დაწერილი.

ეროვნული მოტივი სწორხაზობრივად, მაგრამ ჭეშმარიტი სიმწვავეთ თუ შემართებით — სხვადასხვა ასპექტში ჰპოვებს გარდატეხას. ერთი პარიზელი ჟურნალისტი სავარსამიძეს შესთავაზებს წერილის დაწერას აღმოსავლეთის შესახებ: „— სომხურ საკითხზე დასწერეთ. — თქვე დალოცვილო, სომხები ოსმალებს ამოაწყვეტინეთ და ვილაზე დაწერო? — მაშ იქით, არაქსისაკენ, სხვა დაჩაგრული ხალხები აღარ დარჩა? — ო, ბევრია, მაგრამ...“

ავტორის ეროვნული თვალთახედვა გამჟღავნებულია, მაგალითად, სავარსამიძის საუბარში მცირეწლოვან ფარვიზთან. აქ ეროვნული გრძნობა რასიულ სიამაყეს, „სისხლის უძველეს საიდუმლოს“ უკავშირდება. შენი პიროვნების ღირსების საფუძველთა საფუძველი წინაპართა ვინაობის ცხოველმყოფელი გრძნობაა შენში. ქვეთავში „ტაია შელიას უკუღმართ გზებზე“ სავარსამიძე სპროგრამო სიტყვებს ეუბნება ყრმა ფარვიზს: „ადამიანი იმით განსხვავდება მაიმუნისაგან, ჩემო ფარვიზ, რომ მაიმუნს შეიძლება თავისი მამა და დედა ახსოვდეს მხოლოდ. ადამიანს კი შეუძლია ცოტა რამ გაიგოს თავისი ბნელი სისხლისათვის და ადამიანი იმით განსხვავდება მგლისაგან, რომ მგელს კისერი გაშემებული აქვს თურმე და ადამიანს კი შეუძლია არა მარტო თავის უკან და თავის გარშემო მდებარე საგნების დანახვა, არამედ ბნელ საუკუნეებში გადახედვა და წარსულში თავისი სისხლის ნაკვალავის მოძებნა“.

მსოფლიო იმპერიალისტური პოლიტიკისა და კოლონიალისტური სისტემის ყველაზე მეთოდური კრიტიკა მოცემულია მაინც ქვეთავში „დოქტორ ფატენაპურის შეგონება“. ყველა მაღალგანვითარებული სახელმწიფო, რომელსაც მილიტარისტული და აგრესიული ინსტინქტები არ ასვენებს, საერთაშორისო ათვალწუნებას იმსახურებს; სუსტადგანვითარებული თუ მცირე ერების დამპყრო-

ბი — უზურპატორები ამ ერებისგან საპასუხოდ გაუნდლებელ მძულვარებას იმკიან. კონფლიქტი აქ გარდუვალა: ძალადობას უპირისპირდება უღრმესი სიძულვილი. დოქტორ ფატენაშვილი მოსავლეთის განმათავისუფლებელი ლიგის მდივანია და ანტიკოლონიალური მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი. მას არანაკლებ სძულს ინგლისური ექსპანსია, ვიდრე სავარსამიძეს — ცარისტული. ფატენაშვილის პოლიტიკურ შეხედულებებში, რომელსაც იგი სავარსამიძესთან საუბრისას გამოსთქვამს, იკითხება არა მარტო სავარსამიძის პოლიტიკური მოსაზრებები, არამედ თვით ავტორის ბიოგრაფიულად დაზუსტებული ფაქტები (გერმანიის უნივერსიტეტთან შეკედლება და სხვა). ფატენაშვილი, ავტორი და სავარსამიძე ერთ პოლიტიკურ ენაზე ლაპარაკობენ.

მოვიგონოთ ინგლისში აღზრდილი და ცბიერ დიპლომატიში გამოწვრთნილი მთავარმართებელ ვორონცოვის კულტურული პოლიტიკა XIX საუკუნის საქართველოში და შევუდაროთ ის დოქტორ ფატენაშვილის მართებულ მოსაზრებებს. ეს ინდოელი პატრიოტი მომწიფებულ პოლიტიკურ აზროვნებას ააშკარავებს: „მართალია, — ამბობს დოქტორი ფატენაშვილი, — ომი გათავდა, ჩვენი აჯანყება სისხლში ჩაახრჩვეს, მაგრამ ჩვენ მარტო კრეისერებით არ გვებრძვის ინგლისი. იგი აგზავნის ჩვენს წინააღმდეგ თავის ურიცხვ წიგნებს, გაზეთებს, მისიონერებს, მაშინებს, ქარხნის საქონელს. შექსპირი იმპერიალიზმის ისეთივე დიდი იარაღია ინგლისის ხელში, როგორც ინგლისური კრეისერი.“

მწერლობა და მეცნიერება ბუნებით იმპერიალისტური ფენომენებია. ამიტომაც, მე რომ 18 წლის ვიყავი, ოქსფორდის კოლეჯში გამგზავნეს. სახელმწიფო ხარჯზე უნდა გავეზარდეთ ინგლისელებს. მე გავექეცი მათს უნივერსიტეტს, გერმანიას შევეკედლე, რადგან მათი სკოლა ისევე მძულდა, როგორც მათი ყაზარმა, მათი წიგნის მაღაზია და ეკლესია. ისინი უტიფრად ამართლებენ ჩვენს მონობას თავიანთი დიდი კულტურის სახელით. ჩვენ კი ჩვენი ძველი კულტურის სახელით მათ ზიზღითა და სიძულვილით ვუპასუხებთ... მე რომ ინდოეთის განთავისუფლებას მოვესწრო, კალკუტაში მოედანზე გამოვიტან მათს წიგნებს, მათს ქარხნის საქონელს და საჯაროდ დავწვავ საერთო ცეცხლში...“

ეროვნული თემა რომანის იდეურ-ზნეობრივი ღერძის როლს ასრულებს. ამიტომ, ეროვნულ ემბლემად კონსტანტინე სავარსამიძის

მამის პატრიარქალური „მიწის სიყვარული“ კი არაა დასახული, რაც საკმაოდ ვიწრო და ტრივიალური გადაწყვეტა იქნებოდა რომანის ამ კარდინალური პრობლემისა, არამედ საბრძოლო ნებისა და შეწყობების მათუწყებელი არგვეთის მთავრის წმ. კონსტანტინეს ფარ-წამლი, მისი გმირობისა და მარტვილობის მატთანე, მისი დარბეული საძვალე და წმინდა ნაწილები. არგვეთის მთავრის წმინდა რელიქვიები რომანის „ზეამოცანას“ ემბლემურად გამოხატავს, განასახიერებს რომანის იმ მხარეს, რომლებიც მკითხველის ეროვნულ შეგნებას საგნობრივად და ხატოვანად მიმართავენ და რომანის ყველაზე ქმედითი ნაწილის გამოცხადებას წარმოადგენენ. ისინი ჯოჯოხეთად ჩასულ სავარსამიძეს საბრძოლველად თან გაუყოლებია — უკეთეს დროთა მოსაგონად და სამშობლოს მომავლის გმირულ მეკვლედ.

ჩვენ მცირედ უნდა შევეხოთ აკაკი ბაქრაძის წიგნს „მითოლოგიურ ენგადს“ (1969 წ.), რომელიც დღესდღეობით ერთადერთია, სადაც მართებულადაა გახსნილი და ნაჩვენები კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ (და არა მარტო „დიონისოს ღიმილის“) ქანრული და აზრობრივ-კომპოზიციური თავისებურებანი. ჩვენ მით უმეტეს უნდა შევეხოთ ა. ბაქრაძის ამ საინტერესო წიგნს, რომ ვერ დავეთანხმებით ხსენებული რომანის ძირითადი აზრობრივი მიმართულების ასხნა-განმარტებაში.

წერილს, რომელიც ა. ბაქრაძის ამ წიგნში ეხება კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილს“, ეწოდება „დიონისეს თვითმკვლელობა“. მართლაც, „მითოლოგიურ ენგადში“ კ. გამსახურდიას რომანი ისეა განხილული, რომ მთავარი პერსონაჟის — დიონისე-სავარსამიძის ცხოვრების ლოგიკური დასასრული — გარდუვალი თვითმკვლელობაა. ჩვენ მხოლოდ იმიტომ კი არ გვინდა შევეკამათოთ ა. ბაქრაძეს ხსენებულ თვალსაზრისში, რომ ასეთი კონცეფცია დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება ჩვენს შეხედულებას ამავე საკითხებზე. ჩვენ უფრო იმიტომ გვსურს მოკლედ შეგჩერდეთ ა. ბაქრაძის წიგნში წარმოდგენილი თვალსაზრისის გამო, რომ ასეთი თვალსაზრისი, საერთოდ, ისტორიულ-ლიტერატურულ ნონსენსად მიგვაჩნია.

ა. ბაქრაძე სამართლანად აღნიშნავს, რომ სავარსამიძე რომანის დიონისური პერსონაჟია, რომ მისი მითოლოგიური „ორეული“ — დიონისეა. მაგრამ დიონისე და დიონისური პიროვნება ხომ თვით-

მკვლელი ვერ იქნება: მითოლოგიურ სიბრტყეში ის, ვინც ბუნების სტიქიურ ძალას განასახიერებს, ვინც ბუნების ნაყოფიერების თვალსაზრისით ალორძინებადი ბუნების მითიურ პერსონიფიკაციას წარმოადგენს, თვითმკვლელი არ შეიძლება იყოს. ბუნებაში თვითმკვლელობა არ არსებობს.

რადგან მითოლოგიური პლანი ნაწარმოებში, არსებითად, მიჰყვება და აზრობრივად ემთხვევა რეალისტურს, წინა რეალისტურ პლანშიც სავარსამიძე თვითმკვლელი არ შეიძლება იყოს: იგი რუსული იმპერიალიზმის წინააღმდეგ მებრძოლი ქართველი მოქალაქეა და თვითმკვლელობა, ამ მხრივ, ვერაფერში დაეხმარებოდა.

ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ სავარსამიძეში ავტორის პიროვნულ-ბიოგრაფიული არაერთი პრინციპული მომენტი, ცალკეული ნაკვთი და შტრიხია მხატვრულად რეალიზებული.

თავის წიგნში ა. ბაქრაძე წერს: სავარსამიძემ „მაღლე თავისი სათაყვანებელი ღმერთის დიონისეს სიკვდილიც ნახა. კ. გამსახურდიას ეს სიკვდილი ალეგორიულად აქვს დახატული. დიონისეს სიკვდილის შინაარსი აქვს, რომ ახალ ცხოვრებაში ადგილი არ ჰქონდა დიონისეს და მით უმეტეს, მის მაძიებელ ადამიანს. მათი არსებობის ერთადერთი ლოგიკური დასასრული სიკვდილია. სავარსამიძე პირველად დიონისეს სიკვდილის მოწმე მაშინ გახდა, როცა ტაია შელიას ჯოგში ღვინისფერი და წაბლისფერი ხარების ბრძოლა ნახა. ღვინიამ წაბლა გამომიგნა რქებით. ტაია შელიასთვის ეს ჩვეულებრივი ამბავი იყო: უფრო ღონიერი და ჯანსაღი მოერია შედარებით სუსტს...“

სავარსამიძისთვის კი ამას ალეგორიული მნიშვნელობა ჰქონდა: მის თვალწინ დიონისემ გაუსწორა ანგარიში თავისთავს. დიონისური რელიგიის თანახმად, დიონისე ამქვეყნად ხარის სახითაც დადის (ე. ი. დიონისეს ერთ-ერთი ჰიპოსტატი ხარიც არის) და, რაც მთავარია, იგი ხარის მკვლელი ხარია. მათსადაამე, სავარსამიძისთვის ღვინისფერი ხარის მიერ წაბლისფერის მოკვლა დიონისეს თვითმკვლელობას ნიშნავდა. თავის მხრივ კი ეს ამბავი ქარაგმულად კონსტანტინე სავარსამიძეს ეუბნებოდა: „შენც თვითმკვლელობით უნდა დაასრულო ცხოვრებაო“<sup>1</sup>.

„დიონისემ გაუსწორა ანგარიში თავისთავს“ — ასეთი შეხედუ-

<sup>1</sup> აკაკი ბაქრაძე, მითოლოგიური ენგადი. თბ., 1969, გვ. 35—36.



ლემა, როგორც ითქვა, შეუსაბამობაა. რაც შეეხება ღვინისფერი და წაბლისფერი ხარების ბრძოლას, რომანში აქ, უბრალოდ, რიტუალურ სცენასთან გვაქვს საქმე: დიონისე, რომელიც მძვინვარების ეამს „ხარის მკვლელი ხარისა“, **შურისმაძიებელი ხარის სახიერებით** ჰკლავს წაბლისფერ ხარს დაახლოვებით ისევე, როგორც ერთხელ იგი დაფლითეს და მოჰკლეს. „თვითმკვლევლობის“ სიმბოლიკის დანახვა აქ შეუძლებელია.

ა. ბაქრაძის უდავოდ საინტერესო წიგნში შეცდომები იპოვება და უფრო ალბათ იმიტომ, რომ მხატვრული ფაქტის ინტერპრეტაცია მასთან ზოგჯერ თვითნებურია. მაგალითად, 38-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „ხალილ ბეი თეთრ ცხენზე ზის. ჰერბერტი კი — შავზე. სავარსამიძე ენდროსფერ (ე. ი. წითელ) ულაცზე შეჯდება. აქ ცხენთა ფერები შესაბამისად აღნიშნავს ქართული მითოლოგიის ზესკენელს ქვესკენელსა და შუასკენელს. ხალილ ბეი ცოცხალია და თეთრ ცხენზე ზის, ე. ი. ქვესკენელშია“...

სინამდვილეში, ჩამოთვლილ მხედრების ცხენთა ფერები აპოკალიპსურ ცხენთა ფერებია.

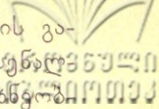
აქვს თუ არა მწერალს საკუთარი ნაწარმოების დედააზრის მისტიფიკაციის უფლება? ალბათ აქვს, რადგან კონსტანტინე გამსახურდია თავის ბოლოსიტყვაობაში „დიონისოს ღიმილის“ მეორედ გამოცემის გამო (1933 წ.), არსებითად, გვერდს უვლის რომანის ყანრული სტრუქტურისა და მსოფლმხედველობრივ-სტილური აღნაგობის თავისებურებებს და აცხადებს (ეს ბოლოსიტყვაობა ავტორმა განმეორებით დაბეჭდა 1961 წელს გამოსული რვატომეულის შესაბამის მეხუთე ტომში), რომ სავარსამიძე „თათქარიძისა და სამანიშვილების ღვიძლი შვილია, თუმცა მათზე უფრო განათლებული და კულტურული...“

ყოველგვარ მისტიფიკაციას აქვს საკუთარი მიზეზი ან გამართლება. ჩვენ არ გამოვდგებით მსაჯულად იმისა, თუ რა ანძულდება ქართველ რომანისტს 1933 წელს მისტიფიკაციისთვის მიეყო ხელი. ვიტყვიტ მხოლოდ, რომ ქართული სინამდვილისთვის თათქარიძე და სამანიშვილები განზოგადებული მნიშვნელობით — ხალხის არაისტორიული არსებობაა, ისტორიიდან იზოლაციაა. სავარსამიძის რეალური და აგრეთვე, თეორიული პლანი იმითაა საინტერესო, რომ

ავტორი სწორედ განათლებულ და სულიერი კულტურით აღჭურვილ ქართველ ინტელიგენციაზე ამყარებს მთავარ იმედს, მკვეთრად უკმაყოფილო დააქვს მასზე ეროვნული აქცენტები. სავარსამიძე მოასწავებს სწორედ ავტორისთვის საფუძველს, კულტურულ ნიადაგს, რომელზეც შეიძლება ქართველმა კაცმა იმედი ააყვას, მომავალს სასოებით შეზავებული ღიმილით გახედოს. თათქარიძე და სამანიშვილები — სოციალური ჩიხია, ისტორიული შარავზიდან მცონარეობასა და გონებრივ სიბნელეში გადახვევაა. სავარსამიძის ინდივიდუალიზმი უფრო პიროვნულ-კულტურული მოვლენაა, ვიდრე წოდებრივ-სოციალური; სავარსამიძისთვის ცხოვრებას აზრი მოეპოვება: ეს არის მისი ხალხის ეროვნული სახის დაბრუნებისთვის ბრძოლა.

სავარსამიძე, არც სნობია, როგორც მას ავტორი უწოდებს იმავე ბოლოსიტყვაობაში (კ. გამსახურდია წერს: „მე მინდოდა ევროპული ცივილიზაციის სნობისტური სენით შეპყრობილი უნიადაგო აზნაურის ტიპი დამეხატა...“). ბევრი ადგილის მოტანა შეიძლებოდა. სადაც რომანის მთავარი პერსონაჟი იმ აზრს ატარებს, რომ სიცოცხლისუნარიანი, სიცოცხლეში მძლავრად შეყვარებული, სულით და ხორციით მძლე მამაკაცი შეუიარაღებელი, შიშველი ხელებით დაიწყებს ცხოვრების აგებას, სიცოცხლის განვრცობას. „გუდამიერობა“ სავარსამიძეს არ აერთობს, იმათ რიცხვს არ ეკუთვნის, რომლებიც არსებობის მზამზარეულ ფორმებს ითხოვენ ანდა მათზე თანხმდებიან.

ერთხელ პარიზში გაზეთ „ტან“-ში იგი ამოიკითხავს ცნობას, რომ სჭირდებათ კინოს სტატისტები აფრიკაში ვეფხვზე ნადირობის ეპიზოდებისთვის. ამასთან დაკავშირებით სავარსამიძე ჰყვება: „მრავალი ხელობა მიცდია სტუდენტობის დროს. ხან ელექტრონის ლამპებს ვყიდდი ჩრდილოეთ იტალიასა და ტიროლში, ხან რკინისგზის ლიანდაგს ვაშენებდი სამხრეთ გერმანიაში, ხუთი თვე ესენის ლითონსადნობ ქარხანაში ვმუშაობდი. ხუთი წელი სხვადასხვა გერმანული გაზეთის ექსპედიტორი, რეპორტიორი, მებრესე, კორექტორი, გამომწვევი ვყოფილვარ, მაგრამ არტისტობა არასოდეს მიცდია. ბუნებით მძულს ეს ხელობა...“ (ქვეთავიდან „გაყიდული კბილების ქება“). მას, ვისაც არ შერცხვება ილაპარაკოს თავისი მძიმე სოციალური წარსულის შესახებ ასე გულგახსნილად, კინორტისტობას კი — სტატისტის დონეზე — ათვალწუნებით უყურებს, ძნელია სნობიზმი დავწამოთ.



სხვა ადგილას, თავისი ანტისნობისტური მიდრეკილებების გასამკლავებლად, რაც ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდის არსებობის ში არსებით ფასეულობად მიიჩნეოდა და ცხოვრების აღქმის მნიშვნელოვანი წინამძღვარი იყო. სავარსამიძე საზოგადოებრივი თავმდაბლობის ეტალონებს იძლევა. ერთ თავის პროგრამულ, ექსპრესიონისტული „კოსმიზმით“ აღბეჭდილ, ყოვლისმპყრობელ, უიერარქიო და რელიგიურ განცდამდე აყვანილ სიყვარულით აღსავსე მონოლოგში იგი ამ შინაგანი სიყვარულისგან მოვლენილ უანგარო სიხარულს — არსებობის სიხარულს — სახავეს ცხოვრების უმაღლეს ენერჯიად. „ჩრდილო და სამხრეთი, დასავლეთი და აღმოსავლეთი. მთელი სამყარო ჩემი სამშობლოა, ასპარეზი დაუღვევლი. მირიადები ვარსკვლავების, ცხოველების, მაიმუნების, ზებრების, ქალების, კაცების მილიონები. ყველა სიყვარულით და ღმერთით აღსავსეა, ყველას ჩემიანებად ჩავთვლი. ყველას ვეტყვი: ძმას და მეგობარს. მე მათ ქარხნებში ვიმუშავებ, როგორც ბოგანო, რომელმაც თავი გაიყიდა ლუკმა პურისათვის. ასეთი რამის არასოდეს შემრცხვება, ვიცი. პურს ვერ ვიშოვი? ვისაზრდოვებ თუნდ ძირტკბილათი, გავათევ ლამეებს ფარღულებში, თივის ზვინებში, ან რკინიგზების სადგურებზე, სკვერში, პარკებში...

