

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
ზოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის
ინსტიტუტი

დიმიტრი იოვანავილი

სატირა და იუმორი თანამედროვე ქართულ რომანებში



თბილისი
„მეცნიერება“
1983

872
83.377
899.962.1.09—7
o 705

წიგნი საგულისხმოა არა მარტო სატირულ-იუმორისტული ასახვის სპეციფიკის გაცნობიერებითა და ქართული საბჭოთა პროზის სატირულ-იუმორისტული ნიმუშების ავტარგიანობის გამორკვევით, არამედ ის აგრეთვე მიზნად ისახავს მხატვრული წარმოსახვის აღნიშნული ფორმების პოპულარიზაციას, მათი დადებითი მოქალაქეობრივი მხარეების ხაზგასმას. წიგნის გამოცემა უეჭველად შეუწყობს ხელს ჩვენი ლიტერატურის კრიტიკული პათოსის ამადღება-გაძლიერებას.

რ ე დ ა ქ ტ ო რ ი პ რ ო ჟ . ზ . მ ი რ ა შ ვ ი ლ ა შ ი

ავტორისაბა

ყოველი საგნის შინაარსს უმთავრესად ამავე საგნის დანიშნულება განსაზღვრავს. თუ ამ დებულებას სადავოდ არავინ მიიჩნევს, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ სატირა და იუმორი სინამდვილის უარყოფითი-სასაცილო მოვლენების ასახვის ერთობ სპეციფიკური ფორმებია, ვინაიდან ისინი ერთიმეორისაგან განსხვავებული ზომიერებით მიზნად ისახავენ ცხოვრების ნაკლოვანებების, ავადმყოფური შემთხვევების მხილებას, მათს დაცივნას, ხელს უწყობენ, იმას, რომ ადამიანებმა კრიტიკულად შეხედონ თავიანთ მოღვაწეობას, ისწავლონ საკუთარი შეცდომების დანახვა და გამოსწორება.

დიდი გამოყენებითი ფუნქციის გამო, სატირა და იუმორი ყოველთვის მონაწილეობდნენ და, რა თქმა უნდა, დღესაც მონაწილეობენ ჩვენი ხალხის, ერის ცხოვრების განვითარებაში. ასახვის ამ ფორმებს, როგორც ზემოთ ვუწოდეთ, მნიშვნელოვანი წვლილი აქვთ შეტანილი ქართული კულტურის საგანძურში. ჩვენი ფოლკლორის ერთ-ერთ ყველაზე ძვირფას ფონდს სატირულ-იუმორისტული ქმნილებები შეადგენენ. სატირული და იუმორისტული ნიმუშებით მდიდარია ქართული სიტყვაკაზმული ლიტერატურა და ხელოვნება.

სატირა და იუმორი შეუცვლელი და უბადლო იარაღია საზოგადოების იმ ძალების ხელში, რომლებიც ახლის მესვეურები არიან და თანმიმდევრულად გამოდინან საკაცობრიო პროგრესისათვის მებრძოლთა როლში. ამდენად, გასაგებია, რომ ჩვენს სინამდვილეში ეს იარაღი ფრიად დიდ პატივშია.

მით უფრო აუცილებელია სატირისა და იუმორის სფეროებთან დაკავშირებული თანამედროვე ლიტერატურის შესწავლა და მეცნიერული კომენტარი. ასეთი მიზნით ნაკარნახევი ერთ-ერთი მოკრძალებული დონისძიების სახით ვთავაზობთ მკითხველს წინამდებარე დაკვირვებებს.

სატირულ-იუმორისტული ასახვის თავისებურებათა დახასიათებისათვის

საკითხი, რომლის განხილვითაც ჩვენი მსჯელობა შეიძლება დაიწყოს, შეეხება სატირისა და იუმორის დამოკიდებულებას მხატვრულ ლიტერატურასთან; შეეხება იმას, თუ რა ნიშნით ენათესაებიან და რით სცილდებიან სატირა და იუმორი სიტყვაკაზმულ მწერლობას.

არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ დასახელებული საკითხის გარშემო აზრთა ერთობ საგულისხმო სხვადასხვაობა სუფევს. კერძოდ, სატირის თავისებურებათა გათვალისწინება ლიტერატურათმცოდნეთა გარკვეულ ნაწილს საფუძველს აძლევს, სინამდვილის ასახვის აღნიშნული ფორმა ლიტერატურის ერთ-ერთ ახალ, ისეთსავე გვარგობად გამოაცხადოს, როგორც, მაგალითად, არის ეპოსი, ლირიკა და დრამა. ამგვარი მიდრეკილება უაღრესად საგრძნობია, თუ გნებავთ, ლ. ი. ტიმოფეევის თეორიულ შეხედულებებში. ხსენებული მეცნიერის განსაზღვრით, „სატირა წარმოადგენს ლიტერატურის გვარს, რომელიც ხასიათდება ჰიპერბოლასა და გაზვიადებაზე დაფუძნებული ტიპიზაციის თავისებური წესით“¹. მოგვიანებით ამავე პოზიციაზე დადგა მწერალი იაკობ ელსბერგიც, რომელიც სატირას განიხილავს არა მარტო როგორც სინამდვილის ასახვის გარკვეულ პრინციპს, არამედ როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთ გვარს².

ძნელია უარცყოთ, რომ სატირას (და ნაწილობრივ იუმორსაც), მართლაც ბევრი რამ ისეთი ახასიათებს, რაც მას საკმაოდ გამოორჩეულ ადგილზე აყენებს მხატვრული ლიტერატურის ფარგლებში. ამიტომ გამოირიცხებული არ არის შესაძლებლობა, რომ ისეთმა, თუ შეიძლება ითქვას, წინადადება, რომელიც ზემოთ დავიმოწმეთ, დროთა განმავლობაში მეტი მომხრე გაიჩინოს... თუმცა უნდა შევნიშნოთ, რომ რამდენიმე არსებითი ხასიათის უხერხულობა ხელს შეუშლის და გააძნელებს მის საბოლოო აღიარებას.

¹ Л. И. Тимофеев, Теория литературы, М., 1948, с. 85.

² Я. Эльсберг, Вопросы теории сатиры, М., 1957, с. 3—4.

პირველი უხერხულობა, რაც მხედველობაში გვაქვს, ის არის, რომ სატირა არ შეიცავს მხატვრული ლიტერატურის გვარის განმსაზღვრელ ყველა თავისებურებას. რას ემყარება, მაგალითად, თეორია ლიტერატურის გვარებად და სახეებად დაყოფის შესახებ? ვკითხვით არისტოტელეს! სტაგირელი ფილოსოფოსის განსაზღვრით, საკლასიფიკაციო ნიშანი ამ შემთხვევაში მდგომარეობს მიბაძვის პრინციპში, იმაში, თუ რა საშუალებით ბაძავს, რას ბაძავს (ე. ი. ასახვის რანაირობიექტს ირჩევს) მწერალი და როგორ რა ხერხით ბაძავს (როგორ ასახავს მის მიერ არჩეულ ობიექტს)³.

ბ. გ. ბელინსკის განმარტებით, გვარებად და სახეებად ლიტერატურის დაყოფა ემყარება იმას, თუ საიდან ამოდის მწერალი სინამდვილის მოვლენათა განსახოვნებისას. თუ სურათში წამყვანია ასახული საგნის გარეგნობა; ამასთან ის, რასაც გარეგნულს ეძახიან, შინაგანსაც გულისხმობს, და თანაც ისე, რომ ეს შინაგანი და გარეგანი ერთმანეთის დამოუკიდებლად, ერთმანეთის გარეშე არ ჩანს, არამედ უშუალო ერთობლიობაში გადმოგეცემენ განსაზღვრულ, თავის თავში დასრულებულ მოვლენას და პოეტი წარმოგვიდგება, თითქოსა და უბრალო მოამბედ, მთხრობლად იმისა, რაც თავისთავად მომხდარა, მაშინ საქმე გვაქვს ეპიკურ პოეზიასთან.

სხვა ვითარებაში, როდესაც ყოველგვარ გარეგან მოვლენას წარმართავს შემოქმედის აზრი და გარეგანი გადმოიცემა, როგორც შინაგან ძალთა მოქმედების შედეგი; როდესაც ის, რაც გარეგნულია, სურათში თავს იჩენს შინაგანის მეშვეობით, როდესაც ეპიკური პოეზიისათვის დამახასიათებელი ობიექტივიზმის ნაცვლად ადგილი აქვს სუბიექტივიზმის ბატონობას, ე. ი. პოეტის პიროვნება არა თუ გაუჩინარებული, არამედ, პირიქით, წინა პლანზეა და ჩვენ ყოველივეს მისი მეოხებით შევიმეცნებთ—საქმე გვაქვს ლირიკასთან.

მესამე ადგილზეა დრამატურგია, რომელსაც ბელინსკი პოეზიის უმაღლეს გვარს და ხელოვნების გვირგვინს უწოდებს: ესაა მხატვრული ასახვის ისეთი შემთხვევა, როცა თანაბარი ძალით და ორგანულ ერთიანობაში ვლინდება ეპიკური პოეზიისათვის ნიშანდობლივი ობიექტივიზმი და ლირიკისათვის დამახასიათებელი სუბიექტივიზმი, „როგორც ეპიკურ პოეზიაში, აქაც აგრეთვე ვითარდება გარკვეული, სხვადასხვა სუბიექტური და ობიექტური ძალებიდან გამომდინარე რეალური მოქმედება. მაგრამ ამ მოქმედებას უკვე არა აქვს წმინდა გარეგნული ხასიათი. აქ მოქმედება, მოვლენა წარმოგვიდგება არა ერთბაშად, არა როგორც მთლიანად მომზადებული, ჩვენთვის მალულ მწა-

³ შტრ: ა რ ის ტ ე ლ ე, პოეტიკა, თარგმ. ს. დანელიასი, თბ., 1944, გვ. 2—3.

რმოებლურ ძალთაგან გამოსული ..., არამედ ჩვენ ვხვდავთ ინდივიდუალური მნებელობისა და ხასიათებიდან ამ მოქმედების დაწყებისა და განვითარების პროცესს. მეორე მხრივ, ეს ხასიათები არ რჩებიან თავიანთ თავში, არამედ განუწყვეტლივ ცხადყოფენ საკუთარ არსებობას და პრაქტიკული ინტერესებით გვიმხელენ საკუთარი სულის შინაგანი მხარეების შინაარსს⁴⁴.

რატომ დაგვიჩრდა არისტოტელეს და ბელინსკის გახსენება? იმისათვის, რომ მათ ჩამოაყალიბეს ლიტერატურის გვარებად დანაწილების ამოსავალი პრინციპები, და ყველას, ვისაც სურს მსჯელობა ლიტერატურის გვარების შესახებ, მოეთხოვება — პატივი სცეს აღნიშნულ პრინციპებს ან მეცნიერულად დასაბუთოს მათი გადასინჯვის, მოდერნიზების საჭიროება.

ახლა მეორე საკითხი: ითმენს თუ არა აღნიშნული პრინციპი ლიტერატურის გვარებს შორის ახალი გვარის სახით სატირის ჩამატებას? პირადად ჩვენ ამ კითხვას უარყოფითად უნდა მივუგოთ, რადგან სატირა სინამდვილისადმი შემოქმედებითი მიდგომისა და ასახვის იმ წესებში, რითაც იგი სარგებლობს, არსებული ლიტერატურული გვარებისაგან რადიკალურად განსხვავებულ ხელშესახებ ნიშანს არ შეიცავს.

არსებითად სატირული ასახვა იმავე პირობებით ხასიათდება, რითაც ლიტერატურის სხვა გვარები. მასში გამორიცხული არაა არც ეპოსისათვის დამახასიათებელი ობიექტივიზმი (ე. ი. სინამდვილის ჩვენება გარეგნული ნიშნების განსაკუთრებული ხაზგასმით, გარეგნულში შინაგანის ჩართვით პოეტის პიროვნების გამოჩენის გარეშე), არც ლირიკისათვის თავისებური სუბიექტივიზმი (ე. ი. შინაგანის მეშვეობით ჩვენება გარეგნულისა, როცა პოეტის პიროვნება განსაკუთრებული ფუნქციით არის დაყენებული მკითხველის წინაშე, როცა მწერლის თვალთახედვა გადამწყვეტია ასახულის მართებულად შემეცნებისათვის) და არც ისეთი შემთხვევები, როცა, დრამატურგიის მსგავსად, პოეტი სინამდვილის დანახვისა და ასახვისათვის ეპიკურ ხერხსაც იყენებს და ლირიკულსაც.

აღნიშნული მოსაზრების დამამტკიცებელი ისიცაა, რომ სატირული ნაწარმოები გვაქვს როგორც ეპოსში (სატირული რომანი, მოთხრობა, სატირული მხატვრული ნარკვევი და ა. შ.), ისე ლირიკაში (ვ. მაიაკოვსკის, დ. ბედნის და სხვათა ლექსები). რაც შეეხება დრამატურგიას, სატირითა და იუმორით თითქმის მთლიანად არის გამსჭვავ-

4 В. Г. Белняский, Избр., т. I, М., 1959, с. 475—476.

ლული ამ გვარეობის ისეთი ერთ-ერთი ყველაზე ძირითადი ფორმა, როგორცაა კომედია⁵.

მეორე გარემოება, რასაც გვინდა ხაზი გავუსვათ, გახლავთ შემდეგი: ლიტერატურის ცალკე გვარად სატირის გამოცხადება გამოიწვევს იმას, რომ ზოგი ცნობილი ნაწარმოები ორი სხვადასხვა გვარის კუთვნილება განდება. მაგალითად, გოგოლის „მკვდარი სულები“, როგორც პოემა-რომანი, ებოსში ითვლება. ამავე დროს კი დასახელებული ნაწარმოები სატირული თხზულებაა, რის გამოც იგი სატირულ გვარსაც უნდა მიეკუთვნოს ასევე ითქმის კომედიაზე, ჟანრობრივი სპეციფიკით კომედია უფლებამოსილია დრამატურგიას ეკუთვნოდეს. იმ მიზეზით კი, რომ კომედიების მნიშვნელოვანი ნაწილი სატირას შეიცავს, ეს ჟანრი სატირაში უნდა გადავიდეს. ხოლო თუ ეს მოხდა, მაშინ კომედიის ჟანრი ორ სკამზე მჯდომი კაცის უხერხულობაში შეიძლება აღმოჩნდეს.

მესამე გარემოება: თუ სატირას დამოუკიდებელ ლიტერატურულ გვარად მივიჩნევთ, მაშინ როგორ მოვიქცეთ იუმორის მიმართ? ხომ მიზანშეწონილი არაა, რომ ახალ გვარს ვუწოდოთ სატირისა და იუმორის გვარი, ან, იქნებ, სატირის გვართან ერთად იუმორის გვარიც ცალკე დავაფუძნოთ? მაგრამ ერთობ შორს ხომ არ წავალთ, — ახალი გვარების შემოღების საკითხში თუ ასერიგად დამთმობი ვიქნებით?⁶ ის მეცნიერები, რომლებიც წინადადებას აყენებენ ლიტერატურის ცალკე გვარად სატირის გამოცხადების შესახებ, ამ საკითხებს აღარ ეხებიან.

როგორც უკვე აღინიშნა, სინამდვილის უარყოფითი მხარეების კრიტიკული ჩვენება სატირისა და იუმორის თვისებაა.

თუმცა ეს არ ნიშნავს, თითქოს აღნიშნული თვისებით მხოლოდ სატირულ-იუმორისტული თხზულება ხასიათდება, როგორც ცნობილია, ცხოვრების უარყოფითი მოვლენები აისახება არა სატირულ და არა იუმორისტულ ნაწარმოებებშიც. გაეიხსენოთ თუნდაც მთელი

⁵ რაკი კომედია ვახსენებ, იმასაც ვიტყვით, რომ კომედიის ჟანრთან ერთად სატირამ ფეხი მოიკიდა თითქმის მაშინვე, როგორც კი საერთოდ მხატვრული ლიტერატურის არსებობა დაიწყო. ყოველ შემთხვევაში ფაქტია და ვერაინ უარყოფს, რომ ლიტერატურის თეორიის ფუძემდებელი არისტოტელე, ჰომეროსის ეპოსზე ან ესქილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს ტრაგედიებზე არა ნაკლებ იცნობდა არისტოფანეს სატირულ კომედიებს. ამდენად, თუ სატირა იმას იმსახურებს, რომ ცალკე გვარად ყოფილიყო გამოყოფილი, ამ საქმეს სხვებზე აღრე თავად სტაგირელი ბრძეხი შენიშნავდა.

⁶ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ახალი გვარების დაფუძნებას ბევრი მოშტრე ჰყავს. მაგალითად, ცნობილია, რომ ლიტერატურათმცოდნეთა მნიშვნელოვანი ნაწილი მოითხოვს რომანის ჟანრის ცალკე გვარად გამოცხადებას.

კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურა და მისი წარმომადგენლები ბალზაკი ყოველ თავის ქმნილებაში უმთავრესად გვესურათებს თავისი დროის იმ ადამიანებსა და ისეთ ვითარებას, რომელნიც მას, მათი ისტორიული განწირულობისა და უპერსპექტივობის გამო, ათვალისწინებული ჰყავდა. მიუხედავად იმისა, რომ პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი მრწამსით ეს ადამიანები უცხონი როდი იყვნენ მწერლისათვის (გაეიხსენოთ ფ. ენგელსის მიერ აღნიშნული ფაქტი, რომ ბალზაკი ლეგიტიმისტი იყო)⁷. ლევ ტოლსტოის რომანებში წმირია XIX საუკუნის საზოგადოებრივი ცხოვრების, რომანოვთა ბატონობაში მყოფი რუსეთის ავადმყოფური მხარეების ჩვენება ..., მაგრამ ყოველივე ამის მიხედვით არ შეიძლება ვილაპარაკოთ ბალზაკის ან ტოლსტოის შემოქმედების სატირულ-იუმორისტულ ტენდენციებზე, ვინაიდან კრიტიკა, რასაც მათს მხატვრულ ტილოებზე დიდი ადგილი აქვს განკუთვნილი, იგივე როდია, რაც სატირა. როგორც დიდი რუსი ფილოსოფოსი ნ. გ. ჩერნიშევსკი შენიშნავდა, „ცნება „კრიტიკული“ უფრო ფართოა, ვინემ „სატირული“. სატირული მიმართულება განსხვავდება კრიტიკულისაგან, როგორც მისი უკიდურესობა“⁸.

მხატვრული ნაწარმოების სატირულ-იუმორისტული ასპექტები რომ დავადასტუროთ, საჭიროა მხედველობაში მივიღოთ არა მარტო ის, რომ ეს ნაწარმოები კრიტიკულად გამოხატავს საზოგადოების იურიდიული და ზნეობრივი კანონების თვალსაზრისით უარსაყოფ გარემოებებს, არამედ ისიც, თუ როგორი სახით ავლენს ამ კრიტიკას შემოქმედი. თუ მწერალი თავს არიდებს მის მიერ ასახული საზოგადოებრივი ნაკლოვანებებისადმი საკუთარი კრიტიკული დამოკიდებულების ხაზგასმას, ავადმყოფური ვითარების საწინააღმდეგო განწყობილებების აქცენტირებას, მაშინ უფრო მეტად საქმე გვაქვს სინამდვილის ჩვეულებრივ „ობიექტურ“ სურათთან და ძირითადად ასეთი იყო კიდეც როგორც ბალზაკის და ტოლსტოის, ისე საერთოდ კრიტიკული რეალიზმის სხვა თვალსაჩინო წარმომადგენლების შემოქმედება.

აღნიშნული მხრით სატირა და იუმორი დიამეტრალურად საპირისპირო მონაცემებით ხასიათდება. ასახავს რა უარყოფას, სატირიკოსი სრულებითაც არ მალავს, არამედ, პირიქით, აშკარად ცხადყოფს, რომ ოპოზიციურად უყურებს მის მიერ გამოხატულ მანკიერებებს.

7 კ. მარქსი, ფრ. ენგელსი, რჩ. წერილები, თბ., 1948, გვ. 447.

8 Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 3, с. 18.

აღძრული საკითხის გარკვევის თვალსაზრისით, მიზანშეწონილია მცირე დაკვირვებანი ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაზე. საქმე ის არის, რომ XIX საუკუნის ქართულ კლასიკურ მწერლობაში, ილიამ კრიტიკულად წარმოსახა ბატონყმობის დროინდელი სინამდვილე. მაგრამ ძნელი დასანახი როლია, რომ ამ სინამდვილისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების პრინციპი იდენტური არ არის, მაგალითად, ერთი მხრივ, „გლახის ნაამბობში“ და, მეორე მხრივ, „აკაცია ადამიანი?!" პირველ ნაწარმოებში მწერალი შედარებით უფრო ობიექტურია, „მიუღვამელია“ მის მიერ წარმოჩენილი ადამიანების მიმართ. რასაკვირველია, „გლახის ნაამბობში“ მკითხველი იოლად ჰხედავს აესაც და კარგსაც, მტყუანსა და მართალს; ჰხედავს დათიკოს უზნეობას და გაბროს, თამროს, პეპიას უდანაშაულობას, მაგრამ დასახელებული თხზულების პერსონაჟთა სიაყვარგის ასეთი დანახვა თითქოს მწერლის განსაკუთრებული ჩარევის გარეშე, თითქოს მისდაუნებურად ხდება. მხატვარი აქ თითქოს ისე გადმოგვცემს ცხოვრებას, როგორც საარკვეში ასახულს; თავისი მსჯავრის, შელამაშების ან ზედმეტი გაშარკების გარეშე.

„აკაცია ადამიანი?!“ სხვაგვარი მსჯელობის საბაბსა და საფუძველს იძლევა. ავტორი აქ არამარტო ხატავს სინამდვილის რეალისტურ სურათს, არამედ ცხოვრების ნაკლოვანებათა კომიკური გაზვიადებით აშკარად აჩვენებს, ასახული მოვლენებისადმი თავის შეურიგებელ დამოკიდებულებას; ცხადყოფს რომ ყველა ეს ლუარსაბები, დარეჯანები, სუტკნეინები მყრალი ჭაობის ბინადრებია, ცხოვრების ისეთი სიმანინჯეებია, რომელიც ძირშივე უნდა აღიკუთოს.

როგორც აღნიშნულიდან გამომდინარეობს, სატირულ-იუმორისტული ნაწარმოების თავისებურება, უწინარეს ყოვლისა, ისაა, რომ მასში აშკარად ჩანს უარყოფითის საწინააღმდეგო კრიტიკა, მაშინ, როცა კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა ქმნილებებში აღნიშნული კრიტიკა შეფარვით, შენიღბულ ხასიათს ატარებს. სატირაში ყველაფერი წარმოგვიდგება მწერლის განცდების, მისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური თვალსაზრისის გათვალისწინებით; ყველაფერი აისახება ისე, როგორც იგი შეიმეცნა და შეაფასა შემოქმედმა თავის მსოფლმხედველობასთან, ინტელექტთან დაკავშირებით. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სატირულ-იუმორისტული ნაწარმოები სინამდვილის უარყოფითი მოვლენების სურათთან ერთად შეიცავს იმ შეხედულებებს, მოსაზრებებს, რომლებიც ავტორს აღნიშნული მოვლენების საწინააღმდეგოდ, მათ გასაკიცხად, დასაგმობად გააჩნია⁹.

⁹ მწერლის ტენდენციების შეუფარავი გამოხატვის ანუ ე. წ. მხატვრული ობიექტივიზმის ნაკლებობის გამო, ჰეგელი აღმაცერად უყურებდა სატირას. მისი 'შეხე-

ასახული სინამდვილის არაჯანსაღი მოვლენების საწინააღმდეგო თვალსაზრისის, უარყოფითის უარსაყოფი ტენდენციების გამოხატვა თუ გამოთქმა თითოეულ მწერალს თავისებურად შეუძლია. სატირისა და იუმორის ყოველი ოსტატი ამ ამოცანას მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობის კვალობაზე წყვეტს. ისე, რომ ამ შემთხვევაში რაიმე წინასწარ შემუშავებულ რეცეპტებს, რა თქმა უნდა, აზრი არ აქვს, ხოლო, თუ იმ გამოცდილებას გავითვალისწინებთ, რაც აღძრული საკითხის გარშემო მხატვრული ლიტერატურის პრაქტიკაში შეინიშნება, შეიძლება ვთქვათ შემდეგი:

1. სატირულ-იუმორისტულ ქმნილებაში ასახული უარყოფითი-სადმი კრიტიკული განწყობილების გამოხატვის ყველაზე გამართლებული და თანაც გავრცელებული ხერხია ასახვის ობიექტის ჩვენება მისი არსებობის კანონზომიერების გამომრიცხველ წინააღმდეგობებთან დაკავშირებით. სახელდობრ, უარყოფითი პერსონაჟის ისეთი მოქმედების განსაკუთრებული აქცენტირებით, რომელიც მოქმედი პირის მიერ დასახული მიზნის გამბათილებელი შედეგით თავდება.

რასაკვირველია, სიტყვა მიზანი წინარე მსჯელობაში ერთობ განსაზღვრული პირობით იხმარება. საქმე ის არის, რომ: ა) სატირულ ან იუმორისტულ ნაწარმოებში წარმოდგენილ უარყოფით პერსონაჟს ძალიან ხშირად არცა აქვს მოქმედების გარკვეული მიზანი (ყოვლად უმიზნოა, მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძის არსებობა. როგორც თვითონ მწერალი შენიშნავს, ლუარსაბი ცხოვრობდა იმისათვის, რომ ეჭამა, და არა პირიქით). ბ) იმ შემთხვევაშიც, როცა სატირული პერსონაჟი რაღაც მიზნით ხელმძღვანელობს, ეს უკანასკნელი მოკლებულია გონიერულობას. რა შეიძლება ვთქვათ, მაგალითად, ნ. გოგოლის „მკვდარი სულების“ პერსონაჟთა მიზანდასახულობაზე? რა ანგარიშით დაეძებებს და ყიდულობს ჩიჩიკოვი ყმა გლეხებს, რომლებიც უკვე ცოცხალთა შორის არ არიან და რომელთაგან ჭკუათმყოფელი ადამიანი აღარავითარ სარგებლობას აღარ შეიძლება მოელოდეს? ჩიჩიკოვს უნდა დაიხმოს სულების, რამდენადაც შეიძლება, დიდი რაოდენობა, რათა თავი წარმოადგინოს ერთ-ერთ ყოვლისმძლე მებატონედ. მაგრამ ასეთი მიზანი უმნიშვნელოდ ცოტაა იმ წვალებასა და დამცირებასთან შედარებით, რისი გადატანაც ჩიჩიკოვს უხდება. ან, რაღა შორს წავიდეთ, რა მიზანი აქვს პ. კაკაბაძის კომედიის

დღეებით, იმდენად, რამდენადაც სატირაში გამოხატულებას პოულობს არა გრძობა, არამედ საყოველთაო წარმოდგენები სიკეთესა და შინაგანად აუცილებელზე, ის არ ქმნის არც ნამდვილ პოეზიას და არც ხელოვნების ნამდვილ ნაწარმოებს (შდრ. Гегель, Эстетика, т. 2, М., 1963. с. 225.

„გმირს“ ყვარყვარე თუთაბერს? — მას სწადია დიდი მოიჯარადრე გახდეს, სურს რევოლუციის შემწეობით ექსპლუატატორად მოველინოს ხალხს, მაშინ, როცა ამ რევოლუციამ ბოლო მოუღო ყოველგვარ ექსპლოატაციას. ასეთი ვითარების ფონზე კი ყვარყვარეს „მიზანს“ სრულებით არავითარი გამართლება და ფასი არ აქვს.

როგორც აღნიშნულით დასტურდება, სატირული თხზულების პერსონაჟი მიზანს ან სრულებით არ ისახავს, ან, თუ ისახავს, ის იმდენად უსუსურია, რომ ამ მიზნის შესაბამისი მოქმედება პერსონაჟს წარმატებას ვერ მოუტანს.

გამორიცხული არაა ისეთი შემთხვევებიც, როცა სატირულ მოქმედ პირს საკმაოდ აწონ-დაწონილი მიზანი ჰქონდეს. გავიხსენოთ, მაგალითად, ტარტიუფი მოლიერის ცნობილი კომედიიდან ან შაილოკი შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრიდან“. ორივეს თავისი სიავის შესაფერისი მიზანი აქვს, მაგრამ, როგორც ვიცით, მათი მოქმედება არც თუ ზედმიწევნით შეესაბამება აღნიშნულ მიზნებს და, ამის გამოც, ეს მოქმედება დასახულ მიზანთა საწინააღმდეგო, ისეთი შედეგებით თაედება, რასაც გარდუვლად მოსდევს მოქმედ პირთა გასაკიცხისიცილით გამოხატვა.

2. უარყოფითისადმი ოპოზიციური განწყობილების გადმოსაცემად სატირულ-იუმორისტულ ნაწარმოებში არა იშვიათად მიმართავენ ე. წ. განსჯას; ისეთ გარემოებას, როცა ავტორი პირდაპირ გვამცნობს მხატვრულად წარმოდგენილი ვითარებისადმი თავის უარყოფით დამოკიდებულებას. ამგვარი, განსჯის ფუნქციის მქონე, ასახული უარყოფითისადმი ავტორის ოპოზიციური დამოკიდებულების შინაარსში გასაცნობიერებელი ადგილები საკმაოდ ხშირია „კაცია ადამიანში?“ დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში, დ. შენგელაიას „ბათა ქეჩიაში“, აკ. ბელიაშვილის იუმორისტულ ნაწარმოებებში, ნ. ლუმბაძის რომანებში

დეტალებს, რომელთაც მნიშვნელობა აქვთ უარყოფითის საწინააღმდეგო ავტორისეული ტენდენციის გამოსახატავი ფორმების დასახასიათებლად, აღარ გამოვუდგებით და მსჯელობას გავაგრძელებთ იმის გარშემო, თუ როგორი შეიძლება იყოს ძირითადად და უმთავრესად სატირის სტილი, რაც უშუალოდ ენმაურება ჩვენ მიერ დასმულ საკითხებს. უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, ჩვენი სურვილია გავარკვიოთ, თუ როგორი საშუალებებით უნდა იმოქმედოს სატირიკოსმა მისი შემოქმედებითი მიზნების სარეალიზაციოდ. რა არის ის მთავარი და უებარი იარაღი, რომლითაც სატირა გმობს მის მიერ ასახული სინამდვილის უარყოფით მხარეებს? — კომიზმი, აი,

ერთადერთი პასუხი, რომელიც პირდაპირ შეესაბამება დასმულ საკითხს.

ის, რაც ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, — ჯერ ერთი, უგნური პერსონაჟის მოქმედება უმიზნოდ, ან ისეთი მოქმედება, რომელიც მიზანს არ შეესაბამება და მიზნის საწინააღმდეგო შედეგით თავდება, ნამდვილად სხვას არას მოასწავებს, თუ არა კომიკურ სიტუაციას, პერსონაჟის საჩოთირო და სასაცილო მდგომარეობაში ჩაყარდნას, ზაც ამავე პერსონაჟის არასრულფასოვნობის უეჭველი ნიშანი შეიძლება იყოს. მეორე, როცა აღვნიშნავეთ, რომ მწერალი მის მიერ განსახონებული მანკიერებისადმი უარყოფით დამოკიდებულებას გადმოგვცემს ე. წ. განსჯის წესით — სხვადასხვა ხასიათის გადახვევებით, — ამას მაშინ აქვს სასურველი ეფექტი, როცა იგი კომიკური ელემენტის გამოყენებით ხდება, ე. ი. როცა სატირიკოსი ცდილობს დაგმოს უარყოფითი ან გააცხვოს ნაკლოვანი, ამ უკანასკნელის უგნურების, წინდაუხედაობის და ისეთი შეცდომის ხაზგასმით, რომელიც ყველას როდი ახასიათებს და, ამიტომ, სასაცილოა; როცა მხატვარი ახერხებს პატივი დასდოს მკითხველს თუ მაყურებელს და მალა დააყენოს იგი ნაწარმოებში ასახულ უარყოფითთან შედარებით, გააცინოს ამ უკანასკნელის მისამართით

ამგვარად, ყოველი უარყოფითის ასახვაში, მის ისე გაგებაში, როგორც ეს თავად ავტორს აქვს ნაგულისხმევი, აუცილებლად ჩართული უნდა იყოს, უნდა მონაწილეობდეს კომიკური ელემენტი. ამ პირობის გარეშე სატირა და იუმორი ის ვერ იქნება, რაც არის და რაც უნდა იყოს.

