

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია  
ზოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის  
ინსტიტუტი

# ლიტერატურულ-თეორიული ძიებანი



თბილისი  
„მეცნიერება“  
1984

8Г  
83.3Гр  
801 (47.922)+899.962.1.09  
ლ 681

კრებულში განხილულია ლიტერატურის თეორიისა და ქართული ესთეტიკური აზროვნების აქტუალური საკითხები. კერძოდ, ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკური იდეალი, სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული პრინციპების ფორმირება, ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ი. ჭავჭავაძის თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში; გაანალიზებულია დეტალის მხატვრული ფუნქცია, ფრანგულ-ქართულ ლექსთა ანალოგიის ზოგიერთი საკითხი, ნარკვევის უანარული სპეციფიკა.

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

ნოღარ ქოლოკავა — ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკური იდეალი	3
მურმან კიკვაძე — სოციალისტური რეალიზმის საწყისებთან	23
ბენო დობორჯგინიძე — ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ი. ჭავჭავაძის თეორიულ ნაზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში	44
გივი ლომიძე — სერგეი მესხის შეხედულებანი დრამის თეორიის საკითხებზე	89
რობერტ თაგაური — მხატვრული დეტალის იდეური ფუნქცია	106
დიმიტრი თუხარელი — დეტალები რეალისტურ ნაწარმოებში	120
როლანდ ბერიძე — ქართული ლექსის უძველესი ფორმა	125
ალექსანდრე ქურიძე — ჯარკვევის ენარის სპეციფიკისათვის	148
ალექსანდრე ბარამიძე, ნოღარ ქოლოკავა — გივი გაჩეჩილაძე — 70	152
Резюме	159

ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკური იდეალი

მხატვრული აზროვნების სფეროში ესთეტიკური იდეალის გამოვლენა გულსხმობს ეპოქის ყველაზე მოწინავე ადამიანის იერსახეების შექმნას. ესთეტიკური იდეალისთვის ნიშანდობლივია მრავალფეროვნება. მხატვრული სახე ზოგჯერ უშუალოდ ემთხვევა ესთეტიკურ იდეალს. მაგალითად, რუსთაველის პერსონაჟები, ტარიელი, ავთანდილი, ნესტანი და თინათინი მთელი სისაესით გამოხატავენ ავტორის წარმოდგენებს ეპოქის სრულყოფილ ადამიანზე. რუსთაველის შეხედულებები სიყვარულის, მეგობრობის, მშაღნაფიცობის, ერთგულების, ვაჟკაცობის, გამბედაობის, თავდადების შესახებ XII საუკუნის საზოგადოების მოწინავე ნაწილის იდეალების ანარეკლია. მომდევნო საუკუნეებში ესთეტიკური იდეალის შინაარსი იცვლება საზოგადოების წიაღში მომხდარ გარდაქმნათა მიხედვით.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის დასასრულისათვის საბოლოოდ ცხადი ხდება ბატონყმურ ურთიერთობაზე დამყარებული ფეოდალური ფორმაციის დრომოკმელობა. ამითაა განპირობებული, რომ სოციალური მოტივი წამყვან ადგილს იკერს ამ პერიოდის ქართველ მწერალთა მხატვრული ნაწარმოებების სხვა იდეურ-თემატურ კომპონენტებს შორის. ამავე დროს XIX საუკუნიდან ქვეყნის პოლიტიკური დამოუკიდებლობის დაკარგვის გამო ქართულ მწერლობაში ეროვნული მოტივი ძირითად მოტივად იქცევა/ყოველივე ეს განპირობებებს ესთეტიკური იდეალის გამომხატველ სახეთა შინაარსობრივ სირთულეს XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის უდიდეს წარმომადგენელთა შემოქმედებაში. ეროვნული და სოციალური პრობლემები რუსეთის იმპერიაში შემავალი ხალხების, მათ შორის ქართველი ხალხის მწერლობის კლასიკოსებისათვის, სასიცოცხლო შინაარსის მქონე იყო. ამით აიხსნება ესთეტიკური იდეალის დაუინებითი ძიება, რაც თვალნათლივ შეიმჩნევა ქართული რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის უდიდესი წარმომადგენლების, — ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში. ესთეტიკური იდეალის სიღრმისა და



მხატვრული გამოსახვის საშუალებების თავისებურების მიხედვით განსაკუთრებით საინტერესოა ილიასა და აკაკის 80—90-იანი წლების პერიოდის შემოქმედება. დაკვირვება თვალნათლივ ამტკიცებს, რომ ქართულ მწერლობაში სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისის აღმოცენებას წინ უძღვის ერთგვარი გარდამავალი პერიოდი კრიტიკულ რეალიზმსა და რეალიზმის უმაღლეს სახეობას შორის. ეს ყველაზე თვალნათლივ ილიასა და აკაკის შემოქმედებაში იჩენს თავს. თუ თვალს გადავაგვლებთ ილიას შემოქმედებას დავრწმუნდებით, რომ მისი იდეალი არ გვევლინება თავიდანვე ერთხელ და საბოლოოდ ჩამოყალიბებულად. ილიას იდეალები ბატონყმობის პერიოდში და უფრო მოგვიანებით, სახელდობრ, გასული საუკუნის 80—90-იან წლებში საგრძნობლად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკური იდეალის საფუძველს ყველა პერიოდში ორი ძირითადი ფაქტორი განაპირობებს: რა გააუმჯობესებს საზოგადოების ცხოვრებას, რა გზით შეიძლება ძნელბედობის სამი საუკუნის ზემოქმედებით გამოწვეული ეროვნული გადაშენების საფრთხის თავიდან აცილება. ამ ძირითადი პრობლემების ასპექტში უნდა განვიხილოთ ილიას ესთეტიკური იდეალის გამომხატველი სახეები. ილია ჭავჭავაძე ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებას, მის პოემას „ბედი ქართლისა“ გაეცნო 1851 წელს პეტერბურგში სწავლის წლებში. სწორედ ამ წლებს ემთხვევა ილიას მსოფლმხედველობის, ესთეტიკური იდეალების ჩამოყალიბების პირველი პერიოდი.

რუსი რევოლუციონერი დემოკრატების ნააზრევინს, მოწინავე რუსული პოეზიისა და პროზის საუკეთესო ესთეტიკური იდეალის ცნება მოიცავს წარმოდგენას ეპოქის მოწინავე, ყველაზე სრულყოფილ ადამიანზე, საოცნებო, სასურველ ცხოვრებაზე საერთოდ.

ბალზაკის აღნიშვნით, არ კმარა აჩვენო, რომ აწმყო წარსულზე უკეთესია... „—ამასთან საჭიროა აღძრა წინათგრძნობა მომავლისა, რომელიც ჩვენს აწმყოზე უკეთესი იქნება“<sup>1</sup>.

ესთეტიკურ იდეალს გამოვლენის კონკრეტული ხასიათი აქვს, ყალიბდება გარკვეულ ისტორიულ პირობებში და იცვლება საზოგადოების განვითარებასთან ერთად. ეს განაპირობებს მხატვრულ პრაქტიკაში ესთეტიკური იდეალის გამოვლენის მრავალფეროვნებას. ამ უკანასკნელის მეორე განმპირობებელ ფაქტორს შემოქმედებითი ინდივიდუალობა წარმოადგენს.

ძველ საბერძნეთში იდეალურ ადამიანად ითვლებოდა განათლებული ფილოსოფოსი — ბრძენი. ფეოდალური ევროპის არისტოკრატია

<sup>1</sup> Бальзак, Полное собр. соч., т. 19, с. 25.

ადამიანის იდეალად მიიჩნევედა გმირ რაინდს და თავმდაბალ მონარქს, ხალხი კი — ხელოსანს.

აღორძინების ეპოქის ჰუმანისტებმა წამოაყენეს ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნების იდეალი. ასეთი პიროვნება უნდა ფლობდეს მეცნიერულ სიბრძნეს, დაჯილდოებული უნდა იყოს ხელოვნების ნიჭით და ხასიათდებოდეს გმირული შემართებით. გავიხსენოთ რუს-თაველი:

მიჯნურსა თვალად სიტურფე, კმართებს მართ ვითა მზეობა,  
სიბრძნე, სიმდიდრე, სიტურფე, სიყმე და მოცალობა  
ენა, გონება, დათმობა, მძლეუთა მებრძოლთა მძლეობა,  
ვისცა ეს სრულად არა სჭირს, აკლია მიჯნურთ ზნეობა.

როგორც ვხედავთ, რუსთველის ესთეტიკური იდეალი გულისხმობს ლამაზ ახალგაზრდას, დაჯილდოებულს მამაცი მეომრის თვისებებით, ნათელი გონებით, მჭერმეტყველების ნიჭით. მას უნდა შეეძლოს მოთმინებით აიტანოს ბედის არასასურველი სიტუაციებით გამოწვეული გასაჭირი.

ცხადია ექსპლოატირებული მასის წარმომადგენლები ისევე როგორც ვაჭართა წრის ადამიანები ვერ დააკმაყოფილებდნენ ესთეტიკური იდეალის ამგვარ მოდელს.

რომენ როლანის რომანის მთავარი გმირები ოლივიე და ჟან-კრისტოფი გამოხატავენ ავტორის ესთეტიკურ იდეალს. ამის შესახებ ავტორი პირდაპირ მიუთითებს ნაწარმოების VIII წიგნის წინასიტყვაობაში, რომელსაც ეწოდება „ავტორის საუბარი საკუთარ აჩრდილთან“, აჩრდილი არის ჟან-კრისტოფი. ე. ი. ავტორი და ძირითადი პერსონაჟი ერთი და იგივეა. ჟან-კრისტოფი სახეობრივი მოდელია ავტორისა. რომანის მომდევნო ნაწილში რომენ როლანი გვაძლევს ოლივიესა და ჟან-კრისტოფის ერთობლივ შეპირისპირებით დახასიათებას აღნიშნავს, რა, რომ „ისინი შექმნილი იყვნენ წმინდა ლითონისაგან“.

• • •

ცნობილია რომ ილია ჭავჭავაძე დიდი ინტერესით აღევნებდა თვალს ევროპული და რუსული მწერლობის განვითარებას. ბუნებრივია, რომ ისეთი რანგის მოაზროვნე, როგორიცაა ილია ჭავჭავაძე, არ ექცეოდა არც ერთი მწერლის, ფილოსოფოსის გავლენის ქვეშ. იგი იყო შგილი ხალხისა, რომელსაც უდიდესი ტრადიციები ჰქონდა ინტელექტუალური და მხატვრული აზროვნების სფეროში. ილიას მემკვიდრეობის გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ყოველი გამოჩენილი მოაზროვნის, ხელოვანის მიღწევებს იგი ითვისებდა შემოქმედებითად და

კრიტიკულად, ქართული მხატვრული აზროვნების ტრადიციებისა და ერის მოთხოვნილებების მიხედვით. ილია კარგად იცნობდა რუსეთისა და ევროპის ქვეყნების მოაზროვნეების, მწერლების, პოეტების შემოქმედებას, შეხედულებებს. ნიშანდობლივია ილიას დამოკიდებულება ლევ ტოლსტოის ესთეტიკური იდეალისადმი. ლევ ტოლსტოი იყო ილიას უფროსი თანამედროვე. ილიას სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოხვლის დროს ტოლსტოი უკვე სახელმძღვანელო შემოქმედი იყო. ამიტომ საესებით ბუნებრივია, რომ ილია თავის შემოქმედებით მრწამსს ტოლსტოისა და მისი ეპოქის სხვა გამოჩენილი მწერლების ესთეტიკურ სამყაროსთან მიმართებაშიც ამოწმებდა. ლევ ტოლსტოის შემოქმედების ძირითადი თემაა ძიება იმ ცხოვრებისეული გზებისა, რითაც ახალგაზრდა რუსმა მემამულემ არსებულ პირობებში უნდა შეინარჩუნოს ადამიანური სახე. ამითაა განპირობებული, რომ ლევ ტოლსტოის გმირები ეძებენ ქცევისა და ცხოვრების ისეთ ნორმებს, რომლებიც გაამართლებენ ახალგაზრდა რუსი მემამულის არსებობას. მემამულეთა უაზრო, უშინაარსო ცხოვრებიდან თავის დაღწევის საშუალებად დიდმა რუსმა მწერალმა წარმოგვიდგინა მათი დაკავშირება შრომასთან, იმ წესით ცხოვრება, რითაც ცხოვრობდა მშრომელი მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი, — რუსეთის გლეხობა.

ილიას მემკვიდრეობის გაცნობა, კერძოდ, მისი დამოკიდებულება ლევ ტოლსტოის ესთეტიკური იდეალისადმი გვარწმუნებს, რაოდენ კრიტიკულად ითვისებდა იგი კლასიკური მწერლობის, ხელოვნების, საერთოდ აზროვნების მონაპოვრებს. ილია კარგად იცნობდა რუსეთის იმპერიაში შემავალი ხალხების ცხოვრებას. ამიტომ მას ნაძალადევად, ხელოვნურად მიაჩნდა ტოლსტოის კონცეფცია, რომ რუსი არისტოკრატია როდისმე ჩაებმებოდა მატერიალურ ფასეულობათა წარმოებაში. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ილიას არ შეუქმნია ესთეტიკური იდეალის გამომხატველი სახე არისტოკრატის წარმომადგენელი პროტოტიპის საფუძველზე. არჩილი და კესო ცხოვრების პასიური მკვრეტელები არიან და მათ ილიას ესთეტიკური იდეალის გამომხატველებად ვერ მივიჩნევთ.

ილიას შემოქმედებას ჩვეულებრივ რამდენიმე პერიოდად ყოფენ. ეს ცალკე საკითხია და აქ არ შევეხებით. ერთი რამ კი ნამდვილად ცხადია, — ბატონყმობის გაუქმებით თავდება ერთი უმნიშვნელოვანესი პერიოდი როგორც ილიას ისე საერთოდ ქართული მწერლობის განვითარებაში. ამის შემდეგ ცხოვრება უკვე სხვა პრობლემების წინაშე დგება და მწერლობაც ნაწილობრივ იცვლის მიმართულებას. ეს ვლინდება ილიას დამოკიდებულებაში ორი უდიდესი ევროპელი პოეტის, —

გოეთესა და ბაირონისადმი. „მგზავრის წერილებში“ გოეთესა და ბაირონის შესახებ ლაპარაკია იმ ნაწილში, სადაც მოცემულია მყინვარისა და თერგის შედარება. ილია ამბობს, რომ მას არ უყვარს მყინვარი, რომელიც ცხოვრებას განზე უდგას: „მყინვარი დიდ გეტეს მაგონებს და თერგი კი მრისხანე და შეუპოვარს ბაირონსა“. „მგზავრის წერილები“ იწერებოდა ბატონყმობის გაუქმების წინა წლებში, როცა ყმაგლეხობის ტანჯვა უკიდურესობამდე იყო მისული. ცხადია, მაშინ ახალგაზრდა ილიას იდეალებს გაცილებით მეტად ეხმაურებოდა ბაირონის ბუნტარული პოეზია, ვიდრე რომელიმე სხვა ევროპელი ან რუსი პოეტის შემოქმედება. „მგზავრის წერილების“ შექმნამდე ერთი წლით ადრე ილია წერს ლექსს „პოეტი“, რომელიც არსებითად გოეთეს ერთ-ერთ ლირიკულ შედეგთან — „მე ვმღერე ივარ ისე როგორც მღერის მგალობელი ფრინველი“ — პოლემიკის ფორმით არის დაწერილი. ილია არ ეთანხმება პოეზიის დანიშნულების გოეთესეულ გაგებას და იცავს მოსაზრებას, რომ ლირიკა, ხელოვნება, უწინარეს ყოვლისა ერის სამსახურს უნდა ისახავდეს მიზნად. ლექსი ხუთსტროფიანია. მეორე-მეხუთე სტროფებში რამდენჯერმე სხვადასხვა სახემოსილებით მეორდება ერისადმი ერთგულების, მისი ინტერესებისათვის სამსახურის იდეა („რომ წარუძღვე წინა ერსა“... „რომ ერისა მოძმე ვიყო კმუნვასა და სიხარულში“... „მის (ერის — ნ. ჭ.) ბედით და უბედობით დამედაგოს მტკიცე გული“... „მოვწმენდ ერსაც ტანჯვის ცრემლსა“...).

ამ პერიოდში ილია ქმნის დადებით გმირთა მთელ გალერეას კაკო ყაჩაღის, გაბროს, პეპიას, გაბრიელის და მღვდლის სახით. ამ პერსონაჟებში ვლინდება მწერლის ესთეტიკური იდეალი. მაგრამ ვერც ერთ ამ სახეს ჯერ კიდევ ვერ მივიჩნევთ ილიას ესთეტიკური იდეალის სრულ გამოვლენად. ისინი მწერლის ესთეტიკურ-მხატვრულ იდეალის ნაწილს გამოხატავენ მხოლოდ. ილიას ესთეტიკური იდეალების გაგება შეუძლებელია მისი ეროვნული კონცეფციის გათვალისწინების გარეშე. თუ XIX საუკუნის ევროპული და რუსი მწერლების ესთეტიკური იდეალების საფუძველია ეპოქის საზოგადოების განვითარებით განპირობებული სოციალური და პოლიტიკური წინააღმდეგობანი, ილიასთან ეს პრობლემებიც დგება ბუნებრივად, მაგრამ წამყვან მნიშვნელობას იძენს ეროვნული საწყისი, ნაკარნახევი ქართველი ხალხის ცხოვრების უძიმესი პირობებით XIX საუკუნეში. ილია ყველაზე კარგად ხედავდა და ყველაზე მტკივნეულად განიცდიდა ხალხის წინაშე მდგარ ეროვნული გადაგვარების საფრთხეს. მას ამის გამომწვევ მიზეზად მიაჩნია პრივილეგიებული წოდებების წარმომადგენელთა პა-

რაზიტული ყოფა და ცარიზმის ბიუროკრატიული ხელისუფლების კოლონიზატორული პოლიტიკა. ილია წერდა ერთ-ერთ შინაურ მიმოხილვაში: „უზარმაზარი თხრილია ჩვენს წინ, ქართველების წინ, ამ თხრილის ნაპირას ვდგევართ, საკმაოა ხელი გვერან და შიგ გადავიჩეხებით დედაბუდიანად“<sup>2</sup>.

60-იანი წლების დასაწყისში, ილია ჯერ კიდევ სავსებით ახალგაზრდა იყო და მხოლოდ პირველ ნაბიჯებს დგამდა საზოგადოებრივ ასპარეზზე. მაგრამ მას ამ დროს უკვე ჰქონდა გააზრებული ერის მდგომარეობა. მწერალი თავისი შემოქმედების, საერთოდ მოღვაწეობის შინაარსად მიიჩნევდა ქართველობის გადაარჩენას ეროვნული გადაგვარების საფრთხისაგან. ოცდაექვსი წლის ილიას სტატიაში „საქართველოს მოამბეზედ“ ნათქვამი აქვს: „ჩვენი საქმე საქართველოს ხალხის ცხოვრებაა. მისი გაუმჯობესება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია“<sup>3</sup>.

ძირითადად ეს განაპირობებს ილიას ესთეტიკური იდეალის შინაარსს მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მთელ მანძილზე. გერცენი თავის ნაშრომში „რევოლუციური იდეების განვითარება რუსეთში“ წერდა: „ამჟამად, ბატონყმობის პერიოდში ისეთ აუტანელ პირობებში ცხოვრობენ ადამიანები, რომ პიროვნებამ, ვისაც არ ძალუძს ამ მდგომარეობასთან შეგუება, ან თოფი უნდა აიღოს და ტყეში ყაჩაღად გავარდეს ანდა მონასტერს უნდა შეაფაროს თავი“. ნიშანდობლივია, რომ ბატონყმობის თემაზე შექმნილი ილიას ნაწარმოებების გმირები, — კაკო, ზაქრო, გაბრიელი იარაღით უსწორდებიან მჩაგვრელებს და ტყეს აფარებენ თავს. მათ გვერდს უმშვენიებს მღვდლის კეთილშობილური ფიგურა მოთხრობიდან „გლახის ნაამბობი“, რომლის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ილიას ესთეტიკური იდეალის წარმოდგენა. ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, — მღვდლის სახე რთულია შინაარსობრივად. მასში საკუთრივ ილიასეულ ზნეობრივ იდეალთან ერთად იგრძნობა ქრისტეს სახისა და ვეფხისტყაოსნის მორალური კოდექსის ძირითადი პრინციპების ზემოქმედების კვალი. მღვდელი მთელ რიგ სხვა ნიშანთვისებებთან ერთად ხასიათდება იმითაც, რომ იგი განმანათლებლურ იდეალებზე ამყარებს იმედებს. იგი მიწიერი სამყაროს უკეთესად მოწყობაზე ფიქრობს, პირადული კი საერთოდ დავიწყებული აქვს. მღვდელი ღვთის კაცია, „სადაც კი სიკეთეა მისი მადლიანი ხელიც იქ ურევია“... „დედამიწის ზურგს ბევრი

<sup>2</sup> ი. ჯავახიძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, თბილისი, 1954, ტ. 7, გვ. 305.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 215.

არ უტარებია მისთანა“... „მანათობელი ვარსკვლავია ადამიანთა გზაზე“. რიგით ადამიანებს, რომლებიც მღვდლის ირგვლივ ტრიალებენ, უკვირთ, რომ თურმე თვით მახინჯ სინამდვილეშიც შეიძლება არსებობდეს სიკეთის მთესველი კაცი. მათ არ სჯერათ, რომ მღვდლის მსგავსი პიროვნება შეიძლება ცხოვრებაში არსებობდეს და ამიტომაც მიიჩნევენ მას ღვთაებრივ არსებად, (გავიხსენოთ გაბროს მამის სიტყვები მიმართული მღვდლისადმი: „ჩემი ღმერთი შენ ხარ“...).

ეჭვი არ არის, რომ მღვდლის სახეს ილია აკისრებს ესთეტიკური იდეალის მაქსიმალურად სრულ გამოსახვას. ილიას სწამდა, რომ ბატონყმობის მოსპობის შემდეგ აუცილებელი იქნებოდა საგანმანათლებლო და საქველმოქმედო მოღვაწეობა, რომელიც ცხოვრებას სასიკეთოდ გარდაქმნიდა. მღვდლის რწმენით, გაპირვებაში მყოფ ადამიანებს სჭირდებოდა შეეღა, მხარდაჭერა ისევე როგორც მაცხოვარი შეელოდა ხალხს. როცა კაცი გაპირებული ადამიანისათვის დახმარებაზე უარს იტყვის, ამით იგი ქრისტეს აარიდებს თავს. ასეთი იდეაა გატარებული ნაწარმოებში. მღვდლის აზრით, შეიძლება მოკვდავი იმით ინუგეშებდეს თავს, რომ ამის გამო ამქვეყნად მას სამაგიერო არ მიეზღება და სასჯელს გადაურჩება, მაგრამ ეს ფუჭი იმედია, რადგანაც იგი საბოლოოდ მაინც ვერ ასცდება განკითხვის დღეს. მღვდლის თქმით: „იესომ ბრძანა: განკითხვის დღეს გეტყვით — მწყურვალნი ვიყავ, არ მასვიითო; მშიერი ვიყავ, არ მაჭამეთო, შიშველი ვიყავ, არ ჩამაცვიითო; სნეული ვიყავ, არ მომიარეთო, როცა გეტყვიანო: უფალო! სად ვნახეთ და არ გიშველეთო? მე ვერყვიო: ყველა გაპირებული, თქვენგან არ განკითხული, მე ვიყავიო“<sup>4</sup>.

ესთეტიკური იდეალის გამოვლენის თვალსაზრისით მღვდლის სახეს ილიას შემოქმედებისთვის საეტაპო მნიშვნელობა აქვს. შემდგომში პერიოდის ქმნილებებში ილიამ მოგვცა ახალგაზრდობის პერიოდია ესთეტიკური იდეალების დაძლევისა და განვითარების ცდა.

ესთეტიკური იდეალის განვითარება-ჩამოყალიბებრს ის ეტაპი, რომელიც დადებითი ასპექტით მღვდლის სახეში გამოიხატა, ილიასთან თავდება პოემა „განდეგილით“. ჭერ კიდევ კიტა აბაშიძემ მიუთითა განდეგილი ბერისა და მოძღვარი მღვდლისა სახეების მკიდრო შინაარსობრივ ურთიერთკავშირზე: მისი თქმით, „აზრით განდეგილი მოქმედებით „გლახის ნაამბობის“ მოძღვარია“. ჩვენ ამ შემთხვევაში მიზნად არ ვისახავთ პოემის დაწვრილებით განხილვას. აღვნიშნეთ მხოლოდ, რომ ზოგიერთი მკვლევარის ნაშრომს რომ ვეცნობით, ისეთი შთაბე-

<sup>4</sup> ი. ქავკავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, თბილისი. 1954, ტ. 7, გვ. 215.

ჰდილება გვრჩება, თითქოს სურთ დაამტკიცონ, რომ ილიას „განდეგილი“ სატირული მიზნით აქვს დაწერილი. არსებითად კი ეს პოემა არის რწმენის ტრაგედია. თუ ჩვენც ისეთსავე კავშირებს დავინახავთ განდეგილ-ბერსა და „გლახის ნაამბობის“ მოძღვარის სახეებს შორის, როგორსაც კიტა აბაშიძე ამჩნევდა, მაშინ უნდა დავასკვნათ, რომ განდეგილის ტრაგედია მდგომარეობს იმ განმანათლებლური და ქრისტიანული ქველმოქმედებითი იდეალების უნაყოფობის აღიარებაში, რაც „გლახის ნაამბობის“ მღვდელს ჰქონდა.

აქედან იწყება ბოლო პერიოდი ესთეტიკური იდეალის ძიებისა ილიას შემოქმედებით ნააზრევში, რომელიც კონკრეტულ გამოვლენას „ოთარაანთ ქვრივში“ ჰპოვებს. კიტა აბაშიძემ მიუთითა ავტორისა და მოთხრობის მთავარი პერსონაჟის სულიერ ნათესაობაზე. იგი წერდა: „მე არ შეეგებები ავტორის ფსიქოლოგიას, თორემ შემეძლო დამენახებინა მკითხველისთვის რამდენი ნათესაობაა ილია ჭავჭავაძისგან დასურათებულ ზემოთ ჩამოთვლილ ტიპებსა და თვით ავტორს შუა... ყოველივე ამას უნდა დაურთოთ ის გარეგანი სისასტიკე (თვით ნაწარმოებშიც), ის გარეგანი სიამაყე და უკმეხობა, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, რომელიც ასე მშვენივრად დაგვისურათა ავტორმა „ოთარაანთ ქვრივში“ — სისასტიკე, რომელიც ფარავდა ღრმა შეგნებულობას თავისი უფლებისა და მოვალეობისა, გარეგანი სიამაყე, რომელშიც ნათლად გამოსჰვევის თავისი ღირსების შეგნება და მოყვასის სიყვარული, სიმკაცრე, რომელშიც ცხადად ჩანს კაცთა შემბრალებლობა, გულშემატკივრობა და ადამიანური გრძნობით აღსავსე ბუნება ამ მაღალსულივანი ადამიანისა“<sup>5</sup>.

„მგზავრის წერილებში“ ილია თერგისა და მყინვარის შეპირისპირების ეპიზოდში ახსენებს გოეთესა და ბაირონს, ადარებს მათ ერთმანეთს და უპირატესობას, როგორც შემოქმედს, როგორც მოაზროვნეს ინგლისელ პოეტს ანიჭებს. მყინვარი, ილიას თქმით, „საკვირველია და არა შესაყვარებელი, იგი უკვდავებისა და განცხრომის დიდებული სახეა“... „ცივია როგორც უკვდავება, ჩუმი როგორც განცხრომა“. ამიტომო, ამბობს ილია, „მყინვარი დიდ გეტეს მაგონებს, თერგი კი — მრისხანე და შეუპოვარს ბაირონს“<sup>6</sup>.

60-იანი წლებისთვის ახალგაზრდა ილიას მიაჩნდა, რომ გოეთეს შემოქმედებაში გამოვლენილი იდეური სამყარო ნაკლებად ეხება ცხოვრებას, არ შეიძლება გამოდგეს საზოგადოებრივი სინამდვილის, საერთოდ ერის არსებობის გაუმჯობესების მიზნებისათვის. გარდა იმისა,

<sup>5</sup> კ. აბაშიძე, რჩეული ნაწერები, 1969, გვ. 113.

<sup>6</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, თბ., 1954.

რომ „მგზავრის წერილებზე“ მუშაობის დროს ილია სრულიად ახალ-გაზრდა იყო, გასათვალისწინებელია აგრეთვე ისიც, რომ ეს იყო სამოციანი წლები გასული საუკუნისა, როდესაც ლენინის თქმით „ყველა საზოგადოებრივი საკითხი ბატონყმობისა და მისი ნაშთების წინააღმდეგ ბრძოლით განისაზღვრებოდა“<sup>7</sup>.

ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლის პერიოდი, — კაკოსა და ზაქროს სახეების შექმნის პერიოდში — ილიას შემოქმედებით მიზნებს ბაირონის ბუნტარული სულის მქონე გმირების სახეები უფრო ენათესავენოდა.

უფრო მოგვიანებითაც ილია არაერთხელ უბრუნდებოდა საკიანს, თუ რაოდენ მძიმე დალი დაასვა ბატონყმობამ ადამიანების აზროვნებას და ყოფას. 1883 წლის აგვისტოს „შინაურ მიმოხილვაში“ მწერალა მიუთითებდა: 40—50-იანი წლებში „ისეთი მყუდროება სუფევდა ჩვენს საზოგადოებაში, რომ ვერაფერს წარმოიდგენდა, თუ მისი შერყევა ოდნავ მაინც შესაძლებელი ყოფილიყო“. სკიას თქმით, 40—50-იანი წლები ყველაზე მძიმე პერიოდი იყო ქართველი ხალხის ცხოვრებაში, ერს დავიწყებული ჰქონდა საკუთარი ვინაობა, მშრომელთა ძირითადი ნაწილი, — გლეხობა გმინავდა ბატონყმური უღლის სიმძიმის ქვეშ. საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მოძველებული სისტემა ბორკავდა შემოქმედებით ძალებს, აბნელებდა ადამიანთა გონებას. აი, ამ პერიოდის ილიასეული დახასიათება: „ერთი სიტყვით, ხალხს და ერს მხოლოდ ხორციელის ცხოვრების ნატვრა ჰქონდა, მხოლოდ იმაზედ ჰფიქრობდა, რომ უნდა გავჰფრხილდე თორემ სულს ხომ აღარ ვჩივი, ხორციტაც არ დავიღუპოვო“. ქვეყანა ამ დროს „...ლუარსაბ თათქარიძეებით აივსო, რუსეთუმეებმა დაამშვენეს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრება და საზოგადოებრივი სამსახურის ასპარეზი... ისინი მხოლოდ ჩიხირთმის და ბოზბაშისთვის ზრუნავდნენ“.

ილია ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა ხოლმე, რომ ბატონყმობის გაუქმებით არ მოხსნილა კოცობრიობის წინაშე მდგარი ყველაზე მტკივნეული პრობლემა — პრობლემა ადამიანის გათავისუფლებისა. ცნობილ წერილში „მეცხრამეტე საუკუნე“ ილია წერდა: „დღეს დარიბსა და მდიდარს შორის, ძლიერსა და უძლურს შორის უფრო დიდი ზღვარი არის, ვიდრე ოდესმე ყოფილა“.

სოციალური პრობლემის წამყვანი ხასიათი ილიას ესთეტიკურ-მხატვრულ ნააზრევში ნათელჰყო პროფ. მ. კვესელავამ თავის მრავალმხრივ საინტერესო გამოკვლევაში „ფაუსტური პარადიგმები“: საზოგადოებრივი ცხოვრების ფაუსტური იდეალის გოეთესეული ფორმულა:

<sup>7</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებათა სრული კრებული, 1952, ტ. X, გვ. 78.



თავისუფალი ადამიანი თავისუფალ მიწაზე განვითარების ახალ საფეხურს აღწევს „შრომის ახსნის და შრომის სუფევის პრინციპში“<sup>8</sup>.

ჩვენ მიერ ზემოთ თქმული, რომ ილიამ დასაძლია თავისი აღრინდელი შეხედულებები ესთეტიკური იდეალის სფეროში, არ ნიშნავს, რომ მან „ოთარანთ ქვრივში“ არ შეინარჩუნა აღრინდელი ესთეტიკური იდეალის გამომხატველი სახეების ზოგიერთი ძირითადი ნიშანთვისება, — ის, რაც მწერლის ინდივიდუალობას უკავშირდებოდა და ამით განსაკუთრებით სანუკვარი იყო და ძვირფასი.

ილია კრიტიკულად იყო განწყობილი საკუთარი კლასის მიმართ. არისტოკრატის წარმომადგენლები, ეგრეთ წოდებული „მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში“... მწერლის თქმით „...თავის სამარცხვინოდ... თავისი დედაენით ლაპარაკსაც კი თავილობდა“<sup>9</sup>

დღეს ჩვენ უკვე ძალიან კარგად ვიცით, თუ რატომ ამათრახებდა ესოდენ მწვავედ ილია საკუთარ კლასს, — არისტოკრატის.

ამასთან ისიც ცხადია, რომ მწერალს ყველაფერი როდი მოსწონდა XIX საუკუნის 80-იანი წლების გლეხის არსებობაში და არსებაში. პირიქით, ილია გამანადგურებელი სარკაზმით ებრძოდა და ზიზღით ეპყრობოდა მშრომელი მოსახლეობის იმ წარმომადგენლებს; რომლებიც ეგუებოდნენ. მონურ მდგომარეობას და ხშირად ადამიანურ სახესაც კარგავდნენ. ასეთია სახეები ლამაზისეულისა და ლუარსაბის მოჯამავირე ბიქისა, რომელიც მონობას იმდენად დაუბეჩავენია, რომ ძაღლის ბედიც კი ენატრებათ, ამაზრზენია სახე დათიკოს მსახური ბიქის, — გიტოსი, რომელიც თავის ბატონს თანამომქმეების ცოლებისა და ქალიშვილების ნამუსის ახდაში ეხმარება.

ილიას იდეალს შეფერება კაცი, რომელიც ამაყია და თავმოყვარე, ვისაც განვითარებული აქვს საკუთარი ადამიანური ღირსების გრძობა და სხვას ადვილად არ დაეჩაგვრინება. როგორც ცნობილია, ეს მაღალადამიანური თვისება მწერალმა დიდი სიმართლით, დიდი მხატვრული სიძლიერით გვიჩვენა კაკოსა და ზაქროს ხასიათებში. იგივე ნიშნები ასეთივე სიმკვეთრით გამოხატა ოთარანთ ქვრივის სახეშიც, რომელიც ილიას შემოქმედების გვიანდელი პერიოდის ესთეტიკური იდეალის სრულ განსახოვნებას წარმოადგენს.

ისმის კითხვა: რითია განპირობებული, რომ შემოქმედების უმაღლეს საფეხურზე ილიამ ყველაზე მაღალი, ყველაზე სანუკვარი ესთეტიკური იდეალები გამოხატა არა არისტოკრატი პერსონაჟების სახეებში, როგორც ეს რევოლუციური რომანტიზმის უდიდეს პოეტებთან

<sup>8</sup> მ. კეცელავა, ფუსტური პარადიგმები, ტ. I, გვ. 12.

<sup>9</sup> ი. კავკავაძე, თხზ., სრული კრებული ათ ტომად, 1954, ტ. VII, გვ. 45.

და კრიტიკულ რეალიზმის კლასიკოსებთან გვაქვს, არამედ—გლეხობის წრის ტიპური წარმომადგენლის ხასიათში. ეს აიხსნება ილიას დემოკრატიზმით, იმით, რომ მწერალი ეპოქის ყველაზე მოწინავე შეხედულებას იზიარებდა და ქადაგებდა. წერილში „მეცხრამეტე საუკუნე“ ილია წერდა: „ერთი დიდი და სახელოვანი საქმე მეცხრამეტე საუკუნისა, სხვათა შორის, ის არის, რომ მაგარს საფუძველზე დააყენა და ფრთა გააშლევინა იმ კაცთმოყვარულს მოძღვრებას, რომ ყოველი ადამიანი, რა წოდებათა კიბის საფეხურზედაც გინდ იდგეს, მაინც ადამიანია და ვითარცა ადამიანი ყველასთან თანასწორად თანაწილად შესაწყნარებელი და გულმისაველი“<sup>10</sup>.

ქვეყნის აწმყოს ღრმა და საფუძვლიანი ანალიზით ილიამ დახატა საქართველოს და მის მკვიდრთა მძიმე მდგომარეობა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. ამასთან ილია არ შეჩერებულა სინამდვილის ამ მხარეების მხოლოდ უზოგადეს დახასიათებაზე. მას უწინარეს ყოვლისა აინტერესებდა ერის გადარჩენა. საამისოდ კი, ცხადია აუცილებელი იყო საერთო ეროვნული უბედურების არსის გარკვევა. მწერალი კარგად ხედავდა, რომ პოლიტიკური ორიენტაციის შეცვლის შემდგომ პერიოდში ქართველობის წინაშე წარმოქმნილი სიმძიმეები მთლიანად არ ემთხვეოდა იმ შინაგან წინააღმდეგობებს, რომელიც რუსეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შეიმჩნეოდა. ამიტომაც ამბობდა ილია: „ჩვენი დღევანდელი დღე სულ სხვასა თხოულობს, სულ სხვასა ჰღადავებს... ჩვენი დაცემულის ვინაობის აღდგენა, ფეხზედ დაყენება და დაცვა ყოვლის მოსალოდნელის ფათერაკისაგან, რომ ეს ფათერაკი მოსალოდნელი იყო და დღესაც თავიდან კი აგვეცდენია — ყველასათვის ცხადზე ცხადია“<sup>11</sup>. აქედან გამომდინარე ილიას მწერლობა საერთო ეროვნული მიზნების განხორციელების ძირითად საშუალებად მიაჩნდა, რადგანაც მას ყველა სხვა დარგთან შედარებით ყველაზე უკეთ, ყველაზე შთაბეჭდავად შეუძლია საერთო ეროვნული იდეალებით გამსჭვალული სახეებით მიიტანოს აზრი ხალხის არა მხოლოდ გონებასთან, არამედ გულთანაც და ერთი ძირითადი მიზნისაკენ წარმართოს ეროვნული ენერგია. ესთეტიკური იდეალი ილიას წარმოდგენილი ჰქონდა როგორც ერის ისტორიული გმირების ტრადიციების ასპექტში წარმოსახული თანამედროვე ადამიანების საუკეთესო ზნეობრივი თვისებები, გასხივოსნებული ერის საარსებო მიზნებითა და იდეალებით. ამიტომაც ლაპარაკობდა მწერალი თითოეული ცალკე პიროვნების და მთელი ერის „ზნეობრივ განძზე“, რაც, მისი სიტყვით, „არის კლდე,

10 ი. ჯავახიშვილი, თბ., სრული კრებული ათ ტომად, 1954, ტ. VII; გვ. 67.

11 იქვე, გვ. 127.

რომელზედაც შენდება ციხე-სიმაგრე ერის ცხოვრებისა, ერის აწმყოსი ერის მერმისისა“<sup>12</sup>.

ილიას შემოქმედებით-ესთეტიკური კონცეფცია ისტორიულ განვითარებასთან ერთად თანდათან მდიდრდებოდა და ტრანსფორმაციას განიცდიდა. ცხადია მარად უცვლელი და ურყევი იყო მხოლოდ ერთა რამ, — ქვეყნისადმი სამსახურის დაუცხრომელი სურვილი. ამიტომაც მოუწოდებდა თავის კალამს მწერალი: „რასაც ვმსახურობთ გლავ ერთგულად მას ვემსახუროთ“-ო და ამ საქმეს შეეწიროთო ყველაფერი. ილიას შეხედულებებმა, რომ გარკვეული ევოლუცია განიცადა, ეს კარგად გამოჩნდება თუ შევადარებთ მისი სიყმაწვილის პერიოდის ლექსს „ყვარლის მთებს“ უფრო მოგვიანო პერიოდის სხვა ნაწარმოებებს. ამ მშვენიერ ლირიკული ნაწარმოებში გამოხატულია ყმაწვილის მამულიშვილური განცდები. ამ დროს ახალგაზრდა პოეტის ფიქრები ზოგადპატრიოტულ განცდებს ვერ სცილდება. „მგზავრის წერილებში“ კი პოეტმა უკვე წამოაყენა ისეთი პრინციპი, რომლისადმი სამსახური შემდგომ საუკუნეების მანძილზე მთელი ქართული მწერლობის შემოქმედებითი კრედოს საფუძვლად იქცა. „მგზავრის წერილებში“ ილიამოხვევის პირით ამბობდა: „ამჟამად ჩვენი ძირითადი ამოცანა ისაა, რომ უახლოეს მომავალში მაინც ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“. ილიას გენიალურობა მდგომარეობს ამ დებულების გააზრების ორიგინალურობაში. მისი სიდიადე იმაშია, რომ მან მიაგნო არსებულ რთულ პირობებში ყველაზე მისაღებ, ერთადერთ გამართლებულ, სწორ გზას ეროვნული მეობის, თვითმყოფობის შენარჩუნებისა. იგი, ისევე როგორც მისი დიდი წინამორბედი, — ნიკოლოზ ბარათაშვილი, არ იზიარებდა სამშობლოს ბედნიერების მოპოვების 1932 წლის შეთქმულების მონაწილეების მიერ არჩეულ გზას. ილია ისევე როგორც ნ. ბარათაშვილი, მომხრე იყო რუს ხალხთან უმჭიდროესი კავშირისა. ამით აიხსნება, რომ ილიამ წამოაყენა ახალი. პრინციპი, რომელიც მოიცავს არსებულ პირობებში ეროვნული კულტურის ტრადიციების დაცვის, ეროვნული თავისუფლების, თვითმყოფობის აღორძინება-შენარჩუნების აზრს.

ილიამ განსაზღვრა ქართული საზოგადოებრივი აზრის ძირითადი ტენდენცია XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. კონსტანტინე გამსახურდია წერდა ილიას დამსახურებაზე ამ საკითხში: „არის რაღაც საშინელი მოირა იმ გარემოებაში, რომ ათასების ტკივილი ერთმა უნდა გა-

<sup>12</sup> ი. ჰ ა ვ კ ა ვ ა ძ ე . თხ. სრული კრებული ათ ტომად, 1954, ტ. VII, გვ. 19.

დაიტანოს“<sup>13</sup>. კონსტანტინე გამსახურდიას თქმით, ილიამ უკვე 60-იან წლებში შეიმუშავა ძირითადი პრინციპი, რომელსაც უნდა დაქვემდებარებოდა საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაც და ეროვნული დაწესებულებების საქმიანობაც: „არიან სიტყვები, რომელნიც ველის ყაყაჩოსავით სულ მალე, მეორე — მესამეჯერ ხმარებაზე ჰქნებიან და ცვდებიან, სამაგიეროდ არიან სიტყვები, რომელნიც ბედის ვარსკვლავებით არასოდეს დაბერდებიან. ასეთი დაუძველებელი სიტყვებით შეძრავიდა ილია ჭავჭავაძე საქართველოში: „ჩვენი თავი ჩვენადვე უნდა გვეყუდნესო“<sup>14</sup>. უნდა დავეთანხმოთ კონსტანტინე გამსახურდიას იმ მოსაზრებასაც, რომლის მიხედვითაც ილია შორს იყო იმ აზრიდან, რომ ყველაფერი მეფის თვითმპყრობელობისთვის დაებრალებინა. 1883 წლის თებერვლის „შინაურ მიმოხილვაში“ ილია ქართლის უბედობას ორი ძირითადი ობიექტური ხასიათის ფაქტორით ხსნიდა. უპირველესი მათგანი, ცხადია, ცარიზმის კოლონიზატორულ პოლიტიკას გულსხმობდა, მეორე არანაკლებ მნიშვნელოვანი მიზეზი თვით ქართველობის შეუქცევშირებლობით, ზოგადეროვნული, საზოგადოებრივი პრობლემებისადმი გულგრილი დამოკიდებულებით ახსნა ილიამ: „ორი დიდი ნაკლი გვაქვს ძირითადად. ერთი მათგანი სხვაზედ არის დამოკიდებული და არა ჩვენზედ და თავი რომ კედელს ვახალოთ, ამას ჩვენგან საშველი არა აქვს რა, თუ საერთოდ ყველას არ ეშველება“. ილია, ამასთან მიუთითებს მეორე ნაკლზეც, რომელსაც მართალია, პირველთან აქვს კავშირი, მაგრამ ძირითადად დამოუკიდებელი ხასიათისაა. კერძოდ, XIX საუკუნის დასაწყისიდან 80-იანი წლების ჩათვლით, ქართველობა მხოლოდ პირადულ მიზნებზე ზრუნავდა და ეროვნულ ინტერესებს არაფრად აგდებდა. ამასთან კავშირში ილია სვამდა ასეთ კითხვას: „რამ გადააჩვია ჩვენი ჭკუა, გონება, გული, საყოველთაო საქმეს? რამ დგება თვალი და ყური მარტო მასზედ, რასაც „ჩემობის“ ფერი ადევს და არა „ჩვენობისა?“.

ჩვენს წინაპრებს ჯერ „ჩვენ“ ჰქონდათ სახეში და მერე „მე“-უამისოდ მოვისპობოდით“<sup>15</sup>.

ილიას მთელი სიცხადით ჰქონდა გათვალისწინებული საერთო ეროვნული გრძნობების, აზრების, მოქმედების აღორძინება იმ მიზნით, რომ „უზარმაზარი უფსკრულის წინაშე“ მდგარი ერი მოსპობას გადაარჩენოდა.

13 კ. გამსახურდია, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. თბ., 1957, ტ. VII, გვ. 243.

14 იქვე, გვ. 237.

15 ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრული კრებული ათ ტომად, 1954, ტ. VI, გვ. 78.

ილიას და აკაკის შემოქმედებით მოღვაწეობას, მთელ მათ ნააზრევს, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ზოგად ეროვნული იდეალების დამკვიდრების საქმეში. ამ მიზნით მათ მოიხმეს ისტორიული მოღვაწეთა აჩრდილებიც, საფლავებიდან წამოაყენეს ისტორიული გმირები, გადააცალეს მტკერი მოვიწყებულ მამულიშვილთა სახეებს და მათი ნამოღვაწარი მაგალითად დაუსახეს ქართველობას.

ოთარაანთ ქვრივის სახით ილიამ ახალ პრინციპებზე ააგო თავისი დადებითი იდეალის გამომხატველი პერსონაჟის ხასიათი და მიუსადაგა ახალ პირობებს, XIX საუკუნის 80-იან წლებში რომ შეიქმნა. ოთარაანთ ქვრივი არსებითად განსხვავდება მღვდლის („გლახის ნამბობი“) და განდევნილის სახეებისაგან, რამდენადაც ამ ორი უკანასკნელის ცხოვრებისეულ მიზნებს საფუძვლად უდევს უპირატესად გონებაქვერებითი შინაარსის იდეალები.

დადებითი გმირის გამოსახვის ესთეტიკური ასპექტის შეცვლა 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან იყო ცხოვრების კიდევ უფრო მეტი სიღრმით შესწავლის შედეგი, სოციალურ სინამდვილესა და საზოგადოებრივ აზროვნებაში მომხდარი ცვლილებების რეალისტური გააზრების ლოგიკური შედეგი. ცხადია, აქ არც ისაა გამორიცხული, რომ ილიაზე გავლენა მოახდინა რუსეთის იმპერიაში შემავალი პროლეტარიატის სულ უფრო მზარდმა წინააღმდეგობამ მჩაგვრელი გარემოსადმი, მარქსიზმის იდეებმა, რომელთაც, ცხადია, მწერალი მთლიანად არ იზიარებდა, მაგრამ როგორც ამჟამად აღიარებულია საქმაოდ კარვად იცნობდა.

ნიშანდობლივია, რომ ერთ-ერთ „შინაურ მიმოხილვაში“, 1885 წელს ე. ი. სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც „ოთარაანთ ქვრივს“ ქმნიდა, ილია გვაძლევს ზნეობრივი იდეალის ბიბლიური გაგების უარყოფას. თავის მოსაზრებას ილია გვაძლევს ბიბლიურ მორალურ პრინციპთან „ამაოება ამაოთა და ყოველივე ამას“-თან დამოკიდებულებათ. შინაურ მიმოხილვაში მოტანილია ბიბლიური სოლომონის გამონათქვამებიდან აზრები, რითაც მართლდება ზემოაღნიშნული რწმენისეული პრინციპი: „მე მეფე ვიყავით ისრაელთა ზედა და მივეცი გული ჩემი გამოძიებად და განხილვად სიბრძნისა ყოველთათვის ყოფილთა ცათა ქვეშე, ვნახე ყოველნი ქმნილნი და ნაქმნარნი მზესა ქვეშე და აჰა ყოველი ამაოება და აღრჩევა სულისაო! აჰა, განვდიდდიო და შევიძინე სიბრძნე უფროს ყოველთა, რომელნიც იყვნენ უწინარეს ჩემსა, გული ჩემი მივეც ხედვად სიბრძნისა და მეცნიერებასა და გულმან ჩემმან ნახა მრავალი სიბრძნე და მეცნიერება, იგავნი და ხელოვნებანი და ვცან, რომ ესეცა ამაოება და აღრჩევა სულისაო... მერმე მოვიხილე მე

ხილვად სიბრძნისა და უგუნურებისა და ენახე, რომ სიბრძნე სჯობს უგუნურებასა როგორც ნათელი ბნელსა, ბრძენი სინათლეში დადის და უგუნური ბნელშიო. მაგრამ რა გამოვიდაო? ერთი და იგივე შემთხვევა ორივეს ერთნაირად წაგვანდნისო. მაშ, რაღა უპირატესობაა სიბრძნეშიო? ბრძენსაც ისევე დაივიწყებენ როგორც უგუნურსაო. სიკვდილი ორივეს ერთნაირად ჰხოსოსო. ყველანი მიწისგან შექმნილნი არიან და მიწადვე მიიქცევიანო. და მოვიძულე ცხოვრება და ყოველნი ჩემნი ქმნულნი, მოვიძულე ყოველი სოფელი და შრომა ჩემი... და აჰა ესეცა ამაოებაო!“

ასე გადმოგვცემს ილია ბიბლიური სოლომონის აზრებს.

აქ შეუძლებელია არ გაგვანდნეს ილიას განდევილი ბერი, რომელიც თავისი დაფიქრებისა და პრაქტიკული მოღვაწეობის შედეგად ისევეა გულაყრილი ცხოვრებაზე, როგორც ბიბლიური სოლომონი. იმავე „შინაურ მიმოხილვაში“ ბიბლიური სოლომონის აზრები ადამიანის დანიშნულების საკითხზე ცხოვრებაში ილიას შეფასებული აქვს რეალისტური თეალაზრისით საკუთარი ესთეტიკური იდეალის პოზიციებიდან: „იმ დალოცვილს ყველაფერი, რაც კაცის სანატრელია და დამატებობელი, ხელთა ჰქონია, ამას მისთვის გული აუმსუყვებია და რასაკვირველია რამაც გული აუმსუყა, ამაოებად ჩასთვალოს. აბა ჩვენცა გვკითხონ სიკვდილის შვილთა, რომელთაც ყველაფერი გვენატრება, რომელნიც ყველაფერს სისხლით, ოფლით, წვითა და დაგვით ვმოჟღობთ და წილად გვხდომია იგივე წვითა და დაგვით ნაშოვნ-ნაამაგევი დაეიცვათ და შევირჩინოთ, ჩვენა გვკითხონ და ჩვენ ვეტყვიოთ, რაშიც არის აზრი, საგანი ცხოვრებისა, მაშინ გამოჩნდება, რა არის ცოდვა, რა არის მადლი.“

სოლომონ ბრძენს მარტო უკვდავებაღა ჰქონია სანატრელი... ჩვენ კი „არსებითი პურიც“ გვენატრება. სად ჩვენ და სად სოლომონ ბრძენი?“ ამის შემდეგ ილია აყალიბებს საკუთარ მოსაზრებებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ადამიანის დანიშნულების შესახებ: „აზრი ცხოვრებისა იმაშია, რომ შეიტყო, შეიმცნო: ჟამი რას ითხოვს: ტირილსა და თუ სიცილსა, განყრას თუ შეკრებას, ღუმილს თუ მეტყველებას, სიყვარულს თუ სიძულვილს, ბრძოლას თუ მშვიდობას და სხვათა და სხვათა ამისთანათა, რაც ჩამოთვლილია სოლომონ ბრძენისაგან...“

მე ქართველი ვარ და ამ ამოცანას ასეთ პასუხს ვაძლევ:

„თუ ჟამს ხელთ აქვს ისარი,  
შენც ხელთა გქონდეს ფარიო“<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> ი. კავკავაძე, თხზ. სრული კრებული ათ ტომად, 1954, ტ. VI, გვ. 23.

თუ 1883 წლის აგვისტოს „შინაურ მიმოხილვაში“ ილია XIX საუკუნის 30—50-იანი წლების საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების დახასიათებისას მიუთითებდა, რომ მაშინ „ხალხს და ერს მხოლოდ ხორციელის ცხოვრების ნატვრა ჰქონდა, მხოლოდ იმაზედ ჰფიქრობდა, რომ უნდა გაეფრთხილდე, თორემ სულს ხომ აღარა ვჩივი, ხორციტაც აღარ დავიღუპოვო“, 1892 წლის იანვრის „შინაურ მიმოხილვაში“ ილია უკვე კმაყოფილებით უსვამდა ხაზს, რომ ქართველობის, ეროვნულობის ზოგადი იდეა უკვე ფეხგადადგმულია ერში და რომ მიმდინარე ეტაპზე საარსებო მნიშვნელობას იძენს მეურნეობის გაძლიერება, სახალხო დოვლათის შექმნა, ქვეყნის პატრონობა და დაცვა. ილია კმაყოფილებით უმატებდა ამას, რომ „ამა ქვეყნის სუფრაზე ადგილი აქვს მარტო იმას, ვინც დამყარებულია საკუთარ მხნეობაზედ, თავის საკუთარ მარჯვენაზედ და ვინც თავის თავის იმედით ჰგულოვნობს, ვინც თავის თავის იმედით ომობს და იბრძვის ამ წუთისოფელში არსებობისა და საპატიო ადგილის დაქერისათვის. მე თუ თვითონ არ ვარ ჩემის ქვეყნისათვის, ჩემის თავისთვისაო, სხვა უფრო არ იქნებაო — ამ აზრმა ახლა თავი იჩინა საყოველთაოდ, ვიდრე სხვა დროს როდისმე“<sup>17</sup>.

იგივე სტატიაში ილია კიდევ უფრო კონკრეტულად გამოთქვამს აზრს ამ საკითხზე: „მომწიფდა ჩვენში ის აზრი, რომ სულიერ ღონესთან ერთად უნდა ვლიდეს ღონე ხორციელიც, რომ სულს, ჰკუის და გონების გაძლიერებას მხარდამხარ უნდა მოსდევდეს ქონებისა და ჯიბის გაძლიერებაცა, რომ ერი და ქვეყანა, რომელთაც ან ერთი აკლია, ან მეორე, ცალფეხა კაცსა ჰგავს და როგორც ცალფეხა კაცი შორს მანძილს საჭირო ძალით ვერ გაივლის, ისეც ერი, ქვეყანა ვერას გახდება, თუ თავის წარმატების საუფარში ეს ორი უღლადი, ყოვლისშემძლებელი ძალ-ღონე არ ეყოლება შებმული ერთად და განუყრელად“<sup>18</sup>.

ილია ოცნებობდა იმაზე, რომ ქართველი კაცი, დაბეჩავებული შვიდსაუკუნოვანი ძნელებდობით, კვლავ გამხდარიყო მხნე, გამარჯვებული და რომ ეს საუკეთესო ადამიანური თვისებები გაძლიერებულიყო, გაზრდილიყო მამულისადმი სიყვარულის, თავდაღების გრძნობის ზემოქმედებით.

ამ ეროვნული პრინციპების საფუძველზე გამოიმუშავა ილიამ ახალი ესთეტიკური იდეალი 80-იანი წლებისათვის. იმავე პერიოდის სხვა

<sup>17</sup> ი. ჯავახიანი, თხ. სრული კრებული ათ ტომად, 1954, ტ. VI, გვ. 86.

<sup>18</sup> იქვე.

სტატიებში ილია სხვა მხრივაც აკონკრეტებს და ავსებს წარმოდგენას ეპოქის მოწინავე ესთეტიკურ იდეალზე. მისი აზრით, არ კმარა მხოლოდ ხორციელი მხნეობა და მხოლოდ სიტყვიერი სურვილი ერისადმი სამსახურისა. ზნეობრივი იდეალის დონემდე პიროვნების ასამაღლებლად აუცილებელია აგრეთვე სხვა ადამიანური თვისებებიც: „აღამიანი, თუ მთელი ერი იმისთვის კი არ არის გაჩენილი, რომ პური სჭამოს, არამედ პური სჭამოს იმიტომ, რომ კაცურ-კაცად იცხოვროს და აცხოვროს შთამომავალი“<sup>19</sup>.

აქ გამოხატული იდეალის ნეგატიური მხარე, როგორც ცნობილია, მწერალმა განასახოვნა უარყოფითი პერსონაჟთა მთელ რიგ სახეებში და ექვევემ დააყენა მათი კაცობა, ადამიანობა.

გვაცნობს რა თავისი მოთხრობის მთავარ პერსონაჟს მწერალი უწინარეს ყოვლისა იმაზე მიუთითებს, რომ ოთარაანთ ქვრივის ოჯახს შრომით შექმნილი ქონება აქვს. ქვრივი თვითონ მუშაობს ბოსტანსა და ყანაში, თოხნის, ბარავს, კრეფს და მარგლის. ყველას უკვირს დედაკაცის მამაკაცური გარჯა. იძახიან: „ვის გაუგონია დედაკაცის ბარი და თოხიო, თუ არ გაუგონია ეხლა გაიგონონო... მეცა მაქვს ხელი დამეხიო...“.

ოთარაანთ ქვრივი წინააღმდეგია უყაირათობისა, იგი მთელ შემოსავალს უდიდესი სიზუსტით ანაწილებს, წინასწარ აქვს გამოანგარიშებული მომავალი წლის ხარჯები, მეურნეობას რომ სჭირდება. მთელ დანარჩენ მონაგარს ოჯახსა და ქვრივ-ობლების განკითხვას ახმარს.

ქვრივი უმწიკვლო პატიოსნებისა და ერთგულების განსახიერებაა, — პირნათლად ასრულებს გარდაცვლილი ქმრის ანდერძს — გაისარჯე და ირჩინე თავიო. თუმცა ძალიან ადრე დაქვრივდა, შვილი გიორგი მხოლოდ ერთი წლისა იყო, ჩაიცვა ლურჯი შილის პერანგი, შავი კაბა, თავზედ შავი მანდილი მოიხვია და თუმცა ოცი წელი გავიდა მას მერე და ბევრი მოხოვნელიც ჰყავდა, არ გათხოვდა, — რა პირით შევხვდნენ საიქიოს ჩემს ქმარსო.

ოთარაანთ ქვრივი დიდი სულიერი ძალების და უტეხი ნებისყოფის მქონე ადამიანის განსახოვნებაა. არ უყვარს გრძნობების გამჟღავნება, შინაგანი წვის პიროვნებაა. მას მთელ ქვეყანას ურჩევნია ერთადერთი შვილი, მაგრამ აქვს უნარი ეს დიდი გრძნობა მხოლოდ ნაწილობრივ გაამჟღავნოს სხვების წინაშე.

ილია ხაზგასმით აღნიშნავს ქვრივის და მისი ვაჟის საერთო თვისებას, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ისინი არა მარტო თვითონ არიან საქმიანნი და გამრჯენი, არამედ ვერ ეგუებიან სხვების სიზარმაცეს,

<sup>19</sup> ი. ჯავახიანი, თხზ. სრული კრებული ათ ტომად, 1954, ტ. VI, გვ. 27.



უყურადღებობას, გულგრილობას და მცონარობას. ქველი ქერივი, როგორც ჭეშმარიტი ქრისტიანი მუდამ განიკითხავს გლეხებს, ქერივ-ობრებს, მათხოვრებს და ამავე დროს სასტიკადაც კიცხავს მათ უქნარობის გამო. გიორგიც ვერ ეგუება მეზობლების, მოჯამაგირეების, გლეხების უგულო დამოკიდებულებას შრომისადმი. ხაზს უსვამს რა ამ თვისებას თავის გმირებისას მწერალი იმაზეც მიუთითებს, რომ არსებულ პირობებში ეს თვისებები უცნაურადაც და არანორმალურადაც მოჩანს, ქერივსა და მის შვილს მეზობლები ხომ სხვის საქმეში ჩარევის გამო გიჟებად მიიჩნევენ. „მაგათში ან ღიდი ცოდო ჰტრიალებს ან ღიდი მადლი“, ამბობენ ქერივსა და მის ვაჟზე მეზობლები. მკითხველისთვის მწერლის პოზიცია სავსებით ნათელია. თავად არჩილს და კესოს უკვირთ: გლეხკაცობაში საიდან უნდა დაწულიყო ამნაირი ზნე და ხასიათი.

ოთარაანთ ქერივის ხასიათში წინა პლანზეა წამოწეული კიდევ ერთი საერთო თვისება, ჩასაც მწერალი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. იგი მელავენდება საკუთარი შრომითი მონაგარის დაცვაში, თავმოყარეობის განვითარებულ გრძნობაში. ქერივი არასოდეს არავისას არაფერს შეირჩენს, სამაგიეროდ არც არავის არაფერს შეარჩენს. იგი იოტისოდენა უსამართლობას არ აპატიებს არც ერთ მოხელეს, საერთოდ არც ერთ ადამიანს. მან ხომ გუბერნატორამდეც ფეხით იარა იმის გამო, რომ გზირმა ერთი ქათამი წაართვა. მართალია, ქერივმა ამ საქმეში ათამდე მანეთი დახარჯა, მაგრამ შეიძლება დაუსვა მოურიდებელ გზირს. ქერივი დახარჯულ ფულზე ოდნავადაც არ დარდობს, პირიქით კმაყოფილია, რომ სხვას ჯავრი არ შეარჩინა.

ოთარაანთ ქერივისა და გიორგის ხასიათები ერთმანეთს ავსებენ და ქმნიან ერთიან მთლიან სახეს ესთეტიკური იდეალისა. ამიტომ ქერივზეც შეიძლება გავავრცელოთ გიორგის შესახებ არჩილის მიერ ნათქვამი სიტყვები: „მე მაგას შეგირდად მივებარები.. ჩვენ რანი ვართ მაგასთან! დეე გვასწავლოს და გვწერთნასო!“.

ამ სიტყვებში ვლინდება მწერლის ეროვნული იდეალის განმაპირობებელი კონცეფციის არსი.

შემთხვევით არ მიუთითებდა კიტა აბაშიძე ქერივისა და ილიას ხასიათების მსგავსებაზე. ილია ისევე უვლიდა და პატრონობდა თავის ქვეყანას, როგორც ქერივი თავის ეზო-კარმიდამოს, მწერალი ისევე ზრუნავდა მამულის აღორძინება-დაწინაურებაზე, როგორც ქერივი თავის ოჯახის მატერიალური სიძლიერის ზრდაზე და სტაბილურ მდგომარეობაზე, ილიაც ისევე იცავდა ყოველივე პროგრესულ ქართულს

უცხო ტომთა წარმომადგენლების ზელყოფისაგან, როგორც ქვრივი სდარაჯობდა თავის კარ-მიდამოს ყოველგვარი მოძალადისაგან.

თუ ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლის პირობებში ილიასთვის მახლობელი იყო ბაირონის ბუნტარული პოეზია, გასული საუკუნის ოთხმოციან წლებში ილიას იდეალებს შეფერება „თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი შრომის“ ფაუსტური გოეთესეული პრინციპი. სწორედ ამ იდეის ორიგინალური გადაწყვეტა-მოგვცა ულიამ „ოთარაანთ ქვრივში“. ცხადია, ქვრივის და გიორგის შრომა არ არის თავისუფალი. მოთხრობის გმირები კლასობრივ საზოგადოებაში ცხოვრობენ, ისინი ჩაგრულ სოციალური წრის წარმომადგენლები არიან და განიცდიან ჩაგვრას ცარიზმის ბიუროკრატიული მოხელეებისაგან. მაგრამ ამავე დროს ქვრივისა და გიორგის სახით მწერალმა შექმნა ისეთი მტკიცე ხასიათის მქონე პიროვნებები, რომლებიც ნებისყოფის სიმტკიცით, მებრძოლი ბუნებით არსებითად ანეიტრალებენ მჩაგვრელი გარემოს ზემოქმედებას. ილია ამაღლდა, ფაუსტურ პრინციპზე. პიროვნებების თავისუფლება მან არსებითად ინდივიდის ხასიათის და ნებისყოფისაგან დამოკიდებულ ფენომენად მიიჩნია და ამ გზით მან არსებითად გაანეიტრალა სოციალური უსამართლობის ფაქტორის ზემოქმედება „ოთარაანთ ქვრივში“.

გოეთესეულ ასპექტს ემყარება და ერწყმის ილიასეული ასპექტი ესთეტიკური იდეალისა, რომლის მიხედვითაც სიცოცხლის ღირსია არამხოლოდ ის, ვინც მუყაითად შრომობს, არამედ უწინარეს ყოვლისა ის, ვისაც გააჩნია აგრეთვე, იმის უნარიც, ისეთივე სიმტკიცით დაიცვას თავისი შრომის მონაგარი, როგორც ოთარაანთ ქვრივი იცავს თავის სახლ-კარს, როგორც ჩვენი გმირი წინაპრები იცავდნენ სამშობლოს. „განდევილს“ კონსტანტინე გამსახურდია მიიჩნევდა, სულიერი არისტოკრატიზმის გამართლების ცდად“, მისი თქმით, „განდევილი ბერის მაღალ შუბლზე მაღალი დაფიქრებაა აღბეჭდილი, მის წყევლაში სააქაოზე გულაცრუებელი ილია ჰავაგაძის მრისხანება ისმის“<sup>42</sup>, „გამოჩენილი ქართველი საბჭოთა მწერლის აზრით, „ოთარაანთ ქვრივში“ ილიამ მოგვცა მომავალი საქართველოს ნათელი სახე, პრაქტიკულად გამოსახულება მიანიჭა ხანგრძლივი ზემოქმედებითი ძიებების შედეგად მოპოვებულ ესთეტიკურ იდეალს. მიუთითებდა რა რომ მთელი ზემოქმედებითი გზა ილიასი, რომელიც მოიცავს ესთეტიკური იდეალის ნათელი, გამოკვეთილი სახის ძიებას, ბუნებრივად ატარებს პესიმიზმის, ერთგვარ უიმედობასა და დაეკეების ელფერს, კონსტანტინე

ჯამსახურდია იმასაც აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ შემოქმედების ბოლო პერიოდში „მხოლოდ ოთარაანთ ქვრივში ელავს იმედის ღიმილი, ტყრუშული ღობით შემორტყმული ეზო ოთარაანთ ქვრივისა და მისი დიდი მომჭირნეობა, აქ არის დიდი პანორამა იმ დიდი საქართველოსი, რომელიც არც გუშინ ყოფილა, არც დღეს არის, რომელიც უნდა იქნეს თუ არსებობა გვიწერია, საქართველო აქტიური, დინამიური ენერჯის, საქართველო შრომისა და შემოქმედების“.