ხერხის ქარხანა ხომ მიმიღებს ან საზეინკლო. ღმერთს მოუცია ჯანმრთელობა მტკიცე ფოლადის, რკინაღებია მშობლებისაგან ნაანდერძევი...“ („ნისლი“).

როგორც ვნახეთ, მწერლის ერთ საპატიო მიზანს შეადგენდა სავარსამიძე დაეხატა როგორც სნობიზმისგან თავისუფალი ქართველი ახალგაზრდა, რომელიც, მართალია, ღარიბ ქართულ სოფელში დაიბადა, მაგრამ აღზრდა, არსებითად, ევროპის დიდ საგანმანათლებლო ცენტრებში მიიღო და ავტორის გამოთქმა რომ ვიხმართ, მართლა „რეტდასხმულ კურდღელად“ კი არ იქცა, დროის მიერ წამოწეული რთული პრობლემები ტყვია-წამლით სავსე მასრებივით მოიმარჯვა, ხოლო დასავლეთის ახალი ესთეტურ-ფორმალური დახვეწილობანი ვიწრო უძირკვებით მოიბრგო.

## ქართული ექსპრესიონისტული ნოველა

ექსპრესიონიზმი მხატვრული სტილი არაა და სტილურ თავისებურებებზე არ დაიყვანება, მაგრამ ჩვენს ცნობიერებაში ეს მიმდინარეობა, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია გამომსახველობითი ხერხების უჩვეულობასთან. ჩვენ უმალ გვახსენდება ექსტრავაგანტური ეპითეტები, რომელთა გამოძებნის გარეშე ვერც დაახასიათებთ ამ მიმდინარეობას: ექსპრესიონისტები წერენ თითქოსდა ციებ-ცხელებაში, მათი სტილი ანტიეთეტურია, აღბეჭდილია ემოციური ერუბციებით, ისინი ხანჯლებით ლაპარაკობენ...

ექსპრესიონისტები ელაპარაკებიან და არწმუნებენ მკითხველს არა ლოგიკური მეთოდურობით, არამედ პათოსის მეშვეობით, არა ფსიქოლოგიური თხრობით, არამედ უსაზღვრო რიტორიკით, რომელსაც ჰკრავს გრძნობათა აფეთქების ტალღები, ტემპით, აზრის ნახტომის სიზუსტით, მუშტივით შეკუმშული ფრაზებით, სურათის დეფორმირებული, მაგრამ მძაფრი საგნობრივი წარმოსახვით.

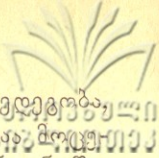
1910 წლისათვის გერმანული ექსპრესიონიზმი არა მარტო აღმოცენებულია, არამედ რამდენადმე დასრულებულია და ხელოვნების ყველა სფეროშია შეღწეული. ექსპრესიონისტთა ამ თაობის წარმომადგენლებს ერთმანეთთან აკავშირებს ცხოვრების თანამსგავსი განცდა: წინათგრძნობა, ხოლო შემდეგში კი გამოცდილება ისტორიულ-საზოგადოებრივი კატასტროფებისა იქცა ყოვლისმომცველი რევოლუციური გარდაქმნების მოთხოვნად. მხოლოდ სულის რევოლუციას უნდა გამოეწვია პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი რევოლუცია. ეს ესთეტიკურ-სოციალური იდეალიზმი თავისებურად „ამკობს“ ამ მიმდინარეობას, როგორც მისი ყველაზე დამახასიათებელი, მაგრამ სუსტი მხარე. ერთი მკვლევარის სიტყვით, „გარდაქმნა“, „განახლება“, „ამაღლება“ ცენტრალური სადევითო სიტყვებია ახალი მოძრაობისა, რომელთაც ექსპრესიონისტები მორწმუნეობრივად წარმოსთქვამენ. „ხელახლა გადააზრების“ მოთხოვნას უნდა გამოეწვია ახალი სულიერი ერა და ახალი ადამიანები უნდა ეშვა; პოზიტივიზმს, ისევე, როგორც მატერიალიზმს, განახლე-

ბული სულიერი ცხოვრების შეგრძნება უნდა დაპირისპირებოდეს. ხელოვნების ცვლილებას ქვეყნის ცვლილება უნდა გამოეწვიოს. ზოგადობის ხელახალი დაბადება უნდა დაწყებულიყო ყველა ტისტული საშუალებისა და ძალების შეკავშირებით“ (ჰუგო ბალი).

ამ დონკიხოტურად იდეალისტურ მსოფლმხედველობას მიაჩნდა, რომ ხელოვნება, რომელშიც სული და მატერია ურთიერთგამჭოლნი არიან, ღირსია იყოს გზის გამკაფველი ახალი „სულიერი ეპოქისა“ — ახალი იმედებისა და მოლოდინის, ახალი გზებისა და სულიერი დაშოშმინების. ამ „მომავალ“, „განახლებულ“ ქვეყანაში გერმანელი ექსპრესიონისტების შეხედულებით, უნდა მიღწეულიყო ინდივიდისა და კოლექტივის, აზრისა და მოქმედების, ხელოვნებისა და ცხოვრების ერთიანობა, განუყოფელი ურთიერთკავშირი. მათ ჯერ კიდევ სწამდათ, რომ „მსოფლიოს შეუძლია გახდეს კარგი, თუკი ადამიანი გახდება კარგი“. ასე წერდა კურტ პინთუსი და ამით შეკუმშულად ჩამოაყალიბა ახალი ამოცანა ხელოვნების ნაწარმოებისა: „უნდა გახდეს მისიონერულ შეხედულებების მატარებელი და საკუთარი მიზანდასახულობა მზარდი დაძაბულობის მეშვეობით სულის ფაქტობრიობასთან გაათანაბრო. არა რეპროდუქცია, არამედ ქმნა გვაუწყებს მოთხოვნას... განახლებულ ადამიანს ეყვარება ის ხელოვნება, რომლისგან შექმნილადაც იგი თვით გრძნობს თავს. ცხოვრებისა და ხელოვნების მხოლოდ ამგვარ ახალ ერთობას შეუძლია ზეიმი გადაიხადოს. ეს ერთობა არ იქნება, როგორც გასულ ეპოქაში, იმის წყალობით აღმოცენებული, რომ ბუნება განსაზღვრავს ხელოვნებას: პირიქით, შექმნა ხელოვნებისა ცხოვრების ქმნად უნდა იქცეს“.

მწერალს, ექსპრესიონისტების აზრით, ამით ეკისრება მახარობლის როლი, რომელიც „არსს“, „ყოფიერებას“ წვდება და მისი გამოხატვისთვის დახმარების გაწევა შეუძლია. ხელოვნებაში განამდვილების (მატერული განხორციელების) პროცესი გარედან შინაგანისკენ კი არ უნდა მიემართებოდეს, არამედ შინაგანიდან გარეთ. ხელოვნება ერთვის კაცობრიობის ნებას, ეთიკის სფეროს, პოლიტიკის სფეროს... საეჭვოა, — წერს პინთუსი, — ეს შერთვა ხელოვნების სასიკეთოდ ხდებოდეს, მაგრამ კაცობრიობის სასიკეთოდ რომ ხდება, ეს უთუოა“.

კაზიმირ ედშმიდტის სიტყვით, „რეალობა ჩვენიგან უნდა შეიქმნეს. საგნის საზრისი აღსრულებულ უნდა იყოს“.



ამ გადაუჭრელი წინააღმდეგობების დაძლევის უშედეგობა ზოგორც ვხედავთ, ექსპრესიონიზმის ბუნებაში, წინასწარაა მოცემული. ექსპრესიონიზმის მიზანდასახულობაში მდებარე შინაგანი წინააღმდეგობა, რომლის გადაჭრა მხოლოდ წარმოსახვაში შეიძლებოდა, ექსპრესიონისტებს სურდათ ექსტატიური სულიერი ვითარებით გადაელახათ. ისინი თავისი მოძღვრების ყველაზე სუსტ მხარეებს ვანცდის კოსმიურობით ფარავდნენ, შეუთავსებელ საგნებსა და მატერიებს „ახალი ადამიანის“ ზნეობრივი იდეალების, ადამიანის ლეთაებრივი შინაგანი პასუხისმგებლობის იმედით არიგებდნენ... ამ მიმდინარეობას, როგორც აღნიშნავენ მისი ისტორიკოსები, სურდა მეტი ყოფილიყო, ვიდრე ლიტერატურა, იგი უყენებდა ხელოვნებას ამოცანებს, რომელთა დაძლევა მას არ ძალუძდა. ექსპრესიონიზმის უღრმესი წყურვილი იყო — ვიზიონერულ ხელოვნებას ჩამოეხსნა ნიღბები ადამიანისთვის, ემხილა და ერთდროულად, ახალი ადამიანი შეექმნა, კრიტიკული მზერა მიემართა ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი და წინასწარგანჭვრეტის ნიჭი, შინაგანი ხილვა გამოემუშავებინა...

ექსპრესიონიზმმა ყველა კულტურული ხალხის მწერლობაზე მოახდინა მეტად თუ ნაკლებად ზეგავლენა, მათ შორის ქართულ მწერლობაზეც. ქართული ექსპრესიონისტული მწერლობიდან ამჯერად ჩვენ შევვხებით კონსტანტინე გამსახურდიას ადრეული ხანის ნოველისტიკას. მაგრამ ვიდრე მსჯელობის საგანზე გადავიდოდეთ, გვინდა ორიოდ სიტყვა ითქვას ამ მიმდინარეობის სოციალურ-ისტორიულ მხარეზეც.

მიუხედავად აღნიშნული მსოფლმხედველობრივი ნაკლისა, ექსპრესიონიზმი არ დგას ერთ ადგილას. იგი დროსთან ერთად მოძრაობს და, ერთგვარად, შეადგენს ამ დროის მოძრაობის შინაარსს. მას აქვს საკუთარი ისტორია, რომელიც ქვეყნის ისტორიას მჭიდროდ უკავშირდება. თანდათანობით, მეთოდურად, წლების მანძილზე — ექსპრესიონიზმი იქცევა გერმანული მხატვრული რეალიზმის ნაციონალურ ფორმად.

თუკი პირველ მსოფლიო ომში დამარცხებულ გერმანიას სულიერ-მორალური ანაზღაურების სახით სჭირდებოდა თავის თავში კვლავ დარწმუნება, თავის ეროვნულ ძალებში რწმენის აღდგენა, მან ეს გააკეთა, პირველ რიგში, კულტურის სფეროში. ზოლო ყველაზე არსებით და დიდ კულტურულ ძალას მაშინდელ გერმანია-



ში ექსპრესიონიზმი წარმოადგენს. სწორედ აქედან მომდინარეობს ექსპრესიონიზმის იდეურ არსენალში უსაზღვრო ვნებების ადამიანის ქმედითი არსებობისადმი, უკიდურესი აქტივიზმი, განცდისა და მოქმედების კოსმიური გააზრება, გონის ყოვლისმპყრობელი ძალა („გონმა უნდა წარმართოს რეალობა; გონის სამყარო ღვთის სამყაროს მაგიერ“). დამარცხებულმა ხალხმა ზამბარასავით მოზიდული ნებისყოფა, ძირითადად, ხელოვნების ნაციონალურ ფასეულობებში გამოამყვანა. მოვიგონოთ ფრიც ლანგის მიერ 1924 წელს შესრულებული კინოეპოპეა, — კინოექსპრესიონიზმის მწვერვალი, — „საგა ნიბელუნგების შესახებ“. ცხადია, ფრიც ლანგის ეს ნამუშევარი იყო ცნობიერი თუ არაცნობიერი „პასუხი“ გერმანული სულის სიცოცხლისუნარიანობისა და შეუმუსრაობის შესახებ.

გერმანული რევოლუციის დამარცხებისა და 20-იან წლებში გერმანიის ეკონომიური სტატუსის განმტკიცების შემდეგ თქვენ ნაკლებად იპოვიოთ იმ ავადმყოფურად შფოთიან, გულამომჯდარ, კრუნჩხვებამდე მისულ ადამიანს და მის განცდებს, რომელიც ადრეული და ომის დროინდელი ექსპრესიონიზმისთვის ნიშანდობლივია. წინა პლანზე ახლაც პაციფისტური, ანტიმილიტარისტული და ანტიიმპერიალისტური მოტივებია გამოტანილი, მაგრამ მომწიფებული ხანის ექსპრესიონიზმი, ძირითადად, ყურადღებას უთმობს შიდასაზოგადოებრივ მოძრაობას, ეთიკურ უტოპიებს, „ექსპრესიონისტულ ამბოხებას“. მისი გამომსახველობითი მხატვრულ-სტილური მხარე ხდება შედარებით სადა, კონსტრუქციული, კონკრეტული.

„პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე და მით უმეტეს, მისი დასასრულისთვის, წერს ამ მიმდინარეობის ერთი მკვლევარი, ექსპრესიონისტთა უმრავლესობამ შეუთრიგებლად შეიძულა შოვინიზმი და მილიტარიზმი, მაძლარი ფილისტერული ფეთქემაყოფილება, გერმანელ ბიურგერთა ჩლუნგი ყაზარმული, მონური მორჩილება. ექსპრესიონისტები უარყოფენ მოშაქრულ დამაწყნარებლურ ბურჟუაზიულ ხელოვნებას, მასკარადულ ოლეოგრაფიულ რომანტიზმს და რაინდული სიძველის ერზაცული სტილიზაციებით დატკობას ისევე, როგორადაც უარყოფენ სინამდვილის ნატურალისტურ წაბაძვასა და კოპირებას.

★ ექსპრესიონისტებს სურთ, რათა მათმა ხელოვნებამ აღიქვას და წარმოსახოს დიდი ქალაქების, პორტების, ქარხნების ინდუსტრიული სამყაროს „ახალი სახე“ და გადმოსცეს „ახალი აკუსტიკა“ —

დისონანსებით აღსავსე ქუჩების ხმაური, მანქანების, რკინიგზების გრუხუნის და ღრქიალის. და ყოველივე ამასთან ერთად, აუტანელი სოციალური და ზნეობრივი დისონანსები — ფუფუნებისა და სიოტაკისა, სიცრუისა და სიმართლისა. ექსპრესიონისტებს სურთ აღბეჭდონ, ამოიყვირონ და ამოიმღერონ ტანჯვა, მრისხანება, ნაღველი, იმედი, შიში, აღშფოთება — ყოველივე, რასაც გრძობენ გერმანიის ჭრელსა და ნაირფეროვან ყოველდღიურობაში. ისინი მოითხოვენ მწერლობისგან გაშიშვლებულ ტენდენციურობას, მკვეთარ კონტრასტებს შექმრდილების განაწილებაში, სიტყვის და ხატის „დამრტყმელ“, „ფეთქებად“ გამომსახველობას და ლექსისა და თხრობის პათეტიკურ დაძაბულობას“.

20-იანი წლების ექსპრესიონიზმს, განსაკუთრებით მის ისეთ ფრთას, როგორიც იყო „აქტივიზმი“, შეაქვეს შესამჩნევი კორუქტივი თავის მსოფლმხედველობრივ-სტილურ მხარეებში. ექსპრესიონისტულმა ხელოვნებამ („აქტივიზმმა“) მიიღწია უდიდეს მოქალაქეობრივ პათოსს. ეს იყო ხელოვნება, რომელიც არ ერიდებოდა აესახა ათასებისა და ათიათასების მასობრივი მოძრაობისა და სულის წყვეტების სიღიადგე. გერმანელ ექსპრესიონისტთა შემოქმედებაში უჩვეულო ძალით გამოიხატა რევოლუციური აღტყინება: ადამიანი, საზოგადოება, მომავალი, — ყოველივე გარდასაქმნელია: „მუშტები აღმართულია ჩირაღდნებივით, თავები ყვირილით დამსკდარია“...

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიარებულია, რომ ე. წ. ექსპრესიონიზმის „საზოგადოებრივი ადამიანი“, პასუხისმგებლობას რომ გრძობს მილიონთა ბედის წინაშე, მიუხედავად მისი განყენებული ჰუმანიზმისა, შემდგომ ათწლეულებშიც მკვიდრად განაგრძობს ცხოვრებას გერმანულ მწერლობაში და მკვეთრად განასახიერებს იმ მემამბოხე აზროვანწყობილებას, „დროის სურათს“, ჩვენი საუკუნის პირველ მეოთხედს ასე რივად რომ ახასიათებდა. ამ „საზოგადოებრივი ადამიანის“ კულტურულ შუბლზე ღრმა ჭრილობებად ჩანდა აღშფოთება დამპყრობლური ომებით, იკითხებოდა უღრმესი წყურვილი პიროვნების უფლებათა დიდ პლანში ჩვენებისა და ბოლოს, ნატვრა ხალხთა შორის ძმური და მეგობრული ურთიერთობების აღმოცენებისა.

✓ ექსპრესიონიზმის მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივმა პრინციპებმა ჩქარა გადალახა თავისი სამშობლოს, გერმანიის, საზღვრე-



ბი და 10-იანი წლების მიწურულისთვის ქართული მწერლობის მწვერვალებსაც მისწვდა და დაეპატრონა. ექსპრესიონისტულმა მსოფლმხედველობამ განაპირობა კონსტანტინე გამსახურდიას, როგორც ზელოვანის ჩამოყალიბება. მის შემოქმედებაში არსებობს ნიშნები და მოტივები. განა ვის შეუძლია ამტიცოს, რომ ანტიიმპერიალისტური სულისკვეთება თითქოს ექსპრესიონიზმის იდეოლოგიური არსენალის საკუთრებას შეადგენს? მაგრამ თუკი ეს სულისკვეთება მეზობლობს ექსპრესიონიზმისთვის სპეციფიკურ სტილურ ნიშნებთან, ჩვენ უფლება გვაქვს განვაცხადოთ, რომ ის, რაც კ. გამსახურდიას ადრეულ შემოქმედებაში აღბეჭდილია სოციალური და პოლიტიკური კრიტიციზმით, უკავშირდება ექსპრესიონიზმის მხატვრულ-იდეურ მართლწერას.

ისეთი განსხვავებული სოციალურ-ესთეტიკური მოვლენები, როგორცაა, მაგალითად, რომან „დიონისოს ღიმილში“ — ანტიმილიტარიზმი, ანტიბურჟუაზიულობა და თვით „დიდოსტატის მარჯვენაში“ — (ბიზანტიური) იმპერიალიზმის მხილება ანდა გონისა და შემოქმედი სულის უკვდავების თემა, მომდინარეობენ ექსპრესიონიზმის საპროგრამო საკითხებიდან. ადამიანის ღირსების აღზევებისა და ადამიანის პიროვნების უმაღლეს პიედესტალზე აყვანის მოტივიც ქართველ რომანისტთან იმავე არხიდან მომდინარეობს (მოვიგონოთ შესაფერისი ადგილები ნოველიდან „ზარები გრიგალში“ ან რომანებიდან „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“).

სტილური მხარეებიდან კ. გამსახურდიას შემოქმედებისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ანტიფსიქოლოგიზმი. მისი რომანების პოეტიკაში გარკვევა შეუძლებელია, თუ არ გავითვალისწინებთ ტრადიციულ ფსიქოლოგიზმის უარყოფა და მისი ფუნქციის მოშლა მთელს მის შემოქმედებით პრაქტიკაში. როგორც ვიცით, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სფეროს დამუშავების, ფსიქოლოგიური ნახატის გამოყვანისა თუ გრძნობათა ფსიქოლოგიური დახვეწის პირველ მოწინააღმდეგეებად იქცნენ ექსპრესიონისტები. სწორედ მათ განაცხადეს, რომ სული აწ ექსპრესიონიზმისთვის მეტაფიზიკური ცნებაა, მაგრამ არა ფსიქოლოგიური. „ფსიქოლოგია ისევე ცოტას ლაპარაკობს ადამიანზე, როგორც ანატომია“ (იულიუს ბაბი).