წინარე მსჯელობა ზედმიწევნით შეესატყვისება არა მარტო ტრადიციულ გაგებას სატირისა და იუმორის არსისა, არამედ ამ უკანასკნელის საერთო შინაარსს და, ამის გამო, თითქოს დაეჭვებას და დაეხსნას არ უნდა იწვევდეს.

აქვე გვინდა დავუმატოთ, რომ ლიტერატურის ისტორიაზე დაკვირვებით აღნიშნული ტრადიციების საწინააღმდეგო შემთხვევებსაც არა იშვიათად შევნიშნავეთ. შორს აღარ წავალთ და გავიხსენებთ იმ მდგომარეობას, რასაც ადგილი ჰქონდა ოციანი წლების რუსულ საბჭოთა პროზაში.

როგორც ფიქსირებულია სპეციალურ ლიტერატურაში¹⁰, აღნიშნული პერიოდის რუსულ საბჭოთა პროზაში საკმაოდ მომრავლდა

10 შტრ: Л. Ф. Ершов, Советская сатирическая проза 20-х годов, М.—Л., 1960, с. 262—264.

ისეთი ნაწარმოებები, რომელთა მოსახსენებლად ჩვეულებრივად გამოიყენება ტერმინი „რომანი — სატირა“.

ამ სახის ნაწარმოებში დამახასიათებელია უარყოფითის ისე მხილება, რომ აღნიშნული მხილებისათვის გამოყენებული არაა კომიზმი, ე. ი. მხილება, როგორც იტვიან, მშრალი და რიტორიკულია. რომან-სატირის ავტორები ვერ მალავდნენ თავიანთ განრისხებასა და სიძულვილს ცხოვრების სიმანჩნჯეების დასაგმობად, მაგრამ მათ ნაწარმოებებში არ ჩანდა კომიზმი, როგორც კრიტიკის ფორმა და მისი გამოხატვის საშუალება.

ე. ი. ბევრი რომ არ გაეაგრძელოთ, რომან-სატირის სახით ჩვენ საქმე გვექონდა უარყოფითის ისეთ ასახვასა და მხილებასთან, რომელსაც კომიზმი არ ახასიათებს¹¹.

მაგრამ, თუ ასეა, რაღა აუცილებელია ამ რომანებს ვუწოდოთ სატირა? სატირა და იუმორი ხომ მხოლოდ იმ შემთხვევაში უნდა ვიგუვლოთ, როცა მხილების პროცესში კომიკური ელემენტი მონაწილეობს; როცა ესა თუ ის უარყოფითი სააშკარაოზე გამოტანილია არა უბრალოდ, არამედ დაცინვით, როცა ცხოვრების ავადმყოფური შემთხვევები დალახვრულია სიცილით¹².

¹¹ ჩვენი აზრით, ტერმინის — „რომანი-სატირა“ — გავრცელებას დასაბამი მისცა ა. ლუნაჩარსკის ნაწარმოებმა — „ქალაქი ილიძემს“, რომელსაც სათაურქვეშ სწორედ აღნიშნული სიტყვები ჰქონდა წარწერილი.

სხვათა შორის უნდა შევნიშნოთ, რომ ლუნაჩარსკის დასახელებული რომანიც ზედმიწევნით ჰქავს ჩვეულებრივ „რომან-სატირას“, ე. ი. იგი შეიცავს არაკომიკურ, არაიუმორისტულ კრიტიკას ასახული სინამდვილის ნაკლოვანებების მისამართით.

ნათქვამს უნდა დავსძინოთ, რომ „სატირა“ კომიზმის გარეშე სრულებითაც არ იყო შემთხვევითი და იშვიათი გამოჩაყლისი. როგორც ხაზგასმულია ა. ვულისის „სიცილის ლაბორატორიაში“, ზოგ ლიტერატორთა (ე. ბლიუმი და სხვ.) თაოსნობით „სიცილის წინააღმდეგ“ ეგრეთ წოდებულ სქელკანიან, „შკაცრად სერიოზულ მოქალაქეთა“ საგანგებო მოძრაობაც კი დაიწყო. „სიცილი ჩვენს დროში“ ველარ იხვირებს, სატირა არ შეიძლება იყოს სასაცილო“ — გაიმძაბოდნენ ეს მოქალაქეები. უარყოფითის ასახვა და მხილება კომიკური ელემენტის გამოყენებლად — ასე წარმოედგინა სატირა ერთ დროს საბჭოთა ლიტერატურის ცნობილ თეორეტიკოსს ლ. ტრიოფეევს (შდრ: მისი Теория литературы, М. 1948, с. 85. თავის დროზე აღნიშნული ტენდენციის გავრცელება-განვითარებას წინ აღუდგნენ თანამედროვე სატირის ისეთ ოსტატები, როგორცაა ვ. მაიაკოვსკი, ი. ილფი. ევ. პეტროვი და სხვანი (А. Вулис, В лаборатория смеха, 14, 1966, с.7—8.)

¹² ლ. ვრშოვი, რომელსაც ეკუთვნის ოციანი წლების სატირული პროზის საგანგებო დასახათება, აღნიშნავს: „ჩვენ კარგად გვესმის, რომ სერიოზული (არაკომიკური — დ. ი.) ფორმით გამოთქმული მხილება არ არის სატირა. მაგრამ 20-იანი წლების დასაწყისში ასეთ ფორმას სატირად მიიჩნევდნენ“ (Л. Ершов, Советская сатирическая проза 20-х годов, с. 264).

ეგების მიზანშეწონილი აღმოჩნდეს, რომ ასეთ ნაწარმოებებს მამხილებლური ან სხვა რაღაც ამის მსგავსი ვუწოდოთ და არა სატირად ვგონებთ, ასეთი წინადადების მიღება-აღიარება არ დაგვაშორებს, არამედ უფრო დაგვაახლოებს ჭეშმარიტებასთან¹³.

როგორც ვგვონია, სატირის არსენალიდან კომიზმის გამოკლების ცდა, რაც ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობის ზოგი წარმომადგენლის პრაქტიკაში შეინიშნებოდა და ღღესაც მეორდება, გამომდინარეობს არა მარტო იმის შიშიდან, თითქოს ჩვენს ნაკლოვანებებზე დაცინვა დაგვამცირობს, პრესტიჟს შეგვილახავს მტრის წინაშე (როგორც ა. ვულისი მიუთითებს, ასე ფიქრობდა ბლიუმი), არამედ კომიზმის მნიშვნელობის დაეწრობული გაგებიდანაც. ზომ არიან ლიტერატურულ საქმესთან დაკავშირებული ადამიანები, რომელთაც შეცდომით მიაჩნიათ, თითქოს ისეთი სერიოზული ღონისძიებებისათვის, როგორცაა ჩვენი საზოგადოების უარსაყოფ მანკიერებათა დაგმობა, სიცილის გამოყენება მთლიანად გამართლებული არაა. ეს ადამიანები ხელაღებით ზღუდავენ სიცილის, როგორც უარყოფითის წინააღმდეგ და მის დასაგმობად შემართული იარაღის მოქმედების არეს. მათი შეხედულებით, კომიზმი ეგუება მხოლოდ იუმორს, რითაც, მაგალითად, მწერალი ანგარიშს უსწორებს ცხოვრების წერილმან ნაკლოვანებებს. რაც შეეხება სატირას, მას საქმე აქვს იმგვარ სიავესთან, ბოროტმოქმედებასთან, რაც ვითომ სერიოზული განრისხების საბაბი უფროა, ვინემ დაცივნისა.

წარმოდგენილ მსჯელობას თუ გაეიზიარებთ და დაეყრდნობით, უნდა მივიჩნიოთ, რომ კომიზმის, სიცილის სარბიელი განისაზღვრება ისეთი ადამიანებითა და საქციელით, რომლებსაც საზოგადოება მსუბუქი იარაღით შეუძლია გაუმკლავდეს. ასეთი მოსაზრება კი ძირშივე მცდარია. კომიზმი, როგორც მისი ჩასახვისა და განვითარების ისტორიის მეცნიერული გათვალისწინებით დასტურდება, უაღრესად ქმედითი საშუალებაა ყველა ჯურის ანტისაზოგადოებრივ ელემენტებთან საბრძოლველად, სულერთია, ნაკლებად მნიშვნელოვანი იქნებიან ეს ელემენტები, თუ გამოსარჩევი იქნებიან ისინი თავიანთი ავგულობითა და ბოროტმოქმედებით, უწყინარ წკიპურტებს იმსახურებენ ისინი მცირე შეცდომების გამო, თუ განრისხებისა და სამკვედრო-სასიციოცხლო თავდასხმის ღირსნი არიან გამოუსწორებელ-გამოუსყიდველი დანაშაულისათვის.

¹³ აღძრულ საკითხზე დაფიქრება და რომელიმე მხრით მისი გადაწყვეტა იმპროვიზაცი არის აუცილებელი, რომ არა მარტო ქართულ, არამედ ჩვენს მოძმე საბჭოთა ხალხების მწერლობაშიც ერთობ ჩვეულებრივი გახდა მამხილებელი ბათოსის ნაწარმოებები, რომელთაც, თამამად შეიძლება ითქვას, ცოტა აქვთ საერთო ნამდვილ სატირასთან და იუმორთან.

კომიზში, სიცილი ყოვლისმძლე, გამანადგურებელი ძალაა და, ამიტომ, იგი ერთნაირად ეფექტურად შეიძლება მომარჯვებულ იქნეს როგორც იუმორისტულ ნაწარმოებებში გამოხატული პერსონაჟის წინააღმდეგ, ისე სატირულ თხზულებაში ასახული შედარებით უფრო საშიში ანტისაზოგადოებრივი ძალების შესაჩვენებლად. ეს მოსაზრება ზედმიწევნით დასტურდება როგორც მსოფლიო ლიტერატურის გამოჩენილ სატირიკოსთა პრაქტიკით, ისე იმ გამონათქვამებით, რომლებიც სატირისა და კომიზმის თანაარსებობის საკითხებს შეეხება¹⁴.

გარდა ამისა, თუ დავიჯერებთ, რომ კომიზში მხოლოდ იუმორისტული თხზულების დამახასიათებელი ნიშანია და არა სატირისა, როგორც შეცდომით ჰგონია ზოგ ფილოლოგს, მაშინ გამოდის, თითქოს ყველა ის ქმნილება, რომლებშიც უარყოფითის მისამართით გამოხატული კრიტიკა კომიზმს შეიცავს, მათ შორის გოგოლის, შჩედრინის ნაწარმოებები, ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?“ და სხვანი, იუმორისტულის ფარგლებს ვერ სცილდებიან. ეს კი ძნელი დასამტკიცებელია.

იმ საკითხიდან, თუ როგორი დოზით არის გამოყენებული ნაწარმოებში კომიკური ელემენტი უარყოფითი თვისების მქონე ადამიანის თუ მოელენის გასაკიცხავად და დასაგმობად, გამომდინარეობს საბჭოთა სატირულ-იუმორისტული რომანების ერთ-ერთი კლასიფიკაცია.

აღნიშნული კლასიფიკაციის ავტორის ლ. ვრშოვის განსაზღვრით, ოციანი წლების საბჭოთა ლიტერატურაში, კერძოდ რუსულ მწერლობაში, რომანთა რამდენიმე დაჯგუფება შეინიშნება. პირველ ჯგუფს შეადგენენ არა სატირული რომანები, რომლებშიც უარყოფითის მხილებას და მასთან დაკავშირებულ კომიზმს არა ძირითადი და წამყვანი მნიშვნელობა, არამედ ეპიზოდური, მეორე ან მესამე ხარისხოვანი ფუნქცია შეიძლება ექნეს. ასეთი რომანის ნიმუშად მკვლევარი მოიხსენიებს მ. შოლოხოვის „გატეხილ ყამირს“, რომელშიც პაპა შჩუკარის „არასრულფასოვნობა“ გამომზეურებულია იუმორისტულად და ხანაც ისე, რომ ამ იუმორს პერიფერიული ადგილი აქვს განკუთვნილი ნაწარმოების სიუჟეტში.

რომანების სხვა ჯგუფს ლ. ვრშოვი სატირულს უწოდებს. მისი მოსაზრებით, „აქ სინამდვილის სატირული გააზრების ზემოქმედება იმდენად ღრმაა, რომ ის განსაზღვრავს ნაწარმოების მთელ სტრუქტურას, მის სპეციფიკურ ჟანრობრივ იერს“¹⁵.

14 Н. В. Гоголь, О литературе, М., 1952, с. 284; И. Шедрин (Салтыков), Писем. собр. соч., т. 13, с. 270; Герцен, Звоиия, т. 3—4, с. 393.

15 Л. Ф. Ершов, Советская сатирическая проза 20-х годов, с. 262.

სატირული რომანი, დასახელებული კლასიფიკაციის თანახმად, ხასიათდება თანამედროვე საზოგადოების უარყოფითი ელემენტებისა და შემთხვევების ისეთი დასურათებით, როდესაც მწერალი შეურიგებლად არის განწყობილი მის მიერ ასახული ტენდენციებისადმი, ამხელს ცხოვრების ავადმყოფურ მხარეებს კომიკურად, ე. ი. ცხადყოფს ასახულისათვის ნიშანდობლივ წინააღმდეგობებს, რაც ერთობ სასაცილოა, და გმობს მათ.

სოციალისტური საზოგადოებისადმი მტრულად განწყობილი ელემენტები სიცილის მახვილით არიან დალაზერული ილია ილფისა და ევგ. პეტროვის თხზულებებში კომბინატორ ოსტაპ ბენდერის შესახებ, რომლებშიც ერთნაირად დიდი მოწოდების სიმძლავრეა, როგორც მხატვრული მხარე, ისე მწერლის იდეურ-საზოგადოებრივი პოზიციების კომიკურ ასპექტში გამომზეურება.

მხილების დაკავშირება კომიკურ ელემენტთან, სიცილთან, ე. ი. მხატვრული ასახვისათვის სატირული ელფერის მინიჭება, იმითაც არის მიზანშეწონილი, რომ მკითხველი წინასწარ გამზადებული სახით როდი მიიღებს მისი ინტერესებისა და ყურადღებისათვის ნაგულისხმევ ლიტერატურულ პროდუქციას, არამედ იგი დგება საჭიროების წინაშე იმოქმედოს, შეუფარდოს თავისი ინტელექტი ასახულს და გაიგოს ეს უკანასკნელი საკუთარ ემოციურ შესაძლებლობათა კვალობაზე.

ეს ნიშნავს, რომ სატირული თხზულების მიმართ მკითხველი იგულისხმება, როგორც თავისებური თანავეტორი. იმის შესაბამისად, თუ რამდენად დაჯილდოებულია ის იუმორის ბუნებრივი ნიჭით და როგორ განუვითარებია მას ეს ნიჭი თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილების და ინტელექტუალური წვრთნის შედეგად, მან თავისებურად უნდა აღიქვას და შეიმეცნოს სატირიკოსის კალმით მოხაზული თითოეული სურათი, ყოველი დეტალი.

ჩვენ ერთობ მიჩვეული ვართ სატირისა და იუმორის ერთად დასახელებას, მაგრამ საქმეში ყველაზე ნაკლებად ჩახედული მკითხველიც კი გრძნობს, რომ სინტაგმურად დაკავშირებული აღნიშნული სიტყვები სინონიმები არაა, რომ სატირა მთლიანად იმას არ ნიშნავს, რასაც იუმორი და, პირიქით. ეს ნამდვილადაც ასეა, სატირა და იუმორი შინაარსობრივად ავსებენ ერთმანეთს. ორივე რაღაც საერთოს

საკირთა შევნიშნოთ, რომ დასახელებულ კლასიფიკაციაში ოციანი წლების რომანების ერთ-ერთ ჯგუფს შეადგენენ ის ფსევდოსატირული, ე. წ. „რომანული“ რომანები, რომელთა შესახებაც ზემოთ ვისაუბრეთ.

გვანიშნებს. ცალკე აღებულად სატირით ამ საერთოს ერთი ნაწილია დასახელებული, იუმორით კი — მეორე, სხვა ნაწილი. პირდაპირ და კონკრეტულად რომ ვთქვათ, „მწვავე დაცინვა სატირას წარმოადგენს, ხოლო მისი შენელებული გამოსახულება იუმორის სახით გვეძლევა. გავრცელებული აზრის მიხედვით, იუმორი მოვლენისადმი ერთგვარი სიმპათიური დამოკიდებულებით ხასიათდება; და ეს ასხვავებს იუმორისტს სატირიკოსისაგან, რომელიც თავისი ობიექტის მიმართ სიმკაცრესა და დაუზოგველობას იჩენს. ასე, რომ სატირულსა და იუმორისტულ ასახვას ერთიმეორესაგან ასხვავებს ობიექტისადმი დამოკიდებულების სიმკაცრის ხარისხი: თუ ეს დამოკიდებულება ერთობ მკაცრი და აბუჩად ამგდებია, მაშინ იგი სატირულია, ხოლო თუ გაკიცხავს თანაგრძნობაც ახლავს, მაშინ იგი იუმორისტულად უნდა მივიჩნიოთ“¹⁶.

ამ მსჯელობაში, რომელიც ცნობილი ესთეტიკოსის ლიპსის გამოხატვას ეფუძნება, უნდა განიმარტოს, რომ „ასახული მოვლენისადმი დამოკიდებულების ხარისხი“ ავტორის — სატირიკოსის თუ იუმორისტის — სუბიექტური ტენდენციებით როდი განისაზღვრება, როგორც შეიძლება შეცდომით მოეჩვენოს ციტირებული სტრიქონების წამკითხველს. აქ გადამწყვეტია თვით „ასახული მოვლენის“ ხარისხი, მისი ავკარგიანობა. ისე რომ, თუ საქმე გვაქვს მეტისმეტად უარსაყოფ ადამიანთან, რომელსაც გამოსწორების პირი არ უჩანს, ავტორი, რომელიც მთელი საზოგადოების სახელით მოქმედებს, მას სატირისათვის დამახასიათებელი სიმკაცრით ესხმის თავს; თუ ასახული ობიექტის უარყოფითი მხარე საგანგაშო არაა (უწყინარი შეცდომა), მის წინააღმდეგ ჩვეულებრივი იუმორი გამოიყენება.

ჩვენ აღვნიშნეთ ის საფუძველი (ასახული ობიექტისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების სიმკაცრის ხარისხი), რითაც ერთიმეორისაგან განსხვავდება სატირა და იუმორი, და რომელსაც ემყარება სატირისა და იუმორის არსთა ის დახასიათება, რაც დღემდე მიჩნეულია — როგორც ტრადიციული. ყოველი ტრადიციული განსაზღვრების ხვედრი კი ის არის, რომ თითოეულ ახალ ეპოქაში თავისებურად ცდილობენ მის შეცვლას ან შესწორებას მაინც. ასეთ ბედქვეშ არის ახლა ის

¹⁶ ასეთია სატირისა და იუმორის არსთა ტრადიციული გაგება, რომელიც აღმოცენდა ვრ. კენამის წიგნში — „ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის“ (თბ., 1953, გვ. 11).

უნდა შევნიშნოთ, რომ ზოგი მკვლევარი უსაფუძვლოდ მიიჩნევს „სატირისა და იუმორის ეგზოტოპიკურ და კატეგორიულ გათიშვას“ (იხ. А. Вулпс, В лаборатории смеха, с. 18).

შეხედულებაც, რომელიც ზემოთ დავიმოწმეთ სატირისა და იუმორის განმასხვავებელი ნიუანსების ტრადიციული დახასიათების საილუსტრაციოდ.

სატირისა და იუმორის ტრადიციული გაგების გადასინჯვის თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება უნდა შევანეროთ შეხედულებაზე, რომელიც გ. ნ. პოსპელოვმა განავითარა. გამომდინარეობს რა ლიტერატურის მისთვის საინტერესო ნიმუშებზე ჩატარებული დაკვირვებებიდან, იგი შენიშნავს, რომ იუმორი ემყარება სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენების არა ოფიციალურ პირთა დამახასიათებელი წინააღმდეგობების გაცნობიერებას, სატირა კი ოფიციალური მდგომარეობის მქონე ადამიანთა მოღვაწეობის დამახასიათებელი წინააღმდეგობების გაცნობიერების შედეგია¹⁷.

სატირისა და იუმორის ტრადიციული დახასიათების საპირისპიროდ გამოთქმული ასეთი მოსაზრების წინააღმდეგ არც თუ უსაფუძვლოდ გაილაშქრა ლიტერატურათმცოდნეთა მთელმა რიგმა¹⁸. ჩვენი მხრივ კი იმას ვიტყვი, რომ გ. პოსპელოვის სახელთან დაკავშირებული მოსაზრება, რომელსაც სატირისა და იუმორის არსთა ანლებური გაგების პრეტენზია აქვს, ერთობ მექანიკურია. მკითხველს მოეხსენება, რომ ცნება ოფიციალური თავის შინაარსში შეიცავს ხელისუფლებასთან, ადმინისტრაციულ ორგანოებთან დაკავშირებულს. ამა თუ იმ მხატვრულ თხზულებაში ოფიციალური ეთქმის იმ პირს, რომელიც მოქმედებს, როგორც მთავრობის წარმომადგენელი, ადმინისტრაციული თანამდებობის პირი. რა იქნება, თუ გ. პოსპელოვის განსაზღვრით ვინელმძღვანელებთ? — ნ. გოგოლის „მკედარ სულელებში“, მაგალითად, სატირული მხილების ობიექტად წარმოგვიდგება მხოლოდ ჩინოვნიკობა, რომელთაც ჩიჩიკოვი ესტუმრა, და არა თავად ჩიჩიკოვი, რომელიც ერთობ საეჭვო ხასიათის აქციების რეალიზაციას ეწევა ან შემამულეები მანილოვი, პლიუშკინი, ნოზდრევი, საბაკევიჩი და სხვანი, რომლებიც ნამდვილ საზოგადოებრივ სიღამპლეს წარმოადგენენ. თავისი „კაცია-ადამიანი?“ ილიამ დაუნდობლად დაგმო მისი დროის თავადაზნაურული მუქთახრობა თათქარიძეების სახით, მაგრამ, გ. პოსპელოვის მოსაზრებებიდან თუ გამოვალთ, ილიას კრიტიკას აღნიშნულ შემთხვევაში არ შეიძლება ქმედითი მნიშვნელობა მივანიჭოთ

¹⁷ შტრ.: კრებული „Н. В. Гоголь“, М., 1954, с. 125; აგრეთვე დასახ. ავტორის სხვა შრომები.

¹⁸ იხ. Ю. Боров, О комическом, М., 1957, с. 123—124; Я. Эльсберг, Вопросы теории сатиры, с. 12.

და სატირა ვუწოდოთ, ვინაიდან არც ლუარსაბ-დარეჯანი და არც მათი მეზობელ-ნათესაეები მთავრობის მოხელეები, ე. ი. ოფიციალური პირები არ არიან. ესეც რომ არ იყოს, რეალისტურ ნაწარმოებში, კერძოდ, სატირულ-იუმორისტულ თხზულებაში, ყოველად გამორიცხული და უმართებულოა მხატვრული ფიგურების ისე დაყოფა, რომლის მიხედვით ცალ-ცალკე იქნებიან, ერთი მხრივ, ისინი, ვისაც „გარკვეული ადგილი და თანამდებობა აქვთ დაკავებული სახელმწიფოში ან ეკლესიაში, ანდა ამა თუ იმ საზოგადოებრივ კორპორაციაში“¹⁹ და, მეორე მხრივ, ისინი, ვინც არსებული საზოგადოების არაოფიციალური წარმომადგენელი არიან. დამტკიცებას არ მოითხოვს, რომ ლიტერატურის ყოველ პერსონაჟს, მისი ვინაობისა და ადმინისტრაციულ ორგანოებთან დამოკიდებულების მიუხედავად, ზოგადი ხასიათი აქვს, ე. ი. რაც არ უნდა არაოფიციალური იყოს, ის მარტო თავის თავს არ წარმოადგენს, არამედ საკუთარ თავში შეიცავს მისი დროის საზოგადოების ან ამა თუ იმ კლასის დამახასიათებელ თვისებებს, ისე რომ მწერალი მისი სახით მისსავე ზურგს უკან მდგომ საზოგადოებას წარმოსახავს, აიღიალებს ან სატირულად გმობს მას.

სატირისა და იუმორის განსხვავების ტრადიციული ახსნა სერიოზული დავის საგნად მიიჩნია აწ განსვენებულმა პროფ. გრ. კიკნაძემ.

1953 წელს გამოცემულ წიგნში — „ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის“²⁰ გრ. კიკნაძე ხაზგასმით შენიშნავს, რომ „სატირისა და იუმორის ტრადიციული განმარტება დამაკმაყოფილებელი არ არის“ და ცდილობს ჩამოაყალიბოს აღნიშნული განმარტების საპირისპირო თავისი განსაზღვრებები, რომლებსაც საფუძვლად უდევს შემდეგი მსჯელობა: ა) სატირული თვალსაზრისის პრინციპი ემყარება იმას, რომ დაცინებისა და გაკიცხვის საგანს შეად-

¹⁹ Г. Поспелов, Творчество Н. В. Гоголя, М., 1953, с. 82.

²⁰ ჩვენს ზნეობრივ მოვალეობად მიგვაჩნია მიუეთოთოთ, რომ დასახელებული წიგნი, რომელიც 1972 წელს განმეორებით გამოიცა, წარმოადგენს ქართული სატირისა და იუმორის პრობლემათა ფრიად საყურადღებო გამოკვლევას. საქმარისია აღინიშნოს, რომ გ. კიკნაძის ამ ნაშრომის მეშვეობით ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პირველად არის განხილული სატირისა და იუმორის თეორიის კარდინალური საკითხები.

დიდ ინტერესს იმსახურებს ხსენებული წიგნის ის ნაწილი (მეორე თავი), რომელიც სატირის გენეზისს ეხება და რომელშიც მკვლევარი სატირის წარმოშობას ხალხის ყოფით მომენტებთან (წყევლასთან) აკავშირებს და მას კლასობრივი ბრძოლის ერთ-ერთ თავისებურ გამოხატულებად თვლის (გვ. 68).

გრ. კიკნაძის ნაშრომში დაბეჭდვით არის შესწავლილი და გამოკვლეული სატირისა და იუმორის განვითარების მდგომარეობა ქართულ ფოლკლორში, ძველ მწერლობაში, XIX საუკუნის კლასიკურ ლიტერატურაში.

გენს ქცევაც და ისიც, ვისაც ქცევა მიეწერება, ე. ი. სატირაში, — გრ. კიკნაძის სიტყვებით, — არსებითად გაიგივებულია ადამიანი და მისი ქცევა; უკეთ: სატირაში ქცევა თვით ადამიანის არსთან არის გაიგივებული და მათ შორის სატირა არაერთგვაროვნად განსხვავებას არ ამყარებს ... სატირაში თავს არ იჩენს დიფერენცირებული დამოკიდებულება, მაგალითად ქცევისა და ადამიანთა მიმართ, თვისებასა და თვისების მატარებელი პიროვნების მიმართ. შეუსაბამო, დასაგმობი თუ სასაცილო მსჯელობა და მოქმედება სატირიკოსისათვის სრულიად საკმაო საბუთია, რათა სასაცილოდ აიგდოს და დაგმოს „მოლიანად ადამიანი. სწორედ ეს არადიფერენცირებული დამოკიდებულება ობიექტის კერძო გამოვლენასა და მისი შინაგანი ბუნებისადმი უნდა ჩაითვალოს დამახასიათებლად სატირული თვალსაზრისისათვის“²¹.

ბ) იუმორისტული თვალსაზრისის პრინციპს გრ. კიკნაძე შემდეგნაირად აყალიბებს. აქ „დიფერენცირებული დამოკიდებულებაა დამყარებული ადამიანსა და მის ქცევას შორის. უკანასკნელი გარჩეულია თვით ადამიანისაგან: ეს ქცევა არ არის მიჩნეული ისეთ ქცევად, რომელიც მთლიანად მოიცავს და ფარავს ადამიანს. ამიტომ ამ შემთხვევაში მხოლოდ ქცევა არის დაცინვის ობიექტი და არა საერთოდ ეს ადამიანი. სწორედ ამ დიფერენცირებული მიდგომის წყალობით დასაცინია საქციელი და არა ის ადამიანი, რომელიც ამჯერად ასეთნაირად იქცევა თუ მსჯელობს“²².

გრ. კიკნაძისადმი ჩვენი გულითადი პატივისცემის მიუხედავად, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სატირისა და იუმორის ზღვარმდებელი ნიშნების ის განსაზღვრება, რომელიც მან ტრადიციული გაგების საპირისპიროდ ჩამოაყალიბა, დამაჯერებლად არ გვესახება. გრ. კიკნაძის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებში, როგორც უკვე დავინახეთ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა განეკუთვნება ადამიანისა, ე. ი. მოქმედი ერთეულისა, და მისი მოქმედების ერთობლივად თუ გათიშულად აღების მომენტებს; ადამიანისა და მისი ქცევა-მოქმედების ერთიანობას, ერთ შემთხვევაში, და ე. წ. დიფერენცირებას, მეორე შემთხვევაში. სატირაში ადამიანი და მისი ქცევა, ერთიმეორის ბადალია, არა დიფერენცირებულია, ადამიანიც ისევე სასაცილოა, როგორც მისი ქცევა, ხოლო იუმორისტულ თხზულებაში კი მუდამ საგულეველებელია დიფერენცირება, ე. ი. აქ სასაცილო ქცევა და ადამიანი, რომელსაც აღნიშნული ქცევა მიეწერება, ცალ-ცალკე, ერთიმეორისაგან გაყოფილად იგუ-

²¹ გ რ ი გ ო ლ კ ი კ ნ ა ძ ე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, გვ. 21.

²² იქვე, გვ. 28.

ლისხმება; ისე, რომ ქცევამ შეიძლება გაგვაცინოს, მაგრამ ადამიანს, რომელსაც ეს ქცევა მიეწერება, ეს სიცილი არ ეხება.

ასეთი გათიშვის ანუ, როგორც გრ. კიკნაძე უწოდებს, დიფერენცირების შესაძლებლობა რეალური არ გვგონია. მხატვრულ ქმნილებაში წარმოსახულ პერსონაჟსა და მის ქცევას (თუ მოქმედებას) მწერალი და მკითხველი ცალ-ცალკე ვერ შეხედავენ, სხვადასხვაგვარი ემოციების წყაროდ ვერ დასახვენ, ვინაიდან ქცევა სხვა არა არის-რა, თუ არა იმ ადამიანის თვისებების გამოსავლინებელი ნიშანი, ვისაც იგი მიეწერება. ქცევა და მოქმედება როგორც სინამდვილეში, ისე ხელოვნებაში ადამიანის საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივი შინაარსის გამოვლინების ფორმაა. ლიტერატურულ თხზულებაში ასახული ქცევებით მწერალი გვამცნობს იმას, ვისაც ეს ქცევა ეკუთვნის, ან რაიმე სახით ეხება. ამიტომ ბუნებრივია, რომ, როდესაც ამა თუ იმ ადამიანური ქცევის დასურათებით მხატვარი სასაცილო განწყობილებას გვიქმნის, ჩვენი სიცილი უნებურად მიმართულია იმის წინააღმდეგ, ვისაც ეს ქცევა მიეწერება. მოქმედი ამ უკანასკნელის მოქმედების მიხედვით განიხილება და არა მის გარეშე, მისგან დამოუკიდებლად. ყოველივე ამის დადასტურება შეიძლება ბევრი ნიმუშით და აგრეთვე იმ მაგალითებით, რომელთაც გრ. კიკნაძე საკუთარ დებულებათა სასარგებლოდ იმოწმებს. ჩვენც შორს აღარ წაველთ და სწორედ ამ მაგალითებს მივმართავთ.