ილიამ კარგად იცოდა რომ ძლიერი ხელისშემშლელი პირობების გამო უახლოეს მომავალში შეუძლებელი იყო ამ საბოლოო მიზნის მიღწევა, მისი ესთეტიკური იდეალის რეალური დამკვიდრება, მაგრამ მისი აზროვნების სიდიდე იმაშია, რომ ოთარაანთ ქვრივი ჩანს მარადიულ მანათობელ ვარსკვლავად, რადგანაც მას უკავშირდება ქართველობის მარადიული მიზანი, ჩვენი ეპოქის ყველაზე მოწინავე იდეალებს რომ ერწყმის.

---

## სოციალისტური რეალიზმის საფუძვლებთან

რეალობის რევოლუციური გარდაქმნის მუდმივ შესაძლებლობას ითვალისწინებს სოციალისტური ხელოვნება. ამ თავისებური, თვისობრივად ახალი პოეტური წარმოსახვის ძირითადი მიზანი, ამოცანები განსაზღვრეს ჭერ კიდევ პროლეტარიატის ბელადებმა მარქსმა და ენგელსმა. მარქსიზმის კლასიკოსთა აზრით, მტკიცებით ეს ახალი შემოქმედებითი სფერო უნდა ყოფილიყო არა მარტო პოლიტიკური ბრძოლის იარაღი, არამედ, ამავე დროს, იგი იქნებოდა გამორჩეული ღრმა იდეურობით, შექსპირული სიცოცხლით, დინამიკით, სინამდვილის ისტორიული განჭვრეტით, ფორმისა და შინაარსის მთლიანობით.

რა არსებითი კანონზომიერება უნდა გააჩნდეს სოციალური კატაკლიზმებით აღსავსე, ისტორიულ-რევოლუციური ეპოქის გამომხატველ ხელოვნებას, ლიტერატურას, პოეტურ წარმოსახვას; როგორი უნდა იყოს მისი ესთეტიკური კრედიო, პოეტური თვალთახედვა, მხატვრული არსი, ესთეტიკური ფუნქცია.

ამ პრობლემის გასარკვევად მარქსმა და ენგელსმა მეცნიერულად განიხილეს ფერდინანდ ლასალის პოეტური წარმოსახვით შექმნილი ღრამა „ფრანც ფონ ზიკინგენი“, რომელიც 1522—1523 წლების შვაბიისა და რეიმისის რაინდთა აჯანყების შესახებ არსებული ისტორიული მასალის პოეტური დამუშავებაა. აჯანყების ბელადები ფრანც ფონ ზიკინგენი და ულრიხ ფონ ჰუტენი იყვნენ.

ფერდინანდ ლასალის პოეტური ღრამის სიუჟეტური ხაზი და მხატვრული ქარგა შემდეგნაირად ვითარდება:

ერენბურგში განმარტოებით მცხოვრები ფრანც ფონ ზიკინგენი თავადებისაგან, იმპერატორისაგან დამოუკიდებელ პოლიტიკას ეწევა, აღშფოთებულია დომინიკანელ ბერთა თავხედობით, აპირებს კიდევც შესაფერი წერილი გაუგზავნოს; ამ დროს სასახლეში ულრიხ ფონ ჰუტენი მოდის, რომელიც შველას, დახმარებას ითხოვს. კეთილშობილი რაინდი გადაწყვეტს, აღსდგეს მეგობრის დასაცავად.

ასე იწყება ლუთერანულ-რაინდული ოპოზიცია...

ამის შემდეგ ფრანც ფონ ზიკინგენი სასახლეში ეწვევა იმპერატორ კარლოსს, თავგამოდებით იცავს ოპოზიციას, მაგრამ სხვადასხვა მოსაზრებათა გამო იმპერატორს არ ხიბლავს ლუთერთან კავშირი, ისტორიულ მოწოდებას არ ღალატობს, თავადების იმპერატორად რჩება. თავის მხრივ, არც თავადები არიან გულზე ხელდაკრეფილი, ისინიც საომრად ემზადებიან, მზად არიან ალგავონ პირისაგან მიწისა „ჯოჯოხეთის მოციქული — ანტიქრისტი“ შეამბოხე ლუთერი და მისი თანამზრახველნი: ულრიხ ფონ ჰუტენი, რეიხლინი, ერაზმ როტერდამელი, თვით ფრანც ფონ ზიკინგენი — (ჰუმანისტები). ამბოხებულნიც თადარიგს იჭერენ, რათა რაინდი-აზნაურები შემოიკრიბონ, გაილაშქრონ. განზრახვაც სისრულეში მოჰყავთ: ტირი ალყაშია, გამარჯვების წუთები ახლოვდება, ზიკინგენის საბედისწეროდ მდგომარეობა შეიცვლება. ტყვია-წამლის მოსამარაგებლად ლანდშტულში ბალთაზარი დაუტოვებიათ. ომის გამოუცხადებლად ფალცგრაფი დასხმია თავს, ტყვია-წამალი ხელთ ჩაუგდია, თანაც რაზმი გაუნადგურებია, ნაწილიც ტყვედ წაუხსამს, ახლა კი თვით ფრანცის წინააღმდეგ მიემართებაო. რაინდი უკან დახევის ბრძანებას გასცემს.

ომის სამზადისი მომავალი წლისათვის გადასდეს, ლაშქარი დაშალეს. თვით ფრანცი კოშკში გამაგრდება, რომ აღთქმისამებრ ბრძოლა განაახლოს. არც თავადები თმობენ, გაზაფხულზე კვლავ ბრძოლა გაჩაღდება. ფრანცი გადაწყვეტს: იბრძოლოს სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე, დაიცავს რაინდული ღირსება. უამიცი დაჰკრავს: შეამბოხე მეომარი ფიცხელ ბრძოლაში გადაეშვება, ვაჟკაცურად იბრძვის, მაგრამ ბედი უმტყუნებს, სასიკვდილოდ დაიჭრება. დაჭრილი სასიამოვნო ამბავსაც შეიტყობს, ხალხი მოისწრაფის მის საშველად, გლეხებს ხელი ნაჯახისათვის მოუკიდიათ, ბელადად ფრანცს უხმობენ, მხოლოდ ერთი სიტყვაა საკმარისი. მაგრამ გვიანდაა, დაქანცულს ძალა აღარ შესწევს ბრძოლისათვის. მას სხვა არა დარჩენია რა: მომავალ საუკუნეთ ანდერძად უტოვებს შურისძიებას.

ასე დამარცხდა რაინდულ-ლუთერანული ოპოზიცია...

ლასალის მიერ მოფიქრებული ფორმალურ-ტრაგიკული იდეა, რომელიც საფუძვლად უდევს ტრაგედიას, გამართლებულია. მარქსი იწონებს მას. 1848—1849 წლების რევოლუციის დამარცხების მიზეზი მარქსისავე დახასიათებით იმაში მდგომარეობს, რომ ბურჟუაზიამ უღალატა რევოლუციის, საქმეს. აგრეთვე პროლეტარიატის ნამდვილი ბელადები — ბლანკი და მისი ამხანაგები იმიტომ დამარცხდნენ რევოლუციაში, რომ გარკვეული ობიექტური პირობების გამო წინააღმდეგობათა ქსელში დაიხლართნენ.

დრამატურგმა ერთის შეხედვით სწორად გაიგო ისტორიული განვითარების ტრაგიკული კანონზომიერი პროცესი: მისი გმირი იღუპება იმ მიზეზით, რა მიზეზითაც სრულიად საფუძვლიანად დასამარდა რევოლუციური პარტიები 1848—1849 წლების რევოლუციაში, რა მიზეზითაც უფრო ადრე დამარცხდა თომას მიუნცერი, რევოლუციური კლასის ბელადი გლეხთა ომების დროს, რომელიც თავის მოძღვრებით, ყოფაქცევით სავსებით გამოხატავდა თავის პარტიას, გლეხების, პლებეების რევოლუციურ პარტიას.

დრამის კრიტიკული ანალიზის შედეგად ირკვევა: რევოლუციური კლასის ბელადის (ასეთად წარმოდგენილია ფრანკ ფონ ზიკინგენი) დაღუპვის, დამარცხების მიზეზი ის არის, რომ მან თავიდან ალღო ვერ აუღო ისტორიული განვითარების კანონზომიერებას, გამოუსწორებელი პოლიტიკური ხასიათის შეცდომა დაუშვა, საკუთარ ძალებს მიენდო, უგულვებელყო მასები, ჩაიდინა საბედისწერო ტრაგიკული შეცდომა. ცხადია, ბოლოს ბალთაზარის მეშვეობით მიხვდა თუ რა დანაშაული ჩაიდინა, მაგრამ გვიან: შეურაცხყოფილი ღმერთები შურს იძიებენ: ფრანკ ფონ ზიკინგენი თავისივე პოლიტიკური შეცდომის მსხვერპლი ხდება. მას რომ ადრე დაეჭირა მასებთან, ქალაქის პროლეტარიატთან, ხალხთან მჭიდრო კავშირი, მათთვის გაეწია ხელმძღვანელობა, მაშინ იგი არ დამარცხდებოდა...

ასეთია ტრაგიკული კოლოზია, ნაწარმოების ფორმალურ-ტრაგიკული იდეა.

ცხადია, ფორმალურად, ავტორი სწორი იყო. მართლაც, როგორც სწავრა მარქსი, განზრახული კოლიზია არა თუ ტრაგიკულია, არამედ იგია სწორედ ის ტრაგიკული კოლიზია, რომლის გამო სრულიად საფუძვლიანად დასამარდა რევოლუციური პარტიები წარსულში. მარქსმა მოაწონა განზრახული ტრაგიკული იდეა-კოლიზია, მაგსალმა კიდევ, როცა განაცხადა, რომ იგი თანამედროვე ტრაგედიის ცენტრალურ პუნქტად ყოფილიყო აღიარებული. მაგრამ თვით თავისი იდეალური გმირის მსგავსად დრამატურგმა იდეური ხასიათის შეცდომა დაუშვა, როცა მიუნცერულ-პლებეურ ოპოზიციაზე მალლა დააყენა რაინდულ-ლუთერანული. ამიტომ მარქსმა, ასევე ენგელსმა სასტიკად დაუნდობლად გააკრიტიკეს წვრილ-ბურჟუაზიული პოლიტიკოსი, რომელმაც ვერ მოახერხა მის მიერ მოფიქრებული ტრაგიკული კოლიზიის ხორცშესხმა. ამიტომ ნაწარმოები მოგვევლინა ეპოქის იდეების უბრალო რუპორად.

დრამატურგის მიერ მოფიქრებული ტრაგიკული კოლიზია, იდეა მართებულია, სწორია მხოლოდ ფორმალურად, მაგრამ განა ასე იყო.

ისტორიულად, კონკრეტულად, რეალურად, სინამდვილეში?! ავტორმა, ჯერ ერთი იდეური ხასიათის შეცდომა დაუშვა, როცა ლუთერანულ-რაინდული ოპოზიცია პლებეურ-მიუნცერულზე მალა დააყენა. მეორეც საკმაოდ დიდი ნაბიჯი გადადგა უკან. როცა ინდივიდუუმები დროის იდეების უბრალო რუპორებად გადააქცია. მწერალმა მოახდინა ისტორიული პერსონაჟის იდეალიზაცია, რასაც არც მალავდა მარქსისადმი და ენგელსისადმი გაგზავნილ წერილებში. ავტორი პირდაპირ აღიარებდა: მისთვის მთავარი იყო ფორმალურ-ტრაგიკული სუბიექტური იდეა და არა კონკრეტული, არა რეალური. მას გლახთა რევოლუციური პარტიები ისევე რეაქციულად მიაჩნდა, როგორც თავდაზნაურული.

ტრაგედია „ფრანც ფონ ზიკინგენი“ დაიწერა 1859 წელს. დრამას თან ერთვოდა ხელნაწერი ტრაგიკული იდეის შესახებ. მარქსმა და ენგელსმა კრიტიკულად განიხილეს ტრაგედია, პასუხიც მისწერეს, დრამატურგი საბასუხოდ გაგზავნილ წერილში შეცდომებს კვლავ დაჟინებით იმეორებდა. მარქსი სწერდა ამის გამო ენგელსს: „გაუგებარია, რომ ასეთ დროს, საერთაშორისო ურთიერთობის ასეთ ვითარებაში ადამიანი არა თუ დროს შოულობს სწეროს მსგავსი რამ, არამედ იმასაც კი ფიქრობს, რომ დაგვრჩება დრო წაკითხვისათვის“.

რა თქმა უნდა, ბალთაზარს შეუძლია წარმოიდგინოს, შენიშნავდა მარქსი, რომ ზიკინგენს თავისი ამბოხება რაინდულ შუღლად რომ არ მოენათლა, საიმპერიო ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლის, თავადების წინააღმდეგ ომის დროშა რომ აღემართა, გაიმარჯვებდაო, მაგრამ, გარკვეულ, რეალურ, ობიექტურ, ისტორიულად გამართლებულ მოსაზრებათა საფუძველზე არ შეიძლება ამ ილუზიების გაზიარება „ზიკინგენი (და მასთან ერთად პუტენიც მეტ-ნაკლებად) დაიღუპა იმიტირებ, რომ როგორც დალუპვის გზაზე დამდგარი კლასის წარმომადგენელი აღსდგა არსებული ახალი ფორმის წინააღმდეგ, როგორც რაინდი...“<sup>1</sup>.

ფრანც ფონ ზიკინგენის ავტორი კი ყოველნაირად ცდილობდა დაესაბუთებინა, რომ მის მიერ განზრახული კოლიზია არის მხოლოდ ფორმალური, მოქმედი ისტორიული გმირი არის იდეალური, არა ისტორიული, რითაც ცხადია, ეწინააღმდეგებოდა დიალექტიკურ ლოგიკას: სუბიექტურ, ფორმალურ-ამბტრაქტული ლოგიკური იდეა, კოლიზია, ჭეშმარიტება არ არსებობს. ჭეშმარიტება ყოველივეს კონკრეტულია. დრამაში თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოქმედი პირები დროის იდეების უბრალო რუპორები კი არ არიან, არამედ 'ცოცხალი, კონ-

<sup>1</sup> კარლ მარქსი, ფრ. ენგელსი ხელოვნების შესახებ, 1937, გვ. 176.

კრეტული ინდივიდუუმები, რომლებიც თავისი სისხლით, ხორციით და-  
კავშირებული არიან იმ საზოგადოებრივ პირობებთან, რომლებშიც  
ისინი ცხოვრობენ.

მწერალმა ვერ მოახდინა განზრახული ზოგად-ფორმალური იდე-  
ის მხატვრული კონკრეტული ხორცშესხმა. დაამახინჯა ისტორიული სი-  
ნამდვილე, ცხოვრებისეული სიმართლე, რადგან დაჟინებით იცავდა  
რაინდულ-ლუთერანულ ოპოზიციას ხოლო მიუხედავად-პლემბური  
უფრო რეაქტიულად მიაჩნდა. დრამაში მთელი ინტერესი მიპყრობი-  
ლია რევოლუციის თავადაზნაურული ფენების წარმომადგენლებზე,  
რომელთა ერთიანობის, თავისუფლების ლოზუნგებს უკან ჯერ კიდევ  
იმალეობა ოცნება იმპერიანზე თუ მუშტის სამართალზე. გლეხობისა და  
ქალაქის რევოლუციური ელემენტების წარმომადგენლებს ფრიად არ-  
სებითი აქტიური ფონი რომ დაეჭირა, ისტორიული-ცხოვრებისეული  
სიმართლე რომ დაეცვათ, ავტორი, ცხადია, შესძლებდა თავისი გმირე-  
ბის პირით გამოეთქვა გულუბრყვილო ფორმით ყველაზე უფრო თანა-  
მედროვე იდეები.

დრამაში არის ერთი ადგილი: გლეხური სცენა იოსტ ფრიცთან.  
ეს არ დარჩენილა ენგელსის ყურადღების გარეშე. სცენა დამახასიათე-  
ბელია, შფოთის თავის ინდივიდუალობა სრული სისწორითაა გამოსა-  
ხული. მაგრამ მაინც საკმაო სიძლიერით არ აღნიშნავს თავადაზნაურო-  
ბის პირისპირ იმ დროს დიდ ღვარად მოდებულ გლეხთა მოძრაობას.  
მარქსისტული რეალისტური მხატვრული კონცეფციის თანახმად, რო-  
მელიც მოითხოვს, რომ იდეალურს იქით დავიწყებული არ იქნეს რეა-  
ლური, შილერს იქით შექსპირი, მაშინდელი, საოცრად ჭრელი პლე-  
ბური, საზოგადოებრივი სფეროს გამოყენება ავტორს სრულიად სხვა-  
გვარ მასალას მისცემდა დრამაში სიცხოველის შესატანად, პირველად  
გამოიტანდა თვით ამ მოძრაობას ჰეშმარიტ სინათლეზე.

აღნიშნული პრინციპების გაუთვალისწინებლობის გამო, ლასალმა  
არა მარტო უკანა რიგში დააყენა გლეხთა მოძრაობა, არამედ არასწო-  
რად გამოსახა, თვით თავადაზნაურული მოძრაობაც კი (რომლის იდეა-  
ლიზაციას უმართებულად ეწეოდა), რაც მთავარია, მას მხედველობიდან  
გამოეპარა ზიკინგენის ბედის ნამდვილად ტრაგიკული ელემენტი, ჰეშ-  
მარიტად ტრაგიკული კონფლიქტი, ობიექტური კოლიზია, წინააღმდე-  
გობა. ავტორის შეცდომა იმაში მდგომარეობდა, რომ გარკვეული პო-  
ლიტიკური მოსაზრების გამო ამ ტრაგიკული კოლიზიის გამოსახატავად  
ისეთი სუბიექტი აირჩია, რომელიც რეალურად, ისტორიულად ამ იდე-  
ებს არ გამოხატავდა, რადგან იგი, როგორც თავადაზნაურული კლასის  
წარმომადგენელი იმ კლასის შვილი იყო, რომელთა ერთიანობის თა-



ვისუფლებების ლოზუნგებს უკან ჯერ კიდევ იმალებოდა ოცნება ძველ იმპერიაზე, მუშტის სამართალზე.

ენგელსის აზრით, დრამატურგმა დაამცირა კონფლიქტი: ზინკინგენი იღუპება უბრალოდ თავადაზნაურობის გულგრილობის, სიმხდალის შედეგად. მარქსიზმის კლასიკოსებმა დიალექტიკურად, მატერიალისტურად, ახსნეს ისტორიულ-რევოლუციური დრამის არსი, მისი ნამდვილი ბუნება, მხატვრულ-პოეტურ სახეთა ფუნქცია პოეზიაში. საზოგადოებრივი ცხოვრების ობიექტური პირობების დიალექტიკურმა ანალიზმა დაადასტურა: ზიკინგენის, ჰუტენის დროის იმპერიის თავადაზნაურობის მასა არ აპირებდა კავშირის შექმნას გლეხებთან. ეს შეუძლებელი იყო იმ გარემოების გამო, რომ თავადაზნაურობა გლეხთა ჩაგვრით მიღებულ შემოსავალზე იყო დამოკიდებული. კავშირი უფრო შეიძლებოდა დადებულყო ქალაქებთან, ეს კავშირი მხოლოდ ნაწილობრივ ხორციელდებოდა. ისე კი ნაციონალური თავადაზნაურული რევოლუციის გატარება შესაძლებელი იყო მხოლოდ ქალაქებთან, გლეხებთან კავშირის არსებობის გათვალისწინებით.

ენგელსის აზრით, ტრაგიკული სწორედ ამაში მდგომარეობდა: კავშირი გლეხებთან — ეს ძირითადი პირობა შეუძლებელი იყო. იმ მომენტში, როდესაც თავადაზნაურობამ მოინდომა ნაციონალური მოძრაობის სათავეში ჩამდგარიყო, ერის მასამ გლეხობამ პროტესტი განაცხადა მისი ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ. ამიტომ სწორი იყო, გოეთე, რომელმაც თავის გმირად გოც ფონ ბერლიხინგენი აირჩია, რადგან ამ საბრალო სუბიექტში მისი ადეკვატური ფორმით განსახიერებულია ტრაგიკული დაპირისპირება, ერთი მხრივ, რაინდობასა და მეორე მხრივ იმპერატორს, თავადებს შორის.

დრამატურგს როდი ჰქონდა წართმეული უფლება, რომ მის გმირებს გლეხობის განთავისუფლება დაესახა მიზნად, შეეძლო ტრაგიკული კოლიზია გოც ფონ ბერლიხინგენში გამოხატულ კოლიზიაზე არ დაეყვანა, მაგრამ თუ მას ეს არ უნდოდა, — სწერდა მარქსი, — და ეს კი არ შედიოდა მის გეგმაში — იმ შემთხვევაში ზიკინგენი და ჰუტენი უნდა დაღუპულიყვნენ, იმიტომ რომ ისინი მხოლოდ წარმოდგენაში იყვნენ რევოლუციონერები. „ზიკინგენი დაიღუპა იმიტომ, რომ აღსდგა არსებულის ახალი ფორმის წინააღმდეგ“<sup>2</sup>. მარქსის აზრით ტრაგიკული იყო ძველი სამყაროს ისტორია, რამდენადაც ძველი არსებული წყობილება იბრძოდა იმ სამყაროს წინააღმდეგ, რომელიც ის-ის

<sup>2</sup> კარლ მარქსი, ფრ. ენგელსი, ხელოვნების შესახებ, გამოც. „ისკუსტო“, მ., 1937, გვ. 172 (კრ. მხ. ლიტვიცის რედაქციით).

იყო იზალებოდა, მის მხარეზე იყო „მსოფლიო ისტორიული შეცდომა, მაგრამ არა პირადი, მისი დაღუპვა ამიტომაც იყო ტრაგიკული“...

რევოლუციური დრამა, მარქსიზმის კლასიკოსთა აზრით უნდა ხასიათდებოდეს დიდი იდეური სიღრმით, ცხოვრებას უნდა გადმოსცემდეს მაღალმხატვრულ ფორმებში. ღრმა იდეურ სიღრმესთან ერთად ასეთი რევოლუციური დრამისათვის ნიშანდობლივი გაცნობიერებულ-ი ისტორიული აზრიცაა, შექსპირის დონემდე ამაღლებული მხატვრულობის სრული შერწყმა. ამ შერწყმაში ხედავდნენ მარქსიზმის კლასიკოსები რევოლუციური დრამის მომავალს...

მარქსისა და ენგელსის მიერ შემუშავებულ ნათელ იდეებზე დაყრდნობით, მარქსისტული მოძღვრების გამგრძელებელმა, გამაღრმავებელმა ვ. ი. ლენინმა სოციალ-დემოკრატიული მუშაობის ახალ პირობებში, რომელიც რუსეთში 1905 წლის რევოლუციის შემდეგ შეიქმნა, დღის წესრიგში დააყენა რევოლუციური, პარტიული ლიტერატურის საკითხი, დაამუშავა მისი პრინციპები.

რამი მდგომარეობს პარტიულობის ეს პრინციპი — სვამდა კითხვას ვ. ი. ლენინი. ეს პრინციპი მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ სოციალისტური პროლეტარიატისათვის ლიტერატურულ საქმე არ შეიძლება პირთა ან ჯგუფთა მოგების იარაღი იყოს, იგი არ შეიძლება იყოს ინდივიდუალური საქმე, საერთოდ პროლეტარული საქმისგან დამოუკიდებელი. „ძირს უპარტიო ლიტერატორები! ძირს ზეკაცი ლიტერატორები!“<sup>4</sup>. აცხადებდა ახალი ეპოქის, ახალი პროლეტარული-სოციალისტური ხელოვნების დიდი მესიტყვე, მომავალი რევოლუციური ქარიშხლის წინასწარმეტყველი, მშრომელთა გამარჯვების მაუწყებელი. მისი მტკიცებით, ლიტერატურული საქმე უნდა გამხდარიყო, „საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილი, პატარა ბორბალი, ხრახნი ერთი მთლიანი დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმისა, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავს მთელი მუშათა კლასის მთელ მუშათა ავანგარდს, ლიტერატურული საქმე უნდა გამხდარიყო შემადგენელი ნაწილი ორგანიზებულ, გეგმაშეწონილი, გაერთიანებულ სოციალ-დემოკრატიული პარტიული მუშაობისა“<sup>5</sup>. და ასეც მოხდა, თუმცაღა ლიტერატურის შედარება ხრახნთან, ცოცხალი მოძრაობის მექანიზმთან, სრულიადაც არ აღუნებდა, არ აბიუროკრატიებდა თავისუფალ იდეურ ბრძოლას, კრიტიკასა და ლიტერატურულ შემოქმედების თავისუფლებას. არსებითად, როგორც შეინიშნავდა ლენინი, ასეთი გოდება ბუჩუაზიულ-ინტე-

3 იქვე, გვ. 165.

4 ვ. ი. ლენინი, ლიტერატურის შესახებ, თბ., 1956, გვ. 201.

5 „ლიტერატურის თეორიის ქრესტომატია“, კრებული. მ., 1982, გვ. 41.

ლიგენტური ინდივიდუალიზმის გამომხატველია. ცხადია, ამას რევოლუციის დიდი შემოქმედიც ქადაგებდა: ლიტერატურული საქმე ყველაზე ნაკლებად ემორჩილება მექანიკურ შეთანხმებებს, ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას, ხელოვნების საქმეში უქვევლად საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს აზრს, ფანტაზიას, ფორმას, შინაარსს, შთაგონებას.

ასე თანდათან, პროლეტართა კლასის წარმოშობასთან ერთად ყალიბდებოდა, იქედებოდა ახალი ხელოვნება, იქმნებოდა მისი მეთოდი, ისახებოდა ამ ახალი პროლეტარული მეთოდის პრინციპები. ამ მხატვრულ შემოქმედებით მეთოდს, რომელიც ახალი კლასის ხელოვნებას ამტკიცებდა, მის ინტერესებს გამოხატავდა, შემდეგში სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი უწოდეს. მისი დამწყები, ფუძემდებელი იყო — პროლეტარული მწერალი — მოაზროვნე ალექსეი მაქსიმეს ძე გორკი, რომელიც თავისი „დიდებული მხატვრული ქმნილებებით რუსეთისა და მთელი მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას დაუეკავშირდა, უდიდესი სარგებლობა მოუტანა მას“. (ლენინი).

მწერალმა მუშათა მოძრაობაში, საერთოდ ახალ პროლეტარულ ხელოვნებაში შეიტანა „პროლეტარიატის საქმის ცოცხალი ნაკადი“, სწორედ ის სიახლე, ნაკადი, რაზედაც ოცნებობდა, რასაც მოითხოვდა ლენინი. სწორედ გორკიზე შეიძლება ითქვას: მან თავისი დიდებული მხატვრული ქმნილებებით, თავისი ხელოვნებით „ყოველგვარი ნაღაგი გამოაცალა ძველთაძველ, ნახევრად ობლომოვისებურ, ნახევრად-ჩარჩულ რუსულ პრინციპს: მწერალი სწერს, მკითხველიც კითხულობს“. გორკი ის პირველი ხელოვანი იყო, რომელმაც ახალი ცოცხალი ნაკადი შეიტანა ლიტერატურაში, ძირი გამოუთხარა ძველი ბურჟუაზიული ხელოვნების პრინციპებს. და არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ძველ ბურჟუაზიულ, თავის დროზე პროგრესულ ხელოვნებას „კრიტიკული რეალიზმი“ უწოდეს.

ამ პროგრესულ ხელოვნებას, ლიტერატურას გენიალურია წარმომადგენლები ჰყავდა: ბალზაკი, ფლობერი, სტენდალი, დიკენსი, თეკერეი და სხვანი ევროპაში. ტოლსტოი, ტურგენევი, დოსტოევსკი და სხვანი რუსეთში.

ამგვარად, მაქსიმ გორკის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლამდე, მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში არსებობდა თავისი დროისათვის პროგრესული ხელოვნება კრიტიკული რეალიზმის სახელწოდებით, ხოლო მეორე სახის ხელოვნება, რომლის დამწყებიც, როგორც ითქვა, არის გორკი, პროლეტარული სოციალისტური ხელოვნებაა, რომლის „შინაარსის განვითარების შეცნობილი ფორმა“ არის

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი. ამიტომ, თუ გვინდა დავახასიათოთ ამ ახალი მეთოდის თავისებურება, გავიგოთ მისი არსი, საფუძველი, საჭიროა დავახასიათოთ მაქსიმ გორკის მხატვრული აზროვნების შემოქმედებითი პრინციპები, რათა აღვნიშნოთ ის თვისობრივად ახალი, მნიშვნელოვანი, რომელიც ხალხის წიალიდან გამოსულმა მწერალმა დაამკვიდრა ხელოვნებაში, პოეტურ წარმოსახვაში...

მაქსიმ გორკი მეტად მრავალმხრივი, ნაყოფიერი მწერალია. მან დაგვიტოვა მრავალრიცხოვანი, მხატვრული, პუბლიცისტური, კრიტიკული ხასიათის ლიტერატურა. მისი შესანიშნავი რომანები სრულიად ახლებური თვალსაზრისით აშუქებდა სინამდვილეს. ეს თავის დროზე შენიშნა პლენხანოვმა, რომელიც სწერდა გორკის რომანის „მატვეი კოჟემიაკინის“ წაკითხვის შემდეგ. ამ ნაწარმოებში ჩვენ ვხედავთ იმავე პირქუშ საზოგადოებას, იმავე „ბნელეთის სამყაროს“, რომელიც დავიხატა ჯერ კიდევ ოსტროვსკიმ, მაგრამ ისტორია უყურადღებოდ არ ტოვებს ამ სამყაროს, იგი უხვად მოაპნევს მასში აზრის მიკრობებს, რომელიც იწვევს მღელვარებას, რღვევას. „კოჟემიაკინში“ ოსტატის ხელით არის დახატული ასეთი პროცესი მშფოთვარებისა, რღვევისა. ვისაც სურს გაეცნოს ამ პროცესს, მან უნდა წაიკითხოს „კოჟემიაკინი“. და არა მარტო ეს რომანი, არამედ გორკის მთელი შემოქმედება გამსჭვალულია ღრმა იდეურობით, რასაც მოითხოვდა ენგელსი მომავალი სოციალისტური ხელოვნებისაგან, პოეტური წარმოსახვისაგან. თანაც მწერალი სინამდვილეს გამოხატავს როგორც პროცესს დაშლისა, მღელვარებისა, ანუ სხვაგვარად, რაც იგივეა, სინამდვილეს გამოხატავს, დიალექტიკურად, რასაც თავის დროზე მარქსიზმის კლასიკოსებმა შექსპირული ხელწერა უწოდეს.

მაშასადამე, შექსპირულად წერა, შილერისებურად წერის საწინააღმდეგო ცნებაა. შექსპირისებურად წერას, შეიძლება ვუწოდოთ შექსპირული გონების თვალთახედვა, ანუ თვალთახედვა შექსპირისა, შილერისებური გონებრივი თვალთახედვის საწინააღმდეგოდ. ამგვარად, პოეტური თვალთახედვა შექსპირისა უპირისპირდება შილერის პოეტურ თვალთახედვას...

უკეთესი იქნება, კონკრეტულად მაქსიმ გორკის ერთი რომელიმე ნაწარმოების საფუძველზე გავარკვიოთ გორკის აზროვნებითი მასალის მხატვრულ საშუალებათა თავისებურებანი, მისი მხატვრული მეთოდის არსი, რეალიზმის მეთოდოლოგიური წინამძღვრები, მასთან დაკავშირებული მხატვრული კონცეფცია, ესთეტიკური განსჯის დახვეწილი მექანიზმი, რომელიც შექსპირული ხელწერის ძირითად პრინციპებს უკავშირდება...

გორკის მხატვრული შემოქმედება მეორე პერიოდში გაიფურჩქნა. პირველ პერიოდში იგი ჯერ კიდევ გატაცებულია ხალხური ფოლკლორიდან ამოღებულ მხატვრული სახეებით, თუმცა აქაც იგრძნობა სი-ახლე მისი შემოქმედებისა. მოვიგონოთ მისი დანკო, ხალხის ბედნიერე-ბისათვის რომ იბრძვის, არ იშურებს ელვარე გულს, მსხვერპლად ეწი-რება მშრომელთა კეთილდღეობას, თავისუფლებას. მწერლის მიერ შე-ქმნილი დანკოს სახე, მართლაც ჩირაღდანივით ანათებდა იმ დროს, როცა წინამორბედი, თანამედროვე დასავლეთევროპის მწერლები (სიმ-ბოლისტები, დეკადენტები) ადამიანებს სიკვდილისაყენ მოუწოდებენ.

გორკის დანკო, საერთოდ მისი რომანტიკული გმირები ეძებდნენ ახალ სამყაროს, ახალ ქვეყანას, მიისწრაფვიან თავისუფლებისაკენ. ბედნიერებისაკენ, თუმცა ილუპებიან, მაგრამ ბედნიერებაა ასეთი სიკვ-დილი, რადგან ისინი იბრძვიან იმისათვის, რომ „შემდგომად მოძმესა მათსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“. ასეთია მათი მაღალი სულის-კვეთება. მისი გმირები იბრძვიან უკეთესი მერმისისათვის, ამ ბრძოლა-ში პოეზიან ბედნიერებას.

ახლოვდება რევოლუციის მღელვარე ქარიშხალი, ფაფარაყრილი რაშვიით გრვეინავს ისტორის ლოკომოტივი. იგიც უმღერის რევოლუ-ციის მოახლოებას. გორკი ამ ქალარა ცხოვრების ზღვაში, პირქუში ადამიანების სამყაროში, ღრუბელთა შორის ხედავს, ამჩნევს რევოლუ-ციის მაუწყებელ ქარიშხალს, რომელიც შავი ელვის მსგავსად დაჰქრის ღრუბელთა, ტალღათა შორის. მწერალს ესმის ქარიშხლის მოწოდების ხმები, ძახილი მღელვარე გულისა, რომელიც აღსავსეა ქარიშხლის წყურვილით, მრისხანების ძალით, ვნების ცეცხლით, გამარჯვების რწმენით; მგზნებარე იდეებით შემოდის სოციალისტური რეალიზმის მოციქული ახალი ხელოვნების ასპარეზზე.

ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ გორკის „ქარიშხალი“ („ბურე-ვესტნიკ“) რევოლუციის ჰიმნია. იგი ახალი ცხოვრების პრელუდიაა. მწერალმა როგორც დიდმა მოქალაქემ, მოაზროვნემ დიდების ჰიმნი უგალობა რევოლუციის ქარიშხალს, ამაყად განაცხადა. რომ ცხოვრე-ბის ვერცერთ კაბადონზე ვერ დაიმალება ბოროტი ღრუბელი დამამ-ბნელელებელი ბრწყინვალე შვისა. ამიტომ ეტრფოდა მწერალი ამ ქარი-შხალს: „ქარიშხალი, ჩქარა იგრვეინებს ქარიშხალი“...

ასეთი იყო ცხოვრების დიალექტიკა, მისი რკინისებური კანონები. ამ რწმენით, გამოცდილებით აღსავსე იგი აშუქებს მისი თანამედროვე ცხოვრების კატორღულ პირობებს. ამით გამოირჩევა მისი მხატვრული შემოქმედება საერთოდ და მისი დრამა „მდაბიონი“. ნაწარმოები 1902 წელს არის დაწერილი. მან სამხატვრო თეატრის სცენაზე პირველად

დაამკვიდრა „სოციალ-პოლიტიკური ხაზი“, როგორც ამბობდა სტანის-  
ლავსკი. ისევე როგორც ყველა თავის ნაწარმოებში, ამ დრამაში გან-  
საკუთრებით, მწერალი მისი თანამედროვე ცხოვრების მოვლენებს  
აშუქებს „თანამედროვეობის მიღწევათა სიმადლიდან, მომავლის დია-  
დი მიზნების თვალსაზრისით“. განსაზღვრული მხატვრული კონცეფცი-  
ის ანუ გონებრივი თვალთახედვის ასპექტში, ეს ნაწარმოები როგორც  
შემდგომი ანალიზი გვიჩვენებს, უნდა ჩაითვალოს სოციალისტური რე-  
ალიზმის უდიდეს მონაპოვრად, მაშინ როცა საპირისპირო მხატვრული  
კონცეფციით ანუ სიმბოლისტთა გონებრივი თვალთახედვით, ეს ნაწარ-  
მოები მიჩნეულია, როგორც დოსტოევსკის შემდეგ ყველაზე მკვეთრად  
გამოკვეთილი სიმბოლისტური ქმნილება (ასე ფიქრობდა ინოკენტი  
ანენსკი).

ცხოვრების მოვლენათა რეალისტური თვალსაზრისით გაშუქება,  
გაგება გორკიმ დააკანონა, სავალდებულო გახადა ყოველი საბჭოთა  
მწერლის შემოქმედებაში, რომელნიც ვალდებულნი არიან ანგარიში  
გაუწიონ თავისი ეპოქის მოთხოვნებს. მოაზროვნე შემოქმედი ამის შე-  
სახებ წერდა სტატიაში „სოციალისტურა რეალიზმის“ შესახებ: „ეს  
მაღალი თვალსაზრისი აღვიძებს იმ ამაყ მხიარულ პათოსს, რომელიც  
მისცემს ჩვენს საბჭოთა ლიტერატურას ახალ ტონს, დაეხმარება მას  
შექმნას ახალი ფორმები, საბჭოთა ხელოვნებისათვის აუცილებელი  
ახალი მიმართულება — „სოციალისტური რეალიზმი“, რომელიც თა-  
ვისთავად იგულისხმება, შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ სოციალისტური  
გამოცდილების ფაქტებზე“<sup>6</sup>.

რა თქმა უნდა, არც „მდაბიონი“, არც სხვა რომელიმე ნაწარმო-  
ები დიდი მწერლისა არ გამოირჩევა თემატიკის სიახლით. „ბოსიაკე-  
ბის“ და „მეშჩანების“ თემა უცხო, ახალი არა ყოფილა რუსულ ლი-  
ტერატურაში. სიახლე აქ სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ჯერ ერთი,  
პლენანოვის თქმისა არ იყოს, თვით ყველა ნაწარმოებში, განსაკუთრე-  
ბით კი ამ პიესაში მწერალი ცხოვრებას გამოხატავს დიალექტიკურად,  
ე. ი. როგორც პროცესს ცვლილებისა; ცხოვრებას აშუქებს თანამედ-  
როვე აზროვნების მონაპოვართა, მიღწევათა მიხედვით, მომავლის მა-  
ღალი მიზნების თვალსაზრისით.

ამ პირობებიდან გამომდინარე შეიძლება განვიხილოთ ფინალი ამ  
პიესისა:

თანდათანობით, დიალექტიკური განვითარების აუცილებელი კა-  
ნონის შედეგად დაიშალა, დაიმსხვრა ძველი ჩვევებით, ტრადიციებით

<sup>6</sup> მ. გორკი, ლიტერატურის შესახებ, 1954, გვ. 136. აგრეთვე: „ლიტერატურის  
თეორიის კრესტომატა“, მ., 1982, გვ. 440.

შეზღუდული, დამძიმებული ოჯახი ბესემენოვებისა, ამ ოჯახის ყველა წევრი თავის გზას მონახავს, პიესის დასასრულს სტოვებს უხამსობის ბუდეს. წავიდა ნილი თავის პოლიასთან ერთად ახალი ცხოვრების შესაქმნელად. წავიდა პეტრე, ელენეც, მასთან ტეტერევი და სხვანი. წავიდა გულუბრყვილო მორჩილი პერჩინინი. ინგრევა ძველი მეშჩანური ბუდე. ბესემენოვს თითქოს უნდა შეაკავოს ოჯახის ნგრევა, გადაგვარება, მაგრამ ამაოდ, სიმართლე ნილის მხარეზეა, იმარჯვებს მართალი აზრი. ბესემენოვის უკანასკნელი სიტყვები: „კარგი, უნდა მოვითმინოთ, რა გაეწყობა, დავიცადოთ, მთელს ჩემს სიცოცხლეს ვითმენდიო“ — უკანასკნელი იმედია მომაკვდავისა: ოთახში ტატიანა რჩება, იგი ნელა მოიხრება, დაეყრდნობა პიანინოს კლავიშებს, გაისმის არეულდარეული ხმამალალი სიმების ჟღერა, რომელიც წამსვე მიწყდება.

ცხადია, ეს დეტალი, როგორც საზოგადო ნიშანთა გამოხატულება, კრებადობა, მინიშნებათა სისტემა, არ არის უბრალო რაღაც შემთხვევით შეთხზული. ეს სწორედ ეს დეტალია, რომელზეც შექსპირი იტყოდა: „A mote it is to trouble the mind's eye,“ ე. ი. ამ მცირე, პაწია დეტალმა უნდა „შესძრას გონების თვალი“. ამ სწორ, უტყუარ რეალისტურად დახატულ დეტალში (მინიშნებათა სისტემაში) დიდი აზრია ჩაქსოვილი. გორკის ჩანაფიქრი ამ შემთხვევაში არ არის ე. წ. მშრალი ტენდენციურობა. პოეტურ-იდეურად გამოხატული დეტალი — საზოგადო ნიშანთა კრებულობით — ავტორს სურს. გვითხრას: აი, შეხედეთ, რა საცოდავია ტატიანა. იგი ბრძოლის უნარს არის მოკლებული, მას სხვა გზა ვერ გამოუძებნია, იგი შინ რჩება, თავისი უნიათობის გამო ისევე უნდა ჩაკვდეს, ჩაიხრჩოს ამ ძალმომრეობის, უხამსობის მტვერში, უსახელოდ გაჰქრეს ამ მეშჩანური ფილისტერული ოჯახის აყროლებულ ეთერში, როგორც არეულ-დარეული ხმამალალი სიმების ჟღერა შეწყდა, ჩაკვდა შეუძინველად მეშჩანების გაურკვეველი, უაზრო ცხოვრების ქაოსში.

ასეთი მაღალი თვალსაზრისით აშუქებდა გორკი ცხოვრებას. ზემორე აზრის დასადასტურებლად გავიხსენოთ დილოგი პიესის დასასრულს:

ბესემენოვების ოჯახში მცხოვრები ტეტერევი კრიტიკულად არის განწყობილი მის გარშემო მყოფი ადამიანებისადმი. არა ერთი და ორი ადგილი ამტკიცებს ამ აზრს. ასე მაგალითად, ტეტერევი ეუბნება ნილს: „მე არც მბრალდებელის, არც დაზარალებულის ნათესავი არა ვარ, მე ჩემდათავად ვარ! მე — ბოროტმოქმედების დამამტკიცებელი ნივთიერი საბუთი ვარ. ცხოვრება გასაზიზღრებელია! ის ცუდად არის შეყვრილი. მე ვლაპარაკობ, რომ ცხოვრება პატიოსან კაცის ტანზე არ არის

შეკერილი-მეტყი. მღაბიოუბმა, მეშჩანებმა დაავიწროვეს, დაამოკლეს. მე გახლავართ ნივთიერი დამამტკიცებელი საბუთი იმისა, რომ ადამიანს ქვეყანაზე არც ადგილი აქვს, არც ცხოვრება, საერთოდ არც ღირს ცხოვრება“...

და აი სწორედ ეს ტეტერევი ბესემენოვს აიმედებს, ნუ ყვირით მოხუცო. შენი შვილი დაბრუნდება, იგი ერთი წუთით ალიგზნო მხოლოდ ძალით წაათრიეს, მაგრამ მალე დაგიბრუნდება. შენც მოკვდები. ისიც ცოტას არის მაინც გარდაქმნის ამ ბოსელს („ხლევ“ — ლაპარაკია ოჯახზე) გადაუნაცვლებს ადგილს ავეჯებს, — იცხოვრებს შენსავით მშვიდად<sup>7</sup>. მყუდროდ, იმ შეგნებით, რომ თავისი მოვალეობა შეასრულოს ცხოვრების, ადამიანების წინაშე. ისიც ხომ შენი მსგავსიარ. (როგორც ორი წვეთი წყალი, შენიშნავს პერჩინინი). შენსავით მხდალია, ბრიყვი, ასევე ხარბი, ძუნწი, თვითდაჯერებული („სამოუვერენ“). მკაცრი, უბედური იქნება შენსავით. ცხოვრება მიმდინარეობს, მოხუცო. აქედან დასკვნა: „ვინც ფეხს ვერ ააყოლებს მარტოსულად დარჩება“. ასევე საცოდავია ტატიანა, იგი ცხოვრებას ვერ უსწორდება, ცხოვრება ამარცხებს მას. იგი მარტო რჩება. გაურკვეველია მისი გზები, მისი პერსპექტივები, მისი მომავალი. ამიტომაც მან ადრე თვითმკვლელობა დააპირა.

გორკი, როგორც რეალისტი, კრიტიკულად არის განწყობილი მისი თანამედროვე საზოგადოებრივი წყობილებისადმი. ამიტომ ასე აშიშვლებს მის უხამსობას, მეშჩანური ბუღის დაქვეითებას, დეგრადაციას, გადაგვარებას, გადაშენებას. აი, როგორია ბურჟუაზიული ოჯახი — გვეუბნება მწერალი. ამის ანალოგიურად — აი როგორია ბურჟუაზიული სახელმწიფო.

როგორც პროგრესულმა მოაზროვნემ, გორკიმ კარგად იცის, რომ „დედაკაცობით იცნობა ოჯახი“, ოჯახით იცნობა სახელმწიფო (ილია). მწერალმაც გაგვაცნო ჩვენ ეს ბურჟუაზიული, მეშჩანური ოჯახის წევრები, თუნდაც ბესემენოვი, რომელიც ოჯახის მამაა, ოჯახის ბურჯია..

თავის დროზე, ფრანგი რომანისტი, ჰეშმარიტებისა და იდეალის დიდი მაძიებელი — დენი დიდრო ბურჟუაზიული ოჯახის იდეალიზაციას ახდენდა. გორკი კი, პროლეტარიატის ღვიძლი შვილი ყველაზე უფრო სასტიკი მტერია ბურჟუაზიისა, იგი ანგრევს მეშჩანური ოჯახის საფუძველს, ანუ როგორც ითქვა, ცხოვრების მოვლენებს აშუქებს თანამედროვე აზროვნების მიღწევათა სიმალლიდან, მომავლის მალალი

7 „რაზუმნო“ — დამცინავად, ირონიულად შენიშნავს დრამატურგი.



იდეალებით, მიზნებით, თავისი კალმით, სიტყვით პროლეტარიატის ინტერესებს ემსახურება, ანგრევს ბურჟუაზიული ოჯახის საფუძველს, ხმაალაშართული დგას მის სადარაჯოზე. ამის გამო, ცხადია, დიდროს მსგავსად არ მოახდენდა ბურჟუაზიული ოჯახის იდეალიზაციას.

მაქსიმ გორკის პიესაში არა ერთი და ორი შტრიხია ამის მაჩვენებელი, რომ მეშჩანური ოჯახის ბურჯი ბესემენოვი, მისი ცოლი აკულინა, წვრილმანი ადამიანები არიან. მათი ინტერესების სფერო ოჯახური ცხოვრების ფარგლებს არ სცილდება. უკვე პიესის დასასრულამდე ირკვევა ამ მეშჩანთა ნამდვილი რაობა, რა შეიძინონ, როგორ გამდიდრდნენ. აი მათი მარადი საზრუნავი. ამ ოჯახის ერთი წევრის პეტრეს შენიშვნისა არ იყოს, აკულინა ივანოვნა ყოველ სალამოს იმაზე ფიქრობს თუ ვინ ატაროს სამოვარი ეს არის მისი საბედისწერო კითხვა. უფრო მეტიც, ისინი მეფხოვის დაქირავებას ერიდებიან იმ მოტივით, რომ გროშები არ დაეხარჯოთ. საშინელი სიძუნწე, აი რა ბატონობს ამ ოჯახში. გორკიმ კარგად იცის ბურჟუაზიული ფენის ადამიანთა სულის ყოველი ნიუანსი. იგი დამცირებულ ტონებში გვიხატავს ბურჟუაზიული გონებით შეზღუდულ პიროვნებას. ოჯახში შემოსვლისთანავე ბესემენოვის პირველი სიტყვაა: „ისევე დახერხილი შაქარი იყიდეთ? რამდენჯერმე მითქვამს?“... ტატიანას პასუხზე განა სულერთი არ არისო, ბესემენოვი განრისხებული შესძახებს: „მე დედაშენს ვეუბნები, არა შენ. ვიცი შენთვის სულერთია. მე ვლაპარაკობ, დახერხილი შაქარი მძიმეა, სიტკბო არა აქვს. მაშასადამე უსართოა“.

სარფა, გამორჩენა, მოგება, აი რა განსაზღვრავს, განაპირობებს გორკის აზრით, მეშჩანთა ფსიქოლოგიას.

სხვა მრავალი ფაქტი, მაგალითი შეიძლება მოგვეყვანა ამ მეშჩანთა უარსაყოფად. მხატვარი არა ერთგზის იძლევა მათ კრიტიკულ დახასიათებას სხვა მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებშიც.

კი მაგრამ, სად არის სიახლე. სად უნდა ვეძიოთ აქ სოციალისტური რეალიზმის საწყისები. განა ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკა ახალი მოვლენა იყო? განა უფრო ადრე ბურჟუაზიული ხელოვნების კორიფეებმა არ მოგვეცეს ღუნწ-მეშჩანთა-ბურჟუათა გალერეა? (გავიხსენოთ ბალზაკი, სტენდალი, დიკენსი, თეკერეი და სხვანი მრავალნი). ძველმა კლასიკოსებმაც ხომ გააკრიტიკეს ბურჟუაზიული საზოგადოების მწვევე წყლულები.

რაში მდგომარეობს განსხვავება კრიტიკულ რეალიზმსა და სოციალისტურ რეალიზმს შორის?!

ან თუნდაც მოლიერის გახსენება რად ღირს: ხშირად იმოწმებდა მარქსი მოლიერის მდაბიოს, რომელიც ორმოცი წლის მერე მიხვდა,

რომ პროზით ლაპარაკობდა. ან ისევ იმავე მდაბიო, მეშჩანი, ბურ-  
უჟას — ჟურდენის ნათქვამი: „ხალათი მომეცით, რათა უკეთ მოვის-  
მინო მუსიკა“. არც ბალზაჟისა და სტენდალის გახსენება იქნებოდა  
ურიგო. როგორც ცნობილია, „პარმის სავანის“ „წითელისა და შავის“  
ავტორი, თავის მხრივ იმის გამოც აფასებდა ბალზაჟს, რომ მით იყო.  
აღტაცებული, რომ კრიტიკულად მოაზროვნე რეალისტმა რომანებში  
„ტურის მოძღვარი“, (ანუ როგორც თვითონ სტენდალი უწოდებს:  
„აბატი ბიროტი ტურიდან“) — (1832 წ.) და „შროშანი ველზე“ (1836  
წ.). შესძლო მთელი სისრულით გამოეხატა პროვინციალური მეშჩანუ-  
რი ტანჯვა-ვაება და უკულმართობა.

ისიცაა აღსანიშნავი, სტენდალის დაკვირვებით, რომ კრიტიკულად  
მოაზროვნე მწერალმა გამოიყენა არა უბრალო და სადა სტილი (რა-  
საც თვით სტენდალიც ემხრობოდა ბალზაჟთან ერთად), არამედ ისეთი,  
რომელიც თვით ამ პროვინციალური მეშჩანური ცხოვრების თემატი-  
კას შეეფერებოდა. სხვაგვარად არც კი გაიყიდებოდაო მისი წიგნები  
მეშჩანების პროვინციაშიო. ორგვარი ხერხით წერსო ბალზაჟი თავის  
რომანებს მეშჩანთა შესახებ. პირველ რიგში: გასაგებად, შთამაგონებ-  
ლად, დამაჯერებლად, ხოლო შემდეგ აფერადებს თავის სტილს ნეო-  
ლოგიზმებით: „სულის მღელვარება და ქარტეხილი“, ან კიდევ: „გულს  
თოვლი თეთრად ეფინება“. და ამდაგვარი მეშჩანებისათვის შესაფერი  
„სილამაზით ამკობსო თავის სტილს...“ და ა. შ.

გორკისეული სტილის განსხვავება აქ იმაში მდგომარეობს, რომ  
იგი მოვლენებს განიხილავს თანამედროვე ცხოვრების მიღწევათა  
თვალსაზრისით, მომავლის ნათელი მიზნების თვალთახედვით, რაც  
უცხო იყო კრიტიკული რეალიზმისათვის. ამავე დროს, გორკი ცხოვ-  
რებას განიხილავს როგორც პროცესს (პროცესს დაშლისა, მშფოთვა-  
რებისა). ე. ი. მეცნიერული ტერმინით რომ ვთქვათ ცხოვრებას განი-  
ხილავს დიალექტიკურად. ეს არის ყველაზე არსებითი და ყველაზე  
უფრო ახალი, გენიალური ნაბიჯი კრიტიკული, რევოლუციური აზრისა  
და სულიერი ცხოვრების ისტორიაში. აი, რაში მდგომარეობს გორკის  
მიერ აღწერილი ეს დიალექტიკური პროცესი.

მწერალი, როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, იძლევა ამ მეშჩანური —  
ბუდის — დამყაყებელი ცხოვრების უარყოფას, მომხრეა მისი განად-  
გურებისა. რა თქმა უნდა, ხელოვანი აწითაც არ კმაყოფილდება. იგი  
იძლევა დაპირისპირებასაც. და აი, პიესაში ახლა უკვე სხვა პრობლე-  
მა, სხვა საკითხი წამოიჭრა, საკითხი, ასე ვთქვათ, მამათა და შვილთა  
დაპირისპირებისა, ანუ გორკის გამოთქმა რომ ვინმაროთ, საკითხი —  
პრობლემა „ორი სიმართლისა“.

ამგვარად გორკის შემოქმედება, რომელიც სოციალისტური გამოცდილების ფაქტებზეა აგებული, განმსჯეალულია კლასობრივი, პარტიული სულით, ტენდენციებით, რადგან, „არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო“ (ლენინი). მართლაც რომ მწერალის ნაწარმოებთა ცხოველყოფილობა, მხატვრობა, სიცოცხლისუნარიანობა პარტიულობისაგან, პარტიული ინტერესებისაგან, იდეურობისაგან განუყრელია. აქ უნდა ვეძიოთ „ორი სიმართლის“ ძალა, დედააზრი.

„ორი სიმართლის“ საკითხის დახასიათების მიზნით, საჭიროა განვიხილოთ ახალი დროის მესვეურნი, შვილთა თაობის წარმომადგენლები. ვინ არის პეტრე, ბესემენოვთა მეშჩანური ოჯახის შვილი, რომელიც აგრეთვე სტოვებს მამა-პაპურ ბუდეს. პიესიდან ირკვევა, რომ იგი სამი წელი მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლობდა, შემდეგ გამოურიცხავთ, „ყოფილა მოქალაქე ნახევარი საათით“. ახლა კი შინ მოსულა. იგი თითქოს, თავდაპირველად, ვერც კი ეგუება მეშჩანურ ცხოვრებას: „სამ წელს უნივერსიტეტში ყოფნამ გადამაჩვია ამ სახლს, წუწურაქობას, მეშჩანურ ფუსფუსს. კარგია ცხოვრება მარტო მშობლიური სავანის გარეშე“ — ამბობს იგი. ბესემენოვი, ოჯახის მამა არაერთგზის უსაყვედურებს თავის შვილებს, მათ შორის ფარული მტრობაა გამართული. შვილებს არ მოსწონთ მამის სიტყვები. მამას არ ესმის შვილებისა, შვილებს მამის არ გაეგებათ. ბესემენოვს ვერასგზით ვერ გაუგია შვილთა განზრახვა. ამიტომ იგი მოთქვამს, ჩივის: ნუთუ ამის მოსმენა ასე სამძიმოა? ჩემს სასარგებლოდ კი არ ვლაპარაკობ, თქვენთვის ვლაპარაკობ... ჩვენ ჩვენი დრო მოვქამეთ, ახლა ცხოვრება თქვენია. გიციე-რით, ვერ გამიგია, როგორ აპირებთ ცხოვრებას? რა ზრახვები გაქვთ? ჩვენი ზნე-ჩვეულება რომ არ მოგწონთ, ამას ჩვენც ვხედავთ, ვგრძნობთ, მაგრამ სამაგიეროდ რა მოიფიქრეთ? ეს არ ვიცი. ეს ჩვენთვის გამოცანაა!“

ასეთია ეს გამოცანა; შვილებს უნდათ თავი იმართლონ. პეტრე სოფისტურად იწყებს მსჯელობას: „ნუ ყვირი მამაჩემო! — მიმართავს იგი ბესემენოვს, — იცი, რას გეტყვი? სწორია, შენ მართალი ხარ, მაგრამ შენი სიმართლე ჩვენთვის ვიწროა, ჩვენ გავიზარდენით, როგორც ტანსაცმელი ისე დაგვიმოკლდა, დაგვივიწროვდა, აღარ გვარგია ის. რითაც შენ გიცხოვრია, შენი ცხოვრების წესი ჩვენ დღეს აღარ გავადგება. ჩვენ ჩვენი სიმართლე გვაქვს. აქ ორი სიმართლეა, მამა“!

ამრიგად, მამა ცდილობს გაამართლოს თავისი სიმართლე, ანუ უფრო სწორად, გაამართლოს თავისი არსებობა, თავისი წყობა ცხოვრებისა. თავის მხრივ, ასევე შვილიც ცდილობს გაამართლოს თავისი

სიმაართლე, ანუ უფრო სწორად, გაამართლოს თავისი არსებობა, თავისი წყობა ცხოვრებისა. მამა-შვილი ცდილობს გაამართლოს თავისი შეხედულება, აზრი, მსოფლმხედველობა.

მაშასადამე, ორა აზრი, ორი მსოფლმხედველობა, ორი თვალთახედვა, ორი მსოფლგაგება, ანუ ორი სიმაართლე, როგორც ამბობდა პეტრე უპირისპირდება ერთმანეთს. ასეთია ცხოვრების ლოგიკა, დიალექტიკა, ასე მიმდინარეობს ცხოვრების პროცესი, პროცესი დაშლისა, შშფოთფარებისა. ასეთი დაპირისპირებაც იყო მოცემული აღრინდელი რეალისტების წიერ, რომელთაც გორკიმ „კრიტიკულად მიაზროვნე“ რეალისტები უწოდა. მართალია, არცერთი მათგანი, მამებისა და შვილების ბრძოლას, და ყოველგვარი კლასობრივი ბრძოლის საკითხს გორკისებური, მწვავე პოლიტიკური სიმახვილით არ სვამდა, ვერც დასვამდა, არც ესოდენ მძაფრ უარყოფას იძლეოდა, მაგრამ ეს საკითხი, ეს პრობლემა ორი სიმაართლისა, ორი აზრისა, ორი მსოფლმხედველობისა არ იყო უცხო კრიტიკული რეალიზმისათვის.

გორკი არცერთ სიმაართლეს ამ ორი სიმაართლიდან მხარს არ უჭერს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შესავალშივე ამარცხებს ერთსაც, მეორესაც. გორკის შემოქმედება მებრძოლი ჰუმანიზმით, რევოლუციური რომანტიზმის სულისკვეთებით არის გამსჭვალული. ეს ახალი სოციალისტური, პროლეტარული ხელოვნება მხოლოდ იმით არ გამოირჩევა, რომ იგი თანამედროვე ცხოვრების მოვლენებს აშუქებს თანამედროვე თვალსაზრისით. არც იმით, რომ იძლევა მის უარყოფას, გვიხატავს პროცესს დაშლისა, განადგურებისა. არც იმით, რომ ახდენს დაპირისპირებას ძველი და ახალი თაობისა. რა თქმა უნდა, მთავარი ის არის, რომ ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად, იგი ცხოვრების სიმაართლეს აშუქებს მომავლის დიდი მიზნების თვალსაზრისით.

სწორედ აქ არის ამ ახალი სოციალისტური მეთოდის არსება, რევოლუციურობა. იგი ნაწარმოებში იძლევა სოციალისტურ იდეალებს, რაც მთავარია გვიხატავს სახეს, რომელმაც ეს სოციალისტური იდეალი უნდა განახორციელოს, გვიხატავს გმირს, რომელსაც გააჩნია მომავლის პერსპექტივა.

რომელია ასეთი პირი პიესაში, რომელსაც პერსპექტივა გააჩნია. რა თქმა უნდა, არც ტატიანა, არც ტეტერევი. პირველისათვის ცხოვრება მოსაწყენია. ცხოვრება ამარცხებს მას. მეორე კი ყველაფერს დასცინის, ყველაფერს ათახსირებს, აბუჩად იგდებს ადამიანებს. მას არც ტატიანას ჩივილი ესმის, არც ბესემენოვის მოთქმა-გოდება, ცხადია, არც პერსპექტივა გააჩნია. ისევე საცოდავია პერჩინინი. ვიწროა მისი ოცნების სფერო. ცხადია, ვიწროა მისი პერსპექტივაც. ნაწარმოებში

ერთია მხოლოდ ნამდვილი გმირი, გამომხატველი სოციალისტური იდეალისა. ასეთი გმირია ნილი: პროლეტარული კლასის შვილი, დეპოს. შავი მუშა, მემანქანე, ოცდაშვიდი წლის ახალგაზრდა. სიმართლე მის მხარეზეა. მკითხველი დარწმუნებულია, რომ ასეთი გმირი მიაღწევს მიზანს. ნილის სახე სრულიად ახალი სახეა მსოფლიო კლასიკურ ლიტერატურაში. ამას ხაზგასმით გვიჩვენებს თვითონვე დრამატურგი. მოვიგონოთ პიესის დასაწყისი: სალამოა, ნახევრადწამოწოლილი ტატიანა კითხულობს წიგნს, ისინი იწყებენ მსჯელობას ნაწარმოების პერსონაჟთა შესახებ: რა კარგად არის დაწერილი! ასე უბრალოდ, სევდიანად, სულში რომ გწვდება — ამბობს პოლია. იგი გულდაჭერებული აცხადებს, რომ ისეთ გმირს, როგორც წიგნშია ასახული, არასოდეს შევიყვარებდით, ამ გმირს იგი უპირისპირებს ნილს, რომელმაც იცის თუ რა უნდა გაკეთოს ცხოვრებაში. „ცუდ ადამიანებს ბოროტებს, ხარბებს — ავი დღე დადგებათ მისგან! ნილს არ უყვარს ისინი“, — ეუბნება ნილზე შეყვარებული პოლია ტატიანას.

მართლაც, რით გამოირჩევა ნილი ამ საცოდავ „ზედმეტ“ ადამიანებისაგან, რომლებთანაც იგი ცხოვრობს. „იგი აღტაცებულია ცხოვრების პროცესით“ — შენიშნავს გაკვირებული პეტრე, — იგი ამ ადამიანებისაგან გამოირჩევა სიმამაცის ქადაგებით („ბოდროსტიუ“), „ცხოვრების სიყვარულით“. იგი მუდამ ოცნებობს უცხო, „უცნობ ცხოვრებაზე“. როდესაც შეუჩინებელი ბესემენოვი მიმართავს თავის მოხუც ქალბატონს, ფრთხილად გამოთქვით შენი აზრები, ჩვენ ვცხოვრობთ განათლებულ ადამიანთა შორის, მათ შეუძლიათ მოახდინონ კრიტიკა მეცნიერებისა, გონებისა, გონების მაღალ თვისებათა თვალსაზრისით, ცხადია, მოხუცი მეშჩანი ამ განათლებულ ადამიანთა შორის, რომლებიც მეცნიერებებს გონების მაღალ თვისებათა თვალსაზრისით ყველაფერს აკრიტიკებდა, პირველ რიგში ნილს გულისხმობდა, კარგად გრძნობდა, აკი თვითონაც აღიარებდა, რომ ნილი „სხვა სისხლ-ხორცია და რაც დრო გადის მით უფრო უცხო ხდება ჩემთვის. მე ვგრძნობ, ვხედავ, ის არამზადა გამოვა, მსახიობი გახდება, ანდა რაღაც ასეთი, შეიძლება სოციალისტიც გაწოვიდეს, ჯანდაბამდეც გზა ჰქონია“. ცხადია, ნილი ამართლებდა მოხუცი მეშჩანის იტყვებს. აკი, ერთ ადგილას იგი უსაყვედურებს კიდეც მას: „ენა ნუ წაიგრძელებ! ყბას ნუ იქცევ უფროსებზე ლაპარაკით, ფრთხილად იყავი, ასეთებს უსიამოვნების მეტი არაფერი მოსდევს“. ასეთი წვრილმანი ხალხი როდის მოსწონს ნილს, იგი ერიდება მათ, თუმცა უყვარს თავისი ხალხი, უყვარს სიცოცხლე, ხმაური, მუშაობა, მხიარულება უბრალო, სადა ადამიანები. იგი ეტრფის სიცოცხლეს, ცხოვ-

რებას, მაგრამ არა მეშინურ ცხოვრებას, დამამცირებელ სიცოცხლეს, მისთვის მეშინური ცხოვრება მიუღებელია, გაუგებარია. მეშინებთან ცხოვრება მისთვის აუტანელია, მოსაწყენია. იგი უყურადღებობას იჩენს მათდამი, ოცნებობს „მომავლის ადამიანებზე“. და ასევე გალაკტიონის ლირიკული გმირებივით სჭერა და მოგვიწოდებს:

„შეიცანი ყველაფერი, რაც კი ძალუძს კაცს თუ ჯადოს, რაც კი ძალუძს მარტობას ღამის ნისლში გამოსცადოს. იგრძენ რაც კი შეიძლება ქვეყანაზე გულმა იგრძნოს, იცან რაც კი შეიძლება კაცმა ქვეყნად გამოიცილოს. მხოლოდ ერთი საბოლოოდ, სამუდამოდ დაფარული ვერასგზით ვერ გამოიციან კაცის მეშინური გული“.