კ. გამსახურდიას პროზა, როგორც ვიცით, ხშირ შემთხვევებში



აშკარად გამოხატული რიტმული პროზაა. იგი, ამას გარდა, ეგზალტირებული თხრობის საუკეთესო ნიმუშიცაა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში. უნდა აღინიშნოს, რომ თხრობის ექსტატური მანერა ექსპრესიონისტული ლიტერატურის ერთი არსებითი გამოსარჩევი თვისებაა. ცნობილი ექსპრესიონისტი პოეტი თეოდორ დობლერი წერდა (ესეში „ექსპრესიონიზმი“): „ხალხური გადმოცემა ამბობს: როდესაც ვინმე უნდა ჩამოახრჩონ, უკანასკნელ წამს იგი კიდევ ერთხელ განიცდის მთელ თავის ცხოვრებას. ექსპრესიონიზმი მხოლოდ ეს შეიძლება იყოს!

სიჩქარე, სიმულტანიზმი, უმაღლესი დაძაბულობა ერთმანეთში გადაზრდილ სახილველისა — წინასწარი პირობაა სტილისათვის. იგი (სტილი) თვით არის იდეის გამოხატულება.

ხილვას სურს უკიდურეს შეკუმშულობით, ეგზალტირებული გამარტივებით გამომჟღავნდეს: ეს არის ექსპრესიონიზმი ყოველ სტილში.

ფერი — აღუნიშნავად, ნახატი და არავითარი განმარტება, რიტმში მოქცეული არსებითი სახელი, განსაზღვრების გარეშე: ჩვენ ვიპყრობთ ჩვენს ექსპრესიონიზმს!

ყოველი განცდილი დასრულდება გონში. ყოველი ამბავი უნდა იქმნეს ტიპიური, მითიზირებული“.

კ. გამსახურდიასაც აქვს ექსპრესიონიზმის განსასაზღვრავად საკუთარი ფორმულები. ექსპრესიონიზმი, მისი განმარტებით, ხან „მესამე სინამდვილეა“, ხან „სულის მიერ საგნის გარდაქმნა“. ნოველაში „ფოტოგრაფი“ იგი ექსპრესიონისტული მეთოდის ასეთ განმარტებას იძლევა: „ჩვენს სულში ნელ-ნელა, წლიდან წლობამდის გროვდება, მწიფდება ამა თუ იმ საგნის შთაბეჭდილება, ვიდრე ერთ წუთში თვალი წააწყდება მას და გაოცდება“.

ჯერ კიდევ 1916—1919 წლებში იგი უტხოეთში წერს ნოველებს, რომელთა სტილურ-მსოფლმხედველობრივი მხარე მჭიდროდ ანათესავებს ქართველ მწერალს ექსპრესიონისტულ მიმდინარეობასთან. განცდის ექსტატურობა, ექსპრესიონისტული კოსმიზმი, თხრობის დაწნეხილი ლაკონიზმი, აფეთქებამდე შეკუმშული ქართული ფრაზა. სულის მოხეივმე აღმასრბოლა, საგანთა დემატერიალიზაცია — მისი ნოველების დამახასიათებელი ნიშნების ერთ მხარეს წარმოადგენს. თუ როგორია მათი მეორე მხარე — თემატიური შინაარსი და მსოფლმხედველობრივი მიმართულება, ამის შესახებ ქვევით.

ამჟამად კი გვსურს, როგორც საილუსტრაციო მასალა მოვიტანოთ კ. გამსახურდიას ადრეული ნოველა-ესკიზი „დედა, მისტიური ქალი!“, რომლითაც იხსენება მწერლის პირველი ექსპრესიონისტული კრებული „ქვეყანა, რომელსაც მე ვხედავ“ (1924). ნოველა ბიოგრაფიულია. მწერალს, უწარსულო მცირე სოფელში დაბადებულს, ახლა კი განათლების მწვერვალებზე ფეხშემდგარს, უხდება საკუთარი წარსულის გააზრება. ისტორიის მიღმა დარჩენილ სოფლიდან გავიდა ამ ვრცელ გზაზე. ავტორს თითქოს უჭირს ამ ორი დასაბამის გაერთიანება თავის თავში: ციებიანი სოფლის, სოფელი დედისა და მეორე მხრივ, „ნორდიული სულის“ და იმ განათლებისა, რომელთაც იგი ეზიარა. განვლილი გზა მისთვის მისტიკური გზების, თავბრუდამხვევი იდუმალების შემცველია. ეს ეგზალტირებული ნოველა რიტმული პროზითაა შესრულებული.

„გიყურებ ბნელ თვლებში. მეშინია ჩემი წარსულის. შორით მოდიხარ, ვით ავესტას მოხუცი მოგვი, წელში მოხრილი, როგორც მშვილდი ჩემი ბავშვობის. მინდა ვიტყვო, რომ მე ასე ახალგაზრდა ვარ. ასე მოხუცი დედა მყოლია. კითხულობ ჩემს ნაწერებს, გული მტკივა: ჩემი არ გვსმის.

შენ ხომ გაიგებ, როცა ავად ვარ. ის კი არ გვსმის, თუ რა სტკივა ჩემს უკვდავ სულს. გიყურებ. ვხედავ და შენს თვლებში მელანდება დაღალულ სისხლის ბნელი წარსული. ვინ შეგვხვეწა, ნაციებ მინდვრებში გაზრდილი სინათლის მწვერვალისკენ რომ ამისროლე. დედავ, მისტიური ქალი!

შენ არ მაწოვე მე სინათლის სქელი ჯიქანი?

ენა მერევა ამ ეთერის ცივ უფსკრულებში. თვალი მეტკინა. ამის მეტი არ შემიძლია. ვირყევი და ვტორტმანობ სინათლისა და ჩრდილის უფსკრულებზე გადაკიდული.

მომეცი ხელი. შენ მიწასთან უფრო ახლო ხარ. მაჭამე მიწა ნაციები და ნესტიანი. დედავ, მისტიური ქალი!..

ვინ შეგვხვეწა, სამეგრელოს ბნელ ჭაობებში დაბადებული თავბრუდამსხმელი სინათლისაკენ რომ ამისროლე. შენ შემაშხალე — მე მაშხალა ვარ ცივი ეთერის უფსკრულებში ზეატყორცნილი, მივჭპრი სულ ზევით, როგორც ვიყი ავიატორი. ჩემს აღმასრბოლას ვერ ეწევა ორბი ფრთამალი. ძირს დარჩა მიწა მტვერიანი და დაჟანგული.

ვეძგერე ქაოსს ვით თავხედი მაკედონელი. აჰა, იხსენება მეშვიდე ცის იდუმალება. მივჭრივარ მალა. აღარ ვიცი სად დავეცემი.

სად დამიტირებს შენი შავი, ბნელი თვალები. უნდა დავიწვა. უფს-  
კრულები მსურს გავანათო. უნდა დავიწვა, როგორც მაშხალა,  
არ გებრალეები? დედავ, მისტიურო ქალო!“

ამ ნოველაში მხოლოდ მოგონების თემა არ გვხვდება. მას-  
ში ბედისწერის მოტივია არსებითი. დიდი ცხოვრების გზა  
უნდა ჰგავდეს ბედისწერას და ამ ბედისწერასთან თამაშს, ერთდრო-  
ულად. და მიუხედავად იმისა, რომ ბედისწერისა და სიცოცხლის  
უმაღლესი აზრის ძიების თემა ნოველაში ინდივიდუალისტურ გადა-  
წყვეტას პოულობს, მაინც იგი ცხოვრებისადმი შემტევი და ენერ-  
გიული მიმართებით, ქაოსის გამკვეთი ნებისყოფით, მძლავრი ექს-  
პრესიით და ჰუმანიზმის ტრაგიკული განცდით („უნდა დავიწვა:  
უფსკრულები მსურს გავანათო“...) რამდენადმე ჩამოჰგავს ბარათა-  
შვილისეული „მერნის“ ტრაგიკულ სულისკვეთებას, ტრაგიკულ  
ჰუმანიზმს. ეს მოსაზრება ეხება ნოველის ფინალურ ნაწილს („მივქ-  
რი სულ ზევით, როგორც გიყი ავიატორი“ და ა. შ.). ქართული რო-  
მანტიზმის დიდებამ — „მერანმა“ — თავისებური ასახვა ჰპოვა ქარ-  
თულ ექსპრესიონისტულ პროზაშიც.

რით შეიძლება აიხსნას ის გარემოება, რომ ექსპრესიონიზმმა,  
ვიდრე იგი გლობალურ მოვლენად იქცეოდა, საქართველოში მკვიდ-  
რად მოიკიდა ფეხი და არაერთი ქართველი მწერლის შემოქმედე-  
ბით მეთოდზე მოახდინა ზეგავლენა? ერთი მიზეზი ისიც უნდა  
იყოს, რომ ექსპრესიონიზმი ისტორიულად თავისებურ „კულტუ-  
რულ რევანშს“ წარმოადგენს. იგი მუხლებზე დაყენებულ, მტრის-  
გან დაჩაგრულ ქვეყანაში ჰპოულობს განვითარების დიდ ზნეობ-  
რივ სტიმულს. ასეთს წარმოადგენდა გერმანია პირველი მსოფ-  
ლიო ომის შემდეგ. ასეთად გამოიყურებოდა ცხრასათიანი საქარ-  
თველო უკანასკნელი ასი წლის არსებობის დროიდან.

სულიერი აღზევება, გონის ტოტალური თავისუფლება, შემოქ-  
მედებითი ნებისყოფის მოსინჯვა და ეროვნული ენერჯის აკუმული-  
რება კულტურის სფეროში — დაჩაგრულ ხალხს ყოველივე ეს ესა-  
ჭიროებოდა. უფლებამორღვეულ ხალხს საკუთარ თავში რწმენის  
აღსადგენად სხვა რა რჩებოდა? (მოვიგონოთ, რომ კ. გამსახურდიას  
ექსპრესიონისტული რომანი „დიონისოს ღიმილი“ სამ იდეოლო-  
გიურ ბურჯზე დვას; ესენია: ანტიმილიტარიზმი, ანტიკაპიტალიზმი

და ანტიკოლონიალიზმი. აქვე დაძვინთ, რომ ექსპრესიონისტული პროზის მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებიდან კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ბევრი რამ დარჩა. ექსპრესიონიზმი მის შემოქმედებაში თანდათან, წლიდან წლამდე იცვლიდა სახეს და ავანგარდისტული მიმდინარეობიდან უფრო მომწიფებული კლასიკური რეალიზმისკენ იხრებოდა. მაგრამ ბოლოდროინდელ რომანებშიც შეიძლება მოინახოს ყველაზე არსებითი ნიშნები ექსპრესიონისტული მსოფლგაგებისა. მაგალითად, ექსპრესიონისტული პოეტიკა ისევ და ისევ ძლიერია ისტორიულ რომანში „დიდოსტატის მარჯვენა“ და ნაწარმოების იდეური (ექსპრესიონისტული) არსენალიც ოდნავ თუა ტრანსფორმირებული: შემოქმედი სულის აპოთეოზის, ფაუსტური შენებისა და ნიცშეანური პიროვნების თვითშენების ერთგვარი სინთეზი, ხელოვნების მარადიულობისა და სულიერი უკვდავების თემა — ყოველივე ეს კვლავ და კვლავ აღიქმება, როგორც ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდიდან მომავალი საკითხების საბოლოო პასუხები).

ამას გარდა, არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ფაქტსაც, რომ საქართველო მჭიდრო საკვრელებით იყო დაკავშირებული იმ გრანდიოზულ მოვლენებთან, რომელთაც პირველი მსოფლიო ომი და რუსეთის რევოლუცია ეწოდება. ამ გიგანტური ძვრების შემდეგ არ შეიძლებოდა კვლავ ძველებურად აზროვნება, ცხოვრების ძველი მგრძნობელობის ამარა დარჩენა. რაღაც არა მარტო საოცრად დაძველდა, არამედ ახლის საოცარი წყურვილი დაიბადა. ფასეულობათა გადაფასება გადამჭრელ და გადამწყვეტ ფაზაში იყო შესული. აი, ამ ეპოქის ღვიძლი შვილია ექსპრესიონიზმი. განა თქმაა საჭირო, რომ საქართველო, რომელიც თავისი სისხლით, გონებით, ნებისყოფითა და კულტურული ძალებით 910-იან წლებში მოწინავე ერების ყველა საჭირბოროტო და საკვანძო პრობლემების შუაგულში იმყოფებოდა, ახალ კულტურულ ღირებულებათა შემუშავების კვირბაღს განზე არ დარჩებოდა? ექსპრესიონიზმი საქართველოსათვის ეპოქალური მოვლენა იყო და იგი საქართველოში სწორედ ეპოქალური სულისკვეთების გამომხატველებმა დაამკვიდრეს.

ექსპრესიონიზმის მოქალაქეობრივი უფლებების განმტკიცებას ჩვენში, აგრეთვე, წმინდა ესთეტიკურ-ისტორიული მიზეზებიც გააჩნდა. ხელოვნების ემანსიპაცია ნატურალიზმისაგან, რომლის წინააღმდეგ ბრძოლა ჯერ ისევ „ექსპრესიონიზმმა“ წამოიწყო, ექპრე-



სიონიზმის მიერ იყო ტრიუმფალურად განგრძობილი. ექსპრესიული ნიშმი, პრინციპში, ავანგარდისტულ მოძრაობად მოგვევლინა.

როგორც მწერალი, კ. გამსახურდია, შეიძლება ითქვას, ჩამოყალიბდა უცხოეთში, გერმანიაში. იგი იქ 1911 წელს გაემგზავრა და სულ ჩქარა არა მარტო საუნივერსიტეტო განათლებას დაეწაფა, არამედ ჩერთო მიუნჰენისა და ბერლინის სალიტერატურო ცხოვრებაში. გერმანულ ექსპრესიონიზმს იმ ხანად სულ რამდენიმე წლის არსებობა მიეთვლებოდა. თვით ცნება — სახელწოდება მიმართულებისა — ერთი წლისა თუ გახლდათ. იგი წარმოიშვა ბერლინისა და მიუნჰენის არტიტულ წრეებში, როგორც ამბობენ, ისევე შემთხვევით, როგორც სახელწოდება მისი ფრანგი წინაპრის — იმპრესიონიზმისა.

კ. გამსახურდია გერმანიაში ჰქმნის, ძირითადად, ურბანისტული მსოფლგანცდის ლირიკულ ლექსებს; მათი უმრავლესობა ეპიგონურ ხასიათს ატარებს. 1914 წლიდან იგი პროზაშიც მუშაობს, მაგრამ შემდგომ ხელს აწერს იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც 1916 წლიდან აქვს გამოქვეყნებული. ადრეული ლექსებისა და ნოველების თემატიკა ქართული ლიტერატურისათვის ახლებურია და დროითა და ლოკალით შეუზღუდველი. მათი ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, დამწყები მწერალი „დროის გარეშე დგას მაშინაც, როცა იგი უალრესად თანამედროვეა“.

910-იან წლებში ნიცშეანელობა აღწევს თავისი აღიარებისა და გავრცელების აპოგეის. კ. გამსახურდია ნიცშეანურ მოძღვრებასთან გაცნობისთანავე თავს ნიცშეანელად გრძნობს. საინტერესო მხარე ამ მოვლენაში ისაა, რომ ექსპრესიონიზმი და ნიცშეანელობა უმთავრეს იდეოლოგიურ პუნქტებში ურთიერთგამომრიცხავია (მაგ. ნიცშეს იმმორალიზმი ან „ნება ძალაუფლებისადმი“ ექსპრესიონიზმის სულიერი დემოკრატიზმისა და „პატარა ადამიანის“ ჰუმანიზმისათვის კატეგორიულად გამორიცხულია). ექსპრესიონიზმს აქვს ნიცშეანელობასთან საერთოც და ეს არა მარტო პოეტიკისა და სტილის საკითხებში მქლავნდება.

რომან „დიონისოს ღიმილში“ ზედმიწევნითაა შეხამებული ნიცშეანური პრობლემები ექსპრესიონიზმის სოციალურ-ეთიკურ სისტემასთან. ნიცშეანური მოტივები გვხვდება კ. გამსახურდიას არა ერთ ნოველაში. ეს ნოველები ზოგჯერ აგებულია ნიცშეს ცალკეულ დე-

ბულებზე ან რომელიმე ნაწარმოების ძირითადი თვალსაზრისის მიხედვით. ამ მხრივ, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ნოველები „ქალის რძე“, რომლის კონცეფცია, შეიძლება ითქვას, უახლოვდება თვით ჰანს იოსტის ცნობილ ურჩხულისებურ მოსაზრებას, გამოთქმულს პიესაში „მეფე“: „ვისაც ხალხის სჯერა, ხალხისგანვე იქნება დასჯილი. ხალხი მას დაუჯერებს, ვინც მას დასჯის“...

„ქალის რძე“ ფრიდრიჰ ნიცშეს „ზარატუსტრას“ იმმორალურ კატეგორიებს ეყრდნობა. „ზარატუსტრას“ „ახალი მორალის“ წინამძღვრები დაახლოებით ასეთია: „მამაცობა — საუკეთესო მეცვლე-ლია“... „ვაჟკაცურნი, უदारდელნი, ძალადობის შემძლენი — ასეთ-ნი ვუნდივართ ჩვენ სიბრძნეს“... „თანაგრძნობა — სისულელეა, ყოველი შემქმნელი სასტიკია“... „მოსარჩლენი თანასწორობისა და სამართლიანობისა — ტარანტულეები (ბაბაჭუები) არიან“... „ბოროტებისათვის მომავალი ხსნილია; მოვა დრო, როცა იშვებიან ვეება დრაკონები“... „ჩვენ მოგვწონს „ლატაკნი სულითა“, განსაკუთრებით, როცა ისინი ახალგაზრდა გოგოცუნებია“... „ომი განწმენდს ყოველგვარ მიზანს, სიკეთეზე კი დე გოგოებმა იელურტულონ“...

„ქალის რძის“ მთავარი გმირი თამაზ ვარდანძეც ჩამოყალიბებული, დამთავრებული დემოფობია, გამოკვებილია ზარატუსტრას „ფიცრითა სჯულისა“. თამაზ ვარდანძე დიონისური პიროვნებაა, ფათერაკისა და საზღვარგადალახული ხიფათების მოყვარული, ტიპური ნიცშეანური გაგების amor fati-ა. სიცოცხლის ჭეშმარიტი განცდა ბედისწერასთან თამაშში იბადება, სიცოცხლის ნამდვილი შეგრძნება სიცოცხლისა და სიკვდილის მიჯნებზეა მხოლოდ მისაწვდომი; თავზეხელაღებული, მამაცური, ფათერაკის მაძიებელი და უदारდელი — ასეთად მოიფიქრ იგი დედაბუნებამ. თამაზ ვარდანძე კაცთმოძულეთა სრულყოფილი ეგზემპლარია. აი, მისი მოკლე ავტობიოგრაფიული ნუსხა, რომელიც amor fati-ს, ცოტა არ იყოს, ქრესტომათიულ სახესაც გვაგონებს: „მე ათი წელია სიკვდილს დავეძებ, მაგრამ ის ტიალი სწორედ მაშინ ავიქცევს პირს, როცა მის საძებრად ვახვალ... მომცდარი ძალღივით დაგყიალობდი ამ ქვეყანაზე, სამი წელი ოსმალეთის ფრონტზე ვიბრძოლე, ერთიც გერმანიისაზე, ლემბერგის საშინელი ბრძოლები ვნახე, ორჯერ პრემიშლის აღებისას დავიჭერი, მერე საფრანგეთში ვასაგზავნ რუსის კორპუსში თავი მიკრეს, ვიბრძოლე მაკედონიაში, დარდანელთან.

მარსელში გაბოლშევიკებული რუსის კორპუსი აჯანყდა. ფრან-

გებმა სამაგიეროდ მარკოში თავი გვიკრეს, მიგვაყენეს და ორ წელიწადს ქვა კვაკოდინეს ტროპიკულ პაპანებაში. ჩვენს ფერხითი ჭიანჭველებივით დალოდადნენ მორიელები. რამდენჯერ ვერც თათრის ტყვიამ მომკლა, ვერც გერმანიის შხამიანმა გაზებმა, ეგებ ღმერთმა ინებოს, მორიელი მომეპაროს ძილში და დამგესლოს მეთქი, მაგრამ საქმე არა გაქვს.