მოქმედი პირისა და მისი მოქმედების დიფერენცირებული წარმოდგენის საილუსტრაციოდ გრ. კიკნაძე განიხილავს ა. პ. ჩეხოვისა და დ. კლდიაშვილის ორ-ორ მოთხრობას²³. გავიხსენოთ ამ მოთხრობებში ასახული სიტუაციები იმ თანმიმდევრობით და ისე, როგორც ისინი გადმოცემული აქვს გრ. კიკნაძეს. ა. ჩეხოვის მოთხრობები: ა) „სტენის სახელის მსგავსი გვარი“. აქ აღწერილია, თუ სადამდე მიიყვანა ყოფილი გენერალ-მაიორი ბულდეევი კბილის ტკივილმა. იგი ხან არაყს ივლებს პირში, ხან სკიპიდარს, ნავთს, ოპიუმს; ხან იოდს ისევას ლოყაზე და ყურში იღებს სპირტში ამოვლებულ ბამბას ექიმმაც აწვალა მისი კბილი და ავადმყოფს ქინაქინი გამოუწერა, მაგრამ არაფერი ეშველა. კბილის ამოდება ურჩიეს — ბულდეევმა უარი თქვა. ამასობაში მის მოურავს — ივანე ევსიჩის — გაახსენდა, რომ სარატოვში არის უებარი შემლოცველი, რომელიც შორიდან —

²³ სატირული თვალსაზრისის პრინციპზე მსჯელობისას, როგორც უკვე მიუთითეთ, გრ. კიკნაძე სასაცილო მოქმედებისა და მოქმედი ერთეულის დიფერენცირებულად აღქმის აუცილებლობას გამოირიცხავს, რაც სადავოდ არ უნდა ჩაითვალოს, ამიტომაც აღნიშნულ შემთხვევაში მეცნიერის მიერ დამოწმებულ მასალას (რუს და ქართულ კლასიკოსთა თხზულებებს) არ ვეხებით.

ტელეგრაფითაც კი — აყუჩებს ტკივილს და არჩენს ავადმყოფებს. გენერალმა ბულდეევმა იცის, რომ შელოცვა მას ვერ უშველის, მაგრამ კბილის ამოღების შიშით იგი ისეა შეწუხებული, რომ მაინც ეთანხმება ოჯახის წევრებს და გადაწყვეტს მიმართოს სარატოვეში მყოფ „მკურნალს“²⁴. ბულდეევი გადაწყვეტს მისწეროს ბარათი „მკურნალს“. მაგრამ აქ ახალი „დაბრკოლება“ იჩენს თავს. „მკურნალის“ გვარი აღარ გაახსენდა მოურავს; ენაზე აღგია მას ეს გვარი, მაგრამ ვერც მან მოიგონა და ვერც ოჯახის წევრებმა ... და, აი, მაშინ, როცა კბილი უკვე ამოღებულია, შემთხვევით გაახსენდა მოურავს ეს გვარი. თურმე ოვსოვი ყოფილა“²⁵.

გ) „შინ“ ევგენი ზიკოუსკის აცნობებენ, რომ მისმა შვილი წლის ვაჟმა, სეროჟამ, მოსწია თამბაქო, რომელიც მან მამის მაგიდიდან აიღო. მამას სწადია მიახვედროს სეროჟა, რომ იგი უღირსად მოიქცა:

— მე შენგან ამას არ მოველოდი. ჯერ ერთი, უფლება არ გაქვს ხელი ახლო თამბაქოს, რომელიც თვითონ არ გეკუთვნის. თითოეულს უფლება აქვს ისარგებლოს მხოლოდ საკუთარი ქონებით და, თუ ითვისებს სხვისას, ის ცუდი ადამიანია ... , მაგალითად, ნატალია სიმონის ასულს აქვს ყუთი, რომელშიც კაბები უწყვია, ეს მისი ყუთია, და ჩვენ, ე. ი. არც მე, არც შენ — უფლება არ გვაქვს, ხელი ვახლოთ მას, იმდენად, რამდენადაც იგი ჩვენი არაა ... შენ გაქვს სათამაშო ცხენი და სურათები მე ხომ არ ვეხები? შეიძლება მიწოდეს კიდევ ხელში აღება, მაგრამ ისინი ხომ შენია და არა ჩემი?

— აიღე თუ გინდა, — თქვა სეროჟამ წარბების აწევით, — შენ, თუ შეიძლებოდა, ნუ მომერიდები, მამა, აიღე. ეს ყვითელი ძაღლი, შენს მაგიდაზე რომ არის, ჩემია, მაგრამ მე ხომ არას ვამბობ, დე იყოს“²⁶.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობები:

ა) „სამანიშვილის დედინაცვალი“: პლატონი იძულებული შეიქნა ცხენიდან ჩამომხტარიყო. დაინახა არაქათგამოლეული, ერთიანად გაოფლიანებული ცხენი, რომელსაც აბურძგნული ბალანი საცოდავ შეხედულებას აძლევდა და მხედარმა თავში ხელი შემოიკრა ... შეღავათმიცემული ცხენი მისუსტებულის აძიგძიგებული ნაბიჯით აპოლიკ-

²⁴ გრ. კიკნაძე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, გვ. 21—22.

²⁵ გრ. კიკნაძე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, გვ. 21—22.

²⁶ ნაწყვეტი მოთხრობიდან „შინ“ გრ. კიკნაძეს დამოწმებული აქვს რუსული ორიგინალის მიხედვით. ჩვენ შესაძლებლად ეყანოთ მისი გადართავმნა.

და ქვებიან ბორცვზე და რაც შეეძლო, რაც ღონე ჰქონდა შერჩენილი, მიიხსნალებდა და ცდილობდა უკან ჩამოეტოვებინა თავისი ჩამოქვეითებული მხედარი, რომ მტკივან ზურგზე არ შესკუპებოდა ხელახლა. რამდენიმე მანძილზე კიდევაც აუსრულდა წადილი გასაჭირში ჩავარდნილ პირუტყვს, მაგრამ ბოლოს პლატონი მაინც დაეწია, გააჩერა და მარად მოასტა ზურგზე. ამ კაცმა თავისი თავმოყვარეობის დაცვა ამჯობინა მის შებრალებას და სიძის ჭიშკრამდე ამხედრებული მივიდა“.

ბ) „სოლომან მორბელაძე“: „სოლომანი გულამღვრეული მიაჩაქჩაქებდა აღმართ-დაღმართში თავის ჯორს და წამდაუწუმ დეზებს სცემდა საწყალ პირუტყვს, რომელსაც სრულიად ვერ გაეგო, რა დაეშავებინა ასეთი თავის პატრონისათვის... არც გასამტყუნარი იყო სოლომონი, რომ ასე ასე უდიერად ეპყრობოდა ჯორს. განა სოლომანს შეეძლო გულგრილად აეტანა ამდენის ხნის ნაწვალეები საქმის ჩაფუჭება? კაცმა ამდენი იწანწალა, იდავიდარაბა, ძაღლის ყბა გამოიბა იმდენის ლაპარაკით, ხან ერთი შეიჯერა, ხან მეორე, ათასნაირის ტყუილების თქმა დასჭირდა. ერთის სიტყვით, ყოველივე დაითმინა, რაც ამისთანობაში მაშვალს თავს დაატყდება ხოლმე, და, როცა ყოველივე ეს თავს გადახდა და კაცმა იფიქრა, ახლა კი მეშველა, საქმეს თავი გამოვები, სამაჭანკლოს ჯიბეში ჩავიჩხრიალებო; როცა დასვენებას აპირებდა, წარმოიდგინეთ, ამ დროს იგებს, რომ ეს ამოდენა შრომა ტყუილი ყოფილა“

გ. კიკნაძის შეხედულებით, ყველა ამ ნაწარმოებში ასახული ქცევა დასაცინია, ხოლო პიროვნება, რომელსაც აღნიშნული ქცევა მიეკუთვნება, დაცინვას კი არა, თანაგრძნობას იწვევს, ე. ი. აქ პიროვნება და ის ქცევა, რაც მას მიეწერება, ერთმანეთისაგან გარჩეულია, დიფერენცირებულია და სხვადასხვა ხასიათის ემოციებს წარმოქმნის²⁷.

ჩვენ არ ვამტკიცებთ, თითქოს ქცევასა და ქცევის ავტორს არ შეიძლება სხვადასხვანაირად შევხედოთ. ეს, რა თქმა უნდა, დასაშვებია; დასაშვებია მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში, როდესაც ქცევა იმდენად შემთხვევითია (შეცდომაა), რომ არსებითი კავშირი არ აქვს მოქმედთან. შეუძლებელი არ არის, მაგალითად, მოხდეს ისეთი რამ, რომლის დროს ამა თუ იმ პირობის გამო გამოირიცხოს გმირის პასუხისმგებლობა მის მიერ ჩადენილი მოქმედების მიმართ, ე. ი. სხვადასხვანაირად, დიფერენცირებულად შევხედოთ, ერთი მხრივ,

²⁷ შლრ. გრ. კიკნაძე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, გვ. 28.

გმირს, და, მეორე მხრივ, მის მიერ ჩადენილ მოქმედებას. დასაშვებია საესეებით წესიერი ყოფაქცევების კაცი მისდა უნებურად უგრძობლად დაითვრეს და ჩაიდინოს ისეთი სასაცილო რამ, რაც სიღბნილში არასოდეს დაემართება. შეიძლება ისიც, რომ აღამიანმა, რომელიც დაავადებულია ე. წ. მთვარის ავადმყოფობით, ძილში მოიმოქმედოს მისი პერსონალური ბუნებისათვის უჩვეულო რამ, რომელიც თავის-თავად მეტად სასაცილოა (ხასიათდება კომიკური თვითვნებით).

მაგრამ ვრ. კიკნაძის მიერ დამოწმებულ სხატერულ ნოქუშებში ანალოგიური „განსაკუთრებული შემთხვევები“ არ შეიცნობა. პირი-ქით, აქ გვაქვს სრულიად ჩვეულებრივი ამბები, რომლის დროს თითოეული ქცევა პირდაპირ გამომდინარეობს მოქმედის ბუნებიდან, და ახასიათებს ამ უკანასკნელს. გადამდგარ გენერალ-მაიორ ბულდეევს ახასიათებს, მის აღამიანურ თვისებას აღნიშნავს ამბავი, რაც მას თავს გადახდა. საქმე ის არის, რომ თავისი ხასიათის სისუსტის გამო, ბულდეევმა თვითონვე შეუწყო ხელი მოვლენათა კომიკურ განვითარებას. მან თავი აარიდა კბილის ამოღების პროცედურას, გენერალ-მაიორს კი, თუნდაც გადამდგარს, ასეთი სისუსტე არ შეეფერება. შემდეგ ბულდეევი ისე დაწვრილმანდა, რომ დათანხმდა შორეულ სარატოვში მყოფი ექიმბაშისათვის ეთხოვნა ტელეგრაფით შელოცვა და ასეთი ბრიყვეული გადაწყვეტილებით კიდევ უფრო სასაცილო მდგომარეობაში ჩაიგდო თავი. ბულდეევის ქცევა არის სასაცილო და არა თვითონ ბულდეევი. ნამდვილად კი ქცევა, რომელიც აღნიშნულია ჩეხოვის მოთხრობაში, სასაცილოა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ამ ქცევის ავტორია ყოფილი გენერალი. გენერლის მოხუც მოახლეს რომ მოსვლოდა ასეთი რამ, ე. ი. მას რომ მოენდომებინა სარატოველ ექიმბაშთან საქმის დაჭერა, სასაცილოც შედარებით ნაკლები, ან სრულიად არაფერი იქნებოდა. მაგრამ აქ უსწავლელი და გაუნათლებელი მოახლე როდია, არამედ მეომრული წრთობის მქონე კაცი, რომელიც მისი „ოფიცრული ღირსების“ შეუფერებელ სისუსტეს, დაბნეულობას იჩენს, წონასწორობას კარგავს და სწორედ ეს არის ყბადასაღები.

პროკურორ ბიკოვსკის კი რა შეემთხვა? მან, ვისაც მინდობილი აქვს საზოგადოებრივი წესიერების დაცვა, ვერ მოახერხა გაეგებინებინა პატარა სერიოჟასათვის, თუ როგორ უნდა დაიჭიროს თავი ღირსეულად და რატომ არის საჭირო ყველაფერი ეს. თავისთავად აღებული ქცევა, რომელიც ნაჩვენებია მოთხრობაში—„შინ“, იმდენად სასაცილო როდია. თუ, მაგალითად, სერიოჟას ჭკუის სწავლებას დაუწყებდა არა პროკურორი ბიკოვსკი, არამედ სერიოჟას რომელიმე უფროსი ძმა ან ამხანაგი, და საუბარიც იმავე მიმართულებას მიიღებდა, როგორც ნაწარმოებშია, მაშინ იგი სავსებით დაკარგავდა იუმო-

რისტულ ენკეტს, ვინაიდან უფროსი ძმის ან ამხანაგის მიერ სერიოზოს ისე დარიგება, როგორც ეს უკანასკნელი მამამისმა დაარიგა, სასაცილო გაკვირვებას არ გამოიწვევდა და არც თვითონ სერიოზოს გამაწბილებელ პასუხს ექნებოდა იმდენი მნიშვნელობა. მაგრამ პროკურორ ბიკოვსკის ფიგურა აქ საგანგებოდ არის დასახული, როგორც სასაცილო დარტყმის ობიექტი. მას ხომ აღარაფერ აპატიებს იმას, რასაც აპატიებენ უფროსკლასელ ბიჭუნას. მან აშკარად ვერ გაართვა თავი შექმნილ მდგომარეობას და ამის გამო სასაცილო უხერხულობაში აღმოჩნდა. აქ ჩვენ ვიცინით არა იმდენად ქცევაზე, რომელიც დაკავშირებულია ბიკოვსკისთან, არამედ თვითონ ბიკოვსკიზე, ვინაიდან მის მიერ განცდილი უმწეობა არ შეფერის ოფიციალურად აღიარებულ მის ღირსებებს.

ძნელი როდია იმის დანახვა, რომ ა. პ. ჩეხოვის ჩვენ მიერ განხილული არც პირველ და არც მეორე ნაწარმოებში ცალ-ცალკე არ გვესახება პიროვნება და მისი ქცევა. არ ხდება ამ ორი ელემენტის გათიშულად, დიფერენცირებულად წარმოდგენა, რომლის დროს, თითქოს ქცევა სასაცილოა, ხოლო ქცევის აეტორს მკითხველი მხოლოდ სიმპათიითა და თანაგრძნობით აჯილდოებს.

დიფერენცირება იმ გაგებით, რა გაგებითაც მას გრ. კიკნაძე გთავაზობს, თავს არ იჩენს დავით კლდიაშვილის მოთხრობათა წაკითხვის შემთხვევაშიც. ყოვლად მოუხერხებელია პლატონი, როგორც პერსონაჟი, მისი სასაცილო ქცევების თუ მდგომარეობისაგან გათიშულად წარმოვიდგინოთ. პლატონის ქცევები და მდგომარეობა აქ იგივე პლატონია, ისევე როგორც ლუარსაბ თათქარიძის ქცევები იგივე ლუარსაბია. როცა „სამანიშვილის დედინაცვალს“ განვიხილავთ, ხაზს ვუსვამთ პლატონის თვისებებს, მის ზოგად და ინდივიდუალურ ნიშნებს და ასეთი ხაზგასმის საფუძველს ვპოულობთ პლატონისავე ქცევებში, რომლებიც ეგზომ გულმოდგინედ და ბეჯითად არის ნაწვენები კლდიაშვილის ქმნილებაში. აქ ჩანს, როგორ შეეძლო პლატონს გამოეჩინა სასაცილო სისუსტე, ზედმეტი სიფრთხილე და უარესის თავიდან აშორების იმედით თვითონვე შეერჩია სადედინაცვლო, რომლის შერთვა მოხუცმა მამამისმა დაიფინა. ძნელია ვამტკიცოთ, რომ პლატონი აქ ცალკეა, მისი ქცევა კი ცალკე, და რომ პირველს მწერალი მხოლოდ თანაუგრძნობს, მეორეს კი დასცინის. იმ ნაწყვეტში, რომელიც დამოწმებული აქვს გრ. კიკნაძეს, პლატონმა საკუთარი თავმოყვარეობის დაცვა ამჯობინა ქანცგამოლეული ცხენის სიბრალულს. ეს კი ისეთი სისუსტეა, რასაც ადამიანები ერთიმეორეს არ აპატიებენ და რაზედაც მოქმედს დასცინიან. აბა პლატონის ადგილზე ოთარაანთ ქვრივის გიორგი ყოფილიყო? ის ხომ სასაცილოდ და

საჩოთიროდ არ გაიხდიდა საქმეს; არა თუ თვითონ, სხვასაც კი არ მისცემდა ნებას უღვთოდ მოქცეოდა პირუტყვს. როგორ გამოიყურებოდა ერთმანეთის გვერდით გიორგის, ერთი მხრივ, და პლატონის, მეორე მხრივ, ქცევა? პირველი ნორმალურია, ადამიანურია, მეორე კი ადამიანური ღირსების შეუფერებელია და დასაცინი. თუმცა მკითხველი პლატონს თანაუგრძნობს კიდეც, ვინაიდან იცის, რომ იგი თავისი სისუსტის და არა სიავის გამოა იძულებული მოიქცეს უღირსად და სასაცილოდ.

დაახლოებით ამასვე ვიტყობით სოლომან მორბელაძეზე. თავისი სოციალური გაჭირვებისა და ადამიანური სისუსტის გამო, იგი მთლიანად გაიხლართა სასაცილო უხერხულობათა ქსელში; სხვებს ატყუებდა და ყველაზე მეტად თვით დარჩა მოტყუებული, ამიტომ სოლომანი თუმცა საბრალოა, ზაინც სასაცილოა. ერთი სიტყვით, „სოლომან მორბელაძეში“ თუ რამ არის სასაცილო, პირველ რიგში, ეს თვითონ სოლომანია. მისი ქცევები ცალკე, განკერძოებული ემოციების წყარო როდია, არამედ სოლომანის უმწეობის, უსასოობის, კომიკური მდგომარეობის გასაცნობიერებელი სურათის მასალაა²⁸.

კარგად თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ დავით კლდიაშვილის მოთხრობებიდან ციტირებულ ნაწყვეტებში ასახული მოქმედება, როგორც ასეთი, დიდი კომიზმით არ ხასიათდება. სოლომანის-ჭირვეულობისა და ნერვიულობის ამბავი, როგორც ამბავი, არც არის სასაცილო, ისევე როგორც სასაცილო არ არის ამბავი არაქათგამოცლილ ცხენზე პლატონის ხელახლა ამხედრებისა. ეს უფრო სევდისმომგვრელი ისტორიებია და კომიკურ ელფერს ისინი იმის შემწეობით იძენენ, რომ მკითხველი ორივე აღნიშნულ მოქმედებას შეიმეცნებს, ერთი მხრივ, პლატონისა და, მეორე მხრივ, სოლომანის საერთო მდგომარეობასთან დაკავშირებით. . .

ამრიგად, ისევ უნდა დავუბრუნდეთ მსჯელობას, რომლის მიზანია სატირულისა და იუმორისტულის ცნებათა ტრადიციული განსაზღვრა-დახასიათება: სატირა, აღნიშნულ განსაზღვრებათა თანახმად, წარმოადგენს მწვავე დაცინვას, მაშინ, როცა იუმორისათვის ნიშანდო-

²⁸ დ. კლდიაშვილის თხზულებათა პერსონაჟებს, კერძოდ პლატონ სამანიშვილს და სოლომან მორბელაძეს, რომლებიც გრ. კეკელიძის თავისი დავიერებების მასალად მიუჩნეოდა, ქართული ლიტერატურის ყველა მკვლევარი აფასებს როგორც სასაცილოს. კლდიაშვილის მოთხრობათა გმირებს კ. აბაშიძე „ტანჯვით სავსე სასაცილო არსებებად“ მიიჩნევს (იხ. ეტრუდები, დ. გამეზარდაშვილის რედ. თბ., 1962, გვ. 43ბ).

ბ. ელენტი სოლომანს „თან საბრალო“ და თან სასაცილო პიროვნებას“ უწოდებს (იხ. მისი წიგნი დავით კლდიაშვილი, თბ., 1962, გვ. 58).

ბლივია ასახულის ისეთი დაცინვა, რომელიც სასაცილოსადმი თავისებური თანაგრძნობით არის შენელებული.

რას ემყარება სასაცილოსადმი ასე სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება, რატომ ვართ ერთ შემთხვევაში მკაცრი, ხოლო მეორე შემთხვევაში ლმობიერი, რა რეალური საყრდენი გააჩნია ყოველივე ამას?

როგორც უკვე აღნიშნეთ, სატირას და იუმორს საფუძვლად უდევს ასახული სინამდვილისადმი ავტორის უარყოფითი დამოკიდებულება, უფრო ზუსტად, იმის აღნიშვნა, თუ რამდენად არ შეესაბამება თავის დანიშნულებას ესა თუ ის ადამიანი ან შემთხვევა, რომელიც მწერალმა თავისი ყურადღების საგნად მიიჩნია.

ანალოგიურ შეუსაბამობას სატირისა და იუმორის ოსტატები მუდამ პოულობდნენ სხვადასხვა ეპოქის ადამიანთა „ჩვეულებრივ ცხოვრებაში“, ასახედნენ კიდევ ასეთ ცხოვრებას და ამით ნათელყოფდნენ, თუ რამდენად ეფარდება ან არ ეფარდება ზნეობის საყოველთაოდ აღიარებულ ნორმებს, აგრეთვე საკუთარი არსებობის მიზნებს მათ მიერ ასახული კერძო შემთხვევები. სიცილი აღნიშნული პროცესის შედეგია. თუ მწერლის მიერ ასახული კერძო შემთხვევა შეუსაბამობაშია ცხოვრების წესრიგთან (გონიერ სინამდვილესთან) და აგრეთვე თავისი არსებობის საფუძვლებთან, მაშინ როგორც მხატვარი, ისე მკითხველი თუ მაყურებელი საკუთარი ღირსების ამადლებული გრძნობით უყურებს ასახულ შემთხვევას, როგორც სასაცილოს.

ამგვარად, სიცილი წარმოდგება მას შემდეგ, როცა მოცინარი აღმოაჩენს ამა თუ იმ ადამიანის ან შემთხვევის წინააღმდეგობას და შეუსაბამობას, ერთი მხრივ, საზოგადოებრივი მორალის საყოველთაო ნორმებთან და, მეორე მხრივ, საკუთარი არსებობის საფუძვლებთან და მიზნებთან.

მაგრამ, თუ ასეა, მაშინ ბარემ იმასაც ვიტყვი, რომ სიცილისათვის აუცილებელია, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, სასაცილო შეუსაბამობათა ზომიერებაც განსაზღვრა: მოცინარი შეიცნობს სასაცილოს და ამავე დროს ადგენს, თუ რაოდენ სასაცილოა იგი, რაოდენ არ შეესაბამება იგი თავის დანიშნულებას, ე. ი. მოცინარს, სულ ერთია, იქნება იგი მწერალი თუ მკითხველი, თვით შეუძლია განსაზღვროს არა მარტო ის, თუ რა არის სასაცილო, არამედ ისიც, თუ რამდენად არის სასაცილო. აღნიშნულ პროცესში საგულისხმო მნიშვნელობა აქვს იმის გათვალისწინებას, თუ როგორ არის დაშორებული ესა თუ ის ადამიანი და მის მოქმედებასთან დაკავშირებული კერძო ხასიათის შემთხვევა თავის საარსებო დანიშნულებას და ასეთი შინაგანი წინააღმდეგობის გამო, როგორ მიმართებაშია ეს ადამიანი და შემთხვევა საერთო საზოგადოებრივ წესრიგთან.

შემეცნების აღნიშნულ პროცესში, რაც საფუძვლად უდევს კომიკურს, მწერალი სასაცილოთა ორ ძირითად დაჯგუფებას არჩევს. სასაცილონი, რომელნიც ამავე დროს საზოგადოების სოციალურად საშიში მტრები არიან, ერთი მხრივ, და სასაცილონი, რომელნიც შემთხვევით, მათგან დამოუკიდებელი გარემოების გამო, გამხდარან ასეთი, მეორე მხრივ.

როგორც განხილული შეხედულებებიდან გამომდინარეობს, გრ. კიკნაძე მართებულად ცნობს ზემოაღნიშნული პროცესის მხოლოდ პირველ ნახევარს, ე. ი. სატირისა და იუმორის ტრადიციული გაგების მომხრეებთან ერთად კიკნაძესაც მიაჩნია, რომ სატირულ ნაწარმოებში წარმოჩენილი ამა თუ იმ შემთხვევის მიმართ გაცინება დაკავშირებულია მოცინარის მიერ იმ შეუსაბამობის დანაპეასთან, რასაც შეიძლება ადგილი ჰქონდეს თვით ამ შემთხვევის არსებობის საფუძვლებში. მაგრამ მკვლევარი უკვე მოუხერხებლად თვლის, რომ მოცინარის თვალსაზრისით განისაზღვროს სიცილის ზომიერება, რომელსაც განაპირობებს სასაცილო ობიექტის მტრული განწყობილება საყოველთაოდ აღიარებული მორალური კანონების მიმართ. მერე რა საფუძველი არსებობს ასეთი შეზღუდვისათვის? თუ მოცინარს (იმავე მწერალსატირიკოსს) ვენდობით, შეარჩიოს სიცილის ობიექტი, — მაშინ რატომ არ უნდა ვენდოთ მას, განსაზღვროს, თუ სიცილის რა ფორმით დაუპირისპირდეს სასაცილოს, — იყოს მკაცრი, ერთ შემთხვევაში, და ლმობიერი, მეორე შემთხვევაში. იმის მიხედვით, თუ როგორია თვით სასაცილო.

სატირისა და იუმორის არსთა განმასხვავებელი ნიშნების რაობათა ტრადიციული განსაზღვრების ნაკლს გრ. კიკნაძე იმაში ხედავს, რომ დაცინვის სატირული, თუ იუმორისტული ბუნება თითოეულს საკუთარი სუბიექტური მიდრეკილებების კვალობაზე შეუძლია განსაზღვროს. ამიტომ „იმის მიხედვით, თუ ვინ არის მკითხველი, დაცინვის სიმკაცრე ირხვეა და ის, რაც ერთს მკაცრ დახასიათებად, ე. ი. სატირად, შეიძლება მიაჩნდეს, მეორემ შეიძლება ნაკლებ მკაცრ, ლმობიერ დახასიათებად, ე. ი. იუმორად, ჩათვალოს“²⁹. ერთი შესვლით, ეს თითქოს, მართლაც, ასეა. მაგრამ რატომ უნდა დაევიწყოთ, რომ ადანიანეში სოკრატის ისე როდი იცინიან, ისე როგორ ვგონებთ. სიცილი საზოგადოებრივი მოვლენაა, აღვნიშნავთ ჩვენ, და ეს ნიშნავს, რომ ყოველი კაცი იცინის არა მარტო თავის სახელით, არამედ იმ საზოგადოების სახელით და მასთან ერთად, რომელშიც იმყოფება. მაშა-

²⁹ გ რ ი გ ო ლ კ ი კ ნ ა ძ ე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, გვ. 17.

სადამე, სასაცილოსადმი მიდგომისა და მასთან დამოკიდებულების მთავარი საზომი თითოეულისათვის არის არა სუბიექტური მიდრეკილება ან განწყობილება, არამედ საერთო საზოგადოებრივი ინტერესი.

სიცილის ზომიერების განსაზღვრისათვის მოცინარის თვალსაზრისი თუ არა სანდოა, ვითომდა სუბიექტურობის შიშით, მაშინ აღნიშნულ თვალსაზრისს არც სასაცილოს არჩევის შემთხვევაში უნდა გენდოთ ...

აღძვრათ კიდევ ერთი ჯგუფი საკითხებისა, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა აქვთ ჩვენი მსჯელობის განვითარებისათვის: რასახით ვლინდება სატირულ ნაწარმოებში პერსონაჟი, რომელიც მწარე დაციწვას იმსახურებს? რატომ თანაუგრძნობს მკითხველი იუმორისტულ ნაწარმოებში გამოხატულ სასაცილოს?

პირველი კითხვის პასუხი შემდეგნაირად გვესახება: სატირული ნაწარმოები აჩვენებს ადამიანის სოციალურად საშიშ სიავეს, სიავეს, რომელიც მიმართულია საერთოდ მიღებული ზნეობრივი ნორმების წინააღმდეგ და რომელიც ხასიათდება მანკიერებით, სიბილწით და მიზნად ისახავს სიკეთის დათრგუნვას, მაგრამ ამ სიავის მოქმედება არაკანონზომიერად, საკუთარი მიზნის საწინააღმდეგო მიმართულებით ვითარდება ისე, რომ საბოლოოდ კრახს განიცდის. მოკლედ რომ ვთქვათ, სატირულ ნაწარმოებში სასაცილო პერსონაჟი ამავე დროს უარყოფითიც არის. თუმცა იმის გამო, რომ ეს „გმირი“ სასაცილოა, ე. ი. მისი მოქმედება მისივე მიზნების საწინააღმდეგოა, ყველაფერი თავდება ავი ადამიანის მარცხით, მისი ისეთი დასჯით, რასაც იგი სხვას უქადა და ყველაფერი ეს იწვევს სასაცილო ადამიანისა და მისი სიავის შერცხვენას. მაყურებელი თითქოს შურს იძიებს უარყოფით გმირზე იმისათვის, რომ ყველა ვნებას, რაც მან, როგორც სიცილის ობიექტმა, განიცადა, იგი სხვას, შეიძლება სრულიად უდანაშაულო ადამიანებს, უმზადებდა.

სატირული თხზულების გმირი, როგორც ეს ნათლად დასტურდება ხსენებული ფორმის თითქმის ყველა ეპოქის ნიმუშით, ყოველივე კეთილის საწინააღმდეგო მტრული ზრახვებით ხელმძღვანელობს, აშკარად და თავშეუკავებლად ავლენს ექსპანსიონისტურ განწყობილებებს, დამონებას და ფეხით გათელვას ჰპირდება ყველას და ყველაფერს. ხომ ასეთია ტარტიუფი, იგი თავისებური დესპოტია, რომელსაც, მართალია, ხელთ არ უპყრია სხვათა დასამონებელი იარაღი. მაგრამ იგი მთელი ძალ-ღონით მიიწევს ამ იარაღისაკენ და, თუკი მას მისწვდება, ყველას უბედურებას დაატეხს. გოგოლის გოროდნიჩი თავდაპირველად იგი გვესახება ისეთ კაცად, რომელსაც თითქოს სა-

კუთარი, დღემდე მიღწეული მდგომარეობის დაცვა-შენარჩუნება ინტერესებს და სხვა არაფერი. ამ ვარაუდით ეფერება რევიზორად შეცნობილ ხლესტაკოვს, თავს აბრალებს მას მაგრამ დააკვირდით, როგორ იცვლება სკვოზნიკ-დმუხანოვსკი, როდესაც მან ხლესტაკოვი სასიძოდ დაიგულა და მისი შემწეობისა და მფარველობის „გარანტიებს“ ორივე ხელი ჩასჭიდა. გოროდნიჩი დაემსგავსა ყოჩს, რომელიც მზად არის რქებით დაეძგროს ყველას, ვინც-კი წინ დაუდგება. მან პატარა ბიჭებივით დატუქსა და დაშინებულნი დაიფრინა ქალაქის ვაჭრები, მოისურვა ზემოდან მოექცეს ყველას რატომ? ამაზე თვითონ გოროდნიჩი გვიპასუხებს: — „იმიტომ, — ამბობს იგი, — რომ ზოგჯერ მოხდება სადღაც გაემგზავრები, ფელდფებლები და აღიუტანტები ყველგან წინ გადაგიხტებიან: ცხენები! — დაიძახებენ და სადგურებზეც არავის არაფერს აღირსებენ, ყველა იცდის, ყველა ეს ტიტულარები, კაპიტნები, გოროდნიჩები, შენ კი ყურსაც არ აპანტურებ, არხეინად სადილობ სადღაც გუბერნატორთან...“. ასეთია ეს სკვოზნიკ -დმუხანოვსკი: მას სწადია დიდი უფლებები, რათა სხვები მტკრდაც კი არ მიიჩნიოს — ისე გადაუარ-გადმოუაროს ფეხით.