არა მეშინური გული, არამედ მომავლის ადამიანები, — აი ვის უნდა აფასებდე, აი ვინ უნდა გიყვარდეს, ნილი ქადაგებს: „რა საქმეც არ უნდა იყოს. თუ არ გიყვარს, კარგად ვერ გააკეთებ. მე საშინლად მიყვარს ჰედვა-კერვა. აი, შენს წინ წითელი უსახო-უყალიბო ყურსია, გაავებული მცხუნვარე, სცემ უროს, განცხრომით ხარ, ის კი ცეცხლის ჩინჩხლებს ყრის, უნდა თვალები დაგწვას, დაგაბრმავოს. ის ცოცხალია, დრეკადია და შენც სრული ძალღონით სცემ უროს, სქედ რასაც გინდა!“ კითხულობ ამ სტრიქონებს და გჯერა, რომ ასეთი ადამიანი მართლაც გამოსჰედავს მომავალს. ნილი ანადგურებს უხამსს, უმსგავსს, არ ემორჩილება არავის. იგი, გალაკტიონისა არ იყოს, იბადება როგორც გათენების რაინდი, რათა ხავს განშორების ცეცხლი აპკუროს. ნილი პირდაპირია, წამხილებელი, მკაცრი, პირუთენელი, სამართლიანი. ბატონი, მეპატრონე იგია, ღინც შრონობს — აცხადებს ნილი. მას სძულს ეს მეშინური ბუდე ტრადიციებით, ბურჟუაზიული სულისკვეთებით დამძიმებული ოჯახი, დამყაყებული ცხოვრება. მეშინობა მისთვის სისიმანხინჯია. იგი გრძნობს, რომ ცხოვრება დაკნინებულია, შერყენილია მეშინათა მიერ. არ მალავს, პირდაპირ აცხადებს ყველასათვის გასაგონად, თითქოს საქვეყნოდ. იგი ვერ ეგუება ბესემენოვების მეშინურ ატმოსფეროს, სტოვებს მას. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ნილი უარყოფს ცხოვრებას, სიცოცხლეს. რა თქმა უნდა, არა! იგი უარყოფს სამარცხვინო ძალღურ ცხოვრებას. ჩვენ აკი ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ იგი ოცნებობს მომავლის ადამიანებზე („ლუდი ბუღუშჩევი“) ნილი გაბედულად აცხადებს:

„მთელი ჩემი სულიერი შესაძლებლობით ვიკმაყოფილებ ცხოვრების ორომტრიალში ჩარევის სურვილს“.

მაგრამ არც ის შეიძლება ითქვას, რომ ნილი მარტოა ამ მდაბიოთა (მეშინათა) უდაბნოში. მას ჰყავს თანამზრახველი პოლიას სახით. პოლია თითქმის ისევე მსჯელობს, აზროვნებს როგორც ნილი. პუშკი-

ნის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ისინი დაბადებულან შთაგონებისათვის, უნდათ სიცოცხლე, რათა იტანჯონ და იაზროვნონ. ორივენი უმღერიან ცხოვრებას, ორივენი ქადაგებენ მის სიყვარულს. მოუწოდებენ ბრძოლისაკენ მოწინავე ადამიანებს. ნილს შეგნებული აქვს, რომ სახიფათო, მძიმე იქნება მისი მომავალი ცხოვრება, მაგრამ მაინც აქ პოვებს სიამოვნებას, რადგან განმსკეპალულია იმ რწმენით, რომ ადრე თუ გვიან შეიცვლება მძიმე, აუტანელი ცხოვრება, რადგან არ არსებობს მოძრაობის ისეთი განაწესი, რომელიც არ შეიცვალოს. იგი ამაყად აცხადებს: „ვიცი, რომ ცხოვრება სამძიმოა, რომ ის ზოგჯერ შემზარავად მკაცრია, აღვირახსნილი. უხეში ძალა ჭყლეტს, ავიწროებს ადამიანს. ეს კარგად ვიცი, არ მომწონს, მაშფოთებს კიდეც. არ მინდა ასეთი წესწყობა. კარგად ვიცი, რომ ცხოვრება სერიოზული საქმეა, მაგრამ მოუწყობელი. მის მოწესრიგებას მთელი ჩემი ძალღონე არ ეყოფა. ისიც ვიცი, დევგმირი არა ვარ. ერთი უბრალო, პატიოსანი, ჯანსაღი ადამიანი ვარ. მაინც ვამბობ: არაფერია ჩვენსას გავიტანთ! აი ეს არის სიცოცხლის აზრი, სიხარული“.

გორკის აზრითაც ასეთია ტენდენცია ფილოსოფიისა, უღრმესი მეცნიერებისა, ამის შემდეგ ზედმეტია კომენტარი. მხოლოდ შეიძლება დავასკვნათ:

გორკის მხატვრულ-შემოქმედებითი მეთოდი არსებითად განსხვავდება კრიტიკული რეალიზმის მეთოდისაგან. ამ ახალი მეთოდის თავისებურება აქ იმაში მდგომარეობს რომ ჯერ ერთი, იგი იძლევა ცხოვრების მოვლენებს გამუქებას; მომავლის მაღალი მიზნების თვალსაზრისით. უფრო ზუსტად: გონების მაღალ თვისებათა თვალსაზრისით, იღებს ტიპს უშუალოდ თვით ცხოვრებიდან, რომელიც გამოხატავს პროგრესული ადამიანების ინტერესებს, მშრომელი ხალხის ზრახვას და სულისკვეთებას. ხალხის, მასების, მისწრაფებებს, იმ ხალხის, იმ ადამიანთა ინტერესებს, რომლებიც იზრდებიან, ვითარდებიან. ასე შეიქმნა მისი ნილი, შეიძლება ითქვას ერთადერთი პოეტური სახე მუშა პროლეტარისა მთელს მსოფლიო ლიტერატურაში. ამიტომ გორკის შემოქმედება თვით გამოირჩევა მაღალი ხალასი პათოსით, რომელიც აძლევს ახალ ტონს ჩვენს სოციალისტურ ხელოვნებას, რადგან იგი შექმნილია სოციალისტური გამოცდილების ფაქტებზე, გაქვნილია სოციალისტური იდეალებით.

საბჭოთა ლიტერატურა ერთგულად აგრძელებს და იცავს სოციალისტური რეალიზმის გორკისეულ ტრადიციებს, ვითარდება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის საფუძველზედ. ამ თვალსაზრისით საბჭოთა ხელოვნება (პოეზია) არა მარტო ცხოვრების სახელმძღვანელოა,

ცხოვრების ამხსნელია, როგორც განმარტავდა მას ჩერნიშევსკი, არამედ იგი უნდა იყოს, არის კიდეც გარდამქმნელი ცხოვრებისა, რადგან იგი საზრდოობს სოციალისტური იდეალებით, მეცნიერული მხატვრული კონცეფციით, გონებრივი ნათელხილვით, დახვეწილი ფაქიზი გემოვნებით, დიდი იდეური სიღრმით, გაცნობიერებული ისტორიული აზრით, შექსპირული სიცხოველით, დინამიკით. ყველა ეს ნიშნები ერთად აღებული, შეადგენს მას, რასაც მარქსი და ენგელსი შექსპირულ ხელწერას — შექსპირისებურად წერას უწოდებდნენ. სხვაგვარად, შექსპირული გონების თვალთახედვასაც ვუწოდებდით. ეს არის სწორედ რეალისტური თვალთახედვა.

ასეთია პოეტური აზროვნების შემოქმედებითი პრინციპი. ამაში მდგომარეობს შექსპირული-პოეტური, ობიექტური თვალთახედვის ესთეტიკური არსი, პროცესი შემოქმედების, როგორც განსახოვნება კემარიტებისა. როგორც აღიარებულია, ამ კონცენტრატის, ამ ახალი მხატვრული კონცეფციის, ამ ახალი გონებრივი თვალთახედვის გარეშე არ არსებობს მხატვრული-პოეტური სახე, პოეტური წარმოსახვა საერთოდ. ხოლო ეს უკანასკნელი არის ხელოვნების მთავარი მოდუსი, არსებობის ცენტრალური საფუძველი. მხოლოდ ამ პრინციპების გათვალისწინებით შეიძლება მხატვრული ნაწარმოების წაკითხვა, გაგება, ინტერპრეტაცია, — ერთი სიტყვით, პოეტური წარმოსახვა, ემოციური ინფორმირება, ესთეტიკური განსჯა.

---



## ბანო ღობორჯინიძე

### ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ი. ჭავჭავაძის თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში

#### თ ა ვ ი

საპითხის კვლევის სწორი მიმართულებისა და კონკრეტული შინაარსის  
შეასახე

გამოკვლევის საგანს შეადგენს ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ-ლიტერატურული შეხედულებანი არა მთლიანობაში, არამედ ერთი კონკრეტული ასპექტით. სახელდობრ, მხედველობაში გვაქვს ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ილია ჭავჭავაძის თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში. კვლევის საგანი, ერთი შეხედვით, საკმაო სიზუსტით არის შემოფარგლული; მაგრამ განხილვის შემდგომ მიმდინარეობაში იგი უნდა დაზუსტდეს, მან მეტი კონკრეტული შინაარსი უნდა შეიძინოს.

წინასწარ უნდა შევნიშნოთ: ჩვენ შეგნებულად მივმართავთ გამოთქმას — „ბუნების ესთეტიკური გრძნობა“ და არა „ბუნების გრძნობა“, როგორც ამას ჩვეულებრივ ადგილი აქვს შესაბამის სამეცნიერო ლიტერატურაში. საქმე ის არის, რომ „ბუნების გრძნობა“ მეტისმეტად ფართო მოცულობის ცნებაა, რომელშიც შეიძლება ვიგულისხმოთ ბუნების პრეანიმისტური და ანთროპოპათისტური გრძნობა, ანიმისტურ-მითოსური გრძნობა (მითოსური ცნობიერების განვითარების შედარებით დაბალი საფეხური), წარმართულ-პოლითეისტური გრძნობა (მითოსური ცნობიერების მაღალი საფეხური), ბუნების მონოთეისტური გრძნობა (მისი გამოვლენის სხვადასხვა ფორმებით) და ბუნების ესთეტიკური გრძნობა, რომელიც მითოსური ცნობიერების ფარგლებში ჩაისახა, მითოსის სარბიელზე გარკვეული განვითარებაც განიცადა, მაგრამ თვისებრივად ახალი განვითარების გზას იგი დაადაგა მითოსური ცნობიერების დაშლის, ცნობიერების უნარში ისტორიული აუცილებლობით მომხდარი დიფერენცირების შემდეგ.

რა თქმა უნდა, ბუნების გრძნობის ისტორიული ფორმები (რომლებზედაც ჩვენ ზემოთ არასრულად მივეუთითეთ) მეტ-ნაკლები ზომით კავშირში იმყოფება ბუნების ესთეტიკურ გრძნობასთან, ზემოქმედებენ ამ უკანასკნელზე. ზოგიერთი მათგანი ესთეტიკური გრძნობის მომცველობაზეც აცხადებს პრეტენზიას; მაგარამ საკითხის ისტორიული ასპექტით საფუძვლიანი განხილვა ნათელყოფს, რომ ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ბუნების გრძნობის სხვა ფორმებისაგან თვისებრივად განსხვავებულ მოვლენას წარმოადგენს<sup>1</sup>.

ილია ქაჯავაძე ქვეშარიტად ბუმბერაზი შემოქმედი და მოაზროვნეა. მრავალმხრივობა და სიღრმე ი. ქაჯავაძის ესთეტიკურ-თეორიული შეხედულებებისა და მხატვრული აზროვნებისა წინასწარ გვაგრძნობინებს და მიგვანიშნებს რმ დიდ სირთულესა და სიძნელეებზე, რომელიც დაკავშირებული იქნება ბუნების ესთეტიკური გრძნობის ილიასეული გაგების ახსნა-შეფასებასთან. მაგრამ, ამასთან ერთად, არსებობს პრობლემის ერთი შეხედვით გარეშე მხარე, რომელიც საკითხის კვლევა-ძიებას კიდევ უფრო ართულებს. მხედველობაში გვაქვს ის გარემოება, რომ ესთეტიკის მეცნიერებაში ბუნების ესთეტიკურ გრძნობის გაგება ანტიკური ხანიდან დღემდე შეხედულებათა პრინციპული სხვადასხვაობით ხასიათდება<sup>2</sup>. საესებით ბუნებრია აღნი-

---

1 იქნებ საჭირო იყო იმის განმარტება, რომ დებულებანი „ბუნების გრძნობა“ ან „ბუნების ესთეტიკური გრძნობა“ ოდნავადაც არ გულისხმობს იმას, რომ ადამიანისაგან დამოუკიდებელ თვისთავედ ბუნებას გრძნობა, კერძოდ, ესთეტიკური გრძნობა გააჩნია. გამოთქმის შინაარსი ანალოგიურია ობიექტური ქვეშარიტების საყოველთაოდ ცნობილი გაგებისა. ობიექტური ქვეშარიტება ცნობიერების შინაარსის ობიექტური სინამდვილით განსაზღვრულობას ნიშნავს. ქვეშარიტება (ან მცდარობა) აზრის ნიშანია და არა საგნისა. ასევე ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ადამიანის ცნობიერების საკუთრებაა და არა შეგნებისაგან დამოუკიდებელი თვისთავეადი ბუნებისა.

2 დაინტერესებულ მკითხველს შევახსენებთ, რომ ესთეტიკის ის ზოგადთეორიული საკითხები, რომელთა მონიშვნა წინამდებარე გამოკვლევის ხასიათმა მოითხოვა, არსებითად თუ სხვადასხვა ასპექტით ჩვენ დასმული და განხილული გვაქვს შრომებში: „ცნებისა და სახის შედარებითი ანალიზი“ (კრებული „ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები“, წიგნი I, თბ., 1963, გვ. 33—73); „ბუნების მხატვრული წარმოსახვის სპეციფიკა“ (დასახ. კრებული, წიგნი V, თბ., 1970, გვ. 170—204); „მხატვრული სახის კონკრეტულობის შესახებ“ (კრებული „ესთეტიკისა და ხელოვნებისმცოდნეობის საკითხები“, წიგნი II, თბ., 1975, გვ. 95—137); „მითოსი და ეთნო-ფსიქოლოგიის შემოქმედება“, წიგნი I — „მითოსური და მხატვრული ცნობიერება“, თბ., 1981; „ფსიქოლოგიური პარალელიზმის მითოსური საფუძველი და მხატვრული გამოსახვის ფორმა“ (კრებული „ლიტერატურულ-თეორიული ნაკვეყები“, თბ., 1982, გვ. 31—71).

შნულ კერძო საკითხშიც მატერიალისტურ-რეალისტური ესთეტიკის დაბირისპირება და ბრძოლა იდეალისტურ-ფორმალისტური ესთეტიკის სხვადასხვა მიმდინარეობებსა და გამოვლინებებთან.

ბუნების ესთეტიკური გრძნობის გენეზისისა და ისტორიული განვითარების მეცნიერულ ახსნას გვაძლევს მარქსისტული ესთეტიკა, რომლის მსოფლმხედველობრივ საფუძველს დიალექტიკური მატერიალიზმი წარმოადგენს. მიუხედავად მსოფლმხედველობრივი საფუძველის აღნიშნული ერთიანობისა ბუნების ესთეტიკურ გრძნობაზე მარქსისტ ესთეტიკოსთა შორის ერთიანი შეხედულება ჯერ კიდევ არ არის შემუშავებული. კვლევის მიმდინარეობაში ნაჩვენები იქნება, რომ ხშირად ეს შეხედულებანი გამომრიცხველად უპირისპირდებიან ერთმანეთს.

აღნიშნული გარემოება არსებითად აფერხებს ბუნების ესთეტიკურ გრძნობაზე აღრინდელი თუ ახალი დროის მოაზროვნისა და შემოქმედის მრწამისის სწორად გაგებასა და შეფასებას. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, სავსებით იმავე მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე ჩვენთვის საინტერესო საგანზე ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისის კვლევისას. თქმა არ უნდა, უსაფუძვლო იქნება ოცნება იმაზე, თითქოს ილია ჭავჭავაძე ამაღლდა ბუნების ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და განვითარების ბოლომდე თანმიმდევრულ მეცნიერულ-მატერიალისტურ გაგებამდე. ისტორიული თვალსაზრისით ეს შეუძლებელი იყო; რეალურად ამას აღვილი არ ჰქონია.

ი. ჭავჭავაძე მარქსამდელი რევოლუციონერი-დემოკრატების მატერიალისტური მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელია. ისტორიული თვალსაზრისით მარქსიზმის ამ წინამორბედი მატერიალისტური მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური ნაზრების შეზღუდულობას მეტ-ნაკლები ზომით ავლენს ი. ჭავჭავაძის მდიდარი მემკვიდრეობაც. და, თავისთავად ცხადია, მარქსისტული მეთოდოლოგიის მომარჯვებით ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური შეხედულებების და კერძოდ ჩვენთვის საინტერესო საკითხის შესწავლა მიზნად ისახავს იმ დონისა და დამსახურების გარკვევას რითაც ილია, როგორც მოაზროვნე და შემოქმედი, გონების თვალთახედვის წინაშე უნდა წარმოსდგეს. ცნობილია, რომ ისტორიული განვითარების რევოლუციურ-რაციონალური გაგების უმაღლესი დონიდან უფრო ნათლად და გარკვევით წარმოისახება განვლილი, წინარე საფეხურის ქეშმარიტი ხასიათი და მნიშვნელობა.

აუცილებელი ჩანს კვლევის შემდგომი მიმართულებების ზოგიერთი მომენტის წინასწარ მონიშვნა. საკვლევი თემის სახელდება, როგორც

ზემოთ მივუთითეთ, თითქოსდა კონკრეტულობას მოკლებული არ არის; მიუხედავად ამისა საჭიროა ახლავე დავსვათ ზოგიერთი დამატებითი კითხვა, რომელიც თემის კონკრეტულობას უფრო მოსახელთებელს გახდის. საქმე ის არის, რომ ცნება „ბუნების ესთეტიკური გრძნობისა“ ერთმნიშვნელოვანი არაა, იგი მრავალი წინააღმდეგობის მომცველია. დასაზუსტებელია ცნების როგორც მოცულობა, ასევე მისი შინაარსიც. საკითხს ვაყენებთ ბუნების ესთეტიკური გრძნობის შესახებ, მაგრამ ისმის დამატებითი კითხვა: რა, რომელ ბუნებას ვგულისხმობთ? აღმოჩნდება, რომ ამ საკითხის გაკვეყვას პრინციპული, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

ჯერჯერობით გავიხსენოთ მთელი სინამდვილის საყოველთაოდ ცნობილი დაყოფა სამ სფეროდ: ბუნება, საზოგადოება და ცნობიერება. როდესაც ცნობიერებისა და ყოფიერების გნოსეოლოგიური დაპირისპირება გვაქვს მხედველობაში ვამბობთ ხოლმე, რომ საზოგადოებრივი პრაქტიკის საფუძველზე ბუნებასა და საზოგადოებას, ე. ი. მთელ ობიექტურ სინამდვილეს (ყოფიერებას) ასახავს, აითვისებს ადამიანთა საზოგადოებრივი ცნობიერება. ობიექტური, მატერიალური სინამდვილე (იქნება იგი ბუნება თუ საზოგადოების ყოფიერება) აისახება ადამიანის საზოგადოებრივ ცნობიერებაში. დიალექტიკური მატერიალიზმის ფუნდამენტური დებულება, რომ ცნობიერება (შეორადი) ყოფიერების (პირველადის) ასახვაა, ცნობიერება რომ ყოფიერებაზეა დამოკიდებული და მით განისაზღვრება — ვრცელდება ცნობიერების ყოვლგვარ ფორმაზე და მათ შორის ესთეტიკურ ცნობიერებაზედაც. ესთეტიკური ცნობიერება და მისი გამოვლენის უმაღლესი ფორმა ხელოვნება და ლიტერატურა რომ სინამდვილის ასახვის სპეციფიკური ფორმაა, ეს არ ეწინააღმდეგება ზემოთაღნიშნულ ზოგად განსაზღვრებას.

მატერიალისტურ ესთეტიკას მისი ისტორიული განვითარების არც ერთ ეტაპზე საეჭვოდ არ გაუხდია ის ზოგად-არსებითი, განმსაზღვრელი დებულება, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა სინამდვილის ასახვის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს. ამ მიმართებით საკითხის ისტორიულ ასპექტით განხილვა, როგორც ზემოთ ვთქვით, ძალიან დიდ დროსა და ადგილს მოითხოვდა. რის საშუალებაც აქ არ არის. მოკლედ შევნიშნავთ, რომ რუსი რევოლუციურ-დემოკრატების მიერ განვითარებული ესთეტიკური შეხედულებები, ეპოქის შესატყვისი ახლებური თვალსაზრისი ხელოვნებასა და ლიტერატურაში საზოგადოებრივ ცხოვრების შემოქმედებით-კრიტიკულ ასახვის, მისი შემეცნებითი და ცხოვრების გარდამქმნელი როლის შესახებ — დიდი პროგრესულ-რევო-

ლუციური მოვლენა იყო; იგი მნიშვნელოვან კეთილსმყოფელ ზეგავლენას ახდენდა ქართველ სამოციანელების ფილოსოფიური და ესთეტიკურ-თეორიული თვალსაზრისის ფორმირებაზე, მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკაზე. იგულისხმება, აქ უწინარეს ყოვლისა მხედველობაში გვაქვს ქართველი სამოციანელების ღირსეულ მედროშის დიდი ილიას ესთეტიკური შეხედულებანი და მხატვრული შემოქმედება.

მაგრამ ჩვენი ინტერესის საგანს ხომ კონკრეტული საკითხი — ბუნების ესთეტიკური გრძნობა შეადგენს. ამ საკითხზე რუსი რევოლუციონერი დემოკრატების, განსაკუთრებით, ნ. ბელინსკისა და ნ. ჩერნიშევსკის შეხედულებათა ერთიანობა-განსხვავება, მასთან ი. ჭავჭავაძის შეხედულებათა მიმართება განსაკუთრებული ინტერესის აღმძვრელია. საქმე გვაქვს არა მხოლოდ მსგავსება-ერთიანობასთან, არამედ ილიას შეხედულების თვითმყოფ ორიგინალობასთან, რაც რასაკვირველია, კვლევის პროცესმა უნდა გამოავლინოს.

კვლევის კონკრეტული ინტერესის შესაბამისად მთავარი და ძირითადი იქნება საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად იყო მიგნებული და გაცნობიერებული ზემოთ დასახელებული მოაზროვნეების მიერ (და საერთოდ წინა მარქსისტულ ესთეტიკაში) სინამდვილისადმი ესთეტიკური გრძნობის მიმართებაში დიფერენცირების შეტანის აუცილებლობა. ეს პრობლემა მთელი მარქსამდელი ესთეტიკის შეუწელებელი ინტერესის, წვალებისა და ჯახირის საგანია. მარქსისტული ესთეტიკის წინამორბედი ესთეტიკოსები მთელი სიგრძე-სიგანით გრძნობენ აღნიშნული პრობლემის განსაკუთრებულ აქტუალობასა და სიძნელეს; ეძიებენ მისი მეცნიერული გადაწყვეტის ახალ გზას; აგნებენ და ითვალისწინებენ ზოგიერთ მომენტს, რომლებიც თანამედროვე მეცნიერულ ესთეტიკის საგანძურში შემოდის.

ვიმეორებთ, ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ი. ჭავჭავაძის (საერთოდ რევოლუციონერი-დემოკრატების) თეორიულ ნააზრევსა და მხატვრულ შემოქმედებაში შესწავლილი და შეფასებული უნდა იქნეს ესთეტიკის მეცნიერების განვითარების იმ მაღალი პოზიციებიდან, რომელსაც საჭირო და აუცილებელი დიფერენცირება შეაქვს ესთეტიკური ცნობიერების ობიექტური სინამდვილისადმი მიმართებაში. ესთეტიკის მეცნიერებამ უკვე მიაღწია განვითარების იმ დონეს, როდესაც მას ესთეტიკური გრძნობის (და მისი გამოვლენის უმაღლესი ფორმის — ხელოვნებისა და ლიტერატურის) სინამდვილესთან მიმართებაში შეაქვს საჭირო და აუცილებელი დიფერენცირება. ამ დიფერენცირების ძირითადი მომენტები შესაძლებელია შემდე-

გი საეკლესიოებო პუნქტების სახით ჩამოვყალიბოთ: 1) არის თუ არა ესთეტიკური გრძნობის მიმართებისა და ასახვის ობიექტი ადამიანის შეგნებისა და არსებობისაგან დამოუკიდებელი თავისთავადი ბუნება? 2) რა კონკრეტულ შინაარსს გულისხმობს სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების მეცნიერული გაგება, კერძოდ საზოგადოებრივი პრაქტიკის საფუძველზე „ბუნების გაადამიანურებისა“ და „ადამიანის გასაგნობრივების“ ცნებები? 3) რა დადებითი აზრი შეიძლება გააჩნდეს მსჯელობას ესთეტიკური გრძნობის სინამდვილისადმი მიმართების, ხელოვნებისა და ლიტერატურაში სინამდვილის ასახვის შესახებ, მაშინ როდესაც სინამდვილის ცნებაში არ არის შეტანილი საკირო და აუცილებელი დიფერენცირება?

ობიექტური სინამდვილის ცნება ფართო ცნებაა; პროფ. ს. წერეთელი ანალოგიურ შემთხვევაში იტყვოდა — გა დ ა მ წ ვ დ ო მ ი ცნებააო, რომელიც მოიცავს ადამიანის არსებობისა და შეგნებისაგან დამოუკიდებელ თავისთავად ბუნებას და ადამიანთა საზოგადოებრივ ყოფიერებას (მოცემულ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს საზოგა-

---

3 ადამიანის არსებობისა და შეგნებისაგან დამოუკიდებელ ბუნებაში არ იგულისხმება მხოლოდ ის ბუნება, რომელიც ადამიანის გაჩენამდე არსებობდა. ადამიანის წარმოშობამდე არსებული ბუნებისადმი (სამყაროსადმი) ადამიანის ესთეტიკური გრძნობის მიმართებაზე მსჯელობა შეუძლებელია იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მაშინ ადამიანი არ არსებობდა, ამასთან ერთად, მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ურყევი პრინციპი მდგომარეობს იმაში, რომ ღელამიწა, მზე, მთვარე, მთები, მდინარეები, ფლორისა და ფაუნის აურაცხელი წარმომადგენლები, მთელი უსასრულო სამყარო, მისი ობიექტური კანონზომიერებით, ადამიანის წარმოშობის შემდეგაც არსებობს ის უკანასკნელის არსებობისა და შეგნებისაგან (ცნობიერებისაგან) დამოუკიდებლად. ახლავ შევნიშნავ, რომ ბუნება, მის თავისთავადობაში, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ასახვის, შემეცნების საგანია და არა ესთეტიკური გრძნობისა და ცნობიერების უმაღლესი გამოვლენის — ხელოვნებისა და ლიტერატურისა.

სინამდვილისადმი ესთეტიკური გრძნობისა და ცნობიერების ორიენტაცია ღირებულებითი ორიენტაციაა. მაგრამ ეს არაერთარ საფუძველს არ გვაძლევს იმისათვის, რომ ღირებულებითი კატეგორიის რაიმე ფორმა გვაპერტელოთ თავისთავად ბუნებაზე, ბუნების მოვლენათა შორის ობიექტურ მიზეზ-შედეგობრივ დამოკიდებულებაზე. ღირებულებითი კატეგორია, მისი ობიექტური საფუძელითა და ცნობიერი წარმოსახვით, მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმართ გამოიყენება. ამიტომ, მაგალითად, დღეს ვეპყრობდით მთარული მოსახრება თითქოს ვაჟა „ამაღ დღა ბუნების თავისთავადი ღირებულებების“ გაგებამდე — სრული გაუგებრობის ნაყოფია. ასეთი სოფგაგება ნაკლებად განვითარებული ადამიანისათვის იყო დამახასიათებელი, რომლის კრიტიკულ შეფასებას ვაჟამ დიდი შემოქმედებითი ძალა და ენერჯია შეაღია. ეს ვაჟვას ერთ-ერთი მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობის დამსახურებაა. ამავე თვალსაზრისზე იღვა ი. ჰაეჰვაძე, თუმცა მას საკითხი არ დაუსვამს და არ განუხილავს იმ სისრულითა და მრავალმხრიობით, რასაც ვაჟა-ფშაველასთან აქვს ადგილი.

დღების არსებობისა და განვითარების ობიექტური კანონზომიერება). როგორც ვთქვით, ესთეტიკური ცნობიერება არ ასახავს თავისთავადი ბუნების ობიექტურ კანონზომიერებას; წინააღმდეგ შემთხვევაში საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების და ხელოვნების შინაარსი ერთი და იგივე იქნებოდა და განსხვავება მხოლოდ გამოსახვის ფორმაში უნდა გვეპოვნა; როგორც ცნობილია, ესთეტიკაში ასეთი თვალსაზრისიც არსებობს.

მიუხედავად ზემოთ აღნიშნულისა რეალისტური ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის თეორიაში ფაქტიურად მაინც უპირატესობით სარგებლობს თვალსაზრისი, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვაა<sup>4</sup>. კანონზომიერია, რომ შესაბამის ლიტერატურაში სწორედ ამ დებულებას ესმება ხაზი. უდავოდ, ჭეშმარიტებისაკენ მიმავალ გზაზე განსაზღვრების ზოგად-აბსტრაქტიულობა (სინამდვილის ასახვა საერთოდ) შემდგომ კონკრეტულობას იძენს, კონკრეტული შინაარსით ივსება (არა საერთოდ სინამდვილის, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვა). თუმცა ჩვენ მაინც აღმოვიჩნდებით ახალი სიძნელის წინაშე, რომელიც თავის რაციონალურ გადაწყვეტას მოითხოვს.

მოვნიშნოთ ამ სიძნელის ზოგიერთი ასპექტი: 1) ვამბობთ, ხელოვნება და ლიტერატურა საზოგადოებრივ ცხოვრებას ასახავსო, მაგრამ ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა მხარეს ხომ ასახავს (შეიმეცნებს) მრავალი საზოგადოებრივი მეცნიერება, რომლებსაც, ნორმალურ ვითარებაში, არავინ აურევს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ეს უკანასკნელნი, საზოგადოებრივ მეცნიერებათაგან განსხვავებით, საზოგადოებრივი ცხოვრების ემოციურ-ესთეტიკური, მხატვრული ასახვაა; ცხოვრებისეული სინამდვილისადმი ღირებულებით-ესთეტიკური ორიენტაციის გამოვლენაა. 2) თავისთავადი ბუნება, როგორც მატერიალური ყოფიერება, ადამიანის არსებობისა და შეგნებისაგან დამოუკიდებელი სინამდვილეა, მაშინ როდესაც საზოგადოების მატერიალური ყოფიერება ადამიანთა საზოგადოებრივი არსებობისა და ურთიერთობისაგან დამოუკიდებელად არ არსებობს. თუმცა ფილოსოფიური მატერიალიზმის ძირითადი დებულება ცნობიერებისაგან ყოფიერების დამოუკიდებლობის შესახებ აქაც ძალაშია: საზოგადოებრივი ყოფიერება აისახება საზოგადოებრივ

---

<sup>4</sup> როდესაც ობიექტური სინამდვილის ცნებაში საქირო და აუცილებელი დიფერენცირება გათვალისწინებული არ არის, მაშინ ჩვეულებრივ ამბობენ ხოლმე — ხელოვნება და ლიტერატურა ასახავს ბუნებასა და ადამიანთა ცხოვრებასო. ამას კი პრობლემის სწორ ახსნა-გაშუქებაში დიდი არეუ-ღარევა შეაქვს.

ცნობიერებაში. ეს უკანასკნელი პირველზეა დამოკიდებული და გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით მეორადი მოვლენაა. 3) სპეციფიკა ესთეტიკური გრძნობის სინამდვილასადმი მიმართებისა, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში საზოგადოებრივი ცხოვრების, გაადამიანურებული ბუნების მეტაფორული წარმოსახვისა — უნდა გაარკვიოს მეცნიერულმა ესთეტიკამ და კვლევის უძირითადესი საკითხი იქნება შინაარსისა და ფორმის დიალექტიკური ერთიანობა ხელოვნებაში. 4) საფუძველშივე შემცდარია თვალსაზრისი, რომელიც ხელოვნების ესთეტიკურობას მხოლოდ და მხოლოდ ფორმის მშვენიერებაში, მის მომხიბვლელობაში ხედავს. უზოგადესი დებულება, რომ შინაარსი განსაზღვრავს ფორმას მთლიანად და სავსებით ვრცელდება ხელოვნებაზეც. ხელოვნების ესთეტიკურობა ცალკე შინაარსის ან ცალკე ფორმის ესთეტიკურობაში კი არ ვლინდება, არამედ ესთეტიკური შინაარსისა და ესთეტიკური ფორმის დიალექტიკურ ერთიანობაში<sup>5</sup>.

სხვა საკითხია ის გარემოება, რომ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში შინაარსისა და ფორმის დიალექტიკური ერთიანობა თავისი მკვეთრად გამოხატული სპეციფიკით ხასიათდება. ჩვენი მსჯელობა შეეხება მხოლოდ იმას, რომ ამ სპეციფიკის გამოკვლევა შეუძლებელია შინაარსისა და ფორმის უზოგადეს კატეგორიის მეცნიერული გაგების გათვალისწინების გარეშე.

კვლევა-ძიების ძირითადი თეორიული ასპექტები რომლებზედაც ჩვენ მიუთითებთ მთლიანად უნდა იქნეს გათვალისწინებული ბუნების ესთეტიკური გრძნობის ილიასეული მრწამსის გარკვევისათვის. მართალია, მოკლედ შეეცხეთ იმ თეორიულ წანამდგერებს, რომლითაც უნდა ვიხელმძღვანელოთ საკვლევე თემის შესწავლის დროს, მაგრამ, ვფიქრობთ, აქამდე გამოთქმული მოსაზრებებიდან უკვე შესაძლებელია გამოვიტანოთ შემდეგი არსებითი დასკვნა: დებულებანი ბუნების ესთეტიკური გრძნობის ან ხელოვნებისა და ლიტერატურაში სინამდვილის ასახვის შესახებ, თვით სინამდვილის ცნების შინაარსისა და მოცულობაში საჭირო და აუცილებელი დიფერენცირების შეტანის, ცნების შემდგომი დაკონკრეტების გარეშე — არ იძლევა საფუძველსა და გარანტიას დამუშავებული საკი-

---

<sup>5</sup> ძირითადი თეორიული ასპექტები, რომლებიც ზემოთ მოვნიშნეთ, დამოუკიდებელი კვლევის საგანია. ჩვენი მიზანია ესთეტიკური გრძნობის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის სინამდვილისადმი მიმართების მეტისმეტად ზოგად-აბსტრაქტული შინაარსი დავაოწკრებოთ და ამით კვლევის საგანში საჭირო სიცხადე და გარკვეულობა შევიტანოთ. ამის გარეშე შეუძლებელია ი. კვავუაძის რთული და საინტერესო ესთეტიკური ნააზრავის გამოკვლევისა და შეფასების სწორი გზით წარმართვა.



თხის სწორი მიმართულებით კვლევისა და სასურველი შედეგების მოპოვებისათვის.

სამწუხაროდ, როგორც ეს შემდეგ თანდათანობით გახდება ნათელი, ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში ძირითადად ასეთ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, (რაც გვაიძულებს მას ხშირად გავუსვათ ხაზი). ეს გარემოება დაღს ასვამს და მნიშვნელოვნად აფერხებს ამა თუ იმ შემოქმედისა და მოაზროვნის ესთეტიკური თვალთახედვის გამოკვლევასა და სწორ შეფასებას. აღმოჩნდება, რომ ი. ჭავჭავაძის (ასევე, მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას), ესთეტიკური ნააზრების სწორი შეფასებისათვის აუცილებელია ზემოთ მონიშნული აბსტრაქტულობის დაძლევა და საკითხისადმი კონკრეტული მიდგომის ბოლომდე თანამიმდევრულად გატარება.

როგორც ეს მოსალოდნელი იყო ი. ჭავჭავაძის თეორიულ ნააზრებსა და მხატვრულ შემოქმედებაში ბუნების ესთეტიკური გრძნობის საკითხს მრავალი კუთხით განიხილავს პროფ. მ. დუდუჩავა სპეციალურ მონოგრაფიაში „ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა“<sup>6</sup>. ამასთან მხედველობაში გვაქვს დასახელებული ავტორის თეორიული გამოკვლევა, რომელშიც მოცემულია საერთოდ მშვენიერების და კერძოდ სინამდვილის მშვენიერებისადმი ხელოვნების მიმართების საკვანძო საკითხების გამოკვლევის ცდა<sup>7</sup>, (რომელშიც ავტორის ზოგადთეორიული თვალსაზრისია გადმოცემული).

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს აკად. გ. ჯიბლაძის გამოკვლევები; განსაკუთრებით კი ავტორის სისტემატური ხასიათის კაპიტალური მონოგრაფია „ილია ჭავჭავაძე“, რომელშიც ფართო ადგილი აქვს დათმობილი ილიას ესთეტიკური და ლიტერატურულ-კრიტიკული შეხედულებების შესწავლასა და შეფასებას<sup>8</sup>. მაგრამ ახლავე უნდა ვთქვათ, რომ კონკრეტული საკითხის კვლევის თეორიულმა ასპექტმა ჩვენი ყურადღების ცენტრში ასევე მოაქცია აკად. გ. ჯიბლაძის ესთე-

6 მ. დუდუჩავა, ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა (მეორე შეესებული გამოცემა), თბ., 1967 (აღძრულ საკითხთან დაკავშირებით გასთვალისწინებელია მთელი მონოგრაფია, თუმცა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყობს წიგნის მეორე სპეციალური თავი: „მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში“, გვ. 74—93).

7 მ. დუდუჩავა, ხელოვნების თავისებურების პრობლემები, თბ., 1970, ნაწილი პირველი, — „ხელოვნების ესთეტიკური არსის შესახებ“ (გვ. 19—96).

8 გ. ჯიბლაძე, ილია ჭავჭავაძე (მონოგრაფია), თბ., 1966; განყოფილება V—„ილია ჭავჭავაძე და ხელოვნების რეალისტური თეორია“ (გვ. 563—639).

ტიკურ-თეორიული ნაშრომი — „ხელოვნება და სინამდვილე“, განსაკუთრებით ნაშრომის III და IV განყოფილება<sup>9</sup>.

პროფ. ვ. გაგოიძემ ფილოსოფიურ-თეორიული თვალსაზრისით შეისწავლა და შეაფასა ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკური შეხედულებანი, რასაც კავშირი აქვს ჩვენი კვლევის კონკრეტულ საკითხთან<sup>10</sup>. ასევე ვითვალისწინებთ პროფ. ა. თავაძისა<sup>11</sup> და მკვლევარ ვ. კუპრავეას<sup>12</sup> სპეციალურ გამოკვლევებს. გასათვალისწინებელია პროფ. დ. ლაშქარაძის ბოლო დროს გამოქვეყნებული ნაშრომი<sup>13</sup>, რომელშიც განხილულია ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ შეხედულებათა მიმართება ლესინგის, გოეთეს, შილერის, ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებებთან.

აქვე უნდა მივუთითოთ პროფ. მ. კვესელავას ზოგიერთ ნაშრომზე, რომლებიც ყურადღებას იპყრობს არა მაინცდამაინც ბუნების ესთეტიკური გრძნობის ილიასეული მრწამსის გამოკვლევის თვალსაზრისით, არამედ ბუნების მშვენიერებისა და პოეტური ხილვის შესახებ იმ ზოგადთეორიული შეხედულებებით, რომელზე დაყრდნობითაც მკვლევარი ცდილობს ვაჟა-ფშაველას ესთეტიკური მრწამსისა და პოეტური სამყაროს საიდუმლოების ახსნა-შეფასებას. ჩვენთვის მკვლევარის თეორიული თვალსაზრისი და პოზიციაა საინტერესო, რომლის სისწორე უნდა შემოწმდეს არა მხოლოდ ვაჟა-ფშაველას, არამედ ყოველი შემოქმედისა და მოაზროვნის, ცხადია, მათ შორის ილია ჭავჭავაძის მი-

---

<sup>9</sup> ვ. ჭ ი ბ ლ ა ძ ე, ხელოვნება და სინამდვილე, I, მეორე გამოცემა, თბ., 1955. მესამე განყოფილება — „რა არის ესთეტიკა“ (გვ. 335—405); მეოთხე განყოფილება: „პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა“, (გვ. 406—544). ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების პრობლემას ავტორი განიხილავს ფართო ისტორიულ-პლანში — ძველი ანტიკური ხანიდან დღემდე. ამასთან, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს რუსი რევოლუციონერი დემოკრატების და ქართველ სამოციანელთა მეთაურის ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ შეხედულებათა შედარებით ანალიზს, იმ ასპექტების წინა პლანზე წამოწევით, რომლებიც მოცემულ შემთხვევაში ჩვენი განსაკუთრებული ინტერესების საგანს შეადგენს.

<sup>10</sup> ვ. გაგოიძე, ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობა, თბ., 1962; თავი მეორე: „ესთეტიკური შეხედულებანი“ (გვ. 119—172).

<sup>11</sup> ა. თავაძე, ილია ჭავჭავაძის ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებანი, თბ., 1954.

<sup>12</sup> ვ. კუპრავეა, ილია ჭავჭავაძე ხელოვნების დანიშნულების შესახებ, თბ., 1957.

<sup>13</sup> დ. ლაშქარაძე, გერმანული კლასიკური ლიტერატურა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში, თბ., 1981.

მართაც; პრობლემის სწორედ ეს მხარე იქნება ჩვენი განხილვისა და 'შეფასების საგანი'<sup>14</sup>.

სხვადასხვა ასპექტით და მეტ-ნაკლები სისრულით ი. ჭავჭავაძის ლიტერატურულ-კრიტიკულ და ესთეტიკურ შეხედულებებზე მოსაზრებანი აქვთ გამოთქმული პროფესორებს: მ. ზანდუკელს, გ. აბზიანიძეს, ალ. კალანდაძეს, ა. გაჩეჩილაძეს, დ. გამეზარდაშვილს, აკ. კენჭოშვილს, აკ. სურგულაძეს, პ. რატიანს, ბ. ბარდაველიძეს, ვ. ვახანიას, ცნობილ შკვლეუარსა და ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა კრიტიკულ გამომცემელს პ. ინგოროყვას და სხვ.<sup>15</sup>

ზემოთ ჩვენ ჩამოთვლის წესით მივუთითეთ იმ ავტორებსა და გამოკვლევებზე, რომლებიც მეტ-ნაკლები ზომით ეხებიან ბუნების ესთეტიკურ გრძნობას ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში. შემდეგ შესაბამისი დებულებანი ყველა საჭირო შემთხვევებში მოხმობილი იქნება და საკვლევ თემასთან მიმართებაში მათი ურთიერთ შეჭერებით, უკვე მოპოვებულის სრული გათვალისწინებით, შევეცდებით ზოგიერთი ახალი მოსაზრების წამოყენებასა და დასაბუთებას.

---

<sup>14</sup> მხედველობაში გვაქვს პროფ. მ. კვესელავას „ფაუსტური პარადოქსები“, ორ ტომად, თბ., 1961. პირველი ტომის მეექვსე თავი („ზოიადი საუკუნე“, გვ. 454—512), რომელიც არსებითად ი. ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი და შრომის სუფევის საუკუნის სოციალურ პრობლემას ეხება. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „პარადოქსების“ პირველი ტომის მეორე თავი („ლაშარის გმირი“, გვ. 68—141); იგი ძირითადად ვაჟა-ფშაველას ეძღვნება, მაგრამ, როგორც ზემოთ ვთქვით, ბუნების ესთეტიკური გრძნობის ზოგადთეორიული ასპექტების ავტორისეულ გაგებას მოიცავს. იგივე ითქმის მ. კვესელავას მონოგრაფიაზე — „პოეტური ინტეგრალები“, თბ., 1977; განსაკუთრებით კი მონოგრაფიის იმ პარაგრაფებზე, რომლებიც 115—143 გვერდებზეა გაშლილი.

<sup>15</sup> მხედველობაში გვაქვს დასახელებული ავტორების შემდეგი შრომები: მხ. ზანდუკელი, თხზულებანი, II, ახალი ქართული ლიტერატურა, თბ., 1976; გ. აბზიანიძე, XIX საუკუნის ქართული აზროვნების ისტორიიდან, თბ., 1959, (განსაკ. გვ. 71—87); ალ. კალანდაძე, „საქართველოს მოამბე“, თბ., 1963; ა. გაჩეჩილაძე, ნარკვევები XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1963; დ. გამეზარდაშვილი, ქართული ლიტერატურისა და კრიტიკის ისტორიიდან. 2, თბ., 1974; აკ. კენჭოშვილი, ილია ჭავჭავაძე (მხატვრული შემოქმედების საკითხები), თბ., 1962; შ. რადიანი, ახალი ქართული ლიტერატურა, წიგნი I, თბ., 1952, გვ. 366—377; აკ. სურგულაძე, ქართული საზოგადოებრივი აზრი XIX საუკუნის მეორე ნახევარში (განსაკუთრებით თავები II—IV); პ. რატიანი, ილია ჭავჭავაძე (მოღვაწეობა და აზროვნება); თბ., 1965; ბ. ბარდაველიძე, პერსონაჟის ხატვის პრინციპები ქართულ რეალისტურ პროზაში (XIX ს.); პ. ინგოროყვა, ილია ჭავჭავაძე, თბ., 1962. ვ. ვახანიას, ქართველი სამოციანელები და რეალიზმის საკითხები (ავტორიფერატი სალიქტორო დისერტაციისა), თბ., 1973, გვ. 8—22 (რუს.).

## თ ა ვ ი ი I

ი. ზამთარის თვესა და სინამდვილისა დიფერენცირებისა და მხატვრული ცნობიერების სინამდვილესთან მიმართების კონკრეტული შინაარსის შესახებ

ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ და ლიტერატურულ-კრიტიკულ შეხედულებებზე შექმნილი მდიდარი სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობა გვარწმუნებს, რომ რიგი მკვლევარებისა არ სვამენ და, მაშასადამე არც პასუხობენ ახლა ჩვენთვის საინტერესო საკითხს.

ილია ჭავჭავაძის შეხედულებანი და მოსაზრებანი, რომელი ასპექტითაც არ უნდა გვაინტერესებდეს იგი, უალრესი სისტემატურებით, შკაცრი ლოგიკური თანამიმდევრობით, შესაშური მონუმენტურობით ხასიათდება; საბოლოო ანგარიშით ჩვენ საქმე გვაქვს მეცნიერების სხვადასხვა დარგში ფრიალ განსწავლული, ფართო ერუდიციისა და აღმშენებლობითი ნიჭის მოაზროვნესთან, რომლის მხატვრული ნიჭიერებაც ასევე ამადლებული, მარად უჭკნობი და განმაცვიფრებელია. ილიას შემოქმედებით-აღმშენებლობით უნარის ამ მონუმენტურ ხასიათს ყოველთვის უნდა ვითვალისწინებდეთ; შთაგონებული უნდა ვიყოთ იმ სამართლიანი რწმენით, რომ მსოფლმხედველობრივი ჩამოყალიბების შემდეგ თავისი ესთეტიკურ-თეორიული და მხატვრული შემოქმედების განმსაზღვრელი პრინციპებისათვის მას არასოდეს უღალატია.

1. სინამდვილის დიფერენცირების ილიასეული გაგება და მისი მნიშვნელობა ცნობიერების ფორმათა სპეციფიკის გათვალისწინებისათვის

„არა, ბუნებაში ღმერთს არ შეუქმნია შალაღი და მდაბალი საგანი, უოველი საგანი შალაღია თავის კვალობაზე... მაშასადამე უოველი საგანი (ღირსია) ერთნაირად გამოთქმისა“,

ი ლ ი ა

ადრე იმაზე მივეუთითებთ, რომ ყოფიერებისა და ცნობიერების დაპირისპირების დროს ბუნებასა და საზოგადოებაზე ვმსჯელობთ, როგორც დაპირისპირების ყოფიერებით, საგნობრივ-მატერიალურ მხარე-

ზე, რომელსაც მეორე მხარე — ცნობიერება ასახავს, შეიმეცნებს. ცნობიერება უმაღლესად განვითარებული მატერიის ადამიანის ტვინის პროდუქტია; იგი იდეალური მოვლენაა, რომლის ჩამოშორება ადამიანის ტვინისაგან (ე. ი. განვითარებული მატერიალური სუბტრატისაგან) არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება<sup>16</sup>.

საზოგადოებას ბუნებასაგან განსხვავებული სპეციფიკა გააჩნია, რომლის კანონზომიერების გამოკვლევა მარქსიზმის მსოფლიო-ისტორიულ დამსახურებას შეადგენს. შესაბამის ლიტერატურაში დასაბუთებელია, რომ ილია ჭავჭავაძე, მშობელი ქვეყნის მაშინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების უზღულდულობის გამო, დიალექტიკურ, მითუფრო ისტორიულ მატერიალიზმამდე არ ამადლებულა. თუმცა ი. ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობის მატერიალისტურ საფუძვლებში ხშირად არის გამოვლენილი დიალექტიკისა და ისტორიის მეცნიერული გაგების ცალკეული ელემენტები<sup>17</sup>.

მხედველობაში მისაღებია ის გარემოება, რომ ი. ჭავჭავაძე თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის მთელ მანძილზე მშობელი ერის საზოგადოებრივი ცხოვრების შუაგულში იდგა, რაც მას ბიძგს აძლევდა საკუთარი ფილოსოფიური მოსაზრებანი წამოეყენებინა და განევითარებინა ესთეტიკის, ეთიკის, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ საკითხებზე მსჯელობის დროს, რელიგიისადმი დამოკიდებულებაში. მხედველობაში აქვს რა საკითხის ეს მხარე პროფ. ვ. გაგოიძე წერს: „ილია ჭავჭავაძის ფილოსოფიური შეხედულებანი მჭიდროდ არის გადანასკვეული მის მოსაზრებებთან ესთეტიკის, ეთიკის, რელიგიის და სხვა საკითხებ-

---

16 ჩვენ აქ ფილოსოფიური მატერიალიზმის ანბანურ, მაგრამ ფუნდამენტურ დებულებებზე მივუთითეთ, რომელიც თითქოსდა ყველასათვის იოლად მისაწვდომი და გასაგებია. სამწუხაროდ, არაიშვიათია შემთხვევა, როდესაც პრინციპული საკითხების განხილვის დროს აღნიშნულ „ანბანურ“, მაგრამ მსოფლმხედველობრივ დებულებებს მთლიანად ივიწყებენ. მაგალითად, ესთეტიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთაგან (რომლებიც უყოყმანოთ აღიარებენ, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა ცნობიერების ფორმაა) ზოგიერთი მათგანი მაინც ავითარებს მოსაზრებას, თითქოსდა მხატვრული ნაწარმოები (რაკი იგი შემოქმედმა უკვე შექმნა) — ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. ეს არის ფილოსოფიური მატერიალიზმის იმ ანბანური, მაგრამ პრინციპულ-ფუნდამენტური დებულების დავიწყება, რის შედეგადაც ესთეტიკა და ხელოვნების თეორია რეალური და ლოგიკური აუცილებლობით ფილოსოფიური იდეალიზმის და რელიგიის სარბიელზე გადაინაცვლებს.

17 ეს საკითხები საფუძვლიანად აქვს გამოკვლეული პროფ. ვ. გაგოიძეს, მონოგრაფიაში „ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობა“ (თბ., 1962); იხ. განსაკუთრებით: მონოგრაფიის პირველი და მეხუთე თავები („ფილოსოფიური შეხედულებანი“, გვ. 43—119; „სოციოლოგიური თეოსაზრისი“, გვ. 267—318).

თან. მეტიც შეიძლება ითქვას: ბევრი მისი ფილოსოფიური თვალსაზრისი ამ უკანასკნელ საკითხებზე მსჯელობისას არის გამოთქმული<sup>18</sup>. ესთეტიკის იმ კერძო საკითხშიც, რომელსაც ჩვენ განვიხილავთ, ვფიქრობთ, ნათლად გამოჩნდება ი. ჰაეჰავაძის ზოგადმსოფლმხედველობრივი პოზიცია.

ი. ჰაეჰავაძეს თავისთავადი ბუნება, ობიექტური სინამდვილის (საზოგადოებრივი ყოფიერებისაგან განსხვავებული) ნაწილი, აქვს მხედველობაში, როდესაც წერს: „განა ყოველი საგანი თავის კვალობაზე არ არის მაღალი...? პოლიპი, რომელიც ძლივს აჩენს თავის სულიერობას (სიცოცხლეს, ბ. დ.), ისე ცხადად მოგვიტხრობს ღვთის ძლიერებასა, როგორც მზე, ეს ქვეყნის მაცხოვრებელი მნათობი. ინფუზორია, რომელნიც მილიონობით არიან ერთ მუჟა წყალში, ისევე საკვირველნი არიან, როგორც მოძრაობა მედიდურ ცაში მილიონთა პლანეტათა. ერთი მუჟა ლაფის ნაწილთა დაკავშირება ისეთი საკვირველია, როგორც ვარდის მშვენიერების გამოცხადება. არა, ბუნებაში ღმერთს არ შეუქმნია მაღალი და მდაბალი საგანი, ყოველი საგანი მაღალია თავის კვალობაზე და ერთნაირად მოგვიტხრობს იმ დიდ სულზედ, რომელიც აცხოვრებს მთელს ქვეყანასა. მაშასადამე ყოველი საგანი (ღირსია) ერთნაირად გამოთქმისა“<sup>19</sup> (დაყოფა ჩემია).

მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ ციტირებულ დებულებაში ილია მიმართავს მეტაფორულ სიტყვა-თქმებს<sup>20</sup>, მთლიანი კონტექსტის დე-

<sup>18</sup> ვ. გაგოძე, ილია ჰაეჰავაძის მსოფლმხედველობა, თბ., 1962, გვ. 118.

<sup>19</sup> ი. ჰაეჰავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III, თბ., 1953, გვ. 446. ვსარგებლობთ ი. ჰაეჰავაძის თხზულებათა ანთომეულით, რომელიც პ. ინგროსკის რედაქტორობით გამოიცა: ტ. I, თბ., 1951; ტ. II, თბ., 1950; ტ. III, თბ., 1953; ტ. IV, თბ., 1955; ტ. V, თბ., 1955; ტ. VI, თბ., 1956; ტ. VII, თბ., 1956; ტ. VIII, თბ., 1957; ტ. IX, თბ., 1957; ტ. X, თბ., 1961. შემდეგ, ადგილის ეკონომიისათვის, ტექსტშივე მივუთითებთ: არაბული ციფრით ტომს, რომაულით — ციტირების გვერდს.

<sup>20</sup> მაგალითად გამოთქმა: „პოლიპი, რომელიც ძლივს აჩენს თავის სულიერობას...“ სიცოცხლის უდაბლეს ფორმაზე მითითებაა და არ ნიშნავს იმას, რომ პოლიპს რაიმე სულიერი თვისება გააჩნია; გამოთქმაში „მზე, ეს ქვეყნის მაცხოვრებელი მნათობი“ — არ შეიძლება ვიგულოვით მითოსური ცნობიერების გადმონაშთი, ან ტელეოლოგიური თვალსაზრისის გამოვლენა. „ბუნებაში ღმერთს არ შეუქმნია მაღალი და მდაბალი საგანი...“ ნიშნავს არა იმას, რომ თავისთავადი ბუნების აურაცხელი მოვლენები ღმერთმა განუტრეკლობით შექმნა, არამედ იმას, რომ საშუარო, სინამდვილე ღმერთს არ შეუქმნია. „ყოველი საგანი... ერთნაირად მოგვიტხრობს იმ დიდ სულზე“ — სიტყვა სულში ღმერთის გონიერება კი არ იგულისხმება, არამედ ბუნების, მთელი ობიექტური სინამდვილის სწორედ ობიექტური კანონზომიერება.

დააზრი სადავო არ არის. ილია ჩამოთვლის „ერთობ კაცთ-გარეთი ბუნებინ“ I, II, 124), „მთელი უტყვი ბუნების“ (V, 148) საკმაოდ მრავალ და თავისი ობიექტური თვისებებით ერთმანეთისაგან ძლიერ დაშორებულ მოვლენებს (პოლიპი — შზე, ინფუზორია. — პლანეტები, „ერთი მუქა ლაფი“ — „ვარდის მშვენიერების გამოცხადება“) და გვისაბუთებს იმ მართებულ შეხედულებას, რომ „ბუნებაში ღმერთს არ შეუქმნია მაღალი და მდაბალი საგანი“, რომ, ყოველი საგანი (ღირსია) ერთნაირად გამოთქმისა“. ციტირებული დებულება ავლენს ავტორის ათეისტურ თვალსაზრისს, მაგრამ ახლა ჩვენთვის მთავარია „კაცთ-გარეთი“, ე. ი. თავისთავადი ბუნების მოვლენებისადმი მაღალის (ამაღლებულის) და მდაბალის ესთეტიკური კატეგორიების მიყენების შეუძლებლობა; საქმე ის არის, რომ თავისთავადი ბუნების მოვლენები ამ მხრივ, (ასევე ზნეობრივი თვალსაზრისით) სრულად განურჩეველია. ეს არის სავსებით მეცნიერული თვალსაზრისი, რომელსაც ილია ნათლად, გარკვევით გამოთქვამს.

სრული უგუნურობა იქნებოდა ფიქრი იმავე, თითქოს ილიას არ გაეგებოდა ის მარტივი გარემოება, რომ პოლიპი და შზე, ინფუზორია და პლანეტები, ლაფი და ვარდი თავიანთი ბუნებრივ-ობიექტური თვისებებით ერთმანეთისაგან მრავალმხრივ განირჩევიან. ილია სრულიადაც არ უაყროფს თავისთავადი ბუნების აურაცხელ მოვლენათა მრავალფეროვნებას და, მაშასადამე, ერთმანეთისაგან განსხვავებას.

მაგრამ არის ამ მოვლენების შედარებისა და შეფასების სხვა ზომა, რომელიც გვკარნახობს იმ კუთხარიტებას, რომ „ყოველი საგანი (ღირსია) ერთნაირად გამოთქმისა“. ვინც ესთეტიკური გრძნობის, მაგალითად, ამაღლებულისა და მდაბალის ობიექტური საფუძვლად მიიხსიან თავისთავად (უაღამიანო) ბუნებაში დაეძებს მას ილია გესლიან და მომაკვდინებელ კითხვას უსვამს: „გონიერი და ჭკვის მისაღები საფუძველი მაჩვენეთ, რომ დავიჯერო ეგრეთი განყოფა მისი, რაც ბუნებით განუყოფელია“ (III, 446). ამასთან, არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმასაც, რომ ილიას მიერ ესთეტიკის ერთი კატეგორიის — ამაღლებულის (კორელატი — მდაბალის) მიმართ უზოგადესი წესით გამოთქმული თვალსაზრისი მთლიანად და სავსებით ვრცელდება ესთეტიკის სხვა კატეგორიებზე, როგორცაა: მშვენიერი (კორელატი — მახინჯი), ტრაგიკული, კომიკური. მსჯელობა შეეხება ესთეტიკის არა რომელიმე ერთი კატეგორიის მიუყენებლობას თავისთავადი (უაღამიანო) ბუნების მიმართ, არამედ ყველა კატეგორიას — ერთად აღებული. თავისთავადი ბუნება არ არის ესთეტიკური — ნიშნავს იმას, რომ უაღამიანო ბუნების აურაცხელი მოვლენები ერთმანეთისაგან არ განირჩევიან მშვე-

წიერებისა და მახინჯის, ამალღებულისა და მდაბალის, ტრაგიკულია და კომიკურის ნიშნის მიხედვით<sup>21</sup>.

ის რაც მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის, როგორც სულიერი არსების, თვისებაა შეუძლებელია პირდაპირი მნიშვნელობით გადავიტანოთ თავისთავად ბუნებაზე; თავისთავადი ბუნებისათვის ასეთი გადატანა იქნებოდა ის უცხო დამატება, რომელიც უშუალოდ გზას უხნის იდეალიზმსა და რელიგიას<sup>22</sup>. ცხადია, ი. ჭავჭავაძეს ვერ მოვსთხოვთ, მატერიალისტური გნოსეოლოგიის ურთულესი საკითხების მთელი სიმკვეთრით და სიზუსტით დასმას და გაშუქებას; მაგრამ რის გაკეთებაც ილიამ თავის დროს შეძლო მეცნიერული თვალსაზრისით უაღრესად მნიშვნელოვანია. როგორც აღრე ვთქვით, იგი ღირსია მეცნიერული გნოსეოლოგიისა და ესთეტიკის განვითარების უმაღლესი დონიდან შეფასებისა.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით სასურველია გავიხსენოთ ლ. ფოიერბახის ერთი დებულების ლენინური შეფასება და იმავე საკითხებზე თვით ვ. ი. ლენინის მიერ კატეგორიული წესით გამოთქმული თვალსაზრისი. ვ. ლენინს ფოიერბახის შრომიდან „ლექციები რელიგიის არსებობის შესახებ“ მოყავს შემდეგი დებულება: „მე არ უარეყოფ... სიბრძნეს, სიკეთეს, სილამაზეს; მე უარეყოფ მხოლოდ,

---

21 ჭერჯერობით შეგნებულად ვუვლით გეარლს დამატებითი სიძნელის შეტანას საკითხის განხილვაში, როდესაც გარემომცველი სინამდვილე განიხილება, როგორც ადამიანის „სისხლ-ხორცის გაგრძელება“ (ბიოლოგიურად ადამიანი ხომ ობიექტური ბუნების ნაწილია), ხოლო პოეტურად გაოცებულნი, პერსონიფიცირებული ბუნება ადამიანის ესთეტიკურ-ემოციური სამყაროს მეტაფორული (მხატვრული) გამოსახვის საშუალებაა. ამ საკითხზე, არსებითად მესამე პარაგრაფში გვექნება საუბარი.

22 მხოლოდ ადამიანისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა არაცნობიერად გადატანა ბუნების ცოცხალ და არაცოცხალ მოვლენებზე არის მითოსური ცნობიერების სარბიელი. თავისი არსებით იგი (მით უფრო მისი განვითარების დაბალ საფეხურზე) არ არის მხატვრული (ან რელიგიური) ცნობიერება. ცნობიერების განვითარების თვისებრივად ახალ საფეხურზე ადამიანის ნიშან-თვისებათა „გადატანა“ თავისთავადი ბუნების საგნებსა და მოვლენებზე ხდება არა პირდაპირი, არამედ შეცვლილი, მეტაფორული მნიშვნელობით; და იგი არის ადამიანის ემოციურ-ესთეტიკური სამყაროს წარმოსახვის საშუალება; ეს ასეა, მაშინაც კი, როდესაც საქმე გვაქვს ე. წ. „ცალწევრა“ ფსიქოლოგიურ პარალელიზმთან, ე. ი. „პარალელიზმის“ მხოლოდ ბუნებითი წყერის მხატვრულ წარმოსახვასთან (მაგ. ვაჟას „არწივი“, პეიზაჟი პოეზიასა და ფერწერაში). ეს იმას ნიშნავს, რომ მითოსური ენა ხანგრძლივი ისტორიული განვითარების მიმდინარეობაში ახალ თვისებრიობაში გადავიდა, იგი მხატვრული გამოცდილების ფორმად იქცა. აქ აღძრულ საკითხებზე ქართულ ენაზე უკვე არსებობს გამოკვლევები, რომლებზედაც ზემოთ უკვე მივუთითეთ.



რომ ისინი, როგორც გვაროვნული ცნებანი, არსებანი არიან, სულ ერთია, იქნება ეს ღმერთის თუ ღმერთის თვისებათა სახით, პლატონურ იდეათა თუ ჰეგელისეული თვითდადგინებადი ცნებების სახით“. ლენინი ციტირების გვერდზე აკეთებს მრავალმნიშვნელოვან მინაწერს: „(მატერიალიზმი) contra თეოლოგია და იდეალიზმი „(თეორია-ში)“<sup>23</sup>. მატერიალისტ ფოიერბახის დებულების ლენინური შეფასების შინაარსი სავსებით ნათელია, მაგრამ მან საჭიროდ მიიჩნია წამოჭრილი საკითხების უფრო ზუსტი განმარტება და იქვე წერს: „ისინი (სიბრძნე, სიკეთე, სილამაზე, ბ. დ.) არსებობენ მხოლოდ როგორც ადამიანთა თვისებანი“ (ხაზგასმა ჩემია). ელემენტალური ლოგიკა, რომლის რკინის კანონები დაურღვეველია, გვიბრძანებს, ის რაც მხოლოდ ადამიანის თვისებაა შეუძლებელია, თავისთავადი (უადამიანო) ბუნების თვისება იყოს. ლ. ფოიერბახის დან. ჩერნიშევსკის მატერიალიზმის ტრადიციებზე აღზრდილი ილია აღნიშნული საკითხების გაგებაში სავსებით დგას მარქსის წინამორბედი მატერიალისტების სიმალღეზე (რიგ საკითხებთან დაკავშირებით ზოგიერთი მკვლევარი ამაზე მეტსაც ამბობს; მოცემულ შემთხვევაში ჩვენ აღნიშნულით ვკმაყოფილდებით).

