

სსიპ - სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

თანამედროვე ქართული ლიტერატურა და ლიტერატურის ისტორია

ნანა ჯალაღონია

ირონია, როგორც კომიკურის აქტუალური ფორმა

(„დათობის“ პერიოდის ქართულ ბელეტრისტიკაზე დაყრდნობით)

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: **მარიამ მირესაშვილი**

სსიპ - სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

სრული პროფესორი

თბილისი

2016

შინაარსი

შესავალი	3
თავი I. ირონიის შესწავლის ისტორიიდან	
§1. ირონია, როგორც კულტურის საბაზისო ცნება.....	10
§2. ირონია, როგორც ესთეტიკური ღირებულება	23
§3. ირონიის სემიოსფერო	35
თავი II. ირონიული დისკურსი „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ელექტრისტიკაში	
§1. ირონია, როგორც „დათბობის“ პერიოდის ძირითადი მარკერი	49
§2. რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება „დათბობის“ ტროპების კონტექსტში.....	68
§3. იუმორისტული ნაკადი ნოდარ დუმბაძის „დათბობის“ პერიოდის რომანებში	132
დასკვნა	187
გამოყენებული ლიტერატურა	193

შესავალი

კულტურასა და ლიტერატურაში არსებობს მოვლენები, რომელთა მიმართაც კვლევის ხანგრძლივი ისტორიისა და პრაქტიკაში ფართოდ გამოყენების მიუხედავად, განსხვავებული, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავი მიდგომა დასტურდება. მათ რიცხვს განეკუთვნება კულტურის ერთ-ერთი საბაზისო ცნება - ირონია. ზოგადად, ტროპების რეალიზება ორი ტიპის დისკურსში ხდება: სერიოზულ და სერიოზულ-კომიკურში, რომლის კერძო გამოვლინებას ირონიული დისკურსი წარმოადგენს. წინამდებარე დისერტაციის კვლევის საგნად სწორედ ეს უკანასკნელი შევარჩიეთ. ირონიას აქტიურად მიმართავენ ყოველდღიურ მეტყველებაშიც და სიტყვაკაზმულ მწერლობაშიც; იგი იოლად „იძებნება“ ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტატორების მიერ, თუმცა მას არაერთგვაროვნად აღიქვამენ; მის შინაგან მექანიზმში საბოლოოდ გარკვევა სირთულეებს უკავშირდება. ერთი მხრივ, მკვლევრები არ დაობენ, რომ ირონია მჭიდრო კავშირშია სიცილის კულტურასთან, რომლის მნიშვნელობა ხელოვნებისა და ლიტერატურისთვის (და ზოგადად, ყველაფრისთვის, რაც მათ უკავშირდება) განუზომლად დიდია. მეორე მხრივ, სიცილი წარმოადგენს ადამიანთა მხრიდან გარემომცველი მოვლენებისა და ადამიანების მიუღებლობისა და გაკიცხვის ფორმას; გარკვეულ წინააღმდეგობათა, დაპირისპირებათა პირადულ-ემოციურ გამოხატვას; ცხადია, ამ ნიშნით ირონია კომიკურს უკავშირდება.

ირონიის, როგორც კულტურული ფასეულობის პრობლემაზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია ევროპულ კულტურაში ფიქსირებული ირონიის განსხვავებული სახეების ისტორიული ტიპოლოგია - დაწყებული ანტიკურობიდან, ვიდრე XXI საუკუნემდე; კერძოდ, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს სოკრატეს ირონია, შუასაუკუნეების ხალხური სიცილის კულტურა, აღორძინების ირონია, ბაროკოს ირონია, განმანათლებლობის სატირული ირონია, რომანტიკული ირონია, ირონიის სორენ კიერკეგორისეული გაგება, ფრიდრიხ ნიცშეს ნიჰილისტური ირონია, მოდერნის კონცეპტუალური ირონია, დაბოლოს, პოსტმოდერნისტული ირონია, რომელთა ძირითადი ტენდენციები და ნიშნეული

თვისებები ერთმანეთისგან განსხვავდება. ამავდროულად, არაერთი მკვლევარი დაინტერესებულა ირონიის, კომიკურისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების პრობლემით; სამეცნიერო მიმოქცევაში არსებობს არაერთი ნაშრომი, რომელშიც ირონია დაცინვის, სარკაზმის, ადამიანური ყოფის, კრიტიციზმის მნიშვნელოვან ნაწილად არის წარმოდგენილი და ასოცირებულია ორაზროვნებასთან, პარადოქსულობასთან, გარკვეულ წინააღმდეგობასთან, მოულოდნელობასთან და სხვ. ზემოაღნიშნული იმაზე მიუთითებს, რომ ირონია, თავის მრავალსახეობრივ გამოვლინებაში, დღემდე ინარჩუნებს ანალიზის ახალ შესაძლებლობას, რომელიც მთქმელის/ირონიის სუბიექტის მხრივ სამყაროს სპეციფიკურ აღქმასა და აზროვნების ინდივიდუალურ სტილს ეფუძნება.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ირონიის ნიშნული თვისებების დეფინიცია-დაზუსტება; მისი ესთეტიკური ღირებულების, სემიოსფეროს წარმოჩენა და, მეორე მხრივ, ირონიის მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების, ძირითადი ტენდენციების გამოკვეთა „დათბობის“ პერიოდის ქართული ბელეტრისტიკის მაგალითზე. ზემოაღნიშნული მიზნის მისაღწევად ოპტიმალურად მივიჩნიეთ კვლევის წარმართვა ორი მაგისტრალური ხაზით:

პირველ თავში - ირონიის შესწავლის ისტორიიდან - გავაერთიანეთ სამი პარაგრაფი: *§1. ირონია, როგორც კულტურის საბაზისო ცნება* - რომელშიც წარმოვადგენთ ირონიის ევროპული კულტურის ისტორიულ ტიპოლოგიას; განვიხილავთ, თუ როგორ მოიაზრებოდა ირონიის ცნება სხვადასხვა კულტურულ-ისტორიულ პერიოდში; მიმოვიხილავთ ირონიის ისტორიული ტიპოლოგიის ძირითად ტენდენციებს და ნიშნულ თვისებებს; *§2. ირონია, როგორც ესთეტიკური ღირებულება* - გავანალიზებთ ა) ირონიას, როგორც კომიკურის ფორმას - განვიხილავთ კომიკურის სახეებს შორის არსებულ სხვაობას (მახვილგონიერება, იუმორი, ირონია, სარკაზმი, გროტესკი, სატირა...); ბ) ირონიას, როგორც ფასეულობით რეფლექსიას - ირონიის ერთ-ერთ ძირითად თვისებად რეფლექტურობას განვიხილავთ, შემეცნებით-ლოგიკურ რეფლექსიასთან ერთად გამოვყოფთ ფასეულობით რეფლექსიაც, რადგან ირონიაში ორივე სახე

თანაარსებობს; გ) უარყოფას ირონიაში - ირონიულ კრიტიკას განვიხილავთ როგორც ფასეულობით-შემეცნებით გამოვლინებას და ნორმატიულ-მარეგულირებელ მიდგომას გარე სამყაროს მოვლენებისადმი; დ) ირონიის ტიპებს - განვიხილავთ ლიტერატურის თეორეტიკოსების განსხვავებულ დამოკიდებულებას ირონიის სხვადასხვა ტიპების მიმართ; *გვ. ირონიის სემიოსფერო*, შევვებით ორ საკითხს: *კონტექსტისა და ემოციის როლს ირონიაში და ირონიას, როგორც ლინგვისტურ მოვლენას*.

მეორე თავში - ირონიული დისკურსი „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ბელეტრისტიკაში - გავაერთიანეთ სამი პარაგრაფი: *გ1. ირონია, როგორც „დათბობის“ პერიოდის ძირითადი მარკერი*, *გ2. რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება „დათბობის“ ტროპების კონტექსტში*, *გ3. იუმორისტული ნაკადი ნოდარ დუმბაძის „დათბობის“ პერიოდის რომანებში*, რომლებშიც გავანალიზებთ ზემოაღნიშნული მწერლების ლიტერატურულ ტექსტებსა და მათი შემოქმედების საკვანძო საკითხებთან დაკავშირებულ სამეცნიერო და ლიტერატურულ კრიტიკას; შევისწავლით და წარმოვაჩინთ ირონიის, როგორც „დათბობის“ პერიოდის ძირითადი მარკერის როლს მათ ნარატივში.

ჩვენი ინტერესი ქართული მწერლობის აღნიშნული პერიოდისადმი განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ იგი ერთგვარი შემოხრუნების ეტაპს წარმოადგენს ტოტალიტარული სახელმწიფოს - საბჭოთა კავშირის (რომლის შემადგენლობაში იმ პერიოდში საქართველოც შედიოდა, მოკავშირე რესპუბლიკის სტატუსით) - კულტურულ პოლიტიკაში. როგორც ცნობილია, XX საუკუნეში ბოლშევიკური იდეოლოგიის ზეგავლენით საზოგადოების ერთმა ნაწილმა ღირებულებათა გადაფასება განიცადა; „პარტიულმა“ პრინციპებმა, რომლის რუპორს სოცრეალისტური მწერლობა წარმოადგენდა, უამრავი ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობა შეიწირა. ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში მწერლებს არ ჰქონდათ შესაძლებლობა, თავისუფლად გადმოეცათ თავიანთი ნააზრევი, ემოციები. სიტუაცია სკკპ XX ყრილობის შემდეგ შეიცვალა; „დათბობის“ პერიოდში საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკაში გატარებულმა ცვლილებებმა ყველა რესპუბლიკა, მათ შორის საქართველოც, მოიცვა. აღნიშნული პერიოდის

მკვლევრები (პ. ვაილი, ა. გენისი, ა. პროხოროვი, ვ. ეგელინგი, ი. ბორევი, კ. კლარკი და სხვ.) ცალსახად აფიქსირებენ, რომ „დათბობის“ პერიოდის კულტურის სიახლე ირონიულობას უკავშირდება, რომელსაც ხშირად სტალინური კულტურის ანტიტროპად მოიხსენიებენ. შესაბამისად, „დათბობის“ პერიოდის ქართული ბელეტრისტიკის დომინანტურ სტილადაც ირონია იქცა.

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს „დათბობის“ პერიოდის ქართული მწერლობის თვისობრივი განახლების ფონზე რეზო ჭეიშვილისა და ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში ირონიული ნაკადის წარმოჩენას; ინოვაციური ასპექტებისა და ჟანრული თავისებურებების გამოვლენას; თანამედროვე ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების ფონზე აღნიშნულ მწერალთა შემოქმედებაში მარადიული პოსტულატების, ჰუმანისტური და ზოგადსაკაცობრიო სულიერი ფასეულობების წარმოჩენას; მათ გააზრებას ახალგაზრდა პროტაგონისტის - სტალინური გმირის ანტიპოდის - სულიერი ფორმირების ჭრილში. ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით საჭიროდ გვესახება **კონკრეტული ამოცანების** გადაჭრა, რომლებიც „დათბობის“ პერიოდის ქართული მწერლობის მნიშვნელოვან თავისებურებებს მიემართება და რომლებსაც რეზო ჭეიშვილისა და ნოდარ დუმბაძის ბელეტრისტიკაზე დაყრდნობით გავაანალიზებთ:

- წინა პერიოდის მწერლებისგან განსხვავებით, „დათბობის“ პერიოდის „სამოციანელებმა“ ეჭვი შეიტანეს, რომ სტალინურ ტროპებს ახალი ფასეულობების ადეკვატურად გადმოცემა შეეძლო; ამიტომაც, მათ შემოქმედებაში აღნიშნულმა ტროპებმა გარკვეული ცვლილება განიცადა;
- „დათბობის“ პერიოდის მნიშვნელოვანი შენაძენია თხრობის ირონიული მანერის დამკვიდრება; ირონია გახდა შეუთავსებლობის ნიშანსვეტი „დათბობის“ კულტურულ ფასეულობებსა და სტალინური კულტურის ნიშნულ თვისებებს (მონუმენტალიზმი, მოქალაქეობრივი ჰეროიკა, ვალდებულებათა კულტი და სხვა) შორის;
- ირონიულობისა და მისთვის დამახასიათებელი ქვეტექსტების მეშვეობით ქართველმა მწერლებმა (რეზო ჭეიშვილი, ნოდარ დუმბაძე...) შეძლეს ქვეყნის,

ერის, ეპოქის მტკივნეულ პრობლემებზე (როგორც სოციალურ-პოლიტიკურ, ასევე ზნეობრივზე) საუბარი;

- 60-იანელებმა პროტაგონისტის განსხვავებული მოდელი შემოგვთავაზეს, რომელიც კარდინალურად განსხვავდებოდა წინა პერიოდის იდეალური გმირის/სტალინური გმირის ტროპისგან, რომლისთვისაც არ იყო უცხო ადამიანური სისუსტეები, მაგრამ თავისი გულწრფელობით, ღირებულებითა და, რაც მთავარია, ნაწარმოების კონცეფციით, იგი ადეკვატურად ასახავდა მიმდინარე პერიოდის საქართველოს ცხოვრების შუქ-ჩრდილებს.

დასახული ამოცანისა და მიზნების გათვალისწინებით დისერტაციაში **კვლევის წყაროებად** გამოყენებულია:

- ✓ გამოჩენილ ფილოსოფოსთა და ლიტერატურის თეორეტიკოსთა - ანრი ბერგსონის, სორენ კირკეგორის, როლან ბარტის, დიმიტრი ლიხაჩოვის, ბორის ტომაშევესკის, მიხაილ ბახტინის, ვლადიმირ პროპის, იური ლოტმანისა და სამეცნიერო კლასიკად აღიარებული სხვა ავტორების ნაშრომები, რომლებიც მიემართება ირონიას, როგორც ადამიანური აზროვნებისა და ყოფიერების უნივერსალურ კატეგორიას, მის ბუნებას;
- ✓ ავტორიტეტულ უცხოელ ავტორთა - კატარინა კლარკის, ჰანს გიუნტერის, რიჩარდ ბრაუნის, დევიდ ლოუს, ჰენრიხ ერმოლაევის, ლინდა ჰატჩეონის, პეტრე ვაილის, ალექსანდერ გენისის, ალექსანდრ პროხოროვის, ვლადიმირ ეგელინგის, იური ბორევის და სხვათა ცალკეული მონოგრაფიები, განსახილველი პრობლემისადმი მიძღვნილი კრებულები, ცალკეული სტატიები, კრიტიკული წერილები, პოლემიკური შენიშვნები, რომლებშიც განხილულია „დათბობის“ კულტურის ტროპები; ირონია, როგორც სტალინური კულტურის ანტიტროპი; ირონიის როლი ტოტალიტარული სახელმწიფოს კულტურაში, მისი ცალკეული ასპექტები და სხვა;
- ✓ ქართულ სამეცნიერო სივრცეში არსებული სამეცნიერო წყაროები და ლიტერატურულ-კრიტიკული დისკურსები - წიგნები, სტატიები, პერიოდიკა და ა.შ. - რომლებიც ნაშრომის მიზანმიმართულ, ანალიტიკურ ორიენტაციას განაპირობებს; რომლებშიც ქართველი ავტორები (გ. ასათიანი, აკ. ბაქრაძე, გ.

გვერდწითელი, გ. გაჩეჩილაძე, კ. იმედაშვილი, რ. მიშველაძე, ა. ნიკოლეიშვილი, ს. სიგუა, ნ. გაფრინდაშვილი, ნ. წერეთელი, მ. მირესაშვილი, კ. ლორია და სხვ.) განიხილავენ სოცრეალიზმის თეორიულ საკითხებს, ტოტალიტარული კულტურის ცალკეულ ასპექტებს, საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურული პროცესების თავისებურებებს, „დათბობის“ პერიოდს საბჭოთა მწერლობის კონტექსტში, ცალკეულ მწერალთა შემოქმედების ჩვენთვის საინტერესო ასპექტებს და სხვ.

ნაშრომის მიზნებისა და ამოცანების გათვალისწინებით, დისერტაციაში მივმართავთ **კვლევის სხვადასხვა მეთოდს**, მათ შორის, დაკვირვებისა და ანალიზის მეთოდს, რომელიც მნიშვნელოვანია გასაანალიზებელ ტექსტში ავტორის მიერ შექმნილი ფარული შრეების, რემინისცენციების ამოსაცნობად. დისერტაციის ძირითად კვლევით პრინციპად განვსაზღვრეთ კომპარატივისტული მეთოდი; ჰუმანიტარული ცნობიერების დიალოგური პრინციპიდან გამომდინარე, ტექსტების ანალიზისას და ზოგიერთი ცნების დასაზუსტებლად მივმართეთ ჰერმენევტიკულ მეთოდს; დისერტაციის თემატიკამ განსაზღვრა ტიპოლოგიური და ინტერდისციპლინარული მეთოდების ჩართვაც.

ქართულ სამეცნიერო სივრცეში არსებობს წიგნები, კვლევები, კრიტიკული წერილები, შენიშვნები, სტატიები, რომლებშიც განხილულია „დათბობის“ პერიოდის მარკერები და აღნიშნული პერიოდის ქართველ მწერალთა შემოქმედება. **სადისერტაციო ნაშრომის სიახლედ** გვესახება ქართულ სამეცნიერო სივრცეში პირველად „დათბობის“ პერიოდის ბელეტრისტიკის კვლევა კომპლექსურ ჭრილში; XX საუკუნის 1960-70-იანი წლების საბჭოთა რეჟიმის ანალიზი; რეზო ჭეიშვილისა და ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა განხილვა მნიშვნელოვანი რეფლექსიაა აღნიშნული პერიოდის კულტურული პროცესების შესამეცნებლად; ამ მწერალთა შემოქმედების განხილვა კი - ერთგვარ ანტითეზად, წინააღმდეგობად საბჭოთა რეჟიმის წინააღმდეგ, რაც ფარულად, სიცილითა და იუმორით, ზოგჯერ სარკასტულად და გროტესკულად იჩენს თავს მათ მოთხრობებსა და რომანებში.

ნაშრომის მეცნიერულ და პრაქტიკულ ღირებულებად გვესახება მისი ფაქტობრივ მასალად გამოყენების შესაძლებლობა. ნაშრომი განკუთვნილია ფილოლოგებისა და კულტუროლოგიური საკითხებით დაინტერესებული ფართო საზოგადოებისთვის. გამოკვლევის დასკვნების, შედეგებისა და მასალების გამოყენება მიზანშეწონილია უმაღლეს სასწავლებლებში ჰუმანიტარული სპეციალობის სტუდენტებისთვის, სპეცურსების სახით, ასევე მომავალი მეცნიერული კადრებისათვის, რომლებიც „დათბობის“ პერიოდის კულტურის, პოლიტიკის, ხელოვანისა და სახელმწიფო რეჟიმის ურთიერთმიმართების პრობლემების შესწავლით არიან დაინტერესებულნი.

ნაშრომის სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი შედგება 201 გვერდისგან და აერთიანებს შესავალს, ორ თავს, ექვს პარაგრაფს: თავი I - ირონიის შესწავლის ისტორიიდან (§1. ირონია, როგორც კულტურის საბაზისო ცნება, §2. ირონია, როგორც ესთეტიკური ღირებულება, §3. ირონიის სემიოსფერო), თავი II - ირონიული დისკურსი „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ბელეტრისტიკაში (§1. ირონია, როგორც „დათბობის“ პერიოდის ძირითადი მარკერი, §2. რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება „დათბობის“ ტროპების კონტექსტში, §3. იუმორისტული ნაკადი ნოდარ დუმბაძის „დათბობის“ პერიოდის რომანებში) და დასკვნისგან. ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებული ლიტერატურის სია - სულ 130 ერთეული.

თავი I. ირონიის შესწავლის ისტორიიდან

§1. ირონია, როგორც კულტურის საბაზისო ცნება

ირონიის ცნება განსხვავებულად მოიაზრებოდა სხვადასხვა კულტურულ-ისტორიულ პერიოდში. ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი პიროვნების ირონიული დამოკიდებულება თვალნათლივ იკვეთება ევროპული კულტურის მთელი ისტორიის განმავლობაში, რაც საშუალებას გვაძლევს, ვისაუბროთ ირონიაზე, როგორც ადამიანური აზროვნებისა და ყოფიერების უნივერსალურ კატეგორიაზე. ირონიის, როგორც კულტურული ფასეულობის, პრობლემაზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია ევროპულ კულტურაში ფიქსირებული ირონიის განსხვავებული სახეების ისტორიული ტიპოლოგია, დაწყებული ანტიკურობიდან, ვიდრე 21-ე საუკუნემდე; მხედველობაში გვაქვს სოკრატეს ირონია, შუასაუკუნეების ხალხური სიცილის კულტურა, აღორძინების ირონია, ბაროკოს ირონია, განმანათლებლობის სატირული ირონია, რომანტიკული ირონია, ირონიის სორენ კიერკეგორისეული გაგება, ფრიდრიხ ნიცშეს ნიჰილისტური ირონია, მოდერნის კონცეპტუალური ირონია, დაბოლოს, პოსტმოდერნისტული ირონია. მოკლედ მიმოვიხილავთ ირონიის ისტორიული ტიპოლოგიის ძირითად ტენდენციებსა და ნიშნულ თვისებებს.

როგორც ცნობილია, ირონია ძველ საბერძნეთში წარმოიშვა და ყოველ მომდევნო ისტორიულ ეპოქაში განსხვავებულ როლს თამაშობდა ადამიანთა ყოფასა და სულიერ ცხოვრებაში. ყოველდღიურ ურთიერთობაში ირონიას, პრაქტიკულად, ყოველთვის აფასებდნენ, მაგრამ კატეგორიის სტატუსი მან მხოლოდ რომანტიზმის კულტურაში დაიმკვიდრა. რაც შეეხება *მხატვრულ-კულტურული* კატეგორიის სტატუსს, ლიტერატურის თეორეტიკოსების აზრით, ირონიამ იგი მხოლოდ მე-19 საუკუნის ბოლოს, მოდერნის ეპოქაში მოიპოვა. [Славов, 1979:19]. ირონიის ევოლუციისადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან სამეცნიერო შრომასა და მონოგრაფიაში მეცნიერები არ დაობენ იმ თეზასთან დაკავშირებით, რომ ირონია წარმოადგენს კულტურის განვითარების გარკვეული დონის ილუსტრირებასა და ერთგვარ დადასტურებას. ჯერ კიდევ არისტოფანე

მიუთითებდა, რომ „...ბრბოსთვის მისაწვდომია მხოლოდ გარეგნული კომიზმი. მას არ ესმის, რომ არსებობს გადაკვეთის წერტილები, სადაც კომიკური უერთდება ტრაგიკულს და წარმოშობს არა მსუბუქ და მხიარულ, არამედ ავადმყოფურ და მწარე სიცილს... ბრბო ვერასოდეს ჩასწვდება ირონიას...“ [Белинский, 1981:48-49]. დიდი ბერძენი კომედიოგრაფის აღნიშნული მოსაზრება ცხადყოფს კონვენციონალური ირონიის როლს, როგორც „თავისიანების“ გამოვლენის, თვითგამართლებისა და თვითამაღლების ხერხს. ამავე დროს, ირონიის აღმოცენება ანტიკურ სინამდვილეში ადასტურებს მითოლოგიური ხედვის მთლიანობის რღვევასა და განახლებული სურათის წარმოშობას ისეთ სამყაროში, რომელმაც ამოწურა თავისი განვითარების პოტენციური აქტუალური პარადიგმების ჩარჩოში.

დიდ მნიშვნელობას იძენს ირონიის ცნება პლატონისა და არისტოტელეს ესთეტიკასა და ფილოსოფიურ ნაშრომებში. ანტიკურ ესთეტიკაში ირონია გვევლინება კატეგორიად, რომელიც „...დაკავშირებულია ისეთ მკვეთრად გამოხატულ ხერხებთან, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან გამოხატულ იდეას“ [Лосев, 1994:176]. ამ დაპირისპირების ძირითადი მიზანი – უარყოფითი საშუალებებით მაღალი იდეის გამოხატვაა. ანტიკური ირონია, უპირველეს ყოვლისა, რიტორიკის სფეროს მიეკუთვნება, რასაც მოწმობს სიტყვა „ირონიის“ ეტიმოლოგიაც (ძვ. ბერძ. *Eiro* - „ვლავარაკობ“, „ვამბობ“). როგორც ა. ფ. ლოსევი აღნიშნავს, „ირონიზირება“ თავდაპირველად, უბრალოდ, „ლავარაკს“ ნიშნავდა; ასევე, *eiro*-სგან მომდინარეობს ლათინური „*verbum*“, გერმანული „*wort*“, ინგლისური „*word*“, რომლებიც აღნიშნავენ „სიტყვას“. აღსანიშნავია, რომ ანტიკური ირონია გაჩნდა იმ ეპოქაში, როცა გაიზარდა ინტერესი ადამიანური შემეცნების პრობლემისადმი. თავის მხრივ, ეს ფაქტი მიუთითებს კავშირზე ირონიასა და სუბიექტურობის კატეგორიას შორის, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ახალი დროის ევროპული კულტურის ჩარჩოებში.

ირონიის პრაქტიკულ გამოყენებაზე მსჯელობას, ჩვეულებრივ, *სოკრატედან* იწყებენ, რომელიც აქტიურად მიმართავდა ირონიას სოფისტებთან კამათისას ამ უკანასკნელთა „ყველაფრისმცოდნეობის პრეტენზიაზე“ დაცინვისა და მათი

მსჯელობის ალოგიკურობის გამოაშკარავების მიზნით. სოკრატე ეწინააღმდეგებოდა თვითკმაყოფილებასა და გონებაშეზღუდულობას. ცნობილია, რომ ახალგაზრდობაში იგი სოფისტებთან სწავლობდა და სწორედ ამ სახით, ანუ, სოფისტად გვევლინება არისტოფანეს ერთ-ერთ კომედიაში. როგორც ანტიკური პერიოდის ავტორები მოწმობენ, აღნიშნული კომედიის წარმოდგენისას სოკრატე ფეხზე დგებოდა და მადლობას უხდიდა მაცურებელს იმის მიუხედავად, რომ კომედიაში მისი სახე გროტესკულად იყო წარმოჩენილი. სწორედ ამაში ვლინდება ირონიული გმირის ხასიათი, რომელსაც არ ეშინია იმისა, რომ *იყოს სასაცილო*. აბსოლუტურად გასაზიარებელია მიხაილ ბახტინის მოსაზრება, რომ „სოკრატული სიცილი“ და „სოკრატული დამდაბლება“ „...ხელშესახებს და ფამილარულს ხდის სამყაროს, რათა უშიშრად და თავისუფლად გამოიკვლიო იგი“ [Бахтин, 1975:468].

სოკრატეს ირონიაზე მსჯელობისას თეორეტიკოსები გამოყოფენ მის ბიმოდალურ, ექსტრავერტულ-ინტროვერტულ ხასიათს, რაც ვლინდება სოკრატეს მხრიდან როგორც თავისი თანამოსაუბრეების, ასევე საკუთარი თავის დაცინვაში. სოკრატეს ფილოსოფიის საწყის პოზიციას წარმოადგენდა ორი თეზა: „მე ვიცი, რომ არაფერი ვიცი“ და „შეიცან თავი შენი“. ანტიკური ლიტერატურის ცნობილი სპეციალისტის, ფეოხარ კესიდის აზრით, „...ძველი ფილოსოფოსის გაგებით, თვითშემეცნება, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობდა შინაგან გამოცდილებას, გააზრებულ ცხოვრებას, სულიერ ჯანმრთელობას, შინაგანი ძალებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ჰარმონიას. სოკრატეს თანახმად, კმაყოფილება ზნეობრივი ქცევისგან უმაღლეს კეთილდღეობას, უმაღლეს ფასეულობას შეადგენს“ [Кессиди, 1976:102]. სოკრატეს თვითგამორკვევა მიზნად ისახავდა იმ მნიშვნელოვანი ცხოვრებისეული ორიენტირების შემეცნებას, რომელთაც შეეძლოთ ზნეობრივ ფასეულობათა ერთიან სისტემაში მოქცევა. თუმცა, სოკრატეს ტრაგედია იმაში მდგომარეობდა, რომ სოციალური განვითარების პროცესში მან გადააფასა გონებისა და ზნეობრივი განათლების მნიშვნელობა. ცხადია, ირონია ნიადაგს უმზადებს სოციალურ ცვლილებებს, მაგრამ მისი როლის გაზვიადება, როგორც სოციალური მოძრაობის ერთ-ერთი გამომწვევი ფაქტორისა, არამართებული გამოდგა.

სოკრატეს ირონიის უმნიშვნელოვანეს ხერხად თეორეტიკოსები „ირონიულ მაიევტიკას“ (ბერძნ. „სამეანო ხელოვნება“) მიიჩნევენ, რომლის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ სოკრატე შეგნებულად ირგებდა გულუბრყვილო ადამიანის ნიღაბს, რომელიც ესწრაფვოდა ცოდნის მიღებას „ბრძენი“, „გამოცდილი“ თანამოსაუბრისაგან. კამათის დაწყებისას, ის განგებ იზიარებდა ოპონენტის თვალსაზრისს, მის პოზიციას; შემდგომ, მსჯელობის პროცესში, ოპონენტი ლოგიკურ აბსურდამდე მიჰყავდა, ყურადღებას ამახვილებდა მისი თვალსაზრისის უსუსურობაზე და პროვოცირების გზით გამოკვეთდა ახალ პოზიციას. ამგვარად, სოკრატესთან, „მაიევტიკის“ დახმარებით, შემეცნება ფილოსოფიური ეჭვიდან ჭეშმარიტების დაბადებამდე მიდის. პლატონის დიალოგში, „ნადიმი“, ალკიბიადე (ძვ. წ. აღ. 450–404, სოკრატეს მოწაფე, ჰერაკლეს ნათესავი, გამოჩენილი ათენელი პოლიტიკური მოღვაწე და მხედართმთავარი პელოპონესის ომში) წარმოთქვამს მონოლოგს სოკრატეს ირონიის ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებაზე: „როცა მას ვუსმენ, ჩემი გული უფრო მძაფრად სცემს, ვიდრე ალტკინებული კორიბანტებისა (ფრიგიული ქალღმერთის – კიბელას ქურუმი, ნ.ჯ.) და ცრემლი თავისით იღვრება თვალთაგან. მე მინახავს, მისი საუბარი როგორ იტაცებდა სხვებსაც. როცა პერიკლეს ან სხვა დიდ ორატორს ვუსმენდი, ვგრძნობდი, რომ კარგად ლაპარაკობდნენ, მაგრამ არასოდეს მსგავსი რამ არ განმიცდია; არასოდეს შეშფოთებულა სული ჩემი, არც საკუთარი მონური სიმდაბლე დაუგემოვნებია მას. ხოლო ამ მარსიას რომ ვუსმენ (ე. ი. სოკრატეს, ნ.ჯ.), ხშირად გამივლია გულში – ჩემს ყოფნას არყოფნა სჯობს-მეთქი. ასე არ შეიძლება ცხოვრება, როგორც მე ვცხოვრობ“ [Платон, 1993:126]. მოგვიანებით, სოკრატეს ირონიაზე მსჯელობისას ჰეგელი აღნიშნავდა: „სოკრატეს ირონია არის საუბრის გარკვეული მანერა, უცოდველი ხუმრობა და არა გესლიანი სიცილი და თვალთმაქცობა... მისი ტრაგიკული ირონია არის არსებული ზნეობისადმი სუბიექტური რეფლექტორების ანტაგონიზმი... სოკრატე ხელმძღვანელობს არა მახინჯი გონებით, რომ ის თანამოსაუბრეზე მაღლა დგას, არამედ მისი მიზანია ჭეშმარიტი სიკეთის, საყოველთაო იდეის მიღწევა აზროვნების მეშვეობით“ [ჰეგელი, 1978: 78-85].

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, სოკრატეს ირონიაში აისახა ფილოსოფოსის დამოკიდებულება მისი თანამედროვე ბერძნული სამყაროს მიმართ. სოკრატეს არ შეეძლო არსებული ისტორიული რეალობის უაპელაციოდ მიღება, საზოგადოებაში დამკვიდრებული პრინციპების პოზიტიურად ცნობა და ქადაგება. იგი შეეცადა, თავის ირონიაში მიემართა ინდივიდუალური, რეფლექტური ხერხებისთვის, რომელთა დახმარებით, თითქოს, არსებულ სამყაროზე მაღლა დადგა, მაგრამ, იმავდროულად, ამ სამყაროს ნაწილად დარჩა. სოკრატეს ირონია გახდა უპირველესი ნიმუში, გარკვეულწილად, ბალავერი, რომელსაც შემდგომ ეპოქებში დაეყრდნო ევროპული სიცილის კულტურა. სწორედ სოკრატეს ირონიაზე დაყრდნობით შეისწავლეს მომდევნო თაობებმა კრიტიკული თვითგააზრებისა და ფასეული რეფლექსიის მეთოდოლოგია.

ირონიის, როგორც კულტურის ფასეულობის, ევოლუციაზე მსჯელობისას, გვერდს ვერ ავუვლით ირონიის როლს *შუასაუკუნეებისა და აღორძინების კულტურაში*. შუასაუკუნეების იერარქიულად ორგანიზებულ საზოგადოებაში კანონების, რელიგიური დოგმატების, ქცევის სხვადასხვა სარიტუალო ფორმის, მათ შორის, *სიცილის როლი* პერმანენტული კვლევის საგანს შეადგენს. მონოგრაფიაში - „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“ მიხაილ ბახტინი აღნიშნავს, რომ შუასაუკუნეების ხალხური სიცილის კულტურაში ირონია აქტიურად გამოიყენებოდა. ამ ეპოქის კულტურისთვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა „სიცილის სამყაროს“, რომელიც რელიგიური ასკეტიზმის ერთგვარ საპირწონეს, შუასაუკუნეების ჰუმანიზმის თავისებურ გამოვლინებას წარმოადგენდა [Бахтин, 1965: 15-16].

არაერთი მკვლევარი (მ. ბახტინი, მ. გასპაროვი...) აღნიშნავს, რომ შუასაუკუნეების კულტურაში ვაგანტების, მოხეტიალე სტუდენტების ირონიული ლირიკა წარმოადგენდა „ხორციელისგან“ გათავისუფლების გარკვეულ ცდას. ეს იყო სანქცირებული, თუმცა გარკვეულწილად, დღესასწაულების ვიწრო ჩარჩოებით შეზღუდული სიცილი, რადგან ორთოდოქსული

მართლმადიდებლობის მიერ სიცილი ცოდვად იყო შერაცხული; ოფიციალურად, მხოლოდ გაღიშება იყო ნებადართული.

შუასაუკუნეების სიცილი პოლიფუნქციურია; იგი მოიცავს დიდაქტიკურ, ჰედონისტურ, სიცოცხლის განმამტკიცებელ ასპექტებს. შემთხვევითი არ არის, რომ სიცილი მხოლოდ დღესასწაულებზე იყო ნებადართული და სხვა დროს იზღუდებოდა ოფიციალური ხელისუფლების მიერ. საქმე ის არის, რომ ორთოდოქსთა საპირისპიროდ, სიცილი იძენდა არა მტკიცებულების, არამედ უარყოფის სოციალურ-კრიტიკულ ფუნქციას. შუასაუკუნეების ხალხური სიცილის კულტურისთვის დამახასიათებელია ბიმოდალური, ამბივალენტური ხასიათი, ვინაიდან, მ. ბახტინის სამართლიანი შენიშვნით, „...სიცილი მიემართება მათ, ვინც იცინის, ხალხი კი სამყაროს ნაწილია... ამაში მდგომარეობს ხალხური-სადღესასწაულო სიცილის არსებითი განსხვავება ახალი დროის წმინდა სატირული სიცილისგან. სატირიკოსი, რომელიც ცნობს მხოლოდ უარყოფით სიცილს (ექსტრავერტულს), დასაცინი მოვლენის მიღმა იმყოფება; ამდენად, იგი თავადაც უპირისპირდება მას (სიცილს) და არღვევს სამყაროს მთლიანობას; ხოლო ხალხური (ამბივალენტური) სიცილი გამოხატავს ახალგაზრდა, ერთიანი სამყაროს თვალსაზრისს, რომლის ნაწილს წარმოადგენს დამცინავი“ [Бахтин, 1965:15]. გასაზიარებელია ა. გალეს მოსაზრება, რომ შუასაუკუნეების ირონია ხშირად იყო „...მიმტვევბლობისა და თავისუფლების იარაღი; ფანატკოსები და ორთოდოქსები იშვიათად იყენებდნენ მას. ცნობილია ჯორდანო ბრუნოს გამონათქვამი: „უვიცობა მსოფლიოში საუკეთესო მეცნიერებაა, იგი ადვილად მოგვეცემა და არ აწუხებს სულს“ [Галле, 1898:70].

რაც შეეხება აღორძინების ეპოქას, აქ ირონიას მიმართავდნენ როგორც ხალხური სადღესასწაულო კულტურის ტრადიციათა ჩარჩოებში (მასხარები, ჯამბაზები, ტრიკსტერები...), ასევე ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ მეტყველებაში. ირონიის, მახვილგონიერებისა და დაცინვის მნიშვნელობაზე მსჯელობისას აღორძინების ეპოქის იტალიურ კულტურაში შვეიცარიელი ისტორიკოსი და კულტურის ფილოსოფოსი იაკობ ბურკჰარდტი (1818-1897) აღნიშნავს: „დაცინვა ცხოვრების დამოუკიდებელ ელემენტად მხოლოდ მაშინ შეიძლება ქცეულიყო,

როდესაც განვითარებული ინდივიდი ირონიას რიტორიკულ ხერხად გამოიყენებდა, მსგავსად იმისა, როგორც მასხარები დასცინოდნენ თავიანთ ბატონებს. ამაზე წერდა პეტრარკა: რამდენჯერ ამასხარავებდა მასხარა მასზე დამცინავ ბატონს! რამდენჯერ იგონებდა რაღაცას, თითქოს მაყურებლისთვის, სინამდვილეში კი - საკუთარი თავის გასართობად“ [Буркхардт, 1996:101].

აღორძინების ეპოქაში კომიკურის როლზე მსჯელობისას მკვლევრები მიუთითებენ რენესანსული სიცილის ბოროტ ხასიათზეც და ამას ხსნიან სუბიექტური თავისუფლებით რენესანსული ადამიანისა, რომელიც თავის უსაზღვრო შესაძლებლობებშია დარწმუნებული. აღნიშნული თვისება განიხილება რენესანსული კულტურის მნიშვნელოვან მიმართულებად, რომელიც სხვადასხვა ფორმაში ვლინდება. ამ თვალსაზრისით, აქტუალურია გააზრება შექსპირთან ირონიის პრობლემისა, რომელსაც მკვლევრები განიხილავენ ისტორიის ირონიისა და ზნეობრივ პრობლემათა ჭრილში. შექსპირის აზრით, ჰუმანისტური ზნეობის წინაშე ჩადენილი დანაშაული ისჯება ისტორიის ირონიით. აღსანიშნავია, რომ ცოცხალ, სალაპარაკო ენაზე დაყრდნობით, იუმორისა და ირონიის გადმოსაცემად შექსპირმა გამოიყენა გამოთქმებისა და სიტყვების მრავალმნიშვნელობაზე დაფუძნებული მეტაფორები და კალამბურები, რომლებიც მიემართებოდნენ ირონიულ კონტექსტს.

აღსანიშნავია ირონიის, როგორც კულტურული ფასეულობის კატალიზატორის როლი გარდამავალ პერიოდში. მის შესანიშნავ ილუსტრირებას წარმოადგენს მიგელ დე სერვანტესის „დონ კიხოტი“, რომელშიც ასახულია ფეოდალურ-რაინდული ღირებულებების გადაფასების პროცესი. ბურჟუაზიულმა ეპოქამ უარი თქვა ამ ფასეულობებზე, როგორც ახალი სოციალურ-ეკონომიკური ურთიერთობებისთვის მიუღებელ, შეუსაბამო ორიენტირებზე. ამასთან ერთად, ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ უარი თქვა რაინდული კეთილშობილების იდეალებზეც; ჩაანაცვლა ისინი თავისუფალი მეწარმეობის „იდეალებითა“ და პრაქტიციზმით. სერვანტესის რომანი ერთგვარ გაფრთხილებასაც წარმოადგენს, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს ასეთ გადაფასებებს; ამიტომაც, მწერლის ირონია ნაწარმოებში ტრაგიკულ ჟღერადობას იძენს.

განსაკუთრებული როლი მახვილგონიერებამ *ბაროკოს ეპოქაში* შეიძინა, შემთხვევითი არ არის აღნიშნულ პერიოდში მახვილგონიერების ფენომენისადმი მიძღვნილი თეორიული ტრაქტატების გამოჩენა. ბაროკოს დროს მახვილგონიერება სალონური ურთიერთობის აუცილებელ ელემენტად იქცა. ამგვარად, გვიანი რენესანსის სიცილი, თავისი ამბივალენტური ბუნების გამო, ფასეულობების გადაფასებისა და კულტურული შემოქმედების შესანიშნავ ინსტრუმენტად იქცა, რომლის ძირითადი თეზა შეგვიძლია შემდეგნაირად ჩამოვყალიბოთ: დასცინის რა საკუთარ თავს, რენესანსული ადამიანი იწმინდება მოძველებული და მავნე ჩვევებისგან, ხოლო, როცა დასცინის სხვებს, იგი მაღლდება მათ ნაკლოვანებებზე.

უფრო მარტივი ხასიათის იყო *განმანათლებლური სიცილი*; სატირული ხასიათის გამო მასში მოკრძალებული ადგილი რჩებოდა ირონიას. განმანათლებლური ირონია ხშირად მიმართული იყო რელიგიისა და ეკლესიის წინააღმდეგ. აღნიშნულ კონტექსტში შეგვიძლია გავიხსენოთ ჯონათან სვიფტის პამფლეტი „ზღაპარი კასრზე“, რომელშიც ირონიულად არის წარმოდგენილი ქრისტიანული ეკლესიის სამი კონფესიის დაპირისპირება და მხილებულია „ფანატიზმის უმსგავსობა და ცრუმორწმუნეობა“. იეზუიტების სიყალბე და პირფერობაა მხილებული ბლეზ პასკალის თხზულებაში „წერილები პროვინციელისადმი“, რომელშიც ავტორი აკრიტიკებს ტოტალურ კონტროლსა და თვალთვალს ადამიანების აზროვნებასა და სინდისზე. რაც შეეხება ვოლტერს, მისი ნაწარმოებები კარგად გადმოსცემენ ავტორის ირონიულ, სარკასტულ ხასიათსა და კრიტიკული აზროვნებისადმი მიდრეკილებას, გესლიანი ჭკუის გამჭრიახობასა და ადამიანებთან ურთიერთობებსა და რეალურ სამყაროში წინააღმდეგობების წარმოჩენისადმი სწრაფვას. თუმცა, ლიტერატურის თეორეტიკოსები მიუთითებენ დასავლური კულტურის დამახასიათებელ ერთ ტიპურ მომენტზე-როდესაც აღმოსავლელი ბრძენი ჩასწვდება ყოველდღიური სამყაროს უაზრობასა და ამოუებას, ის აღარ იძლევა მის შეფასებას; უბრალოდ, დუმს და ამით თავის სიმაღლეზე მიანიშნებს; მდუმარე ბრძენი იმდენად მაღლდება ემპირიულ სამყაროზე, რომ მას ირონიულ შეფასებასაც კი აღარ აძლევს, ვოლტერი კი ტიპური

დასავლელი მოაზროვნეა; ის არც ისე მაღლა დგას იმ სამყაროზე, რომელშიც ცხოვრობს; ამიტომ, ვოლტერს შეუძლია სხვების ირონიზირება და აბუჩად აგდება. ამდენად, მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ ვოლტერის შემოქმედებაში სრულად წარმოჩნდა განმანათლებლობის ეპოქის სატირული ირონიის ყველა ნიშანი [Ермоленко, 2004 (ელექტრონული რესურსი)].

რომანტიზმის ესთეტიკაში ირონია მოიაზრება *შემოქმედი გონის* თავისუფლების ილუსტრირებად. რომანტიკული ირონია, მისი თეორია და კონცეფცია შეიმუშავა ფრიდრიხ შლეგელმა, რომლის აზრით, ირონია, როგორც განსაკუთრებული ხედვა სამყაროსი, ეხმარება ადამიანს ყოფიერების წინააღმდეგობებზე ამაღლებაში. რომანტიკული ირონია მიმართულია არა კერძო მოვლენათა წინააღმდეგ, არამედ მასშტაბურად - სამყაროში არსებულ წინააღმდეგობათა გასაკრიტიკებლად. შლეგელის თანახმად, ირონია დასცინის სამყაროს; მასში გაერთიანებულია სახუმარო და სერიოზული, „გულწრფელი“ და „ღრმად დაფარული“, რადგან ირონია, რომანტიკული კონცეფციის თანახმად, არის „მუდმივი მოძრაობის, უსაზღვროებით აღსავსე ქაოსის ნათელი შეგნება“ [Шлегель, 1983:36]. შლეგელი მიუთითებს ირონიის დუალისტურ ბუნებაზეც, რომელიც ეხმარება ადამიანს, ერთი მხრივ, შეიგნოს „ღვთაებრივი იდეა“ და, მეორე მხრივ, გაანადგუროს ის, „...რასაც თვითონ მისცა სიცოცხლის გარეგნული სახე“ [Шлегель, 1983:46].

რომანტიკოსები ინტუიციურად გრძნობდნენ, რომ მატერიალურ სამყაროში თავისუფლების რეალიზაციის მცდელობას ბევრი დაბრკოლება ელოებოდა წინ; სამაგიეროდ, სუბიექტური შემოქმედებისა და ხელოვნების სფეროში ასეთი დაბრკოლება ნაკლები იყო. შლეგელმა შემოგვთავაზა მხატვარ-შემოქმედის „გენიალური“ სუბიექტურობის მოდელი, რომელშიც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ირონიას (შევნიშნავთ, რომ, თავის მხრივ, შლეგელმა საკუთარი ხედვა ჩამოაყალიბა ფიხტეს *თავისუფალი სუბიექტის „მე“-ს* კონცეფციაზე დაყრდნობით). რომანტიკოსები მიიჩნევდნენ, რომ ირონია ყველგან სუფევს და მისი თეატრალური ბუნება შეიძლება სხვადასხვა ფორმით გამჟღავნდეს: ზოგ შემთხვევაში, ეს არის შემოქმედებითი ელიტის კონვენციონალური ირონია,

ზოგჯერ - „სხვებისგან“ განკერძოებით დგომის ხერხი ან ირონიული ფანტაზიის მეშვეობით სინამდვილისაგან ზღაპრულ სამყაროში გაქცევის მცდელობა (მაგ., ჰოფმანთან). შლეგელის მიხედვით „...ირონიაში ყველაფერი უნდა იყოს ხუმრობით და ყველაფერი - სერიოზულად, ყველაფერი - გულახდილად და ყველაფერი - ღრმად სერიოზული“¹ [Шлегель, 1983:51].

მოგვიანებით ჰეგელმა გააკრიტიკა ირონიის რომანტიკული კონცეფცია. იგი ეწინააღმდეგებოდა იმ თვალსაზრისს, რომ ირონია ერთგვარი ფარია, რომლითაც შეიძლება წმინდა იდეალების დაცვა ფილისტერების ბინძური ხელებისგან. ჰეგელი ხაზს უსვამდა რომანტიკული ხელოვნების წინააღმდეგობრივ ხასიათს, რომელიც მდგომარეობდა „უსასრულო სუბიექტურობასთან“ შეუსაბამობაში. ამდენად, იგი არ იზიარებდა თვალსაზრისს, რომ ირონია ნიღაბია, რომლის ქვეშაც მგრძნობიარე სული იმალება; რომ ირონია იცავს გარემომცველი სიბინძურისგან იდუმალ, ტრანსცენდენტალურ ფასეულობებს, ოცნებებს, იდეალებს, მათ შორის, რელიგიურსაც და ა.შ. [ჰეგელი, 1978: 78-85].

რომანტიკული ირონიის თეორიულ გაგრძელებად განიხილავენ ცნობილი დანიელი ფილოსოფოსის, *სორენ კირკეგორის*, კონცეპტუალურ ხედვას. თავისი შეხედულებები ირონიაზე მან ჯერ კიდევ სამაგისტრო დისერტაციაში - „ირონიის ცნება, განხილული სოკრატეზე დაყრდნობით“ ჩამოაყალიბა, რომელშიც გამოავლინა არა მარტო პლატონის სოკრატესეული დიალოგების ცოდნა, არამედ - ჰეგელის ფილოსოფიის ზედმიწევნითი ცოდნაც. კირკეგორმა გააანალიზა რომანტიკული კონცეფციის ჰეგელისეული კრიტიკა და მიანიშნა ირონიის ჰეგელისეული გაგების სუსტ მხარეზე. კირკეგორის კონცეფციის თანახმად, ირონია მიმართულია არა ცალკეული მოვლენის წინააღმდეგ, არამედ „ყველაფერი არსებითი ხდება უცხო ირონიული სუბიექტის მიმართ, რომელიც თვითონ ხდება უცხო ყოველი არსებითისთვის“ [Кьеркегор, 1993: 71]. როგორც ისტორიული სინამდვილე კარგავს „კანონიერებას“ ირონიულ სუბიექტთან მიმართებაში, ასევე თავად ირონიული სუბიექტიც, გარკვეულ დონეზე, „არანამდვილი“ ხდება. კირკეგორი მიუთითებს: „ჰეგელი ყოველთვის საუბრობს ირონიაზე, როგორც

¹ „В иронии все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко серьезным“ [Шлегель, 1983:51].

ურჩხულზე... მასში ხედავს ხელოვნების კრიზისის ნიშნებს, მის გაუცხოებას სუბსტანციური შინაარსისაგან“ [Кьеркегор, 1993:71-72]. „სოკრატული ირონიის“ არსის კირკეგორისეული ხედვა ჰეგელისეულისაგან განსხვავდებოდა; კირკეგორისთვის ირონიის არსი მდგომარეობდა ინდივიდის მიერ სამყაროში თავისი ადგილისა და მნიშვნელობის თავისუფალ განსაზღვრაში, პიროვნების სუვერენიტეტის განსაზღვრაში, ინდივიდუალობის განუმეორებელ გამოვლინებაში; უფრო მეტიც, კირკეგორი ამტკიცებდა: „როგორც ნამდვილი მეცნიერების არსებობა არის შეუძლებელი ეჭვის გარეშე, ასევე, ცხოვრებაც შეუძლებელია ირონიის გარეშე“ [Кьеркегор, 1993:71].

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ევროპულ კულტურაში, ფილოსოფიასა და ლიტერატურაში იწყება ირონიის „ტრაგიკული“, „საშინელი“ მხარის გააზრება, რომელიც ნიჰილიზმისა და სულიერი სიცარიელის სახით ვლინდება. აღნიშნულ პერიოდში ირონიის ცნება გამსჭვალულია დეკადანსის შეგრძნებით, საყოველთაო კატასტროფით „ევროპის დასასრულის“ წინათგრძნობის გამო. XIX საუკუნის 70-იან-80-იან წლებში ირონიის პრობლემას, როგორც ისტორიული პესიმიზმის, დაღლილობისა და მელანქოლიის გამოხატვას, მიმართავდა *ფრიდრიხ ნიცშე*, რომლის ირონია იმედგაცრუებული რომანტიკოსის ირონიაა. ფასეულობების ტრადიციული სისტემის აბსურდულობის ანალიზისას ნიცშე ხელმძღვანელობდა ნიჰილისტური მისწრაფებებით: ტრადიციული ფასეულობების, როგორც მოძველებული სისტემის, დანგრევითა და დამკვიდრებით ახალი ფასეულობებისა, რომლებიც უფრო შეესაბამებოდნენ რეალურ ცხოვრებას. ევროპული ნიჰილიზმის ისტორიაში ნიცშემ გამოყო ოთხი პერიოდი:

- გაურკვევლობის/ბუნდოვანების პერიოდი, როდესაც შესამჩნევი ხდება „ძველის კონსერვირების“ (რაც გულისხმობს ზნეობრივი აბსოლუტების რწმენას) და „ახლის წინ წამოწევის“ არდაშვებისა და მორალური შეგნების გახრწნის ცდები;
- სიცხადის/მკაფიოობის პერიოდი, როდესაც ადამიანებმა უკვე იციან, რომ „ძველი“ და „ახალი“ ფუნდამენტური წინააღმდეგობებია; რომ ძველი მორალური ფასეულობები შობილია დაღმავალი, ხოლო ახალი - ამორალური აღმავალი სიცოცხლით;

- სამი აფექტის პერიოდი („დიდი სიძულვილის“, „დიდი სიბრალულის“, „დიდი ნგრევის“) - ისინი ხასიათდებიან როგორც „სრულყოფილი ნიჰილიზმის“ სიმპტომები;
- კატასტროფის პერიოდი, რომელიც აიძულებს „სუსტებს“, ისევე მიიღონ გადაწყვეტილებები, როგორც „ძლიერებს“ (ნიცშე ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ეს სწავლება თავად შექმნა).

ასე რომ, ნიცშეს ნიჰილისტური ირონია უკიდურესი იმედგაცრუებისა და სუბიექტურის ნგრევის ნიმუშია, როდესაც ირონიული გმირის სულში უკვე აღარ რჩება არაფერი წმინდა და აბსოლუტური, გარდა სიცოცხლისა [Ницше, 1994:279].

საინტერესო განვითარება პოვა ირონიამ *მოდერნიზმის* ეპოქაში. მოდერნისტული ირონიის ტრაგიკული ჟღერადობა განსაზღვრა აბსურდმა, როგორც ადამიანური ყოფიერების ძირითადმა პრინციპმა. ნ. ტომაშევსკის თანახმად, აღნიშნულ პერიოდში *აბსურდი* განიხილება როგორც „...გადაულახავი წინააღმდეგობა გონის ტელეოლოგიურობასა და მატერიის მუდმივი ორომტრიალის უაზრო ქაოსს შორის“ [Томашевский, 1996:116]. XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მსოფლიოს სურათი შეიცვლა, გართულდა და ამ პროცესების წინაშე საზოგადოებრივი შეგნება მოუმზადებელი აღმოჩნდა. აღნიშნულმა პროცესებმა გამოიწვიეს წინააღმდეგობრივი რეაქცია: ერთნი გატაცებულნი იყვნენ სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის შესაძლებლობებით და აღტაცებით მიესალმებოდნენ ახალ საუკუნეს; სხვები - შემფოთებას გამოთქვამდნენ ჩვეული ფასეულობებისა და საფუძვლების ნგრევის გამო. აქედან გამომდინარეობდა კონვენციონალური ირონიის დეკადანსი და დაღლილობა. ასეთი განწყობის ტიპური გამომხატველი იყო ფრანგი პოეტი და კრიტიკოსი შარლ ბოდლერი; მხედველობაში გვაქვს ეპოქის მისეული შეფასებები კრებულში „ბოროტების ყვავილები“, რომელთაც პროვოკაციული ელფერი დაჰკრავდათ. რა თქმა უნდა, ბოდლერის ირონია აგრძელებს რომანტიკული ირონიის ტრადიციებს; ასევე, ნიცშეს ნიჰილისტურ ირონიას, მაგრამ, ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, ფრანგ ნეორომანტიკოსებში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სიმბოლო, რომლის ამოცანას წარმოადგენს ადამიანის გადამისამართება ტრანსცენდენტურ

აბსოლუტურ ფასეულობებთან. ამიტომ, მწერალი-სიმბოლისტი ნეგატიურ დამოკიდებულებას იჩენს მხოლოდ ჩვეულებრივი სამყაროს ბინადართა მიმართ. ამის საფუძველზე კი ყალიბდება სამყაროში შემოქმედის დანიშნულების, ფასეულობების კრიზისისა და გააზრების ცდები, კონცეპტუალური ირონიის ჭრილში. აქვე შევნიშნავთ, რომ მოდერნიზმის ეპოქაში მხატვრის ირონიული თვითგამართლებისა და თვითგანწმენდის მნიშვნელოვან დოკუმენტად იქცა სალვადორ დალის „ერთი გენიოსის დღიური“, სადაც პარადოქსულად არის გაერთიანებული, ერთი მხრივ, თვითდამცირებისა და თვითმხილების ირონია და, მეორე მხრივ, თვითშეფასების ამპარტავნება. დალი ცალსახად ენდობოდა ფროიდის სწავლებას ადამიანის ფსიქიკაზე მავნე და დესტრუქციული კომპლექსების ზემოქმედების შესახებ, რაც მოგვიანებით სხვა შემოქმედებმაც გაიზიარეს [Дали, (ელექტრონული რესურსი)].

ამგვარად, XX საუკუნის მოდერნისტული ირონიის თანახმად:

- ✓ ირონია ინტელექტუალიზმის გამოვლენის ფორმაა, რომელიც ქმნის წინააღმდეგობრივი და ურთიერთთავსებადი გეგმის აზრობრივ სტრუქტურას; მუღავნდება ბიმოდლობასა და ორმიმართულებიანობაში;
- ✓ აქვს მდიდარი ინტელექტუალური გამოცდილება, რათა ზუსტად აითვისოს ცნობიერებაში გამოვლენილი ირონიის განზომილებანი; ამიტომაც ხშირად ინტელექტუალებში ირონიას „თავისიანის“ შემეცნების კონვენციონალური აზრი აქვს, ანუ, ირონია „საცდელი ქვაა“, რომლითაც ცდიან „სხვისიანს“, სანამ საკუთარ წრეში მიიღებენ;
- ✓ XX საუკუნის ინტელექტუალურ რომანში (თ. მანის „ჯადოსნური მთა“ და „დოქტორ ფაუსტუსი“, ჯ. ჯოისის „ულისე“...) მოდერნისტული ირონია ირეკლავს ტრადიციული ჰუმანიზმის კრიზისს; წარმოაჩენს „ძველი“ ფასეულობების/ღირებულებების გადაფასების, პარადიული „მოხსნის“; ახალი ჰუმანიტური საფუძვლების, „ახალი ჰუმანიზმის“ ძიების პროცესს.

რაც შეეხება ირონიის როლს XX საუკუნის მეორე ნახევარში, *პოსტმოდერნისტულ კულტურულ პარადიგმაში*; როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში ირონიული აზრის წარმოჩენის ძირითად

ინტელექტუალურ ხერხებად მოიაზრებენ ციტატებს, ალუზიებს, სხვადასხვა კულტურული ტექსტებიდან ახალ კონტექსტში გაჟღერებულ რემინისცენციებს, რომლებიც ახალი კულტურული კოდების მატარებლები ხდებიან და ა. შ. ეს გლობალური „თამაში“ ჩნდება სხვადასხვა დისკურსების გადაკვეთისას; მხატვრული სტრუქტურის ელემენტები კოლაჟის პრინციპით ერთიანდებიან და ქმნიან ეკლექტურობის ეფექტს, კონტრასტული და არათავსებადი მოვლენების პარადოქსულ თანაფარდობას. სტილისადმი უნდობლობა, რელატივიზმსა და ჭეშმარიტების არგამოხატვაზე დაყვანა, ორიენტაცია თამაშზე, როგორც არსებობის ფორმასა და მსოფლმხედველობაზე, რეალობის პარადიული ინტერპრეტაცია ხორცშესხმულია თანამედროვეობის მხატვრულ თვითშეგნებაში. მაგალითის სახით შეიძლება დავასახელოთ ჯონ ფაულზის, უმბერტო ეკოს, მილან კუნდერასა და სხვა პოსტმოდერნისტ ავტორთა შემოქმედება.

ამგვარად, ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, ერთი მხრივ, ირონია სუბიექტურ კატეგორიად გვევლინება, რამდენადაც გარკვეული სოციალური ჯგუფის ღირებულებითი ორიენტირების გამოხატველია და, მეორე მხრივ, ობიექტური კატეგორიაა, რამდენადაც საზოგადოების განვითარების რეალური წინააღმდეგობების შეფასების გამოხატველია; თავად ამ შეფასებას კი შეუძლია ობიექტურად არსებობდეს საზოგადოებრივ შეგნებასა და კულტურაში.

§2. ირონია, როგორც ესთეტიკური ღირებულება

წინამდებარე ქვეთავში ყურადღებას გავამახვილებთ რამდენიმე ჩვენთვის საინტერესო თეორიულ საკითხზე, რომელთაც დავეყრდნობით მომდევნო თავში „დათბობის“ პერიოდის ავტორთა კონკრეტული ნაწარმოებების ანალიზისას:

- ირონიაზე, როგორც კომიკურის ფორმაზე;
- ირონიაზე, როგორც ფასეულობით რეფლექსიაზე;
- უარყოფაზე ირონიაში;

➤ ირონიის ტიპებზე.

ირონიის დეფინიციისას ლიტერატურათმცოდნეობით ლექსიკონებში ფიქსირდება მისი რამდენიმე მნიშვნელობა:

- უარყოფა ან დაცინვა (მასხარად აგდება), რომელიც თვალთმაქცურად ვლინდება თანხმობის ან მოწონების ფორმით;
- „რიტორიკული ფიგურა“; დაცინვის გამოთქმა ქარაგმების მეშვეობით, როცა კონტექსტში სიტყვა საპირისპირო მნიშვნელობას იძენს;
- კომიკურის სახეობა, სიცილი სერიოზულობის ნიღბის ქვეშ, რომელიც მალავს უპირატესობის ან სკეფსისის გრძნობას.

ირონიის არსებულ დეფინიციებს ბულგარელი მეცნიერი ი. სლავოვი აფორისტულ, ლინგვისტურ და ლოგიკურ-სტრუქტურულ სახეობებად ყოფს [Славов,1979: 12-13]:

- ✓ აფორისტულს ი. სლავოვი უწოდებს არა მეცნიერულ, არამედ ეფექტურ და ხატოვან დეფინიციას; მაგ., „ირონია არის მარილის ერთი მწიკვი, რომლის გარეშე ნებისმიერი საჭმელი უგემურია“ (გოეთე); „ირონია – კაცობრიობის მორიდებულობა“ (ჟან რენარი) და ა.შ.;
- ✓ ლინგვისტურს, ძირითადად, მიეკუთვნება ტერმინ „ირონიის“ წარმოშობის ეტიმოლოგიური კვლევები ძველ ბერძნულ ენაში;
- ✓ რაც შეეხება მესამე სახეობას - ლოგიკურ-სტრუქტურულს, იგი განგვიმარტავს ირონიული გამოთქმის ფორმებს (იგულისხმება ირონია, როგორც კომიკურის და რიტორიკის ფორმა).

საზოგადოებრივ ცნობიერებაში გავრცელებული წარმოდგენის თანახმად, ირონია გულისხმობს გამონათქვამების „სუსხიან“ ინტონაციას, რომელიც ზოგჯერ დაცინვას უტოლდება, ზოგჯერ კი უბრალოდ, ხუმრობას წარმოადგენს. ირონიის ყოვლისმომცველი დეფინიციის არაერთი ცდა მარცხისთვის იყო განწირული იმის გამო, რომ თეორეტიკოსები საფუძვლად იღებდნენ ირონიის ერთ-ერთ სახეობას ან ერთ-ერთ მხარეს. ირონიას ხშირად ფორმალურ ჭრილში განსაზღვრავდნენ (ზ. ფროიდი, ვ. შესტაკოვი, ბ. დემიდოვი და სხვ.), რომლის თანახმად, ირონია ფლობს ფარულ აზრს, იმის საპირისპიროს, რომელიც უშუალოდ გამოითქმება. ამ

განსაზღვრებაში შედის თვალმაქცობა, ტყუილი, სიცრუე და ქარაგმული გამონათქვამების სხვადასხვა ფორმა. იტალიელი ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი და იურისტი, ჯამბატისტა ვიკო (1668-1744) ირონიას განსაზღვრავს, როგორც „სიცრუეს ჭეშმარიტების ნიღაბში“; ამასთანავე, აზუსტებს, რომ „...სიცრუე არის ისეთი არასიმართლე, რომელსაც სიმართლედ გახდომა უნდა, ირონიას კი ასეთი განზრახვა არ გააჩნია“. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ირონია უანგაროა, ხოლო სიცრუე და თვალმაქცობა, როგორც წესი - ანგარებიანია; ასევე, პირფერობისგან განსხვავებით, ირონია არ მიილტვის აზრის გაბატონებისკენ [Вико, 1994 (ელექტრონული რესურსი)].

ირონიის ფორმალურ-ლოგიკური სპეციფიკის ახსნა მოგვცა ა. ფ. ლოსევმა: „განსხვავებით სიცრუისგან, ირონია არა მხოლოდ მალავს ჭეშმარიტებას, არამედ გამოხატავს მას, ოღონდ - განსაკუთრებული ქარაგმებით. ირონია ჩნდება მაშინ, როცა მე მინდა ვთქვა „არა“, ვამბობ „კი“-ს, ამავე დროს, „კი“-ს ვამბობ მხოლოდ ჩემი გულწრფელი „არა“-ს გამოვლენის და გამოთქმის მიზნით. ბუნებრივია, ეს იქნება მხოლოდ მოტყუება, სიცრუე. ირონიის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მე ვამბობ „კის“-ს, არ ვმალავ ჩემს „არა“-ს, არამედ გამოვთქვამ, ვავლენ მას. ჩემი „არა“ რჩება დამოუკიდებელ ფაქტად, მაგრამ ის დამოკიდებულია გამოთქმულ „კი“-ზე, სჭირდება მას, თავს იმკვიდრებს მასში და მის გარეშე არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნია“ [Лосев, 1965:326-327]. ყოველდღიურ ურთიერთობაში ირონია, ჩვეულებრივ, გამოიყენება რედუცირებული სახით; მსუბუქი ირონიულობა თან ახლავს მოსაუბრეთა ინტონაციას, მიმიკასა და ჟესტებს. ირონიაში ხშირად მხოლოდ კომიკურ ფორმას, კომიკურის დაშვების ხერხს მოიაზრებენ. მეტი თვალსაჩინოებისთვის ქვემოთ მოკლედ შევეხებით ამ საკითხს.

ირონია, როგორც კომიკურის ფორმა. ლიტერატურათმცოდნეობაში გვხვდება განმარტებები, რომელშიც კომიკურს განსაზღვრავენ, როგორც კრიტიკულ დამოკიდებულებას „შინაგანი სიცარიელისადმი და არარაობისადმი, რომელსაც აქვს პრეტენზია შინაარსსა და რეალურ მნიშვნელობაზე“ [Чернышевский, 1986–1950:86]. კომიკურის სტრუქტურაში აუცილებელია განვასხვავოთ კომიკურის სახეები ესთეტიკური დამოკიდებულების (იუმორი,

ირონია, სატირა...) და მისი გამოხატვის ფორმის (შარჟი, კარიკატურა, ბურლესკი, ტრავესტი, პაროდია, გროტესკი...) თვალსაზრისით.

კომიკურის სახეებს შორის (მახვილგონიერება, იუმორი, ირონია, სარკაზმი, გროტესკი, სატირა) არსებობს სხვაობა. თუ იუმორი არის ნაკლოვანების მედიდური გამოხატვა, ირონია გამოიხატება იმის ცრუ ქებაში, რაც იმსახურებს განადგურებას; თუ გროტესკს იყენებს სატირიკოსი, რომელიც მიისწრაფვის, უფრო თვალსაჩინო გახადოს ნაკლი, სარკაზმს მიმართავენ როგორც ბოროტ დაცინვას, ხოლო სატირა სულაც გამოაშკარავებული ნაკლოვანებების გროტესკული გაზვიადებაა. ირონიის შედარებისას კომიკურის სხვა ფორმებთან, იკვეთება მისი დამახასიათებელი ნიშნები; მაგ., მახვილგონიერებისა და ირონიის არსის დახასიათებისას ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ მახვილგონიერება მიზნად ისახავს არა საგნის არსის გაკრიტიკებას, არამედ გართობას. იგი ხშირად მოულოდნელ შედარებაზე აიგება; ირონია კი ნაკლებად არის დამოკიდებული შედარების მოულოდნელობაზე და სხვ. გროტესკის და ირონიის შეპირისპირებისას მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ „...ირონიაში წინა პლანზე წამოწეულია სპეციფიკური განცდა; სულის, გონის არტისტული განწყობა. გროტესკში კი მთავარ როლს თამაშობს ესთეტიკური საგნის კონსტრუქციული ფორმა. ორივე შემთხვევაში წინააღმდეგობის ერთიანობასთან გვაქვს საქმე; როცა ირონიული შეგნება ამბობს „კი“-ს, უნდა გავიგოთ როგორც „არა“; როცა გროტესკი დაიყვანს საშინელს და მახინჯს უკიდურეს ზღვრამდე, მაშინ ისიც უპირისპირდება საკუთარ თავს და ხდება სასაცილო“ [Лосев ..., 1965: 367].

ირონიულობა ნაკლებად ახასიათებს შარჟს, რომელიც ეფუძნება გარეგნული მხარის რომელიმე არსებითი შტრიხის გაზვიადებას; შარჟი უფრო იუმორსა და სატირას უახლოვდება. ყველაზე ახლოს ირონიასთან პაროდია დგას, რადგან პაროდირება ეფუძნება მიმბაძველობას, სტილიზაციას, ამ თვისებების მნიშვნელოვან გაძლიერებას. ჩვეულებრივ, პაროდია გამოხატავს ფორმის მიმართ ირონიულ დამოკიდებულებას, ამიტომ დისკრედიტაციას განიცდის შინაარსიც, რომელმაც დაკარგა ღირებულება. ამ შემთხვევაში მიბაძვა განიხილება, როგორც დადებითი დამოკიდებულება ობიექტისადმი; ნეგატიური დამოკიდებულება

იხსნება ობიექტის პაროდირების ძირითადი პრინციპების აბსურდულობის გამოვლენის შემდეგ. ეს წინააღმდეგობა იწვევს კომიკურ ეფექტს. ბ. ალემანის აზრით, „...კომიკურ სახეობებში ირონია იუმორსა და სატირას შორის დგას... იუმორი არის დაცინვა და თანაგრძნობა, სატირა ბოროტი, გამანადგურებელი სიცილია, ირონია – ფარული დაცინვა და უპირატესობის გრძნობა“ [Пигулевский, 2002:(ელექტრონული რესურსი)].

ირონიის, როგორც კომიკურის აქტუალური ფორმის, შესწავლაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენლებმა. ცნობილმა მეცნიერმა, ვლადიმირ პროპმა, გააანალიზა სიცილის ამბივალენტური ბუნება და დახასიათებისას აღნიშნა: „დამცინავ სიცილში ჩვენ გვახარებს მორალური ხასიათის გამარჯვება – ცხოვრებისეული ძალების და სიცოცხლის სიხარულის გამარჯვება... ყოველთვის იცინის მხოლოდ გამარჯვებული, დამარცხებული კი არასოდეს იცინის. მორალური, ე.ი, ნორმალური ადამიანის ჩვეულებრივი ჯანსაღი სიცილი არის იმის გამარჯვების ნიშანი, რასაც ის თვლის სიმართლედ“ [Пропп, 1976: 152]. შესაბამისად, კომიკურის ძირითად ფორმებში შეგვიძლია დავინახოთ ამა თუ იმ საწყისის უპირატესობა; იუმორში კრიტიკული მხარე არცთუ ისე ძლიერია – ემორჩილება დადებითს, ხოლო სატირაში კი, პირიქით – სიცილის დადებითი მხარე ემორჩილება კრიტიკულს. ორივე მხარის გაერთიანებით, ირონია ხან იუმორს უახლოვდება, ხან – სატირას, თუმცა, მასაც გააჩნია სპეციფიკური ნიშნები.

XX საუკუნის ფილოსოფიური აზროვნების აღიარებული მეტრი, ანრი ბერგსონი, ერთმანეთს უპირისპირებდა იუმორსა და ირონიას *ჯეროვანისა* და *სინამდვილის (must have, to due to/valid)* თანაფარდობის თვალსაზრისით. ბერგსონის თანახმად, ირონია გვთავაზობს ჯეროვანის მიღებას სინამდვილედ, იუმორი კი გვთავაზობს, რომ სინამდვილე მივიღოთ, როგორც ჯეროვანი. ბერგსონი იზიარებდა ჰეგელის მოსაზრებას, რომ ირონიასა და კომიკურს შორის განსხვავებას წარმოშობს სინამდვილის კრიტიკის არაერთგვაროვანი ხასიათი: კომიკური უმნიშვნელოსგან, უშინაარსოსგან უნდა წმენდდეს სამყაროს; ხოლო ირონიის ამოცანას წარმოადგენს გამოსცადოს პიროვნება იდეალებისა და

ფასეულობებისადმი ერთგულებით. ირონია ხსნის, აძლიერებს და ააშკარავებს „სიცრუის“ სიცარიელეს და საგნის უშინაარსობას [Бергсон, 1900:117-118].