ბ. რომაშოვის „პაეროვან ლეუზელში“ უარყოფითი ადამიანების ჩვენება ხდება არა მარტო სასაცილო მხარეებით, არამედ მათი სიავისა და ბოროტგანზრახულობის მიხედვით. პლიუხოვი, ილია და თედორე კორომისლავები, მელკინი, ბრუნჯი ყველა ღონისძიებით ცდილობენ ჩაიდინონ ეს სიავე, ცდილობენ თავიანთი დანაშაულებრივი ინტერესების სასარგებლოდ შეავიწროვონ პატიოსანი ადამიანები, არ მისცენ მათ ვასაქანი მუშაობაში.

ასეთი დამოკიდებულებით უარყოფითი პერსონაჟები აუტანელი ხდებიან, ზიზლს იმსახურებენ და, როცა მკითხველი თუ მაყურებელი მათ კომიკურ მარცხს ხედავს, იგი განრისხებით იცინის.

როგორც აღნიშნულიდან გამომდინარეობს, სატირული უარყოფითი გმირი ორი თვისებით იმსახურებს ყურადღებას. ერთი მხრივ, იგი ავი და გულბოროტი, საზოგადოების სოციალურად საშიში ძალაა. მეორე მხრივ, იგი სასაცილოა, ვინაიდან თავისი უგუნურების ან გაუგებრობის გამო საკუთარი მიზნების საწინააღმდეგო მოქმედებას ეწევა და მარცხს განიცდის. რამდენადაც ასეა, მკითხველს საბაზი აქვს ისევე ზიზლით შეხედოს კომედიურ უარყოფით გმირს, როგორც ყველა უარყოფითს, და ამავე დროს დასცინოს მას როგორც სასაცილოს და დასცინოს მწარედ, რადგან იგი არა ჩვეულებრივი, არამედ უარყოფითი სასაცილოა. ასეთი გარემოებით არის განპირობებული ის ე. წ. განმანადგურებელი დაცინვა, რითაც ტრადიციულად სატირას ახასიათებენ.

თხზულებებში, რომელნიც მოქმედების იუმორისტული განვი-
თარებით ხასიათდებიან, რამდენადმე განსხვავებული ვითარება შეი-
ნიშნება. ასეთ ნაწარმოებთა კომიკური გმირის ქცევაში სოციალური
სიავე თითქმის არ იგრძნობა, ე. ი. არ არის, საყოველთაოდ აღიარე-
ბული ზნეობრივი კანონების რაიმე საგანგებო, წინასწარ განზრახუ-
ლი დარღვევა, რასაც შეეძლო შემოთება გამოეწვია, მაგრამ არის
შეცდომა, რომელიც შეიძლება სიავის ერთგვარ საფრთხეს შეიცავ-
დეს, თუმცა ეს არ გამომდინარეობს მოქმედი პირის ადამიანური
ბუნებიდან. აქ ისეთი მდგომარეობა იქმნება, როცა გმირი მის გარეშე
არსებული ფაქტორების გარდუვალი ზემოქმედებით, მისდა უნებუ-
რად, ზოგჯერ მისდა სამწუხაროდ, ეწევა ისეთ მოქმედებას, რომე-
ლიც ხანდახან მისივე კეთილი სურვილების საწინააღმდეგოც კია.

ასეთ მდგომარეობაში, რაც იუმორისტულ ნაწარმოებში აისახება,
თავს იჩენს მოქმედი პირის არა სიავე, არამედ გაუგებრობა ან სისუს-
ტე, ხასიათის სიმტკიცის ნაკლებობა, უნებისყოფობა და სხვა, რის
გამოც პერსონაჟი ვერ ახერხებს წინააღმდეგობა გაუწიოს, როგორც
ზემოთ აღვნიშნეთ, მის გარეშე არსებული ფაქტორების არასასურველ
ზემოქმედებას, ვერ ახერხებს უარი თქვას მისი ნამდვილი ბუნების
შეუფერებელ ქცევა-მოქმედებაზე.

წველაფერი, რაც ეს-ეს არის აღვნიშნეთ, ნათლად დასტურდება
იუმორისტულ ნაწარმოებთა იმავე ნიმუშებით, რომელთაც გრ. კიკნა-
ძე იმორწმებს. ჩეხოვის მოთხრობაში გენერალ ბულდეევის საქციელი
არავის არავითარ ვნებას არ უქადის. ბულდეევი მხოლოდ საკუთარ
თავს აყენებს ვნებას. საკუთარი ღირსების დამამცირებლად მოქმე-
დობს, ე. ი. მისი მდგომარეობის ადამიანისათვის შეუფერებელ, აშკა-
რად სათაკილო სისუსტეს იჩენს³⁰. მაგრამ სისუსტე მაინც სისუსტეა,
რის გამოც კაცის გაკიცხვა კი არა, უფრო შებრალება და თანა-
გრძნობა შეიძლება, თუმცა სიცილისაგან ამ შემთხვევაშიც არ შეიძ-
ლება თავის შეკავება.

დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ პლატონმა,
როგორც მაჰანკალმა, კარდაკარ დაიწყო სიარული და საკუთარი მო-
ხუცი მამის საპატარძლოდ ორნაქმარე და უშვილძიოდ გადაბერე-
ბულ დედაკაცს დაეძებს. პლატონს არ შეიძლება წინასწარ არ ეფიქ-
რა, რომ მან ერთობ სათაკილო საქმე ითავა, მაგრამ ის იძულებული
იყო ასე მოქცეულიყო, სიღარიბის, ულუკმაპუროდ დარჩენის შემად-

³⁰ ის მოწოდებულია იყოს გამოწრთობილი, გულმტკიცე, აბტანი, ფიზიკურ
ტკივილებთან შეჩვეული, ვინაიდან სამხედრო პირია.

არწუნებელმა შიშმა აიძულა იგი სასაცილო და ამავე დროს სამწუხარო მოგზაურობას შესდგომოდა.

ახლა სხვა გარემოება, რაც საგანგებოდ არის ხაზგასმული გრ. კინადის წიგნში საკუთარი მამის მაჭანკლად ქცეული პლატონი ამჩნევს, რომ ნათხოვარი ცხენი, რომელზეც იგი ამხედრებულია, ძლიერს მიფორხილებს, ძალაგამოლეულია. პლატონმა ჩამოქვეითება იწება; საკმაო გზა ასე იარა, ხოლო, როცა ნათესავის სახლს მიუახლოვდა, ისევე მოახტა საცოდავ პირუტყვეს ზურგზე. კლდიაშვილის მოთხრობის ზემოაღნიშნულ ეპიზოდში განსაკუთრებით საინტერესოა ორი მომენტი: 1) პლატონს ებრალება დაღლილ-დაძაბუნებული ცხენი („ხედარმა თავში ხელი შემოიკრა“) ეს ნიშნავს, რომ ბუნებით პლატონი ავი და უღმობელი კაცი როდია; 2) სამანიშვილს აქვს თავმოყვარეობა და ამ უკანასკნელის დაცვა იმდენად აუცილებელი ჰგონია, რომ იძულებულია სიკეთის მაგიერ სიავე ჩაიდინოს. ეს მას საკუთარი ხასიათის სისუსტით, უნებისყოფობის გამო დაემართა, რადგან ჭკუიანი და პატიოსანი კაცის ღირსებისათვის შეუფერებელი გადაწყვეტილება მიიღო. ასე რომ პლატონი საკუთარი სისუსტის მსხვერპლია, თავისი უნებისყოფობის გამო ის სასაცილო მდგომარეობაშია. უნდა გვებრალებოდეს თუ არა პლატონი ამის გამო? დიახ, უნდა გვებრალებოდეს. სწორედ ამ კანონიერი სიბრალულის გრძნობით არის შენელებული სიცილი, რასაც პლატონი იმსახურებს მოქმედებით, რომელიც მის მიერ დასახული მიზნის პირდაპირ საწინააღმდეგო შედეგით დამთავრდა.

ამგვარად, როგორც გენერალ-მაიორი ბულდეევი (აგრეთვე პროკურორი ბიკოვსკი) ჩეხოვის მოთხრობებში, ისე პლატონ სამანიშვილი (და სოლომან მორბელაძე) დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებში, გარკვეულ, გვერდშეუვალ გარემოებათა ზემოქმედებით და აგრეთვე საკუთარი ხასიათის სისუსტის, უნებისყოფობის გამო იძულებით არიან ჩავარდნილი ისეთ მდგომარეობაში, როდესაც ჩვენ მათზე ვიციინით, და არა მათი ადამიანური ბუნებიდან გამომდინარე იმპულსებით. თითოეულ მათგანს რაღაც კრიტიკულმა მდგომარეობამ დააკარგვინა წონასწორობა და, რაკი საკუთარ თავში არ აღმოაჩნდათ ძალა, გამკლავებოდნენ გარემოების უარყოფით ზეგავლენას, ისინი სასაცილონი შეიქნენ. ამით განისაზღვრება ის თანაგრძნობა, რომელიც თან ახლავს იუმორისტული პერსონაჟისადმი მიმართულ სიცილს, ე. ი. აქ სიცილიც არის და თანაგრძნობაც იმ მარცხის გამო, რაც გმირმა სასაცილო მდგომარეობაში მისდა უნებური ჩავარდნით განიცადა.

მკითხველი, რომელიც დაკვირვებით გაეცნობა წინარე მსჯელობას, დაინახავს, რომ სატირა, ერთი მხრივ, და იუმორი, მეორე მხრივ, გარკვეული პირობით, მართლაც, გულისხმობს მოქმედი პირისა და მისი მოქმედების სხვადასხვანაირ ურთიერთდამოკიდებულებას, თუმცა ამას არამც და არამც არ აქვს ისეთი შინაარსი, როგორც გრ. კიენაძის პიპოტეზებშია.

მხატვრული ასახვის ყოველი ფორმა გარკვეულ, მისთვის ნიშანდობლივ თავისებურებებს ავლენს ლიტერატურის ამა თუ იმ მეთოდოლოგიურ მოთხოვნათა კვალობაზე.

ასეთი მსჯელობა ნიშნავს, რომ მწერლობის განვითარების ცალკეულ პერიოდებს თავისებური პირობები ახასიათებდათ ლიტერატურული ჟანრების გასახარებლად თუ დასაკინებლად. ცნობილია, მაგალითად, რომ რომანტიზმმა მხოლოდ ზოგიერთ ლიტერატურულ ფორმებს მისცა წინსვლის აუცილებელი საზრდო და ისეთმა ჟანრებმა, როგორცაა კომედია და სხვ. რომანტიზმის ბატონობის ეტაპზე ევოლუცია ვერ განიცადეს. რეალიზმის დამკვიდრებამ ფრიად კეთილსასურველი ზეგავლენა მოახდინა ეპიკური სახეების აღორძინებაზე. განვითარების ახალ საფეხურზე ამაღლდა რომანი, პოემა...

ამგეარად, მწერლობის ცალკეული სახეების თუ ფორმების დაწინაურება თუ უკან დარჩენა ზედმიწევნით ემთხვევა ამა თუ იმ მეთოდოლოგიური მიმდინარეობის ბატონობას. ამ აზრით არის გამართლებული ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული გამოთქმები — სანტიმენტალური მოთხრობა, კლასიციტური დრამა, რეალისტური რომანი, რაც სხვას არას ნიშნავს, თუ არა სანტიმენტალური მეთოდოლოგიის ნიდაგზე უპირატესად განვითარებულ მოთხრობას, რეალიზმის ხელშეწყობით სრულყოფილ რომანს და ა. შ.

საყოველთაოდ აღიარებული აზრი, რომ რეალიზმმა ხელი შეუწყო მწერლობის ყველა გვარისა და ჟანრის კოლოსალურ წინსვლას და რაფინირებას, სატირისა და იუმორის ისტორიითაც მართლდება.

საქმე ის არის, რომ სატირულ-იუმორისტული ასახვის მთელი რიგი არსებითი პრინციპები პირდაპირ ესადაგება რეალიზმის მეთოდოლოგიურ მოთხოვნებს. საკმარისია, ითქვას, რომ სატირა და იუმორი ისევე უშუალოდ გამომდინარეობენ ადამიანთა ურთიერთობის წარმოსახვიდან, როგორც რეალიზმი. კერძოდ, სატირას და იუმორს თითქმის ისევე ახასიათებს ცხოვრების მოვლენათა კრიტიკული ჩვენება, როგორც კრიტიკულ რეალიზმს. და რამდენადაც ასეა, რეალიზმის, კერძოდ, კრიტიკული რეალიზმის აღიარებამ განაპირობა სატირისა და იუმორის წინსვლა. შეიძლება ითქვას, რომ XVIII—XIX საუკუნეებში რეალიზმის ფორმირება-ჩამოყალიბებასთან ერთად

სატირამ და იუმორმა მანამდე არნახული პროგრესი განიცადა და იგი უაღრესად პოპულარული გახდა. სადავოდ ვერავინ ჩაგვიტელის, თუ ვიტყვით, რომ კრიტიკული რეალიზმის შემწეობით სატირამ და იუმორმა საგრძნობლად გაიფართოვა თავისი მოქმედების არე. კერძოდ, იგი ლიტერატურისა და ხელოვნების თითქმის ყველა ჟანრში შეიჭრა და განვითარებული კლასობრივი ბრძოლის ერთ-ერთ ფრიალ საიმედო იარაღად იქცა.

ჩვენ აღვნიშნეთ, თუ როგორ შეესაბამება სატირულ-იუმორისტული ასახვის პრინციპები რეალიზმის მეთოდოლოგიურ ნორმებს, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, თითქოს ზღვარი, ერთი მხრივ, რეალიზმსა და, მეორე მხრივ, სატირა-იუმორს შორის მთლიანად წაშლილი იყოს. არ შეიძლება დავივიწყოთ, რომ მათ შორის საგულისხმო განსხვავებასაც აქვს ადგილი. მარტო იმის გათვალისწინება რად ღირს, რომ ადამიანებისა და მათი ცხოვრების კრიტიკას სატირა და იუმორი წარმოადგენს კომიკურად, რაც რეალიზმისათვის მაინც და მაინც აუცილებელი არ არის. გამოდის, რომ კომიკური ელემენტის გამოყენება სინამდვილის ავადმყოფური შემთხვევების დასაგმობად მნიშვნელოვანწილად განასხვავებს სატირულ-იუმორისტული ასახვის პრინციპს რეალიზმის მეთოდოლოგიური ნორმებისაგან. მაგრამ ეს ყველაფერი როდია. სატირასა და იუმორს ახასიათებს რეალიზმიდან „გადახრის“ სხვა შემთხვევებიც.

რასაკვირველია, აქ საქმე ეხება არა ისეთ მონაცემებს, რომლებიც სატირასა და იუმორს რეალიზმთან დაპირისპირებულ, ვითომდა მის საწინააღმდეგო ფორმად წარმოგვიდგენდა (ასეთი მონაცემები არც გვგონია, რომ სატირისა და იუმორის პრაქტიკაში დაიძებნოს), არამედ ისეთ შემთხვევებს, რომლებიც შესაძლებლობას მოგვცემდა ნათლად გაგვეთვალისწინებინა სატირისა და იუმორის ზოგი ძირითადი თავისებურება.

უფრო ზუსტად რომ ითქვას, სატირას და, ნაწილობრივ იუმორსაც, ახასიათებს ასახვის რეალისტური მეთოდის გამოყენების გარკვეული თავისებურებანი, რომელთა გათვალისწინება არა მარტო ზედმეტი არ არის, არამედ, პირიქით, აუცილებელია სატირისა და იუმორის სპეციფიკის, მისი თეორიული საფუძვლების განსაზღვრის მიზნით.

იმ თავისებურებებს შორის, რომლებსაც ჩვენ ვგულისხმობთ, შედარებით უფრო მნიშვნელოვანია სატირისა და იუმორის განსაკუთრებული მიდრეკილება პირობითობისაკენ.

სანამ აღძრული საკითხის ძირითად არსს გამოვარკვევდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ პირობითობა საერთოდ მხატვრული ასახვის აუ-

ცილებელი კომპონენტია. ის გვანიშნებს ისეთ ვითარებას ან გარემოებას, რომელიც პრაქტიკულად სინამდვილეში შეიძლება არც მომხდარიყო და, რომელსაც მკითხველმა იქნებ დაუჯერებელიც კი უწოდოს. ესაა ერთობ გაუბრალოებული, ზოგჯერ ნულამდე დაყვანილი მოტივირება, სიუჟეტში განლაგებულ მოვლენათა თვითნებური გადამბა³¹; ისეთი სიტუაცია, როცა ჩვენს წინაშე გადაიშლება რალაც მოვლენის შედეგი, მიზეზი კი არა მხოლოდ არ ჩანს, არამედ ალბათობისა და შესაძლებლობის კანონის ძალითაც კი არ იგულისხმება.

პირობითი შინაარსისა და ხასიათის დეტალები ყველა სახისა და ფორმის ნაწარმოებში გამოიყენება, მაგრამ სატირასა და იუმორში მათ შედარებით უფრო ხშირად და სხვებზე უპირატესად მიმართავენ. სატირულ თხზულებაში ზოგჯერ პირობითია არა მარტო ცალკეული დეტალები, ან მთელი სურათის წამყვან მოტივად მიჩნეული გარემოება, არამედ მთლიანი სიუჟეტის ასაგებად შერჩეული მასალა. შორს რომ არ წავიდეთ, აღნიშნულის საილუსტრაციოდ შეიძლება გავიხსენოთ ჯ. სეიფტის საყოველთაოდ პოპულარული „გულივერის მოგზაურობა“, რომელშიც, როგორც სატირულ-ფანტასტიკურ თხზულებაში, პირობითია თითქმის ყველაფერი — მოქმედი ძალებიც, გარემოებებიც, სიტუაციებიც ...

პირობითობა უფრო თვალში საცემია მაშინ, როცა იგი ისე მთლიანად კი არ მოიცავს ნაწარმოებს, როგორც „გულივერის მოგზაურობაში“, არამედ ალაგ-ალაგ არის გამოყენებული ნამდვილად რეალური სიტუაციების ერთმანეთთან დაკავშირებისათვის.

ამ აზრით, უაღრესად საინტერესოა როგორც ნ. გოგოლის, ისე მ. სალტიკოვ-შჩედრინის სატირულ-იუმორისტული ქმნილებები. პირობითობის შემწეობით ხორციელდება „რევიზორში“ ცალკეულ სიუჟეტურ მდგომარეობათა მონაცვლეობა. ეს ხერხი ეფექტურად არის გამოყენებული გოროდნიჩისა და ხლესტაკოვის იმ ურთიერთობის ბეერ მომენტში, რომელსაც კომედია ასახავს. ერთობ დაუჯერებელია და, ამდენადვე, პირობითი, თუ გნებავთ, რომ სკოზნიკ-დმუხანოვსკი (რომელიც, ვ ერმალოვის გამოთქმა რომ გავიმეოროთ, უაღრესად გაქნილი გაიძვერა³²) ეგზომ იოლად მოტყუებულიყო და ვერ მიხვედრილიყო, რომ ჯიბეცარიელი და თავქარიანი ხლესტაკოვი უმაღლესი აღმინისტრაციის მიერ მოვლინებული რევიზორი არ იყო. აქ

³¹ ზღრ: А. Л. Сломинский, Техника комического у Гоголя, М., 1923, с. 30—32.

³² ზღრ: В. Ермилов, Избр. Работы, т. 2, М., 1956, с. 257 (Сломинский, техн. комич. у Гоголя),

მოვლენათა სწორედ რომ თვითნებური, სერიოზულ საფუძველს მოკლებული გადაბმას³³, რასაც მწერალი ახალი კომიკური სიტუაციების (ხლესტაკოვის შეღწევა გოროდნიჩის ოჯახში და მისი აღვირახსნილი თაღლითობა) ასაგებად მიმართავს.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ სატირასა და იუმორში უფრო მეტად, ვინემ მხატვრული ასახვის სხვა ფორმებში, მიმართავენ პირობითობას, ანუ გაუბრალოებულ მოტივირებას, სიუჟეტში განლაგებულ მოვლენათა თვითნებურ გადაბმას. მაგრამ წამოწყებული მსჯელობა ამით ამოწურულად არ ჩაითვლება. საჭიროა ნათქვამს ისიც დაესძინოთ, რომ პირობითობა სატირისა და იუმორის აუცილებელი ატრიბუტია. პირობითობის გარეშე სატირა და იუმორი ისევე ვერ წარმოიდგინება, როგორც შეუძლებელია ისინი კომიზმის გარეშე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პირობითობა სატირულ-იუმორისტულ თხზულებაში კომიზმთან ერთად იჩენს თავს, ვინაიდან პირობითობა კომიზმის ერთ-ერთი აუცილებელი ელემენტია.

გამოთქმული მოსაზრება რომ გასაგები გახდეს, მიზანშეწონილი იქნება, შევეხოთ კომიზმის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სახეობის — კარიკატურის — ბუნებას.

პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ კარიკატურა პირობითობის გამოვლინების უაღრესად მჭერმეტყველური ფორმაა. მასში ხომ ყველაფერი ისეთია, როგორც პრაქტიკულ სინამდვილეში არ გვხვდება, ე. ი. ყოველივე „დაუჯერებელია“. გაზვიადებულია, მოკლებულია რეალურ შესატყვისობას.

გავიხსენოთ ჟურნ. „ეშმაკის მათრახის“ მხატვარი ოსკარ შმერლინგი. მის ერთ-ერთ კარიკატურაში, მაგალითად, გამოსატული იყო შავ ტანსაცმელში გამოწყობილი გაბოროტებული მამაკაცი. ნიშანდობლივი ის არის, რომ კაცს თავზემთ აღუმართავს მის ტანზე უფრო დიდი მოცულობის მარჯვენა მუშტი³⁴. მკითხველი დაგვემოწმება, ცხოვრებაში ასეთი ადამიანები არ გვხვდება. მაგრამ იმისათვის, რომ მესაბე სახელმწიფო სათათბიროს რეაქციული ფიზიონომია ეჩვენებინა, შმერლინგმა დახატა კაცი უზარმაზარი შავი მარჯვენა მუშტით (მემარჯვენე პოლიტიკური განწყობილების გამომხატველი).

ამგვარად, რა გამოდის? თუ საქმეს პირდაპირი გაგებით მივუღებთ, კარიკატურა, ისევე, როგორც კომიკურთან დაკავშირებული

³³ როგორც ცნობილია აღნიშნულ გარემოებას რეაქციული კრიტიკა იყენებდა იმისათვის, რომ გოგოლის, როგორც გენიალური სატირიკოსის, პრესტიჟი შეელახათ, დაებრალებინათ მისთვის „რეალიზმის ღალატი“.

³⁴ იხ. „ეშმაკის მათრახი“, 1908, № 14, გვ. 7.

პირობითობა, არა რეალისტურია, ვინაიდან კარიკატურით წარმოდგენილ ფიგურებს სინამდვილეში შესატყვისი არაფერი მოეპოვება (არ არსებობენ ნორმალური ადამიანები არაჩვეულებრივი გრძელი ცხვირით, მოქცეული ყბით, უზომოდ გადმოკარკლული თვალებით, გადიდებული ყურებით და სხვა, როგორც კარიკატურაში გვხვდება) და, ამდენად, მხატვარი თითქოს „ღალატობს“ რეალიზმს. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყოველი კარიკატურა მიზნად ისახავს აჩვენოს არა ჩვეულებრივი ადამიანი, არამედ მის აღნაგობაში ხაზი გაუსვას ამ ადამიანისათვის დამახასიათებელ საზოგადოებრივ თუ ზნეობრივ სიმახინჯეს, მაშინ ადვილი გასაგები ხდება, რატომ არის არანორმალური მისი სხეულის ესა თუ ის ნაწილი, ე. ი. კარიკატურაში ადამიანის დამახინჯებული ფიგურა ამ ადამიანის ზნეობრივი მანკიერების მიმნიშნებელი უფროა, ვინემ მისი ფიზიკურ-ანატომიური თვისებებისა.

აღნიშნულის თანახმად, კომიზში ერთგვარი პირობით სცილდება სინამდვილეს, გვიჩვენებს მას ისე, რომ ნაკლებად სარწმუნო იყოს. ამავე დროს და ამავე ღონისძიებით კი იგი გეთავაზობს გასაღებს იმ კარისას, რომელსაც სინამდვილის სოციალურ არსში შეეყვანართ. ოსკ. შმერლინგის კაცი მალა შემართული უშეელებელი მუშტით, როგორც თავისებური სიმახინჯის განსახიერება, თითქოს არ ვეგბის რეალიზმის ფარგლებში ვიგულოთ, მაგრამ ამ კარიკატურაში ადამიანი რეაქციული მესამე სახელმწიფო სათათბიროს განმასახიერებელია და, ამდენად, მხატვარმა კი არ უღალატა, არამედ ყველაზე ერთგულად დაიცვა რეალიზმის მეთოდოლოგიური მოთხოვნები.

ა. სლონიმსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „კომიზმის უკიდურესი ფაზაა ცხოვრების უკიდურესი დამახინჯება, მისი სირთულისა და სისაყსის უგულვებელყოფა³⁵.

ამგვარად, დაუგვრებლობა, არაჩვეულებრიობა, გაზვიადება, რაც რეალისტურ ნაწარმოებში პირობითია, კომიზმში და, მაშასადამე, სატირასა და იუმორში, არა მარტო შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიც კია³⁶.

³⁵ А. Л. Сломинский, Техника комического у Гоголя, с. 30—32.

³⁶ რაკი პირობითობა კომიზმის აუცილებელ ნიშნად არის მიჩნეული და საამისო მაგალითად კარიკატურა დავასახელოთ, იმასაც ვიტყვით, რომ თავისთავად კარიკატურა მრუდე სარკეში დანახულ ლანდს ჰგავს. რატომ გვეჩვენება ეს ლანდი სასაცილოდ? — იმიტომ, რომ იგი ჩვეულებრივი სახის დამახინჯებული ანატიკლოა. ყველა დაგვერწმუნება, რომ, თუ ასეთი დამახინჯება არა, მრუდე სარკე სიცილს საზრდოს ვერავის გაუჩენდა. თუმცა კარიკატურის შედარება იმასთან, რასაც მრუდე სარკე ასახავს, მთლიანად მართებული მაინც არ გვეჩვენება. საქმე ის არის, რომ

სატირულ-იუმორისტული ასახვა, რა თქმა უნდა, მრავალ თავი-სებურებას მოიცავს და ჩვენ, ცოტა არ იყოს, გვიძნელდება ყველა მათგანი დაეახასიათოთ. მკითხველის წინაშე მობოლიშებით უნდა აღ-ვნიშნოთ, რომ სატირისა და იუმორის სპეციფიკის მთელ რიგ საკით-ხებს ჩვენ არა მარტო საგანგებოდ არ განვიხილავთ, არამედ, უბრა-ლოდ, ვერც კი ვიხსენიებთ. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი ნიუანსი სატირულ-იუმორისტული ფორმებისა იმდენად ახლოს არის ჩვენი ყურადღების ცენტრში მოქცეულ პრობლემასთან, რომ მათზე გვერ-დის ავლა უხერხულობაში გვაგდებს.

დაეასახელოთ, რაც გვაქვს მხედველობაში!

როგორც თავშივე აღინიშნა, მწერალი თუ მხატვარი, რომელიც სატირული ქმნილების ავტორია, ოპოზიციურად არის განწყობილი მის მიერ დახატული ადამიანების მიმართ. ამ ადამიანებს იგი უყურებს არა როგორც თავისიანებს, არამედ როგორც უცხოებს, რომლებიც უარყოფას იმსახურებენ.

ასეთი განწყობილება კი რას მოასწავებს?-ის თითქოს ხელს უშ-ლის მწერალს, გამოიყენოს რეალისტური ხელოვნების პრაქტიკაში გავრცელებული მთელი რიგი ხერხები და ფორმები მხატვრული ასახ-ვისა. მაგალითად, მწერალი, მეტადრე მაშინ, თუ იგი სატირული თხზულების ავტორია, ძნელად თუ მიუახლოვდება მის მიერ უარყო-თად დახატულ „გმირს“, ძნელად თუ ეცდება შეგვიყვანოს მის „მე-ში“, გვიჩვენოს მისი შინაგანი სამყარო, სულისკვეთება, ამა თუ იმ გარემოების ზემოქმედებით გამოწვეული განცდები. „მკვდარ სულე-ბში“ მთელი ნაწარმოების მანძილზე გოგოლი სულ მუდამ თავს დას-ტრიალებს უარყოფით პერსონაჟებს, პირველ რიგში, ჩინიკოვს, შემ-დეგ მანილოვს, ნოზდრევს, საბაკევიჩს, პლიუშკინს, კორობოჩკას თავს დასტრიალებს, მაგრამ თითქმის არასოდეს არ მიდის და არც მკითხველი მიჰყავს მათ ახლოს, არ ჩვენებს მათ ფსიქოლოგიას. ჩვენ ვხედავთ, რას სჩადიან, როგორ უმსგავსოდ იქცევიან, რაოდენ დასაცინი არიან ეს, უკაცრავად პასუხია, ადამიანები, იგივე მკვდარი სულეები (გერცენი), მაგრამ არ ვიცით — აქეთ თუ არა მათ შინაგანი სამყარო, არ ვიცით — იციან თუ არა მათ ფიქრი, რადგან არ ვიცით — ფიქრო-ბენ თუ არა, ან რას ფიქრობენ ისინი. მწერალი ცხადყოფს მათს ისეთ ქცევებს, რაც შორიდან ჩანს, მათი გულის გასახსნელად კი ნ. გოგო-

მრუდე სარკე შემთხვევით იწვევს მასში ასახულის დამახინჯებას, რასაც არავითარი აზრი არა აქვს, მხატვარი კი შეგნებულად და მიზანშეწონილად ამახინჯებს. გამომდი-ნარეობს რა მის მიერ ასახული ადამიანის თუ მოვლენის შინაარსიდან, იგი დამახინ-ჯებით მოუთხოვს ასახული ფიგურის სულიერ მანკიერებაზე. ამას კი მრუდე სარკეს ვერ მოვთხოვთ.

ლი არ იცლის და, ეს გასაგებია, ვინაიდან ისინი მისთვის უცხო ელემენტებია და მწერალი, ალბათ, თავისი ღირსების დამცირებლად მიიჩნევდა მათთან გაშინაურებულებას.

ლ. ტოლსტოი გვიხატავს დიმიტრი ნეხლიუდოვს, რომელმაც დიდი ზნეობრივი შეცდომები ჩაიდინა („აღდგომა“); გვიხატავს ობიექტურად, ისე, რომ არ იჩენს მისდამი სიძულვილს, პირიქით, თანაუგრძნობს მას, ვინაიდან თავად ნეხლიუდოვი მზად არის არ გაექცეს პასუხისმგებლობას და მწარე სინანულშია ჩავარდნილი საკუთარი დანაშაულის გამო. რამდენადაც ასეა, დასახელებულ გმირს დიდი რუსი მწერალი თითქმის ყველაფრით გვიჩვენებს; იმითაც, რასაც იგი აკეთებს ან ვერ აკეთებს, და იმათაც, რასაც იგი განიცდის. გვაცნობს მის სიხარულს, უფრო მეტად კი მწუხარებას მისი მიზეზით ცხოვრება-გაფუჭებული ქალისადმი დაგვიანებული თანაგრძნობის უნაყოფობას რომ გამოუწვევია.