ილიას ნაწერებიდან შეიძლება ძალიან ბევრი ადგილის ამოკრება, რომლებიც დამატებით უუქს მოჰყენს სინამდვილის ბუნებასა და საზოგადოებაზე დიფერენცირების აუცილებლობას, რომელიც შემდეგ საფუძვლად უნდა დაედოს ესთეტიკური გრძნობის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის სინამდვილისადმი დამოკიდებულების გარკვევას. ამ მიმართებით ილია მთელ სინამდვილეს ჰყოფს უტყვე და მეტყველ ბუნებად. უტყვე ბუნებაში იგულისხმება ბუნების ყველა ცოცხალი და არაცოცხალი მოვლენა (ე. ი. თავისთავადი ბუნება), ხოლო მეტყველ ბუნებაში — მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანები; „თითონ მეტყველი ბუნება, ესე იგი ადამიანი“ (V, 148) — წერს ილია. მხოლოდ ადამიანი წარმოადგენს „სულიერ ბუნებას“ (III, 45). „გრძნობა სულიერი მარტო ადამიანის ნიჭია“ (X, 465). როდესაც ილია ლაბა ხარს ეუბნება: „შენ პირუტყვი ხარ და მე მეტყველი“ — პირუტყვი ლაბა ერთ-ერთი წარმომადგენელია მთელი უტყვე ბუნებისა, რომელსაც „სულიერი გრძნობა“, გრძნობა ესთეტიკური (ან ეთიკური) არ გააჩნია. ბუნების მოვლენები ამ მხრივ განურჩეველია, მათ ზნეობრივი ან ესთეტიკური სიმდაბლისა ან სიმალლის საზომი არ მიეყენება.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ადამიანი (საზოგადოება) მოწყვეტილი და ჩამოშორებულია კაცთა გარეშე ბუნებას; ეს შეუძლებელია.

<sup>23</sup> ლენინი, თხზ., ტ. 38, თბ., 1963. გვ. 62.

და წარმოუდგენელია. ილიას კარგად ესმის, რომ ადამიანის გარებუნე-  
ბაზე ზემოქმედება აქტიური და ცხოველმყოფელია. ხატი ერის ცხოვ-  
რებისა ადამიანების „ხასიათშიც გამოითქმის და ზნეშიაც“, რომელ-  
საც ხანგრძლივი ისტორიული ყოფნისა და მოქმედების მრავალი ფაქ-  
ტორი განსაზღვრავს. ი. ჰავეჰაიმი გარკვევით წერს: „ხასიათის და ზნე-  
ჩვეულების ასე თუ ისე აგებაზედ მოქმედებს მთელი კრებული იმ გა-  
რემოებათა, რომელთა წრეშიაც სული და ხორცი დიდი ხანი უტრია-  
ლებია ერს და დღესაც ატრიალებს. შორს რომ არ წავიდეთ, ჯერ  
თუნდა ადგილმდებარეობა ვიქონიოთ სახეში,  
მიწა-წყალი, ერთობ კაცთ-გარეთი ბუნება, — ესეც  
კი ძლიერ მოქმედებს ადამიანის ხასიათსა და ზნე-ჩვეულების სხვადა-  
სხვაობის შესაქმნელად“. (III, 124. ხაზგასმა ჩემია). ამასთან, ილიამ  
ძალიან კარგად იცის, რომ „ბუნებამ, რაც უნდა სიმდიდრით მორთოს  
რომელიმე მხარე, ანუ ქვეყანა, რაც უნდა მთელი ჰავა მისცეს ადა-  
მიანს საცხოვრებლად და ნაყოფიერი მიწა საზრდოებისათვის...“ (VI,  
7) — ეს გადამწყვეტი ვერ იქნება. მთავარი არის ადამიანთა შორის  
დამოკიდებულების ფორმა, რომელიც ცხოვრების ეკონომიკურსა და  
პოლიტიკურ მხარეზეა დამოკიდებული.

ახლა ჩვენ საკითხის ერთი გარკვეული მხარე განსაკუთრებით გვა-  
ინტერესებს. როდესაც ილია გვეუბნება: „ადგილმდებარეობა ვიქო-  
ნიოთ მხედველობაში, მიწა-წყალი, ერთობ კაცთ-გარეთი ბუნება“<sup>24</sup> —  
ბუნების ეს აუთვლელი მოვლენები ობიექტური თვისებებით ერთმა-  
ნეთისაგან განსხვავდებიან, მაგრამ ბუნების თავისთავადობაში არც  
ერთ მათგანს ესთეტიკური (ან ეთიკური) საზომი არ მიეყენება; ამ  
მხრივ ისინი სრულიად განურჩევლნი არიან.

ჩვენი კამათის საგანი, ვფიქრობთ, მკითხველისათვის მთლად გასა-  
გები ვერ იქნება, ვიდრე ტექსტუალურად არ დავიმოწმებთ შესაბამის

<sup>24</sup> უტყვი, უსულო ბუნების აღსანიშნავად ვაჟა-ფშაველა მიმართავს გამოთქმებს:  
„კაცთა გარეშე ბუნება“, „კაცთა გარეშე სფერო“ (თხზ., ტ. IV, თბ. 1964 გვ. 196,  
197). სწორად კაცთა გარეშე ბუნებას ვაჟა „უენაპირო ბუნებას“ უწოდებს. (პოე-  
ტის მხატვრულ ნაწარმოებებსა და თითოეულ წერილში შვიდჯერ ვხვდებით ასეთ  
შემთხვევას). უსულო, „უენაპირო ბუნების“ მოვლენებში ვაჟა გულისხმობს კაცთ  
გარეშე ბუნების ყოველ მოვლენას, ცოცხალსაც და არა ცოცხალსაც. ვაჟა აღნიშნუ-  
ლი მიმართებით ავითარებს და აღრმავებს ილიას მიერ წამოწყებულ საქმეს. უენაპი-  
რო ბუნებისა და მეტყველი ბუნების (კაცთა მოღვმის) თვისებრივი განსხვავება-გა-  
მიჯნის თვალსაზრისი ვაჟას მეცნიერული და ესთეტიკური გაგების უმაღლეს დო-  
ნებზე აყვას. ამ მიმართებით ვაჟას მხარს ვერ უსწორებს ვერც ერთი მოაზროვნე და  
შემოქმედ. იხ. ამ საკითხზე ჩვენი სპეციალური გამოკვლევა: „უენაპირო (უტყვი)  
და ენაპირიანი (მეტყველი) ბუნება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებასა და თეორიულ  
ნააზრევში“ (იხ. კრებული — „ლიტერატურულ-თეორიული ძიებანი“, თბ., 1983).

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულ მოსაზრებებს. ადრე დასახელებულ მონოგრაფიაში — „ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა“ ვკითხულობთ: „თავისთავად ცხადია, სინამდვილის მშვენიერება ობიექტური მოვლენა“<sup>25</sup>. თუმცა ორიოდ სტრიქონის შემდეგ ავტორი წერს: „ბუნება და ცხოვრება არასოდეს არ ქმნის „სილამაზის კანონიერების მიხედვით“. სინამდვილე ამ მხრივ სავსებით ნეიტრალურია, რის გამო საგნები, ა და მ ი ა ნ ე ბ ი თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ ა რ ც მ ა ხ ი ნ ჯ ი ა დ ა ა რ ც ლ ა მ ა ზ ი; (sic!) ისინი ასეთ შეფასებას მხოლოდ ადამიანის აღქმაში იღებენ“ (ხაზგასმა ჩემია). და ეს დასკვნა მოსდევს ი. ჭავჭავაძის მისამართით შემდეგ ორკოფულად გამოთქმულ დებულებას: „ამ საკითხს ი. ჭავჭავაძე ისე ვრცლად არ განიხილავს, რომ კატეგორიულად შეგვეძლოს თქმა: აღიარებს თუ არა იგი სინამდვილის მშვენიერების ობიექტურად არსებობას“ (იქვე, გვ. 75). მონოგრაფიის ავტორის მხრივ საკითხის დასმასა და გაგებაში დამატებითი სიცხადის შეტანისათვის მივმართოთ კიდევ ერთ ტექსტულ დამოწმებას: „ნ. ჩერნიშევსკისათვის... არსებითად სინამდვილის მშვენიერება იმიტომაა სრულყოფილი მშვენიერება, რომ იგი არსისეულია, ე. ი. ადამიანები, საგნები, მოვლენები თავიანთი არსის გამოა მშვენიერი“ (იქვე, გვ. 91).

ჯერჯერობით გვერდზე დავტოვოთ ნ. ჩერნიშევსკის შეხედულების წინააღმდეგობრივი ხასიათი სინამდვილის მშვენიერების გაგებაში და ყურადღების ცენტრში მოვაქციოთ მშვენიერების ობიექტურობის საკითხზე მონოგრაფიის ავტორის ზოგადთეორიული თვალსაზრისი, რომლითაც იგი აფასებს ი. ჭავჭავაძისა და ნ. ჩერნიშევსკის შეხედულებებს. წინასწარ შევნიშნავთ, პატივცემულ პროფ. მ. დუღუჩავას მოსაზრება, რომ „ბუნება... არასოდეს არ ქმნის „სილამაზის კანონების მიხედვით“ — უდავო ქეშმარიტებას წარმოადგენს. მაგრამ იმავე დებულების გავრცელება ც ხ ო ვ რ ე ბ ა ზ ე, რამდენადაც ცხოვრებაში შეიძლება ვიგულისხმოთ მხოლოდ და მხოლოდ შეგნების მქონე ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრება — სულ ცოტა, ბუნდოვანი, ორაზროვანია.

ამ ორაზროვნებასა და ზოგჯერ სრულ შეუსაბამობაზე ხაზგასმისათვის ზემოთ ციტირებული დებულებებიდან გამოვყოფთ ზოგიერთ დამახასიათებელ მომენტს: 1) მზესავით ნათელია, რომ მონოგრაფიის ავტორი მსჯელობს რა სინამდვილის მშვენიერების ობიექტურობაზე, მას მხედველობაში აქვს მ თ ლ ი ა ნ ი, გ ა ნ უ ყ ო ფ ე ლ ი, გ ა ნ უ რ ჩ ე ვ ე ლ ი ობიექტური სინამდვილე ბუნებისა და საზოგადოების სახით. ეს

25 მ. დუღუჩავა, ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა, თბ., 1967, გვ. 76..

მისი მტკიცე პოზიციას. აქამდე ჩვენ ვცდილობდით იმის დამტკიცებას, რომ სინამდვილის დიფერენცირების გარეშე შეუძლებელია მშვენიერების ობიექტურობის დამტკიცება, დადგენა სინამდვილის იმ ფარგლებსა, რომელსაც ესთეტიკური (ან ზნეობრივი) საზომი მიეყენება. ამასთან, შემდეგ დამატებით იქნება მოხმობილი საბუთები, იმის თაობაზე, რომ მშვენიერების ობიექტურობის (და საერთოდ ესთეტიკური გრძნობის) მართებული გაგებისათვის ი. ჰეგელმა შეაქვს გარჩევა, დიფერენცირება ობიექტური სინამდვილის ფართო მოცულობის ცნებაში, 2) მონოგრაფიის ავტორს ზემოთ მითითებული საკუთარი პოზიციიდან გამოჰყავს დასკვნა, რომ ბუნების მოვლენები, „საგნები, ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ი თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ ა რ ც მ ა ხ ი ნ ჯ ი ა და ა რ ც ლ ა მ ა ზ ი; ისინი ასეთ შეფასებას მხოლოდ ადამიანის აღქმაში იღებენ“. სრული ჰეგელიანობაა, რომ თავისთავადი ბუნების საგნები და მოვლენები არც მახინჯია და არც ლამაზი (მშვენიერი), არც ბოროტია და არც კეთილი. და ამ დებულების დასაბუთება შეიძლება ესთეტიკური (ასევე ზნეობრივი) თვალსაზრისით ობიექტური სინამდვილის გარჩევის (დიფერენცირების) საფუძველზე; რომ ბუნების მოვლენების მახინჯებად და ლამაზებად დაყოფა ამ მოვლენებისადმი ადამიანური დამოკიდებულებისა და შეფასების საქმეა — ეს მოსაზრება ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში მოარულია. თუმცა იგი ორაზროვნებისაგან თავისუფალი არ არის, ახსნასა და გარკვევას საჭიროებს. რაც შეეხება დებულებას, რომ „ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ი თ ა ვ ი ს ი თ ა ვ ა დ ა რ ც მ ა ხ ი ნ ჯ ი ა და ა რ ც ლ ა მ ა ზ ი (მშვენიერი) — ასეთი მოსაზრება მკითხველის გაკვირვებას იწვევს. იგი (ესთეტიკური ცნობიერების შეფასების დროს) უსულო (თავისთავადი) ბუნების და სულიერი ბუნების (ადამიანის, საზოგადოების) განურჩევლობამ დაბადა, რასაც ი. ჰეგელმა ა რ ც ე რ თ შე მ თ ხ ვ ე ე ა შ ი არ იზიარებს.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის, (რომელიც ესთეტიკური გრძნობის გამოვლენის უმაღლესი ფორმაა), სინამდვილისადმი დამოკიდებულების თაობაზე ილია ჰეგელმა წერს: „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭასა და თვალების სრესასა, ეგება ცრემლი მომივიდესო, დროა ჩავიდეს ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მონახოს შიგმდებარე აზრი<sup>26</sup> თავის ცხოველ სურათებისათვის. იქ, ცხოვრების ძირში, ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლექსა და ლაფსა, არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა...“ (III, 68—69). ამოა ზოგიერთი ესთეტიკოსის ცდა როგორმე

26 „შიგ მდებარე აზრი“-ს სინონიმა სიტყვა შინაანრისი; როგორც ცნობილია, ეგ სიტყვა-ტერმინი შექმნა და დაამკვიდრა ი. ჰეგელმა.

უკუაგდოს გადატანით-მეტაფორული შინაარსი და მნიშვნელობა ცხოვრების ძირში ბევრი მარგალიტისა და უფრო ბევრი ლექისა და ლაფის პოვნისა. ადრე ჩვენ უკვე გავეცანით ილიას კატეგორიულ მოსაზრებას, რომ „ერთი მუქა ლაფის ნაწილთა დაკავშირება ისეთი საკვირველია, როგორც ვარდის მშვენიერების გამოცხადება“. მთავარი ის არის, რომ ესთეტიკური (ან ზნეობრივი) თვალსაზრისით „კაცთ-გარეთი ბუნების“ „ყოველი საგანი (ღირსია) ერთნაირად გამოთქმისა“.

ეს იმას ნიშნავს, რომ ზემოთ ციტირებული ტექსტში მარგალიტი, ლექი და ლაფი მოხმობილია მხოლოდ და მხოლოდ გადატანით-მეტაფორული მნიშვნელობით; პირდაპირი აზრით ავტორი (ილია) გვეუბნება იმას, რომ ცხოვრებაში ადგილი აქვს სიკეთესა და ბოროტებას, ცხოვრებაში არის მშვენიერება და სიმახინჯე. ციტირებული ტექსტის გაგრძელებაში ილია ამაზე ლაპარაკობს ყოველგვარი ორაზროვნების გარეშე (იხ. III, 69).

ერთი გარემოებაც ითხოვს დამატებით ყურადღებას. ციტირება მოვახდინეთ ი. ჰავკავაძის საპროგრამო წერილიდან — „საქართველოს მოამბეზედ“. ილიას თითქოსდა წინათგრძნობა კარნახობს სტატიის დასასრულს შეგნებულ მკითხველს შეახსენოს: „კიდევ ვიხდით ბოდიშსა, თუ ეს სტატია მეტაფორებით სავსე უჩვენოს მკითხველსა“ (III, 70). მართლაც, წერილის ენა საკმაოდ ხატოვან-მეტაფორულია, რის გათვალისწინება აუცილებელია მასში გამოყენებული მეტაფორული გამოთქმების პირდაპირი, ნამდვილი მნიშვნელობის (შინაარსის) მიგნებისათვის. შეგნებული მკითხველისადმი ილიას მოკრძალებითი მიმართვაც ამას ითვალისწინებდა.

როდესაც ილია წერს: „პოეზია... ხატებაა ჩვენთა გრძნობათა, გულის-თქმათა, ფიქრთა, ნაღველთა, ლხინთა, ერთი სიტყვით ხილულთა და არა ხილულთა“ (III, 90) — ამით დიდი მოაზროვნე და შემოქმედი ზუსტად და ნათლად განსაზღვრავს პოეზიის (საერთოდ ხელოვნების) გამოსახვის სფეროსა და ნამდვილ შინაარსს. ამ შინაარსს საერთო არა აქვს თავისთავადი ბუნების მრავალფეროვან მოვლენათა ესთეტიკური (ან ეთიკური) განურჩევლობასთან. ეს სფერო საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა შესწავლის საგანია. ერთგან ილია მოპაექრის (ან ფურცელაძე) მცდარი აზრით განაწყენებულ რედაქტორს (ივ. კერესელიძეს) ათქმევინებს: „ფილოსოფია ფილოსოფიაა და პოეზია პოეზიაა“ (III, 339). აქ ფილოსოფიას საერთოდ მეცნიერების სინონიმური მნიშვნელობაც აქვს. ილია აკი წერს: „ოღონდ ხელოვნება არ გადასცდეს თავის საკუთარ კანონებსა და მეცნიერება—ქეშმარიტებასა, და დაე, არც ერთი და არც მეორე ნუ მოერიდება იმის გამოაშკარა-

ვებას, გაკიცხვას, რაც ჩვენში საკიცხავია და ცუდი“ (III, 70). ციტირებული დებულება იმას გვეუბნება, რომ ილიას მართებული მოსაზრებით ხელოვნებასა და მეცნიერებას არ გააჩნია ერთი და იგივე გზა და მიმართულება, ერთი და იგივე დანიშნულება. წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი ერთმანეთის გვერდით არსებობა არც საჭირო იქნებოდა და არც შესაძლებელი.

სამეცნიერო-კრიტიკულ ლიტერატურაში მრავალგზის აღუნიშნავთ, რომ ი. ჰავჭავაძე არსებითად იზიარებდა ბ. ბელინსკის თვალსაზრისს მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთობაზე. სასურველია გავიხსენოთ თავად ბ. ბელინსკის მსჯელობანი. იგი წერს: „ხედავენ რომ ხელოვნება და მეცნიერება ერთი და იგივე არ არის. მაგრამ ვერ ხედავენ, რომ ისინი განსხვავდებიან სრულებიდაც არა შინაარსით, არამედ მხოლოდ მოცემული შინაარსის დამუშავების ხერხით. ფილოსოფოსი სილოგიზმებით მეტყველებს, პოეტი — სახეებითა და სურათებით. ხოლო ორივენი ერთსა და იმავეზე ლაპარაკობენ. პოლიტიკო-ეკონომი, სტატისტიკური ციფრებით შეიარაღებული, თავის მკითხველთა თუ მსმენელთა გონებაზე მოქმედებს და ამტკიცებს, რომ ამა და ამ კლასის მდგომარეობა საზოგადოებაში ბევრად გაუმჯობესდა ან ბევრად გაუარესდა ამა და ამ მიზეზთა შედეგად. პოეტი სინამდვილის ცხოველი და მკაფიო გამოხატულებით შეიარაღებული თავისი მკითხველების ფანტაზიაზე მოქმედებს და სწორი სურათით აჩვენებს, რომ ამა და ამ კლასის მდგომარეობა საზოგადოებაში მართლაც ბევრად გაუმჯობესდა ან გაუარესდა ამა და ამ მიზეზთა შედეგად. ერთი ამტკიცებს, მეორე აჩვენებს და ორივე არწმუნებს, ოღონდ ერთი ლოგიკური საბუთებით, მეორე კი სურათებით“<sup>27</sup>. რა თქმა უნდა, ანალოგიური ხასიათის დებულებანი ძალიან ხშირად აქვს გამოთქმული ი. ჰავჭავაძეს (იმავე მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე ვაჟა-ფშაველასთანაც). ადგილის სივიწროვის გამო იძულებული ვართ ციტირებებიდან (სათანადო განმარტებებით) თავი შევიკაოთ.

დავკმაყოფილდებით ზოგიერთ არსებით მომენტებზე მითითებით. ილია, ბელინსკისთან ერთად, დაბეჭდვებით იცავს და ავითარებს იმ თვალსაზრისს, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა, მეცნიერებისაგან განსხვავებით, ცხოვრებას ასახავს მხატვრული სურათების, განსახოვნების, სახეებით აზროვნების მეოხებით. ამასთან ხაზი უნდა გაესვას იმ არსებით მომენტს, რომ როგორც ბ. ბელინსკის, ასევე ი. ჰავჭავა-

<sup>27</sup> ბ. ბელინსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, (გ. ჯიბლაძის რედაქციითა და წინასიტყვაობით), თბ., 1958, გვ. 693—694.

ძეს, განიხილავენ რა ისინი მეცნიერებისა და ხელოვნების საგანსა და შინაარსს, ყოველთვის მხედველობაში აქვთ ობიექტური სინამდვილის ის ნაწილი, რასაც საზოგადოებრივი ცხოვრება ეწოდება; მსჯელობენ ადამიანთა სოციალურ ურთიერთობებზე, ფიქრსა და ოცნებაზე, სურვილებსა და მიწრაფებებზე, კანწყობილებასა, ხასიათსა და ფსიქიკაზე. არასოდეს მათ თავისთავადი ბუნების შესახებ მეცნიერებათა საგანი და შინაარსი, ამ დარგში მოპოებული ქეშმარიტებანი არ აურევიათ: სოციალურ-ეკონომიკურ, სამართლებრივ და პოლიტიკურ რეცნიერებათა საგანსა და შინაარსთან, ამ სფეროში დადგენილ ქეშმარიტებებთან. როდესაც ბ. ბელინსკი ან ი. ჰავჭავაძე გვესაუბრებიან ქეშმარიტებაზე, სიმართლეზე, რომელთანაც საქმე აქვს ხელოვნებასა და ლიტერატურას, გულისხმობენ იმ ქეშმარიტ ცოდნას, რასაც ჩვენ დღეს სოციალურ მეცნიერებათა სფეროს ვაკუთვნებთ; ვიმეორებთ, თავისთავადი ბუნების შესახებ მეცნიერებანი, მ ა რ მ ი ე რ ლ ა დ გ ე ნ ი ლ ი ქ ე შ მ ა რ ი ტ ე ბ ა ნ ი არ შემოდის სოციალურ მეცნიერებათა სფეროში, ხოლო ამ უკანასკნელზე ორიენტირებით, დასახელებული მოაზროვნეები ნ. ჩერნიშევსკისთან ერთად, მეცნიერებისა და ხელოვნების შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობას არკვევენ.

თვით ცხოვრების ურთულეს სფეროსადმი საზოგადოებრივ მეცნიერებათა და ხელოვნების მიმართების ბოლომდე მეცნიერული გაგება, ერთი მხრივ, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა საგნის, შინაარსისა (ქეშმარიტი ცოდნის) და გამოსახვის ფორმის (ცნებითი აზროვნების), ხოლო, მეორე მხრივ ესთეტიკურ-მხატვრული სიმართლის და გამოსახვის ფორმის (სახეებით აზროვნების) ურთიერთისაგან განსხვავება და თითოეული მათგანის სპეციფიკის დადგენა — არის ურთულესი პრობლემა, რომლის გადაწყვეტა მხოლოდ და ჩხოლოდ ისტორიულ მატერიალიზმზე დაფუძნებულ ესთეტიკას შეუძლია. უკვე ითქვა, რევოლუციონერი დემოკრატების მსოფლმხედველობა და ესთეტიკა აქამდე არ ამალლებულა. თავიანთ ეპოქასთან შეფარდებით ისინი მაინც მნიშვნელოვან შედეგებს აღწევენ, ხოლო ი. ჰავჭავაძის მხრივ საქმე გვაქვს იმ წინგადადგმულ ნაბიჯთან, რომელზედაც ადრე უკვე გვქონდა საუბარი.

ის რაც ნ. ჩერნიშევსკის ზოგიერთი ესთეტიკური მოსაზრების განხილვისა და შეფასების დროს ხშირად ხდება დავისა და ორაზროვნების საგანი, ილიასთან უფრო თანამიმდევრულ ახსნასა და გაშუქებას პოულობს. მაგალითისათვის ჩვენ დავიმოწმებთ პლენანოვის იმ მოსაზრებას, რომელშიაც კარგად არის მონიშნული ის წინააღმდეგობანი, რომლებსაც ვაწყდებით ამალლებულის შესახებ ნ. ჩერნიშევსკის შეხედულების განხილვის დროს; და რომელიც ყველაზე რელიეფურად

გ. პლენანოვი გამოთქვა: „მონბლანი და ყაზბეგი დიდებული მთებია, მაგრამ არაინ არ იტყვის, რომ ისინი უსასრულოდ დიდებია. ეს ასეა, მაგრამ არაინ არ იტყვის, აგრეთვე, რომ ისინი დიდებულნი არიან თავისთავად, მათ მიერ ჩვენზე მოხდენილ შთაბეჭდილებისაგან დამოუკიდებლად. იგივე ითქმის მშვენიერების შესახებ. ჩერნიშევსკის მიხედვით განოდის, ერთი მხრივ, რომ მშვენიერი სინამდვილეში მშვენიერია თავისთავად, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს თვითონვე ხსნის, რომ მშვენიერებად ჩვენ გვეჩვენება მხოლოდ ის, რაც შეესაბამება ჩვენს გავებას „ქარგ ცხოვრებაზე“, „ცხოვრებაზე როგორც ის უნდა იყოს“\*.

საკითხის პლენანოვისეული განხილვისა და შეფასების სუსტი მხარე თვალში მომხვედრია. მას იმთავითვე საკირო დიფერენცირება არ შეაქვს სინამდვილის ფართო ცნებაში. თუმცა საცხებით სწორია პლენანოვის მოსაზრება, რომ სინამდვილისადმი ესთეტიკის ერთი რომელიმე კატეგორიის (მაგალითად, ამალღებულის კატეგორიის) მიყენება რეალური და ლოგიკური აუცილებლობით გულისხმობს სხვა კატეგორიების (მაგ. მშვენიერების კატეგორიის) მიყენებასაც. ჩერნიშევსკის მაგალითისამებრ პლენანოვი მონბლანსა და ყაზბეგზე ჩამოაგდებს საუბარს. როგორი შეიძლება იყოს საკითხის მართებული გადაწყვეტა და კატეგორიული ხასიათის დასკვნა? მოკლედ ვიტყვით, მხოლოდ და მხოლოდ ისეთი, რომელსაც ი. ჭავჭავაძე გვთავაზობს. როგორც ვნახეთ, აღნიშნული მიმართებით ილია ეხება რა თავისთავადი ბუნების მოვლენებს, აკეთებს კატეგორიულ დასკვნას: „ყოველი საგანი (ღირსია) ერთნაირად გამოთქმისაო“. ვფიქრობთ, მიკერძობად არ უნდა ჩაგვეთვალოს იმის თქმა, რომ ესთეტიკის ამ საკითხის გავებაში ილია, პლენანოვზედაც კი მაღლა დგას.

სინამდვილის ფართო ცნებაში რომ დიფერენცირების შეტანა აუცილებელია ეს მაინც ჩანს გ. პლენანოვიდან მოტანილი ციტირების დასკვნითი ნაწილიდან. იგი აუცილებლობით დაკავშირებულია მშვენიერების საყოველთაოდ ცნობილ ჩერნიშევსკისეულ განსაზღვრებასთან, რომ მშვენიერება ეს ცხოვრებაა და ა. შ. ეს პრობლემის გაშუქების სწორი მიმართულებაა, რომელიც ჩერნიშევსკის სასარგებლოდ მეტყველებს<sup>28</sup>.

\* გ. ვ. პლენანოვი, ხელოვნება და ლიტერატურა, მ. 1948, გვ. 451 (რუს.).

<sup>28</sup> საკამათო არ არის, რომ ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორიის წინააღმდეგობრივმა მომენტებმა ყველაზე მეტად იჩინა თავი სინამდვილისა და ხელოვნების მშვენიერების ურთიერთმიმართების იმ გავებაში, რომელსაც ხელოვნების მშვენიერება სინამდვილის სუბროგატის მდგომარეობამდე დაქვეს. მაგრამ, საქმე ის არის, რომ მხოლოდ ამ პოზიციიდან არ შეიძლება შეფასდეს ჩერნიშევსკის ესთეტიკური მოძღვრება საერთოდ და კერძოდ, თუ გნებავთ, მშვენიერების შესახებ მოძღვრებაც.



ბ. ბელინსკისა და ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ შეხედულებათა ურთიერთ შეჯერება და საფუძვლიანი შეფასება, ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ შეხედულებათა მემკვიდრეობითი მხარის ჩვენებ: და, რაც მთავარია, ახალ მომენტებზე ხაზგასმა აკად. გ. ჯიბლაძის დიდ დამსახურებას შეადგენს. მეცნიერი, რომლის ფართო ერუდიცია კარგადაა ცნობილი, კვლევის ამოსავალ საფუძვლად კანონზომიერად მიიჩნევს დასახელებული მოაზროვნეების მხრივ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ცხოვრებასთან დამოკიდებულების საკითხს, რომლის მრავალმხრივი და საფუძვლიანი გარკვევით გზა იწაღდება სხვა საკითხების სწორი ახსნისათვის. კვლევის ყველა მომენტში ვემყარებით აკად. გ. ჯიბლაძის მონოგრაფიებს<sup>29</sup>.

მომეტებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს მშვენიერების ცნობილ ჩერნიშევსკისეულ განსაზღვრებას, მის ზოგადთეორიულ ხასიათს. ჩერნიშევსკის პრინციპულ კამათს ბუნების მოვლენათა მშვენიერების დასადგენად გვარში აღმატებულის კრიტიკიკის სრული შეუსაბამობის შესახებ; მხედველობაში გვაქვს ის გარემოება, რომ ნ. ჩერნიშევსკის ამ კამათის რაციონალური მომენტის განვითარება აუცილებლობით მიდის სინამდვილის იმ დიფერენცირებამდე, რომლის შედეგი იქნებოდა თავისთავადი ბუნების ესთეტიკურობის უარყოფა (ე. ი. გამოირიცხებოდა სინამდვილის ამ სფეროში მშვენიერებისა და მახინჯის, ამღლებულისა და მდაბალის... ძიების მიზანშეწონილება და შესაძლებლობა). ასევე, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ნ. ჩერნიშევსკის მეცნიერულ შეხედულებას, რომელიც კატეგორიული წესით გამოირიცხავს თავისთავადი ბუნების მოვლენათა ურთიერთობის (და მათი ადამიანებისადმი მიმართების) სფეროსადმი ზნეობრივი კრიტიკიკის გამოყენების და მისგან გამომდინარე შეფასებების შესაძლებლობას (რის შესახებაც შემდეგ გვექნება საუბარი).

აქვე უნდა გამოეთქვას ერთი შენიშვნა, თუმცა მისი გაშლილად გადმოცემა ცალკე გამოკვლევის საგანია. საქმე ის არის, რომ წინააღმდეგობანი და უხერხულობანი, რომლებიც თავს იჩენს სინამდვილისა და ხელოვნების მშვენიერების ჩერნიშევსკეული შედარებისას, გამოწვეულია შედარების საერთო საფუძვლის დაუზუსტებლობით და ბუნდოვანებით. გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით შეფუძლებლია შედარების საერთო (იგივეობრივი) საფუძვლის დაძებნა იმ სიბრტყეზე, რომელსაც ფაქტობრივად ნ. ჩერნიშევსკის მსჯელობა გულისხმობს. ამითაა შეპირობებული იდეალისტური ესთეტიკის კრიტიკის დროს ჩერნიშევსკის პოზიტიური თვალსაზრისის ცალმხრივი, შეზღუდული ხასიათი. მიუხედავად ამისა, გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიეცეს ესთეტიკურის სოციალურ-კლასობრივი ბუნების და ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების იმ სწორ გაგებას, რომელსაც ჩერნიშევსკი ავითარებს და რომლის მიმართ რაიმე კამათის საფუძველი არ არსებობს. ყოველივე ამას კი მკიდრო კავშირი აქვს ესთეტიკური იდეალის და ხელოვნების მშვენიერების სწორ გაგება-შეფასებასთან.

<sup>29</sup> მხედველობაში გვაქვს აკად. გ. ჯიბლაძის მონოგრაფიები: „ილია ჭავჭავაძე“ (თბ., 1966) და „ხელოვნება და სინამდვილე“ (თბ., 1955), რომელთა შესაბამის ნაწილებზე ჩვენ აღრე უკვე მივუთითეთ.

კვლევის კონკრეტული საკითხი გარკვეულია და პარაგრაფის დასასრულს ზოგიერთ საკითხს დამატებით უნდა მოეთინოს შუქი. ცხადია, საკითხი ბუნების ესთეტიკურ გრძნობას შეეხება და აქ გავიხსენებთ ილიას ორ ერთურთის ანალოგიურ დებულებას, რომელიც მან გამოთქვა იმ „ცისკარელ“ პოეტთა მისამართით, რომლებიც გრძნობის ბოლომდე გასუბიექტიურების გაღო აშკარად იხრებოდნენ იდეალიზმისაკენ. აი ეს დებულებანი: „ბუნება წმინდა სანთელია იმათ ხელში, რასაც უნდა იმას გამოხატავენ; ბუნება თუ არის მშვენიერი, — იმათ გრძნობის მიხედვით; ის როგორც ობიექტი, არ არსებობს იმათთვის“ (111,457); და კიდევ: „გარეგანი ბუნება მისთვის არ არსებობს, და თუ არსებობს, იმის ხელში ის წმინდა სანთელივით ღბილია; გაათბობს თუ არა თავის სულის ცეცხლითა, იმას გამოსახავს ზედ, რაც თვითონ უგრძნვია და არა იმას, რაც თვით ბუნებაშია, როგორც აუცილებელი თვისება მისი“ (111,459). მრავალი ლიტერატურათმცოდნე და ესთეტიკოსი შეხებია ციტირებულ დებულებებს, მაგრამ მათ ახსნა-გაგებაში ერთიანი თვალსაზრისი ჯერ კიდევ არ არის მიღწეული. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს შეუთანხმებლობა ბუნების ესთეტიკური გრძნობის ილიასეული მრწამსის აუხსნელობიდან მომდინარეობს.

ყოველგვარ ექვს გარეშეა, რომ ილია უწინარეს ყოვლისა ხაზს უსვამს ბუნების როგორც ობიექტური რეალობის იდეალისტურ უარყოფას: წერს კიდევ: „გარეგანი ბუნება მისთვის (იმათთვის, ბ. დ.) არ არსებობსო“. და თუ არსებობს ეს მხოლოდ წმინდა სუბიექტივისტური თვალსაზრისით, რომ ბუნება აქციონიმ ღბილ, მოქნილ და მორჩილ სანთლად, რომელიც ესთეტიკური გრძნობის ცხოვრების სინამდვილისადმი მიმართების გამოსახვის საშუალება კი არ არის, არამედ თვითონ პოეტის ე. წ. თვითგრძნობისა, რომელიც „ბუნების მშვენიერებაში“ პოულობს თვითგამოსახვას. სინამდვილეში კი, „ბუნება, როგორც ობიექტი არ არსებობს იმათთვის“. საგანგებო განმარტებას საჭიროებს ილიას სიტყვები, მიმართული სუბიექტივისტი პოეტისადმი. „გაათბობს თუ არა (ბუნებას, ბ. დ.) თავის გულის ცეცხლითა, იმას გამოსახავს ზედ, რაც თითონ უგრძნვია და არა იმას, რაც თვით ბუნებაშია, როგორც აუცილებელი თვისება მისი“. ეს დებულება საკმაოდ მრავალი ასპექტის მომცველია:

ა) არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ილია უარყოფდეს ბუნების პერსონიფიციკრებული მოვლენის, ბუნების პოეტური სურათის მეშვეობით აღამიანის ფიქრისა, განწყობილებისა და ოცნების გამოსახვის შესაძლებლობას. თვითონ ილიას..., პოეტური ხელწერის თავისებურების მიხედვით უფრო მე-

ტად ვაჟას, შეეძლოთ „კაცთ-გარეთი ბუნების“, „უენპირო ბუნების“ სულის ჩაბერვა, გაცოცხლება და ამეტყველება. არ არსებობს ადამიანის ფიქრის, ოცნების, სურვილის, მისწრაფების რაიმე გამოვლენა, ნიუანსი, რომლის პოეტური წარმოსახვა, მაგალითად ვაჟას არ შეეძლოს პოეტურად გაცოცხლებული ბუნების შეოხებით. უეჭველია, ილიას ეს ყველაზე უკეთ გაეგებოდა, მაგრამ ამის გამო მას ვაჟა-ფშაველა არ დაუახლოვებია, იმ ზოგიერთ ცისკრელ პოეტთან, რომლებიც ადრე მკაცრი კრიტიკის საგნად გაიხადა. საქმე ის არის, რომ ვაჟა, ასევე ილია... პოეტურად გადამდნარ ბუნებას ათქმევენებდა მხოლოდ იმას, რაც სინამდვილეს, ცხოვრებას, მის საჭიროებას, ჰირსა და ვარამს შეეხებოდა.

ბ) ზემოთ გამოთქმული განმარტებანი, ვფიქრობთ, შუქს ფენს ილიას მოთხოვნას, რომ პოეტმა უნდა გამოსახოს ის, „რაც თვით ბუნებაშია, როგორც აუცილებელი თვისება მისი“. თვით „კაცთგარეთი ბუნების“ შესახებ ილიას მეცნიერული თვალსაზრისი ჩვენ უკვე ვიცით. მიუხედავად ბუნების მოვლენათა მრავალფეროვნებისა ისინი ერთნაირად გამოთქმის ღირსია. ილიას მსჯელობის დედაზრი, მთლიან კონტექსტიდან გამომდინარე, შეეხება პოეტურად გადამუშავებულ-გადამდნარ ბუნებას, პოეტური ფანტაზიით შექმნილ ხატს (სურათს), რომელმაც უნდა გამოხატოს ის „რაც ბუნებაშია, როგორც აუცილებელი თვისება მისი“. მაგრამ დამატებით აქ ის უნდა გავიხსენოთ, რომ ილია, ასევე ვაჟა, როგორც წესი, ძალიან ხშირად მთელ ობიექტურ სინამდვილეს (ბუნებასა და საზოგადოებას უწოდებენ ბუნებას, თითქმის ყოველ ფენის ნაბიჯზე ლაპარაკობენ ადამიანის ხასიათის ბუნებაზე<sup>30</sup>, რომელიც შეიძლება გამოიხატოს მწერლის ფანტაზიით შემოქმედებითად გადამდნარი ბუნების სურათის მეშვეობით. ამაზე გვეუბნება ილია და არა „კაცთ-გარეთი ბუნებისა“ და მეტყველი ბუნების განურჩევლობაზე, რაც პოეზიის შინაარსისა და ფორმის გაურკვეველობაც იქნებოდა.

აქამდე ჩატარებული კვლევის მიზანს წარმოადგენდა ესთეტიკური გრძნობის ილიასეული გაგების საბოლოოდ გარკვევა. ახლა ფართოდ ციტირებას გვერდს ვერ ავუვლით, რადგან აღნიშნული საკითხის ილიასეული ახსნა და განმარტება ჰემმარიტად შედის ესთეტიკური აზროვნების საგანძურში. ესთეტიკური გრძნობა, წერს ილია, „უზენაესს სიტკობებას ეძებს ყველგან, სიცილი იქნება, თუ ტირილი, ბოროტი იქნება. თუ კეთილი. ამ გრძნობი-

<sup>30</sup> ამ მიმართებით განსაკუთრებით საყურადღებოა ილიას წერილი — „აკაკი წერეთელი და „ვეფხისტყაოსანი“ (III, 166—178).

სათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწარმეტყველი კეთილი, იმიტომ რომ ხელოვნება თვით ბოროტებას აბოროტებს კეთილისათვის და კეთილი ხომ კეთილია. სისხლის-მსმელი, კაცის-მკვლელი მკაბეტის აფთარი ცოლი ისეთივე მშვენიერებაა ხელოვნების თვალთ და ესთეტიკურის გრძნობის შეხედულებით, როგორც გულკეთილი, გულწრფელი და კეთილმოქმედი კორდელია. თუმცა ერთი გაძულს და მეორე გიყვარს, მაგრამ აქ ძულეზაც და სიყვარულიც ერთსა და იმავე საგანზეა მიმართული, ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს ერთი ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების დამტკიცებითა, ერთიც და მეორეც, მართლად მიმავალი, ესთეტიკურს გრძნობას საამურად მიანიჭებს... აქ მართო ესთეტიკურს გრძნობაზედ უნდა იყოს ლაპარაკი და სხვა არააზზედ, და თუ ეს გრძნობა სიცილის აღსაბეჭდად გაღვიძებულია, არ არის მიზეზი, რომ ნაღვლის აღსაბეჭდად მძინარე იყოს. ცალს თვალთ ღვიძილი მართო კურაღელმა რის და ესთეტიკურს გრძნობას კი ერთის თვალთ გაღვიძება არ შეუძლიან, ისე რომ მეორეც არ მღვიძარებოდეს. საქმე ის არის, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება სიცილისა, თუ ტირილისა, თავისის თილისმითა ჭქმნიდეს ხატს ესთეტიკური გრძნობის გამოსაწვევად. აქ სხვა არაფერია საჭირო და კაცი ყოველთვის ერთნაირად მიზიდული იქნება" (III, 117—120; ხაზგასნა ჩემია).

კაცმა რომ თქვას, ილიადან ფართო ამონაწერის მოყვანის შემდეგ დადუმება სჯობს. ალბათ უკეთესად ვერაინ იტყვის. მხოლოდ უმოწყალო არევედარევა და სიბნელე, რომელიც ილიას მზესჭვით ნათელ მოსაზრებებში ზოგიერთს შეაქვს, გვაიძულებს მივმართოთ რამდენიმე მომენტზე ხაზგასმას: ა) სამყაროს ესთეტიკური მოდელის ცენტრში დგას არა „კაცთ-გარეთი ბუნება“, მისი რომელიმე მოვლენა, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანი; ბ) არავითარი ეჭვი არ შეიძლება შევიტანოთ იმაში, რომ ილიას ღრმა რწმენით მხოლოდ ცხოვრებაში არსებობს კეთილი და ბოროტი, მშვენიერი და მახინჯი. გ) ესთეტიკური გრძნობა გადამწვდომი ცნებაა, რომელიც ერთნაირადაა მიმართული ცხოვრებაში არსებული როგორც კეთილის, ასევე ბოროტის მიმართ, როგორც მშვენიერის, ასევე მახინჯის მიმართ; დ) ესთეტიკური გრძნობის ორი თვალთ ხედვას გამაერთიანებელ ცენტრად ადამიანი უზის; ე) ამიტომ არის, რომ ესთეტიკური გრძნობა ადამიანზე არის მიმართული,

ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს, ერთი ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების დამტკიცებითა“. ვ) ხელოვნების მიზანია „თვისის თილისმითა ჰქმნიდეს ხატს ესთეტიკური გრძნობის გამოსაწვევად“. ზ) ცნება ესთეტიკურისა ყველა შემთხვევაში უზოგადესი, გადამწვდომი ცნებაა, რომელსაც ექვემდებარება ცხოვრებისეული და მხატვრულ-ესთეტიკური; ზოგადი გულისწმობს თვითეული მათგანის სპეციფიკის დადგენას და პირიქით, სპეციფიკურს საზრისი გააჩნია ზოგადთან მიმართებაში.

## 2. ბუნების ესთეტიკური გრძნობა ეთიკურისა და ესთეტიკურის დამოკიდებულების ასპექტით

„კეთილი და ბოროტი, ცოდვა და მადლი მარტო ადამიანის გულისთქმის საქმეა. ურჯვის ბუნების წინაშე არ არსებობს ეგ განსხვავება. ადამიანის გარეთ ცოდვა და მადლი არ არის“<sup>31</sup>.

### ი ლ ი ა

ეთიკურისა და ესთეტიკურის დამოკიდებულება ოდითგანვე იყო ფილოსოფიურ აზროვნების ურთულესი პრობლემა და დღემდე ასეთად რჩება. ფრიად საინტერესოა ი. ჰეგელის შეხედულება ამ საკითხზე, რომლის ზოგიერთი ასპექტი ახლა ჩვენი ინტერესის საგანს შეადგენს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ სინამდვილისადმი ზნეობრივი გრძნობის მიმართების სწორი გაგებისათვის ილიას აუცილებელ საჭიროებად მიაჩნია დიფერენცირების შეტანა თვით სინამდვილის ცნებაში. საქმე გვაქვს იმის ანალოგიურ მდგომარეობასთან, რომელიც ჩვენ უკვე ვნახეთ სინამდვილისადმი ესთეტიკური გრძნობისა და ესთეტიკური ცნობიერების დამოკიდებულების ილიასეული მრწამსის განხილვის დროს.

1885 წლის თებერვლის „შინაურ მიმოხილვაში“ ილია სვამს თავსამტკრვე კითხვას თუ „რა არის ცოდვა და რა არის მადლი? რას ჰქვია კეთილი და რას ბოროტი?“ ეს კითხვა ილიას სამართლიანად მიაჩნია

<sup>31</sup> ბოლო დროს ზოგიერთი ლიტერატურისმცოდნე ავითარებს კუროზულ მოსაზრებას თითქოს ილია მატერიალურ სინამდვილეს („უტყვე ბუნებას“) მიაწერდა სიკეთის (ან ბოროტების) ნიშან-თვისებას. ასეთ მოსაზრებას პრინციპულად გამორიცხავს ი. ჰეგელის მატერიალისტური მსოფლმხედველობა.

მთელი კაცობრიობის განვლილი ისტორიის და უდიდეს მოაზროვნეთა საცილობელ, მეტისმეტად ძნელად გადასაწყვეტ პრობლემად. მაგრამ ვიდრე დასმულ საკითხზე თავის მოკრძალებულ, თუმცა უაღრესად საინტერესო პასუხს მოგვახსენებდეს, ილია ყოველგვარი ორაზროვნების გარეშე კატეგორიული წესით წერს: „კეთილი და ბოროტი, ცოდვა და მადლი მარტო ადამიანის გულისთქმის საქმეა. უტყვის ბუნების წინაშე არ არსებობს ეგ განსხვავება. ადამიანის გარეთ ცოდვა და მადლი არ არის...“ (V, 327—328. ხაზგასმა ჩემია)<sup>22</sup>.

უტყვი (უსულო) და მეტყველი (სულიერი). ბუნების ილიასეულ გაგებაზე ხომ უკვე გვქონდა საუბარი. უტყვი ბუნება იგივე, „კაცთ-გარეთი ბუნებაა“ და ილია ყოველგვარ ორაზროვნების გარეშე დაასკვნის: „ადამიანის გარეთ ცოდვა და მადლი არ არის“; ეს იმას ნიშნავს, რომ ილიას ღრმა რწმენით, „კაცთ-გარეთი ბუნება“ არ არის ზნეობრივი ნორმებისა და კატეგორიების გამოვლენისა და მოქმედების არენა. ობიექტური სინამდვილის ასეთ ნაწილს მხოლოდ და მხოლოდ საზოგადოებრივი ცხოვრება, ადამიანთა ურთიერთობანი შეადგენს.

თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ ბუნებისადმი ადამიანის ეთიკური და ესთეტიკური დამოკიდებულების ხანგრძლივი ისტორიული განვითარების კანონზომიერებას, გასაგები გახდება, რომ ეთიკური და ესთეტიკური თვალსაზრისით სინამდვილის დიფერენცირებას, რაც ი. ჰეგელის მტკიცე პოზიციას, განსაკუთრებული შინაარსი და მნიშვნელობა გა-

---

32 ილიას ეს დებულება, ჩვენ მიერ ხაზგასმული სიტყვების გამორკვებით. დამოწმებული აქვს პროფ. ა. თავაძეს (იხ. ა. თავაძე, ილია ჰეგელის ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებანი, თბ., 1954, გვ. 20). მაგრამ, სამწუხაროდ, მკვლევარი ვერ ითვალისწინებს მოხმობილი დებულების შინაარსს, მის პრინციპულ მნიშვნელობას; ხაზგასმული სიტყვების გამორკვებაც ამით უნდა იყოს გამოწვეული. ეს აშკარად დასტურდება მკვლევარის მოსაზრებით, რომლის გამართლებისათვის იგი შეედომით იმომშებს ილიას გადატანითი მნიშვნელობის გამოთქმებს. ა. თავაძე წერს: „ბუნება არა მარტო შემოქმედებითი ძალის დაუშრეტელი წყაროა, არამედ მორალური იმედი და მეგობრული თანამგრძნობიც... ბუნება და მისი კანონზომიერება ილიასათვის მორალური სისპეტაკისა და სამართლიანობის უმაღლესი ნიმუშიც არის: „მოწმედ მომყავს, ამბობს ის, იმისთანა უტყუარი, იმისთანა დაუქრთამავი მოწმე, როგორც ბუნებაა“ (იქვე, გვ. 24. ხაზგასმა მოვახდინე იმ სიტყვებისა, რომელიც ილიას ეკუთვნის).

სრული გაუგებრობა იმის მტკიცება თითქოს ილიას თვალსაზრისით უტყვი (უსულო) ბუნება ადამიანისათვის არის „მორალური იმედი და მეგობრული თანამგრძნობიც“, თითქოს ილიასათვის ბუნება „მორალური სისპეტაკისა და სამართლიანობის უმაღლესი ნიმუშიც არის“. რის გამართლებასაც მკვლევარი ცდილობს: ილიას გადატანითი მნიშვნელობის გამოთქმითი „უტყუარი, დაუქრთამავი მოწმე“. მსგავსი თვალსაზრისი პრინციპულად შეუწყნარებელია ილიასათვის (ასევე ვაჟა-ფშაველასათვის).

აჩნია: ეს შინაარსი და მნიშვნელობა მოიცავს ეთიკურისა და ესთეტიკურის დამოკიდებულების საკითხსაც. აქ აღნიშნული საკითხების ფართო ისტორიული ასპექტით განხილვა ცალკე მონოგრაფიის საქმეა<sup>33</sup>. მოცემულ შემთხვევაში მხოლოდ უქველ დასკვნებზე მითითებით შემოვიფარგლებით.

საქმე შემდეგშია: ბუნების საგნებისა და მოვლენების დაყოფა კეთილ და ბოროტ მოვლენებად განუვითარებელი ადამიანის, მითისმქნელი კოლექტივის ცნობიერებისათვის არის დამახასიათებელი<sup>34</sup>. მის ფსიქოლოგიურ საფანელს შეადგენს ბუნების ყოველი მოვლენის განცდა სუბიექტად, „მე“-დ, რომლებიც ურთიერთშორის, ასევე ადამიანებთან შეგნებულ-ზნეობრივ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან. სინამდვილის ყოველი მოვლენის „მე“-დ (სუბიექტად) განცდას არაცნობიერი ფსიქიკური ედო საფუძვლად. განვითარების ამ დაბალ საფეხურზე ადამიანის დამოკიდებულება გარე სინამდვილესთან უწინარეს ყოველისა უტილიტარული ანუ გამოყენებითი ხასიათისაა. სხვაგვარად საკითხის წარმოდგენა შეუძლებელია, რადგან მაშინ ადამიანის ძირითად ინტერესს შეადგენდა, როგორმე თავისი და შვილების ფიზიკური არსებობა შეენარჩუნებინა.

გარემოსადმი უტილიტარული დამოკიდებულება იმ შორეულ წარსულში რეალური და ლოგიკური აუცილებლობით იწვევდა ბუნების საგანთა დაყოფას ადამიანისათვის სასარგებლო (ხელსაყრელ) და ზიანის მომტან (არახელსაყრელ) მოვლენად. ამას მოსდევდა ზნეობრივი დამოკიდებულება, რომლის მოძღვენო იყო ესთეტიკური დამოკიდებულება (ბუნებისადმი ესთეტიკური გრძნობის მიმართება). ასე რომ უტილიტარულსა და ესთეტიკურს შორის ზნეობრივი დამოკიდებულებას შუალედური, გამამეშვევებელი ადგილი ეკირა. ბუნებასთან დამოკიდებულება მის მთლიანობასა და პოლარურ განტოტვაში შემდეგ სახეს

<sup>33</sup> აღნიშნული საკითხების ფართო ისტორიული მასშტაბით განხილვა ჩვენ ვცადეთ მონოგრაფიის „მითოსი და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება“ პირველ წიგნში „მითოსური და მხატვრული ცნობიერება“, თბ., 1981 წ.

<sup>34</sup> ბუნებაში, კოსმოსში ზოგად-აბსტრაგირებული სახით კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლა გამოიხატა ზორაოსტრიზმში, რომელიც პარსთა შორის წარმოიქმნა პირველი ათასწლეულის დასაწყისში ჩვენს ერამდე. მთელი თავისი არსებით ეს მოძღვრება წარმართული ხასიათისაა, რომლის მიხედვითაც სამყაროში ერთმანეთს ებრძვის ორი აბსტრაქციუმიანი საწყისი: კეთილი ღმერთი აჟურა-შაზდა (ორმუხი) და ბოროტი ღმერთი — აპრიმანი. კარგად უნდა გვახსოვდეს, რომ ბუნების (ხილული სინამდვილის) კონკრეტული მოვლენების დაყოფა კეთილებად და ბოროტებად მითოსურ-წარმართული ცნობიერების კიდევ უფრო დაბალი, გულუბრყვილო-პრიმიტიული საფეხურია.

იღებდა: ხელსაყრელი (სასარგებლო) — კეთილი — ღამაზი; არახელსაყრელი (ზიანის მომტანი) — ბოროტი — მახინჯი.

კაცობრიობის განვლილი ისტორია, საზოგადოებრივი პრაქტიკის განვითარებისა და გაღრმავების კვალობაზე, არის ადამიანის ბუნებისაგან გამოყოფის, ამ უკანასკნელის და თავისთავის ადამიანური გარდაქმნის ისტორია. ბუნების მიზანშეწონილი გარდაქმნა და გონივრული მოხმარება კი არ იკვეცება, არამედ ფართოვდება და ღრმავდება, რაც პირველქმნილი, ბუნებრივ-უტილიტარული მოხმარების თანდათანობით გაადამიანურებას, გაფართოებასა და გაღრმავებას გულისხმობს. ეს საკითხის არსებითი, პრაქტიკულ-მატერიალური მხარეა.

საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ პრაქტიკულ-მატერიალური მხარის განვითარებას ზეგავლენა უნდა მოეხდინა ადამიანის ცნობიერების განვითარებაზე. მითოსური ცნობიერება, რომლის მთავარი კონტურები ჩვენ ზემოთ მოვხაზეთ, ისტორიული აუცილებლობით უნდა დაშლილიყო<sup>35</sup>, რომ გზა გახსნოდა ცნობიერების სხვადასხვა ფორმების წარმოშობასა და განვითარებას. ახლა ჩვენს ინტერესს შეადგენს ზნეობრივი და ესთეტიკური გრძნობის და ცნობიერების განვითარების ისტორიული პროცესი, ისიც მხოლოდ და მხოლოდ ერთი გარკვეული ასპექტით.

მითოსური ცნობიერების დაძლევა უწინარეს ყოვლისა უნდა შეხებოდა ბუნების საგნის (მოვლენის) ზნეობრივ სუბიექტად, „მე“-დ განცდას; იგი უნდა დაძლეულიყო. ეს ერთბაშად ვერ განხორციელდებოდა. ამასთან, ისტორიის მრავალსაუკუნოვან მსვლელობაში ადრინდელი სიძნელე შინაარსა და სახეს იცვლიდა. მხედველობაში გვაქვს ის გარემოება, რომ მეცნიერული მსოფლმხედველობის განვითარებას წინ ეღობებოდა განვითარებული წარმართული მოფლმხედველობა, მონოთეისტური რელიგიური სისტემები, პანთეიზმის სხვადასხვა გამოვლინებანი, იდეალისტური მსოფლმხედველობის ნაირსახეობანი. მთავარი მაინც ის არის, რომ მეცნიერული მსოფლმხედველობის განვითარების გზაზე (რომელიც საზოგადოებრივი პრაქტიკის განვითარებას ემყარებოდა) არსებითი ხასიათის წინააღმდეგობანი უნდა დაძლეულიყო. ყოველ შემთხვევაში, საკამათო არ არის ის გარემოება, რომ რევოლუციონერ-დემოკრატების მატერიალისტური მსოფლმხედველობა, ეთიკური და ესთეტიკური შეხედულებანი აღბეჭდილია თვისობრივად ახალი ნაბიჯებით, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მითოსური ცნობიერებისადმი ანტიისტორიული მიდგომის და პანთეიზმის სხვადა-

35 ეს პროცესი, არსებითად გეოგრაფიული საზოგადოების დაშლასთან არის დაკავშირებული.



სხვა სახეობათა ისტორიულად აუცილებელი დაძლევის გზაზე. რა თქმა უნდა, საბოლოოდ ეს მარქსისტულმა მსოფლმხედველობამ შეასრულა.

რევოლუციონერ-დემოკრატების და მათ შორის ი. ჭავჭავაძის ერთ-ერთი დიდი დამსახურება მდგომარეობს იმაში, რომ ისინი პ რ ი ნ - ც ი პ უ ლ ა დ უ ა რ ყ ო ფ ე ნ მითოსური ცნობიერების საყრდენი საფუძვლის — „კაცთ-გარეთი ბუნების“ მოვლენათა გ ა რ ჩ ე ვ ა ს, დ ა ყ ო ფ ა ს ზნეობრივი თვალსაზრისით, ან სამყაროში ბუნების კონკრეტული მოვლენებისაგან აბსტრაგირებული კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლას. აღნიშნული მიმართებით გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება თვით ობიექტურ სინამდვილეში იმ დიფერენციების შეტანას, რომელიც მოაზროვნესა და შემოქმედს აძლევს სრულ საფუძველს პრინციპულად უარყოს თავისთავადი ბუნების მოვლენათა დაყოფა კეთილებად და ბოროტებად (ასევე მშვენიერებად და სიმახინჯედ); ამით კი გზა იხსნება ეთიკური ნორმებისა და კატეგორიების (ასევე ესთეტიკის კატეგორიების) მოქმედების რეალური სფეროს შემოფარგლისათვის; ეს კი აღამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრება, აღამიანთა ურთიერთობაა.

შესაბამის სამეცნიერო ლიტერატურაში რატომღაც გვერდი აქვს ავლილი ი. ჭავჭავაძის მხრივ მითოსური ცნობიერების ისტორიული თვალსაზრისით განხილვას, ე თ ი კ უ რ და ეს თ ე ტ ი კ უ რ ც ნ ო ბ ი ე რ ე ბ ა ს თ ა ნ მ ი მ ა რ თ ე ბ ა შ ი მ ი ს კ უ თ ვ ნ ი ლ შ ე ფ ა ს ე ბ ა ს, ამ უკანასკნელთა შორის კავშირ-ურთიერთობის გარკვევისათვის. ყველაზე სრულად ამ საკითხებს ილია შეეხო წერილების სერიაში, რომელთა საერთო სათაურია „აი ისტორია“ (1889). ილიას ამ ღრმად მეცნიერული ნაშრომის ჩვენთვის საინტერესო ასპექტით ამომწურავი განხილვა სპეციალური გამოკვლევის საგანია. ახლა ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ უძირითადეს მომენტზე მითითებით დავკმაყოფილდებით.

დღევანდელი, „მითისმქმნელობისა“ (თუ „მითისქმნადობის“) თეორიების მოყვარულთა საყურადღებოდ ამთავითვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ი. ჭავჭავაძე მითოსურ ცნობიერებას განიხილავს, როგორც ისტორიულ კატეგორიას, დაკავშირებულს საზოგადოების განვითარების დაბალ საფეხურთან; საკითხის დასმისა და განხილვის ამ სწორი პოზიციიდან ი. ჭავჭავაძე ავითარებს მეცნიერულ თვალსაზრისს, რომ მსოფლიოს სხვა კულტურულ ერებთან ერთად, ქართველებისათვისაც „ეპოქა მითებისა წავიდა“ (IV, 45)<sup>36</sup>. რომ ქართველები ინტენსიური ცხოვ-

<sup>36</sup> სასურველია აქ გავიხსენოთ ი. ჭავჭავაძის „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“, როდესაც ავტორი ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებაში ძირითადი მოტივის — ეროვნულ-პატრიოტული გრძნობის განვითარებაზე მსჯელობს და ამას-

რების მეოხებით დიდი ხანია გამოვიდნენ მითოსური ცნობიერების ფარგლებიდან და კულტურის, ცივილიზაციის ფართო გზას დაადგნენ.

ანტიისტორიული მიდგომა მითოსური ცნობიერებისადმი ივ. ჯაბადარს ხელს აძლევდა წამოეყენებინა ქართველი ხალხის საზოგადოებრივი ცხოვრების, ცნობიერებისა და კულტურის ისტორიული ჩამორჩენილობის მცდარი თვალსაზრისი. მოწინააღმდეგესთან მწვავე და სამართლიან კამათში ი. ჰავაძე ემყარება მაშინდელი მსოფლიო მეცნიერების მონაპოვრებს, ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის საკვანძო საკითხების ცოდნას და მითოსური ცნობიერების დაბალი ფორმების, ასევე წარმართული პოლითეიზმის დაძლევას და მონოთეისტურ-ქრისტიანული სარწმუნოების გამარჯვებასა და გაბატონებას ქართულ სინამდვილეში კანონზომიერად მიიჩნევს ისტორიულ აუცილებლობად, წარმართობასთან შედარებით წინ გადადგმული ნაბიჯად.

ილიას ძალიან კარგად გაეგებოდა, რომ ე. წ. ბუნებრივი რელიგიები ჩაისახა და განვითარდა ბუნების შეუმეცნებელი ძალების წინაშე ადამიანის შიშის, უძლურებისა და უმეცრების მიზეზით. ილია წერს: „რაკი... ბუნების დიდნი მოვლენანი უმეცნო კაცისათვის გაუგებარნი არიან, მაშ რა ჰქნას ახლად ფეხადგმულმა გონებამ კაცისამ, თუ მიზეზად ყოველ ამისთანა მოვლენისა არ იწამოს რალაც ყოვლად-შემძლებელი, უხილავი არსება და იმას არ მიაწეროს შექმნა და მოვლინება ყოველ იმისა, რომ მიზეზი და სათავეც თვითონ ვერ გამოუცვნია და ვერ მისწვდომია. აქედან არის წარმოდგენილი ის, რომ უწინდელ დროების ერნი, და ეხლაც ველურნი, ყველა ამისთანა მოვლენის ასახსნელად ცალკე ღმერთსა ჰქმნიან და ღმერთი ხომ ყოვლად-შემძლებე-

---

თან ერთად მწერლობის საერთო განვითარების ტენდენციასა და მიმართულებაში ხაზს უსვამს იმ სიახლესა და ცვალებადობას, რაც მითოსთან დამოკიდებულებაში გამოიხატა. „ამ სახით, — წერს ილია და მხედველობაში აქვს ეროვნულ-პატრიოტული გრძნობა და მოტივი, — თ. გრ. ორბელიანი გამგრძობია თ. ალ. ჰავაძის პოეზიისა; და ამის გარდა, თითქმის ერთგვარი ღენა მწერლობისა გამრავალგვარა, წინ წასწია ჩვენი პოეზია როგორც შინაარსით, ისეც ფორმითაც, რადგან ამან სრულიად განდევნა სპარსული კილო და მითოლოგიურ სახელებით აკრელება სიტყვიერებისა, რომელშიც ცოტა არ იყოს, წილი უდევს თ. ალექ. ჰავაძეძეს. ამას ჩვენ წინ წაწევს და წარმატებას საქმისას ვეძიებთ და ვთვლით განუწყვეტელ ჯაჭვად აზრთა ზრდისა ზედმიყოლებით...“ (111, 210; და ა. შ. ხაზგასმა ჩემია). „ძნელი მისახვედრი არ არის, თუ როგორ რეაგირებას მოახდენდა ი. ჰავაძეძე დღევანდელი „მითოსმქნელების“ საქმიანობაზე. ისინი ხომ მითოლოგიური ამბებისა და სახელების გამოყენებით არ დაკმაყოფილდნენ და თავიანთი თავი მითოსმქნელებადაც შერაცხეს. მაშასადამე, უარყოფენ ისტორიული ზემოქმედებით განუწყვეტელ ჯაჭვად აზრთა ზრდას.“

ლია. მზე — ეს დიდებული მნათობი, ნათელის მომფენელი, სიცოცხლის მომნიჭებელი, მთვარე, ვარსკვლავი, ქარი, წვიმა, ქექა-ქუხილი, ელვა, თითონ ხეც-კი, რომელიც ერთ ბეწო. თესლისაგან, რაღაც დაფარულისა და გონება-მიუწვდომელის ძალით, მრავალ-შტოიან უშველებელ საჩრდილობლად გადაიქცევა ხოლმე, — ყველა ეს განსაცვიფრებელი ამბავი უმეტესო კაცისათვის საიდუმლობაა, დაფარული, უხილავი ყოვლად-შემძლებლობაა, და აქედან დიდი მანძილი არ არის ამ უხილავის ძალის გაღმერთებამდე“ (IV, 116).

ანალოგიურ გამოთქმებსა და განმარტებებს ძალიან ხშირად მიმართავს ილია (იხ. მაგ., IV, 104—105, 107, 109, 112, 114, 117). მას ძალიან კარგად ესმის, რომ ბუნებრივი რელიგიები აუცილებლობით გულისხმობს მოვლენების თუ მისი გაღმერთებული ძალების დაყოფას კეთილებად და ბოროტებად (იხ. IV, 112, 114). შემთხვევითი არ არის, რომ ილია შეუწყნარებლად მიიჩნევს ზოროასტრის მიმდევარ სპარსთა და ქრისტეს მოსავე ქართველთა ერთ იდეოლოგიურ მიმდინარეობაში შეკვრა-გაერთიანებას (იხ. IV, 96—97).

ილიას პოზიტიური შეხედულება, კატეგორიული წესით გამოთქმული, კაცთგარეშე ბუნებაზე ზნეობის კატეგორიების მიუყენებლობის შესახებ — ჩვენთვის უკვე ცნობილია. საყურადღებოა, რომ ილიას შეხედულება სავსებით ენათესავება ნ. ჩერნიშევსკის შეხედულებას ამ საკითხზე. ნ. ჩერნიშევსკი ახასიათებს ბუნებაზე მითოსურ წარმოდგენას და ნათლად გადმოსცემს საკუთარ პოზიტიურ მოსაზრებას, როდესაც წერს: „ბუნება აქ წარმოდგენილია ცოცხალ არსებად, რომელიც მეტისმეტად გულფიცხია და მეტისმეტად თავილობს თავისი ხელშეუხებლობის დარღვევას. ნუთუ ბუნება მართლა იწყენს? ნუთუ ბუნება მართლაც შურს იძიებს? არა; იგი განაგრძობს მარად თავისი კანონების მიხედვით მოქმედებას, მან არა იცის რა ადამიანზე და მის საქმეებზე, მის ბედნიერებასა და მის დაღუპვაზე. მისი კანონების მოქმედება შეიძლება და ხშირად კიდევაც დამლუპველია ადამიანისა და მისი საქმეებისათვის; მაგრამ ამავე კანონებს ეყრდნობა ადამიანის ყოველგვარი მოქმედება. ბუნება გულგრილია ადამიანისადმი; იგი არც მტერია და არც მოყვარე მისი: იგი — ხან, ხელსაყრელი და ხან არახელსაყრელი სარბიელია. მისი საქმიანობისათვის“<sup>37</sup>.