კომიკურის ღირებულებითი სტრუქტურა ხასიათდება ორგვარად: უარყოფითი/დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობით და მტკიცებულებითი/ზოგადი მიმართულებით - სუბიექტიდან ობიექტამდე. ირონიაში სიცილის ამბივალენტური ბუნება გამოხატვის ორი მიმართულებით რთულდება - ინტროვერტულით და ექსტრავერტულით; ამიტომ, ღირებულებითი სტრუქტურა შეიცავს სამ რიგს: გარე მტკიცებას, შინაგან უარყოფასა და დასკვნით მტკიცებას. კომიკურის ორგანოზომილებიანი ბუნება შეესაბამება იუმორს; სამგანზომილებიანობა კი დამახასიათებელია მხოლოდ ირონიისთვის.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ირონიის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის არსი, მჟღავნდება მის დამოკიდებულებაში კომიკურის სხვა სახეობებსა და კატეგორიებთან მიმართებაში. კომიკურის სხვა სახეობების მსგავსად, ირონია თავისი ობიექტის კრიტიკისას ეყრდნობა გარკვეულ წარმოდგენას იდეალსა და ჰარმონიაზე.

ირონია, როგორც ფასეულობითი რეფლექსია. მოვლენების შეფასებისას ირონიას, როგორც სუბიექტური რეალობის ფაქტს, საკუთარი დამოკიდებულება შემოაქვს. ირონიის ერთ-ერთ ძირითად თვისებას *რეფლექტურობა* წარმოადგენს. შემეცნებით-ლოგიკურ რეფლექსიასთან ერთად აუცილებელია გამოვყოთ ფასეულობითი რეფლექსიაც, რადგან ირონიაში ორივე სახე თანაარსებობს. ადამიანთა წარმოდგენა საკუთარ თავზე კორექტირდება სხვა ადამიანების ქცევის შეფასებებთან მიმართებაში. შეგნების განვითარების უმაღლესი საფეხური არის თვითშეგნება; იგი საშუალებას იძლევა, განვასხვავოთ შეგნების „მე-სუბიექტი“ „მე-ობიექტისგან“ და კრიტიკულად შევაფასოთ როგორც სხვისი, ასევე საკუთარი უნარებისა და შეგნების განვითარების დონე. ესთეტიკურ შეგნებაში ამ ფუნქციას ასრულებს ინტროვერტული ირონია, რომელიც მიმართულია საკუთარ „მე“-ზე. ინტროვერტული ირონიის ფსიქოლოგიურ საფუძველს შეადგენს შეგნების გადანაწილება „მე-სუბიექტსა“ და „მე-ობიექტს“ შორის (ეს უკანასკნელი გამოდის, როგორც „შენ“).

ირონიზირების მეორე ეტაპს წარმოადგენს *ობიექტივაცია*, ანუ ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვა, ირონიული ინფორმაციის მიწოდება მოსაუბრე-რეციპიენტისთვის. ირონია ყოველთვის მიმართულია *ვინმეს* წინააღმდეგ; აღნიშნულ სიტუაციაში გარშემომყოფები შეფასების მოწმეებად გვევლინებიან. ირონიის სუბიექტი, ერთგვარად, გვაგონებს მსახიობს, რომელიც ყოველთვის საზოგადოებაზე/მაყურებელზე აკეთებს გათვლას, მაშინაც კი, როცა საკუთარი „მე“ არის ირონიზირების ობიექტი. ირონიული გმირი ყოველთვის დიალოგშია თავის მეორე „მე“-სთან; ირონიულობა ობიექტირდება შეფასებისა და გააზრების პროცესში, განცდებში და გამოიხატება ჟესტებით, მიმიკით, ქცევით და ა.შ.

ირონიული პროცესის პირველ ეტაპზე სჭარბობს ირონიის რეფლექსიურ-შემეცნებითი მხარე, მეორეზე - გამოხატვა და ფასულობითი დამოკიდებულების განცდა. საწყისი „იდეალი“, რომელსაც ეყრდნობა ირონიის სუბიექტი ობიექტის შეფასებისას, ეფუძნება საზოგადოებაში დამკვიდრებულ ობიექტურ ფასეულობით ნორმებს. ირონიაში წამყვანი როლი ეკისრება სუბიექტურ მხარეს, რადგანაც სუბიექტის ნორმატიულ-ფასეულობით პოტენციალზე, მის ესთეტიკურ და ზნეობრივ მრწამსზეა დამოკიდებული ირონიული კრიტიკის განვითარების დინამიკა და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. სწორედ ამიტომ, შემოქმედებითი აქტივობა შეადგენს ირონიის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელს, მისი გავლენისა და კონსტრუქციულობის პირობას.

უარყოფა ირონიაში. კრიტიკა, როგორც ფასეულობით-შემეცნებითი გამოვლინება და ნორმატიულ-მარეგულირებელი მიდგომა გარესამყაროს მოვლენებისადმი, წარმოადგენს კომიკურის ყველა სახეობის საერთო ელემენტს (თუმცა არსებობს კრიტიკა კომიკურის გარეშეც). შესაძლებელია, გამოიყოს ირონიული კრიტიკის „განსაკუთრებულობის“ ნიშანდობლივი თვისებები:

- ირონიული კრიტიკა „გარეგნულად“ პასიურია, დამალულია, არადადამანგრეველია, მაგრამ ფლობს დიდ შინაგან პოტენციალს;
- ირონიული კრიტიკა, როგორც წესი, მიმართულია საკუთარ თავზეც და გარე სამყაროზეც; სუბიექტის ზნეობრივი წონასწორობა ირონიის ერთ-ერთ პირობას წარმოადგენს;

➤ ირონიულ კრიტიკას აქვს კონსტრუქციული, ნაყოფიერი და შემოქმედებითი ხასიათი; გარშემომყოფებს უბიძგებს ახალი იდეალების ძიებისკენ.

ადამიანები ირონიულად აფასებენ იმას, რამაც დაკარგა მათთვის ფასეულობითი პერსპექტივა. ირონია, როგორც სამყაროსადმი რეფლექსური მიდგომის ფორმა, უპირისპირდება პირდაპირ ან „გულუბრყვილო“ მიდგომებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თუ მხედველობაში მივიღებთ ირონიის კრიტიკულ, დამაკნინებელ ხასიათს, იგი შეიძლება ბინარულ წყვილში მოვიაზროთ პათეტიკურთან (ამაღლებულის მოდიფიკაციასთან) ერთად. როგორც ცნობილია, პათეტიკა აღჭურვილია თვითდაჯერებულობით, დარწმუნებულია საკუთარ სიმართლეში, პრეტენზიულია და ისაკუთრებს იმპერატიულ ფუნქციებს, მაგრამ „...როგორც კი პიროვნება თავისუფლდება სოციალური გარემოს ხისტი მოთხოვნებისგან და რიტუალები კარგავენ ადრინდელ გავლენას, კაცობრიობის კულტურაში განუხრელად იზრდება თავისუფალის, პიროვნულის მნიშვნელობა, რომელიც არ არის ნორმირებული ადამიანთა ქცევის ტრადიციებით“ [Хализев, 1978:31].

გარკვეულ ეტაპზე ნორმატიულობა მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა სოციალური ყოფიერების სხვადასხვა სფეროში, მაგრამ ადამიანთა ქცევის ხისტმა ნორმებმა და რეგლამენტირებამ თანდათანობით დაკარგა ყოვლისმომცველი ხასიათი. მასთან ბრძოლაში ირონიამ მიიღო ანტინორმატიულ-შემოქმედებითი ფუნქცია და გახდა ადამიანის ქცევის, გრძნობებისა და აზრების თავისუფლად გამოხატვის ერთ-ერთი საშუალება; მისცა ადამიანს თვითგამოხატვის უფრო ფართო შესაძლებლობები.

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ირონია ათავისუფლებს სუბიექტს გარე ზეწოლისგან, თუმცა, იმავდროულად, მიჰყავს იგი ქცევის შინაგანი, გააზრებული რეგულირებისკენ.

ირონიის ტიპები. წინამდებარე თავის პირველ პარაგრაფში წარმოდგენილმა ირონიის ევროპული კულტურის ისტორიულმა ტიპოლოგიამ, ერთი მხრივ, ცხადყო ჰუმანიტარული მეცნიერებების სხვადასხვა დარგში ირონიის ფენომენის შესწავლასთან მიმართებაში არსებული მრავალმხრივი მიდგომა, და, მეორე

მხრივ, მიუთითა სირთულეებზე, პრობლემის კვლევის მრავალასპექტურობაზე, რომელიც მოითხოვს ახალ ინტერდისციპლინარულ მიდგომებსა და შესწავლის მეთოდებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ირონიის პრობლემისადმი ინტეგრირებულ მიდგომას ართულებს „ტერმინოლოგიური ქაოსი“ ირონიის ცნების დეფინიციასთან მიმართებით, რაზედაც რამდენიმე ათეული წლის წინ ყურადღება გაამახვილა დევიდ მუეკემ ნაშრომში „ირონიის კომპასი“ (Muecke D. C. The compass of Irony). აღნიშნული კვლევის ძირითად ნაწილში წარმოდგენილია ირონიის სხვადასხვა სახე და გაანალიზებულია მათი გამოხატვის ხერხები. ირონიის ერთმნიშვნელოვანი კონცეფციის არარსებობას დ. მუეკე უკავშირებს არასრულყოფილი კრიტერიუმების პრობლემას ირონიის ცნების განსაზღვრისას. მკვლევარი გამოყოფს ირონიის სახეობათა მთელ რიგს, რომელსაც საფუძვლად უდევს სრულიად განსხვავებულ ცნებებზე ბაზირებული კრიტერიუმები; მაგ.: ტრაგიკული ირონია (tragic irony), კომიკური ირონია (comic irony), ქცევის/მანერის ირონია (irony of manner), რომანტიკული ირონია (romantic irony), ფილოსოფიური ირონია (philosophical irony), პრაქტიკული ირონია (practical irony), დრამატული ირონია (dramatic irony), კოსმიური ირონია (cosmic irony), ორობითი/ორმაგი ირონია (double irony), რიტორიკული ირონია (Rhetorical irony/Rhetorical twist), თვითირონია (self-irony), სენტიმენტალური ირონია (sentimental irony), ბედის ირონია (irony of fate), შემთხვევის ირონია (irony of chance), ხასიათის ირონია (irony of character), მწვავე ირონია (bitter irony), მძიმე ირონია (heavy irony), ირონია-ინჟენიუ (injenue irony) [Muecke,1969:166-167].

მუეკეს კონცეფციის თანახმად, ირონიის ფორმების კლასიფიცირება უკავშირდება „ავტორის“ კატეგორიას. მაგ., არაპერსონალური ირონიის შემთხვევაში (impersonal irony) ავტორის პიროვნება არ ჩანს; თვითირონიის დროს (self-dispartaging), ავტორი ისე იჭერს თავს, თითქოს ვერაფერს ხვდება; ირონია-ინჟენიუ (injenue irony) გულისხმობს, რომ ავტორის სათქმელს ახმოვანებს გულუბრყვილო პერსონაჟი, რომელიც, ჭკვიანი პერსონაჟისგან განსხვავებით, ვერ აცნობიერებს წინააღმდეგობათა არსს და ა.შ.

XX საუკუნის 70-იანი წლების დასავლური ფილოლოგიისთვის დამახასიათებელია ირონიის, როგორც სამყაროს განსაკუთრებული ხედვის გაგება და მისი გააზრება თანამედროვე ლიტერატურის სპეციფიკურ თვისებად [Glicksber, 1969:158]. „ყოვლისმომცველი ირონიული ფორმულის“ არსებობაზე წერს ბ. ო. სთეითსი. ნაშრომში „ირონია და დრამა: პოეტიკა“ იგი აქცენტირებას ახდენს იმ status-quo-ზე, რომ ირონია არ არსებობს მოვლენაში, როგორც საგნის თვისება; იგი გამოიხატება ჩვენს დამოკიდებულებაში მის მიმართ და, უპირველეს ყოვლისა, უკავშირდება სამყაროს ინტელექტუალური გააზრების სფეროს [States, 1971: 175]. შემდგომ პერიოდშიც ლიტერატურის თეორიამ შემოგვთავაზა ირონიული დამოკიდებულების სახეობათა სისტემატიზაციის არაერთი ცდა; მათ შორის გამოვყოფდით ირონიის ტიპოლოგიას, რომელიც თავის მონოგრაფიაში წარმოადგინა ინგლისელმა მეცნიერმა რ. ჰ. ბრაუნმა [Brown, 1977]. მან შემოგვთავაზა რიტორიკული ირონიის, ქცევის ირონიის, მოვლენათა ირონიის, დრამატული ირონიისა და დიალექტური ირონიის დიფერენცირება. აღნიშნული ტიპოლოგია ეფუძნება სოციალურ მიდგომას და, პრაქტიკულად, არ ითვალისწინებს ირონიის სახეობათა განსხვავებებს, რომელიც გამოიყენება კულტურის სხვა სფეროში. ლიტერატურის ცნობილმა გერმანელმა თეორეტიკოსმა რ. იანკემ თავის მონოგრაფიაში „ირონიის არსი“ [Jancke, 1962 (ელექტრონული რესურსი)] განიხილა ირონიის სხვადასხვა სახეობა, თუმცა, არ უცდია მათი კლასიფიცირება. იანკეს თანახმად, კონტექსტიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ირონიის ორი ძირითადი ტიპის გამოყოფა:

- **ფარული ირონიის**, რომელშიც გონება (ratio) გრძნობებზე (emotcio) მაღლა დგას. ეს ირონია ფრთხილია, ეყრდნობა ვიწრო კონტექსტს, რომელიც ბევრისთვის არც არის გასაგები; იგი შეფარვით მიუთითებს ჭეშმარიტი შეფასების კონტექსტზე;
- **ღია ირონიის**, რომელშიც გრძნობები ცნობიერებაზე მაღლა დგას. ის ეყრდნობა ფართო კონტექსტს, არ მაღავს თავის შეფასებას; გესლიანი ღიმილით აკნინებს ობიექტს და, ამავე დროს, ორჭოფობს გამოვლენილი ნაკლოვანებების აღმოფხვრის შესაძლებლობებზე [Jancke, 1962 (ელექტრონული რესურსი)].

ზემოაღნიშნული ორი ტიპი ერთმანეთისგან განსხვავდება ძირითადი აზრის წარმოჩენის დონითაც. ფარულ ირონიაში სუბიექტი მალავს საკუთარ ნეგატიურ შეფასებას და მხოლოდ კონტექსტის მეშვეობით გამოავლენს მას; რაც შეეხება ღია ირონიას, იგი არ მალავს თავის ნეგატიურ შეფასებას და მასზე, არსებული კონტექსტიდან გამომდინარე, მიუთითებს. ფარულ ირონიას შეიძლება მივაკუთვნოთ: *იუმორისტული ირონია*, რომელშიც გაკიცხვა, გამოაშკარავება, კრიტიკა ექვემდებარება გართობის ოპტიმიზაციის, მხიარულების ფუნქციას და *დამცინავი ირონია*, რომელიც ფარული ირონიის ყველაზე მნიშვნელოვანი სახეობაა; მასში სოციალურ-კრიტიკული პათოსი უფრო ძლიერია, თუმცა იმალება ქება-დიდება და მოწონების ნიღბის ქვეშ.

ფარული ირონიის ნაირსახეობებს შორის ასევე მოიაზრებენ ირონიის *კონვენციონალურ* სახეს; ეს უკანასკნელი ეფუძნება ადამიანთა ხანგრძლივ ურთიერთობას მიკროგარემოში, რომელიც უცვლელია თავისი შემადგენლობით და მიყვარტ იქამდე, რომ ჩნდება საერთო ადგილების კონტექსტი, გარკვეული კონვენციონალიზმი. აღნიშნული სიტუაციის ასახსნელად ხშირად მიმართავენ ცნობილ ანეკდოტს, რომელშიც საუბარია სამეგობრო წრეზე, სადაც ყველა ანეკდოტი არაერთხელ არის მოყოლილი და დანომრილიც კი; ამიტომ, არ არის აუცილებელი ანეკდოტის ხელახლა მოყოლა, საკმარისია, დაასახელონ ნომერი და საპასუხოდ მეგობართა წრეს ეცინება. ასეთ გარემოში ჩნდება კონვენციონალური ირონია, რომელიც ემსახურება „თავისიანების“ და „სხვისიანების“ განცალკევების ამოცანას და ეყრდნობა ზემოაღნიშნულ საერთო კონტექსტს. რაც შეეხება ღია ირონიას, მისი ყველაზე გავრცელებული სახეობა არის რიტორიკული ირონია. თავისი ბუნებით, რიტორიკული ირონია თეატრალურია; მას არ გააჩნია მიმართვის კონკრეტული ობიექტი. რიტორიკული ირონიის სუბიექტი, თითქოს, მსჯელობს საკუთარ თავთან; ამიტომ, რიტორიკული ირონია ეყრდნობა არაგანსაზღვრულ ფართო კონტექსტს, რომელიც გასაგებია გარშემომყოფთათვის; იგი არ დასცინის, არამედ გაოცებას გამოხატავს პარადოქსის მიმართ, რომელიც არ უნდა იყოს.

ლიტერატურის თეორეტიკოსები არ დაობენ, რომ ისტორიულად ჩამოყალიბდა ირონიის ორი სახეობა: ნეგატიური (ანტინომიური) და ამბივალენტური (დიალექტიკური). ანტინომიური ირონია ახასიათებდა რომანტიკოსებს, როცა იდეალისა და სინამდვილის დაპირისპირების ფონზე ირონიის სუბიექტი ვერ ხედავდა მოცემულ კონტექსტში წარმოშობილი წინააღმდეგობის გადაჭრის გზას. ამბივალენტური ირონია კი, პირიქით, ერთდროულად ახორციელებს უარყოფასაც და მტკიცებასაც, მოძველებული დებულებებისა და ფასეულობების დიალექტიკურ მოხსნასაც. ირონიულ კრიტიკაში განასხვავებენ ინტროვერტულ ირონიას (რომელიც მიმართულია თვითირონიის „მე“-ზე) და ექსტრავერტულს (რომელიც მიმართულია საგნებსა და მოვლენებზე). ექსტრავერტული ირონიული დამოკიდებულების საფუძველია წარმოდგენის არსებობა დადებით ფასეულობებზე. გადაჭარბებული თვითშეფასება, ექსტრავერტულ ირონიასთან ერთად, იწვევს გარშემომყოფთა ნეგატიურ რეაქციას, რომლებიც ირონიული დამოკიდებულების ობიექტებად მოიაზრებიან.

ი. პასის შეფასებით, თვითირონია (ინტროვერტული ირონია) - არის სულიერი დამოკიდებულობის უმაღლესი გამოვლინება, რომლის დროს ირონიის სუბიექტი არა მხოლოდ ობიექტზე, არამედ თავის თავზეც მაღლდება“ [Паси, 1980:83]. პასი შენიშნავს, რომ ინტროვერტული ირონიის ჭარბი გამოყენება აკნინებს პიროვნების ობიექტურ შესაძლებლობებს და ხელს უშლის თვითრეალიზაციასა და ავტორიტეტის ამაღლებას. კრიტიკოსს ოპტიმალურ ვარიანტად მიაჩნია ექსტრავერტული და ინტროვერტული ირონიის ჰარმონიული გაერთიანება, ბიმოდალური ფორმით. ასეთ შემთხვევაში, ირონიის ინტროვერტულობა გამოხატავს მოკრძალებულ და თვითკრიტიკულ დამოკიდებულებას საკუთარი „მე“-ს მიმართ, რაც გარშემომყოფთა სიმპათიებს იმსახურებს, ხოლო ექსტრავერტულობა - გამოხატავს კრიტიკულ და მომთხოვნ დამოკიდებულებას გარემომცველი სამყაროს მოვლენების მიმართ. აქვე შევნიშნავთ, რომ ირონიის ორივე სახეობა - ნეგატიური (ანტინომიური) და

ამბივალენტური (დიალექტიკური) - დასტურდება „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ბელეტრისტიკაში, რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

§3. ირონიის სემიოსფერო

წინამდებარე ქვეთავში განვიხილავთ შემდეგ საკითხებს:

- კონტექსტისა და ემოციის როლს ირონიაში;
- ირონიას, როგორც ლინგვისტურ მოვლენას;
- ირონიის ფუნქციონირების სფეროებს;
- ირონიას რიტორიკაში და ირონიის აღქმასა და განცდას.

ირონიაზე საუბრისას მნიშვნელოვანია *სემიოსფეროს* ფუნქციის გამოყოფა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ეფუძნება ურთიერთგაგების, ემოციების გამოხატვისას უფრო ძლიერი შთაბეჭდილების მოხდენის, ყურადღების ცენტრში ყოფნისა და განსახილველი საგნით მოსაუბრის დაინტერესების მოთხოვნას. კომუნიკაციის აქტში ირონიული რეფლექსიის ობიექტივაციის ფორმები და ადამიანების მიერ მათი აღქმა სტრუქტურალიზმის სკოლის ერთ-ერთმა დამფუძნებელმა, იური ლოტმანმა, გამოყო, როგორც სემიოსფერო.

კონტექსტისა და ემოციის როლი ირონიაში. ირონიული ინფორმაციის, ირონიის შინაარსის კოდირება ხორციელდება *კონტექსტზე* მითითებით, რაც საშუალებას გვაძლევს, სწორად გავიგოთ ირონიის სუბიექტის ფასეული ორიენტაცია. კონტექსტი შეიძლება განიხილებოდეს ვიწრო (მინიმალური კონტექსტი) და ფართო ჭრილში (შეიცავდეს სემიოსფეროს). ირონიის მნიშვნელობის გაშიფვრისას კონტექსტის მნიშვნელობაზე არაერთი მეცნიერი მიუთითებს (უნგრელი ა. ვერეში, გერმანელი ბ. ალემანი და სხვ.). კონტექსტის ინფორმაციული ველის მონიშვნისთვის ისინი იყენებენ ტერმინს „პარაინფორმაცია“ და გულისხმობენ ისეთ ინფორმაციას, რომელიც აუცილებელია მოცემული სიტუაციაში სწორი დეკოდირებისთვის.

ირონიული კომუნიკაციის შინაარსობრივი სტრუქტურა შეიცავს სამ მხარეს: ინფორმაციულს, რეგულაციურსა და აფექტურს. ირონიას გააჩნია განსაკუთრებული სემანტიკური სტრუქტურა და გამოხატვის სპეციფიკური ფორმები: კომიკური, რიტორიკული, სტილისტური და, ასევე, მხატვრული ტროპები. ირონიის გამოხატვისას გასათვალისწინებელია ემოციის როლი. ემოციას, ერთსა და იმავე დროს, გააჩნია კომუნიკაციურ-მაორგანიზებელი ფუნქცია, რომელიც ხორციელდება მკვეთრად გამოხატული მოძრაობების, ემოციური ქმედებებისა და გარშემომყოფთა მიმართ გარკვეული დამოკიდებულების მეშვეობით.

რაც შეეხება *ირონიის სუბიექტს*, ანუ, *ირონიულ გმირს*; ამასთან დაკავშირებით ლიტერატურის თეორეტიკოსები პარალელურ რეჟიმში მიმართავენ ორ ტერმინს: „ირონიული გმირი“ (მაგ., ა. გულიგა და ი. პასი), თუმცა, უფრო ხშირად ვხვდებით ტერმინს „ირონისტი“; ეს უკანასკნელი გულისხმობს ადამიანს, რომელიც ფლობს გარკვეულ ესთეტიკურ გამოცდილებას, გააჩნია ჩამოყალიბებული „იდეალი“, დარწმუნებულია „იდეალის“ შესახებ თავისი წარმოდგენის ფასეულობაში, მის უპირატესობაში გარემომცველი სამყაროს მოვლენებთან მიმართებაში; ფლობს იუმორის გრძნობას, მახვილგონიერია და ა.შ. ირონიის სუბიექტის ესთეტიკური ხედვა ეფუძნება „იდეალზე“ თავისი წარმოდგენის უპირატესობის გრძნობას, თუმცა, მას შეუძლია უშუალო ემოციური გამოვლინების ჩახშობა და საწინააღმდეგო შეფასების გამოხატვაც.

ცნობილი კანადელი ლიტერატურათმცოდნე, ლინდა ჰატჩეონი თვლის, რომ ირონიის გამოხატვის განსაკუთრებულობა მდგომარეობს ორი აზრობრივი გეგმის პარალელურ არსებობაში (როგორც პარალელის, მეტაფორის, კალამბურის). ირონიის გარეგნული მნიშვნელობა შეიცავს ირონიის სუბიექტის და ობიექტის ფასეულობითი პოტენციალების შედარებას და უპირატესობას ანიჭებს ობიექტის პოტენციალს, რომელიც გარდაქმნის ირონიულ-ემოციურ-ფასეულობით დამოკიდებულებას ენობრივ (ვერბალურ) ფორმაში; ასევე შიფრავს ირონიის მეორე მხარეს გამოხატვის სპეციფიკური საშუალებების, „ირონიის ნიშნების“ დახმარებით, მიუთითებს მის კონტექსტზე [Hutcheon, 1995:159].

ირონიის ხარისხი, მისი დახვეწილობა დამოკიდებულია ნართაულ, გადაკრულ თქმაზე, „ირონიის ნიშანზე“. რაც უფრო ნათელი და გულახდილია ნართულად ნათქვამი ფრაზა, მით უფრო უხეშია ირონია; და პირიქით, რაც უფრო ბუნდოვანი და რთულია ნართულად ნათქვამი ფრაზა, მით უფრო დახვეწილია ირონია. ამ თვისებას ჯერ კიდევ ზიგმუნდ ფროიდი შენიშნავდა, რომელიც გადაკვრით, ნართულად ნათქვამ ფრაზას „არაპირდაპირ გამოსახულებას“ უწოდებდა.

ირონიის ხარისხს ირჩევს სუბიექტი – ირონიული გმირი. ზოგჯერ იგი შეგნებულად იყენებს დახვეწილ ირონიას, რომელიც ეყრდნობა ისეთ კონტექსტს, რომელიც არ არის ცნობილი ირონიის მოსაუბრე-ობიექტისთვის. ჰატჩეონი შენიშნავს, რომ ზოგიერთ ხალხში (მაგ., დანიელებთან) სწორედ ასეთი ირონიაა მიღებული: დანიელი ორმაგად ტკვება ირონიით, თუ ხედავს, რომ მისი ირონიის ობიექტმა ვერაფერი გაიგო. არასაკმარისი კონტექსტის გარეშე, ირონია, შესაძლოა, არ იყოს ადეკვატურად აღქმული. კომუნიკაციური ხასიათის დაკარგვის შემთხვევაში, იგი, შესაძლოა, გადაიქცეს ტყუილად ან პირფერობად. სწორედ ამიტომ, ერთი ეპოქის ირონია, კონკრეტულ-ისტორიული და კულტურული კონტექსტიდან ამოვარდნის გამო, შესაძლოა, სხვა ეპოქაში სულაც არ იქნეს აღქმული ირონიად.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, განსხვავებულ კონტექსტზე დაყრდნობით, ირონია გვევლინება ან ღიად, ან ფარულად. განსხვავებას მათ შორის ქმნის ძირითადი აზრის გამოვლენის ხარისხი: ფარულ ირონიაში სუბიექტი მალავს თავის ნეგატიურ შეფასებას პოზიტიურით და დროულად მიუთითებს მასზე ამა თუ იმ კონტექსტის მეშვეობით. ღია ირონია არ მალავს ნეგატიურ შეფასებას, თუმცა, გამოთქმის პირდაპირი მნიშვნელობა მას ფორმალურად ეწინააღმდეგება.

არსებობს გარკვეული თანაფარდობა, ერთი მხრივ, საწინააღმდეგო აზრის გამოხატვის ძალას – ანტითეზას (ვამბობთ „კი“-ს, მაგრამ მიმიკით, ინტონაციით გამოვხატავთ „არა“-ს) და, მეორე მხრივ, კონტექსტსა და იდეურ-ემოციურ შეფასებას შორის. ი. ა. შრეიდერი ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ ერთსა და იმავე ტექსტს სხვადასხვა ადრესატები – რეციპიენტები სხვადასხვანაირად

აღიქვამენ; ამიტომ, კონტექსტზე რეციპიენტის ინფორმირებულობა წარმოადგენს ირონიის რეალიზაციის მნიშვნელოვან პირობას. შრეიდერი რეციპიენტის მიერ ირონიის სწორად აღქმის ძირითად დამაბრკოლებელ მიზეზებად ასახელებს:

- არასაკმარის ზოგად თვალსაწიერს (თეზაურუსს);
- ცალმხრივ მიდგომას კონტექსტის გაუთვალისწინებლად;
- სტილისტური ნორმის გრძნობის განუვითარებლობას;
- იუმორის გრძნობის არქონას [Шрейдер, 1980:2].

ირონია ხშირად მიმართავს პარადოქსს, როცა ერთმანეთს უპირისპირებს ისეთ მოვლენებს, რომლებსაც, ერთი შეხედვით, არ გააჩნიათ ხილული კავშირი. ჯერ კიდევ ფ. შლეგელი შენიშნავდა, რომ ირონია პარადოქსის გარეგნული ფორმაა. ცნობილია, რომ პარადოქსს, როგორც მხატვრულ ხერხს, ხშირად მიმართავდა ცნობილი ინგლისელი დრამატურგი ბერნარდ შოუ; იგი თვლიდა, რომ აღნიშნული ხერხით აღწევდა მაყურებლის მაქსიმალურ დაინტერესებას, ყურადღების კონცენტრირებას განსახილველი პრობლემის მიმართ. ირონიის გამოხატვის ძირითად საშუალებებად ზეპირ, პირადულ ურთიერთობაში მოიაზრება *პარალინგვისტური საშუალებები*, ანუ, ჟესტები (მიმიკა, პანტომიმა, ჟესტიკულაცია), ინტონაცია (მახვილი, პაუზა, ტემბრი, მეტყველების მეთოდოლოგია). გ. ვ. კოლშანსკი პარალინგვისტური მოვლენების შემდეგ განსხვავებულ მხარეებს გამოყოფს:

- განპირობებულობა (კონვენციონალურობა) და ბუნებრიობა;
- უნივერსალურობა და ნაციონალური სპეციფიკა.

ურთიერთობის პარალინგვისტური საშუალებები ფართოდ გამოიყენება სალაპარაკო, ხალხურ მეტყველებაში, ხოლო ურთიერთობის ოფიციალური ფორმებიდან იგი, თითქმის, მთლიანად განდევნილია [Колшанский, 1974:14]. პირად ურთიერთობაში (ზეპირ ან წერით) ხშირად გამოიყენება *ლინგვისტური*, მეტწილად, *სტილისტური საშუალებები*, როგორებიცაა: ეპითეტები, ნეოლოგიზმები, არქაიზმები, სტილის აღრევა და ა.შ. ხშირად მათ შეიძლება პარალინგვისტური საშუალებებიც დაემატოს. ეს ხდება იმ შემთხვევაში, როდესაც, მოსაუბრე-სუბიექტი არ არის დარწმუნებული, რომ მოსაუბრე-რეციპიენტი

სრულად ფლობს კონტექსტს; ამიტომაც იგი შესაბამის პარაინფორმაციას ამატებს ძირითადს და საშუალებას გვაძლევს, სწორად გავიგოთ ირონიის ქვეტექსტი.

რაც შეეხება მხატვრულ ნაწარმოებს, მას გააჩნია ირონიის გამოხატვის თავისი სპეციალური საშუალებები: ავტორის მითითებები, რემარკები, ციტატები, ბრჭყალები, კურსივები და კალამბურები. აღნიშნულთან დაკავშირებით, დიმიტრი ლიხაჩოვი მიუთითებდა გოგოლის მიერ ირონიული ასოციაციის ხერხის გამოყენებაზე; მწერალმა ორ გერმანელს „ნევის პროსპექტში“ მიანიჭა შილერისა და ჰოფმანის სახელები და განმარტა, რომ ეს „...ის შილერი კი არ არის, რომელმაც დაწერა „ვილჰელმ ტელი“ და „ოცდაათწლიანი ომის ისტორია“, არამედ ცნობილი მეთუნუქეა მეშჩანის ქუჩიდან. შილერის გვერდით იდგა ჰოფმანი – არა მწერალი ჰოფმანი, არამედ, საკმაოდ კარგი მეწაღე ოფიცრის ქუჩიდან“ [Лихачев, 1978:224-225]. გარეგნული თვალსაზრისით, ირონიული გამონათქვამის სუბიექტი „... გვევლინება უზენაეს მოსამართლედ, რომელმაც მიითვისა დასჯისა და შეწყალების უფლება; იგი თავის დონეს ნებისმიერი შეფასების უნაკლო და აბსოლუტურ საზომად მიიჩნევს“ [Лихачев, 1978:224-225].

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ირონიული სიტუაცია შეიცავს ირონიულ გმირს, ირონიის ობიექტს, ირონიის გამოხატვის საშუალებას, კონტექსტსა და მოწმეებს, რომლებიც გამოდიან მაცურებლის როლში, მონაწილეობენ ირონიზირების პროცესში, რითაც კატალიზატორის როლს ასრულებენ ამ თეატრალიზებულ თამაშში.

ირონია როგორც ლინგვისტური მოვლენა. ირონიის ზემოთ შემოთავაზებულ გააზრებასთან, გარკვეულწილად, წინააღმდეგობაში მოდის ირონიის, როგორც წმინდა ლინგვისტური მოვლენის გააზრების კონცეფცია. ამ შემთხვევაში, ირონია განიხილება, როგორც *სტილისტური ხერხი*, რომელიც ეფუძნება *შეუსაბამობას* სიტყვის მნიშვნელობასა და მისი გამოყენების კონტექსტს შორის. როგორც ცნობილია, სიტყვათფორმირებას შეესაბამება შინაარსის ორი ფორმა - ლექსიკური და კონტექსტუალური, რომელიც ლექსიკურის საპირისპიროა. ირონიის სტილისტური ხერხი, შეიძლება, ხასიათდებოდეს შეფასებითობით, რომელიც გამოხატავს ადამიანის, საგნის, მოვლენის და ა.შ.

დადებით ან უარყოფით დახასიათებას. ამ ხერხს საფუძვლად უდევს სიტყვის მნიშვნელობაში დადებითი ან უარყოფითი სქემების ერთდროული თანაარსებობა [Салихова, 1975: 35-36].

ამგვარად, ირონია, როგორც სტილისტური ხერხი, ეფუძნება სიტყვის პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობათა დაპირისპირებას. ამასთან დაკავშირებით ფუნდამენტური კვლევები აქვთ ცნობილ მეცნიერებს: ი. ვ. არნოლდს, ი. რ. გალპერინს და სხვ. [Арнольд, 1979: 8; Гальперин, 2014 (ელექტრონული რესურსი)]. მათ მიერ „ირონიული ეფექტის“ ცნება განისაზღვრება, როგორც მკვეთრი შეუსაბამობის წარმოჩენა ლექსიკური ერთეულის სიტყვასიტყვით მნიშვნელობასა და კონტექსტიდან გამომდინარე მნიშვნელობას შორის. ირონიის ეფექტი არ არის ირონიის სტილისტური ხერხის სინონიმი და შეიძლება მომდინარეობდეს სხვა სტილისტური ხერხებიდან. სინტაქსურ დონეზე ირონიული აზრის რეალიზაციის ენობრივ საშუალებებში გამოიყოფა:

- ✓ სინტაქსური სტრუქტურების ტრანსპორტიზაცია (რიტორიკული კითხვა);
- ✓ სინტაქსური კონსტრუქციების განცელკავება (ჩართული წინადადებები, სიტყვები და შესატყვისები, პარცელირებული კონსტრუქციები...);
- ✓ ირონიის შექმნა სინტაქსური კონვერგენციებით.

ზოგიერთი მკვლევარი ტექსტუალურ დონეზე გამოყოფს *ასოციაციურ ირონიას*, რომელიც, *სიტუაციური ირონიისაგან* განსხვავებით, წარმოიშობა გარდამავალი მნიშვნელობების თანდათანობითი აქტუალიზაციის მეშვეობით და რეალიზდება ისეთი საშუალებებით, როგორებიცაა: გამეორება (ლექსიკური, სტრუქტურული, სტილისტური), ციტაციური ირონია, როგორც ასოციაციური ქვეტიპი (დიალოგური, ავტორის ციტირება), არასაკუთარი – პირდაპირი ენა (მეტყველება), ალუზიები, ირონიული კომენტირება, ციტაციების და ალუზიების დეფორმაცია, რეგისტრებისა და ენის სტილის ირონიული აღრევა, პაროდია და სხვა.

ლინგვოპრაგმატული მიდგომის მხრივ, ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვის საშუალებების სახით, სინტაგმატიკაში გამოიყოფა სხვადასხვა ხერხი.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ვ. ჟაროვის კლასიფიკაცია, რომელშიც ავტორი გამოყოფს და აანალიზებს სემანტიკურ უთანხმოებას, ანტითეზას, გამონათქვამში გაერთიანებული ლექსიკური ერთეულების დაპირისპირებას, ფრეიმის ჩარჩოს შეცვლას, პარალელიზმს, სენსორულ შეფასებას და სხვ. [Жаров, 1997: 49].

ირონიის ფენომენის განხილვა ლინგვისტური კვლევის საგნად კვლავაც აქტუალურია; იგი განიხილება როგორც კოგნიტურ ლინგვისტიკაში, ასევე - ლინგვისტურ პრაქტიკაში. თუმცა, შევნიშნავთ, რომ ირონიის პრობლემის ლინგვისტურ მიდგომას მისი სპეციფიკის შესწავლა გარდაუვლად გადაჰყავს ენობრივი გამოყენების „ინსტრუმენტალურ“ პრობლემატიკაში. მხედველობაშია მისაღები ის ფაქტი, რომ ირონია არის არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ დისკურსიული, მეტალინგვისტური „წარმომავლობის“; ამდენად, შეგვიძლია აქცენტი გავაკეთოთ ირონიის კვლევაზე, როგორც გარკვეული დისკურსის ფაქტზე, რომელიც „...ერთდროულად არის როგორც იდეოლოგიური პროცესი, ასევე ლინგვისტური ფენომენი“ [Пашё , 1999; Пашё М., Фукс К. 1999].

ირონიის ფუნქციონირების სფეროები. როგორც წესი, ადამიანთა კულტურის სხვადასხვა სფეროში ირონიის გამოყენებისას გარკვეული განსხვავებები იჩენს თავს; მათგან გამოვყოფდით: ყოფით ურთიერთობას, პედაგოგიურ მოღვაწეობას, იდეოლოგიურ მოღვაწეობას, მხატვრულ კულტურას. ზემოაღნიშნულ სფეროებში ირონიის ფუნქციონირების კვლევისას ასევე გასათვალისწინებელია სხვადასხვა კულტურების კონკრეტულ-ისტორიული და ნაციონალური თავისებურებები. ეს უკანასკნელი უფრო შემორჩენილია ხელოვნებასა და ყოფითი ურთიერთობების სფეროებში; ისტორიული თავისებურებები კი, უფრო შესამჩნევია იდეოლოგიაში; რაც შეეხება პედაგოგიურ ირონიას, მას უფრო კონსერვატორული ხასიათი აქვს.

პირადულ-ყოფით ურთიერთობაში ირონია ასრულებს სარეგულაციო-პოლემიკურ ფუნქციას. ირონიის დახმარებით მოსაუბრეები აკრიტიკებენ ოპონენტის თვალსაზრისს, აცნობენ თავიანთ პოზიციებს ერთმანეთს. ირონია ხელს უწყობს პირად ურთიერთობებში განსაკუთრებული ატმოსფეროს შექმნას; არბილებს ნეგატიური, კრიტიკული მოსაზრებების სიმკაცრეს, მის შეურაცხმყოფელ, დამამცირებელ ხასიათს; ცალკეულ შემთხვევაში, აძლიერებს

კრიტიკულ შეფასებას. ასევე, ირონია ასრულებს კონვენციონალურ როლს, ეხმარება მოსაუბრეებს განსაკუთრებული სანდოობით აღჭურვილი დამოკიდებულებების ჩამოყალიბებაში. ზემოაღნიშნული ფსიქოლოგიური კონტაქტი ეფუძნება ერთობლივ გამოცდილებას, მოღვაწეობისა და ურთიერთობის კონტექსტს. ირონია არის მოხერხებული კონვენციონალური ურთიერთობის საშუალება იმიტომაც, რომ, პარალელურად, ასრულებს ჯგუფური თვითდამკვიდრების ფუნქციასაც. კონვენციონალური ირონიის ექსტრავერტულობა ხელს უწყობს სხვა ჯგუფებთან გარეგნული კავშირების გაწყვეტას, ინტროვერტულობა კი, პირიქით, ამცირებს პატარა ჯგუფის ჩაკეტილობის საზღვრებს.

განსაკუთრებული ირონიით გამოიჩევა ჟარგონი, საიდუმლო ქურდული კილოკავები. ირონიის დახმარებით, ისინი ხშირად გამოიხატავენ ნეგატიურ დამოკიდებულებას საყოველთაოდ მიღებული ზნეობრივი ნორმების მიმართ. ინგლისელი ესთეტიკოსი, ლორდ შეფთსბერი სამართლიანად თვლიდა, რომ „...თუ ადამიანებს აუკრძალავ ზოგიერთ საგანზე სერიოზულად საუბარს, ისინი მასზე ირონიულად ისაუბრებენ; თუ საერთოდ აუკრძალავ ასეთ საგნებზე ლაპარაკს ან თუ ნამდვილად იგრძნობენ ამ საუბრების საშიშროებას, მაშინ ორმაგად შეინიღებებიან და ილაპარაკებენ ისე, რომ რთული იქნება მათი გაგება... დევნილობის გონმა შვა ირონიის გონი, ხოლო თავისუფლების არქონას მოაქვს ნამდვილი ზნე-ჩვეულებების უქონლობაზე პასუხისმგებლობა, მოხდენილი ხუმრობისა და იუმორისტული ჭკუა-განწყობის ცუდი გამოყენება ან მისი დაზიანება“ [Шефтсбери, 1975:282].

პარალინგვისტური და ლინგვისტური საშუალებების, ქცევის ნორმების, ჩვევების, ადათ-წესების ეთნიკური განსხვავებები განაპირობებს ირონიის განსაკუთრებულობას გამოხატვისა და აღქმის თვალსაზრისით სხვადასხვა ქვეყნებში. ეს თავისებურებები, ისტორიულად, ფლექსიურობით ხასიათდება და ასევე, განისაზღვრება ფსიქოლოგიური ფაქტორებით. ირონიული ინტონაცია შეიძლება მიუთითებდეს იმაზე, რომ გამონათქვამის ავტორი არ ეთანხმება მის შინაარსს, რომ ის ბანალურობაზე მაღლა დგას. ირონიული გმირი უჩვენებს

მოსაუბრეს, რომ „ჩვენ“ ვიმყოფებით ინტელექტუალური განვითარებისა და კულტურის უფრო მაღალ დონეზე, ვიდრე ისინი, ვისთვისაც ბანალურობა რჩება აქტუალურ და ახალ ჭეშმარიტებად. ირონიული გმირი ცდილობს, მოსაუბრე აქციოს თავისი ფასეულობითი დამოკიდებულების თანამონაწილედ. მახვილგონიერებასთან შეერთებით, ირონია სათანადოდ ფასდება მოსაუბრეების მიერ და ითვლება ინტელიგენტურობის ნიშნად, თუ ის არ არის მიმართული მსმენელზე, არამედ - მხოლოდ საუბრის საგანზე, მესამე პირზე ან თვითონ ირონიულ გმირზე.

პედაგოგიურ სფეროში ირონიას შეუძლია დახმარების გაწევა ემოციურ-ფასეულობითი კონტაქტის დამყარებაში აღმზრდელსა და აღსაზრდელს შორის. ამ სფეროში, ძირითადად, გამოიყენება რიტორიკული, კეთილი, დამცინავი ირონია. ბავშვები განსაკუთრებით მგრძობიარენი არიან მეტყველების ემოციური ელფერის მიმართ. ირონიული საუბრის „სათამაშო“ ხასიათი იდეალურად შეესაბამება დიდაქტიკურ მიზნებს. ცნობილია, რომ სოკრატე თავის მოწაფეებთან ურთიერთობაში არასოდეს მიმართავდა წინასწარგანზრახულ აკვიატებებს; მას ფრთხილად, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყავდა ისინი ჭეშმარიტებისკენ. რაც შეეხება იდეოლოგიურ და სოციალურ სფეროებს, აქ ირონია უპირისპირდება პათოსის გულუბრყვილობას, ერთგულებას და იმედს. სწორედ ირონიის ამ ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას თანამედროვე ამერიკელი ფილოსოფოსი რიჩარდ რორტი [Rorty, 1989:73-137].

ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში ირონია განსხვავებული დოზით გამოიყენება. იგი აქტიურად გამოიყენება მხატვრულ ლიტერატურაში, ფერწერასა და გრაფიკაში; ასევე თეატრში, კინოში, ტელევიზიაში, ცირკში, მაგრამ ნაკლებად - მუსიკაში, ქორეოგრაფიაში, სკულპტურაში, ფოტოგრაფიაში, დეკორატიულ და გამოყენებით ხელოვნებაში. თითქმის შეუძლებელია მისი გამოყენება არქიტექტურაში. სახვითი ხელოვნებისთვის, განსაკუთრებით გრაფიკისთვის, დამახასიათებელია „იკონიკური ირონია“. მისი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ სიტყვიერი ირონიის გამოვლინება ხდება ქვეტექსტისა და კონტექსტის დახმარებით, ხოლო იკონიკური ირონია - გამოხატულია „ტექსტში“,

სადაც ერთდროულად მოცემულია „კი“ და „არა“; იკონიკური ირონიის ყველაზე გავრცელებული ფორმებია მეგობრული შარჟი და კარიკატურა.

ირონია რიტორიკაში. მ. ბახტინს ეკუთვნის ძალზე საინტერესო შენიშვნები ირონიის როლზე რიტორიკაში: „ირონია, როგორც დუმილის ფორმა; ირონია, როგორც სიტუაციის გადალახვა, მასზე მაღლა დგომა. მხოლოდ დოგმატური და ავტორიტარული კულტურები არიან ცალსახად სერიოზულები; ძალადობისთვის უცხოა სიცილი“ [Бахтин, 1975:338]. მოცემული შენიშვნები მკითხველში აღძრავს ამოხსნის სურვილს, განმარტებას, თუ რაზე ფიქრობდა ავტორი.

ანტიკურ რიტორიკაში ირონია იშვიათად გამოიყენებოდა, რაც თავად რიტორიკის ამოცანებიდან გამომდინარეობდა. ანტიკური რიტორიკის მიზანს წარმოადგენდა სიტყვის სწორად აგება სასამართლოში ან სახალხო კრებაზე. დიდი აუდიტორიის წინაშე გამოსვლისას, ორატორი მიზნად ისახავდა აუდიტორიამდე სიტყვის, აზრის სწორად მიტანას; ამიტომაც, სამიზნე ჯგუფად იგი დაბალი ინტელექტუალური დონის მსმენელს ირჩევდა. ასეთ სიტუაციაში საჭირო იყო სიმარტივე, მაქსიმალური სიცხადე და გულახდილობა; ირონიას კი, ამაში ხელის შეშლა შეეძლო. ზოგიერთი მკვლევარი სოკრატეს მიმართ ათენელების ნეგატიური დამოკიდებულების ერთ-ერთ მიზეზად სწორედ ირონიას მიიჩნევს; საქმე ის არის, რომ ათენელთა აუდიტორია ინსტინქტურად აცნობიერებდა სოკრატეს გონების აღმატებულებას მათ შეზღუდულობაზე. სოკრატე არ იყო ერთ-ერთი მათგანი; იგი უცხო იყო მათთვის და ამაში ირონიასაც მიუძღოდა თავისი წვლილი. ნიშანდობლივია, რომ ცნობილი ანტიკური რიტორის, ციცერონის, გამოსვლებში ირონია არ ფიქსირდება; იგი, უპირველეს ყოვლისა, პოტენციური აუდიტორიის გაფართოების ხარჯზე ცდილობდა პოპულარობის მოპოვებას, ამდენად, გამოსვლებისას ორიენტირებული იყო სიმარტივეზე, მკაფიოობასა და კონკრეტულობაზე. რა თქმა უნდა, რიტორიკა ყოველთვის გულისხმობს ოპონენტთან პოლემიკას. ბახტინის სიტყვებით, რიტორიკულ კამათში „...მნიშვნელოვანია გამარჯვების მოპოვება მოწინააღმდეგეზე და არა მიახლოება ჭეშმარიტებასთან“ [Бахтин,1975: 357].

ირონიის გამოყენება, რიტორიკული მიზნებით, შესაძლებელია მხოლოდ ისეთ კულტურაში, სადაც ხალხის ინტელექტუალური განვითარების დონე მაღალია. ამ დონეს ევროპაში მიაღწიეს მხოლოდ ახალ დროებაში, როდესაც ხალხური სიცილის ტრადიცია გასცდა ოფიციალური კულტურის სფეროს. ბახტინის მტკიცებით, „...ირონიამ დაანგრია მეტყველების ვრცელი პერიოდი, რომელიც დამახასიათებელი იყო ქურუმებისთვის, წინასწარმეტყველებისთვის, მქადაგებლებისთვის, მოსამართლეებისა და ბელადებისთვის“ [Бахтин, 1975:336].

ირონია ხელს უწყობს ორატორის მეტყველების დრამატიზებას. მისი მეშვეობით შეიძლება დასცინო ოპონენტს და გააკეთო ეს ისეთი ფორმით, რომ ირონიის ობიექტი ვერც მიხვდეს, რომ იგი აზუჩად აიგდეს; თუკი მიხვდება, იმ შემთხვევაშიც გამოსავალს იპოვის, რომ არ შეიმჩნიოს დაცინვა თავისი მისამართით. პოლემიკაში ირონიის გამოყენების შემდეგი ეტაპები მოიაზრება: ოპონენტის ციტირება, ირონიული აღფრთოვანების გამოხატვა, ოპონენტის თეზისის გარჩევა, ირონიული სინანული, სწორი პოზიციის განმარტება, ოპონენტის პოზიციის ნეგატიურად შეფასება. რა თქმა უნდა, თავისთავად, ირონია არაფერს ამტკიცებს, ის მხოლოდ შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელზე, აძლიერებს არგუმენტებს, რომლებიც დაფუძნებულია ფაქტების სისტემაზე. ირონიის რიტორიკული თავისებურებების კვლევა თანამედროვე ფილოლოგიის აქტუალური პრობლემაა. ამაზე მეტყველებს, თუნდაც როლან ბარტის ავტოირონიული წიგნი „როლან ბარტი როლან ბარტის შესახებ“, რომელიც ფილოლოგიურ წრეებში ბესტსელერად იქცა [Ролан Барт, 2002 (ელექტრონული რესურსი)].

ირონიის აღქმა და განცდა. საინტერესოა ს. ლ. რუბინშტეინის მოსაზრება ირონიის, როგორც ფსიქოლოგიური ფენომენის, შესახებ. იგი მიიჩნევს, რომ ფასეულობითი კომუნიკაციის მიზანია მოსაუბრის ემოციური დამუხტვა. რეციპიენტი კონტექსტისა და ირონიის ნიშნის წყალობით აღიქვამს შეტყობინებას; იგი დეკოდირებს ირონიული გმირის ფასეულობითი ორიენტაციით. ირონიული გმირი, რომელიც ორიენტირებულია იდეალზე, სხვებსაც აიძულებს იდეალ-მიზანზე ორიენტაციას. მკვლევრის აზრით, კომუნიკაციის პროცესში სუბიექტი

აპელირებს მოსაუბრის მეხსიერებაში აღბეჭდილ და შენახულ სახეებსა და ცნებებზე; ჩააგონებს მოსაუბრეს იმ სიტყვების კონკრეტულ განმარტებას, რომლებსაც აქვთ რამდენიმე მნიშვნელობა; ამყარებს მათ კონტექსტით, ურთიერთობის პარალინგვისტური საშუალებების მეშვეობით და აღწევს ფასეულობითი დამოკიდებულების უფრო ზუსტ გადმოცემას. სწორედ ამ ფსიქოლოგიურ მომენტს ემყარება ჟურნალისტიკაში *მასალის პირველადი გაშუქების* ფენომენი, რომლის თანახმად, ფაქტის პირველად ინტერპრეტაციას აქვს ყველაზე მეტი შანსი, მყარად დამკვიდრდეს რეციპიენტის ცნობიერებაში. პირველადი გაშუქების ფაქტი განსაზღვრავს მკითხველის, რეციპიენტის თვალსაზრისს და შემდგომში ძნელად ექვემდებარება შეცვლას [Рубинштейн (ელექტრონული რესურსი)].

ი. პასი სამართლიანად უსვამს ხაზს ირონიის ემოციურ თავშეკავებულობას; ირონიული გმირი ფარულად აღწევს იმას, რომ რედუცირებული სიცილის დახმარებით ააშკარავებს განსახილველი ფაქტის აბსურდულობას, ჩამოშლის მის ფასეულობით პოტენციალს. როგორც ი. პასი აღნიშნავს, ირონიაში ერთიანდება ლოგიკური პარადოქსი და ემოციურ-ფასეულობითი დამოკიდებულება. გონებისა და გრძნობის შეჯერებისას იგი, თითქოს, გაითამაშებს პატარა „დრამას“ პერიპეტეებით; ამ დრამის „გმირი“ განიცდის დანგრეული ილუზიების ტრაგედიას, რადგანაც უფრო ფართო კონტექსტში ხედავს იდეალის განხორციელების პერსპექტივებს [Паси,1980:69].

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, ირონიას შეიძლება ვუწოდოთ „ოპტიმისტური იმედგაცრუება“; ერთგვარი თამაში, რომელიც მოითხოვს ორმაგ დამოკიდებულებას იმ ობიექტის მიმართ, რომელსაც გადაათამაშებს. აქ მიუღებელია როგორც მთლიანად უარყოფა, ასევე - იმედით და ოპტიმიზმით აღფრთოვანება.

ირონიის განცდასა და აღქმაზე გავლენას ახდენს რეციპიენტის ფსიქიკის თავისებურებაც. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ „...ადამიანები, რომლებსაც არ გააჩნიათ პატივისცემის გრძნობა საკუთარი თავის მიმართ, განსაკუთრებული მგრძნობელობით გამოირჩევიან. ისინი ყველაფერზე

რეაგირებენ, რაც მათ პიროვნებას შეეხება. რეაქცია ხუმრობაზე, სიცილზე, შენიშვნები მათი მისამართით, შეიძლება, იყოს ულტრაპარადოქსული ხასიათის. მათ აშფოთებთ უარყოფითი თვალსაზრისი და ღრმად განიცდიან მას. შიშის გრძნობა უარყოფითი თვალსაზრისის მიმართ იწვევს სოციალური კონტაქტების შეზღუდვასა და ფსიქოლოგიურ იზოლაციას; ადამიანებთან ურთიერთობის მოთხოვნილების ჩანაცვლება ხდება განუხორციელებელ ოცნებებით, ფანტაზიით“ [Чеснокова, 1977:110].

ირონიის ზემოქმედების სტრუქტურაში შეიძლება გამოვყოთ სამი ფენა: ემოციური (გასხვისება), ინტელექტუალური (გაგება) და ესთეტიკური (სიამოვნება). ირონიის სხვადასხვა სახეობაში მათი თანაფარდობა განსხვავებულად არის წარმოდგენილი; იგი ასევე დამოკიდებულია ირონიული გმირის ამოცანებსა და რეციპიენტის ხასიათზე. ი. ლოტმანი თვლის, რომ ირონიის „სათამაშო ეფექტი“ იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი ელემენტის სხვადასხვა მნიშვნელობა უმოძრაოდ კი არ თანაარსებობს, არამედ „ციმციმებს“. ყველა გააზრება ქმნის ცალკეულ სინქრონულ ჭრილს, მაგრამ, ამასთან ერთად, მეხსიერებაში ინახავს წინა მნიშვნელობებსაც და მომავალი მნიშვნელობის შესაძლებლობასაც“ [Лотман, 1967:141].

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, პირველი თავის დასკვნები შეგვიძლია შემდეგნაირად ჩამოვყალიბოთ:

- ირონია კულტურათშემოქმედებისა და ფასეულობების გადაფასების ინსტრუმენტია. იგი საზოგადოებას აძლევს დრომოჭმული და მოძველებული ფასეულობებისგან გათავისუფლების შანსს, მკითხველთა/მსმენელთა საზოგადოებრივი ყურადღების მათზე გამახვილებისა და დაცინვის გზით;
- ირონია ადამიანური აზროვნებისა და ყოფიერების უნივერსალური კატეგორიაა. მისი ისტორიული ტიპოლოგიის შესწავლა ანტიკურობის დროიდან 21-ე საუკუნემდე გვიჩვენებს, რომ ირონია, ერთსა და იმავე დროს, სუბიექტურიცაა, როგორც გარკვეული სოციალური ჯგუფის ღირებულებითი ორიენტირების გამომხატველი და ობიექტურიც, როგორც საზოგადოების განვითარების რეალური

წინააღმდეგობების შეფასების გამომხატველი. თავად ამ შეფასებას შეუძლია ობიექტურად არსებობდეს საზოგადოებრივ შეგნებასა და კულტურაში;

- საზოგადოებრივი შეგნების სტრუქტურაში ირონია ასრულებს ნორმატიულ-მარეგულირებელ ფუნქციას. იგი გვევლინება ფასეულობითი რეფლექსიის საშუალებად, რომელიც ახორციელებს შეფასებას და გვისახავს საზოგადოებრივი განვითარების პერსპექტივას, კორექტირებას უკეთებს მიმდინარე პროცესებს/აზროვნებას. იგი ხორციელდება არა პირდაპირ, არამედ საზოგადოებაში დამკვიდრებული, ოფიციალურად აღიარებული ფასეულობების თანდათანობითი შებღალვით, მათი ჩანაცვლებით. სწორედ ამ პროცესში ვლინდება ირონიის მძლავრი ირაციონალური პოტენციალი;
- ირონია გარკვეული ზნეობრივი პოტენციალის გამომხატველია, რომელიც ორსახოვანი და ამბივალენტურია. ინტროვერტული ირონია მიმართულია „თავისკენ“, ამიტომ ირონიულ გმირს შეუძლია მიიზიდოს ადამიანები; ექსტრავერტული ირონია აშორებს ადამიანებს ირონიული გმირისგან, რადგან ასეთ ირონიაში შეიძლება იყოს გამოხატული ირონიული გმირის უპირატესობა გარშემომყოფებზე;
- ირონია საგნებსა და მოვლენებს წარმოაჩენს მოულოდნელ, ახალ ჭრილში; იგი ქმნის განყენებულობის ეფექტს; ამაღლებს მოსაუბრეების ინტერესს შეფასების საგნისადმი; განსაზღვრავს ფასეულობით ორიენტაციას; იდეალის შემოქმედებითი ძიების პროცესში ხელს უწყობს წინააღმდეგობების გარდაქმნას; მოწოდებულია, გამოხატოს სწრაფვა სამყაროს სრულყოფილებისკენ.

თავი II. ირონიული დისკურსი „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ბელეტრისტიკაში

§1. „დათბობის“ პერიოდის ინტერპრეტაციები

სავსებით გასაზიარებელია ლიტერატურის მკვლევართა მოსაზრება, რომლის თანახმად, საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში პროპაგანდისა და აღმზრდელობითი მუშაობის ძალისხმევა მიმართული იყო იმისაკენ, რომ შემოქმედებით ინტელიგენციაში პარტიულობის პრინციპი მორალური პოსტულატის მსგავს შინაგან იმპულსად გადაექციათ, რომელიც, სინდისისა და მოვალეობის გრძნობების მსგავსად, „შიგნიდან“ წარმართავდა ხელოვანის შემოქმედებით მუშაობას. არსებითად, ეს უნდა ყოფილიყო „შინაგანი ცენზორი“, პიროვნებაში ჩანერგილი „შინაგანი რედაქტორი“. არაერთი მკვლევარი მიუთითებს, რომ საბჭოთა კავშირში სახელმწიფო სტრუქტურები, მეტ-ნაკლები ინტენსივობით, შემოქმედის შეგნებაში „შინაგანი რედაქტორის“ ჩანერგვას ცდილობდნენ პროპაგანდის, ტაბუირებული ნაწარმოებების აკრძალვის, დაპატიმრებებისა და გადასახლებების საშუალებით [გაფრინდაშვილი ... 2010; Боров, 2008:147; Гольдштейн, 1993 და სხვ.].

საბჭოთა ხელისუფლების პროპაგანდისტული ლოზუნგების მიუხედავად, ზოგიერთმა შემოქმედმა შეძლო, ერთი მხრივ, პარტიულობის ლენინური პრინციპისა და შემოქმედის სოციალური მოვალეობის „დაცვა“ და, მეორე მხრივ, შემოქმედებითი თავისუფლების პრინციპების შენარჩუნება (განსაკუთრებით, „დათბობისა“ და სტაგნაციის პერიოდში). ცხადია, წარმოუდგენელია შემოქმედებით თავისუფლებაზე საუბარი იმ პირობებში, როდესაც არსებობს სოციალური იმპერატივი, როდესაც გარე ფაქტორები ზეგავლენას ახდენენ ხელოვანის შეგნებაზე, როდესაც „მოაზროვნე თავში“ ჩანერგილია შინაგანი ცენზორი თუ რედაქტორი. მხატვრული კომუნიკაციისა და რეცეფციის თეორიის თანახმად, მწერლისა და მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილების ურთიერთქმედება მხატვრული ნაწარმოების საშუალებით ხდება. მწერლის გამოცდილებას ისევე, როგორც მკითხველის გამოცდილებას, საკუთარი

სოციალური ვექტორი აქვს. პარტიულობის პრინციპი გულისხმობს არა მარტო მწერლის შემოქმედების, არამედ მკითხველისა და კრიტიკის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმისა და ინტერპრეტაციის გაკონტროლებას [Вайль... 2003; Гюнтер, 2000].

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოურ სინამდვილეში მწერლის ხვედრი და დამოკიდებულება რეალობისადმი განსაკუთრებული იყო. ტოტალიტარული რეჟიმი არ აძლევდა საშუალებას მწერალს, ხელოვანს, თავისუფლად გადაეცა თავისი აზრები და გრძნობები რეციპიენტისთვის. აღნიშნულ ეპოქაში მწერლის მიერ შექმნილი ნაწარმოებები (და ხშირად, პირადი მიმოწერაც) ცენზურას გადიოდა. საბჭოთა ცენზურა ყველაფერს აკონტროლებდა – მწერლობას, მეცნიერებას, კინოს, თეატრს, ტელევიზიას. ცენზურის განსახორციელებლად არსებობდა სპეციალური ორგანო, რომელსაც *მთავლიტი* ეწოდებოდა. მისი ცენტრი მოსკოვში იყო, ხოლო რესპუბლიკების სხვადასხვა ქალაქსა თუ რაიონში გადანაწილებული იყო სტრუქტურები, რომლებიც აკონტროლებდნენ ბეჭდურ პროდუქციას. საბჭოთა ხელისუფლებას არ სურდა იმის გამჟღავნება, რომ მთავლიტი რეპრესიების ინსტიტუტი იყო. როგორც ცნობილია, რუსეთში საბჭოთა ხელისუფლებამდეც არსებობდა ცენზურის ინსტიტუტი, მაგრამ იგი, „მთავლიტისგან“ განსხვავებით, არ მალავდა თავის ფუნქციას. სპეციალური დადგენილებაც კი გამოიკა, რომლის თანახმად, არავის უნდა გაემჟღავნებინა მისი მთავარი დანიშნულება. ყველა ნაბეჭდ პროდუქციას ჰქონდა „მთავლიტის“ ნომერი, რომელიც წიგნზე ისეთ ადგილას იბეჭდებოდა, რომ, ერთი შეხედვით, ტექნიკური დეტალი გეგონებოდა; არადა, სწორედ ეს იყო ცენზურის ნომერი, რომელიც ამ წიგნის დაბეჭდვის ნებართვას იძლეოდა.

„მთავლიტს“ ნებისმიერი დაბეჭდილი სიტყვის ცენზურა ევალებოდა; ასანთის კოლოფზე ან მარკაზე მოთავსებული წარწერაც კი გადიოდა ცენზურას. საბჭოთა კავშირში მოქმედ სამართლის კოდექსში ძირითად პარაგრაფს, რომლითაც ლამის ყველაფერს კრძალავდნენ, „ანტისაბჭოთა პროპაგანდა“ ეწოდებოდა. აღსანიშნავია, რომ სსრკ-ში ცენზორთა განათლების დონე დაბალი

იყო; სპეციალური კვლევების თანახმად, 1940 წელს 5000 ცენზორიდან მხოლოდ 506 კაცს ჰქონდა საშუალო განათლება [ბაქრაძე, (ელექტრონული რესურსი)].

ცენზორების შერჩევა ხდებოდა არა ინტელექტუალური, არამედ პარტიულობის ნიშნით. ცენზორები ნდობით აღჭურვილი პირები იყვნენ, ამდენად, მათი უმეტესობა პროლეტარიატის წრიდან იყო გამოსული. აღსანიშნავია, რომ ცენზურა განასხვავებდა „სასარგებლო“ და „ზიანის მომტან“ წიგნებს. საბჭოთა კულტურის მესვეურთა აზრით, ზიანის მომტანი შეიძლებოდა ყოფილიყო ისეთი ლიტერატურა, რომლის წაკითხვის შემდეგ, მკითხველი ეჭვს შეიტანდა კომუნისტურ იდეოლოგიაში. წიგნები იკრძალებოდა არა მარტო შინაარსის გამო; შესაძლოა, შინაარსი აბსოლუტურად უწყინარი ყოფილიყო ან, სულაც, ხელისუფლების საქებარი, მაგრამ თუ მისი შემქმნელები – ავტორი, რედაქტორი, მთარგმნელი ან სხვა ინტელექტუალურად პასუხისმგებელი პირი - იმ პერიოდში რეპრესირებულები იყვნენ, წიგნიც რეპრესიებში მოყვებოდა. როგორც ცნობილია, 1930-იანი წლების ტოტალურ რეპრესიებს სსრკ მწერალთა კავშირის 1200-მდე წევრი შეეწირა; შესაბამისად, მათ მიერ შექმნილმა ტექსტებმაც (მხატვრულმაც და არამხატვრულმაც) რეპრესიები განიცადა. წიგნების რეპრესიის რამდენიმე საშუალება არსებობდა: გარკვეულ ნაწილს ფიზიკურად ანადგურებდნენ, მხოლოდ რამდენიმე ეგზემპლარს ტოვებდნენ ბიბლიოთეკებში, დახურულ ფონდებში; დასაშვები იყო წიგნებიდან ფურცლების ან ფოტოპორტრეტების ამოჭრა; ასევე რეჟიმისთვის არასასურველი პიროვნებების გვარების ამოშლა/დაშტრიხვა; იქმნებოდა ე.წ. „სპეცფონდები“; წიგნების ნაწილი გადაჰქონდათ დახურულ ფონდებში და მათი გამოყენება ყველას აღარ შეეძლო; მათზე მუშაობა მხოლოდ სპეციალური ნებართვითა და საშვით შეიძლებოდა, რომელსაც უშიშროების სამსახური გასცემდა; იქმნებოდა ე.წ. დახურული ფონდები; წიგნებს არქმევდნენ „პოლიტიკურად მავნეს“ ან „მომველებულ ლიტერატურას“ (ასეთი ტერმინები არსებობდა); მათ სიებს „მთავლიტი“ ადგენდა და უგზავნიდა სხვადასხვა ქალაქის ბიბლიოთეკებს, რათა მათაც ამოეღოთ აღნიშნული წიგნები სარგებლობიდან [ბაქრაძე, (ელექტრონული რესურსი)].

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ბევრი ბიბლიოთეკარისთვის წიგნის განადგურება იძულებით პროცესს წარმოადგენდა, მაგრამ იყვნენ აქტივისტებიც, რომლებიც მონდომებით ანადგურებდნენ ცალკეულ წიგნებსა და, საჭიროებისამებრ, მთელ ფონდებსაც კი. ზემოაღნიშნული პროცესი იმდენად უკონტროლო გახდა, რომ 1950-იან წლებში ხელისუფლებამ გამოსცა კანონი, შეჩერებულიყო წიგნების თვითნებურად დახარისხება და მხოლოდ „მთავლიტის“ მითითების შემთხვევაში, მომხდარიყო მათი განადგურება ან დახურულ ფონდში გადატანა.

საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში იცვლებოდა მთავრობები და, შესაბამისად, იცვლებოდა რეპრესირებული წიგნებიც. ის, რაც ერთი მთავრობის დროს შეიძლებოდა რეპრესირებული ყოფილიყო, მეორემ - დახურული ფონდიდან გამოიტანა, ან პირიქით; ანუ, შიდაპოლიტიკური ვითარების მიხედვით განისაზღვრებოდა რეპრესირებული წიგნების ნუსხა. 1970-80-იანი წლების შემდეგ, საბჭოთა კავშირის დაშლამდე, დაიწყო წიგნების რაღაც ნაწილის დაბრუნება „სპეცფონდებიდან“ ღია ფონდებში. აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა ხელისუფლებისთვის ის წიგნები უკვე აღარ იყო საშიში, ამიტომ ეს პროცესი საბჭოთა პერიოდშივე დაიწყო, მაგრამ მაშინაც არსებობდა მთავრობისთვის მიუღებელი წიგნები, რომლებიც რჩებოდა ფონდებში. საბჭოთა კავშირის რღვევის დროს, 1990-იან წლებში, უკვე მთელ საბჭოთა კავშირში დაიშალა სპეცფონდები და ყველა წიგნი, რომელიც გადაურჩა რეპრესიებს, დაუბრუნდა მკითხველს [Блюм, 2000: 54-62].

საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში შესაძლებელი იყო მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური რეჟიმისთვის მისაღები იდეებისა და იდეალების პროპაგანდა. რაც შეეხება მათ, ვისაც გამბედაობა ჰყოფნიდა, რომ „დინების საწინააღმდეგოდ“ გაეცურათ, ასეთებისთვის ხელისუფლებას „მწერლობის მოთვინიერების“ თავისი მეთოდები ჰქონდა შემუშავებული: საწყის ეტაპზე ხდებოდა მათი შემოქმედების უგულვებელყოფა; შემდგომ, ამას მოჰყვებოდა კრიტიკა პრესაში, რაც მწერალთა კავშირიდან გარიცხვით სრულდებოდა. არასასურველ ნაწარმოებებს სასკოლო პროგრამებიდანაც იღებდნენ; კრძალავდნენ

მათ დაბეჭდვას, სპექტაკლების დადგმას. თუკი მწერალი კომპარტიის წევრი იყო, მას დაატოვებინებდნენ პარტიის რიგებს. საბოლოოდ, ადამიანი სრულიად დაუცველი და საზოგადოებისგან გარიყული რჩებოდა. ბევრი ამას ვერ უძლებდა და თვითმკვლელობით ან ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ასრულებდა სიცოცხლეს. თუმცა იყვნენ ისეთებიც, ვინც ამ ზეწოლას უძლებდა; ისინი „გულაგის“ ბანაკებში იგზავნებოდნენ ან ფიზიკურ განადგურებას ექვემდებარებოდნენ [Ermolaev, 1997:43-56].

ზემოაღნიშნული პოლიტიკური და კულტურული ფონი სსრკ-ში 1956 წელს, სკკპ XX ყრილობის შემდეგ რამდენადმე შეიცვალა. ისტორიულ ყრილობაზე მოხსენებით - „პიროვნების კულტის შესახებ და მის შედეგებზე“ - წარსდგა სკკპ გენერალური მდივანი ნიკიტა სერგეის ძე ხრუშჩოვი. მან დაგმო პიროვნების კულტი და სტალინს ტოტალურ რეპრესიებსა და ლენინის კურსიდან გადახვევაში დასდო ბრალი. მიუხედავად იმისა, რომ დაგზავნილი მასალა მხოლოდ პარტიის წევრთათვის იყო განკუთვნილი, მისი შინაარსი ელვისებურად გავრცელდა მთელ საბჭოთა კავშირში (ცხადია, საქართველოშიც). გარკვეული წინააღმდეგობის მიუხედავად, ხრუშჩოვმა წარმატებით ჩაატარა ანტისტალინური კამპანია: გაანადგურა სტალინთან დაკავშირებული სიმბოლოები; უამრავ ქალაქს, ქუჩას, რომლებიც სტალინის სახელს ატარებდა, სახელი შეეცვალა; სტალინის ცხედარი ზედმეტი ხმაურის გარეშე გამოიტანეს მავზოლეუმიდან; კინოგაქირავებიდან ამოიღეს ფილმები სტალინზე; დახურულ ფონდებში გადავიდა არსებული ლიტერატურა სტალინზე. ხრუშჩოვისეული დესტალინიზაციის პოლიტიკური პროცესი ამით შემოიფარგლა; რაც შეეხება კულტურის პოლიტიკას, საბჭოთა კავშირში დაიწყო კულტურის განვითარების ახალი ეტაპი, რომელსაც „დათბობის“ (оттепель) პერიოდი ეწოდა.