ასეთია ლ. ნ. ტოლსტოი დიმიტრი ნეხლიუდოვთან დამოკიდებულებაში. მაგრამ მას, როგორც მხატვარს, სულ სხვანაირად უჭირავს თავი მაშინ, როდესაც მისთვის მიუღებელ ტიპებს ეხება. აი, ნეხლიუდოვი პეტერბურგშია და უდანაშაულო ეკატერინა მასლოვას გადასარჩენ ცდებს მიმართავს. ამის კვალობაზე მწერალი სატირულ-იუმორისტულად წარმოაჩენს რომანოვების დროინდელი რუსეთის მაღალ ჩინოვნიკთა მთელ სამყაროს. „აღდგომის“ XVIII თავში ყურადღებას იქცევს გესლიანი შენიშვნა, რასაც მხატვარი ამ ჩინოვნიკობის მისამართით გამოთქვამს: „რაოდენ ბევრნი არიან, როგორ საშინლად ბევრნი არიან და, როგორ მაძლრები არიან, როგორი სუფთა პერანგები და ხელები აქვთ მათ, როგორ კარგად გაწმენდილია მათი ჩექმები და ვინ აკეთებს ყოველივე ამას? და როგორ კმაყოფილი არიან ისინი არა მარტო კატორღელებთან, არამედ სოფლელებთან შედარებითაც“³⁷.

ამგვარად, მკითხველის თვალწინაა განსხვავებულ მხატვრულ ასპექტში წარმოდგენილი ორი წყება პერსონაჟებისა — ერთი მხრივ, ნეხლიუდოვი, რომელსაც „აღდგომის“ ავტორი, შეიძლება ითქვას, შიგნიდან ხატავს და მისდამი უტენდენციო მიდგომის გამო ტოლფასოდ გადაგვიშლის მის როგორც სულიერ, ისე გარეგნულ ფიზიკურ სამყაროს; მეორე მხრივ, მხატვრის მიერ არც თუ უმიზეზოდ ათვალწუნებული ჩინოვნიკები, რომელთაც ლ. ტოლსტოი მათი გარეგნული ქცევებით გამოხატული მანკიერების მიხედვით წარმოგვიდგენს.

37 Л. Н. Толстой, Собр. худ. произ. Т. 11, М., 1948, с. 231.

ამასთან, უნდა შეენიშნოთ, რომ რომანში ეს ჩინოვნიკობა დანახულია არა უშუალოდ, არამედ მათზე განაწყენებული ნეხლიუდოვის თვალთ, ბიუროკრატიული ატმოსფეროს ჩვენებაში მხატვარი ნეხლიუდოვის თვალსაზრისსა და პოზიციასზე დგას.

ე. ი. იმ პერსონაჟებს, რომელთაც სატირულ-იუმორისტულ ასპექტში წარმოაჩენს ლ. ტოლსტოი, როგორც უცხოებს, ძალზე შორიდან და ზემოდან უყურებს, იმდენად შორიდან და ზემოდან, რომ მათ გვარი-თაც კი არ იხსენიებს³⁸.

როგორც დამოწმებული მასალიდან ჩანს, ერთ შემთხვევაში (როცა ასახვა ობიექტური და უტენდენციოა) მწერალი უაღრესად ახლოს მიდის პერსონაჟთან, აჩვენებს მას არა მარტო გარეგნულად, არამედ შიგნიდანაც — ყველა პლუსისა და მინუსის გათვალისწინებით; მეორე შემთხვევაში (როცა ასახვა სატირულია) მხატვარი ყველაფერს წარმოაჩენს შორიდან დანახულის სახით, თითქოს მასთან დაახლოება, მის გულში ჩახედვა მწერალს მთლიანად გამართებული არ ჰგონია, მიზანშეწონილად არ მიაჩნია მისდამი თავისი ოპიზიციური დამოკიდებულების გამო. ამიტომ იტყვიან, რომ სატირულ-იუმორისტული, უპირატესად კი სატირული პერსონაჟი ცალმხრივია და, გარკვეული პირობით ეს ჭეშმარიტებადაც უნდა შივიჩნით, ვინაიდან სატირის „გმირი“ გვესახება მხოლოდ იმ თვისებებით, რომელთა გამოც ის უნდა გვძაგდეს და არ უნდა გვიყვარდეს. რის გამოც მას უნდა დავცინოდეთ და არ უნდა თანაუგრძნობდეთ.

მაგრამ როგორი „ცალმხრივობაა“ ის, რასაც სატირულ ნაწარმოებში ადამიანთა და სინამდვილის მოვლენათა წარმოსახვის დროს შენიშნავენ, ჩაითვლება თუ არა სატირული ასახვის შემთხვევაში დაშვებული „ცალმხრივობა“ რეალისტური მეთოდოლოგიური პრინციპის იგნორირებად? — აქ ყველაფერი დამოკიდებულია მწერლის ოსტატობაზე, კარგ ოსტატს, ვისაც მიმადლებული აქვს მხატვრული შეგრძნების ნამდვილი და უტყუარი უნარი, ასეთი იგნორირება არ დაბრალებდა.

არ დაბრალებას — ვამბობთ იმიტომ, რომ გაწაფული ოსტატი გარეგნულს ისე არ აჩვენებს, თუ ამ გარეგნულში შინაგანიც არ იგრძნობა და არ იგულისხმება, თუ გარეგნული არ აღიქმება და არ შეი-

³⁸ ასე გვარის დაუსახებლად არის გათვალისწინებული „აღდგომაში“ სასამართლოს ე. წ. „პირველი წერილი“, რომელსაც, მეუღლესთან წალაპარაკების გამო, უსადილოდ დარჩენა მოელის, სასამართლოს „შესამე წერილი“, რომელიც კუქის დაჯადებით იტანჯება, შეუწყნარებლად გულგრილი გენერალი, რომელზეც დამოკიდებულია პატიმართა ზვედრის შემსუბუქება და სხვ.

შეცნება როგორც შინაგანი სულიძვერის დამადასტურებელი, მისი ანარეკლი.

ცალმხრივია და რეალისტური მეთოდოლოგიური პრინციპები-სადმი დალატად ჩაითვლება მხოლოდ ისეთი ასახვა, რომელშიც გარეგნული მხარე შემთხვევითია და არ შეინიშნება მისი კავშირი შინაგან განცდებთან, როგორც შედეგისა მიზეზთან, სადაც სატირისათვის დამახასიათებელი კომიზმი, მართლაც რომ, მრუდე სარკეში მიღებულ დამახინჯების მექანიკურ პროცესს ემსგავსება.

სატირა ანტიხალხურ ელემენტებზე

(მ. ჭავჭავაძის „კვაკი კვაკანტირაძე“ და „ჩაყოს ხიზნები“)

ეს იყო სატირა, რომელიც ხასიათდებოდა 1917—1921 წლების რევოლუციური განწყობილებებით, სატირა მიმართული ხალხთან მტრულად განწყობილი ძალების წინააღმდეგ.

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ასეთი სატირის პირველთაონად ქართულ მწერლობაში გვევლინება მიხეილ ჯავახიშვილი.

სატირისათვის ნიშანდობლივი პათოსი მკვეთრად შეიგრძნობა, მაგალითად, მწერლის ისეთი აღრინდელი ნაწარმოებების წაკითხვისას, როგორცაა „ჩანჩუა“, „მეჩექმე გაბო“, „კურკას ქორწილი“ ამ მოთხრობებში არის არა მარტო მამხილებელ-ბრალმდებლური ასახვა რევოლუციამდელი საზოგადოების უარსაყოფი ზნე-ჩვეულებებისა, არამედ მათი დაგმობა ტრაგიკომიკური ფორმების გამოყენებით.

თითოეულ დასახელებულ თხზულებაში ჩანს კაპიტალისტური ქალაქის ყოფითი სიმახინჯენი; ჩანს უსულგულო ბრბო, რომლის წიაღშიც ჯუნგლური ინსტიქტები ბატონობს, რომელსაც წესად აქვს უღმობელი ძალმომრეობა, — შედარებით ძლიერების მიერ სუსტთა ჩაგვრა, ძარცვა; დაცინვა პატარა ადამიანებზე, უუფლებო ერთეულებზე, — მარტოდენ იმის გამო, რომ უკანასკნელნი მოკლებული არიან თავდაცვის ღონეს.

მ. ჯავახიშვილის სატირულ-იუმორისტული ინტერესები გარკვევით დასტურდება მის პუბლიცისტურ წერილებშიც, რომლებიც მწერალს გამოუქვეყნებია 1905—1906 წლების ქართულ დემოკრატიულ პრესაში.

დაცინვითი მხილება, რაც სატირულ-იუმორისტული სტილის

¹ „ივერია“, 1905 წლის 7 სექტ., №159. მ. ჭავჭავაძის პუბლიცისტურ შემკვიდრობაზე დაკვირვებისათვის გამოყენებულია ტ. კვანჭილაშვილის ნაშრომი „მიხეილ ჭავჭავაძის აღრინდელი პუბლიცისტიკა“ (თბ., 1960). აღვლითი ჭავჭავაძის ელემენტური წერილებიდან დამოწმებულია პუბლიკაციის მიხედვით, რომელიც დასახელებულ მკვლევარს ეკუთვნის.

ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანია, თავიდან ბოლომდე ახასიათებს ამ წერილებს. იგი, მაგალითად, თავს იჩენს ზოგი სტატიის დასათაურებაშიც კი („ყვეალების ჩხავილი“¹ „რეაქციის საქმენი საგმირონი“² და სხვ).

მთლიანად მ. ჯავახიშვილის რევოლუციამდელ პუბლიცისტიკას აქვს მძაფრი სატირული ტონი, რაც მიღწეულია ფრაზებში უარყოფითი — კომიკური ეპითეტების კონდენსირებით, უპირატესად მკვეთრი და მახვილი შემასმენლების ვარიაციული განმეორებით, რაც ხაზგასმა-აქცენტირების ერთობ საინტერესო ფორმაა („დამნაშავეს“ ჩვენებას ართმევენ და სცემენ, სცემენ სასტიკად, სცემენ გულდასმით, სცემენ გაბრაზებით! სცემენ მათ სახრეებით, თოფის კონდახებითა და რეზინის ჯოხებით“³).

წერილებში მრავლადაა სატირულ-იუმორისტული ელფერის გამოთქმები, ასეთია, თუ გუნბავთ: „მოსკოვში გამარჯვებით გათამამებული და მკვლრებით აღმღგარი თვითმპყრობელობა ... საარაკო სისასტიკით. შეებრძოლა არა მარტო რევოლუციას, არამედ ყოველგვარ ოპოზიციას“⁴, „კაციჭამია სუვერინმა, რომელსაც ცალი ფეხი სამარეში უდგას, არც აცივა, არც აცხელა და სამარიდან საჯაროდ წამოაყრანტალა შემდეგი აღსარება: ...“, „მას შემდეგ, რაც ამ ქვეყანაში (კავკასიაში—დ. ი.) მოხდა, ბრმებსაც კი უნდა დაენახათ, რომ არა რუსთა დამშვიდება მათი ეროვნული თვითშეგნების მოსპობით არ შეიძლებოდა, მაგრამ ბრმებმა თვალები არ აიხილეს და „ნოვოე ვრემიამაც“ ისევ ძველ ხერხს მიჰმართა“⁵.

„ივერიის“ 1905 წლის 17 ნოემბრის ნომერში (208) მ. ჯავახიშვილი წერს: „მაისში სემინარიის რექტორმა არქიმანდრიტმა ნიკანდრმა კაზაკებს ქართველი სამღვდელოება გააღაზვინა და ჯილდოდ ეპისკოპოსობა მიიღო. სემინარიის ახალ რექტორს ნიკანდრის ბედი შეშურდა და ჯილდოს მისაღებად ამანაც ისეთივე ხერხი იხმარა, როგორც ნიკანდრმა“...

ციტირებულ კონტექსტებში ინფორმაცია გამოყენებულია დაცინვა-გაკიცხვის მასალად და საბაბად. ასეთ ხერხს მ. ჯავახიშვილი სხვა შემთხვევებშიც ხშირად მიმართავს. დააკვირდით, მაგალითად, „ივერიის“ 1905 წლის 9 ნოემბრის ნომერში (201) მოთავსებულ წერილს, რომელშიც ვკითხულობთ: „ვარშავის გენერალ-გუბერნატორმა სკალსონმა 17 ოქტომბრის მანიფესტი გააუქმა, რამდენიმე გაზეთის გამო-

² იქვე, 1905, 9 ნოემბ., № 201.

³ „ივერია“, 1906 წლის 11 ივნისი, №15.

⁴ იქვე, 1906 წლის 5 მარტი, №1.

⁵ იქვე, 1905 წლის 7 სექტემბერი, №159.

ცემა აკრძალა, რამდენიმე ახალი ცენზორი გამოიწერა, ხალხს შეკრებების თავისუფლება მოუსპო და წინანდელი თვითნებობა აღადგინა. . . შერე-რა მიიღო პასუხად პეტერბურგიდან: — ღებეშა მთავრობისა, რომელიც მას მალლობას უცხადებდა მანიფესტის განმარტებისათვის, ჯარს კი—ქება-დიდება ერთგული სამსახურისათვის“.

ჩვენ აღნიშნეთ სატირულ-იუმორისტული ელემენტის გამოყენება მ. ჯავახიშვილის რევოლუციამდელი წლების პროზასა და პუბლიცისტიკაში და აქვე უნდა დაესძინოთ, რომ დასახელებულ ელემენტს მწერლის აღრინდელ ნაწარმოებებში ჯერ კიდევ არ მიუღია წამყვანი მნიშვნელობა. მ. ჯავახიშვილის იმ პერიოდის შემოქმედებაში, რომელიც 1903—1908 წლებს მოიცავს, სატირასა და იუმორს შედარებით მცირე ადგილი ჰქონდა განკუთვნილი, გარდა ამისა, ყოველმხრივ ჩანს, რომ მხატვარი ჯერ კიდევ მაქსიმალურად ვერ იყენებდა სატირისა და იუმორის მდიდარ ფორმებს, ამ მხრივ იგი ჯერ კიდევ საჭიროებდა სიმწიფეს და დაოსტატებას.

სატირასა და იუმორში მ. ჯავახიშვილის სიმწიფისა და დაოსტატების მაჩვენებელი გამოდგა 1923—1924 წლებში დაწერილი და გამოქვეყნებული რომანი „კვაჭი კვაჭანტირაძე“.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი სატირულ-იუმორისტული ნაწარმოებია, რომელშიც კრიტიკულად გამოიხატა ძველი და ახალი სოციალური სამყაროს წინააღმდეგობრივი მოვლენები, სახელდობრ, იმპერიალისტურ სტადიაში მყოფი კაპიტალიზმის ავადმყოფური ზნე-ჩვეულებანი და კონფლიქტები.

ამას უნდა დაეუმატოთ, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ საინტერესოა არა მარტო ყოფა-ცხოვრების იმპერიალისტური წესის ჩვენებით, იმდროინდელი საზოგადოებრივ-ზნობრივი მანკიერებების მინიშნებით, არამედ XX საუკუნის დამახასიათებელი კოსმოპოლიტიზმის, ანტიპატრიოტული ნიპილიზმის, საერთაშორისო ავანტიურისმის წარმოჩენით. შეიძლება აღინიშნოს, რომ მ. ჯავახიშვილის რომანი დასახელებული მოტივების გაშუქების პირველი სერიოზული ცდაა ქართულ მწერლობაში, თუმცა, როგორც ჩვენ გვეგონია, მხატვრული ღირსებით ეს ცდა ავტორის რეალურ შესაძლებლობათა დონეზე ვერაა. ეტყობა მწერალმა ვერ მოასწრო მის მიერ მოპოვებული მასალის ჯეროვნად გაცნობიერება. ასეთი მოსაზრების საფუძველს ბადებს იმ მომენტების გათვალისწინებაც, რომლებიც ცნობილია ნაწარმოების შექმნის ისტორიიდან. თავიდან რომანი კვაჭი კვაჭანტირაძის შესახებ

დაწერილი ცალკე მოთხრობების სახით იბეჭდებოდა ქართულ ლიტერატურულ პრესაში (ჟურნალები—„დროშა“, „თეატრი და ცხოვრება“, „მნათობი“⁶, „ქართული სიტყვა“ და სხვა.) შემდეგ ბელეტრისტს გადაუწყვეტია ამ მოთხრობების შეესება და გაერთიანება⁷.

აღნიშნული ცდის განხორციელების შემდეგაც „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ არასასურველად დაქუცმაცებული გამოსულა და ასეთად არის იგი გამოცემული 1929 წელს. როგორც 1934 წლის გამოცემაზე დავირვებით ირკვევა, მწერალს კვლავაც განუგრძვია რომანის დახვეწა, რის შედეგად ნაწარმოების ტექსტის თითქმის ყოველი წინადადება გასწორებულია, ბევრი სიტყვა გადასმულია ან შეცვლილი, მთელ რიგ ადგილებზე ავტორს უარი უთქვამს, კერძოდ, ის ადგილები, რომლებიც კვაჭისა და მისი თანამზრახველების ევროპულ თავგადასავალს შეეხება, რომანიდან მთლიანად ამოღებულია, მაგრამ ამ ოპერაციებს მაინცდამაინც დიდი სიკეთე არ მოუტანია თხზულებისათვის და მაღალ მხატვრული ნაწარმოების რანგში ვერ აუყვანია იგი.

მოკლედ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ კრიტიკული შესწავლის ისტორიიდან. გამოქვეყნებიდან დღემდე დასახელებული რომანის გარშემო დაიწერა და გამოქვეყნდა ლიტერატურის ისტორიკოსთა და კრიტიკოსთა ბევრი ნარკვევი, რომლებშიც დასახელებული რომანი განიხილება, როგორც მისი ავტორის შემოქმედების ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუში⁸. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, მართებული და კარგია. მისასალმებელია ისიც, რომ ლიტერატურათმცოდნეთა მნიშვნელოვანი ნაწილი მართებულად ამახვილებს ყურადღებას მხილების იმ მომენ-

⁶ გაზედავთ და გაიხსენებთ სიტყვებს, რომლებიც ჩვენთან ერთი პირადი საუბარის დროს (1965 წელი) წარმოთქვა სახელოვანმა დრამატურგმა პ. კაკაბაძემ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ გამო: „შემთხვევა მქონდა გაცნობოდი ვ. „მნათობში“ გამოსაქვეყნებლად წარმოდგენილი „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ხელნაწერს. ნაწარმოები ნახევარუბრაიკატული მეჩვენა. გამოძინდა მასში „ჩანჩუკას“ და „ტყის კაცის“ ავტორის ცხოვა. არ დავერიდე და ჩემი შთაბეჭდილების შესახებ პირდაპირ მოუახსენე მიხეილს. შეიძლება მართალიც ხარო, — მიპასუხა ცოტა შეწუხებულმა. ყოველ შემთხვევაში — შემოღავება, ვ. ი. კვაჭის მხატვრული ღირსების დაცვა არ უცდია. ამან გამათამაზა და ვერჩიე რომანი გადაეკეთებინა...“

⁷ მ. ქ ა ვ ა ზ შ ე ი ლ ი, კვაჭი კვაჭანტირაძე და მისი თავგადასავალი, თბ., 1925, გვ. 4.

⁸ მხედველობაში გვაქვს ვ. ბახტაძის („მნათობი“, 1927 წ. № 1), ბ. ელენტის („ქართული მწერლობა“, 1927 წ. № 2), შ. რადიანის (ჩრეული წერილები, თბ., 1972), გ. ჭიბლაძის (კრიტიკული ეტიუდები, III, თბ., 1952), ს. კილაიას, დ. ბენაშვილის (მთ. ჭავჭავიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1959), გ. გვერდწითელის (ლიტერატურული პორტრეტები, ესკიზები, წერილები, თბ., 1968) ტ. კვანჭილაშვილის (მთ. ჭავჭავიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1961 წ.) და სხვათა ნაწარმოები მ. ჭავჭავიშვილის გარშემო.

ტზე, რასაც მ. ჯავახიშვილის მოთხოვნები და რომანები, კერძოდ, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ შეიცავს ასახული ცხოვრების უარყოფითი მხარეების მისამართით. სამღერავე მხოლოდ იმისათვის ითქმის, რომ მკვლევრები ცოტას მსჯელობენ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სტილზე, არ განსაზღვრავენ მისი, როგორც სატირული რომანის, სპეციფიკას⁹.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მ. ჯავახიშვილის პროზის სატირულიუმორისტული ასპექტების, კერძოდ, „კვაჭი კვაჭანტირაძის“, როგორც სატირული რომანის თავისებურებათა შესწავლას, შეიძლება ითქვას, ჯერ კიდევ არ გამოუწვევია ლიტერატურათმცოდნეობის საგანგებო ინტერესი.

სატირულ-უმორისტული ელემენტის დომინანტურობა „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ მრავალმხრივ დასტურდება და ამ ფაქტს არ შეიძლება ანგარიში არ გაუწიოთ.

აღძრული საკითხის თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ სატირულ წანამდღერებთან უშუალოდ დაკავშირებული თხზულებაა. ამის საილუსტრაციოდ ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ აწ განსვენებული გრ. კაკიაშვილის დაკვირვებები, რომელთა თანახმად, „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ძირითადი ტიპაჟისა და სიუჟეტისათვის მ. ჯავახიშვილს ფრიად ეფექტურად გამოუყენებია პასაჟები 1903 წელს „ივერიის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ი. იმედაშვილის დაუმთავრებელი ნაწარმოებიდან: „აახ-ვაახ“, რომელიც სატირულია და XX საუკუნის ქართული სატირული პროზის ერთ-ერთ საყურადღებო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.

კომიკური მხილება — სატირულ-უმორისტული ასახვის განმსაზღვრელი ნიშანი — „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ თვით რომანისტიმ დაადასტურა იმით, რომ დასახელებული ნაწარმოების ინსცენირებით მიზნად ჰქონდა შეექმნა კომედია¹⁰. ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ აგრეთვე, რომ თავის დროზე „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მოტივებზე კომედიები დაწერეს ჯერ ნ. შიუკაშვილმა („ამერიკელი ძია“ და „ძიას გასაბჭოება“, რომლებიც 1926, 1927 წლებში ერთი მეორეზე მიყოლებით დაიდგა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემი-

⁹ ასეთი მიდგომა არც თუ იშვიათად გუვებარი და ნაკლებად მოტივირებული დასკვნების საბაზი ხდება. მაგალითად, ოცი-ოცდაათიანი წლების ქართული სალიტერატურო კრიტიკის ზოგ წარმომადგენელს უძნელდება იმის ახსნა, თუ რატომ არის, რომ რომანში თავიდან ბოლომდე უარყოფითი ფიგურები მოქმედებენ და რა მიზეზით არ წარმოაჩენს პროზაიკოსი დადებით ძალებს და დადებით მოქმედებას.

¹⁰ მ ი ხ ე ი ლ ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, თხზ., ტომი მეორე, თბ., 1970, გვ. 679.

ური თეატრის სცენაზე (რეჟ. ს. ახმეტელი¹¹), შემდეგ შ. დადიანმა¹² უკანასკნელ ხანს „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ კომედიის მასალად გამოიყენა კ. მახარაძემ¹³.

აღნიშნული ფაქტები უეჭველია გვაძნობენ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სატირულ-ლიბრისტულ შინაარსსა და ხასიათს. წინააღმდეგ შემთხვევაში მ. ჯავახიშვილის რომანის ინსცენირებით უფრო სხვა ენარის პიესას მივიღებდით, ვინემ კომედიას.

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მხატვრულ სტილზე დაკვირება და მისი ანალიზი, რასაც ჩვენი ნარკვევის წინამდებარე ნაწილი შეიცავს, ძირითად სწორედ იმ ფორმების დახასიათებას წარმოადგენს, რომელთა მეოხებით მ. ჯავახიშვილის დასახელებული რომანი ოციანი წლების ქართული სატირის ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს.

სათაურიდანვე შეინიშნება, რომ მ. ჯავახიშვილის რომანის მთავარი მოქმედი პირი კვაჭი კვაჭანტირაძეა. ის მთელი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სიგრძე-სიგანით არის წარმოდგენილი ნაწარმოებში. ყველაფერი იწყება მისი დაბადებით. თხრობა გრძელდება და ვითარდება იმის კვალობაზე, თუ როგორ ზღაპრულად იზრდებოდა¹⁴ სამტრედიელი სილიბისტრო კვაჭანტირაძის ერთა, როგორ შეაგონებდნენ მას უფროსები ამ ცხოვრების აე-კარგს და რაზომ ბეჯითად ითვისებდა ამ შეგონებებს ეს საოცრად თავისებური ახალგაზრდა. სახეზეა კვაჭი — გიმნაზიელი ქუთაისში, სადაც მან პირველად გაივარჯიშა გონება და ხელი გულუბრყვილო ადამიანთა დატყუებაში, ფულისა და ქონების მოპოვებაში, ქეიფსა და დროსტარებაში, ლამაზთა გულების მონადირებაში ... ანალოგიური ხასიათის „მოღვაწეობას“ უფრო გაზრდილი მასშტაბით აგრძელებს კვაჭი კვაჭანტირაძე ოდესაში, თბილისში. პეტერბურგში კი მისი გაქანება ყოველგვარ მოლოდინს აღემატება. აქ ხონის გზის პირას ფეხადგმული ახალგაზრდა რუსეთის იმპერიის მმართველ ზედაფენებში ნაეარღობს, მილიონების პატრონი ხდება შემდეგ თავისი „საქმიანობის“ გასაფართოებლად იგი, ერთგულ თანამშრომლებთან ერთად, ევროპაში ამოყოფს თავს, ხან ვენაშია, ხან პარიზსა და ლონდონში, ხარობს ლამაზი ქალების

11 А. Февральский, Театр пм. Руставели, М., 1959, с. 428.

12 გ. ციციშვილი, შალვა დადიანის დრამატურგია, თბ., 1954, გვ. 152.

13 მისი ინსცენირება, როგორც კომედია, რამდენიმე წელია იდგმება მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში.

14 აღვნიშნავთ რომანიდან დამოწმებულია მ. ჯავახიშვილის რჩ. თხზულ. III ტომის (თბ., 1960) მიხედვით. ფრჩხილებში მოთავსებული ციფრებით მიუთითებთ აღნიშნული გამოცემის გვერდს.

„სიყვარულით“, ამავე დროს ეწევა გამოძალებს მოტყუებისა და შანტაჟის გზით. პირველი მსოფლიო ომის დროს რუსეთისაკენ მომავალი შედის გერმანიის დაზვერვის სამსახურში და ვაჭრობს „სამშობლოსადმი“ ლალატი.

კვაჭი კვაჭანტირაძის რელიეფური განსახოცება მიღწეულია არა მარტო მისი პირადი თავგადასავლის გადმოცემით, არამედ იმ ფაქტითაც, რომ ყველაფერი, რაც მეტ-ნაკლები ემოციურობით აისახება რომანში, უშუალოდ არის დაკავშირებული კვაჭის პიროვნებასთან, მის ბედთან. ავტორი ნიდავ თავს დასტრიალებს „გმირს“ და ყველაფერ დანარჩენს იმდენად გვისურათებს, რამდენადაც „ის“ კვაჭის ეხება, წარმოადგენს აღამიანებს იმდენად, რამდენადაც ისინი კვაჭანტირაძის მოყვარე-მოკავშირეები ან მისი ხრიკების გამო მოტყუებული და დაზარალებული, მის მიერ გამწარებულნი და სიცოცხლე-გაფუჭებულნი არიან; გვისურათებს მხოლოდ იმ ადგილებს — ქალაქებს თუ გზებს, სადაც კვაჭს ბინა დაუდევს, სადაც გაუვლია; იფარგლება დროის მხოლოდ იმ გარემოების ჩვენებით, რომელიც კვაჭის ცხოვრების პირობად შეიძლება მივიჩნიოთ (სიმპტომატურია, რომ გადახვევები „გმირის“ საარსებო წლებიდან, ანუ ე.წ. წიაღსვლები და ექსკურსები წარსულისაკენ განსახილველ რომანში თითქმის არ შეინიშნება, გარდა ერთი იშვიათი გამონაკლისისა¹⁵).

როგორც აღვნიშნეთ, ე.წ. „გარეშე პირები“ ანუ ისინი, რომლებთანაც კვაჭი კვაჭანტირაძეს რაიმე ინტიმური ან საკმიანი შეხება არ აქვს, მ. ჯავახიშვილის რომანში არ მოიქმნება. სიუჟეტური მოქმედების განვითარების მთავარი ძალა ხომ კვაჭია, დანარჩენი პერსონაჟების მნიშვნელობაც იმით განისაზღვრება, თუ ვინ რამდენად არის დაკავშირებული მასთან. აღნიშნულის შესაბამისად, თუ, მაგალითად, დამტკიცდება, რომ კვაჭის ყველაზე მეტ შეწევნას უწევს ბესო შიქია, მაშინ, უეჭველია, რომ ის რიგით მეორე პერსონაჟია რომანისა¹⁶. თუ უდავო აღმოჩნდება, რომ დედათა სქესის წარმომადგენლებს შორის კვაჭი კვაჭანტირაძე სხვებზე ხანგრძლივად რეზეკა იღვლსონს „ეტრფის“, მაშინ ისიც უეჭველი იქნება, რომ უკანასკნელს საანალიზო რომანის ქალ პერსონაჟთა შორის პირველი ადგილი აქვს განკუთვნილი.

¹⁵ მხედველობაში გვაქვს „კვაჭის მშობლების აშავი“, კერძოდ. სილიბისტრო და პუბი კვაჭანტირაძეების ისტორია, რომელიც რომანის დასაწყისშია (გვ. 9—16) ჩართული.

¹⁶ ასეთი მსჯელობა არც უსაფუძვლოა, ავი კვაჭი თავადვე აღნიშნავს: „კვაჭი რომ არ ვიყო, მხოლოდ ბესოდ ყოფნას ვინდობდელი“ (გვ. 330).

ამგეარად, შეიძლება ითქვას, რომ კვაჭი კვაჭანტირაძე თავისი ცხოვრებითა და საარსებო კავშირებით საცხებით მოიცავს ჩვენთვის საინტერესო თხზულების შინაარსს. ის არის ყველაზე ძირითადი, ყველაზე წამყვანი ძალა, ცენტრალური ფიგურა, რომლის გარეშე თითქმის არაფერი არ ხდება. ყველა და ყველაფერი მასზეა დამოკიდებული, მისგან გამომდინარეობს და რომანიც სწორედ მაშინ თავდება, როცა კვაჭს შემდგომი მოქმედების სტიმულები აღარ გააჩნია.

აღნიშნულს ისიც უნდა დაეუმატოთ, რომ კვაჭი კვაჭანტირაძე არა მარტო უბრალო წამყვანია მ. ჯავახიშვილის რომანით ასახული მოქმედებისა, არამედ ის ამ მოქმედების განვითარების ხასიათის და ბუნების განმსაზღვრელიცაა, ე. ი. „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ წარმოდგენილი ვითარება უშუალოდ არის განპირობებული მოქმედი პირის ტემპერამენტით, დაუდგარი ბუნებით, ნებისყოფით, თუ გნებათ, სინარბითა და გაუმაძღრობით. ე. ი. როგორცაა კვაჭი, ისეთია, ან თითქმის ისეთია მისი სახელით დასათაურებული ნაწარმოებით ასახული მოქმედება. რაკი ეს ვთქვით, ბარემ იმაზეც ვიმსჯელოთ, თუ როგორია კვაჭი, როგორც ხასიათი, რით იჩენს იგი თავს საანალიზო თხზულების სიუჟეტში, ლიტერატურული სამყაროს რომელ „გმირს“ უფრო ჰგავს, ან ვისგან რით განსხვავდება იგი?