საფრანგეთიდან მენშევიკებმა ჩამომიყვანეს, დენიკინის წინააღმდეგ მებრძოლეს სოჭაში. აქ დენიკინელებმა შემიპყრეს, ისევ ტყვეობა, დამცირება, წამება. დენიკინს გავექეცი, კიევში ბოლშევიკების ჯარში შევედი, ვარშავასთან პოლონელებს ვებრძოლე, ასე დამაქროლებდა ბედი, მაგრამ სიკვდილი სათოფეზე არ გამკარებია...”

თამაზ ვარდანიძე „დიონისოს ღიმილის“ მთავარი გმირის, სავარსამიძის მხატვრული სახის დამუშავებული ვარიანტია, მისი გაგრძელებაა, და არა მარტო გაგრძელებაა, არამედ განვითარებაც და, უნდა ითქვას, სწორედ დემოფობიური მიმართულებით. „დისტანციის პათოსი“ სავარსამიძეშიცაა განვითარებული, მაგრამ იგი კაცთმოძულის პათოსი არაა, არავითარ შემთხვევაში.

ნოველაში მრავლადაა ნიცშეანური სენტენციები, რომლებიც ლამისაა მის საზრისობრივ რეფრენად იქცნენ: „ეს ასეა: ნადირს, ან მტერს რომ დაზოგავ, სამაგიეროდ, იგი არ დაგზოგავს“... „გული ისე უნდა გამოწაფო, რომ სიბრალული არ შეგეპაროს. ვისაც ქვეყანა ებრალება, ქვეყანა მას არასოდეს შეიბრალებს“... „ვისაც სისხლის ეშინია, იგი ვერასოდეს ვერაფერს შექმნის“... „მე რაც უფრო ახლოს ვეცნობი ადამიანს, მით უფრო იზრდება ძაღლისადმი სიყვარული ჩემში“...

ყაჩაღის მოკვლის ფინალს თამაზ ვარდანიძე ასე გადმოგვცემს: „არც ერთი ნადირის მოკვლა ისე არ გამხარებია, როგორც იმ ყაჩაღის წაქცევა. ზედ ცხვირ-პირში მოხვედროდა ჟაკანის ტყვია. საშინლა დაესახიჩრებინა იგი.

სისხლიო? ვისაც სისხლის ეშინია, იგი ვერასოდეს ვერაფერს შექმნის. არც მე მეკრძალება სისხლისა. უნდა გითხრათ, ეს თქვენ, პოეტებმა გარყვენიტ ქვეყანა თქვენი პაციფისტური ბოღვით. თქვენა ზრდით რბილკანიან თაობებს. თქვენ აბრუებთ მათ მთვარისა და მოყვასის სიყვარულით“.

კიდევ უფრო შთამბეჭდავია მგლის მოკვლის ეპიზოდი, რომელიც კაცთმოძულების გრძნობასაც კი სცილდება. ვარდანიძის



აზრთანწყობილება ცხოვრების მიუღებლობაზე მიუთითებს, მაგრამ ავტორი ფრჩხილებს არ ხსნის და ამ მძიმე სულისკვეთების საფუძველზე არ გვახედებს. — „ხედავ ამ ყალბუხის ქულის მაგვარ რაკს?“

— ვხედავ.

— მგელი ზის იმ გორაკზე — მეუბნება თამაზ ვარდანიძე.

ყმობდა მგელი. არა, წკავწკავებდა, სტიროდა, ღმერთო, როგორი დიდი მწუხარება იხატებოდა ამ მარტოხელა ტყიურის გოდებაში!

ორივენი სმენად ვიქეციით. ისე ნაღვლიანად, ისე გულამომჯდარად, ისე საბრალოდ მოსთქვამდა მგელი თავის მარტოობას და მიუსაფრობას, რომ მე, კონსტანტინე გამსახურდია, — ფრიად გულცივი მონადირე მხრიდან თოფს არ ჩამოვიღებდი, სათნოებით აღვსილი მიუღახლოვდებოდი, თავზე ხელს გადავუსვამდი და ვეტყვოდი:

— რათა სტირი, შე საცოდავო, ვინ დაგიკარგავს, ვის ეძახი ამ ბნელ უდაბნოში? ძვირფასო ძმავო მგელი?

— ხომ ხედავ, მეუბნება თამაზ ვარდანიძე, მგელი რომ მგელია, იმასაც სიყვარული სწყურია... იცი ვის ეძახის იგი? თავის საყვარელს, შორეთს გადახვეწილს, ან გზაში მოკლულს. მე არ შემიძლია მაგის მოსმენა. ჩაიბუტბუტა მოთმინებიდან გამოსულმა თამაზ ვარდანიძემ და თოფი შეწკიპა.

— არ ესროლო, თუ ძმა ხარ.

— არ შემიძლია. გული ისე უნდა გამოწავო, რომ სიბრალოელი არ შეგებაროს. ვისაც ქვეყანა ებრალება, ქვეყანა მას არასოდეს შეიბრალებს. ესა სთქვა, თოფმა იგრილა, მგელმა ხმა გაკმინდა“.

ჯერ ისევ თავისი წიგნის „მზიარული მეცნიერების“ ფრაგმენტებში ფრიდრიჰ ნიცშე წერდა: „ჩვენ, უმაღლესი რანგის ესთეტიკოსები, გვერდს ვერ ავუვლით ბოროტმოქმედებას, ბიწიერებას, სულიერ ტანჯვასა და ცდომილებას...“

ნოველაში „ქალის რძე“ ადამიანის შეუწყნარებლობას გააჩნია მეორე ასპექტიც. ეს არის ადამიანის ფიზიკური არასრულყოფილების გამწვავებული შეგრძნება. მთავარი გმირისათვის ამაზრზენია ფიქრიც კი იმაზე, რომ ადამიანი ფიზიოლოგიურად შეიწყნაროს. თვით სიყვარულის საკმაოდ ეროტიკულად და მცხუნვარედ დახატულ სცენაშიც, როდესაც ლოგიკურია, რომ ადამიანი სწორედ ხსენებულ მხარეზე არ რეაგირებდეს ნეგატიურად, სწორედ ასეთ სცენაში თამაზ ვარდანიძე შოკირებულია იმით, რომ სანატრელი ქალი,

ერთი წუთით ძუძუს მაწოვებელ ახალგაზრდა დედად მოევლინება. ამ სურათში ფროიდისტული მექანიზმი არ დაიძებნება; მთავარი ეჭვი სონაჟისათვის უბრალოდ «გულის ამრევი იყო... ჩადრბანის» რის უულამაზესი ქალის რძე».

ეს ნოველა მჭიდროდ უკავშირდება თავისი აზრობრივი მიმართულებით მასზე ადრე დაწერილ ნოველას „ლილ“. უფრო სწორედ, „ლილში“ თეორიული განხორციელებითაა მოცემული ის მსოფლგანცდა, რომელიც შემდგომ მხატვრული შთამბეჭდაობით განხორციელებულია „ქალის რძეში“.

ამ ნაწარმოებში ესთეტიკური შოკი იპყრობს ჯერ ექიმ შარუხიას; მთელი მისი ცხოვრება, თურმე, ამ შოკისაგან განთავისუფლების ოცნება ყოფილა. ექიმი შარუხია გულწრფელად გამოუტყდება თავის სტუმარს, მოთხრობის მთავარ პერსონაჟს, რომ ამჟამად ყველაფერს ურჩევნია ხელი აიღოს არა მარტო ოჯახზე, არამედ სამშობლოზეც და პირველ შემხვედრ გემს გაჰყვას თუნდაც უბრალო ფერშლად ისევ ახალ ზელანდიაში. მისი მსმენელი მხოლოდ გაოცებულია: „რა დიდი მწუხარება უნდა ჰქონდეს გულში მათ წარმომტემელს, ვფიქრობდი, — მერმე როგორ უნდა სთქვას ეს ეგზომ ლამაზი ცოლის პატრონმა. კარგა ხანს ვაკვირდებოდი ორივე ცოლქმარს — ურთიერთდამოკიდებულებაში მათ ოდნავადაც არ ემჩნეოდათ, რომ რაიმე სიძულვილი ყოფილიყო მათ შორის ჩამოვარდნილი“.

მორიგი ესთეტიკური შოკი ელოდება ლილში შეყვარებულ ახალგაზრდა კაცს, ექიმი შარუხია უჩვენებს მას თავის შიშველ ცოლს, რომელსაც რაქიტის ნიადაგზე ორივე ფერდზე ძვლები აქვს გამობურცული. ეს დაავადება ნოველის ორივე გმირისათვის, არსებითად, ესთეტიკური ნაკლია, მშვენიერების გრძნობის შეურაცხყოფაა. ამიტომაც ექიმი შარუხია უბედური, ხოლო ახალგაზრდა შეყვარებული ისევე თავზარდაცემული ვარბის ლილისგან, როგორც თამაზ ვარდანძე იმ უშვენიერეს თათრის ქალს გაექცა მისი მიწურიდან. ყოფიერება კი, ამ მოთხრობის ავტორის აზრით, მისი უღრმესი მნიშვნელობით, გამართლებულია მხოლოდ ესთეტიკურად, — სილამაზეში. სხვა ღირებულებანი (ზნეობრივი, ინტელექტუალური...) აბსოლუტურ სრულყოფას, უმაღლეს კონდიციას ვერ აღწევენ. მხოლოდ სილამაზეა, იყო და იქნება, სრულქმნილი. „ყოფიერება და ქვეყნიერება გამართლებულია მარადისობაში მხოლოდ როგორც

ესთეტიკური ფენომენი“ — ნიცშეს ეს თავის დროზე უაღრესად პოპულარული დებულება აღებულა მისი პირველი წიგნიდან, „ტოლგედის დაბადება მუსიკის სულიდან“, რომელმაც ეპოქა შექმნა ევროპული ესთეტიზმის ისტორიაში.

სილამაზე ერთადერთი მყიფე ხილია ადამიანთა დასაკავშირებლად; იგი საკომუნიკაციო მოვალეობასაც ეწევა, რადგან სილამაზე ადამიანებს ერთნაირად იზიდავთ. იგი ერთადერთია, რაც ერთნაირად ესმით. და თუკი მას შეერია ნაკლი, ეს აღიქმება, როგორც კატასტროფა, როგორც აპოკალიპსური რისხვის ნიშანი.

სილამაზის მყიფე გარეკანის ქვეშ, ავტორის აზრით, ამაზრზენი სინამდვილე დევს. ნოველაში „ლილ“ ჩვენ კიდეც უფრო კარგად ვიგებთ, თუ რატომ სტოვეებს თათრის ქალის ადგილ-სამყოფელს თამაზ ვარდანიძე: „არაფერი ისე უმგვანოდ მოწყობილი არაა ჩვენს აგებულებაში, როგორც თვალი. არაფერი ისე არ გვატყუებს, როგორც თვალი.“

უფრო მეტს გეტყვი, საერთოდ, მთელი ჩვენი აგებულება უმგვანოდ შეთითხნილი რამეა, და რაც მთავარია, იგი ცუდი მასლისაგანაა აგებული.

საგნის შეცნობა სხვა არაფერია, თუ არ მისივე შეძახება და მე ადამიანი შემადგულა ანატომიის და ფიზიოლოგიის შესწავლამ. — ეს რომ მცოდნოდა, მედიცინას არ შევისწავლიდი...

— არ მეგონა, თქვენ თუ კაცთმოძულე იყავით.

— ან რა შესაყვარებელია ადამიანი, რომელსაც მირიად ნაჩხვლეტებიდან ზინთი და თელგამი გამოსდის. და სულ მცირეოდენი დაშავება და წაბორძიკება კმარა, ეს სისხლით სავსე ტყავის ტომარა, ჩვენს უბადრუკ სხეულს რომ გარს აკრია, ერთბაშად დაირღვეს და მთლად სისხლად და მთლად თელგამად გადაიქცეს იგი, რასაც ჩვენ ამასა და შეუდარებელ მეფეს ბუნებისას ვუწოდებთ.“

საოცარი და წინააღმდეგობრივია ლიტერატურული დეჰეროიზაციის შინაგანი იმპულსები. კანდავლი, ლიდის ნახევრადლეგენდარული მეფე, იმდენად აღტაცებული იყო თავისი ცოლის სრულყოფილი გარეგნობით, რომ ვერ შესძლო ამის ჩვეულებრივად გადატანა; კანდავლმა, საკუთარი ემოციებისთვის გამოსავალი რომ მიეცა, თავის ქვეშევრდომს, რომელთანაც ძალზე მეგობრულად იყო, გიგს, საკუთარი ცოლი — დედოფალი — სრულიად შიშველი აჩვენა. შეურაცხყოფილმა და განრისხებულმა ქალმა არჩევანი წარუღ-

გინა გიგს: მას ან სიცოცხლის ფასად დაუჯდებოდა ამგვარი თავგედობა, ანდა გიგს უნდა მოეკლა კანდაკლი და დედოფალი ცოლად შეერთო. გიგმა უკანასკნელი წინადადება ირჩია და ლილიის შეფე ამგვარად გახდა.

ნოველაში „ლილ“ მოქმედი პერსონაჟები გმირები აღარ არიან, ტრადიციული გავებით. გმირია აქ — სილამაზე, მაგრამ როგორც კი მასში დეფექტი აღმოჩნდება, ხდება ყოველივეს გაბათილება, მოქმედ პირთა სრული დეპროიზაცია.

იგივე თემა, მხოლოდ ბევრად უფრო ნატივად და შთაგონებულად, დაშუშავებულია ნოველაში „პორცელანი“.

ექსპრესიონიზმმა თვისობრივად ახალი ნიშანი შემოიტანა ევროპულ ლიტერატურაში: ყოველი სურათის, ახალი ეპიზოდის, მხატვრული სახისა თუ პოეტური შტრიხის მიღმა იგულისხმება ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობრივი სისტემა, კონცეფციური ლერძი, აზრობრივი კარკასი, თუნდაც ცალკეული დებულება. მხატვრული ნაწარმოების მთელს განვითარებაში აზრობრივ-თეზისური სიცხადე უნდა ყოფილიყო. თეორიულ ლიტერატურაში ექსპრესიონისტები მას „ფარულ იდეას“ უწოდებდნენ. ამიტომაც აღიარებენ, რომ ექსპრესიონიზმმა აშკარად გამოხატული ინტელექტუალიზმი დაამკვიდრა ევროპულ ხელოვნებაში.

ნოველა „პორცელანის“ „ფარული იდეა“ სილამაზის აბსოლუტურ ღირებულებაში მდგომარეობს. ადამიანი მისაღებია მხოლოდ არტისტულ გარემოში, რადგან სილამაზე მალღა დგას ეთიკაზეც და ჩვენს არასრულყოფილ გონებაზეც. ყველა სიკეთე მისგან მომდინარეობს. როდესაც ნოველაში ვკითხულობთ: „რამდენი სიყვარული, რამდენი ჯაფა მოუნდებოდა იმ მშვიდობიანობის მოყვარულ ჩინელს, ამ ოთხიოდე საუკუნის წინათ, შენი პორცელანის ფორმებისა და ფერადების მოსაგონებლად. მერე რამდენი სიყვარული მოიმკო მისმა ქმნილებამ შენი ცოლის წინაპრებისა და შენს ოჯახში. რამდენი სულიერი სიკეთე და სათნოება უნდა გამოეჩინა შენს მახლობელთა ხელებს, რომ ამ პორცელანის სათუთი, რბიული ყუნწის მსგავსი ხელსაყიდი არ დაემსხვრიათ...“ ამ ციტატაში ავტორი თითქოს ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ სილამაზე შემკრები ფოკუსია მთავარ ადამიანურ სათნოებათა. მიაქციეთ ყურადღება, რომელი ადამიანური სიკეთე არაა მშვენიერში ფოკუსირებული, რომელთა გარეშე მას წარმოშობა და არსებობა არ შეუძლია: სიყვარული და

მრომისმოყვარეობა, ტალანტი და ჯაფა, მშვიდობიანობის ბლომა და უკიდურესად დახვეწილი გემოვნება, „სულიერი სიკეთე და სათნოება“, რომელთაც მისი ფაქიზი, რხეული ფორმები ასნივებენ. ნოველაში პორცელანის<sup>1</sup> ჩაის ჭურჭელი მშვენიერის, სილამაზის მატერიალური განმასახიერებელია; ის, რაც მოთხრობაში თქმულია ჩინური ფაიფურის ჩაის ჭურჭელზე, ითქმის სილამაზის ღვთაებრივსა თუ მიწიერ კანონებზეც.

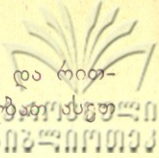
ეს პორცელანი გაჰყიდეს — პატრონის ვალების დასაფარავად. „უნდა გავგეყიდაო! როცა ამას მიაშობდა ბარონ როსტრუპი, მე ვხედავდი, თუ როგორ გაულურჯდა მას ტუჩის კუთხეები. ყველაფერი ისეთის კილოთი, ნაღვლიანი სახით მიაშობ, თითქოს ვიღაც გარდაცვლილიყო ოჯახში. დამე შინ რომ ვბრუნდებოდი, გულზე ლოდვიით მაწვა ორიოდე საათის წინ გაგონილი ამბავი“...

ამიტომ ბუნებრივია ის, რაც მოხდა შემდგომ ამბის მთხრობელ პერსონაჟსა და ბარონ როსტრუპის ოჯახს შორის: ისინი არაკონტაქტურნი გახდნენ. აღარ არის ის, რაც აღამიანთა მაკავშირებელია, რაც თავისი მიმზიდველი ძალით საუკუნეებშია გამოტარებული: სილამაზე. „მშვიდობით, მშვენიერო საღამოებო ბარონ როსტრუპის ოჯახში, მშვიდობით ჰაეროვანო ჩაის ჭურჭელი!.. შენ ერთ წამში ხელიდან გააგდე ეგ ძვირფასი საუნჯე, რომელიც მთელი მოდგმის, მთელი ეპოქის სულიერი სიმდიდრის ჭურჭელიც იყო. ამის შემდეგ მე ბარონ როსტრუპისას ფეხი არ დამიდგამს“.

ნოველა 1916 წელს, მიუნჰენშია დაწერილი. იგი სილამაზის ტოტალური განცდით არის შესრულებული, რაც ნიცშეანური ესთეტიკიდან მომდინარეობდა. რითღაა ეს ნაწარმოები ექსპრესიონისტული ნოველა? ჩვენი აზრით, პირველ რიგში ფინალით, სადაც თავისებური ექსპრესიონისტული იერემიადაა მოცემული იმის გამო, რომ პორცელანის ჭურჭელი, რომელსაც უწინ ჩაის მსმელთა თითები და ტუჩები ათბობდა და ეხებოდა, ახლა მუზეუმის მტერიან თაროზე ექსპონატის რომელიღაც ნომრის ქვეშ განისვენებს: „სად არის, ნეტავ, მადამ როსტრუპის პორცელანი? ვფიქრობ ხანდახან... ეგებ ნიუ-იორკის რომელიმე მუზეუმში!“

ჰმ, მუზეუმი! მუზეუმი სხვა რაღაა, თუ არა უშველებელი სასაფლაო, სადაც ყოველი ერი თავის გრძნობებს მარხავს... დიდი საფ-

1 პორცელანის ქართული სახელწოდებაა ფაიფური...



საქართველოს  
საბჭოთაო  
საზოგადოებრივი  
საბჭო

ლავი მიცვალბულ გრძობათა, დრომოკმულ ფერადებისა და რით-  
მებისა... ბარონ როსტრუპის მშვენიერი პორტელანიც აღბრუნებული  
ადგილას ასაფლავია სადმე“.

ეს არის ექსპრესიონისტული პროტესტი ხელოვნებისა და ცხოვ-  
რების გათიშულობის გამო, რისთვისაც ექსპრესიონიზმმა „ხელოვნე-  
ბას მისი უტოპიური ასპექტი წაართვა, როდესაც იგი დაუკავშირა  
თავის აზრთგანწყობილებას, მოქმედებას და ეს უკანასკნელი კოპი-  
ურად, მისი პირდაპირი მნიშვნელობით გაიგო“... ეს იყო ცლა ოდი-  
ნდელი დუალიზმის დაძლევისა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ იგი უნაყოფო  
გამოდგა, მაგრამ მხატვრული განსახიერების თვალსაზრისით ამ  
მცდელობის ღირსება დაცული იყო. ნოველაც ამიტომ დაიწერა.