აღნიშნულ ტერმინს პირველად ილია ერენბურგის ამავე სახელწოდების რომანში ვხვდებით (1954), რომელშიც „დათბობა“ მოიაზრება მეტაფორის - სტალინური ყინულების გაღობის - მატერიალიზაციად. ერენბურგის რომანის პუბლიკაცია შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ კულტურაზე იდეოლოგიური ზედამხედველობის შესუსტების ერთგვარ გამოვლენად აღიქვა. მართლაც,

აღნიშნულ პერიოდში პარტიის კონტროლი ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე მეტნაკლებად შესუსტდა. თუ ხელოვანი პირდაპირ არ აკრიტიკებდა საბჭოთა ხელისუფლებასა და სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს, პარტიული და ლიტერატურული ფუნქციონერები მას პრობლემებს არ უქმნიდნენ. იმავდროულად, „ხელოვნების ფრონტის“ იმ მუშაკებს (თუ „ჯარისკაცებსა“ და „მეავტომატეებს“, როგორც მათ უწოდებდა ხრუშჩოვი), რომლებიც აქებდნენ საბჭოურ წყობას და ემსახურებოდნენ ხელისუფლებას, აჯილდოებდნენ (თანამდებობებით, ორდენებით, სიგელებით, ფულადი პრემიებით, დასასვენებელი სახლების უფასო საგზურებით და ა.შ.). წინასწარ აღვნიშნავთ, რომ ხრუშჩოვის მმართველობის პერიოდშივე, როდესაც შემოქმედებითი თავისუფლების შედეგები იწვნია ხელისუფლებამ, თავისუფალი კრიტიკის სახით, მაშინვე მოუჭირა მარწუხებს [Вахль... 2003:60].

„დათბობის“ პერიოდში საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკაში გატარებულმა ცვლილებებმა, ცხადია, საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკა, მათ შორის საქართველოც, მოიცვა. ამდენად, „დათბობის“ ეტაპები და მისი ნიშნული თვისებები, რომლებზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ, ზოგად ხასიათს ატარებს და დამახასიათებელია მთელი საბჭოთა სალიტერატურო სივრცისთვის. აქვე შევნიშნავთ, რომ დისკუსია „დათბობის“ პერიოდის კულტურისა და, კერძოდ, ლიტერატურის პრობლემებისა და მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების შესახებ, დღემდე არ შემწყდარა. აღნიშნულ დისკუსიაში ჩართულნი არიან როგორც პოსტსაბჭოთა სივრცის, ასევე დასავლეთევროპელი და ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნენი და კულტუროლოგები.

სანამ „დათბობის“ პერიოდის ტროპებს (ანუ, გარკვეული ისტორიული პერიოდის ტექსტებისთვის დამახასიათებელ მეტაფორებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ძირითად თხრობით მოდელებს) გავაანალიზებთ, რამდენიმე სიტყვით შევეხებით ხრუშჩოვის ოდიოზურ პერსონას. მისი საქციელი საზღვარგარეთ (მაგ., გაერო-ს სხდომაზე სკანდალური გამოსვლა), ლოთობა, ანეკდოტური პერიპეტიები ქმნიდნენ იმის წანამძღვრებს, რათა სსრკ-ს მოსახლეობაში ცინიზმის ის დოზა დამკვიდრებულიყო, რომელიც აუცილებელი

იყო შემდგომი დემორალიზებისა და იდეოლოგიური კრახისთვის (რაც, პრაქტიკულად, სამი ათეული წლის შემდეგ სსრკ-ს დაშლით დასრულდა). „ანტისტალინიზმი“ და „დათბობა“ ბანგივით მოქმედებდა და კი არ აფხიზლებდა ადამიანს, არამედ ბანგავდა მას წარსულის ონირიულ-ფანტომური გაბატონებით დღევანდელიობაზე. ის, რაც ვერ მოახერხა სტალინმა თავისი „ნეკროკრატიით“, ხრუშჩოვმა შეძლო „დათბობის“ პირველსავე ეტაპზე. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სტატისტიკის თანახმად, 1930-იანი წლების რეპრესიებს შეეწირა სსრკ მწერალთა კავშირის ათას ორასამდე წევრი, ხოლო ექვსასი - სტალინის გარდაცვალების შემდეგ გაათავისუფლეს ბანაკებიდან [Эгтелинг, 1999: 82-89]. ამ მშრალი სტატისტიკური მონაცემების ფონზეც ცხადი ხდება, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა სსრკ-ში „დათბობის“ კულტურულ პოლიტიკას. თუმცა, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, „დათბობის“ პერიოდის კულტურა, უპირველეს ყოვლისა, მის ინტერპრეტაციებში არსებობს.

ლიტერატურის თეორეტიკოსები და კულტუროლოგები, რომლებიც „დათბობის“ პერიოდს იკვლევენ, მას სტალინური ნორმების გადაფასებისა და ახალი ზნეობრივი ორიენტირების ჩამოყალიბების ეპოქად განიხილავენ. როგორც უკვე შევნიშნეთ, არსებობს განსხვავებული მოსაზრებები „დათბობის“ ეპოქის პერიოდიზაციასთან დაკავშირებით. ჩვენ აქ და შემდგომი მსჯელობისას ვეყრდნობით ქართველი მკვლევრების - პროფ. ნ. გაფრინდაშვილის, პროფ. მ. მირესაშვილისა და პროფ. ნ. წერეთლის მიერ მონოგრაფიაში - „სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე)“ ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს საკვანძო საკითხებთან დაკავშირებით; ამასთანავე ვიზიარებთ თანამედროვე რუსი და დასავლელი მკვლევრების - დემინგ ბრაუნის, კატარინა კლარკის, ჰანს გიუნტერის, ევგენი დობრენკოს, პეტრე ვაილის, ალექსანდრე გენისის, იური ბორევის და სხვათა შეხედულებებს ზემოაღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებით.

ამდენად, პირველი ეტაპის ათვლის წერტილად ჩვენც მივიჩნევთ 1953 წლის 16 აპრილს, ანუ, სტალინის გარდაცვალების ერთი თვის თავზე „ლიტერატურნაია გაზეტაში“ („Литературная газета“) მწერალ ოლგა ბერგოლცის მიერ

გამოქვეყნებულ სტატიას, რომელშიც *ლირიზმი* გულწრფელობის დისკურსის საფუძვლად განიხილება. სტატიის თანახმად, გულწრფელობას უნდა შეეცვალა სტალინური კულტურის მამებლობა, მლიქვნელობა. ცხადია, საბჭოთა მკითხველებს არ გამოპარვიათ, რომ ბერგოლცის სტატია მიმართული იყო სტალინური კლასიციზმის ყალბი პათოსისა და იდილიური ინტონაციების წინააღმდეგ. იმავე წლის ოქტომბერში ილია ერენბურგმა გამოაქვეყნა სტატია „მწერლის მუშაობის შესახებ“, რომელშიც აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურაში *სიმართლის გადმოცემა* უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პარტმუშაკების მითითებებისა და დაკვეთების შესრულება. და ბოლოს, დეკემბერში, ჟურნალ „ნოვი მირში“ („Новый мир“) ვლადიმერ პომერანცევმა გამოქვეყნა სტატია „ლიტერატურაში გულწრფელობის შესახებ“. სავსებით გასაზიარებელია მ. მირესაშვილის მოსაზრება, რომ XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდულ მიმდინარეობათა მანიფესტების ფონზე პომერანცევის ნეორომანტიკული მანიფესტი საკმაოდ კონსერვატიულად გამოიყურება, თუმცა 1950-იანი წლების საბჭოთა კულტურის რეალობაში იგი მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. იმასაც შევნიშნავთ, რომ პომერანცევის სტატია *ირონიულ სტილში* იყო დაწერილი, რაც, თავისთავად, სოცრეალისტური პოეტიკის უხეშ დარღვევას წარმოადგენდა და, შესაბამისად, ზოგიერთი პარტიული ფუნქციონერის გაღიზიანებას იწვევდა. ლიტერატურული „დათბობის“ პირველი ტალღის დასასრულს 50-იანი წლების შუა ხანებს უკავშირებენ, როდესაც კონსერვატიულად განწყობილმა პარტიულმა და ლიტერატურულმა ფუნქციონერებმა გააკრიტიკეს ლიბერალურად მოაზროვნე ინტელიგენცია (ცხადია, მათ შორის პომერანცევიც და ერენბურგიც), ხოლო ზოგიერთი მათგანი (მაგ., ჟურნალ „ნოვი მირის“ რედაქტორი, ალექსანდრ ტვარდოვსკი) სამსახურიდანაც დაითხოვეს [Соцреалистический канон... 2000: 23-25].

ლიტერატურის თეორეტიკოსები „დათბობის“ პერიოდის მეორე ტალღის დასაწყისს უკავშირებენ 1956 წლის თებერვალში ჩატარებულ სკკპ-ის ყრილობასა და ხრუშჩოვის მოხსენებას „პიროვნების კულტის“ შესახებ (თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თეორეტიკოსების ნაწილი მას ათვლის წერტილად

მოიაზრებს); რაც შეეხება „დათბობის“ პერიოდის მეორე ტალღის დასასრულს, მკვლევართა ნაწილი (მაგ., ცნობილი გერმანელი ისტორიკოსი და ხელოვნებათმცოდნე ვოლფრამ ეგელინგი) მიიჩნევს, რომ იგი 1960-იანი წლების დასაწყისამდე გაგრძელდა, ხოლო სხვები (მაგ., პეტრე ვაილი, ალექსანდრე გენისი, ალექსანდრე პროხოროვი და სხვ.) მის დასასრულს უკავშირებენ იმავე წლის შემოდგომაზე საბჭოთა ჯარების შეჭრას უნგრეთსა და პოლონეთში. აღსანიშნავია, რომ „დათბობის“ მეორე ეტაპზე ისეთმა მონოლითურმა ორგანიზაციამ, როგორსაც სსრკ მწერალთა კავშირი წარმოადგენდა, უფრო ფრაგმენტულ სტრუქტურებად დაიწყო დაშლა. 1956-1957 წლებში სსრკ-ში ჩამოყალიბდა მწერალთა ასეულობით სამხარეო და საოლქო შემოქმედებითი ორგანიზაცია. „დათბობამ“ ლიტერატურაში ახალი პოლიტიკური იდეები და თემები დაამკვიდრა, რომლებიც უკავშირდებოდა არა მტრულ გარემოცვაში მყოფი ადამიანების რევოლუციური, დიადი მისწრაფებების გადმოცემას (როგორც წინა პერიოდში), არამედ - მშვიდობიან გარემოში მცხოვრები საბჭოთა მოქალაქეების ყოველდღიურობას, მათ სულიერ ყოფას, პრობლემებს. მწერლები აკრიტიკებდნენ არა მარტო პიროვნების კულტს, არამედ მათი თანამედროვე რეალობის მანკიერ მხარეებს, მათ შორის, პარტიულ ბიუროკრატიასაც. აღნიშნული პერიოდის ნაწარმოებები გამოირჩეოდა სოციალური სიმწვავეთ, რაც სიახლეს წარმოადგენდა საბჭოთა მწერლობისთვის [გაფრინდაშვილი...2010: 85].

მხატვრულ ლიტერატურაში, სოციალური პროტესტის გამოხატვის კვალდაკვალ, იზრდებოდა პარტიული ხელმძღვანელობის შემფოთებაც. მწერლების მხრიდან გამოვლენილი სითამამე აშკარად ვეღარ თავსდებოდა სოცრეალიზმის მიერ დადგენილ ორთოდოქსულ ჩარჩოებში. ამას, ბუნებრივია, მოჰყვა საპასუხო რეაქცია მთავრობის მხრიდან: სსრკ კომუნისტური პარტიის გენერალური მდივნის, ხრუმჭოვის, შეხვედრა მწერლებთან კრემლში, ნახევრადოფიციალურ გარემოში, სუფრასთან და სადღეგრძელოთი მათი დამოდღვრა, რომ ისინი „ადამიანის სულის ინჟინრები“ არიან და მათ მოვალეობას თანამედროვე ყოფის კრიტიკა კი არ წარმოადგენს, არამედ - კომპარტიის

ინტერესების დაცვა. აღნიშნულ შეხვედრაზე სსრკ-ის პირველმა პირმა მწერლებს პარტიის „ჯარისკაცები“ და „მეავტომატები“ უწოდა [გაფრინდაშვილი...2010: 86].

„დათბობის“ პერიოდის მეორე ეტაპზე კულტურული პოლიტიკის მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენდა ლიტერატურული აღმანახების გამოცემა, რაშიც ცენზურა ნაკლებად ერეოდა და, ამდენად, მწერლებს შესაძლებლობა ჰქონდათ, ლიტერატურული პარტოკრატისთვის გვერდის ავლით გამოექვეყნებინათ თავიანთი ნაწარმოებები. აღნიშნულ პერიოდში პარტიამ ნაწილობრივ შეასუსტა ცენზურის სიმკაცრე; შესაძლებელი გახდა სინამდვილის უფრო ფართოდ და არაცალმხრივად ასახვა.

საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ეს სიტუაცია კარგად გამოიყენეს საკავშირო ლიტერატურულმა ჟურნალებმა: „ნოვი მირმა“, „ზვეზდამ“, „იუნოსტმა“, ხოლო ქართულ სინამდვილეში - „ცისკარმა“ და „მნათობმა“. სწორედ ამ ჟურნალებს უკავშირდება შემოქმედთა ახალი თაობის, მეოცე საუკუნის „სამოციანელების“ გამოსვლა სალიტერატურო ასპარეზზე, რამაც პრინციპულად გადაახალისა მეოცე საუკუნის ქართული მწერლობა. აღნიშნული პროცესის ათვლის წერტილად ქრონოლოგიურად 1950-იანი წლების ბოლოს მიიჩნევენ. ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში, სიახლეების დანერგვის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სიმონ ჩიქოვანის, როგორც პოეტის, ლიტერატორისა და „მნათობის“ რედაქტორის მოღვაწეობა. 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში ეს ჟურნალი ახალგაზრდა მწერლებისთვის (არჩილ სულაკაური, თამაზ ჭილაძე, ოთარ ჭილაძე და სხვ.), სამწერლო დაოსტატების სკოლად იქცა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მოგვიანებით, ქართველ მწერალთა ამ თაობას „სამოციანელები“ უწოდეს და ისინი ჟურნალ „ცისკრის“ გარშემო გაერთიანდნენ.

აღსანიშნავია, რომ „სამოციანელებისა“ და მათ მიერ დამკვიდრებული სიახლეებისადმი წინა თაობის ქართველი მწერლების დამოკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო, თუმცა, აღნიშნულ „განახლებაში“ მათი წვლილი (როგორც შემოქმედებითი, ასევე პრაქტიკული) საკმაოდ მნიშვნელოვანია: მაგ., სიმონ ჩიქოვანი, გარდა იმისა, რომ „მნათობს“ რედაქტორობდა, ხელმძღვანელობდა კომკავშირის კომიტეტთან არსებულ ესთეტიკურ სექციას; გიორგი ლეონიძე

რეგულარულად ატარებდა მისდამი დაქვემდებარებულ ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ახალგაზრდა შემოქმედებისა და მკვლევართათვის ცნობილ „სამშაბათობებს“. როგორც ვხედავთ, მიუხედავად სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა განსხვავებული ხედვისა, ქართულ სინამდვილეში უფროსი თაობის წვლილი ლიტერატურული ცხოვრების განახლების პროცესში აშკარად იკვეთება. აღნიშნულ ფაქტს 1960-იანი წლების ლიტერატურული პროცესის ანალიზისას ქართველი მწერლებიც და ლიტერატურის კრიტიკოსებიც ერთხმად აღიარებენ. [გაფრინდაშვილი...2010: 91].

„დათბობის“ მესამე ეტაპი ლიტერატურაში მოიცავს 1960-იან წლებს; თუმცა, ერთი ნაწილი კრიტიკოსებისა მის დასასრულს უკავშირებს მანუჟის გამოფენაზე 1962 წელს ხრუშჩოვის თავდასხმას მხატვარ-აბსტრაქციონისტებზე, როდესაც სახელმწიფოს მეთაურმა ერნსტ ნეიზვესტნი და მხატვრები-ნონკონფორმისტები უცნაურად გამოთქმებით შეამკო; მეორე ნაწილი კი „დათბობის“ ბოლო ეტაპის დასასრულს „პრადის გაზაფხულს“ უკავშირებს. „მესამე ეტაპის“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სიახლეა დისიდენტური მოძრაობა, რომელმაც ლიტერატურაში კი არ შემოაღწია, არამედ სწორედ მის წიაღში იშვა.

ტერმინი „დისიდენტი“ მომდინარეობს ლათინური ზმნიდან (dis-sideo), რომლის მნიშვნელობებია: „შორს ვარ“; „არ ვეთანხმები“; „განვსხვავდები“. იგი თავდაპირველად მხოლოდ რელიგიური მნიშვნელობით გამოიყენებოდა; მაგალითად, XVI-XVII სს. ინგლისში სიტყვა „დისენტერ“ (ინგლ. Dissenter) გამოიყენებოდა ანგლიკანურ ეკლესიასთან დაპირისპირებული პროტესტანტული ჯგუფების – პურიტანების, კვაკერების და ა.შ. დასახასიათებლად (ხანდახან მათ ნონკონფორმისტებსაც უწოდებდნენ); ხოლო რეპოსპოლიტაში, რეფორმაციის შემდგომ პერიოდში, დისიდენტებად ჯერ ყველა ქრისტიანს მოიხსენიებდნენ, შემდგომ კი - ყველა არაკათოლიკეს. დასავლეთის ვიწრო სამეცნიერო წრეებში პოლიტიკური დატვირთვა სიტყვა „დისიდენტმა“ 1940-იანი წლებიდან მიიღო [ბერძენიშვილი. ელექტრონული რესურსი]. უფრო ფართო, საყოველთაო აღიარება კი 1970-იანი წლებიდან მოიპოვა. სწორედ 1970-იანი წლებიდან გააცხადა დისიდენტობამ ღიად საკუთარი შეხედულებები და ამდენად, დისიდენტად

იწოდებოდა პირი, რომელიც არ იზიარებდა სახელმწიფო გაბატონებულ იდეოლოგიას.

„დათობის“ პერიოდის პირველი ხმამაღალი პოლიტიკური პროცესი იყო მწერლების - ანდრეი სინიავსკის (ფსევდონიმი - აბრამ ტერცი) და იული დანიელის (ფსევდონიმი - ნიკოლაი არჟაკი) - საქმე. მათი სასამართლო პროცესი 1965 წლის შემოდგომიდან 1966 წლის თებერვლამდე გრძელდებოდა. ვინაიდან საბჭოთა კავშირში ამ მწერლების ნაწარმოებები არ იბეჭდებოდა, ისინი მათ დასავლეთში გზავნიდნენ, სადაც ქვეყნდებოდა კიდევ ფსევდონიმებით აბრამ ტერცი და ნიკოლოზ არჟაკი. როგორც კი სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტმა, КГБ-მ მათი ავტორობა დაადგინა, ისინი დააპატიმრეს. მწერლებს ბრალი დასდეს იმგვარი ნაწარმოებების დაწერასა და დასაბეჭდად საზღვარგარეთ გაგზავნაში, რომლებიც, ოფიცოზის თანახმად, სახელს უტეხდა საბჭოთა სახელმწიფოს და სსრკ საზოგადოებრივ წყობას. პროცესს დაწვრილებით, მაგრამ ცალმხრივად და ტენდენციურად აშუქებდნენ გაზეთები „იზვესტია“ და „ლიტერატურნაია გაზეტა“. ზეწოლის მიუხედავად, მწერლებმა საკუთარი ბრალეულობა არ აღიარეს და მაინც, დანიელს ხუთი წლით „ბანაკები“ მიუსაჯეს „ანტისაბჭოთა აგიტაციისა და პროპაგანდისათვის“, სინიავსკის კი შვიდი წელი - მკაცრი რეჟიმის შრომა-გასწორების კოლონიაში იმავე ბრალდებით. ქართულ სინამდვილეში, დისიდენტურ ლიტერატურასთან დაკავშირებით, ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ აკ. ბაქრაძის შეხედულებას. კრიტიკოსი წერდა: „საქართველოში სოლჟენიცინი წარმოუდგენელია არა იმიტომ, რომ ამ ნიჭიერების კაცი არ შეიძლება იყოს საქართველოში. საქართველოში შეიძლება ათჯერ უფრო ნიჭიერი კაცი იყოს, მაგრამ ყურადღებას არ მიაქცევენ. როცა სოლჟენიცინი წერს თავის თხზულებებს, რომლებიც თავისი შინაარსით არის ანტიკომუნისტური, ეს დანარჩენი მსოფლიოსთვის ყურადღების საგანია, რადგან გამოჩნდა კაცი, ვინც უყურებს სხვაგვარად იმ სინამდვილეს, იმ სამყაროს, რომლითაც რუსეთი ცხოვრობს. ისეთივე ნაწარმოებს არავინ მიაქცევდა ყურადღებას, თუ ის ქართულად იქნებოდა დაწერილი, რადგან ქართველი მწერლის უკან არ იდგა ის ძალა, რომელიც აქვს

რუსეთს, როგორც ქვეყანას. არ უნდა შევცდეთ, არ უნდა მოვიტყუოთ თავი, რომ ამ შეფარდებას მრავალრიცხოვნებისას... მნიშვნელობა არა აქვს“ [ბაქრაძე, 2004:268].

ლიტერატურის სფეროში დისიდენტობის მთავარი მიღწევა არატექსტური გზით საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბება აღმოჩნდა. აღნიშნული ხერხის ძირითადი მატარებელი გახდა ე.წ. ქალაქური ფოლკლორი – ანეკდოტები, ხუმრობები, სიმღერები. აღნიშნულ ფენომენთან დაკავშირებით საინტერესოა ცნობილი მკვლევრის - იური ბორევის მოსაზრება, რომლის თანახმად, ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, როდესაც საზოგადოებრივ ინსტიტუტებს სახელმწიფო პოლიტიკის გატარებას აიძულებდნენ, როდესაც ყველა და ყველაფერი მკაცრ კონტროლს ექვემდებარებოდა, ისიც კი საშინაო აღმოჩნდა, რომ მწერალს „...საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება საწერი ფურცლებისთვის გაენდო“ [Борев, 2008:147]. სიმართლე უნდა თქმულიყო და სწორედ ამ მიზნით ინტელიგენციამ გამონახა ინფორმაციის შენახვისა და გადაცემის საშუალება, რომელიც ცენზურის კონტროლს არ ექვემდებარებოდა. ასე გაჩნდა ინტელიგენტური ფოლკლორი.

როგორც აღვნიშნეთ, შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ ლოზუნგი - „დავუბრუნდეთ ლენინურ ნორმებს“ - აიტაცა და გაჩნდა ნაწარმოებები, რომელთა მთავარ იდეას წარმოადგენდა რევოლუციისა და მისი დაკარგული იდეალების - სამართლიანობის, მოვალეობის, პატიოსნების - ახლებურად „შეფუთვა“ და პროპაგანდა. აღსანიშნავია, რომ ტაბუახსნილ თემებზე პირველი ნაწარმოებების გამოჩენაც აღნიშნულ პერიოდს, 1960-იან წლებს უკავშირდება. სამართლიანობისა და თავისუფლების, ადამიანის კანონიერი უფლებების დაცვის მოთხოვნა „სამოციანელთა“ თაობამ წარმოაჩინა არა ტრადიციული რაკურსით, როგორც ზოგადად, ჰუმანისტური მწერლობისთვის დამახასიათებელი ლიტერატურული თემა, არამედ როგორც თანამედროვეობის ერთ-ერთი უმწვავესი საკითხი. არჩილ სულაკაურის „აბელის დაბრუნება“, „მველი ამბავი“, რევაზ ჭეიშვილის „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“, ჭაბუა ამირეჯიბის „ბიძაჩემი მეჯღანა“ ის მხატვრული ნაწარმოებებია, რომელთა საშუალებით გამოხატეს ახალგაზრდა ქართველმა მწერლებმა თავიანთი დამოკიდებულება 1930-იანი წლების რეპრესიების მიმართ.

მათში მთელი სისავსითა და ტრაგიზმით გაცხადდა საზოგადოებისათვის ერთ დროს ტაბუირებული თემა; წარმოჩნდა პატიოსანი მოქალაქეების, ჭეშმარიტი მამულიშვილების ხვედრი, რომლებიც ტოტალიტარული სახელმწიფოს პოლიტიკური კურსისა თუ უბრალოდ, გაუტანელი, შურიანი, მახეზღარა ადამიანების მსხვერპლი შეიქმნენ. აღსანიშნავია, რომ ზემოთ მოყვანილ ნაწარმოებებში წარმოჩენილია სიმართლის ზეიმი, რაც უდანაშაულო ადამიანების სამშობლოში, ოჯახში დაბრუნებით გამოწვეულ ბედნიერებას ახლავს თან; თუმცა, ავტორთა პოზიციის თანახმად, ბედნიერება ვერ გადაფარავს, ვერ წაშლის იმ დამდას, რომელიც უსამართლობამ, მიყენებულმა ბოროტებამ სამუდამოდ დააჩნია პიროვნების სულს. ბოროტებისადმი შემწყნარებლობის გამოჩენა არ შეიძლება, რადგან ასეთ შემთხვევაში იგი ახალი ბოროტების სათავე გახდება - ასეთია ახალგაზრდა მწერლების პოზიცია [გაფრინდაშვილი...2010: 98].

„დათბობის“ პერიოდის მნიშვნელოვან შენაძენად ითვლება ის ფაქტი, რომ მწერლებმა დაიწყეს მსჯელობა სულიერ, ზნეობრივ ფასეულობებზე. „დათბობის“ პერიოდში საბჭოთა ხელისუფლება აღარ კრძალავდა ისეთი ტიპის ნაწარმოებებს, რომლებიც წარმოაჩენდნენ გმირების ეროვნულ ხასიათს, ეროვნულ და სოციოკულტურულ რეალიებს, ტრადიციებს, ზნე-ჩვეულებებს და, რაც ნიშანდობლივია, „დათბობის“ მწერლობის მთავარი გმირები აღარ იყვნენ ცალსახად დადებითები; ისინი ჩვეულებრივი ადამიანები იყვნენ, თავიანთი გარკვეული სისუსტეებით. ნაწარმოების სიუჟეტიდან გამომდინარე, მკითხველის თვალწინ, მთავარი გმირი, ინიციაციის ეტაპების გავლით, საბოლოოდ, წესიერ პიროვნებად ყალიბდებოდა და, სავარაუდოდ, საზოგადოების ღირსეული წევრი გახდებოდა. აღნიშნულ ნაწარმოებებზე აღარ შევჩერდებით, რადგან მათ ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ თავში გავაანალიზებთ. ასევე შევნიშნავთ, რომ „დათბობის“ პერიოდში კულტურის მოღვაწეების ერთ ნაწილს გულწრფელად სჯეროდა, რომ თავიანთ შემოქმედებაში უარი თქვეს სტალინური კულტურის მთავარ ტროპებზე; თუმცა, სინამდვილეში, მათ ნაწარმოებებში კვლავაც ვხვდებით სტალინური კულტურის ტროპებს (დადებითი გმირის ტროპს, ომისა და ოჯახის

ტროპებს...), მაგრამ - ახლებური გააზრებით. ამ საკითხზეც დაწვრილებით ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

რაც შეეხება „დათბობის“ პერიოდის კულტურის სიახლეს, რომელსაც ხშირად სტალინური კულტურის ანტიტროპად მოიხსენიებენ, იგი *ირონიულობას* უკავშირდება. 1960-იანი წლების მწერლობაზე საუბრისას, აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ლიტერატურის კრიტიკოსები არ დაობენ ერთ ნიშანდობლივ ფაქტორზე: „დათბობა“ დამთავრდა არა სტალინიზმზე პირდაპირი თავდასხმებისა ან ტოტალიტარული ტროპების მოშლის გამო, არამედ ლიტერატურაში დამკვიდრებული ირონიულობისა და მისთვის დამახასიათებელი ქვეტექსტების გამო (პ. ვაილი, ა. გენისი, ა. პროხოროვი, ვ. ეგელინგი, ი. ბორევი, კ. კლარკი და სხვ.). მართლაც, სოცრეალიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ტაბუს ირონია წარმოადგენდა, რომელიც, მართალია, სტალინიზმის ეპოქასა და „დათბობის“ პირველ პერიოდში არ იკრძალებოდა, მაგრამ არც ოფიციალის მოწონებით სარგებლობდა. ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე, დევიდ ლოუ, მონოგრაფიაში „რუსული მწერლობა 1953 წლიდან“ აღნიშნავს: „სტალინური კლასიკა გაურბის ირონიას, ორაზროვნებას, იუმორს და, საერთოდ, მოდერნისტული ტრადიციის ყოველგვარ გამოვლინებას“ [Lowe, 1982:36].

არაერთმა ახალგაზრდა პროზაიკოსმა, რომელმაც 1960-იან წლებში დაიკვიდრა თავი ქართულ სალიტერატურო სივრცეში, საბჭოთა ტროპების გამომსახველ დომინანტურ სტილად ირონია აირჩია. ნაშრომის პირველ თავში ჩვენ ვრცლად ვიმსჯელებთ, რომ ტროპების რეალიზება ორი ტიპის დისკურსში ხდება: სერიოზულ და სერიოზულ-კომიკურში, რომლის კერძო გამოვლინებას წარმოადგენს ირონიული დისკურსი. სერიოზული და სერიოზულ-კომიკური ჟანრების ურთიერთდამოკიდებულება გაანალიზებულია მიხეილ ბახტინის მონოგრაფიაში „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“ [ბახტინი 1972:42]. ავტორის თანახმად, სერიოზული ჟანრებისთვის დამახასიათებელია მონოლოგურობა, სამყაროს ერთიანი და სტაბილური დისკურსი, ხოლო სერიოზულ-კომიკური ჟანრებისთვის კი - დიალოგურობა და დაუსრულებელი სამყაროს მოდელი. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით ბახტინმა შემოიღო

სპეციალური ტერმინი - „მენიპეური სატირა“ - და გამოყო მენიპეური სატირის (ანუ სერიოზულ-კომიკური ჟანრის) სამი ძირითადი თავისებურება:

- ✓ მხატვრული სახის აგების დროითი ზონის ძირეული ცვლილება, რაც გამოწვეულია იმით, რომ დარღვეულია ეპიკური და ტრაგიკული დისტანციურობა და ათვლის წერტილი ხდება თანამედროვეობა;
- ✓ აღნიშნული ჟანრის ნაწარმოებებში მითოლოგიურ და ისტორიულ გმირებს წინასწარგანზრახულად დასცინიან; ეს ჟანრი არ ცნობს თქმულებათა ავტორიტეტს; დამოკიდებულება მათდამი ან კრიტიკულია, ან ცინიკური;
- ✓ აღნიშნულ ჟანრებს ახასიათებს მრავალხმიანობა (პოლიგლასიურობა) და სტილისტური ერთიანობის უარყოფა (ეკლექტიზმი), ნაწარმოებში სხვადასხვა სტილია არეული.

ზემოაღნიშნულის გამო მენიპეური სატირა, როგორც ჟანრი, მიუღებელი აღმოჩნდა ოფიციალური სფეროს, რადგან იგი უარყოფს საყოველთაოდ აღიარებულ აზრს და საზოგადოებას განსხვავებულ სააზროვნო მოდელებს სთავაზობს. ცნობილი კანადელი ლიტერატურათმცოდნე ლინდა ჰატჩეონი მონოგრაფიაში „ირონიის ზღვარი: ირონიის თეორია და პოლიტიკა“ [Hutcheon, 1995:24] სერიოზულ-კომიკურ დისკურსში სამ ძირითად სახეს განასხვავებს: პაროდის, ირონიულსა და სატირულს. მისი აზრით, განსხვავებას მათ შორის ქმნის *ეთოსი*, ანუ ნარატორის ემოცია, რომლითაც იგი ცდილობს მკითხველისთვის დაშიფრული სიტყვის მიწოდებას (იგულისხმება, რომ მკითხველმა უნდა შეძლოს დაშიფრული სიტყვის სწორად წაკითხვა). ჰატჩეონის თანახმად, ირონიის ეთოსი მსუბუქი დაცინვაა, პაროდის ეთოსი პოზიტივია (პაროდული სიტყვა პატივს მიაგებს ორიგინალს, რომელიც პაროდის ქმნის), სატირის ეთოსი კი დაუნდობელი, დამცინავი დამოკიდებულებაა. როდესაც ტროპები შეუთავსებელია ახალი ეპოქის კულტურულ ფასეულობებთან, ისინი ირონიული ქვეტექსტების არეალში მოექცევიან, ანუ, როგორც ამერიკელი მკვლევარი ამბობს, ირონიის „კლანჭებში“ აღმოჩნდებიან [Hutcheon, 1995:24-25].

ყოველივე ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, შეგვიძლია გამოვყოთ „დათბობის“ პერიოდის ქართული მწერლობის რამდენიმე მნიშვნელოვანი

თავისებურება, რომელსაც რეზო ჭეიშვილისა და ნოდარ დუმბაძის ბელეტრისტიკაზე დაყრდნობით გავაანალიზებთ:

- წინა პერიოდის შემოქმედებისაგან განსხვავებით, „დათობის“ პერიოდის „სამოციანელებმა“ ეჭვი შეიტანეს, რომ სტალინურ ტროპებს ახალი ფასეულობების ადეკვატურად გადმოცემა შეეძლოთ. ამიტომაც მათ შემოქმედებაში აღნიშნულმა ტროპებმა გარკვეული ცვლილება განიცადეს;
- „დათობის“ პერიოდის მნიშვნელოვანი შენაძენია თხრობის ირონიული მანერის დამკვიდრება. ირონია გახდა შეუთავსებლობის ნიშნასვეტი „დათობის“ კულტურულ ფასეულობებსა და სტალინური კულტურის ნიშნულ თვისებებს (მონუმენტალიზმი, მოქალაქეობრივი ჰეროიკა, ვალდებულებათა კულტი და სხვა) შორის;
- ირონიულობისა და მისთვის დამახასიათებელი ქვეტექსტების მეშვეობით ქართველმა მწერლებმა (რეზო ჭეიშვილი, ნოდარ დუმბაძე...) შეძლეს ეპოქის მტკივნეულ პრობლემებზე საუბარი (როგორც სოციალურ, ასევე პოლიტიკურზე);
- შემოთავაზება გმირის განსხვავებული მოდელის, რომელიც შორს იდგა წინა პერიოდის იდეალური გმირისგან, რომლისთვისაც არ იყო უცხო ადამიანური სისუსტეები, მაგრამ თავისი გულწრფელობით, ღირიზმითა და, რაც მთავარია, ავტორისეული კონცეფციით, იგი ადეკვატურად ასახავდა მიმდინარე პერიოდის საქართველოს ცხოვრების შუქ-ჩრდილებს.

საყურადღებოა კიდევ ერთი მოვლენა, რომელიც აღნიშნულ პერიოდს მიემართება; ეს გახლავთ ქართული მხატვრული პროზის რეაქტივიზაცია და გაძლიერება. ვგულისხმობთ იმ ფაქტს, რომ ქართველმა მწერლებმა, რომელთაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონდათ ქართული პოეზიის განვითარებაში, ამჯერად თავიანთი ნაფიქრისა და განცდილის გამოხატვის ფორმად პროზა აირჩიეს და არაერთი საყურადღებო ნაწარმოები შექმნეს; მაგ., გიორგი ლეონიძის ღრმა ღირიზმით აღსავსე კოლორიტული მოთხრობების კრებული „ნატვრის ხე“, გრიგოლ აბაშიძის ისტორიული რომანები „დიდი ღამე“, „ლაშარელა“ და სხვ. ბევრმა ახალგაზრდა მწერალმა, რომელმაც ქართული მწერლობის კარი პოეზიით

შემოადლო, დაიწყო მოთხოვნებისა და რომანების წერა. მათ შორის იყვნენ ნოდარ დუმბაძე, არჩილ სულაკაური, თამაზ ჭილაძე და სხვ. [გვერდითელი, 1966:144].

1960-იანი წლების ახალგაზრდული პროზის წარმომადგენლებმა თავიანთი ინდივიდუალური ხელწერით გაამდიდრეს ქართული ლიტერატურა. ამავე დროს, ზემოაღნიშნულ პერიოდში მსჯელობის საგნად იქცა ახალგაზრდა მწერლების უცხოური ლიტერატურით გატაცება, ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციების მიმართ ნიჰილისტურ დამოკიდებულება და ა. შ., თუმცა, მოგვიანებით, დრომ ყველასათვის თვალსაჩინო გახადა, რომ 1960-იანი წლების ახალგაზრდა მწერლების შემოქმედებას უპირატესად ეროვნულ ნიადაგში ჰქონდა ფესვები გადგმული და იქიდან საზრდოობდა სასიცოცხლო ძალებით.

რეზო ჭეიშვილმა და ნოდარ დუმბაძემ XX საუკუნის ქართული მწერლობაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს. აღსანიშნავია მათი როლი როგორც ზოგადად ლიტერატურის (მათ შორის, საბავშვო ლიტერატურის), ასევე, ქართული კინოს განვითარებაში. ამასთან ერთად, ორივე მწერალი პუბლიცისტური წერილებითაც აქტიურად ეხმიანებოდა თავისი დროის აქტუალურ და საჭირობო პრობლემებს. სადისერტაციო ნაშრომში გავანალიზებთ ზემოაღნიშნული ავტორების მხატვრულ პროზას, რომელიც ჩვენი დაკვირვებით, ყველაზე ნიშანდობლივად წარმოაჩენს არა მარტო მწერლთა ლიტერატურულ შესაძლებლობებს, არამედ ირონიული ნაკადის ყველა ნიშნულ თვისებას „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში.

რ. ჭეიშვილისა და ნ. დუმბაძის სალიტერატურო მოღვაწეობის დასაწყისი II მსოფლიო ომისშემდგომ წლებს დაემთხვა. ამ პერიოდის საბჭოთა ლიტერატურა ყალბი იდეებითა და პათეტიკით იყო გაჟღენთილი; მწერლები განიცდიდნენ იდეოლოგიური ზეწოლას. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ რეზო ჭეიშვილი და ნოდარ დუმბაძე ერთ-ერთი პირველები იყვნენ, ვინც თავიანთ შემოქმედებაში შეეცადა სოცრეალისტური კლიშეებისგან გათავისუფლებას. მათ უარი თქვეს საბჭოთა იდეოლოგიით ნაკარნახევ თემებზე და მანამდე არსებული ლიტერატურული გმირის სტერეოტიპული სახის ტრადიციულ ასახვაზე. მწერლების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ თავიანთი პოზიციით (ცხადია,

სხვებთან ერთად) მათ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრეს თანამედროვე ქართული პროზის ნიშნეული ტენდენციები და განვითარების გზები.

მ. ქობულაძე სადისერტაციო ნაშრომში „არჩილ სულაკაურის მხატვრული პროზა და ლიტერატურული ოსტატობის საკითხები“ აღნიშნავს: „ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემა, რომელიც მე-20 საუკუნის ქართველ 60-იანელებს ანათესავებს იმდროინდელ დასავლურ ლიტერატურასთან, არის მარტოსული, გაუცხოებული ადამიანის პრობლემა. საზოგადოება და პიროვნება თითქოს სრულ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან, მაგრამ ეს მხოლოდ ილუზიაა; სინამდვილეში პერსონაჟები დაღლილები და მარტოსულები არიან... ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის მსოფლიოსა და, განსაკუთრებით, ამერიკულ ლიტერატურაში წამყვანი ადგილი დაიკავა მოზარდის, ახალგაზრდა თაობის საფიქრალისა და ტკივილის ასახვამ.... ჯ. სელინჯერის შემოქმედებაში ომი მასობრივი განადგურების, ადამიანთა ფიზიკურად და სულიერად მოსპობის იარაღად არის გამოყვანილი, მისი ნაომარი გმირი კონტუზირებული, ფსიქიკურად ტრავმირებული ადამიანია. 60-იან წლების ქართულ მწერლობაში ეს ტენდენციაც აისახა. ახალგაზრდა მწერლებმა, მათ შორის რეზო ჭეიშვილმა და ნოდარ დუმბაძემაც, დაგვიხატეს ბავშვის, მოზარდი თაობის სულიერი სამყარო, აღბეჭდილი ცხოვრებისეული ტრაგიკული პერიპეტიებითა და მოვლენებით, გაგვაცნეს მათი თვალით დანახული ომი, ბოროტებისა და სიკეთის ჭიდილი“ [ქობულაძე მ, 2009: 21–22].

ამგვარად, 1960-იანი წლების ქართული მწერლობა საზოგადო პრობლემებს ეხმაურებოდა, რომელშიც წარმოჩნდა ისეთი თემები და პრობლემატიკა, როგორცაა საზოგადოებრივი ცხოვრების გადახალისება, ვითარების გაჯანსაღების სულისკვეთება, ნაკლოვანება-მანკიერებისადმი შეურიგებლობა და მათი დაძლევის გზების დასახვა და სხვ. ლიტერატურის კრიტიკოსი ჯანსუღ ღვინჯილია წერს: „როგორც კი ამ სულიერ ძვრებთან ეროვნული ქართული სულის დამოკიდებულება იქცა ქართული ლიტერატურის მთავარ თემად, მაშინვე ცხადი შეიქნა, რაოდენ ბუნებრივი, ორგანული და თავისთავადი იყო ის სიტყვა, რის თქმასაც აპირებდა ქართული მწერლობა. ადამიანის საერთო საკაცობრიო

ტკივილები ერთიანდება ქართველი ადამიანის, როგორც ეროვნული ფენომენის, ტკივილებთან და ინტერესებთან. იგი აღბეჭდილია დღევანდელი მძაფრი სულისკვეთებით და ახლაც, როგორც ყოველთვის, ცდილობს არ ჩამორჩეს დროს“ [ღვინჯილია, 1990:220]. ახალი მხატვრული თემებისა და გამომსახველობითი საშუალებების ძიება დაისახა მიზნად 1960-იანელთა თაობამ, რომლის ღირსეული წარმომადგენლები იყვნენ ნოდარ დუმბაძე და რეზო ჭეიშვილი. ქვემოთ შევეცდებით მათი ნაწარმოებების ანალიზის საფუძველზე წარმოვაჩინოთ ირონიის - „დათობის“ პერიოდის მნიშვნელოვანი მარკერის - როლი ეპოქის ყოფის, ზნეობრივი პრობლემების, სულისკვეთების წარმოჩენაში.

§2. რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება „დათობის“ ტროპების კონტექსტში

1960-იანი წლებიდან საბჭოთა მწერლობაში ირონიული ტენდენციების დამკვიდრება ქართული მწერლობისთვისაც ნიშანდობლივი გახდა. რეალური, ცხოვრებისეული მასალისაკენ მობრუნებამ ქართულ ახალგაზრდულ პროზას დამატებითი ნიშნები შესძინა. როგორც პირველ თავში აღვნიშნეთ, სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, 1950-იანი წლების შუახანებიდან ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში „დათბა“; შესუსტდა იდეოლოგიური ზეწოლა ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე; შესაძლებელი გახდა ლიტერატურული ჟურნალებისა და ალმანახების გამოცემა, რომლებშიც პირველად დაიბეჭდა ახალგაზრდა ქართველი მწერლების, მეოცე საუკუნის „სამოციანელების“ ნაწარმოებები. ამ პერიოდში ქართველმა პროზაიკოსებმა შექმნეს მთელი რიგი მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოებები - რომანები და მოთხრობები, ნოველები და ნარკვევები, რომლებშიც აშკარად ჩანდა ავტორთა მოქალაქეობრივი სულისკვეთება, ცხოვრების მოვლენებზე დაკვირვებული შემოქმედის თვალი, თანამედროვე პრობლემატიკით

დაინტერესება. ამასთან ერთად, აშკარად გამოჩნდა ახალი ფორმების, ახალი გამომსახველობითი ხერხების ძიების პროცესი. ლიტერატურული ცხოვრების უფერულობის, ზერელობის, იდეოლოგიური ნიღბით დაცული მხატვრული უსუსურობის ფონზე ახალგაზრდა პროზაიკოსებმა იოლად, „ლიმილითა“ და „სიცილით“ დაიმკვიდრეს ადგილი ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში. სწორედ „სამოციანელთა“ პლეადას უკავშირდება რეზო ჭეიშვილის სახელიც. მისი დებიუტი 1962 წელს შედგა მოთხრობების კრებულით „ბზიანეთი“ (მოთხრობები: „ბზიანეთი“, „ჰოპ“, „ჩვენებური ნოველა“, „მერცხლები“, „დუქანი“, „დაბრუნება“, „მთვარიან ღამით“, „გამოცდა“, „ჩემპიონი“, „ლუკა პაჩიოლის ცხოვრების უკანასკნელი წლები“, „ბერსათრიელა“). კრებულში გაერთიანებული მოთხრობები, ძირითადად, ყოფითი ხასიათის იყო. სავსებით გასაზიარებელია მწერლისა და კრიტიკოსის, გ. ხუხაშვილის შენიშვნა: „ბზიანეთი - ეს მწერლის სულიერ ცხოვრებაში არეკლილი სურათებია. გარკვეულ ჩარჩოში მოქცეული „ბზიანეთის“ მხატვრული სახეები ცხადყოფენ მწერლის ორიგინალურ ხედვას. პრეტენზიული განცხადებებისა და პოზიორობის გარეშე მწერალი გვახედებს ადამიანთა სულიერ სამყაროში და მათ საკუთარ აღმოჩენად თვლის, უფრო ზუსტად, თავისად მიიჩნევს. სინამდვილე, რა თქმა უნდა, ერთია და საყოველთაო, მაგრამ ამ სინამდვილის ლიტერატურული ადექვატი ყოველი მწერლის სუბიექტურ ნიშანსაც ატარებს“ [ხუხაშვილი, 1965:141].

როგორც სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში აღვნიშნეთ, იუმორი და სატირა, ირონია, სარკაზმი და გროტესკი - მნიშვნელოვანი ლიტერატურული იარაღია, რომელსაც არაერთი წარმატება უკავშირდება ხელოვნების ისტორიაში. მათი ორიგინალური, მიზანმიმართული გამოყენება არც ერთი თაობის მკითხველს არ ტოვებს გულგრილს. ამიტომაც მწერლობა არცთუ იშვიათად მიმართავს მოვლენებისა თუ ხასიათების კომიკური თვალსაზრისით წარმოჩენას. რეზო ჭეიშვილი პირველსავე კრებულში იუმორისტული პროზის ოსტატად მოგვევლინა; მისი ნაწარმოებები გამსჭვალულია ჯანსაღი იუმორისა და მამხილებელი სატირის ნიმუშებით.

რეზო ჭეიშვილის შემოქმედების მკვლევარი, პროფესორი კახაბერ ლორია თავის მონოგრაფიაში მწერლის სალიტერატურო ასპარეზზე გამოსვლის პერიოდს ასე ახასიათებს: „XX საუკუნის სამოციანი წლების დასაწყისი. ქართულ სინამდვილეში ჩავლილია ღია რეპრესიებისა და აშკარა, უაპელაციო ტერორის წლები... მთელ იმპერიულ სისტემაში, მთელ საბჭოთა მწერლობაში ისევ და ისევ ინერგება ყბადაღებული მეთოდი სოციალისტური რეალიზმისა, საზოგადოება დგას მორჩილებისა და დეგრადირების გზაზე. ამავე დროს, ბოლშევიზმი იწყებს მორიგ კოსმეტიკას – ე.წ. ხრუმჩოვისეულ „ოტტეპელს“. მწერლობა „გმობს“ უკონფლიქტობის თეორიას, იგი უნდა შეიცვალოს „ვითომ კონფლიქტების“ მსოფლმხედველობით, არა ბოლომდე გააზრებული და გამომზეურებული, არამედ ზედაპირული კონფლიქტებით. ეს არის საკმარისად დრამატული მომენტი მთელი იმპერიის და, კონკრეტულად, ქართული საზოგადოების ცხოვრებაში და მას, ბუნებრივია, ალღოს აღება სჭირდება. მაგრამ, ამავე დროს, ეროვნულ მწერლობაში მოინახა ისეთი ძალები, რომლებიც შეიძლება არ გამოსულან ოფიციალური კონიუნქტურისადმი აშკარა ლიტერატურული კონფრონტაციით, მაგრამ შემდგომში უხმაუროდ, აჟიოტაჟისა და პომპეზურობის გარეშე, მოწამეობრივი გვირგვინის დადგმის გარეშეც, შეეცდებიან, ასახონ ჩურჩულით, ყოველგვარი დეკლარირების გარეშე იქადაგონ ჰუმანიზმი და ჭეშმარიტი ადამიანთმოყვარეობა. ეს ტენდენციები მეორე მსოფლიო ომის შემდგომვე ჩნდება და ისინი ნიჭიერ და პატიოსან ახალგაზრდა მწერალთაგან შეუმჩნეველი ვერ დარჩებოდა. ბუნებრივია, ყოველივე ეს მახლობელია და საცნაური რეზო ჭეიშვილისთვისაც“ [ლორია, 2005:32].

რეზო ჭეიშვილზე, როგორც ფართო დიაპაზონის მწერალზე, მეტყველებს მისი შემოქმედების ჟანრული მრავალმხრივობაც: ნოველები, მოთხრობები, რომანები... მწერალი ყველა შემთხვევაში ინარჩუნებს გამორჩეულ ხელწერას; სატირა, გროტესკი, მხილება – მისი მხატვრული მსოფლმხედველობის არსებითი ელემენტებია. აღსანიშნავია, რომ მწერლის შემოქმედებაში კლასიკური ოსტატობით არის შეზავებული იუმორი, რომელიც შინაგანად ავსებს მკითხველს. მწერალი ნებისმიერ მოვლენაზე - ისტორიულზე თუ ყოფითზე - მსჯელობას

იუმორით აფერადებს; თუმცა, ამავე ტალღაზე ახერხებს რაღაც მიჩქმალულის, საზოგადოების თვალისგან მიფარულისა და აუცილებლად დასანახის წარმოჩენას. რეზო ჭეიშვილმა თავის შემოქმედებაში მხატვრულ სახეებს გროტესკის ელემენტები შესძინა.

ქართველმა მკითხველმა იმთავითვე აღიარა რეზო ჭეიშვილი სატირული ესკიზების შესანიშნავ ოსტატად. მისი გმირები გონებამხვილობით არ გამოირჩევიან, არც ანეკდოტებს ჰყვებიან (მათთვის უცხოა ლინგვისტური ირონია). უბრალოდ, მწერალი მათ ყოველდღიურობას აკვირდება, აღწერს და მკითხველსაც საშუალებას აძლევს, თვალი მიადევნოს თავისი პერსონაჟების მოქმედებას, იმ სიტუაციებს, რომელშიც უწევთ ყოფნა. სწორედ ამ გზით ავლენს მწერალი ადამიანური ღირსების შემლახავ თვისებებს, მის გმირებს რომ მოსჭარბებიათ. აღსანიშნავია, რომ რეზო ჭეიშვილის სიცილი სევდანარევია, თუმცა, ეს სულაც არ ახდენს გავლენას მწერლის უკომპრომისო დამოკიდებულებაზე ცხოვრებისეული სიმართლის საზოგადოებრივ სამსჯავროზე გამოტანასთან დაკავშირებით.

როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსი გ. ხუხაშვილი შენიშნავს, რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანია ავტორ–პერსონაჟის დატვირთვა. ეს მოვლენა ცნობილია როგორც ეროვნულ სინამდვილეში, ისე მსოფლიო ლიტერატურაში. ასეთი ნაწარმოებები ხშირად აღმოცენდებიან როგორც ავტობიოგრაფიული ძირებიდან, ისე ავტორისეული ფანტაზიიდან/ ლიტერატურული გამონაგონიდან. „...და მაინც, ვინ არიან ის ადამიანები, რომლითაც დასახლებულია რეზო ჭეიშვილის „ბზიანეთი“? პროვინციული კლუბის ლოტბარი, თეატრის მეორე თუ მეათეხარისხოვანი მსახიობი, რიგითი ბუღალტერი, ღვინის სარდაფის მედუქნეები, ერთი სიტყვით, რიგითი ადამიანები, რომლებიც, თითქოს, არაფერს განსაკუთრებულს არ სჩადიან; თავს არ ადგათ გმირობის შარავანდედი; ცხოვრობენ თავიანთი მშვიდი ცხოვრებით და კეთილ საქმეს აკეთებენ. მწერლის სწრაფვაა თითქოს უმნიშვნელო მოვლენათა წიაღში იპოვოს იდუმალი მოძრაობანი ადამიანის სულისა“ [ხუხაშვილი, 1965:166].

ანალოგიური მოსაზრება გამოთქვა პროფესორმა ავთანდილ ნიკოლეიშვილმაც: „რეზო ჭეიშვილის ნოველის გმირები არ არიან განსაკუთრებული გრძნობებითა და ვნებათაღელვით შეპყრობილი, გამორჩეული ადამიანები. ისინი რიგითი, უბრალო ადამიანები, პიროვნებები არიან, რომლებიც ყოველდღიურად გვხვდებიან, ჩვენ გვერდით მოქმედებენ. მათ ცხოვრებაში ხშირად სულ პატარა, უბრალო შემთხვევა ხდება განმსაზღვრელი და გადამწყვეტი. ისინი ხშირად დარდობენ და ფიქრობენ იმაზე, რაც სხვებისათვის შეიძლება, სასაცილო ან, უბრალოდ, მოსაწყენი ერთფეროვნება იყოს. მაგრამ ყოველივე ეს მწერალს იმდენად დამაჯერებლად და ხშირად გროტესკულ, თბილ, იუმორისტულ ფერებში აქვს წარმოდგენილი, რომ გებულობს მარტივ ხასიათებს, მათ ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას, მათ ასავალ–დასავალს, ადვილად ექცევა მათი განწყობილებების გარემოში და ისინი მისთვის საყვარელი და მახლობელი ადამიანები ხდებიან“ [ნიკოლეიშვილი, 1975:167].

სწორედ, რიგითი, „პატარა“ ადამიანებით დასახლებული ბზიანეთი მოექცა მწერლის თვალსაწიერში. აღსანიშნავია, რომ მწერლის დებიუტი, „ბზიანეთის“ სახით, შეუმჩნეველი არ დარჩა 1960-იანი წლების ქართული სალიტერატურო კრიტიკისთვის. პროფესორი გურამ ბენაშვილი აღნიშნავდა: „რამდენიმე მოთხრობა გამოაქვეყნა ამ ბოლო დროს რეზო ჭეიშვილმა. ამ მოთხრობებში ჩვენი ცხოვრების ის მხარეებია წარმოჩენილი, რომელთა მოჩვენებითი რესპექტაბელობის ატმოსფერო შინაგანი მოუწესრიგებლობის იმგვარი ძალისხმევით სუნთქავს, რომელიც მხოლოდ უნაყოფობისა და უნიადაგო ფაციფუცის ინერციას უკმევს გუნდრუკს. პერსონაჟთა ინდივიდუალურ გამომსახველობას ყოფიერების საერთო დისჰარმონიაში თავისი განსაკუთრებული წვლილი შეაქვს. არაფერია მათთვის უნაყოფო, უცხო და არაორგანული დინამიკაში, რადგან იგი მათ მიძინებულ ცნობიერებაში შემოდის თანამედროვე ცივილიზაციის ძლევამოსილი ტენდენციის ლოგიკურ გამოვლინებად“ [ბენაშვილი, 1989:138].

კრებულის ერთ-ერთი საკვანძო მოთხრობა - „ბზიანეთი“ - მხატვრული მიგნებისა და განხორციელების თვალსაზრისით, საკმაოდ საინტერესოა.

ნაწარმოები საოცარი ლირიზმით გამოირჩევა. მოგვიანებით, აღნიშნული პერიოდის ქართულ მწერლობაში მიმდინარე პროცესების დახასიათებისას, პროფესორი გიორგი გაჩეჩილაძე აღნიშნავდა: „ეს იყო 60-იანი წლების დასაწყისი. ამ დროის კრიტიკას რომ თვალი გადავაავლოთ, ვნახავთ, რომ იქ ხშირად მეორდება აზრი ჟანრთა ურთიერთშერწყმის თაობაზე. აღინიშნება, რომ პოეზიაში სულ მეტად იკავებს ადგილს ცხოვრებისეული დეტალის, ფაქტის მნიშვნელობა, ხოლო პროზაში - პოეტურობის მომენტი“ [გაჩეჩილაძე 1986:4]. როგორც ვხედავთ, კრიტიკოსი „დათობის“ პერიოდის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ტროპზე, ლირიზმზე მიუთითებს, რომლის შესანიშნავ ილუსტრირებას ზემოაღნიშნული მოთხრობათა კრებული წარმოადგენს. „ბზიანეთში“ ასახულია თორმეტი მამაკაცის ნაცრისფერი ყოველდღიურობიდან ამოვარდნილი ის ნათელი მომენტები, როცა ისინი ძალზე ბედნიერად გრძნობენ თავს. ეს ხდება სამშაბათობით, ხუთშაბათობით და შაბათობით, როდესაც თორმეტივე მამაკაცი მიიჩქარის გუნდის რეპეტიციაზე. მანქანა, რასაკვირველია, ქალია, რომელზეც თორმეტივე მამაკაცს გული აქვს შევარდნილი; თუმცა, თითოეული მათგანი აცნობიერებს, რომ ამ გრძნობას გაგრძელება არ უწერია: ზოგი, თამართან შედარებით, უმცროსია, ზოგი - უფროსი, ზოგს - ცოლ-შვილი ჰყავს... და მაინც, ყველა ეტრფის ლამაზ ქალბატონს. მართალია, ცუდი არაფერია ფარულ ტრფობაში, როდესაც სიტყვიერად გუნდის ვერც ერთი წევრი გრძნობების გამჟღავნებას ვერ ბედავს. მომღერლები ვერც იმას აცნობიერებენ, თუ რატომ უყვართ თავიანთი მანქანა; ფიქრობენ, რომ ეს რთული საკითხია და თავს იიმედებენ, რომ თამარი ვერაფერს ხვდება. სინამდვილეში კი ქალი ხვდება; იცის, რომ ყველანი ეარშიყებიან და ეს სიამოვნებს, თუმცა არავის აძლევს უფლებას, რომ თავი სხვებზე იმედიანად იგრძნოს. იგი თორმეტივეს უტოვებს უფლებას, რომ მას შესტრფოდნენ [ჭეიშვილი, 1962:7]. რეპეტიციის დასრულების შემდეგ გუნდი იშლება; „გუნდის წევრები პალტოებს იცვამენ; ადგილზე ბაკუნობენ, ხელებს იფშვნეტენ და იორთქლავენ; ყველა თითქოს ახლა ხვდება, რომ ციოდა. ისინი ილანძლებიან კლუბის ადმინისტრაციის მისამართით. ამბობენ, რომ: ეს უსამართლობაა, ასე გაგრძელება ყოვლად შეუძლებელია, ნეტავი, რისთვის ვიკლავთ თავს ამ სიცივეში, რა ძალა გვადგია, აწი აღარც მოვიდეთო და

სხვა...“ [ჭეიშვილი,1962:12]. ყველანი თავიანთ მონოტონურ ყოველდღიურობას - ოჯახურ, წვრილმან, ყოფით საქმეებს - უბრუნდებიან და მოთმინებით ელიან მომდევნო რეპეტიციას, რომელიც კვლავ შედგება სამშაბათს, ხუთშაბათს და შაბათს; და მერე ისევ ყველაფერი თავიდან დაიწყება.

გამორჩეული ლირიზმი, რომელიც ნაწარმოებს გასდევს, შეუმჩნეველი არ დარჩენილა. მოთხრობის სიუჟეტი საფუძვლად დაედო კინოსცენარს და 1968 წელს შეიქმნა მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი. ფილმმა შეინარჩუნა მოთხრობის სიუჟეტური ღერძი: აქაც, კვირაში ორჯერ, დარსა თუ ავდარში, სხვადასხვა ასაკის მამაკაცები ბზიანეთის ქუჩაზე არსებულ კლუბში იკრიბებიან, ქართულ სიმღერებს მღერიან და მალულად შესტრფიან გუნდის ხელმძღვანელს. 1969 წელს, კიევში, „ბზიანეთმა“ აზერბაიჯანის, სომხეთის, საქართველოსა და უკრაინის ტელეფილმების X დათვალეირების დიპლომი დაიმსახურა რეჟისორული დებიუტისთვის; 1970 წელს კი, მოსკოვში კინომატოგრაფიის საკავშირო სახელმწიფო (ВГИК) კინოფესტივალის პრიზი.

ზემოაღნიშნულ კრებულშია შესული მოთხრობა „გამოცდა“, რომელშიც ავტორი იუმორისტულ ჭრილში წარმოაჩენს ერთ მნიშვნელოვან სათქმელს.

რ. ჭეიშვილი 1960-იანელთა თაობაში ერთ-ერთი იმათთაგანია, ვისაც ყურადღება გადააქვს პერსონაჟის მორალურ-ზნეობრივ ასპექტზე; ხშირად მწერლის მიერ იუმორით გადმოცემული ნარატივი დამაფიქრებელია და გარკვეული სევდის კვალსაც ტოვებს მკითხველში. „ცხელა. დიდ, ნათელ აუდიტორიას მზე ჯიქურ მისდგომია...“; ორმოციოდე წლის ლექტორი, ხვადაგიანი, გამოცდას იბარებს [ჭეიშვილი, 1962:65]. დაღლილობისგან გათანგულს, არც გამოცდა აინტერესებს და არც გამოსაცდელები: „ერთი შეხედვით ატყობს, რას უპასუხებს სტუდენტი და წინასწარ იცის, რას დაუწერს გამოცდის შემდეგ“ [ჭეიშვილი, 1962:65]. სტუდენტი ბიჭი ძლივს აბამს თავს პასუხს; დამატებით წყაროებად სრულიად ურცხვად ასახელებს თავად ლექტორ ხვადაგიანის ლექციებს, რითაც, ბუნებრივია, გამომცდელს ეპირფერება. საუბარი სხვა მიმართულებას იძენს და ლექტორის „თავმდაბლური“ განცხადება, რომ იგი საუკეთესო ფეხბურთელი ყოფილა და ომშიც გამირობა გამოუჩენია, სტუდენტის

მიერ ჰეროიკულ რეგისტრში იქნა გადატანილი. აშკარა პირფერობის მიუხედავად, ხვადაგიანი სტუდენტისთვის მაინც ორიანის დაწერას აპირებს; თან გაიძახის, რომ შვილსაც არ დაინდობს გამოცდაზე. სტუდენტი რაღაცას უჩურჩულებს. მდგომარეობა იცვლება; როგორც ირკვევა, სტუდენტის მშობლები ლექტორის ნაცნობები ყოფილან. ხვადაგიანი „გულწრფელად“ აცხადებს, რომ ყმაწვილმა სამზე იცის საგანი. ამის შემდეგ იწყება დამატებითი კითხვები (დამატებითი კითხვების სახით ლექტორი ეკითხება ახალგაზრდას, თუ როგორ არიან მშობლები, ბებია და ა.შ), რასაც მოსდევს ლექტორის განცხადება: „არ პასუხობდით ურიგოდ, ხუთი მინდოდა დამეწერა“, რასაც მოყვება სტუდენტის „თავმდაბლური“ პასუხი: „არა უშავს, ოთხი დამიწერეთ, ამ საკითხებს ამ ზაფხულში გადავიმეორებ თავიდან“; და ბოლოს, ლექტორის მხრიდან გაჟღერებული დამაგვირგვინებელი აკორდი: „ოთხს ისედაც გიწერდი, შე კაცო!“ [ჭეიშვილი, 1962:72].

ლექტორისა და სტუდენტის დიალოგს ისმენენ აუდიტორიაში მსხდომი შიშისგან აწურული გოგონები, რომლებმაც ყველა საკითხი ზეპირად იციან; „...თვალს ვერ უმართავენ მრისხანე გამომცდეღს. სინამდვილეში ხვადაგიანი ვერც ამჩნევს მათ. იგი სულ სხვა რაღაცაზე ფიქრობს. ხანდახან ამოიოხრებს და კაცი ვერ გაიგებს, სიცხე აწუხებს თუ სხვა რამე კიდე“ [ჭეიშვილი, 1962:72]. ამ ბოლო ფრაზაშიც ავტორის შეფარული ირონიაა; სხარტად, რამდენიმე ნიუანსით იხატება გამომცდეღის პორტრეტი: გაორებული საზოგადოება; ამბიციური, ინდიფერენტული ლექტორი, რომელმაც არ იცის, რისთვის ან ვისთვის იომა; ეროვნული ინტელიგენციის წარმომადგენელი, რომელსაც აბსოლუტურად არ აინტერესებს, რა ცოდნა შეიძინეს მისმა სტუდენტებმა; ვერ აცნობიერებს, რაოდენ მნიშვნელოვანია სტუდენტისთვის ცხოვრების საწყის ეტაპზე სამართლიანობის გრძნობის გაღვივება და არა მისი ჩაკვლა. „გამოცდა“ ყურადღებას იპყრობს დახვეწილი გამომსახველობითი ტექნიკით, კომპოზიციური წონასწორობით, პერსონაჟების ერთგვარ, იმპრესიონისტულ მანერაში წარმოსახვით.

თუ განვაზოგადებთ, ტრაგიკომიკური სიტუაცია, რომელიც ავტორმა წარმოაჩინა მოთხრობაში, მხოლოდ გამოცდა არ არის; ეს საზოგადოების მიკროსურათია, მწერლის მიერ ირონიულ პრიზმაში წარმოჩენილი. ზოგადად,

ნაწარმოებში უმაღლესი სასწავლებლების გამოცდები და მისი უარყოფითი მხარეებია გაქილიკებული, მაგრამ მწერლის მთავარი სათქმელი ის არის, რომ ამ მოვლენას ორი მხარე აქვს; რომ მასში უარყოფით როლს ასრულებენ არა მარტო გამომცდელები, არამედ აბიტურიენტები და მათი მშობლებიც. გამოცდების (და არა მარტო გამოცდების) სიყალბესა და სიცრუეზე აგებულ ურთიერთობებზე საუბარს ჩვენ ქვემოთ კვლავ დავუბრუნდებით, თუმცა აქ შევნიშნავთ, რომ რეზო ჭეიშვილმა ერთ-ერთმა პირველმა წარმოაჩინა ეს საჭირბოროტო პრობლემა და ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითად შეაფასა იგი.

გამოკვეთილი პოეტური ჟღერადობით გამოირჩევა მოთხრობა „მერცხლები“, რომლის გმირად მოხუცი ხეივარი - ალექსანდრეა გამოყვანილი. მრავალსართულიანი სახლის კიბეებზე მოხუცი ახალგაზრდა ვაჟს ხვდება და მათ შორის საუბარი გაიმართება. მოხუცი მოულოდნელად იწყებს საუბარს მერცხლებზე; მათ გადაფრენასა და ხიფათიან მგზავრობაზე. იგი გატაცებითა და სიყვარულით საუბრობს, რადგან, მერცხლებთან ერთად, თავის სიჭაბუკეს იხსენებს, რომელიც გემზე, ნაოსნობაში გაუტარებია: „ჩემს ერთ შვილს გეფიცები, გემი რომ გავა ნავსადგურიდან, როგორც კარგი ბილეთიანი მგზავრები, ისე დასხდებიან ზედ, სულ დაფარავენ იქაურობას. მერცხლებმა ერთად, ჯგროდ იციან გაფრენა... მერცხლებს ოქროსფერი ლაბაბი აქვთ, თეთრი გულ-მკერდი და შავი ზურგი... მათ შეხედვას არ ჯობია არაფერი... ახლა შენ რომ კვირიკეთში წახვიდე, ან სხვაგან ისეთ ადგილას, მაშინვე ნახავ... თუმცა ჯერ ნუ წახვალ, ცოტა უფრო გვიან...“ [ჭეიშვილი, 1962:33].

მოხუცი ხეივრის სულში უსაზღვრო სითბო ისადგურებს; გაზიარებული მოგონებებით იგი განამტკიცებს იმ აზრს, რომ ცხოვრება მშვენიერია; მართალია, საუკეთესო დღეებმა უკვე ჩაიარეს, მაგრამ ამ მოგონებებით იგი იხანგრძლივებს ბედნიერების განცდას. მოხუცი ალექსანდრე ყველა დაბალი ხმით, თითქოს, თავის თავს ესაუბრება: „ერთ თვეში ან ცოტა უფრო გვიან მერცხლები გაფრინდებიან. ვინ იცის, რამდენი ვეღარ დაბრუნდება, რამდენს ბუდე დანგრეული დახვდება... რამდენი გზაში დაილუპება უამინდობისგან, უმზეობით, რადგან მერცხლებს სითბო უყვართ. მოწყენილ მერცხალს სად ნახავ, მხოლოდ თუ გალიაში ჩასვამ,

მოკვდება... ალექსანდრეს ცრემლები მოსდის თვალთაგან, სახეზე ცხვირსახოცს იფარებს, ისე მიდის, ახალგაზრდას არც ემშვიდობება“ [ჭეიშვილი, 1962:37]. ცხადია, მოხუცის საუბარი მერცხლების გადაფრენაზე სიმბოლური მინიშნებაა თვით მთხრობელის – ალექსანდრეს გაფრენილ სიჭაბუკეზე, მის არახდენილ ოცნებებსა და სიცოცხლის მოახლოებულ დასასრულზე, რომელსაც ამდაფრებს და აფორიაქებს პანაშვიდიდან გამოყოფილი სიკვდილის ქვეცნობიერი განცდა.

კიდევ ერთი ისტორია „ბზიანეთიდან“ მოხუცებულ ადამიანზე, ამჯერად მსახიობზე, მოთხრობაში „ჰოპ!“. მისი მთავარი გმირი - სცენის ფანატიკოსი კოტე ჩხარელია, რომელსაც ასაკის გამო აღარ აძლევენ მთავარ როლებს. მთელი მისი საფიქრალი - წარსულის მოგონებებია. მოხუც მსახიობს ერთადერთი შემახილი - „ჰოპ“ - მიანდეს ახალ სპექტაკლში. მოთხრობა ემოციურად დამუხტულია ამ შორისდებულით, რომელიც ნაწარმოების სათაურად არის გამოტანილი. შესაძლოა, ვიდაცისთვის ეს შემახილი უაზრობა იყოს, მაგრამ ჩხარელისთვის, როგორც არტისტისთვის, ეს შესაძლებლობაა, რომ ამ წამომახილში მთელი თავისი ადამიანური ვარაში, სიცარიელე და თუნდაც, ცხოვრების სიყვარული ან მის მიმართ არტისტული დამოკიდებულება გამოამჟღავნოს. მოხუცი მსახიობის ემოციურად დამუხტული განცდების გადმოცემისას მწერალი, მართლაც, დრამატული ირონიის პიკს აღწევს. როგორც გურამ ასათიანი შენიშნავს, „...კვიმატი ხასიათი აქვს მის პერსონაჟებს, კვიმატია მწერლის ხელწერა, და რაც მთავარია, მისი იუმორი“ [ასათიანი: 1983:335].

სიტუაციები, რომელშიც რეზო ჭეიშვილის ნოველების გმირები აღმოჩნდებიან, ხშირად, გროტესკული და სასაცილოა, მაგრამ ისინი დაცინვასა და გაკიცხვას როდი იმსახურებენ. ეს არის ჭეიშვილისეული კეთილი, თანაგრძნობის სიცილი, რომელიც გმირის სულიერი ვნებათა ღელვის გაზიარებაა. მწერლის მოთხრობებში ხშირად ჟღერს ოცნებისკენ სწრაფვის სულშიჩამწვდომი მელოდია, უეცრად რომ ამოტივტივდება ჩვეულებრივი ცხოვრების უფერულ, უდიმდამო დღეთა შორის. ამის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს მოთხრობა „ლუკა პაჩოლის ცხოვრების უკანასკნელი წლები“. მისი მთავარი გმირის, გრიშა ნემსაძის, ცხოვრება ისე აეწყო, რომ ყოველდღიურობამ და ცხოვრებისეულმა წვრილმანებმა

სრულად შეიწირეს მისი ოცნებები. ახალგაზრდობაში გრიშას უფრო რომანტიკულად და მიმზიდველად ესახებოდა თავისი მომავალი, მაგრამ მას სულ სხვა გზებით მოუწია სიარულმა. მიყრუებული პროვინციის მკვიდრი, მოკრძალებული გრიშა ნემსაძე „...ოცდაშვიდი წელი მუშაობდა უფროს ბუღალტრად ქალაქ აიას ერთ რიგით საწარმოში. ოცდაშვიდი წელი ერთსა და იმავე თანმადებობაზე, ერთსა და იმავე შენობაში გადააგორა ამ კაცმა. ეს რომ თავიდანვე სცოდნოდა, ჯავრისაგან მოკვდებოდა“ [ჭეიშვილი, 1962:87].