მხატვრული ხასიათის არსის გარშემო თავდაპირველი სახელმძღვანელო შეხედულება არისტოტელემ ჩამოაყალიბა. მას ეკუთვნის მოსაზრება ხასიათის ჩვენების სიძნელის შესახებ განსაკუთრებით საგულისხმოა არისტოტელეს ის მოთხონა, რომელიც ხასიათის სწორობის საკითხს შეეხება. „ხასიათი უნდა იყოს სწორი, — აღნიშნავს სტაგირელი ფილოსოფოსი და დასძენს: — იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ხასიათი უსწორმასწოროა, იგი სწორად უსწორმასწორო უნდა იყოს“¹⁷.

ხასიათის შესახებ ჩამოყალიბებული დასკვნები, კერძოდ, უსწორმასწორო ხასიათის საკითხზე გამოთქმული მოსაზრება არისტოტელეს მსჯელობაში იმიტომაც გამოვარჩიეთ, რომ კვაჭი კვაჭანტირაძე სწორედ ასეთი უსწორმასწორო ხასიათია.

ვიდრე გამოთქმული მოსაზრების დასაბუთებას შეეუდგებოდეთ, მოკლედ აღვნიშნავთ როგორ უნდა გვესმოდეს ხასიათის სწორობა ან უსწორმასწორობა.

ხასიათი უნდა იყოს სწორი — ეს ნიშნავს, რომ ხასიათის თითოეული ახალი გამოხატულება, არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს, არამედ შეესაბამებოდეს უწინდელს. მაგალითად, მიზანშეწონილი არ იქნებო-

¹⁷ არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., 1944, გვ. 31.

და, ოიდიპოსს, მას შემდეგ, როცა მათეურებელმა შეიტყო, რომ იგი ჯალრესად გონებაგამჭრიახი და თანაც ფრიად უშიშარი ადამიანია, თავი აერიდებინა იმ პასუხისმგებლობისათვის, რაც მას ეკისრება მის შიერ უნებურად ჩადენილი დანაშაულის გამო, და თვალები კი არ დაეთხარა არამედ მხდალივით საღსალამათი გაპარულიყო სამეფოდან; ან კიდევ გმირული სულისკვეთების ოტელოს ჩაედინა ისეთი სულმდაბლობა, რაც იაგომ თვითონ მავრის საზიანოდ ზომიოქმედა. ყოველივე ეს გამოიწვევდა როგორც ოიდიპოსის, ისე ოტელოს ხასიათის გამარუდებას და დასაჯერებლად ხელმეუწვდომელს გახდიდა ორივე ამ დიდებულ ფიგურას. ხასიათის სწორობა იმას მოასწავებს, რომ ყოველმა პერსონაჟმა თავისი შესაძლებლობის შესატყვისად იმოქმედოს და ისეთი რამ არ ჩაიდინოს, რასაც მისგან არავინ მოელის, რაც მისი მანამდე ცნობილი ბუნების საწინააღმდეგო იქნება.

კვაჭის ხასიათის უსწორმასწორობა, რაზეც ჩვენ საგანგებოდ მივუთითებთ, ის არის, რომ თავისი მოქმედებით იგი არ წარმოგვიდგება გარკვეული მიმართულების, გარკვეული პრინციპების ერთგულ კაცად. სილიბისტროს ვაჟი იცვლება თითოეული კონკრეტული გარემოების შესატყვისად, იმის მიხედვით, თუ ვისთან, რანაირ ხასიათთან აქვს საქმე, ან რას მოითხოვს მისგან შექმნილი მდგომარეობა. თავად მწერალი კვაჭი კვაჭანტირაძის უსწორმასწორობის შემდეგნაირ დახასიათებას გვთავაზობს: „კვაჭი ჭკუიანთან ჭკუიანი იყო, დინჯთან—დინჯი, ხუმარასთან—ხუმარა, დარდიანთან—დარდიანი, მხიარულთან—მხიარული; ძლიერთან—ძორჩილი, პირობითნე, ქლესია, თაქაზიანი და მოლიმარე, მაგრამ თუ საჭირო იყო, მას შეეძლო ჯუჯიანი და ჭირვეულთან თავმდაბალი და მოქნილი ყოფილიყო, სუსტთან—კადნიერი, თავხედი, ჟინიანი, პირდაპირთან—ორგული, ფლიდი და ორპირი; ორგულთან—ათგული და ათპირი; მუხასთან—ლერწამი, ლერწამთან—მუხა, რკინასთან—ბამბა და ბამბასთან—რკინა.

სადაც პირდაპირი გზა დაკეტილი იყო და სხვა ვინმე უკან იხევდა, იქ კვაჭი ხუთიოდე მიხვეულ-მოხვეულ ბილიკს იპოვინდა. უკარო და უფანჯრო ოთხ კედელშიც რომ ჩაეარდნილიყო, ათიოდე ხერელს აღმოაჩენდა და ცხრაკლიტულ ციხეში ისე შეძკრებოდა და გამოძკრებოდა, როგორც ნემსი ბუმბულში“ (17).

ასეთია „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მთავარი „გმირი“. პირობით შეიძლება ითქვას, რომ მას მხოლოდ ერთი „პრინციპი“ აქვს ცხოვრებაში ... ეს „პრინციპი“ გამოითქმის სიტყვით—სარგებლიანობა. მამის შეგონების თანახმად, სილიბისტრო კვაჭანტირაძის ვაჟიშვილი ცდილობს საქმე მხოლოდ იმასთან დაიკავოს, ვისგანაც მას შეუძლია რა-

იმე ისარგებლოს. ღარიბები და არასმქონენი, ვისაც ვერაფერს გამოჩნება, კვაჭისათვის თითქოს არ არსებობენ.

სარგებლიანობის სტიმულით კვაჭი ყველანაირ საქმეს ეტანება, ყოველგვარ სიმდაბლეს კადრულობს, არ ზოგავს არც უცნობს და არც ნაცნობს, არც შორებულს და არც ახლობელს, იყენებს როგორც ძალას, ისე ცდუნებას ...

კვაჭის ხასიათზე დაკვირვებისას და მისი აე-კარგის განსაზღვრისას უნებურად გეახსენდება მ. ჯავახიშვილის შესანიშნავი რომანის „არსენა მარაბდელის“ გმირი ოძელაშვილი. ყველამ იცის, რომ აჯანყებულ ყმა გლეხთა ამ გულად მეთაურს ჰქონდა ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ნაკლი: უკან დახევა არ შეეძლო. ამის გამო, როცა იმარჯვებდა, უბაღლო იყო, მაგრამ ხანდახან მებრძოლი რაოდენ სწორუბოვარიც არ უნდა იყოს, მარცხსაც განიცდის და, როდესაც მარაბდელს ასეთი შემთხვევა ეწეოდა, მაშინ იგი უცნაურად უმწეო ხდებოდა, სუსტდებოდა და, თუ ვინმე არ მიეშველებოდა, ცუდად იყო მისი საქმე. როგორც ცნობილია, ამ ნაკლმა არც თუ უმნიშვნელო როლი შეასრულა არსენას ტრაგიკული დასასრულის მომზადებაში. კვაჭი კვაჭანტირაძე ამ მხრივ დიამეტრალურად განსხვავებულია. პირდაპირ რომ ვთქვათ, კვაჭი უაღრესად მოქნილია და აღნიშნულ თვისებას ყველა კონკრეტულ გარემოებაში ავლენს. დროა—იგი წინ მიიბრძვის: ერთ კომბინაციას რომ დააგვირგვინებს, მაშინვე მეორეს იწყებს მაგრამ საჭიროებისა და აუცილებლობის შემთხვევაში უკანაც ადვილად იხევეს, ძალას იკრებს და ახალი იერიშისათვის ემზადება. გაეხსენოთ კვაჭის ცხოვრებისა და თავგადასავლის ე. წ. ოდესური პერიოდი სილიბისტროს საფიცარი ამ დროს საკმარისად გაქნილ და ხელგაწაფულ კომბინატორად გვევლინება. როგორც იტყვიან, მის ანგარიშზეა რამდენიმე მომგებიანი საქმე, რომლებიც მან ქუთაისში „გაიმასქნა“. აქ იგულისხმება, თუ გნებავთ, ამხანაგისაგან გამოძალული ფულები, მაიზელსონის როიალით ვაჭრობის შედეგად მიღებული ათასები, ვოლკოვის ქვრივის სახლ-კარი, სადაც მან სამტრედიიდან ქუთაისში გადმობარგებული მშობლები დააბინაუა, ისაკა და რებეკა იდელსონებისაგან ნაბოძები „საჩუქრები“ ამგვარი მომხვეჭელობის შემწეობით კვაჭს არა მარტო სიმდიდრე, არამედ დიდი გამოცდილებაც დაუგროვდა. მიუხედავად ამისა, მან მაინც წაიბოროტია. მთელი თავისი ჯიბის ქონება ერთ პარიზელ შანსონეტკას (მადამ ლაპოშს) შეალოია. მაგრამ ეს მარცხი საბედისწერო როდი აღმოჩნდა კვაჭისათვის. მან თითქოს ყველაფერი თავიდან დაიწყო, ისეთი წერილმანები იკისრა (ბზის კოვზის ამბავი გვ. 81—83), რისი უბრალო გახსენებაც კი მოგვიანებით სიწითლეს ჰგვრიდა. მერე „ჰელიოსის“ ფიჩების კომივიოიყო-

რობას მიჰყო ხელი, შემდეგ, ვიდრე ახალი კომბინაციების მეოხებით კვლავ ფეხზე დადგებოდა, ერთ-ერთი დამზღვევი კომპანიის აგენტი გახდა ...

უკანდახევის ანალოგიური შემთხვევები აქვს კვაჭი კვაჭანტირაძეს პეტერბურგში, მას შემდეგ, როცა მისი მფარველი გრიშა რასპუტინი „იერუსალიმის წმინდა ადგილების“ მოსახილველად გაემგზავრა; ევროპაში — პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე; თბილისში პავლოვის მიერ „ამხანაგობის განძეულის“ გატაცების გამო და თავისი მოქნილობის შემწეობით კვაჭი სულ მუდამ ახერხებს გაუმკლავდეს მარცხებს; ახერხებს უკან დახევას; მანევრირებას, ძალთა მობილიზებას, ახალი ნახტომისათვის მომზადებას¹⁸.

რაკი კვაჭი კვაჭანტირაძის ხასიათის ნიშნების განსაზღვრა არსენა მარადმდელთან მისი შეპირისპირებით დავიწყეთ, ბარემ იმასაც აღვნიშნავთ, რომ, არსენასთან შედარებით, რომელიც პერიოკული სახეა, აქ კვაჭი მრავალმხრივ, თუ შეიძლება ითქვას, დილეტანტური ფიგურაა. ის ყოველნაირ საქმეს ეტანება, თუ სჭვრეტს, რომ ეს საქმე რამეს მოაგებინებს, რამე სარგებელს მოუტანს. დავითვალთ, რამდენი რამ ხელეწიფების სილიბისტროს ვაჟიშვილს! ჯეროვანი გამოცდილება აქვს მას შანტაჟში, ქეითსა და დროსტარებაში, ვაჭრობაში, მიჯნურობაში, კომერციულ საქმიანობაში, საომარი მოქმედების დროს თავის გამოჩენაც მოახერხა. სილიბისტროს ვაჟიშვილისათვის საზოგადოების აქ რჩეულთა დახვეწილი მანერების გადაღების საოცარი უნარი მოუმაღლებია განგებას. იგი „ისე არ გაივლიდა ქუჩაში, რომ ახალი რამ არ შეემჩნია და მეორე დღეს არ წაებოდა. თვალს რომ დაადგამდა ვინმე სნობს, უსაქმო დენდს, გათლილ არისტოკრატს. მეორე დღესვე ამ ნიმუშის მშვენიერ ასლად გადაიქცეოდა. ისიც კი ზედმიწევნით შეითვისა, თუ როგორ უნდა დაეჭირა ოდნავ გაშვერილ თითებში პაპიროსი, პირიდან და ცხვირიდან როგორ უნდა გამოეშვა ბოლი, ჯოხი ხელში როგორ უნდა დაეტრიალებინა, როგორ უნდა მოეხადნა ქუდი, დაეხარა თავი, მოხრილიყო, გაეღიმა, ფეხი ფეხზე გადაედო, ან ლაქისათვის თითით დაეძახნა და დაუდევრად ცხვირით წაელულლულა: ე—ე—ე, გარსონ!“ (58).

რასაკვირველია, ამდენს არსენა ვერ მოახერხებდა. მან მხოლოდ მტერმოყვრობა იცოდა, ომი და ბრძოლა იცოდა, თუმცა არც სწაღდა, რომ მეტი სცოდნოდა, რადგან ვაჟკაცი იყო და გულსა და გონებაში

¹⁸ მოქნილობას, ანუ უკანდახევის, მანევრირებისა და ხელახალი „ბრძოლისათვის“ ძალთა მოკრების უნარს კვაჭანტირაძე ამეღავენებს ლამაზმანებთან ურთიერთობაშიც. ეს გარკვევით შეინიშნება მადამ ლაპოშთან, სოფიო შვიაქესთან ოუ ლენდი პარკისთან დამოკიდებულების გართულების კვალობაზე.

იმას იჩერებდა, რასაც ვაჟაკობის დაუწერელი წესების დაცვა ითხოვდა.

ყველაფერი, რისი ცოდნაც კვაჭის აქვს, მას სხვისგან აქვს. ისევე, როგორც თეატრანად სტუდენტს შეიძლებოდა პქონებოდა მდიდარი კაცისაგან ღრობითი სარგებლობისათვის ნათხოვარი ჩასაცემელი ან დასახურავი. . . მაგრამ მთავარი მნიშვნელობა იმას აქვს, რომ ნათხოვარს კვაჭი ნამდვილ პატრონებზე უფრო იფერებს, უფრო შნოიანად ხმარობს.

ამაშია სილიბისტროს საფიცარის წარმატებათა საწინდარი. კვაჭი ცხოვრებაში ისევე თამაშობს, როგორც ნიჭიერი მსახიობი თამაშობს სცენაზე. მაგრამ საქმე ის არის, რომ მას, ვინც ცხოვრებაში თამაშობს, არ შეიძლება ექნეს იგივე მიზანი, რაც სცენაზე მყოფ მსახიობს. მსახიობის მიზანი გარკვეულია: მან უნდა შეასრულოს მასზე დაკისრებული როლი, კარგად უნდა მიბაძოს იმას, ვინც ნამდვილია. ის კი, ვინც ცხოვრებაში თამაშობს, აღნიშნული მიზნით ვერ დაკმაყოფილდება. ცხოვრება მისგან სხვას მოითხოვს. კვაჭმა თავის სასიცოცხლო გზა თითქმის ისე გალია, რომ ვერ ჩახვდა მის მიმართ წაყენებული ამ ცხოვრებისეული მოთხოვნის არსს. უფრო სწორად მას არ დასჭირდა ამ საკითხზე დაფიქრება, რის გამოც მისთვის გაუგებარი დარჩა, რომ ცხოვრებისეულ საკითხებს ცხოვრებაში მოქმედებით უნდა გავცეს პასუხი და არა ცხოვრებაში თამაშით.

ამ მხრივ არსენა მარაბდელი გაცილებით ხელსაყრელ მდგომარეობაშია. მისი ცხოვრებისეული მოღვაწეობა და მიზანი ზედმიწევნით შეესატყვისება ერთმანეთს. სწორედ ამასაც ნიშნავს, არსენას ხასიათის სწორობა. მარაბდელის მოქმედების თითოეული მომენტი მისი სასიცოცხლო მიზნის შესაბამისია. მას უნდოდა ებრძოლა თავისი კლასობრივი თანამოძმეებისათვის და იბრძოდა კიდევ.

კვაჭს კი რა უნდოდა?—ძნელია ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა. რისთვის ატყუებდა იგი მის ახლო მყოფ, თუ მისთვის უცხო აღამიანებს, რატომ ითვისებდა მათ ფულებს, სახლებს, თვალ-მარგალიტებს?—გამდიდრება სურდაო,—გვეტყვიან, მაგრამ ისიც სომ ნამდვილია, რომ მოპოვებულ სიმდიდრეს სილიბისტროს ვაჟიშვილი რესტორნებსა და ლამაზი ქალების დევნაში თითქმის უფრო სწრაფად ანიავებდა, ვიდრე შოულობდა.

ცხოვრების მიზანი აკლია კვაჭი კვაჭანტირაძეს არა მარტო იმ დროს, როცა აღარაფერი აქვს, არამედ მაშინაც როცა უსაზღვროდ მდიდარია¹⁹. ამ ნაკლოვანებით ნაზარდი ჭია სტამბოლელი ლიზა

¹⁹ ფაქტი უმიზნობისა კვაჭის შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარე მდგომარე-

ჯანუშის სახლში შენიშვნისას შეუჯდება მას გულში. გვინდა გავიგოთ, როგორ მტკივნეულად განიცდის „გმირი“ ამ შხამიანი ჭიის კბენას? წაეკითხოთ შემდეგი ფინალური სტრიქონები განსახილველი რომანისა:

„დაბორიალებს კვაჭი კვაჭანტირაძე და გულში იღრინება. ზოგჯერ გულის დარდს ბესოს გადაუშლის და ქვრივი დედაბერივით აწუწუნდება, ზოგჯერ კი ქურდულად კუთხეში მიიმალება, აკენესლება და ჩუმად იცრემლება.“

რა გატირებს კვაჭი კვაჭანტირაძე? რად გიკენესის ეს ჭრელი გული? რად გებურება ეს მჭრელი თვალები? რად გეჭმუნება ეგ გაშლილი და ნათელი შუბლი? რა დაგეშართა, კვაჭუნო? ჭამა-სმა — თავზე საყრელი, ტანისამოსი — ყველაგვარი, ფული — გამოუღეველი, ქალები — შერჩეული, ცხენები და ავტო, მსახური და მეგობრები, ძველი და ახალი, — კიდევ რა გაკლია კვაჭი კვაჭანტირაძე?

— დახოცილი მეგობრები? — დიდი ხანია მოინულე.

სილიბისტრო და პუბი? ძალიან კარგად არიან.

დიდება და სახელი? გქონდა და შენვე გაექციე.

მშობელი ცა და დედამიწა? საბურთალო მოგელის.

მაშ, რა გინდა კვაჭანტირაძე? მუდმივი ხეტიალი? მარადიული დევნა ბედისა? უთავბოლო სირბილი და ქროლვა უთავბოლო ქვეყანაში? ოქროს გალიის დამტვრევა და გაფრენა? მაშ, რა გინდა, რა?

შენც არ იცი.

მესმის შენი, კვაჭი კვაჭანტირაძე!

მესმის შენი, კვაჭიკოვ!

მესმის და ვიცი“ (418—419).

ობა. თავისთავად საგულისხმოა, რომ მიზანი არამარტო მოქმედების ენერჯიას ანიჭებს ადამიანს, არამედ ერთგვარად ზღუდავს კიდევ მას, ე. ი. უფლებას არ აძლევს ყოველნაირ საქმეს გაკეთებს, უკიდვანოდ თავისუფალი იყოს. კვაჭს არ ძალუძს თავი არ აარიდოს ასეთ შეზღუდულობას, მისთვის მნიშვნელობა აქვს მოქმედებას და არა მიზანს, რომელიც მოქმედების განსახლერულობას იწვევს.

ერთი უნდა შევნიშნოთ: კვაჭანტირაძეს საბოლოო, სტრატეგიული ხასიათის მიზანდასახელობა არ აქვს, თორემ დროებით, ე. წ. ტაქტიკური ხასიათის მიზნებზე ის უარს როდი ამბობს. მაგალითად, როცა ქუთაისში ყოფნის დროს ვოლკოვის ქვრივის სახლში ვადაბარგდა, მას თავში გაუელეა იდეამ, დაესაყუთრებინა მარტონხელა დედაკაცის ქონება, და ეს ხომ მიზანი-?! დამზღვევი საზოგადოების ავერტად რომ დაიწყო მუშაობა, კვაჭიმ განიზრახა ხელში ჩაეგდო აღნიშნული საზოგადოების დიდძალი სიმდიდრე და ეს კიდევ მოახერხა. ამ ვითარებაში კი ერთნაირად ნათლად ჩანს კვაჭანტირაძის როგორც მოქმედება, ისე აღნიშნული მოქმედების მასტიმულირებელი მიზანიც. თუმცა ეს მიზანი მას მხოლოდ ერთი კონკრეტული მოქმედებისათვის ჰქონდა, საბოლოოდ კი — რისი მიღწევა უნდა — ამის თქმა თვითონაც კი გაუძნელდებოდა.

ლიახ, კვაჭმა არ იცის—რა უნდა. მას წარმოდგენილი არ აქვს თავისი ცხოვრების საბოლოო მიზანი. უმიზნო კაცი კი საბრალოა, რადგან მის არც მოქმედებას აქვს მნიშვნელობა და ფასი და არც ამ მოქმედების შედეგს. უმიზნო კაცის ხვედრი ის არის, რომ იგი ან საერთოდ არ მიიწევს საქმისაკენ, ან ყველა საქმეს ეტანება და საბოლოოდ ვერაფერს აკეთებს, უმიზნო კაცის ცხოვრებას აზრი არ აქვს.

ეს არის ის გარემოება, რაც კვაჭის სახისა და ხასიათის უსწორმასწორობის პირობად უნდა მივიჩნიოთ და რაც ამავე დროს გვანიშნებს კომიკურ წინააღმდეგობას პერსონაჟის ბუნებაში.

კვაჭი ყოველთვის თითქოს რალაცას აკეთებს, აშენებს. მაგრამ, თუ კარგად დავეუკვირდებით, დავინახავთ, რომ იგი ერთდროულად კიდევ აშენებს და კიდევ ანგრევს; ანგრევს იმას, რასაც ჯერ კიდევ გუშინწინ და გუშინ აშენებდა, და აშენებს იმას, რაც ხვალ ან ზეგ აუცილებლად უნდა დაანგრეოს. გაეიხსენოთ ამბავი ინგლისელი ლედი პარვეის გულის მონადირებისა რა არ გააკეთა, რამდენი არ დახარჯა კვაჭანტირაძემ იმისათვის, რომ ამ წარჩინებული ქალის წინაშე ღირსეულ პიროვნებად გამოჩენილიყო. ბოლოს კი, მას შემდეგ, რაც საწადელს მიაღწია, ხელის ერთი გადასმით წაშალა ყველაფერი, რისთვისაც ეგზომ ბევრი ითავცემა; ლედი პარვეის და მისი ძმის მეშვეობით გაცნობილ დიდებულებს ფულები დასტყუა, უგზო-უკვლოდ მიიმალა და ამით გააგებინა თავის ახლად გაცნობილ ჯენტლმენებს, რომ თაღლითი იყო და არა „წესიერი“ საქმოსანი.

„ნების“ პერიოდი. საპატიმროში მყოფი კვაჭანტირაძე გაეცნობა მასწავლებელ ალექსი ირემაძეს. დაუახლოვდება მას, როგორც „პატიოსანი“ კაცი, გამოიყენებს იმისთვის, რომ მძიმე პასუხისმგებლობიდან თავი დაიძვრინოს, შემდეგ სიძეობასაც შესთავაზებს—ქალიშვილის ხელს სთხოვს. . . ალექსის და კვაჭის დამოკიდებულება, გარეგნულად, ორი პატიოსანი და წესიერი ოჯახიშვილის კავშირს ჰგავდა. მაგრამ კვაჭანტირაძემ ყველაფერს ისე ერთბაშად მოუღო ბოლო, როგორც ბავშვი დაანგრევს ხოლმე მის მიერვე აგებულ ხუხულას. სილიბისტროს საფიცარმა ირემაძეს ერთადერთი სახლი დააკარგვინა, ერთადერთი ქალიშვილი საქვეყნოდ გაუბახა, მთელი ოჯახი გააუბედურა. კიდევ მეტი: საკუთარი თავიც გაილანძლა. წესიერი კაცის წინაშე ნათელყო, რომ აფერისტი იყო

პეტერბურგში კვაჭისა და მისი დამქაშების ერთადერთი საიმედო კეთილსმყოფელი გრიგოლ რასპუტინი იყო. კვაჭანტირაძე საგანგებო გულმოდგინებით აშენებდა და ამაგრებდა რასპუტინთან თავის ურთიერთობას. ერთ დღეს ცხადი გახდა, რომ რასპუტინმა გავლენა დაკარგა და კვაჭი არაფერს არ დაერიდა, ანგარიში არ გაუწია „მეგო-

ბრობას“ და ხალისიო მიიღო მონაწილეობა რასპუტინის წინააღმდეგ ორგანიზებულ შეთქმულებაში.

ანგრევს იმას, რაც თავადვე აუშენებია — როდესაც ვაიმობთ, კვაჭის რეპუტაციას ვგულისხმობთ. ის ცდილობს შეეტყუოს ადამიანებს, დადებითი წარმოდგენა შეუქმნაოს მათ საკუთარი თავის შესახებ, მიაძინოს მათი სიფსიზლე, შემდეგ თავით ფეხებამდე გაძარცვოს ისინი და ამით ცხადყოს, რომ მის მიერ გამოწვეული შთაბეჭდილებები, წარმოდგენები მისი, როგორც სანდო კაცის შესახებ, ცარიელი ილუზია იყო.

მართალი რომ ითქვას, სილიბისტრო კვაჭანტირაძის ერთას მშენებელი, ნაკლებად ეთქმის: ფაქტი ის არის, რომ იგი ნამდვილად არაფერს არ ქმნის, არაფერს არ აშენებს. სიყვარული, რასაც ლედი ქარვეის სთაყაზობდა, სინამდვილეში არ ყოფილა. შოჩვენებითი იყო მისი „მეგობრობა“ რასპუტინთან, გარიგებები ალექსი იმედაძესთან და ა. შ. და ა. შ. საკუთარი სტიქიით კვაჭი მოწოდებულია მხოლოდ იმისათვის, რომ მოშალოს, დაანგრეოს ადამიანების კეთილდღეობა, მათი მეგობრობა, სიყვარული, გააცრუოს ადამიანისადმი ადამიანის რწმენა, იმედი, და ისიც ანგრევს, ანგრევს ყველაფერს—ზოგს ერთბაშად, ზოგს—თანდათანობით.

კიდევ გავიმეორებთ, რომ კვაჭის მთელი მოქმედება გარკვეული, საბოლოო მიზნით არ არის განპირობებული. ეს კი სხვას არას ნიშნავს, თუ არა კვაჭანტირაძის კომიზმს, მის ყოფნას სასაცილო პიროვნების მდგომარეობაში, ვინაიდან საბოლოო მიზნით განუსაზღვრელ მოქმედებას და ცხოვრებას მხოლოდ არასერიოზული, არასრულფასოვანი ადამიანები ეწევიან. უმიზნობა მნიშვნელობას და ეფექტს უკარგავს მოქმედების ყოველგვარ შედეგს, საკმაოდ წარმატებითაც რომ იყოს ეს უკანასკნელი. ამიტომ არის, რომ კვაჭი კვაჭანტირაძე, მაშინაც კი, როცა აღსრულებული აქვს თავისი სურვილები და მისწრაფებები, სიამოვნებასა და კმაყოფილებას არ განიცდის. თავისი „მოღვაწეობის“ ნაყოფი მას თითქოს ვერ ატკობს, ვერ ახარებს, ვინაიდან მისი „მოღვაწეობა“, „მოქმედება“, რამდენადაც უმიზნოა, იმდენად უსასრულო და ზღვარდაუღებელია „განგება რამდენადაც მეტს აძლევდა კვაჭს, ის უფრო მეტს თხოულობდა, ბედს ემდუროდა და თანაც უჩხიკინებდა, ჰღრღნიდა და სამოთხის ახალ-ახალი კარების გაღებას ლამობდა“ (109).

კვაჭის, როგორც მხატვრული სახის, ზემოაღნიშნული შინაარსი, წინააღმდეგობით გამსჭვალული მისი მოქმედება, მისი შინაგანი კომიზმი ძნელად დასანახი და გასაგები იქნებოდა, მწერალს რომ გულ-

მოდგინე დაბეჯითებით არ შეერჩია და არ გამოეყენებინა აღნიშნული შინაარსის გამოსახატავი, მისი შესატყვისი ფორმები.

პირდაპირ რომ ეთქვათ, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს კომიკური ასახვის ფორმები, რომელთა გარეშეც სატირა და იუმორი წარმოულგებნელია.

„კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ ერთობ მნიშვნელოვანია კომიზმის ისეთი ფორმა, რომელიც თავისებური სახის მიბაძვავა (მიმბაძველი ცდილობს ხაზი გაუსვას მიბაძვის ობიექტის სუსტ მხარეებს; დაამახინჯოს და სასაცილოდ წარმოადგინოს ეს მხარეები).

მკითხველი დაგვემოწმება, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სიუჟეტში ასეთი „მიბაძვის“ მომენტს მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს მიკუთვნებული. საკმარისია გაეისხნოთ, რომ რომანის მთავარი „გმირი“ სულ მუდამ ვილაცას ბაძავს, ვილაცას იმეორებს. შეიძლება ითქვას, რომ კვაჭი თავიდან ბოლომდე სხვების სახელით მოქმედებს და სხვების მაგიერად ცნობრობს. ჯერ კიდევ ბავშვი იყო, როცა აშორდიას შემწობით გლუხობას ზურგი აქცია და აზნაურობას მიეცმასნა. ამის შემდეგ სხვისი პრესტიჟისა და ღირსების უტიფარი დაჩემება ჩვეულებად გადაექცა: ბათუმი—ოდესის გემის მგზავრებს ქუთაისის გუბერნიის თავად-აზნაურთა მარშლის შვილად გააცნო თავი, თვით სრულიად რუსეთის მეფე-იმპერატორს და დედოფალს თავადის სახით წარუდგა. პეტერბურგიდან ევროპაში როცა მიეშურებოდა, პრინცობა დაიჩემა და ამავე დროს ბუხარის ემირის პირადობის დოკუმენტებსაც ინახავდა სათადარიგოდ. რევოლუციის შემდეგ ხომ წარამარა იცვლიდა სახელებს! ხან „რევოლუციის დამცველთა საზოგადოების თავმჯდომარედ“ მოქმენდა თავი, ხან „რევოლუციის სამხედრო საბჭოს წევრი სამტრედიძე“ იყო. ზოგჯერ „ბანდიტ კვაჭანტირაძის შესაბამისად შემდგარ რაზმს“ მეთაურობდა კარაპეტ შულაერიანცის მანდატით (საკუთარ თავს დასდევდა?).