მეორე მხრივ, ნოველაში ლაპარაკია სწორედ იმ ავანგარდის-  
ტულ ხელოვნებაზე, რომლის შესახებ ნაწარმოებში მადამ როსტრუ-  
პი მოგვითხრობს. ფერწერაში ირაციონალური თუ აბსტრაქტული  
ექსპრესიონიზმი მართლაც ძალზე ახლოა მიკროსკოპით აღმოჩენილ  
„მეორე სინამდვილესთან“ — იმდენად აკლია მას დრამატიზმი. ექს-  
პრესიონიზმში ძალზე განვითარებული დეფორმაციის ხელოვნება —  
„აყვანილი“ ინტელექტუალურ ხარისხში, გვაძლევს იმ აბსტრაქტულ  
ხელოვნებას, რომელზეც ნოველაშია ლაპარაკი. მოვუსმინოთ მადამ  
როსტრუპს: „მე ბარონ როსტრუპი მიტომაც შემეფიქვარდა, რომ იგი  
უფანტაზიო კაცია. იმ ხანებში იგი ბაქტერიოლოგიით იყო გატაცე-  
ბული. ერთხელ, მარტო ყოფნის დროს, მეც ავიღე ხელში მისი მიკ-  
როსკოპი. ნამდვილი სინამდვილე მაშინ ვნახე, სულ სხვა ფერადი,  
სულ სხვა ხაზმოსმა, ვიდრე ის სინამდვილე, რომელსაც ჩვენ შეუი-  
არაღებელი თვალით ვხედავთ. მაშასადამე, ვიფიქრე მე, ჩვენი სინამ-  
დვილე მტკნარი სიცრუე ყოფილა-მეთქი. კიდევ ყოფილა მეორე სი-  
ნამდვილე. ხელოვნება კი მესამე სინამდვილეა, მხატვრის მიკროს-  
კოპში დანახული. ამ შეგნებამდის ამ ათიოდე წლის წინათ მივედი  
და ირაციონალის ფერების შეხამება დავიწყე. მაშინ სად იყვნენ  
ექსპრესიონისტები? მე მათდა დამოუკიდებლად მივაგენი ირაციო-  
ნალ ექსპრესიონიზმს. სულ მიკროსკოპის წყალობით“.

როგორც ვნახეთ, ნოველაში თანაცხოვრობენ ნიცშეანური და  
ექსპრესიონისტული მოტივები.

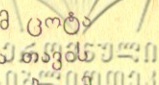
თვალნათლივია კ. გამსახურდიას ამავე ნოველის („პორტელა-  
ნის“) ლიტერატურული დამოკიდებულება თომას მანის ცნობილ მო-  
თხრობასთან „სიკვდილი ვენეციაში“ (1911). გასაყიდად განწირულ

პორცელანის სერვისს, ე. ი. სილამაზის მოშობის საგანს თომას მანის მოთხოვნაში შეესატყვისება მშვენიერი ტაძოს (მითოსურ პლანში — ყრმა დიონისეს) დროებითი მოვლინება მოთხოვნის მთავარი პერსონაჟის, მწერალ აშენბახის ცხოვრებაში და შემდგომ მისგან სამუდამოდ მოწყვეტა. აშენბახი კვდება, როდესაც დგება დრო და სრულყოფილ სილამაზეს, მშვენიერ ტაძოს, იგი სამარადისოდ უნდა განშორდეს.

„სიკვდილი ვენეციაში“ ორპლანოვანი დიონისური მოთხოვნაა, რომელიც კვალდაკვალ მისდევს და აღრმავებს (აზუსტებს) ნიციშეს ესთეტიკურ პოსტულატებს. თომას მანის აზრით, რომელიც თანაბრად გამოხატავს როგორც მისივე დასახელებული მოთხოვნის, აგრეთვე კ. გამსახურდიას „პორცელანის“ დედააზრს, სილამაზე ერთადერთი ფორმაა სულიერობისა, რომელიც გრძნობის შემწეობით შეგვიძლია აღვიქვათ. სილამაზე — გრძნობადობის ერთადერთი გზაა სულისკენ. მხოლოდ სილამაზეა ღვთაებრივი, იგია ღირსი სიყვარულისა და ამავე დროს — ხილულია. ამიტომ, სილამაზის აღკვეთა ორსავე დასახელებულ ნაწარმოებში იწვევს კატასტროფას.

ქართულ მწერლობაში კ. გამსახურდიასთან გვხვდება გაუცხოების თემის პროფესიონალური დამუშავება. გაუცხოების თემა არაერთხელ განხორციელებულა ჩვენს ლიტერატურაში მსოფლიო სტანდარტების დონეზე. იშვიათია გაუცხოების კიდევ უფრო მძაფრად გადმოცემა, ვიდრე ეს გვაქვს ვაჟა-ფშაველას მოთხოვნაში „მთანი მაღალნი“. „მთანი მაღალნი“ გაუცხოების სკულპტურულად განფენილი, გაშლილი მეტაფორაა, გაუცხოების ირაციონალური შეგრძნება. და მიუხედავად ამისა, ადამიანის მტრულ გარემოში გაუცხოების პრობლემა, გადაწყვეტილი პროფესიონალურად, ჩვენში პირველად კ. გამსახურდიასთან გვხვდება.

ერთი საბჭოთა მკვლევარის სიტყვით, „ექსპრესიონიზმში — გერმანულ ლიტერატურაში პირველად — უჩვეულო ტკივილითა და ძალით გაისმა თემა გაუცხოებული ადამიანისა, ადამიანისა, რომელიც თავგამეტებით ცდილობს შეიცნოს მასზე ლოდად დაწოლილი „კანონი“. ფრანც კაფკას შემოქმედების მეშვეობით ექსპრესიონიზმში შემოსული გაუცხოების თემა დაკავშირებულია არა ერთ სახელთან მწერლობის შემდგომ განვითარებაში“.



გაუცხოების ცნება ფსიქოლოგიაში და მწერლობაში ამ ცოტა ხნის წინ დამკვიდრდა. მაგრამ ჯერ კიდევ 1844 წელს მარქსმა თავის „ეკონომიურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებში“ მიაქცია ყურადღება სოციალურ მოვლენას და აღნიშნა, რომ ფაქტიურად გაუცხოება ფსიქოლოგიური შედეგია კერძო საკუთრების გაბატონებული ფორმებისა. მარქსმა უჩვენა, რომ კერძო საკუთრება — ეს ადამიანების საგნებთან დამოკიდებულება კი არაა, არამედ ადამიანთა შორის დამოკიდებულების ფორმაა. ამიტომ საზოგადოება, როგორც სისტემა, თვითონაა გაუცხოების გარდუვალი წყარო. გაუცხოება ხდება საზოგადოების ყოველ საფეხურზე, ყოველ უჯრედში: ოჯახშიც, სადაც ადამიანები ყველაზე მჭიდრო ურთიერთკავშირში არიან, გაუცხოება ინტენსიურ სახეს იღებს.

გაუცხოება ხდება საზოგადოების ყველა ფენაში. მარქსი აღნიშნავდა, რომ პურიტანულ საზოგადოებაში, სადაც შეგნებულად ხელი აუღლიათ ცხოვრების ნორმალური პირობებისაგან — გაუცხოება კიდევ უფრო მეტია. „რაც უფრო ნაკლებს ჭამ, სვამ, რაც უფრო ნაკლებად ყიდულობ წიგნებს, რაც უფრო იშვიათად დადიხარ თეატრში, ბალებზე, კაფეში, რაც უფრო ნაკლებად ფიქრობ, ნაკლებად გიყვარს, ნაკლებად ანვითარებ თეორიებს, მღერი, ხატავ, ფარიკაობ და ა. შ., მით უფრო ზოგავ და მით უფრო იზრდება შენი საუნჯე — შენი კაპიტალი, რომელსაც ჩრჩილი და ჭიაც რომ ვერას დააკლებს. რაც უფრო უბადრუკია შენი ყოფიერება, რაც უფრო ნაკლებად ავლენ შენს ცხოვრებას, მით უფრო მეტია შენი დოვლათი და მით უფრო მეტია შენი გაუცხოებული ცხოვრება, მით უფრო მეტად ზრდი საკუთარ გაუცხოებულ არსებას“...

აქედან კი გამომდინარეობს, რომ გაუცხოება ფსიქოლოგიური ფენომენია, მაგრამ ამ ფსიქოლოგიურ ვითარებას სოციოლოგიური საფუძვლებიც აქვს. ცალკეული პიროვნება ჯცხოვდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ პიროვნებას ერღვევა ურთიერთობა არა მარტო გარეშე ადამიანებთან, „სხვებთან“, იგი საკუთარ თავისგანაც განმხოვდება, რადგან უარს ამბობს მისთვის აუცილებელ სასიცოცხლო ინტერესებზე, რომლებმაც პირველ რიგში, უნდა განამტკიცონ ეს საურთიერთობო კავშირები.

ლიტერატურა კარგა ხანია დაინტერესდა გაუცხოების ფსიქოლოგიური მხარით, მისი კონფლიქტური ბუნებით. გაუცხოების წყაროები დაუშრეტელი აღმოჩნდა. ადამიანები „ასფალტის ჯუნ-



გლებში“, „მარტოხელების ბრბოში“, ოჯახში — არაკომუნიკაბელური, გაუცხოებული ადამიანებია. აღმოჩნდა, რომ გაუცხოებულ ველი ბუნებრივი მდგომარეობაა ადამიანისა ბურჟუაზიული საზოგადოებაში. ამიტომ საზოგადოება ადამიანს ვერ დაეხმარება. საზოგადოების მიღმა კი დამხმარე არ არსებობს; მეცნიერებას, ფილოსოფიას, ისტორიას — არაფერს არ შეუძლია საზოგადოების ფარგლებში დახმარება. გაუცხოებულ ადამიანს რჩება საკუთარი შინაგანი სამყარო, საკუთარი შინაგანი სულიერი ძალები. აქედან გამომდინარე — მარტოობა ადამიანის ცხოვრების უმაღლეს ინსტანციად იქცევა.

კ. გამსახურდიას ერთ-ერთ აღრეულ ნოველაში „მკვდართან შეხვედრა“ (1919) გაუცხოებული ადამიანი ლოგიკურ დასასრულს ჰპოულობს თვითმკვლელობაში. ნოველაში „ფარული იდეის“ სახით ვაწყდებით გაუცხოების სხვადასხვა ფსიქოლოგიურ ასპექტებს. ადამიანები არაკომუნიკაბელურები არიან, ისინი ვერ სწვდებიან ერთმანეთს, თუმცა მთელი სიცოცხლე „უძახიან, ეძებენ ერთი მეორეს... ადამიანი ადამიანს ეძებს ტყეში. მე კი არავის ვეძებ, არავინ მეძებს... მე მარტო ვარ ჩემს ფიქრებში, მე მარტო მივდივარ ჩემს ბნელ გზაზე“...

აქვე მწერალი გველაპარაკება იმ მოვლენაზეც, რომ ადამიანს საკუთარ ცნობიერებასთანაც დაკარგული აქვს მჭიდრო კავშირი. ადამიანზე მხოლოდ ცნობიერი ძალები არ ბატონობენ; იგი თვით საკუთარი ცნობიერებისაგანაც კი ნაწილობრივ გაუცხოებულია. „საკვირველია სწორედ, — წერს ავტორი, — როცა არავინ გვიჩქარის, როცა არავითარი საქმე არა გვაქვს, არც არავითარი განსაკუთრებული მიზანი, მაშინ მაინც სად მივიჩქარით? სად მიგვესწრაფის სული? ჩვენ გვგონია ვისვენებთ, როცა გვგონია თავისუფლად ვსუნთქავთ და ბოლთას ვცემთ, მაშინაც ვილაც კოფოზე გვაზის და სადღაც მიგვაჩქარებს“.

ნოველაში „მკვდართან შეხვედრა“ ადამიანის გაუცხოების პრობლემა ზოგადადაა დასმული, ფსიქოლოგიურ სიბრტყეს ზოგად-ფილოსოფიური საფანელი აქვს. იგი პირველი ნაწარმოებია ჩვენს მწერლობაში, სადაც ადამიანის პიროვნების გაუცხოების საკითხი კვალიფიციურ დონეზე აისახა. ადამიანის პიროვნება დათრგუნულია და გაუცხოებულია გარეშე საგნების მოზღვავეებით („ჩვენ ყველანი საგნების თოკზე ვკიდევართ“). მატერიამ გადამწყვეტი იერიში მიი-

ტანა ადამიანზე, მის ცნობიერებაზე. საგანთა სიმრავლე, უძრავი სიმდიდრე ადამიანის საწინააღმდეგოდ შემოტრიალდა: იწვევს გაუცხოებას, სულიერ შოკს. „ბავშვობისას მინახავს ჩვენი სოფლის სასალახოს მოედანზე ცხოველის სისხლის ნაწვეთს რომ დაბლაოდა გავლილი პირუტყვი. მეც ამ პირუტყვივით მიწა ვიყვირო და მთელს ქვეყანას შევატყობინო, რომ აქ ტყეში, ბნელში კაცი ჰკილია ხეზე და არავინ იცის ეს...“

ჩემი ოთახის კედლებს შევაფარე თავი. ვიდრემდის თავს შემოვრგავდი კარებში, ასე მეგონა მომსდევდა ვიღაც და მეძახდა: „ძირს ჩამომიღე, დამასვენე, შე ქრისტიანო!“

საათმა 12-ჯერ დარეკა. ქუჩიდან ავტოს ღმუილი ისმის. ვტრიალებ, ვტრიალებ ლოგინში. თვალს ვხუჭავ, გვერდს ვიცვლი, ხან ბალიშს. — მახლობელ კათოლიკურ ეკლესიაში რეკავენ. ვიხრჩობი სიცხისაგან, თვალს ვახეღ და ორი სინათლისაგან დაცლილი თვალი შემომცქერის საყვედურით... სასთუმალი, საბანი, საგები — ყველაფერი ცხელია... ჩამოვდივარ ლოგინიდან და ცივ იატაკზე გართხმული ვისვენებ. როგორ მიამა იატაკის სიგრილე! ასე უნდოდა ამ კაცსაც, ძირს ჩამომეღო და მომესვენებინა...

ვწევარ პირალმა და ვვრძნობ: ჩვენ ყველანი საგნების თოვზე ვკიდივართ დღე და დამ და გამვლელ-გამომვლელს ველრიჭებით: „ძირს ჩამომიღე, დამასვენე, შე ქრისტიანო!..“

გარესინამდვილე მტრულადაა ადამიანისადმი განწყობილი, რაც, აგრეთვე, არსებითი წყაროა იმისათვის, რომ ადამიანი სრულ გაუცხოებაში მოექცეს. დრო, დროის უწყვეტი და განურჩეველი მდინარეება — აუცხოებს ადამიანის პიროვნებას. საკმაოდ სევდიან ექსპრესიონისტულ ნოველაში „საათები“ (1920), სადაც დიდი ქალაქი საათის ისრების მსვლელობის ყოველსმომცველ მარწუხებშია მოქცეული, დროს კონკრეტულ-კალენდარული ვაგება კი არ აქვს, იგი ადამიანის გაუცხოების, წარმავლობისა და გარე სინამდვილესთან მტრულად განწყობილების მარადიული სიმბოლოა. საათები „ლიად დარჩენილი თვალებია მარადისობისა“.

ამ პატარა ნოველის მთავარი „პერსონაჟი“ საათებია — დროის შეუწყნარებელი მსვლელობა — რომლის დამოკიდებულება გაუცხოებულ ადამიანთან ცივი, მონოტონური განურჩევლობაა და რასაც ქალაქის საათების გაუთავებელი რეკვა ტონალურადაც გამოხატავს. „საათზე უფრო ღრმა სიმბოლო მე არ მეგულება!.. ჩემს ხან-

გრძლივ უძინარ ღამეებში, მარტოობაში და უცხოობაში ისინი რეკა-  
ვენ, რეკავენ, თითქოს ვილაცას ჩემთვის ძვირფასს და საყვარელს  
მისვენებენ სადღაც, დიდი ქალაქის ბნელ ქუჩებში...

ღარეკეს ერთჯერ, ორჯერ, სამჯერ... აყდარუნდება თორმეტჯერ  
და ყველანი ერთის ჯადოსნური ღირიჟორის ჯოხის გაქნევაზე აყ-  
დარუნდებიან მთელი მძინარე ქალაქის საათები და ისეთი გრძნობა  
მაქვს, თითქოს ვილაცეებმა ცხრა ჩირაღდანი აიღეს, სანდლები ფეხ-  
ზე წამოიცივეს, ჩირაღდნები აანთეს და ემზადებიან გასასვენებლად.

საათები ბინის კედლებზე, საათები მოედნებზე, საათები რკინი-  
გზის სადგურებზე, საათები ეკლესიის გუმბათებზე და ტრიუმფალურ  
ჭიშკრებზე. რეკავენ, რეკავენ, ზარითა და ზათქით მისვენებენ მზე-  
ვადასულ დროს, რომელიც ყველაფერს გართმევს, ყველაფერს თან  
წაიღებს, რაც აქამდის გვიგრძენია, ყველაფერს რაც გვეყვარებია და  
შეგვძულებია. ჩვენს დიდ სიხარულსა და პატარა ბედნიერებას, ჩვენს  
ღარდასა და ჩვენს გულის ჭირს. ჩვენს ღიმილსა და ჩვენს ცრემლებს.  
ყველაფერს, ყველაფერს, თან წაიღებენ საათები, საათები ჩვენი ბი-  
ნის კედლებზე, საათები ქალაქის მოედნებზე, საათები რკინიგზის  
სადგურებზე, საათები სიკვდილის ტრიუმფალურ ჭიშკრებზე“.

მხატვრულად ძალზე შთამბეჭდავია ტიპიური ექსპრესიონისტუ-  
ლი ნოველა „ტელეფონში“. იგი ერთ-ერთ ქვეთავადაა შესული რო-  
მანში „დიონისოს ღიმილი“. ადამიანის გაუცხოების პრობლემა, რო-  
გორც დამოუკიდებელი ფსიქოსოციალური მოვლენა, ამ ნაწარმოებ-  
შიც მთელი სიმძაფრითაა დასმული. „ტელეფონში“ არაკომუნიკაბე-  
ლური ადამიანის მარტოობის დრამა ცალკეული მხატვრული ხერხე-  
ბითა და ადამიანის დაშლილი ფსიქიკის ჩვენებითაა გამოვლინებული.  
განწყობილების ჭარბი, პიპერტროფირებული გამძაფრებით ნოველა  
„ტელეფონში“ შესრულებულია ტიპიურ ექსპრესიონისტულ გასა-  
ღებში. მასში გამოსახულია ცნობიერება ადამიანისა, რომელიც დი-  
დი ქალაქის, მისი გიგანტური ცივილიზაციის უმაღლესი ინტელექ-  
ტუალური პროდუქტია; მაგრამ იგი დიდ ქალაქს კი არ აშენებს, არა-  
მედ XX საუკუნის დიდი ქალაქის მხოლოდ სულიერი ნაშიერია.

ნაწარმოებში მძაფრადაა მიგნებული და გამოხატული ურბანის-  
ტული მგრძნობელობა, დიდი ქალაქისაგან, ანუ მარტოობაში ცხოვ-  
რებისაგან მიღებული დაღლილობა, გაუცხოება, ერთგვარი ინტელექ-  
ტუალური სასოწარკვეთა და ყოველივე ამის დახვეწილი სტილიზე-  
ბული სახე. გაუცხოების თემა აქ ფსიქოლოგიურ პლანში არ იშლება,

არამედ, როგორც ეს ექსპრესიონისტული პროზის პოეტიკისათვისაა ნიშნული, ფსიქოლოგიზმი შენაცვლებულია მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებისგან ემანსიპირებულ მოქმედებათა ფიქსირებით, ფაქტოგრაფიით და გადმოცემული ვითარების სულის დინამიზირებით.