---

37 ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი (თარგმანი შ. პაპუაშვილისა; აღ. ქუთელის რედაქციითა და წინასიტყვაობით), თბ., 1945, გვ. 333.

მითისმქნელი კოლექტივის და მისი წევრის ღრმა რწმენით ბუნების მოვლენები ადამიანების მიმართ სიკეთეს ან ბოროტებას ჩადიან შეგნებულად; ასე რომ, ბუნება ფიქრობს „ადამიანზე და მის მოქმედებაზე, მის ბედნიერებასა და მის დაღუპვაზე“. ნ. ჩერნიშევსკი სწორედ იმას გვეუბნება, რომ ბუნებაზე ეს შორეული, მაშინ ისტორიულად აუცილებელი წარმოდგენა შემდეგ თანდათანობით დაძლეული, გადალახული იქნა. ეს მითოსური ცნობიერების დაშლა-დაძლევას, ისტორიული თვალსაზრისით ცნობიერების ახალ თვისებრიობაში გადასვლას ნიშნავდა. დედაძარღვი ამ სიახლისა მდგომარეობდა იმაში, რომ თავისთავადი ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთმიმართებიდან თანდათანობით გამოირიცხა ზნეობრივი კრტერიუმების მიყენების შესაძლებლობა. მათი ზნეობრივი შეფასება. პროფ გ. ბ ა ნ ძ ე ლ ა ძ ე სავესებით სწორად წერს: „ადამიანის არსებობის ერთ-ერთი პირობაა ბრძოლა ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რასაც მისთვის ზიანი მოაქვს, სულ ერთია იქნება ეს ბუნების ძალები, მავნე ცხოველები, თუ ბოროტი ადამიანები. სხვაობა იმაშია, რომ ადამიანი ებრძვის ბუნების ძალებს და მტაცებელ მავნე ცხოველებს ისე, რომ არ სძულს ისინი. ადამიანს შეიძლება არ მოსწონდეს, არ სიამოვნებდეს, უფრო მეტი, ტანჯავდეს ბუნების ძალა ან მხეცი, მაგრამ ეს არაა საფუძველი სიძულვილისათვის. სიძულვილის სპეციფიკური ობიექტი შეიძლება იყოს მხოლოდ ადამიანი, შეგნებისა და ნებისყოფის მქონე არსება, რომელიც არა მექანიკური აუცილებლობით (როგორც ბუნება) და არა თვითშენახვის ბრმა ინსტიქტით (როგორც ცხოველი), არამედ წინასწარი განზრახვით და შეგნებულად გაყენებს ტანჯვას, უსიამოვნებას“<sup>38</sup>. ვფიქრობთ, საკითხის სწორად დასმა და განმარტება სავესებით ნათელია.

ზოგიერთი მკვლევარი კი „მომაკვდინებელ“ კითხვას უსვამს ყველა პოტენციურ მოწინააღმდეგეს, როდესაც წერს: როგორ შეგიძლია იფიქრო „...თითქოს, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი მშვენიერსა და კეთილს წარმოადგენდეს, ხოლო სიმპაზინჯე და ბოროტება არ არსებობდეს! ქვეყანაზე? რა ბედნიერება იქნებოდა, რომ ეს მართლაც ასე იყოს, მართლაც რომ მხოლოდ სიკეთე და მშვენიერება იყოს განფენილი ბუნებაშიც და საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც“<sup>39</sup>, (ხაზგასმა ჩემია). ამ უცნაურად აგებულ კითხვა-პასუხში კარგად ჩანს ავტორის პოზიცია, საიდანაც იგი შემდეგ არკვევს ნ. ჩერნიშევსკისა და ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ შეხედულებებს; კიდევ მე-

<sup>38</sup> გ. ბ ა ნ ძ ე ლ ა ძ ე, ეთიკა, თბ., 1966, გვ. 457.

<sup>39</sup> მ. დ უ ღ უ ჩ ა ე ა, ხელოვნების თავისებურებების პრობლემები, თბ., 1970, გვ. 59.

ტი, ცდილობს შექმნას ახალი მოძღვრება მშვენიერისა და ესთეტიკურის შესახებ საერთოდ.

ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თვალსაზრისისადმი მკაცრად განწყობილი ავტორი ხშირად გვთავაზობს საკუთარ თვალსაზრისს ბუნებაში სიკეთისა და ბოროტების (ასევე მშვენიერებისა და სიმახინჯის) განფენილობის შესახებ. აი ერთი ნიმუში მისი მსჯელობისა: „ერთი და იგივე მოვლენა ერთი და იგივე ადამიანისათვის გარკვეულ მომენტში სილამაზეა, გარკვეულ მომენტში კი ბოროტება. ეს სხვადასხვაობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა რეალურ ურთიერთობაში იმყოფება მოვლენასთან თვით ამთვისებელი აღქმის პროცესში. მაგალითად, თუ თქვენ თბილი ოთახის ფანჯრიდან უცქერით თოვლით დაფარულ ქუჩებს ან სოფლის მიდამოს... ბუნებრივია, ესთეტიკურ ფაქტად მიიჩნევთ ამ სანახაობას. მაგრამ თუ თქვენ ამ დროს ქუჩაში მიდიხართ თხელი ხალათით და გაცვეთილი ფეხსაცმლით, ბოროტებად მოგეჩვენებათ იგივე გარემო“ (იქვე, გვ. 48; ხაზგასმა ჩემია). როგორც ვხედავთ, პატივცემული მკვლევარი ეთიკურ და ესთეტიკურ კატეგორიებს, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე, ერთიმეორეს უნაცვლებს. დათოვლილი გარემო სათანადოდ მოუწყობელ ადამიანს ბოროტებად მოეჩვენება? თბილ ოთახიდან მკვრეტელს ან თბილად ჩაცმულს — სიკეთედ? აღნიშნულ საკითხზე ნ. ჩერნიშევსკისისა და ი. ჭავჭავაძის ღრმად მეცნიერულ შეხედულებას ჩვენ უკვე გავეცანით. სად არის ჭეშმარიტება? ვის მხარეზეა იგი? მკითხველმა თავად განსაჯოს.

მ. გორკი მსოფლმხედველობრივი ანთროპომორფიზმისაგან მკვეთრად მიჯნავს მხატვრული წარმოსახვის ანთროპომორფულ ხერხს; მიუთითებს მრავალ შთამბეჭდავ მაგალითზე, მათ შორის ხატოვან გამოთქმაზე „საძაგელი ამინდი“ და გამოაქვს ექვმიუტანელი დასკვნა: „ადამიანი ყველაფერს, რასაც ხედავს თავის ადამიანურ თვისებებს მიაწერს ...თუმცა ბუნების მოვლენები არ ექვემდებარებიან ჩვენს მორალურ შეფასებებს“<sup>40</sup> (ხაზგასმა ჩემია). მ. გორკის ეკუთვნის გამოთქმა, რომ ზნედაცემულ ადამიანს პირუტყვეს ეუწოდებთ, თუმცა პირუტყვები გარყვნილები არ არიანო.

ახლა ვაჟა-ფშაველას მოუხსინოთ; იგი წერს: „ძველად, ძველის-ძველად, როგორც ყველამ ვიცით, კაცობრიობა განადირებული სცხოვრობდა... მისი გონებრივი სიმაღლე ხომ ერთის მაგალითითაც გამოიხატება: ქარი ცოცხალი არსება ეგონა და მუშტს უღერებდა, თუ მოხვედი, თავპირს დაგამტვრე-

<sup>40</sup> მ. გორკი, თხზ., ტ. XII, (თარგმანი გ. მერკვილაძისა) თბ., 1968, გვ. 207.

ვო“<sup>41</sup>. როგორც ვხედავთ, ძველისძველად იმ განადირებულ ადამიანს იმდენი ჰქუა მაინც ჰქონია, რომ რაკი ქარი ცოცხალ არსებად წარმოიღვინა, მისი მსუსხავი ზემოქმედება ბოროტებად მიაჩნია და მუშტიკრივშიაც იწვევს მას, ერთი კია „როგორც ყველამ ვიცით“-ო — წერს ვაჟა; მაგრამ აქ გუმანმა არ გაუმართლან მწერალს. ასი წლის შემდეგ მომრავლდნენ კრიტიკოსები და ესთეტიკოსები, რომლებიც დაჟინებით გვიმტკიცებენ: საერთოდაც და კერძოდ, ილიასა და ვაჟას თვალსაზრისით ბუნებაში, კოსმოსში კეთილი და ბოროტი ძალების განუწყვეტელი ბრძოლა მიმდინარეობს<sup>42</sup>.

ქართული შკითხველისათვის კარგად არის ცნობილი ის განსაკუთრებული მოკრძალება, პატივისცემა და დაფასება, რასაც დიდი ილია მიაგებდა ვაჟას გენიას, მის მარადიულ შემოქმედებას. ილიას ძალიან კარგად გაეგებოდა სამყაროზე სწორი თვალსაზრისის შემუშავებისა და სინამდვილის მხატვრული ასახვის კანონზომიერებანი. ყოველგვარი და ექვების გარეშე უნდა ითქვას, რომ ვაჟას ნააზრევსა და პოეზიაში ილიას არასოდეს არ დაუღანდავს „კაცთ-გარეთ ბუნებაში“ კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლის მითოსური თუ პანთეისტური მრწამსის რაიმე სახით გამოვლენა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ილია მისთვის დამახასიათებელი პირდაპირობით მიუთითებდა ვაჟას მსოფლმხედველო-

<sup>41</sup> ვ ა ჟ ა - ფ შ ა ვ ე ლ ა, თხზულება სრული კრებული ათ ტომად, ტ. V, თბ., 1964, გვ. 37.

<sup>42</sup> ასეთი შეხედულებანი არა სრულად, მაგრამ არსებითად მაინც კარგად მოუქუნიებია მკვლევარ თ. ჩხეიკელს ქართული პოეზიის თხუთმეტრომუელის IX ტომის შესავალ წერილში (იხ. ქართული პოეზია, ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, თბ., 1977, გვ. 13 და სხვ.).

როგორც აღრე მიუთითეთ, პროფ. მ. კვესელავას თვალსაზრისით ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობისა და პოეზიის განხილვა-შეფასების საყრდენ საფუძველს შეადგენს ბუნებასა და კოსმოსში კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლის აღიარება. აი მკვლევარის კატეგორიული თვალსაზრისი, რომელსაც იგი, ვარიაციული სხვადასხვაობით, მრავალგზის იმეორებს: „ვაჟას მთელი კოსმოსი კეთილისა და ბოროტის ასპარეზად აქვს წარმოდგენილი, მისი აზრით, ბოროტება და სიკეთე ყველგანაა, როგორც ბუნებაში, ისე ადამიანში“ (იხ. მ. კვესელავა, „ფუსტური პარადოგმები“, ტ. 1, თბ., 1961, გვ. 68—141; იმავე ავტორის — „პოეტური ინტერკალები“, თბ., 1977, გვ. 115—143). ვაჟას მიმართ აღნიშნული თვალსაზრისი ლოგიკური განვითარების უკიდურეს ზომამდე აიყვანა დ. რამიშვილმა წიგნში: „ადამიანი და ბუნება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში“, თბ., 1968 (წიგნის შესახებ იხ. ჩვენს წერილი: „ვაჟა-ფშაველას ესთეტიკური მრწამსის მართებული გაგებისათვის“, „მნათობი“, 1971, № 1, გვ. 164—183). აღსანიშნავია, რომ მკვლევარები, რომლებიც ხელგაშლილად სარგებლობენ დ. რამიშვილის მოსაზრებებით, რატომღაც არასოდეს არ მიუთითებენ ამ თანამაზრზე. მეცნიერული ეთიკა კი მოითხოვს ასეთ მითითებასა და დამოწმებას.

ბრივ ჩამორჩენილობაზე; ეს უკანასკნელი ვერ იქნებოდა უახლესი დროის კრიტიკული რეალიზმის ღირსეული წარმომადგენელი და საკაცობრიო მნიშვნელობის შედეგებსაც ვერ შექმნიდა. ამას გვკარნახობს მოვლენისადმი ისტორიული პრინციპით მიდგომა და შეფასება; ხოლო სადაც ისტორია არ არის, იქ არც მეცნიერებაა.

სწორი ეთიკური თვალსაზრისი ილიასთან (ასევე ვაჟასთან) ესთეტიკურის სწორი გაგების აუცილებელი წინამძღვარია, ფილოსოფიური აზროვნების, ეთიკისა და ესთეტიკის მეცნიერების ისტორიული განვითარება, მისი თანამედროვე მდგომარეობა გვიდასტურებს, რომ ეთიკური და ესთეტიკური ერთი და იგივე არ არის. ამასთან, ისიც ახსნილია, რომ ეთიკური წარმოდგენს წინარე მოვლენას ესთეტიკურთან მიმართებაში; ამას ნათელყოფს ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების მთელი ისტორია. წინა პარაგრაფის დასკვნით ნაწილშიც ჩვენ ნათლად დავინახეთ, რომ ესთეტიკური გრძნობის ეთიკურისადმი მიმართების ილიასეული მრწამსი აღნიშნული სწორი თვალსაზრისის დაცვა, განვითარება და გაღრმავებაა.

### 3. ადამიანი როგორც სინამდვილის ესთეტიკური სავსეობა და ესთეტიკური გრძნობისა და ცნობიერების ორიენტირების სავანო

ვაი, რა ცარიელია ეს სახე ქვეყანა უადამიანოდ!...  
ილია

ადამიანი სინამდვილის ესთეტიკური სავსეობაა. ეს იმას ნიშნავს, რომ სამყაროს ესთეტიკური მოდელის ცენტრში მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანი დგას. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმოშობასა და განვითარებას ადგილი არ ექნებოდა, სინამდვილის ემოციურ-ესთეტიკური ათვისება-შეფასების კანონზომიერების გაცნობიერება შეუძლებელი გახდებოდა. სამყაროს ესთეტიკური მოდელი იქნებოდა არა ერთადერთი, არამედ იმდენი, რამდენი გვარეობის მოვლენებიც გარემოცველ სინამდვილეში არსებობს. ეს აურაცხელი მოდელები ერთმანეთს გამომრიცხველად შეუპირისპირდებოდნენ და, მაშასადამე, შეუძლებელი გახდებოდა სამყაროს ესთეტიკური მოდელის ფორმირება, რის საფუძველი და უფლება ერთადერთი ადამიანმა მოიპოვა (საზოგადოებრივ-ისტორიულ პრაქტიკის განვითარების მეოხებით და სარბიელზე). თუ საქმე გვაქვს თავისთავადი ბუნების მოვლენებთან, იქნება იგი ლაფი თუ ვარდი, მარგალიტი თუ ლექი, მყინვარი თუ თერგი... ილიას მრავალმნიშვნელოვანი თქმით, ყველანი ღირსია ერთნაირად გამოთქმისა. ჩვენ აქ საქმე არა გვაქვს სინამდვილის ესთეტიკურ სავსეობა-

ბასთან, რომლის ცენტრი და აბსოლუტური ზომა ადამიანი იქნებოდა. ამიტომ შეუძლებელია გადაჭარბებით შევაფასოთ ილიას ღრმად შინაარსიანი გამოთქმა: „ვ ა ი, რ ა ც ა რ ი ე ლ ი ა ე ს ს ა ვ ს ე ქ ე ე ყ ა ნ ა უ ა დ ა მ ი ა ნ ო დ!...“ (II,12). დებულება პარადოქსული ხასიათისაა. თუ ქვეყანა (სამყარო, ბუნება) სავსეა მრავალფეროვანი, აურაცხელი მოვლენებით, მაშინ ერთად-ერთი მოვლენის — ადამიანის გამოვლენით რატომ ხდება იგი ცარიელი?.. ადამიანის არყოფნა ცხადია, არ ნიშნავს ლაფისა და ვარდის, მარგალიტისა და ლექის, მყინვარისა და თერგის, დღისა და ღამის (მისი გამოშფეველი ასტრონომიული მიზეზის) მოსპობას. საქმე ის არის, რომ ილიას მხედველობაში აქვს სინამდვილის ესთეტიკური სავსეობა, რომელიც არის არა თავისთავადი ბუნების, არამედ ადამიანის საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანის როგორც სოციალური არსების საკუთრება.

პარადოქსის ნამდვილ შინაარსს ფარდას ხდის ილიას შემდეგი სიტყვებიც: „არიან ადამიანის ცხოვრებაში იმისთანა წუთნი მარტობისა, როცა ბუნებას შენ თითქო შენსას აგებინებ და იგი თავისას შენ გაგებინებს. ამიტომაც შეგიძლიან სთქვა, რომ მარტობაშიც არსად მარტო არა ხარ,, ჰოი, ორფერო ცხოველო, რომელსაც ადამიანს გეძახიან. ამ ღამეს ვგრძნობ, რომ ჩემის ფიქრებისა და თერგის ჩივილის შუა არის რაღაც იღუმალი კავშირი, არის რაღაც თანხმობა. გული მიტოკს და მკლავი მითრთის. რისთვის? დროს დავაცალოთ ამის პასუხის მიცემა“ (I-I,22). ილიას ეს სიტყვები მოსდევს მყინვარისა და თერგის საყოველთაოდ ცნობილ ფართო, გაშლილ მხატვრულ შედარებას, რომელიც ავტორმა გოეთესა და ბაირონის სულისკვეთების შედარებითი დახასიათებისათვისაც გამოიყენა, ხოლო ყველაფერი ერთად საკუთარი სულის მეტყველ მეტაფორულ ენად აქცია, მშობელი ქვეყანას ეროვნული და სოციალური ტკივილების, სასურველ მომავალზე ოცნების მძაფრი, შთამბეჭდავი წარმოსახვისათვის.

არსებითად იგივე ითქმის დღისა და ღამის, ნათელისა და ბნელის მხატვრულ შედარებაზე. ილია ნათელი დღისა და ბნელი ღამის შედარების შორეულ მითოსურ წარმომავლობაზეც მიუთითებს, როდესაც წერს: „ჰოი, ბნელო ღამევ, მეჭავრები შენ მე! შენ რომ არ დაარსებულ იყავ ქვეყნისათვისა, მე მგონია, რომ ნახევარი უბედურებაც ადამიანისა ქვეყანაზედ არ იქნებოდა. შენთა მოვლენათა დასცეს პირველად თავზარი ადამიანის გონებასა და დააფრთხეს იგი. მას აქეთ შეშინებულსა გზა თავისი ვერ უპოვნია...“ (II,22). ილია ამიტომ მიმართავს ბნელ ღამეს: „შენ ხარ ჟამი და დრო კუდიანების სერობისა, საცა ისმის სადღეგრძელო სიბნელისა და უმეცრებისა. ჰოი, ბოროტო, წარვედ ჩემგან, დღეო ნათელო, მოვედ შენ!...“ (II, 23).



ილია კიცხავს და გზიდან იშორებს ბოროტ ღამეს, როგორც სოციალური სიბნელისა და უმეცრების მეტაფორულ გამოხატულებას; ალტკინებული ეროვნულ-რევოლუციური სულისკვეთება კი ღალადყოფს: „მომეციოთ მე ნათელი და მოუსვენარი დღე თავის ტანჯვითა, წვალეებითა, ბრძოლითა და ვაი-ვაგლახითა“ (II, 22). მყინვარი და თერგი, ბნელი ღამე და ნათელი დღე, თავისთავად აღებულნი, (მათი ბუნებრივი აუცილებლობის მიხედვით) სრულად არაფერ შუაშია.

ი. ქვეკვამემ უკვე გვითხრა, ისინი (ისე როგორც ერთი მუქა ლაფი და ვარდი) ღირსია ერთნაირად გამოთქმისათ. ასევე ბნელ ღამესა და ნათელ დღეთაგან არც ერთი არ არის ბოროტების ან სიკეთის მოქმედი; ილიამ ხომ კატეგორიული წესით განგვიმარტა: „უტყვის ბუნების წინაშე არ არსებობს ეგ განსხვავება. ადამიანის გარეთ ცოდვა და მადლი არ არისო“. (III, 327—328).

მაშინ როდესაც ილიას ცნობიერება მხატვრული ცნობიერების ღიანდაგზე გადაინაცვლებს ბნელი ღამე ბოროტების გამოხატულება ხდება. ცივ, მიუკარებელ, უძრავ, განზე გამდგარ მყინვარს ილია ზურგს შეაქცევს და თერგის მისამართით ამბობს: „დალოცა ღმერთმა ისევ თავზედ ხელაღებული, გიჟი, გადარეული, შეუპოვარი და დაუმონავი მღვრიე თერგი... მიყვარს თერგის ზარიანი ხუილი, გამაღებული ბრძოლა, დრტვინვა და ვაი-ვაგლახი. თერგი სახეა ადამიანის გაღვიძებული ცხოვრებისა, ამალეღვებელი და ღირსსაცნობი სახეც არის: იმის მღვრიე წყალში სჩანს მთელის ქვეყნის უბედურების ნაცარტუტა“ (II, 21). ილიამ აკი გვითხრა: „ჩემის ფიქრებისა და თერგის ჩივილის შუა არის რალაც იღუმალი კავშირი, არის რალაც თანხმობა“. გასაგები ხდება ნამდვილი შინაარსი ილიას ღრმავაროვანი სიტყვებისა: „არაიან ადამიანის ცხოვრებაში იმისთანა წუთნი მარტოობისა, როცა ბუნებას შენ თითქო შენსას აგებინებ და იგი თავისას შენ გაგებინებს. ამიტომაც შეგიძლიან სთქვა, რომ მარტოობაშიც არსად მარტო არა ზარ“. შემოქმედების პროცესი, გარკვეული აზრით, ყოველთვის არის განმარტოება თავის თავში ჩაღრმავებისათვის. ამ განმარტოების კერძო შემთხვევაა მხატვრული ფანტაზიის მიმართება ბუნებისადმი, როდესაც პოეტურად სულჩადგმული ბუნება ადამიანის ფიქრის, ოცნების, მისწრაფების, იდეალების გამომხატველი ხდება; შემოქმედთან საუბრობს პოეტურად ამეტყველებული ბუნება, ე. ი. პოეტური ფანტაზის გაქანება და ეს საუბარი თავისთავადი ბუნებისადმი კი არ არის მიმართული, არამედ სინამ-

დელიის იმ ნაწილისადმი, რასაც ადამიანურ ენაზე ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრება ეწოდება.

ეს დასტურდება ილიას სიტყვებით, რომელიც „მგზავრის წერილებში“ იმავე თერგისადმი მიმართული: „ეგ დასალუბავი თერგი! რა ორპირი ყოფილა დახე, როგორ მომკვდარა. რაკი ზურგი ჩვენკენ უქნია და პირი რუსეთისაკენ, რაკი გაუმინდვრებია და გაუვაკნია, როგორღაც ის დევგმირული ხმა ჩასწყვეტია. ჩვენი დამთხვეული თერგი ვლადიკავკასთან ის თერგი აღარ არის... იქ ისე დამლოვრებულა, ისე დაღუმებულა, თითქო ან როზგ-ქვეშ არის გატარებულთ, ან დიდი ჩინი მიუღიაო... ვაი შენ, ჩემო თერგო! შენ ჩემო ძმობილო, ზოგიერთ კაცსავით საცა მისულხარ, იქაური ქული დაგიხურავს“. მწერალი ისევ და ისევ საყვედურით მიმართავს პერსონიფიცირებულ თერგს, რომ მას, თავისი ქვეა-ქუხილი, ზარინი ხმაურობა, შფოთვა და ფოთვა, გაუთავებელი ბრძოლა ქვა-კლდე-ღრესთან — მღურებით შეუცვლია. თერგის მიმართ მოხმობილი ყველა ეპითეტი, შედარება ფაქტიურად არის მხატვრული შედარება — მეტაფორა. ილია თერგისადმი მიმართვას ამთავრებს სიტყვებით: „ბევრი რამ საგულსყურა შენში, ჩვენო დაუშომნავო თერგო, შენს ძლევამოსილს და შეუპოვარს დენაშია. აქ კი მიმრჩვალხარ დამარცხებულ და ნათრევ ღომსავითა, ცოდვა ხარ და ცოდვას შერებიო...“ (II, 9—10).

გეოგრაფი, გეოლოგი, პიღროლოგი... ზუსტად აგვიწერდნენ დარიალის ხეობაში მოქცეული თუ შემდეგ გამინდვრებული და გავაკებული თერგის ობიექტურ ნიშან-თვისებებს. ასეთ ამოცანასთან არაფერი აქვს საერთო ილიას, როგორც მხატვრულ-შემოქმედს. მწერლის ინტერესს შეადგენს არა თერგი (როგორც ბუნების თავისთავადი მოვლენა), არამედ (მშფოთვარე, მებრძოლი ადამიანისაგან განსხვავებით) იმ დაღუმებული და მიჩუმებული ადამიანის წარმოსახვა, რომელიც ასეთი გამხდარა როზგ-ქვეშ გატარების ან დიდი ჩინის მიღების გამო. ამ მიზნით მიმართავს ილია თერგის გარკვეული ნიშნის გადატანითი (მეტაფორული) მნიშვნელობით გამოყენებას და იგი თვითარსი თერგის დახასიათება კი არ არის, არამედ გარკვეულ მდგომარეობაში ჩაყენებული ადამიანის ზნეობრივი სახის გამოხატულება. ვიმეორებთ მხატვრული ეპითეტები, შედარებანი და მეტაფორები, რომელსაც ილია მიმართავს, არ არის ბუნების თავისთავადი მოვლენის — თერგის ზნეობრივი დახასიათება; წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს უკანასკნელი მართლაც ზნეობრივი, შეგნებულად მოქმედი არსება იქნებოდა. ილიას კატეგორიული მტკიცებით კი ასეთი მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანია.

როდესაც რუსეთს სასწავლებელში მიმავალი ილია ყვარლის მთებს მიმართავს: „სამშობლო მთებო! თქვენი შვილი განებებს თავსა...“ და ა. შ. პერსონიფიცირებულ მთებში მშობელ ქვეყანაზე, საქართველოზე, მის აწმყოსა და მომავალზე ფიქრი და ოცნება იგულისხმება<sup>43</sup>. პოემა „აჩრდილის“ პირველ ექვს თავში ესთეტიკური გრძნობა გადაქცეული „სმენად ბუნების მეტყველებისა“ (II, 133) უმშვენიერეს პეიზაჟურ სურათებს წარმოგვისახავს. პოემის ეს თავები წარმოადგენს ერთგვარ ფონს მშობელი ერის მიძიმე აწმყოსა და უკეთეს მომავალზე პოეტის ფიქრისა და ოცნების უფრო მკვეთრად, რელიეფურად წარმოსახვისათვის. მართალია „მყინვარზე მდგომი მოხუცებულის“ აჩრდილი თვალწინ გადაშლილ უსაზღვრო პანორამას დამზერს, „მაგრამ საკუთრად არცა არაგვმა, არც თერგმა, არც ტყემ და არც მთამა არ მიიზიდა მოხუცის თვალი, მთიდან ამყად გადმომზირალი, — სრულ საქართველო მოჩანდა შორსა... იგი მოხუცი მას დააქჟერდა; ქვეყნის მარგალიტს მაგა ობოლსა სიყვარულითა იგი დამზერდა“ (II, 135). მაშასადამე, მოხუცის მზერა სინამდვილის ადამიანურ ანუ ესთეტიკურ საე-სეობაზე იქნა გადატანილი, რომლის კონკრეტული მისამართი ქართველი ერი, საქართველოა; „მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა .. მე ვარო შენი თანამდევი უკვდავი სული...“ — მიმართავს მოხუცი (ფაქტიურად ილიას პოეტური ფანტაზია) საქართველოს, — მისი შეუწელებელი ფიქრისა და ზრუნვის საგანს. ესთეტიკური გრძნობის სინამდვილისადმი მიმართების ილიასეული მრწამსის სწორი გაგებისათვის რამდენ საინტერესო და შთამბეჭდავ ადგილს ვპოულობთ პოემა „განდევილში“, ილიას მთელ რიგ სხვა ნაწარმოებებში, მაგრამ უადგილობის გამო ამ მიმართებით საუბარს ვერ გავაგრძელებთ<sup>44</sup>.

ერთი კი აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ, რადგან იგი ესთეტიკური გრძნობის ილიასეული მრწამსის გაცნობიერებისათვის მეტად დამახასიათებელია. „ორიოდე სიტყვით...“ თავს რისხვადატეხილ ცისკრელთა ერთი წარმომადგენლის პასუხად ილია წერს: „არც უფ. გ. ბარათოვისა მივიკირს, რადგანაც ძალიან მკვირცხლი გონება ჰქონია, რომ ჩემ ამ ორ ლექსში:

მამულო საყვარელო,  
შენ როსლა აყვავებები?

43 ილიას მხატვრული შემოქმედების ანალოგიურ ადგილებს პროფესიული ოსტატობით ხსნის და აშუქებს მკვლევარი ვ. კუპრა ვა ჩვენ მიერ დასახელებულ წიგნში: ილია ჭავჭავაძე, ბელოვების დანიშნულების შესახებ, თბ., 1957.

44 მითითებული მიზეზის გამო მეორე თავის მეორე და განსაკუთრებით მესამე პარაგრაფი იბეჭდება მნიშვნელოვანი შემოკლებით.

მწვანე ბალახის ნატურა დაუნახავს... ძნელი დასაჯერებელია, მაგრამ აი უფ. ბარათოვის სიტყვებიც: „გაზაფხულში პოეტი (ბარათოვი გულისხმობს ი. ჭავჭავაძეს, ბ. დ.) სულით ნატრობს საყვარელ მამულის აყვავებას. ნეტავი დაანახვა ეხლა საქართველო, როგორ მწვანე ხავერდით ბიბინებს!!!“ მართლა-და, — განაგრძობს ილია, — უფ. გ. ბარათოვის ლალი ფანტაზია და ნიჭიერება უნდა ჰქონდეს, რომ ეგრეთ გაიგოს უბრალო აზრი, უბრალოდ გამოთქმული“ (III, 32—33). ილიას ეს გესლიანი, მაგრამ სიმართლის გამომტმეღი სიტყვები საესებით დაიმსახურა ბარათოვმა. ილია მიმართავს უკავშირო შედარებას (ასეთი ხასიათის შედარებას უარყოფით პარალელიზმსაც უწოდებენ): „აყვავებულა მდელი, აყვავებულან მთები; მამულო საყვარელო, შენ როსლა აყვავდები?“ (I, 1). სტროფის პირველი ორი ტაეპი ხომ გასაგებს ხდის ბოლო ორი ტაეპის ნამდვილ შინაარსს!.. აქ მხოლოდ იმას დაუემატებთ, რომ პრინციპული სხვაობა არა ჩანს უფ. გ. ბარათოვის მოსაზრებასა და დღევანდელ იმ ესთეტიკოს-კრიტიკოსთა მოსაზრებებს შორის, რომლებიც პოეტის ესთეტიკური გრძნობის თავშესაფარს ერთნაირი ზომით დაეძებენ როგორც ბუნებაში, ასევე სოციომორფულ ადამიანში (Homo sapiens-ში).

გაუგებრობანი სათავეს იღებენ იქიდანაც, რომ ილია და ვაჟა ძალიან ხშირად ლაპარაკობენ სოციალური სინამდვილის ბუნებაზე, ინდივიდთა თუ მხატვრულ სახეთა და ტიპთა ხასიათის ბუნებაზე. ეს ბიძგს აძლევს ზოგიერთი მკვლევარის ფანტაზიას ადამიანის თუ მხატვრული სახეების (ტიპების) ხასიათთა ბუნებაზე მსჯელობა პირდაპირი მნიშვნელობით გადაიტანონ და გააერცელონ „კაცთ-გარეთი ბუნებაზე“, „უენპირო ბუნებაზე“. ეს უხეში შეცდომაა. როდესაც ილია, აკაკი წერეთელთან ცნობილ კამათში წერს: „აბა ერთი ნახეთ რუსთაველი, ყოველთვის უტყუარი და მართალი (არის, ბ. დ.) ბუნების წინაშე“ (III, 177)<sup>45</sup> — მოაზროვნე და შემოქმედი ყველა შემთხვევაში გულისხმობს ტარიელის, ავთანდილის, ჟრიდონის, ნესტანის, თინათინის... ხასიათების განსხვავებულ ბუნებას და არა „კაცთ გარეშე ბუნების“ ადამიანურ ხასიათს. ერთისა და მეორის (ბუნებისა და ადამიანურის) მხატვრული შედარება შეიძლება, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ კაცთ გარეშე ბუნების ხასიათს (თავისებურებას) ვაერცელებთ ადამიანზე; ან, პირიქით, ადამიანის ხასიათის ბუნება გადაგვაქვს უსულო ბუნებაზე. უენპირო ბუნებას ასეთი ხასიათი არ გააჩნია და არც ესაქიროება.

<sup>45</sup> ი. ჭავჭავაძის ანალოგიური მოსაზრებანი იხ. იქვე, გვ. 29, 45, 117, 132, 146, 168—169, 172, 176—177, 187, 191, 198, 224, 229, 260, 452. 461 და სხვ.

ადამიანის და მხატვრულ სახეთა ხასიათის ბუნებას კიდევ უფრო მეტი მრავალმხრიობით და სიღრმით არკვევს ვაჟა-ფშაველა. ვაჟა მსჯელობს რა „ვეფხისტყაოსნის“ ხასიათთა ბუნების შესახებ, დაასკვნის: „ვეფხისტყაოსანში“ ყველაფერი ბუნებრივია, მთელი სხეული და მისი სული და გული. უწესო, ბუნების წინააღმდეგ იქ არაფერი მოიპოვება. იმიტომ უკვდავია ეს ნაწარმოები... ვიდრე ბუნებაა თავის ძალით მმართველი კაცთა სიცოცხლისა, „ვეფხისტყაოსანიც“ იქნება ჩვენთვის გონების მმართველი...“ (ვაჟა-ფშაველა, ტ. IX, თბ., 1964, გვ. 397). ანალოგიურია ვაჟას მოსასზრებანი სერვანტესისა და შექსპირის შესახებ. „რამდენადაც ნიჭიერია მწერალი, — წერს ვაჟა, — რამდენადაც მალალი და დიდებულია მისი გრძნობა, გონება, იმდენად სავსებით ჰხატავს იგი ბუნებას არჩეული ტიპის მიხედვით. შექსპირი იმიტომ არის დიდებული ყველა მგოსანთა შორის, რომ ბუნება სავსებით გამოსკვივის იმის ნაწერებში. ამ მხრივ შეჰხედეთ საგანს, ენახოთ, თუ არ დამეთანხმებით. შეუდარეთ აგრეთვე გენიოსთაგან შექმნილი ტიპები. დააკვირდით რამდენი მსგავსებაა მათ შორის“ (იქვე, გვ. 396).

ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა, რომ ილია და ვაჟა მსჯელობენ რა ესთეტიკური გრძნობისა და ცნობიერების მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების შესახებ, ყველა შემთხვევაში გულისხმობენ მხატვრული ტიპების ხასიათს, მის ბუნებას და არა უენპირო ბუნების ხასიათს, მის ობიექტურ კანონზომიერებას. ესთეტიკური გრძნობის ორიენტაცია სინამდვილისადმი არ აიხსნება ამ უკანასკნელის დიფერინციერების, ეთიკური და ესთეტიკური კატეგორიების სარბიელის სწორად შემოსაზღვრის გარეშე. ვფიქრობთ, ეს ნათლად დაადასტურა ილია ჭავჭავაძის თეორიული ნააზრევისა და მხატვრული შემოქმედების მიზნობრივმა ახალიზმა. ამ მიმართებით გაცილებით მეტს უნდა მოველოდეთ ვაჟა-ფშაველას უაღრესად რთული და მდიდარი მემკვიდრეობის მიზნობრივი ანალიზიდან.

სერგეი მესხის შეხედულებანი დრამის თეორიის საკითხებზე

მე-19 საუკუნის 70-იანი წლებში განსაკუთრებით გააქტიურდა ბრძოლა ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის. ამ ბრძოლას სათავეში ედგა ქართველ სამოციანელთა სახელოვანი პლეადა, ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით.

ამ პერიოდისათვის გარკვეული აღმავლობა შეინიშნება სცენისმოყვარეთა თეატრის განვითარებაში. წარმოდგენები ინტენსიურ ხასიათს ღებულობს არა მარტო თბილისსა და ქუთაისში, არამედ პერიფერიებშიც (ბათუმი, გორი, თელავი, ხაშური, სენაკი, ზუგდიდი, ოზურგეთი და სხვ.); ცხადია, ამ მხრივ ყოველი სეროიზული წარმატება დიდად იყო დამოკიდებული რეპერტუარის ხასიათზე. ამიტომ ქართველ მოღვაწეთა ერთ-ერთ მთავარ საზრუნავს სწორედ აღნიშნული საკითხი წარმოადგენდა. მართალია, სცენისმოყვარეთა თეატრის პირობებშიც რეპერტუარი გარკვეულად ივსებოდა ახალ-ახალი ნათარგმნი, გადმოკეთებული და ორიგინალური პიესებით, მაგრამ მეტწილ შემთხვევაში დრამატურგიის (განსაკუთრებით კი ორიგინალური დრამატურგიის) მაშინდელი დონე ჯერ კიდევ ვერ პასუხობდა თანამედროვე მოთხოვნებს. იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე ხშირად ქვეყნდებოდა წერილები, რომლებშიც მკაცრად იყო შეფასებული ქართული დრამატურგიის განვითარების მაშინდელი დონე. ამ წერილთა ავტორები—ი. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი, გ. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ს. მესხი და სხვა ქართველი მოღვაწენი აანალიზებდნენ ამ ჩამორჩენის მიზეზებს და მიუთითებდნენ ამ მხრივ არსებულ ნაკლოვანებათა დაძლევის აუცილებლობაზე. მაგალითად, წერილში „ქართული თეატრი სოფელში“, რომელიც „დროების“ 1875 წლის № 88-ში<sup>1</sup> დაიბეჭდა, ს. მესხი გუ-

<sup>1</sup> სხვათა შორის, წინასიტყვაობაში წიგნისა — „ს. მესხი, წერილები თეატრის შესახებ“ შეცდომითაა მოითებული, რომ წერილის სათაური, საიდანაც ეს ციტატა მოტანილი, თითქოს იყოს „ქართული რეპერტუარი“ და იგი დაბეჭდილიყოს არა „დროების“ 1875 წლის 88-ე ნომერში, არამედ „ივერიის“ 1875 წლის 88-ე ნომერში (იხ. გვ. 57).

ლისტივილით წერდა: „ორი თუ სამი პიესის გარდა, სხვა თითქმის ყველა გადმოთარგმნილები ანუ გადმოკეთებულები არიან; მათში არ სჩანს ქართული ხასიათი, ქართველი თავის ნაციონალურს ვერაფერსა ჰხედავს“. იგი იქვე აღნიშნავს, რომ ჩვენი ხალხისათვის გაუგებარია უცხო ქვეყნის ყოფა და ზნე-ჩვეულებანი და დასძენს: „ჩვენი ნიჭიერი მწერლების ვალია, რომ მოსპონ ეს ნაკულუღევანება ქართული სცენისა. ამით ისენი კარგ სამსახურს გაუწევენ თვით ჩვენს ხალხსა და ლიტერატურასაც“.

ასეთი მდგომარეობის მიუხედავად, ქართველ მოღვაწეთა იმდროინდელ წერილებში, ეროვნული დრამატურგიისა და თეატრის პრაქტიკულ საკითხებზე მსჯელობის პარალელურად, ვხვდებით საინტერესო თეორიულ მოსაზრებებსაც. ამჟამად ჩვენს მიზანს შეადგენს დრამის თეორიის საკითხებზე სერგეი მესხის შეხედულებათა ანალიზი.

რადგანაც მოცემულ შემთხვევაში ჩვენი ინტერესი რამდენადმე შემოფარგლულია საკითხთა გარკვეული წრით, ამდენად იმულებული ვართ საგანგებოდ არ შევჩერდეთ ამ გამოჩენილი მოღვაწის მსოფლმხედველობის სხვადასხვა ასპექტებზე<sup>2</sup>. მაგრამ აქვე უნდა ხაზგასმით ითქვას, რომ იგი იყო ქართველ სამოციანელთა ნიჭიერი და ერთგული თანამოსაგრე თავისი მრავალფეროვანი მოღვაწეობით, მტკიცედ მიჰყვებოდა ახალი თაობის სახელოვან ტრადიციებს, რომელთაც საფუძველი ილიამ დაუდო და რაც ქართველი ხალხის ეროვნული და სოციალური იდეალების ჭეშმარიტ სამსახურს გულისხმობდა.

ლიტერატურის, ხელოვნების არსისა და საზოგადოებრივი დანიშნულების შესახებ ს. მესხი ავითარებს ქართველ სამოციანელთა თვალსაზრისს და აქტიურად იბრძვის რეალისტური პრინციპების დასაცავად<sup>3</sup>. მისი აზრით, მხატვრული წარმოსახვის ობიექტი სინამდვილე, საზოგადოებრივი ცხოვრებაა: „საზოგადოდ ლიტერატურის მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ სარკესავით უჩვენოს ხალხს იმის ცხოვრებებს საქები და გასაკიცხი მხარეები. რასაკვირველია, ამასთანავე ლიტერატურამ არ უნდა დაივიწყოს, რომ თუ კაცის ცხოვრებაში ცუდსა და გასაკიცხ მხარებს მონახავს, იმის ვალი ისიც არის, რომ უჩვენოს ისე-

2 ამ საკითხებს სხვადასხვა დროს შეეხნენ ს. ხუნდაძე, მ. ზანდუკელი, გ. ჭიბლაძე, ი. ბოცვაძე, დ. გამეზარდაშვილი, გ. აბზიანიძე, მ. გაფრინდაშვილი, ო. კასრაძე და სხვ.

3 ს. მესხის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები განიხილეს გ. ჭიბლაძემ („კრიტიკული ეტიუდები“, წ. 1, 1958 წ.), ი. ბოცვაძემ („ს. მესხი და 70-80-იანი წლების ქართული პრესა“, თბ., 1968 წ.), დ. გამეზარდაშვილმა („ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან“, 1, თბ. 1957 წ.), ო. კასრაძემ („ცხოვრება სერგეი მესხისა“, თბ., 1963 წ.), შ. სალუქვაძემ და ვ. ლოლაძემ (წინასიტყვაობა წიგნისა — „სერგეი მესხი, წერილები თეატრის შესახებ“, თბ., 1958 წ.) და სხვ.

თი ახალი გზა, რომელზედაც ამ ხალხმა უნდა გაიაროს, უჩვენოს ისეთი საშუალება, რომელმაც რომელიმე ჰირი ან ნაკლოვანება საზოგადოებისა უნდა მოსპოს. თუ რომელიმე ლიტერატურა არცერთ ამ დანიშნულებათაგანს არ ასრულებს; თუ ის არ განიხილავს აწმყო ცხოვრებას და არ უჩვენებს მომავალს, საუკეთესო ცხოვრების გზას, მაშინ შეგვიძლია დარწმუნებით ვსთქვათ, ამნაირ ლიტერატურას არაფერი სარგებლობა არ მოაქვს, ის ვერ ასრულებს თავის დანიშნულებას<sup>4</sup>.

აქ აშკარად არის ნაჩვენები არა მარტო ის თუ რა მიაჩნია ს. მესხს მხატვრული წარმოსახვის საგნად, ობიექტად, არამედ ისიც თუ რას გულისხმობს ამ წარმოსახვაში. ს. მესხისათვის ლიტერატურის მაღალი საზოგადოებრივი დანიშნულება თვით მისი ობიექტით არის გააირობებული. მან ხალხს უნდა უჩვენოს საკუთარი ცხოვრება, ამ ცხოვრებაში უნდა ჩაახედოს ისე, როგორც სარკეში. ამავე დროს, რადგანაც ცხოვრებაში მუდამ ერთმანეთის გვერდით არსებობს სიკეთე და ბოროტება; კარგი და ცუდი, საქები და გასაკიცხი, — ლიტერატურის ვალია ასეთ მოვლენათა არა ცალმხრივი, შელამაზებული ჩვენება, არამედ მათი პირუთენელი ობიექტური ასახვა. ამ გზით შესაძლებელი გახდება, სააშკარაოზე იქნეს გამოტანილი ცხოვრების როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი მხარეები. რა თქმა უნდა, დადებითი უშუალოდ იქცევა საზოგადოების მისაბამ მავალითად, ხოლო უარყოფითის დახატვის დროს მწერალმა უნდა უჩვენოს ისეთი „საშუალება, რომელმაც ჰირი ან ნაკლოვანება საზოგადოებისა მოსპოს“.

ს. მესხის ეს შეხედულება ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების თაობაზე უშუალოდ ეხმიანება ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისს. ილიამ ხომ პირველმა მთელი პირდაპირობით დააყენა ეს საკითხი და ხელოვნებას შეხედა, როგორც „ცხოვრების გასამჯობინებელ ღონისძიებას“. იგი წერდა: „ხელოვნებასაც იმას მოვსახვით, რომ სარკესავით ცხოვრება გარდმოიცეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ“<sup>5</sup>.

გარკვეული ნათესაობაა ი. ჭავჭავაძისა და ს. მესხის თვალსაზრისის შორის მხატვრული წარმოსახვის საკითხში. როგორც დავინახეთ, ს. მესხი მოითხოვს, რომ ლიტერატურამ „სარკესავით უჩვენოს ხალხს“ სინამდვილე, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი სინამდვილის ასლგადაღების, ფოტოგრაფიული ჩვენების დამცველი იყოს. სრულიადაც არა.

<sup>4</sup> „ღრობა“, 1871, № 10.

<sup>5</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხულებათა სრული კრებული ათ ტომად, 3. ინგოროყვას რედაქციით, ტ. III, თბ., 1953, გვ. 68.



ი. ჭავჭავაძის მსგავსად, მას ხელოვნება მიაჩნია „მეორე სინამდვილედ“, მხატვრულ სინამდვილედ, რომელიც განსხვავებულია ემპირიული რეალობისაგან. სწორედ ამიტომაც, რომ იგი წარმოსახავს არა მხოლოდ „აწმყოს ცხოვრებას“, არამედ „უჩვენებს მომავალი საუკეთესო ცხოვრების გზასაც“. ამაში მდგომარეობს აგრეთვე მისი დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ეთიკური ღირებულებითაა გაპირობებული. მაგრამ აქ ეთიკური და ესთეტიკური („საამოც და სასარგებლოც“) მჭიდრო ურთიერთკავშირშია. ს. მესხი ხელოვნებას მიზნად უსახავდა საზოგადოების ზნეობრივ აღზრდას და ამ მხრივ ხელოვნების სხვა დარგებიდან უპირატესობას თეატრს ანიჭებდა, რადგანაც, მისი თქმით, თეატრი „ხალხოსნური გრძნობების გამამტკიცებელია, გრძნობების ამამაღლებელი და ზნეობის გამწმენდია. სხვანაირად ვთქვათ. სულის გამაძლიერებელი, გულის გამაღმობიერებელი და ვინაობის დამცველი; ერთი სიტყვით — უდიდესი შკოლაა საზოგადოებრივი ცხოვრების გახსნისათვის და წარმატებისათვის“<sup>6</sup>.

ქართველ სამოციანელთა მსგავსად, ს. მესხი თავის ლიტერატურულ-კრიტიკულ შეხედულებებში უშუალოდ ამოდის რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების (ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკისა და სხვ.) თვალსაზრისიდან და მხატვრულ ნაწარმოებებს განიხილავს იდეურ-ესთეტიკურ მთლიანობაში.

როგორც მკვლევარნი მიუთითებენ, ს. მესხი, ი. ჭავჭავაძის მსგავსად, ლიტერატურასა და ხელოვნებას მიიჩნევდა საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმად, მაგრამ ამავე დროს განასხვავებდა მას ცნობიერების სხვა ფორმებისაგან, კერძოდ, მეცნიერებისაგან. იგი წერდა: „მწერლობაცა და მეცნიერებაც ხალხის მსახურნი არიან, მაგრამ სხვადასხვაგვარად ემსახურებიან, — მწერლობა გვიჩვენებს ხატებით, რომელშიც დიდი გრძნობაა ჩაწნული, მეცნიერი კი გვიმტკიცებს აზრებითა, რიტყვებითა... და იმასვე ამბობს, რაც მწერალმა თქვა“<sup>7</sup>.

ეს აზრი ემთხვევა ი. ჭავჭავაძის შეხედულებას მეცნიერებისა და ხელოვნების მსგავსება-განსხვავების შესახებ, რომელიც მან ჯერ კიდევ სამოციანი წლებში გამოთქვა. მოგვიანებით ქართველ სამოციანელთა იდეური ბელადი კვლავ აშუქებს ამ საკითხს და წერს: „ადამიანი, ბუნება, ცა, ქვეყანა, მსოფლიო, — ერთი დიდებული წიგნია, უცნაურს ენაზედ დაწერილი. მეცნიერება ამას სთარგმნის უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხატებითა და სურათითა. მეცნიერების ნათარგმნი

<sup>6</sup> „დროება“, 1879, № 82.

<sup>7</sup> „დროება“, 1878, № 16.

ჯერ უნდა, რაც შეიძლება ბლომად, მოგროვდეს გულის საგანძვეში, რომ მერე პოეტის მხატვრობითმა სიტყვამ აღმოებქდოს, სული ჩაუდგას, ხორცი შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად, აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად. თუ პოეტი მეცნიერებას არ მოიწვევს, მარტო ცარიელი ნიჭი ვერ უთარგმნის ამ წიგნსა<sup>8</sup>.

აღნიშნული გარემოება ერთხელ კიდევ ადასტურებს, რომ ქართველი სამოციანელები, რომელნიც ერთი სულიერი ცხოვრებით სულდგმულობდნენ და საერთო ინტერესებით იყვნენ გამსჭვალულნი, ერთნაირ აზრს გამოთქვამდნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების თუ ხელოვნების ამა თუ იმ საკითხზე.

ს. მესხი მხატვრულ ნაწარმოებში აფასებს ღრმა საზოგადოებრივ-უტილიტარულ ღირებულებას. მისი აზრით: „საზოგადოთ ლიტერატურა ყოველთვის ისეთ საგნებს უნდა შეეხებოდეს, რომელთაც საზოგადო და საყოველთაო ინტერესი აქვთ, რომელნიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აღნიშნულ დროს საზოგადოებას აწუხებენ“<sup>9</sup>.

აქ აშკარად ჩანს თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ს. მესხი ლიტერატურაში თანამედროვეობის წარმოსახვას; მხოლოდ ეს მიაჩნია მის უპირველეს დანიშნულებად, რომელიც თავის მხრივ განუზომელია, რადგანაც ლიტერატურამ უნდა აღზარდოს საზოგადოება და დაეხმაროს მის ცხოვრებაში არსებულ მანკიერებათა აღმოფხვრაში. მისი რწმენით, საზოგადოება „ლიტერატურის, როგორც სარკის, საშუალებით დარწმუნდება, რომ ქუქყი აცხია და ამ ქუქყის მოხოცვა, მობანვა ეჭირება“<sup>10</sup>.

ლიტერატურისა და ხელოვნების დანიშნულების ასეთი მაღალი შეფასება, საერთოდ, ქართველ-სამოციანელთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური თვალსაზრისის ამოსავალ პრინციპს შეადგენდა. რაც მთავარია, ეს მოთხოვნა ყოველთვის მკიდროდ უკავშირდებოდა ქართულ სინამდვილეს, ეროვნული ლიტერატურის განვითარების ამოცანებს. ს. მესხი სწორად ითვალისწინებდა იმდროინდელ ვითარებას და შენიშნავდა: „თუ ამ დროს ქართულმა ლიტერატურამ იმდენი ძალა და გამჭრიახობა გამოიჩინა, რომ... ცოტათი მაინც შეაყვარა ქართველს ენა, ქართველების სამშობლო და რამდენიმე ისეთი აზრი დათესა საზოგადოებაში, რომელიც ქართველებს თვალს გამოაქყეტინებს და წარმატებისა და უკეთესი მომავლის სურვილს აღუძრავს, — ამის მეტს, ეხლან-

8 ო. ქ ა ვ ქ ა ვ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. 111, გვ. 92.

9 „დროება“, 1878, № 19.

10 „დროება“, 1878, № 268.

დელ მდგომარეობაში, ქართულ ლიტერატურას ნურას მოსთხოვთ: ესეც დიდი დახმარება იქნება“<sup>11</sup>.

როგორც დავინახეთ, ს. მესხი ლიტერატურასა და ხელოვნებას მიიჩნევდა ერის სულიერი ცხოვრების უმაღლესი გამოვლენის სფეროდ და თვლიდა მას საზოგადოებაზე ზემოქმედების საშუალებად. ამიტომ ცდილობდა, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება აქტიურად ჩაეყენებინა ხალხის ინტერესების სამსახურში. ამ საქმეში კი, ვიმეორებ, იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას თეატრს ანიჭებდა, ამის საფუძვლად მიიჩნდა თეატრის სანახაობითი მხარე. იგი აღნიშნავდა: „კომედიას და საზოგადოთ ყოველ გვარ თეატრის წარმოდგენებს დიდი პედაგოგიური მნიშვნელობაც აქვთ. წაკითხულს თავის დღეში არა აქვს კაცზე ისეთი მნიშვნელობა, როგორც თვალთ ნახულს, როგორც მაშინ, როდესაც საზოგადოება ნათლად, ცოცხლად ჰხედავს მოქმედ პირებში იმ კაცის ხასიათის მხარეებს, რომელნიც დასაზრახნი და მოსაშლელნი არიან“<sup>12</sup>.

როცა თეატრის ამ თავისებურებაზე ლაპარაკობდა, ს. მესხს, რასაკვირველია, მხედველობაში ჰქონდა სცენურობა, რომელსაც იგი ყველა დრამატული ჟანრისათვის, აუცილებელ თვისებად თვლიდა, რადგანაც, როგორც ციტირებული ადგილიდან ჩანს, ერთნაირად მიაწერდა მას „კომედიის და საზოგადოთ ყოველგვარ თეატრის წარმოდგენებს“.

დრამის, როგორც ლიტერატურული გვარის, თავისებურება ს. მესხთან ცალკე არ არის განხილული. მისი მსჯელობა უმთავრესად შეეხება კომედიის ჟანრს, მაგრამ ამ მსჯელობაში აშკარად იგრძნობა, რომ მას სწორად აქვს შენიშნული დრამის ზოგადი, გვარეობითი ნიშნები. კერძოდ, ეს ეხება დრამატული მოქმედებისა და ხასიათების წარმოსახვის საკითხს.

ს. მესხს კარგად ესმის, რომ დრამატიზმი შეადგენს ყოველი პიესის არსებით ჟანრულ ნიშანს. აქ წარმოსახული ამბავი სცენურად უნდა ვითარდებოდეს და მაყურებლის წინაშე იშლებოდეს მოქმედების წყალობით და არა სიტყვიერი თხრობის საშუალებით. ამასთან, ყოველი მოქმედება უნდა იყოს ურთიერთგაპირობებული, სადაც საჭიროა თითოეული სცენა, ეპიზოდი თანდათანობით, კონფლიქტების განვითარების შესაბამისად, ქმნიდეს სიტუაციებს და, წინააღმდეგობათა გადაჭრის გზით, ამზადებდეს ფინალს. მან იცის, რომ ეს ძალზე ძნელია და მწერლისაგან მოითხოვს მაღალ ოსტატობას. ამიტომ პიესის ამ მხარეზე ხშირად ამახვილებს ყურადღებას. იგი მკაცრად ააშკარავებს ისეთ პი-

<sup>11</sup> „დროება“, 1878, № 17.

<sup>12</sup> „დროება“, 1871, № 10.

ესებს, სადაც ზემოთ აღნიშნული წესი არ არის დაცული. მაგალითად, ს. მესხი ამ მხრივ სანიმუშოდ მიიჩნევს მოლიერის „უორუ დანდენს“, გ. სუნდლუკიანცის „პეპოს“ და სხვ. მაგრამ აკრიტიკებს ა. ყაზბეგის დრამა „ერთი უბედურთაგანი“-ს დადგმას, რომელშიც ვერ ხედავს მოქმედების ნამდვილ განვითარებას, ცოცხალ ურთიერთკავშირს „მოქმედ პირთა და თვით მოქმედებას შორის“<sup>13</sup>.

როგორც აღვნიშნეთ, ს. მესხი დრამატული ქანკებიდან უმთავრესად კომედიის მსჯელობს. ეს კარგად ჩანს დრამის საკითხებზე მისი პირველი წერილიდან<sup>14</sup>, რომელშიც განხილულია გ. წერეთლის „ჯიბრი“. ამ წერილში ს. მესხი იძლევა მეტად საინტერესო მოსაზრებას კომედიის წანობრივი თავისებურების შესახებ. იგი წერს: „კომედიას, როგორც საზოგადოთ ყოველ ლიტერატურულ ქმნილებას, უნდა ჰქონდეს სახეში გამოხატოს კაცის ნამდვილი ცხოვრება, იმისი ხასიათი და გრძნობა; ყოველ ლიტერატურულ თხზულებაში უთუოდ უნდა იყოს გამოხატული კაცი თავის ღირსებით და ნაკლულოვანებით, თავის საქმეები და გასაკიცხავი ხასიათით, თავის სასარგებლო, ან ბოროტი მოქმედებით“<sup>15</sup>.

როგორც ვხედავთ, ს. მესხი მოითხოვს ხელოვნებისაგან სინამდვილის მხატვრულ განსახიერებას, სავსებით სწორად ესმის, რომ კომედია, როგორც დრამატული ქანკი, მოწოდებულია ასახოს „კაცის ცხოვრებაში ცუდი და გასაკიცხი მხარეები“, ხოლო ამით ხალხს უჩვენოს არა მარტო მათი ნაკლოვანება, არამედ ამ ნაკლოვანებათა დაძლევის გზაც, რადგანაც როცა ცუდ, მანკიერ ცხოვრებას ხატავ, ეს იმასაც ნიშნავს, თუ როგორი უნდა იყოს ის. აქ საქმე ეხება მწერლის პოზიციას, მის ესთეტიკურ იდეალს. აწმყო ცხოვრების განხილვა მიგვანიშნებს უკეთეს მომავალზეც და თუ ლიტერატურა ამ ღირსებას მოკლებულია, ის არ ჩაითვლება კემმარტი შემოქმედების ნიმუშად, მაშინ მას არ გააჩნია შემეცნებითი და აღმზრდელობითი ღირებულება.

---

<sup>13</sup> როგორც ირკვევა, ა. ყაზბეგის დრამა და მისი სცენური ტექსტი იდენტური არ ყოფილა. დრამა შემოკლებული სახით წარმოუდგენიათ. თვით ავტორის განცხადებით, „დანარჩენმა მოქმედებამ უფრო სუსტად გაიარეს, ვერ ერთი იმის გამო, რომ მიესის ანუ ინტრიგის დამაკავშირებელი ამოავდეს და მეორეც ისა, რომ უმთავრეს როლს პიესაში, მეტად დრამატულსა და ძველს, დრამის არტისტკა არ შეხვდა“ (იხ. ა. ყაზბეგი, თხზულებანი, ტ. III, თბ., 1949, გვ. 621).

<sup>14</sup> ს. მესხის ეს წერილი საინტერესოა არა მარტო დრამის თეორიის, არამედ სხვა საკითხების გასარკვევადაც. როგორც გ. ჯიბლაძე მიუთითებს, ს. მესხის სტატიის ღირსება „მის რეალისტურ კონცეფციასა და ლიტერატურული საკითხების სერიოზული სიღრმით განხილვაში მდგომარეობს“ (იხ. კრიტიკული ეტიუდები, ტ. 1, თბ., 1958, გვ. 391).

<sup>15</sup> „ღროება“, 1871, № 10.

უარყოფითი ცხოვრებისეული მოვლენის წარმოსახვის ეფექტიანობით, ავტორის აზრით, კომედიას სხვა ჟანრები ვერ შეედრება. ეს მისი უშუალო და განსაკუთრებული ფუნქციაა. ეფექტს ქმნის ის, რომ კომედია უარყოფითს, მანკიერს წარმოსახავს არა უბრალოდ, არამედ სასაცილო ფორმაში. იგი სიცილის მეშვეობით კიცხავს, აკრიტიკებს ამ უარყოფითს და ამით განამტკიცებს დადებითს. თანაც ეს ხდება სცენაზე, მოქმედი პირების მეშვეობით, რაც კიდევ უფრო ცხოველმყოფელსა და ქმედითს ხდის აღნიშნულ ჟანრს. ამ აზრს ს. მესხი ასე გამოხატავს:

„კომედიის განსაკუთრებული დანიშნულება ის არის, რომ ხალხის ცხოვრებიდან გამოიღოს და მოქმედ პირებში გამოხატოს რომელიმე სასაცილო და გასაკიცხი მხარეები და ცხადათ, სცენაზე, დაანახოს საზოგადოებას, რომ აი ის მხარე თქვენი ხასიათის, ან ცხოვრების სასაცილო და დასაგმობია და უნდა მოიშალოთო.

კომედიას და საზოგადოთ ყოველ გვარ თეატრის წარმოდგენებს დიდი პედაგოგიური მნიშვნელობაც აქვთ. წაკითხულს თავის დღეში არა აქვს კაცზე ისეთი მნიშვნელობა, როგორც თვალთ ნახულს, როგორც მაშინ, როდესაც საზოგადოება ნათლად, ცოცხლად ჰხედავს მოქმედ პირებში იმ კაცის ხასიათის მხარეებს, რომელნიც დასაძრახი და მოსაშლელნი არიან“<sup>16</sup>.

რასაკვირველია, ნაწარმოების სწორი აღქმისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ აღზრდას, მკითხველის თუ მაცურებლის ესთეტიკურ გამოვნებას. ს. მესხი ითვალისწინებს ამ გარემოებას და აცხადებს: „იმისათვის, რომ კომედიას კეთილი ზემოქმედება ჰქონდეს საზოგადოებაზე, პირველათ საჭიროა, რომ ამ საზოგადოებას ესმოდეს იმის მნიშვნელობა. თუ საზოგადოება კომედიას მარტო ამისათვის უყურებს, რომ ი ც ი ნ ო ს და ა რ ა ი ს წ ა ვ ლ ო ს, მაშინ კომედიის წარმოდგენა ამისთანა საზოგადოებისათვის სრულებით უნაყოფო იქნება“<sup>17</sup>.

ს. მესხს მიაჩნია, რომ საზოგადოებაზე ზემოქმედების მხრივ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე იმას, თუ როგორ არის თვით ნაწარმოებში წარმოსახული სინამდვილე, ცხოვრებისეული ნაკლოვანება. აქ, რასაკვირველია, მთავარია თვით მწერლის ნიჭი, ცხოვრებაზე დაკვირვების უნარი, მაშასადამე:

„საჭიროა, რომ კომედიაც ისეთი იყოს, რომელშიაც მართლა ცხადათ იყოს გამოხატული საზოგადოების რომელიმე ნაკლოვანება. თუ

<sup>16</sup> „დროება“, 1871, № 10.

<sup>17</sup> იქვე.

კომედის დამწერს, ტლანტს გარდა, დაკვირვებისა და საზოგადო ნაკლულევანების მონახვის ნიჭი არ აქვს და არ შეუძლია იმის ცოცხლად გამოხატვა — მაშინ დარწმუნებული იყავით, ამისთანა მწერლის კომედიას არავითარი გავლენა და მნიშვნელობა არ ექნება საზოგადოებისათვის.

ჩვენ ახალ კომედიების მწერლებში (ძველათ, თეატრის უქონლობის გამო, სულ არ უწერიათ ჩვენში არც კომედიები და არც სხვა დრამატული თხზულებები) მხოლოდ ორი არიან, როგორც არის, შესანიშნავი ზ. ანტონოვი და გ. ერისთავი. მხოლოდ ამ ორ მწერალს გაუგიათ ნამდვილი მნიშვნელობა დრამატული თხზულებისა და ამათვის ნიქსაც ნება მიუცია, რომ რამოდენიმე ხეირიანი კომედია დაეწერათ<sup>18</sup>.

ს. მესხი საგანგებოდ განიხილავს გ. წერეთლის კომედია — „ჩიბრის“ იდეურ-ესთეტიკურ ღირებულებას და იმასაც აღნიშნავს თუ რა სიახლით გამოირჩევა ის წინამორბედი კომედიებისაგან. მისი აზრით, კომედიას უნდა შეეძლოს ადამიანის ჩაფიქრება და არა მხოლოდ გაცივნება. ავტორის რწმენით, „ჩიბრის“ ღირსება, როგორც ლიტერატურულ-თხზულებისა, ის არის, რომ იმას შეუძლია ჩვენ წარსულ და იქნება ახლანდელ ცხოვრებაზედაც დააფიქროს ყოველი კაცი, რომლის ტვინიც ნორმალურად მუშაობს“. მაგრამ „როგორც სცენისათვის დაწერილ კომედიას, „ჩიბრს“, ჩვენი აზრით, მაგდენი გავლენა და მნიშვნელობა არ ექნება ჩვენი ახლანდელი საზოგადოებისათვის“. ამის მიზეზად ს. მესხი ასახელებს იმ გარემოებას, რომ „ჩვენი საზოგადოება ისეთი კომედიების ყურებას არის მიჩვეული, იმას ისეთი კომედიები მოსწონს, რომელშიაც ბლომათ არის სახარხარო ადგილები, მოულოდნელი და სსააცილო შემთხვევები და სცენური ეფექტი და მოძრაობა. „ჩიბრში“ ყველა ესენი ძალიან ნაკლებათ არიან და ამიტომ, არა გვეგონია, ისე კარგა წავიდეს სცენაზე იმის წარმოდგენა, როგორც მაგ. „გაყრა“, „მზის დაბნელება“ და თითქმის უფ.\*\*\*ის სცენები (იგულისხმება ი. ჰავციავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროების სცენები“ — გ. ლ.)<sup>19</sup>.