ყველა შემოადნიშნულს უნდა დაეუმატოთ, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ კომიკური ასახვის ხერხების გამოყენების ერთობ თავისებურ ნიმუშს წარმოადგენს. რა თქმა უნდა, როცა კვაჭი სხვის სახელს ეფარება და თაღლითობს, ამით მწერალი ერთგვარად იმ მანკიერებათა მხილებას ახორციელებს, ვის მაგივრადაც სილიბისტროს ვაჟიშვილი თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში გვევლინება. მაგალითად, კვაჭიმ გააუპატიურა და ღვთის ანაბარად დაადლო ოდესელი გულუბრყვილო ქალიშვილი ვერა სიდოროვა და ამ შემთხვევის ხაზგასმა მ. ჯავახიშვილის მიერ მოასწავებს დაცინვას ქართველ თავად-აზნაურობაზე, ვინაიდან კვაჭი ისევე როგორც სხვა დროს, ამჯერადაც ქართველი თავადის სახელით მოქმედებს (გულმართლად რომ ეთქვა, ვინც იყო, კაპი-

ტანი სიდოროვი ასე იოლად არ გაუღებდა მას თავისი სახლის კარს). მაგრამ „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ მართო იმაზე დაცინვა როდი გვაქვს, ვისაც ბაძავენ, და თავისებურიც საანალიზო ნაწარმოებში ყველაზე უპირატესად სწორედ ეს მომენტიცაა. აქ მხილებისა და დაცინვის ობიექტად უმთავრესად და ძირითადად მიჩნეულია ის პირი, ვინც „მიბაძვას“ ახორციელებს. ე. ი. როდსაც კვაჭი რევოლუციური სამხედრო საბჭოს წევრის როლს „ასრულებს“, ამით ყველაზე მეტად თავის უბალრუკობაზე ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას და დაცინვას იწვევს. გავიხსენოთ რომანის ის ადგილები, რომლებშიც კვაჭანტირაძე შეყვარებული კაცის როლში გვევლინება. ეს არის ამბავი ქუთაისელი ბუღღუ შოლიას ოჯახში, სადაც სილიბისტროს ერთამ დიასახლისთან გააბა ინტიმური კავშირი; ამბავი გემ — „პუშკინზე“ სადაც მან რებეკა იდელსონი გაიცნო და სარეკორდოდ მოკლე დროში საყვარლად გაიხადა; ამბები პეტერბურგში, სადაც კვაჭანტირაძე ტანია პროზოროვისას და, მასთან ერთად, მრავალ სხვას გაუშინაურდა, ამბები თბილისში, სადაც სამტრედიელმა დონ ჟუანმა მთელ ქალაქს აჩვენა, თუ რარიგად იყო „გატაცებული“ იგი ჯერ კიდევ პარიზში გაცნობილი რახილის „ტრფობით“. ყველა იმ შემთხვევაში, რომელიც მოვიხსენიეთ, კვაჭანტირაძე წარმოგვიდგება, როგორც შეყვარებული რაინდი, ვისაც თითქოს შეუძლია ჯვარს ეცვას სატრფოსათვის მაგრამ კვაჭი მხოლოდ გარეგნულად არის ასეთი. ნამდვილად იგი შეყვარებულის ქურქში განვეული არამზადაა. შეყვარებულის ცრუმარქვიაობით კვაჭი კვაჭანტირაძე ავლენს თავის უზნეობას, სიბილწეს, ურცხვობას, სიმდაბლეს; ძარცვავს ცვირი შოლიასაც, რებეკა იდელსონსაც, ტანია პროზოროვისაც, ელენესაც — ყველას, ვისთანაც კი „უმწიკლო“ გრძნობებით მოჰქონდა თავი.

როგორც მსჯელობიდან დაეინახეთ, პაროდის კომიკური მიზაძიო, ან გამოჯავრებით. ზოგჯერ შეიძლება ექნეს შებრუნებითი, ინვერსიული ხასიათი, ე. ი. შეიძლება, რომ მანკიერმა მიზაძეველმა (გამომჯავრებელმა), ჩააყენებს რა თავს სხვის მდგომარეობაში და მოგვეცემს რა იმის საშუალებას, რომ მისი პერსონალური სიმახინჯე წარმოვიდგინოთ იმ ღირსებებთან შედარებით, რაც ამ სხვა პიროვნებას აქვს, სიცილი საკუთარი თავის მისამართით გამოიწვიოს: კვაჭს თავი მოაქვს შეყვარებულად, რევოლუციონერად, ჩაგრულთა მფარველად და იმ ღირსებების ფონზე, რომლებიც ნამდვილ შეყვარებულს, ნამდვილ რევოლუციონერს, ბეჩაეთა მფარველს და სხვას შეეფერება, იგი ერთობ გასაკიცხია, სასაცილო და სამარცხვინოა თავისი სიმდაბლით, სულმოკლეობით, სიხარბით, უთავბოლო, მიზანდასახულობას მოკლებული მოქმედებით. კვაჭის მთელი თავგადასახელი წარმოად-

გენს არა ნამდვილ ცხოვრებას, არამედ ცხოვრების პაროდისას. მასში ყველაფერი არანამდვილია, ნამდვილი ცხოვრების დამახინჯებული განმეორებაა.

ჩვენ მიერ ხაზგასმულ შემთხვევებში მთავარია სიცილი, რასაც იწვევს უმსგავსოს მხილება ღირსეულთან მისი შედარება-შეტოლების გზით (კვაჭი აჩვენებს ვოლკოვის ქვრივს, ვითომ მისი შემწეა, და ამასთან დაკავშირებით მწერალი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას კვაჭანტირაძეების მიერ ვოლკოვის ქვრივის დასაზარალებლად ჩადენილ დანაშაულზე). თუ დავეუკვრებით, არ შეიძლება არ დავინახოთ, რომ ირონიაც, მასში ჩართულ ერთეულთა ასეთ განლაგებას მოითხოვს. რომელიმე ლაჩარი და მხდალი სააშკარაოზე გამოგვყავს იმით, რომ მას გმირს ვუწოდებთ, ე. ი. აქ ხდება ერთის დამაკნინებელი თვისებების ხაზგასმა მეორეს ამამალლებელ ღირსებებთან შედარება-შეპირისპირების მეოხებით.

აღნიშნულის გამო, „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ პაროდია არაიშვიათად იგივეა, რაც ირონია და, პირიქით, ირონიას იგივე გაგება აქვს, რაც პაროდისას. მაგრამ მათი ასეთი ერთმნიშვნელობა არ ნიშნავს, თითქოს მათგან მხოლოდ ერთი იხმარება და მეორე ფორმას კი პროზაიკოსი არსად არ იყენებდეს. ირონია იმ სახით, როგორადაც ის ჩვენ დავახასიათეთ, რომანისტს ხშირად აქვს მომარჯვებული როგორც სატირულ-იუმორისტული ასახვის ერთ-ერთი ეფექტური იარაღი.

პაროდული აღნაგობის ირონიაა, მაგალითად, აშორდიას სიტყვები, რომელთაც იგი სილიბისტრო კვაჭანტირაძის „აზნაურობის“ დასალოცად წარმოთქვამს:

„—ჩვენს კეთილშობილთა საერთო ოჯახს ერთი პატიოსანი ოჯახი კილო შეემატა აწი მე გავასწორე ისტორიის უსამართლობა: ვისურვებ (სილიბისტროს მიმართავს), რომე ღირსეულად ატარო მეფის წყალობა. ესეამ აზნაურის სილიბისტრო კვაჭანტირაძის სადღევრძელოს“ (13).

ჩვენ მიერ აღძრული საკითხის თვალსაზრისით, რამდენიმე მომენტია ხაზგასმული ციტირებულ რეპლიკაში: 1) თუ ყალბისმქნელი ამბობს—ჩვენს კეთილშობილთა ოჯახს ერთი პატიოსანი ოჯახიც შეემატაო, რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს ნამდვილ კეთილშობილს, ნამდვილ პატიოსანს და გამოყოფილი სიტყვები საწინააღმდეგო შინაარსით უნდა მივიღოთ. აშორდიას გაგებით, კეთილშობილი და პატიოსანი შეიძლება იყვნენ ისინი, ვინც მისი ყალბი ქაღალდებით გააზნაურებულან; 2) შემდეგ: აშორდიას ფრაზის — „მე გავასწორე ისტორიის უსამართლობა“ — მიხედვითაც ირონიას პაროდული აღნაგო-

ბა აქვს. ყალბისმქნელს ამ შემთხვევაში თავი მოაქვს ისეთ ვინმედ, რომელსაც ვითომ ისტორიის გასწორება ძალუძს, მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ამორდია კი არ ასწორებდა, არამედ დანაშაულებრივად ამახინჯებდა ისტორიას და ამიტომ მისი ნათქვამი იგივეა, რაც დანაშაულით ტრაბახი, რომელიც ყალბისმქნელისადმი დაცივნის უეჭველი საბაბი და საფუძველია; 3) თავის სიყალბეს (სილიბისტრო კვაჭანტირაძის გააზნაურებას) ამორდია მეფის წყალობად აცხადებს და ამას ტიპური ირონიის ფორმა აქვს; 4) ირონიულია აგრეთვე გამოთქმა — „აზნაურის სილიბისტრო კვაჭანტირაძის“, ვინაიდან მთქმელი აქ იმას გახაზავს, რაც სილიბისტროს დაუმსასურებლად უშოვნია და ზედწოდება — „აზნაურის“ მასპინძლისადმი იღუმალი დაცივნის გამომწვევია ამორდიას სადღეგრძელოში.

მ. ჯაეახიშვილის რომანში იგულისხმება, რომ ამორდია განთქმული ყალბისმქნელია. სილიბისტრო კვაჭანტირაძის მეზობლებმაც ალბათ იციან — რას ნიშნავს ამორდიას ხელიდან მიღებული აზნაურობა. რამდენადაც ასეა, ირონიულია რომანისტიკის სიტყვები: „მოდოდნენ სილიბისტროსთან და წრფელის გულით ულოცავდნენ აზნაურობას“ (14), სიყალბით ნაშოვნი აღმატება თუ გამდიდრება გულისწყრომას და დაცივნას უფრო გამოიწვევს, ვინემ სიხარულის გაზიარებისა და მილოცვის წადილს. ამიტომ სიტყვების — „წრფელის გულით ულოცავდნენ“ — პირდაპირი მნიშვნელობით გაგება ყოვლად გამორიცხებულია.

ჩვეულებრივი ფრაზაა — „ცვირიმ წელზე ფეხი დაიდგა და ერთბაშად მეტად დიდი სესხი მისცა კვაჭს“ (24), მაგრამ, თუ გაეითვალისწინებთ, რომ მედუქნე ბუღუ შოლიას მეუღლისაგან წაგლეჯილ ფულებს კვაჭანტირაძემ ერთი დღის შემდეგ სესხი დაარქვა, მაშინ ციტირებული რეპლიკის ირონიული ნიუანსი ფრიალ ნათელი იქნება.

ირონიულია აგრეთვე, — „იმავე ხანებში კვაჭი მუსიკამ გაიტაცა ... როიალის ხმაზე ტანში ჟრუანტელი უვლიდა და მეტის აღელვებისაგან სტოკავდა და შფოთავდა როიალს ცალის თითით გატაცებით უბრაახუნებდა“ (33). იმ ამბის შემდეგ, რაც კვაჭმა და მისმა ძმაცაცებმა ქუთაისელი მაიზელსონის როიალის გამო დაატრიალეს, მოყვანილი სიტყვები საქმის ნამდვილ შინაარსს კი არ ასახავენ, არამედ სრულიად საწინააღმდეგოს.

ანალოგიური ბუნების ირონია გახლავთ — კვაჭმა „დიდის გულმოდგინებით და სასოებით ილოცა“. მკითხველმა ხომ იცის, რომ სილიბისტრო კვაჭანტირაძის ვაჟიშვილი შორსაა ღვთისმორწმუნეობისაგან. ამდენად, სიტყვები ლოცვის შესახებ კვაჭის თვალთმაქცობის

ერთ-ერთ ჩვეულებრივ სეანსს გამოხატავენ და „გმირზე“ დაცინვისათვის არის ნავარაუდევი.

„კაბინეტში ზის თავადი ნაპოლეონ აპოლონის ძე კვაჭანტირაძე, ძვირფას ბუხარის ხალათში გახვეული“ (110). წინარე კონტექსტშიც ირონიული ნიუანსი საქმის შინაარსსა და მის სიტყვიერ მახვევებლებს შორის არსებულ კონტრასტს ეფუძნება. სიტყვებით აქ ერთია ნათქვამი, შინაარსით კი ის, ვინც კაბინეტში ზის, შეიძლება, მართლაც, ბუხარის ძვირფას ხალათშია გახვეული, მაგრამ იგი არც თავადია, არც ნაპოლეონია და არც აპოლონისი.

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ავტორს არაიშვიათად ახასიათებს ასახულისადმი თავისი კრიტიკული დამოკიდებულების გამოხატვა არაპირდაპირ გამოთქმული სიტყვებით, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მოიარებით, ვითომდა დაჭყვებით. ამის ნიმუში გვგონია: „ვინ იცის გაახსენდა თუ არა კვაჭი კვაჭანტირაძეს, რომ ოდესღაც ცვირი შოლიას ვალი დაედო“ (22), ან კიდევ: „ნეტა დაიჯერა კვაჭიმ, ვითომ მან და მისმა ამხანაგებმა იმ ზაფხულს საქვეყნო საქმე გაიმასქნეს? ვინ იცის? ის კი ცხადია, რომ მთელს ქვეყანას სჯეროდა“ (28). ციტირებულ ფრაზებში ირონიულად გამახვილებულია ჯერ ერთი, ის აზრი, რომ კვაჭი უხვად იჯიბავედა ცვირი შოლიას ფულებს, რომელთაც მხოლოდ სახელად ერქვა ვალი; რომ გიმნაზიის დამამთავრებელ კურსზე ყოფნის დროს ჩადენილი საქციელი მხოლოდ მოჩვენებითად იყო საქვეყნო; მეორეც, მინიშნებულია ის, რომ კვაჭს არ უფიქრია და არც შეეძლო ეფიქრა ცვირისაგან აღებული „ვალის“ ან გიმნაზიაში ყოფნის დროს მის მიერ „მოწყობილი“ ოინების შესახებ, თუნდაც იმიტომ, რომ წარსულზე ფიქრს იგი მიჩვეული არ იყო, წარსულისათვის ის არავითარ ანგარიშს არ აბარებდა საკუთარ თავს.

„კვაჭი კვაჭანტირაძე“ როდი განისაზღვრება პაროდისა და ირონიის ეპიზოდური გამოყენებით. საგულისხმო ის არის, რომ რომანის ზოგიერთი ნაწილი მთლიანად ირონიულ სტილშია გამართული და, ამდენად, კომიზმის დასახელებული ფორმა ერთობ სერიოზულ სამსახურს უწევს რომანისტს მის წინაშე მდგომი იდეურ-მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტაში.

წარმოდგენილი მოსაზრების დასაბუთების მიზნით მკითხველს უნდა გავახსენოთ საანალიზო რომანის პირველი კარის ერთ-ერთი თავი, რომელსაც ეწოდება „ამბავი გიმნაზიის გათავებისა და ქვრივის გადაარჩენისა“. კონკრეტულად რომ ვილაპარაკოთ აღნიშნული თავის მეორე ნახევარ—ქვრივის ისტორია—უფრო გვაინტერესებს, როგორც მოგესხენებათ, აქ საქმე ეხება ქუთაისში თბილისის ქუჩაზე მდებარე სახლის მეპატრონე ვოლკოვის ქვრივს. მოსისხლე მტერს არ-

მოექცევა ადამიანიშვილი ისე მზაკერულად, როგორც ეს ცხვარივით უწყინარი ქალი კვაჭმა გასწირა—ჯერ თავზარდამცემი შიშით დაფეთა—ანარქისტ—სინდიკალისტ—სოციალისტების სახელით სასიკვდილო მუქარის ბარათი გაუგზავნა, შემდეგ დაპირდა, რომ დასახლებულ კომიტეტთან მოარიგებდა („გამოსყიდის“ ვალებით) და გადაარჩენდა. ამასობაში კი ვოლკოვის სახლ-კარი მუქთად ჩაუგდო ხელში სილიბისტროს. თავად კი მადლობა და საჩუქრები მიიღო და მაშინვე მიიმალა ... ამგეაზად, კვაჭანტირაძემ ერთი გასროლით ორი კურდღელი მოჰკლა. მისივე მოწადინებით გასაჭირში ჩავარდნილი ქალის „შემწეც“ გახდა და ამ უკანასკნელის ქონებასაც უსასყიდლოდ დაეპატრონა. განა აღნიშვნას შოითხოვს, რომ სიტყვა „გადარჩენა“, რომელიც რომანის ამ ნაწილის დასათაურებაშია გამოტანილი, ნახმარია ირონიული გააზრებით? ამ სიტყვას ხომ ჩვენ არა პირდაპირი, არამედ საწინააღმდეგო მნიშვნელობით შევიმეცნებთ, რადგან ასახული ვითარების შინაარსიდან ჩანს, რომ სილიბისტროს ერთამ კი არავინ გადაარჩინა, არამედ ნამდვილად გაძარცვა, ცხოვრების უკანასკნელი სახსარი წაგლიჯა ისედაც უმწეო ადამიანს, დაღუპა იგი...

ანალოგიური შინაარსი აქვს პატიმრადყოფილი ისაკ იდელსონის „განთავისუფლების“ ამბავს. დაუკავშირდა რა ჟანდარმათა სამმართველოს გამომძიებელ პაელოვს, კვაჭმა იმას მიადწია, რომ ხელოვნურად გაართულა იდელსონის ბრალდების საქმე. მერე ამ საქმიდან პატიმრის ვითომდა გამოსხნა საკუთარ დამსახურებად დაიწერა, რისთვისაც უხვად დაასაჩუქრეს ისაკამ—ცალკე და რებეკამ—ცალკე. აღნიშნული გარემოებების თანახმად, კვაჭს თავი მოაქვს, როგორც მხსნელს რომელიც ნამდვილად ძარცვავს, უფსკრულისაკენ ერეკება ადამიანებს და სწორედ ასეთი ვითარების განსურათება (ამაღლებულის სახელით მინიშნება სიმდაბლისა), ირონიით მსჭვალავს ნაწარმოების მთელ თავებს.

იმ მოსაზრების საილუსტრაციოდ, რომელიც ირონიის გარშემო გამოითქვა, ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიც საკმარისია, მაგრამ დაინტერესებულ მკითხველს „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ერთ თავზეც უნდა მიეუთითოთ. მხედველობაში გვაქვს „ამბავი წმინდანის გადარჩენისა“ (142). კვაჭანტირაძის ჩანაფიქრის თანახმად, მისმა დამქაშებმა ერთი ნასტუდენტარი გააბრიყვეს: მშიერი იყო და გააძღეს, მწყურვალი იყო და ასვეს, ფულიც „აჩუქეს“, შემდეგ ქუჩაში გამოიყვანეს და, წინასწარი პირობის მიხედვით, რევოლვერიდან ასროლინეს ... რამდენიმე წამში ნასტუდენტარი უსულოდ ეგდო ქვაფენილზე ... აი, რას ნიშნავს, კვაჭური მადლი. მის მიერ ვინმეს მისამარ-

თით გაწეულ სიკეთეს, მის მიერ ვინმეს დაცვას, გადარჩენას ყოველ-
თვის შებრუნებული, საწინააღმდეგო მნიშვნელობა აქვს.

პაროდია-ირონიის საპირისპირო ფორმად კომიკური დაკნინება
უნდა მივიჩნიოთ. ამ ხერხს მ. ჯავახიშვილი აგრეთვე არაიშვიათად
მიმართავს. კომიკური დაკნინებით იგი უშუალოდ და შეუფარავად
გადაგვიშლის უარყოფითი პერსონაჟებისადმი თავის ოპოზიციურ
დამოკიდებულებას და სტიმულს აძლევს მკითხველს, რათა ესა თუ ის
საზოგადოებრივი მანკიერება სასაცილოდ აქციოს.

იმის მიხედვით, თუ რაწილად კონტექსტშია ჩართული, კომიკურ
დაკნინებას, რა თქმა უნდა, განსხვავებული შინაარსი და მნიშვნელობა
აქვს. მაგალითად, როდესაც კვაჭი მშობლიური სამტრედიისა და
ქუთაისის შესახებ ბრძანებს — „თურმე საქათმეში დავბადებულვარ
და სალორეში გავზრდილვარ“ ეს მიუთითებს არა მარტო კოსმო-
პოლიტურ განწყობილებებზე, რითაც კვაჭი ეგზომ ძლიერად იყო
შეპყრობილი, არამედ მის ბილწსიტყვაობაზე და სულის სიბინძურე-
ზეც.

კვაჭისა და მისი დამქაშებისადმი ზინსლს, აგდებულ დამოკიდე-
ბულებას პროზაიკოსი ხშირად გვაძენობს ისეთი განსაზღვრება-ეპი-
თეტებით, როგორიცაა: მუქთახორა, გაბღენძილი, გაბერილი, დაგრე-
ხილი, ბრიყვი, დალეული, დახურდავებული. უარყოფითი პერსონა-
ჟის კომიკური არასრულფასოვნობა ბევრჯერ გამოხატულია საგან-
გებოდ შერჩეული შემასმენლებით — „იჭყიტებოდა, ილესავდა, იბღინ-
ძებოდა, ეპოტინებოდა, იგრიხებოდა, იბერებოდა, ლულლულებდა
(„კვაჭიკო ამ სამიკიტნოში ხშირად დაძვრებოდა“—19; „შვიდი გა-
ლევილი მუქთახორა“—23; „კვაჭი რყევაში იყო, ქანაობდა, ჯამბა-
ზივით იგრიხებოდა, ორივეს ეპოტინებოდა“ —33; „სილიბისტრო
ძილში შფოთავდა, სტოკავდა, იბღინძებოდა, იბერებოდა — 41;
„ჟურნ. — გაზეთებში კვაჭის გაბერვას მოუწიერეს“, „რას იგრიხე-
ბი? — 156; „კვაჭმა ხვეწნით და ღრეჭით დაიყოლა“ — 156; „კვაჭი
უაზროდ და უმიზნოდ ფართხალებდა ბადეში და თუთიყუშივით
იმეორებდა“, „ძველი სიყვარული ოფლით და ხვნეშით გაიხსენეს“
— 208; „კვაჭი გაბრუნებული ინდაურივით დადიოდა და ლულლუ-
ლებდა“, „კვაჭი დაილია და დახურდავდა“ — 242).

როგორც მოყვანილი კონტექსტებიდან ჩანს, სატირიკოსი სა-
გულდაგულოდ ამახვილებს ყურადღებას პერსონაჟთა ისეთ ქცევებზე,
რის გამოც ისინი პატივისცემას არ იმსახურებენ. ცალკეულ შემთხვე-
ვებში ეს ტენდენცია, ე. ი. მოქმედ პირთა უხამსობის მინიშნება, ისე
შორს მიდის, რომ მწერალი ერთობ საჩოთირო გამოთქმებსაც კი არ
ერიდება: „ცვირიმ მეორე ნამღვილი მამალი იშოვნა, ხოლო კვაჭმა

—პირველი ნამდვილი დედალი“ (21); „ნასუფრალი არც ისე დასაძრახისი ყოფილა“ (22); კვაჭი, თაკილობს რა საქართველოს ჩამორჩენილობას და სივიწროვეს, ამბობს: „ბათუმში რომ თავი მისდო დასაძინებლად, ფეხები ქიზიყს უნდა მიაბჯინო, სოხუმში რომ ცხვირი დააცემინო, სიღნაღიდან იძახიან—ხეირიო, ქუთაისში რომ დანიელა ურია მრავალყამიერი დაიწყოს, ყაზბეგიდან ბანს ეტყვიან, ბორჯომში რომ პაპიროსი ამოიღო, ფოთიდან ოცი ხელი მოგეწვდება — ჩვენც მოგვაწოდო, ხელსახოცი რომ იპოვო — მთელი საქართველო მორბის ყვირილით — ჩემიაო“, „ქალბატონი ჭორი ნელ-ნელა დასცურავდა, გველივით დასისინებდა, ყველას ყურში უძვრებოდა, შიგ შხამს დასტოვებდა და ერთი სახლიდან მეორეში, მეორიდან მეათეში გადადიოდა“ (76).

უნდა აღინიშნოს, რომ ციტირებული ადგილები მარტო მამხილებელი სიტყვებით როდია მნიშვნელოვანი. მათში შეინიშნება ისეთი მახვილგონიერება, რაც სატირისა და იუმორისტისაა ნიშანდობლივი. ამ მხრივ უფრო საყურადღებოა: „ცვირი... სხვის ჭაბუკს ისე მიეკრა, როგორც მისი ქმარი თავის ქონიან დაზღს“ (21); „ლამაზ ვაჟაკსა და დედაკაცსაც თურმე ისე ინაწილებენ ძლიერნი, როგორც სხვა ქონებას“ (22).

ჩამოთვლილ გამოთქმებს შორის უნდა მოვაქციოთ კომიკური ელფერის გასულიერებანი, რომლებიც დაახლოებით ასეთია: „ფიცრული აიგრიხ-ჩაიგრიხა, აჭრიჭინდა, აიბურძგლა და აფრენას ლამობდა“ (7); „გრივალსაც ენა ჩაუვარდა“ (8); „ლაითაძის და ერემოს ღუქანში ერთი ორომტრიალი, კორიანტელი და ჟივილ-ხივილი იდგა და ისმობდა, ღვინო წყალივით მოდიოდა, ახლო-მახლო ქათამი და ინდაური გამოილია, რევოლვერების ჭექა-ქუხილმა ზეცა დააყრუა, მელუქნეები და მოსამსახურეები ოფლში იწურებოდნენ, მეზურნეებმა ყბები დაიხეთქეს, დანიელამ ხმა ჩაიხლიჩა, მეთარემ თითები დაიმტვრია, ნეარღნემ არღანი დაღალა „(20);“ მეეტლემ ჭენებთ ცხენები დახოცა, მოქანცული ქალები ფეხზე ძლივსღა იდგნენ და დათხოვნას იხვეწებოდნენ“ (36); „მანქანებმა რაკა-რუკს უმატეს, მერე ბათქაბუთქი ასტეხეს; ცეცხლის ვეშაპივით ჰქშინავდნენ, ოხრავდნენ და დუღუნებდნენ“ (47).

სატირის, როგორც მხატვრული ასახვის ფორმის, ერთ-ერთი ყველაზე სპეციფიკური ხერხია გროტესკი. მისი არსია ადამიანის, თუ მოვლენის უარყოფითი მხარეების მეტისმეტად გაზვიადება, გამოხატვის პირობითი საშუალებების ისე „ჭარბად“ გამოყენება, როდესაც კომიკური კონტრასტების უკიდურესი გამაზვიადება ხდება. „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ გროტესკი ერთობ რაციონალურად არის მომარჯ-

ევბული. გავბედავთ და ვიტყვი, რომ ამ ხერხით არის მოხაზული ნაწარმოების თითქმის ყველა წამყვანი ფიგურა. რომანის მთავარი „გმირის“ უარყოფითი დახასიათებისათვის გამოყენებული საღებავები, მაგალითად, იმდენად კონდენსირებულია, ისე რიგად ემოციურია მისი სიავის თუ შინაგან წინააღმდეგობათა ხაზგასმა-აქცენტირება, რომ მკითხველს კვაჭის თავგადასავლის არა თუ მთლიანი სურათი, არამედ ცალკეული, შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვანი დეტალებიც კი არ ავიწყდება²⁰.

მოქმედ ძალთა გროტესკული ილუსტრირების თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს გრიგოლ რასპუტინის სახე. ფრიად იგრძნობა, რომ რასპუტინის პიროვნებასთან დაკავშირებული უხამსობის, ალერსისნილობის გამოხატვით მწერალი განსაკუთრებით დაინტერესებულია და ეს ინტერესი კანონზომიერია, ვინაიდან რასპუტინი საყურადღებოა არა როგორც კერძო, შემთხვევითი პიროვნება, არამედ როგორც ისტორიული ნიშანი ცარიზმის სიღამაშლისა.

მაგრამ პერსონაჟთა უარყოფითი მხარეების გროტესკული გამჟღავნება—ეს ყველაფერი როდია,—რისი თქმაც ჩვენ გვინდა „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სატირული ასპექტების დასახასიათებლად. არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ რომანში თვით თხრობის პათოსს, ჩვენებისა და გამოთქმა-გადმოცემის ტექნიკას საგრძნობლად განსაზღვრავს როგორც სხვა სატირულ-იუმორისტული ელემენტები, ისე გროტესკი.

გროტესკულია საანალიზო რომანის კონტექსტი იმით, რომ მწერალი თითქმის ყოველ ეპიზოდში მიმართავს წინადადების ამა თუ იმ წევრის უჩვეულო გაძლიერებას ლექსიკური ერთეულების ისეთი თავმოყრით, როდესაც ეს ერთეულები შინაარსობრივად ავსებენ ერთმანეთს და იწვევენ ამა თუ იმ აზრის საჭირო გაძლიერება-გამანვილებას.

დაეასახლოთ მაგალითები, რომლებიც გამოთქმულ მოსაზრებას შეესაბამებიან: „ქუთაისმა გააკვირვა, გააბრუა და ცაში აიტაცა“; „ნიჭი ჰქონდა ადამიანის ხასიათის ცნობის, მასთან დაახლოების, დამეგობრების, დამობილების“, „შეიგნო და შეითვისა გარდუალი და უძლეველი ძალა ტკბილი სიტყვის, გულმოსალოკი ღიმილის, გამაცრუებელი ქების და ქლესისა“ (17); „მას თილისმა ჰქონდა ნდობის მოხვეჭის, სულისა და გულის დაპყრობის—დამორჩილების, ათთა და ასთა დაბმა-მოწველის, მათი გაკრეჭვისა და გამოყენების“ (17);

²⁰ „კვაჭი კვაჭანტირაძე უთუოდ გროტესკული, მხატვრულად გაზვიადებული სახეა“ (გ. გვერდწითელი, ლიტერატურული პორტრეტები, ესკიზები, წერილები, გვ. 95).

„შეეწირო ჩემი თავისუფლება, ახალგაზრდობა, მომავალი და სიცოცხლე“ (22); კვაკს „ხელთ ქონდა თილისმა სამ დღეში გაშინაურების, ყველგან ნათესავეების აღმოჩენის, ყველას შეეყვარების, დამეგობრების და გამხიარულების“ (23).

გროტესკული ეფექტი ზოგ შემთხვევაში მიღწეულია არა მარტო წინადადების რომელიმე წევრთან ვარიაციული ელემენტების დამატებით (რის შედეგადაც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, გვაქვს რამდენიმე შემასმენელი, რამდენიმე განსაზღვრება, რამდენიმე დამატება, გარემოება და ა. შ.), არამედ მეტისმეტად მძაფრი შედარებებით, ასეთია, მაგალითად: „ისეთი სიტყვები მიაყარა (რასპუტინმა), რომ ის ვაგონიც კი გაწითლდა“ (156)...

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ დახასიათებისათვის დაგვიჩივდა ერთნაირად გაგვეთვალისწინებინა მისი როგორც ლიტერატურულ-მხატვრული, ისე სატირულ-იუმორისტული თავისებურებანი; გაგვერკვია, თუ რამდენად ორგანულად არის შეხამებული ეს ორი სპეციფიკური მხარე ერთმანეთთან; დაგვედგინა—აძლიერებს დასახლებული მხარეების თანაარსებობა თხზულების საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივ ღირებულებას, თუ აქვეითებს...

რომანის სპეციფიკის სფეროდან ფრიად საგულისხმოა ის გარემოება, რომ დასახლებული ჟანრის ყველა ტიპიურ ნიმუშში (სახელდობრ, კლასიკურ რომანებში) ნიშანდობლივია, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, რთული ქვეწყობილი სიუჟეტები; რას ვგულისხმობთ აღნიშნულ გამოთქმაში?—იმას, რომ სიუჟეტური მოქმედების კომპოზიციური განვითარება ორი ან მეტი განზომილებით ხასიათდება. ერთი ისაა, რასაც მთავარი, ძირითადი ქარგა, წამყვანი პერსონაჟების შემსები მოვლენების გადმოცემა ეთქმის. მიველ სერვანტესის „დონ კიხოტში“, მაგალითად, ასეთია ლამანჩელი აზნაურის და მისი ერთგული სანჩო პანსას გამგზავრება და ყველა დანარჩენი, რაც მათ უშუალოდ შეემატება... მეორეა—რომანის მთლიან ქარგაში აქა-იქ ჩართული ამბები, შედარებით თავის თავადი მნიშვნელობის სიუჟეტები, რომელნიც ორგანულად არ არიან შესული ნაწარმოების მექანიზმში; რომლებიც შეიძლება შედარებით უმტიკივულოდ ამოვაკლოთ (ან მათთან ერთად სხვა ანალოგიური მოთხრობებიც ჩავამატოთ). იმავე „დონ კიხოტში“ ასეთი ქვეწყობილ-ქვემდებარული ფუნქცია აქვს მოთხრობებს უგუნური ცნობისმოყვარეობის შესახებ²¹, ამ-

21 შ. სერვანტესი, დონ კიხოტი, I ნაწ., თარგმ. ნ. აგიაშვილსა, თბ., 1958, გვ. 295—332.