თხრობის შინაგანი ექსპრესიის მაღალი ძაბვა, გამომხატველობითი ექსპრესიის ზრდა — საგნის დეფორმაციამდე — ექსპრესიონისტული ესთეტიკის პირველადი ნიშნებია. ამის გათვალისწინების შემდეგ გასაგებია, თუ რანაირად ათვალეირებს იოჰანეს ნოიშტეტი საკუთარ გაუცხოებულ ცნობიერებას, საკუთარი თავის ქალის შიგ-მდებარებას: „ინგებორმა სავარძლიდან ამომიყვანა ბავშვივით, მოიტანა უშველებელი ცივი ქვა და თავი დამიმსხვრია. იცი, რა ვნახე? ტვინის უჯრედები სულ გამოღრღნილი ყოფილა. ეს იყო დიდი ნათელხილვა და სასწაული. მთელი თავისქალა გამჭვარტლული იყო თუთუნის ნიკოტინით, დიდი ქალაქის ქარხნების ობშვივართა და მტვერით. აქ ყოფილან ნამცეცები ასფალტის, რკინის, ფოლადის, ბრინჯაოს, საფირონის, მარმარილოს, ქაღალდების, გაზეთების, წიგნების, რელატივიზმის თეორიების, კანტის, აინშტაინის, აზიის, აფრიკის, მთელი ჩვენი უსულო ცივილიზაციის და პათეტიკური კულტურის...“

და შიგ შუაგულში, არ დაიჭერებ, პატარა, დაღმეჭილი, გაყინული, დაკოჟრებული დაუნდობელი აგნესას გული. მე ავიღე ხელში ეს ცივი, მეტეორის ქვასავით გაყინული გული, რომელიც მაშინ ჩავარდნილა ჩემს თავში, როცა იგი ცეცხლმოდებული და აღვზნებული ვნახე იმ ღამეს კოპენჰაგენის ოპერაში. მე ვთხოვე და ინგებორმა ეს უსაყვარლესი გული ფეხით გასრისა. თავის კოხტა ფეხით გასრისა, გასრისა...“

ამ ნოველაში დიალოგი ტელეფონით სწარმოებს. ტელეფონიც აქ ექსპრესიონისტული მეტაფორაა: ხელოვნურ გარემოში დამყარებული სატელეფონო კავშირი, ერთგვარად, განასახიერებს ადამიანთა სულიერი კონტაქტების სიძნელეს, არაუშუალო დამოკიდებულებას და როდესაც, ნოველის ბოლოს, ეს სატელეფონო კავშირი წყდება, ამგვარი კავშირების არასაიმედო ბუნებასაც, წარმოქმნილ გაუგებრობას, გათიშვას.

ჩვენი საუკუნის ათიან და ოციან წლებში ეროვნულმა დგობამ კულტურის სფეროებში იმძლავრა და მრავალსახონად იჩინა თავი ერთ-ერთ სახიერებად ეროვნულობისა იქცა მითოსქმნადობა მითოსური აზროვნება ქართულ მწერლობაში თავიდანვე ნოყიერ ნიადაგზე მოექცა. დემნა შენგელია, კონსტანტინე გამსახურდია და სხვები — მითოსშემოქმედებითი აზროვნების რკალში დამაშვრალი მწერლებია. მითოსქმნადობა მათთვის ეროვნული ყოფიერების წვდომა, ათასწლოვანი ეროვნული პლასტების მოსინჯვა და მოშველიებაა, მრავალათასწლოვანი ეროვნული სულის, მისი „ღვთაებრივი შუაგულის“ ხილვა და ხელით შეხება.

ქართველი მწერლისათვის მითოსი ანტიკონფორმისტულია, მარადიული ეროვნული დილაა. მითოსი ეროვნული ცხოვრების შიდასახეა, ცხოვრების ისტორიული შრეების უძველესი ხატოვანი სისტემაა, მისი თავდაპირველი ესკიზია. მითოსში მოცემულია ეროვნული სახიერების უცვლელი თარგები, ფსიქოისტორიული „გენეტიკა“, თანშობილი წარმოდგენები და ჩვენებები.

ექსპრესიონიზმის ესთეტიკისათვის ორგანული აღმოჩნდა მითოსშემოქმედებითი აზროვნების სისტემები და კალაპოტები. ექსპრესიონისტული მითოსური პროზის პერსონაჟი, როგორც წესი, არაა ინდივიდუალიზებული, ძალზე შორსაა იმისგან, რასაც ტრადიციულ მწერლობაში ხასიათი ეწოდება, — პერსონაჟი აქ უახლოვდება ტიპს.

მითოსურ პროზაში (მითოსურ რეალიზმში) უგულვებელყოფილია, აგრეთვე, ტრადიციული, კლასიკური რომანის ფსიქოლოგიზმი: ფსიქოლოგიური აპარატის მექანიზმი, ფსიქოლოგიური ნახატის განვითარება და სიზუსტე მოქმედებით, ფაქტით, ქცევის პირობითობით და მოქმედების სხვა სიბრტყეებით არის შენაცვლებული.

მითოსურ ნაწარმოებში სპეციფიკურია მითოსური ველი: მითოსური ლანდშაფტი, გაძლიერებული ეთნობოტანიკით, ლექსიკა, გამაძფრებული ეთნოგრაფიზმითა და გაუცნაურებული სიტყვებით, პერსონაჟთა მითოსური ტიპიურობა და საერთო კოლორიტი — მითოსური შუქ-ჩრდილებითა და ფერადოვნებით. მითოსური მოდელეზის, ქარგებისა და ველის შექმნა იქნება მითიზირება, მითების მთხზველობა, მითოსშემოქმედება. ლიტერატურას, სადაც მითიზირება შემოქმედებითი არაა და მითი გარეგნულადაა დამუშავებული (გადამუშავებულია) ან მითოსიდან სხვა ქანრშია ლიტერატურულ

დონეზე გადატანილი — ეწოდება მითოლოგიზირება (ტერ-  
მინები შესაბამის მეცნიერებაშია დადგენილი).

ზემოთქმულიდან ნათელი უნდა გახდეს, რატომ აძლევს კ. გამ-  
სახურდია ყოვლისმყოფელ მნიშვნელობას მითოსს, როდესაც თავის  
გამონათქვამებს ანიჭებს მინიშნების, ბიბლიური ალუზიის ძლევამო-  
სილ იერს: „...პირველიდანვე იყო მითი. ამ ქვეყნად ყოველივე მი-  
თით შეიქმნა, რაც კი რამ შეიქმნა. მითი წინ უსწრებდა ადამიანის  
ყოფას.

მითი იყო უპირველესი განზრახვა ღმერთკაცისა და ხელოვანისა.  
და როცა ყოველივე არარად იქმნება, დარჩება ალბათ მითი...

თუნდაც სოფელი ნაჭყვედი —ათასზე მეტი კომლი ამომწყდარა,  
ათასზე მეტი კერა ჩანაცრულა. ფოცხვერები და ბუკიოტები კივიან  
ნასახლარებზე. ნაჭყვედის ეკლესია დარჩენილა მხოლოდ, საუკუნეე-  
ბის კოშმარულ სიზმარში გართული. და მთელ საჭყონდლოში უდი-  
დესს სოფლიდან დარჩა მხოლოდ ბნელი მითი...“

ეს არის ამონაწერი კ. გამსახურდიას ნოველიდან „ტაბუ“, რო-  
მელიც მითოსური ტვალისმიის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებადაა  
აღიარებული ქართულ მწერლობაში. დროებითი შემოქმედებითი  
უძლურება, შემოქმედებითი უნაყოფობის დროებითი ხანა მწერლის  
მიერ გაიგივებულია მითოსმთხველობის უუნარობასთან. მისთვის  
ეს არის შემოქმედებითი კრიზისის ერთადერთი შესაძლებელი  
ფორმა. ამავე ნოველაში ვკითხულობთ: „...და თქვენ იცით, რა ძნე-  
ლია პოეტისათვის კრიზისი? კრიზისი ჩვენი სულის გამოფხიზლებაა  
ზმანებისა და მითის ჯადოსაგან.

კრიზისი?

უმითოდ ყოფნაა.

ჩვენთვის: არ ყოფნა.

დადიხარ ამქვეყნად ზედმეტი კაცივით. გაზარმაცდები. მეღნის  
სუნი შეგვადგება, როგორც ნამთვრალევეზე ღვინო კახური. და თვით-  
ვე გიკვირს, რომ ოდესღაც სული გედგა მითების მთხვევლი და ადა-  
მიანების სიტყვით დაელექტროება შეგეძლო“.

ნოველაში პერსონაჟთა პორტრეტები „მითოსურია“. ამ „მითო-  
სურ“ პორტრეტს, უნდა ითქვას, ზედმიწევნით შეესაბამება ექსპრეს-  
იონისტული ფერწერისთვის დამახასიათებელი დეფორმაციის სტილი  
და უტრირების ტექნიკა, უჩვეულობის განცდა და „მითოსური“

დისტანციის მხატვრული ილუზია. ასეთნაირადაა შესრულებული ნაწარმოებში დიაკონ ნატიეს ფერწერული პორტრეტი.

ეთნოოტანთა მითოსური პეიზაჟის მოუცილებელი ელემენტები კ. გამსახურდიას პროზაში (ჩვენი აზრით, კ. გამსახურდია, როგორც პეიზაჟისტი, ქართული პროზის ვაჟა-ფშაველას, თუკი ასეთი გამოთქმა მეტად უხერხული არაა. ვაჟა-ფშაველას შემდეგ ქართული მითოსისა და ბუნების მსგავსი შემგვრძნობი ჩვენ არ გვყოლია): „...გვიძრა მიჰყვება ფშალითა და ეკლით დატვირთულ კატაბარდებს; მელიკუდითა და რძია-რძიით მოფენილი ტრამალი, ხავსმოდებული ჭონჭყი. სამუხლე ლელი და ბაყაყების მწყობრი ორკესტრი. ო, კარგად მესმის მე მშობლიური მელანქოლია ამ ქვემძრომების ქორალურ მოთქმაში. ქვეყნის გაჩენიდან აქ მდგარან ალბათ ეს მწვანე ტბორები მიცვალებულის თვალბივით გამოციებული და მოწყენილი. უქმურა და ციება ბინადრობენ ამ ჭაობში. აქ მიწის კაცი შემხვედრია შებინდებულზე, პირაღმა მწოლიარე ცას რომ უშვერდა თავის წითელ, ხორკლიან მუცელს...“

„ტაბუ“ ძალზე მდიდარია ისეთი ეთნოგრაფიზმებით, როგორიცაა სხვადასხვა ხასიათის შელოცვები, „მიწის გაჯერება“, მიმინოს მოვლა და დაგეშვა, გათვალვა, ყოფითი ცხოვრების დეტალები, ჟანრიზმები, ცრურწმენა და სხვ. ეთნოგრაფიული მასალა დოკუმენტური სიცხადითა და პირვანდელობითაა შემოტანილი ნაწარმოებში. ამ თითქოსდა შემეცნებითი ხასიათის ინფორმაციას ნოველაში შემოაქვს მხატვრული შთამბეჭდაობის ახალი ხარისხი, ახალი თვისობრიობა. მწერალი წერს:

„შიში ნადირისა, ჭინკისა და ოჩოკოჩის წინაშე... დიდები გვასწავლიდნენ მწყემსებს, როგორ მოვქცეულიყავით, როცა ჭინკა დაგვიძახებდა ან დათვი შეგვეფეთებოდა, გველისთავის მპარსველა გვერდს ჩაგვივლიდა. მაგნე წყალში ქვას გადისვრიდა ან ხვითოს მშობიარე გველი სადმე ჭაობში აკაკანდებოდა. ან თუ როგორ უნდა მოგვევლო გათოფილისა და უქმურშეყრილისათვის.“

ვიცოდით შელოცვები მიწიდან აყოლილისა, წყლიდან ამოყოლილისა, ნოშოდან მირქმულის, ოსეოფაზე შეხვედრილისა, ნადირის შესაკვრელი...

ვიცოდით თუ რას მოასწავებდა ყვავის დაჩხავლება, ბოლოქანქალას შემოკდომა, წითურის შეხვედრა, კურდღლის, მელიის და მიწის-კაცის ორანი. ბუკიოტი დაიკვილებდა — კუდიანი ახლო მო-

დგებოდა, ყური დაიფარფალებდა — ცუდს ამბავს გაიგონებდა, მარცხენა თვალი დაიფარფალებდა — მარჯვენას გაახარებდა, წვივზე შოგეფხანებოდა — წინ გზა უნდა გდებოდა. ოფოფი შემოგეყოლებოდა — ცუდი ამბავი მოხდებოდა, ცას ვარსკვლავი მოსწყლებოდა — დიდი კაცი მოკვდებოდა.

ძალის ყმუილის ისე გვეშინოდა, როგორც გველის კაკანისა... მვენეს სახელს არასოდეს დავუძახებდით, გვეშინოდა ხსენებას სული გამოეწვია... დაულაღვი მზის სახელს ვფიცულობდით, ერგე იყო ჩვენი მფარველი. მას ექვემდებარებოდნენ ცის მნათობები, ტაროსი და ავდარი. ტყეში რომ წვიმა მოგვისწრებდა, დიდ ცეცხლს დავანთებდით — „ერგეაშვას“ შემოგძახებდით. ჟამიდან ჟამზე ერთხელ ცა იხსნებოდა და ვინც პირველად დაინახავდა, ბედიც მისი სტუმარი იყო“.

„ტაბუში“ ნაჩვენებ ამ ძველ ცრურწმენებში მოცემულია მითოსური შრეები, მითოსური ველტბილდი. იმიტომ, რომ მათში თავისებურად, შემონახულია ქვეყნის ახსნის ცდა, გარემო სინამდვილის „განმარტების“ ნება. რა კავშირი შეიძლება ჰქონოდა ოფოფის გზაზე შემოყრას უსიამოვნო ამბავთან? ცხადია, არავითარი. მისცა ცოდნის მსგავსი რამ ძველ ადამიანს ასეთმა დაკავშირებამ? — არაფერი. მაგრამ, ერთი მხრივ, ამ ყოველ ფეხის ნაბიჯზე შემოყრილ „არაფერს“, ე. ი. უშველებელ ვაკუუმებს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ცოდნაში ესაჭიროებოდა ფანტაზიით შევსება, ცრურწმენებით ამოვსება (მითოსურ მოდელებში მთავარია არა ცრურწმენები, არამედ ვაკუუმის დაძლევის, აღკვეთის, ამოვსების წადილი). მეორე მხრივ, შესაძლებელია, „ოფოფის“, „ცუდ ამბავთან“ უეჭველი დაკავშირება შეიცავდა იმ პოზიტიურ ცოდნას, რომ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, საერთოდ, უეჭველია და უცილობელი.

„ყოველი მითოლოგია — წერს მარქსი, — იმორჩილებს, იქვემდებარებს და აყალიბებს ბუნების ძალებს წარმოსახვაში და წარმოსახვის შემწეობით. იგი ქრება, მამასაღამე, ამ ძალებზე ნამდილ გაბატონებასთან ერთად“.

მითოსური ველის შესაქმნელად ნოველაში გამოყენებულია ენობრივი ნილაბიც. დროში დისტანციის განცდის შესამუშავებლად მოხმობილია მწიგნობრული კილო, არქაული შესიტყვებები, მაგრამ კიდევ უფრო მეტი სიძველის გრძნობას ჰბადებს ზოგიერთი უპრეტენზიო დიალექტიზმი ანდა მეგრული ლექსიკა — ქართული დია-





ლექტიდან აღებული „დამახასიათებელი“ სიტყვა — ათასი წლის გაყინულს, ათასი წლის წინ სოფლის ორღობეში ყურმოკრულს ჰგავს თავისი ბგერადობით. ალბათ იმიტომ, რომ მწერლობის საკმარისი არაა განმარტებითი ლექსიკონები, საჭიროა მკითხველის ინტუიციის დაძაბვა და დაგეშვა, რათა ეს სიტყვა გააცნობიეროს, როგორც საკუთარი ფესვი ღრმა წარსულში.

„ტაბუ“ პოლინეზიური სიტყვაა და ნიშნავს აღკვეთას — რაიმე საგნის, მოქმედების, სიტყვის... ტაბუს დარღვევამ უნდა გამოიწვიოს ღმერთების წყრომა ან ფანტასტიკური, მავნე სულების მიერ დამრღვევის დასჯა. ნოველაში ვკითხულობთ (დიპლოგი იმართება ამბის მთხრობელსა და დიაკონ ნატიეს შორის):

„ — ვაშინერს რაღაა, ნატი?

— შენ მეგრული დაგვიწყებია, მახა. — დაფიქრდა, ძირს დაიხედა. — როგორ აგისხნა? უხსენებელი, უთქმელი, პატონისქუა.

— აა, ამას ტაბუ ჰქვია, ნატი.

— ტაბუ რაღაა?

— ტაბუ იგივეა, რაც ვაშინერს: უთქმელი, უხსენებელი. დიაკონა ჩივის, რომ ჩვენს ღროში სიტყვას ფასი დაეკარგა.

— ძველად ესმოდათ, რომ თქმა ქმნაზე უფრო ღიღია, რომ თქმას ღიღი მორიდება უნდა. სიტყვა ბეურს რამეს იწვევს. სიტყვა სულს იწვევს და სულიერს“.

გვგონია, რომ თუკი პოლინეზიური სიტყვის ნაცვლად ნოველის სახელწოდება „ვაშინერს“ იქნებოდა, ნაწარმოების მითოლოგიური ატმოსფერო ამით არაფერს წააგებდა.

რატომ ეწოდება ნოველას „ტაბუ“? მკითხველისათვის, შესაძლოა, მოულოდნელი იყოს, რომ ავტორისეული ტაბუ თავის მოქმედებას ავრცელებს არა მითოსურ არეში, არამედ კონკრეტულ სოციალურ სფეროში. საქმე ისაა, რომ ამ ნოველას გააჩნია ძლიერი სოციალური საფანელი და გარკვეულ სოციალურ დასკვნებს იძლევა:

ნოველის ბირთვის წარმოადგენს აზნაურ ბისკაიებსა და გლეხ ხარბედიებს შორის ჩამოვარდნილი კლასობრივი შუღლი, რომელიც ორივე ფენის გაპარტახებით მთავრდება. კ. გამსახურდია დაუზოგავად ამხელს ფეოდალური კიბის — ფეოდალური ურთიერთობა კი სწორედ ვერტიკალურ სიბრტყეშია წარმოსადგენი — მახინჯ, მანკიერ და ბნელ მხარეებს. სოფელი ნაჭყვედი, რომელშიც ძირითადად, იშლება მოქმედება, დადიანმა, რომელმაც თავის ღროზე ეს

სოფელი წაართვა ჭყონდიდელს, უბოძა ლომკაცია ბისკაიას და მის მრავალრიცხოვან ძმებს. ბისკაიები მიმინოებს უმართავდნენ და დიდხანს ნებს და აზნაურობაც ამ გზით დაიმსახურეს.

ზურგით მოატანინეს ბისკაიებმა ამ სოფლის მაცხოვრებელ ხარბედებს სასახლის ასაშენებელი ქვები. „ბისკაიები ახლად გააზნაურებული მონადირეები და მეომრები იყვნენ, — მოგვითხრობს მწერალი, — ხარბედიები — მეთოხეები და მეჯოგეები. გააზნაურებული გლეხი ხომ გაგლეხებულ აზნაურზე უარესია.

... ვიდრე ლომკაცია ბისკაია ცოლს მოიყვანდა, ხარბედიების ქალებს მოსვენება არ ჰქონდათ..

... როცა ლომკაცია ბისკაიამ პირველ ცოლს სიტყვის შებრუნებისათვის ცხვირი მოსჭრა და მარშანიას ქალი მოიყვანა აფხაზეთიდან, ხუთას ნაბიჯზე გასჭიმეს სეფი“... ამიტომ ბუნებრივია, თითქოს ასკენის მწერალი, რომ ამ ორი სოციალური ფენის წარმომადგენლებს შორის ვერასოდეს ვერ მოხდებოდა ურთიერთობის ნორმალიზაცია. მაგრამ ძმათაშორის სისხლისმღვრელი ომი არასოდეს ატყდებოდა, რომ კლასობრივი შუღლის გაღვივების ფერმენტი ბისკაიებისა და ხარბედიების დაძაბულ ურთიერთობაში არ შეეტანა თვით სატანას (ნოველაში სწორედ მას და მის ნაშიერს ადევთ ტაბუ).

„თითქოს მიწიდან ამოძვრაო, წამოდგა მწითური, წითელი ჩაბლახით თავგახვეული შავჩოხიანი. ჩოხის კალთები შავ დროშასავით ააფრიალა. ქოსა წვერზე ხელს ისვამდა“... მწითური გლეხი ხარბედიებს მოუწოდებს დაუზოგავად დალაშქრონ აზნაური ბისკაიები. კლასობრივი კონფლიქტი თვალნათლივია, რომლის გამღვივებელ ფერმენტსაც „ტაბუში“ მწითური წარმოადგენს.