გ. წერეთლის კომედიას ავტორი უწუნებს „სცენიკურ მოქმედებას“. საერთოდ ბიესის სცენიურობის საკითხს სხვაგანაც ეხება ს. მესხი და მიუთითებს მის უდიდეს მნიშვნელობაზე. იგი მიიჩნია ბიესის არსებით უანრულ ნიშნად და წინააღმდეგია, როცა ბიესაში მთავარი ყურადღება გადატანილია გარეგან ეფექტებზე და არა მოქმედების განვი-

18 იქვე.

19 იქვე.

თარებაზე, სცენურ მხარეზე. სწორედ ამის გამო აკრიტიკებს იგი 1875 წ. გაზეთ „დროებაში“ გ. ერისთავის „გაყრის“ წარმოდგენას, რომელსაც „ერთი უმთავრესი თვისება სასცენო დანიშნულის დრამატული თხზულებისა — სცენური ღირსება — აკლია. აუცილებლად ან მანქა იმერელი უნდა იყოს და ან სამასხროთალებული სომეხი, თორემ ისე ვერ ხერხდება რიგიანი წარმოდგენა ამგვარი თხზულებისა“<sup>20</sup>.

ს. მესხი გარეგან ეფექტებზე (დამახინჯებული მეტყველება, ჟარგონი) აგებულ კომიზმს კომედიისათვის უცხოდ მიიჩნევს და მას დასაშვებად თვლის ნაწილობრივ მხოლოდ ვოდევილში, თუმცა „თითო ვოდევილშიაც რაიმე ჰაზრი და მოქმედება უნდა იყოს; ცარიელი სასაცილო სიტყვები არ კმარა, მდგომარეობა უნდა იყოს მოქმედი პირებისა სასაცილო. დროა მივატოვოთ წერა და წარმოდგენა თ. გ. ერისთავისებური პიესებისა, რომლების დედა-ჰაზრი და დედა-მოქმედება არის მხოლოდ იმერლების და სომხების ლაპარაკის უშნო წაბაძვა და უაზრო დაცილება“<sup>21</sup>.

ავტორი საუკებით. სამართლიანად აღნიშნავს, რომ კომედიაში პერსონაჟთა აზრი და მოქმედება უნდა იყოს კომიზმის საფუძველი, რაც უნდა გამომდინარეობდეს კონფლიქტებისა და ხასიათების ბუნებიდან და იხსნებოდეს მოქმედების განვითარების პროცესში. იგი მძაფრი შინაგანი დრამატიზმის უქონლობის გამო აკრიტიკებს გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის ზოგიერთ კომედიას. წერილის ავტორი სათანადოდ აფასებს ორივე დრამატურგის ნიჭს, მაგრამ ასევე სამართლიანია მისი საყვედურიც ზოგიერთი კომედიის მიმართ, სადაც მთავარი ყურადღება გადატანილია მხოლოდ გარეგნულ ეფექტებზე. მაგალითად, „დავა“—ს თითქმის ნახევარი უჭირავს დამახინჯებულ რუსულ მეტყველებას ან კუთხურ გამოთქმებს, რაც კემშარტი კომიზმის საფუძველად ვერ ჩაითვლება. სხვა კომედიებთან ერთად ამ მხრივ საყურადღებო ნაწარმოებად ს. მესხს მიაჩნია გ. სუნდუკიანცის „პეპო“, იმიტომ, რომ „ყველა მოქმედი პირი ამ კომედიისა ტიპია ჩვენი ცხოვრებიდან ამოღებული“<sup>22</sup>.

როგორც ვხედავთ, ავტორი ეხება ხასიათების ტიპიურობის საკითხს და იცავს კომედიის თანამედროვე ცხოვრებასთან სიახლოვის აუცილებლობას. ასეთია, ს. მესხის აზრით, აგრეთვე ა. ოსტროვსკის კომედია — „შემოსავლიანი ადგილი“, რომელსაც იგი უფრო დრამად მიიჩნევს და არა კომედიად. საერთოდ, „ეს კომედია არ არის უბრა-

20 „დროება“, 1875, № 16.

21 „დროება“, 1878, № 195.

22 „დროება“, 1879, № 191.

ლო, სამასხარო და უაზრო კომედია, რომელიც ჩვენ ხშირად გვინახავს ჩვენს სცენაზედ, რომლის წარმოდგენა მარტო მასხრულ სიტყვების წარმოთქმაში, გრეხა-მანჭვაში და სცენაზე ხტუნვაში მდგომარეობს“<sup>23</sup>.

მოლიერის „უოჩუ დანდენის“ ღირსებას რეცენზენტი იმაში ხედავს რომ „თვითონ ეს პიესა, როგორც თითქმის მოლიერის ყველა კომედიები, სასცენო კომედია არის, იმაში გამოყვანილია ყველასათვის ადვილად გასაგები და ნაცნობი ტიპები. კომიკური მოქმედება არის, სასაცილო სიტყვები კიდევ უფრო მომეტებული“<sup>24</sup>.

ამრიგად, მოქმედების შინაგანი სიმძაფრე, წინააღმდეგობათა განვითარების პარალელურად, ხასიათების ფორმირების პროცესი განსაზღვრავს კომედიის იდეურ-ესთეტიკურ ღირებულებას. მწერალი-დრამატურგი უნდა ცდილობდეს, ღრმად ჩაწვდეს წარმოსახული მოვლენის არსს და კომიკური გამოსახვის ხერხების ოსტატური გამოყენებით ცხოვლად წარმოადგინოს მოცემული მანკიერებისა და ნაკლოვანების ყველა ასპექტი, რათა უაჩყოფითის კომიკური კრიტიკით განამტკიცოს დადებითი იდეალი.

ავტორი თითქმის ყოველ სტატიაში იმეორებს აზრს, რომ „კომედიაში სასაცილო სიტყვები კი არ უნდა აცინებდეს მაყურებელს, არამედ სასაცილო მდგომარეობა და მოქმედება მოქმედი პირებისა“<sup>25</sup>.

როგორც ვხედავთ, ს. მესხი მდგომარეობის კომედიასთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებს ხასიათების კომედიას, რაც პროგრესული თვალსაზრისია და აღნიშნული ჟანრის მაღალი საზოგადოებრივი დანიშნულების სწორ გაგებას წარმოადგენს. ამ პოზიციებიდან უდგება ის იმდროინდელი ქართული კომედიოგრაფიის შეფასებას და ამჩნევს, რომ „საზოგადოთ თ. გ. ერისთავის კომედიებს და მოქმედს პირებს ის ნაკლულოვანება აქვთ, რომ სიტყვაზე, ხშირად ცინიკურ ფრაზებზე არის მთელი კომედია დამყარებული და არა კომიკურს მოქმედებაზედ“<sup>26</sup>.

ს. მესხს ესმის, რომ მძაფრი შინაგანი დრამატიზმის გარეშე ხშირად ძნელდება პიესის ჟანრობრივი თავისებურების გარკვევა. იგი ამის მაგალითს ხედავს ა. ყაზბეგის პიესაში — „ერთი უბედურთაგანი“, რომელსაც დრამას უწოდებს ავტორი, მაგრამ, ს. მესხის თქმით, „ნამდვილად მოჩხუბარიძის პიესაში არავითარი დრამა არ მოიპოვება. სცენაზედ სწარმოებს რთული წუწუნის და კვენესა თავიდან ბოლომდე“<sup>27</sup>. ეს, კი

23 „დროება“, 1879, № 193.

24 „დროება“, 1879, № 200.

25 „დროება“, 1879, № 212.

26 „დროება“, 1879, № 254.

27 „დროება“, 1880, № 103.



იმას ნიშნავს, რომ პერსონაჟთა ქცევასა და მოქმედებას არ გააჩნია მოტივირება, რაც დიდ კომპოზიციურ ნაკლოვანებას წარმოადგენს. რეცენზენტის აზრით: „თუ იყო რამე დრამატიული ნინოს ცხოვრებაში, ავტორმა დამალა ანტრაქტში. ასე, რომ ნამდვილი დრამა უსათუოდ სწარმოებს სცენის იქით; არ არის ნაჩვენები ნინოს მდგომარეობა და ცხოვრება ლახვარიძის სახლში, არ არის გამოყვანილი ნინოს ცხოვრება მას აქეთ, რაც სვიმონმა დაუპარგა მას უმანკოება და ყმაწვილ ქალობა და სხვ. ნინო (საფაროვას ქალი) თავიდან ბოლომდე კენესის: კენესის მაშინაც, როდესაც სალომე აყვედრის ლუკმა-პურს: კენესის მაშინაც, როდესაც ესალმება ავ დღეს და იწყებს ახალს ცხოვრებას. ეს კენესა მართალია გვიმტკიცებს, რომ ნინო უბედურია, მაგრამ ცარიელი კენესა დრამას ვერ შეადგენს. დრამისათვის საჭიროა სიცოცხლე, ბრძოლა, — სწორეთისე, რასაც მოკლებულია მოჩხუბარიძის თხზულება. გარდა ამისა ყოველი პიესა უნდა იყოს რთული რამ; თავსა და ბოლოს უნდა არსებობდეს რაიმე დამოკიდებულება და კავშირი. ესევე დამოკიდებულება უნდა არსებობდეს აგრეთვე მოქმედ პირთა და თვით მოქმედებას შორის“<sup>28</sup>.

როგორც ვხედავთ, რეცენზენტი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დრამის კომპოზიციურ აგებულებას და სავსებით სწორად მსჯელობს ამ მხრივ.

დრამის ცალკეულ ნაწილს შორის მტკიცე მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი უნდა იყოს დამყარებული; კომპოზიციის ცალკეული ელემენტები დიალექტიკურად უნდა ურთიერთგანაპირობებდნენ ერთმანეთს. ამის მაგალითად ს. მესხს მიაჩნია ვანო მაჩაბლის მიერ გადმოკეთებული კ. გოლდონის პიესა „როგორც ჰქუხს, ისე არ სწვიმს“, რომელიც ქართულ სცენაზე წარმოუდგენიათ 1879 წლის 14 ნოემბერს. უბრალო თემა „ისე ხელოვნურად არის კომედიისი შემუშავებული და ისე ცოცხლად მიდის მთელი პიესა, რომ მაყურებელს ერთ წამსაც არ მოსწყინდება და ინტერესით მოელის — აბა შემდეგ რაღა იქნებაო“<sup>29</sup>.

სამაგიეროდ რეცენზენტი ხაზს უსვამს სუსტ კომპოზიციურ არქიტექტონიკას გ. თუმანიშვილის კომედიისა — „ბედნიერი ქალი“, რომელშიც „ისე უინტრიგოდ მიდიოდა მოქმედება, ისე უშნოდ და უკულოთ გათავდა, რომ ზოგიერთები მეორე მოქმედების შემდეგ კიდევ

28 იქვე. ხაზგასმა ჩემია — გ. ლ.

29 „დროება“, 1879, № 238.

რადაცას მოელოდნენ, უთუოთ ახლა დაიწყება ნამდვილი ინტრიგა და ერთი რამეთი გათავდებოა“<sup>30</sup>.

ხშირად კომედიაში, კომპოზიციური კომპაქტურობისა და მძაფრი შინაგანი კოლიზიის ნაცვლად, მთელი აქცენტი გადატანილია მოვლენის გარეგანი მხარის ჩვენებაზე. ამიტომ კომიზმიც გარეგანი ეფექტების სფეროში ტრიალებს და დაფუძნებულია არა კონფლიქტებისა და ხასიათების განვითარების პროცესზე, არამედ ხელოვნურად შექმნილი სასაცილო ეპიზოდების ურთიერთმონაცვლეობაზე და არ გამომდინარეობს მოქმედებიდან და მდგომარეობიდან. ასეთი კომედოები აღარ ხასიათდება ჟანრული საზღვრებით და უფრო ხშირად გადადიან ფარსისა და ვოდევილის სფეროში.

გ. თუმანიშვილის ზემოაღნიშნული კომედიის შესახებ ს. მესხი შენიშნავს: „მართალია, ვერვინ გაიგო — რა იყო პირველი პიესა „ბედნიერი ქალი“, კომედია იყო, ვოდევილი თუ ფარსი? მაგრამ რაც იყო, სწორედ უმარაილო რამ იყო. ავტორს, უეჭველია, რომელიმე ტიპის ანუ იქნება ტიპების გამოყვანა ჰქონდა მხედველობაში, მაგრამ ნაცვლად ამისა სცენაზე გამოდიან თოჯები, რომელნიც ერთ-ორ სიტყვას წამოისვრიან, მიტრიალდებიან, მოტრიალდებიან და გავლენ. კაცმა ვერ გაიგო — რა აზრით არის ეს ორ-მოქმედებიანი კომედია დაწერილი: რა მოვლენა და როგორი ხასიათის ხალხი უნდა გამოეხატა ამ პიესაში ავტორს“<sup>31</sup>.

ავტორი ვოდევილსა და ფარსს მიიჩნევს მსუბუქი კომედიური ხასიათის ჟანრებად, რომელთათვისაც უმთავრესად მდგომარეობის კომიზმია ნიშანდობლივი. ზ. ანტონოვის კომედიას — „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“ ამ აზრით იგი უფრო ფარსად მიჩნეწს და წერს: ზ. ანტონოვის კომედიას „უფრო მომეტებულის სიმართლით ფარსი ანუ მასხრობა უნდა ერქვას, ვინემ კომედია, რადგან უმნიშვნელო მასხრობისა და უაზრო მდგომარეობის მეტი ამ პიესაში არა არის-რა“<sup>32</sup>. ხოლო ნ. კულიკოვის „ცელქების“ დადგმის განხილვისას იგი აყალიბებს ვოდევილის ჟანრულ ნიშნებს, რომლებიც შემდეგნაირად ესახება: „ვოდევილი ამისთანა უნდა: სულ მუდამ მოძრაობა სცენაზე, ოხუნჯობა, სიცილი, სასაცილო მდგომარეობა მოქმედი პირისა და აზრის გაგებისათვის თავის არ-მტერევა“<sup>33</sup>. იგივე თვალსაზრისს ავითარებდა ის ფარსის ჟანრული სპეციფიკის შესახებ, როცა იხილავდა „ადვოკატ

30 „დროება“, 1879, № 259.

31 იქვე.

32 „დროება“, 1879, № 227.

33 იქვე.

შელაძეს“ (გადმოკეთებულია ფრანგულიდან ი. მაჩაბლის მიერ): „ად-  
ვოკატი მელაძე“ ნამდვილი ფარსია, აზრი და შინაარსი, როგორც სა-  
ზოგადოთ ფარსში, ამ პიესაში არ მოიძებნება, სამაგიეროდ სცენიკური  
მხრით და სიცხოველით ეს პიესა არ ჩამოუვარდება უკან არცერთ პი-  
ესას, რომელიც კი ჩვენს სცენაზე ოდესმე უთამაშნიათ“<sup>34</sup>.

ვოდვეილის შესახებ ს. მესხი მსჯელობს აგრეთვე დ. ქართველო-  
ვის „ხასიათი გარდავაკეთე“-ს განხილვის დროს და წერს: „მთელი  
კომიზმი ამ ვოდვეილისა მდგომარეობს იმაში, რომ ახალგაზრდა ჩი-  
ნოენიკს შეურთავს წყნარი, მორცხვი, ჯერ ქვეყანაში გამოუსვლელი  
ქალი ცოლათა და ჰსურს ხასიათი გარდაუკეთოს იმას, გაათამაშოს, სა-  
ზოგადოებაში თავის დაჭერა ასწავლოს, მორცხვობა მოაშლევინოს და  
სხვ. ამის-და-გვარად დარიგებას აძლევს თავის ცოლს. ცოლი დაიწყებს  
ერთ საშინელ გრეხას, ხელების შლას, პირში მივარდება სტუმრებს,  
ჰყვირის, დახტის, ლეკურს თამაშობს და სხვა ამისთანებს სჩადის, ვი-  
თომ იმის დასამტკიცებლად, რომ მე თამამი ვარო, საზოგადოებაში თა-  
ვის დაჭერა ვიციო. საქმე იქამდე მივა, რომ სტუმრებს ეს ქალი გიჟად  
მიაჩნიათ და ეჭიმს მოუყვანენ.

პიესაში არ არის არავითარი სიმახვილე (აზრის ვინა სთხოვს),  
არავითარი მოქმედება, ოხუნჯობა ან კომიზმი; მარტო ამ ცოლის ხტუნ-  
ვაზე და შერეტილ მოქმედებაში არის დამყარებული, და თუ არა საფა-  
როვას ქალი, რომელიც რაც შეეძლო ცდილობდა, რომ ფარსით მაინც  
ცოტაოდენი სული ჩაედგა თავის როლისათვის, უეჭველია, მთელი ეს  
ვოდვეილი ისე გაივლიდა, რომ ერთხელაც არ გააცინებდა მაყურებ-  
ბელს“<sup>35</sup>.

მაშასადამე, ს. მესხი სავსებით უარყოფს ვოდვეილისა და ფარსის  
შემეცნებით შინაშენლობასა და საზოგადოებრივ დანიშნულებას, რაც  
არასწორია. რასაკვირველია, ფარსიც და ვოდვეილიც მცირე ფორმის  
მსუბუქი კომიკური ჟანრებია, რომელთა ინტრიგა მარტივია და ძირი-  
თადად გარეგან ეფექტებზეა დაფუძნებული (განსაკუთრებით ფარსი),  
რის გამოც აქ დრამატული მოქმედებისათვის უცხოა ის შინაგანი სიმ-  
ძაფრე და იდეურ-შემეცნებითი სიღრმე, რაც კომედიას ახასიათებს,  
მაგრამ მათაც გააჩნიათ გარკვეული შემეცნებითი ფუნქცია და საზო-  
გადოებრივი დანიშნულება. ს. მესხს სწორად აქვს შენიშნული ვოდ-  
ვეილისა და ფარსის ზოგიერთი ჟანრული ნიშანი, მაგრამ, ვიმეორებთ,  
მათი ხელალებით იგნორირება და შინაარსისა და აზრისაგან დაკლილ  
მხატვრულ ფენომენად გამოცხადება არ არის მართებული.

34 „ღროება“, 1880, № 61.

35 „ღროება“, 1879, № 238. ხაზგასმა ჩემია — გ. ლ.

ს. მესხი ეხება კომიკურის წარმოსახვის საქმეში მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის საკითხსაც და მიაჩნია, რომ მოვლენის კომიკური წარმოსახვა მოითხოვს ნიქს, ტალანტს; გარდა ამისა, თუ მწერალს „დაკვირვებისა და საზოგადო ნაკულლოვანების მონახვის ნიქი არ აქვს და არ შეუძლია იმის ცოცხლად გამოხატვა, — მაშინ, დარწმუნებული იყავით, ამისთანა კომედიას არავითარი გავლენა და მნიშვნელობა არ ექნება საზოგადოებისთვის“<sup>36</sup>. იგი ამ მხრივ დიდად აფასებს რ. ერისთავის შესანიშნავ ლიტერატურულ ნიქს. მისი „კალამი სწერს ხშირათ შესანიშნავი სიმახვილით, ოხუნჯობით და ავტორში ცხოვრების დაკვირვების ნიქს გვიჩვენებს... რაფ. ერისთავს მახვილი კალამი და დამკვირვებელი თვალი აქვს. ამყამად ჩვენში ორ-სამ მწერალს გარდა არავინ გვეგულება ისეთი, რომელიც ჩვენს ცხოვრებას რაფ. ერისთავზე უკეთ იცნობდეს და უკეთ ხატავდეს ამ ცხოვრების. სურათებსა და ხასიათს“<sup>37</sup>.

ს. მესხის აზრით, საერთოდ, ნაწარმოებში და, კერძოდ კი, კომედიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს ეროვნული ხასიათების, ტიპების სწორად წარმოსახვას, დრამატურგი მტკიცედ უნდა იცავდეს ეროვნულ კოლორიტს. ამას ხედავს იგი ავ. წერეთლის ნაწარმოებში — „სცენები საპატიმროში“, რომელშიც „გამოხატულია სხვადასხვა ჩვენში მცხოვრები ხალხების ნაციონალური ხასიათი: ამათი გონების გამჭირაობა, ჩვეულება, ზნე, ცრუ-მორწმუნეობა და სხვა თვისებები“<sup>38</sup>.

ს. მესხის აზრით, ზოგჯერ ეს პრინციპი პიესის მხატვრული ღირებულების საზიანოდ არის გამოყენებული. საქმე იმაშია, რომ კომიზმი აგებულია რომელიმე ეროვნების ან კუთხის ადამიანის დამახინჯებულ მეტყველებაზე და არა კონფლიქტების განვითარების საფუძველზე. ასეთ პრაქტიკას ძალზე ხშირად და ერთფეროვნად იყენებდნენ ქართველი კომედიოგრაფები (გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი და სხვ.), როცა კომიზმის წყაროდ იღებდნენ ქალაქის დაბალი ფენების ჟარგონს (უმთავრესად, სომხის მეტყველება) ან საქართველოს რომელიმე კუთხის (მეტწილად, იმერეთის) დიალექტს, რაც ძალზე იოლი გზა იყო. სწორედ ამასთან დაკავშირებით იწონებს ს. მესხი გ. წერეთლის „ჯიბრს“ და მოითხოვს: „დროა მივატოვოთ წერა და წარმოდგენა თ. გ. ერისთავისებური პიესებისა, რომლების დედა-პაზრი და დედა-მოქმედება არის მხოლოდ იმერლების და სომხების ლაპარაკის უშნო წაბაძვა და

36 „დროება“, 1871, № 10.

37 „დროება“, 1872, № 19.

38 იქვე.

უაზრო დაცინება“<sup>39</sup>. იგი მსახიობებსაც საყვედურობს და მიუთითებს, რომ „ნამდვილი კომიზში, კომიკურად თამაში მდგომარეობს არა კომიკურად სიტყვების წარმოთქმაში. მიხვრა-მოხვრა, მოქმედება კომიკისა უნდა იყოს სასაცილო და არა სიტყვები“<sup>40</sup>... „კომედიაში სასაცილო სიტყვები კი არ უნდა აცინებდეს მაყურებელს, არამედ სასაცილო მდგომარეობა და მოქმედება მოქმედი პირებისა“<sup>41</sup>. ს. მესხი კომედიაორატორებსა და კომიკოს მსახიობებს ურჩევს, რომ რომელიმე კილოზე (კერძოდ, იმერულზე) მოქცეული ლაპარაკით ნუ ცდილობენ კომიკური სიტუაციების შექმნას. ს. მესხი, როგორც ითქვა, ყურადღებას ამახვილებს კომედიაში ეროვნული ხასიათებისა და ტიპების სწორი წარმოსახვის მნიშვნელობაზე და გულისწყრომას გამოხატავს უცხოური პიესების თარგმნით გატაცების გამო, რადგანაც „მათში არ სჩანს ქართული ხასიათი, ქართველი თავის ნაციონალურს ვერაფერს ჰხედავს; საფრანგეთის... ან ინგლისის ცხოვრებაა მათში გამოხატული, ცხოვრება ჩვენი ხალხისაგან გაუგებარი. ჩვენი ნიჭიერი მწერლების ვალია, რომ მოსპონ ეს ნაკლულეეანები ქართული სცენისა. ამით ისინი კარგ სამსახურს გაუწევენ თვით ჩვენს ხალხსა და ლიტერატურასაც“<sup>42</sup>.

ეროვნულ ხასიათებს უფრო ძლიერი ზემოქმედება აქვს მაყურებელზე. ამის მაგალითად იგი ასახელებს მეღვინეთუხუცესის ვოდვეილს „კატა აწონა“, რომელიც, ავტორის თქმით, ძალზე სუსტია და ვერ შეედრება ვერცერთ უცხოურ პიესას. მაგრამ „საკმაოდ იყო მხოლოდ ის, რომ ეს ვოდვეილი ჩვენი ცხოვრებიდან არის, რომ სცენაზე გამოდიან ჩვენი ნაცნობები სომხები, გლეხები, ქალები, რომ აქ გამოხატულია ჩვენებური ხალხისათვის გასაგები მოქმედება, ტირილი და სხვ.,— რომ საზოგადოებას ალტაცებითა და ტაშისკვრით მიეღო ეს უაზრო ვოდვეილი. რას იზამ! კაცს იმის დანახვა და გაგონება უფრო ესიამოვნება და ეადვილება, რაც იცის, რასაც იცნობს...“<sup>43</sup>.

ცხადია, აღნიშნული საკითხი უშუალოდ უკავშირდება ეროვნული დრამატურგიის განვითარების პრობლემებს და მას სათანადო ადგილი უჭირავს კიდევ ს. მესხის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევში. მისი წერილების დიდი უმრავლესობა გადაჭრით მოითხოვს ქართული ორიგინალური დრამის განვითარებას და ახასიათებს ამის აუცილებლობას. იგი ჩივის იმის გამო, რომ „ქართული რეპერტუარი ამჟამად ძლიერ

39 „დროება“, 1878, № 195.

40 „დროება“, 1879, № 125.

41 „დროება“, 1879, № 212.

42 „დროება“, 1875, № 88.

43 „დროება“, 1879, № 200.

ღარიბიაო“, რომ „ძველი პიესები ახლანდელი ქართული საზოგადოების მოთხოვნილებასა და გემოს ვეღარ აკმაყოფილებენ; რომ უფრო ახალი, უფრო თანამედროველი ცხოვრების გამოხატვას ეძებს მაყურებელი სცენაზე“<sup>44</sup>.

ეროვნული დრამატურგიის განვითარების წინაპირობას იგი ხედავს ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინებაში.

როგორც ვნახეთ, დრამატული ქანრებიდან ს. მესხი სისტემატურად განიხილავს მხოლოდ კომედიას. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ იმდროინდელ დრამატულ მწერლობაში კომედიას დომინანტური ადგილი ეჭირა. ს. მესხი ხედავს კომედიის საზოგადოებრივ დანიშნულებას და მართებულად აფასებს მისი ზემოქმედების ძალას<sup>45</sup>.

როცა თვალს ვავლებთ ს. მესხის შეხედულებებს დრამის თეორიულ საკითხებზე, ვხედავთ, რომ მან გამოთქვა საინტერესო მოსაზრებანი, რომელთაც გარკვეული ისტორიული ღირებულება გააჩნიათ. რასაკვირველია, დროთა ვითარებაში ზოგიერთი დებულება მოძველდა. მაგრამ „ს. მესხის მიერ წამოყენებული და გადაჭრილი მრავალი საკითხი დღესაც აქტუალურია ქართველი მწერლების, კრიტიკოსებისა და თეატრალურ მოღვაწეთათვის“<sup>46</sup>. მისი მემკვიდრეობა გარკვეულ წვლილს წარმოადგენს ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში.

44 „დროება“, 1875, № 16.

45 როგორც გ. ჯიბლაძე მიუთითებს, ს. მესხის მიერ, ტრადიციული გაგების საწინააღმდეგოდ, „წინა პლანზე წამოწეულია თვით კომედიის არსობასთან ერთად მისი ფუნქციის საზოგადოებრივი ხასიათი“ (იხ. „კრიტიკული ეტიუდები“, წ. I, გვ. 386).

46 ა. ბ. ოცვაძე, სერგეი მესხი და 70—80-იანი წლების ქართული პრესა, თბ., 1968, გვ. 246.

მხატვრული დეტალის იდეური ფუნქცია

ზოგადად „დეტალი“ „წერილმანის“ მნიშვნელობით იხმარება და მასში გულისხმობენ ყველაფერს, რაც ხელს უწყობს გამოხატვის ობიექტის გრძნობად-კონკრეტიზაციას, მის სახეობრივ ჩვენებას. მაგრამ იმავე დროს წერილმანების მთელ იმ აურაცხელ სიმრავლეში, რასაც აუცილებლობით მოიცავს მხატვრული სახე, მაინც გარკვევით გამოიყოფა ელემენტები, რომლებზედაც ლაპარაკობენ ხოლმე როგორც მხატვრულ დეტალზე უფრო კონკრეტული აზრით. მაგალითად, ცნობილი საბჭოთა მკვლევარი ე. დობინი, როცა დეტალს ჩვეულებრივი წერილმანისაგან ანსხვავებს, წერს: „წერილმანი სიმრავლეში ზემოქმედებს დეტალი ერთეულობისაკენ მიისწრაფის. იგი წერილმანების მთელ რიგს ცვლის. დეტალი ინტენსიურია, წერილმანი — ექსტენსიური“<sup>1</sup>.

მხატვრულ-ესთეტიკურის სფეროში წერილმანების სპეციფიკური როლი და მნიშვნელობა კარგად არის ცნობილი. უცნობი არც ის სიტულებია, რაც ამ წერილმანებზე მუშაობას ახლავს თან. „საშინელი რამ არის დეტალი, — წერდა გუსტავ ფლობერი, — განსაკუთრებით იმათთვის, ვისაც ჩემსავით უყვარს დეტალები. ყელსაბამი მარგალიტებისაგან შედგება, მაგრამ ისინი ძაფზეა ასხმული. ხელოვნებაც ის არის, რომ როდესაც მძივს ჰკინძაფ, არცერთი მარგალიტი არ დაგეკარგოს და თან არც ძაფი გაგისხლტეს ხელიდან“<sup>2</sup>.

მწერლის. ეს ნათქვამი, რა თქმა უნდა, ყოველგვარ წერილმანებს ეხება და იმ ფაქტზე მიუთითებს, რომ თანაბრად დამლუპველია როგორც არასაკმარისი დეტალიზაცია-კონკრეტიზაცია მხატვრული სახისა, ისე ზედმეტობანიც ამ მხრივ. სინამდვილის განსახიერებისას მხატვარი უწინარეს ყოვლისა სწორედ ამ პრობლემის წინაშე დგას. უფრო კონკრეტულად თუ ვიტყვით, ეს არის პრობლემა, რეალობისათვის

<sup>1</sup> Е. Д о б и н. Герой. Сюжет. Деталь. «Советский писатель», М.—Л., 1962, с. 369.

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 томах, т. III, М., 1967, с. 656.

ობიექტურად ნიშანდობლივი გრძნობად-კონკრეტული, დეტალური მონაცემის მთელი უსასრულო ვარიანტული სიმრავლიდან მხოლოდ მკაცრად შეზღუდული, უმნიშვნელო რაოდენობა იქნეს შერჩეული და წარმოდგენილი. ეს განმსაზღვრელი მნიშვნელობისაა იმდენად, რამდენადაც მხოლოდ ამგვარი შეზღუდვით, ამგვარი „უსრულობით“ არის შესაძლებელი სინამდვილის სრული ესთეტიკური სიცხადითა და სისაფრთხით წარმოსახვა-განსახიერება. ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს გამოსახვის ინტენსივობის, ინტენსიური დეტალების პირველხარისხოვან მნიშვნელობაზე.

ასევე ზოგადად და მოკლედ შეიძლება მიეუთითოთ, რომ ყოველივე ეს სპეციფიკურად ვლინდება არა მარტო ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, არამედ სინამდვილის განსახიერების სხვადასხვა დონეზეც. სახელდობრ, ერთია, როდესაც განსახიერება მთლიანად ნივთიერი სინამდვილის, ფაქტურის მხოლოდ გრძნობად-ემპირიული, ვიზუალური აღქმის ფარგლებში რჩება ფორმალურ მონაცემში რაიმე შინაარსეული პლასტების ინტუიტური წვდომის გარეშე. სულ სხვა ვითარება გვაქვს, როდესაც სწორედ ინტუიცია, ფორმაში შინაარსეული მომენტების უშუალო გრძნობად-აღქმადი გამოვლენა განსაზღვრავს ყველაფერს. ცხადია, რომ მეორე შემთხვევაში, სხვა ყველაფერთან ერთად, ზემოხსენებული ინტენსივობის ხარისხებიც არსებითად განსხვავებული, უფრო მაღალი უნდა იყოს.

რაოდენ დიდ როლს თამაშობს ადამიანის ცხოვრებაში ამგვარი ინტუიცია, საყოველთაოდ ცნობილია. მაგალითად, ასე აღვიქვამთ ადამიანის გარეგნობასა და სახის ნაკეთებში, მის მეტყველებასა, მოქმედებასა თუ ქცევაში პიროვნების ბუნებისა თუ ხასიათის თავისებურებებს, მთელ მის სიავესა თუ სიკარგეს. რათ ქმა უნდა, ყოველივე ეს მთელს ჩვენს ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, მის „რკინის ლოგიკას“ ემყარება და, ამდენად, საკვირველი სრულებითაც არ არის. საკვირველი მხოლოდ ის შეიძლება იყოს, რომ არსებითად მნიშვნელოვანი, უაღრესად პრინციპული შინაარსები, როგორც წესი, სწორედ უბრალო, თითქოს შემთხვევითსა და სრულიად უმნიშვნელო წვრილმანებში ცხადდება ხოლმე. ერთი ასეთი კარგი მაგალითი გვინდა გავიხსენოთ ლ. ტოლსტოის რომანიდან „ომი და მშვიდობა“.

ნატაშა როსტოვას პირველი ბალი. არანახული წარმატება. იგი ყურადღების ცენტრშია, საყოველთაო აღტაცებას იმსახურებს. მისი წორჩი მშვენიერებით მოხიბლულია თავადი ანდრეი. ხოლო როდესაც უკვე ბალის დედოფლად აღიარებულმა ნატაშამ მორიგ ცეკვაში ორი ქალი უნდა აირჩიოს ფიგურებისათვის, ანდრეი სრულიად მოულოდნე-



ლად გადაწყვეტს: „— თუ ჯერ თავის კუზინასთან მივა და მერე იმ ქალთან, მე მას ცოლად ვირთავ“.

ნატაშა ჯერ კუზინასთან მიდის.

„— რა სისულელე არ გაგივლის კაცს ხანდახან თავში, — გაიფიქრა თავადმა ანდრეიმ. — მაგრამ ერთადერთი სიმატლე ის არის, რომ ეს ქალიშვილი ისეთი მშვენიერია, ისე გამორჩეული... ეს აქ იშვიათობაა“.

მართლაც, ჯერ ვისთან მივა ნატაშა, ერთი შეხედვით იმდენად უმნიშვნელო რამა ჩანს, პირველად იმას გვაფიქრებინებს, თითქოს თავადი უბრალოდ ბრმა შემთხვევითობას ანდობდეს მისთვის ესოდენ სერიოზული პრობლემის გადაწყვეტას. აკი თვითონ ანდრეიცი დასცინის თავს ასეთი სისულელისათვის. მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვითაა ასე და მაშინვე ვხვდებით, რომ ეს წვრილმანი შემთხვევითი, უმნიშვნელო რამ სრულებითაც არ არის და მეტად არსებით შინაარსს გვივლენს.

ცხადია, რომ ანდრეიმ, გამოცდილმა კაცმა, კარგად იცის, ყველა ჭირისა თუ ლხინის მოზიარე ახლობელს როგორ ადვილად, მაშინვე იეიწყებენ ხოლმე ადამიანები, როცა მოულოდნელად, არაჩვეულებრივად გაუმატლდებათ ცხოვრებაში. ამიტომაც ანდრეის ლამის ქალწულის მშვენიერებაზე მეტადაც კი ჰხიბლავს და აოცებს, ბედნიერების მწვერვალზე მყოფი ქალწული მთელი ბალის მანძილზე წუთითაც რომ არ იეიწყებს თავის ნაკლებად მდომიბელელ, უიღბლო კუზინას, რომელიც მის ოჯახს სამადლოდ ჰყავს შეკედლებული. მუდამ იმის ცდაშია, როგორმე გვერდით იყოლიოს თანატოლი ქალიშვილი, მას გადაულოცოს საცეკვაოდ მოპატიე კავალრები, მთლიანად გაუყოს საზოგადოების ყურადღება, გამარჯვების სიხარული. ასეთი რამ მართლაც რომ აშკარა გამონაკლისად ჩანს მთელი ამ საზოგადოების ველური არისტოკრატიული ეგოცენტრიზმის ფონზე.

მაგრამ ყოველივე ამაში ნატაშას მართოდენ კეთილი ბუნება, მხოლოდ ახლობლისადმი დიდი სიყვარული და ერთგულება როდი გამოსკვივის. ნატაშას ქცევა პირველ რიგში იმაზე მეტყველებს, რომ, მიუხედავად უსაზღვრო ბედნიერებისა, იგი ამ ბედნიერებით მთლად თავბრუდახვეული, გაოგნებული მაინც არ არის, მაშასადამე, იგი როგორც მალა დგას და არაფერი ეშლება არც ამგვარი გამარჯვებისა და არც მთელი ამ საზოგადოების შეფასებაში. ეს კი ცხოვრებასა და ადამიანებთან დამოკიდებულების რაღაც უფრო ფართო თვალსაწიერზე, სხვათაგან განსხვავებულ, უფრო მაღალ სულიერ-გონებრივ საწყისებზე მიუთითებს.

ანდრეისათვის ყოველივე ეს მოულოდნელია ბედისა და ცხოვრებისაგან განებივრებულ ნორჩ ქალწულში. ამიტომაც თითქოს საკუთარ თვალებს არ უჩერებს, დაძაბული აკვირდება ქალიშვილს, სურს დარწმუნდეს, რომ ეს ანაზღად მოვლენილი საოცნებო ხატება მოჩვენება, საკუთარი გამონაგონი კი არა, სრული სინამდვილეა, აბსოლუტური სიმართლე.

მაგრამ საერთოდ არსებობს კი ამგვარი ინტუიციის სრული ექვეშევალდებით დამადასტურებელი რამ? როგორც ვხედავთ, თურმე არსებობს, და თურმე ეს ისევ და ისევ ისეთი უმნიშვნელო, „სულელური“ წვრილმანებია, როგორც ის, თუ ვისთან მივა პირველად ნატაშა.

ხომ სავსებით ცხადია, ნატაშა რომ ჭერ სხეასთან მისულიყო, ერთბაშად წაიშლებოდა, არყოფილივით გაქრებოდა მთელი ეს შინაარსი, მაშასადამე, მთელი ეს უნატიფესი, ნაოცნებარი ხატიც: არაჩვეულებრივის, ამალღებულის, უმშვენიერესი სულიერი სრულქმნილების ნაცვლად დაგვრჩებოდა ყოველდღიური პროზა, მთელი ამ ღრმა შინაარსისაგან დაცლილი ჩვეულებრივი ახალგაზრდა კეკლუცი ქალი.

აი რაოდენ მნიშვნელოვანი; არსებითი, პრინციპულია ეს თითქოს უბრალო წვრილმანი, ეს „ჭერ“. იგი იმ კანონზომიერებაზე მიუთითებს, რომ რაც უფრო მეტია განსხვავება, შეუსაბამობა გარეგნული წვრილმანის სიმცირე-უმნიშვნელობასა და მასში გაცხადებული შინაარსის სიღრმე-სიფართოვეს, სიდიდეს შორის, იმდენად ინტენსიურია გამოსახვა, ანუ იმდენად მაღალია დეტალის მხატვრულ-ესთეტიკური მაჩვენებელი, ხარისხები. ესთეტიკურობის, მხატვრულობის საიდუმლო სწორედ ამ შეუსაბამობაში, დიდისა და მცირეს ასეთ დისპროპორციულ კავშირში, ერთიანობაში მდგომარეობს.

სწორედ ეს განსაზღვრავს ახლა განხილული დეტალის მაღალმხატვრულობასაც, სწორედ ამიტომ ერჩევა იგი როგორც მარგალიტი მთელი იმ აურაცხელი აღწერითი, ჩვეულებრივი, ექსტენსიური წვრილმანების ფონზე, რომლებითაც არის ნაქსოვი ნატაშა როსტოვას პირველი ბალის მთელი სურათი.

აქვე საჭიროა გავითვალისწინოთ ფორმაში გამოვლენილი შინაარსების სხვადასხვაგვარობა როგორც ზოგადობისა და სიღრმისეულობის, ისე სხვა მხრივაც, რის საფუძველზეც შესაძლებელია დეტალთა კლასიფიკაცია მათი განსხვავებული გამომსახველობითი ფუნქციების მიხედვით.

კარგად არის ცნობილი ბ. ბელინსკის ნათქვამი იმის თაობაზე, რომ „მკვდარია მხატვრული ნაწარმოები, თუ იგი მხოლოდ იმისათვის ანახიერებს ცხოვრებას, რომ განასახიეროს იგი ყოველგვარი ძალუმი

სუბიექტური სურვილის გარეშე, რომელიც სათავეს ეპოქის მთავარ საზრუნავში იღებს. თუ იგი ტანჯვის ამოძახილი ან ალტაცების დითირამბი არ არის, თუ კი იგი არ არის კითხვა და ან პასუხი ამ კითხვაზე<sup>3</sup>.

აქ მშვენიერად არის გადმოცემული ის უდავო ფაქტი, რომ მხატვრული სახე სინამდვილის უბრალო ასლი სრულებითაც არ უნდა იყოს და, „ეპოქის მთავარ საზრუნავსაც“ რომ თავი დავანებოთ, იგი ყოველთვის შემოქმედის აზრითა და გრძნობით გაჯერებული, ამ აზრისა და გრძნობის გამომსახველი, გამომტქმელი სურათია. სინამდვილის მხატვრული განსახიერება სწორედ ამ აზრობრივ-ემოციური შინაარსის საფუძველზე ხდება.

ამ შინაარსს, როგორც შემოქმედისეული აზრისა და გრძნობის განუყოფელ ერთიანობას, შეიძლება იდეური შინაარსი ვუწოდოთ და განვასხვაოთ იგი ე. წ. საგნობრივი შინაარსებისაგან, რომლებიც საგანთა და მოვლენათა თუ ადამიანის გარეგნობაში, ფორმაში უშუალოდ გვევლინებიან როგორც მათივე შინაგანი თვისობრივი მომენტები, შინაარსები. ეს საკითხიც ფართოა და ზოგიერთი რამის გათვალისწინებას მოითხოვს, მაგრამ ჩვენ ამჟერად გამოვყოფთ უღრმესსა და უზოგადეს შინაარსეულ პლასტს — ნაწარმოების მთავარ იდეას, რაზმდენადაც ნაწარმის სათაური საკუთრივ ამას გულისხმობს.

სწორედ ნაწარმოების მთავარი იდეა, ავტორის მთავარი სათქმელი არის კონსტრუქციული ღერძი, შინაგანი მამოძრავებელი მხატვრული სახისა. სწორედ იგი უნდა გამოვლინდეს განუმეორებელი ინდივიდუალობითა და მაქსიმალური შთამბეჭდაობით, უნდა განივთდეს, განხორციელდეს მთელ გრძნობად-კონკრეტულ, ფორმალურ მონაცემში, მთელ იმ მრავალსახეობაში, რომლის ერთიანობასაც წარმოადგენს მხატვრული სახე. ეს არის მიზანი, რომლის განხორციელებასაც ემსახურება მხატვრული სახის ყველა მომენტი თუ ელემენტი თვით უმცირეს წვრილმანამდე, შტრიხამდე, ნიუანსამდე.

მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მთელ ამ დეტალურ-კონკრეტულ მრავალსახეობიდან ყველა ელემენტი უშუალოდ და თანაბარი მანძილით არ არის დაკავშირებული ნაწარმოების მთავარ იდეასთან, განსხვავებები ამ მხრივ ძალიან დიდია, ხოლო დეტალები, რომლებიც უშუალოდ ავტორისეულ მთავარ სათქმელს გამოთქვამენ, ნაწარმოების მთავარ იდეას გამოსახავენ, შედარებით იშვიათია. ამ სპეციფიკური გამომსახველობითი ფუნქციის გამო, ისინი გარკვეული თავისებურებით ხასიათდებიან, რაც შემდეგი ზოგადი მხატვრულ-ესთეტიკური კანონზომიერებებით არის განსაზღვრული.

<sup>3</sup> В. Белниский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М., 1948, с. 348

ამგვარ დეტალს სპეციფიკური ფუნქცია და როლი ენიჭება იმდენად, რამდენადაც შემოქმედი სწორედ მისი მეშვეობით იკრება თხრობით-აღწერით კონტექსტში, რაც შეიძლება ამცირებს მანძილს ავტორსა და მკითხველს შორის — უშუალოდ გამოთქვამს თავის მთავარ სათქმელს, ნაწარმოების მთავარ იდეას.

ამდენად ცხადია, აქ იმავე კანონზომიერებასთან უნდა გვექონდეს საქმე, რომელსაც ვხედავთ მაშინ, როდესაც საქმე ეხება უმაღლეს ხარისხებში განზოგადებული შინაარსების (ცნების, ზოგადი წარმოდგენების, იდეის და სხვ.) უშუალო გრძობად გამოსახვას კონკრეტულ მხატვრულ სახეში. ხოლო როგორც ცნობილია, მსგავსი შემთხვევები მოითხოვს განზოგადების სპეციფიკურ წესს, მხატვრული განსახოვნების სპეციფიკურ ფორმას, რომელიც მხატვრული პირობითობის სახელით არის ცნობილი და რომელიც სინამდვილის სიმბოლურ-ალეგორიულ, მეტაფორულ, საერთოდ ცნობიერების სპეციფიკურ ასოციაციურ აქტივობაზე დამყარებულ განსახიერებას გულისხმობს. მაშასადამე, უშუალოდ იდეასთან დაკავშირებულო, მისი გამომთქმელ-გამომსახველი დეტალი სიმბოლურ-ალეგორიული, ტროპული ბუნებისა უნდა იყოს. ამ თვალსაზრისით გაეიხსენოთ გიორგი ლეონიძის მოთხრობა „ჩორეხი“.

მთელი მოთხრობის მანძილზე ავტორი ღიმილით გვიყვება თავისი უცნაური გმირის ჩორეხის ამბავს. ქვეყნის წარსულის ტრფიალი, სამშობლოს დარღობილი მოავადე ჩორეხი ღამეებს ვახუშტის კითხვაში ათენებს, ღღისით კი ნასაყდრალეებსა და ციხეთა ნანგრევებში დაფურფუტებს, ისტორიულ ნაშთებს ეძებს და ვინ იცის რას აღარ ეზიდება სახლში. ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ საზრუნავში ჩაფლული სოფლისათვის ჩორეხი მხოლოდ ერთი ახირებული, ნამდვილი საქმის უქონელი კაცია — წანწალოსანი. მარტო ბაღებს თუ დაიშრატხელებს და დაჰმოძღვრავს იგი, თორემ სხვა არავინ უგდებს ყურს, არც ვისმეს ესმის მისი. ასე სულიერ მარტობაში, მეზობლის არაკაცობით ხელმოთავეებული, ჰკეცავს სულის დროშას, ჩუმად დნება და იფერფლება.

ჩორეხი გარდაიცვლება და მის ფუტე-მამულზე ვიღაც ხეპრე მამრიკამ უნდა გაიხაროს. ცოლი გურანა მთელ მის ნაგროვებს გადაჰყრის როგორც ნასაფლავარს. ვახუშტის წიგნებს, თვითონ ჩორეხის ნაწერებს და წერილებს გასახვევ ქალაქად მიჰყიდის ისაკა ებრაელს. მარტო ჩორეხის მიერ ფერადი საღებავებით დახატულ ვახუშტის სურათს ვერ უხერხებს ვერაფერს. ბოლოს როგორც იქნება ჩარჩოს შინც გაასაღებს, თვითონ სურათს კი გატეხილი შინის მავიკრად ჩასვამს სარკმელში და...

„ქუქუციან ფანჯრებიდან სევდიანად იყურებოდა დაღვრემილი ბატონიშვილი ვახუშტი... თითქოს ჩორეხის დაკარგვასა და თავის ბედს დასტიროდა გურანას ხელში“!

აქ, ისევე როგორც მოთხრობაში საერთოდ, კომიკური ელემენტი აშკარად გამოსჭვივის და ეს დეტალიც პირველყოვლისა ღიმილს იწვევს. მაგრამ ეს ღიმილი მაშინვე მწარდება და ნაღვლიანი ხდება, რადგან ქუქუციანი ფანჯრებიდან მწუხარედ გამომზიარალი ვახუშტი ბატონიშვილის სახით თითქოს ახლა უკვე მტვერწყარაში, ივარქმნილი წარსული სიდიადე შემოგვეტყერის სრულიად საქართველოს სამეფოსი. ეს მკითხველის პატრიოტულ გრძნობას ლახვარივით მსჭვალავს და გულს უმძაფრესი განცდით ავსებს. შემდგომ უკვე ამ განცდის კალაპოტში განაგრძობს დამოუკიდებელ მოძრაობას, თანდათანობით ღრმავდება და ფართოვდება მკითხველის გრძნობა და ფიქრი. იმ რთული და ფართო ასოციაციური კავშირებიდან, კონტრასტულ წარმოდგენათაგან, რასაც ეს სახე ლოგიკურად აღძრავს, უმთავრესზე მივუთითებთ.

ხომ ძალიან დიდი, გაუვალაი მანძილია ამ ორ ადამიანს შორის: თავისი ნაღვაწით თვით დიდ სწავლულთა შორისაც გამორჩეულ ვახუშტი ბატონიშვილთან ამ შინგაზრდილი, მწველი ოცნებისაგან თითქმის ჭკვაშერყეული ვაი-ისტორიკოსის — ჩორეხის უბრალო შედარებაც კი პირდაპირ სასაცილოა და მეტი არაფერი. მიუხედავად ამისა, ჩვენი გრძნობა და ფიქრი მაინც არ ემორჩილება და გადის ამგვარი ობიექტურობის ფარგლებიდან, იგი თავისას უზღავს ამ საწყალი, „უღვაწი კაცის“ საოცარ მამულიშვილურ სულისკვეთებას და ვახუშტის ხელმოცარულ, ბედოვლათ მოწაფეს თავისი დიდი მასწავლებლის გვერდით აყენებს. ჩვენს თვალში ისინი იმდენად უახლოვდებიან ერთმანეთს, რომ საქმე როგორღაც მათი სახეების დამთხვევადღაც კი მიდის: რაღაც მომენტში გვეჩვენება, თითქოს ვახუშტის სურათს კი არა, თვითონ ჩორეხის ავტობიოგრაფიას შევცქეროდეთ. თითქოს ვახუშტი კი არა, თვითონ ჩორეხი გვიმზერდეს საკუთარი სახლის ფანჯრებიდან, თითქოს იგი დასტიროდეს თავის მწარე ბედს ტუტუც გურანასა და უპატრონობით გარეგვინებული სოფლის ხელში.

და აი სწორედ აქ, როდესაც ჩორეხის ხელმოცარულობისა და უსახელოდ, უმემკვიდრეოდ გარდაგების გამო გულისტკივილი მწვერვალს აღწევს, რაღაც იმედიათ, ნათელი სხივივით შემოდის იმის შეგნება, რომ განწირულის ეს სულისკვეთება მთლიანად და უკვალოდ მაინც არ დაკარგულა.

გურანას მიერ გამოკიდებული ვახუშტის სურათი, ხომ ფაქტიურად ჩორეხის საბრძოლო დროშაა, რომელიც მისსავე სახლზე აღმართული

კვლავ დაუინებით, ჯიუტად, შეუპოვრად მოუწოდებს თანასოფლელებს საქართველოს წარსული დიდების ფარდი ეროვნული აღორძინებისაკენ და გამარჯვების ნეტარ წამს ელოდება. სოფლისაგან განაწირი ჩორეხი, კაცი, რომლის დაკლება ხეირიანად ვერც გაიგეს, თითქოს მთლიანად არც წასულა ამ ქვეყნიდან, ამ პორტრეტის წყალობით მისი სული თითქოს მაინც სოფელშივე დარჩენილა და ძველებურად იბრძვის, მოქმედებს, ეხმარება მომავალ თაობებს, სამშობლოს დარღვით ყველა მიხებრ მოაქადეს.

შეიძლება ითქვას, რომ აზრი კიდევ უფრო ზოგადდება და ეს სურათი უკვე არა მარტო ჩორეხის, არამედ ყველა მისთანა არა მთლად დალაგებული ფანტიკოსის სულის უკვდავების, ერის ცხოვრებაში გაგრძელებული მათი მარადიული ყოფიერების გრავლისმეტყველ სიმბოლოდ აღიქმება. მასში მკაფიოდ იკვეთება პასუხი ერთ მეტად არსებით, ეპოქისეულ კითხვაზე; აქვე გარკვევით ხშიანობს როგორც ტანჯვის ამოძახილი, ისე ალტაცების ღითირამბიცი ჩორეხისთანა მწუხარე სახის რაინდთა მთელი კეთილშობილი ორდენის მისამართით.

ეს არის მხატვრული სახე, რომელიც მთელ ნაწარმოებს სწვდება და მოიცავს, ახალი შუქით ჰფერავს მთელ ამბავს, თავს უყრის, აჯამებს, ერთხელ კიდევ განგვაცდევინებს ყველაფერს, რაზედაც აქამდე იყო ლაპარაკი, და ყოველივეს ერთ მრავალხმიან, დამამთავრებელ აკორდში ამთლიანებს.

თუმცა ნაწარმოები ამ დეტალით არ მთავრდება. მას მოსდევს მცირე მინაწერი, სადაც ავტორი უკვე ყოველგვარი ღიმილის გარეშე, დიდი მწუხარებით, სიყვარულითა და პატივისცემით ემშვიდობება უცნაურ; ბევრისათვის გაუგებარ, უბედურ მაგრამ ქედუხრელ ჩორეხს („და მე მიყვარს მისი სულის ჭაღარა ყვავილი“). მაგრამ საქმე ის არის, რომ აქ მწერალი ფაქტიურად იმასვე ამბობს და გვიხსნის, რაც ჩვენ ამ დეტალში უკვე დავინახეთ და განვიცადეთ. ამიტომ გავზედავთ და ვიტყვი, რომ ამგვარი დაკონკრეტება ზთავარი სათქმელისა, რომელიც მშვენივრად არის გამოვლენილი კონკრეტულ მხატვრულ სახეში, საჭირო აღარ უნდა იყოს. წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით, მოთხრობის ამ დეტალით დამთავრება უფრო ეფექტური იქნებოდა. მსგავს შემთხვევაში ავტორი უფრო მეტად უნდა ენდოს მკითხველს და მისცეს მას შესაძლებლობა „თანაავტორობისა“, რომელიც, რაც დრო გადის, უფრო და უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს.

იდეურ ფუნქციის მატარებელი დეტალის მეორე მაგალითი, რომელსაც ახლა მოვიტანთ, მწერლობის სფეროდან არ არის, თუმცა უშუალოდ უკავშირდება მას.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟისორები თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა. მხატვარი მ. ჭავჭავაძე). ერთ-ერთ სცენაში ვხედავთ პლატონის ცხენს — წნელით ზერელედ მორკალულ კონტურს, რომელსაც ცხენის შიშველი თავის ქალა უკეთია. სადავეები, უბრალო თოკი, უქირავთ პლატონსა და ადვოკატ გვერდევანიძეს. ეს ვითომ ცხენი ყოველ მოქაჩვაზე ქანაობს, თრთის, თავს აკანტუნებს. ფიგურა იმაზე მიგვიითითებს, რომ პლატონი და გვერდევანიძე ცხენებით მიემგზავრებიან, ე. ი. გასაგებს ჰხდის, ერთ ადგილზე ასე უცნაურად რატომ ხტიან და ლაყლაყებენ გმირები.

მისი ფუნქცია რომ მხოლოდ ამ უბრალო მინიშნებით ამოიწურებოდეს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ უბრალო პირობითი ნიშანი გვექნებოდა, სავსებით მოკლებული მხატვრულ თვისობრიობას. მაგრამ იგი უბრალო პირობითი ნიშანი კი არა, მხატვრული სახეა, თუმცაღა პირობითი მხატვრული სახე.

ასეთი ამორფულობის, უსახურობის მიუხედავად, იგი, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ ცხენებით სოგზაურობის ფაქტზე აღარ მიუთითებს და გარკვეულად აკონკრეტებს კიდევ ცხოველის გარეგნობას — მის „გაძვალტყავებულობას“, „ცოცხალმკვდრობას“ გვისურათებს. თუმცა არც ამით უნდა ამოიწურებოდეს საქმე. აქ თამამად უნდა შეიძლებოდეს ლაპარაკი ფიგურის უშუალო ასოციაციურ კავშირზე „შემოდგომის აზნაურობისთანაც“, რაც დ. კლდიაშვილის ამ მოთხრობის, როგორც თითქმის მთელი მისი შემოქმედების, მთავარ იდეას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში სრულიად ლოგიკურია შედარება: აზნაურობა, როგორც სოციალური ერთეული, ისევეა დეგრადირებული, სიკვდილის პირას მისული, როგორც პლატონის ცხენი შემზარავი ნაშთიღაა ერთ დროს სიცოცხლით სავსე, მოჭიხვინე ბედაურისა.

აქ ძალაუნებურად გვახსენდება ერთი დეტალი კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებიდან“, თამარის სიკვდილისწინა სიზმარი: ჰელოსთან ყველაზე წინ მისულ თარაშ ემხვარს ქარი ჩაბალახს აუფრიალებს და თამარი ჰხედავს, რომ თარაშ ენხვარი კი არა კბილებდარქენილი ჩონჩხი ზის ცხენზე თარაშის შავ ჩოხაში გამოწყობილი. თამარის გვერდით მდგარი დედა ჯვარს მიუშვერს ამ მოჩვენებას და ამბობს: „სახელი მისი სიკვდილი“.

ჩვენი მაგალითი ასეთი შემზარავი სულაც არ არის, და თანაც აქ შებრუნებულია ყველაფერი: აქ უკვე ცხოველის კბილდარქენილი ჩონჩხზე სხედან ცოცხალი ადამიანები. ცხადი უნდა იყოს, რომ ცხენის ფიგურა აქ წუთისოფლის ეტლად, ხოლო უფრო ზუსტად თუ ვიტყვი, სიკვდილის ეტლად აღიქმება, რომელიც ადამიანებს, ისე რომ მათ ამა-

ზე წარმოდგენაც არა აქვთ, არარაობის და სრული დავიწყების სამეფოში მიიჩნევიან. თავის ქალის ამ ავბედითმა, რაღაც ამაზრზენი ქალით (ჩემთან მოესვენებით, ყველნი აქ არიან) კანტურმა სხვა შემთხვევაში ნამდვილად შეიძლება მძიმე გრძობა და შავი ფიქრებიც კი აღიძრას ადამიანური ცხოვრების ეფემერულობისა და, ამდენად, მთელი ამქვეყნიურ ზრუნვა-გარჯის ამაოების, უაზრობის გამო. მაგრამ საქმე ასე, რა თქმა უნდა, სულაც არ არის და ამგვარ უკიდურეს პესიმიზს რეჟისორებსა და მხატვარს ვერ დავწამებთ. პირიქით, ეს სცენა და საერთოდ მთელი სპექტაკლი ისეა გაკეთებული, რომ სრულიად აშკარაა: ეს საერთოდ ადამიანურ ცხოვრებას კი არა, მხოლოდ იმგვარ ადამიანებსა და იმგვარ ცხოვრებას ეხება, რასაც სცენაზე ვხედავთ. სახელდობრ, ეს არის ყოველგვარი სულიერი სიმალის, ჭეშმარიტი ადამიანურობის უარყოფელი უგუნური და უაზრო, ამაო ყოფნა მხოლოდ უმდაბლესი, წვრილმანი ინტერესებით მოსულდგმულე ადამიანებისა. ამგვარ სამარცხვინო ყოფას ჩვენ ცოცხლად სიკვდილს ვუწოდებთ ხოლმე. ცოცხალი ადამიანები ამიტომაც უკავშირდებიან უშუალოდ ჩონჩხს და მკვდართან ცოცხლების ასეთი თანაარსებობა თუ ერთარსებობა ამიტომვე იწვევს მაყურებელში პერსონაჟთა ბედის შიშით სრულიად გულგრილ, მხიარულ, თავშეუკავებელ ხარხარს.

მაგრამ რამდენად ემთხვევა ყოველივე ეს თვითონ დ. კლდიაშვილის დამოკიდებულებას თავისი გმირებისა და მათი ცხოვრებისადმი? ვფიქრობთ, აქ არსებით განსხვავებასთან უნდა გვექონდეს საქმე.

როგორც ცნობილია, დ. კლდიაშვილის ამ მოთხრობას ზუსტი, კონკრეტული ისტორიულ-გეოგრაფიული, სოციალური მისამართები აქვს. ეს არის XIX საუკუნის ბოლო პერიოდის იმერელი აზნაურობის უალრესად შეჭირვებული ცხოვრება. მოთხრობაში მაქსიმალურად აქცენტირებულია ამ წოდების სწორედ უმძიმესი მატერიალურ-ეკონომიკური და სოციალური მდგომარეობა, რომლიდანაც გამოსავალს ადამიანები ვერ პოულობენ და სრულ სულიერ-ზნეობრივ გადაგვარებას, დეგრადაციას განიცდიან. სწორედ ამ ობიექტური მიზეზების გათვალისწინების შედეგია ის ნახევრადშემბრალები, უფრო ლომობიერი დამოკიდებულება, რასაც დავით კლდიაშვილი თავისი გმირებისა და მათი უარსაყოფი ცხოვრების მიმართ იჩენს.

სპექტაკლში კი უწინარეს ყოვლისა ის გვხვდება თვალში, რომ სწორედ ეს ისტორიულ-გეოგრაფიული და სოციალური მომენტები მთლიანად წაშლილი თუ არა, არსებითად გაფერმკრთალებული, მეორე პლანზე გადატანილი მაინც არის მხატვრული პირობითობის საშუალებით. თანამედროვე კოსტუმები, აბსტრაქტული, კონკრეტულ-ისტორიუ-



ლი ყოფითი კოლორიტისაგან განყენებული დეკორაციული გარემო, მსახიობთა თამაში, თვით ინსცენირების თავისებურებანი განაპირობებენ იმას, რომ თითქმის ალარც იგრძნობა გასული საუკუნის იმერულ-აზნაურული გარემო. ერთი სიტყვით, ვუყურებთ ჩვენს თანამედროვეებს, ჩვენთვის კარგად ნაცნობ და ახლობელ ადამიანებს, რომლებიც იმგვარადვე იქცევიან, როგორც კლდიაშვილის პერსონაჟები.

ჩვენი საზოგადოების ერთ ნაწილში ძველი წარმოდგენები ჯერ კიდევ რომ საკმაოდ ძლიერია, სადავო არ უნდა იყოს. ჩვენი ხელოვნება, რომელიც იბრძვის ადამიანთა შეგნებაში წარსულის გადმონაშთების ამოსაძიკვავად, სხვადასხვა ხერხსა და საშუალებას მიმართავს. ერთ-ერთი ასეთი ხერხია მხატვრული პირობითობის საშუალებით წარსული-სა და დღევანდლობის ისეთი უშუალო შეჭერება-შეპირისპირება, როცა ისტორია და თანამედროვეობა ენაცვლებიან ერთმანეთს. ერთ სიბრტყეზე არიან წარმოდგენილნი.

ამგვარი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ისტორიული პარალელიზმის მიზანი, რა თქმა უნდა, ის კი არ არის, რომ ამა თუ იმ ადამიანური თვისების, გარკვეული მანკიერების ზეისტორიულობას და მარადიულობას გაუსვას ხაზი, არამედ ის, რომ დღევანდლობასთან მისი აშკარა შეუთავსებლობა, შეუფერებლობა დაგვანახოს.

ასეა სწორედ ამ სპექტაკლშიც, სადაც პერსონაჟების სახით თითქოს დიდი ხნის წინათ წასულ ადამიანებსაც და ჩვენს თანამედროვეებსაც ეპკვრეტთ ერთდროულად. ეს ყველაფერი სრული სიცხადით განაცდევინებს მაყურებელს, რომ თუ წინათ ადამიანთა სულიერი დაქვეითება თბიექტური მიზნებით იყო განპირობებული, დღევანდელ პირობებში უკვე მთლიანად ადამიანია დამნაშავე. მისი საქციელი უკვე მხოლოდ და მხოლოდ მისსავე სულიერ-გონებრივ სიმდაბლეზე, მორალურ არასრულფასოვნებაზე მიუთითებს და ამდენად სრულ ანტიპათიას იწვევს.

სპექტაკლის მთელი მხატვრული პირობითობაც ამ მიზანს ემსახურება და ამდენად სრულიად კანონზომიერია და მისასაღმებელი. სპექტაკლის ავტორების იდეურ ჩანაფიქრს მთლიანად პასუხობს და ამ მხრივ ყველაფერს აგვირგვინებს თვითონ მსახიობთა ცხადად გარკვეული დამოკიდებულება საკუთარი პერსონაჟებისადმი, რის შედეგადაც დ. კლდიაშვილისეული ლმობიერი, სხვისი გაჭირვების გამგები იუმორის ნაცვლად სახეზე გვაქვს მკაცრი სატირა, დაუნდობელი, ყველაფრის გამანადგურებელი სიცილი.

რაც შეეხება ჩვენ მიერ მითითებულ დეტალს, ცხადი უნდა იყოს, რომ იგი უბრალოდ კი არ იკითხება ამ იდეურ კონტექსტში, არამედ

თვითონვე შთამბეჭდავად, ექსპრესიულად ავლენს ავტორთა აზრს, დაძოკიდებულებას ადამიანურ ღირსებას მოკლებული ამგვარი ცხოვრებისადმი: ასეთი სიცოცხლე სიცოცხლედ აღარ ჩაითვლება, იგი ცოცხლად სიკვდილს უდრის, რომელიც მხოლოდ უარყოფით დამოკიდებულებას შეიძლება იმსახურებდეს ყოველგვარი სიბრალულისა და თანაგრძნობის გარეშე. დეტალის მიერ აღძრული ეს აზრი, ეს შთაბეჭდილება ბოლომდე მიჰყვება მიაყურებელს და რაც სცენაზე ხდება, ყველაფერი უკვე მის ფონზე აღიქმება. იგი ღრმად აღიბეჭდება და რჩება მეხსიერებაში როგორც მთელი ნაწარმოების საგანგებო წარმომადგენელი, რომელიც მის არსს, ადამიანთა ცოცხლად სიკვდილის მთელ ამ ისტორიას სიმბოლურად ანზოგადებს და ანსახიერებს. ამავე თვალსაზრისით გვინდა განვიხილოთ ერთი მხატვრული სახეოთარა კილაძის რომანიდან „ყოველმან ჩემმან მოვწენლმან“...