გრიშა ნემსაძემ ღირსეულად უპატრონა ოჯახს, გაზარდა და გზაზე დააყენა შვილები და მოულოდნელად, ოცდაშვიდი წლის შემდეგ გაახსენდა თავისი სიჭაბუკის ოცნებები და ერთბაშად იგრძნო, რომ მან სულ სხვა ცხოვრება გამოიარა, ვიდრე მიზნად ჰქონდა დასახული. მოთხრობის გმირი აცნობიერებს, რომ მისი დაუწერელი დისერტაცია - „ლუკა პაჩოლის ცხოვრების უკანასკნელი წლები“ - უკვე ილუზიად იქცა; ის ვეღარ დაიწერება, მაგრამ ამის მიუხედავად, მაინც ვერ ანებებს თავს მასზე ფიქრს (სიზმრადაც კი ეცხადება პაჩოლი). მეორე მხრივ, გრიშას ცხოვრებაში სხვა ოცნების საგანიც ჰქონდა; მას გატაცებით უყვარდა თავისი ცოლი. მართალია, ლუკა პაჩოლისგან განსხვავებით, მისი ცოლი ცოცხალია, მაგრამ იგი ის არ აღმოჩნდა, ვინც გრიშას უყვარდა. გმირი იხსენებს რომანტიზმით აღსავსე ურთიერთობებს: „ეს მოგონება, სადღაც შორიდან მოდიოდა... მოდიოდა მთვარის შუქზე მოგონებები. ყველა ეს გრიშას შეეძლო დაეთვალა, ან ხელით შეხებოდა რომელიმეს. იგი იგონებდა და უყურებდა იმ ქალს, რომელიც უყვარდა. იმ ქალს გრიშა ეძახდა - „იმას“ ან „ის“, ერთი სიტყვით, ნაცვალსახელში ატრიალებდა... გრიშასა და „იმის“ სიყვარულმა და ცხოვრებამ შემდეგ ისე თვალსაჩინოდ და ხელშესახებად ჩაიარა, რომ გრიშას ბოლო წლების ცხოვრების ყველა მომენტი შეეძლო დაეთვალა, გაეყო, გაემრავლებინა. ახლა „ის“, ე. ი. მისი ცოლი, მეორე ოთახში იწვა. ვინც მეორე ოთახში იწვა, ის იყო ერთი და ნამდვილი, ხოლო ის, რომელიც უყვარდა, იყო უსაზღვრო და არაკონკრეტული. სინამდვილეში ის იყო ის, რომელიც მერე მისი ცოლი გახდა, მაგრამ მისი ცოლი მაინც სხვა იყო და ის კიდევ სხვა“ [ჭეიშვილი, 1962:96].

ავტორის მიერ ფსიქოლოგიურად არის ახსნილი პიროვნების მდგომარეობა, როდესაც ვინმეში გიყვარს არა ნამდვილად „ის“, არამედ საკუთარი წარმოდგენა „მასზე“; როდესაც ფანტაზიისა და რეალობის ზღვარზე იმყოფები; როდესაც შენს ოცნებებს ახდენა არ უწერიათ და აცნობიერებ, რომ შენი ილუზიები საბოლოოდ დასამარდა.

რეზო ჭეიშვილი დაწვრილებით გადმოგვცემს გამოჩენილი იტალიელი მათემატიკოსის, ბუღალტრული მეცნიერების ფუძემდებლის, ლუკა პაჩოლის ცხოვრების ისტორიას, რომელიც ლეონარდო და ვინჩის ერთგული მეგობარი იყო. ლუკა პაჩოლი ის იდეალია, რომელიც, ყველა ახალგაზრდის მსგავსად, გრიშა ნემსაძესაც ჰყავდა ყმაწვილკაცობაში; თუმცა, გულგრილი, ეგოისტი ოჯახის წევრებით გარშემორტყმულმა, რომელთაც მატერიალური კეთილდღეობის გარდა სხვა ინტერესი არ გააჩნდათ, გრიშა ნემსაძემაც თანდათან დაივიწყა დიდი მათემატიკოსის ამაღლებული და რომანტიკული სახე. მოთხრობის კულმინაციურ მომენტში, როდესაც მკითხველი გმირისგან გაბედულ ნაბიჯს მოელის, რომელიც, სავარაუდოდ, მის ცხოვრებაში გარდატეხას შეიტანს, გრიშა მოულოდნელად გადაწყვეტს ოპერაციის გაკეთებას ხვრინვის შესაწყვეტად, რათა შინაურები აღარ შეაწუხოს. ამგვარად, გმირობა ჩანაცვლებულია ყოფითი ქმედებით; დრამატული - კომიკურით. უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადად, ავტორს უყვარს ამგვარი მოულოდნელი გადასვლები, რითაც ხშირად აღწევს სასურველ ეფექტს.

ოპერაციის შემდგომ ყველას სძინავს; მხოლოდ „მრავალტანჯულ გმირს“ არ ეკარება რული; „გრიშამ არ იცოდა, ძილში რა ელოდა. არ იცოდა, იხვრინებდა თუ არა, არაფერი იცოდა. ძილბურანში თვლემდა და ეზმანებოდა არა კაპიტალური შრომების ავტორი სივერსი, ვინც მარტივი ბუღალტერია ორმაგ ბუღალტერიაზე გადაიყვანა, არც ქირურგი, რომელმაც პოლიპები ამოაღლიტა და არც ნეაპოლელი ანგარიშმწარმოებელი ბენედიქტე კოტრელი, არამედ ეზმანებოდა შავ მანტიაში გამოწყობილი, წარბშეკრული ადამიანი, რომელსაც მანტიისავე ჩაბალახი ეხურა და წელზე უბრალო, სელის თოკი ჰქონდა შემორტყმული. ასკეტურად, სადად, მაგრამ პროპორციულად ჩაცმული კაცი იდგა მდუმარე და სევდიანი, ჭკვიანი თვალებით სადღაც იხედებოდა, უყურებდა თითქოს ყველაფერს ერთად და –

არაფერს კონკრეტულად. ეს იყო ლუკა პაჩოლი - გენიალური მათემატიკოსი, პირველი საბუღალტრო წიგნის ავტორი და ყველა მოკვდავთა შორის უპირველესი დიდოსტატის, ლეონარდო და ვინჩის ჭეშმარიტი მეგობარი“ [ჭეიშვილი,1962:97].

ცხადია, ზემოთ გაანალიზებული ნოველების მსგავსად, ამ ნაწარმოებშიც მწერალი ყურადღებას აფიქსირებს უბრალო, „პატარა“ ადამიანზე, რომლის ოცნებები ასე დაუნდობლად შეიწირა ყოველდღიურმა ყოფამ. უნდა აღინიშნოს, რომ მარადიული ადამიანური ღირებულებებისკენ შემობრუნება, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება - „დათბობის“ პერიოდის ნიშნულ ტენდენციად მიიჩნევა; ამდენად, მათი ასახვა მწერლის შემოქმედებაში სავსებით კანონზომიერია.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის გაუმახვილებიათ ყურადღება მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟთა წარმოჩენის ორგვარ ხერხთან დაკავშირებით:

- ✓ „გარედან“ ხატვის ხერხი, როდესაც ყურადღება გამახვილებლია პერსონაჟის გარეგნულ პორტრეტზე, ჩაცმულობაზე, მის ქცევასა და ჟესტ-მიმიკაზე, ხმის კილო-მოქცევაზე, სულიერი სამყაროს გარეგან გამოვლინებაზე. აღნიშნული ხერხი მიიჩნევა პერსონაჟის ხატვის *ექსტროსპექტულ* გზად (მაგ., ამგვარად არის დახატული ილიას მიერ ლუარსაბ თათქარიძე);
- ✓ „შინაგანი“ ხატვის ხერხი, როდესაც მწერალი უშუალოდ გვახედებს პერსონაჟის შინაგან სამყაროში; ავტორის ინტუიციური მზერა მიმართულია „მეს“ სიღრმისკენ. მწერალი „შიგნიდან“ გვიჩვენებს და გვაცნობს პერსონაჟს, გვიმხელს მის სურვილებს, ლტოლვას, ფიქრებსა და გრძნობებს. აღნიშნული ხერხი მიიჩნევა პერსონაჟის ხატვის *ინტროსპექტულ* გზად (სწორედ ამ უკანასკნელს მიმართავს რ. ჭეიშვილი ზემოთ გაანალიზებულ მოთხრობაში).

ზოგჯერ მხოლოდ პირობითად არის შესაძლებელი ზემოთ აღნიშნული ორი ხერხის გამიჯნვა მხატვრული შემოქმედების ამა თუ იმ ნიმუშში; მეტიც, შესაძლოა ავტორი ორივე ხერხს იშველიებდეს ერთსა და იმავე ნაწარმოებში სხვადასხვა პერსონაჟების წარმოსაჩენად. მოთხრობაში „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“ (1963) რეზო ჭეიშვილი პერსონაჟთა ხატვისას ინტროსპექტული და

ექსტროსპექტული ხერხების გამოყენებით ძლიერ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე. იგი ახერხებს იმ დისტანციურობის გაქარწყლებას, იმ ფსიქოლოგიური ბარიერის მოშლას, რაც ჩვეულებრივ, მკითხველსა და პროტაგონისტს შორის არსებობს ხოლმე და ამით მის გულწრფელ გულშემატკივრად და მისი ხვედრის თანამოზიარედ გვხდის.

აღნიშნული მოთხრობა თემატიკის თვალსაზრისითაც გამორჩეულია მწერლის შემოქმედებაში. იგი სტალინური რეპრესიების პრობლემას შეეხება და მთელი სისრულით წარმოაჩენს ტოტალიტარულ სახელმწიფოში პიროვნების გაუფასურების, გათელვის ტრაგიზმს; ეს ყველაფერი ზედმეტი პათეტიკისა და ყალბი ემოციების გარეშეა ასახული. მოთხრობის დასაწყისში ბიჭიკო სიცოცხლით აღსავსე, ხალისიან ახალგაზრდად არის წარმოჩენილი, რომელსაც უყვარს მეგობრებთან ერთად მოლხენა, დროსტარება. პროფესიით ინჟინერი, იგი სათანადოდ არის დაფასებული საზოგადოების მიერ, საუკეთესო სპეციალისტის სახელით სარგებლობს და ხელმძღვანელობს ერთ-ერთ სამშენებლო ობიექტს. ბიჭიკო თავადაც ხარობს სიცოცხლით და სხვასაც ახარებს... „ეს ამბავი რომ მომხდარა, ბიჭიკო 37 წლის უცოლშვილო კაცი ყოფილა. 37 წლის ინჟინერი თავდაპირველად მარტოდმარტო ცხოვრობდა ქვით მოპერანგებულ, დაბალ, წინა საუკუნეში აგებულ სახლში. ეს სახლი კოხტად გაკონდრებულ ეზოში იდგა და უცხო მგზავრისა და სხვა უბნელის ყურადღებას იპყრობდა. აქ ვინ ცხოვრობსო, კითხულობდნენ. იქ ცხოვრობდა ჩვენებური კაცი, 37 წლის ბიჭიკო წერეთელი“ [ჭიჭიშვილი, 1988:84]. შევნიშნავთ, რომ ერთ აბზაცში ავტორის მიერ ავადსახსენებელი ციფრის - 37 - სამჯერ გამოვრება, ერთგვარი ამპლიფიკაციაა, მინიშნებაა იმ დროზე, როდესაც, სავარაუდოდ, მოქმედება იშლება, რადგან თავად ტექსტში ქრონოსის დაზუსტება არ ხდება.

სიუჟეტის თანახმად, ერთ დღეს ბიჭიკო მოულოდნელად გაქრა (ღამით წაიყვანეს შინიდან); არავინ იცის მისი ასავალ-დასავალი. ათი დღის შემდეგ სახლში დაბრუნებული ახალგაზრდა კაცი სრულ კონტრასტს ქმნის წინანდელ დარდიმანდ ბიჭიკოსთან: „მოვიდა ბიჭიკო შუადღე, მზისით. თავდახრილი შვიდა ეზოში, უხმოდ გააღო კარი და ოთახში ჩაიკეტა. მეზობლებმა და

მდგმურებმა დაინახეს, როგორ დაგმანა ოჯახის პატრონმა დარაბები და მერე კარიც აჭედა შიგნიდან. ეგონათ, იმ ღამითაც წაიყვანდნენ, მაგრამ მას შემდეგ იგი აღარავის შეუწუხებია“ [ჭეიშვილი, 1988:86]. ავტორი გარეგნულად გამოვლენილი ნიშნებით (ანუ მხოლოდ იმით, რასაც უშუალოდ თვალი და სმენა აღიქვამს) გვიჩვენებს, რომ ბიჭიკო მორალურად და ფსიქოლოგიურად არის განადგურებული. თუ წინათ ერთი ზარ-ზეიმით, ოთხი ეტლით იცოდა შინ მობრუნება ბიჭიკომ (პირველ ეტლში თვითონ იჯდა, მეორესა და მესამეში - ამხანაგები, მეოთხეში - დამკვრელები), ახლა ჩუმად შეიკეტება თავის ოთახში, არის განმარტოებით, პაპიროსს ეწევა და რაღაცას თავისთვის ლაპარაკობს. ბიჭიკო დაშინებულია; ამაზეც პერსონაჟის ქცევით მიგვანიშნებს ავტორი. კაცი, რომლის სახლის კარი მუდამ ღია იყო სტუმრებისთვის, შინ მისვლისთანავე დარაბებს გმანავს და ოთახის კარს „შიგნიდან აჭედავს“, რადგან ეშინია, ღამით ისევ არ მიაკითხონ წასაყვანად.

შიშთან ერთად, ბიჭიკოს ბრაზიც კლავს, ბოღმა ახრჩობს იმ კაცის გამო (გვარად ტუკვაძეა), ვინც უდანაშაულოს - კაცობა შეუგინა და ეს წვრილმანი ჯიბრის, გულდრძობის გამო ჩაიდინა. გაბედვით კი იმან გააბედვინა, რომ იცოდა - ძალა მის ხელთ იყო და გაუვიდოდა; პასუხს არავინ მოსთხოვდა. შეურაცხყოფილი ბიჭიკო ადგილს ვერ პოულობს; იგი შფოთავს, რაც პერიოდულად ვლინდება მის ქცევაში. პერიოდულად, როცა მეზობლები მიუკაკუნებენ კარზე ამბის გასაგებად, ბიჭიკო ფანჯარას გამოაღებს, გადმოხტება (კარი აჭედილი აქვს), ეზოში ორ ქვას აიღებს, ღობეს ეცემა, სარებს გაგლეჯს და მეზობელ ეზოში, სადაც ჯვარმომტვრეული ეკლესია დგას, ყვირით გარბის: „ტუკვაძე, მოგკლავ... ტუკვაძე, გაჩერდი, თუ ვაჟკაცი ხარ!...“ [ჭეიშვილი, 1988:88]. გარკვეული დროის შემდეგ იგი დაწყნარებული ბრუნდება ეზოში. ამგვარ საქციელს ბიჭიკო ყოველდღე, დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს სჩადის; სხვას არაფერს აშავებს, არავის ერჩის: „დაახლოებით ერთი საათი ირბინა და იყვირა ბიჭიკომ. შემდეგ მოულოდნელად შეჩერდა, ქვები გადაყარა და თავის ეზოში შევიდა. ვერც ვერაფერს უყურებდა და ვერც ვერავის ამჩნევდა. კიბეზე ჩამოჯდა.

მიწას დააცქერდა, მძიმედ სუნთქავდა, თავისთვის ჩურჩულებდა... მეორე დღეს ზუსტად იმავე დროს, ისეთივე ამბავი განმეორდა“ [ჭეიშვილი, 1988:88].

მწერლის მიერ თვალნათლივ წარმოჩენილ ზემოაღნიშნულ სცენაში პირვანდელი სიმძაფრითა და უშუალოებით ჩანს პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა: უმიზეზოდ შეურაცხყოფილი ადამიანის გაბრაზება და უილაჯო გულს შესკდომა, სულიერი ჯანყი და უძლური სიბრაზე. რაც შეეხება ისეთ დეტალს, როგორცაა უჩინარ მეტოქეზე ჯავრის ამოსაყრელად ქვების ხელში აღება, რაღაც ბავშურ უმწეობასა და თავისებურ გულუბრყვილობაზეც კი მიუთითებს. ავტორი გვერდს უვლის ისეთ პასაჟებს, რაც ხელს შეუშლიდა პერსონაჟის ემოციის თავისუფლად, შეუზღუდველად გამოვლენას; მაგალითად, ბიჭკოს გააფთრებასა და აგრესიას მხოლოდ ტუკვამის პერსონისადმი მიმართვას (და არა სახელმწიფო მანქანისადმი). სინამდვილეში ძნელი დასაჯერებელია, რომ მოთხრობის გმირი (განათლებული, საზოგადოებრივ საკითხებში გათვითცნობიერებული კაცი) მის თავს დატეხილი უბედურების მიზეზად მხოლოდ ტუკვამეს სახავდეს, მაგრამ ავტორის მხრიდან მომხდარის მიზეზთა ძიება, განსჯის ელემენტების შემოტანა, 1930-იანი წლების სინამდვილის ობიექტური გადმოცემა პერსონაჟის უშუალო ემოციურ ტონუსს აშკარად დაბლა დასწევდა; შეანელებდა ემოციურ ზემოქმედებას, რასაც თვით ბიჭკოს სახე, მისი ბედი ახდენს მკითხველზე.

საზოგადოებისა და ინდივიდის ურთიერთმიმართების პრობლემა მოთხრობაში ძალდაუტანებლად შემოდის. ამ მხრივ, განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს ექიმების მიერ შედგენილ ავადმყოფობის ისტორიას. ბიჭკოს ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოათავსებენ; აქ პედანტური გულმოდგინებით გამოიკვლევენ ავადმყოფის მდგომარეობას, სკრუპულოზურად აღნუსხავენ გამოკვლევის შედეგებს, რომელიც მოიცავს სრულ ანამნეზს ბავშვობაში გადატანილი ყბაყურასა და ყვიანახველას ჩათვლით: „დედამ ნორმალურად მოილოგინა. მაშები არ უხმარიათ. ძუძუმწოვარ ბავშვს ღვინოს არ ასმევდნენ. ძილში არ ყვიროდა. მაღლიდან არ გადმოვარდნილა. თავი არაფერზე მიურტყამს. სქესობრივად ნორმალურად მომწიფდა. სწავლობდა კარგად. გადატანილი აქვს

ყბაყურა და ყივანახველა. იყო ჯიუტი, თავმოყვარე, ადვილად აღზნებადი. ბავშვობაში ორჯერ მოელანდა, რომ სახლის სახურავზე გარბოდა შავი კატა, რომელსაც კუდზე ცეცხლოვანი კუდი ჰქონდა გამობმული. ბავშვი შეშინდა. ეს სურათი ძილში ჩაყვა, კარგა ხანი დაამახსოვრდა. ახსენდებოდა და კრთოდა, დაწოლისას, საბანს თავზე წაიხურავდა და გვიანობამდე არ ეძინებოდა“ [ჭეიშვილი, 1988:90]. თუმცა ექიმები არ დაინტერესდებიან ნამდვილი მიზეზით სნეულებისა; იმ ფაქტით, რომ ავადმყოფის სულიერი წონასწორობა ერთსა და იმავე დროს, შუადღისას ირღვევა და აგრესია მიმართულია ვინმე ტუკვამის მიმართ.

ექიმები სხვადასხვაგვარ საშუალებას მიმართავენ სნეულის განსაკურნავად: „იმავე დღეს ბიჭიკო გააშიშვლეს. დაუწყეს ტანზე ნაწიბურებისა და ენაზე ნაკბენების ძებნა; მხედველობის, ყნოსვის, გემოს, სმენის ვარგისიანობის დადგენა; კუნთების მგრძობიარობის, თვალის გუგის რეფლექსების, რქოვანი გარსის კონიუნქტივიტის ნიშნების, მუხლის მყესის მოქმედების, არტიკულაციის შემოწმება. მისცეს ენის გასატეხიც: „შენი ყოჩი ჩემსა ყოჩსა, რას ერჩოდა, რას ელტვოდა, რას ერქაგრეხილებოდა“ და სხვა“ [ჭეიშვილი, 1988:91]. სწორედ მშრალი, საქმიანი სტილით დაწერილი ავადმყოფობის ისტორია ხდება მწერლის სარკაზმის ობიექტი. სარკაზმს აძლიერებს ის ფაქტი, რომ თუნდაც შეეტყვოთ ექიმებს ნამდვილი მიზეზი ბიჭიკოს აგრესიული ქცევისა, მაინც არაფერი შეიცვლებოდა. ამგვარად აშკარავდება სახელმწიფოს მხრიდან საზოგადოების რიგითი წევრის მიმართ „ოფიციალური ზრუნვის“ სრული ფორმალურობა და მოჩვენებითობა.

სახელმწიფოსთან ერთად, მწერალი არც ბიჭიკოს უახლოეს წრეს ინდობს; იგი ირონიულად გვიხატავს ბიჭიკოს ნათესავებისა და მეგობრების მხრიდან გამოჩენილ „მზრუნველობასაც“: „ნათესავებმა მოიქაჩლეს თავი, წავიყვანოთ, იქნებ მისი ბინა ჩვენ დაგვრჩესო, მაგრამ თავისი დარდი და გაჭირვება ყოფნიდათ და ესეც ვერ მოახერხეს. ისევ მეგობრებმა შეაგროვეს ფული, მაგრამ დაეხარჯათ. ხან ეს დააპირეს, ხან – ის, ხან ეს თქვეს, ხან – ის, მაგრამ ვერაფერს თავი ვერ დაადგეს; ერთმანეთს უგულობას სწამებდნენ, ჩხუბობდნენ და საყვედურობდნენ.

სამაგიეროდ სუფრაზე, ქეიფის დროს აუცილებლად ბიჭიკოს სადღეგრძელოს შესვამდნენ. ეს ჩვევა წესად გადაექცათ და იცოდნენ, რომელი სადღეგრძელოს შემდეგ მოდიოდა ბიჭიკოს რიგი. სადღეგრძელოს დროს ძმაკაცები ამოიოხრებდნენ, ჩვენ არ ვართ ხალხიო, ამბობდნენ“ [ჭეიშვილი, 1988:93].

მოთხრობის დასასრულს, ბიჭიკოს დასაფლავების ეპიზოდში, ავტორს კვლავ შემოჰყავს ტუკვაძე; ეს არის ჯალათისა და მსხვერპლის უკანასკნელი დაუგეგმავი შეხვედრა: „გასვენებაზე თვითონ ნამდვილი ტუკვაძე გამოცხადდა. იგი ნაცნობმა მოიყვანა. უთხრა, ერთ ჩემს მოყვარეს ახლობელი მოუკვდა, თუ არ ვცდები, შენი მოგვარე უნდა იყოს და საქმე თუ არაფერი გაქვს, გასვენებაში წავიდეთო“ [ჭეიშვილი, 1988:95]. თუმცა, ამჯერად ტუკვაძე არა მოძალადის, არამედ მსხვერპლის როლში გვევლინება. როგორც ირკვევა, იგი თავადაც რეპრესიების მსხვერპლი გამხდარა, რაც 1930-იან წლების ტოტალიტარული სინამდვილისთვის, გარკვეულწილად, დამახასიათებელიც იყო. ადამიანთა ბედით მოთამაშე ყოვლისშემძლე ტუკვაძის ნაცვლად მკითხველის წინაშეა სასჯელმოხდილი, მძიმედ დასნეულებული, დაჩაჩანაკებული კაცი; „...ღობესთან ლანდივით გაჩერდა. ცარიელი ძვალი და ტყავი იყო დარჩენილი... ისე საცოდავად იდგა, ისე საწყლად იხედებოდა, რომ ძალაუნებურად ყურადღება მიაქციეს. ყველას გზას უთმობდა. თუ ვინმე დაეჯახებოდა, ბოდიშს თვითონვე იხდიდა. ძველი, ჟამისფერი, სამხრეებამძვრალი საწვიმარი ეცვა, ხაკის ძველი ქუდი ეხურა. საოცრად შეცვლილს სახე თითქოს დაპატარავებოდა, გაშავებოდა, მაჯაზე ძველთაძველი, დიდი საათი ეკეთა... ტუკვაძე ხაკის ქუდს ჭმუჭნიდა და სალამზე თავაზიანად უკრავდა ყველას თავს. კარგა ხანი იყო გადაკარგული და აქაურებმა მისი ასავალ-დასავალიც არ იცოდნენ. ამბობდნენ დაჭერილია, ციმბირში მოკვდაო. ერთმანეთს ეჩურჩულებოდნენ: ტუკვაძე ჩამოსულა, რას დამგვანებიაო“ [ჭეიშვილი, 1988:96].

ბიჭიკოს სახლ-კარის ხილვისას, მასში მოგონებები იღვიძებს; თითქოს, ბუნდოვანი სინანულის გრძნობაც შეიპყრობს „აქ, ამ ეზოში ოცი-ოცდახუთი წლის წინ ერთ კაცს ვიცნობდი... თუ არ მეშლება, ეს ეზოა... სად არის, ნეტავი, ის კაცი ახლა?“ [ჭეიშვილი, 1988:95]. ტუკვაძე სამძიმარზე არ შესულა; არც გამოსვენებისას

შეუხედავს მიცვალებულის გადიდებული სურათისთვის; „ტუკვაძეს რომ სურათისათვის შეეხედა, იქნებ, ეცნო კიდეც, ვის დაკრძალვაზე იყო მისული, მაგრამ იგი ხალხმა სულ ბოლოში, ეზოს კუთხეში მიჩეხა, ვიღაცამ ჩექმაზეც დაადგა ფეხი“ [ჭეიშვილი, 1988:97]. აწმყოს ფონზე უაზრობად გამოიყურება წარსულში ჩადენილი ავკაცობა. როცა მკითხველი თვალს გააყოლებს დასაფლავებიდან შინისკენ მარტოდ მიმავალ ტუკვაძეს, თითქოს ავტორის წარმოუთქმელი შეგონება ჩაესმის: ერთხელ ეძლევა სიცოცხლე ადამიანს და ისე უნდა გალიოს იგი, უკან რომ მოიხედავს, ბოროტების ნაპარტახალი კი არ შერჩეს ხელთ, სიკეთის ნაკვალევმა გაუნათოს გული.

„ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“, გარკვეული თვალსაზრისით, ეპოქის დოკუმენტია იმის მიუხედავად, რომ მოთხრობაში არ არის ღიად დახასიათებული არც საბჭოური ეპოქა, როდესაც ნაწარმოების მოქმედება იმლება და არც ტოტალიტარული მმართველობის სტილი და მეთოდები, რომლის თანახმად „ტყე იჭრება, ნაფოტები ცვივა“. ბიჭიკოც ხომ ერთ-ერთი ნაფოტია, რომელიც კომუნიზმის დიად მშენებლობასა და ბოლშევიკების მიერ დასახულ სხვა, გრანდიოზულ გეგმებს შეეწირა. მოთხრობა, ერთგვარად, ეპოქის ტკივილს გამოხატავს, რადგან „ტუკვაძეებს“, მათ მიერ თანამდებობის ბოროტად გამოყენებას, მილიონობით ბიჭიკოსნაირი პატიოსანი, წესიერი ადამიანი შეეწირა. ჯერ კიდევ აღორძინების პერიოდის დიდი მოაზროვნე, ნიკოლო მაკიაველი წერდა, რომ „...ძალაუფლება, მისი ბოროტად გამოყენების გარეშე, მთელ თავის მომხიბვლელობას კარგავს“ [მაკიაველი. ელექტრონული რესურსი].

სწორედ ძალაუფლების ბოროტად გამოყენების დამაბრმავეელი „ხიზლის“ მსხვერპლია ბიჭიკოც და, საბოლოო ჯამში, ტუკვაძეც; ეს უკანასკნელი ხომ სხვა, თანამდებობრივად მასზე მაღლა მდგომი ხელისუფლის მსხვერპლი აღმოჩნდა. ნიშანდობლივია, რომ მწერალი ტუკვაძეს არ ანიჭებს მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალურ თვისებებს. ტუკვაძე სტანდარტულია, ორდინარულია; შეიძლება ითქვას, ინდივიდუალური, დასამახსოვრებელი შტრიხები არც გააჩნია და სწორედ ამიტომაც არის საშიში. იგი წარმოადგენს ბოროტების, რამდენადმე, განზოგადებულ, აბსტრაქტირებულ განსახიერებას, რომელიც მოკლებულია

ინდივიდუალურ შტრიხებს, „...და წარმოადგენს დასაღუპად განწირულ, მკვდარ სქემას, ამიტომ ავტორის დიაგნოზი – კიბო – შემთხვევითი როდია“ [ბესტავაშვილი, 1975:116].

რეზო ჭეიშვილი ამ მოთხრობით პიროვნების, ინდივიდის უფლებებს იცავს; მისი ბედისა თუ უბედობის მიხედვით აფასებს სოციალური სინამდვილის ავკარგიანობას; გვინერგავს ადამიანის მოქალაქეობრივი უფლებების, პიროვნების თავისუფლების პატივისცემას, რომელიც ფეხქვეშ გათელა საბჭოურმა სისტემამ. ზემოაღნიშნული მოთხრობა მწერლის ჰუმანისტური პოზიციის ერთგვარი დეკლარაციაა.

სრულიად გასაზიარებელია პროფესორ მარიამ მირესაშვილის მოსაზრება, რომ “დათბობის” კულტურამ სტალინიზმიდან მემკვიდრეობით მიიღო *ოჯახის ტროპი* - საბჭოთა საზოგადოების სიმბოლური სახე, და *ომის ტროპი* - ამ საზოგადოების არსებობის საშუალების ძირითადი სიმბოლური სახე. ომისშემდგომი (1940-იანი წლების მეორე ნახევრიდან) საბჭოთა კულტურული პოლიტიკის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს წარმოადგენდა დიდი სამამულო ომისთვის მონუმენტურობის მინიჭება, ფაშიზმის დამარცხების წარმოჩენა სტალინის გენიის ტრიუმფად. აღნიშნული პოლიტიკის შედეგს წარმოადგენდა ომის კულტის ინტეგრირება სტალინურ სახელმწიფოსთან. მიუხედავად იმისა, რომ ომი უკვე დასრულებული იყო, საბჭოთა სახელმწიფოს ძირითად ფასეულობებად ითვლებოდა სამხედრო იერარქიულობა, ისტორიის ტელეოლოგიური ხედვა, ინდივიდის პირადი სურვილების დაქვემდებარება დიდი საბჭოთა ოჯახისა და დიადი უტოპიური მიზნებისადმი და ა.შ. ამ ფონზე რადიკალური ცვლილებების შეტანა ომისა და ოჯახის ტროპებში საკმაოდ რთული იყო [გაფრინდაშვილი...2010:115-116].

ანგარიშგასაწევად მიგვაჩნია ცნობილი ამერიკელი სოვეტოლოგისა და ლიტერატორის, კატერინა კლარკის, მოსაზრება, გამოთქმული ზემოაღნიშნულ ტროპებთან დაკავშირებით [Clark, 1981:146]. იგი თვლის, რომ ომის ტროპი საბჭოთა კულტურის ერთგვარი *Modus Vivendi*-ა, რომელშიც საბჭოთა ფასეულობები უპირისპირდება არასაბჭოურ, „უცხო“ ფასეულობებს. ომის ტროპის

ერთ-ერთი კონკრეტული ხორცშესხმაა იმის ჩვენება, თუ როგორ იმორჩილებს საბჭოთა სახელმწიფო კოლექტიური მოთხოვნის საფუძველზე სტიქიურ ძალებს. ასე რომ, „ომის ტროპში“ მხოლოდ საბრძოლო დაპირისპირება კი არ მოიაზრება (ანტირევოლუციური, ანტიფაშისტური), არამედ ნებისმიერი სხვა სახის დაპირისპირების დაძლევა, რაც საბჭოთა ხალხის ცხოვრებას უკეთესს გახდის; მაგ., ყამირი მიწების ათვისება, არხების გაყვანა, გიგანტური მშენებლობები და ა.შ. კლარკის თანახმად, „კაპიტალიზმთან ბრძოლაც“ სწორედ ამ კონტექსტში (ომის ტროპში) მოიაზრება საბჭოთა მწერლების მიერ. იმავდროულად, „დიდი ოჯახი“ განასახიერებს სტალინური სახელმწიფოს საბაზო სოციალურ სტრუქტურას. როგორც წესი, მნიშვნელოვანი საბჭოთა ნარატივების (ლიტერატურა, კინო) ცენტრში წარმოდგენილია ვერტიკალი, რომელიც დადებით გმირს (შვილს) აკავშირებს პარტიულ ხელმძღვანელთან (მამასთან).

მართალია, „დათბობის“ პერიოდის მწერლები ემიჯნებოდნენ სტალინიზმის კულტურას „ომისა“ და „ოჯახის“ ტროპების გააზრებაში, მაგრამ ორივეს კვლავაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა საბჭოთა მწერლების შემოქმედებაში. აღნიშნულ პერიოდში მოხდა მათი ახლებურად გააზრება. ლიტერატურაში დაიწყო პროტაგონისტის „დიდი ოჯახიდან“ დაშორების ჩვენება, პროტაგონისტის პირადი გამოცდილების დაპირისპირება სტალინური ეპოქის კოლექტიურ გმირთან (მამების და შვილების დაპირისპირების ვარიაციული სახესხვაობა) და სხვა. „დათბობის“ პერიოდის მწერლები ხშირად მიმართავენ სტალინურ ეპოქასთან კავშირის გაწყვეტის დემონსტრირებასაც [გაფრინდაშვილი... 2010:110].

პროფესორ მ. მირესაშვილის შენიშვნით, ომის თემატიკის ნოვაციური გააზრების პირველი ნიმუშები ქართულ მწერლობაში, და კონკრეტულად, 1960-იანელებში, არჩილ სულაკაურს ეკუთვნის (იგულისხმება მისი მოთხრობები „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“, „მტრედეები“, „ლუკა“ და სხვ.). 1940-50-იანი წლების პომპეზური რომანების შემდეგ, რომლებიც უხვად იყო გაჯერებული ბატალური სცენებით, ახალგაზრდა ჯარისკაცების ფრონტული ცხოვრების აღწერით, საბჭოთა მეომრების თავგანწირვითა და პარტიისა და მისი ბელადის - სტალინის როლის წარმოჩენით ფაშიზმზე გამარჯვებაში, სულაკაურის

მოთხრობები ომის თემაზე ქართველი მკითხველისთვის (და კრიტიკოსებისთვისაც) სრულიად ახალი და უჩვეულო აღმოჩნდა. მოგვიანებით, ომის თემა ახლებურად გაშუქდა ნ. წულეისკირის, ო. იოსელიანის, რ. ინანიშვილის, ნ. დუმბაძის, გ. ფანჯიკიძის და სხვათა ნაწარმოებებში. ქართველი კრიტიკოსებისთვის აქტუალური მსჯელობის საგანი აღმოჩნდა ა. სულაკაურის „ლუკა“, რომელშიც მწერალი შეეხო ძალზე ფაქიზ და მტკივნეულ თემას - ომი და ბავშვობის დასასრული, ომი და მოზარდის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბება [გაფრინდაშვილი...2010:90-92]. მოგვიანებით, აღნიშნული პრობლემის საინტერესო გააზრებას ვხედავთ რეზო ჭეიშვილთან ნოველათა კრებულში „მუსიკა ქარში“. საყურადღებოა წიგნის ანოტაციაში მწერლის გაფრთხილება: „ეს ნაცოდვილარი, გახსოვს, ვიცი, ჟურნალ „ცისკარში“ დაიბეჭდა ორიოდ წლის წინათ. წიგნად პირველად გამოდის. ბევრი დაემატა, ბევრი გადასხვაფერდა და ნუ იტყვი, გადაბუღბუღებული მაქვსო. „ნოველების ციკლადაც“ მოინათლა თავის დროზე, მაგრამ ერთი მთლიანი ნაწარმოებია და ცალ-ცალკე, ნაწილ-ნაწილ, შუიდან ან ბოლოდან ნუ წაიკითხავ, თუ გიყვარდე!“ [გენძეხაძე, 1985:129].

„მუსიკა ქარში“ ას ერთი ნოველისგან შედგება, რომელთაც აერთიანებთ ერთი კომპოზიციური ჩარჩო – ომში გამოვლილი ბავშვობა, ბავშვის თვალთ დანახული საქართველოს ერთ-ერთი ქალაქის მცხოვრებთა ყოფა ომის მძიმე წლებში. შესაძლოა, ზოგ ნოველაში არც იყოს საუბარი უშუალოდ ომის თემაზე, მაგრამ მაინც გაიელვებს ხოლმე ისეთი ფრაზები, რომლებიც ზუსტად მიგვანიშნებენ ქრონოტოპზე; მაგალითად: „ასე იყო თუ ისე, ომის დაწყებიდან ერთი წლის თავზე, როცა ხალხმა, დიდი გაჭირვების გამო, ყველაფერი გაყიდა, მაღალი რკინიგზელიც გაუჩინარდა, დაიკარგაო, თქვეს. ომში რომ არ გაუწვევიათ, ვიცოდი და ამოდენა კაცი ნემსი ხომ არ იყო, ჰაიჰარად რომ დაკარგულიყო“ [ჭეიშვილი, 1989:23]; „მანანას ქმარი კონდუქტორად მუშაობდა ძალიან დიდი ხანი. ომის დასასრულს ერთი თხა და ორმოცი უბილეთო მგზავრი უპოვნეს ვაგონში“ [ჭეიშვილი, 1989:27]; „ნამყენი ქლიავის ხე, ომის დამთავრების შემდეგ რომ დავრგეთ, უსაშველოდ დიდი გაიზარდა, ყორე-მესერს გადაადგა ტოტებით და ტროტუართან მშვენიერი ჩრდილი გააკეთა“ [ჭეიშვილი, 1989:26]; „ფრონტზე მდგომარეობა სტაბილური

გახდა და პირველი ტყვეებიც ჩამოიყვანეს ჩვენს ქალაქში.... ომის სულ უმნიშვნელო ცვალებადობასაც შესანიშნავად გრძნობს მოსახლეობა, რაც არ უნდა ღრმა ზურგში ცხოვრობდეს იგი“ [ჭეიშვილი, 1989:101] და ა.შ.

ნოველებს აერთიანებს არა მარტო თემატიკა და ქრონოტოპი, არამედ მთავარი მოქმედი გმირიც – თავად ავტორი, რომელიც ზოგიერთ ნოველაში პერსონაჟად გვევლინება, ზოგში - ნარატორად, ზოგში - მსჯავრდებულად და ა.შ. ეს ლიტერატურული ხერხი კარგად არის ცნობილი როგორც მსოფლიო ლიტერატურაში, ასევე ეროვნულ სინამდვილეშიც. ამ ტიპის ლიტერატურის ძირითად მასაზრდოებელ წყაროს ავტობიოგრაფიული ფაქტები და ავტორისეული ფანტაზია წარმოადგენს. ზოგ შემთხვევაში ამგვარი გამოვლინებისათვის დამახასიათებელია ერთგვარი ლირიკული მდინარეობა, ემოციური ნაკადი, რაც თავს იჩენს ავტორისა და პერსონაჟის დამოკიდებულებაში როგორც სინამდვილესთან, ისე საკუთარ სამყაროსთან. ამასთან დაკავშირებით კრიტიკოსი ლ. დვალიშვილი შენიშნავს: „აღორძინების ხანის ეპოსიდან აკადემიკოსი კ. კეკელიძე გამოყოფს ხუთ მთავარ დარგს: საგმირო ეპოსს, რომანტიკულ ეპოსს, საზღაპრო ეპოსს, დიდაქტიკურ-მორალურ ეპოსს და საისტორიო ეპოსს. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ აღნიშნულ ჩამონათვალს აუცილებლად უნდა დაემატოს სამოგზაურო ჟანრის თხზულებები, რომლებშიც უმეტესწილად წარმოდგენილია პიროვნების პირად-ბიოგრაფიული ამბები, უცხო ქვეყნებისა ავტორისეული განწყობილებების მხატვრული ასახვა. დოკუმენტური პროზის ეს მიმართულება ყოველთვის ფრიად სასიამოვნო და საინტერესო წასაკითხია. იმავდროულად, ის თამაშ-თამაშში ახდენდა პიროვნების გათვითცნობიერება-ინფორმირებას. ეს კარგი ტრადიცია თავისებურად გააგრძელა აკაკი წერეთელმა „ჩემი თავგადასავალით“, ალ. ყაზბეგმა და ვაჟამ მწყემსობამდე და მწყემსობისდროინდელი ამბებით. დავით კლდიაშვილმა პროზის იშვიათი მარგალიტით - „ჩემი დღე და სოფელი“, გიორგი ლეონიძემ - „ნატურის ხით“ და მრავალი სხვა“ [დვალიშვილი, 2014:15].

ზემოთ აღნიშნულის მაგალითია რომანის „მუსიკა ქარში“ მთავარი გმირი, რომელიც სხვადასხვა ასაკში წარმოგვიდგება (იგი ხან ათი წლისაა, ხან - სკოლადამთავრებულია...), თუმცა მას ყოველთვის გამოარჩევს მაღალი

სულიერება, ზნეობრიობა. სწორედ მისი თვალთახედვის პრიზმაშია გატარებული თანამოქალაქეების ყოფა, საქმიანობა, მისწრაფებანი და ფიქრები. პირველ პირში თხრობა, ხშირად, თავისთავად ხდება გმირის ხატვის მოსწრებული ხერხი, რადგან მეტი სუბიექტივიზმის, მეტი ინტიმის ადგილს ტოვებს თავად პერსონაჟისათვის; ვგულისხმობთ, რომ პერსონაჟი-მთხრობელი შეუზღუდავად ავლენს საკუთარ თავს. ეს მომენტი სრულფასოვნად არის რეალიზებული ხსენებულ ნაწარმოებში ისევე, როგორც რომან „მეოთხე სიმფონიის“ ზოგიერთ ფრაგმენტში. ამასთან ერთად, რეზო ჭეიშვილი ძერწავს ხასიათებსა და გმირებს სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხის გამოყენებით.

ტრადიციული საშუალებებიდან, ზემოთ ნახსენების გარდა, ყურადღება უნდა შევაჩეროთ ხასიათის წარმოჩენაზე დიალოგის საშუალებით. ამის საუკეთესო მაგალითები უხვადაა გახმაურებულ თხზულებაში „ცისფერი მთები“, რომელიც ძირითადად, სწორედ ამგვარი ფორმით არის აგებული. რაც შეეხება მონოლოგის დიალოგიზაციას, როგორც ცნობილია, მონოლოგის დიალოგიზაცია დაკავშირებულია მონოლოგში საუბრის ელემენტების ჩართვასთან, მაგალითად, თუ მოქმედი პირი მიმართავს ღვთაებას, საგანს ან რაიმე წარმოსახვით არსებას: „როგორ შეიძლება გონიერი არსება სამუდამოდ გამოეთხოვოს სინამდვილეს, აცდეს მოძრაობას, გაეთიშოს დროს, რომელიც მის გარეშე არ არსებობს. თუ ჩვენთან ერთად ქრება სინათლე, სამარადჟამოდ ესვენება მზე და ბნელდება ვარსკვლავიანი ცა, რად მინდა გონება. რატომ დამსაჯე, დასასრულის შეგრძნების უნარი რად არ წამართვი! მკილი ვარ, მომე ძალი მკილისა, მომე მოთმინება მკილსა, მომე ხვრის უნარი მკილისა, მაინც ხომ მკილი ვარ - შემოქმედი ჩემნაირი მკილისა!“ [ჭეიშვილი, 1989:378].

ამავე თავისებურებებს ვხვდებით შინაგან დიალოგში, სადაც მოქმედი პირი ორ ან მეტ სუბიექტად არის „გახლეჩილი“ და საკუთარ თავს მიმართავს; მაგ.: „ჩემმა შვილმა რაღაცას მიაყურადა, წამით გაირინდა და მითხრა: ყველაფერი ეს, რასაც ვხედავ, რაც მესმის, თითქოს ნამდვილი არ არის, თითქოს ერთხელ უკვე იყო. მართლაც, იყო თუ არა ეს ყველაფერი ერთხელ და ნამდვილად?“ [ჭეიშვილი, 1989:5] ან: „...რა სჯობს მზეში, ქარში, ხმელ ფოთლებში უმისამართოდ, უმიზნოდ

სირბილს. კარგია მარტოდმარტო სირბილი მზიან ქარში და დავრბივარ კიდეც. შემოდო, მეძახიან, არ მესმის.

- შემოდი, თვარა ყური აგტკივდება ისევ!

- ამტკივდეს, თუ ამტკივდება!

დიდი საქმე, ყური თუ ამტკივდება. დავრბივარ ფოთლებში, ჩრდილებში, ქარში და მზეში“ [ჭეიშვილი, 1989:9].

იმ შემთხვევაში, როდესაც მოქმედი პირი მკითხველს მიმართავს (ე. წ. Ad spectators) მონოლოგიც დიალოგს ემსგავსება; მაგ.: „გათავებული ამბავია, უნდა წავართვა! აქ ხომ ერთმანეთს გლეჯენ და ართმევენ ყველაფერს; ყველაფერი მიაქვთ, რაზედაც კი ხელი მიუწვდებათ. საქმე მორევაზეა, თუ ერევი, უნდა წაართვა კიდეც; რისი წაღებაც შეიძლება, უნდა წაიღო; რისი წაგლეჯაც შეიძლება, უნდა წაგლიჯო. ხელში თუ არაფერი უჭირავს, თავზე თუ არაფერი ახურავს, უადგილო ადგილას მიკერებული დილი მაინც უნდა ააწყვიტო. უნდა ცემო, უნდა გალახო, უნდა ატირო, აბლავლო, აღრიალო. სუსტი ძლიერს ჩაგრავს, ღონიერი-უღონოს. დედამიწაზე ჯუნგლის კანონია გამეფებული. „ჯუნგლის კანონი“ მაშინ მგონი, არ ვიცოდი, მაგრამ რომ არ მცოდნოდა, თვითონვე მოვიგონებდი, ისეთ ხასიათზე ვიყავი“ [ჭეიშვილი, 1989:139].

„მეოთხე სიმფონიაში“ დიალოგურობისა და მონოლოგურობის ურთიერთჩანაცვლებას, სხვა ფუნქციებთან ერთად, ლიტერატურული გმირის სრულყოფის დატვირთვაც გააჩნია. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ მონოლოგურობის მაგალითს: „...როგორ და, სისუსტეს, უხასიათობას ვუჩიოდი, ვსვამდი კიდეც, როგორ არ ვსვამდი, თავი არ შემიკავებია, არ შემიზღუდია, ვსვამდი ჩვეულებრივად, სხვებსავით. სისუსტე და უხასიათობა კი თანდათან მერეოდა, რულზე ჯდომა აღარ მიხაროდა, მანქანის ტარება მეზარებოდა. გლანდებია ყველაფრის მიზეზიო, გლანდებს აბრალებდნენ. საშველი რომ არ დამაყენეს, ამოვიჭერი. გამოვკეთდი თითქოს და მერე ისევ ისე გავხდი. დაწვექი მერე ჩვენთან, ქუთაისში, მიმკურნალეს, მოვმჯობინდისავით. მუშაობა მაინც გამიჭირდა. მანქანის ტარება ვეღარ შევიხალისე ძველებურად. მერე ძილურაო, სოფელია ლეჩხუმში, უკვდავების წყლად აქებენ, ვსვი ის წყალიც, არაფერი... მერე

ექიმბაში, შინაური წამლებიო. ერთი ქალი მიმასწავლეს ბოლოს ლეყერეთს. წავედი. ქოხია ტყის პირას, ძველი ხის ოდა. კალო. პატარა ვენახი. ბოსტანი. კარგად მოვლილი, მწვანელი ყოველნაირი: პილპილი, ყვითელი ყვავილი, პრასი, ჩემო ბატონო, პრასი რავა არ მინახავს, მაგრამ იმნაირი - არა. გამოვიდა წელში მოკუზული დედაბერი. ავუხსენი ჩემი გაჭირვება. მოგიშხადებ მაგ წამალსო, ფული არ მინდა, სვი და, თუ მოგიხდა, მეორედ მოსვლაზე გადამიხადე გასამრჯელოო. მივეცი მაინც ნაწილი, არ იღებდა და არ მოვემვი. ვინ გასწავლა, ბებია, წამლის გაკეთება-თქვა. ჩემით ვისწავლეო. რანაირად, მე ვუთხარი. ამ ოცი წლის წინათ ვკვდებოდი, ღვიძლისაგან ყვითლად ვიყავი გადადებულიო, ექიმებმა ვერ მიშველეს, მასვეს წამლები, ვერ მომარჩინესო. მერე მოვიაზრე ჩემითო, მივაგენი ბალახებს, გადავურიე, გადმოვურიე ერთმანეთში, გამოვხარშე, გავახმე თუ პირიქითო....დავლიე, მოვრჩი და ახლა ქე ვარ, რავარც მიყურებო...“ [ჭეიშვილი, 1989:380].

პროფესორ კ. ლორიას აზრით, რეზო ჭეიშვილი ხშირად არ მიმართავს პორტრეტებს, ამ ტერმინის ტრადიციული გაგებით. მწერალი გაურბის გაჭიანურებულ აღწერებს და ცდილობს, მის ნაცვლად ცალკეული, მაგრამ დასამახსოვრებელი შტრიხი შემოგვთავაზოს. ერთი მხრივ, ეს ნაცადი ხერხია ნოველისტიკაში, მეორე მხრივ - თანამედროვე მწერლობის უტყუარი ნიშანია. ასეა თუ ისე, შტრიხებით ხატვა ნატიფ ოსტატობას მოითხოვს და რეზო ჭეიშვილიც წარმატებით ქმნის ამგვარ პორტრეტებს, რასაც მოწმობს „მუსიკა ქარში“ [ლორია, 2005:164].

ლიტერატურულ კრიტიკაში არა ერთხელ აღუნიშნავთ, რომ ირონია, როგორც კომიკურის ერთ-ერთი სახე, ძალზე დადებითად „მუშაობს“ რეზო ჭეიშვილის პროზაში და უპირველესად, სწორედ ხასიათის გამოკვეთის, მოვლენისადმი მიმართებისა და პოზიციის ჩამოყალიბების სასარგებლოდ. ზევით აღვნიშნეთ, რომ ირონია, ხშირად, თავაზიანობით შენიღბული დაცინვაა, გადაკვრით ნათქვამია, რომლისთვისაც დამახასიათებელია დამცინავის გარეგნული თავშეკავებულობა, სიმშვიდე, სერიოზული ტონი, მოჩვენებითობა. როგორც ტროპის ერთ-ერთი სახე, იგი ლიტერატურულ მასალაში თავს იჩენს ქვეტექსტთან დამოკიდებულებაში და

ეს მიმართება არსებითად დაპირისპირებითია: აღტაცების ნიშნით „დაფარულია“ წინააღმდეგობა თუ ნეგატივიზმი.

რ. ჭეიშვილი ირონიული გამოხატულების მძლავრ საშუალებად იყენებს მხატვრულ ინტონაციას. მწერალი ზუსტად გრძნობს რეციპიენტის თუ ლიტერატურული გმირის განწყობილებას და მოხდენილად ამყარებს მასთან ემოციურ კონტაქტს. ამავე დროს, ბელეტრისტი თავისი დამოკიდებულების რეალიზაციისთვის წარმატებით იყენებს:

- ✓ **პარადოქსს**, მაგ.: „- გააფორმეთ მივლინება!
- მე კი გავაფორმებ, ვაჟა ზაზაევიჩ, მაგრამ მიწისქვეშა მივლინების ტიპური ფურცელი არა გვაქვს. კაცი, რომ მიწისქვევით გაგვეგზავნა ოფიციალურად, ასეთი შემთხვევაც არ გვქონია...
დირექტორს თვალს არიდებს, ოთარს აჩერდება.
- რაღაც მეც ვერ ვიხსენებ...- ყოყმანობს ოთარი.
- მიწის ზევით გააფორმეთ! [ჭეიშვილი, 2014:103];
- ✓ **აბსურდს**, მაგ.: „...ოთარი გასასვლელისკენ მიიწევს, სათითაოდ უხდის შემხვედრ წევრებს ბოდიშს.
- ხომ არაფერს იტყოდით ნაწარმოებზე? - გარეთ გასვლამდე აჩერებს დირექტორი.
- ვერ მოვასწარი წაკითხვა, ვაჟა ზაზაევიჩ. ისე, მომეწონა და მხარს ვუჭერ!“
[ჭეიშვილი, 2014:112];
- ✓ **გრატესკს**, მაგ.: „...ჭირისუფლების გამოყვანისას აირია იქაურობა, წივილ-კივილმა, ფეხების ბრაგაბრუგმა და სკამების ხრიგინმა გადაფარა მუსიკა. რამდენიმე ანერვიულებული კაცი მბრძანებლობდა ერთდროულად.... შექეიფიანებული მძლოლი, ეზოში რომ აქტიურობდა და ოთახში რომ ძალით შემოვიდა, გამოსვენების დროს: პრავა თუ უდევეს კოსტუმის ჯიბეში, უნახეთო, - იძახდა ჩახლეჩილი ხმით; - პრავა უნდა ჩავაყოლოთ აუცილებლად, ვინ იცის, რაში დაჭირდებაო... ჭიშკარზე რომ გადაიყვანეს, პროცესია გაჩერდა... უნდა გამოვეთხოვოთ, დაიძახა ვიღაცამ. ერთმა მძლოლმა, რომელსაც სტალინის სურათი ჰქონდა მუდამ გაკრული მანქანაში, უნდა ვათამაშოთო, განაცხადა და მთავარი

თავკაცისაგან ნებართვა ითხოვა... მოულოდნელად საცეკვაომ დასცხო... ქართული საცეკვაო ჭყიოდა მოწმენდილი ცის ქვეშ..." [ჭეიშვილი, 1989:470].

მართალია, რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებაში ვხვდებით მხატვრული ასახვის კომიკური ფორმის სხვადასხვა სახეებს: იუმორს, ირონიას, სატირას, მაგრამ მწერლის ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივ სისტემაში უთუოდ სჭარბობს სატირული თვალსაზრისი. მწერალი ოსტატურად იყენებს იუმორს - ნაკლოვანებების მედიდურად გამოსახატავად; ირონიას - ცრუ ყოფის გასანადგურებლად; სატირას - გამოაშკარავებელი ნაკლოვანებების გროტესკულად გასაზვიადებლად. რეზო ჭეიშვილი არ ერიდება მანკიერი ბუნების სიცილით მხილებას, რეალობის შუქ-ჩრდილების გამოაშკარავებას. ამ შემთხვევაში, რაც არ უნდა შეფარული იყოს, მაინც იზრდება ავტორის სუბიექტური როლი, ტენდენციურობა. მაგრამ, ამასთან ერთად, მწერალი ზოგიერთ ნაწარმოებში ახერხებს, გამორიცხვისა და ნეგაციის² პრინციპით მოხაზოს *იდეალის* კონტურები. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა ერთიანი ხედვა (რომელსაც სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში ვრცლად შევხებით), „თუ მწერალს სურს სატირამ დასახულ მიზანს მიაღწიოს, მან უნდა აგრძნობინოს მკითხველს ის იდეალები, საიდანაც იგი ამოდის და ამასთან ერთად, სატირაში სავსებით ნათლად უნდა იყოს გაცნობიერებული საგანი/მოვლენა, რომლის წინააღმდეგაც ავტორისეული კონცეფციაა მიმართული“ [Салтыков-Щедрин, (ელექტრონული მისამართი)].

რეზო ჭეიშვილის პროზას ბუნდოვანება არ ახასიათებს (პირობითობას არ ვგულისხმობთ). ამ შემთხვევაში მწერლის სატირული თვალსაზრისი და შემოქმედების მკაფიო, გამჭვირვალე ხასიათი თითქოს განაპირობებს კიდევ ერთმანეთს. ავტორი აშკარად უპირისპირდება სოციალური თუ ზნეობრივი უკუღმართობის კონკრეტულ, მაგრამ ზოგადობის ნიშანმატარებელ გამოვლინებებს; ამათრახებს და სააშკარაოზე გამოაქვს სინამდვილის არა მხოლოდ გარეგნული მხარე, არამედ მისი ჭეშმარიტი არსი. მწერლის ესთეტიკური ამოცანა კი იმაში მდგომარეობს, რომ ამგვარი მიდგომით „გამოაცოცხლოს გახსენება

² ნეგაციაში ვგულისხმობთ უარყოფითი მარკერის გამოყენებას.

მშვენიერისა“. რეზო ჭეიშვილი არ აბუნდოვანებს თავის მოქალაქეობრივ პოზიციას, რომელიც „დათბობისა“ და „სტაგნაციის“ პერიოდის დამშვიდებულ, მინავლებულ სალიტერატურო სივრცეში, რამდენადმე, კონტრასტულადაც გაჟღერდა. ვფიქრობთ, ყველაზე მწვავედ მწერლის სატირა „მეოთხე სიმფონიასა“ და „ცისფერ მთებში“ წარმოჩნდა. იმასაც შევნიშნავთ, რომ ამ ნაწარმოებებში „ანტიგმირს“ ცალკეული პერსონაჟი კი არ წარმოადგენს, არამედ - მთელი სოციუმი, საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი სტრუქტურები; შეიძლება ითქვას, რომ ეპოქაა მთავარი მოქმედი გმირიცა და „ანტიგმირიც“. პროზაიკოსის ყურადღება გადატანილია არა იმდენად ცალკეული პერსონაჟების წარმოჩენაზე, რამდენადაც საერთო სულისკვეთების, საერთო ატმოსფეროს გადმოცემაზე. ამასთან ერთად, თავის სატირულ თუ იუმორისტულ თვალსაზრისს მწერალი შესაბამის იერსახეს აძლევს სხვადასხვა ორიგინალური მხატვრული კონსტრუქციის გამოყენებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბელეტრისტი მიმართავს პაროდისა, გროტესკსაც, უტრირებასაც; მაგ.: „მართალი გითხრა, სამზე იცი საგანი, ამას ვერ დაგიკარგავ... დამატებით კითხვებს მოგცემ თუ გინდა? – კი ბატონო, მომეცით. ლექტორი საქმიან გამომეტყველებას იღებს და ეკითხება: – მამაშენი როგორაა? – არა უშავს...–ავადმყოფი ნათესავი რომ გყავდათ, მოკვდა? ბიჭი თავს აკანტურებს თანხმობის ნიშნად. – დაასაფლავეთ, ალბათ?! – კი, დავმარხეთ. – რაღა გკითხო ახლა! –ლექტორი ოფლს იწმენდს. – არ პასუხობდით ურიგოდ, ხუთი მინდოდა დამეწერა... – არა უშავს, ოთხი დამიწერეთ...“ [ჭეიშვილი, 1962:72].

რეზო ჭეიშვილის სატირას უფრო მძაფრსა და ეფექტურს ხდის აბსურდამდე მიყვანილი სიტუაციები, პარადოქსულობამდე მისული ყოფა. ასეთ „გადაჭარბებას“ განუმეორებელი სახე და სრულიად ჩამოყალიბებული ფუნქცია გააჩნია, ხოლო მათი მხატვრულობის ხარისხი (მაგ., „მეოთხე სიმფონიასა“ და „ცისფერ მთებში“) არის სწორედ ის საზომი, რითაც განისაზღვრება რეზო ჭეიშვილის სამწერლო ოსტატობა. საილუსტრაციოდ გამოვყოფდით ტრავესტირების ხერხს, რომელსაც მწერალი ეფექტურად იყენებს „მეოთხე სიმფონიაში“. ვგულისხმობთ ეპიზოდებს, რომლებშიც გადმოცემულია უმაღლესში „მოსაწყობი“ გოგონების ბედი. ეს

ეპიზოდები რემინისცენციურად დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირს“ მიემართება. კლდიაშვილისეული „დასაბინავებელი“ ქალიშვილების ნაცვლად, „მეოთხე სიმფონიაში“ ავტორს „მოსაწყობი“ გოგონების ბედი „აღელვებს“; მაგრამ თუ „დარისპანის გასაჭირში“ ტრაგიკომიკური შტრიხები განსაზღვრავს კომედიის ხასიათს და მკითხველიც განიცდის საწყალი კაროჟნას ყოველ წარუმატებელ ნაბიჯს, „მეოთხე სიმფონიაში“ პირიქითაა. შეიძლება ეს იმიტომაც ხდება, რომ მკითხველი იოლად აღიქვამს მწერლისეულ ჩანაფიქრს, ადვილად შიფრავს პარალელური სიტუაციების არსებობასა და მდგომარეობის აბსურდულობასა და პარადოქსულობას. პაროდირება-ტრავესტის სტილისტიკური ხერხით რეზო ჭეიშვილი ისეთი არათანაზომიერი პრობლემების შეპირისპირებას ახდენს, როგორცაა ქალის გაუთხოვრად დარჩენა და ქალის უდიპლომოდ დარჩენა. ორივე ვარიანტში „შესაბამისი“ მიზეზებია წარმოჩენილი: დ. კლდიაშვილის შემთხვევაში - „უმზითვობა“, ხოლო რ. ჭეიშვილის შემთხვევაში - „უპატრონობა-უფულობა“. ამგვარი პარალელისა და სიტუაციური კომიზმის გადმოცემით „მეოთხე სიმფონიის“ ავტორი ახერხებს იმ სინამდვილის წარმოჩენას, რომელსაც შეეძლო უბადრუკ მდგომარეობაში ჩაეგდო ახალგაზრდა თაობა მეოცე საუკუნის მიწურულს. „დარისპანის გასაჭირთან“ პარალელიზმით მწერალი იმ განზოგადების უფლებას უტოვებს რეციპიენტს, თუ რომელი საზოგადოებაა უფრო საცოდავი: ის, რომელიც კლდიაშვილმა წარმოადგინა, თუ ჩვენთვის არცთუ შორეული საბჭოური ყოფა, თავისი ცრულირებულებებითა და ადამიანის დამამდაბლებელი პრობლემებით. ერთი რამ ცხადია - კომიკურის გამოვლინებანი რეზო ჭეიშვილის პროზაში ყოველთვის გარკვეულ მიზანდასახულობას ემსახურება და თავისი შემოქმედების ორიგინალურობას მწერალი სწორედ მათ უნდა უმაღლოდეს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „მუსიკა ქარში“ ას ერთი ნოველისგან შედგება, რომელთაც აერთიანებთ ერთი კომპოზიციური ჩარჩო - ომში გამოვლილი ბავშვობა. ომმა ბავშვობა წაართვა რომანის მთავარ გმირს - ბადრი გვიმრაძეს, რომლის ცხოვრება ისე წარიმართა, რომ მოზარდი აიძულა, დროზე ადრე დაენახა ის, რაც ბავშვის თვალეებს არ უნდა დაენახა; დროზე ადრე გაეცნობიერებინა, თუ რა

იყო თანაგრძნობა, უბედურება, სიხარული, გაჭირვება, ბედნიერება. წიგნის სათაურის გასაღებს ერთ-ერთი ნოველა იძლევა: „საწერი მაგიდა დგას ფანჯარასთან. ფანჯრიდან საჯაიას სახლის აივანი, ჩვენი ეზო, ტანაყრილი კაკალი, მშენებარე სახლის პალატის კედლები, დაბალი ხარაჩო, კედლის ძირში მოხვეტილი ფოთლები, ბალავრიდან ამოყრილი წითელი მიწის ბორცვები ჩანს. ქარი სისინებს, ხმელ ფოთლებს დააქანებს წაღმა–უკუღმა... სადღაც საყვირს უკრავენ. რომელიღაც ეზოში დგას, ეტყობა, მარტოხელა მუსიკოსი. შეიძლება სამხედროები ვარჯიშობენ პლაცზე. შეიძლება ვიღაც ირთობს თავს. ყველაფერი შეიძლება, მაგრამ აზრი აქვს მუსიკას ქარში? მგონი, მეყურება“ [ჭეიშვილი, 1989:9–10]. „...მართლა არა აქვს აზრი მუსიკას ქარში? ამას თავისთვის ამბობს ბადრი, თუ მკითხველისთვის? სავარაუდოდ, მკითხველისთვის,“ – შენიშნავს კრიტიკოსი ე. გენძეხაძე ჟურნალ „მნათობის“ ფურცლებზე, – „...ნაწარმოების ბოლომდე წაკითხვის შემდეგ მკითხველი უკვე ნათლად ხედავს და დარწმუნებულია, რომ ეს მუსიკა დიდებულია, რომ მუსიკის გარეშე არც სიცოცხლეა და არც სიკვდილი, რომ გვიმრადეების სახლი უნდა აშენდეს. ომმა არ უნდა შეწყვიტოს არც მუსიკის ხმები, არც მშენებლობა, შეწყვეტა დასრულებას უდრის. იგი მძიმეც არის და საინტერესოც. ომია, მაგრამ ცხოვრება გრძელდება. ერთი მკაცრი ზნეც ახლავს ომს – უცებ გამოაჩენს ბოროტსა და კეთილს, ავსა და კარგს“ [გენძეხაძე, 1985:126].

ნაწარმოების კითხვისას უშუალო კონტაქტი მყარდება მკითხველსა და მწერალს შორის, რაც რეზო ჭეიშვილის თხრობის მანერის ერთ-ერთ ნიშნულ თვისებად გვესახება. ავტორი თავის სათქმელს ისე გვაუწყებს, როგორც ძალიან ახლობელი ადამიანი და ყურადღებას ამახვილებს სწორედ იმაზე, რაზედაც მკითხველსაც უფიქრია ან უნახავს და განუცდია კიდეც. ეს ის რეალიზმია, რომლის გარეშე შეუძლებელია ღირებულის შექმნა. „მუსიკა ქარში“ მკითხველს გულგრილს ვერ დატოვებს, რადგან ამ ნოველებიდან გამოსჭვივის სიმართლე, რომელიც ხან სევდისმომგვრელია, ხან - იუმორით გასხივოსნებული, ხანაც - ტრაგიკული ნოტების შემცველი, მაგრამ - ყოველთვის ჭეშმარიტი და ნამდვილი, სწორედ ისეთი, რომელსაც უნდა ენდო და გაიზიარო.

რომანის კითხვისას მკითხველი თან დაჰყვება პატარა ყმაწვილს - ბადრი გვიმრაძეს - ცხოვრების ჯერ კიდევ ამოუცნობ გზებზე. ბავშვი მწვავედ შეიგრძნობს ომით გამოწვეულ დარდსა და ვარაძს, გაჭირვებასა და უბედურებას. საბრალოდ გამოიყურება ბადრის თვალებით დანახული სამხედრო ტყვე, რომელიც თავს იმართლებს, რომ გერმანელი არ არის, რომ უნგრელია და ომში თავისი ნებით არ წასულა; „...მხვენელ-მთესველ, მუშა კაცს რა მეომებოდაო. გულისჯიბიდან ქალაქში შეხვეული სურათი ფრთხილად გახსნა და გვიჩვენა. ეს არის ჩემი სახლი, ეს ჩემი ცოლი და შვილებიაო“ [ჭეიშვილი, 1989:102]. მწერალი გვისურათებს, თუ როგორ შეცვალა ომმა ადამიანები: ზოგმა ოსტატურად მოირგო კეთილშობილი კაცის ნიღაბი და იოლი ცხოვრების გზა გამოძებნა; ზოგმა ვერ გაუძლო თავს დატეხილ უბედურებას, დაჩაჩანაკდა და შეშინდა კიდევ; თუმცა, ნაწარმოების მთავარი გმირის ხასიათზე არსებულმა ვითარებამ, საბოლოო ჯამში, უარყოფითი გავლენა ვერ მოახდინა.

ბადრი გვიმრაძე თავისი ბავშვური, გულუბრყვილო თვალებით აკვირდება ახლობლებსა და შორებლებს, მასწავლებლებსა და ჯარისკაცებს, ნაცნობ-მეგობრებსა და უცნობებს; უხარია, რომ არსებითად, სიკეთეს დაუთრგუნავს ბოროტება. თუმცა, ბავშვი ზოგჯერ გაოცებულიცაა, რადგან იმასაც ამჩნევს, რომ დრომ როგორღაც ფერი იცვალა და არა იშვიათად: „...ერთმანეთს გლეჯენ და ართმევენ ყველაფერს, ყველაფერი მიაქვთ, რაზედაც კი ხელი მიუწვდებათ. საქმე მორევაზეა. თუ ერევი, უნდა წაართვა კიდევ, რისი წაღებაც შეიძლება, უნდა წაიღო, რისი წაგლეჯაც – უნდა წაგლიჯო. ხელში თუ არაფერი უჭირავს, თავზე თუ არაფერი ახურავს, უადგილო ადგილს მიკერებული დილი მანც უნდა ააწყვიტო. უნდა ცემო, უნდა ატირო, უნდა გალახო, აბღავლო, აღრიალო. სუსტი ძლიერს ჩაგრავს, ღონიერი – უღონოს. დედამიწაზე ჯუნგლის კანონია გამეფებული“ [ჭეიშვილი, 1989:139]. ბადრი აკვირდება „ძლიერებისა“ და „სუსტების“ ცხოვრების წესს და არჩევანს „ჯუნგლის კანონის“ სასარგებლოდ არ აკეთებს. იგი არ ემორჩილება უზნეო ცხოვრების წესებს, მას არ უმღვრევს გონებას ქვეყნად გამეფებული სიძვე. ბადრი სიკეთის ძიებაშია და ხშირად თვალწინ წარმოუდგება

ხოლმე ლურჯთვალემა, ქოჩორგადავარცხნილი ბავშვი, წიგნით ხელში, რომელსაც არ ეშინია, რომ ამ წიგნს წაართმევენ, ხელიდან წაგლეჯენ.

ნოველებში რეზო ჭეიშვილი მოვლენათა მსაჯულიცაა, შემფასებელიც; „...თავისი სოფლის ანკარა წყაროს მიაშვანა ჩვენი კანავო. წყალი ყველგან ისეთივე სუფთა ეგონა, როგორც იქ, საიდანაც ის წამოვიდა. ვინ იცის, შემდეგ სად წავიდა მისი სიცოცხლის ნაკადული, დეღე თუ მდინარე. რას შეუერთდა, სად დაგუბდა, სად დაშრა. შეიძლება მშვიდობიანად განვლო გზა დასაწყისიდან ბოლომდე, მაგრამ მდინარეები ხომ უკან აღარასოდეს ბრუნდებიან, მხოლოდ დეღეებად და სუფთა ნაკადულებად აღარ, სხვანაირად ბრუნდებიან, თუნდაც გაზაფხულის წვიმად“ [ჭეიშვილი, 1989:59]. ამ ეპიზოდში გარკვეული პირობითობა გამოსჭვივის, რომელშიც იგრძნობა მონატრებაც, სიყვარულიც, იმედიც. სავარაუდოდ, ეს განაპირობებს ეფუთის - „ბედის წიგნის“ - ძიების სურვილსაც, „...სადაც ყველაფერი იყო გათვლილი და გაანგარიშებული, სადაც ადამიანის ცხოვრების, სიცოცხლის დასაწყისისა და დასასრულის თავი და ბოლო იყო განსაზღვრული, კაცობრიობის, ადამიანთა მოდგმის არსებობის მიზანი, დანიშნულება იყო განმარტებული“ [ჭეიშვილი, 1989:198].

ბადრის - ამ ნაადრევად დაბრძენებულ კეთილშობილ ბავშვს - ტასიაც ეცოდება, ტყვესაც თანაუგრძნობს, მურიას სიკვდილსაც განიცდის, ჯარისკაცის დასაფლავებაც აღელვებს, დურგალ ილიასაც გვაცნობს, ომის დამთავრებითაც აღფრთოვანებულია, „ბიძიების“ ფრთებქვეშ გამოზრდილ თანაკლასელს იუმორით იხსენიებს, ზოგს შეფარვით დასცინის, ზოგს თანაგრძნობით შესცქერის და მაინც, ეფუთზე დარდით და ნატვრით შეჭირვებულს, ბოლომდე არაფერი აკმაყოფილებს. თავად ამბობს: „ეფუთის მაგვარი რაღაც გამოანათებდა ზოგჯერ გაცრეცილი, გადაყვითლებული გვერდებიდან, მაგრამ ასე ნაწილ-ნაწილ, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ შეკოწიწებული ეფუთით როდის გავიდოდი ბოლოში. მე მინდოდა ეფუთი მთლიანად... ერთ წიგნად შეკრული ეფუთი მჭირდებოდა“ [ჭეიშვილი, 1989:199].