„ — გვითხარი, ვინა ხარ, მწითურო?

ხელაკვრით მოიხსნა ჩაბლახი მწითურმა და იცნეს: სატანა, შავ ჩოხაში გამოწყობილი“.

ამ აპოკალიპსურმა მწითურმა სატანამ, როგორც მკითხველს ახსოვს, ხარბედიების ერთ დედაკაცთან მორიელი შვა და სოფელში მისი ხსენება („სიტყვა ბეურს რამეს იწვევს...“) იწვევდა მორიელის გამოჩენას, რაც ნაჭყვედღელების დაკბენითა და სიკვდილით მთავრდებოდა. ტაბუც, ანუ „ვაშინერს“ ამ აპოკალიპსურ სიტყვას უნდა დასდებოდა.



1917 წელს ბერლინში გამოდის ცნობილი ექსპრესიონისტული მწერლისა და თეორეტიკოსის, ლუდვიგ რუბინერის პროგრამული წიგნი სახელწოდებით: „ადამიანი შუაგულში“.

თუკი 1910 წელს დაარსებულ ჟურნალ „შტურმში“ სქარბოლდა ესთეტიზმი და ხელოვნების იზოლირება პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ზეგავლენებისაგან, მეორე ექსპრესიონისტული ჟურნალი „აქციონი“ ლიტერატურის საზოგადოებრივი მნიშვნელობის ფარზე ატანით გამოირჩევა. მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ ორივე დაჯგუფება ადამიანს ასახელებს, როგორც ერთადერთსა და უმადლეს ღირებულებას ამ არასრულფასოვანსა და ბიწიერებით აღსავსე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში.

თემა „ასწიეთ ადამიანი მალა!“, რომელიც კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში არსებით თვალსაზრისად იქცევა, ექსპრესიონისტული წარმომავლობისაა.

„ზარები გრიგალში“ (1924), რომელიც ნაწილობრივ რიტმული პროზითაა შესრულებული და ამ მხრივ, მხატვრული სრულყოფით გამოირჩევა, იკითხება, როგორც აპოთეოზი უბრალო, მაგრამ შეუვალ ადამიანისა. საკუთარმა მოწოდებამ მისი უფერული სიცოცხლე დიდ ვნებად აქცია, იგი მარტვილის ზნეობრივ ექსტაზს აზიარა და მის ფიზიკურ განადგურებად იქცა. ამ ნოველსაც, ისევე, როგორც „ტაბუს“, ზუსტად გააზრებული სოციალური საფანელი უდევს საფუძვლად.

ნოველას ლათინურ ენაზე წინ უძღვის ორი პწკარი კათოლიკური საეკლესიო ჰიმნიდან, რომელიც ჯერ კიდევ მე-13 საუკუნეში იყო ცნობილი: „დღე რისხვის, ეს დღე გადააქცევს ქვეყანას ფერფლად“. ნაწარმოებში ასახულია ქართული სოფელი 920-იანი წლების დასაწყისში, სადაც ათასწლოვან ტრადიციებს დაუპირისპირდა ახალი სოციალისტური გარდაქმნები. ერთ-ერთი გარდამქმნელი ძალა მიმართული იყო ქრისტიანული ეკლესიის წინააღმდეგ. ნოველაში აღწერილია სოფლის ეკლესიის მსახურის, მნათეს ცხოვრებისეული დრამა. მნათე ოქობირი ოცდახუთი წელიწადი რეკავდა. რეკავდა ცისკარზე, რეკავდა მწუხრის ქამს. თავის ხელობას იგი დიდი ხანია დაუფიქრებლად ასრულებდა. ავტორის თქმით, მნათე „სხვას აღვიძებდა. მისი ცხოვრება კი მოსაწყენი და კომპარული სიზმარი იყო. სიზმარი, რომელიც გამოფხიზლებულს არც მოაგონდება: როგორ

იყო? რატომ იყო? ამ ხელობამ უანდერძა მოზრდილი კოჭრები  
თითების სახსრებზე.

ეკლესია დაიკეტა. ორ თვეში ერთხელ, წირვის მაგიერ, „ასენა  
ყაჩაღს“ დასდგამდნენ. ხავსი მოედო სახურავებს და კედლებს. აწვიმ-  
და სამრეკლოს. აწვიმდა საყდარს“.

ეკლესიის გაუქმების შემდეგ, აღდგომის ერთ-ერთ წინა დღეს,  
დიდ ხუთშაბათს, მნათემ განსაკუთრებით იგრძნო საკუთარი უსაგ-  
ნობა. მას აღარსად წაესვლებოდა, იგი მთლად მიუსაფარი და უთვის-  
ტომო გამხდარიყო. მაშინ მასში იმარჯვებს საკუთარი მოწოდება —  
თავისი წარსული, რომელიც ამ დიდ ხუთშაბათ საღამოს მას საკუ-  
თარი ღირსების გრძნობის დამცველად წარმოუდგა და მოევიღნა.  
ახლა მხოლოდ მისი შესისხლხორცებული წარსული (ათასი წლის...) —  
იცავს მას უფერული არარაობისგან; სხვა არაფერი. ქარიშხლიან ლა-  
მით იგი ხელისფათურით აღწევს სამრეკლოს ზარებს, და იმდენად  
მძლავრია მნათეს თავდავიწყებული გატაცება ზარების რეკვით, რომ  
გაზაფხულის გრიგალთან ერთად იგი ხდება მიზეზი სამრეკლოს და-  
ქცევისა და თავისი დაღუბვის. ასეთმა აღსასრულმა მნათე ოქობირის  
ცხოვრებას მიანიჭა ყოფიერება, აზრი. მნათე ოქობირი აღწევს  
„ზღვრული ცხოვრების“ მიჯნას. სიკვდილისა და სიცოცხლის სა-  
ზღვარზე მნათეში ხდება დიონისური ერთუბცია.

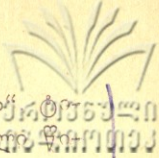
როგორც ექსპრესიონისტული ესთეტიკისათვისა ეს დამახასია-  
თებელი, ავტორისა და პერსონაჟის ემოციური ძაბვა, მიზანსწრაფვა,  
ექსტატიური აღტაცება — თითქმის განუყოფელია. ნოველა მთავრ-  
დება თითქმის დიონისური ჰიმნით, აპოთეოზის მაგვარი სურათით.  
ასეთნაირად ძველს საბერძნეთში გმირებისა და მეფეების გამოცხა-  
დება ხდებოდა. „არ ვიცი სად წაიყვანეს მნათე ოქობირის საბრალო  
სული.

ჩემთვის ეკითხათ. მე ვეტყვოდი: **ასწიეთ ადამიანი მალლა**, სულ  
მალლა. და დასვით მნათე ოქობირ შემოქმედის მარჯვენა მხარეს,  
რადგან სიბნელეში დაბრმავებულმა ერთხელ მაინც იგრძნო აღტაცე-  
ბა და ექსტაზში დაიღუპა.

მე მიინდა ვიმღერო ექსტაზში დაღუბულისათვის...“

ნოველაში განსაკუთრებით ძლიერია მნათეს მიერ ზარების და-  
რისხებისა და რეკვის ბრწყინვალე პასაჟი, შესრულებული ექსპრე-  
სიონისტული ფერწერის ყაიდაზე.

„ზარები გრიგალში“, გადააზრებული და მოდიფიცირებული



სახით, ავტორს შეტანილი აქვს რომანში „მთვარის მოტაცება“ პოლოგიურად ლუკაია ლაბახუას ერთ-ერთი ლიტერატურული ნაპარი მნათე ოქობირია.

ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი ადებტი წერდა: ექსპრესიონიზმი-სათვის თავი და თავი საგნის გარდაქმნაა სულით და არა უბრალო ასახვა. ნატურალიზმთან ომში იგი ბლოკითაა შეკრული იმპრესიონიზმთან. ნატურალიზმთან ომის დამთავრების შემდეგ იგი იწყებს ახალ ომს იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ.

ექსპრესიონიზმი დასავლურ ხელოვნებაში აღიქმებოდა, როგორც სულიერი ემანსიპაციის ფორმა. ფრიდრიჰ გიუბნერი თავს ესეში „ექსპრესიონიზმი გერმანიაში“ თვლის, რომ ექსპრესიონიზმის ტოლძალი მოწინააღმდეგე „ხედაპირული“ იმპრესიონიზმი კი არაა, არამედ ნატურალიზმი — მე-19 საუკუნის ადამიანის მსოფლგანცდა. ნატურალიზმისათვის ბუნება არა მარტო ერთადერთი სინამდვილეა, ბუნება — ადამიანზე აღმატებული ძალაა, მარეგულირებელი კანონია. მასთან შეგუება ხომ ყველგან პასიურდ მიმდინარეობდა. გასული ასწლეულისათვის ბუნება, რომლის საშინელი ძალა კაცობრიობამ შეიტყო მეცნიერებისა და ტექნიკის დიდი აღმოჩენების შედეგად, დასაშვებად არ მიიჩნეოდა არავითარ ამბოხს მის მიმართ, და ადამიანი რომ მთლად განადგურებული არ აღმოჩენილიყო, უნდა კიდევ უხმოდ დამორჩილებოდა მის კანონებს...

ასეთი მექანიკური გაგება ცხოვრებისა, — განაგრძობს გიუბნერი, — ადამიანს ათავისუფლებდა უწინდელი მეტაფიზიკური მღელვარებისაგან. აღმოცენებული კონფლიქტები წყდებოდა წმინდა გონებრივი გზით. გასული საუკუნის ადამიანს აღარ ჰყოფნიდა საკუთარი დადებითი რწმენა, ფაქტის სიმძლავრეს რომ დათრგუნავდა. ნატურალიზმი ამ ეპოქალური მგრძობელობის გამომხატველი გახდა.

პირველი მსოფლიო ომი, თავისებურად, იქცა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ტრიუმფზე დაფუძნებული ევროპული მსოფლგაგების სასიჩქად. ამ ომის თავზარდამცემი მოვლინება, მისი მადემორალიზებელი ეთიკურ-ფსიქოლოგიური არსება თითქოს დაუპირისპირდა ევროპის მთელი წინამავალი ცივილიზაციის საზრისს,

პოზიტივიზმის ტრიუმფს და ახალ ადამიანს ამცნო მათი ილუზორული ლობა. ამიტომაც, ბუნებრივია, თუ ექსპრესიონიზმის ექსპლუატიური ლოზუნგი „შორს ბუნებისგან!“ ძალაში შედიოდა. ექსპრესიონიზმი ცხოვრების ახალი შეგრძნება იყო, რომელიც ეძლეოდა ადამიანს ნანგრევებად ქცეული ქვეყნების გარემოში, ახალი ერის, ახალი კულტურის, ახალი კეთილდღეობის შესაქმნელად. და თუკი — გიუბნერისავე სიტყვით — ნატურალიზმის უკან მარეგულირებელი ნორმის სახით იმალებოდა ბუნება მთელი თავისი ჭინამდვილით, ექსპრესიონიზმში მარეგულირებელი ნორმა, მისი ფარული იდეაა.

გონი, ფარული იდეა, სულის გარდამქმნელი ძალისხმევა — ექსპრესიონიზმის ეს იდეალისტური არსენალი — განახლებული და უკეთესი სინამდვილის შექმნისაკენ იყო მოწოდებული.

ნატურალიზმის უკუგდება, დევიზი „შორს ბუნებისგან!“, შემართება ახალი სიხარულისათვის — თავისებურად გამოხატულია კ. გამსახურდიას ერთ-ერთ ადრეულ ნოველაში „ფოტოგრაფი“ (1919).

თემით, ქაოტიური კომპოზიციით, განცდის ისტერიულობით, მისტიკური გზნებითა და თავისებური ფატალისტური სულისკვეთებით იგი ავანგარდისტულ ლიტერატურას განეკუთვნება<sup>1</sup>. მოდერნული მეტაფორების ენით ავტორი მოგვითხრობს იმ კრიზისულ ვითარებაზე, რომელიც იმ ხანად ომისაგან მინგრეულ ევროპაში სუფევდა. ისევე, როგორც ნოველა „ტაბუში“ სატანური წარმომავლობის მორიელი, „ფოტოგრაფში“ ამ ნგრევის, ამბოხებისა და საზოგადოებრივი კრიზისის გამომხატველია „შავი ფრინველი“, რომელსაც ნოველაში წინასწარმეტყველური იერიც ახლავს (და რომლის ლიტერატურულ წარმომავლობაში მკითხველს ეჭვი არ ეპარება), „ყველგან, სადაც შავი ფრინველი მივიდა, — წერს ავტორი, — ჭირი გაუჩნდა საქონელს და ადამიანებს, ან ამბოხება ატყდა. ქალები ვაჟებზე მეტი იბადებოდნენ. ბოლოს: ქალები სიძვის ისტერიით წყდებოდნენ. — ამაზე დიდი უბედურება ჯერ არ უნახავს ქვეყანას — ამბობდნენ მოხუცები“.

<sup>1</sup> ცნობილია, რომ ექსპრესიონიზმმა პირველმა შემუშავა წაფენის კომპოზიციური ტექნიკა პროზაში. წაფენა (наплыв) კინემატოგრაფმა, როგორც სამონტაჟო ხერხი, ექსპრესიონისტული პროზიდან გადმოიღო. პირველი პროფესიული ცდა წაფენის გამოყენებისა ვეაქვს სწორედ კ. გამსახურდიას ნოველაში „ფოტოგრაფი“.

აი რა მოიმოქმედა შავმა ფრინველმა მის სამშობლოში: მოიტანა სასტიკი რელიგიური ნიჰილიზმი, ამბობების სენი, სიძველესი ტერია (სწორედ ეს ეპიზოდია წაფენით შემოტანილი თხრობაში „თავისი პატარა ქვეყანა დაესიზმრა. მთელი ხალხი დამთვრალიყო. მცხოვრებნი გარეთ გამოცვნილიყვნენ. ორლობებში ლოყადაბრუნული დიაცები იდგნენ. ხელში ეჭირათ ციებისგან გაყვითლებული ბავშვები. დედაკაცები ურცხვად იცინოდნენ, ხმამალა ქაქანებდნენ. ბავშვები ტიროდნენ. მამაკაცებს შავი დროშები აეღოთ, ქარხნებში წასულიყვნენ სამუშაოს საძებნად. ქალებს სიძვის ისტერია დამართნოდათ. გრძელყავარჯნიანი მოხუცები მწყემსავდნენ ატეხილ რძლებს. ილანძლებოდნენ. ბრაზობდნენ“. როგორც ვხედავთ, ამ ნოველსაც, სხვა ნოველებთან ერთად, ძლიერი სოციალური საფანელი უდევს საფუძვლად.

ამ კრიზისულმა დრომ მკვეთრად გამოსცვალა კულტურის სახე, ახალი ადამიანის მგრძობელობა. აქვე უნდა ითქვას, რომ ფოტოგრაფი ამავე სახელწოდების ნოველიდან განასახიერებს ნატურალიზმს, როგორც ლიტერატურულ სტილს. ნატურალისტი მწერალი, რომელიც ქედს იხრის ბუნების ყოვლისმძლეობის წინაშე, ასახავს მას იდენტურად, შესატყვისად, ფოტოგრაფიულად. ფოტოგრაფი ნაწარმოებში ნატურალისტი მწერალი, რომლის ასახვის მეთოდს ავტორი საკმაოდ სატირულად გადმოგვცემს: „ფოტოგრაფმა ადგილი გამოიცვალა. უნივერსალური მაღაზიის ვიტრინებთან შეჩერდა... მაღაზიის სიღრმეში — აურაცხელი ფოტოგრაფიული აპარატები ნაირ-ნაირი ზომისა. სამფეხზე მდგარ აპარატებს ქუჩისკენ ტუჩები გამოეშვირათ. ფოტოგრაფი განსაკუთრებული ყურადღებით მიაცქერდა მათ. რა იქნება რამდენიმე მილიონი აპარატი რომ გაამწკრივო მთელ დედამიწაზე, ერთ წუთში მთელ ქვეყანას სურათი გადაუღო: ქვეყანა საგაყეთს დაემსგავსება.

ზოგი მიდის. ზოგი მირბის. ზოგი კვდება. ზოგი ფეხით. ზოგი ავტომობილით. ზოგი ტირის... ზოგი ვიტრინასთან დგას. მან ფიქრი ვერ დაათვა. გულში გაეცინა ამ ბავშვურ სურვილზე“.

ნატურალიზმის კრახი მოაქვს „შავ ფრინველს“, ფატალურ არსებას. მწერლობას სჭირდება აქტივიზმი, მეტი დინამიკა, სინამდვილის გარდაქმნა, მოწესრიგება სულით და შემოქმედი ნებით. უწინ-

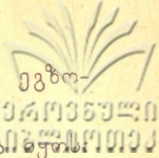
დელი პასივიზმი, ადამიანის მორჩილება და ბუნების ძალთა ჩრდი-  
ლში მოქცევა — ნოველში მკაცრად უკუგდებულა. გავიხსენოთ,  
როგორ გრძნობს თავს ნატურალისტი მწერალი ეიფელის კოშკის  
პირისპირ ხილვისას (ეიფელის კოშკი სულის ექსპრესიონისტული  
გამოვლენაა და ამიტომაც არ ესმოდა იგი გასული საუკუნის ევრო-  
პას): „ფოტოგრაფის თვალწინ უშველებელი მაჯლაჯუნა აიტუხა: შა-  
ვი, დახლართული, დაკვანძული, მიკიბულ-მოკიბული ხაზები. სამ-  
კუთხედად, ჯვარედინად, პირამიდულად, სულ ზევით, სულ ზევით,  
მისწრაფოდნენ გამურული რიკულები და ჯაჭვები. უშნო, უჯიათო,  
მაგრამ მაინც სიმეტრიული, ახმახი, მრისხანე, ზეცად ატყორცნილი.  
უქმური მიწის მუქარა, მაგრამ მაინც დიდებული, გრანდიოზული...

ათასჯერ მაინც გაეარა ამ კოშკის გვერდით ფოტოგრაფს, მაგ-  
რამ ასეთი შთაბეჭდილება ჯერ არ მოეხდინა მასზე ამ გასაოცარ  
ბაბილონის გოდოლს. ჩვენს სულში ნელ-ნელა, წლიდან წლობამ-  
დის გროვდება, მწიფდება ამა თუ იმ საგნის შთაბეჭდილება, ვიდ-  
რე ერთ წუთში თვალი წააწყდება მას და გაოცდება. და ანტიქრის-  
ტეს ქმნილების ჩრდილში მან პირველად იგრძნო, რომ ის საცოდავი,  
გზაარეული ფოტოგრაფი იყო და სხვა არაფერი“.

† ნატურალიზმის ეს კრიზისი ნოველის ბოლოს ნატურალიზმის  
სრულ ფიასკოში გადაიზრდება (რა თქმა უნდა, „შავი ფრინველის“  
დახმარების გარეშე არაფერი ხდება: „მთელი ქვეყანა შავ ფრინ-  
ველს უნდა უმადლოდეს, თორემ ელექტროს ხანძარი ქვეყანას გა-  
დასწვავდა“...). ტარდება მძიმე, უღიმღამო, დამთრგუნველი სინამ-  
დვილისაგან თავის დაღწევის ცდები. ნატურალური სინამდვილის  
დაძლევის ერთ გზას გრძნობის ეგზალტაციის შემდეგ — პრიმიტი-  
ვისა და ეგზოტიკისაკენ სწრაფვაც წარმოადგენს.

„...მე მეწისქვილის შვილი გახლავართ. მამაჩემმა ხარის ტყავზე  
ისწავლა წერა-კითხვა. მე მალე აბისინიას მივდივარ, ზანგის ქალი  
აღრაუნა უნდა შევირთო...“ აღრაუნას თემა დასაწყისიდანვე გას-  
დევს მთელს ნოველას. დღეს სპეციალისტებში ეჭვს არ იწვევს ის  
აზრი, რომ ექსპრესიონისტული პროზისათვის დამახასიათებელი  
ლტოლვა აღმოსავლეთისკენ, ეგზოტიკურობისკენ, აფრო-აზიატური  
თემებისა და გარემოსკენ. დაიყვანება ფლობერის „სალამბოს“ უაღ-  
რეს ზეგავლენაზე.