როდესაც ერთ ღამეს ანასა და გიორგის სახლში მათორი დამბაჩით თათარს დაქრის, სოფელი კარში გამოვა, ოღონდ ...„ურუქელები გაუბედავად მიჰყვნენ ჭრაქების მოფარფატე სინათლეს, უკან, უპატრონოდ მიტოვებული სახლებისაკენ რომ იხრებოდა, იკლავებოდა და იბრძოდა, მოტაცებული გოგოსავით, ძალით რომ მიჰყავთ მომტაცებლებს მისთვის უცხო, მისთვის სახიფათო ქვეყანაში“...

თავდაპირველად ის გვინდა შევნიშნოთ, რომ ისეთ რთულსა და მრავალგანზომილებიან წარმონაქმნში, როგორიც რომანია, მთავარი იდეის გამოყოფა და დაფორმულირება საკმაოდ გაძნელებულია. ხშირ შემთხვევაში იძულებული ვხვდებით, რამოდენიმე იდეურ მოტივზე მივუთითოთ, რომლებიც განუყოფელ ერთიანობაში იმყოფებიან. ეს დეტალიც, ჩვენის აზრით, ნაწარმოების ერთ ასეთ იდეურ პლასტს უკავშირდება უშუალოდ. მისი შინაარსისა და დიდი მნიშვნელობის გასაგებად ზოგიერთი რამ უნდა გავიხსენოთ რომანიდან.

გიორგის მამა, საქვეყნო საქმისთვის თავდადებული ვაჟკაცი, ფეხმძიმე ცოლს სტოვებს სახლში და სიხარულით აღტყინებული, რომ სამშობლოსათვის ვაჟკაცური თავგამოდების შესაძლებლობა ეძლევა, მიჰყვება ჭარბელაქნის გასანთავისუფლებლად დაძრულ მეფე ერეკლეს ლაშქარს. მაგრამ ბედი უმუხტლებს, ბრძოლაში იღუპება და მისი ამბის მომტანიც კი აღარა ჩანს. ანა და მისი ობოლი ბედისა და სოფლის იმედით რჩებიან. თითქოს ცხადია, რომ ანიეროდან ქერივ-ობლის ბედი მეზობლების, თანასოფლელთა ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი უნდა იყოს. მაგრამ სინამდვილეში სოფელი მეტად საეჭვოდ ირჩება ამ მხრივ, თითქოს თავისი ხვედრისა და გაჭირვების ამარა სტოვებს დედა-შვილს.

როცა ქერივს გადამთიელი თათარი შემოეჩვენა, როგორც უპატ-

რონო ძროხას გველი, სოფელი თითქოს თვალს იბრმავებს და ყურს ჟუკრუებს ამ ამბავს. ავტორი ვრცლად მოგვეთხრობს ამის შესახებ. თითქოს ზუსტად სწონის სოფლის გაუგებარ საქციელს, ცდილობს არ უღალატოს სიმართლეს, რაიმე უკადრისი არ დასწამოს, კარგი არ დაუკარგოს სოფელს. და აი ჩვენც მზად ვართ დავიჭეროთ, რომ „ურუქშიც ღვთისგან გაჩენილი ხალხი ცხოვრობდა, ქვრივსა და ობოლს ვინ დაამადლიდა პურსა თუ გამოქომამებას, მაგრამ არც იმას იკადრებდა ვინმე, შარაზე გადასდგომოდა იმავე ქვრივსა და ობოლს, რატომა ხართ პირში წყალჩაგუბებულნი, რატომ ჩვენც არ გვაგებინებთ თქვენს ამბავსო. ასე რომ, ისევ თავის შეკალება ჯობდა არამკითხე-მოამბეობას, სანამ თვითონ ისინი არ დაუძახებდნენ და თვითონ ისინი არ ჩაირვედნენ საქმეში“.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ქვრივს ნათქვამი აქვს ქალებთან და მათაც ძალიან კარგად იციან, რომ თათარს ძალითა და შეილის მოკვლის მუქარით ჰყავს დამორჩილებული ბეჩავი ქალი. რა თქმა უნდა, ძალიან ბევრს ნიშნავს ისიც, რომ ანას, თვითონ სოფელელ ქალს და სოფლის კარგად მცოდნეს, არაერთგვაროვანი იმედი არა აქვს და ამიტომაც არ აწუხებს მეზობლებს. მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ, ავტორს მრავალი ასეთი ურთიერთგამომრიცხავი საბუთი შთაქვს და აშკარად კი არსად ამბობს თავის სათქმელს — ტყუის თუ არა სოფელი. მხოლოდ ჩვენ მიერ მითითებული დეტალით, ამ ძალზე შთამბეჭდავი შედარებით გვიჩვენებს მწერალი სოფლის ნამდვილ სახეს, მძიმე ისტორიული ცხოვრების შედეგად ნირშეცვლილ მის ზნეობას. ქვრივის სახლისაკენ უწადინოდ, ფეხათრევიტ მიმავალი ურუქელების ეს მრავლისმეტყველი სურათი სრული სიცხადით ააშკარავენ, რა ცოტა დანმარების იმედი შეიძლება ჰქონდეს გაქირვებაში ჩავარდნილ ქვრივობქვრს მხოლოდ საკუთარი თავის მცოდნე, ვაჟაკობა დაკარგულ, გალარებულ თანასოფელელთაგან. ურუქის მკვიდრთა ასეთი ზუსტი მხილებითა და შეფასებით ეს დეტალი უშუალოდ უკავშირდება თითოეული წევრის კეთილდღეობაზე მთელი სოფლის პასუხისმგებლობის იდეურ მოტივს. სწორედ ამ ურუქზე უკვე მთელი სიცხადით აღიქმება ყველაფერი, რაც ქვეყნისათვის თავდადებული პატრიოტის ერთადერთი მემკვიდრისა და მუშაობის ბედის იმართ სოფლის არაადამიანურ გულგრილობაზე მიუთითებს.

თუ სათანადო ყურადღება არ მიექცა ამგვარ, ერთი შეხედვით თითქოს წერილმან დეტალებს, მაშინ ზოგი რამ მნიშვნელოვანიც გაუგებარი უნდა დარჩეს. ვფიქრობთ, სწორედ ამის შედეგი უნდა იყოს რომანზე მსჯელობისას დაშვებული შეცდომები. მაგალითად, კრიტიკა-

ში გამოითქვა აზრი, თითქოს არასაკმარისად დამაჭერებელი იყოს გიორგის სულიერი გარდატეხა; თითქოს რომანში არ შეიმჩნეოდეს ის ობიექტური და შინაგანი მიზეზები, „რამაც ეს სავსებით ნორმალური, საცნაოდ სალი იმპულსების მქონე ბიჭი საბოლოოდ ბოროტების მიმართ სრული წინაღუდგომლობის, ყოვლისმპატიებლობის განსახიერებად აქცია“.

ვფიქრობთ, დიდი მტკიცება არ სჭირდება იმას, რომ ბოროტების მიმართ სრული წინაღუდგომლობა და ყოვლისმპატიებლობა არაფერ შუაშია და გიორგი ძალაუვნებურად ურიგდება თავის მწარე ხვედრს, დამარცხებას. იგი უბრალოდ გადათელეს. ხოლო ამის ერთი მთავარი მიზეზი ის არის, რომ სოფელში არ მოიძებნა ადამიანი, ვინც მისთვის თავს გამოიღებდეს და ქონაგად დაუდგება. ეს უქომაჯო, ყველასაგან ციტოვებული, მარტო გაბეჩავებული დედის იმედზე მყოფი პატარა ბიჭი, რა თქმა უნდა, სრულიად უძლურია საშინელი ურჩხულის — მაიორის ძალისა და ბარბაროსული ვერაგობის წინაშე. მაიორის მიერ მწარედ გამასხრებულ გიორგის აღარაფრისა და არავცს იმედი აღარა აქვს, პირველ რიგში თვითონ სოფლისა აღარ სჯერა, და არც თუ უსაფუძვლოდ. სოფელს ხომ თითქოს უფრო აქორაოდ და გასართობად აინტერესებს დედა-შვილი, ხოლო როცა საქმე მოითხოვს, თითს თითზე არ აკარებს მათ საკეთილდღეოდ. სწორედ ამის იმედით პარპაშობენ ჯერ თათარი და მერე მაიორი სამშობლოს კეთილდღეობას შეწირული ვაჟკაცის ნაფუძარზე, სოფლის თვალწინ, აშკარად და ცინიკურად აბაიბურებენ მის ცოლსა და ერთადერთ მემკვიდრეს. მეტი რაღა ობიექტური მიზეზებიღაა საჭირო გიორგის სულიერი გარდატეხის, ბედთან შერიგებისა და სოფლისაგან საერთოდ განდგომის ასახსნელად.

რა თქმა უნდა, ყველაფერს თანასოფლელებს ვერ დავაბრალებთ, გიორგის უბედურების მთავარი მიზეზები საიდანაც ბედისწერასავით მოვლენილი თათარი და მაიორი არიან. მაგრამ ასევე ცხადი უნდა იყოს, რომ გიორგის გაბეჩავებაში თვითონ სოფელიც ძალზე სცოდავს თავისი გულგრილობითა და განზე ღგომით. ეს განზე ღგომა მთელი რომანიდანაც კარგად ჩანს, მაგრამ ყველაზე რელიეფურად, ცხადად სწორედ ჩვენ მიერ განხილულ დეტალში გამოსკვივის. სწორედ იგი ჰყენს შუქს სხვა დანარჩენს და ისევე, როგორც ადრე განხილული დეტალები, სავუდამოდ რჩება მკითხველის მესხიერებაში.

## დეტალები რეალისტურ ნაწარმოებში

ფ. ენგელსის რეალიზმის ცნობილ განსაზღვრაში გარდა „ტიპურ ხასიათების ტიპურ ვითარებებში“ დეტალების სიმართლეზეც არის ლაპარაკი. ამ პატარა, მაგრამ აუცილებელი ელემენტის გარეშე ნაწარმოების შექმნა შეუძლებელია. დეტალების შერჩევისა და ნაწარმოებში შეტანის პრინციპები რეალისტურ ან ნატურალისტურ მიდრეკილებაზე მიგვითითებს.

დეტალი — ლიტერატურული ნაწარმოების უმცირესი ნაწილი და ამ ნაწარმოების უმაღლესი დონის — მხატვრულ სამყაროს შექმნის მატერიალური საშუალებაა. მხატვრულ სამყაროდ კი გვევლინება ტიპური ხასიათები ტიპურ ვითარებებში. დეტალების სემანტიკური დიაპაზონი ძალზე ფართოა: პერსონაჟების ლაპარაკში ჩამოთვლილი გვარების ან ამბების შეტყობინებიდან სიმბოლურ სახეებამდე. ნ. ოსტროვსკის მოეწონა მ. ზალკას ნაამბობი სამოქალაქო ომის შესახებ და ზალკამან თავის რომან „ქარიშხლით შობილნის“ ეპიზოდურ პერსონაჟად აქცია. მაგრამ დეტალს დიდი აზრობრივი დატვირთვის ათვისებაც შეუძლია. გავიხსენოთ ქრისტომათიური მაგალითი — ობლომოვის საშინაო ზალათი და ფეხსაცმელები. იმ ადგილის მიხედვით, რომელსაც ისინი ობლომოვის ცხოვრებაში აკავებდნენ, შეგვიძლია ამ პერსონაჟის აღორძინების ან, პირიქით, კვდომის პროცესზე ვილაპარაკოთ.

დეტალი მხატვრულ ნაწარმოების სამშენებლო მასალაც არის. ხასიათების შექმნის ყველა საფეხური, გარემოებათა ყველა ჭგუფი (უპირველეს ყოვლისა, ეპოქის ატმოსფერო) ამ პატარა ნაწილაკების საშუალებით იქმნება. მაგალითად, ეპოქის ატმოსფეროს ეპოქის გარეგნულ ნიშანთა აღუდგენლად წარმოდგენა შეუძლებელია. და აქ მიმართვენ მრავალ წერილმანს. ვ. ლიდინი სთვლიდა, რომ გუბერნიის მალაზიების ფირნიშები, რომელთაც ჩიჩიკოვი ხედავდა, ფ. დისტრიბუენდის წიგნიდან იყო ამოკრეფილი. საზოგადოების სულიერი ცხოვრების ჩვენებას მხატვრები სხვადასხვა საშუალებით ახერხებენ. მათ შორის

მნიშვნელოვანია დეტალების ჩვენება, წიგნების, ავტორების, კინოსურათების, თეატრალური დადგმების ხსენება და სხვა.

დეტალების დანახვა სინამდვილეში შეიძლება. მრავალი ცხოვრებისეული დეტალი წიგნებში გადავიდა. მაგალითად, გაზეთის ყოველი ნომერი შემოქმედის დამინტერესებელ მრავალ ამბავსა და წერილმანს შეიცავს, ეს დეტალები ნაწარმოების ყველა „სართულზე“ პოულობს ადგილს. მაგალითად, ვალპურგის პირველი ღამე (გოეთეს „ფაუსტიდან“) ბროკენის მთაზე შემდგარა, სადაც, ლეგენდის მიხედვით, ეშმაკები და ჭადოქრები იკრიფებოდნენ. ფაუსტთან დაკავშირებულია აურბახის ღვინის სარდაფი ლაიპციგშიც.

ამასთანავე მწერალს დეტალების შეთხზვაც შეუძლია, თუ ისინი მწერლის ცხოვრებისეულ დაკვირვებაზეა აგებული და მის გამოცდილებას არ უპირისპირებდა. ასე იგი რეალისტური ნაწარმოების ერთობრივ ხაზს უკავშირდება. მაშინ ცხოვრებაში დანახული და გამოგონილი დეტალები სინამდვილის საფუძველზეა წარმოშობილი.

მხატვარი თავისუფალია დეტალების შექმნისას, იგი ამ ელემენტებს ბევრნაირ საშუალებით აგროვებს: მიმართავს სპეციალისტებს, ენციკლოპედიებს და ცნობარებს. როდესაც ლ. ტოლსტოი „აღდგომას“ წერდა, მან მრავალ გზას მიმართა, რათა რუსეთის ციხის, გადასახლების და სასამართლოს საქმეები შეესწავლა. ჯ. ლონდონი კარგად გაეჩვენა მგლების არსებობის მთავარ მომენტებს. ისიც ხდება, რომ მწერლებს სპეციალისტები და კოლექციონერები ეხმარებიან. კონფეტის ქაღალდების შემნახველებმა ვ. მაიაკოვსკის რამდენიმე უცნობი ტექსტი და ნახატი აღმოაჩინეს, ლენინზე კინოსურათის დამდგმელს მიუთითეს, თუ რანაირი შანდალი ედგა ბელადს მაგიდაზე, ან რაგვარი ასანთი იხმარებოდა იმჟამად.

ხასიათებისა და ვითარებათა ურთიერთობის ღრმა, დამაჭერებელი აღბეჭდვის მიზნით სიზუსტე მოითხოვება ნაწარმოების ყველა ზომის კომპონენტს. მაგალითად, ა. კ. ტოლსტოი რომანში „თავადი სერებრიანი“ ოქროს ფულზე წერდა. ნუმისმატები კი ამტკიცებენ, რუსეთში უმეტესად ვერცხლის ფული ტრიალებდაო. ეს ჩხვე სწორია, როგორც ნ. ქოიავას ცნობა, რომ თამარ-მეფის „ოქროს ეპოქაში“ შავი ფული გამოიყენებოდა. ივანე მრისხანეს დროს ჭერ კიდევ ვერცხლის მანეთი არ არსებობდა (იგი სათვლელი ერთეული ყოფილა და არა მონეტა). ამგვარი შეცდომა დაუშვებელია და ფაქტების უცოდინობით ან დაუდევრობით არის გამოწვეული. ამგვარი შეცდომები მარტო მხატვრულ ნაწარმოებებში როდი შეინიშნება, არამედ კომენტარებსა და მეცნიერულ შრომებშიც.

მართალია, ეტალონად მიჩნეულია ნაწარმოების ყველა კომპონენტის გარეგნული და შინაგანი ცხოვრებისეული დამაჯერებლობა, რის შექმნაში დეტალებიც მონაწილეობენ. ლიტერატურა მართო პერსონაჟებს მხატვრულობითა და სიტუაციების სიმართლისმსგავსობით კი არა, ფაქტისა და თარიღის სიზუსტითაც „იზომება“. ერთდროულად აღვნიშნავთ, რომ მწერალს ფაქტებთან დამოკიდებულების მხრივ საკმაოდ დიდი თავისუფლება გააჩნია. მას ფაქტის სიმართლეს დაეწყება შეუძლია, როგორც ეს რეალიზმს სჩვევია. ეს პროცედურა კი მაშინ არის გამართლებული, როდესაც ცვლილებები მხატვრის ჩანაფიქრის განსახორციელებლად არის გამიზნული და მხატვრულობას ემსახურება. მაგალითად, პუგაჩოვის აჯანყებაში პ. გრინევს მონაწილეობა არ მიუღია, ხოლო მაშა მირონოვა ეკატერინე II-ს არ მიუღია, მაგრამ უამისოდ „კაპიტანის ქალიშვილი“ ვერ დაიწერებოდა

ამნაირი გამონაგონი თვითნებობისაგან განსხვავდება. პუშკინს ბელოგორის სიმაგრე ორენბურგის მახლობლად კი არა, ტულასთან რომ მოეთავსებინა და კაპიტან მირონოვის სახლში ოჩაკოვის აღების სურათის ნაცვლად ვაშინგტონის პორტრეტი დაეკიდა, მაშინ ეს დეტალები მწერალს რეალიზმისაგან შორს წაიყვანდა. მაშასადამე, შემოქმედი ზოგჯერ გარეგნულ სიმართლეზე კი იღებს ხელს ან უკუაგდებს ცალკეულ დეტალსა თუ ფაქტს (ე. ი. ფაქტის სიმართლეს გვერდს უვლის), მაგრამ იგი საუკუნის სიმართლის ღრმა აღბეჭდვას ცდილობს. როგორც ვხედავთ, აქ წყაროებზე მუშაობის საერთო კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე.

მწერლები შემთხვევით ან ნეიტრალურ დეტალებს გაურბიან, როდესაც ყველა წერილმანს მხატვრულ ამოცანებთან ათანხმებენ. მხატვარი სინამდვილეს რომ ასახავს, ყველა ცხოვრებისეულ შტრიხს როდი ეტანება. იგი აუცილებლად პირობითობის ერთ-ერთ მთავარ ფორმას მიმართავს — მთელი ნოველის გამოხატვის ნაგვიერ მის მნიშვნელოვან ანუ საინტერესო დეტალს (დეტალებს) აღბეჭდავს, მათ მკითხველი თვითონ წარმოიდგენს მთლიან მოვლენად. მარჯვე დეტალის პოვნა სინამდვილეში ნატურალისტურ კოპირებისაგან უარის თქმას ნიშნავს. მაგალითად, ნ. დუმბაძემ რომანში „მე ვხედავ მზეს“ ომის სიძნელეები დეტალების საშუალებით წარმოგვიდგინა. მოვიგონოთ კოლხერატივი, რომელმაც პირველმა იგარძნო ომი. მის დახლიდან თანდათან გაქრა შაქარი; ასანთი, კარაქი, ნავთი და ბოლოს თვით გამჟღავნებელიც დაიკარგა. და ერთხელ — ომის მეცამეტე დღეს — სოფლის ქუჩები პირველმა მტირალმა შავით მოსიღმა ქალმა გაიარა. ეს

რამდენიმე დეტალი ომის მთავარ ამბებს გვიხსენებს და სიძნელეების მთლიან სურათს აღადგენს.

ცხოვრებისეული წერილმანები რეალისტური (და არა ნატურალი-სტური) სურათის საშუალება გახდა. ლ. ტოლსტოის აზრით, მწერალმა ცხოვრების ნაწილი სამელნეში უნდა დატოვოს, ამის მკითხველის წარ-მოდგენას (წარმოსახვას) გაააქტიურებს. მკითხველი ავტორის სურა-თებს თავის მონაგონს უმატებს და შემოქმედების პროცესის თანამონა-წილე ხდება.

დინამიკაში პერსონაჟების ჩვენება — ახალი ლიტერატურის მოვ-ლენაა. მაგრამ რადგანაც აღწერის გარეშე სრულად ვერ გადაჭრიან ამოცანებს, მწერლები მოკლე აღწერის გზებს ეძებენ, ვითარებათა სხვადასხვა წგუფის შექმნის „არავრცელ ვარიანტებსა“ წარმოგვიდგე-ნენ. ამ ძნელი მიზნების განხორციელების გზად დამახასიათებელი, სა-მასხოვრო რეალისტური დეტალების არჩევა ითვლება. მაგალითად, პ. მერიმემ „კარლოს IX დროის ქრონიკაში“ მე-16 საუკუნის რელი-გიურ შეტაკებათა ფართო სურათის ნაცვლად სამიკიტნოს კედელზე მოპირისპირე ბანაკების ჯარისკაცების წარწერები დატოვა, რომლებიც პუგენოტების და კათოლიკების შეურიგებლობაზე მიუთითებდა.

დეტალებს ფართოდ მიმართავს დასავლეთის უახლესი პროზა (ე. ჰემენგუეი, ვ. საროიანი და სხვ.). მაგალითად, „ფიესტას“ გმირი სულ დუმს, ავტორი კი მისი აზრების მსვლელობას აფიქსირებს. მაგრამ რაც მის მთავარ მიზანს წარმოადგენს და მისი ფიქრების ცენტრშია — ბრეტი — მხოლოდ გაკვირით თუ იხსენიება. მკითხველი უნდა მიხვ-დეს რომ გმირს არ უნდა ბრეტზე ფიქრი, მაგრამ თავს ვერ იკა-ვებს, რადგანაც ბრეტი უყვარს.

გადმოგვყავს რა თხრობა ნეიტრალურ — ინფორმაციულ სფერო-დან მხატვრულში, მწერალს: მკითხველს ცნობილი კომუნიკაციური ჯა-ჭვის აქტიურ ნაწილად ხდის (მწერალი — წიგნი — მკითხველი), ააქ-ტიურებს მის მიერ წიგნის აღქმას. აქ ლაპარაკია მხატვრული ნაწარ-მოების აღქმის სხვადასხვა მხარეზე. ზოგჯერ დეტალები წიგნის შექ-მნის დათარიღების რეალური საშუალებაა. აკად. დ. ლიხაჩევის აზ-რით, „თავად იგორის ლაშქრობის ამბის“ დათარიღებაში დიდი მნიშვ-ნელობა აქვს საგულისხმო დეტალებს. ესენია: რუსეთში ამა თუ იმ ია-რალის შემოღება, უცხო სიტყვების გავრცელება და სხვ. ზოგჯერ მწე-რალი ცენტურული გარემოების გამო ვითომ წარსულზე ლაპარაკობს, მაგრამ ნაწარმოები ისეთი დეტალებით ივსება, რომ მათი საშუალებით ჩვენს სინამდვილეს, ჩვენი დროის საქმეებსა ლა აღამჩანებს ვეცნო-ბით.



მხატვრულ სფეროთა ჩამოთვლა, სადაც დეტალები იხმარება, ძალზე ძნელია. მათი გამოყენების ამპლიტუდაც ფართოა. დეტალების თაობაზე რუსულ ენაზე წერდნენ ა. ივანოვი, ვ. რაზუმნი, ს. ანტონოვი, მ. დობინი, ა. კარაგანოვი, ლ. ტიმოფეევი, ა. რევიაკინი და სხვანი. ამ თემაზე ქართულად ძალზე ცოტაა დაწერილი. ამიტომ ჩვენ შევეცადეთ დეტალების ბუნება და ფუნქციები გაგვეშუქებინა ერთ სფეროში — ტიპურ ვითარებებში ტიპურ ხასიათების ჩვენების თვალსაზრისით, ესე იგი წიგნის მხატვრული სამყაროს თვალსაზრისით.

---

ქართული ლექსის უძველესი ფორმა

მთავარი ვარაუდი, რომელიც ამ ნაშრომიდან გამომდინარეობს, შესაძლოა, რამდენადმე მოულოდნელი გვეჩვენოს: ჩვენი ეროვნული წყობილსიტყვაობის თანდაყოლილ ბუნებას, სილაბურ-ტონურობის სახელით რომ არის ცნობილი<sup>1</sup>, საქართველოს შორეულ წარსულში უძებნება პროსოდიული მოდელი და თანაც, საპირისპიროდ კლასიკური, ახალი და უახლესი ლექსისა, ერთობ განკერძოებული აქცენტუაციით.



წინამდებარე გამოკვლევის მიზანია პროსოდიული ანალიზი ხევსურული სალექსო საზომისა, რომლის გამო აკაკი შანიძე ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ წერდა: „ერთია ძალიან საყურადღებო მთიბლურ ლექსებში, — ეს გახლავთ მათი ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტს წარმოადგენს დანარჩენი სიმღერა-ლექსებისას... თუ არ მივიღებთ მხედველობაში. შიგა და შიგ მღერის დროს ჩართულ მარცვლებს, არც გვრინში დასაყოლებელ ბოლო ხმოვნებს (უმთავრესად ონს), გამოდის, რომ საზოგადოდ მთიბლური ლექსის მუხლი (თუ მუხლის ნახევარი) ცხრა-მარცვლოვანია და არა ათი, როგორც შეიძლება ზოგმა მათგანმა გვაფიქრებინოს“. და, ბოლოს: „ასეთ სიმღერებში უნდა გვექონდეს ერთ-ერთი ნიმუში უძველესი ქართული ხალხური ლექსისა, რაიცა ფრიად და ფრიად მნიშვნელოვანია ქართული მეტრიკის ისტორიისათვის“<sup>2</sup>.

აკაკი შანიძის მიერ წამოჭრილმა საკითხებმა განსაკუთრებული ძალით მიიზიდა სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები — მუსიკოსები და

<sup>1</sup> აკაკი გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი. მახვილი, რიტმი, რითმა და სტროფი (VII—XVIII სს.), თბ., 1953.

<sup>2</sup> ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურული, თბ., 1931, გვ. 021-022.

ეთნოგრაფები, ფოლკლორისტები და ლექსმცოდნეები, აგრეთვე ლიტერატურის ისტორიკოსები.

შემდგომმა კვლევა-ძიებამ ერთობ საყურადღებო დასკვნები წარმოადგინა: ხევსურულ მთიბლურსა და ხმითნატირალს შორის უმჭიდროესი კავშირი არსებულა. „ხმით ნატირლებს მღერიან თიბვის დროს, რასაც გვრინი ეწოდება. შრომის პროცესში ამ სახით მიცვალებულის მოგონების წესი ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში უნიკალურია და აღმემდე უცნობი“<sup>3</sup>.

რა უდევს საფუძვლად აღნიშნულ კავშირს? იგი „ანიმისტური-მსოფლმხედველობის ნიადაგზე წარმოშობილი ჩანს, ხმით ნატირლების „ცელის ტარზე“ დამღერების მიზანს უნდა წარმოადგენდეს სულთა კეთილგანწყობილების მოპოვება თივის სიუხვისა და ამდენად საქონლის ნაწველ-ნადღებების ბარაქიანობის მიზნით“<sup>4</sup>.

აი, ერთ-ერთი ნიმუში ხევსურული ხმითნატირლისა, მთიბლურად რომ გადაქცეულა, — „მზექალუაისაგან ნატირალი სამუქაზე“. მთქმელი — მგელა ჭინჭარაული, ჩამწერი — ალექსი ოჩიაური, ჩაწერის ადგილი და დრო — სოფელი შატილი, ხევსურეთი, 1937 წელი:

ათათა ბიჭო, ბალა ჰაე,  
გამკვირებიხარ სამუქაი!  
იმით კი უფრო გამიტრელდი,  
სკლატის ცმა არა იყოდიდი.  
ლეგა ჩოხაი ჩაიციედი,  
გვერდზედა ქუდი გაიდიდი.  
ალაღებულსა ღვეანდი წყალსა,  
ვერ გასაეალსა ცხენისასა.  
პირგამართულსა ღვეანდი თოფსა,  
ხმაძალიანსა სიათასა.  
დაფხაებულსა ღვეანდი ხმალსა,  
ფრანგულსა სისხლჩი დაჩვეულსა.<sup>5</sup>

ხმითნატირლისა და მთიბლურის არქაულობაზე საგულისხმო შეხედულება მოგვაწოდა მუსიკისმცოდნეობამ: კერძოდ, პირველი „უნდა მიეკუთვნოს ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უძველეს ფორ-

<sup>3</sup> გიორგი ჩიტაია, ქვის კუბო ქვემო აღმედან. — „ენიშის მოამბე“, VIII, თბ., 1940, გვ. 2; აგრეთვე ელენე ვირსალაძე, ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება. თბ., 1958, გვ. 64.

<sup>4</sup> თინათინ ოჩიაური, ხევსურული მთიბლური სიმღერა — გვრინი. — „მიომხილელი“, II, თბ., 1951, გვ. 427-428.

<sup>5</sup> აქ და ქვევით საილუსტრაციო ნიმუშები მოტანილია „ქართული ხალხური პოეზიის“ შემდეგი ტომებიდან: I, 1972; V, 1976 და X, 1983.

მებს“, ხოლო მთიბლურის მელოდიები „აგრეთვე შეიძლება მიეკუთვნოს თუ არა ისეთსავე ძველ დროს, როგორც „ტირილი“, ყოველ შემთხვევაში საკმაოდ შორეულ წარსულს მაინც“<sup>6</sup>.

გავიდა დრო და კიდევ უფრო გაფართოვდა ძველისძველი სალექსო საზომის საძიებელი არე. გამოირკვა, რომ ამავე მეტრით ყოფილა შექმნილი უძველესი წარმართული ქადაგობანი. დღით გოგოქური „საერთო ქართულ წარმართულ ღვთაებათა — შხისა და ცისკარ-კვირაეს სადიდებელი ხუცობანის“ ტექსტებშიც შეუდგა დასაკვირვებლო საგნის ძიებას<sup>7</sup>. მანვე შეწოგვთაჯა საგულისყურო მესალები საინი-სოდ, რომ საანალიზო საზომი თვრამეტმარცვლიანი კი არ არისო, როგორც ამას პანტელეიმონ ბერაძე ფიქრობდა (ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები, თბ., 1969, გვ. 55), არამედ ცხრამარცვალს შეიცავს, ცეზურიანია და ორი მუხლისაგან შედგება: 5+4<sup>8</sup>.

ზემოხსენებული ხმითნატირლები, მთიბლურები, ქადაგობანი და ნაწილობრივ ხუცობანი, სინამდვილეში, ცხრამარცვლიანი ასაზომს რომ ეფუძნება (5//4), ჩემთვისაც უეჭველაა. თუ რატომ — სამისოდ ახალ, დამატებით საბუთს ქვემოთ წარმოვადგენ, პროსოდიული ანალიზის შემდეგ.

ამრიგად, ჩვენს თვალწინ ქართული ხალხური ლექსის უძველესო საზომია, რომელსაც სამუშაო ტერმინის სახით, ზოგადად, „მთიბლურს“ ვუწოდებ. რას ემყარება მისი მეტრული კომპოზიცია? მხოლოდ ცეზურასა და მისგან გამიჯნული ხუთ-და ოთხმარცვლიანი მუხლების ორგანულ მთლიანობას? რა როლს თამაშობს აქ სალექსო მახვილი — საზოგადოდ ქართული ლექსის ერთ-ერთი ძირითადი, მამოძრავებელი ძალა? როგორია მეტრისა და სიტყვის რიტმული ურთიერთობა? რა ხასიათისაა ცეზურა, ანაკრუზა და კლაუზულა? რანაირია ტემპი — აღმავალი თუ დაღმავალი? როგორ უნდა შეფასდეს ჩვენთვის ამჟერად საინტერესო მეტრი ზოგადი ლექსმცოდნეობის თვალსაზრისით?

ვიდრე ამ კითხვებს ვუპასუხებდეთ, საგანგებო ყურადღება მივაქციოთ სამეცნიერო ლიტერატურაში დადგენილ ფაქტს, რომელსაც მთიბლურის აქცენტური მხარის შეცნობასთან უშუალო კავშირი აქვს.

ჯერ კიდევ 1924 წელს არნოლდ ჩიქობავა წერდა: „ტონის მო-

<sup>6</sup> შალვა ასლანიშვილი, ნაკვეთები, თბ., 1956, გვ. 34.

<sup>7</sup> თინათინ ოჩიაური, მთიბლურთა და ხმით ნატირალთა ურთიერთობის საკითხისათვის. — „მესალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის“. XI, თბ., 1960, გვ. 176-177; ისევ მთიბლური ლექსების შესახებ. — „მაცნე“, 1965, № 6; დაეთ გოგოქური, მელექსობა ხევსურეთში, თბ., 1974, გვ. 208 და შემდეგ.

<sup>8</sup> დაეთ გოგოქური, დასახლებული ნაზომი, გვ. 244-253.

დულაციაზე დამყარებული ტონური მახვილი“ მთიულურში სიტყვას ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდისო<sup>9</sup>.

სერგი ქლენტი: „თუ რომელ მარცვალზეა მახვილი მთის კილოებში, ამ კითხვაზე დაბეჭითებით შეგვიძლია ვუპასუხოთ, რომ იგი ძირითადად ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდის სიტყვებს... ტიპოლოგიურად მთის კილოებში მოქმედი მახვილი ტონის მოდულაციაზეა დამყარებული, რომელიც ამავე დროს შეერთებულია სუსტ დინამიკურობასთან. ოღონდ დინამიკურობის მომენტი უფრო ძლიერია ხევსურულში, ნაკლები სიძლიერისაა მოხეურში და კიდევ უფრო სუსტია მთიულურში<sup>10</sup>.

დავაკვირდეთ ხევსურულ მახვილს. იგი სიტყვას ბოლოდან მეორე მარცვალზე ეცემა, სულერთია, ლექსიკური ერთეული ორმარცვლიანი იქნება (თრვლი, მთებზე, თრფი), სამმარცვლიანი (მისდრხარ, წკეპლანი, ჯუთაში), ოთხმარცვლიანი (წაიყვალე, სანადრროდ, აგვისტოში), ხუთმარცვლიანი (ჩამაინარას) თუ ექვსმარცვლიანი (იქაურობანსა) და ასე შემდეგ<sup>11</sup>.

ძირეულ აქცენტურ სურათს, რასაკვირველია, ვერ აფერმკრთალებს ის ფაქტი, რომ უფორმო სიტყვას აქცენტი ბოლო მარცვალზე მოუდის: მაშა, თორი, შაშინ, მამრე და სხვა<sup>12</sup>.

ახლა ვნახოთ, როგორ დგას ენკლიტიკისა და პროკლიტიკის საკითხი ხევსურულში? აქ ორნაირი მომენტი შეინიშნება: ა) სიტყვის ბუნებრივი მახვილი და სალექსო მახვილი ერთიმეორეს ემთხვევა; ბ) სიტყვის ბუნებრივი მახვილი და სალექსო მახვილი ერთიმეორეს არ ემთხვევა, აუცილებელი ხდება სიტყვათმახვილის გადანაცვლება საზომის ნორმით ნავარაუდევი მეტრული მახვილის ადგილას. რით აიხსნება ეს მოვლენები?

საქმე ის არის, პროკლიტიკის დროს ხევსურულ კილოში ერთმარცვლიანი სიტყვა, რომელსაც მახვილი არ გააჩნია, უმტკივნეულოდ ეკედლება მიმდევრო სრულმნიშვნელობიან სიტყვას და მისი მახვილით კმაყოფილდება: მ ე ხ დ ნ ხ კ რ ა დაბალ ბეწინასა („ნათელას ნატირალი ქმრეულებზე“), რ ა დ მ ა მ კ ა ლ, ჩემის ფურის ხარო („ბიძაზე ნატირალი“), ჩარგალ ც ა ს შ ა დ გ ა ე ლურბლიანსა („მამის ნატირალი შვილებზე“), შორად ნ უ წ ა ხ ო ლ, შაგენაცვლე („ცა გასქდა“). აქ, რო-

<sup>9</sup> ა რ ნ ო ლ დ ჩ ი ქ ო ბ ა ე ა, გრძელი ხმოვნები. — ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, IV, 1924, გვ. 333-348.

<sup>10</sup> ს ე რ გ ი ქ ლ ე ნ ტ ი, ქართველურ ენათა ფონეტიკის საკითხები, თბ., 1965, გვ. 159.

<sup>11</sup> ს ე რ გ ი ქ ლ ე ნ ტ ი, ქართული ენის ფონეტიკა, თბ., 1956, გვ. 260.

<sup>12</sup> ს ე რ გ ი ქ ლ ე ნ ტ ი, ქართველურ ენათა ფონეტიკის საკითხები, გვ. 159.

გორც ვხედავთ, სამმარცვლოვანი სიტყვის ექვივალენტურ რიტმულ ჯგუფს წარმოშობს ერთ- და ორმარცვლიანთა ნაერთი.

სხვა შემთხვევაში, ოთხმარცვლიანი სიტყვის აქცენტურ ბადალად, ერთ- და სამმარცვლიანთა კავშირი ვლინდება: მთვარე წავიდა, მ ზ ე მ ო რ ღ ა („წუნაზე ნატირალი“), ბრალია, მგელა არ მამამკედას („მზიას ნატირალი გორგიზე“), გეუბენ: გუროს ნ უ მ ი ხ ო ლ ი („ღის ნატირალი არხოტიონზე“), ტირილს მპატიეებს შენ დე დ ა ი („ტო-რილს მპატიეებს“).

ასეთსავე სურათს ვხედავთ ერთ- და ოთხმარცვლიანთა შეკავშირებისას: შე ბ ა თ ა კ რ ა ნ თ ზეჯიხვეო („ბათაკიანთ ზეჯიხვეო“), შე ა რ ხ ო ტ რ ო ნ თ ამანათო („დღის ნატირალი შეილზე“), ა რ შ ა გ ი-ბ რ ა ლ ე ბ ს უ რ ჯუკაი („ღის ნატირალი ძმაზე“), ჯ ე ა რ ს ო ა გ ა ხ ვ ე-წ ე ბ თ ქ ა ლ ი-ღ ზ ა ლ ი („ხალუელთა რძლის — პატარქალის ნატირალი ჩაჩაურთ გიგიაზე“).

და, ბოლოს, მსგავსი ვითარებაა ერთ- და ხუთმარცვლიან სიტყვა-თა შეერთებისას: არცარას მ ზ ე ა ტ ი რ დ ე ბ ო რ ა („შატილ გავარ-და ზარბაზანი“), ყმაწვილი ვ ე რ წ ა გ ი ყ ვ ა ნ ე ს ა („ბავშვზე ნატი-რალი დედულთ დიაცისაგან“), ქვიშასა არ ი ყ ვ ე ნ ი თ ა ე („ქალბო, ჟამის ნახოცებო“), ცელები არ უ გ ე ლ ა ვ დ ა ე („გვრინი“).

ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ ერთმარცვლიანი სიტყვა ყვე-ლა შემთხვევაში მიმდევრო ლექსიკური ერთეულის მახვილს სჯერდე-ბა.

სულ სხვანაირი ვითარებაა ენკლიზის დროს. აქ ერთმარცვლიანი სიტყვა ძალიან აქტიურობს, რის შედეგადაც წინამდევალი სიტყვის მახ-ვილი ბოლო მარცვალზე გადადის: ს უ ს ტ რ ო ხ ა რ, კლდეჩი ვერ ივარ-გებ („ღის ნატირალი ძმაზე“), მაშინ რ ა ბ ხ ქ ე ნ, მიწდიაო („მითხოვ-ლისაგან მოკლულ მიწდიაზე თარუას ნატირალი“), შენ არ ა რ გ ა ქ ე ს ა ხ ა თ რ ა ვ ი („ნანუკას ნატირალი მამიდაშვილზე“), ე თ ო რ ღ ვ ა რ ც ხ ო აქ მოიდა („გიორგის ტირილი“), პატარა ო რ დ ა ჩ ვ ე უ ლ ი („მამის-ცოლი“), ბ ე წ ი კ უ ა ხ ა რ, შაგენაცელე („გიგი ჯაბუშანურზე ნატი-რალი“).

ხვესურული ლექსის ტაეპში სიტყვათმახვილის გადადგილება აშ-კარა სინამდვილეა. ეს ისედაც მოსალოდნელი იყო რიტმისმიერი იმ-ბულისის გამო. მაგრამ არანაკლებ საგულისხმოა: სიტყვიერი აქცენ-ცენტის „ძვრა“ თვით ხვესურულ სასაუბრო ენაშიც უთუშეყო ფაქტია. მოვეუსმინოთ აკაკი შანიძეს, ვინც ამ სამოცი წლის წინათ გამოაქვეყ-ნა ბესარიონ გაბუურის მიერ ჩაწერილი ხვესურული ტექსტები: „თუ რამდენად დაკვირვებულთა ბესარიონი და რამდენად სანდოა მისი მა-

საღები სამეცნიერო თვალსაზრისით, რამდენადმე იქიდანაც შეიძლება გაითვალისწინოს კაცმა, რომ სახელობითი ბრუნვის მახვილიან ინს მოჰყვეთ ხოლმე თავის ტანს და ენკლიტიკურ სიტყვას მიაკრავს ხოლმე, რომ ამით წერილობით გამოხატოს გამოთქმის თავისებურება“. იქვე დამოწმებული სათანადო ნიმუშებიდან ყურადღებას იპყრობს: „ჯაჰერ-სემიე და „ხარნ-ხყავ“<sup>13</sup>.

ანალოგიურ დაკვირვებას გვთავაზობს ალექსი ჰინჭარაული: მაწე-ვარნ-ას მადლობელი-ორ, უცოლორ-ხყავ, ქორწილი-აქვ, ისრ-თქვა, რარ-ხქენ<sup>14</sup>.

ამასთანავე, როგორც ჩანს, ენკლიზის შემთხვევებში, საერთოდ, ნებისმიერი ფორმის მქონე ერთმარცვლიანის წინამდგალი სიტყვა, სერისა თუ ბრუნვის მიუხედავად, მახვილის გადაადგილებისაკენ მიიღტვის: ცუ და დ ხქენ, ცუდად მოგივიდა („გადიდებულმა თუში-შვილმა“), მზეო, და დ ჯ გ და დაგვიანდი („დედის ნატირალი შვილ-ზე“), მე ფ არ ა გ რ ს დ ი ლ შავიხსნიდი („ნანუა არაბულის ნატირალი“), ჩ ა ლ ხ ი ა რ ს ს ა ხ ლ ნ ოხერ დგანან („ამუგას გადავიარათა“) და სხვა.

დავუბრუნდეთ კითხვას: როგორია მთიბლურის მეტრული კომპოზიცია? მას, ჩემი აზრით, ორნაირი პასუხი ეძებნება:

1. მთიბლური სილაბურ-ტონური საზომია, მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა ჯერეულობის იამბურ კანონს ეფუძნება;

2. მთიბლური ლოგაედური (ნაირტერფიანი) საზომია სილაბურ-ტონურობის ფარგლებში და მისი მეტრული სქემიდან სამი ძირითადი ტერფი გამოიყოფა. როგორ შევავლოთ ეს, ერთი შეხედვით, ერთმანეთის გამომრიცხველი ორი მტკიცება?

ჯერ პირველი ვარაუდი შევამოწმოთ. საანალიზო საზომს ლიბოდ ედება მახვილთა რიგისობის იამბური კანონი. ეს ნიშნავს: საზომის იქტუსები, ანუ ძლიერი ადგილები, ლუწ მარცვლებზე ნაწილდება:

$$- \frac{1}{2} - \frac{1}{4} - \frac{1}{6} - \frac{1}{8} -$$

მაგრამ იამბურ მეტრულ კანონს ხომ არა სცნობს თანამედროვე ქართული ლექსმცოდნეობა, რომლის მიხედვითაც, ჩვენი ეროვნული წყობილსიტყვაობის პროსოდული სქემებში სამი ძირითადი ტერფი გამოიყოფა: ქორე (⊥ -), დაქტილი (⊥! -) და მეორე პენი (⊥ ⊥ - -)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> წელიწადული, I—II, 1923-1924, გვ. 336..

<sup>14</sup> ალექსი ჰინჭარაული, ხევსურულის თავისებურებანი, თბ., 1960, გვ. 188—189.

<sup>15</sup> აკაკი გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი.

საქმე ის გახლავთ, მოცემული დებულება სამართლიანია ქართული ლიტერატურული ლექსის მიმართ და ვრცელდება აგრეთვე ზოგიერთი ქართული კილოს წიაღში აღმოცენებული ლექსის აქცენტუაციაზე. იგულისხმება: ქართლური, კახური, ქიზიყური...

რაც შეეხება ხევსურულს (აგრეთვე მთიულურ-გუდამაყრულს, მოხეურს...), აღნიშნული თეზისი მას არ ეხება. უფრო ზუსტად: ქართულ სალიტერატურო ენასა და ხევსურულ დიალექტს ერთიმეორესთან მარტოოდენ ქორეული მახვილი აკავშირებს (ზტყა, ღმერთი, რისხვა...). ხევსურული კი, ეტყობა, ვერც დაქტილურ მახვილს ჰგუობს, ვერც მეორეპეონურს ეწყობა. მისთვის სამმარცვლიანი სიტყვა (ან შესაბამისი ექვივალენტური ჯგუფი), ჩვეულებრივ, ამფიბრაქულ მახვილს ავლენს (სამშობლო, ქართველი, აად ბრავალ, რად ძამკალ, რარ ხქენ, დადგ და..), ხოლო ოთხმარცვლიანი სიტყვა (და მისი შესაბამისი რიტმული ჯგუფი) მესამეპეონურ მახვილს მოითხოვს (საქართველო, გამარჯვება, მზე მორდა, არ მამრკვდას, ქორწილ აქე...).

ჯერჯერობით განზე გადავდოთ ამფიბრაქული და მესამეპეონური მახვილები. დავაკვირდეთ სხვადასხვა ლექსიდან მოტანილ ტაეპებს და თვალი მივადევნოთ მათ გასწვრივ წარმოდგენილ პროსოდიულ სქემებს:

A. აქუხდა მჭი რრშკის თავსა...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
B. იწრელა გველმა ლიბურჩა...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
C. მაჰიდო, დავილტგდა ზღბი...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
D. წავიღეს თანგულაობანი...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
E. შარმანაული მიღგას წინა...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
F. ვაიმერბა სირცხვილია...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
G. ცქლის ტარზნდა გრქმენ გვრისსა...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
H. ჟანკვი პერანგად დავშვენდება...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪

ტაეპები დამოწმებულია შემდეგი ლექსებიდან: „ცა გასქდა“, „ლე-ლას ნატირალი ოჩიაურებზე“, „ძმისწულ-მამიდათ ნატირლები“, „ნატირალი დაპირებულ საქმროზე“, „ცელი გამიტყდა თიბაშია“, „ეხლა მოიდა წუხრიხანი“, „ავიგი კოშკი“ და „მზიას ნატირალი გორგიზე“.

მსგავსი ნიმუშების მოტანა უხვად შეიძლება.

როგორც ვხედავთ, განსახილველი საზომი რვა რიტმულ ვარიაციას გამოჰყოფს. პირველი მათგანი ოთხ მეტრულ მახვილს შეიცავს, ესე იგი სრულმახვილიანია. დანარჩენ ვარიაციებში ან თითო-თითო მახვილია გამოტოვებული, ან ორ-ორი. ოღონდ ეს გამოტოვება, როგორც პროსოდიული სქემებიდან თვალნათლივ ჩანს, მეტრული ნორმით ნაგულისხმევ ძლიერ ადგილებზე ხდება. მაშასადამე, მახვილების დაკლება იამბური კანონის ფარგლებში მიმდინარეობს.



ამასთან დაკავშირებით, ვგონებ, მიზანშეწონილი იყოს შემდეგი ვითარების გათვალისწინება. ცნობილია, ოთხტერფიანი იამბი სილაბურ-ტონური (რუსული, გერმანული, ინგლისური...) ლექსის ერთ-ერთი ძირითადი საზომია. ისიც გავიხსენოთ, რომ რუსულ წყობილისტიკაობაში საკმაოდ ხშირია მეტრული სქემიდან გადახვევა, კერძოდ, იამბური საზომის ნორმით ნავარაუდები იქტუსის ადგილას მახვილის გამოტოვება. ინგლისურში მეტრის „დარღვევა“ უპირატესად ზესქემური მახვილის გაჩენით ვლინდება. რაც შეხება გერმანულს, აქ შედარებით იშვიათია აქცენტური მწკრივიდან გადახრა. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო სურათს გვიხატავს მთბილურისა და რუსული ოთხტერფიანი იამბის შეპირისპირება. ეს უკანასკნელი, როგორც რუსულ ლექსმცოდნეობაში გამორკვეულია, რვა რიტმულ ვარიაციას შეიცავს. ზემოთ ვნახეთ, ამდენივე ვარიაცია მოეპოვება მთბილურს.

თვალსაჩინოებისათვის ერთიმეორეს შევადაროთ მთბილურისა და „ევეგნი ონეგინის“ ტაქები. სათანადო მაგალითებს ბორის ტომაშევსკის ნაშრომიდან ვიმოწმებ<sup>16</sup>. მკითხველმა გაიხსენოს: „ევეგნი ონეგინის“ ყოველ სტროფში, როგორც წესი, ვაჟურია მეორე, მეოთხე, მეშვიდე, მერვე, მეთექვსმეტე, მეცამეტე და მეთოთხმეტე ტაქების დაბოლოება (ა), ხოლო პირველ, მესამე, მეხუთე, მეექვსე, მეცხრე და მეთერთმეტე პწკარებს ქალური კლაუზულა აქვს, ქართული ნიმუშების შესაბამისად პუშკინის პოემიდან ჩვენც ქალური კადენციის მქონე სტრიქონები მოვიტანოთ:

A. Чужого толка хитрый лирик...	∪	⊥	∪	⊥	∪	⊥	∪	⊥	∪
B. Ума холодных наблюдений...	∪	⊥	∪	⊥	∪	⊥	∪	⊥	∪
C. Кого не утомят угрозы...	∪	⊥	∪	—	∪	⊥	∪	⊥	∪
D. Москвы коленопреклоненной...	∪	⊥	∪	—	∪	⊥	∪	⊥	∪
E. Противоречный очень много...	∪	—	∪	⊥	∪	⊥	∪	⊥	∪
F. Простонародных, идеальных...	∪	—	∪	⊥	∪	—	∪	⊥	∪
G. Что приглашенья? В самом деле...	⊥	∪	∪	⊥	∪	⊥	∪	⊥	∪
H. Все для мечтательницы нежной...	⊥	∪	∪	⊥	∪	—	∪	⊥	∪

ძნელი არ უნდა იყოს გარკვეული დასკვნის გამოტანა: მთბილურისა და რუსული ოთხტერფიანი იამბის რიტმული ვარიაციები ზუსტად ემთხვევა ერთიმეორეს მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა ჭეროულობის მხრივ.

მაგრამ ქართულ პოეტიკაში გამოთქმულია თვალსაზრისი, ოთხდა ხუთმარცვლიან სიტყვებს ზოგ კილოში, გარდა ბოლოდან მეორე ...

<sup>16</sup> ბ. ტომაშევსკი, ლექსის შესახებ, 1929, გვ. 94-137. (რუს.).

მარცვლისა, სიტყვის თავკიდურ მარცვალზედაც მოუდისო მახვილი<sup>17</sup>. ეს დებულება ჯერჯერობით დაუსაბუთებელია. ვთქვათ და — დასაბუთდა. ამ შემთხვევაში ხომ არ დაირღვეოდა მთბილურის იამბურია წყობა? არა, პირიქით, უფრო მკაფიოდ გახშიანდებოდა მეტრული მახვილები საზომის იქტუსებზე, სულერთია, სიტყვა ოთხმარცვლიანი იქნება (ლობური, დაგილეგდა, ციხეშია, დაგშვენდება...), ხუთმარცვლიანი (შარმანაული, ვაიმეობა, შაგაშინებენ, მარიენობა...) თუ, ასე განსაჯეთ, ექვსმარცვლიანი (თანგულაობანი, გიორგობისასა, გარდამეკიდეო, დაგვიანებულა). სიცხადისათვის პირველ რიტმულ ვარიაციას, რომელიც, სინამდვილეში, მეტრულ ნორმად გვევლინება და ოთხ მახვილს შეიცავს, შევადაროთ დანარჩენი ვარიაციები:

A. აქუხდა მენი რრშკის თავსა...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
B. იწრელა გველმა ღებურია...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
C. მაშილო, დანგილტგდა ზლები...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
D. წავრდეს თანგულაობანი...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
E. შარმანაული მიდგას წინა...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
F. ვაიმეობა სირცხვილია...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
G. ცელის ტარზნდა გრქმენ გვრინსა...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
H. ჯაჭვი პერანგად დაგვევენდება...	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪

საზომთან შეფარდებული ოთხ- და ექვსმარცვლიანი სიტყვების თავკიდური მარცვლები, - ექსპირაციულად გაძლიერებისას, აშკარაა, ნორმით ნაეარაუდევ იქტუსებზე იქნენ მახვილებს: ღებურია, დაგილტგდა, სირცხვილია, დაგშვენდება; თანგულაობანი. რაც შეეხება ხუთმარცვლიანებს, აქ, თითქოს, წინააღმდეგობაა: ექსპირაციულად გაძლიერებული მახვილები (შარმანაული, ვაიმეობა) და მეხუთე-მეექვსე რიტმულ ვარიაციათა პირველი იქტუსები ერთიმეორეს არ ემთხვევა... რატომ? ამაზე ცოტა ქვემოთ შევჩერდებით.

შემდეგ, ვიქტორ ჟირმუნსკის რწმენით, ყოველი ლუწი მარცვალი იამბისა, სინამდვილეში, გინდ უმახვილო იყოს, რიტმული ინერციის შემწეობით ისე აღიქმება, როგორც პრინციპულად მახვილიანი<sup>18</sup>. თუ ამ პოზიციებიდან დავაკვირდებით საზომის ნორმით განსაზღვრულ სამახვილო პუნქტებში მოხვედრილ ერთმარცვლიან სიტყვებს, ხომ არ მოიშლებოდა მახვილების კანონზომიერი მიმდევრობა? არა, უფრო მკაფიოდ გააქლავნება მეტრული მახვილების მარგანიზებელი როლი. ამჯერადაც თვალსაჩინოებისათვის პირველ რიტმულ ვარიაციას

17 ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, ტფ., 1930, გვ. 4-5.  
 18 ვ. ჟირმუნსკი, ლექსის თეორია, 1974, გვ. 56. (რუს.).

შევეუპირისპიროთ იქტუსებზე გასულ ერთმარცვლიანთა შემცველი ტაე-  
პები:

A. უღლოს ბრლოთ უთხრა გერინი...	U	1	U	1	U	1	U	1	U
B. გუბეს: ეჭროს ნუ მიხროლო...	U	1	U	1	U	1	U	1	U
C. ნაბრქესა ნუ მაბრქვი ტრტსა...	U	1	U	1	U	1	U	1	U
D. არტარას შუბ ატირდებრდა...	U	1	U	1	U	—	U	1	U
E. მუხლ ჩამიღონდა კლდეუდნო...	U	1	U	1	U	1	U	1	U
F. მენადირეო, ეკლ დახუდე...	U	—	U	1	U	1	U	1	U
G. ციხე ატირდა, ციხის კარი...	1	U	U	1	U	1	U	1	U
H. წყალო, რეკასა ნუ გაირე...	1	U	U	1	U	1	U	1	U

როგორც ვხედავთ, სამახვილო პუნქტებში მოქცეულ ერთმარ-  
ცვლიან სიტყვათა გაძლიერებით რიტმული ვარიაციებში არ იცვლება  
მეტრულ მახვილთა რიგი.

და, ბოლოს, ადვილდასანახავია, D რიტმულ ვარიაციაში ექვსმარ-  
ცვლიანი სიტყვის (და მისი ექვივალენტური ჯგუფის: 1+5) მეექვსე  
მარცვალზე გამოტოვებულთა მეტრული მახვილი. ხომ არ აირეოდა აქ-  
ცენტური აწყობა, ეს ნეექვსე მარცვალზე ექსპირაციულად რომ გა-  
გვეძლიერებინა? არა, ტაეპის იამბური წყობა იამბურ წყობადვე რჩე-  
ბა:

წავიდეს თანგულაობანი...	U	1	U	1	U	1	U	1	U
არტარას შუბ ატირდებრდა...	U	1	U	1	U	1	U	1	U

ტაეპების რიტმული მოძრაობა, ვფიქრობ, სავსებით ბუნებრივია.

ამასობაში დამატებითი მასალები დაგვიგროვდა მეტრისა და სი-  
ტყვის რიტმული ურთიერთობის ცალკეულ დეტალთა გასარკვევად.  
ყოველივე ამას ცოტა ქვემოთ შევხები ვრცლად. ჯერ კი ზემო-  
თქმულს დავუბრუნდეთ. მთიბლურის მეხუთე-მექვსე რიტმულ ვარი-  
აციებში დამაფიქრებელი ვითარებაა: ხუთმარცვლიანი სიტყვების თავ-  
კიდურ მარცვლებზე გაჩენილი მეტრული მახვილები არ ემთხვევა იქ-  
ტუსებს:

შარმანაული მრდას წინა...	U	—	U	1	U	1	U	1	U
ვიამერბა სირცხელირა...	U	—	U	1	U	1	U	1	U

ორსავე ტაეპში პირველი მახვილი ქორეულია, იამბური კანონი კი  
ამნაირ რიტმულ ვარიაციებში მეორე მარცვალზე ვარაუდობს მეტრულ  
მახვილს. რით უნდა აიხსნებოდეს ეს ფაქტი?

თუ გავიზიარებთ ვიქტორ ყირმუნსკის შეხედულებას — იამბური  
საზომის ნებისმიერი ლუწი მარცვალი პრინციპულად მახვილიანიაო,  
მაშინ „მეფენი ონეგინის“ ტაეპი, რომელსაც რუსი პროსოდისტები

ფშირად იმოწმებენ ხოლმე, შემდეგნაირად აუღერდება სკანდირების ფონზე:

Адмиралтейская игла. — 1 — 1 — 1 — 1

ხოლო თუ რუსული ენა მეტრული ინერციის გავლენით ასეთ მახვილს ჰგუობს (адмирал...), იქნებ, არც ხევისურული მრავალმარცვლა-სიტყვის აქცენტური დეფორმირება ყოფილიყო მოუთმენელი:

შარმანაული მრდას წინა. ) 1 ) 1 ) 1 ) 1 )

მითუმეტეს, წინააღმდეგ რუსულისა, ქართულ მახვილს ფონოლოგიური ღირებულება არ გააჩნია (აკაკი გაწერელია) — არც ლიტერატურულ მეტყველებაში, არც თავის კილოებში, არც კილოკავეებში.

აღნიშნულის მიუხედავად, უფრო მართებული იქნებოდა გეეფიქრა, თვალმისადგენი ტაეპის პირველი ოთხი მარცვალი, პროსოდიული სქემის თვალსაზრისით, ეგრეთ წოდებული „ქორიამბი“ გახლავთ:

შარმანაული მრდას წინა... 1 ) ) 1 ) 1 ) 1 )

იამბურ წყაროებში ქორეული მახვილის შეჭრა, მეტადრე ტაეპის დასაწყისში, საკმაოდ ცნობილი ამბავია. ამას პუშკინიც გვიმოწმებს:

Что приглашенья? В самом деле... 1 ) ) 1 ) 1 ) 1 )  
 Все для мечтательницы нежной... 1 ) ) 1 ) 1 ) 1 )

შეადარეთ რუსული ვერსიფიკაციის საქრესტომათიო ტაეპები, რომელთა ავტორები არიან:

ა) თედორე ტიუტჩევი:

Мысль изреченная есть ложь. 1 ) ) 1 ) 1 ) 1 )

ბ) მიხეილ ლერმონტოვი:

Кроме любви она не знала... 1 ) ) 1 ) 1 ) 1 )

გ) ალექსანდრ ბლოკი:

Холод и мрак грядущих дней. 1 ) ) 1 ) 1 ) 1 )

ვითარებას, რალა თქმა უნდა, ვერა სცვლის ის ფაქტი, რომ ტიუტჩევისა და ბლოკის პოეზიიდან მოტანილი ნიმუშები აკატალექტიკურ (შეუქვეცავ) საზომს მიჰყვება, ხოლო ლერმონტოვის ტაეპი კატალექტიკურია, ანუ შეკვეცილია.

ქორიამბის გამოყენებას, რუსულთან შედარებით, გერმანული ლექსი უფრო ელტვის. აქ „ფართოდ არის გავრცელებული იამბის პირ-

ველ ტერფში მახვილის გადაადგილება ლუწიდან კენტ მარცვალზე<sup>19</sup>, ასევე „ცეზურის, ან სინტაქსური პაუზის შემდეგ“<sup>20</sup>.

კიდევ უფრო საინტერესო სურათს გვთავაზობს ინგლისური იამბები: აქ მახვილის გადაადგილება მარტო ტაეპის დასაწყისში როდია შესაძლებელი, არამედ ნებისმიერ სხვა ადგილასაც<sup>21</sup>.

ასე რომ, საანალიზო ხევისურული პქარი სკანდირების ფონზე, შესაძლოა, გაგებულ იქნეს ქორეული მახვილით დაწყებულ იამბურ სტრიქონად:

შარმანაული მრდგას წინა.                    1  ∪  ∪  1  ∪  1  ∪  1  ∪

იგივე ითქმის ამ ტაეპის გამო:

ვიამერბა სირცხვილირა...                    1  ∪  ∪  1  ∪  1  ∪  1  ∪

რაც შეეხება მთიბლურის მეშვიდე-მერვე ვარიაციებს, ისინი სკანდირების გარეშეც კი აშკარა ქორეული მახვილებით იწყება:

ცნლის ტარზნა გრქმენ გვრჩნსა...            1  ∪  ∪  1  ∪  1  ∪  1  ∪

ჩაქვი პერანგად დაგშვენდბა...            1  ∪  ∪  1  ∪  —  ∪  1  ∪

ამრიგად, ზემოთ მიმოხილული მასალებიდან ასე მოჩანს: რა კუთხიდანაც უნდა შევხედოთ მთიბლურს, თვალსაჩინოა მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა იამბური წყობა. ეს კი საკმაო საფუძველს იძლევა მტკიცებისათვის: მთიბლური სილაბურ-ტონური საზომია. იგი, კერძოდ, შეესაბამება ქალური კლაუზულის მქონე ოთხტერფიან იამბს, რომელსაც მახვილები, ჩვეულებრივ, ლუწ მარცვლებზე მოუდის:

∪    1    ∪    1    ∪    1    ∪    1    ∪  
      2        4        6        8

ხოლო ზოგჯერ პირველი მეტრული მახვილი თავკიდურ მარცვალზე გადადის და, პროსოდული მოდელის თვალთახედვით, ქორიამბს ქმნის:

1    ∪  ∪    1    ∪    1    ∪    1    ∪  
   1            4            6            8

და მაინც, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, მთიბლური ოთხტერფიანი იამბი არ უნდა იყოს. ეგებ, იმიტომ, ამ საზომით გაწყობილ პქარებში იამბური სიტყვები რომ არ მონაწილეობს? მაგრამ სილაბურ-ტონურ წყობილსიტყვაობაში დიახაც ხშირია ისეთი შემთხვევები, როცა, თუ გნებავთ, ოთხტერფიან იამბს არაიამბური მახვილის

<sup>19</sup> ვ. ე. ო. მ. უ. ნ. ს. კ. ი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 72-73.

<sup>20</sup> იქვე, გვ. 73.

<sup>21</sup> იქვე.

შქონე სიტყვათა მიმდევრობა უდევს საფუძვლად. დავხედოთ, მაგალითად, „ევგენი ონეგინიდან“ დამოწმებულ ტაეპს:

Почетный замок был построен.

აქ არცერთი სიტყვა არ შეიცავს იამბურ მახვილს: почетный ამფიბრაქული სიტყვაა, замок ქორეულ სიტყვად გვევლინება, был საერთოდ უმახვილოა, მაგრამ რადგანაც სატერფო ნორმის მწვერვალს ემთხვევა, ბუნებრივია, ექსპირაციულად ძლიერდება, ხოლო построен პირველი სიტყვის მსგავსად, ამფიბრაქული ლექსიკური ერთეულია.

ანალოგიური მაგალითების დამოწმება ბლომად შეიძლება იმავე „ევგენი ონეგინიდან“ და საზოგადოდ რუსული პოეზიიდან, აგრეთვე გერმანული თუ ინგლისური წყობილსიტყვაობიდან. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ იამბური ტაეპის შესაქმნელად აუცილებელი არ არის იამბურ სიტყვათა მოშველიება.

ამასთანავე რუსულ, გერმანულ ანდა ინგლისურ ლექსებში, რომელთა მეტრული კომპოზიცია იამბურ საზომებს ემყარება, ცხადია, ქორეულ, დაქტილურ, ანაპესტურ ან სხვანაირ მახვილთა შემცველ სიტყვებთან ერთად, თავისუფლად იხმარება იამბური ლექსიკური ერთეულებიც, მაგალითად:

Одной ногой касаясь пола.

აქ პირველი ორი სიტყვა (одной, ногой) იამბურია, მესამე სიტყვა (касаясь) ამფიბრაქულ მახვილს ეფუძნება, ხოლო მეოთხე (пола) ქორეული აქცენტით ჟღერს.

მთბლურით გამართულ ლექსებში მსგავსი ტაეპის წარმოდგენა შეუძლებელია, ვინაიდან, ხევესურული აქცენტუაციის თანახმად, ორმარცვლიანი სიტყვა, ჩვეულებრივ, ქორეული მახვილის მქონეა და, მაშასადამე, ერთიმეორეს მიჯრით მიდევნებული ორი ქორეული სიტყვა ვერასგზით და ვერასოდეს წარმოშობს მახვილთა იამბურ მწკრივს.

გარდა ამისა, ოთხტერფიანი იამბი, სულერთია, რუსული იქნება, გერმანული თუ ინგლისური, ცეზურას არ მოითხოვს. სხვათა შორის, ბორის ტომაშევსკი, რომელმაც, მეტრული კომპოზიციის თვალთახედვით, საგანგებოდ შეისწავლა „ევგენი ონეგინი“, რუსულ პოეტიკაში იმჟამად გავრცელებული შეხედულების წინააღმდეგ, წერს: „ოთხტერფიან იამბში სრულებით არ არის წმინდა მეტრული ცეზურა“, „ოთხტერფიანი იამბი „დიმეტრი“ არ არის“, აქ ცეზურა „არ არსებობს“<sup>22</sup>.