წერილში „სადაც ლურჯი ფრინველი აკეთებდა ირაოს“ კრიტიკოსი - ნუგზარ შავგულიძე შენიშნავს, რომ ეს წიგნი რამდენიმე ფუნქციის მატარებელი ფენომენია. მათ შორის მეტად მიმზიდველია „ეფუთი“, როგორც სამყაროს ჰარმონიულობის

უზოგადესი სიმბოლო და საფუძველი: „ეფუთი, მთელ ნაწარმოებში სამყაროს ჰარმონიულობის უნივერსალურ ცენტრადაა გაცხადებული... როგორც ვხედავთ, „ტასიადან“ სხვა ნოველებში გადატანილი განწყობა ავტორისათვის არა მხოლოდ ზოგადფილოსოფიური კატეგორიაა, რომელშიც სამყაროს ჰარმონიულობის ზოგადი პოსტულატებია კონცენტრირებული, არამედ „ადამიანის არსებაში დალექილი ყოფის მხატვრული ტრანსკრიფცია“ (მ. ბახტინი). ვფიქრობთ, რომ პიროვნების ყოფის ეფუთისმიერი განსაზღვრულობა ავტორისათვის ნაკარნახევია არა ცხოვრების თვითმიზნური ლოგიკის ჩვენების, არამედ მთავარი გმირის (ავტორი-პერსონაჟის) მხატვრული სახის აგების აუცილებლობით“ [შავგულიძე, 1982:2].

ამავე წერილში ნ. შავგულიძე სიმბოლოზობის მაგალითად განიხილავს *სახლს*, რომელიც აუცილებლად უნდა აშენდეს; „... ეს კომპოზიციური დეტალი ამ ნოველათა მხატვრული სტრუქტურის, ნაწარმოების აგების ნატიფი ნიმუშია, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული არა მხოლოდ მომავლის იმედთან და გამარჯვების რწმენასთან, არამედ მწერლის მსოფლმხედველობასთანაც“ [შავგულიძე, 1982:2]. კრიტიკოსი გამოყოფს *ომის* მხატვრული ფონის მნიშვნელობას რომანის მთელი ატმოსფეროსთვის; ცალკეული პერსონაჟების სულიერი ფორმირებისათვის; ამავე დროს, ხაზგასმულია ისეთი განწყობილებებიც, რომელიც ასაკისმიერი, „დისტანციური“ ლირიზმითაა შერბილებური.

ნოველათა კრებულს „მუსიკა ქარში“ კრიტიკოსებისა და მკვლევრების მხრიდან არაერთი გამოხმაურება მოჰყვა. საინტერესოა გიორგი ხუხაშვილის სტატია „დაბრუნებული ბავშვობის მოგონება“, რომელშიც აღნიშნულია, რომ წიგნში ადამიანები დაუვიწყარ პორტრეტებად არიან განლაგებულნი; ამავე დროს, საუბარია ტიპურის, არსებითის შენიშვნისა და წარმოჩენის ნიჭზე, სხვადასხვა ესთეტიკური მახასიათებლის შეკვრისა და გაერთიანების მხატვრულ შესაძლებლობაზე. გიორგი ხუხაშვილი ასკვნის, რომ „მუსიკა ქარში“ - პატარა წიგნში ჩატეული დიდი ცხოვრებაა“ [ხუხაშვილი, 1979:2]. მამუკა წიკლაურის წერილში - „ხალხის ლიტერატურული ისტორია“ - „მუსიკა ქარში“ შეფასებულია,

როგორც უკანასკნელი პერიოდის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოები: „რეზო ჭეიშვილის მთელი შემოქმედება საქართველოს ისტორიის ერთი პერიოდის ლიტერატურული ისტორიაა. ესაა ხალხის მიერ განცდილი და გადატანილი მოვლენების მართალი, ჭეშმარიტი მთხრობელის მიერ მოთხრობილი ისტორიაა. ლიტერატურული ისტორიკოსი რეზო ჭეიშვილი, უპირველეს ყოვლისა, თავის „ახალ“ ქუთაისს, თავის „ახალ“ იმერეთს ხატავს. სხვების მიერ სხვაგვარი საღებავებით დახატულ ამ სამყაროში როგორღაც მკვეთრად და მოულოდნელად შეიჭრა მწერლის იუმორი და მკვეთრად გაანათა ბევრი ჩაბნელებული ქუჩა, ბევრი ჩაბნელებული სახლი, ბევრი ჩაბნელებული სული და სწორედ ამ განათებისას, ამ მიწისქვეშა დინებების აღმოჩენას გულისხმობს ლიტერატურული ისტორია“ [წიკლაური, 1984:12].

აღნიშნული კრებულის შესახებ თავის დაკვირვებას გვიზიარებს ლიტერატორი ეთერ ყამბეგიშვილიც: „თითქმის ყველა ნოველაში თავს გვამახსოვრებენ უბრალო, რიგითი ადამიანები. საოცარი სიზუსტითაა გახსნილი მათი ხასიათები და ფსიქოლოგია“ [ყამბეგიშვილი, 1982:180]. რაც შეეხება ლიტერატურის მკვლევარ ელიზა გენძეხაძეს, იგი ყურადღებას ამახვილებს შთაბეჭდილებათა ერთიანობაზე, რომლის მიღწევასაც ცდილობს რეზო ჭეიშვილი ნოველათა კრებულში; შესაბამისად, მკვლევარი მას წიგნის ერთ-ერთ ძირითად სტილურ ნიშნად გამოყოფს [გენძეხაძე, 1985:130].

ინტერესს იწვევს ლ. ჯანელიძის წერილი „რთული უბრალოება“, რომელიც რუსულენოვან პრესაში დაიბეჭდა და ეძღვნება რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებას. წერილის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ბელეტრისტის შემოქმედების ისეთ ნიშნებზე, როგორებიცაა დეტალის გამახვილებული შეგრძნება, „პროფესიონალური კოლორიტი“, იუმორისტული ნაკადი და სხვა. ავტორი ასევე შენიშნავს, რომ მწერალი განწყობილების შექმნის ოსტატია. კრიტიკოსი მ. გვეტაძე რ. ჭეიშვილის მიერ ნოველის ჟანრული ფორმის არჩევანზე ამახვილებს ყურადღებას; მიიჩნევს, რომ ნოველა გაცილებით მეტ შესაძლებლობას იძლევა პოეტურ განწყობილებათა ხორცშესახმელად, „სამყარო მასში ხშირად დანახულია პოეტური თვალთახედვით, პოეტური რაკურსით“ [გვეტაძე, 1977: 159].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეზო ჭეიშვილის ნოველათა დასახელებულ კრებულში აშკარად იკვეთება ლირიკული ნაკადი, პოეტური განწყობილებანი, რაც ადრეული ნაწარმოებებისთვისაც არ იყო უცხო, მაგრამ აღნიშნულ კრებულში მწერლის დამახასიათებელ სტილურ თავისებურებად გვევლინება. კრებულის სათაურიც - „მუსიკა ქარში“ - რომელშიც ომისა და იმედის, ნგრევისა და აღმშენებლობის სიმბოლიკაა ნაგულისხმევი, იმ განწყობის სიმაღლეზე, იმ გამაკეთილშობილებელ რწმენაზე მიგვანიშნებს, რომელიც სიმფონიის მთავარი თემის დარად გასდევს მთელ ნაწარმოებს. ასევე შევნიშნავთ, რომ მწერლის მიერ მონიშნული ლირიკული სახე-სიმბოლო - ლურჯი ფრინველი - შემაკავშირებელი რგოლია, რომელიც ხან თვალნათლივ, ხანაც უჩინრად გადადის ნოველიდან ნოველაში და კეთილი იმედით ადავსებს პერსონაჟთა ცხოვრებას.

ცხადია, ლურჯი ფრინველის სიმბოლური სახე რემინისცენციულად გადაგვამისამართებს ცნობილი ბელგიელი მწერლის, ნობელის პრემიის ლაურეატის, მორის მეტრელინკის პიესასთან „ლურჯი ფრინველი“, რომელშიც უხვად არის წარმოდგენილი სიმბოლოები. ავტორი ერთგან გვახსენებს იმასაც, რომ ის, რაც შორეული და მიუღწეველი გვგონია, თუკი ხელშესახები გახდება, შეიძლება ფასი დაკარგოს. ასე იცვლის პიესაში ერთგან ფერს დამწყვდეული ფრინველი და სილურჯეს კარგავს; ესე იგი, კარგავს მთავარს - ხიბლს, რის გამოც ის ასე სასურველი იყო. და-ძმა: ტილტილი და მიტილი ამის შემდეგაც აგრძელებენ სანატრელი ბედნიერების ძებნას.

„ლურჯ ფრინველში“ გამჟღავნებულია მწერლის ფილოსოფიური შეხედულებები და დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ. ბავშვები არ უშინდებიან არც ბნელ, ბოროტ ღამეს, არც ტყეს, არც ნადირს. ისინი თავდაუზოგავად მიიწევენ წინ და არ ეპუებიან არნაირ სიძნელეს. ამით ავტორი კიდევ ერთხელ მიგვითითებს ადამიანის უსაზღვრო შესაძლებლობებზე. მის უნარზე - გადალახოს ან თავად ეძიოს დასაძლევნი „სიმაღლეები“. მწერალი არა პირდაპირ, არამედ მცირე, უმნიშვნელო მინიშნებით, გვახსენებს ძალიან მნიშვნელოვან, ერთ-ერთ უპირველეს რეალობას, რომ ადამიანში ძალიან დიდი ენერჯიაა; მას თითქმის ყველაფერი შეუძლია, ოღონდ ამ ენერჯიის სწორად გამოყენებისათვის გასაღები ძნელი

მოსაძებნია. ამისათვის ინტუიცია და ცოდნა, ძლიერი სურვილი, სიყვარული და კიდევ ერთი ამოუხსნელი „რამ“ არის საჭირო.

ზოგადად, ყოველი შემოქმედის მხატვრულ-სააზროვნო სისტემაში ფერს (ისევე, როგორც შედარებას, ეპითეტს, მეტაფორას, სიმბოლოს და ალეგორიული გამოსახვის სხვა საშუალებებს) განსაკუთრებული და, ამასთანავე, განსხვავებული დატვირთვა აკისრია. როგორც ცნობილია, მსოფლიო მწერლობასა და ხელოვნებაში ლურჯი ფერი მარადიულობისკენ სწრაფვის, უიმედობის ძლევის, რომანტიკულობისა და რეალობის მიღმა არსებული სასურველისკენ დაუცხრომელი სწრაფვის სიმბოლოა. რომანის მიხედვით, მთავარი გმირი დაინტერესებულია კლდის მეორე მხარეს არსებული რეალობით. წინააღმდეგობების მიუხედავად, იგი ცდილობს გადალახოს დაბრკოლება, მაგრამ ხელი კლდეებში გაეჭედება და ვეღარც წინ ახერხებს წასვლას და ვეღარც უკან მობრუნებას. ამ დროს იგი დაინახავს ცაში ლურჯ ფრინველს, რომელიც ირაოს აკეთებს: „ვხედავდი, როგორ დასტრიალებდა ლურჯი ფრინველი ხასხასა მინდორს. ფრთებს არც კი არხევდა, ისე ლივლივებდა ჰაერში. ხან დაბლა დაემშვებოდა რბილად და მსუბუქად, ხან აღმა აიჭრებოდა შეუმჩნევლად, კვლავ იძირებოდა ღრუბლის ნაფლეთივით და ზევით მიირწეოდა ისევ... ლურჯი მზინავი ფრთებითა და თეთრი გულ-მკერდით ფრთქიალებდა მზის ლაჟვარდში, გლუვი გორის თავზე“ [ჭეიშვილი, 1989:91].

საინტერესოა კრიტიკოს ლ. დვალიშვილის მოსაზრება ლურჯი ფრინველის სიმბოლიკასთან დაკავშირებით: „რომანში დიდი მწუხარებისა და უსასოობის დროსაც უცხო ფრინველი გამოჩნდება, როგორც წუთისოფლის მარადისობის მაცნე, აწმყოს უკეთესი მყოფადით შეცვლის მაუწყებელი. ამ დიდებულ რომანში არა მარტო სათაურში ისმის ქარის მუსიკა, არამედ იგი თვითონაა მუსიკალური ინსტრუმენტი... მწერალი თავისებური, ბუნებრივი აპოლოგიით, ქარში დაფანტული მუსიკისა და ლურჯი ფრინველის მონატრებით ამთავრებს თხზულებას“ [დვალიშვილი, 2014:19].

აქვე გამოვყოფდით რეზო ჭეიშვილის სტილისთვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ ნიშანდობლივ თვისებას, რომელიც ხაზგასმულ რიტმიკაში მდგომარეობს:

- „ქარი უბერავდა წინანდებურად, სადღაც როიალს უკრავდნენ. მაღალი სახლის მოღიავებული ფანჯრის მოცისფრო, გამჭირვალე ფარდას აწვებოდა ქარი და როიალის აკორდებს არწევდა ზეფირში“ [ჭეიშვილი, 1989:368].
- „სოფლის ბოლოში დეღე ჩამოდის. რკალად იხრება ერთ ალაგას, თავს არიდებს კლდოვან ნაპირებს, მირაკრავებს მშვიდად, აუჩქარებლად, უკან იტოვებს ხრამებს, ფლატეებს, ტყეს და ბუჩქნარს, ნაჭერ–ნაჭერ აწყობილ სამოვრებს და სახნავ-სათესს. კლდე დელის მუხლთან ნალივითაა შეზნექილი. ჭეოდ ნაწყობი ფიქალო ადამკიბესავით რომ ჩანს შორიდან, სინამდვილეში ვიწრო და გრძელ ტერასებად არის დალაგებული. ამ ტერასებს პარახელებს ეძახიან აქაურები“ [ჭეიშვილი, 1989:90].

პროფესორი გურამ ბენაშვილი სტატიაში „დღეები, ბავშვობის დღეები“ აღნიშნავს, რომ „მუსიკა ქარში“ ნოველათა „კრიალოსანია“. „...მწერალმა მკითხველის წინაშე წარმოსახა თავის არსებაში გავლილი და განცდილი რეალობა და ამით შეასრულა თავისი ცხოვრების ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა“ [ბენაშვილი, 1986:135–148]. კრებულში ერთ ავტორისეულ მოგონებას მეორე ენაცვლება, მეორეს - მესამე და ა.შ. ეს მოგონებები ხან პერსონაჟთა დასახასიათებლად არის მოხმობილი, ხან - რაიმე მნიშვნელოვანი ამბის ხაზგასასმელად, ზოგჯერ კი, საკუთარი პიროვნული თვისებების წარმოსაჩენად. ნოველებში დიალოგურობის პრინციპს მონოლოგურობა ენაცვლება; ავტორისეულ მონოლოგებს - ცნობიერების ნაკადამდე მივყავართ. აღნიშნული მხატვრული ხერხები მწერლის ადრინდელ ნაწარმოებებშიც შეინიშნება, მაგრამ წიგნში „მუსიკა ქარში“ თვისობრივად ახალ დონეზე გვევლინება. ზემოაღნიშნულის გამო, თითოეული ნოველა გარკვეული მიზანდასახულობის მატარებელ ესკიზად აღიქმება მკითხველის მიერ. და ეს შემთხვევითი სულაც არ არის; კინომატოგრაფიული ხედვა რეზო ჭეიშვილის, როგორც მწერლის, ერთ–ერთი მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი სტილური თავისებურებაა.

„მუსიკა ქარში“ კომპოზიციური თვალსაზრისითაც საგულისხმოდ და საგულდაგულოდაა აგებული. ნოველები მაღალი და დაბალი შაირის მსგავსად ენაცვლებიან ერთმანეთს; ჩვენი ცხოვრების ავის მომასწავებელ ეპიზოდებს

ენაცვლება იმედით გაჯერებული ამბავი, ბოროტებას ცვლის სიკეთე, სულისშემძვრელი სევდით დალდასმულ ნოველას მოსდევს ისეთი ნარატივი, რომელშიც ამაღლებული სულის ადამიანს წარმოაჩენს მწერალი; ამას მოსდევს ყოვლად მიუღებელი, უზნეობას ნაზიარევი პიროვნებების საქმიანობის გამომზეურება, რომელსაც კვლავ ენაცვლება რეზო ჭეიშვილისათვის დამახასიათებელი იუმორით გასხვივსნებული ამბავი. ნოველათა ჰარმონიული მონაცვლეობით, პერსონაჟთა საპირისპირო ხასიათების ჩვენებით, რადიკალურად განსხვავებული პატარ-პატარა ამბების მეშვეობით იკვეთება ერთი მაგისტრალური და განზოგადებული ხაზი; იძერწება ჩვენი წარსული ცხოვრება - ომის დროიდან მოყოლებული დღემდე. ეს ყოველივე კი, ემსახურება ავტორისეული კონცეფციის გამოკვეთას: სიკეთემ უნდა დათრგუნოს ბოროტება, ადამიანები იმედითა და რწმენით უნდა ცხოვრობდნენ.

რეზო ჭეიშვილი ისე ხსნის ადამიანთა ხასიათებს, ისე აანალიზებს მომხდარ ამბებსა და ეპიზოდებს, რომ დიდი სამამულო ომის დიალექტიკურ ხასიათსაც ითვალისწინებს. მთავარი და არსებითი ამ კრებულისთვის ისაა, რომ მწერალი მხოლოდ ზურგში დარჩენილთა ცხოვრებას, 1940-იანი წლების პირველი ნახევარის პრობლემებს, ომით გამოწვეულ უბედურებათა არსს კი არ იკვლევს თავისთავად, არამედ განზოგადების მაღალ დონეს აღწევს, ზოგად მორალურ-ეთიკური პრობლემებს წამოჭრის, რომელიც მთელი საზოგადოებისთვის არსებითია და ამაღელვებელი [გენძეხაძე, 1985:131].

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „მუსიკა ქარში“ კომპოზიციურად აერთიანებს სხვადასხვა მოკლე სცენასა და ეპიზოდს, რომელთაც საერთო საფუძველი გააჩნიათ მწერლის ბავშვობის სახით. სხვადასხვა პერსონაჟთა ლირიკული ისტორიები და განცდები, არც თუ იშვიათად, ისაზღვრება ავტორისეული ლაკონური შენიშვნებით; გამოირჩევა ზუსტი ფსიქოლოგიური დაკვირვებით, ნატიფი გამომსახველობითი საშუალებებითა და მოხდენილობით. მწერალმა მკითხველის წინაშე წარმოაჩინა მისთვის კარგად ნაცნობი სამყარო; წარმოსახა მის სულში გავლილი და განცდილი რეალობა და ამით, თითქოს, შეასრულა თავისი ცხოვრების ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა - დავიწყების ფერფლი გადააცალა

ოდესღაც ცხოვრების ავანსცენაზე მყოფ ადამიანთა გამოსახულებებს და ამით მოიხადა ვალი მათი საყვედურით დაუნჯებული სულების წინაშე. ეს წიგნი შორეულ ქარს გამოყოლილი, „მშვიდი სახის ბიჭის“ ნაღვლიანი ხმით ნამღერი მელოდიაა, რომელსაც მწერლის უტყუარი გემოვნება წარმართავს.

ზემოაღნიშნული კრებულის სათაურად გამოტანილმა მოთხრობამ „მეოთხე სიმფონია“ - გულგრილი არ დატოვა არც მკითხველი და არც ლიტერატურული კრიტიკა. მოთხრობა ღრმად გააზრებული და, ამავე დროს, თავისებური, ჭეიშვილისთვის დამახასიათებელი სტილისტური მანერით იწყება: „ფიცარს ხრავს მკილი ღამით. ჩადუმებულ ოთახში ისმის ბჟული ფიცრიდან. გავხედავ, გაჩუმდება; განვაგრძობ წერას, კალმის წრიპინს აყვება გულმოდგინედ; გავაყოლებ ხმას მზერას და გაბუნაგდება, აღარა ხრავს, მელოდება; ვისვენებ, ისვენებს; ვერ მხედავს, ვერ ვხედავ; ვარსებობ, არსებობს; ვწერ – ხრავს; კალამს ვაწრიპინებ – ბჟუის. არასოდეს არ გვინახავს ერთმანეთი და ერთმანეთის გვესმის; მე ხმა მესმის, ის მგრძნობს. სხვანაირად არ შეიძლება მისი საქციელის ახსნა; ზის კარადის ბაზოში და ფქვავს ხეს ყვითლად. ისაა მისი საკვები: პური, წყალი, ცილა, ცხიმი, ნახშირწყალი და ვიტამინები; A, A1, B1, B2, C1, და Y. ზის ფიცარში *Stromatium tulvum* წითური, უღვაშა ჭია (თვალთ არ მინახავს) და ბიოლოგიურ-ფიზიოლოგიური ევოლუციის კანონის უარყოფის მატარებელი გენით ცოცხლობს, ცხოვრობს, უღლდება, ნაყოფიერდება და მრავლდება ფიცარში, ხმელ ფიცარში“ [ჭეიშვილი, 1989:370].

ფრთხილად შერჩეული სიტყვები მიანიშნებენ დელიკატურ, დახლართულ ვითარებათა მოსალოდნელ პერსპექტივაზე: „ასი ათასი მწერი ჭრიჭინებს იქ, ერთ ალაგას, ერთდროულად; უჯიშო ტირიფების რაყაში აბზინდას აბურდულ ჯეჯილში ჭრიჭინებენ სულმოუთქმელად; უხმობენ, ეძებენ, წყვეტილ-წყვეტილ უშვებენ პირობით სიგნალებს; ომობენ, გლოვობენ, ეფერებიან, ნაყოფიერდებიან გულის ტახიკარდიული დაგადუგით, ყრიან კვერცხებს, კვნესითა და ცრემლების ღვრით. სპერმით გატიკნილ ნაშალის პარკს აკვნეტს მდედრი მამრს; აკვნეტს აუჩქარებლად, საფუძვლიანად, ყოყმანისა და განსჯის გარეშე. დანარჩენები ჭრიჭინებენ გაბმულად, გაუთავებლად, უღვთოდ, უღმერთოდ, დაუნდობლად;

ფრთებქვეშ დამალულ ძვლის ხემს უსვამენ ფრთას და გულმოდგინედ ხერხავენ საკუთარ ძვლებს“ [ჭეიშვილი, 1989:371].

საყურადღებოა გამოკვეთილი სიმბოლიკა, რომელიც მოთხრობას გასდევს: მწერალი ჯერ მკილის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს, რომელიც ღამით ხმელ ფიცარს ხრავს, ფიცარში ცხოვრობს, იქვე მრავლდება და კვდება. ამის შემდეგ იწყება ქალაქის ცხოვრების სურათების წარმოჩენა: აქაც, ადამიანები მკილებივით საცოდავად ცხოვრობენ; ხრავენ ხმელ ფიცარს, ანუ, სასტიკ ცხოვრებას; ამ წითური ულვაშა ჭიის დარად ცოცხლობენ, უღლებიან, ნაყოფიერდებიან. თუ მკილები ბიოლოგიური აუცილებლობის ძალით ცხოვრობენ, ადამიანები - თავიანთი უსინდისობის, სიცრუის, უგულობის, უზნეობის წყალობით მათზე დაბლაც კი დგანან; ამდენად, მკილის სიმბოლიკა იმაზეც მიგვანიშნებს, რომ არსებითად, ადამიანთა ცხოვრებას აზრი დაკარგვია, ამაოა მათი ვნებათაღელვანი.

„მეოთხე სიმფონიაში“ ორი სიუჟეტური ხაზია საგულისხმო: ერთი მხრივ, საავადმყოფოს და მომაკვდავი ჟორიასი და, მეორე მხრივ, ჟორიას „მოსაწყობი“ ქალიშვილისა და მისაღები გამოცდების. სიუჟეტის თანახმად, მთავარი პერსონაჟი - მძლოლი ჟორია, საავადმყოფოში უკანასკნელ დღეებს ითვლის; იმავდროულად, მისი ქალიშვილი ნარგიზა, უმაღლეს სასწავლებელში „ეწყობა“ (და არა „აბარებს“). ეს ორი სიუჟეტური ხაზი - საავადმყოფო//გამოცდა - პარალელურად ვითარდება, ერთმანეთს ენაცვლება, მაგრამ მკითხველისთვის ადვილი შესამჩნევია, რომ საავადმყოფოს გარეთ არსებულ სივრცეში უფრო საშინელი სენია დავანებული, რომელსაც მთელი საზოგადოება დაუავადმყოფებია. სიყალბე და სიცრუე, სხვადასხვა ფორმით, თითქმის ყველა სფეროში ვლინდება: სამსახურში, სადაც მუშაობს მთავარი პერსონაჟი, განყოფილების გამგე მთელი დღე კროსვორდის ამოხსნით არის დაკავებული. მისი თანამშრომლების ერთი ნაწილი ჭადრაკის თამაშით არის გატაცებული, მეორეს კი - პოლიტიკასა და გამოცდებზე ლაყბობით გაჰყავს სამუშაო დღე. არც ექსპედიციაში წასული დოცენტი და მისი სტუდენტები იწუხებენ თავს; უმიზნოდ დახეტიალობენ აღმა-დაღმა, რაც მთავარია, გაცნობიერებული აქვთ, რომ ექსპედიცია სისულელეა, „აღარაფერია ჩასაწერი“, მაგრამ მაინც დადიან და ერთობიან. საავადმყოფოშიც „საქმიანი“ ატმოსფერო

სუფევს; სულ ფუსფუსი და მისვლა-მოსვლაა, მაგრამ ეს ყოველივე მოჩვენებითია. სინამდვილეში აქაც სრული უსულგულობაა გამეფებული; „როგორც ექიმს არ აწუხებდა ავადმყოფის უსაქციელობა, ისე ავადმყოფს არ აინტერესებდა, სჯეროდათ თუ არა მისი,“ - შენიშნავს ერთგან მწერალი. ამიტომაც, ამ დაწესებულებაშიც, სადაც ადამიანის სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი წყდება, ყველა ერთმანეთს ატყუებს: ექიმი - ავადმყოფს, ავადმყოფი - ექიმს, მომვლელი - ჭირისუფალს, ჭირისუფალი - მომვლელს და ა.შ. „აქ ყველანი ტყუოდნენ, იმ ნიკაპახვეული დაბალი ქალის გარდა და სწორედ იმ დაბალი ქალის დანახვა არ უნდოდა ჟორიას იმ წუთას. პროფესორი მაინც პროფესორი იყო და ყველას ის ერჩია, რადგან სხვაზე კარგად, დამაჯერებლად და სხვაზე მართლად ტყუოდა“ [ჭეიშვილი, 1989:440].

საყურადღებოა, რომ ავადმყოფიც თავს იტყუებს, რადგან სიბრაღის გრძნობა ეუფლება საკუთარი თავის მიმართ. ცხადია, ამ შემთხვევაში ტყუილს ფსიქოლოგიური ფაქტორი ასაზრდოებს, მაგრამ მწერალს აქცენტი სხვა რამეზე გადააქვს; კერძოდ, იმაზე, რომ იქ, სადაც ყველაზე მეტად საჭიროა გულისხმიერება და კაცთმოყვარეობა, ბატონობს უსულგულობა და გულგრილობა და რაც ყველაზე მეტად თვალში საცემია - სიცრუე და სიყალბე. მაგალითისთვის მოვიყვანთ ეპიზოდს, რომელშიც ექიმებს მომაკვდავი ჟორიას თავიდან მოცილება სურთ, რათა აქტივში არ დაფიქსირდეს მისი გარდაცვალება; ამიტომაც ჭირისუფლებს არწმუნებენ: გაიყვანეთ, თორემ გაჭრიანო. თავის მხრივ, ჟორიას ძმებს, ცოლების შიშითა და ოჯახური უსიამოვნების თავიდან ასაცილებლად, მისი სახლში წაყვანა არ სურთ და უარზე არიან, გზაში არ შემოგვაკვდესო. „განაჩენი კი, ყოველ შემთხვევაში, საავადმყოფოს მხრიდან, როგორც ჩანდა, გამოტანილი იყო, რადგან ბრგე ექიმი დერეფანში გამოსულ, დაბნეულ ძმებს არწმუნებდა, სახლში წაიყვანეთ, ჯობიაო და იშველიებდა მიზეზს, რომელიც ბაკალეია-გასტრონომიის წარმომადგენლობაზე ეფექტურად მოქმედებდა. აქ თუ მოკვდა, გაჭრიან, წესია ამნაირიო. თანაც, როგორც ბესომაც გაარკვია (პალატაში უკვე ვეღარ შედიოდა), თავად ჟორიას ეთქვა, წამიყვანეთო. საავადმყოფო იშორებდა, მაგრამ ავადმყოფსაც აღარ უნდოდა დარჩენა. სად უნდა წაეყვანათ, ქუთაისში? რასაკვირველია, ერთ-

ერთი ძმის კერძო ბინაში, სადაც ისინი უფროსობდნენ, მაგრამ ვერ მზრძანებლობდნენ, კი არ ეშინოდათ, ერიდებოდათ ცოლებისა და ბოლო-ბოლო, ეშინოდათ (ასე დავარქვათ) ოჯახური უსიამოვნებისა“ [ჭეიშვილი, 1989:447].

ვფიქრობ, რომ ეს დეტალი საკმაოდ ნათლად მეტყველებს იმ უსულგულობაზე, სულმოკლეობაზე, რომელიც საზოგადოებაში სუფევს. სიკვდილთან ბრძოლის გარდაუვალი ტრაგედიის შემთხვევაშიც კი, ადამიანები მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობენ და ავიწყდებათ, რომ ყველანი სიკვდილის შვილები არიან. იმის მიუხედავად, რომ თავად ჟორიაც გრძნობს მოახლოებულ აღსასრულს, ისიც არაგულწრფელია; როცა მას ერთ ბოთლ ყურძნის წვენს მიაწოდებს უფროსი ძმა, უარს ეტყვის: „არ მინდა, ნარგიზას წაუღეთო“. ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით აკადემიკოსი ელიზბარ ჯაველიძე შენიშნავს: „ამ სიტუაციაში ეს ფრაზა ძალზე ყალბად ჟღერს და იქითკენ არის გამიზნული, რომ ისევ და ისევ საკუთარი თავი შეაბრალოს და შეაცოდოს ახლობელს, მაგრამ რატომ დასჭირდა ეს სიყალბე სიკვდილის წინ ადამიანს?! აი, რაზე ფიქრობს ბესო იაძე და მასთან ერთად მკითხველიც. ნუთუ იმიტომ, რომ ახლობელთა გულქვობა და ყინული გააღღვოს და წამიერად მათი წრფელი თანაგრძნობით დამშვიდდეს?!“ [ჯაველიძე, 1987:130].

მწერლის გულისწყრომა სავსებით ნათელია; მას აშფოთებს ის გარემოება, რომ, როცა საქმე ეხება მომავალი თაობის ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპს, რომელიც გარკვეულწილად, ერის მერმისს განსაზღვრავს; როცა სამამულიშვილო და სერიოზული საქმე წყდება, ის ადამიანები, ვისაც ყველაზე მეტად მოეთხოვება ამ მნიშვნელოვანი მომენტის გაცნობიერება, ვინც ყველაზე ახლოს უნდა მიიტანოს გულთან ეს სიტუაცია, ლაზღანდარობენ და ერთობიან. მისაღებ გამოცდებზეც სიყალბე და სიცრუე სუფევს; აქაც ფული წყვეტს ყველაფერს. დავით კლდიაშვილის პერსონაჟების მსგავსად, დადიან მშობლები, ეძებენ „პატრონს“, ანუ, გავლენიან პირს, რომელიც მათ შვილს უმაღლესში „მოაწყობს“. მთელ ქალაქში ლეგენდად დადის ვინმე ხერკელაშვილის ამბავი, რომელიც წლების წინ თავისი ცოდნით ჩარიცხულა უმაღლესში. ლეგენდარული ხერკელაშვილი მოჰყავთ იმის

მაგალითად, რომ მისაღებ გამოცდებზე ცოდნა არ იკარგება! თუმცა, ცხადია, რომ ეს ერთი ახალგაზრდა არსებულ სიტუაციას ვერ შეცვლის.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მისაღები გამოცდების შეულამაზებელი პერიპეტეები მოთხრობას ლაიტმოტივად გასდევს. ეს არის საკმაოდ სუსხიანი სატირა იმ მოვლენებზე, რომელიც თან ახლდა 1960-1980-იანი წლების საბჭოურ რეალობას. ზაფხულის ციებ-ცხელებასა და მისგან გამოწვეულ „კონვულსიებს“ გაუთანგავს მოთხრობის პერსონაჟები. მათი თითქმის ყოველი ცნობიერი ქმედება ამ საჭირბოროტო პრობლემის დაძლევისკენაა მიმართული; თავდაუზოგავი ენერგიით მიისწრაფიან მიზნის მისაღწევად, საკუთრი შვილებისა და ნათესავების უმაღლეს სასწავლებლებში „დასაბინავებლად“. მფარველობისა და მხარდაჭერის მაღალი ადამიანური პრინციპი, ამ შემთხვევაში, რაღაც განსაკუთრებულ იერს იძენს და უკიდურესად გამარჯვებული სახით არის წარმოჩენილი.

ირონიული შტრიხებითა და ინტონაციებით არის გადმოცემული თავად გამომცდელთა სახეებიც: პატიოსანი და ფულის ამღები, პრინციპული და ვითომ ობიექტური, გაუგონარი ამბების შემთხვევლი და მოთხრობელი და ა.შ... მწერალი სავსებით რეალისტურად წარმოაჩენს იმ აჟიტირებულ ატმოსფეროს, რომელშიც გამომცდელები იმყოფებიან; მძაფრი კომიკური ფერებით გვიხატავს მოვლენებს, რომელთა ჭეშმარიტებასა და სიმართლეში მკითხველს ეჭვი არ ეპარება. მთავარი მაინც ის არის, რომ ავტორი ამ ყოფითობასა და კომიკურში ახერხებს განზოგადებულისა და სოციოლოგიური მნიშვნელობის მქონე მოვლენათა წინ წამოწევას, მათი ავკარგიანობის წარმოჩენას. მოთხრობის მკითხველი ხედავს, რომ გამომცდელებიც „პინგვინები“ არიან (როგორც თავად უწოდებენ აბიტურიენტებს) და ბინძურ თამაშში არიან ჩაბმულნი.

ზოგადად, რეზო ჭეიშვილისთვის არ არის დამახასიათებელი სარკაზმი; მის იუმორს ყოველთვის ასაზრდოებს სიყვარული და პატივისცემა ადამიანის მიმართ; მწერალი მკაცრი მსაჯულის როლში არასოდეს გვევლინება. მან კარგად იცის, რომ ადამიანური სისუსტეები ყველას დიდსულოვნად მიეტევება, მაგრამ, როცა გამომცდელების „კაფიომანიობაზე“ ჩამოვარდება სიტყვა, თავს ვეღარ იკავებს და მწვავე სარკაზმით უმასპინძლდება მათ. მწერალი შემდეგნაირად გადმოგვცემს

გამოცდის პროცესში მათ ახირებულ სურვილს პოეტური ვარჯიშებისა: „სალალობო ლექსებს თხზავდნენ გამოცდებზე ისინი: ქალაღდის ნახევებზე; გამორთმეულ რვეულებზე დაწერილ კაფიებს (ხინკლის თემატიკას რომ არ შორდებოდა) აწოდებდნენ ერთმანეთს იქვე, სერიოზულად კითხულობდნენ იქვე და აღტაცებას იმ სიტუაციაშიც ვერ ფარავდნენ. გულმოდგინედ ინახავდნენ შემდეგ იმ ნაგლეჯებს, ათეთრებდნენ, იმახსოვრებდნენ და სიამაყით ამზეურებდნენ საამისოდ არცთუ მთლად შესაფერის საკრებულოებში“ [ჭეიშვილი, 1989:395]. საოცრად ტიპურია კონსპირაციაში მყოფი ლექტორის ფსიქოლოგიური სახეც, რომელიც „...სახლში აღარ ათევდა ღამეს, მაგრამ ცოლის საშუალებით უკავშირდებოდა ახლობლებს და ხვდებოდა იმათ, ვისთვისაც თავის არიდება არ შეიძლებოდა, ან არ თვლიდა საჭიროდ“ [ჭეიშვილი, 1989:398].

დროის შეუბრალებელ დინებას ყველა ემორჩილება. სასიკვდილოდ განწირული ჟორიაც მოთმინებით ელის აღსასრულს. იგი უსიცოცხლო მზერით გაჰყურებს საწოლთან შემოკრებილ ახლობლებს; ერთი გამოირჩევა მისთვის ამ სახეებში – მისი აბიტურიენტი ქალიშვილი. მის მიმართ სიყვარული აიძულებს, საკუთარი ტკივილები მიივიწყოს და შვილის საზრუნავით აივსოს უსიხარულო დღეები. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც წარმატებით დასრულდა დიდი საფიქრალი (ნარგიზა „მოეწყო“!), ჟორია მთელი არსებით მიეცა სიცოცხლესთან გამომშვიდობების საზრუნავს.

ნაწარმოების მიხედვით, ყველა სფეროში შემთხვევითი ხალხია მოხვედრილი; მაგ., სასაფლაოს ადმინისტრატორად ფრანგული ენის სპეციალისტი გვევლინება, ხოლო მისაღებ გამოცდებს იბარებს ლექტორი, რომლის დახმარებით ჭირისუფლები მიცვალებულის გამჰატოსნებელს პოულობენ. მწერალი წარმოაჩენს სიცრუით გაჯერებულ ატმოსფეროს, რომელშიც მთელი საზოგადოება ცხოვრობს. ადამიანები ისე არიან შეცვლილნი და გადაგვარებულები, რომ მშობლებთან დამოკიდებულებაშიც კი (თუნდაც, გარდაცვლილებთან), სიყალბეს ავლენენ. ასე, აღიო ღვაბერიძეს შემთხვევით გაახსენდება დედის საფლავი, იმ დედისა, რომელიც მის მშობიარობას გადაჰყვა. მეორე პერსონაჟი კი, მთვრალ თანამესუფრებთან ერთად ღამით ეძებს მამის საფლავს; რომ ვერ იპოვის, თავს

დაიმშვიდებს, ამ სიბნელეში რას მიხვდებიანო და მთელი ღამის განმავლობაში სხვის საფლავზე აქეიფებს ძმაცაცებს. ნარატივის მთავარი გმირის, ჟორიას გარდაცვალების შემდეგ ჩნდება ახალი პრობლემა; მიცვალებული უნდა დაიმარხოს, მაგრამ სასაფლაოზე ადგილი არ არის და მისი შოვნაა პრობლემა. ფულის დემონური ძალა განაგებს ადამიანთა ცნობიერებას, საზოგადოებას, ცხოვრების წესს; ასეთ ვითარებაში, ადამიანის გარდაცვალებაც კი, ტრაგიკომიკური მოვლენა ხდება.

მწერალი არ ინდობს გონებადაბნეულ ჭირისუფლებს, რომლებიც ხშირად კომიკურ მდგომარეობაში იგდებენ თავს. გავიხსენოთ თუნდაც ერთი „დარბაისელი მანდილოსანი“, რომელიც პირდაპირ სასაფლაოზე „გაიშხლართება“ იმ მიზნით, რომ ადმინისტრატორს დაუმტკიცოს მისთვის სასაფლაოდ გამოყოფილი ადგილის სიმცირე. მწერალი აშიშვლებს სასაფლაოს პერსონალის შინაგან სიცარიელეს; მისი სარკაზმი აქაც დაუნდობელი და გამანადგურებელია. მაგალითად, აი, რა ადარდებს ზაფხულის ცხელ დღეებში სასაფლაოს ადმინისტრატორს: „არ არის მუშაობა, არა, - შორიდანვე წამოიწყო ამილახვარმა, - დაიცალა ქალაქი და ესენი შვებულებაში ვერ გავყარე, არადა, გეგმას ვერ ვასრულებ... დროა ასეთი, ნაკლებია ნედლეული, ასე რომ ვთქვათ... არაა სამუშაო და რა ვუყო, ცოცხლებს ხომ ვერ დავმარხავ“ [ჭეიშვილი, 1989:461]. ამაზე მეტი ცინიზმი, აბუჩად აგდება ადამიანთა მოდგმისა რაღა უნდა იყოს!.. მაგრამ ადამიანთა სულიერი გახრწნა იმით ცნაურდება, რომ თავად ადმინისტრატორი ამ ცინიზმს ვერ გრძნობს და მისი წუხილიც გეგმის შეუსრულებლობის გამო სავსებით გულწრფელია.

მოთხრობის სიუჟეტური რკალი იკვრება ერთ–ერთი პერსონაჟის - ბესო იაძის - ფიქრებით, მთელი სისავსით რომ გადმოსცემენ ადამიანური ტრაგედიის ამ ხილული მაგალითისგან აღძრულ სატკივარს: „რა არის ადამიანო, რა რთული, ამავე დროს, რა სუსტი და იოლად მოწყვლადი ნაწილებისაგან არის აგებული. რამდენ გარეგან, შინაგან სნეულებას, სტიქიურ, პოლიტიკურ, სოციალურ, ეროვნულ კატასტროფას უნდა გადაურჩეს, რომ დაბერდეს თუნდაც.... როგორ შეიძლება გონიერი არსება სამუდამოდ გამოეთხოვოს სინამდვილეს, ასცდეს

მოძრაობას, გაეთიშოს დროს, რომელიც მის გარეშე არ არსებობს. თუ ჩვენთან ერთად ქრება სინათლე, სამარადჟამოდ ესვენება მზე და ბნელდება ვარსკვლავიანი ცა, რად მინდა გონება. რატომ დამსაჯე, დასასრულის შეგრძნების უნარი რატომ წამართვი! მკილი ვარ, მომე ხვრის უნარი მკილისა, მაინც ხომ მკილი ვარ – შემოქმედი ჩემნაირი მკილისა“ [ჭეიშვილი, 1989:378].

ეს „ცოდებაბრაღიანი კითხვა“ უხსოვარი დროიდან მოდის და დაუსაბამოა თავისი ამოუხსნელი პერსპექტივით. ადამიანური გული ადრეც იმავე გრნობებით სცემდა, იმავე ვნებებით დუღდა და იმავე ენით ლაპარაკობდა, როგორც მომაკვდავი ახლობლის ტკივილებით სულითხორცამდე შეძრული და ფილოსოფიურ განსჯას მინდობილი ბესო იაძე – მწერალი და ფიქრებთან დამეგობრებული მეოცნებე. მწერალი ყოველგვარი ყალბი განცვიფრებისა და უაზრო აღშფოთების გამომხატველი ინტონაციის გარეშე აკვირდება და სხვასაც უჩვენებს ტანჯვისა და იმედების ამ ტაძარში დამკვიდრებულ მაღალფარდოვან წესრიგიანობას, რომელიც ვერაფრით ამშვიდებს ავადმყოფთა უნუგეშო ყოფას.

მკაცრი და იმპოზანტურია თეთრხალათიანთა ჟესტ-მიმიკის ღრმად შეთვისებული ხელოვნება, მაგრამ სავალალო ისაა, რომ ავადმყოფზე ზემოქმედების ეს ნიღაბი მშვენივრადაა ამოხსნილი და გამოკვლეული სწორედ მათ მიერ, ვისთვისაცაა იგი გამიზნული. მოჩვენებითი მორჩილება კიდევ უფრო ამძაფრებს მოახლოებული კატასტროფის გარდუვალობას, რადგან აღარაფერი რჩება ავადმყოფს სერიოზულად ხელმოსაკიდი და საიმედო. ხელჩაქნეული მხოლოდ შემთხვევის მსუბუქ ფრთებსღა ანდობს საკუთარ სიცოცხლეს, თუმცა სასომიხდილს აღარც ამისა სჯერა; „ავადმყოფი კი უმეტესწილად თვლემდა, დუმდა, ოხრავდა ხანდახან. სხვაზე მეტს გრძნობდა, სხვაზე მეტს ხვდებოდა და არ ამხელდა; იუცოდინარებდა მედიცინაში ისედაც გაუცნობიერებელ თავს; ყველაზე უკეთესად ატყუებდა საკუთარ თავს, რადგან ის თავი სხვაზე მეტად ეცოდებოდა და არ ეთმობოდა, თვლემდა, ძილ-ღვიძლშიც ფიქრობდა, ვაიო, იძახდა მისდაუნებურად“ [ჭეიშვილი, 1989:384].

სულთმობრძავი ადამიანის ტანჯვა სიცოცხლის კანონზომიერებაზე დააფიქრებს ცხოვრების მიწიერი იმპულსებით თავდავიწყებულ ახლობლებს;

როგორც გ. ბენაშვილი შენიშნავს, „...სამწუხარო ისაა, რომ ეფემერულია მათი ამგვარი მდგომარეობა; ისინი საგანთა საერთო კავშირის მონა-მორჩილნი არიან და ამიტომაც საკუთარი არსებობით ავლენენ დიადი მრავალსახოვნების კანონს, კერძოდ, ყვავილოვნებისა და ჭკნობის სიხარულისა და სევდის იმანენტური ერთიანობისა და მოძრაობის აუცილებლობას“ [ბენაშვილი, 1989:135]. მოთხრობის ფინალში ნამთვრალევი ბესო იაძე ჯდება მანქანაში, ქალაქს სცილდება და თითქმის, მდინარე ვერეს სათავემდე მიდის. აქ ხაკისფერი აღარ ადევთ ხეებსა და წყალს. ადამიანი გრძნობს თავის არარაობას და უმწეობას; ამიტომ, თავისი თავი მკილი ჰგონია: „ხომ ვთქვი, მკილი ვარ მეთქი. მაქვს ცოდნა მკილისა, განათლება მკილისა, შეცნობის უნარი მკილისა, პერსპექტივა მკილისა: მომეც ბარემ ძალი მკილისა, იმედი მკილისა და წაიღე ჭკუა ჩემი, დარდი ჩემი, სიკეთე ჩემი და სიყვარული“ [ჭეიშვილი, 1989:511].

„მეოთხე სიმფონიასთან“ დაკავშირებით საინტერესოდ გვეჩვენება პროფესორ სოსო სიგუას მიერ ჟურნალ „კრიტიკის“ ფურცლებზე გამოთქმული მოსაზრება, რომლის თანახმად ჭეიშვილის პერსონაჟები რემინისცენციურად ილია ჭავჭავაძისა და დავით კლდიაშვილის ლიტერატურულ პერსონაჟებს მიემართებიან: „რეზო ჭეიშვილის პერსონაჟები თათქარიძეთა, ქამუშაძეთა, სამანიშვილთა შთამომავალნი არიან. მართალია, ისინი აზნაურები არ გახლავან, მაგრამ ამას რა მნიშვნელობა აქვს – კუდაბზიკობა, სიყალბე, პირმოთნეობა, ტრაბახი ისევე ახასიათებთ, როგორც მათ წინაპრებს. მწერალი ყოველგვარი შელამაზებისა და პოეტურობის გარეშე გვიჩვენებს თანამედროვე ცხოვრების სურათებს; ზოგჯერ, ნატურალისტურადაც. ირონია და იუმორი, ამ შემთხვევაში, მიემართება იმ ტრაგიკომიკური ყოფის რეალურ ასახვას, იმ საზოგადოების ცხოვრების ჩვენებას, რომელმაც კარგა ხანია, დაკარგა ზნეობრივი ორიენტირები და იდეალები. ავტორი შეგნებულად მიმართავს პერსონაჟთა მეტყველების დარღვევას; ისინი ჟარგონით, უსახური ენით საუბრობენ; მეტყველებაშიც ცნაურდება მათი სიყალბეზე აგებული უაზრო ცხოვრება“ [სიგუა, 1989:12]. კრიტიკოსის თვალსაზრისის თანახმად, „მეოთხე სიმფონია“ პესიმისტური ნაწარმოებია. ერთი შეხედვით, მკითხველმა შესაძლოა, იგი იუმორით გაჯერებულ

თხზულებად მიიჩნოს; თუმცა იუმორი მხოლოდ საფარველია, რომლის ქვეშ მოქცეულია დრამატული და ტრაგიკული განწყობები. აქვე შევნიშნავთ, რომ ავტორი სულაც არ ცდილობს ჰიპერბოლიზირებას, რათა საერთო ფონი დაამძიმოს. რეზო ჭეიშვილი რჩება რეალისტ მხატვარად (ზოგჯერ ნატურალიზმშიც გადადის); ამდენად, ნაწარმოების კონცეფცია უაღრესად დამაფიქრებელია და ამასთანავე, განახლებისა და გაჯანსაღებისკენ მოუწოდებს საზოგადოებას [სიგუა, 1989:12].

„აქტუალურიც და მხატვრულიც“ - ასეთი შეფასება მისცა პროფესორმა ნოდარ ნათამემ რეზო ჭეიშვილის „მეოთხე სიმფონიას“. პირველ რიგში, ავტორი იწონებს მწერლის უცდომელ და დახვეწილ ტაქტს, პირუთვნელობას, „საუცხოო რეალისტურ სცენებს“. ნ. ნათამე ანალიზებს ნაწარმოების სხვადასხვა ასპექტს; ყურადღებას ამახვილებს პერსონაჟთა თუ ავტორისეულ მეტყველებაზე; საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამს სათაურთან დაკავშირებით, უკავშირებს მას ბეთჰოვენის „მეოთხე სიმფონიის“ ესთეტიკას და საუბრობს შესაბამის შთაბეჭდილებებზე, რომელთა საფუძველზე აღნიშნული მოთხრობა გამორჩეულ ადგილს იკავებს თანამედროვე ქართულ მწერლობაში [ნათამე, 1988:129]. ე. ჯაველიძის აზრით კი, რეზო ჭეიშვილის ზოგჯერ „გარანდული“ და ზოგჯერ „ხორკლიანი“ სიცილი მიმართულია იქითკენ, რომ ქართველი კაცი გამოიყვანოს უმეცრების ძილქუშიდან, მანკიერი მხარეები არა მარტო ამხილოს, არამედ მათი უაზრობა გაასიგრძეგანოს. ამიტომაც არის ჩვენი ცხოვრების ერთი მონაკვეთი იმ კუთხით დანახული, როცა კეთილშობილურ მიზნებს მოკლებული სიცოცხლის ფენომენს თავისთავად ეკარგება ფასი და უაზრო თამაშად წარმოგვიდგება [ჯაველიძე, 1987:132].

„მეოთხე სიმფონიაში“ რეზო ჭეიშვილის პროზისთვის დამახასიათებელი შესანიშნავი ნარატიული ტექნიკა, სხარტი მეტყველება, გროტესკულობა, ფაქტობრივი უტრირება (და გარკვეულწილად, ჰიპერბოლიზებაც), იუმორი, როგორც ხერხი და როგორც მსოფლმხედველობა, ისე ერწყმის აქტუალურ პრობლემატიკას, რომ მაქსიმალურად მიიღწევა ესთეტიკური მთლიანობა, მხატვრული წონასწორობა. ამავე დროს, ეს ნაწარმოები ერთი ღრმა, მტკივნეული

დაფიქრება „ადამის მოდემის“ არსებობაზე, მის ფუნქციაზე, დაუოკებელ და დაუდევარ ლტოლვასა თუ ძიებაზე, რასაც კონტრასტული ფარდობის ხერხით უპირისპირდება ემპირიული ფასეულობანი, ყოფითი უბადრუკობანი და ამიტომაც, საოცრად მტკივნეულად წარმოჩნდება ჩვენი გარემომცველი ზნეობრივი თუ სოციალური სინამდვილე.

მწერალი ადამიანის ამქვეყნიური დანიშნულების ეგზისტენციალურ პრობლემას განიხილავს მკილის, ამ წითური, ულვაშა ჭიის მეტაფორის კონტექსტში. ასე გადაკვრით, მაგრამ მიზანსწრაფულად მკვიდრდება მკითხველის ესთეტიკურ ცნობიერებაში ბიბლიური ფორმულირება „მატლ ვარ და არა კაც“. მაგრამ მორალური წინააღმდეგობა იმაშია, რომ არა ღვთაებრივთან მიახლოებისთვის, არა სულიერი განწმენდის გამო იგრძნობა ეს „თვითდაკნინება“, არამედ სწორედ ნივთიერი, მატერიალური, ერთჯერადი და ყოფითი იმდენად შეჭრილა სოციუმის არსებაში, რომ შინაგანად ხრავს და შლის მის მთლიანობას. ორი სიუჟეტური ხაზი, რომელიც მოთხრობაში მოვლენათა არსს განსაზღვრავს, კარგად წარმოაჩენს ამ ვითარებას. მწერლისეული ირონია, თითქოს, უნდა ამსუბუქებდეს ამ ეფექტს, მაგრამ რეზო ჭეიშვილი სატირასა და სარკაზმს მიმართავს. იგი გარკვეულწილად, საკუთარ თავსაც გლოვობს; კიცხავს ამ ყოფაში, ამ საზოგადოებაში თავის არსებობას. მართლაცდა, ვინ უნდა ჩაითვალოს სრულყოფილად საზოგადოებაში, სადაც საავადმყოფო საავადმყოფოს არ ჰგავს, უმაღლესი სასწავლებელი - სასწავლებელს, ქალი - ქალს, ოჯახი - ოჯახს; სადაც დიპლომი გამხდარა ცხოვრების საზომი და ახალგაზრდებს ცხოვრებას უშხამავს მისთვის ხელჩართული ბრძოლა. რა უნდა ჩაითვალოს სრულყოფილად იმ საზოგადოებაში, სადაც ათი წლის განმავლობაში მხოლოდ ერთმა ახალგაზრდამ - ხერკელაშვილმა - ჩააბარა პროტექციის გარეშე მისაღები გამოცდები. ეს ფაქტი გამომცდელებს ხომ ახსოვთ და ახსოვთ და ტელევიზორშიც გამოუცხადებიათ თურმე ამის შესახებ: „...ხომ მოეწყო ხერკელაშვილი თავისით. ჩამოვიდა სოფლიდან უპატრონოდ და მოეწყო, მართლა ისე კი არაა საქმე“ [ჭეიშვილი, 1989:399]. რეზო ჭეიშვილი სავსებით შეუფარავ პაროდია-ტრავესტირების ხერხსაც მიმართავს „დარისპანის გასაჭირის“ მოტივებზე, როდესაც პროტექტორების წინაშე

ორი ახალგაზრდა გოგონას „ბედი უნდა გადაწყდეს“. ეს სცენა აღსავსეა კომიზმით, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, იგი ღრმად დრამატული (თუ ტრაგიკული არა) განწყობის მომცველია [ლორია, 2005:86].

რეზო ჭეიშვილის მორიგ შემოქმედებით გამარჯვებად შეიძლება ჩაითვალოს მოთხრობა „ცისფერი მთები“ - მახვილი სატირული ხედვის, მდიდარი ფანტაზიისა და ფსიქოლოგიური წვდომის შესანიშნავი ნიმუში. მასში ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად არის შერწყმული უცნაური და ექსტრავაგანტური - ჩვეულებრივთან, „ირეალური“ სიტუაციები - ცხოვრებისეული ლოგიკის კანონებით ვითარდებიან და რომანტიკული გამონაგონისა და ყოველდღიურობის გამთლიანებისკენ მიილტვიან. გ. ბენაშვილის შენიშვნით, „... ლეთარგიულ ძილს მიცემული მიკროსამყარო და მასში აღქმული უნაპირო მანკიერება - სწორედ ამ ესთეტიკური პრინციპითაა ნაძერწი და ფორმალქმნილი ნაწარმოები“ [ბენაშვილი, 1989:145].

მოთხრობა ე.წ. ბრეჟნევისეული „სტაგნაციის“ პერიოდში იწერებოდა და აბსოლუტური სიზუსტით გადმოსცემს იმდროინდელ საზოგადოებაში არსებულ განწყობას; მაგალითად, ერთ-ერთ საკვანძო ეპიზოდში ასახულია, თუ როგორ იხილავენ კოლეგიაზე ნაწარმოებს, რომელიც დამსწრეთაგან არავის წაუკითხავს. სანიმუშოა რეცენზია, რომელსაც თანამშრომლებს უგზავნის კოლეგიის ერთ-ერთი წევრი: „გულდასმით გადავათვალიერე (და არა წავიკითხე ან გავეცანი, ნ.ჯ.) „ლურჯი მთები“...(სათაურიც კი, შეცდომით არის მითითებული, ნ.ჯ.). უნდა მოგახსენოთ, რომ ძირითადად ვემხრობი და ვიზიარებ აქ გამოსული ამხანაგების შეხედულებებს, აზრებს, შენიშვნებს და ასე შემდეგ (თავად არ ესწრება, ამდენად, ცხადია, არ იცის, რას იტყვიან მისი კოლეგები, ნ.ჯ.)“ [ჭეიშვილი, 1988:487]. აღნიშნულ რეცენზიას, როგორც ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან და დამაჯერებელ დოკუმენტს, განხილვის დაწყებისთანავე კითხულობენ. სიტუაციის კომიკურობასა და აბსურდულობას ის ამძაფრებს, რომ სიტყვით გამოსულები ამ კურიოზულ დასკვნას ეყრდნობიან და სანიმუშოდ სახავენ, რადგან არც თავად აქვთ წარმოდგენა განსახილველ საკითხზე.

„ცისფერ მთებში“ რეზო ჭეიშვილმა შექმნა ერთ-ერთი დაწესებულების თანამშრომლების გროტესკული სახეები, რომლებიც თავიანთ უშუალო მოვალეობას სრულიად უინტერესოდ, უგულისყუროდ ეკიდებიან; თუმცა, ამავე დროს, ემნიან შთაბეჭდილებას, რომ ყელამდე არიან საქმეში ჩაფლულები. პერსონაჟთა გულგრილობასთან სრულ შესაბამისობაშია ანტურაჟი - კედლიდან უაზროდ მზირალი ფერწერული ტილო „გრელანდიის პეიზაჟი“; „...გრელანდიის პეიზაჟის“ ქვეშ დგას დაფიქრებული ვასო ჩორგოლაშვილი, კირის ნამცეცებით დაფარულ მაუდგადაკრულ მაგიდას დასჩერებია გაკვირვებული, მწვანე მაუდს სულს უბერავს, ასუფთავებს, გაზეთებს ილაგებს წინ; ჭილის შლიაპას კიდებს საკიდზე, ცხვირსახოცით მელოტ თავს და დაღარულ შუბლს იმშრალებს, ზევით იხედება, „გრელანდიას“ ათვალერებს, სურათიდან გადააქვს მზერა ფანჯარაზე, საიდანაც ბოლქვა-ბოლქვად ავარდნილ მტვერსა და აირში გახვეული წიდასფერი მოედანი და მოტობურთი ჩანს“ [ჭეიშვილი, 1988:405].

უპერსპექტივობას მოუცავს ფსევდოკლასიკური შენობის სივრცე, რომლის „საიმედოდ დაგმანულ ფანჯრებში ვერ აღწევს მანქანების ხმაური და ქალაქის შორეული ჟრიალი“. ძუნწი აღწერილობა აქ ორგანულად ერწყმის მოფუთფუთე ადამიანების ავტომატურად წარმოთქმულ წინადადებებს და ამით უფრო აძლიერებს ამოების განცდას. სიტყვის ამგვარი „თეორია“ მწერლის ბედნიერი აღმოჩენაა, რომელმაც უნიადაგო ოპტიმიზმის მოჩვენებითობას საბოლოოდ უნდა ახადოს ფარდა.

მოთხრობის მთავარ გმირს, სოსოს, თავისი რომანის „სპეციალისტთა“ სამსჯავროზე გამოტანის სურვილი ამოძრავებს; დააქვს ნაწარმოების რამდენიმე ეგზემპლარი ოთახიდან ოთახში და ამაოდ ცდილობს, საბჭოს რომელიმე წევრი გულწრფელად დააინტერესოს თავისი შემოქმედებით. თანდათან იკარგება წასაკითხად ჩამორიგებული რომანის ცალკეული ნაწილები; საბჭოს წევრები უხალისოდ ათვალერებენ გადარჩენილ ფურცლებს; „მოზუზულები დადიან თანამშრომლები დერეფნებში... სოსო მოაბიჯებს უხალისოდ. აუჩქარებლად; გზადაგზა ალებს თითქმის ყველა კარს, რომელიც მისი სურვილისა და მონდომების შედეგად იღება. ალებს, თუმცა არსად არ შედის, არსად არ ჩერდება...

საერთო ოთახიდან გამოსული, გაძებგილი ასანთის კოლოფის მაგიდაზე დაცემის ხმას მიყვება. შეუცდომლად ისვრიან ასანთს შორიდან ბორია, კაკო და თენგიზი. კოტე თავისუფალ მაგიდაზეა გაწოლილი გულადმა, ფეხები ზევით აქვს აშვერილი, ხელში მარაოსავით გაშლილი თაბახის გვერდები უჭირავს და ერთდროულად კითხულობს თითქმის ყველას“ [ჭეიშვილი, 1988:442].

რომანის სათაურიც კი, თანამშრომლებისთვის „...უსაგნო მსჯელობის ერთადერთი ხელმოსაჭიდია და ისინიც დაუშურველი ენაწყლიანობით ჰქადაგებენ უნიადაგო მოსაზრებებს, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო განსჯის ობიექტთან; „მე, – აცხადებს ერთი მათგანი, – მინდა მოგახსენოთ, რომ ძალიან მომეწონა სათაური „ტიან–შანი“ ანუ „ცისფერი მთები“. ყველაფრიდან ჩანს, რომ ავტორს, ეს მხოლოდ ჩემი აზრი არ არის, შემთხვევით არ აურჩევია ეს სახელწოდება... – ერთი დაამატე თუ გინდაო, დიახ – განაგრძობს ბორია. – ცისფერი სიმბოლოა სიმსუბუქის, სინაზის, სილამაზის. მთები კიდევ სიდიადის, მიუწვდომლობის განსახიერებაა. „მსდევდნენ, მეძახდნენ, მიზიდავდნენ ის მწვერვალები!“, ანდა „გინახავთ თქვენ მთები დაბინდულ ქლიავის!..“ ამიტომაცაა, რომ ამ უმშვენიერესი სათაურიდანაც ჩანს მომავალი ჩანაფიქრის იდეის განზოგადება, სათაურამდე არ მინდა დავიყვანო ყველაფერი, მაგრამ მშვენიერების სათავე თვით სათავეში და არა სათივეში, საწყისში, პირდაპირ რომ ვთქვათ, სათაურში მდებარეობს. მე ისევ გავიმეორებ პოეტის სიტყვებს: „მსდევდნენ, მეძახდნენ, მიზიდავდნენ ის მწვერვალები“ [ჭეიშვილი, 1988:490].

რეზო ჭეიშვილმა „ცისფერ მთებში“ დაგვიხატა ერთ ჭერქვეშ შეფარებული ადამიანები, რომელთაც მხოლოდ შენობის კედლები აკავშირებთ; საკუთარი პერსონის კეთილდღეობის დაცვის იმუნიტეტი არასოდეს აძლევთ უფლებას, მხარი დაუჭირონ ან დაუპირისპირდნენ მოვლენებს. ამგვარ გამღიზიანებლებზე ისინი მხოლოდ სუსტ რეაქციას იძლევიან, რადგან მათთვის სივრცეში არსებობის ეს ფორმა - ჩვეული ცხოვრებისეული რიტმის შენარჩუნების მყარი გარანტიაა. ამიტომაცაა, რომ სოსოს უცნობი რომანის ავ-კარგზე საუბარი მოკლებულია კატეგორიულობას და საბოლოო დასკვნაც მოწონებასა და არმოწონებას შორისაა. კოლეგიის სხდომაზე დაგვიანებული ახალაზრდა მწერალი სრულ

გაურკვევლობაშია; თითქოს, მოიწონეს კიდევ რომანი, მაგრამ სავალალო ისაა, რომ იგი ფიზიკურად აღარ არსებობს, რადგან დროთა განმავლობაში ფურცელ-ფურცელ დაკარგულა. ასე რომ, აბსტრაქტულად აპრობირებული რომანი სანთლით საძებარი გამხდარა. საოცარია საბჭოს წევრების გულგრილობა; განხილვისას ყველა ერთმანეთს ეთანხმება, იწონებს, იზიარებს გამოთქმულ შენიშვნებს ისე, რომ სოსოს გარდა, ეს ნაწარმოები არავის წაუკითხავს; მეტიც – ნაწარმოების ყველა პირი დაკარგულია.

მოთხრობის ფინალში დაკარგული რომანის ავტორი ორგანიზაციის მანქანაში ჩაჯდება და სრულიად შემთხვევით, უკანა ფანჯარასთან ნაცნობ საქალაქდეს მოჰკრავს თვალს მისთვის აგრერიგად მნიშვნელოვანი წარწერით - „ცისფერი მთები“, ანუ „ტიანშანი“. ცნობისმოყვარე მძღოლი აუხსნის ავტორს ამ დაკარგული ეგზემპლარის სევდიან ისტორიას: „ვიდაცას დარჩა გასულ შემოდგომაზე... აღარავინ მოიკითხა, ნაპოვნი ნივთების შემნახველ ბიუროშიც არ ჩაიბარეს“ [ჭეიშვილი, 1988:504]. მოვლენების ასე განვითარებას თვით იმგვარი, ორგანიზაციის სიურპრიზებით განებივრებული, კაციც კი, როგორც სოსო იყო, არ მოელოდა. ნირწამხდარი ფურცლავს რომანს, რომლის იდუმალი სათაური უპირისპირდება ავტორის რომანტიკისაგან დაშრეტილ ცხოვრებას: „ცისფერი სილამაზის, სიმორის, მიუწვდომლობის, აუხდენელი ოცნების, დაკარგული წლების და დამსხვრეული იმედების სიმბოლოა და ამ სიცისფერეში იმალება სიცოცხლის მარადიულობის საფუძველთა საფუძველი - იმედი“ [ჭეიშვილი, 1988:505].

მოთხრობაში სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია ფსევდოკლასიკური შენობის თანდათანობითი რღვევის პროცესი, რომელიც დროდადრო ახსენებს თავს „საქმიან“ თანამშრომლებს. რას უნდა მოასწავებდეს მიწისქვეშა ბიძგებით ნაჭრილობევი შენობის მოახლოებული მიმწუხრი ან მისი გაბზარული კედლებიდან უხვად ჩამომდინარე, მტვრად ქცეული გაჯის ნაწილაკები, რომელიც წამიერ საზრუნავს უჩენს უსაქმურობით გათანგულ თანამშრომლებს?! რაღა თქმა უნდა, ამ „ცოდვაში“ მეტროს მიწისქვეშა გვირაბსაც მიუძღვის ბრალი, რომელსაც შენობის მახლობლად უდევს გზა, მაგრამ ისიც სავარაუდოა, რომ სწორედ ამ ტიპის

შენობას უნდა დაეცია აბსურდული ყოფის ის უიმედობა, რითაც მისი ჰერმეტიკულად შემოსაზღვრული სივრცე სუნთქავდა.

ფსევდოკლასიკური შენობის სხეული უფრო ფსევდოადამიანური სულის ზეობითაა დაღრღნილ-დაჭიანებული, ვიდრე ბუნებრივი სიძაბუნით. ნაწარმოების ფინალში, ერთგვარად, გამოფხიზლდა კოლეგიის თანამშრომელთა მიძინებული ცხოვრება. ძლიერმა ბიძგმა კედელზე ჩამოკიდებული „გრელანდიის პეიზაჟი“ ძირს ჩამოაგდო და ქვეშ მოიყოლა სწორედ ის თანამშრომელი, რომელიც ოცდაშვიდი წლის განმავლობაში ამაოდ მოითხოვდა მის გადატანასა და ჩამოკიდებას სხვა კედელზე; რომელიც ამაოდ გაისარჯა რამდენიმე ათეული განცხადების დაწერით აღნიშნულთან დაკავშირებით, რადგან ვასო ჩორგოლაშვილის განცხადებები საბჭოური ბიუროკრატიზმის ლაბირინთებში უკვალოდ იკარგებოდა. კატასტროფის შემდეგ წამიერი შეშფოთების გაკრთომა თანამშრომლების გადარეცხილ სახეებზე მალევე უკვალოდ ქრება... კვლავ გაისმის შენობის დაბზარულ კედლებში დიადი ორგანიზაციის „უნარიანი“ ხელმძღვანელის ენერგიული ხმა, „დირექტორი ალაღბედად უბერავს მაგიდას სულს, დროდადრო იცინის და ნეკა თითს ისობს ხანდახან თავზე, კირი თუ აყრია არ იცის - დიახ, დიახ, დიახ, დიახ, დიახ, კი ბატონო, კი, კი, გასაგებია, კი ბატონო, დიახ, კი... - პირველ ყურმილს დებს და მეორეს იღებს“ [ჭეიშვილი, 1988:507]. საქმიანი კონტაქტი გარესამყაროსთან კვლავ გრძელდება და შესაძლოა, უფრო ინტენსიურიც კი ხდება, რადგან მთავარია საქმიანი ატმოსფეროს მოჩვენებითი რესპექტაბელურობის შენარჩუნება და არა ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესისთვის მხარდაჭერა, ხელის შეწყობა (რაც, უშუალოდ ევალეზა ამ ორგანიზაციას).

მოთხრობაში არაჩვეულებრივად არის რეალიზებული ავტორის ჩანაფიქრი: ნაწარმოები არ წარმოადგენს საბჭოთა სინამდვილეში გლობალური იმედგაცრუების მხატვრულ მანიფესტაციას. ეს არის დაცინვა ყოველივე იმისა, რაც ხელს უშლის გაუცხოების მომაკვდინებელი უფსკრულიდან თავდახსნის ცდას; რამაც, წარმატების შემთხვევაში, ადამიანს საკუთარი, ინდივიდუალური სახე უნდა დაუბრუნოს. „ცისფერ მთებში“ რეზო ჭეიშვილის „ანტიგმირი“, პირველ

რიგში, მთელი სოციუმია, საზოგადოებრივი სტრუქტურაა; მთავარი გმირიც და „ანტიგმირიც“ ეპოქას განასახიერებენ. მწერალი არ აკეთებს პედალირებას ცალკეულ პერსონაჟებზე (თუმცა თითოეულის სახე ორიგინალობით გამოირჩევა); მას საერთო სულისკვეთების და საერთო ატმოსფეროს წარმოჩენა უფრო აინტერესებს.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ რეზო ჭეიშვილის გამორჩეული კინემატოგრაფიული ხედვის უნარი, როგორც მწერლის ერთ-ერთ მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი სტილური თავისებურება. ცხადია, ეს მომენტი შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ქართველი კინორეჟისორებისთვის. შესანიშნავი ტანდემის წყალობით (სცენარის ავტორი - რეზო ჭეიშვილი, რეჟისორი - ელდარ შენგელაია) „ცისფერი მთები“ კლასიკურ კინოშედეგად იქცა. როგორც ცნობილია, რეზო ჭეიშვილს გადასაღებ მოედანზე დეკორაციების უკან, იმპროვიზებულ გარემოში უხდებოდა მუშაობა; ექსპრომტად წერდა დიალოგებს, რომლებიც ქართულ სოციალურ სინამდვილეში დღემდე ფრთიან გამოთქმებად რჩება („გივი, ჩვენ ვართ, გივი!“; „როდიდან როდემდე აქვს დალოდების საათები?“; „ყუფარაძეს რომ არ დაერეკა, მაგრამ დარეკა და...“; „თუ იცით, იგავ-არაკებს მიიღებს? - არა, მაგრამ უარს არ გეტყვით!“; „ერთი-ორი მარკშიდერი ყველგან არის საჭირო“; „გამაგებინეთ, მე აქ ვარ თუ იქ?“; „რა საჭიროა ორი სათაური? მომკლავს ეს ორი სათაური“; „აბა, რისთვის ვართ ჩვენ აქ?“ და ა.შ.).

„ცისფერი მთები“ ზოგმა კომედიად აღიქვა, ზოგმა - სატირად, ზოგმა კი - საბჭოთა ეპოქის პაროდიად. ამაზე რეჟისორის პასუხი ასეთია: „სურათი აბსურდული კომედიაა. ფილმში გაუთავებლად მეორდება ერთი და იგივე ვითარება. ეს არის ხერხი, რომლის საშუალებითაც შევეცადეთ გვეჩვენებინა საბჭოთა ეპოქის უაზრობა და უსულგულობა. იგავ-არაკის ფორმით ვთქვით, რომ უძრავი საზოგადოება დასანგრევად არის განწირული. ჩვენ ვცხოვრობდით აბსურდში. შემოქმედისთვის ყველაზე დიდი ბიძგი ჩვეულებრივი ყოფა და ცხოვრებაა. ყველაფერი იმ რეალობიდან მოდის, რომელიც ჩვენ გარშემოა. საბჭოთა ყოფა დიდად არ განსხვავდებოდა იმ აბსურდისგან, რაც ეკრანზე ავსახეთ. ჩვენ მხოლოდ ვითარების ოდნავ უტრირება მოვახდინეთ. მთავარი გმირის, სოსოს,

მსგავსად, მეც ხშირად დავდიოდი სცენარით ხელში კინოსტუდიის კიბეებზე გაუთავებლად. თვეების მანძილზე ვისმენდი ერთსა და იმავე უაზრო დაპირებებს, მაგრამ საქმე მაინც არ კეთდებოდა“ [ბასილაძე, 2010 (ელექტრონული რესურსი)].