ალრაუნა<sup>1</sup> ექსპრესიონისტული გაუცნაურების ხარკია, ეგზოტიკურიობის მცირე ნატეხია.

ესეც ნატურალიზმის ბოსტანში ნასროლი ქვები უნდა იყოს. „როგორც ჰხედავთ, პასტორი სცდება, სინათლე ყოველთვის როდია საჭირო...“, „მეტი სინათლეს მავნებელია — ანუგემა ფოტოგრაფია და ყვავილისგან დაბრმავებულ თვალეზე აკოცა ქალწულს“ და სხვა.

ბოლოს, როგორც ვთქვით, ნაწარმოებში ნატურალიზმის ფიასკოცაა წარმოდგენილი: „კარი გაიღო. შავი ფრინველი დინჯად შემოვიდა. ნისკარტით აიღო ნაციები სოფელს და ელექტრონიანი ქალაქის სურათები. თავზე გადაახია ფოტოგრაფს. ფოტოგრაფი წამოდგა. ფოტოგრაფიულ აპარატზე წამომჯდარ სტუმარს დააცქერდა.

მიწის გულის ცეცხლი გიზგიზებდა შავი ფრინველის თვალეში. ფოტოგრაფი მუხლებზე დაეცა. თაყვანი სცა ჯოჯოხეთის სიძეს.

— ქვეყანა სურათის გადაღებად არა ღირს, — დაიყრანტალა სტუმარმა და გაფრინდა.

ფოტოგრაფმა თავისი აპარატი გადმოიღო. ჩექმის ქუსლით დაამტვრია. ამის შემდეგ მას სურათი არ გადაუღია“.

როგორც ითქვა, ნაწარმოებში მეტად ძლიერია სოციალური დერიტა (მოვიგონოთ შთამბეჭდავი სცენები ქართულ სოფელში რელიგიური ნიპილიზმის ველური თარეშისა, თუმცა იქვე ავტორი ვერ ელევა ნიციშეანური „ღმერთის სიკვდილის“ მოტივსაც). ნაწარმოებში ყველაზე შთამბეჭდავი სოციალური მხარეა. სოციალური პლასტი ნოველაში საგანგებოდ არაა გაშიფრული და გამოყოფილი ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი მომენტებისგან. მათი თავისუფალი მონაცვლეობა, მათი ერთურობზე „წაფენა“ ჰქმნის კიდევ ახლებურ პოეტიკას — ექსპრესიონისტული პროზის მხატვრულ-კომპოზიციურ თავისებურებებს.

გამონაკლისის სახით, გვინდა შევეხოთ კ. გამსახურდიას ერთ გვიანდელ ნოველასაც, რომელშიც მითიზირების ხერხები და საიდუმლო კვლავ მჭიდროდ უკავშირდება ადრეულ ნოველებისას. „ხო-

<sup>1</sup> ალრაუნე — (გერმ. ენაზე) მითიური კომბოლდისნაირი არსებაა, ჯადოქრული ძალა რომ გააჩნია.

გაის მინდია“ (1937) მითია, მითოსური ნოველაა. კ. გამსახურდიას „ხოგაის მინდია“ მითს წარმოადგენს არა იმიტომ, რომ სიუჟეტური ქარგა ეყრდნობა ცნობილ ხევისსურულ მითოსურ სიუჟეტს (ასეთ შემთხვევაში, ჩვენ საქმე გვექნებოდა მითოლოგიზირებულ ნაწარმოებთან), ავტორი ხევისსურული მითის მეშვეობით ჰქმნის ახალ მითს, ე. ი. ჰქმნის მითიზირებულ ნოველას. ხალხური „ხოგაის მინდია“ ქართველი მწერლისთვის მასალაა, რათა ახალი მითი შექმნას, ახალი სიმბოლიკა შეიმუშაოს.

ხალხური „ხოგაის მინდია“ სწორედ ის უძველესი დონეა, როდესაც მითი — შემოქმედებითი შეჭრაა უცნობ გარემო-სინამდვილეში. ქართული ხალხური „ხოგაის მინდია“ სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემებში შეჭრის წინარემეცნიერული მოდელია. ერთი მეცნიერის სიტყვით რომ ვთქვათ, „მითი — ეს მონაწილეობა კი არაა, არამედ შემოქმედება. მითი მარქსთან, ფროიდისგან განსხვავებით, სურვილის სუბლიმირებული გამოხატულება კი არაა, არამედ შრომის მომენტია. განსხვავება ძირეულია, რამდენადაც სურვილი აგრძელებს ბუნებას, მაშინ როცა შრომა მისი დაძლევაა...“

მითი... ისტორიიდან გამოსვლის ხელოვნებას კი არ წარმოადგენს, არამედ, პირიქით, შეხსენებას იმის შესახებ, რომ წარმოადგენს სპეციფიკურად ისტორიულს ისტორიაში, შეხსენებას ინიციატიურ ადამიანურ მოქმედებაზე“.

მითს ორი განსხვავებული გაგება აქვს ქართველ მწერალთან. მითი კ. გამსახურდიასთვის მხატვრული აზროვნების თვითმყოფი უნარული კონსტრუქციაა; მხატვრული სინამდვილე მისთვის მუდამ მითიზირებული სინამდვილეა. მითოსშემოქმედება კ. გამსახურდიასთვის ენიგმატური აზროვნების ამოუწურავი ფორმაა, ხელოვნების ორგანული ენაა, ერთი მხრივ და მეორე მხრივ, ეროვნული მოდელისა და ეროვნული სახიერების ძიებაა.

როგორც ეს კ. გამსახურდიას შემოქმედებისთვის საერთოდ დამახასიათებელია, ნოველა „ხოგაის მინდია“ ბიოგრაფიული ხასიათისაა. ბიოგრაფიულ მომენტს ნოველაში შეიცავს სწორედ მითი. ცხადია, არა ხევისსურული მითოსი, არამედ მწერლის მიერ შეთხზული.

ორივე მითი აგებულია ხოგაის მინდიას სულიერი გაორების ტრაგიზმზე. ხალხურ მითოსში ხოგაის მინდიას ტრაგიკული გაორების მიზეზები ცნობილია. კ. გამსახურდიას „ხოგაის მინდიაში“ არსებული ტრაგიკული კონფლიქტისათვის ბიოგრაფიული მნიშვნე-

ლობა აქვს მინიჭებული. პირველ ყოვლისა, ხოგაის მინდია თავად ავტორის სულიერ „მე“-ს განასახიერებს.

მითში ჩართულია, აგრეთვე, უმნიშვნელოვანესი მხარე მწერლის ადრეული ცხოვრებისა: უცხოეთში განსწავლის წლები. ხოგაის მინდიას<sup>1</sup> გუგულების ქვეყანაში გამეცნიერება და მიღებული განათლება მითოსის მეტაფორულ ენაზე სწორედ ამ განსწავლის წლებს გამოხატავს.

შემდეგი უმთავრესი საკვანძო მომენტი ტრაგიკული კოლიზიის შინაარსში მდგომარეობს. ხოგაის მინდია საოცარ გაორებას განიცდის. მითის ეს მხარეც ბიოგრაფიულია. უცხოეთიდან, ევროპის დიდი ქვეყნებიდან სამშობლოში მობრუნებულ მწერალს გადაუჭრელი ხედება იმგვარი მიწიერი პრობლემები, რომელთა გარეშე ფიქრი ძალაღმკარგებდა (ადრე რომ მთელს მის სულიერ ცხოვრებას იპყრობდა...) — მკრეხელობაა. დაუძლურებული, ჩამორჩენილი და ნახევრადპატრიარქალური სამშობლო საუკეთესო მამულიშვილებისგან მოითხოვდა, რათა მათ მკლავები დაეკარწყახებინათ და არსებითად, მიწიერი საზრუნავით შემოფარგლულიყვნენ, „შავი სამუშაოები“ ეწარმოებინათ.

მწერლის აზრით, ცოდნა ზენაციონალური თვისებისაა, შეძენილი განათლება ზეეროვნული ფენომენია და ყოველი უმაღლესი რიგის განსწავლა ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებისაა. ხოლო დაუძლველი წინააღმდეგობა აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ხოგაის მინდია „გონს უნდა მოსულიყო“ და ამ განყენებულ თუ მეტაფიზიკურ კატეგორიებისთვის ზურგი უნდა შეექცია, რათა. საშინაო ეროვნული საკითხების ჩარჩოებს აღარ გასცილდებოდა. მაგრამ ამ შეხედულებას ბევრად უფრო კონკრეტულად და ჩამოყალიბებულად გამოსთქვამს გერონტი ქიქოძე თავის მცირე შესანიშნავ წერილში „მარტოობის წლები“. იგი წერს: „ერთხელ ნარიყალას ციხის ნახევრად დანგრეულ გალავანზე ვიჯექი და ძველი სეიდაბადისაკენ ვიციქირებოდი. მე გამახსენდა კრწანისის ბრძოლის ამბავი და იმდენად ცხადად წარმოვიდგინე იგი, რომ მეგონა საკუთარი თვალით ვხედავ წითელქუდიანი ერანელი ჯარების შემოტევას და ერეკლე მეფის ლტოლვას მეთქი. განსაკუთრებით ძლიერი იყო სმენის ილუზია.

1 ხოგაის მინდია — რეალისტურ პლანში შესრულებული თარაშ ემხვარის ლიტერატურული ორეულიცაა...

შაითან ბაზრიდან მესმოდა გამარჯვებული ყიზილბაშების ყიყინა და ქართველ-სომეხი ქალების ტირილი; მათ დაჰფარეს თანამედროვე თბილისის ქუჩების გუგუნი და ავტომანქანების სირენები. და მწვე ვიგორძენი იმ ადამიანის ტრაგიკული გარების მიზეზი, რომლის სამშობლოს ასე ხშირად აზიელი ურდოები ჯიჯვნიდნენ წარსულში, თვითონ მას კი თავისი გონებრივი მომწიფების საუკეთესო დღეები ლაიბციგის უნივერსიტეტის წიგნთსაცავში და პარიზის ლათინურ უბანში გაუტარებია<sup>1</sup>.

...ჯგუფ-ჯგუფად შექუჩდნენ ხევსურები ბანზე ფეხმორთხული მინდიას გარშემო. „დიაცებმა, მოხუცებმა და ჭარმაგებმა, — წერს მწერალი, — დაშინანმა და უდაშნომ, აბჯრიანმა და უბჯრომ, ყველამ, ყველამ ერთხმად შებლავლა ხოგაის მინდიას:

— გიჯობს, მინდი, გონთ მახვიდ, გონთ და მამის სისხლი აიღო. ხოგაის ხმალი არ აძინებს სამიძიმარას, დედაშენს.

სისხლისგან იცლება ხევსურთა მოდგმა, ხაოდნენ ბერიკაცები, კრიახობდნენ დედაკაცები, გააგებული ყვიროდნენ ვაჟკაცები.

მინდიას ყურთასმენა დაეხშო თითქოს, თავის ზეაწევა დააპირა, მაგრამ ისეთი სიმძიმე იგრძნო, ასლიტრიანი ლომი დაჰკრესო კეფაზე. გაიბრძოლა ხოგაის მინდიამ, წელის გამართვა მოისურვა, მაგრამ ასე ეგონა, დავითფერულით ხერხემალი გადაუჭრესო.

პირქვე დაეცა ბანზე და იტირა, უმანკო ბაღღური. ცრემლებით იტირა ხოგაის მინდიამ და ალოკა გარსმოჯარულ ხევსურთა ბანდულებსაგან დათელილი მტვერი...“

საოცნებო მზისფერ ხაღიშათთან ტყვიით გასწორებაც სიმბოლიკურ პლანში უნდა იკითხებოდეს და ადრეული სულიერ-ესთეტიკური იდეალების მოშობას უნდა გულისხმობდეს.

1939 წელს გამოვიდა „თვალთაი“, რომელშიც „დიდოსტატ კონსტანტინეს მარჯვენასთან“ ერთად თერთმეტი ნოველა იყო დაბეჭდილი. ვინც „თვალთაის“ სარჩევს დაკვირვებია, შეამჩნევდა, რომ აქ ისტორიული რომანისა და თერთმეტი ნოველის გარდა ერთი იგავიცაა შეტანილი — „სიბრძნე სიცრუისა“. ცალკე გამოყოფილი

<sup>1</sup> გერონტი ქიქოძე. მარტოობის წლები. თხზულებანი, ტ. 2, 1964, გვ. 410—



სარჩევშივე — იგი თითქოს გაფართოებული ეპიგრაფია მთელი წიგნისა.  
 წიგნი

მართლაც, იგავში „სიბრძნე სიცრუისა“ ავტორის თვალთახედვის ზოგადი პრინციპები იკითხება. ნაწარმოებში მთავარი პერსონაჟის მიზანსწრაფვები ემთხვევა ავტორის აზრს. ხოლო პერსონაჟის გადაქცევა ავტორის შეხედულებების რუბორად ნიშნავს გამოხატო ზოგადი, „ფარული“ იდეა, რომელიც აერთიანებს პერსონაჟსა და ავტორს ერთ ექსტატიურ განცდაში. პერსონაჟი აქ მოქმედებს ზოგადი წინამძღვრების მიხედვით, რომლებიც ისწრაფვიან მოიცვან ცხოვრების აუხსნელი სიბრძნე.

ამ განმაზოგადებელი დანიშნულების იგავში მოქანდაკე ავტორის სულისკვეთებას გამოხატავს. ნაწარმოებში, როგორც ვნახეთ, ისე, როგორც კ. გამსახურდიას შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველ ათეულ წლებში, შენარჩუნებულია დიონისური მოძღვრების ზოგი მხარე. — „მე კი მგონია, უბნობდა მოქანდაკე, ღვინო უფრო ძალუმია, ვიდრე მეგობრობა და თუნდაც ქალი...“ ნაწარმოები აგებულია იმგვარად, რომ მოქანდაკე ამ თეზისურ („ბრძნულ“) დებულებას „სიცრუი“ ამტკიცებს: იგი გამოძერწავს მომღიმარ პეტრას და მისი დახარებით დაუნდობლად აცთუნებს თავის მეგობარ მხატვარს. საქმე ისაა, რომ ცნებები „ღვინო“ და „თრობა“, მეორე მხრივ, „მეგობრობა“ და „ზნეობა“ ავტორს დიონისური და აპოლონური მსოფლგანცდის რკალში აქვს მოქცეული. ეს გახმაურებული მოძღვრება ავტორს, როგორც ექსპრესიონისტ მწერალს, გამოყენებული აქვს, რათა ხელოვნებისა და ცხოვრების ღირებულებები ერთმანეთთან დაახლოვოს, ერთმანეთს შეურწყას.

საქმე ისაა, რომ ავტორის აზრით, „ღვინო“ ფიქციის ანდა გრძნობათა აბერაციის გამომხატველი ცნება, კი არაა, არამედ წარუვალი დიონისური იდეოგრამაა, ცნობიერების უღრმესი პლასტების მზის სინათლეზე ამომტანია, დიონისური სიბრძნის ფერმენტია. თრობა „სიცრუის“ კორელატი კი არაა, არამედ „სიბრძნისა“. ლაგამაშვებულ ინსტინქტებსა და ვნებებს აჩენს მხატვარში ღვინო, მაგრამ ავტორის აზრით, დიონისური სიბრძნე (ანუ ცხოვრებისეული სიბრძნე, რომლის ცალკეული წახნაგები და ნაკვთები ნატურალისტურადაც უნდა იქნეს შეტანილი ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებში) — მის მხარეზეა, მასშია. აპოლონური სინათლითა და ჰარმონიით აღსავსე გრძნობა ადამიანთა მეგობრობისა — რა მყიფეა

იგი — თუკი ადამიანში გადგმულ დიონისურ ფესვს უხვად ღმერთს  
ქვევა ბახუსის მათრობელი ნაკადი...

ისევე, როგორც ღვინო ჩვენს მთვლემარ, სულის სიღრმეში ჩა-  
კირულ არაცნობიერ ძალებს გამოამზეურებს, ასევე ხელოვანის  
ფუნჯი თუ საჭრეთელი გამონავონ, სიცრუის ფორმებში — ჭეშმა-  
რიტებას ავლენენ.

როგორც გვახსოვს, კედელზე შესრულებულმა მხატვრის ნამუ-  
შევარმა მრავალნადად მოქანდაკეს მახვილი ამოაღებინა და ზეთის  
საღებავებით გამოსახული ფიგურა რეალობად, ცოცხალ სინამდვი-  
ლედ მოაჩვენა. მეორე მხრივ, დახატულ სურათში თოკზე ჩამოკი-  
დებულ, ჩამოხრჩობილი მხატვრის ფიგურა ამ მხატვრის ქენჯინლ  
სინდისს განასახიერებს. ე. ი. ერთსა და იმავე დროს, ამ მხატვრული  
ტილოს სიცრუესა და ცთომილებაშია მისი შემეცნებითი ღირსება,  
სიბრძნე. ეს დიონისური „სიცრუე“ აძლიერებს ადამიანის სულიერ  
რიტმს, აძლევს არსებობის გამოუცნობ სახეს ამაღელვებელს ში-  
ნაარსს.

იგავის აზრი მდგომარეობს იმაში, რომ ისევე, როგორც თრო-  
ბა, ხელოვნების ნაწარმოებიც უმაღლესი რიგის სიცრუიდან, უმაღ-  
ლესი რიგის გადაჭარბებიდან მომდინარეობს. შემთვრალი მხატვრის  
მიერ ღამით დაშვებული ექსცესები მანვე გამოისყიდა ამგვარი სი-  
ცრუითა და გადაჭარბებით — საკუთარი ტილოთი, სადაც ჩამოხრ-  
ჩობილის სახეში გამოჰხატა საკუთარი აფორიაქებული სინდისი.  
მაგრამ მისი ნამუშევრის სიბრძნეც ამაშია. რეალურ სინამდვილეში  
მისი ტილოს ყოფიერება ამგვარადაა გამართლებული. ცრუ <sup>ის</sup> ტი-  
ლო, როდესაც თოკით ჩამოხრჩობილ მხატვარს გამოსახავს, <sup>მაგრამ</sup>  
შექმნილი ზნეობრივი ვითარების სიბრძნეს კი გამოხატავს.

12/111

ს ა რ ჩ ე ზ ი

დიდი წინაპარი	.....	(5) f
ილიას „განდეგილი“	.....	30
ყივჩალური თემა და გიორგი ლეონიძის ლირიკა	.....	<del>38</del> - 7
ფუტურიზმიდან რეალიზმის ეროვნულ შარავზაზე	.....	<del>76</del> +
ქართული ექსპრესიონისტული რომანი	.....	112
ქართული ექსპრესიონისტული ნოველა	.....	196

КАНКАВА ГУРАМ ИСАЕВИЧ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТАТЬИ

(На Грузинском языке)

Издательство «Мерани»

Руставели 42

Тбилиси 1980

რედაქტორი ნ. ხომერიკი  
მხატვარი მ. ჯაფარიძე  
მხატვრული რედაქტორი ა. თოდრია  
ტექნიკური რედაქტორი დ. რაზმაძე  
კორექტორები: ნ. ლომაძე, მ. სანადირაძე  
გამომწვეები ლ. ლებანიძე

ИБ—822

ჩაბარდა წარმოებას 8.02.1980 წ. ხელმოწერილია საბეჭდად 26.06.1980 წ.  
ზე 00404. ფორმატი 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. ქალაქი საბეჭდი № 3. გარნიტურა ჩვეუ-  
ლებრივი. ბეჭდვა მაღალი. პირობითი ნაბეჭდი ფურცელი 13,95. სააღრიცხვო  
საგამომცემლო ფურცელი 11,6. ტირაჟი 2000 ეგზ. შეკვეთა № 341.  
ფასი 75 კაპ.

გამომცემლობა „მერანი“, რუსთაველის 42, თბილისი 1980

საქართველოს სსრ გამსახკომის თბილისის № 4 სტამბა  
380060, მედქალაქის II კორპ.

Тбилисская типография № 4 Госкомиздата  
Грузинской ССР. Тбилиси 380060. Медгородок, II корп.



8/98



საქართველოს  
აქრონომიის