მართალია, ამ პოემაში ალაგ-ალაგ იპოვება სტრიქონები, სადაც ცეზურის ილუზია იქმნება, მაგრამ იმავე ეპიკური ქმნილების ტაეპთა

<sup>22</sup> ბ. ტ. ო. მ. ა. შ. ე. ვ. ს. კ. ი., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 99, 132-133.

უმრავლესობა არც აშკარა ცეზურას ამქლავნებს, არცა ფარულს. მთიბლურისათვის კი სავალდებულო მეტრული ელემენტია ცეზურა.

და ახლა მეორე ვარაუდიც შევამოწმოთ: მთიბლური, პროსოდული მოდელის თვალსაზრისით, ნაირტერფიანი საზომია, სილაბურ-ტონურობის ფარგლებში მოძრაობს, მისი მეტრული სქემიდან სამი ძირითადი ტერფი გამოიყოფა: ქორე, ამფიბრაქი და მესამე პეონი. უმახვილო „პირიქი“ ( ∪ ∪ ), რომელსაც დასახელებულ ტერფებთან ერთად ვხმარობთ მთიბლურის რიტმული სტრუქტურის დასადგენად, ცხადია, ისეთივე პირობითი ელემენტია ლექსისა, ვითარცა იგივე ქორე და სხვანი. და მაინც, მისი მოხმობა ამჯერად აუცილებელი ჩანს ქორესი, ამფიბრაქისა და მესამე პეონის გვერდით. მით უმეტეს, როგორც დაერწმუნდებით, ეს პირიქი, კერძოდ, მთიბლურში და, საზოგადოდ, ყველა ხევსურულ სალექსო საზომში შესაძლებელი ქორეა ( ∪ ∪ ), რადგან მის პირველ მარცვალზე, ტაეპის ექსპირაციული გაძლიერებისას, უმაღვე ჩნდება მეტრული მახვილი.

ამ განცხადების შემდეგ ნაირტერფიანობის პოზიციებიდან გავეცნოთ მთიბლურის რიტმულ ფორმებს.

A. მთიბლურის პირველი რიტმული ვარიაცია, სინამდვილეში, საზომის მეტრულ ნორმად გვევლინება და სრულმახვილიანია, ესე იგი ოთხმახვილს შეიცავს. მაგალითად („მორიგვე ღმერთო“):

მაგთბრედი მადლსა, გიბრი ჩრქსა.

პროსოდული მოდელი:

∪ 1 ∪ 1 ∪ // 1 ∪ 1 ∪ ∪  
2 4 6 8

ანუ: ამფიბრაქი + ქორე // ქორე + ქორე.

მახვილთა ამნაირ ჯერეულობას იცავს აგრეთვე შემდეგი ტაეპები: შანშორდი, წაედ, ქაჯას ქალო („მე გეხვეწები იახსარსა“), ზეთეკ წახოლ, ქორი გინდა („ვაუკაცზე ნატირალი“), მავიდეს თიბა — ცეცხლის დღენი („ტირილს მპატიჯებს“), ხირიმის ბარტყი ჩვენიც ნახეთ („მთიბელო, თიბის სამშაბათსა“), ან („თიბის სამშაბათს ძნელი იყვა“):

ქერხოში ხყულაე გივას ცელი,  
პატრონი ველარ მოპურის ხელსა.

B. მთიბლურის მეორე რიტმულ ვარიაციაში გამოტოვებულია მესამე მეტრული მახვილი,

ესე იგი მეექვსე მარცვალ მეტრულად უმახვი-  
ლოა. სანიმუშოდ („სანდუას ნატირალი ქმრისაგან მოკლულ დედა-  
ზე“):

დედაო, არშკას შიპრე.

$\cup \frac{1}{2} \cup \frac{1}{4} \cup // - \cup \frac{1}{8}$

ანუ: ამფიბრაქი + ქორე // მესამე პეონი.

მაღალი და დაბალი მარცვლების ამგვარივე რიგი ელინდება ბევრ ტაქტში: სულეთის ღმერთო მადლიანო („გარსიათ ივანეზე ნატირალი მისი ცოლისაგან“), ცოლ-შვილი ცაში დაგიდისა („ქალები, შატილიონ-თები“) იმედსა ჩემსა ჩამოშლილსა („ღის ნატირალი ძმაზე“), ვაშკა-ცის გვრინი გავიგონე („ძმაზე ნატირალი დისაგან“), ან („ბერდელის ნატირალი ბიძაშვილზე“):

დახარდენ ქორის ბახლანი,  
წალაღენ შურის საძებრადა.

C. მთიბლურის მესამე რიტმულ ვარიაციაში  
გამოტოვებულია მეორე მეტრული მახვილი, ესე  
იგი მეოთხე მარცვალ მეტრულად უმახვილოა.  
თვალსაჩინოებისათვის („მარტიას ჩალხიაზე ნათიასაგან ნატირალი“):

გაშტლღებთ ვეშაგურის შვილთა.

$\cup \frac{1}{2} \cup - \cup // \frac{1}{6} \cup \frac{1}{8}$

ანუ: ამფიბრაქი + პირიქი // ქორე + ქორე.

შევაპირისპიროთ აქცენტური მწკრივები: ღუშმანი ჩამაივლის ბე-  
რი („ცელო გამიქერ, გზის პირია“), სიკვდილო, დაგერღვივნეს გზანი  
 („შატილიონთამც ვენაცვლები“), ირემო, დაიჯებენ რქანი („ქორო“),  
ცელები ჩამაყარნა ზვაემა („ლელას ნატირალი ოჩიაურებზე“), ან („ბა-  
თირაზე ნატირალი ბუბასაგან“):

ქალაში ჩაიმალა მკვდარი...  
რად არ სტირ, აღუაის ქალო.

D. მთიბლურის მერვე რიტმულ ვარიაციაში  
გამოტოვებულია მეორე და მესამე მეტრული  
მახვილები, ესე იგი მეოთხე და მეექვსე მარ-



ცვლები მეტრულად უმახვილოა. სიცხადისათვის („ბუ-  
ჩუკურზე“):

გასწავლი ფარიკობნა.  
 $\cup \quad \underset{2}{1} \quad \cup \quad - \quad \cup \quad - \quad \cup \quad \underset{8}{1} \quad -$

ანუ: ამფიბრაქი+პირიქი//პირიქი+ქორე.

მოცემულ პროსოდის ეხმიანება ეს პწკარებიც: მაგიოლ გიორგო-  
ბისასა („ხომიზურაზე ნატირალი ცოლისდის ბუბიკაისაგან“), მავალო  
საურაჯლოოსა („ცოლის ნატირალი ქმარზე“), ახუნმა დამაქარიანა  
 („ახუნმა მამკლა, დამაბერა“), ბურსაქილ დაგვიანებულა („ქვეთრის  
დროში არ მოვიდა“), ან („ბათირაზე ნატირალი ბუბასაგან“):

ლაშმრული ბურციკაისშვილი  
 ღვედრიდა ბაწარაულასა.

E. მთიბლურის მეხუთე რიტმულ ვარიაციაში  
 გამოტოვებულია პირველი მეტრული მახვილი.  
 მაგალითად („სამძიმარის ნატირალი ჭლუნაზე“):

გაუტეხლო რკნის კვერო.  
 $- \quad \cup \quad \cup \quad \underset{4}{1} \quad \cup \quad // \quad \underset{6}{1} \quad \cup \quad \underset{8}{1} \quad \cup$

ანუ: პირიქი+ამფიბრაქი//ქორე+ქორე.

ამგვარსავე აქცენტურ წყობას ეფუძნება: მარიანობას დაწდევ ცე-  
 ლი („მამის ნატირალი შვილებზე“), საყურეკათით მადის გმინი („ცო-  
 ცხლის დატირება“), წყალს იქითელთა უქრის ქარი („ბაუშვზე ნატი-  
 რალი დედულთ დიაცისაგან“), გამიცინებენ ლაღნი კაცნი („ცოლის  
 ნატირალი ქმარზე“), ან („სამძიმარის ნატირალი ჭლუნაზე“):

მორიალესა ღვეანი მგელსა...  
 მგორიალესა ღვეანი ქარსა.

F. მთიბლურის მეექვსე რიტმულ ვარიაციაში  
 გამოტოვებულია პირველი და მესამე მეტრუ-  
 ლი მახვილები. სანიმუშოდ („შარმანაულზე ნატირალი“):

შარმანაულო შავარდენო.  
 $- \quad \cup \quad \cup \quad \underset{4}{1} \quad \cup \quad // \quad - \quad \cup \quad \underset{8}{1} \quad \cup$

ანუ: პირიქი+ამფიბრაქი//მესამე პეონი.

შევადართ პროსოდიული ორეულები: მარიენობა შამავიდა („უქ-  
 მი! — იძახა დათვიამა“), ტახტ მამილოცა ოქროსაი („ღვთიშვილთ და-

ბადება“), სალაქლიაოდ გაღუმებენ („ქალის ნატირალი ოჩიაურზე“), მუხლ ჩამიღონდა კლდეზედაო („ვაიმე, ჩემო სიბერეო“), ან („გიგი ჭაბუშანურზე ნატირალი“):

შაგაშინებენ უცხოელნი,  
შამაგჩევეის სურთელი.

G. მთიბლურის მეშვიდე რიტმულ ვარიაციაში პირველი მეტრული მახვილი ლუწიდან კენტ მარცვალზეა გადაადგილებული. თვალსაჩინოებისათვის („ხმელაზე ნატირალი“):

არხოტ ნაბანო რკინის კანო.

1 1 1 // 1 1  
1 4 6 8

ანუ: ქორე + ამფიბრაქი // ქორე + ქორე.

აქცენტურად ასევე უღერს: თოფი აილო — ჭიხვა მტერი („მენადირეო, ცელ დახუდე“), ციხე ატირდა, ციხის კარი („ცელი გამიტყდა თიბაშია“), წვერნი გიგავან ჭიხვის რქათა („დედა გენაცვლოს, შვილო გორგი“), ომში მაშვრალი, სისხლით მთვრალი („მითხოველისაგან მოკლულ მინღიაზე თარუას ნატირალი“), ან („ჩვენი ჭილური“):

ჩვენი ჭილური ქაჩუს დარჩა,  
თქვენი თურქაის იყვა სწორო.

H. მთიბლურის მერვე რიტმულ ვარიაციაში პირველი მეტრული მახვილი ლუწიდან კენტ მარცვალზეა გადაადგილებული, ხოლო მესამე მახვილი გამოტოვებულია, ესე იგი შეექვსე მარცვალის მეტრულად უმახვილოა. სიცხადისათვის („მამის ნატირალი შვილებზე“):

ტყჩი ირემი შამივარდა.

1 1 1 // — 1  
1 4 6 8

ანუ: ქორე + ამფიბრაქი // მესამე პეონი.

ძლიერ და სუსტი მარცვლების მსგავსი რიგისობაა ამ ნიმუშებშიც: ცელებს დახვივლეთ ქორივითა („მთიბელო“), ბერი ბუქნაი ბადური („ღვთიშვილთ დაბადება“), ჭიხვო, საწოლით გადმადვარდი („მზიას ნატირალი გორგინე“), ამღას ციხეი დაიშალა („ნანუკას ნატირალი წიკლაურზე“), ან („თამაშობს ბუწანკარული“):

ცხენმა, პატრონის მამებარმა,  
ტოტით ქვიშანი გაღმაიღნა.

ამრიგად, არსებობს მთიბლურის რვა ძირითადი რიტმული ვარიაცია. ასე მოჩანს დასაკვირვებელი საზომით გამართულ ტაეპთა დიდ სიმრავლეში არსებული პროსოდული კავშირები.

ახლა ცეზურის თაობაზე შევჩერდეთ.

მთიბლურის ცეზურა ხუთი მარცვლის შემდეგ იგულისხმება. ოლონდ ნათქვამი ისე არ უნდა გავიგოთ, ვითომ აქ, მეექვსე მარცვლის წინ, მკაცრი დემარკაციული ხაზი გადიოდეს და ლექსიკური ერთეულისათვის შეუძლებელი იყოს მისი გადალახვა. კერძოდ, მესამე და მეოთხე რიტმულ ვარიაციებში ამნაირი შეზღუდვა მოხსნილია:

- A. ხირიმის ბარტყი // ჩენიც ნახეთ...
- B. მავიდეს თიბა — // ცეცხლის ღლენი...
- C. ცელები ჩამა:ყარნა ზეაჟმა...
- D. მველო საურ:ქულოსა...
- E. წყალს იქითელთა // უქრის ქარი...
- F. სალაქლიაოდ // გაღუმებენ...
- G. წვერნი გიგავან // ჯიხვის რქათა...
- H. ჯიხვო, საწოლით // გაღმადვარდი...

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს: პირველი მუხლიდან მეორეში ლექსიკური ერთეულის გადასვლა გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. სახელდობრ, მესამე ვარიაციის მიხედვით, ცეზურის გადალახვა მხოლოდ ორ შემთხვევაში თუ შეიძლება:

ა) როცა მუხლების მიჯნაზე ოთხმარცვლიანი სიტყვა გადის და თანაბრად „ნაწილდება“, წინა ორი მარცვალი პირველი მუხლის წარმოქმნაში მონაწილეობს, დანარჩენი ორი მარცვალი კი მეორე მუხლს ეკედლება:

სიკვილო, დაგვრღვივნეს გზანი...     ◡ 1 ◡ — ◡ 1 ◡ 1 ◡  
ირემო, დაიჯებენ რქანი...             ◡ 1 ◡ — ◡ : 1 ◡ 1 ◡

ბ) როცა მუხლების მიჯნაზე ოთხმარცვალი სიტყვის ექვივალენტური ჯგუფი გაივლის (1+3), ოლონდ იმ პირობით, რომ სამმარცვლოვანი სიტყვის თავიიდური მარცვალი ცეზურის მარცხნივ დარჩეს, ხოლო დანარჩენი ორი მარცვალი ცეზურის მარჯვენა მხარეს მოექცეს:

არ ვტყუი, არ გამიწყდან ძმანი...     ◡ 1 ◡ — ◡ 1 ◡ 1 ◡  
ნამხრევსა ნუ მიმიჭრი ტოტსა...       ◡ 1 ◡ — ◡ 1 ◡ 1 ◡

მეოთხე რიტმული ვარიაცია გვიდასტურებს, რომ ცეზურის ხაზის გადალახვა მარტოოდენ ორ რიტმულ სიტუაციაში ხორციელდება:

ა) როცა მუხლების მიჯნაზე ექვსმარცვლიანი სიტყვა გადაივლის, მისი წინა ორი მარცვალი პირველი მუხლის შექმნაში მონაწილეობს, ხოლო დანარჩენი — ოთხმარცვლიან მუხლს ქმნის:

ახუნმა დამაქარიანა... — 1 1 — 1 — 1 1 1  
 კირიზე შატოლიონთაი... — 1 1 — 1 : — 1 1 1

ბ) როცა მუხლების მიჯნაზე ექვსმარცვლიანი ლექსიკური ერთეულის ექვსმარცვლიანი წევრი მოხვდება (1+5), ხუთმარცვალა სიტყვის თავიკიდური სილაბით პირველი მუხლი ბოლოვდება, დანარჩენი მარცვლებისაგან კი მეორე მუხლი წარმოიშობა:

ყმაწვილი ვერ წაგიყვანესა... 1 1 1 — 1 : — 1 1 1  
 არცარას მზე ატირდებოდა... 1 1 1 — 1 — 1 1 1

როგორც ვხედავთ, ცეზურისგან სიტყვის გაკვეთისას, არცერთ შემთხვევაში, იქტუსების რიგი არ ირღვევა.

ზემოთ გაანალიზებულ ნიმუშების კვალობაზე, არსებითად მკაფიოვდება მთიბლურის შთავარი რიტმული მსაზღვრელები:

ცეზურის ხაზი მეხუთე-მეექვსე მარცვლებშუა გადის და ტაქსს ორ უთანაბრო ნაწილად ყოფს: 5//4. ეს „გაყოფა“, რაღა თქმა უნდა, პირობითად უნდა გავიანზროთ, რადგან ცეზურა სხვა და პაუზა კიდევ სხვა. პირველი — საზომის ელემენტი, მეორე კი რიტმული მოვლენაა. პაუზა პოეტური ტექსტის აღქმისას ცნობიერდება იმპულსურად ანდა რეალური შესაძლებლობის სახით მაშინაც კი, როცა ცეზურა თვალნათლივ გადის მუხლების გასაყარზე შეხვედრილ ლექსიკურ ერთეულთა შორის. და კიდევ: ცეზურა ქორეულია (იხილეთ ABEFGH ვარიაციები) ან საალბათოდ ქორეული (CD ვარიაციები), ვინაიდან ცეზურისწინა მეორე მარცვალი, ექსპირაციული გაძლიერების შემთხვევაში, მეტრულ მახვილს იძენს.

ანაკრუზა, ანუ პირველი მახვილის წინამავალი სილაბი, უთუმცაოდ ერთმარცვლიანია ოთხ რიტმულ ვარიაციაში (ABCD) და საალბათოდ სამმარცვლიანია ორ რიტმულ ვარიაციაში (EF), რაკი სკანდირების ფონზე პირველი მარცვალი მახვილის დონემდე მალდდება და, მამასაღამე, ანაკრუზის სამმარცვლიანობა იხსნება. ბოლო ორ ვარიაციას (GH) აქცენტუანი მარცვალი იწყებს და, ამრიგად, აქ ანაკრუზის არსებობა საერთოდ გამორიცხულია.

ტაქსის კლაუზულა, ანუ მეტრული დაბოლოება, მუდამ ქორეული მახვილით ჟღერს. ცეზურაც ქორეულია, ან — პოტენციურად ქორეული, რაკი ცეზურისწინა მეორე მარცვალი იქტუსზეა გასული და სამე-

ტყველო ამოსუნთქვის გამკვეთრებისას ქორეული მახვილის დონემდე მალღდება.

რაც შეეხება ტემპს, იგი ვარდამავლობით ხასიათდება. უფრო ზუსტად: პირველი მუხლის ინტონაცია აღმავალ-დაღმავალია (1 1 1 : 1 1 1) ან დაღმავალ-აღმავალი (1 1 : 1 1 1), მეორე მუხლი კი დაღმავალ ტემპს ეწყობა (1 1 1 1), ან კიდევ შესაძლებელი დაღმავლისაკენ მიისწრაფის (— 1 1 1).

დასასრულ, ანეამბემანს, ანუ სინტაქსურ გადატანას, მთიბლური აშკარად გაურბის.

მაგრამ, საპირისპიროდ ყველა ჩემი მტკიცებისა, იქნებ, მთიბლურ-ში მოჩვენებითია მახვილთა ჭერეულობის ობიექტური წესი? იქნებ, აქ მხოლოდ მუხლების მიმდევრობაა მთავარი? იქნებ, ცეზურა მარტო-ოდენ ხუთი მარცვლის შემდეგ კი არა, მეოთხე მარცვლის წინაც შეიძლება ვივარაუდოთ: 3/6 ან 3/4 + 2?

ჩავატაროთ პროსოდიული ცდა.

თვალდასაქერი საზომით გაწყობილ ლექსებში საკმაო რაოდენობით შეიმჩნევა ისეთი ტიპის ტაქები რომელთა ცეზურაც უხილავია. საამისო ნიმუშები ზემოთ ვნახეთ და ახალიც მივამატოთ: აღვედრე სამუ: კაობაი („სიძეზე ნატირალი ცოლისდისაგან“), ავჯაბრდათ ვაშკა: ცები- ვითა („წყალსიქითელი და მაგანძური“), არწივებს უსა: ბუღრებია („ცე- ლილ გავლესათ, ნამქვისლარო“), ან („მთიბლური“):

მთიბლო ველა: რაისაო.      1 1 1 — 1 — 1 1 1

მაგრამ ერთხელაც კი არ შეინიშნება შებრუნებული წყობა — 6//3:

ველარაისაო მთიბლო,

ვინაიდან, ტაქის აბორძიკებაზე რომ არაფერი ვთქვათ, სიტყვების ამ- ნაირი განრიგება წამსვე წაახდენდა მთიბლურის რიტმულ მოძრაობას, უთუოდ მოიშლებოდა ცეზურის ხაზი და იქტუსების რიგიც უეჭველად აირ-დაირეოდა:

ველარაისა:ო მთიბლო.      1 1 1 — 1 — 1 1 1 (?)

საზომის ორმახვილიან რიტმულ ვარიაციებში, როგორც ვიხილეთ, მართალია, რეალურად ორ-ორი მახვილი ჩნდება ხოლმე, ოღონდ მე- ხუთე და მერვე მარცვლებზე კი არა, — მეორესა და მერვეზე, ან კიდევ პირველსა და მერვეზე. თანაც, მთიბლურის ცეზურა, გავიმეოროთ, ქო- რეულია ანდა საალბათოდ ქორეული. ხელოვნურ მაგალითში კი ვერც ეს პირობა იქმნება. შევამოწმოთ. ეგებ, მეოთხე მარცვლის გამახვი-

ლიანებამ, ანუ ქორეული ცეზურის გაჩენამ, რამენაირად ალაღვიოს მთიბლურის რიტმი:

ველარაჩისა:ო მთიბელო.  $\cup \cup \cup 1 \cup : - \cup 1 \cup (?)$

დისპარმონია ისევ და ისევ გრძელდება.

ახლა გავიხსენოთ, მთიბლურის ყველა იქტუსი „პრინციპულად მახვილიანია“. ვცადოთ, ეს ძლიერი ადგილები მახვილიანად აღვიქვათ:

ველარაჩისა:რ მთიბელო.  $\cup 1 \cup 1 \cup : 1 \cup 1 \cup (?)$

ან:

ველარაჩისა:რ მთიბელო.  $1 \cup \cup 1 \cup : 1 \cup 1 \cup (?)$

მოკლედ, საექსპერიმენტო „სტრიქონს“ ვერაფერი შევლის.

ანალოგიურ სანახობას ვიხილავდით, ნებისმიერ ვარიაციაში ცეზურის ხაზი რომ დაგვერღვია. აქედან ცხადი უნდა იყოს, რაოდენ საჭირო, მორგანიზებული, კომპოზიციური მნიშვნელობა ჰქონია დაკისრებული ცეზურისა და იქტუსების ორგანულ მთლიანობას. დაირღვევა ცეზურის ხაზი? იქტუსების რიგიც აირევა. და პირუკუ: თუ იქტუსების მწკრივი აწეწილია — ცეზურაც უქმდება. კერძოდ, აქ არ შეიძლება გვექონდეს და არცა გვაქვს, მაგალითად, ასეთი აქცენტური წყობა: 5,8 ან 1,5 (ორმახვილიან ვარიაციებში), 2,5,8; 1,5,8 ან 2,4,7 (სამმახვილიან ვარიაციებში), 2,5,6,8 ან 1,5,6,8 (ოთხმახვილიან ვარიაციებში) და მისთანანი.

ამრიგად, მთიბლური ცეზურის მქონე, ნაირტერფიანი საზომია და მისი მეტრული სქემა, არსებითად, სამ ტერფს გამოჰყოფს: ქორეს, ამფიბრაქსა და მესამე პეონს. ასეთია მეორე ვარაუდის არგუმენტაცია.

ნაშრომის შესავალში განვაცხადე, მთიბლური ჩემი აზრითაც ცხრაპარტევალა საზომია და საამისოდ ახალ, დამატებით საბუთს წარმოვადგენ-მეთქი. აი, ისიც: ხმითნაღარღებში, მთიბლურებსა თუ ნაქადაგრებში, ზოგჯერ ან ხშირად ათმარცვლიან ტაეპებად რომ ისტამბება ხოლმე (5//5), არ მოიძევება არცერთი შემთხვევა, სტრიქონი ორმარცვლოვანი სიტყვით რომ ბოლოვდებოდეს. რატომ? თუკი ასეთი ერთეული შეუზღუდავად მოძრაობს მეწინავე მუხლის თაეში (2+3) და ცეზურის წინაც დაუბრკოლებლად მოქმედებს (3+2), რაღად ეკრძალება ასეთი ქცევის თავისუფლება ცეზურის მარჯვნივ, სადაც სისტემურად გვხვდება 2+8, მაგრამ ერთხელაც არ შეიმჩნევა 3+2. ეს იმიტომ, რომ ცეზურის შემდგომი ნაწილი, მეტრული აღნაგობის მხრივ, სინამდვილეში, ოთხმარცვლიანი მუხლია, ხოლო ტაეპის დამასრულებელ ორმარცვალა ერთეულს, როგორც წესი, სილაბურად მისივე ფარ-

დი ერთეული უნდა უძლოდეს და კიდევაც მიუძღვის (2+2), სულერ-  
თია, ეს ერთეული მთლიანი სიტყვა იქნება, მისი ექვივალენტური ჯგუ-  
ფი თუ მრავალმარცვლიანი სიტყვის ნაწილი. ამიტომ არის, გლოვის-  
ქამსა თუ „გვრინში“ დასაყოლებელი ბოლო ხმოვანი (უმთავრესად-  
ონი)“, საზომის პროსოდიულ ელემენტად რომ არ ჩაითვალოს, სალექ-  
სო მარცვალთა სათვალავში არ მიიღება და, გასაგებია, არც პოეტური-  
ტექსტის ორგანულ ნაწილად მიიჩნევა. იგი სამგლოვიარო რეჩიტატი-  
ვის მუსიკალური ელემენტია მხოლოდ, გნებაეთ, გვრინისა. საპირის-  
პირო ვითარებისას, ხევსურულ „ათმარცვლიან“ ხმითნატირლებსა. თუ;  
მთიბლურებში, გინდ ნაქადაგრებში თითო-ოროლა შემთხვევა მაინც  
უნდა გვექონოდა, ტაეპი ორმარცვალა სიტყვით რომ გათავებულყო.  
რაც შეეხება მთიბლურით განართულ (და აქვე დაბეჭდილ) ცხრა-  
მარცვლოვან პწკარებს, აქ დიხააც ხშირი და ბუნებრივი მოვლენაა-  
სტრიქონის ბოლოს ორმარცვლიანი სიტყვის მოხვედრა. ამიტომაც  
იყო, ბევრი „ათმარცვალა“ ტაეპი ცხრამარცვლიანად დავიმოწმე ზე-  
მოთ, როგორც ამას მათი ნამდვილი მეტრული ბუნება მკარნახობდა.

საგულისხმო ვითარება: თუ გავითვალისწინებთ ენათმეცნიერება-  
ში არსებულ შეხედულებას, აქცენტუაციის მხრივ (მახვილი ბოლო-  
დან მეორე მარცვალზე) ერთმანეთს ემთხვევაო ხევსურული, მთიუ-  
ლური და მოხეური კილოები, მაშინ გამოდის, რომ, თუ გნებაეთ, იგი-  
ვე მთიულური ლექსი, მთიბლურით გამართული, ხევსურული ცხრა-  
მარცვლედის მეტრულ აგებულებას ავლენს. და კიდევ: ხევსურულ ზე-  
პირსიტყვიერებაში მოქმედი ყველა სალექსო საზომი გარკვეულ კა-  
ნონზომიერებას ემორჩილება. კერძოდ, სამმარცვლიანი მუხლი ამფი-  
ბრაქულ მახვილს ემყარება, ოთხმარცვალა — დიქორეულ მახვილებს  
შეიცავს, ან — მესამეპეონურ მახვილს, რომელიც ხშირად გადადის  
დიქორეში და, პირიქით. ხოლო ხუთმარცვლიან მუხლში ხან ამფიბრა-  
ქული მახვილი უსწრებს ქორეულს, ხანაც პირუკუ ვითარებაა. უფლ-  
ბას ვიტოვებ, თავის დროზე წარმოვიდგინო აქ განუხილველ ხევსუ-  
რულ საზომთა პროსოდიული მოდელები, რომელთაც, ჩემი გუმანით,  
საინტერესო აქცენტური ნათესაობა უნდა ჰქონდეთ გურულ, აჭარულ,  
მესხურ, ჭავჭავურ, ფშაურ, აგრეთვე სხვა ქართულ კილოებში დაბადე-  
ბული ლექსის პროსოდიასთან.

მანამდე კი ვუპასუხოთ ბუნებრივად წამოჭრილ კითხვას: ზოგადო  
ვერსიფიკაციის ფონზე რაა მთიბლურის რიტმული ფუძე — სილა-  
ბურ-ტონურობა თუ ლოგაედურობა, ანუ ნაირტერფიანობა?

თუ უცუბურო ოთხტერფიანი იამბის პოზიციებიდან შევხედავთ,  
მაშინ მთიბლური სილაბურ-ტონურ საზომად ირეკლება;

უკეთუ მახვილთა რიგის ათვლისას მეორე და მესამე ტერფების მიჯნად ცეზურას ვალიარებთ, მაშინ მთიბლური ლოგაედურ საზომად მოჩანს.

მაშასადამე, საკმაო საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ:

მთიბლური ნაირტერფიანი საზომია სილაბურ-ტონურობის ფარგლებში, რადგანაც, ტერფთა ნაირობის მიუხედავად, ეთანადება მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა კანონზომიერი (ანდა: პოტენციურად კანონზომიერი) ჭერეულობის კანონს.

---



ნარკვევის ჟანრის სპეციფიკისათვის

ნარკვევის ჟანრის სპეციფიკის კვლევას მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში. ეს გასაგებია, რადგან ამ ჟანრმა უდიდეს პოპულარობას და აყვავებას მიაღწია საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდგომ.

მხატვრული ნარკვევი დოკუმენტურ ეპიკურ ჟანრს განეკუთვნება და ხასიათდება ფაქტის, ნამდვილი ამბის მხატვრული წარმოსახვით.

ფაქტი ნარკვევში განურჩევლად არ ვლინდება. ეს იმიტომ, რომ ნარკვევი მართალი დოკუმენტობით ხასიათდება, მაგრამ სინამდვილის ყველა შემადგენელი ფაქტი ერთნაირად ქვეშარიტი და მნიშვნელოვანი არ არის თვით სინამდვილის სწორი დოკუმენტური წარმოსახვისათვის. ბ. ბელინსკი წერდა: «ყოველი ფაქტის არსი განისაზღვრება არა თვით ფაქტით, არამედ მისი მნიშვნელობით. თუ პოეტმა შესძლო სწორედ აღქმა ფაქტის მნიშვნელობის და ამ მნიშვნელობით ფაქტის გაშუქება, ეს ფაქტი ყოველთვის იქნება პოეტური»<sup>1</sup>.

ფაქტი მხატვრული ნარკვევისათვის, ისევე როგორც სხვა ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოებისათვის მასალაა. ასე რომ არ იყოს, მაშინ ნარკვევს ვერ განვასხვავებდით საგაზეთო ან საჟურნალო ინფორმაციისაგან. ნარკვევში ფაქტები დოკუმენტურ ასპექტშია წარმოსახული, ე. ი. საესებით ინარჩუნებენ თავიანთ ხასიათს. მიუხედავად ამისა, ნარკვევი მაინც მოიცავს გარკვეულ განზოგადებას მის იმ მონენტთა ხაზგასმისა და განვითარების სახით, რომლებიც ავტორის იდეურ ესთეტიკურ კრედოს შეესაბამებიან. აქ ხდება ფაქტის მხატვრული სახის დონემდე ამალღება, მაგრამ თვით ამ სახეს თავისი სპეციფიკა გააჩნია. იგი ემყარება მოვლენათა არსის უფრო ცხადად გამომხატვლ ტიპიურ ფაქტთა დოკუმენტურობას და არა შეთხზვაზე დაყრდნობილ მხატვრულ განზოგადებას. ამ განზოგადებას ნარკვევში ცვლის ფაქტის

<sup>1</sup> ბ. ბ. ბელინსკი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 4, მ., 1954, გვ. 354. (რუს.).

შერჩევა. სწორედ ასეთი სახის სპეციფიკას ახასიათებს ბელინსკი, როდესაც წერს ტალანტზე, რომელსაც ძალუძს მისი შექმნა „...მისი მთავარი ძალაა არა შემოქმედებაში, არა მხატვრობაში, არამედ ღრმად განცდილ, სავსებით გაცნობიერებულ და განვითარებულ აზრში. ამ აზრის ძლიერება მისი ნიჭის მთავარი ძალაა; სინამდვილის მოვლენების სწორად მიგნების მხატვრული მანერა მისი ნიჭს მეორეხარისხოვანი, დამხმარე ძალაა. წაართვით მას პირველ ძალა — და მეორე მეტად უმწეო აღმოჩნდება დამოუკიდებელი მოქმედებისათვის.

ამგვარი ტალანტი არ არის რალაც საგანგებო, განსაკუთრებული, შემთხვევითი, არა, ასეთი ტალანტები ისევე ბუნებრივი არიან, როგორც წმინდა მხატვრული ტალანტები. მათი მოქმედება ჰქმნის ხელოვნების განსაკუთრებულ სფეროს, სადაც ფანტაზია მეორე ადგილზეა, ხოლო ჭკუა — პირველზე. ამ განსხვავებას ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ, და ამიტომ ხელოვნების თეორიაში საშინელი დომხალი გამოდის“<sup>2</sup>. ნარკვევისათვის ნიშანდობლივ დოკუმენტურ სახეში მ. შაგინიანის აზრით, „აზრი ფაქტზე მალლა დგას“<sup>3</sup>.

მართლაც, ნარკვევში წამყვანია აზრი, იდეა. ის განსაზღვრავს ფაქტის წარმოსახვის ხასიათს, ე. ი. რა მომენტთა ხაზგასმით, მოვლენებთან რა მიმართებაში და რა ასპექტში გარდაისახება სინამდვილე, დოკუმენტურ-მხატვრული განსახიერების არსის შესაბამისად. ვ. კოროლენკო, როდესაც ახასიათებს გლებ უსპენსკის შემოქმედებას, წერს, რომ იგი მუშაობდა სახისა და პუბლიცისტიკის შერწყმის მეშვეობითო.

ნარკვევის თანრში მწერალი მიმართავს ტიპიურის წარმოსახვას თავისი რწმენის შესაბამისად. ნარკვევში ტიპიზაცია ფაქტების შერჩევისა და ურთიერთთან დაკავშირების სახით გვაქვს მოცემული. „ნარკვევის ავტორი ესწრაფვის ცხოვრებაში მოძებნოს ისეთი მოვლენა, ფაქტი, ადამიანი, რომლებშიც თვით ცხოვრების მიერ თავმოყრილია მისთვის საინტერესო თვისებები“<sup>4</sup>.

ამრიგად, ნარკვევისათვის დამახასიათებელი ტიპიზაციის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ აქ უწინარეს ყოვლისა, ხდება ტიპიური ხასიათის ფაქტების შერჩევა. პორტრეტული წარმოსახვისას წინა პლანზე ის ნიშნებია წამოწეული, რომლებიც სინამდვილის მთელ არსს შეესაბამება. მაგალითად, ვ. კოროლენკოს სურდა დოკუმენტური მასალის გამოყენებით შეეჩმნა სლჩაიო ნ. ჩერნიშევსკის სიკვდილით დასჯის ინსცენირებაზე. მან გამოიყენა ექიმ ვენსკის ინფორმაცია.

2 ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბ., 1948, გვ. 705.

3 იხ. ე. ყურბინა, ნარკვევის ხელოვნება, მ., 1957, გვ. 50. (რუს.).

4 ე. ყურბინა, ნარკვევის ხელოვნება, მ., 1957, გვ. 88. (რუს.).

უქიმი ვენსკი მშრალი სიზუსტით მოგვითხრობს ამ ამბავზე. მას აინტერესებს მხოლოდ ფაქტები. კოროლენკო კი თავის ნარკვევში ღრმად ანალიზს უკეთებს ამ ფაქტებს. იგი ახდენს ფაქტობრივი მასალის იმ დეტალების ხაზგასმას, რომელიც ვენსკისთან მხოლოდ ინფორმაციის შემადგენელი ნაწილია. მაგალითად, ვენსკი კომენტარს არ უკეთებს იმ ფაქტს, რომ: „სამარცხენო ბოძს მიკრული ჩერნიშევსკი უცქერდა თავმოყრილ ხალხს. იგი დროდადრო იხსნიდა და თითებით წმენდდა წვიმით დასველებულ სათვალეს“<sup>5</sup>.

ვ. კოროლენკო შემდეგნაირად აღწერს იგივე ფაქტს: „ღრუბლიანი დილა პეტერბურგისათვის ჩვეული წვიმით. შავი ფიცარნაგი ჭაპვებით სამარცხენო ბოძზე. ფერმკრთალი ადამიანის ფიგურა, რომელიც სათვალეს იწმენდს, რათა შეხედოს სამყაროს ფილოსოფოსის თვალით, თუ როგორ წარმოუდგება ის ეშაფოტიდან. შემდეგ ინტელიგენტ თანამოაზროვნეთა ვიწრო წრე, რომელიც გაჰედლია ქანდარმთა და პოლიციელთა ჭაპვებსა და მტრულად განწყობილ ხალხს შორის. და... თაიგულები თანაგრძობითი აღსარების უმნკო სიმბოლოები. დიახ, ეს არის რუსი ინტელიგენციის ბედისა და როლის ჭეშმარიტი სიმბოლო იმ პერიოდში“<sup>6</sup>.

ვენსკის მონათხრობი საოქმო ჩვენებას მოგვაგონებს, ხოლო ვ. კოროლენკო შემოქმედებითად უდგება ფაქტს. ვენსკი გააზრების გარეშე ტოვებს ერთი შეხედვით უცნაურ მოქმედებას ნ. ჩერნიშევსკის მიერ სათვალის გაწმენდას. ვ. კოროლენკოს კომენტარი, რომ ნ. ჩერნიშევსკის სურდა ფილოსოფოსის თვალით შეეხედა სამყაროსათვის ქმნის სურათს მოაზროვნე ჩერნიშევსკისა, რომელიც დარწმუნებულია თავის სიმართლეში. ე. უურბინა წერს: „აგებს რა ნარკვევის ავტორი თავის ნაწარმოებს პროტოტიპზე დაყრდნობით, ან ტიპიურ ნიშანთა განზოგადობაზე დაყრდნობით, მან ორივე შემთხვევაში უნდა შესძლოს დაინახოს ტიპიზაციის ერთიანი მიზანდასახულება, მისი სხვაობა რომანისა და მოთხრობის ტიპიზაციისაგან. ეს სხვაობა პუბლიცისტურ-კვლევით საწყისებშია, რომელიც აქ ისევე წამყვანია, როგორც ნარკვევის შექმნის ყველა დანარჩენ მომენტებში“<sup>7</sup>.

ნარკვევის სიუჟეტის თავისებურებას, ისევე როგორც მისი სხვა ელემენტებისას განსაზღვრავს დოკუმენტურობისა და იდეურ-პუბლიცისტური პოზიციის მთლიანობა. ნარკვევის სიუჟეტის თავისებურება-

<sup>5</sup> იქვე. გვ. 12.

<sup>6</sup> ვ. კოროლენკო, თხზულებათა კრებული, ტ. 5, მ., 1952, გვ. 171—172 (რუს.).

<sup>7</sup> ე. უურბინა, ნარკვევის ხელოვნება, მ., 1957, გვ. 49. (რუს.).

ზე მსჯელობს ბ. ბელინსკი წერილში — „1847 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“.

კრიტიკოსი განიხილავს ტურგენევის ნიჰის თავისებურებას და მართებულად შენიშნავს, რომ მწერალმა თავისი თავი ნარკვევის უანრში იპოვა. „ცხადია, რომ მას წმინდა შემოქმედების ტალანტი არა აქვს. რომ მას არ შეუძლია ხასიათების შექმნა, ერთმანეთის მიმართ მათი ისეთ ურთიერთობაში ჩაყენება. ხადდანაც თავი თავად ჩნდება რომანები და მოთხრობები. მას შეუძლია გამოხატოს სინამდვილე, რომელიც უნახავს და შეუსწავლია. თუ გნებავთ—შეუძლია ჰქმნიდეს, მაგრამ ჰქმნიდეს მზამზარეული სინამდვილით მოცემული მასალისაგან. ეს არ არის სინამდვილის უბრალო გადმოღება, იგი ავტორს იღებებს არ აღწევს, მაგრამ ასე ვთქვათ, მიაგნებინებს, ჩააგონებს ამ იღებებს. იგი მის მიერ აღებულ მზამზარეულ შინაარსს გადაამუშავებს ხოლმე თავისი იდეალის მიხედვით, და აქედან მას უფრო ცხოველი, მეტყველი და აზრით აღსავსე სურათი გამოუდის, ვიდრე ის ნამდვილი შემთხვევა, რომელმაც მას ამ სურათის დახატვის საბაზი მისცა“<sup>8</sup>.

რომანის, მოთხრობის თუ ნოველის სიუჟეტი ლაგდება ცოცხალი ხასიათების მოქმედების განვითარების შესაბამისად. პერსონაჟთა ურთიერთობის განვითარება შემოქმედების პროცესში ზოგჯერ იმგვარ ხასიათს იღებს, რომ იგი მწერლისთვისაც მოულოდნელია. გმირთა მოქმედებისა და ურთიერთობის ამგვარი „თავისუფლება“ ნარკვევში გამორიცხებულია. აქ ყველაფერი განპირობებულია მთავარი იდეის და დოკუმენტურობის მთლიანობისათვის. ამიტომ ნარკვევის სიუჟეტი ფრაგმენტულია. ფაქტების თხრობა, რომელიმე გამორჩეული ადამიანის ცხოვრება ან მოღვაწეობა გადმოცემულია სიტუაციებისა და მოქმედების განვითარების ერთიანობის გაუთვალისწინებლად.

ავტორისეული აზრი წინა პლანზეა წამოწეული. ცხოვრებიდან აღებული ფაქტები იმგვარად არის დალაგებული, გმირთა ურთიერთობა ისეთი კუთხით არის დანახული და დაკავშირებული ერთმანეთთან, რომ კომპოზიცია ნარკვევის ძირითად არსს უფრო ემყარება, ვიდრე თხრობის განვითარებას.

შესრულდა 70 წელი ცნობილი მეცნიერი-ფილოლოგისა და პოეტი-მთარგმნელის, პროფესორ გივი გაჩეჩილაძის დაბადებიდან.

გივი გაჩეჩილაძე თვალსაჩინო წევრია იმ თაობისა, რომლის მოწინავე წარმომადგენლებმა 30-იან წლებში დაასრულეს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ეზიარნენ მეცნიერების მონაპოვრებს და ქართული ჰუმანიტარული მეცნიერების ცალკეულ დარგებს ჩაუდგნენ სათავეში.

როდესაც გივი გაჩეჩილაძის ბიოგრაფიას ვეცნობით, გაოცებული ვრჩებით როგორი სისწრაფით ვითარდებოდა მისი ტალანტი. 17 წლისამ დაამთავრა საშუალო სკოლა, 18 წლისამ დაიწყო უცხოური პოეზიის კლასიკური ნიმუშების თარგმანების გამოქვეყნება, 22 წლის ასაკში გამოაქვეყნა თარგმანების პირველი წიგნი და მიღებულ იქნა საქართველოს სსრ მწერალთა კავშირის რიგებში.

გივი გაჩეჩილაძემ მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება ძირითადად ქართული და ინგლისური ლიტერატურის საკითხების შესწავლას მოანდომა. მისი სამეცნიერო და მთარგმნელობითი მოღვაწეობის მაღალი დონე განაპირობა იმან, რომ 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, როდესაც იგი გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე, მოხდა საბოლოო გადაწყვეტა ორი ძირითადი პრობლემისა, რომელთაც სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდათ და აქეთ როგორც ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერებებს შეთოდოლოგიისათვის, ისე საკუთრივ მწერლობის განვითარებისათვის. კერძოდ, ამ დროს სსრ კავშირის მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე მიღებულ წესდებაში შეიტანეს სოციალისტური რეალიზმის, როგორც მრავალფეროვანი საბჭოთა მწერლობის შენეჭმედებითი მეთოდის ერთადერთი სწორი მეცნიერული განმარტება. მოინახა ჯანსაღი დამოკიდებულების ფორმები კლასიკური მხატვრული მემკვიდრეობისადმი.

20-იან წლებში თბილისის პირველ ექსპერიმენტულ სკოლაში გივი გაჩეჩილაძეს ქართულ ლიტერატურას ასწავლიდა ცნობილი პედაგოგი, შექმდგომში თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფე-

სორი მიხეილ ზანდუკელი. ცხადია ამან მნიშვნელოვნად განაპირობა მომავალი მეცნიერის განსაკუთრებული დაინტერესება ფილოლოგიური დისციპლინებით.

ლიტერატურის დარგში მოღვაწეობა გივი გაჩეჩილაძემ ლექსების წერით დაიწყო. მისი ლექსები ქვეყნდებოდა 30-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ პრესაში. მკვლევარის არქივში ვხვდებით არაერთ შესანიშნავ, მაგრამ დღემდე გამოუქვეყნებელ პოეტურ ნაწარმოებს. მთარგმნელობითი საქმიანობაც მან ადრე დაიწყო. სრულიად ახალგაზრდამ გამოაქვეყნა რუსი, ინგლისელი, ფრანგი, ესპანელი, გერმანელი და რომაელი პოეტების შედევრების თარგმანები, მაშინვე მიიპყრო მოწინავე ქართველი მწერლებისა და მკითხველთა ფართო საზოგადოების ყურადღება. 1937 წელს დაიბეჭდა გ. გაჩეჩილაძის წიგნი „უცხოელი და რუსი პოეტები“. მასში შეტანილი თარგმანები გეხიბლავს შესრულების მაღალი დონით და ლიტერატურული ინტერესების ფართო დიაპაზონით. აქვე გამოვლენილია ახალგაზრდა ლიტერატორის კიდევ ერთი შესანიშნავი თვისება — მკითხველისათვის მიეწოდებინა უწინარეს ყოვლისა უცხოური პოეზიის ისეთი ნიმუშები, რომლებიც თემატურადაც და იდეური შინაარსითაც საბჭოთა ადამიანის გულსთქმას ეხმარება.

მიწას კივილად შემოველება  
შენი სიკვდილი შეარყევს შავად,  
და, ფრედერიკო, შენი ცრემლები,  
სითხედ კი არა, ტყვიებად წავა  
(ლუის დე ტაშია „გარსია ლორკას ხსოვნას“).

კიდევ ორ ტაეპს მოვიტანთ სატრფიალო ლირიკის ნიმუშების თარგმანებიდან.

და კაბა გეცვა შენ ფერწასული,  
ძირს დაფენილი ფოთლების ფერი.

მსოფლიო პოეზიის ნიმუშების თარგმნას გივი გაჩეჩილაძისათვის თვითმიზნური ხასიათი არ ჰქონია. მთარგმნელობით საქმიანობამდე იგი მიიყვანა ქართული მწერლობისადმი უსაზღვრო სიყვარულმა. მან შესანიშნავად უწყოდა, რომ სადღეისოდ კლასიკური და თანამედროვე დასავლური და აღმოსავლური პოეზიის საუკეთესო მონაპოვრების აღქვატური თარგმანების შექმნის, მსოფლიო პოეზიის ტრადიციების ათვისების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ქართულ მწერლობას შეენარჩუნებინა ის მაღალი დონე, რომელსაც მან რუსთაველთან, გურამიშვილთან, ბარათაშვილთან, ილია ჭავჭავაძესთან, აკაკი წერეთელთან, ვაჟა-ფშაველასთან და გალაკტიონთან მიაღწია.

შთარგმნელობით მოღვაწეობას გივი გაჩეჩილაძე წარმატებით უთავსებდა სასწავლო-პედაგოგიურ და სამეცნიერო საქმიანობას. 1936 წლიდან როცა იგი ჯერ კიდევ თსუ ასპირანტურაში სწავლობდა, მიიწვიეს ლექციების წასაქითხად თბილისის პუშკინის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიურ ინსტიტუტში. 1939 წლიდან კი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე განუწყვეტლივ მუშაობდა თბილისის უნივერსიტეტში, სადაც კითხულობდა დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ისტორიისა და თარგმანის თეორიის კურსებს. მან, როგორც მეცნიერმა ფილოლოგმა, ვრცელი მონოგრაფიული ნაშრომები მიუძღვნა ინგლისური ლიტერატურის სამ უდიდეს წარმომადგენელს, — შექსპირს, ბაირონსა და გოლზუორთს. ცნობილია, აგრეთვე მისი შესანიშნავი გამოკვლევები ერნესტ ჰემინგუეის, ანატოლ ფრანსის, ჯონ მილტონის, ბალზაკის, ოსკარ უაილდისა და ჯეკ ლონდონის შემოქმედებათა შესახებ. ფასდაუდებელია მისი სტატიები, სადაც მოცემულია ქართული და ინგლისური ლექსის შედარებითი ანალიზი.

1942 წელს გივი გაჩეჩილაძემ გამოაქვეყნა პოეტური თარგმანების ახალი წიგნი „ინგლისელი პოეტები“. მან ინგლისური პოეზიის ინტენსიური თარგმნა შექსპირის სონეტებით დაიწყო, შემდეგ თარგმნა მისივე რამდენიმე დრამა და კომედია, აგრეთვე ინგლისური პოეზიის სხვა გამოჩენილი წარმომადგენლების ქმნილებებიც. შექსპირის სონეტების მისეული თარგმანები სანიმუშოდ არის მიჩნეული. ამჟამად არსებობს შექსპირის სონეტების გივი გაჩეჩილაძისეული თარგმანების ექვსი გამოცემა.

1946 წელს ცალკე წიგნად დაიბეჭდა გივი გაჩეჩილაძის მიერ თარგმნილი „ინგლისური ბალადების, სიმღერებისა და ლექსების“ კრებული. ამ წიგნის გამოქვეყნებას საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა როგორც მისი ავტორისათვის, ისე საერთოდ მხატვრული თარგმანის საკითხების დამუშავებისათვის საქართველოში. ავტორმა წიგნს დაურთო ბოლოსიტყვა, რომელშიც პირველად გამოთქვა საკუთარი შეხედულებები მხატვრული თარგმანის საკითხებზე, აქედან მოყოლებული 50-იანი წლების ბოლომდე გივი გაჩეჩილაძე ძირითადად მხატვრული თარგმანის ისტორიისა და თეორიის საკითხების შესწავლით იყო გატაცებული, ამავე დროს იგი განაგრძობდა უცხოელ პოეტთა შედევრების თარგმნას. ამ პერიოდის დრამა მეცნიერული კვლევის შედეგი იყო მისი სადოქტორო დისერტაცია „მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები“ (1961 წ.).

1962 წლიდან გივი გაჩეჩილაძე სათავეში ჩაუდგა მის მიერვე დაარსებულ ინგლისური ფილოლოგიის კათედრას, რომელსაც ხელმძღვანელობდა სიცოცხლის ბოლომდე. იგი ხშირად გამოდიოდა მოხსენე-

ზებით თარგმანის თეორიის საკითხებისადმი მიძღვნილ კონფერენციებსა და კონგრესებზე როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. თორმეტი წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა გივი გაჩეჩილაძე საქართველოს სსრ მწერალთა კავშირის მხატვრული თარგმანის სექციას.

ფილოლოგიის დარგში შეძენილმა დიდი ცოდნამ და უზადო პოეტურმა ნიჭმა განაპირობა მის მიერ შესრულებული პოეტური თარგმანების მაღალი დონე, ხოლო თარგმანის თეორიულ საკითხებზე გამოქვეყნებულმა ნაშრომებმა მას ჯერ საერთო-საკავშირო, ხოლო შემდეგ საერთაშორისო აღიარება მოუტანა.

გივი გაჩეჩილაძის, როგორც მეცნიერი ფილოლოგის ცხოვრებაში, დიდი როლი ითამაშა იმან რომ იგი წლების მანძილზე იყო მთავარი რედაქტორი ქართულ ენაზე შექსპირის თხზულებათა აკადემიური გამოცემისა. სარედაქციო მუშაობის დროს მას საშუალება ჰქონდა დაკვირვებით შეესწავლა და აეთვისებინა მხატვრული თარგმანის ის პრინციპები, რომელიც ივანე მაჩაბელმა შეიმუშავა ილია ჭავჭავაძის ხელმძღვანელობითა და უშუალო თანამშრომლობით ტრაგედია „მეფე ლირის“ ერთობლივი თარგმანის პერიოდში.

ცნობილია, რომ 40-იანი წლების დამდეგისათვის ჩვენი ქვეყნის მკითხველ საზოგადოებრიობას უკვე აღარ აკმაყოფილებდა ის მხატვრული თარგმანები, რომლებიც 20—30-იან წლებში ქვეყნდებოდა. იგრძნობოდა აუცილებლობა გამოიმუშავებულყოფიერ უფრო სერიოზული დამოკიდებულება როგორც მხატვრული თარგმანის პრაქტიკის, ისე თეორიის პრობლემებისადმი. საჭირო გახდა მხატვრული თარგმანის ახლებური მეთოდოლოგიური პრინციპების შემუშავება. მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ განსაკუთრებით გაძლიერდა ურთიერთკავშირები მსოფლიოს ხალხების ლიტერატურებს შორის. ამითაა განპირობებული, რომ მხატვრულ თარგმანის თეორიული საკითხები ამჟამად ყველაზე აქტუალურ პრობლემათა რიგს განეკუთვნება.

როგორც ცნობილია, მხატვრულ თარგმანს საქართველოში ისეთივე უძველესი ტრადიცია აქვს როგორც სიტყვაჯახმულ მწერლობას. გივი გაჩეჩილაძემ, როგორც პრაქტიკოსმა მთარგმნელმა და თარგმანის თეორიის სპეციალისტმა, ღრმად შეისწავლა ქართული მხატვრული თარგმანის ტრადიციები. გარდა ამისა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმასაც, რომ იგი თავისი ფილოლოგიური და მთარგმნელობითი მოღვაწეობის პირველ ეტაპზე ყალიბდებოდა და იწრთობოდა ისეთი დიდი მეცნიერისა და გამოჩენილი მთარგმნელის ხელმძღვანე-



ლობით როგორც იყო აკადემიკოსი, შალვა ნუცუბიძე. ბატონი შალვა სამეცნიერო ხელმძღვანელობას უწევდა გივი გაჩეჩილაძეს ასპირანტობის პერიოდში. გარდა ამისა, ბატონი შალვა იყო პირველი ოპონენტი — შემფასებელი როდესაც მისმა საუკეთესო ფილოლოგმა მოწაფემ, იმჟამად უკვე მთელ კავშირში ცნობილმა მკვლევარმა, 1961 წელს დიდი წარმატებით დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია მხატვრული თარგმანის თეორიის საკვანძო საკითხებზე. შალვა ნუცუბიძესთან თანამშრომლობა ახალგაზრდა მეცნიერი მკვლევარისა და მთარგმნელისთვის ბევრს ნიშნავდა რადგანაც სწორედ შ. ნუცუბიძის მიერ რუსულად თარგმნილ ვეფხისტყაოსანში გამოვლინდა პრაქტიკულად მხატვრული თარგმანის ახლებური თეორიული პრინციპები, რადგანაც აღნიშნულმა თარგმანმა იოსებ სტალინის გულდასამითი რედაქცია გაიარა.

თავის ძირითად თეორიულ გამოკვლევებში გივი გაჩეჩილაძემ წამოაყენა და დაასაბუთა სხვა ენაზე სათარგმნი მხატვრული ქმნილების ადექვატური თარგმანის თვალსაზრისი, რითაც დაუპირისპირდა იმ მკვლევარებს რომლებიც პირველი შთაბეჭდილებების ფიქსირებაზე ან უწვრილმანესი დეტალების გადმოტანაზე აგებდნენ თავიანთ კონცეფციებს. მათ შეხედულებებს ქართველმა მკვლევარმა დაუპირისპირა რეალისტური თარგმანის თვალსაზრისი. „ლენინის ასახვის თეორიის შუქზე, — აღნიშნავს თავის გამოკვლევაში გ. გაჩეჩილაძე, — რეალისტური თარგმანი წარმოგვიდგება ორიგინალთან მარადიულ, უწყვეტ მიახლოებად. მაგრამ ისევე, როგორც ხელოვანის მიერ გამოსახული სინამდვილე ყოველმხრივ არ ამოწურავს ასახვის საგანს, ასევე თარგმანსაც არ ძალუძს ორიგინალის ამოწურვა. თარგმანსა და ორიგინალს შორის იქმნება დაახლოებითი შესაბამისობა რეალისტური ხელოვნების კანონების ფარგლებში, ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშნის ჩათვლით“.

როგორც მთელს ჩვენს ქვეყანაში ისე მის საზღვრებს გარეთაც ამჟამად აღიარებულია, რომ მხატვრული თარგმანის თეორიული საკითხებისადმი მიძღვნილი გივი გაჩეჩილაძის გამოკვლევები გამოირჩევა მეცნიერული კვლევის მეტად მაღალი დონით. თავისი ნაშრომებში იგი უარყოფს სიტყვასიტყვით თარგმანის მომხრეთა შეხედულებებსა და ეგრეთწოდებული „თავისუფალი თარგმანის“ თვალსაზრისსაც. ქართველ მკვლევარს მხატვრული თარგმანის ცნების განსაზღვრაში წინ წამოწეული აქვს შემოქმედებითი მომენტი.

მსოფლიოში აღიარებული მკვლევარნი მხატვრული თარგმანის თეორიული საკითხებისა ფართოდ გამოეხმაურნენ გივი გაჩეჩილაძის გამოკვლევებს.

1964 წელს გამოჩენილმა ფრანგმა მეცნიერმა ედმონ კარიმ მთარგმნელთა საერთაშორისო ფედერაციის ოფიციალურ ჟურნალ „ბაბელში“ ჯერ კიდევ 1964 წელს გამოაქვეყნა სტატია, რომელშიც ვრცლად მიმოიხილა 1961 წელს გამოცემული გივი გაჩეჩილაძის ნაშრომი „რეალისტური თარგმანის პრობლემა“. ედმონ კარი წერდა, რომ ეს არის განსაკუთრებული მნიშვნელობის წიგნი, რომ ყველამ ვინც დინტერესებულია პოეტური თარგმანის საკითხებით ამიერიდან უნდა მიმართოს ამ შრომას, რომელსაც სხვა ღირსებებთან ერთად აქვს ის ღირსებაც, რომ ის ბოლოსდაბოლოს გამოდის ევროპულ პროსოდიებს. შორის ურთიერთობის ვიწრო წრიდან, რათა მართო ანტიკურ საზომებს კი არ შეეხოს, არამედ აგრეთვე ქართულისათვის დამახასიათებელ ძალიან განსხვავებულ პროსოდიულ ფორმებსაც“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1964, 21.VIII).

1972 წლის შემოდგომაზე დასავლეთგერმანულმა ბიულეტენმა „იუბერზეცერმა“ („მთარგმნელი“), რომელიც ქალაქ შტუტგარტში გამოდის, გამოაქვეყნა ცნობილი გერმანელი მთარგმნელისა და მხატვრული თარგმანის თეორიული პრობლემების მკვლევარის როლფ ტონდორფის რეცენზია გივი გაჩეჩილაძის წიგნზე, რომელიც იმ დროისათვის გამოიცა მოსკოვში რუსულ ენაზე. რეცენზენტი აღნიშნავდა: „ყველას შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ წიგნში განვითარებული ძირითადი თეორიული დებულებები შეურყეველია“.

მხატვრული თარგმანის თეორიული საკითხების კვლევაში შეტანილი დიდი წვლილის აღიარება იყო ისიც, რომ 1980 წელს მოსკოვის გამოცემლობა „სოვეტსკი პისატელის“ მიერ მეორეჯერ რუსულად დასტამბულ წიგნს „მხატვრული თარგმანი და ლიტერატურული ურთიერთკავშირები“ საქართველოს სსრ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. ამ წიგნის წინასიტყვაობაში გამოჩენილი საბჭოთა მეცნიერი პ. ტოპერი აღნიშნავდა: „გივი გაჩეჩილაძის მოღვაწეობა იყო დინამიკური ფაქტორი საბჭოთა მთარგმნელობითი სკოლის განვითარებისა, რომლის პრობლემატიკის შესწავლა-დამუშავებაში მას ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი ეკუთვნის“.

გივი გაჩეჩილაძის, როგორც მეცნიერი მკვლევარის, ფილოლოგის თვალსაწიერი უაღრესად ფართო იყო. 1969 წლიდან გარდაცვალებამდე შეთავსებით მუშაობდა შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის თეორიის განყოფილებაში. სწორედ აქ მიიღო საბოლოო სახე მხატვრული თარგმანის თეორიული საკითხებისადმი მიძღვნილმა მისმა გამოკვლევამ. სავსებით ბუნებრივი იყო ისიც, რომ 70-იანი წლების შემდეგ სწორედ აქვე შეუდ-

გა იგი მისთვის დამახასიათებელი ინტერესითა და მონდომებით ქართული ლექსის საკვანძო საკითხების შესწავლას, მაგრამ სამწუხაროდ, დაწყებული საქმის დასრულება ვერ შესძლო, მოულოდნელმა სიკვდილმა შეწყვიტა ამ ნიჭიერი, ერუდირებული, ნათელი გონების მქონე მეცნიერის შრომა.

გივი გაჩეჩილაძემ თავისი ძალა და ენერჯია, ნიჭი, საქმიანობა მთლიანად შეაღია ქართული კულტურის, მშობლიური სიტყვაკაზმული მწერლობის ინტერესებისადმი სამსახურს. მთელი მისი ცხოვრება, თითოეული მისი ნაბიჯი ცხოვრებაში აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციით იყო ნაკარნახევი. იგი რაინდული იდეალებისა და პოეტური ბუნების ადამიანი იყო. ესთეტიკურის, სილამაზის, მშვენიერის პოზიციებიდან აფასებდა ყველაფერს, ასევე განვლო მან თავისი თითქმის სამოცწლიანი არსებობა მშობლიური ხალხის სამსახურში.

## РЕЗЮМЕ

Сборник состоит из следующих исследований:

В труде Нодара Чолокава «Эстетический идеал Ильи Чавчавадзе» с привлечением конкретного литературного материала говорится, что возникновение и формирование основных принципов эстетического идеала Ильи Чавчавадзе связано с мировоззрением демократической части общества. В работе речь идет о периоде развития грузинской литературы, когда под воздействием революции 1905 года намечаются поиски тех эстетических форм, которые в дальнейшем получают закономерное и наиболее полное выражение в творчестве классиков социалистического реализма.

В труде Мурмана Киквадзе «У истоков социалистического реализма» на основании воззрений классиков марксизма-ленинизма рассматривается социалистический реализм, как творческий метод, освещаются его истоки. Автор показывает как утвердились художественные принципы метода социалистического реализма, на каких традициях основывался он, и что было новаторское в нем. Автор труда дает характеристику художественных принципов социалистического реализма и проявления его особенностей на основе анализа раннего творческого наследия М. Горького.

Бено Доборджинидзе в труде «Эстетическое чувство природы в теоретических воззрениях и художественном творчестве Ильи Чавчавадзе» указывает на то обстоятельство, что некоторые аспекты эстетической теории И. Чавчавадзе еще не исследованы существенным образом. Прежде всего, таким аспектом является оригинальное для своего времени понимание эстетического чувства природы. Особый подход со стороны И. Чавчавадзе к решению указанного вопроса заключается в том, что он внес необходимую дифференциацию в понятие объективной действительности, подчеркивая, что «природа вне человека», т. е. природа сама по себе не является объектом непосредственного отношения, эстетического сознания. Эстетическое чувство и сознание ориентированы на определенную сторону общественной жизни, представляя собой ценностно-эстетическую ориентацию по отношению к действительности, а олице-

творенная художественной фантазией природа является способом выражения эстетических идеалов, эмоционального мира человека.

По теме исследования в труде проводятся параллели между И. Чавчавадзе и Важа-Пшавела, выявляются как общие черты, так и оригинальность Важа-Пшавела.

В очерке Г. А. Ломидзе «Взгляды Сергея Месхи на вопросы теории драмы» рассмотрены теоретические воззрения Сергея Месхи о драме; в частности, взгляды о драматическом действии, о характере, о сущности комедии и т. д. В труде оценен его вклад в развитие теории драмы в Грузии во второй половине XIX века.

Р. И. Тагаури труде «Идейная функция художественной детали» на основе анализа конкретных образцов указывает на выразительные особенности детали при различных способах художественного обобщения.

В статье Димитрия Тухарели «Деталь в реалистическом произведении» говорится о природе и функциях деталей в произведениях реалистов. «Типические характеры в типических обстоятельствах», т. е. художественный мир произведения, невозможно создать без «правдивых деталей». Принципы отбора и включения деталей в создаваемое произведение свидетельствуют о принадлежности художника к определенному художественному методу (реализму, натурализму и др.).

В очерке Р. Г. Беридзе «Древнейшая форма грузинского стиха» просодически проанализирован хевсурский стихотворный размер «мтиблური». По утверждению автора, «мтиблური» — логоэдический метр в пределах силлаботоники, соблюдает правило закономерного чередования ударных и безударных слогов, имеет хоренческую цезуру и клаузулу. Такими же типологическими признаками характеризуются мтиульские и хевские стихотворные размеры.

В работе Александра Куридзе «Жанровая специфика очерка» анализируется специфика очеркового жанра, в частности, своеобразие освещения фактов. Отмечается, что в художественном очерке факты представлены в документальном аспекте. Исследуется очерковый сюжет, специфика которого определяется единством документального и идейно-публицистического начала.

---

# ЛИТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ

Сборник

(на грузинском языке)

ТБИЛИСИ

«МЕЦНИЕРЕБА»

1984

დაბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

რეცენზენტები: ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი თ. თევზაძე  
უშტროს მეცნიერ თანამშრომელი პ. იაშვილი

სბ 2449

რედაქტორი ნ. კოლოკავა  
გამომცემლობის რედაქტორი ელ. ბათიაშვილი  
მხატვრული რედაქტორი გ. ლომიძე  
ტექნორედაქტორი ნ. ოკუჩავა  
კორექტორი ე. ჩიხლაძე

გადაეცა წარმოებას 20.7.1983; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 26.11.1984;  
ქაღალდის ზომა 60X90<sup>1/16</sup>; ქაღალდი № 1; ბეჭდვა მაღალი;  
გარნიტურა ვენური; პირობითი საბეჭდი თაბახი 10;  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 8.4;

უე 15481;

ტირაჟი 1200;

შეკვეთა № 3628;

ფასი 1 მან. 30 კაპ.

---

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

---

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Типография АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19