ფილმში წარმოჩენილ „ორმაგ კოდირებასა“ და ალეგორიული მინიშნებების გამჭვირვალობაზე მეტყველებს ერთი მოგონებაც: „1985 წელს საბჭოთა კავშირის ცეკას პირველი მდივანი - მიხეილ გორბაჩოვი ბიჭვინთაში ისვენებდა. ერთ დღეს მან ედუარდ შევარდნაძეს დაურეკა და ქართული ფილმების ბიჭვინთაში ჩამოტანა სთხოვა. შევარდნაძემ რამდენიმე ფილმი წაიღო, მათ შორის „ცისფერი მთებიც“ იყო. რადგან სურათი ჯერ არ იყო რუსულ ენაზე თარგმნილი, შევარდნაძემ თან თარჯიმანი წაიყვანა. რა მოხდა „ცისფერი მთების“ ჩვენებისას ბიჭვინთაში, მე სწორედ ამ თარჯიმნისგან ვიცი. ფილმს სულ სამნი უყურებდნენ: შევარდნაძე, გორბაჩოვი და გორბაჩოვის მეუღლე რაისა. ჩვენებისას გორბაჩოვს რაიმე განსაკუთრებული ემოცია არ გამოუხატავს. ერთი-ორჯერ გაეცინა და მორჩა. როდესაც ფილმი დასრულდა, ცეკას პირველი მდივანი ადგა, დარბაზში გაიარ-გამოიარა და შევარდნაძეს უთხრა: „ედუარდ, თუ რამე არ ვიღონეთ, ჩვენც იგივე დაგვემართება, რაც ამ დაწესებულებას მოუვიდა ბოლოს. თავზე დაგვენგრევა ქვეყანაო“ [ბასილაძე, 2010 (ელექტრონული რესურსი)].

როგორც აღვნიშნეთ, „ცისფერი მთები“ რეზო ჭეიშვილის მოთხრობის მიხედვით არის გადაღებული, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მოთხრობა მხოლოდ იდეის მაპროვოცირებელი იმპულსი იყო. ჭეიშვილის მოთხრობის კომპოზიციურ ღერძს დირექტორი წარმოადგენს; მისი მეშვეობით არის გადმოცემული რედაქციაში არსებული ატოსფერო. რეზო ჭეიშვილმა სცენარი სხვადასხვა პერსონაჟებითა და დეტალებით გაამდიდრა; მაგალითად, სამთო ინჟინერი (მარკშეიდერი) და ჭერში ბზარებზე აგებული მთელი ისტორია მოთხრობაში საერთოდ არ არის. იგი აბსურდის გასამლიერებლად შექმნეს სცენარისტმა და რეჟისორმა. ბზარებს ბუნებრივად მიემა მოტობურთი ვიბრაციის თეორიით და მოტობურთის ფედერაციის ხელმძღვანელი ალბერტ ჩაჩანიძე თავისი ლირიკული ლექსების კრებულით; სიახლეა სესილია თაყაიშვილის პერსონაჟი - მუდამ უკმაყოფილო მოლარე, რომელსაც სულ თავი სტკივა და

სიგარეტს ეწევა და ა.შ. როგორც აღვნიშნეთ, მთავარი მიზანი - საბჭოური სტაგნაციის პერიოდის აბსურდულობის მთელი სიცხადით ჩვენება იყო. ნაწარმოებშიც და ფილმშიც ნათლად და დამაჯერებლად ჩანს საზოგადოების საერთო მანკიერებანი: ბიუროკრატიზმი, გულგრილობა, თანაგრძნობას მოკლებული ყალბი ურთიერთობანი, უდარდელობა, გაუცხოება და ა.შ. ამიტომაც ეს ფილმი სცილდება ქართული საბჭოური სინამდვილის ჩარჩოებს და არსებითად, ზოგადადამიანურ საფიქრალისა და სატკივრისადმია მიძღვნილი.

„ცისფერი მთები“ ნათლად გვიჩვენებს, რომ გულგრილობისა და უდარდელობის საერთო ატმოსფეროში არა მხოლოდ ჭეშმარიტი ადამიანური მიმართებებია გაყალბებული, არამედ საკუთრივ, დაწესებულებასაც დაუკარგავს თავისი ნამდვილი სახე; რედაქცია-გამომცემლობაში თანამშრომლები იმ საქმიანობით არიან დაკავებულები, რომელიც ამ დაწესებულების კედლებში არ უნდა კეთდებოდეს - ფრანგული და გერმანული ენების შესწავლით დაწყებული, ქსოვითა და მარკშრეიდერის მიღებით დამთავრებული. გულგრილობისა და ბიუროკრატიზმის აპოთეოზს წარმოადგენს დაწესებულების მთავარი რედაქტორისა და შენობის კომენდანტის გაუთავებელი დავა „გრელანდიის“ ერთი კედლიდან მეორეზე გადატანის თაობაზე. თუკი ბატონ ვასოს რაღაც საფუძველი მაინც აქვს, მოითხოვოს სურათის გადატანა (ეშინია, არ ჩამოვარდეს), კომენდანტის გაჯიუტებას არავითარი მიზეზი არა აქვს. ესეც ამ დაწესებულებაში გამეფებული ბიუროკრატიზმით გაჯერებული ატმოსფეროს უტყუარი ნიშანია, რომელსაც საფუძვლად უდევს თანამშრომელთა არაკოლექციონერობა, გულგრილობა, უპატივისცემლობა და ა. შ.

საინტერესოა, რომ ნაწარმოებშიც და ფილმშიც დაწესებულების დირექტორის – ბატონი ვაჟას - პერსონაჟშია კონსოლიდირებული ის მანკიერებანი და ნაკლოვანებანი, რომლებიც მის დაწესებულებაშია დამკვიდრებული; თუმცა თავად დირექტორი არანაირ უხერხულობას არ განიცდის მის გარშემო შექმნილი ვითარების გამო. ერთი შეხედვით, ბატონი ვაჟა საქმიანიც კია: მას გამუდმებით ურეკავენ, გაურკვეველ თათბირებზე იწვევენ, მუდამ გზაშია, მაგრამ გაუგებარია, რა შედეგი მოსდევს მის გამუდმებულ ფაციფუსს. მას კარგად აქვს მორგებული

მზრუნველი ხელმძღვანელის ნიღაბი: ყველას გულთბილად ესალმება, ყველას ამბავს კითხულობს, თითქოს, ბრაზობს ბიუროკრატიაზე, უკვირს, რომ „გრელანდია“ ჯერაც არ ჩამოუხსნიათ და ა.შ.; მაგრამ ამ ყველაფრის მიღმა გულგრილობა და სიყალბე იგრძნობა, რაც თავს იჩენს დაზეპირებულ ფრაზებში: „მალიან კარგი“, „აბა, რისთვის ვარ აქ მე“, „აბა, მე რას ვაკეთებ“, „რა საჭიროა ორი სათაური“ და ა. შ. ეს დაზეპირებული ფრაზები მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურება: წარმოაჩინოს კომუნიკაციის მოჩვენებითობა. ამის მშვენიერი ილუსტრაციაა მოთხრობის (და ფილმის) ბოლო ეპიზოდი; როდესაც ჭერჩამოქცეული შენობიდან უწესრიგოდ გამორბიან დაწესებულების თანამშრომლები, ბატონ ვაჟას უკვე მოუსწრია მანქანაში ჩაჯდომა და უფროსობასთან მორიგ შეხვედრაზე მიიჩქარის; თუმცა, ბოლო მომენტში გაახსენდება შეწყვეტილი თათბირის მთავარი გმირი, „მზრუნველობას“ იჩენს და „საქმიან“ დარიგებას უტოვებს: „სოსოს უთხარით, არაა საჭირო ორი სათაური“. გასაგებია, რომ დირექტორის ეს ფრაზა, ისე როგორც ბევრი სხვა, შინაარსისაგან დაცლილი და არადანიშნულებისამებრ ნათქვამია.

უნდა აღინიშნოს, რომ საბჭოური სისტემიდან გამომდინარე, ბატონი ვაჟა თავის თავს არ ეკუთვნის. იგი ჩვეულებრივი უნიციატივო ბიუროკრატია და, გარკვეულწილად, მისი გულგრილობაც აქედან გამომდინარეობს. ამ ტიპის ხელმძღვანელი, როგორი განათლებული და საქმიანიც არ უნდა ყოფილიყო, საბოლოოდ მაინც ზემო ინსტანციებს ექვემდებარებოდა. ამიტომაც, როდესაც აუწყებენ, „ყუფარაძემ დარეკაო“ (მითიური ყუფარაძე, სავარაუდოდ, ზემო ეშელონების ჩინოვნიკია), ვაჟა ზაზაევიჩი მყისიერად აიყვანს თანამშრომლად მარკშრეიდერს (სამთო ინჟინერს!) იმის მიუხედავად, რომ მის დაწესებულებას, ანუ, რედაქცია-გამომცემლობას, პროფილის მიხედვით, ნამდვილად არ ესაჭიროება მარკშრეიდერი; მაგრამ მისთვის მთავარია, რომ „ზემოდან“ (ანუ, ყუფარაძემ) დარეკეს.

ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები გარკვეული გზამკვლევის ფუნქციას ითავსებს; ამ შემთხვევაში ნაწარმოებიც და ფილმიც გარკვეულ მოწოდებად გაისმის, რათა ადამიანებმა ზურგი აქციონ უსულგულობასა და გულგრილობას, რომელთა გადალახვით ავცდებით ადამიანურ ტრაგედიას. თენგიზ ჩხაიძის

შენიშვნით, მწერლის მიერ მოთხრობაში წარმოჩენილი ვითარება იმდროინდელი საზოგადოებრივი ყოფის გარკვეულ, გროტესკულ სურათად აღიქმება; თუმცა, მოქმედი პირები - კარიკატურულად გამასხარავებულნი, რეალურად იერდაკარგულები არ არიან [ჩხაიძე, 1977:138]. რეზო ჭეიშვილისთვის უცხოა ნაძალადევად კომიკური სიტუაციების შექმნა. წვრილმანი კურიოზები, უცნაური შემთხვევითობანი, ძალდაუტანებელი კომიკური სიტუაციები დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას ახდენენ და ქმნიან „ცისფერი მთების“ იმგვარ მხატვრულ ქსოვილს, რომელიც მოწმობს ავტორის უღვევი ფანტაზიის, მხატვრული გამოსახვისა და ცხოვრებაზე დაკვირვების ნიჭს. არც ერთი ეპიზოდი არ არის საერთო სიუჟეტური ქსოვილიდან ამოვარდნილი, გამოცალკევებული; მთლიანად მასთან არის შერწყმული. საოცრად ზუსტია ანაიდა ბესტავაშვილის შეფასება: „რეზო ჭეიშვილი საუკეთესო მხატვარია პროვინციული ყოფა-ცხოვრებისა, მაგრამ მისი ფუნჯი კიდევ უფრო უღმობელი ხდება, როცა ასახავს სულით პროვინციელებს, რომელთაც სმენა დახშვით მშვენიერებისა და სიკეთის აღქმისათვის“ [ბესტავაშვილი, 1975:115].

ჩვენ მიერ ზემოთ გაანალიზებული ნაწარმოებები ნათელი ილუსტრაციაა მწერლის სარკაზმისა, რომელიც მიმართულია ადამიანთა შინაგანი (და არა გეოგრაფიული), სულიერი პროვინციალიზმის წინააღმდეგ; იმის, ვინც გულგრილობის ჭაობში ჩაძირულა, ნაკლებად აღელვებს და აფიქრებს სხვების, მით უფრო საზოგადოების, ქვეყნის საფიქრალი. მწერალმა ნოველები მეტყველი, ცოცხალი სურათებით, ადამიანთა ურთიერთობებით, მათი შინაგანი დრამისა თუ მოჩვენებითი ცხოვრების მიღმა დახატული რეალური ცხოვრებით - თავისი მომხიბვლელობითა და ცდუნებებით დაგვიხატა. ამდენად, რეზო ჭეიშვილის მოთხრობებმა და ნოველებმა სრულიად დამსახურებულად დაიმკვიდრეს ღირსეული ადგილი თანამედროვე ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

რეზო ჭეიშვილის მოთხრობათა გმირები ზოგჯერ, თითქოს, სხვისი ცხოვრებით ცხოვრობენ; ამ ადამიანთა რწმენით, მათი მოწოდება სულ სხვა იყო, მაგრამ ცხოვრების მკაცრმა ლოგიკამ სხვაგვარად, მათთვის არასასურველად წარმართა მათი ცხოვრების გზა. ამიტომაც ისინი მუდამ ოცნებობენ იმ

დაკარგულსა და სასურველზე, მიისწრაფვიან მისკენ, მაგრამ შექმნილი შეუსაბამო ფაქტორების გამო, ხშირად სასაცილო მდგომარეობაში აღმოჩნდებიან. მწერალი თანაგრძნობით ეკიდება თავის პერსონაჟებს და ღიმილით ხატავს ასეთ სიტუაციებში მოხვედრილ ადამიანებს. ზოგიერთ მათგანზე უკვე ვისაუბრეთ. რეზო ჭეიშვილი, ერთი შეხედვით, ირონიულად ეკიდება თავის გმირებს. თითქოს სასაცილოა მისი ბიჭიკო წერეთელი („ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“), რომელმაც ვერ გადაიტანა დაუმსახურებელი შეურაცხყოფა; სცენის ფანატიკოსი კოტე ჩხარელი, რომელიც გულს იმით იმშვიდებს, რომ სპექტაკლში ერთადერთი შემახილის - „ჰოპ“-ის თქმა მიანდეს („ჰოპ“); ბუღალტერი გრიშა ნემსაძე, რომელიც მთელი ცხოვრება ოცნებობდა „ბუღალტერიის მამაზე“ - ლუკა პაჩოლიზე წიგნის დაწერას („ლუკა პაჩოლის ცხოვრების უკანასკნელი წლები“) და სხვ. ეს ადამიანები საოცრად რეალურნი არიან, მართალნი, ცხოვრებიდან პირდაპირ გადმოწერილნი. ისინი არც გმირები არიან, არც არაჩვეულებრივი საქციელის ჩამდენნი, იშვიათად ჩანან ცხოვრების ავანსცენაზე და, ხელმოცარული აქტიორის - კოტე ჩხარელისა არ იყოს, მთელ ცხოვრებას კულისებში ატარებენ, იხოცებიან და თავიანთი განუხორციელებელი ოცნებები ჩააქვთ სამარეში.

მწერალი თავის პერსონაჟებს (პატარა, სასაცილო ადამიანებს) ძველებურ დუქნებში, პროვინციული ქალაქის ბუღალტერიაში, კლუბებსა და თეატრის კულისებში, საავადმყოფოში - ჩვეულებრივ, ყოფით გარემოში პოულობს. თუ გასული საუკუნის დასაწყისში (და მანამდეც, მე-19 საუკუნეში) „პატარა ადამიანის“ ლიტერატურულ ტიპს მეტწილად სოციალური გარემოებები განაპირობებდა (დ. კლდიაშვილის, შ. არაგვისპირელის, ჭ. ლომთათიძის, კ. გამსახურდიას, მ. ჯავახიშვილის და სხვ. ბელეტრისტიკა), ამ შემთხვევაში, პოლიტიკური გარემოების გამო ხდებიან ადამიანები დამცრობილნი. მათი ბედი, თითქოს, წინასწარ განსაზღვრულია ვიღაცის მიერ. დიდი ძალისხმევის მიუხედავად, ეს პატარა, „სასაცილო“ ადამიანები ვერაფერს ცვლიან; ისინი ვერ დაუპირისპირდებიან პოლიტიკურ სისტემას (და შესაძლოა, ვერც აცნობიერებენ, რომ ტოტალიტარული სახელმწიფოა მათი ბედის განმკარგავი). მკითხველს ჯერ ეცოდება, შემდეგ კი აქტიურად თანაუგრძნობს მათ; ეღიმება ათასნაირ

გულუბრყვილობაზე, უცნაურობაზე, აჩემებულ ოცნებებსა და ბოლოს, შეუფერებელ სიტუაციაში ჩადენილ უადგილო საქციელზე. რ. ჭეიშვილის პერსონაჟები ისე ცოცხლად არიან წარმოსახულნი, რომ მათი არსებობა ეჭვს არ იწვევს; რა სოციალური მნიშვნელობა აქვს ამ ადამიანების კომიკურ თუ ტრაგიკომიკურ ბედს; რა კონფლიქტებში მონაწილეობენ ისინი და რა იწვევს მათ სულიერ დრამას; რატომ გამოიყურებიან ეს „პროვინციელი გენიოსები“ თანამედროვე დონკიხოტებად და რატომ მარცხდებიან საზოგადოებრივ ასპარეზზე?

თითქმის არსად რეზო ჭეიშვილი არ ცდილობს მათ ცხოვრებისეულ მარცხში სოციალური ან პოლიტიკური სიტუაციის დადანაშაულებას; გამონაკლისია „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“, რომელშიც მოქალაქეობრივი გულახდილობით არის გადმოცემული პიროვნების კულტის სავალალო შედეგები, გაცხადებულია ჩვენი საზოგადოების შინაგანი წინააღმდეგობები. მართალია, რეზო ჭეიშვილი პირდაპირ არსად სვამს მწვავე სოციალურ ან პოლიტიკურ პრობლემებს, თუმცა ისინი ყოველი ნაწარმოებიდან „იმზირებიან“. მწერლის თვალთხედვის არეალში მოქცეული ადამიანები უმთავრესად მორალურ-ეთიკური ხასიათის წინააღმდეგობებში არიან გახლართულნი; თავიანთი ახირებული ხასიათის წყალობით ისინი გარეშე მყოფთა ირონიულ დამოკიდებულებას იმსახურებენ და სწორედ აქ ჩანს მწერლის ჰუმანისტური პოზიცია.

ნებსით თუ უნებლიეთ, რეზო ჭეიშვილი მის მიერ „ათვალისწუნებული“ ადამიანების გვერდით დგას, მათ მიმართ გამოვლენილ გულქვობას, სისასტიკეს, ცინიზმს შინაგანად ვერ ურიგდება. მართალია, ამგვარი ყოფითი კონფლიქტები გარეგნულ სიმძაფრეს მოკლებულია; ამდენად, მწერლის პროტესტს, მორალურ პოზიციას მკაფიოობა, მამხილებელი პათოსი თითქოს აკლია, მაგრამ მწერალი არსად ტოვებს თავის გმირებს ბედის ანაბარა და მკითხველში აღვიძებს მათდამი სიმპათიას (ზოგჯერ - სიბრალულის გრძნობას), რაც მორალური ზემოქმედების მეტად თავისებური ხერხია.

საგულისხმოა, რომ რეზო ჭეიშვილს თითქოს არცა ჰყავს დადებითი გმირი. მისი პერსონაჟები იცვლებიან ნოველიდან ნოველამდე და ერთი და იმავე გმირის -

უცნაურისა და მაძიებლის, რომელსაც აქვს უეჭველი ნაკლოვანებები - სახესხვაობას წარმოადგენენ. ავტორს გულწრფელად უყვარს თავისი გმირები, მათთან ერთად განიცდის მარცხს, ზეიმობს პატარ-პატარა გამარჯვებებს, სევდიანობს ან უხარია. რეზო ჭეიშვილის თანახმად, ბედნიერება ისაა, რომ მაქსიმალურად განახორციელო შენი ნიჭი და უნარი, წარმოაჩინო სულიერი მონაცემები. საგულისხმოა, რომ არც ერთი მისი გმირი არ ისწრაფვის მატერიალური კეთილდღეობისაკენ; მათი დისკომფორტი გამოწვეულია არა იმით, რომ მოკლებულნი არიან მატერიალურ სიკეთეს, არამედ სულიერი ინტერესების დაუკმაყოფილებლობით და სწორედ ეს გვიბიძგებს, რომ თანაგრძნობით მოვეპყრათ ამ სასაცილო, ახირებულ ადამიანებს.

მკვლევარი ანაიდა ბესტავაშვილი აღნიშნავს: „რეზო ჭეიშვილი... ახალი მატერიკის პირველადმომჩენია ქართულ პროზაში. რთული სათქმელია, ეყოლება თუ არა მიმდევრები, ეს ხომ არც ისე ადვილია. მას ახასიათებს გარეგნული სამკაულისაგან შეგნებულად განძარცვული ზუსტი ფრაზა, დამუხტული უზარმაზარი ემოციური ძალით. თავს არიდებს ბუნების სურათების გადმოცემას და, როგორც წესი, აღწერას, საერთოდ, ჟესტის, მოძრაობის სტენოგრამით ცვლის. შეუძლია ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში დაინახოს ფანტასტიკური, ზოგჯერ შეუძლებელი, დაუჯერებელი, ერთი მხრივ, და მეორე მხრივ, ისე აღწეროს ეს ფანტასტიკური, რომ იგი სავსებით რეალური, ჩვეულებრივი გვეჩვენოს“ [ბესტავაშვილი, 1975:115-116].

რეზო ჭეიშვილი მრავალი საინტერესო და საგულისხმო ნაწარმოების ავტორია, მაგრამ ჩვენ სადისერტაციო ნაშრომში რამდენიმე მათგანზე გავამახვილეთ ყურადღება. ზემოაღნიშნული ნაწარმოებების გაანალიზების საფუძველზე შეგვიძლია შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

- რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებაში საინტერესოდ აისახა „დათბობის“ ეპოქის ძირითადი მარკერები: გულწრფელობა, ლირიზმი და ირონიულობა. მწერალმა შემოგვთავაზა ჯანსაღი იუმორისა და მამხილებელი სატირის საინტერესო ნიმუშები; იუმორთან ერთად, მწერლის შემოქმედებას ახასიათებს გროტესკი, აბსურდულობა, ირონიულობა და, გარკვეულწილად, სარკაზმიც. მის

ნაწარმოებებში ასახულია სოციალური მოვლენების მძაფრი კრიტიკა, წარმოჩენილია პროტესტი წვრილმანობის, უხეშობის, მემჩანურობის წინააღმდეგ;

- რ. ჭეიშვილი ირონიული გამოხატულების მძლავრ საშუალებად იყენებს მხატვრულ ინტონაციას. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანია ავტორ-პერსონაჟის დატვირთვა. აღნიშნული მოვლენა ცნობილია როგორც ეროვნულ სინამდვილეში, ისე მსოფლიო ლიტერატურაში. ასეთი ნაწარმოებები ხშირად ავტობიოგრაფიული ძირებისა და მწერლის შემოქმედებითი ფანტაზიის ერთობლივ გამოვლინებას წარმოადგენენ;
- სიტუაციები, რომელშიც რეზო ჭეიშვილის პერსონაჟები აღმოჩნდებიან, ხშირად, გროტესკული და სასაცილოა, მაგრამ ისინი მკითხველის დაცინვასა და გაკიცხვას როდი იმსახურებენ. ეს არის ჭეიშვილისეული კეთილი, თანაგრძნობის სიცილი, რომელიც ავტორის მხრიდან გმირის თანადგომას, მისი სევდის გაზიარებას გამოხატავს;
- რეზო ჭეიშვილი პერსონაჟის ხასიათის შესაქმნელად მიმართავს როგორც მონოლოგურობის („მეოთხე სიმფონია“), ასევე დიალოგურობის ხერხს („ცისფერი მთები“, „მერცხალი“.....). ამავე დროს, მწერლის შემოქმედებაში ვხვდებით ე.წ. შინაგან დიალოგს, რომელშიც მოლაპარაკე სუბიექტი/ნარატორი ორ ან მეტ სუბიექტად არის „გახლეჩილი“ და საკუთარ თავსაც ესაუბრება; გვხვდება მონოლოგის ფორმაც, როდესაც მოქმედი პირი მკითხველს მიმართავს (ე. წ. Ad spectators);
- რეზო ჭეიშვილის ნაწარმოებების თემატური რკალი (ზოგჯერ განსხვავებული, ზოგჯერ მსგავსი ვარიაციებისა) ფოკუსირებულია მწერლის თანადროულ პრობლემებსა და არსებულ რეალობაზე. მწერალი აკვირდება ცხოვრებას და როგორც ქვეყნის გულწრფელი გულშემატკივარი, ქომაგი, ცდილობს იუმორისტულ ასპექტში დაანახოს მკითხველს ცხოვრებისეული/ყოფითი პრობლემების გამო მისი სულის სიღრმეში მიკარგული ის წმინდა სათავეები, რომელთა აღმოჩენა ყოველდღიურ ყოფაში ასე გართულებულა;

- რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება მუდამ სინამდვილით საზრდოობს. იგი თავის პერსონაჟებს ყველასათვის ნაცნობ, ხელშესახებ ხასიათებად იაზრებს, რომელთაც თითქოს აკლიათ რაღაც არა ძალზე მნიშვნელოვანი, არამედ უბრალო, უმნიშვნელო, სხვებისთვის არაფრად ჩასაგდება რამ, მაგრამ ისეთი, რომელიც ყველაზე ლამაზად და დამახასიათებლად ავლენს პერსონაჟების კეთილშობილურ, უწყინარ ბუნებას;
- რეზო ჭეიშვილის ნაწარმოებებში კოლორიტულად არის გადმოცემული მწერლის თანამედროვეთა ცხოვრება; ერთი შეხედვით, „უბრალოდ“, მარტივად გადმოხატული ცხოვრებისეული სურათები ზუსტად მიემართებიან მწერლისეულ კონცეფციას და წარმოაჩენენ ქალაქისა და ქალაქის მკვიდრთა ყოფას, მათ ყოველდღიურობას, ფიქრებსა და საზრუნავს, რომელშიც იკვეთება ზოგადად, ქვეყნის ტკივილი და საზრუნავი.
- ზემოთ გაანალიზებული ნაწარმოებები ნათელი ილუსტრაციაა მწერლის სარკაზმისა, რომელიც მიმართულია ადამიანთა სულიერი (და არა გეოგრაფიული) პროვინციალიზმის წინააღმდეგ; იმათ მიმართ, ვისაც, გულგრილობის ჭაობში ჩაძირულთ, ნაკლებად აღელვებთ და აფიქრებთ სხვების, მით უფრო, მთელი საზოგადოების, ქვეყნის საფიქრალი.

§3. იუმორისტული ნაკადი ნოდარ დუმბაძის „დათბობის“ პერიოდის რომანებში

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, XX საუკუნის 50–იან წლებში მნიშვნელოვანი მოვლენები მოხდა საბჭოთა იმპერიის პოლიტიკურ ცხოვრებაში; 1953 წელს სტალინის გარდაცვალებას და სახელმწიფოს სათავეში ნიკიტა ხრუშჩოვის მოსვლას ძალადობრივი, რეპრესიული რეჟიმის შერბილება მოჰყვა. ამ პერიოდში გატარებულმა რეფორმებმა და სკკპ XX ყრილობაზე დაწყებულმა პიროვნების კულტის/„დესტალინიზაციის“ პროცესმა, კულტურისა და ხელოვნების

მოღვაწეებს გარკვეული იმედი ჩაუსახა შემოქმედებით თავისუფლებასთან დაკავშირებით. „დათბობის“ პერიოდში, თითქოს, წარსულს ბარდებოდა უმკაცრესი ცენზურა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში; შემოქმედებითი ინტელიგენცია თავისუფლებას გრძნობდა. პროფესორ მაია ნინიძის შენიშვნით, „ქართველ ხალხს სამოცდაათი წლის განმავლობაში უხდებოდა საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში არსებობა. თავდაპირველად რეპრესიული აპარატი იმდენად სასტიკი და შეუვალი იყო, რომ მასზე თუნდაც მინიშნებებით წერა, ავტორებს შესაძლოა, წამებისა და სიკვდილის ფასად დასჯდომოდათ. მაგრამ მოგვიანებით, როდესაც სისტემა შეირყა, ტოტალიტარიზმის მამხილებელი მხატვრული ტექსტების პუბლიკაცია უკვე შესაძლებელი გახდა. მართალია, მწერლები კვლავ იგავურ ენას მიმართავდნენ და პირდაპირ არ ასახელებდნენ საბჭოთა წყობას, მაგრამ ყველამ იცოდა, რა იყო მათი უმთავრესი სატკივარი“ [ნინიძე, 2010:119].

იმის გათვალისწინებით, რომ ნებისმიერი ფაქტისა თუ მოვლენის წარმოშობას გარკვეული საფუძველი გააჩნია, ზემოთ აღნიშნული ცვლილებები, რომლებმაც გავლენა იქონიეს როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ, ლიტერატურულ პროცესზეც, ცხოვრებისეულ აუცილებლობას, საზოგადოებრივ დაკვეთას წარმოადგენდა. ცხადია, ეს ცვლილებები გამოვლინდა ქართულ მწერლობაშიც. „დიდი დეპრესიის ხანას“, ანუ, რეპრესიების შემდგომ პერიოდს, როდესაც საბჭოთა ცენზურა ახშობდა აზრისა და სიტყვის თავისუფალი გამოხატვის ყოველგვარ მცდელობას, ჩაენაცვლა „დათბობის“ პერიოდი, როდესაც ქართულ მწერლობაში შემოაბიჯა ე. წ. სამოციანელთა თაობამ, რომელმაც მოიტანა ახალი ხედვა, თემები, პრობლემატიკა; დააბრუნა მწერლობა ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციებთან; შემოიყვანა და დაამკვიდრა ახალი ლიტერატურული გმირები, რომლებსაც არაფერი ჰქონდათ საერთო სტალინური ტროპებისდროინდელი გმირების პათეტიკურობასა და ჰეროიკასთან, სოცრეალიზმის ოფიციალურად აღიარებულ დოგმებთან. აღნიშნული პერიოდის დახასიათებისას პროფესორი მ. მირესაშვილი შენიშნავს: „60–იანი წლებიდან საბჭოთა მწერლობაში ირონიული ტენდენციების დამკვიდრება ქართული

მწერლობისთვისაც ნიშანდობლივი გახდა. რეალური, ცხოვრებისეული მასალისკენ მობრუნებამ ქართულ ახალგაზრდულ პროზას დამატებითი ნიშნები შესძინა“ [გაფრინდაშვილი... 2010:123]. სწორედ ეს დამატებითი ნიშანი, სულაც ხერხი, გამოიყენეს ახალგაზრდა მწერლებმა - რ. ჭეიშვილმა, ნ. დუმბაძემ, რ. ინანიშვილმა, მ. ელიოზიშვილმა და სხვებმა თავიანთი სათქმელის გადმოსაცემად.

ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში კუთვნილი ადგილი დაიმკვიდრა ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებმა, რომლის პერსონაჟების მხიარული თავგადასავლების მიღმა უფრო სიღრმისეული პრობლემები იკითხებოდა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანდა. ცხადია, ეს შეუმჩნეველი არ დარჩენილა კრიტიკისთვისაც. გურამ ასათიანი შენიშნავდა ნოდარ დუმბაძის გმირებზე: „მათ ოინებში, მათ მხიარულ ლაზღანდარობაში იყო ბევრად უფრო მეტი ნიშანი ნამდვილი ზნეობისა, ვიდრე ყველა პერსონიფიცირებული ეთიკური ნორმის, ყველა სამუდამოდ მობეზრებული რეზონიერის „სანიმუშო“ ყოფაქცევაში“ [ასათიანი, 1977:146].

უნდა აღინიშნოს, რომ ნოდარ დუმბაძემ, ისევე როგორც მისი თაობის სხვა მწერლებმა (მაგ., არჩილ სულაკაურმა, ოთარ ჭილაძემ...), პირველი ლიტერატურული წარმატება პოეზიაში მოიპოვა და შემდგომ გადაინაცვლა პროზაში, რომლის ძირითად მარკერს იუმორი წარმოადგენდა. კრიტიკოსი ნოდარ ჩხეიძე აღნიშნავდა: „თავისუფლებამონიჭებულმა მწერალმა კომუნისტურ ეპოქაში სწორედ იუმორის წყალობით შეძლო რეალური ყოფისთვის ნიღბის ჩამოხსნა და საბჭოურ მანკიერებათა სააშკარაოზე გამოტანა. ნოდარ დუმბაძის იუმორი, მთლიანად უშუალო და ემოციურია... ეს არის ხალასი, უშუალო, გადამდები და დამატრობელი იუმორი“ [ჩხეიძე, 1977:138].

ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებმა მსოფლიო აღიარება მოიპოვეს. რაც უფრო ფართოვდებოდა მწერლის შემოქმედებითი სამყარო, მით უფრო იზრდებოდა მწერლის პოპულარუობა. მისი თხზულებები ითარგმნა მსოფლიოს მრავალ ენაზე; მათ შორის: რუსულ, უკრაინულ, მოლდავურ, სომხურ, აზერბაიჯანულ, ინგლისურ, ფრანგულ, გერმანულ, ესპანურ, პოლონურ, იაპონურ, თურქულ, არაბულ და სხვ. ენებზე. ამ აღიარებას თავისი მიზეზიც ჰქონდა; უპირველესად კი,

თემატურ და პრობლემურ სიახლესთან ერთად, გულწრფელობა, ლირიზმი და ირონიულობა. ნ. დუმბაძის ნაწარმოებებზე მსჯელობისას არაერთი კრიტიკოსი შენიშნავს, რომ მათში აღწერილი მოვლენებისადმი ავტორის დამოკიდებულება გულწრფელი და გულახდილია, რაც ზოგჯერ ავტორის ცხოვრებისეულ გამოცდილებას უკავშირდება.

ცნობილია, რომ მხატვრული ნაწარმოების შექმნის უპირველესი „მიზეზი“ თავად ავტორია. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურული კვლევის უძველესი და ყველაზე კარგად აპრობირებული მეთოდი სწორედ მწერლის პიროვნებისა და მისი ცხოვრების შესწავლაზეა დაფუძნებული. ბიოგრაფია ჩვენთვის იმ კუთხითაა საინტერესო, თუ რამდენად მოჰყვანს ის ნათელს მწერლის ნაღვაწს და გაგვიადვილებს მის გაგებას. ბიოგრაფიის გარეშე ნამდვილად გაგვიჭირდებოდა, კვალდაკვალ მივყოლოდით ნ. დუმბაძის მორალური, ინტელექტუალური და ემოციური განვითარების გზას. ამასთან ერთად, ბიოგრაფია შეიძლება იქცეს დამხმარე მასალად მწერლის შემოქმედებითი პროცესის ფსიქოლოგიის შესასწავლად. ეს სამი თვალსაზრისი კარგად უნდა გავმიჯნოთ ერთმანეთისგან. სამეცნიერო კვლევის მეთოდიკის ჩვენეულ კონცეფციას მხოლოდ პირველი თეზა უპასუხებს; კერძოდ ის, რომ ბიოგრაფია ნათელს ჰყვანს და გვიადვილებს მწერლის შემოქმედების გაგებას. მეორე თვალსაზრისის მიხედვით, ყურადღების ცენტრში თვით მწერლის პიროვნება ექცევა; ხოლო მესამე შეხედულებას თუ გავიზიარებთ, მაშინ ბიოგრაფია მეცნიერებისთვის მხოლოდ დამხმარე მასალად უნდა განვიხილოთ, მაგ., მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიისთვის.

ამერიკელი ლიტერატურის თეორეტიკოსების, კომპარატივისტული კვლევების ფუძემდებლების, რენე უელკისა და ოსტინ უორენის თანახმად, ბიოგრაფია უძველესი ლიტერატურული ჟანრია. ქრონოლოგიისა და ლოგიკის კუთხით თუ შევხედავთ, იგი, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიოგრაფიის შემადგენელი ნაწილია. ბიოგრაფიულ კვლევაში არანაირი მეთოდოლოგიური განსხვავება არ არსებობს იმისა, თუ ვინ არის კვლევის ობიექტი – სახელმწიფო მოღვაწე, გენერალი, არქიტექტორი, ვეჟილი თუ საზოგადოებრივი საქმიანობისგან შორს მდგომი ადამიანი.... არაფრით გამორჩეული ადამიანის ცხოვრების

ისტორიაც კი საინტერესო გახდება მკითხველისთვის, თუ ის კარგად და დამაჯერებლად იქნება მოთხრობილი [უელკი... 2010:103]. მწერლის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით, ვფიქრობთ, საინტერესოა ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, ნოდარ დუმბაძის მამიდაშვილის - ნორა კოტინოვის თვალსაზრისი, რომელიც მწერლის გმირების პროტოტიპებს ეხება: „დავიწყეთ ნოდარის პირველი რომანით „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონით“.... ბებია არის ჩვენი საერთო ბებია – ოლღა ქერქამე-დუმბაძე... 1937 წელი საბედისწერო აღმოჩნდა დუმბაძეების ოჯახისთვის. დააპატიმრეს ნოდარის მამა, მისი ძმები – გაბრიელი და ნიკოლოზი და მოგვიანებით, ორი რძალი – ანა (ანიკო) ბახტაძე – ნოდარის დედა და გაბრიელის მეუღლე – თამარ ბარაბაძე. ამათგან, გაბრიელი და ვლადიმერი დახვრიტეს, ხოლო ნიკოლოზი და მისი რძლები ციმბირში გადაასახლეს ათი წლით, საიდანაც ცხრა წლის შემდეგ დაბრუნდნენ. ამდენი სიმწარის შემდეგ ბებია მხსიათი შეიცვალა. მახსოვს, როგორ ტიროდა და მოთქვამდა ხოლმე ღამღამობით. ნოდარმა ოლღა ბებიას ეს მხარე ნაწარმოებში აბსოლუტურად უგულვებელყო და ის მხოლოდ შვილიშვილზე უზომოდ შეყვარებულ ბებიად დაგვიხატა. წინა პლანზე წამოწია მისი იუმორი და დაამეგობრა ილიკოსთან და ილარიონთან... ბებიას კარის მეზობლები – ილიკო და ილარიონი, სინამდვილეში დუმბაძეები იყვნენ. ისინი ბაბუაჩემ ქიშვარდი დუმბაძის ღვიძლი ბიძაშვილები გახლდნენ. ნოდარმა მათ ნაწარმოებში სახელები დაუტოვა მხოლოდ, გვარები კი შეუცვალა. ეს, ასე ვთქვათ, მისი მწერლური მანერა იყო. მთელ თავის შემოქმედებაში ერთადერთ პროტოტიპს დაუტოვა საკუთარი გვარი ნოდარმა. ეს გახლდათ მამაჩემი – ვანიჩკა კოტინოვი. რაც შეეხება ილიკოსა და ილარიონს, ისინი სოფლის კოლორიტები გახლდნენ. ორივე მართლა ცალთვალა იყო. ილიკომ ცალი თვალი დაკარგა ომში, ხოლო ილარიონმა - მზის დარტყმის შედეგად. ხასიათებით ისინი ერთმანეთის ანტიპოდები იყვნენ. ილიკო სოფელში განთქმული გახლდათ თავისი ანეკდოტებითა და ხუმრობებით. ილარიონი კი პირქუში, უხეში, უსალმო ადამიანი იყო; ძალიან უყვარდა კითხვა, მე ის გაზეთის გარეშე არ მახსოვს. სხვათა შორის, მისი ხასიათის ეს შტრიხი ნოდარს რომანშიც აქვს ხაზგასმული. იქვე, ნოდარის მეზობლად, ცხოვრობდა

ქიშვარდი ბაბუას კიდევ ერთი ბიძაშვილი - კოწია დუმბაძე. ნოდარმა ის ორ ნაწარმოებში გამოიყვანა. კოწია სინამდვილეშიც ფოსტალიონი იყო. სხვათა შორის, კოწიას შვილიშვილი იყო ზურიკელა, ვისი სახელიც ნოდარმა ამ რომანში დაირქვა. დიდი მაკვარანცხი ბავშვი იყო ზურიკელა. გაწამებული ჰყავდა კოწია ბაბუა... ქალბატონი ანიკო 1946 წელს დაბრუნდა გადასახლებიდან. ნოდარს ძალიან გაუჭირდა დედასთან ურთიერთობა. ის საშინლად იყო გაუცხოებული. დედაჩემს რამდენჯერმე შესჩივლა კიდევ: რა ვქნა, მამიდა, დედას ვერ ვეძახიო. წარმოიდგინეთ, თავის მხრივ, რა დღეში იქნებოდა ამ დროს ანიკა ბიცოლაც. ეს ემოციები ნოდარს აღწერილი აქვს „მზიან ღამეში“. ხოლო დედის ხასიათი: სიდარბაისლე, მაღალი ინტელექტი არ დაუკარგა „დეიდა ანიკოს“ „კუკარაჩაში“, რომელმაც არაჩვეულებრივად იცის ბიბლია და მასთან კუკარაჩა დადის სულიერებაზე სასაუბროდ. ანიკა ბიცოლა მართლაც ეწეოდა პაპიროსს „დეიდა ანიკოს“ მსგავსად, რაც იმ დროისთვის საკმაოდ იშვიათ მოვლენად ითვლებოდა. მინდა აღვნიშნო, რომ წლების შემდეგ, ნოდარისა და ანიკა ბიცოლას ცხოვრება კალაპოტში ჩადგა. უფრო მეტიც, ნოდარი აღმერთებდა დედას“ [კოტინოვი, 2010: 20].

ცნობილია, რომ ნარატორის თუ ცალკეულ პერსონაჟთა სახეებში მწერლის პიროვნული „მე“-ს ან მისი ცხოვრებისეული დეტალების იგივეობის ძიება უმადური საქმეა; თუმცა, დუმბაძის შემთხვევაში, მის ცხოვრებისეულ გამოცდილებას გვერდს ვერ ავუვლით. აკად. გიორგი ციციშვილი შენიშნავდა: „ჯერ ერთი, ყოველი მისი თხზულება გარკვეული შემეცნებითი ღირებულებისაა. ეს არის ცხოვრების ახალი პლასტის, ახალი „მიკროსამყაროს“ მართალი, გაბედული, მაღალმხატვრული ჩვენება. ამასთან, მის მიკროსამყაროში ყოველთვის მოჩანს და იგულისხმება გაცილებით უფრო დიდი რამ. ავტორს ისე კარგად აქვს მომარჯვებული სიმბოლური ჩვენების ხერხი, მცირეს მეოხებით დიდის ნათელყოფა, რომ მისეულ ასახვას საოცრად დიდი ფარგლები და მასშტაბები გააჩნია; იმდენად დიდი, რომ სხვადასხვა სოციალური მდგომარეობის, განათლების თუ პოლიტიკური მრწამსის ადამიანებს ერთნაირად აღელვებთ მისი

სიტყვა, ერთნაირად ესმით მისი ჰუმანისტური სული, დემოკრატიული ბუნება, პროგრესული მიზნები, ხალხურობა, ეროვნულობა“ [ციციშვილი, 1986:114].

აქვე შევნიშნავთ, რომ ნოდარ დუმბაძის ბელეტრისტიკაში ნარატორად და მთავარ გმირებად გულდია, ბუნებით კეთილი და მხიარული, ენამახვილი ჭაბუკები გვევლინებიან. მათი პროტოტიპი, მეტწილად, ავტორია. როგორც დ. იოვაშვილი აღნიშნავს, ნოდარ დუმბაძესთან ავტორი „ნდობით აღჭურვილი პირია“; თუმცა, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, ავტორი-მთხრობელი სხვადასხვა გვარ-სახელებს ირგებს. აქედან გამომდინარეობს ნოდარ დუმბაძის პროზის სტილური თავისებურება; მისი თითქმის ყველა ნაწარმოები დაწერილია პირველ პირში („მე“ თხრობითი მოდელი). ამ სტილს იგი არ ღალატობს ხუთივე რომანში და თითქმის ყველა მოთხრობაში. რაც შეეხება პერსონაჟებს, ისინი ავტორი-მთხრობელის მეზობლები, ნათესავები, მეგობრები, ნაცნობები არიან. აღსანიშნავია, რომ მხატვრული პერსონაჟების პროტოტიპებსაც მწერლის საახლობლო წრე შეადგენდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ მოქმედი პირი ლიტერატურული ნაწარმოების ისეთი კომპონენტია, რომელიც მკითხველს ყველაზე უკეთ ამახსოვრდება. ლიტერატურის თეორიაში გვხვდება მოქმედი პირის ორგვარი გაგება. *მოქმედი პირის მიმეტური გაგება* ტექსტის ადეკვატური რეცეფციის აუცილებელი წინაპირობაა: მოქმედი პირები აღიქმებიან როგორც ინდივიდუალური ხასიათის მქონე ნამდვილი ადამიანები (ინგლ. character). ტექსტობრივი მითითებებისა და საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილების საფუძველზე მკითხველი ავსებს მოქმედი პირის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს და პიროვნებად წარმოიდგენს მას. მოქმედი პირის ფსიქოლოგიურ ანალიზს უარყოფენ სტრუქტურალისტები. მათი აზრით, მოქმედი პირები ენობრივი კონსტრუქციებია, რომელთა არსებობაც არ სცილდება წიგნის ფურცლებს (მოქმედი პირის სტრუქტურალისტული გაგება). მოქმედ პირს ისინი წინადადების ქვემდებარეს ადარებდნენ, რომელსაც გარკვეული თვისებები (განსაზღვრებები) და ქმედებები (შემასმენლები) მიეწერება. მოქმედი პირის ანალიზის სტრუქტურალისტურ მოდელებს შორის

გამოვყოფდით ლიტველი ლიტერატურათმცოდნის, ალგირდას გრეიმასის *აქტანტების მოდელს*.

ალგირდას გრეიმასი მოქმედ პირებს განარჩევს იმის მიხედვით, თუ როგორია მათი ფუნქცია მოქმედების ფარგლებში. მოქმედი პირის ფუნქციას მკვლევარი აქტანტს უწოდებს და გამოყოფს აქტანტების ექვს კატეგორიას:

- ✓ **სუბიექტი** - მთავარი მოქმედი პირი;
- ✓ **ობიექტი** - შეიძლება იყოს კონკრეტული მოქმედი პირი (მაგალითად, პრინცესა), ნივთი (მაგალითად, გრაალი) ან აბსტრაქტული ქონება (მაგალითად, ძალაუფლება, ბედნიერება და ა.შ.);
- ✓ **ადრესატი** - მოქმედი პირი, რომლისთვისაც განკუთვნილია ობიექტი; ხშირად ემთხვევა სუბიექტს;
- ✓ **ოპონენტი** - მეტოქე (ანტაგონისტი) ან წინააღმდეგობა (მაგალითად, შიში, სტერეოტიპები და ა.შ.), რომელიც სუბიექტსა და ობიექტს შორის დგას;
- ✓ **მოსამართლე** - მოქმედი პირი (მაგალითად, მფარველი) ან ძალა (მაგალითად, საზოგადოება, ღმერთი, ბედისწერა და ა.შ.), რომელიც წყვეტს, რით დასრულდება კონფლიქტი;
- ✓ **დამხმარე** - მოქმედი პირი ან ფაქტორი, რომელიც ეხმარება სუბიექტს, რათა მან მიაღწიოს მიზანს.

ალგირდას გრეიმასის მოდელი მოქმედ პირთა ანალიზის სისტემური მეთოდია, თუმცა იგი ყოველთვის ვერ ასახავს მოქმედ პირთა ფუნქციებს შორის განსხვავებებს. აღსანიშნავია, რომ თითოეული მოქმედი პირი თავისი მოთხრობილი სამყაროს განუყოფელი ნაწილია და მხოლოდ ამ უკანასკნელის ფარგლებშია მისი წარმოდგენა შესაძლებელი. მაგალითად, ზურიკელას („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) ვერ წარმოვიდგენთ ლუარსაბ თათქარიძის („კაცია-ადამიანი?!“), ხოლო სოსოიას („მე ვხედავ მზეს“) დათა თუთაშხიას („დათა თუთაშხია“) სამყაროში.

ნოდარ დუმბაძის პროზა ურთიერთდაპირისპირების - სიკეთე/ბოროტება - უცვლელ არსს ემყარება. მწერალი ამ ორ მარადიულ საწყისს განყენებულად როდი აანალიზებს; პირიქით, გვიჩვენებს, რომ სიკეთიდან ბოროტებამდე ან პირიქით,

მხოლოდ რამდენიმე ნაბიჯია გადასადგმელი და ადამიანებმა უნდა გაუძლონ ცდუნებას, რათა არ მოხდეს ამ ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისების აღრევა ან ჩანაცვლება. ნ. დუმბაძის გმირები სიკეთეს ემსახურებიან და გარშემომყოფებსაც ამას მოუწოდებენ. 1959 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ მწერლის პირველი რომანი - „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ დაიბეჭდა. ძნელი წარმოსადგენი არ არის, რა ეფექტს მოახდენდა კომუნისტური იდეოლოგიის ზეწოლისა და კონიუნქტურის პირობებში აღნიშნული რომანი, რომელშიც ასეთი სიძლიერით იყო გაცხადებული ჰუმანიზმის უძლეველი ძალა, ყოფითი და ლირიკული ტონალობა, რომლის გამომხატველები უბრალო, რიგითი ადამიანები იყვნენ.

პროფესორი გიორგი გაჩეჩილაძე 1983 წლის ჟურნალ „მნათობის“ ფურცლებზე აღნიშნავდა, რომ ნოდარ დუმბაძის ლიტერატურული დებიუტი და ტრიუმფი ერთდროულად შედგა და 1960-იანი წლების ქართულ მწერლობაში მისმა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონმა“ ლიტერატურული მანიფესტის მისია შეასრულა; „თუ მანიფესტებს, ჩვეულებრივ, ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ეპიცენტრში მიმდინარე დულილის, წინააღმდეგობების, საბრძოლო ბობოქრობისა და ლოზუნგების ბეჭედი აზით, ამგვარი ტრადიციისაგან განსხვავებით, ნოდარ დუმბაძის რომანმა თავისი მისია საოცარი სიმსუბუქით, თითქოს შეუმჩნევლად, ლალად, თითქოს აშკარა კონფლიქტებისა და აჟიოტაჟის გარეშე შეასრულა. თუ რატომ მოხდა ასე, ამის მიზეზები მხოლოდ ნოდარ დუმბაძის სულიერი წყობისა და მსოფლგაგების ორ განმაიარაღებელ თავისებურებაშია საძებარი. პირველი ისაა, რომ ამ რომანით ჩვენს საზოგადოებას ნოდარ დუმბაძემ კიდევაც შეახსენა და კიდევაც აგრძნობინა, რომ ის „სიცილით ემშვიდობებოდა წარსულს“. მეორე კი ის გახლდათ, რომ ეს „დამშვიდობება“ ან გამოთხოვება წარსულთან ცხოვრებისა და ისტორიის აუცილებლობად უნდა აღქმულიყო. ამ აუცილებლობას კი ლიტერატურაში საკუთარი განმსახიერებლები მოჰყავდა. ადამიანის მიღმა არსებული ფასეულობებისა და მათი განსახიერებელი ფუნქციონირების ბატონობის შემდეგ, თითქოს გაჭიანურებული ანტრაქტი დასრულდაო, ლიტერატურული ცხოვრების სცენაზე ისევ დაიკავეს ადგილი ცხოვრების საზრისად ადამიანურობის მატარებელმა ადამიანებმა. სოციალური

როლისა და მისიის სიმძიმით დატვირთული ფუნქციონირების სახეები (სულისა და ხასიათის შესაბამისი ნიშნებით) – შეცვალეს თუნდაც ამ ფუნქციისადმი ადამიანური დამოკიდებულების მატარებელმა ადამიანებმა“ [გაჩეჩილაძე,1983: 135.].

როდესაც ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაზე ვსაუბრობთ, ძალაუნებურად ჩნდება კითხვა: ადამიანები და ადამიანთა ცხოვრება არის შეცნობილი თავისთავად სასაცილო მოვლენად თუ მწერალი ცდილობს დანახული და განცდილი აქციოს სასაცილო სახედ, სურათად, ვითარებად? ამ კითხვებს სვამს ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე კრიტიკოსი ლ. კალანდაძე. მისი აზრით, „...შესაძლოა ერთიც იყოს და მეორეც. მართლაც, საიდან გაჩნდებოდა ქვეყნად ხუმრობა, სასაცილობა, რომ სადღაც და როგორღაც თვით ცხოვრება არ იყოს ხუმრობა, სასაცილო? ან კიდევ უფრო უფლებამოსილია კითხვა: ვინ მოიგონებდა დრამატულსა თუ ტრაგიკულს, რომ თვით ცხოვრება არ იყოს დრამატული და ტრაგიკული? ვინ იცის, იქნებ ხუმრობაც, სიცილიც, თავდაპირველად ცხოვრების დრამატული თუ უფრო მეტი, ტრაგიკული სიმძიმის შესამსუბუქებლად არის წარმოშობილი“ [კალანდაძე, 1975:107].

სავსებით გასაზიარებელია კრიტიკოსის მოსაზრება, რომ: „მწერალს კარგად ეხერხება წარმტაც სასაცილო ამბად, სახეებად თუ სურათებად აქციოს არამცთუ ყოფაცხოვრების სხვადასხვა ვითარება, არამედ თვით თავისი ფრიად საყვარელი ადამიანებიც კი – თავისი პერსონაჟები. ეჭვი არ არის, რომ მწერალს პირდაპირ უახლოეს ნათესავურად უყვარს თავისი ზურიკელაც, სოსოიაც, ილიკოც, ილარიონიც, ბებიაც, ხატიაც და სხვებიც – ეს ერთობ კეთილი, გულითადი და ენამახვილი ადამიანები. მაგრამ ისინი თითქმის ყოველ ფეხის გადადგმაზე სასაცილონი არიან... ვინ იტყვის, რომ ცალთვალობა საკმაოდ მწარე ხვედრი არ იყოს ადამიანისა (ცალთვალაა ილიკო, მერე ილარიონიც ხდება ცალთვალა), მაგრამ ეს ხვედრი ისეა „გათამაშებული“ ნაწარმოებში, რომ ჩვენ ვიცინით, გულიანად ვიცინით და ეს სიცილი თითქმის არასდროს არ არის ამ ადამიანების ადამიანური ღირსების დამამცირებელი, მათი შეურაცხმყოფელი...“ [კალანდაძე, 1975:107].

უნდა აღნიშნოს, რომ ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია როგორც მონოლოგურობა, ისე დიალოგურობა. მწერლის იუმორი ფიქსირდება ორივე შემთხვევაში და, ამავე დროს, ნარატორის თხრობაშიც. ცნობილია, რომ აღნიშნული პრობლემატიკით, ანუ დიალოგიზმითა და პოლიგლასიურობით (მრავალხმიანობით, რომელიც რომანში ისმის), თავდაპირველად დაინტერესდნენ რუსი ფორმალისტები, მათ შორის მიხაილ ბახტინი და მისი წრე. თავდაპირველად, 1929 წელს, ბახტინმა თავისი უნიკალური თეორია დიალოგიზმისა და პოლიფონიის შესახებ ნაშრომში „Проблемы творчества Достоевского“ შემოგვთავაზა, რომელიც შემდგომ განავრცო 1963 წელს გამოცემულ ნაშრომში “Проблемы поэтики Достоевского”. ბახტინის სიკვდილის შემდეგ მისი ნააზრევი მისმა მოწაფეებმა - ვოლოშინოვმა, მედვედევმა და სხვ. გამოსცეს (1975 წელს – “Литературно-критические статьи” და “Проблемы речевых жанров”; 1986 წელს – “Вопросы литературы и эстетики”). ამ პერიოდიდან მოყოლებული, სამეცნიერო სივრცეში დიალოგიზმის ცნებას აქტუალობა არ დაუკარგავს.

საზოგადოდ ცნობილია, რომ დიალოგი ადამიანური გამოცდილების ფუნდამენტური რეალობაა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ ტერმინ „დიალოგიდან“ შექმნა მ. ბახტინმა ნეოლოგიზმები: диалогичность - დიალოგიზმი და диалогизация - დიალოგიზაცია. ბახტინის თანახმად, ყველანაირი ურთიერთობა სამყაროსა და საკუთარ თავთანაც სხვების დისკურსის გათვალისწინებით თუ მასზე დაყრდნობით ხორციელდება. როგორც მეცნიერი აღნიშნავს: „სწორედ ამიტომაც, რომ ადამიანის ინდივიდუალური ვერბალური გამოცდილება ფორმას იძენს და ვითარდება სხვათა ინდივიდუალურ გამონათქვამებთან მუდმივი და უწყვეტი ინტერაქციის შედეგად. ეს გამოცდილება შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც სხვათა სიტყვების მეტ-ნაკლებად კრეატიული ასიმილაციის პროცესი“ [Богуславская, (ელექტრონული ვერსია)]. თავად ის ფაქტიც, რომ დიალოგურობა გასდევს მთელ ჩვენს ცხოვრებას, ბახტინის სიტყვებიდანაც ნათლად ჩანს: „ცხოვრება თავისი ბუნებით დიალოგურია, იცხოვრო – ნიშნავს მონაწილეობა მიიღო დიალოგში; გამოიკითხო, მოუსმინო, უპასუხო, დაეთანხმო და ა.შ.“ [Богуславская, (ელექტრონული ვერსია)]. ცნობილი

ბულგარელი მეცნიერი ნ. ტოდოროვიც სავსებით იზიარებს ბახტინის მოსაზრებებს და თავის მონოგრაფიაში ციტირებს მას: „... ყველგან მესმის ხმები და მათ შორის არსებული დიალოგური ურთიერთობები“ [Богуславская, (ელექტრონული ვერსია)].

იდენტური მოსაზრება იკითხება ბახტინის მოწაფის, ვოლოჰინოვის, სიტყვებშიც: „ყოველი ლინგვისტური გამონათქვამი ყოველთვის არის მიმართული სხვისკენ, მსმენლისკენ, მაშინაც კი, როდესაც ეს სხვა ფიზიკურად არ ჩანს“ [Volochinov 1930 1981 : 287].

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში დიალოგურობის მაგალითებს უხვად ვხვდებით. მწერალი ამ ხერხით რომანში პოლიგლასიურობის პრინციპს იცავს, უნარჩუნებს პერსონაჟებს „თავის ხმას“, ინდივიდუალურ სახეს. მკითხველს არ ერევა და ერთმანეთისგან იოლად განარჩევს ზურიკელასა და ილიკოს, ილარიონსა თუ სხვა პერსონაჟთა „ხმებს“. იმავდროულად, პერსონაჟთა დიალოგი გაჟღერებულია დუმბაძისეული კეთილი იუმორით:

„– გამარჯობა შენი, ილიკო ბიძია!

– გაუმარჯოს პროფესორს! – მიპასუხა ილიკომ, აივანზე ამოვიდა და ჯვარედინად გადამეხვია, მერე მომიშორა, უკან დაიწია, მიყურა, მიყურა, თავი გადააქნია და ისევ გადამეხვია.

– რას შვრები, ბიჭო, როგორ ხარ, ხომ ხარ ხარივით, მხეცივით, თუ ისევ ისეთი ძროხა და პირუტყვი ხარ, რომ იყავი? შენ გენაცვალოს შენი ილიკო, რას შვრები, გადარიე პროფესორები? ულაში, ულაში! – გაიკვირვა უცებ ილიკომ, მერე ხელი მტაცა ულვაშზე და მომქაჩა, – ნამდვილია?

– კი, ნამდვილია!

– გაჩერდი!

– გეუბნები, ნამდვილია!

– უნამუსო კაცს ულაში? სადაა ღმერთი, თორემ შენ თუ ქოსა არ იქნებოდი, რავა მეგონა. ილარიონი სადაა? ილარიონა შევარდნაძე, გამოდი გარეთ, გამოდი, მე შენ გეუბნები, დამენახე!

– შემოეთრიე შიგ, სტუმარი თუ ხარ, თუ არა და წაეთრიე შინ! - დაიღრინა ილარიონმა“ [დუმბაძე, 2011:137].

იმის მიუხედავად, რომ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ომის თემაზეა აგებული და სიუჟეტიც ომის დროს იშლება, პირველივე გვერდიდან აღწერილია კომიკური სიტუაციები და იქმნება მხიარული განწყობა. მართალია, მკითხველი იცინის, მაგრამ ამ სიცილში ჩნდება სევდა, დარდი. ომისდროინდელი გურული სოფლის ყოველდღიურობის გაცნობისას მკითხველს ეუფლება ჩვეულებრივი ადამიანური სევდის განცდა, რომლის შემსუბუქებასაც ღიმილით ცდილობენ; „სიცილი – აი, რა შველით მათ, დარჩნენ უცვლელნი, არ დაემორჩილონ წუთს, იყვნენ თავისთავადნი და შეინარჩუნონ ახლობლების, ადამიანების, სიცოცხლის დიდი სიყვარული“ [პაჭკორია, 1961:109].

ნაწარმოები კომიკური ელემენტების გამოყენებით გამოირჩევა; როგორც მწერალი ოტია პაჭკორია შენიშნავს, „...ნოდარ დუმბაძეს ახასიათებს მძაფრი კომიკური სიტუაციების შექმნა, მაგრამ მისი გმირების იუმორი მდგომარეობს არა მარტო სიტუაციებში, მათში ხასიათის იუმორია. იუმორი ილიკოსა და ილარიონის თვისება არაა იმიტომ, რომ ისინი ცდილობენ შექმნან სასაცილო ვითარებები, იმიტომ, რომ ისინი ყოველივეს იუმორისტულ ასპექტში აღიქვამენ, და ეს თანდათანობით მათს თვისებაში გადადის. უნარი იუმორისტულად შეფასებისა თვით გმირთა იუმორისტულ სახეს ქმნის“ [პაჭკორია, 1961:109].

იუმორის გრძნობა არ ღალატობთ გმირებს თავიანთი ახლობლების დახასიათებისას; მაგ., რომანის პირველ გვერდებზე ზურიკელა ამგვარად გვაცნობს თავის ოლღა ბებიას: „ბებიაჩემი ბრძენი ქალია. ის მუდამ ასე მეუბნება: - ისწავლე, შე სასიკვდილე, თორემ უსწავლელი დარჩები..... არ არსებობს ქალი გურიაში, რომელსაც უკეთესი წყევლა შეეძლოს, ვიდრე ჩემს ბებიას, მაგრამ მე მისი წყევლის არ მეშინია, რადგან ერთხელ წამოცდა: - ნუ გეშინია, ბებია, როდესაც გწყევლი, ჩემი ძუძუები გლოცავენო...“ [დუმბაძე, 2011:3]. სკოლაში სწავლის პროცესში ოლღა ბებიას „ჩართულობას“ ზურიკელა შემდეგნაირად აღწერს: „მასწავლებელი რომ დაიბარებს მშობელს, ბებია მიმყავს სკოლაში, მერე ბებიას მივყავარ სახლში, მერე ისევ ბებია მიმყავს სკოლაში და ასე შემდეგ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მე და

ბებია ერთად ვამთავრებთ ათწლედს. ვფიქრობ, ეს ერთადერთი შემთხვევაა კაცობრიობის ისტორიაში...“ [დუმბაძე, 2011:5]. იმთავითვე იპყრობს ყურადღებას ზურიკელასა და ბებიას შორის მიმდინარე „სამეცნიერო დისკუსია“ ზმნის პირიანობის თაობაზე; ზურიკელას კითხვაზე, თუ რამდენი პირი არსებობს, ბებია შემდეგ განმარტებას იძლევა: „...პირი იმდენი არსებობს, რამდენი კაციც დაიარება ამ ქვეყანაზე და პირი იმიტომ არსებობს, რომ ენა დაატოს კაცმა შიგ, გეყურება? პირი ზოგს პატარა აქვს, ზოგს – დიდი. დიდი პირი ვისაც აქვს, იმას ლაფშიანს ეძახიან. არსებობს კიდევ უცხვირპირო ხალხი, მაგალითად, შენ“ [დუმბაძე, 2011:4].

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წინა პერიოდის (1930-1950-იანის I ნახევარი) ლიტერატურული გმირებისგან განსხვავებით, რომანის პროტაგონისტს სანიმუშოს და მისაბამს ნამდვილად ვერ ვუწოდებთ. ნაწარმოების დასაწყისშივე ზურიკელა იუმორგაზავებული გულწრფელობით გადმოგვცემს თავის დამოკიდებულებას სწავლის მიმართ და მკითხველი ადვილად ხვდება, რომ იგი ნამდვილად არ მოიაზრება სიბეჯითის ეტალონად: „...ჩემი მეცადინეობა ყოველდღე, დიდი-დიდი, ოთხ გაკვეთილამდე გრძელდება. მეოთხე გაკვეთილზე მე ვკარგავ დროისა და ზომიერების შეგრძნების უნარს და ზომაზე მეტად ხმამაღლა ვეკითხები ჩემს მეზობელს:

– რომულის ვენაცვალე, რომ არ ირეკება, ზარი მოიშალა ნეტავ თუ დარაჯი?

რომული იკრიჭება, მასწავლებელი კი იშვერს ჩემკენ თითს (თითით საჩვენებელი მოწაფე ვარ) და ალერსიანად მეუბნება:

–ახლავე აეთრიე, გარეთ გაეთრიე და სანამ მშობელს არ მოიყვან, სკოლაში არ მოეთრიო!

მე არ ვეკითხები მასწავლებელს – „რატომ“, რადგან ასეთი დისკუსიის შემდეგ, კამათში ცარცი და სახაზავი ერევა, უხმოდ ვიღებ ქუდს და გავდივარ.“ [დუმბაძე, 2011:4].

თვალშისაცემია ის გარემოება, რომ პრობლემები და თემები, რომლებსაც მწერალი აღძრავს, მისთვის ძალზე ახლობელია. მწერალი თავის „გამოგონილ“ სამყაროშიც იმ სიცოცხლით ცხოვრობს, რითაც სინამდვილეში უცხოვრია;

„...ამიტომაც მის მხატვრულ სიტყვას ახასიათებს ესოდენ დიდი ბუნებრიობა, რაც თითქმის უგულვებელყოფს ყალბ ტონებს. სწორედ ამის გამოა, რომ მას მკითხველი ყოველთვის უჯერებს, თუნდაც, იგი ირეალურ და მისტიკურ ხილვებზე გვესაუბრებოდეს“ [ჯაველიძე, 1989:148]. ნოდარ დუმბაძისთვის ადამიანობა მორალურ–ზნეობრივი, ესთეტიკური ცნებაა და ამიტომაც ყოველგვარ კატეგორიაზე მაღლა დგას. „...ამ თვალთახედვით თუ შევხედავთ მის მხატვრულ სამყაროს, შევამჩნევთ, რომ მთლიანად ადამიანურობის ნიშნით არის განსაზღვრული არა ოდენ მისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსი, არამედ პრობლემის მხატვრული განსხეულების მეთოდიც, უბრალოდ, რომ ვთქვათ, მწერალს ყოველთვის ახსოვდა, რომ უნდა ეწერა ადამიანებზე ადამიანური ენით“ [ჯაველიძე, 1989:148]. ამასვე მოწმობს ეპიზოდი რომანიდან, რომელშიც მიმდინარეობს კამათი საკოლმეურნეო კანტორის დაშლისა და მისი ახალი თავმჯდომარის სახლის წინ გადატანის თაობაზე:

– მე მაქვს ერთი წინადადება თუ შეიძლება!–თქვა ილარიონმა.

– ვაცალოთ ილარიონს...

– ახლა ის რომ დავიწყოთ, უშობელი რა იქნაო, ან კლუბის მასალით თავმჯდომარემ სახლი რატომ აიშენაო, ან კოლექტივის ღვინო თავის ჭურში რატომ ჩაასხაო, სირცხვილია, გაიგებს ვიღაცა და მოგვეჭრება თავი, ჩვენი გლახა ჩვენ უნდა შევინახოთ...

– ილარიონა შევარდნაძე, კარგი ციგანი ხარ შენც, ცილისწამებისათვის გაგებინებ პასუხს. ახლა დაჯექი, გირჩევენია!

– აცალეთ ილარიონს, მართალს ამბობს! – თქვა ილიკომ.

– ჰოდა, იმას გეუბნებოდით, ხომ არ აჯობებდა, თავმჯდომარის სახლი დაგვერღვია და კანტორასთან აგვეშენებია?

– რას ამბობ, კაცო, ერთი კვირის წინ გადახურა სახლი და დაურღვიო გინდა?

აბა, მაშინ ასე ვქნათ, თავმჯდომარე კანტორაში გადმოვსახლოთ და თავმჯდომარის სახლი კანტორად გადავაკეთოთ.

– შენ ხომ არ გაგიჟდი, იმ დამპალ სახლში გინდა ჩემი ცინკით გადახურული სახლი გაგიცვალოთ? –აფეთქდა თავმჯდომარე.

- აბა, ასე ვქნათ, თავმჯდომარის სახლი დავარღვიოთ და კანტორის ეზოში დავდგათ. მერე კანტორა დავარღვიოთ და თავმჯდომარის ნასახლარზე ავაშენოთ.
 - შესაკრებ რიცხვთა გადანაცვლებით ჯამი არ იცვლება, – თქვა სკოლის მასწავლებელმა.
 - აბა, მე მეტი წინადადება აღარ მაქვს! – თქვა ილარიონმა და დაჯდა.
 - მე მაქვს კარგი წინადადება – წამოდგა ილიკო.
 - თქვი, ილიკო, თქვი!
 - ...ილიკომ შუტუიე მძლოლი მოიკითხა.
 - აგერ ვარ, ილიკო!
 - რას შვება შენი მანქანა, ხომ კარგადაა?
 - გმადლობთ, არა უშავს, თქვენ როგორ ბრძანდებით, ილიკო? – ატყდა ფხუკუნი და ხითხითი.
 - ზედმეტი ოთხი ბორბალი ხომ არა გაქვს, რომ გვაჩუქო?
 - ბორბალი რად გინდა, ილიკო?
 - რად მინდა? დავუყენოთ კანტორას და გავავაგოროთ და გამოვაგოროთ, გავავაგოროთ და გამოვაგოროთ.
- დარბაზში ისეთი ხარხარი ატყდა, აღარაფერი აღარ ისმოდა. საბოლოო სიტყვა ზურიკელას ეკუთვნის: „ჩემი წინადადებაა მოვხსნათ თავმჯდომარე და სხვა ავირჩიოთ“ [დუმბაძე, 2011:39].
- იქ, სადაც, სერიოზულ საკითხებზე უნდა ბჭობდნენ (ამ შემთხვევაში, კოლმეურნეობის საერთო კრება და ეს შეკრება მნიშვნელოვან ღონისძიებას უნდა წარმოადგენდეს), ილარიონის ენამახვილობისა და ზურიკელას მიერ თავმჯდომარისთვის საბოლოო „განაჩენის“ გამოტანის შემდეგ, ნათელი წარმოდგენა იქმნება როგორც გმირებზე, ასევე კოლმეურნეობის კრების ზოგად სურათზე. ტარიელ ჭანტურიაც აღნიშნავს: „...ათასობით მკითხველს, ვინც ნოდარ დუმბაძის ბიოგრაფია არ იცის, „ილიკოსა და ილარიონის“ ავტორი შეიძლება ერთი უზრუნველი და ცხოვრების ნებიერი კაცი ეგონოს! არადა, ალბათ, იშვიათია, ქართულ მწერლობაში კაცი, ვისაც ამდენი ტანჯვა და ტკივილი გადაეტანოს. მაგრამ ნოდარ დუმბაძეს აქვს ღვთისგან მომადლებული ბედნიერი ნიჭი –

საკუთარი ტკივილი სხვის სიხარულად აქციოს. ალქიმიკოსის სიმარჯვით ახერხებს იგი ცრემლის გარდაქმნას ღიმილად“ [დუმბაძე, 1978:9].

მართლაც, ნოდარ დუმბაძე იუმორით წარმოგვიდგენს ომისდროინდელ უკაცო სოფელში მასწავლებლების ყოფას იმ ეპიზოდებში, როდესაც გადმოგვცემს ზურიკელასა და მისი რუსული ენის მასწავლებლის „მეცადინეობებს“, რომლებიც, ძირითადად, სამეურნეო-ყოფითი და საოჯახო საქმეების კეთებით იფარგლება. მოსწავლისა და მასწავლებლის დიალოგი იუმორით არის აღსავსე: „ზდრავსტვიუწე, ზაბლონა მასწავლებელო! - ვეტყოდი მისვლისთანავე.

– ზდრავსტვიუ, ჩტო მი სეგოდნია ბუდემ დელატ? - მკითხავდა ზაბლონა მასწავლებელი.

– სეგოდნია, გუმინ რომ ყანა დამრჩა გასათოხნი, იმას გავთოხნი, პატომ კაროვა ნა საბალახო, პატომ ნა წისქვილ პაიდუ და პატომ დრავას დავაპობ, ა პატომ უროკი.

– აბა, შენ იცი! – მეტყოდა მასწავლებელი და იწყებოდა მეცადინეობა. ნაშუადღევს, საქმეს რომ მოვათავებდი, იწყებოდა დღის განმავლობაში განვლილი მასალის გამოკითხვა.

– გათოხნე? - კი, მასწავლებელო.

– სიმინდი ხომ არ დაღერდა მეწისქვილემ?

– კი არა, ისე სუფთად დაფქვა, გაცრა არ უნდა.

– ძროხას წყალი დააღვეინე?

– წყალიც დავაღვეინე და ბალახიც დავუყარე.

– შეშა?

– შეშა იმდენი დავაპე, ერთ კვირას გეყოფათ.

– შტო ტაკოე გრამატიკა?

– გრამატიკა გრეჩესკოე სლოვო!

– ყოჩაღ, კარგი ბიჭი ხარ, გაიქეცი ახლა სახლში! [დუმბაძე, 2011:24].

ირონიის თვალსაზრისით, შესანიშნავია ოლღა ბებიას, ილიკოსა და ილარიონის მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რომელ პროფესიას უნდა დაეუფლოს ზურიკელა. ომის მშვიერ წლებში ისინი უტილიტარული თვალსაზრისით უდგებთან საკითხს: „...იურისტობა ჯობია! – თქვა ილიკომ. – ხომ ხედავ ჩვენი

მოსამართლე, დასახლდა კაცი, ჩვენს სოფელში რომ ჩამოვიდა, ცალ-ცალი კალოში ეცვა, ახლა ტყავის პალტოში და რეზინის ჩექმაშია გამოჭიმული“ [დუმბაძე, 2011:78].

ნოდარ დუმბაძისთვის არც პაროდირების ხერხია უცხო. კრიტიკოსი დ. იოვაშვილი შენიშნავს: „სატირისა და იუმორის ჩვეულებრივი, უპირატესად გავრცელებული ფორმებიდან, „მე, ბებია ილიკო და ილარიონში“ უღრესად ეფექტურად არის მომარჯვებული მხატვრულ-კრიტიკული ასახვის ისეთი საკმაოდ რთული და თავისებური ფორმა, როგორცაა პაროდია... პაროდია სავსებით მიზანშეწონილი და გამართლებულია არა მარტო ამა თუ იმ მხატვრულ ნაწარმოებზე ან მეცნიერულ გამოკვლევაზე, რომელიც გარკვეული სტილური ნიშნებით ხასიათდება და რომელსაც ბეჭდური პუბლიკაციის ფორმა აქვს, არამედ ჩვეულებრივი სახის საკანცელარიო დოკუმენტზე, ეპისტოლარული დანიშნულების გზავნილებზე და სხვა. როცა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ შემადგენელი ე. წ. „მცირე პაროდირების“ შესახებ ვლაპარაკობთ, სწორედ იმას ვგულისხმობთ, რომ დასრულებული რომანის ცალკეული ნაწილები შეიცავენ ხან რა და ხან რა აღნიშნავს, არაოფიციალური სახის დოკუმენტის თავისებურ გამოჯავრებას.... რათა ამით მათზე დაცინვა, მათი სტილის დისკრედიტაცია გამოიწვიონ“ [იოვაშვილი, 1977:124].

პაროდირების შესანიშნავი ნიმუშია ილიკოს „დეპეშა“ მურადას სიკვდილის შესახებ; ასევე, ბებიის მოკითხვის ბარათი, რომელიც ილარიონმა ზურიკელას თბილისში ჩაუტანა. პაროდიაა რომელიც კალანდაძის კარნახით დაწერილი სატრფიალო ბარათი, რომლის ავტორს მაღალფარდოვანი სიტყვებით სურს ადრესატის გულის მონადირება. იმავე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, თუ გავიხსენებთ სკოლის პედსაბჭოს ოქმს, რომელიც ზურიკო ვაშალომიძეს ეხება. ამ „დოკუმენტის“ მიხედვით ნათელი ხდება, თუ რა სტანდარტული კლიშეებით მეტყველებენ პედაგოგები და როგორ ფიქსირდება მათი არაფრისმთქმელი ფრაზები სასკოლო ოფიციალურ დოკუმენტში.

სავსებით გასაზიარებელია დ. იოვაშვილის დაკვირვება: „წერილობითი დოკუმენტებისადმი მიმართული პაროდირების რიცხვში უნდა მოვიხსენიოთ

თვითონ ზურიკელა ვაშალომიძის ლექსები, რომლებთან დაკავშირებული გარემოებანი ასე საინტერესოდ არის განსურათებული რომანში – „ლიტერატურული საღამო“. „ასახვის საგნის“ შეუწყნარებელი გაუბრალოება და პრივიტივიზმი, რაც ძალზე ჩვეულებრივია ლიტერატურულ დახელოვნებას მოკლებული გონებისათვის, უაღრესად შესამჩნევი და საგულისხმოა რომანის ამ ნაწილში ჩართული სტრიქონებისათვის. ისინი ნამდვილი პაროდიაა ლექსისა, რომელიც მოქალაქეობრივად აქტუალურ მოტივზე (სამამულო ომი) იწერება, მაგრამ მხატვრული ღირსებით არა მარტო არ გამოირჩევა, არამედ „გაშუქებული“ თემის ერთგვარ გაუფასურებასაც კი იწვევს“ [იოვაშვილი, 1977:124].

აღსანიშნავია პაროდიულ სიტუაციებთან დაკავშირებული „სიტუაციური გართულებები“. ზურიკელას შეყვარებულის, მერის ხელში აღმოჩნდება ორი ბარათი: ერთი - ქიმიის მასწავლებლის წერილი, რომელიც ოღდა ბეზიას სკოლაში იბარებდა შვილიშვილის „უხამსი“ საქციელის გამო და მეორე – რომული კალანდაძის კარნახით დაწერილი სატრფიალო ბარათი. შეყვარებულ გოგონას ბარათები აერევა და ბეზიას სატრფიალო წერილს გადასცემს... ამ სიტუაციასთან დაკავშირებით ბევრს ხალისობენ როგორც პერსონაჟები, ასევე მკითხველი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონის“ სიუჟეტი სამამულო ომის ფონზე იშლება; წარმოჩენილია გაჭირვებული ყოფის სასტიკი და სუსხიანი დღეები. ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იპყრობს რამდენიმე ეპიზოდი, რომელშიც მართალია, სოფლის დუხჭირი ცხოვრებაა აღწერილი, თუმცა მწერლის მიერ ჩვეული იუმორითაა წარმოდგენილი:

„– ახლა ომია და უჭირს ხალხს, - ვთქვი მე.

– მართალია, ძალიან უჭირს ხალხს, ჩვენ რა გვიშავს, ლენინგრადში თურმე კატებს და თაგვებს ჭამდა ალყადარტყმული ხალხი.

– ლენინგრადი რად გინდა, შე კაცო, სახლში გაცინების მეშინია! - თქვა ილარიონმა.

– რა გჭირს? - ჰკითხა ილიკომ.

– რა მჭირს და, რომ გავიცინებ და კბილს გამოვაჩენ, ჩემს მამალს სიმინდი ჰგონია და ქორივით შემომაფრინდება ცხვირ-პირზე“ [დუმბაძე, 2011:64].

ასახვის ობიექტის რეალისტური და პაროდული პრინციპების ერთგვარი დაპირისპირების მხრივ საინტერესოა შემდეგი ეპიზოდიც: გვიან საღამოს ვაშლომიძეების სახლში თავშეყრილ სტუმრებსაც და მასპინძლებსაც სოფლის აგიტატორი გიორგი ვაშაკიძე ესტუმრა: გადაუდებელი საქმე მაქვს, თორემ არ შეგაწუხებდითო. ყველა დაინტერესა აგიტატორის „გადაუდებელმა საქმემ.“ აგიტატორმა ჩაახველა, ფეხზე ადგა და ისე დაიწყო, თითქოს ათასკაციან მიტინგზე გამოდიოდა.

„– ამხანაგებო, სოციალისტური სამშობლო გასაჭირშია, ვერაგი მტერი თავისი სისხლიანი ხელებით ეპოტინება ჩვენს ქვეყანას, ჩვენი სახელოვანი წითელი არმია გმირულად ებრძვის ფაშისტურ ხროვას.

– რავა გაზეთივით გველაპარაკები, შე უპატრონო, თქვი, რა გინდა! – შეაწყვეტინა აგიტატორს მოთმინებიდან გამოსულმა ილიკომ. აგიტატორი სახტად დარჩა.

– თქვი, ჰო, რა გინდა! – შეეშველა ახლა ილარიონი.

– წითელარმიელებისათვის საჩუქრებს ვაგროვებთ და თქვენც ხომ არ შეგვეწევით რამეს? – თქვა აგიტატორმა და ისე შვებით ამოისუნთქა, თითქოს ყელში წაჭერილი ბაწარი შეეხსნათ მისთვის.

– ასე გეთქვა, შვილო, იმხელა მოხსენება, რომ წაგვიკითხე, – თქვა ბებიაძე“ [დუმბაძე, 2011:45].

მკითხველისთვის სავსებით ნათელია კურიოზული წინააღმდეგობა აგიტატორის მოსვლის მიზანსა და მის ყალბ მეტყველებას შორის. სწორედ მოყვანილი მაგალითია პარადოქსულ სიტუაციაზე აგებული კომიკური ეპიზოდი, რომელსაც ხშირად ვხვდებით ნოდარ დუმბაძის რომანებში. „...რომანის ამ კონტექსტში უკიდურესი გარკვეულობით ჩანს ზღვარი, ერთის მხრივ, რეალისტურსა და, მეორეს მხრივ, პაროდულს შორის. ე.ი. აგიტატორ ვაშაკიძის სიტყვები, ერთ შემთხვევაში, ბუნებრივია, რომ მათ ძნელად გამოარჩევთ ჩვენებური გლახკაციური საყოველღაირო მეტყველებისგან, მეორე შემთხვევაში კი იმავე პირის საუბარი მეტისმეტად ოფიციალური და ზედმეტად დამძიმებულია ხელოვნური ფრაზებით“ [იოვანაძე, 1977:126].

დუმბაძის გმირებისთვის უცხო და მიუღებელია ორდინარული ქცევა და მეტყველება. მისი პერსონაჟები სიალალით და გულწრფელობით გამოირჩევიან. დასამახსოვრებელია რომანის ის ეპიზოდი, როდესაც მეზობლები ომში გასაგზავნ ნივთებს აგროვებენ და ილიკო ზურიკელას თავის ერთადერთ ნაბადს მოატანინებს, რომელიც საბნადაც ეხურა. სწორედ ამ საქციელში ვლინდება გულწრფელობა, სიალალე და ქართველი კაცის ბუნება. ილიკოს საქციელით აღფრთოვანებულმა ილარიონმა მიმართა მას: „...ოქროს გული რომ გქონდა, კი ვიცოდი, მაგრამ ამხელა ბაჯაღლო თუ გედო მაგ გამხმარ მკერდში, არ მეგონაო“ [დუმბაძე, 2011:46]. ილიკო და ილარიონი, ერთი შეხედვით, პაროდიული წყვილია; მათ შეიძლება პაროდიული ანტიპოდებიც ვუწოდოთ. აქედან გამომდინარე, ისინი ერთმანეთში საკუთარ თავებს დასცინიან. მათ კომიკურ ურთიერთდამოკიდებულებას შეიძლება „სიტყვიერი კენწლაობა“ ვუწოდოთ. გულწრფელობისა (რომელიც დუმბაძის პერსონაჟებს სიმთვრალეშიც კი არ ღალატობთ) და იმავე სიტყვიერი კენწლაობის თვალსაზრისით საინტერესოა ასევე მატარებლის ეპიზოდი: „... ყველამ ამოიღო ცოტ-ცოტა საჭმელი, ვიდაცამ ერთი ბოთლი არაყი კიდევ შემოგვწირა, ნაჯახმა ორს ორი მიუმატა და თამადად თვითონვე დაჯდა.

– ამხანაგებო, თქვენ არც ერთი არ ხართ ჩემი ამხანაგი, მაგრამ მატარებლის ამბავი ხომ იცით, მატარებელი ამეგობრებს ადამიანებს. ვინ ვართ ჩვენ, საიდან მოვთრეულვართ?..

– მე მივლინებიდან ვბრუნდები, ჩემო ბატონო,- თქვა ერთმა ბილეთიანმა.

– მეც მაგი არ მიკვირს? - განაგრძო ნაჯახმა, - ან ეს ვინ მიგდია, - თქვა მან და ინდაურის კვერცხისკენ გაიშვირა ხელი.

– რას ილანძლები, შე შავ დღეზე დაბადებულო, ხომ არ გინდა, წაგაცალო თავის ნახაპური! - წამოხტა ინდაურის კვერცხი.

– მაცალე სადღეგრძელოს თქმა, კაცო, რავა ამოღებული ხანჯალივით ათამაშდი, შენი კი არ მეშინია. ჰოდა, იმას გეუბნებოდით, მიცნობთ? გიცნობთ? ვის დაკარგვიხართ, ვინ დაგემებთ. სხვა დროს კისერი გიტეხიათ, მაგრამ ამაშია მატარებლის ძალა, შეგვაერთა, შეგვახმატკბილა, დაგვამეგობრა და დაგვამოყვრა.

გაუმარჯოს მატარებელს! - დაამთავრა მან, ჭიქა პირში გადაიპირქვა და ისე გადმოგვხედა, თითქოს მაგაზე უკეთესი ლანძღვა არც ერთს არ გვეცოდნოდა.

- ... წამოსვლის დროს ილიკო და ილარიონი სულ მაფრთხილებდნენ, ათასი ჯიბგირი და ვიგინდარა შეგხვდება მატარებელში და თავი არ გაიფუჭო, არ ყოფილა მაგი მართალი, ამბაკო რომ დავინახე პირველად, ვიფიქრე, ვინ აგდია მაგი, საიდან მოთრეულა და სად მიეთრევა-მეთქი. ანტიფო კი გიჟი მეგონა ერთხანს. ახლა რა, ახლა მატარებელმა დაგვამოყვრა და გაუმარჯოს მატარებელს“ [დუმბაძე, 2011:88].

ცალკე სასაუბრო თემაა ოლღა ბეზიას სახე. ქართულ ლიტერატურაში ქალის სახე ყოველთვის იყო ასოცირებული ერთგულებასთან, პატიოსნებასთან, სათნოებასთან. ქართველი ქალი – დედა, და, მეუღლე, ქალიშვილი – ოდითგანვე ხალხის ეთიკურ იდეალს განასახიერებდა. რაც შეეხება ოლღა ბეზიას, მისი სახით ავტორმა კეთილი, მშრომელი, მოსიყვარულე ქართველი ქალის, ქართველი ბეზიის კოლორიტული სახე დაგვიხატა. ნოდარ დუმბაძემდე ბეზიის სახე ასე გამორჩეულად, სიყვარულით არც ერთ მწერალს არ წარმოუჩენია ქართულ მწერლობაში. ოლღა ბეზია თავისი საქციელითა და ხასიათით გასცდა ერთი უბრალო პესონაჟის ფარგლებს. მან საყოველთაო მხატვრული სახე მიიღო და ყველა ქართველი (და არა მარტო ქართველი) შვილიშვილის საოცნებო ბეზია გახდა. გამორჩეულ ეპიზოდშია, რომელშიც ყოველგვარი პათეტიკურობის, ყალბი და სიტუაციისთვის შეუფერებელი სიტყვების გარეშე (ავიტატორის ეპიზოდისგან განსხვავებით), ავტორი წარმოაჩენს მეზრძოლებზე მზრუნველ ოლღა ბეზიას, რომელიც თავის სითბოს (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) უნაწილებს ჯარისკაცებს; ამ ეპიზოდს მწერალი ზურიკელას ნაამბობით გვაცნობს: „...იმ ღამით მე და ბეზიას ერთად გვეძინა. ახალმძინებული ვიყავი, რომ ფაჩუნმა გამაღვიძა. თვალები გავახილე, ბეზია ლოგინის ბოლოს ჩამომჯდარიყო და ფრთხილად იცვამდა. არაფერი ვუთხარი. თავი მოვიმძინარე და თვალ-ყურის დევნება დაუწყე. ჩაიცვა-ადგა. თავისი ბალიში სკამზე დადო. მერე ფეხები ფრთხილად შემიკეცა, თავისი სასთუმლის მხრიდან ლეიბი გაარღვია. მერე ლეიბიდან ბლუჯა-ბლუჯა მატყლი გამოაძრო და ფეხაკრეფით გავიდა სალაროში.

საჩეჩელი გამოიტანა. ბუხარს ცეცხლი შეუკეთა და იქვე დაგებულ თხის ტყავზე მოკალათდა. საჩეჩელი მუხლებშორის დაიდგა. მატყლი აიღო და საჩეჩელის ნემსს ჩამოჰკრა. მერე მთელი ტანით ხელების მოძრაობასთან ერთად რწევა დაიწყო. თან რაღაცას ბუტბუტებდა. ჩემკენ ზურგშექცევით იჯდა და ასე საქმეში გართული მგლოვიარე დედაბერს ჰგავდა, რომელსაც წინ შვილის ცხედარი ესვენა და ჭადარა თმებს ბლუჯა–ბლუჯად იგლეჯდა დამჰკნარი ხელებით. ლოგინზე წამოვჯექი. დიდხანს ვუცქერდი ბებიას და თვალებზე ცრემლმომდგარი ვფიქრობდი, ვინ უნდა ყოფილიყო ის ბედნიერი ჯარისკაცი, რომლისთვისაც ბებია მითბო მოიკლო და მისი მოხუცი სხეულით გამთბარი მატყლით ახლა, ამ თეთრი ზამთრის ცივ ღამეში წინდას უქსოვდა“ [დუმბაძე, 2011:47].

საგულისხმოა ის მომენტი, რომ ზურიკელას ბებია ნაკლებად მონაწილეობს კომიკურ სცენებში, თუმცა მის საქციელსაც გარკვეული დოზით ახლავს იუმორი. სწორედ ბებიის სახასიათო იუმორზე ამახვილებს ყურადღებას ოტია პაჭკორია: „...იქნებ იმიტომ, რომ თვით ნაწარმოების ატმოსფეროა ასეთი. გარდა ამისა, თვით მასში, მის ხასიათშია იუმორი, რომელსაც ისეთი ნათელი გამოხატულება არა აქვს, თუმცა მასში ყოველთვის იგრძნობა თავშეკავებული ღიმილი. რაც შეეხება ხასიათის იუმორს, ან უფრო ზუსტად, რა იწვევს მკითხველში ღიმილს, გარკვეული წარმოდგენა, რომელიც ყველა ჩვენთაგანს ბავშვობიდან გამოჰყოლია, წარმოდგენა მოსიყვარულე და მობუზღუნე დედაბერზე, რომელიც ნოდარ დუმბაძემ ზოგად ლიტერატურულ პერსონაჟად აქცია და მიანიჭა დახვეწილი იუმორის გრძნობა. გავიხსენოთ დიდი გულწრფელობითა და სიყვარულით დაწერილი ბებიას გარდაცვალების სცენის რამდენიმე მომენტი. პირველი, როდესაც იგი ღვინოს მოითხოვს და ზურიკელა მას რძეს მიაწვდის. მოხუცი უხმოდ დალევს რძეს და შემდეგ შვილიშვილს მიმართავს: ახლა ღვინო მომეცი! აქ არ არის კომიკური სიტუაცია. ამ მცირე შტრიხით მთლიანად იხსნება ბებიას ხასიათი, სწორედ ის შინაგანი, სახასიათო იუმორი, რომელიც მასში ყოველთვის ცოცხლობდა, და იქმნება გარკვეული წარმოდგენა – ცრემლნარევი ღიმილის განწყობა. ვის არ უნახავს ჩვენს სოფლებში სახედაღარული, ჯაფითა და წლებით წელში გატეხილი მოხუცი ქალები, რომელთა თვალთა კუთხეებში კეთილი

ღიმილია ჩაწოლილი, რომელთაც ყოველთვის მოეძევებათ ალერსიანი, ხშირად თავისებურად დამცინავი მახვილი სიტყვა და, მართლად განვლილი ცხოვრების შეგნებით ძალამოსილნი, მშვიდად ხვდებიან დასასრულს“ [პაჭკორია, 1961:110].

ამავე რიგს განეკუთვნება ოლღა ბებიას გარდაცვალების სცენაში ეპიზოდი, როდესაც ილარიონი შეეცდება მოახლოებული სიკვდილით დამძიმებული სიტუაცია ხუმრობით გაანელოს.

– ოლღა, შენ რა მოგკლავს, ჩვენისთანას ათს კიდევ აჯობებ და წინ წაიმძღვარებ,– სცადა ხუმრობა ილარიონმა.

– ილარიონა შევარდნაძე, მაგი ცრემლი მეიშორე და ისე იხუმრე, – უთხრა ბებიაშ საქციელწამხდარ ილარიონს“ [დუმბაძე, 2011:208].

ამ ეპიზოდშიც ნათლად ჩანს, რომ დუმბაძის გმირები ღიმილით ებრძვიან ცრემლს. აქვე შევნიშნავთ ნოდარ დუმბაძის პირველ რომანში წარმოჩენილი ცხოველების (ძროხა ფაქიზო, ძაღლი მურადა) მიმართ პერსონაჟთა დამოკიდებულებაზე, რომელიც მოგვიანებით ანიმალისტური პროზის ტენდენციების სახით გაგრძელდა მწერლის შემოქმედებაში („ძაღლი“, „თემურ-ლენგი“ და სხვ.).

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში ანიმალისტურ ტენდენციებზე მსჯელობისას საყურადღებოდ მიგვაჩნია თვალსაზრისი ზაზა აბზიანიძისა, რომელიც ორ ძირითად ტენდენციაზე აკეთებს აქცენტირებას: ერთი მხრივ, ადამიანთა უტყვი მეგობრების სრულფასოვან პერსონაჟებად წარმოსახვაზე (ნ. წულეისკირი, ნ. დუმბაძე, რ. მიშველაძე...), ხოლო, მეორე მხრივ, მაქსიმალურად გათანამედროვეებულ იგავურობაზე, სახე-სიმბოლოურობაზე (მაგ., ო. ჭილაძის რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ მამლისა და ირმის სახე-სიმბოლოები). ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებში ადამიანები და ცხოველები თანაარსებობენ, გარკვეულწილად, ერთმანეთს ავსებენ. ნოდარ დუმბაძემ თავის პირველსავე რომანში ძაღლი მურადა, ძროხა ფაქიზო ისე დაგვიხატა, რომ ისინი სავსებით ბუნებრივად თავსდებიან ადამიანურ სამყაროში. მწერალი არ იშურებს იუმორს ცხოველებზე, რომელიც ალეგორიული ხასიათისაა და, ფაქტობრივად, ხალხის ყოფით პირობებს გვისურათებს, ამდენად, მას საყოფაცხოვრებო ხასიათი აქვს.

ცხოველები მონაწილეობენ იუმორისტულ სიტუაციებში და ისინიც ქმნიან გარკვეულ განწყობილებებს. მაგალითისთვის, რომანში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მთელი თავი ეძღვნება ძროხას – ფაქიზოს, რომელიც საზიარო იყო მოჭირნახულე მეზობლებისთვის. ცხადია, ძროხის საზიარობა იმდროინდელი სოფლის შეჭირვებულ მდგომარეობაზე გარკვეული მინიშნებაა. იუმორისტული სიტუაცია, რომელიც იქმნება ფაქიზოს ირგვლივ, საკმაოდ შთამბეჭდავი, ბუნებრივი და ემოციურია: „მოზიარობის ხელშეკრულების თანახმად, ფაქიზო ათი დღე ჩვენთან იყო, ათი დღე - ილარიონთან, ათი დღე - ილიკოსთან. მას სამთავე პატრონი ერთნაირად უყვარდა, სამივეს ერთნაირად სცემდა პატივს და სამივესთან ერთნაირად შიმშილობდა. არ არსებობდა ქვეყანაზე ძროხა უფრო დაბნეული. საღამოს შინ მობრუნებული, ჯერ ილიკოს სახლს მიაბღავლებდა, მერე - ილარიონისას, მერე - ჩვენსას, სადაც გაულებდნენ ჭიშკარს, იქ ჩავიდოდა და ვინც დერგს შეუდგამდა, იმას მოაწველიებდა თავს. ამ ზაფხულს ფაქიზო სულ წავიდა ხელიდან, ჯერ ძუძუ გაუშრა, მერე მადა გაუფუჭდა, მერე მუხლები მოეკვეთა, ჩამოხმა, გაძვალტყავდა და, რაც მთავარია, გულმავიწყი გახდა, თუ ეზოდან გადადენიდი, სახლში აღარ ბრუნდებოდა, თუ სახლში მოიყვანდი, ეზოს გადაღმა გადასვლა ავიწყდებოდა, ერთმანეთში ერეოდა ბებია, ილიკო და ილარიონი, მე კი საერთოდ ვეღარ მცნობდა. სამჯერ შეუჭამა ფაქიზომ ამ ზაფხულს ბებიას სარეცხი საპონი, სამჯერ შეუწუხდა გული და ძლივს მოვაბრუნეთ ნიშადურითა და სისხლის გამოშვებით. ვეღარ დადიოდა საწყალი, დაბერდა, იმდენად დაბერდა, რომ გაჭაღარავდა კიდევაც. რამდენჯერ შევთავაზეთ ერთმანეთს მოზიარებმა - მიჩუქნია, ეს ძროხა შენი იყოსო, მაგრამ ყველა ჩვენგანი თავს არიდებდა ფაქიზოს ინდივიდუალურ საკუთრებაში ყოლას“ [დუმბაძე, 2011:195]. ამიტომაც ბევრი ფიქრის, კამათისა და სჯა-ბაასის შემდეგ მეზობლები მიიღებენ გადაწყვეტილებას, რომ ფაქიზო ჩააბარონ დამზადებას; წაიყვანენ კიდევ, მაგრამ ფაქიზო გზაში განუტევებს სულს.

ასევე, საყურადღებოა ეპიზოდი, როდესაც ილიკო კოლმეურნეობის მეველედ გვევლინება; აღნიშნული იუმორისტული სიტუაციის ცენტრში თხა არის წარმოდგენილი:

„– ვისია ეს თხა?

– ვისია და ჩემია, პირველად ხედავ თუ?

– კი, მაგრამ წვერი რა უყო?

– რა უყო და შევკრიჭე.

– რატომ?

– რატომ და რომ არ იცნონ! სად გაგონილა აბა, მეველემ საკუთარი თხა მოიყვანოს კანტორაზე დაჭერილი.

– მერე?

– მერე მაგი თხად მაინც არ ვარგა, ერთი ბოთლი რძე რომ დააღვევო, ერთ ჭიქას არ მოიწველება, არც ხორცად ვარგა, ძვალი და ტყავია ცარიელი. მაინც ზარალია ჩემთვის, მოვიყვან და მუშაობაში ჩამეთვლება.

– რომ იცნონ?

– რას იცნობენ, ისეა გამოცვლილი, მეც აღარ მჯერა, ჩემი რომაა. კარგად იყავი, ჩემო ბიძია, შენ გაგახარა ღმერთმა, ყურძენი რომ მაჭამე, გამშრალი მქონდა ყელი.

– კარგად იყავი, ილიკო!

– ილარიონთან არ გამამხილო, ზურიკოს ვენაცვალე, თორემ დამღუპავს, – მთხოვა ილიკომ.

– ნუ გეშინია, ილიკო, სამარე ვარ.

ერთი თვის შემდეგ წვერგაკრეჭილი და საკმაოდ მოსუქებული თხა, როგორც უპატრონო, პრემიის სახით, საჯაროდ გადაეცა ილიკოს კარგი მუშაობისთვის“ [დუმბაძე, 2011:35].

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ძაღლს. მწერალი ალაპარაკებს ზურიკელას ძაღლს – მურადას, სპრიდონის ძაღლს („ძაღლი“). მურადა თავისებურად აფასებს ილარიონის ხუმრობანარევ საყვედურებს. ილარიონი ხომ ყველაზე კრიტიკულია იმ ადამიანებს შორის, ვინც მურადას ახვევია გარს: „ვაი, შენს პატრონს, უბედურს, ძაღლი კი არა, მთხლეი ხარ, იჭმებოდეს მაინც შენი ხორცი, დაგკლავდა კაცი, არადა, გაგონილა სადმე, ძაღლს ყეფა ეზარებოდეს“ [დუმბაძე, 2011:17]. დიდი ამბით შეიცხადეს და გამოიგლოვეს ილარიონის მიერ შემთხვევით მოკლული მურადა. „საბრალო ძაღლის“

სიკვდილის გამო ატეხილმა მათმა ვიშვიშმა და მწუხარებამ მათ მეზობლებიც გააკვირვა: „არ გაიშვა თქვენი არაფერი, - ამბობდნენ აქეთ–იქედან შეგროვილი სოფლელები, - ყველაფერში უცნაური და დამთხვეული როგორ უნდა იყოს ეს ოჯახი. გაგონილა ძაღლის ასე შეცხადება?“ [დუმბაძე, 2011:20].

წინა ქვეთავში, რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებაში გამოვყავით დიალოგის მონოლოგიზაციის შემთხვევები, აღნიშნული ხერხი არც ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებისთვის არის უცხო. როგორც ცნობილია, დიალოგის მონოლოგიზაცია თავს იჩენს დარღვეული კომუნიკაციის შემთხვევაში, რაც შეიძლება მოქმედი პირების ფიზიკური და ფსიქიკური ნაკლოვანებით იყოს განპირობებული. მონოლოგიური დიალოგი გამოხატავს ორი ან რამდენიმე პერსონაჟის უუნარობას, იურთიერთონ ერთმანეთთან. ისინი სხვადასხვა ენით და სხვადასხვა თემებზე საუბრობენ, რაც გაუგებრობის მიზეზად იქცევა. მაგალითად, დადარდიანებული და შეწუხებული ილარიონისთვის, რომელსაც ცალი თვალი ამოუღეს, მისი კატა გამხდარა „გულის მესაიდუმლე“; ილარიონი კალთაში კატას ჩაისვამს, ეფერება და თან ეჩურჩულება: „...შენ გეუბნები, შენ, რა ვქნა ახლა მე, ცალთვალა კაცი და ცალხელა ერთია ორივე, შენ იცი? კაცს რომ თვალისჩინი დაეკარგება, ღამეა იმისთვის ქვეყანა, ბნელია, წკვარამია, უკუნითია. თუ ცალი თვალისჩინი დაკარგა, ნახევარია მზეც და მთვარეც მისთვის, დღეც და ალიონიც. არ უნდა ამომელო? მეორე თვალსაც გაგიფუჭდებაო, ასე მითხრეს. ჰოდა, სულ არარაობას, ერთი თვალი ვარჩიე. შენ გეყურება ჩემი? აფსუს, მურადა რა გენიოსი იყო. შენ აბდალი ხარ, აბდალი..“ [დუმბაძე 2011:133]; როგორც ვხედავთ, ილარიონი კატას ადარებს მურადას, ანუ, ორი გამოხატული ინდივიდუალობაა მოცემული სრულფასოვანი პერსონაჟების -ცხოველების სახით.

კრიტიკოს გივი ვარდოსანიძის შენიშვნით, „იუმორისტული ყოფითი სიტუაციები სახეობრივ–სურათობრივია, დახატულია ფერწერული სიმსუყით, გრძნობით, შთაგონებით. ამიტომაც იუმორისტულ ყოფით ეპიზოდებს ნათლად აღიქვამ, ხედავ, განიცდი, ისინი დიდხანს გამახსოვრდება“ [ვარდოსანიძე, 1971:95]. „დამწუხრებული“ ზურიკელას ფსიქოლოგიური წონასწორობის აღსადგენად ილიკო თავის მამალსაც კი არ იშურებს: „სადამოთი მე და ბებიას ილიკო ძღვენით

მოგვადგა. ოთახის კარი გაიღო და შიგ უზარმაზარი წითელბიბილოიანი, დეზებიანი და ფოლაქის სიმსხო თვალებიანი მამალი შემოაგდო.

– რა არის აგი, ილიკო?

– მაგას თუ მაგი აღარ ეტყობა, მამალი რომაა, ჩემო ოლლა, მაშინ რაღაია ჩემი სიცოცხლე.

– რა ჭირს მერე?

– რა უნდა ჭირდეს, ოლლას ვენაცვალე, ყველა ავადმყოფობა მოხდილი აქვს, კარგი მოჩხუბარია და კარგი მამალია, სხვა თუ ათჯერ ყივის დღეში, აგი ოცჯერ ყივის, ყეფა არ იცის, თორემ ძალღია ნამდვილი, კაციშვილს არ გაგიჭაჭანებს ეზოში, ზურკელას მოვუყვანე საჩუქრად.

– მაგი უნდოდა ახლა ჩემს დასუსტებულ ქათმებს? – შეიცხადა ბებია“ [დუმბაძე, 2011:176].

საყურადღებოა გიორგი მერკვილაძის ერთი შენიშვნა, რომ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ „... თავდაპირველად სცენებად იყო გამიზნული. „მე, ბებია ილიკო და ილარიონი“ უნდა განვიხილოთ, როგორც ერთგვარი „მოსამზადებელი“ საფეხური, რომლის შემდეგაც უნდა დაწყებულიყო უფრო ჩაღრმავებული ხატოვანი ხილვა“ [მერკვილაძე, 1986:81]. ამავე ფაქტზე ამახვილებს ყურადღებას კობა იმედაშვილიც: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ წინასწარ განზრახულად რაიმე პრობლემაზე არ იწერებოდა. მწერალს იგი თავდაპირველად მხოლოდ იუმორისტულ სცენებად ჰქონდა ჩაფიქრებული, მაგრამ მოგვიანებით, როდესაც ნაწარმოები დაიწერა, მან მოიტანა თავისი პრობლემაც - ადამიანთა ურთიერთსიყვარულისა და ურთიერთგაფრთხილებისა, რაც შემდგომში ავტორის შემოქმედების ძირითად კონცეფციად იქცა.. აღნიშნულ ნაწარმოებში, იქნებ, ზოგჯერ მელოდრამატიზმიც შეინიშნება; იქნებ, ზედმეტი გულაჩუყება არის და ზედმეტი სიტკბო, მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მწერლის პირველი პროზაული ნაწარმოებია“ [იმედაშვილი, 1966:103].

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებას, უამრავ მკითხველთან ერთად, უამრავი მაყურებელიც ჰყავდა. სავსებით გასაზიარებელია ცნობილი თეატრალური რეჟისორის - გიორგი ტოვსტოგონოვის მოსაზრება ნოდარ დუმბაძის პროზის

„სცენიურობასთან“ დაკავშირებით. იგი აღნიშნავდა: „მართალია, ნოდარ დუმბაძეს პიესა არასოდეს დაუწერია, მაგრამ თეატრის თანდაყოლილი გრძნობა ჰქონდა. უფრო სწორედ მას ჰქონდა მოთხოვნილება, ეწერა პროზა. მთელი მისი პროზა კი, სცენაზე გადავიდა თვით მწერლის უშუალო მონაწილეობით. ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებით თეატრის არნახული გატაცება მდგომარეობს არა მარტო მძაფრ სიუჟეტში, ჩვეულებრივი ადამიანების უჩვეულო ხასიათებში, განუმეორებელ აზრებსა და გრძნობებში, არამედ ყველაზე ძვირფას თვისებაში – აატირო და გააცინო მაყურებელი. ნოდარ დუმბაძის იუმორი შეუცდომელია და იგი მუდამ ორგანულად და უხვად მოედინება ცხოვრების მარადიული კანონების იდეებიდან, ადამიანური სიტბოდან და კაცთა მოდგმის ნათესაობიდან“ [ტოვსტოგონოვი, 1978:23].

მართლაც, 1960–იან წლებში როგორც ლიტერატურაში, ასევე თეატრალურ ცხოვრებაშიც გამოიკვეთა ახლებური აზროვნების მოთხოვნილება; ხალხმა თანდათან დაიწყო სახელმწიფო იდეოლოგიის ფსიქოლოგიური ზეწოლისგან გათავისუფლება. სწორედ ამ დროს გამოჩნდა ნოდარ დუმბაძის სახელი თეატრალურ აფიშაზე. მაყურებელი მოაწყდა თეატრს და თითქოს შვებით ამოისუნთქა, როცა სცენაზე მისი ახლობლები ნახა. იგი სცენაზე მონუმენტურ გმირებს კი არ უყურებდა, რომლებიც მას მიუწვდომლად ესახებოდა, არამედ – მასავით უბრალო ადამიანებს.

ამდენი ინსცენირება, ალბათ, არც ერთი ქართველი პროზაიკოსის ნაწარმოებებს არ რგებია წილად. ყოველი მოთხრობა თუ რომანი უმალ იდგმებოდა სცენაზე. ეს ნოდარ დუმბაძის თანამედროვეობასთან მჭიდრო კავშირით აიხსნება. ეს კავშირი არც უბრალოდ ნანახის ასახვით და არც მხატვრული საშუალებების ორიგინალობით შემოიფარგლება. მწერალმა შეიძლება ასახოს ცხოვრება, სინამდვილის ობიექტური ფაქტები, გააკეთოს მათი სწორი შეფასებაც, მაგრამ არ იყოს თანამედროვე. „...თანამედროვეობასთან კავშირის მიღწევა მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც ფაქტების, ყოფიერების გვერდით მისი თანამედროვე ადამიანი, მისი ფსიქოლოგიაა წარმოდგენილი“ [კობახიძე, 1977:37].

ამგვარად, გასული საუკუნის 60-იანელთა წყალობით „დათბობის“ სიომ არა მარტო ბელეტრისტიკის, არამედ ქართული დრამატურგიის ლაბორინთებშიც გაიკვლია გზა. თანდათან იმსხვრეოდა სქემები, მონუმენტური სახეები; ეს იყო ნამდვილი გადატრიალება; „...გადატრიალება გმირის ცნობილი დადებითი ადამიანის ცნების თვით არსის გაგებაში, არამედ მაყურებლის აზროვნებაშიც, მის ფსიქოლოგიაში, რათა უშუალოდ მიეღო ახლებური სასცენარო აზროვნება. თითქოს უცებ მოკვდნენ მონუმენტური გმირები“ [ჯაჯანიძე, 2004:44]. სცენას ნელ-ნელა ჩამოშორდნენ ჰეროიკული გმირები; ოფიცოზი უნდა შეგუებოდა თეატრის მიერ შეთავაზებულ ახალ გმირებს. სკკპ XX ყრილობის შემდეგ მომხდარი იდეოლოგიური ცვლილებები ქართულ თეატრალურ სინამდვილეში, პირველად კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში აისახა. ნოდარ გურაბანიძის შენიშვნით, „...ქართულ თეატრს ჰაერივით სჭირდებოდა ამგვარი სიახლე. 60-იანი წლების დასაწყისი მრავლისმეტყველი იყო. ქართულ ფერწერაში, მუსიკაში, ლიტერატურაში, სცენოგრაფიაში სიახლისადმი დიდი სწრაფვა იგრძნობოდა. ძიებები ფორმის სფეროში სულ უფრო ინტენსიური ხდებოდა. ხელოვნება თანდათან თავისუფლდებოდა ყალბად გაგებული შინაარსის პრიმატისაგან. მიმართავდა გამოსახვის სპეციფიკურ საშუალებებს. თეატრის წინაშეც მთელი სიმწვავეთ დადგა ადამიანის ყოფიერების რეალობის უშუალო გადმოცემის აუცილებლობა. თეატრმა იგრძნო, რომ უარი უნდა ეთქვა როგორც პათეტიკურ ამალეებულობაზე, ასევე სინამდვილის ყოფის იმიტაციაზე... დრომ მოიტანა იმის აუცილებლობა, რომ მხატვრული სიმართლე დაპირისპირებოდა „ოფიციალურ სიმართლეს“ [ლორთქიფანიძე, 1987:38].

უნდა აღინიშნოს, თეატრი ყოველთვის მოიაზრებოდა იდეოლოგიის მძლავრ იარაღად; ამდენად, „დადებითი გმირის“ იდეოლოგიური ასპექტები მუდამ აქტუალური იყო. ნოდარ დუმბაძის გმირების სცენაზე გამოჩენით კი გმირის სახემ, ერთგვარად, ტრანსფორმაცია განიცადა. გავმეორებთ, რომ ზურიკელა („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) არც სკოლაში ითვლებოდა მოწინავე მოსწავლედ და არც სტუდენტობისას გამოირჩევა თავგადაკლული სწავლით. მარტო ეს ფაქტიც საკმარისი იყო იმისთვის, რომ იგი არ მოაზრებულყო დადებით გმირად. ამ დროს

ხომ ჯერ კიდევ ძალაში იყო ლენინის ცნობილი ლოზუნგი (თუმცა უკვე გაფერმკრთალებული): მოსწავლის გმირობა და სიმამაცე არის ფრიადზე სწავლა. ზურიკელა არა თუ ფრიადოსანი, ჩამორჩენილი მოსწავლევ იყო. მაშ, როგორ უნდა დადგმულიყო სპექტაკლი, როგორ უნდა განსახიერებულყო ზურიკელას როლი და როგორ უნდა წარმოეჩინათ მისი გარემოცვა (ბებია, ილიკო, ილარიონი), რომ ყველანი დადებით კონტექსტში წარმოჩენილიყვნენ? „...გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლი - „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ პირდაპირ სინქრონულ შესაბამისობაში აღმოჩნდა მაყურებელთან... პარადოქსული სიტუაცია შეიქმნა. ერთი მხრივ, სახელმწიფოებრივი იერარქიის (ოქტომბრელი, პიონერი, კომკავშირელი, პარტიული) მძლავრი სისტემა, სოციალისტური რეალიზმის გაბატონებული მძლავრი დოქტრინა, პარტიული იდეურობის რთული მექანიზმი და ადამიანებში ჩამოყალიბებული თვითცენზურა, და მეორე მხრივ ამ პროცესების ანტიპოდი ზურიკელა. იგი არა მარტო ცუდლუტი მოსწავლეა, არამედ მისი გარემოც თითქმის შესაბამისია. ისინი ერთმანეთს ჰგავდნენ ცხოვრების წესით, თუმცა უადრესად ინდივიდუალიზებული იყო ყოველი ხასიათი“ [გაჩეჩილაძე, 2004:46]. რეჟისორის - გიგა ლორთქიფანიძის - წარმატება, სწორედ ის იყო, რომ მან ნოდარ დუმბაძის გმირებით დაანგრია ათეული წლების განმავლობაში ნაშენი იდეოლოგიური კედელი.

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი იქცევს ყურადღებას; ეს გახლავთ ზედმეტი სახელები. ე.წ თიკუნები, რომლებიც, თავის მხრივ, ხალხური სტილისთვის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს და იუმორისტულ კონტექსტში დადებით ემოციებს იწვევს; მაგ., „რადგან ჩემი ძალი მურადა სულ თან დამყვება, სოფელში სულძალიანს მეძახიან, სკოლაში - ყალთაბანდს, ხოლო ბებია კუდიანს მეძახის. ჩემი ნამდვილი სახელი ზურიკოა“ [დუმბაძე, 2011:5]. ზოგ შემთხვევაში, პერსონაჟთა მეტსახელები ზედსართავი სახელებიდანაც არის ნაწარმოები; მაგ., ნოდარ დუმბაძის დიდროს სამი მეტსახელი ჰქვია: ბურძგალა, ხაბაკა და ქაფურა. სამივე სხვადასხვა მიზეზის გამო დაერქვა: „დიდრო და დიდროსნაირი სახელები ვის გაჰკვირვებია გურიაში. მარტო გუთურში სამამულო ომამდე ოთხი ოტელო, რვა ჰამლეტი, შვიდი შექსპირი, ხუთი

დეზდემონა და სამი ოფელია ცხოვრობდა, მაგრამ წივილ-კივილითა და ჟივილ-ხივილით არავინ დადევნებია. დიდრო სხვა იყო, გარდა იმისა, რომ დიდრო იყო, კიდევ ბურძგლა იყო, ხაბაკა იყო და ქაფურა იყო. ბურძგლა იმიტომ იყო დიდრო, რომ თმა ჰქონდა ზღარბივით აბურძგნილი და, გარდა ამისა, ნამღევზე ხიდან ჩამოგდებულ წაბლს ბურძგლას შიშველი ფეხით აცლიდა. ხაბაკა იმიტომ იყო დიდრო, რომ მაგაზე მეტ სიმძიმეს კაცი ვერ სწევდა. რამდენჯერ მინახავს, როგორ მიაცილებდა სამ მანეთად ან მანეთად ორივე მხარზე ხურჯინებგადაკიდებული და გამძვინვარებული კალათებით მკლავებდაწყვეტილი დიდრო სოფლიდან რაიონულ ცენტრში ვილაცას. კაცი ან გამოუცდელი, ან ხვადაგი უნდა ყოფილიყო, ასეთ დროს დიდროს მისალმებოდა. მე შენ გეტყვი, არ გაგიჩერდებოდა, ბარგს ჩამოდგამდა, ჩამოჯდებოდა, დაისვენებდა და ისე გამოგელაპარაკებოდა. დადგებოდა ასე აქლემივით დატვირთული, კისერწაგრძელებული, თვალეგადმოკარკლული და გაგიბამდა მუსაიფს. რაც შეეხება ზედმეტ სახელს - „ქაფურას“, იგი საზაფხულო არდადეგებზე საპარიკმახეროში თავმოყრილმა გუთურელმა ლაზღანდარებმა შეარქვეს, როდესაც ერთ-ერთმა მათგანმა დიდროს ენაზე გაქაფული ფუნჯი წაუსვა. სწორედ იმ დღიდან მიემატა დიდროს კიდევ ერთი ზედმეტი სახელი. სწორედ იმ დღიდან გახდა დიდრო დიდროია ქაფურა“ [დუმბაძე, 2011:332].

ნ. დუმბაძე ხშირად მიმართავს კინოზოოლოგიით სახელებსაც, რომელთაც გურული დიალექტისთვის დამახასიათებელი ფორმით გადმოგვცემს. მაგალითად: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“ – ზურიკელა, ბეჟანა, ტრიფონა, მაკარია, ილარიონა და ა. შ.; „მე ვხედავ მზეში“ – სოსოია, ლუკაია, ნოდარა, ედემიკა და ა. შ. მწერლის სტილურ თავისებურებად გამოვყოფდით *გავრცობილ შედარებას*, რომელიც პერსონაჟის გარეგნულ-გამომსახველობით მხარეს უფრო შთამბეჭდავს ხდის. როგორც ცნობილია, „...გავრცობილი შედარების დროს ავტორი ცდილობს, მოვლენისა თუ საგნის სრული, მრავალმხრივი და სიღრმისეული დახასიათება მოგვცეს, რაც თავისთავად გულისხმობს მისი ორივე წევრის (შედარებულისა და შესადარებელი ობიექტების) მიმართებების დაკვირვებულ ანალიზს და მრავალფეროვანი შესადარებელი ასპექტების გამოკვეთას“ [გაფრინდაშვილი... 2008:409]. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს: ილარიონი

ახასიათებს საწყობის გამგეს: „ჩვენი საწყობის გამგე, დათიკო, სასიკვდილოდაა გადადებული. სანამ შეეძლო, არ იქნა მისი მუცლის ამოყორვა, ახლა წყალმანკი გაუჩნდა და აგდია ლოგინში ჩამოწერილი საქონელივით...“ [დუმბაძე, 2011:13]. გავრცობილ შედარებას ვხვდებით ეპიზოდში, როდესაც ზურიკელა თავს მოიავადმყოფებს და ექიმს მოუყვანენ: „...ცოცხალი თავით არ გაგატან! – იკივლა ბებია. თავის ქალა ახადო, რავა, კვახი ხომ არა არის? რა ჭირს საოპერაციო კეტივით ბადანას? ღმერთო კი მომკალი. ადექი, ბიჭო, ზედ, შენ მაგას მართლა ავად ხომ არ ჰგონიხარ? ავად კი არა, კერკეტა ნოგოზივითაა, ენაცვალოს ბებია!“ [დუმბაძე, 2011:11]. ამავე რიგს მიეკუთვნება შემდეგი მაგალითები: „...ვერ მოუყვები მეზობელს დალაგებით ამბავს და... რავა ბეგლარას წისქვილივით ღერღავ, შე უპატრონო, თქვი აწი, რა გინდა?...“ [დუმბაძე, 2011:114]; „...თუ ჩაგვიგდეს ხელში, გაგვეცქვნიან ლეღვივით – თქვა ედუარდა ჯაბუამ...“ [დუმბაძე, 2011:142].

ნოდარ დუმბაძის იუმორი ადამიანების სიყვარულით არის გაჯერებული; ამაზე არაერთხელ თქმულა და დაწერილა. გურამ ასათიანი ერთგან აღნიშნავდა: „ეს არის რაღაც სიმწარესთან გაზავებული, ცრემლნარევი სიცილი, როცა ტირილს სიცილი ცვლის, სიცილს - ტირილი. მასში ჩანს ხალხის გულისტკივილიცა და სიხარულიც, ცხოვრებით უკმაყოფილებაც და უკეთესი მერმისის იმედიც, მაგრამ ამ სიცილის მთავარი დანიშნულება მაინც „სიკეთისათვის კარის გაღებაა.“ ცრემლნარევი სიცილის შესანიშნავი მაგალითია ის ეპიზოდი, როდესაც ოპერაციის შემდეგ ქალაქიდან სოფელში დაბრუნებული ილარიონი ყველანაირად ცდილობს, ილიკოს დაუმალოს, რომ მასაც არა აქვს ცალი თვალი. ილიკოს ხომ მუდამ ბრუციანს ეძახდა ილარიონი და ახლა ცხოვრებამ ისიც „ბრუციანი“ გახადა. ილიკო დიდხანს იკატუნებს თავს, თითქოს ვერაფერს ამჩნევს, მაგრამ, შინ მიმავალი, ეზოდან ილარიონს გასძახებს: „ილარიონ, თვალის ჩადება არ დაგავიწყდეს ამელამ ჭიქაში... ისე, ბედი მაქვსო, შენ უნდა თქვა, ნადირობა ქე გიყვარს და თვალის დახუჭვა აღარ დაგჭირდება აწი, იარე და ხოცე, რაც ამ სოფელში ძალღებია, არ გაუშვა არც ერთი.“

– ილიკო ჩიგოგიძე, ცოდვა არ ჩამადენიო! – იკივლა ილარიონმა და ჭიშკრისაკენ გამოქანდა.

– არ მომეკარო, ილარიონა შევარდნაძე, თორემ ჩაგიტეხავ მაგ შუშის თვალს და მდიე მერე კუდში! – გააფრთხილა ილიკომ ჭკუაზე გადასული ილარიონი.

ილარიონი უხმოდ ჩამოჯდა კიბეზე. ილიკო ცოტა ხანს იდგა შუაში, მერე გააღო ჭიშკარი და ილარიონის ეზოში ჩამობრუნდა. მივიდა, გვერდით მოუჯდა ილარიონს და თუთუნი ამოიღო. ილარიონსაც მიაწოდა“ [დუმბაძე, 2011:141].

აღნიშნულ ეპიზოდთან დაკავშირებით კრიტიკოსი ჯანსუღ ღვინჯილია წერს: „ამ სურათს, მთლიანად ამ ეპიზოდს არაფრის დამატება არ სჭირდება, უბრალოდ, მოხიბლული რჩებით ადამიანის გულის სითბოთი. მისი ენერგია, ალბათ, არავის გაუზომავს და არ გაიზომება. ეს განუზომელი ენერგია და სითბო სურს მწერალს ადამიანთა ურთიერთობების ვეებერთელა სამყაროს მანათებლად. მან უნდა დაახევინოს უკან ბნელს, გააკაშკაშოს ცა და აბრწყინოს ვარსკვლავები“ [ღვინჯილია, 1987:81].

ისევე, როგორც პირველ რომანში, „მე ვხედავ მზეშიც“ ნოდარ დუმბაძე ცდილობს იუმორით გააჯეროს მნიშვნელოვანი, საყურადღებო სათქმელი, თუმცა იუმორი მისთვის არ არის თვითმიზანი და ალბათ, ამიტომაც, რომანის სიუჟეტის დრამატულობიდან გამომდინარე, კომიკური სიტუაცია აღნიშნულ ნაწარმოებში, განსხვავებით რომანისგან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, ნაკლებია. „მე ვხედავ მზეს“ შესახებ გურამ ასათიანი ჟურნალ „ცისკარში“ წერდა: „მე ვხედავ მზე“ გამოირჩევა ერთი კარგი ტენდენციით. ავტორი აქ თითქოს უფრო მწვავედაა დაინტერესებული თავისი გმირების ბედ–იღბლით, უფრო ღრმად ცდილობს ჩაიხედოს მათ სულში, უფრო მკვეთრად გამოაჩინოს ცხოვრების ავ–კარგი, ჩრდილი და სინათლე. ნაწარმოების სიუჟეტი უფრო დრამატულია და აქ სინამდვილეში ცოტა რამღა რჩება იმ უღრუბლო იდილიური განწყობილებებიდან, რომლებიც თითქმის ყველა ვითარებაში თან სდევდა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ მთავარ პერსონაჟს“ [ასათიანი, 1962:86].

საინტერესოდ გვეჩვენება მკვლევარ იპოლიტე ვართაგავს მოსაზრება რომანის შესახებ: „მე ვხედავ მზეს“ ქართული მწერლობის ბრწყინვალე შენამენია.

ძნელია მისი წაკითხვა, ერთდროულად, ცრემლისა და სიხარულის გარეშე. ხატვის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ხერხით – იუმორითა და ფსიქოლოგიური გააზრებებით გადაწყვეტილია ამ ნაწარმოების იდეა და მწერლის ეს ორი სხვადასხვა ხერხი ისეა ერთმანეთთან შერწყმული და შეხამებული, რომ კითხვისას არავითარი უხერხულობა არ იგრძნობა“ [ვართაგავა, 1971:185].

მართლაც, რომანში, რომლის მოქმედება გურიის ერთ პატარა სოფელში ვითარდება, ჰარმონიულად ენაცვლება ერთმანეთს სიცილი და ტირილი. იმის მიუხედავად, რომ რომანში ბრძოლის ბატალური სცენები არსად არის აღწერილი, ტრაგიზმით გამოწვეული ომის კვალი მრავალ ეპიზოდშია შესამჩნევი. მწერალს დიდებულად აქვს აღწერილი ფრონტზე გაცილების სცენა, რომელშიც მწუხარების მკაცრი სიმართლე და ღრმა ფსიქოლოგიზმი გამოსჭვივის. ამ სოფლიდანაც მამაკაცების ნაწილი ფრონტზეა წასული, ხოლო შინ დარჩენილები, მიუხედავად დიდი სიძნელებისა, სულიერად არ ეცემიან. პროფესორი რევაზ მიშველაძე შენიშნავს: „...ცრემლს იშვიათად შენიშნავ მათ თვალებზე. ისინი იცინიან, ხუმრობენ. იმედიან განწყობილებაზე არიან. ასე ხედავენ სოსოია და მწერალი მათ სახეებს და ასეთია თვით ცხოვრებაც. კომიკური სიტუაციების და მახვილი ფრაზების ჩართვით ნოდარ დუმბაძე სრულებითაც არ აუბრალოებს გამომშვიდობების, ადამიანის ცხოვრებაში ამ მეტად დრამატული მომენტის სურათს. დავაკვირდეთ დედების, ცოლების და საცოლეების ცრემლმორეულ თვალებს, დავაკვირდეთ ბებერი მასტროს აცახცახებულ ბეჭებს და მოწყენილ სახეს. დაკვირვებული მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, რომ აქ ხუმრობა იმედიანობის, რწმენის განმტკიცების, სიკვდილისადმი პროტესტის მიზნითაა ჩართული და სიტუაციას სრულყოფილებას ანიჭებს“ [მიშველაძე, 1998:420].

„მე ვხედავ მზეშიც“ თხრობა ლირიკული იუმორით მიმდინარეობს. ეს იუმორი გვაგრძნობინებს, რომ გაჭირვების ჟამსაც, უკიდურესად მძიმე სიტუაციაშიც არ დაუკარგავს ხალხს სიცოცხლის წყურვილი და იმედი. „ – სოსოია, შეხედე, ბიჭო, რამდენ გოგოს გიტოვებთ, მიხედე ამ თხებს, ტურამ არ შეგიჭამოს, თორემ რომ ჩამოვალთ, ოთხში ამოგიღებთ, – მემუქრება ჯუმბერა.

– რაც ტურები იყავით, ყველანი მიდიხართ და ვინ უნდა შექამოს? – ვეკითხები. გოგოები იცინიან“ [დუმბაძე, 2011:13].

ომისდროინდელი გურული სოფლის ცხოვრებას რომანის მთავარი გმირის, სკოლის მოსწავლის - სოსოია მამალაძის მონათხრობით ვეცნობით. ობოლი სოსოია გაუთხოვარ მამიდასთან – ქეთოსთან ერთად ცხოვრობს, რომელიც სოფლის სკოლის ქართულის ენის მასწავლებელია. სოსოიასთან ერთად, რომანში მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება მის მეგობარს, უსინათლო ხატიას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რომანში სამხიარულო და საღალაობო ეპიზოდებს ხშირად ცრემლიანი ენაცვლება. ნაწარმოების ერთ-ერთ საკვანძო ეპიზოდად მოიაზრება სოსოიას და ხატიას სოფელ–სოფელ ნათხოვარი ვირით სიარული, რათა გარდაცვლილი მამის ძველი თოფი და ჩექმები – საოჯახო რელიქვიები – სიმინდზე გადაცვალონ. ავტორის მახვილგონივრული შენიშვნით, „...ვირი მაშინ ისეთივე უცხო მოვლენა იყო გურიაში, როგორც უცხოელი ტურისტი ჩვენს ქვეყანაში ომამდე“ [დუმბაძე, 2011:155] (აღნიშნულ წინადადებაში მოტანილი კონტრასტული დაპირისპირებით მწერალი „ბედნიერ საბჭოეთში“ „რკინის ფარდით“ განპირობებულ ცხოვრების ნაკლებ მიუთითებს). სოსოიასა და ხატიას მოგზაურობა, „ბარტერული“ მიზნით, ომში წასული და დაკარგული ტყუპი ძმების ოჯახში სრულდება. რევაზ მიშველაძე აღნიშნავს: „...ძალზე მეტყველია ეპიზოდი, სადაც ნაჩვენებია ომში დაღუპული ტყუპი ვაჟის მშობლების – ბაბილოსა და კაკალოს გამხნეება ხატიას მიერ; თითქოს, ვიღაცას ამბავი მოეტანოს, რომ ტყუპი ძმა მეომრები ენახოს, კარგად არიან და შინ მალე დაბრუნდებიანო. ეს კეთილშობილური ტყუილი ხატიას საოცარი სათნოებიდან და ადამიანთა თანადგომის სურვილიდან მოდის. აქვე არანაკლებ მიმზიდველია ბაბილოს კეთილშობილებაც, როცა ის სოსოიას და ხატიას უსასყიდლოდ გაატანს სიმინდის ფქვილს, თუმცა იგი არც მას მოსჭარბებოდა. ამ ეპიზოდების წაკითხვისას მკითხველი შეძრული და მოხიბლულია, თვითონაც სიკეთისა და სათნოებისთვის განეწყობა. ეს ისეთი ეპიზოდებია, სადაც მწერალი თავის იდეალებს მკითხველებში ნერგავს და ახარებს“ [მიშველაძე, 1998:432].

რომანში „მე ვხედავ მზეს“, ისევე როგორც პირველ რომანში, ავტორი ერთმანეთს უნაცვლებს მონოლოგურობასა და დიალოგურობას; თხრობა და დიალოგი ისე ენაცვლება ერთმანეთს, რომ სიტუაციის ბუნებრივ განვითარებას არ აფერხებს, ქმნის დინამიკურობას და არ არის რიტორიკული. დიალოგს ორმაგი ფუნქცია აქვს – ემსახურება სიუჟეტსაც და პერსონაჟთა დახასიათებასაც. მაგ., დიალოგურობის შესანიშნავი მაგალითით გადმოგვცემს ავტორი ომისდროინდელ სოფლის სკოლაში ახლადდანიშნული სამხედროს მასწავლებლის მოსწავლეებთან ურთიერთობის პერიპეტეებს. ბავშვები გრძნობენ მასწავლებლის გამოუცდელობას და თავისუფლად იქცევიან, ენამახვილობენ:

„– თავისუფლაად! – თქვა უცებ მან, ქუდი მოიხადა, მაგიდაზე დადო, ხოლო თოფი და აირწინალი დაფაზე ჩამოვიდა. პლაკატი გაშალა, ჯიბიდან ოთხი კარგა მოზრდილი ლურსმანი ამოიღო, სამი კბილებში გაირჭო, მეოთხე კედელს მიაბურღა და ბუხართან დაგდებული აგურის ნატეხით მიჭედება დაიწყო. რომ მორჩა, გამარჯვებულის სახით შემოტრიალდა.

– რა ქნა?–მკითხა ხატიაძე.

– პლაკატი გააკრა, – გადავუჩურჩულე.

– რაო, რა ახატია?

– არაფერი, წითელი ასოებით აწერია, ძირს გერმანელი ოკუპანტებიო!

– მაგი ისე ვერ თქვა, ზეპირად? – მკითხა ხატიაძე, მე მხრები ავიჩეჩე.

– ახლა გავიცნოთ ერთმანეთი, – თქვა მასწავლებელმა, – მე ლევან გურიელიძე ვარ.

– კარგი გვარი გაქვთ, მასწავლებელო, – გაუცინა ოტია კალანდაძემ.

– ლაპარაკი! სამხედრო საქმეს უყვარს დისციპლინა!

– ბოტანიკასაც უყვარს დისციპლინა, – თქვა თამაზ ქერქაძემ.

– ვინ თქვა ეს?

– ბოტანიკის მასწავლებელმა.

– დაჯექი! – თამაზი დაჯდა, – რა მიყვარს მე? მე მიყვარს დისციპლინა, სიწყნარე, ბუზის გაფრენას რომ გავიგებ, კიდევ რა მიყვარს?

– მოხარშული წაბლი არ გიყვართ, მასწავლებელო? – ჰკითხა ხატიაძე.

– ვინ იყო ის? – იკითხა მასწავლებელმა. ხმა არავინ გასცა.

- ერთი რამ უნდა გახსოვდეთ, მე მასწავლებლად არ დავბადებულვარ, რა ვიყავი მე, თქვენხელა რომ ვიყავი? თქვენსავით თავქარიანი, შტერი და ბრიყვი...
- ეხლაც ახალგაზრდად გამოიყურებით მასწ, – გაუღიმა ნოდარ კალანდაძემ, რომელსაც ნოდარათავას ვეძახდით, მასწავლებელს ესიამოვნა.
- მერე ჩავუჯექი წიგნს, წიგნი ადამიანის მეგობარია. ვიკითხე, ვიკითხე და გამოვედი კაცი. მე წარმოშობით ტანკისტი ვარ!
- უყურე შენ! – გაიკვირვა თამაზ ქერქაძემ. მასწავლებელმა წარბი შეიკრა.
- მე თქვენ სხვა მასწავლებელივით არ გეგონოთ, ტყავს გაგაძრობთ! – დაარტყა ხელი მაგიდაზე“ [დუმბაძე, 2011:35].

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში ასევე ხშირად ვხვდებით *დიალოგური დიალოგის* მაგალითებს, რომელიც განისაზღვრება როგორც დაუბრკოლებელი კომუნიკაცია ორ ან მეტ, ერთმანეთთან დაპირისპირებულ მოქმედ პირს შორის. თავიანთი რეპლიკებით ისინი მუდმივად ეხმიანებიან პარტნიორის რეპლიკას. იქიდან გამომდინარე, რომ მოქმედი პირები პრინციპულად თანაბარუფლებიანები არიან, მათ ყოველთვის შეუძლიათ სიტყვა შეაწყვეტინონ თანამოსაუბრეს. თავად რეპლიკების მოცულობა ზომიერი და მეტ-ნაკლებად ერთნაირია. მაგალითისთვის მოვიყვანთ საერთო კრების ეპიზოდს („მე ვხედავ მზეს“), როდესაც დიალოგში არა ორი, არამედ, „თანასწორუფლებიანობის“ პრინციპებზე დაყრდნობით, მინიმუმ, ექვსი-შვიდი პერსონაჟი მონაწილეობს:

„... – თქვი, ედემიკა გორდელაძე, რომელ თხაზეა ლაპარაკი.

– მე ჩემსას ვიტყვი.

– ჩემსაზედაც თქვი!

– ყველამ თავის თხას მოუაროს! – იყვირა ვილაცამ.

– მართალია, სიტყვა ეძლევა ედემიკას თხას, გამოდი, ედემიკა.

– აბა, ჰე, დაიწყე პეტელი!

– საიდან დავიწყო, არც კი ვიცი!

– კუდიდან დაიწყე, ედემიკა, კუდიდან! – მიაძახეს აქეთ-იქედან.

...– ჩემი თხა, კი იცით თქვენ, ცალი რქა რომ აქვს და უკანა ფეხზე კოჭლობს, ორ ბოთლ რძეს იწველება დღეში.

- ღმერთი არ გწამს მერე, ინვალიდ თხას რომ წველი? – ჰკითხა ვილაცამ.
- მე არ მომიტეხია მისთვის ფეხი, რძე კი ერთნაირი აქვს ყველა თხას...ერთ ბოთლს დილას ვწველიდი, მეორეს საღამოთი. ეხლა მოვწველი დილას, საღამოს მოწველილი მოდის... როგორც ჩვენი ექიმი ამბობს, ერთი ბოთლი რძე ერთ ბოთლ სისხლს უდრის...
- ჩვენი ექიმი იმასაც ამბობს, ედემიკა, ერთი კარალიოკი ორ კვერცხს უდრისო და ორი კარალიოკი ერთ ქათამსო...– უთხრა ბესარიონმა.
- არა, თუ? – გაუჯავრდა ედემიკა.
- კი, როგორ არა, მაგი რომ მითხრა, დავრგე სახლის წინ ერთი ძირი კარალიოკი და ახლა აღარც ქათამი მჭირდება, აღარც საქათმე, ვარ მოსვენებული ჩემთვის, აწი რომ მომივა სტუმარი, კარალიოკს დავუკლავ“ [დუმბაძე, 2011:68].

მწერლისთვის ხუმრობა, ოხუნჯობა, ლაღობა არ არის თვითმიზნური; იუმორი ერთგვარი საშუალებაცაა დარდთან გასამკლავებლად, დაძაბული სიტუაციის განსამუხტად: „...როცა მწერლის პერსონაჟები დაძაბულ ვითარებაში აღმოჩნდებიან, როცა ხსნა არსაიდან მოჩანს, მწერალი მხესავით გამოასხივებს თავის შუქს, მიმართავს იუმორს და დაძაბულობაც ქრება, შვება მოდის. ეს არის წამალი განსაკუთრებული, ეს არის ნათელი წყვიადის განმდევნი, ეს არის ჰაერი მაცოცხლებელი, რომელიც სუნთქვაშეკრულ კაცს ჟანგბადით უვსებს ფილტვებს. ასე დიდი ფუნქცია, რომელიც ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში იუმორს აკისრია“ [კვანჭილაშვილი, 1985:129]. მაგალითისთვის მოვიყვანდით ქალაქიდან ჩამოსული ლექტორის ეპიზოდს, რომელმაც ომისგან და სასოფლო-სამეურნეო შრომისგან დამაშვრალ გლეხებს ლექცია უნდა წაუკითხოს თემაზე: „მორალის, ეთიკისა და ზრდილობის საკითხები“. მწერალი ჩვეული იუმორისტული დიალოგებით ქმნის ირონიულ სიტუაციას:

„...– ჰიტლერს რომ დღე და ღამე დედას ვაგინებ, მაგი საკითხი როგორ დგას მეცნიერებაში, უზრდელობად ხომ არ ჩამომართმევენ? – არ მოეშვა ლექტორს ასალო გუდავაძე.

– ადამიანი არსებობს მორალური და ამორალური....

- მაგი რაღაცა მორალია, დედის მუცლიდან დაყვება კაცს თუ მერე უნდა შეიძინოს?
- მორალი, როგორც ასეთი, არ გახლავთ თანდაყოლილი თვისება. ზრდილობა?
- ზრდილობაც!
- ეთიკა?
- ეთიკაც!
- გამოდის, რომ აგი უპატრონო და საწყალი ადამიანი მთლად უზრდელი იბადება ამ ქვეყანაზე, - შეეცოდა ადამიანი მაკარიას.
- მერე სად უნდა ისწავლო მაგი? - დაინტერესდა მაკარია.
- ამას ცხოვრებისეული გამოცდილება ასწავლის კაცს.
- მოხუცებმა რა ვქნათ? - იკითხა ასალომ.
- უზრდელობად ნუ ჩამომართმევ და ერთი შეკითხვა თუ შეიძლება? - აწია ხელი მაკარიამ. - მე დღეს ხელით ვჭამე საჭმელი და ჩემი საქმე როგორ იქნება?
- დაცხიკება თუ შეიძლება საზოგადოებაში, ბატონო? - არ აცალა ვიღაცამ ლექტორს წინა კითხვაზე პასუხის გაცემა.
- ერთი შეკითხვა, - ისევ ასწია ხელი ასალო გუდავამემ, - კაცს რომ ამბავი არ აინტერესებს და მაინც რომ უყვები კაცი, თუა მაგი ზრდილობა?
- რა თქმა უნდა! - თქვა ლექტორმა. მერე უცებ მიხვდა, რა თქვა და იყვირა: ჩემგან რა გინდათ, ხალხო.. მე დავალებული მაქვს, ჩემით არ მოვსულვარ და კი არ გიკითხავთ ამ ლექციას მე... - ლექტორი აღელდა და წყალი მოსვა“ [დუმბაძე, 2011:185].

აღნიშნული ეპიზოდში მწერალი ირონიულად ამხელს საბჭოური ბიუროკრატიული აპარატის მანკიერ მხარეს, რომელიც ომშიც იმავე ფუნქციას ინარჩუნებდა; ცხადია, როდესაც ქვეყანაში ომი მძვინვარებს, სოფელი დაცლილია მამაკაცებისგან, მოსახლეობა შიმშილის კარამდეა მისული, ლექცია მორალზე, ეთიკასა და ზრდილობაზე სავსებით უადგილოა.

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში ცალკე გალერეას ქმნიან ფსიქიკურად არაჯანსაღი პერსონაჟები (ბეჟანა - “მე ვხედავ მზეს“, დიდრო - „დიდრო“, მარგო - „მარადისობის კანონი“...), რომლებსაც მწერალი გასაოცარი ჰუმანურობით

გვიხატავს. არც ერთ შემთხვევაში ნ. დუმბაძე არ დასცინის მათ გონებრივ სისუსტეს; მას შეუძლია აღნიშნული პერსონაჟები კომიკურ სიტუაციაში იმავე „პირობებზე“ მოაქციოს, როგორც გონებრივად სავსებით ჯანსაღი პერსონაჟები. საგულისხმოა ისიც, რომ ხშირად ავტორისეულ ჰუმანიზმით გაჯერებულ კონცეფციას სწორედ ეს პერსონაჟები წარმოაჩენენ. აღნიშნული ტრადიცია სათავეს იღებს „მე ვხედავ მზეს“ პერსონაჟიდან - ბეჟანასგან, რომელსაც „...საფეთქლები შევერცხლილი აქვს უკვე, მაგრამ რაც უბედურება სჭირს, ყმაწვილობაში მოუვიდა. კესარიას საივანობო მსხალს რომ იპარავდა, თურმე ტოტი მოხლეჩია, ორი საჟენი სიმაღლიდან კისრით წამოსულა და მსხლის ძირში კისრით დარჭობილა. მისცვენია ხალხი ბეჟანას, საფეთქლები უზელიათ, ათი დოქი წყალი გადუმხიათ თავზე მისთვის და ფეხზე წამოუყენებიათ. გონს მოსულა, თვალი გაუხელია, ერთი დაუსლოკინებია, გაუღიმია და მას შემდეგ ბეჟანა მოწყენილი არავის უნახავს.“ [დუმბაძე, 2011:42]. ბეჟანას სახით მწერალმა დაგვიხატა ფსიქიკურად არაჯანსაღი კეთილშობილი დევკაცი, რომელიც ყველას ოჯახში სასურველი სტუმარია. ბეჟანას დახასიათებისას ნოდარ დუმბაძე უხვად იყენებს გროტესკის ელემენტებს: „ვინც კი დაუძახებს, სანადლეოზე კავში ებმება და კვალი გაჰყავს, თავით ტეხს ნიგოზს, შიშველი ფეხებით არჩევს წაბლის ბურძგლას და სიმინდით სავსე ტომარა ააქვს კანტორიდან ეკლესიაზე დაუსვენებლად. ღონიერია ბეჟანა, ხარივით ღონიერი და უწყინარი, მტერს მოხვდა ბეჟანას უროსავით მჯილი“ [დუმბაძე, 2011:42].

ნოდარ დუმბაძის სხვა პერსონაჟების მსგავსად, ბეჟანასაც აქვს იუმორის გრძნობა; მისი იუმორი მიამიტური, ალალი და გულწრფელია. მაგ., სოსოიას სახლში სტუმრობისას ბეჟანამ ქეთო მამიდას პურ-მარილი დაუწუნა – უმარილოაო.

„– არ იშოვება მარილი, ჩემო ბეჟანა.

– მაგას არ ვჩივი მეც? მე შტერის სახელი მაქვს სოფელში გავარდნილი და ამ თქვენს აბდალა თავჯდომარე ქიშვარდიას ჭკვიან კაცს ეძახიან.

– რაშია, ბეჟანა, საქმე? – ჰკითხა გაკვირვებულმა მამიდამ.

– რავა რაშია, შე ქალო, რომ თესავს ამ ცოცხსა და ყვითელ სიმინდს, დათესოს მარილი ან შაქარი და მოითქვამს ხალხი სულს. მართალს არ ვჩივი, სოსოია?

– მართალს ჩივი, ბეჟანა, მაგრამ შენ რატომ არ თესავ?

– რაც კაი მიწებია, კოლექტივს აქვს და მე რა ვქნა? დავთესე იმ ჩემს ფშუტურო მიწაზე შარშან ერთი ფუთი და არ იხარა. გინდაც ეხარა, მე ვუშველი ამდენ მშიერსა და პირდაფჩენილ ხალხს?“ [დუმბაძე, 2011:44].

დუმბაძის გმირებს, განურჩევლად ეროვნებისა, ერთმანეთი უყვართ და პატივს სცემენ. გამონაკლისი არც ბეჟანაა; მან კაცთმოყვარეობა გამოამჟღავნა ანატოლი რომანოვის – „სოსოიეს რუსის“ მიმართ, რომელიც თავად იპოვა გვიმრებში დაჭრილი, ცოცხალ–მკვდარი და მეზობლებთან ერთად იზრუნა მის გადასარჩენად. „...– რძე უნდა მაგას ახლა, თხის რძე და უცებ მოიკეთებს, – თქვა ხატამ. – მერე სად ვიშოვოთ რძე?... ერთი კვირა დავდიოდით დაბარებულივით მე და ხატია გადასანჩქერაში, ექვსი დერგი გავტეხეთ. იყო ქაჩვა და ბლეჯელი, ძუძუების გლეჯა, რძის დაქცევა, სირბილი და სიცილი. ჩვენს დანახვაზე თხები წივილ–კივილით გარბოდნენ, კისრით ეშვებოდნენ კლდეზე, რქებით გაჰქონდათ ბარდები, იგლეჯდნენ მუცლებსა და ჯიქნებს. ჩვენც დაღლეტილები ვბრუნდებოდით შინ, მოგვქონდა რძე და გულაჩუყებულ მამიდას მთელი საათი ვალოცვინებდით კეთილ მეზობლებს. ამ ერთ კვირაში ისე დავოსტატდით წველაში, რომ ახლა უკვე გაქცეულ თხას მოვწველიდი“ [დუმბაძე, 2011:60].

როდესაც კოლმეურნეობის კრებაზე სოსოიას ამხელენ თხის რძის ქურდობაში, „ჭკუანაკლული“ ბეჟანა საკუთარ თავზე იღებს დანაშაულს: „...სულ ყველას მივადექი და გამოვდექე. აბა, რა? კოლექტივში მე არ ვმუშაობ, შრომა დღე მე არ მაქვს. ტყუილია მაგი, ვინც არ მუშაობს, არ ჭამსო. არც მაგათი თხები მუშაობენ კოლექტივში, მაგრამ ძალიანს მიირთმევენ. ავიღე და გამოვდექე, ასე, ა, – ბეჟანამ პირში ორივე ცერი ჩაიდო და გვაჩვენა, როგორ გამოვდექა და განაგრძო: – რომ გამოვიდა ჩვენი თავმჯდომარე და თქვა, ომს დიდი კუჭი აქვსო, მართალია, მეც დიდი კუჭი მაქვს, ამიტომ გამოვდექე. არაა უმარილო რძე მაინცდამაინც გემრიელი სასმელი, მაგრამ რას იზამ? იმ ზარს რომ კიდებ კისერში, ედემიკა, თხას, გირჩევნია, პატარა ჭადი და მარილი ჩამოკიდო და ისე გამოუშვა საბალახოზე,

დავაყოლებ ქე მაინც ზედ. არ დამიწყით ახლა, რატომ გამოლეჭეო,, როდის გამოლეჭეო, ვინ მოგცა მაგის უფლებათ, ამას გიზამთ, იმას გიზამთო, სულ ერთია, კიდევ გამოვლეჭავ, მე გიჟი ვარ და ვერაფერს მიზამთ“ [დუმბაძე, 2011:75]. ჭეშმარიტად ენანება მწერალს ბეჟანა, რომელიც საკუთარ სიცოცხლეს სოსოიეს რუსს შესწირავს.

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ამა თუ იმ მოვლენის ისეთი რაკურსით წარმოჩენა, რომელიც ყველაზე არსებითად გამოხატავს უმთავრეს ცხოვრებისეულ პერიპეტეებს, მისი თაობის სულიერ მისწრაფებებს. მწერალი ნანახსა და განცდილს აღწერს, რომელსაც თავისი საოცარი ფანტაზიით განავრცობს და სწორედ ამიტომ დუმბაძის იუმორი გარედან მოსული, რაიმე მიზანს დაქვემდებარებული გამოსახვის ხერხი კი არა, შინაგანად განცდილის, საკუთარის, ორიგინალურის გამომზეურების ბუნებრივი, ხიბლიანი ფორმაა. „...ის ფაქტი, რომ შექსპირის ტრაგედიები საოცარ ასოციაციებს იწვევენ და განსაცვიფრებლად ესადაგებიან დღევანდელი დღის ზოგიერთ ნეგატიურ მომენტს, შექსპირის დამსახურება კი არაა, ჩვენი საზოგადოების ტრაგედიაა. იაგო შექსპირს არ უწინასწარმეტყველებია, იგი კაცობრიობის გაჩენის დღიდან არსებობდა და იარსებებს მის დასასრულამდე... შექსპირის გენიალობა სულ სხვა რაღაცაშია... მან შეძლო წარსულის არტეზიული ჭიდან რწმენისა და იმედის მაცოცხლებელი წყლის წვეთის ამოღება და მწყურვალთათვის მიწოდება, ჭიდან, რომელიც ადამიანებს დიდი ხნის დამშრალი ეგონათ“ [დუმბაძე, 1975:160]. ცხადია, შექსპირის და დუმბაძის შემოქმედებას შორის ანალოგიის გავლება მკრეხელობაა, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ნოდარ დუმბაძემ, უცდომელი ალლოთი, ფაქიზი გემოვნებით, შეძლო თავისი მკითხველისთვის რწმენის დაბრუნება, იმედის ჩასახვა და, რაც მთავარია, სიკეთეზე ორიენტირება.

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედება ეროვნულია, ქართულია. მწერალი უბრალო, რიგითი ადამიანების თემით მოვიდა მწერლობაში და ქართველი კაცის ცხოვრების შეულამაზებელი სურათები შემოგვთავაზა მისთვის ჩვეული გარემოთი, ხასიათებით, ცხოვრების წესითა და ჩვევებით. ნ. დუმბაძის ზნეობრივი მაქსიმალიზმი, რომლითაც გამსჭვალულია მისი შემოქმედება, მწერლის

ცხოვრების წესსა და შინაგან თვისებას წარმოადგენდა. სწორედ ამიტომ მისი გმირები, როგორც წესი, თავადაც არაუნაკლონი, ზნეობრივი პოსტულატებისა და სულიერი სიფაქიზის დასამკვიდრებლად ისწრაფვიან.

აღსანიშნავია, რომ ნოდარ დუმბაძემ თავის შემოქმედებაში წარმოაჩინა ლირიკული გმირის ფორმირების ეტაპობრივი პროცესი; ანუ მისი გმირი რომანიდან რომანამდე იზრდება, ასაკი ემატება. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „მზიანი ღამე“, „ნუ გეშინია, დედა“, „მარადისობის კანონი.“ ყველა ნაწარმოებს საფანელად იუმორი მიჰყვება. ნოდარ დუმბაძის იუმორის მრავალფეროვნებაზე, მისი „სიცილის ტექნიკის“ თავისებურებებზე ამახვილებს ყურადღებას გ. ასათიანი: „ბევრჯერ ვყოფილვარ მომსწრე იმისა, თუ როგორ „დასცინის“ ნოდარი თავის ახლობლებს ან როგორ იგერიებს სხვათა „დაცინვას“. ყოველთვის მაკვირვებდა და მხიბლავდა ამ სიცილის უცნაური ტექნიკა. განსხვავებით მრავალთაგან, ის ისე „განადგურებს“, რომ შენ არ გწყინს, დამცირებულად არ გრძნობ თავს და ზოგჯერ სხვებსავით ან სხვებზე უფრო გულიანადაც იცინი შენი განქიქების გამო. რაღაც მაღამოა ამ დაცინვაში, რომლის საიდუმლო მხოლოდ მან იცის“ [ასათიანი, 1989:324].

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ „დათბობის“ პერიოდში დადებითი გმირი კვლავაც დარჩა მთავარ ტროპად პიროვნული იდენტურობის კონსტრუირებისათვის. სავსებით გასაზიარებელია პროფ. მ. მირესაშვილის მოსაზრება, რომ მთავარი გმირის ბავშვობასთან გამოთხოვების, ასაკობრივი ზრდის, წინააღმდეგობების გადალახვის, ძიებებისა და შეცდომების, და ბოლოს, იდეურ პიროვნებად ჩამოყალიბების სიუჟეტური მოდელი, რა თქმა უნდა, გადმოვიდა „დათბობის“ პერიოდის ლიტერატურაშიც, თუმცა, გარკვეულწილად, ახლებურად იქნა გააზრებული. კერძოდ, „დათბობის“ პერიოდის მწერლები დასცილდნენ დადებითი გმირის სტალინურ მოდელს, განავითარეს იგი, უფრო „ადამიანური“ სახე მისცეს. სტალინური დადებითი გმირისგან განსხვავებით, „დათბობის“ ეპოქის მთავარი გმირი წარმოადგენს არა ტექსტის ძირითად მამოძრავებელ ბერკეტს, არამედ გამოსახვის მთავარ ობიექტს. საინტერესოა, რომ თუ 1950-იან წლებში პროტაგონისტის გულწრფელობის, მაღალი იდეალებისკენ სწრაფვის,

სულიერი განცდების სიმძაფრის (ზოგჯერ ცრემლების თანხლებით) გადმოცემას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, უკვე 1960-იან წლებში მელოდრამატული მგრძნობელობა მკითხველის მიერ თვალთმაქცობად აღიქმებოდა. [გაფრინდაშვილი... 2010:111].

მართლაც, ნ. დუმბაძის გმირები არ არიან მელოდრამატულნი; მათი ნიშნეული თვისება გულწრფელობაა, რომელსაც თან ახლავს გულიან სიცილში გარდამავალი კეთილი ღიმილი, სიკეთისა და კაცთმოყვარეობის თავისებური განცდა და, ამავე დროს, ტკივილისა და წუხილის განსხვავებული გრძნობაც. მწერალმა კეთილი და უბოროტო იუმორით წამოიწყო მისი თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის ისტორია, რომელიც კრიტიკოს ლ. კალანდაძის შენიშვნით, თავისი დროის მაჯისცემას საკმაოდ მგრძნობიარედ გამოხატავს. იგი მწერლის ერთი ნაწარმოებიდან მეორეში გადადის, მესამეში და ასე შემდეგ. ამ ყმაწვილის ბავშვობის წლები თითქმის ყოველთვის დასუსხულია რაღაც მწარე ხვედრით, ყოფით თუ თავგადასავლით. თუ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონიში“ პროტაგონისტად ღვთისპირეთიდან გადავარდნილი ზურიკელა ვაშალომიძეა, „მე ვხედავ მზეში“ - ენაკვიმატი სოსოია მამალაძეა, „მზიან ღამეში“ - თემურ ბარამიძე, „ნუ გემინია, დედაში“ - ავთო ჯაყელი და ა. შ. ეს ახალგაზრდები, როგორც ხასიათები, როგორც სოციალური ტიპები, არსებითად, ერთმანეთის ორეულებს თუ გაგრძელებას წარმოადგენენ. მართალია, ისინი ერთმანეთს ჰგვანან, მაგრამ ერთფეროვანნი არ არიან. მწერლის პროტაგონისტის ხასიათი სხვადასხვა დროსა და სივრცეში იშლება; მათ სხვადასხვა დროსა და ადგილას უწევთ ცხოვრება: სოსოია სოფლის სკოლის მოსწავლეა სამამულო ომის წლებში; ზურიკელას მოწაფეობაც სამამულო ომის წლებს ემთხვევა, ხოლო სტუდენტობას ომისშემდგომ თბილისში ატარებს; თემურ ბარამიძეც თბილისელი სტუდენტია, რაც ქალაქური ყოფის გადმოცემის საშუალებას აძლევს ავტორს; ავთო ჯაყელი კი ჯერ აბიტურიენტად გვევლინება, ხოლო ჯარში გაწვევის შემდეგ - მესაზღვრედ. ამგვარად, ქრონოტოპის თვალსაზრისით, რომანები 1940-60-იან წლებს განეკუთვნება და რეალურად ასახავს იმ პერიოდის საქართველოს სოფლისა თუ ქალაქის ყოფას [კალანდაძე, 1975:107].

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედების თურქი მკვლევარი - მუზაფერ ქირი აღნიშნავს, რომ „უცხო გარემოში და უცხო გმირებით დასახლებულ მხატვრულ სამყაროში ყოველი ეროვნების მკითხველი ნაცნობი, ახლობელი განცდებისა და ფიქრების თანაზიარი ხდება, რადგან ეს სამყარო უაღრესად ადამიანური და ნათელია. სწორედ ეროვნულიდან ზოგადსაკაცობრიობამდე ამდლების ძალაშია მწერლის გამარჯვების გასაღები“ [ქირი, 2010:4]. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ნოდარ დუმბაძის ყველა გმირს, განურჩევლად ეროვნებისა, ერთმანეთი უყვარს. ეს გმირები – სომეხი გულოიანი და ქურთი აბო, ბერძენი იანგული და სოფელში ჩამოსახლებული ბოშები, თათარი ალი და ებრაელი მოსე და კიდევ სხვები – უყვარს მწერალს და, რაც მთავარია, ისინი მკითხველისთვისაც ახლობელნი ხდებიან. თავის ყველაზე მძლავრ იარაღს - იუმორს - მწერალი სხვა ერის შვილების დასახასიათებლადაც ზომიერად მიმართავს. ეს იუმორი არ არის გამძაფრებული, სარკასტული; იგი აღსავსეა სითბოთი და ლირიზმით. მწერლის ეს პოზიცია გამოსჭვივის ართავაზას, ვანიჩკა ბიძიას, შერბინას და სხვა არაქართველ პერსონაჟთა მხატვრულ სახეებში.

ნოდარ დუმბაძის იუმორი მიესადაგება პერსონაჟების სოციალურ წარმომავლობას, ინტელექტს, საზოგადოებრივ მდგომარეობას. ამ თვალსაზრისით მწერალი მიმართავს იუმორის სხვადასხვა ფორმასა და ლექსიკურ ერთეულებს. მაგ., იუმორი რომანებში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“ მისადაგებულია სოფლის მაცხოვრებლებს, გლეხებს და განსხვავდება „თეთრი ბაირაღების“ პერსონაჟების (ძირითადად, ქალაქის მცხოვრებლების, პატიმრების) იუმორისგან. სულ სხვაა მესაზღვრე ჯარისკაცების („ნუ გეშინია დედა“), მწერალი-პერსონაჟის (ბაჩანა რამიშვილი), მღვდლის (მამა იორამი), მასწავლებლების („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“) იუმორი. ნოდარ დუმბაძის იუმორი უბრალო, გასაგები, ლაღი და ბუნებრივია.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ნოდარ დუმბაძის ბელეტრისტიკაში, მეტწილად, თავს იჩენს მწერლის მიერ ნანახი, განცდილი და გადატანილი ამბები. იგი თავადაც აღნიშნავდა: „ჩემს სიცოცხლეში გამოგონილი არაფერი დამიწერია, ყველა პერსონაჟი თუ მოქმედება ცხოვრებისეული სინამდვილიდან მაქვს

აღებული“ [ჭუმბურიძე, 1988:85]. თუმცა, მ. ბერიძის მართებული შენიშვნით, „...მწერლის მიერ სამყაროს თავისებური აღქმა უაღრესად ეხამება შერჩეულ მასალას, ხელს უწყობს თხრობის კოლორიტულ სტილს – გურიის ყოფის სპეციფიკა, ბუნება, სხარტი და მახვილგონიერი ადამიანები, მათი ემოციური მეტყველება ის ხელსაყრელი სფეროა, სადაც მთლიანად გამოვლინდა ნოდარ დუმბაძის თვითმყოფადი ტალანტი“ [ბერიძე, 1966:94]. ნოდარ დუმბაძის გამოჩენა საჭირო დროს და საჭირო ადგილას, ალბათ, იღბალია, საჭირო სიტყვის თქმა კი – ნიჭი. ამის შესახებ არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ კობა იმედაშვილს, რომელიც ნოდარ დუმბაძეზე ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე წერს: „საჭირო დროს საჭირო ადგილზე ყოფნა და საჭირო სიტყვის თქმა ნიჭია და არა იღბალი. ეს ნოდარ დუმბაძეს ახასიათებს. მაგრამ დუმბაძის, როგორც მწერლის, რაობას, მაინც იუმორისტის ნიჭი განსაზღვრავს. მან განაპირობა დუმბაძის მოულოდნელი და უკომპრომისო აღიარება. არ მეგულება საქართველოში კაცი, რომელიც ვერ მიხვდება, რომ ილიკო და ილარიონი გურულებია – ეს მათ ყოველ სიტყვასა თუ ხასიათის ამა თუ იმ გამოვლენაში ჩანს. მაგრამ მათი შესანიშნავად ესმით არა მარტო ქართველებს“ [იმედაშვილი, 1966:100].

ნოდარ დუმბაძე შინაგანად კოლორიტული პიროვნება გახლდათ, მას მძაფრად ჰქონდა განვითარებული ეს გრძნობა. ამასთან დაკავშირებით კრიტიკოსი გურამ ასათიანი წერდა: „ნოდარ დუმბაძეს განსაკუთრებით მკაფიოდ განვითარებული აქვს კოლორიტის გრძნობა. შეიძლება ჩვენს დროში პირველმა მან ასახა ასე მკაფიოდ და ზუსტად საქართველოს ერთ–ერთი უაღრესად თავისებური კუთხის – გურიის ცხოვრება. დახატა მისი პეიზაჟები, ყოფა, ზნე–ჩვეულებები, გამოიყენა მისი კვიმატი და ბასრი იუმორი“ [ასათიანი, 1962:85].

ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში კომიკური, იუმორისტული ელემენტების პარალელურად გვხვდება დრამატულიც, რომლის საფუძველს ცხოვრებისეული, ყოფითი პრობლემები და სოციალურ–პოლიტიკური მოტივები წარმოადგენს. ამის შესახებ ჟურნალ „მნათობის“ ფურცლებზე გივი ვარდოსანიძე წერს: „ცხოვრებაა ასეთი და არავისი ბრალი არ არის, რომ ილიკო ცალთვალაა და შემდეგ ილარიონიც ბრმავდება ცალი თვალით; რომ ბებია ოლღა კვდება, რომ ართავაზას

დედა გარდაცვლილი ჰყავს და ა. შ. მაგრამ რომ არ ყოფილიყო ომი, სოფელი ძაბით არ შეიმოსებოდა, დათიკო არ გაუბედურდებოდა და კაცისმკვლელი არ შეიქმნებოდა; ჩვენი საზოგადოების ცხოვრებაში რომ არ ყოფილიყო 37–38 წლები, თემურის მშობლების ბედი ტრაგიკული არ იქნებოდა და თვით თემური არ იწვნევდა ობლობის სიდუხჭირეს და ა. შ. ხოლო სასაცილოს უმეტესად სარჩულად უდევს სინამდვილის ოპტიმისტური აღქმა, ცხოვრებაში სიმხნევე და იმედიანობა. რომანებში არის ვერაგობა, არის ავადმყოფობა და დასახიჩრება, არის დაპატიმრება, არის ომი, არის ფრონტზე დაღუპვა და არის გარდაცვალება; ცხოვრების გზა ვარდ–ყვავილებით არ არის მოფენილი. ადამიანები სწუხან, დარდობენ, გლოვობენ, საკუთარი მხრებით ეზიდებიან ჭირ–ვარამს, მაგრამ სასოწარკვეთილებაში არ ვარდებიან, ფარ–ხმალს არ ჰყრიან და იმედ–გადაწყვეტილების გოდებას არ ეძლევიან. მწუხარებასთან, დარდთან და ვარამთან ბრძოლაში მათი ერთ–ერთი ბასრი იარაღია ღიმილი. ღიმილით უმსუბუქებენ ისინი ერთმანეთს განსაცდელს და ღიმილს მოისალბუნებენ დაკოდილი გულის გასამრთელებლად; ღიმილით ებრძვიან ცრემლს“ [ვარდოსანიძე, 1971:92].

რომანებში შექმნილი იუმორისტული სიტუაციები ყოფითი ხასიათისაა. მისი გმირებისადმი იუმორისტულ დამოკიდებულებას განაპირობებს არა მათი სოციალური წარმომავლობა, არამედ იუმორისტულ სიტუაციებში მოხვედრა, ე.წ. სიტუაციური იუმორი. „სინამდვილის ჰუმორული აღქმა საგნებისა და მოვლენებისა იმდენად ორგანულია მათთვის, რომ ისინი სასაცილოს და საღალბოს პოულობენ ყოველთვის და ყველაფერში. ამრიგად, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მწერლისთვის კომიზმი მთავარი იარაღია მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა არსენალში. ნოდარ დუმბაძე არასოდეს დალატობს რეალიზმის პრინციპებს. სასაცილოს უმეტესად საფანელად უდევს სინამდვილის ოპტიმისტური აღქმა, სიმხნევე და იმედიანობა. ადამიანებს ცხოვრებაში ხვდებათ ვერაგობა, ავადმყოფობა, დაპატიმრება, ომი, გაჭირვება, შიმშილი, ფრონტზე დაღუპვა, სიკვდილი, ბოროტება, ამიტომ რთულია მათი ცხოვრების გზა. ისინი დარდობენ, სწუხან, გლოვობენ, საკუთარი მხრებით ეზიდებიან ცხოვრების ჭირ–ვარამს, მაგრამ სასოწარკვეთილებაში არ ვარდებიან, ფარ–ხმალს არ ჰყრიან და

უიმედობას არ მიეცემიან. მწუხარებასთან, დარდთან და ვარამთან ბრძოლაში მათი ერთ–ერთი ბასრი იარაღია ღიმილი, იუმორი და სიცილი“ [ბერიძე, 1997:137]. შეუძლებელია ღიმილის გარეშე წაიკითხო უცხოური სახელებით გურულების გატაცების შესახებ: „დიდრო და დიდროსნაირი სახელები ვის გაკვირვებია გურიაში. მარტო გუთურში სამამულო ომამდე ოთხი ოტელო, რვა ჰამლეტი, შვიდი შექსპირი, ხუთი დეზდემონა და ოფელია ცხოვრობდა“ [დუმბაძე, 2011:332]; „ომიდან დაბრუნებულმა ზაქარია კილურაძემ ცოლის შერთვაც მოასწრო, ბავშვიც გააჩინა და მოკავშირეთა საპატივცემლოდ რუზველტი დაარქვა თავის თავგასიებულ ბიჭს“ [დუმბაძე, 2011:182]. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ირონია სულაც არ არის ღვარძლიანი.

ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებზე საუბრისას მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ერთ მნიშვნელოვან და საგულისხმო საკითხზე გავამახვილოთ მკითხველის ყურადღება; ეს გახლავთ ჰელიოტროპიზმი. არაერთმა კრიტიკოსმა შენიშნა, რომ დუმბაძის შემოქმედება მდიდარია მზიური სინათლითა და სითბოთი აღსავსე ნაწარმოებებით. მწერალი მზის სიმბოლიკას მხოლოდ სათაურებში არ მიმართავს („მე ვხედავ მზეს“, „მზიანი ღამე“, „მზე“), არამედ მწერლის მოთხრობებსა და რომანებში *მზიურობა* ბუნებრივად ერწყმის სიკეთესა და ჰუმანურობას. მაგ., რომანში „მე ვხედავ მზეს“ უსინათლო ხატისას მიერ მზის დანახვა, რა თქმა უნდა, პირდაპირი მნიშვნელობით კი არ უნდა გავიაზროთ, არამედ სიმბოლურად. პროფესორი ტარიელ კვანჭილაშვილი მართებულად შენიშნავს: „მიმდინარეობდა მძიმე ომი, რომელიც ხალხს ღამესავით აწვა, საშინელი განცდებით ავსებდა, მაგრამ მაშინაც კი ადამიანებს არ ტოვებდა გამარჯვების რწმენა, ხოლო ომში გამარჯვება გაიგივდება ბნელზე მზის სინათლის გამარჯვებად. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მტრის დამარცხებისა და ჩვენი გამარჯვების ურყევი რწმენა მწერალმა გამოხატა სიტყვებში „მე ვხედავ მზეს.“ ასეთი გააზრებით რომანის სათაური უფრო ფართო და ღრმა აზრს იძენს“ [კვანჭილაშვილი, 1985:124].

ნოდარ დუმბაძე ერთ–ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ჩემი ტიპის მწერალი არასოდეს არ ემშვიდობება თავის ტრადიციულ გმირს. ეს მხოლოდ მოჩვენებითია. სინამდვილეში, მწერალი იმავე გმირს სხვა, მისთვის უჩვეულო

სიტუაციაში აყენებს, თუ შეიძლება ასეთი ტერმინი ვიხმაროთ, ხდება გმირთა სულების გადასახლება, ასეთ პირობებში გმირი სულ სხვა ხასიათსა და ჩვევებს იძენს. გმირში ცოცხლდება სხვა გარემოს შესაფერისი ვნებები, მასში იღვიძებს მისსავე არსებაში მყოფი მეორე – „მე“, რომელზეც ადრე მას წარმოდგენა არ ჰქონდა. შეხვედრა საკუთარ თავთან ან, სულ სხვა გარემოში, არ ნიშნავს წარსულის უარყოფას. გმირი კი არ ღალატობს საკუთარ თავს, არამედ, პირიქით, ამკვიდრებს მას, სრულყოფს და მონოლითურს ხდის საკუთარ არსებას“ [იმედაშვილი, 1982:310].

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებები, თითქოს, ერთ ციკლად შეიძლება შეიკრას, მაგრამ ეს ერთფეროვნებას როდი ნიშნავს; „... ეს ხომ მისი სამყაროა, ეს ხომ მისი სტილია. ერთიცა და მეორეც უაღრესად ორიგინალური, ნოდარ დუმბაძისეულია და ბევრი ვერ დაიკვივნის ასეთი გამორჩეული, ამაღელვებელი მანერის მიგნებას, ასეთი მნიშვნელოვანი, მრავლისმთქმელი მხატვრული სამყაროს შექმნას“ [გვერდწითელი, 2005:214]. ალბათ, ნიშანდობლივია ისიც, რომ მწერალი ერიდება მუქ ფერებს; მას უფრო მხიარული ტონები, ხალასი ფერები ხიბლავს. ეს თვალშისაცემი ხდება მაშინ, როდესაც მწერალი ომის ტრაგედიასა და ამ ფაქტით გამოწვეულ ადამიანთა მდგომარეობას ამაღლებული, ოპტიმისტური ტონით ხატავს, მაგრამ ეს არა სიმსუბუქის, არამედ გულშიჩამწვდომი ლირიზმის ნიშანია. ეს მისი შემოქმედების მანერაა და არა მარტო მისი, არამედ 1960–იანელთა თაობის ერთ-ერთი ნიშნეული თვისებაა.

ნოდარ დუმბაძის თხრობის მანერა გამოირჩევა ლაკონიურობითა და სისხარტით, ჰუმანურობით, იუმორით, ორიგინალობით. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოდ გვეჩვენება მათა ბერიძის სტატია, რომელიც 1997 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „ცისკარში“. სტატიის ავტორმა წარმოგვიდგინა ის კომპონენტები, რაც მწერლის ნაწარმოებებს ახასიათებს:

- ✓ გამლიერებული, გაზვიადებული წინადადებების უარყოფა, თხრობის ლაკონიურობა და სისხარტე;
- ✓ მხოლოდ და მხოლოდ ობიექტურობა;

- ✓ მოქმედ გმირთა და საგანთა მინიმალურობა და სიმართლით ხატვა;
- ✓ გამბედაობა და ორიგინალობა;
- ✓ ჰუმანურობა. ბუნების აღწერას, სხვა მწერალთა დარად, დიდი ადგილი არ უჭირავს, სამაგიეროდ, ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიული ურთიერთობა იპყრობს მკითხველის ყურადღებას;
- ✓ ენის ხალხურობა და სიმსუბუქე, მოქნილობა, ყოველივე ამას განაპირობებს ჟარგონებისა და მხატვრული ხერხების ოსტატურად გამოყენება, რაც თხრობას მიმზიდველსა და საინტერესოს ხდის;
- ✓ რაც მთავარია, იუმორი, რომელიც ნოდარ დუმბაძის შემოქმედების იმდენად ძვირფასი სამკაული და განუყოფელი თანამგზავრია, რომ მისი გვერდის ავლა უბრალოდ შეუძლებელია“ [ბერიძე,1997:132].

ხაზი უნდა გაესვას ერთ საგულისხმო მომენტსაც; თუ იუმორი არ საზრდოობს ეროვნული ფესვებით, მაშინ იგი დავიწყებას ადვილად მიეცემა. ამას ნოდარ დუმბაძის იუმორზე ვერ ვიტყვით. პირიქით, დუმბაძისეული იუმორი ტრადიციულ, ეროვნულ, ხალხურ თვისებებზეა დაფუძნებული. სწორედ ამიტომ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ და „მე ვხედავ მზეს“ გმირებისთვის იუმორი მძლავრი იარაღია გაჭირვებისა და ომის მძიმე დღეების გადასატანად. საგულისხმოა აკაკი ბაქრაძის შენიშვნა, რომ ნოდარ დუმბაძეს იუმორის გრძნობა თანდაყოლილი აქვს; მის ღიმილს, სიცილს სიბრძნე და ცხოვრებისეული გამოცდილება არ აკლია.

ნოდარ დუმბაძე იუმორს სიტუაციის შესაფერისად გადმოგვცემს. ასეთი დახვეწილი მხატვრულ-გამომსახველობითი შესაძლებლობებით ქართულ მწერლობაში მას ანალოგი არ ჰყოლია, თუ არ ჩავთვლით მწერლის წინამორბედს – დავით კლდიაშვილს, რომელთანაც იგი განსაკუთრებულ სულიერ სიახლოვეს გრძნობდა; რომლისგანაც მან ადამიანებისადმი დამოკიდებულების ის მაღალი ფორმა მიიღო, რომელიც ჰუმანიზმის სახელითაა ცნობილი; „...მაგრამ ჰუმანიზმი, რომელიც ახალ შინაარსს იძენს ჩვენს დროში, არის არა რომელიმე დიდი მწერლის შემოქმედების განმსაზღვრელი მხარე, არამედ დამახასიათებელი საერთოდ

ყოველი დიდი მწერლობისა და დიდი ლიტერატურისათვის.“ [გურაბანიძე, 1963: 49].

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ნოდარ დუმბაძის ბელეტრისტიკაში მეტწილად თავს იჩენს მწერლის მიერ ნანახი, განცდილი და გადატანილი ამბები. იგი თავადაც აღნიშნავდა: „ჩემს სიცოცხლეში გამოგონილი არაფერი დამიწერია, ყველა პერსონაჟი თუ მოქმედება ცხოვრებისეული სინამდვილიდან მაქვს აღებული“ [ჭუმბურიძე, 1988:85]. თუმცა, მ. ბერიძის მართებული შენიშვნით, „...მწერლის მიერ სამყაროს თავისებური აღქმა უაღრესად ეხამება შერჩეულ მასალას, ხელს უწყობს თხრობის კოლორიტულ სტილს – გურიის ყოფის სპეციფიკა, ბუნება, სხარტი და მახვილგონიერი ადამიანები, მათი ემოციური მეტყველება ის ხელსაყრელი სფეროა, სადაც მთლიანად გამოვლინდა ნოდარ დუმბაძის თვითმყოფადი ტალანტი“ [ბერიძე, 1966:94].

ნოდარ დუმბაძემ არაერთი საინტერესო და საგულისხმო ნაწარმოები შექმნა „დათბობის“ შემდგომ პერიოდშიც, თუმცა, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ინტერესებიდან გამომდინარე, მხოლოდ ორი რომანით /„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“/ შემოვიფარგლებით, რომლებშიც ნათლად წარმოჩნდა „დათბობის“ პერიოდის მთავარი მარკერები. ზემოაღნიშნული ნაწარმოებების გაანალიზების საფუძველზე შეგვიძლია შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

- ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაში აშკარად იკვეთება „დათბობის“ ეპოქის ძირითადი მარკერები: გულწრფელობა, ლირიზმი და ირონიულობა. მწერლის შემოქმედება, მეტწილად, ავტობიოგრაფიულ ძირებს მიემართება - ნანახი, განცდილი და გადატანილი ამბები უდევს საფუძვლად; ამდენად, ხშირ შემთხვევაში ნოდარ დუმბაძესთან ავტორი „ნდობით აღჭურვილი პირია“; თუმცა, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, ავტორი-მთხრობელი სხვადასხვა გვარ-სახელს ირგებს. აქედან მომდინარეობს ნოდარ დუმბაძის პროზის სტილური თავისებურებაც; თითქმის ყველა მისი ნაწარმოები დაწერილია პირველ პირში (ანუ, „მე“ თხრობითი მოდელით). ამ სტილს იგი არ დალატობს ხუთივე რომანში და თითქმის ყველა მოთხრობაში;

- ნოდარ დუმბაძემ, სამოციანელთა თაობის სხვა წარმომადგენელთა მსგავსად, ქართულ მწერლობაში მოიტანა ახალი ხედვა, თემები, პრობლემატიკა; შემოიყვანა და დაამკვიდრა ახალი ლიტერატურული გმირი, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო სტალინური ტროპებისდროინდელი გმირების პათეტიკურობასა და ჰეროიკასთან, სოცრეალიზმის ოფიციალურად აღიარებულ დოგმებთან. ის ფაქტი, რომ ნ. დუმბაძის პირველი რომანის გმირი არც სკოლაში ითვლებოდა მოწინავე მოსწავლედ და არც სტუდენტობისას გამოირჩევა თავგადაკლული სწავლით, სრულიად საკმარისი იყო იმისთვის, რომ საბჭოთა სინამდვილეში იგი არ მოაზრებულყო დადებით გმირად; თუმცა, ამის მიუხედავად, ავტორმა შეძლო სწორედ ამგვარი, არა უნაკლო, არამედ ადამიანური სისუსტეების მქონე გმირების საშუალებით დაემკვიდრებინა ყველაზე მთავარი ადამიანური ღირებულებები - ჰუმანიზმი და კაცთმოყვარეობა;
- ნოდარ დუმბაძის ტრანსფორმირებულმა გმირმა ქართული სცენის ლაბირინთებშიც გაიკვალა გზა; კოტე მარჯანიშვილის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე დადგმული „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (რეჟისორი - გიგა ლორთქიფანიძე) სრულიად ახალი სიტყვა იყო თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში; იგი სინქრონულ შესაბამისობაში აღმოჩნდა მაყურებლის მოთხოვნასთან. პარადოქსული სიტუაციის - ერთი მხრივ, სოცრეალიზმის გაბატონებული დოქტრინისა და პარტიული იდეურობის რთული მექანიზმი და, მეორე მხრივ, ამ პროცესების ანტიპოდი გმირები - მიუხედავად რეჟისორის წარმატება სწორედ ის იყო, რომ მან ნოდარ დუმბაძის გმირებით დაანგრია ათეული წლების განმავლობაში ნაშენი იდეოლოგიური კედელი;
- ნოდარ დუმბაძის პერსონაჟების მხიარული თავგადასავლების მიღმა თანამედროვეობის უფრო სიღრმისეული პრობლემები იკითხებოდა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანდა; მწერალს გვერდი არ აუვლია საბჭოთა სინამდვილეში მომხდარი არც ერთი მტკივნეული თემისა თუ პრობლემისთვის; თუმცა ყველაზე არსებითია, რომ ნოდარ დუმბაძის პროზა ურთიერთდაპირისპირების - სიკეთე/ბოროტება - უცვლელ არსს ემყარება. მწერალი ამ ორ მარადიულ

საწყისს განყენებულად როდი აანალიზებს; პირიქით, გვიჩვენებს, რომ სიკეთიდან ბოროტებამდე ან პირუკუ, მხოლოდ რამდენიმე ნაბიჯია გადასადგმელი და ადამიანებმა უნდა გაუძლონ ცდუნებას, რათა არ მოხდეს ამ ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისების აღრევა ან ჩანაცვლება. დუმბაძის გმირები ცალსახად სიკეთეს ემსახურებიან და გარშემომყოფებსაც ამას მოუწოდებენ;

- ნოდარ დუმბაძე იშვიათად არღვევს სიუჟეტის შინაგანი რიტმისა და თხრობის რიტმის მთლიანობას, რაც ჰარმონიულობის ეფექტს ქმნის. სტილისტური თვალსაზრისით, მწერლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია როგორც მონოლოგურობა, ისე დიალოგურობა. აღსანიშნავია, რომ დიალოგურობის ხერხით ავტორი რომანში პოლიგლასიურობის პრინციპს იცავს, უნარჩუნებს პერსონაჟებს „თავის ხმას“, ინდივიდუალურ სახეს. მკითხველს ერთმანეთში არ ერევა და იოლად განარჩევს ზურიკელასა და ილიკოს, ილარიონსა თუ სხვა პერსონაჟთა „ხმებს“;
- ნოდარ დუმბაძის პროზის სტილი – ნათელი და სადაა; ეს გახლავთ მწერლის შემოქმედების არსებითი ნიშანი. იგი გაურბის პერსონაჟთა პორტრეტულ აღწერილობას, ხშირად პერსონაჟებს მხოლოდ შინაგანი პორტრეტით წარმოგვიდგენს (გმირის გარეგნობა მკითხველმა თვითონ უნდა წარმოიდგინოს, თუ როგორი შეიძლება იყოს მოცემული ქცევის, აზროვნების მქონე ადამიანი);
- ნოდარ დუმბაძის გმირები არ არიან მელოდრამატულნი; მათი ნიშნეული თვისება გულწრფელობაა, რომელსაც თან ახლავს გულიან სიცილში გარდამავალი კეთილი ღიმილი, სიკეთისა და კაცთმოყვარეობის თავისებური განცდა და, ამავე დროს, ტკივილისა და წუხილის განსხვავებული გრძნობაც. მწერალმა კეთილი და უბოროტო იუმორით აღწერს მისი თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის ისტორია, რომელიც თავისი დროის პულსს შესანიშნავად გრძნობს და ადეკვატურად გადმოგვცემს;
- ნოდარ დუმბაძის შემოქმედების გამარჯვების გასაღები ეროვნულიდან ზოგადსაკაცობრიომდე ამაღლების ძალაშია; მწერლის ყველა გმირს,

განურჩევლად ეროვნებისა, ერთმანეთი უყვარს. მწერალი სხვა ერის შვილების დასახასიათებლადც მიმართავს იუმორს, მაგრამ ეს იუმორი არ არის გამაფრებელი, სარკასტული; იგი აღსავსეა სითბოთი და ლირიზმით.

დასკვნა

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ბელეტრისტიკაზე დაყრდნობით განვიხილეთ *ირონია, როგორც კომიკურის ფორმა*. სადისერტაციო ნაშრომის შესავალში გამოვკვეთეთ განსახილველი პრობლემის აქტუალობა, ჩამოვყალიბეთ დისერტაციის მიზანი და ამოცანები, კვლევის წყაროები; განვიხილეთ საკვალიფიკაციო ნაშრომის თეორიული ბაზა და კვლევის მეთოდოლოგია; განვსაზღვრეთ ნაშრომის სიახლე, მეცნიერული და პრაქტიკული ღირებულება.

სადისერტაციო ნაშრომის I თავში - *ირონიის შესწავლის ისტორიიდან* - განვიხილეთ ირონია, როგორც კულტურის საბაზისო ცნება, ირონია, როგორც ესთეტიკური ღირებულება და ირონიის სემიოსფერო, რამაც საშუალება მოგვცა გაგვეკეთებინა შემდეგი დასკვნები:

- ირონია ადამიანური აზროვნებისა და ყოფიერების უნივერსალური კატეგორიაა; მისი ისტორიული ტიპოლოგიის შესწავლა გვარწმუნებს, რომ იგი, ერთსა და იმავე დროს, სუბიექტურია, როგორც გარკვეული სოციალური ჯგუფის ღირებულებითი ორიენტირების გამომხატველი და ობიექტურიც, როგორც საზოგადოების განვითარების რეალური წინააღმდეგობების შეფასების გამომხატველი;
- საზოგადოებრივი შეგნების სტრუქტურაში ირონია ასრულებს ნორმატიულ-მარეგულირებელ ფუნქციას; გვევლინება ფასეულობითი რეფლექსიის საშუალებად, რომელიც ახორციელებს შეფასებას და გვისახავს საზოგადოებრივი განვითარების პერსპექტივას, კორექტირებას უკეთებს მიმდინარე პროცესებს/აზროვნებას. იგი ხორციელდება არა პირდაპირ, არამედ საზოგადოებაში დამკვიდრებული, ოფიციალურად აღიარებული ფასეულობების თანდათანობითი შებღალავით, მათი ჩანაცვლებით. სწორედ ამ პროცესში ვლინდება ირონიის მძლავრი ირაციონალური პოტენციალი;
- ირონია გარკვეული ზნეობრივი პოტენციალის გამომხატველია, რომელიც ორსახოვანი და ამბივალენტურია. ინტროვერტული ირონია მიმართულია „თავისკენ“, ამიტომ ირონიულ გმირს შეუძლია მიიზიდოს ადამიანები;

ექსტრავერტული ირონია კი, პირიქით, აშორებს ადამიანებს ირონიული გმირისგან, რადგან ასეთ ირონიაში შეიძლება იყოს გამოხატული ირონიული გმირის უპირატესობის გრძნობა გარშემომყოფთა მიმართ;

- ირონია საგნებსა და მოვლენებს წარმოაჩენს მოულოდნელ, ახალ ჭრილში; იგი ქმნის განყენებულობის ეფექტს; ამაღლებს მოსაუბრეების ინტერესს შეფასების საგნისადმი; განსაზღვრავს ფასეულობით ორიენტაციას; იდეალის შემოქმედებითი ძიების პროცესში ხელს უწყობს წინააღმდეგობების გარდაქმნას; მოწოდებულია, გამოხატოს სწრაფვა სამყაროს სრულყოფილებისკენ.

სადისერტაციო ნაშრომის II თავში - *ირონიული დისკურსი „დათბობის“ პერიოდის ქართულ ბელეტრისტიკაში* - დისერტაციის პირველ თავში ჩამოყალიბებული თეორიული პოსტულატების ჭრილში განვიხილეთ: §1. ირონია, როგორც „დათბობის“ პერიოდის ძირითადი მარკერი; §2. რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება „დათბობის“ ტროპების კონტექსტში და §3. იუმორისტული ნაკადი ნოდარ დუმბაძის „დათბობის“ პერიოდის რომანებში. ზემოაღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებული მასალის შესწავლამ და გაანალიზებამ შემდეგი დასკვნების წარმოდგენის საშუალება მოგვცა:

- ქართული მწერლობა თანადროულ პრობლემებს პერმანენტულად ეხმაურება; მისთვის აქტუალურია საზოგადოებრივი ცხოვრების გადახალისება, ვითარების გაჯანსაღების სულისკვეთება, ნაკლოვანება-მანკიერებისადმი შეურიგებლობა, მათი დაძლევის გზების ძიება და სხვ. ახალი მხატვრული თემებისა და გამომსახველობითი საშუალებების ძიებამ მიიყვანა 1960-იანელთა თაობა „დათბობის“ პერიოდის მნიშვნელოვან მარკერამდე - ირონიამდე, რომელიც სხვადასხვა სახით წარმოჩნდა რეზო ჭეიშვილისა და ნოდარ დუმბაძის ბელეტრისტიკაში;
- რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებას ახასიათებს გროტესკი, აბსურდულობა, ირონიულობა და, გარკვეულწილად, სარკაზმიც. რ. ჭეიშვილი ირონიული გამოხატვის მძლავრ საშუალებად იყენებს მხატვრულ ინტონაციას. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანია ავტორ-პერსონაჟის დატვირთვა. აღნიშნული

მოვლენა ცნობილია როგორც ეროვნულ სინამდვილეში, ისე მსოფლიო ლიტერატურაში. ასეთი ნაწარმოებები ხშირად ავტობიოგრაფიული ძირებისა და მწერლის შემოქმედებითი ფანტაზიის ერთობლივ გამოვლინებას წარმოადგენენ;

- სიტუაციები, რომელშიც რეზო ჭეიშვილის პერსონაჟები აღმოჩნდებიან, ხშირად, გროტესკული და სასაცილოა, მაგრამ ისინი მკითხველის დაცინვასა და გაკიცხვას როდი იმსახურებენ. ეს არის ჭეიშვილისეული კეთილი, თანაგრძნობის სიცილი, რომელიც ავტორის მხრიდან გმირის სულიერ ვნებათა ღელვასთან თანადგომას, მისი სევდის თანაზიარობის გამომხატველია;
- რეზო ჭეიშვილი პერსონაჟის ხასიათის შესაქმნელად მიმართავს როგორც მონოლოგურობის („მეოთხე სიმფონია“), ასევე დიალოგურობის ხერხს („ცისფერი მთები“, „მერცხალი“.....). ამავე დროს, მწერლის შემოქმედებაში ვხვდებით ე.წ. შინაგან დიალოგს, რომელშიც მოლაპარაკე სუბიექტი/ნარატორი ორ ან მეტ სუბიექტად არის „გახლეჩილი“ და საკუთარ თავსაც ესაუბრება; ასევე, გვხვდება მონოლოგის ფორმა, როდესაც მოქმედი პირი მკითხველს მიმართავს (ე. წ. Ad spectators);
- რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებაში წარმოდგენილი ნაწარმოებების თემატური რკალი (ზოგჯერ განსხვავებული, ზოგჯერ მსგავსი ვარიაციებისა) ფოკუსირებულია მწერლის თანადროულ პრობლემებსა და არსებულ რეალობაზე. მწერალი აკვირდება ცხოვრებას და, როგორც ქვეყნის გულწრფელი გულშემატკივარი, ცდილობს იუმორისტულ ასპექტში დაანახოს მკითხველს ცხოვრებისეული პრობლემების გამო მისი სულის სიღრმეში მიკარგული ის წმინდა სათავეები, რომელთა აღმოჩენა ყოველდღიურ ყოფაში ასე გართულებულა;
- რეზო ჭეიშვილის ნაწარმოებებში კოლორიტულად არის გადმოცემული მწერლის თანამედროვეთა ცხოვრება; ერთი შეხედვით, „უბრალოდ“, მარტივად გადმოხატული ცხოვრებისეული სურათები ზუსტად მიემართება მწერლისეულ კონცეფციას და წარმოაჩენს ქალაქისა და მის მკვიდრთა ყოფას,

მათ ყოველდღიურობას, ფიქრებსა და საზრუნავს, რომელშიც იკვეთება ზოგადად, ქვეყნის ტკივილი და საზრუნავი.

- დისერტაციაში გაანალიზებული ნაწარმოებები (მოთხრობები „ბზიანეთი“, „ჰოპ“, „მერცხლები“, „გამოცდა“, „ლუკა პაჩიოლის ცხოვრების უკანასკნელი წლები“, „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“, „ცისფერი მთები“, რომანები „მუსიკა ქარში“, „მეოთხე სიმფონია“) ნათელი ილუსტრაციაა მწერლის სარკაზმისა, რომელიც მიმართულია ადამიანთა შინაგანი (და არა გეოგრაფიული), სულიერი პროვინციალიზმის წინააღმდეგ; მათ მიმართ, ვისაც გულგრილობის ჭაობში ჩადირულთ, ნაკლებად აღელვებთ და აფიქრებთ სხვების, მით უფრო, მთელი საზოგადოების, ქვეყნის საფიქრალი.
- ნოდარ დუმბაძემ არაერთი საინტერესო და საგულისხმო ნაწარმოები შექმნა „დათბობის“ შემდგომ პერიოდშიც, თუმცა, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ინტერესებიდან გამომდინარე, მხოლოდ ორი რომანით - „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“ - შემოვიფარგლეთ, რომლებშიც ნათლად წარმოჩნდა „დათბობის“ პერიოდის მთავარი მარკერები: გულწრფელობა, ლირიზმი და ირონიულობა;
- მწერლის შემოქმედება, მეტწილად, ავტობიოგრაფიულ ძირებს მიემართება - ნანახი, განცდილი და გადატანილი ამბები უდევს საფუძვლად; ამდენად, ხშირ შემთხვევაში ნოდარ დუმბაძესთან ავტორი „ნდობით აღჭურვილი პირია“; თუმცა, ავტორი-მოთხრობელი სხვადასხვა გვარ-სახელს ირგებს. აქედან მომდინარეობს ნოდარ დუმბაძის პროზის სტილური თავისებურებაც, რომელსაც იგი არ ღალატობს ხუთივე რომანში და თითქმის ყველა მოთხრობაში; ყველა მისი ნაწარმოები დაწერილია პირველ პირში (ანუ, „მე“ თხრობითი მოდელით);
- ნოდარ დუმბაძემ, სამოციანელთა თაობის სხვა წარმომადგენელთა მსგავსად, ქართულ მწერლობაში შემოიყვანა და დაამკვიდრა ახალი ლიტერატურული გმირი, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო სტალინური ტროპებისდროინდელი გმირების პათეტიკურობასა და ჰეროიკასთან, სოცრეალიზმის ოფიციალურად აღიარებულ დოგმებთან. ის ფაქტი, რომ ნ.

დუმბაძის პირველი რომანის გმირი არც სკოლაში ითვლებოდა მოწინავე მოსწავლედ და არც სტუდენტობისას გამოირჩეოდა თავგადაკლული სწავლით, სრულიად საკმარისი იყო იმისთვის, რომ საბჭოთა სინამდვილეში იგი არ მოაზრებელიყო დადებით გმირად; თუმცა ავტორმა შეძლო სწორედ ამგვარი, არა უნაკლო, არამედ ადამიანური სისუსტეების მქონე გმირების საშუალებით დაემკვიდრებინა ყველაზე მთავარი ადამიანური ღირებულებები - ჰუმანიზმი და კაცთმოყვარეობა;

- ნოდარ დუმბაძის პერსონაჟების მხიარული თავგადასავლების მიღმა თანამედროვეობის სიღრმისეული პრობლემები იკითხება; მწერალს გვერდი არ აუვლია საბჭოთა სინამდვილეში მომხდარი არც ერთი მტკივნეული თემისა თუ პრობლემისთვის; თუმცა ყველაზე არსებითია, რომ ნოდარ დუმბაძის პროზა ურთიერთდაპირისპირების - სიკეთე/ბოროტება - უცვლელ არსს ემყარება. მწერალი ამ ორ მარადიულ საწყისს განყენებულად როდი აანალიზებს; პირიქით, გვიჩვენებს, რომ სიკეთიდან ბოროტებამდე ან პირუკუ მხოლოდ რამდენიმე ნაბიჯია გადასადგმელი და ადამიანებმა უნდა გაუძლონ ცდუნებას, რათა არ მოხდეს ამ ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისების აღრევა ან ჩანაცვლება. დუმბაძის გმირები ერთმნიშვნელოვნად სიკეთეს ემსახურებიან და გარშემომყოფებსაც ამას მოუწოდებენ;
- ნოდარ დუმბაძე იშვიათად არღვევს სიუჟეტის შინაგანი რიტმისა და თხრობის რიტმის მთლიანობას, რაც ჰარმონიულობის ეფექტს ქმნის. სტილისტური თვალსაზრისით, მწერლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია როგორც მონოლოგურობა, ისე დიალოგურობა. აღსანიშნავია, რომ დიალოგურობის ხერხით ავტორი რომანში პოლიგლასიურობის პრინციპს იცავს, უნარჩუნებს პერსონაჟებს „თავის ხმას“, ინდივიდუალურ სახეს; ამდენად, მკითხველს არ ერევა და ერთმანეთისგან იოლად განარჩევს ზურიკელასა და ილიკოს, ილარიონასა თუ სხვა პერსონაჟთა „ხმებს“;
- ნოდარ დუმბაძის პროზის სტილი ნათელი და სადაა, რაც მწერლის შემოქმედების არსებით ნიშანს წარმოადგენს. იგი გაურბის პერსონაჟთა პორტრეტულ აღწერილობას, ზოგჯერ პერსონაჟებს მხოლოდ შინაგანი

პორტრეტით წარმოგვიდგენს (გმირის გარეგნობა მკითხველმა თვითონ უნდა წარმოიდგინოს, თუ როგორი შეიძლება იყოს მოცემული ქცევის, აზროვნების მქონე ადამიანი);

- ნოდარ დუმბაძის გმირები არ არიან მელოდრამატულნი; მათი ნიშნეული თვისება გულწრფელობაა, რომელსაც თან ახლავს გულიან სიცილში გარდამავალი კეთილი ღიმილი, სიკეთისა და კაცთმოყვარეობის თავისებური განცდა და, ამავე დროს, ტკივილისა და წუხილის განსხვავებული გრძნობაც. მწერალმა კეთილი და უბოროტო იუმორით წამოიწყო მისი თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის ისტორია, რომელიც დროის პულსს შესანიშნავად გრძნობს და ადეკვატურად გადმოგვცემს;
- ნოდარ დუმბაძის შემოქმედების გამარჯვების გასაღები ეროვნულიდან ზოგადსაკაცობრიომდე ამაღლების ძალაშია; მწერლის ყველა გმირს, განურჩევლად ეროვნებისა, ერთმანეთი უყვარს. მწერალი სხვა ერის შვილების დასახასიათებლადაც მიმართავს იუმორს, მაგრამ ეს იუმორი არ არის გამძაფრებული, სარკასტული; იგი აღსავსეა სითბოთი და ლირიზმით.

ამგვარად, სოცრეალიზმის ერთ–ერთ მნიშვნელოვან ტაბუს ირონია წარმოადგენდა, რომელიც, მართალია, სტალინიზმის ეპოქასა და „დათბობის“ პირველ პერიოდში არ იკრძალებოდა, მაგრამ არც ოფიციალის მოწონებით სარგებლობდა. „დათბობის“ პერიოდის კულტურის სიახლე, რომელსაც სტალინური კულტურის ანტიტროპადაც მოიხსენიებენ, სწორედ ირონიულობაა, რომელიც მრავალფეროვნად, განსხვავებულად, მისთვის დამახასიათებელი ქვეტექსტებით წარმოჩნდა ჩვენ მიერ ზემოთ გაანალიზებულ მწერალთა ბელეტრისტიკაში.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ასათიანი გ. კრიტიკული დიალოგები, წერილები, პორტრეტები, ესკიზები. გამომც-ბა „საბჭოთა საქართველო“. თბ. თბილისი. 1977. 461 გვ.
2. ასათიანი გ. წიგნი ღიმილსა და ცრემლებზე. *ქ. „ცისკარი“*. 1962. N10.
3. ასათიანი გ. თანმდევი სულები. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1983. 370 გვ.
4. ბენაშვილი გ. ყოფიერების პროზაული მისტიკები. ლიტერატურულ - კრიტიკული ეტიუდები. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1989. 301 გვ.
5. ბენაშვილი გ. დღეები, ბავშვობის დღეები. *ქ. „მნათობი“*. 1986. N2.
6. ბაქრაძე აკ. ტომი III. გამომც-ბა „ლომისი“. თბ. 2004. 763 გვ.
7. ბაქრაძე ლ. საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია. ელექტრონული რესურსი:
[//www.scribd.com/doc/126742902/საბჭოთა-წარსულის-გააზრება-დისკუსიები-2011](http://www.scribd.com/doc/126742902/საბჭოთა-წარსულის-გააზრება-დისკუსიები-2011). ელექტრონული მისამართი გადამოწმებულია 31/08/2016 წელი.
8. ბერიძე მ. ახალგაზრდა ოსტატები. *ქ. „ცისკარი“*. 1966. N3.
9. ბერიძე მ. ნოდარ დუმბაძის მოთხრობათა მხატვრულ - სტილისტური თავისებურებანი. *ქ. „მნათობი“*. N3-4.
10. ბესტავაშვილი ა. დინოზავრის ნაკვალევზე. *ქ. „ცისკარი“*. 1975. N7.
11. ბასილაძე მ. ინტერვიუ ელდარ შენგელაიასთან „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ფილმი“. *გაზეთი - 24* საათი/weekend. 25/04/2010. ელექტრონული მისამართი: <http://www.24saati.ge/weekend/story/5595-tsisferi-ambavi-anu-daujerebeli-filmi>//ელექტრონული მისამართი გადამოწმებულია: 31/08/2016 წელი.
12. ბერძენიშვილი ლ., საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია. ქართული დისიდენტობის მემკვიდრეობა. ელექტრონული მისამართი: <https://ru.scribd.com/document/68861373/%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%98-%E1%83%93%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%98%E1%83%A1->

[%E1%83%9B%E1%83%94%E1%83%9B%E1%83%99%E1%83%95%E1%83%98%E1%83%93%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%90](#).

13. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ., წერეთელი ნ. სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე); სოციალისტური რეალიზმის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებანი - გამომც. "ნეკერი", თბილისი, 2010; წიგნი I; 242 გვ.
14. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ., წერეთელი ნ. სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე); სოციალისტური რეალიზმის განვითარების ეტაპები საქართველოში - გამომც. "ნეკერი", თბილისი, 2010; წიგნი II; 227 გვ.
15. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ. ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები. თბ. გამომც-ბა „ნეკერი“. 2008. 410 გვ.
16. გვერდწითელი გ. შენიშვნები თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაზე. *ქ. „მნათობი“*. 1966.
17. გვერდწითელი გ. ლიტერატურული ნარკვევები, პორტრეტები, პოლემიკა. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 2005. 572 გვ.
18. გურაბანიძე ნ. მე ვხედავ მზეს. *ქ. „საბჭოთა ხელოვნება“*. 1963. N6.
19. გაჩეჩილაძე გ. და არა აქვს მას დასასრული. *ქ. „მნათობი“*. 1983. N8.
20. გაჩეჩილაძე გ. *ქ. „ხელოვნება“*. 2004.
21. გაჩეჩილაძე გ. *გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“*. 1986.
22. გვეტაძე მ. ექსკურსი აწმყოში. *ქ. „კრიტიკა“*. 1977. N4.
23. გენძეხაძე ე. „მუსიკა ქარში“ და ომის ექო. *ქ. „მნათობი“*. 1985. N5.
24. დვალისძე ლ. ორნახადი სიტყვის ჭაშნიკი. ქუთაისი. საგამომცემლო ცენტრი შპს „ხომლი“. 208 გვ.
25. დუმბაძე ნ. მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი. მოთხრობები. გამომც-ბა „პალიტრა L“. თბ. 2011. 352 გვ.
26. დუმბაძე ნ. მე ვხედავ მზეს. მოთხრობები. გამომც-ბა „პალიტრა L“. თბ. 2011. 352 გვ.
27. დუმბაძე ნ. პოეტი კირვალიძე, ე. „ვმუშაობ. ე.ი. ვწერ...“ *ქ. „განთიადი“*. 1975. N3.

28. დუმბაძე ნ. ნაწარმოებები სცენაზე და ეკრანზე. თბ. 1978.
29. ვარდოსანიძე გ. ღიმილი და ცრემლი. *ჟ. „მნათობი“*. 1971. N10.
30. ვართაგავა ი. თანამედროვე ქართველი მწერლები. გამომც-ბა „საბჭოთა საქართველო“. თბ.1971. 211 გვ.
31. იმედაშვილი კ. მონოლოგები და დიალოგები. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1982. 323 გვ.
32. იმედაშვილი კ. ზურიკელა, სოსოია და თემურ ბარამიძე. *ჟ. „ცისკარი“*. 1966. N10.
33. იოვაშვილი დ. რომანის სატირულ-იუმორისტული ასპექტები. *ჟ. „განთიადი“*. 1977. N3.
34. კალანდაძე ლ. ერთიანი ნაწარმოების სულისკვეთებისა და მისი გენეტიური სათავის გამო. *ჟ. „ცისკარი“*. 1975. N1.
35. კვანჭილაშვილი ტ. მწერალი, ლიტერატურა, დრო. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1985. 217 გვ.
36. კოტინოვი ნ. როგორ გახდნენ სოფლის კოლორიტი ილიკო და ილარიონი ნოდარ დუმბაძის რომანის მთავარი მოქმედი პერსონაჟები და რისთვის ემუქრებოდნენ ისინი მწერალს. *ჟ. „თბილისელები“*. 2010. N43.
37. კობახიძე მ. როცა გმირი ახლობელი ხდება. *ჟ. „თეატრალური მოამბე“*. 1977. N6.
38. ლორია კ. მოწოდებაც და მოვალეობაც. თბ. 2005. 202 გვ.
39. ლორთქიფანიძე გ. (შემოქმ. პორტრეტები, წერილები, მოგონებები, მილოცვები, რეცენზიები, დიალოგები). 1987. 627 გვ.
40. მერკვილაძე მ. რომანის თვალსაწიერი. გამომც-ბა „საბჭოთა საქართველო“. 1986. 541 გვ.
41. მიშველაძე რ. უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბ. უნ. გამომც-ბა. 1998.460 გვ.
42. მაკიაველი. ელექტრონული მისამართი:
<file:///C:/Users/g/Downloads/3-Machiaveli.pdf>
ელექტრონული მისამართი გადამოწმებულია 06/09/2016.

43. ნინიძე მ. ტოტალიტარიზმის განზოგადებული სახე-კამორა. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. 2010. 490 გვ.
44. ნათაძე ნ. აქტუალურიც და მხატვრულიც. *ქ. „ცისკარი“*. 1988. N2.
45. ნიკოლეიშვილი ა. რეზო ჭეიშვილის ნოველები. *ქ. „მნათობი“*. 1975. N1.
46. პაჭკორია ო. სოფლელი ბიჭი. *ქ. „ცისკარი“*. 1961. N1.
47. სიგუა ს. ორი მოთხრობის ერთი კონცეფცია. *ქ. „კრიტიკა“*. 1989. N3.
48. ტოვსტოგონოვი გ. ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებები სცენასა და ეკრანზე. თბ. 1978.
49. უელკი რ. უორენი ო. ლიტერატურის თეორია. ილიაუნის გამომც-ბა. თბ. 2010. 531 გვ. ელექტრონული მისამართი: <http://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2015/04/LiteraturisTeoria.pdf> ელექტრონული მისამართი გადამოწმებულია: 6/09/2016.
50. ქობულაძე მ. არჩილ სულაკაურის მხატვრული პროზა, ლიტერატურული ოსტატობის საკითხები. დის. 2009. 156 გვ.
51. ქირი მ. ნოდარ დუმბაძის რომანი „მე ვხედავ მზეს“-თურქულად. დის. 2010. 155 გვ.
52. ღვინჯილია ჯ. წერილები კლასიკურ და თანამედროვე ლიტერატურაზე. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1990. 560 გვ.
53. ღვინჯილია ჯ. დანიშნულება. ლიტერატურული წერილები. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1987. 277 გვ.
54. ყამბეგიშვილი ე. ოცნების ლურჯი ფრინველი. *ქ. „პირველი სხივი“*. 1982. N16.
55. შავგულიძე ნ. სადაც ლურჯი ფრინველი აკეთებდა ირაოს. *გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“*. 1982. 15/VIII.
56. ჩხეიძე ნ. კრიტიკული წერილები. გამომც-ბა „საბჭოთა საქართველო“. 1977. 370 გვ.
57. ჩხაიძე თ. მწერლის წმინდა სიტყვა. *ქ. „ცისკარი“*. 1977. N10.
58. ციციშვილი გ. მზიანი გულის მწერალი. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1986.
59. წიკლაური მ. ხალხის ლიტერატურული ისტორია. *გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“*. 19/05/1984.

60. ჭუმბურიძე ზ. ნუ დავაგდებთ ძველსა გზასა. გამომც-ბა „მერანი“. თბ. 1988. 245 გვ.
61. ჭეიშვილი რ. ბზიანეთი. გამომც-ბა „ნაკადული“. 1962. 110 გვ.
62. ჭეიშვილი რ. პირველი. გამომც-ბა „საბჭოთა საქართველო“. თბ. 1988. 639 გვ.
63. ჭეიშვილი რ. თხზულებანი. გამომც-ბა „საბჭოთა საქართველო“. ტ-1. 1989. 607 გვ.
64. ჭეიშვილი რ. ცისფერი მთები. გამომც-ბა ბ. სულაკაური. თბ. 2014. 149 გვ.
65. ხუბაშვილი გ. ორი ახალგაზრდა მწერლის პროზა. *ქ. „მნათობი“*. 1965. N3.
66. ხუბაშვილი გ. დაბრუნებული ბავშვობის მოგონება. *გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“*. 24/08/1979.
67. ჯაჯანიძე გ. ზნეობრივი გმირები. *ქ. „ხელოვნება“*. 2004.
68. ჯაველიძე ე. მარადიული ფერების ქვეყანაში. *ქ. „მნათობი“*. 1989. N9.
69. ჯაველიძე ე. უკეთუ სულითა ცხოველ არს იგი. *ქ. „მნათობი“*. 1987. N4.
70. ჰეგელი. ესთეტიკა. გამომც-ბა „ხელოვნება“. თბ. 1978. 599 გვ.
71. Арнольд И. В., Нарушение сочетаемости на разных уровнях -лингвистический механизм комического эффекта. Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза. М., 1979.
72. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва. 1972, 470 с.
73. Бахтин М. М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М., 1965, 262 с.
74. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. 506 с .
75. Богуславская С. М. Диалог в трудах М. М. Бахтина. ელექტრონული მისამართი: http://vestnik.osu.ru/2011_7/3.pdf
ელექტრონული მისამართი გადამოწმებულია: 7/09/2016.
76. Белинский В. Г., Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М. 1981.
77. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М. 1996. 592 с.
78. Бергсон А. Смех в жизни и на сцене. СПб. 1990. 181 с.
79. Боров Ю. Социалистический реализм: Взгляд современника и современный взгляд, Москва, 2008. 479 с.

80. Блюм А. Советская цензура в эпоху тотального террора 1929-1953. Москва. 2000. 320 с .
81. Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. - Перевод с итальянского „REFL-book“-„НСА“ Москва-Киев, 1994.
<http://www.belletrist.ru/book/3bk/vico.htm//>
ელექტრონული რესურსი გადამოწმებულია. 22/08/2016.
82. Вайль П., Генис А. Собрание сочинений, В 2 т. Том 1. 60-е. Мир советского человека, Екатеринбург, 2003.960 с.
83. Гальперин И. Р., Очерки по стилистике английского языка, 1958. 460 с.
84. Гольдштейн А., Скромное обаяние социализма, НЛО. 1993, № 4.
85. Гюнтер Х., Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. Москва. 2000. 1040 С.
86. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка: Опыт систематизации выразительных средств.
<http://www.alib.ru/find3.php4?tfind=%CE%F7%E5%F0%EA%E8+%EF%EE+%F1%F2%E8%EB%E8%F1%F2%E8%EA%E5+%E0%ED%E3%EB%E8%E9%F1%EA%EE%E3%EE+%FF%E7%FB%EA%E0;> ელექტრონული რესურსი გადამოწმებულია:
06/09/2016.
87. Галле А., Ирония. Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1898, Т.3, N7.
88. Дали С., „Дневник одного гения“
<http://book-online.com.ua/read.php?book=5050&page=2> ელექტრონული რესურსი დაზუსტებულია. 22/08/2016.
89. Эггелинг В., Политика и культура при Хрущеве и Брежнев. 1953-1970. Москва. 1999. 312 с.
90. Ермоленко Г. Н. Формы и функции иронии в философской повести Вольтера - - XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства, М. 2004,
<http://www.philology.ru/literature3/ermolenko-04.htm>.
ელექტრონული რესურსი გადამოწმებულია. 22/08/2016.

91. Жаров В. Е., Прагматический аспект стилистических средств выражения иронии в синтагматике, Москва, 1997.
92. Кессиди Ф. Х., Сократ, М., 1976. 198 с.
93. Кьеркегор С. О. О понятии иронии, Логос. Философско-литературный журнал, 1993. №4.
94. Колшанский Г. В., Паралингвистика. М., 1974. 80 с.
95. Лосев А. Ф., История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. в 2-х т. Т. 2. М. 1994. 604 с.
96. Лосев А. Ф., Шестаков В. П., История эстетических категорий. 1965. М. „искусство“ 376 с.
97. Лихачев Д. С. Ахматова и Гоголь; Традиция в истории культуры. М. 1978. 280с.
98. Лотман Ю. М., Искусство в ряду моделирующих систем. Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, #3.
99. Ницше Ф, Избр. произв: В 3 т. М, 1994. Т. 3. 279 с.
100. Платон. Пир// Соч: В 4 т. М. 1993. Т. 2. 539 с.
101. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Изд-во «Фолиант», Ростов-на-Дону: 2002. 418с. ელექტრონული რესურსი: <http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya///> გადამოწმებულია 22/08/2016.
102. Пропп В. Я., Проблемы комизма и смеха. 2002. „Лабиринт“. 190 с.
103. Паси И., Ирониз как эстетическая категория; 1980.
104. Пашё М. Контент-анализ и теория дискурса // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. М. 1999.
105. Пашё М. Фукс К. Общественная формация, язык, дискурс // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. М. 1999.
106. Ролан Барт о Ролане Барте. пер. с франц. Послесловие Сергея Зенкина. М:Ad Marginem „Сталкер“. 2002. http://dironweb.com/klinamen/klinamen_Barthes.pdf// ელ. რესურსი გადამოწმებულია 28/08/2016 .

107. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии Виды эмоциональных переживаний. В многообразных проявлениях эмоциональной сферы личности можно различать три основных уровня. 1998. <http://azps.ru/hrest/28/5572596.html>
ელ. რესურსი გადამოწმებულია 28/08/2016.
108. Славов И., Иронията в структурата на моденизма. София. 1979. 290 С. (ბულგარულად).
109. Салихова Н. К., К вопросу о лингвистической природе стилистического приема иронии. Вопросы романо-германской филологии: Сб. науч. тр. Вып. 93. МГПИИЯ, М., 1975.
110. Салтыков-Щедрин. Сатиры в прозе. ელექტრონული მისამართი: http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0017.shtml
ელექტრონული მისამართი გადამოწმებულია: 06/09/2016.
111. Соцреалистический канон/Под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. Санкт-Петербург. 2000. 1040 С.
112. Томашевский Б. В. Поэтика, М. 1996, 334 С.
113. Хализев В., Драма как явление искусства. М. 1978. 240 С.
114. Чеснокова И. И., Проблема самопознания в психологии. М. 1977.
115. Чернышевский Н. Г., Избр. филос. соч. В 3. М. 1950.
116. Шлегель Ф., Эстетика, Философия, Критика: В 2-х т., Т.1, М., 1983. 480 С.
117. Шрейдер Ю. А., Семантическая информация и принцип фокализации // Общение в свете теории отражения. Фрунзе, 1980.
118. Шефтсбери А., Эстетические опыты. М., 1975; 544 С.
119. Brown R. H., A Poetic for Sociology: Toward a Logic of Discovery for the Human Sciences. Cambridge, 1977; 302 P.
120. Glicksberg Ch., The Ironic Vision in Modern Literature. The Hague: Nijhoff, 1969.
121. Ermolaev H., Censorship in Soviet Literature.1917-1991.Lanham..Boulder.New - York.Toronto.Oxford.1997.
122. Volochinov 1930 in Todorov 1981.

123. Jancke R., Das Wesen der Ironie; 1929.
[https://books.google.ge/books?id= P4O93tu7iwC&pg=PA253&lpg=PA253&dq=Jancke
+R.+Das+Wesen+der+Ironie&source.//](https://books.google.ge/books?id=P4O93tu7iwC&pg=PA253&lpg=PA253&dq=Jancke+R.+Das+Wesen+der+Ironie&source.//)
ელექტრონული რესურსი გადამოწმებულია. 22/08/2016 წელი.
124. Clark Katerina, The Soviet Novel. History as Ritual- Chicago; L., 1981.
125. Lowe David., Russian Writing since 1953. A Critical Survey, London- New-York,
1982.
126. Muecke D.C .The Compass of Irony. - Methuen and LTD, 1969.
127. Muecke, D. C. Irony and the Ironic. The Critical Idiom, Methuen&Co , N-Y. 1982.
128. Rorty R. Contingency, Irony and Solidarity. Boston, 1989.
129. States B. O., Irony and Drama: A Poetics - Ithaca; London: Cornell Univ. Press,
1971.
130. Hutcheon, Linda., Irony' s Edge: The Theory and Politics of Irony. London-New-
York, 1995.