ბებს, რომლებსაც ფუნდუკში თავშეფარებული მგზავრები (მათ შორის დონ-კიხოტი) სულის საამებლად უამბობენ ერთმანეთს.

დამოკიდებულ-დაქვემდებარებული, თუ ქვეწყობილი, ცალკე სიუჟეტების მქონე მოთხრობების თავმოყრა ერთი რომანის ფარგლებში ფრიად ჩვეულებრივია რომანის ჟანრის განვითარებაში. სხვათა შორის, ეს შეინიშნება მ. ჯავახიშვილის „გივი შადურშიც“, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარშიც“, ქართველ ბელეტრისტთა სხვა ნაწარმოებებშიც

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სიუჟეტსაც ავსებს ასეთი დაქვემდებარებულ-დამოკიდებული სახის რამდენიმე ნაწარმოები. თავისებური მხოლოდ ის არის, რომ ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოებში მთავარ სიუჟეტთან დაკავშირებული ქვეწყობილი დაქვემდებარებული ელემენტის სახით ჩართულია არა მოთხრობები ან ნოველები, არამედ უფრო იუმორისტული ფელეტონები და ზოგჯერ პამფლეტებიც. გარდა აღნიშნულისა, არა სატირულ რომანებში დაქვემდებარებული ქვეწყობილი სიუჟეტები. ზოგჯერ შედარებით უფრო ავტონომიურია, უფრო მეტად არის თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე. იმავე „გივი შადურში“, მაგალითად, „ბედი მდევარი“, რომელიც ყარაამან ჯიქურაულის თავგადასავალს შეიცავს, შედარებით სუსტად არის გაღაბული რომანის ძირითად სიუჟეტურ კვანძთან, რომელშიც გივი შადურის თავგადასავალია მოთხრობილი. თხზულების მთავარი გმირის (გივი შადურის) ფუნქცია „ბედი მდევარში“ პასიური მეთვალყურის, მოამბის მდგომარეობამდეა დაყვანილი და თავად მას სერიოზულად არაფერი ეხება.

აღნიშნულისაგან განსხვავებით, „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“, მიუხედავად იმისა, რომ რომანის სიუჟეტში ჩართული ფელეტონ-პამფლეტები დამოუკიდებელ შემთხვევათა გაშარყებას წარმოადგენდნენ, არსად არ არის შევიწროებული სილიბისტროს ვაჟიშვილის მხატვრული სახე, ე. ი. თითოეული ჩართული სიუჟეტი რალაცნაირად არის დაკავშირებული იმ პაროდულ თამაშთან, რასაც კვაჭი კვაჭანტირაძე ნამდვილ ცხოვრების ნაცვლად ეწევა.

მიკუთითოთ საანალიზო ნაწარმოების იმ ადგილებზე, რომლებიც წინარე მსჯელობის საფუძვლად მიგვაჩნია დავიწყოთ პირველი კარის იმ თავით, რომლისთვისაც მწერალს შეეძლო პროლოგი ეწოდებინა.

ესაა „ამბავი²² კვაჭის დაბადებისა“.

²² უნდა აღინიშნოს, რომ სიტყვა-ამბავი, რომელიც თითოეული თავის დასათურებაშია, რომანის ერთ-ერთ პირობითობად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამას ის

მართალია, რომანის აღნიშნული ნაწილი არ არის მოქცეული კვაჭის თავგადასავლის იმ სფეროში, რომლითაც მწერალი ცდილობს ყველაზე უმეტესად დაინტერესოს მკითხველი, მაგრამ ისიც უდავოა, რომ, რამდენადაც დასახელებული თავი კვაჭის ოჯახურ ატმოსფეროს გეაცნობს, იგი ხელს უწყობს კვაჭის პერსონალური ხასიათის განვითარების კვლობაზე გამოვლინებული მეშინური ტენდენციების მართებულ გაგებას. ასეთივე მნიშვნელობა აქვს კვაჭის მშობლების, აშორდიასაგან აზნაურობის მიღების და სხვა ამბებს, რომლებიც პირდაპირ გვანიშნებენ სილიბისტროს ვაჟიშვილის ხასიათის ჩამოყალიბების წინასწარ სტიმულებს.

თანასმდ აღნიშნულისა, ცალკე თავებად წარმოდგენილი ქვეწყობილი დამოკიდებულ-დაქვემდებარებული სიუჟეტები „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ მთავარი „გმირის“ თავგადასავლის ასახსნელი მსჯელობა-კომენტარების რაღაც აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენენ. ე. ი. გარკვეულ კავშირში არიან ნაწარმოებით ასახული მოქმედების საერთო მაგისტრალურ ზაზთან, რაღაცით ავსებენ. რაღაც საჭირო წვლილი შეაქვთ თხზულების მთლიანი შინაარსის ფორმირებაში და, ამის კვლობაზე, შედარებით ნაკლებად ავტონომიური, ნაკლებად თავისთავადი და დამოუკიდებელი არიან.

ეს ითქმის, როცა დამოკიდებულ-დაქვემდებარებულ სიუჟეტებს განვიხილავთ რომანის ერთიან ორგანიზმთან, მის დანარჩენ შემადგენელ ნაწილებთან მიმართებაში.

მაგრამ ჩვენ უფრო უპირატესად გვიინტერესებს დამოკიდებულ-დაქვემდებარებული სიუჟეტები არა ნაწარმოების მთლიან შინაარსთან, არამედ ამ სიუჟეტთა სტილისტური ხასიათი, კერძოდ, მათი ფელტონურ-პამფლეტური სტრუქტურა და აგებულება.

დავაკვირდეთ აღნიშნული თვალსაზრისით, თუ გნებავთ, იმავე შესავალ თავს, რომელსაც ერთხელ უკვე შევეხეთ! ამბავი-ამ სიტყვის ზედმიწევნით ზუსტი გაგებით, აქ ერთობ უმნიშვნელოა: პირველ აპრილს, როცა სამტრედიიაში ცვალებადი დარი დაიჭირა, კვაჭანტირაძეებს შეეძინათ ვაჟიშვილი. ახალშობილს კვაჭი დაარქვეს. თავიც ეს არის და ბოლოც. უბრალო მთხრობელი შეიძლება ამაზე მეტსაც არაფერს იტყოდა. მაგრამ მწერალი, როგორც ვიცით, ამბის გადმოცემით როლი კმაყოფილება. იგი დაბეჯითებით ცდილობს

გვათქმეინებს, რომ თვით ამბის მომენტს, ანუ რაღაც ისტორიას, არცერთ შემთხვევაში დომინანტური მნიშვნელობა არა აქვს. ბევრ თავში ამბავზე უპირატესად ურალდება იმსახურებს სატირულ-ომორისტული კომენტარი, განსჯა, რაც ავტორს ეკუთვნის.

ჩაგვახედოს მომავალი „გმირის“ გაჩენასთან დაკავშირებულ გარემოებაში. აღნიშნული ამოცანის შესაბამისად ხდება პირველი აპრილის მზაკერული ბუნების მისანიშნებელი დეტალების ხაზგასმა. სწორედ ასეთი გააზრება აქვს იმის აღნიშვნასაც, რომ — „ღილიდანვე დედამიწას კუპრივით შავი ღრუბელი დააწვა, ხან თოვლი მოდიოდა, ხან ხოშკაკალი, ხან წვიმა, ზოგჯერ კიდევ გაზაფხულის მზე ანათებდა, ხოლო ღროვამოშვებით ისეთი გრივალნი ამოვარდებოდა ხოლმე, რომ მთელი დაბა ჭრიჭინებდა და ზანზარებდა, ხან კი ისეთი მყუდროება და სიჩუმე ჩამოვარდებოდა, რომ ცაში ღრუბელს არავითარი მოძრაობა აღარ ეტყობოდა“ (7) და იმ საგანგებო ვითარების დეტალურ დასურათებასაც, რასაც ამ დღეს—პირველ აპრილს—ქჟონდა ადგილი „ხონის გზის ნაპირას“ მდებარე სილიბისტრო კვაჭანტირაძის სახლში; რომ დასახელებულ სახლში—„ღიდი ალიაქოთი და ფაცი-ფუცი ტრიალებდა: სილიბისტროს მეუღლე პუპი პირველ შვილზე იწვა მელოგინედ. მთელი ოჯახი ფეხზე იდგა. მელოგინეს თავს დასტრიალებდნენ მისი დედა ნოტიო, ბებია და მეზობლის დედაკაცები, ხოლო მისი ქმარი სილიბისტრო და მამა ზუხუ ჩოჩია მეორე ოთახში გულის ფანქვალით ელოდნენ პირველ მემკვიდრეს“ (7).

მკითხველს შეუძინეველი არ დაჩნება, რომ ციტირებულ სტრიქონებში პროზაიკოსი იყენებს XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ნაცად ხერხს, როდესაც ადამიანთა განწყობილებების ილუსტრირება მიღწეულია ბუნების მოვლენებთან პარალელის ან შეპირისპირების გზით, როცა ადამიანთა მღელვარე სულიერი განწყობილება ავდრის, ჭექა-ქუხილის, თოვლ-წვიმის, ქარიშხლის ანალოგიურია, ან ბუნება მშვიდადაა, ადამიანი კი ამ დროს თავისი საწუხარის გამო შფოთს აუტანია და სხვ.

მაგრამ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სტილის სატირული თავისებურება იმითაც იჩენს თავს, რომ მ. ჯავახიშვილი უბრალოდ როდი იმეორებს პარალელს ადამიანთა განწყობილებებსა და ბუნებას შორის. ნამდვილად რომანის პროლოგი პაროდის თავისებურ ნიმუშს წარმოადგენს. ეს არის თავისებური პაროდია ქართული რომანტიზმის სკოლის წარმომადგენელთა ნაცად ლიტერატურულ ხერხზე. და ნაწილობრივ ესეც ანიჭებს რომანის პირველი კარის დასაწყისს ფელეტონის ფორმას. პირველი აპრილის ამინდთან შეფარდებით მწერალი კომიკურად გვანიშნებს კვაჭანტირაძეთა ოჯახის მემჩანურ სამყაროს, სადაც ტყუილის, ცდუნების, სხვათა ღალატის, შურის გარეშე არავინ არ ცხოვრობს.

ავტორი რომ პირდაპირ თქმას არ ერიდებოდეს, პირველ თავს მზაკერობისა და მაცდურობის დაბადება უნდა ერქვას. „ამბავი კვა-

ჭის დაბადებისა“ ასეთი არის კიდევ, ვინაიდან, რომანის შინაარსის თანახმად, კვაჭი სხვა არა არის-რა, თუ არა მზაკერობის, მაცდურობის, სიხარბის განსახიერება.

ზოგადად თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ რომანის პროლოგი თავიდან ბოლომდე სიმბოლური მნიშვნელობის სურათი-ფელეტონია. პირველი აპრილის დარის უცნაურობა, ლალატიანობა, ისევე, როგორც კვაჭანტირაძეთა ოჯახის კერძომესაკუთრული ინტერესები, რაც უმაღლვე იჩენს თავს ახალშობილის გარშემო წარმოთქმულ სიტყვებში („—ბავშვის ასეთი ტირილი ჯერეთ არ გამოგია. სულ „მე—მეს“ იძახის. ეტყობა, სხვას აფერს შეარჩენს და ამ ქვეყანას დეიჩემებს“) აქ, ავტორი, თუ არ ვცდებით, კაბიტალისტური ცხოვრების წესის მესაკუთრულ მანკიერებებს გვანიშნებს. ასეთ პირობებსა და გარემოებაში მხოლოდ კვაჭის მსგავსი ადამიანები თუ დაიბადებიანო, — გვეუბნება მწერალი, და, აკი, დაიბადა კიდევ!

როგორც ვთქვით, ამბავი კვაჭის დაბადებისა ფელეტონური თავია რომანისა. ასეთი მოსაზრების საფუძვლად გვესახება არა მარტო მისი შინაარსი, არამედ ფორმაც. აქ მწერალი გვევლინება როგორც სატირიკოსი კომენტატორი, რომელსაც ხელეწიფების როგორც გამოხატვა, ისე გონებამახვილურად გამოთქმა. ასახული ვითარების შეფასება ისე, როგორც ეს განვითარებული ინტელექტის და მოწინავე იდეალების მქონე ადამიანს შეეფერება.

ასეთი პათოსით, პამფლეტ-ფელეტონური სტილის ექსპრესიულობით, აღბეჭდილია რომანის მთელი რიგი სხვა ადგილებიც, რომლებზეც ქვემოთ შევჩერდებით.

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ქვეწყობილ, დამოკიდებულ-დაქვემდებარებულ სიუჟეტებს შორის, რომელთაც ფელეტონურ-პამფლეტური აღნაგობა აქვთ, განსაკუთრებით გამოირჩევა იმპერიალისტური პარაზიტიზმის, შუქთახორობის მამხილებელი თავები. როგორც ჩვენი დაკვირვებით დასტურდება, ასეთი თავების სიმრავლე განსაკუთრებით საგრძნობია საანალიზო რომანის იმ ნაწილში, რომელიც კვაჭის პეტერბურგის შემდგომ თავგადასავალს ასახავს²³.

23 წინარე სიტყვებს ისე ნურკინ ვაიგებს, თითქოს ფელეტონურ-პამფლეტური სტრუქტურის დაქვემდებარებული სიუჟეტები „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მხოლოდ აღნიშნულ ნაწილშია ნიშნული. ასეთი გაგების საწინააღმდეგოა არა მარტო კვაჭის დაბადების ამბავი, რომელიც ამის წინ განვიხილეთ, არამედ მეორე და მესამე კართა თავები — „ამბავი პირველი ოფლიანი მანეთის შოენისა“ (19—24), „ამბავი მუსიკის შესწავლისა“ (33—37); „ამბავი მეგობართა შეხვედრისა, ცოტაოდნი ფულის მოგებისა და პირველი საბედოს პოენისა“ (48—55); „ამბავი მალამ ლაპოისა“ (62—70), „ამბავი ბზის კოვზისა“ (81—83). დასახელებულ ეპიზოდებში ილუსტრი-

ჩვენ მიერ დასმული საკითხის თვალსაზრისით, ყველაზე საინტერესოა მეოთხე კარის მეოთხე თავი, რომელიც გვამცნობს კვაჭის და მისი თანმხლებლების მიერ „დღევანდელი ბაბილონის“ გაცნობას.

„დღევანდელ ბაბილონს“ რომანისტი ეიფელის კოშკს უწოდებს. მაგრამ ნაწარმოების ამ ნაწილში უფრო მნიშვნელოვანია არა თავისთავად კოშკი, როგორც XIX საუკუნის ერთ-ერთი არქიტექტურული საოცრება, არამედ დასახელებული ნაგებობის სიმაღლიდან დანახული ქალაქი და მისი შემოგარენი.

პარიზის კონტურები, რომლის მშენებლობის კოლოსალურ ხარჯებს თავის დროზე მხოლოდ კაპიტალისტური მოგება და დაგროვება თუ გასწვდებოდა, დამატყვევებელი ეფექტით იშლება ქართველი ახალგაზრდობის თვალწინ, ესაა სამხრეთით და აღმოსავლეთით მომდინარე მარნა და სენა, რომელთა ზედაპირი გემებისა და ნაევების ქარავენებს დაუფარავს, ესაა მდინარეებზე რკინის სარტყელუბივით გადაჭერილი ორმოციოდე ხიდი, დიდ მანძილზე სამ რიგად ჩამწკრივებული რკინა-ბეტონის საგუშაგოები, რკინიგზები, რომლებიც ყოველი მხრიდან შემოედინებიან ქალაქში, და რომლებზეც ათეულობით მატარებელი ორთქლისა და ბოლის ფრქვევით დაიკლავნება; ესაა უთვალავი დიდრონი შენობები, ტყეები და ჭალები, ტბები

თავისთავად პარიზის დიდებული სანახები არაერთარ საფუძველს არ იძლევა იმისათვის, რომ რომანისტმა კაპიტალისტური სინამდვილის წინააღმდეგ მიმართული თავისი კრიტიკა სატირულ-იუმორისტულ ყალიბებში მოაქციოს. ყველაფერი, რაც ეიფელის კოშკიდან შოჩანს, აღმაფრთოვანებელია და მნახველს კანონიერი სიამაყის გრძნობები აღეძერის ადამიანის ხელისა და გონების ამ დიდებული ნაყოფის ხილვით.

ეიფელის კოშკიდან ნანახი ქალაქი—ეს კაპიტალისტური სინამდვილის გარეგნული მხარეა, აღნიშნული სინამდვილის შინაგან მაჩვენებლებს პროზაიკოსი წარმოგვიდგენს რომანის ფელეტონური სტილით გამართულ თავში „ამბავი საღამურთა დათვალეირებისა“ (203—207). დასახელებულ ეპიზოდში ყველაზე გამოსარჩევია სურათი კაბარე „მულენ რუჟში“, სადაც გახურებული სმა-ჭამა, ცეკვა, სიმღერა, მუსიკა და არშიყობაა. ეს კაპიტალისტური ღრეობის, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი მართალი აღწერაა XX საუკუნის ოციანი

რებული და თანაც სატირულ-იუმორისტული პათოსით კომენტირებულა კვაჭი კვაჭანტირაძის გამოსვლა მისთვის საინტერესო „ცხოვრების“ დიდ გზაზე, მისი გამარჯვებები და მარცხები, რომელთაც ერთობ კომიკური ხასიათი აქვთ.

წლების ქართულ პროზაში²⁴ თვალსა და ყურთა სმენას იტაცებს ბროლის უზარმაზარი ჭაღების ელვარება, სეერის ფაიფურის წკარაწყური, შამპანურის დინება ბროლის თასებში, თაფლისფერი კიურასო შიარის ჩუხჩუხი სურებიდან, მუსკატის, ბენედიქტინის, ბურგუნდულის წითელ-ყვითლად ქათქათი, შარტრეზის ცისფერი ალით წვა ბაკერის ჭიქებში; ფრანგთა, იტალიელთა, ალჟირელთა, იაპონიელთა ცეკვა ესტრადზე; ერთმანეთში ჩაწნულ-ჩახლართული, ერთმანეთის სუნთქვით და ხორციით დამთვრალნი და თავბრულახვეული ქალ-ვაჟნი, ტრფობის ჩურჩული, ნართაული ოხუნჯობა და ალგუნებული კისკისი, ვნებით ანთებულ თვალთა ხშირი ელვარება, ავის ღელვით ღელვა შიშველი მკერდისა, აშლილი უინის თრთოლვა ტუჩ-კბილებზე ... აღეწილი ხორცი დაცხრომას ეძებს, სისხლი შენელებას და ჩაქრობას მოითხოვს. მთელი დარბაზი ვნებათა აღში და ბანგში გახვეულა. „იღრინება და მძინეარებს პირსისხლიანი, კბილ-აღესილი, ფაფარ აყრილი და ახურებული მხეცი სიძვისა და მრუშობისა“ (205—207)²⁵.

გართობა კაბარეში, რასაც ეს-ესაა შევეხეთ; ჩვენთვის საინტერესო ვითარების (კაპიტალისტური მუქთახორობის)²⁶ საერთო—საზოგადო სურათია. მომდევნო ფელეტონებში მწერალი უფრორიგად აღნიშნული სურათის ცალკეულ დეტალებზე ამახვილებს ყურადღებას. ასეთი მიზანდასახულობით ხასიათდება, მაგალითად, რეპეკა იდელსონთან და მადამ ლაპოშთან კვაჭის „სიყვარულის განახლება“, აგრეთვე მის მიერ ახალი სატრფობის პოვნა. სილიბისტროს ვაჟი-შვილი მთელი არსებით ჩაერთო პარიზული ცხოვრების ორომტრიალში, რაც ბევრი რამით იყო უჩვეულო მაშინდელი ნახევრად პატრიარქალური საქართველოდან ჩასული ახალგაზრდებისათვის. აღნიშნული გარემოების შესაბამისად მწერალს სულ უფრო ღრმად შეჰყავს მკითხველი იმპერიალისტური სინამდვილის იდუმალებაში. კვაჭანტირაძემ „ძველი ურთიერთობა“ განაახლა პეტერბურგელ

²⁴ აღნიშნული მოტივების საკმაოდ საინტერესო გაშუქების (რა თქმა უნდა, არასატრადული გაშუქების) წარმატებით დაგვირგვინებულ ცლად ჩაითვლება აგრეთვე ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობა — „შელოცვა რადიოთი“ (1927 წ.).

²⁵ უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის 1960 წლის გამოცემის მიხედვით, მითითებული ეპიზოდი გათვალისწინებულია როგორც „სალამურთა დათვლიერების ამბავში“, ისე III კარის იმ თავში, რომელიც „წმინდა გრიგოლის „პასპორტისა“ და ერთი შეძახვის გაჯოხვის ისტორიას“ შეიცავს (160—166). რაღა თქმა უნდა, ასეთი შეცდომა საგამომცემლო ხასიათის გაუგებრობად უნდა ჩაითვალოს.

²⁶ გამოთქმა—კაპიტალისტური მუქთახორობა — იმპარება იმ პირობით, რა პირობითაც აღნიშნული სინტაგმა ერთობ გავრცელებული იყო ოცი-ოცდაათიანი წლების ჩვენს პუბლიცისტიკაში და, აგრეთვე მხატვრულ ლიტერატურაშიც.

„სატრფოებთან“. რამდენიმე ხანში ჩვენს „გმირს“ იმდენი ძველი და ახალი საყვარელი გაუჩნდა, რომ სულის მოთქმის საშუალებაც კი აღარ ჰქონდა. შეიქმნა მთელი პარამხანა, რომლის დანგრევის კომიკურ ისტორიას რომანისტი სპეციალურ ფელეტონურ თავში გადავიშლის.

აღნიშნული ისტორიის უშუალო გაგრძელებად გვესახება „ამბავი ლედი პარვეის და კვაჭის გამიჯნურებისა“ (221—227), ეს არის მნიშვნელოვანი დეტალი კვაჭი კვაჭანტირაძის სატირული დახასიათებისა, იმის კიდევ ერთი მხატვრული ხაზგასმა, თუ როგორ ჰკარგავს სულიერ სიმშვიდეს სილიბისტრიას ეაფიშვილი კაპიტალისტურ სამყაროში კაცური ძლიერების მაჩვენებელი ლამაზი ქალებისათვის და სიმდიდრისათვის; ხაზგასმა იმისა, თუ როგორ შეეძლო კვაჭის საქირობის მიხედვით ერთი მეირისათვის გაეწირა (ჯერ ქონებას, ფულს ანიავებს, რათა მდიდარი და ლამაზი ინგლისელი ქვრივის გულს დაეპატრონოს, შემდეგ თვით ლედი პარვეიზე ამბობს უარს იმ მიზნით, რომ ქალის ახლობლებს და ნაცნობებს დანახარჯი წაგლიჯოს).

რომანის შემადგენელ იმ სიუჟეტებს შორის, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფელეტონური სტრუქტურისა არიან, ერთობ მნიშვნელოვანია კვაჭის თავგადასავალის პეტერბურგული პერიოდის ამბები. მათ შინაარსში შეინიშნება რუსეთის ცხოვრების ნახევრად ევროპულ და ნახევრად აზიურ ზნე-ჩვეულებათა შერწყმა, რაც თავს იჩენს წარმოსახულ ადამიანთა ინტერესებსა და გატაცებებში, ვნებებსა და ტემპერამენტში.

საგანგებო აღნიშვნას მოითხოვს, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სიუჟეტურ ქარგაში ჩარიგებული, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, პეტერბურგული ფელეტონების სპეციფიკა საგრძნობლად განისაზღვრება ამ ფელეტონებში გრიშკა რასპუტინის გამოხატვის ფაქტით, ვინაიდან რუსეთის ცხოვრების განვითარების ნახევრად ევროპულ და ნახევრად აზიური ტენდენციის მაჩვენებელი, რამდენადაც აღიარებულია, ყველაზე უფრო რასპუტინის პიროვნება იყო.

არსად, თუ არა მეფის რუსეთში, რასპუტინისთანა ნახევრად შემოიღო ფანატიკოსს არ ძალეღვა „სასწაულმოქმედი წმინდანის“ სახელი გაეთქვა და იმპერიის №1 პერსონა გამხდარიყო რუსეთის ჩამორჩენილობამ, რაც ცივილიზებულად დაწინაურებულ ევროპასთან შედარებით ამ ქვეყანას საჩოთირო მდგომარეობაში აყენებდა, მეფედლოფალთან და მათ ახლობლებამდე მისასვლელი გზა გაუხსნა გაუნათლებელ ციმბირელ მუსუსს.

აღვნიშნავთ იმასაც, რომ რასპუტინი, ისევე, როგორც კვაჭი, დიდ წინააღმდეგობათა შემცველი და, ამდენად, უაღრესად კომიკუ-

რი ფიგურაა. მარტოოდნ ის ფაქტი, რომ, მისივე აღიარების თანახმად, იგი სულ მუდამ ან აუცილებლად სცოდავს, ან აუცილებლად ინანიებს (სცოდავს ვითომ იმ ვარაუდით, რომ ღვთის წინაშე წარდგომის საბაზი და მონანიების სიამოვნება ექნეს—ღმერთს უხარის, როცა მასთან მოსანანიებლად მიდიან—ინანიებს კიდევ იმიტომ, რომ ძველი ცოდვებისაგან გათავისუფლებულს საშუალება და შესაძლებლობა მიეცეს ახალი ცოდვები აიკიდოს), უაღრესად კომიკურია.

ასევე კომიკური ელფერი აქვს „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ ცალკე თავების სახით განლაგებულ ფელეტონურ სიუჟეტებს— „ამბავი წმინდა მოხუცისა და სხვათა ხელისუფალთა გაცნობისა“ (119—126), „წმინდანის ვინაობა“ (131—136), „ამბავი უზუნაეს საფეხურზე ასტომისა“ (145—151), „ამბავი ტახტისა და რუსეთის ხსნისა რღვევისაგან“ (151—155), „კვაჭის დაჯილდოება, ერთი დედაკაცის ბოდიში და ორიოდ სხვა ამბავი“ (155—160), „ამბავი წმინდა გრიგოლის „პასპორტისა“ და ერთი მეძავის გაჯოხვისა“ (160—166), „ამბავი წმინდანის ცოდვათა შენანებისა და ბირჟის აფეთქებისა“ (166—170), „ამბავი საიდუმლო სერობისა“ (171—177). დასახელებულ თავებში, რომელთაგან ზოგს არა თუ ფელეტონს, არამედ პამფლეტსაც თამამად დაეუძახებდით, რასპუტინი წარმოდგენილია, როგორც თავხედი, ხეპრე, მრუში, რომელსაც შეუძლია იბატონოს რუსეთის იმპერიის მმართველებზე; ძალუძს. შიშქვეშ იყოლიოს თვით მეფე და მასთან ერთად მრავალი დიდი თანამდებობის პირი. რასპუტინთან შედარებით აქ ყველა გაუბედავ, ჟმწეო კაცუნად გვესახება და ამით. მ. ჯავახიშვილის რომანი გვანიშნებს, თუ რაოდენ უპერსპექტივო უნდა ყოფილიყო რევოლუციამდელი რუსეთი ასეთი ე. წ. „მესაჭეების“ ხელში.

ოლის ქორწილს მოეწიარო,
ბელიც ამასა ჰქვიო...

ხ ა ლ ხ უ რ ი

„ჯაყოს ხიზნები“ იმდენად გამოირჩევა ჩვეულებრივ რომანებისაგან, რამდენადაც იგი სატირული თხზულებაა.

ჩვეულებრივ რომანს პირობითად ისეთ ნაწარმოებს უწოდებენ, რომელშიც მწერლის საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივი ტენდენციები თვალსაჩინო არაა; რომელშიც ასახული ადამიანებისა და მოვლენებისადმი მიუდგომელი დამოკიდებულების, ე. წ. ობიექტურობის

ილუზია ფრიად საგრძნობია და რომელშიც უმეტესწილად მოწინავე იდეალებისათვის თავდადებული მებრძოლი გმირია წამყვანი.

სატირულ თხზულებაში, როგორც უწინაც მივუთითეთ, ამ მხრივ განსხვავებული მდგომარეობაა. აქ დადებითი ადამიანი მთავარი პერსონაჟის სახით ან სრულებით არ არის, ან იშვიათი გამოჩენილია. სატირულ-იუმორისტულ რომანში, თუ მოთხრობაში უფრო ისეთი ფიგურები ჭარბობენ, რომლებიც თავიანთი არსებობით ზიანს აყენებენ საზოგადოებრივ პროგრესს და, გაკიცხვა-დაცინვას იმსახურებენ. ვინ არის წამყვანი, მაგალითად, ნ. ვ. გოგოლის „მკედარ სულელებში“, „რევიზორში“, ალ. ს. გრიბოედოვის კომედიაში—„ვაი ჭკუისაგან“, მ. ე. სალტიკოვ-შჩედრინის „ბატონ გოლოველიოვებში“ ან ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანში?“ ყველა დასახელებული ნაწარმოები სატირულია და, რაკი ასეა, მათში დომინანტურია საკაცობრიო პროგრესის თვალსაზრისით უარყოფითი ძალები. ისინი ან სიკეთის მეტს არას სჩადიან, ან მუქთახორულად, უნაყოფოდ, ძილსა და ჭამა-სმამში ატარებენ მთელ სიცოცხლეს და ამით ადამიანისათვის დასაგმობ მავალითს წარმოადგენენ.

აღნიშნული გარემოებით არის პირობადებული, რომ სატირიკოსი მწერალი არ კმაყოფილდება მარტო ფაქტების აღწერით; იგი მსაჯულის როლშიც გვევლინება, — ე. ი. აღწერს და, ამავე დროს, აფასებს და ასამართლებს კიდეც, რაც მთავარია, დაცინვით კიცხავს უარყოფითს

„ჯაყოს ხიზნებში“ მ. ჯავახიშვილმა მთავარი ადგილი დაუთმო ახალი საზოგადოების საწინააღმდეგო ტენდენციების გამომხატველ ორ უარყოფით ტიპს, ესენია: ჯაყო ჯივაშვილი, რომელიც თავზე ხელაღებული სიხარბითა და ძალმომრეობით გამოირჩევა, და თეიმურაზ ზევისთავი, რომელიც გულისწყრომას იწვევს თავისი არასამაქნისობით, უმიზნო და უმწეო ცოდვილობით (241)²⁷.

გავიმეორებთ და ამით ხაზს გაუუსვამთ, რომ სატირულ ნაწარმოებში მნიშვნელოვანია სწორედ ასეთი უარყოფითი (და არა დადებითი) პერსონაჟების ჩვენება, ვინაიდან სატირა ნიშნავს უარყოფითის კომიკურ უარყოფას, ხოლო, თუ გვინდა, მხატვრული ნაწარმოები აღნიშნულ მიზანს შეეუფარდოთ, აუცილებელია, პირველ რიგში, უარყოფის ობიექტი გამოვხატოთ, მისი დასაგმობი თვისებები ვაჩვენოთ²⁸.

²⁷ ფრაზილებში მოთავსებული ციფრებით მითითებულია გვერდი მ. ჯავახიშვილის რჩეულ თხზულებათა მეორე ტომისა (თბილისი, 1959), საიდანაც დამოწმებულია რომანის განსახილველად საჭირო ადგილები.

²⁸ „ჯაყოს ხიზნების“, აგრეთვე „კვაკვი კვაქანტირაძის“ ეპილოგური თავისებუ-

თეიმურაზ ხევისთავის ბედით „ჯაყოს ხიზნებში“ ნაჩვენებია ქართული ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ინტელიგენციის დამოკიდებულება XIX—XX საუკუნეების იმ საზოგადოებრივ მოძრაობასთან, რომელიც ორი ბურჟუაზიულ-დემოკრატიულ რევოლუციით აღინიშნა და დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციით დაგვირგვინდა.

ისტორიული ფაქტების გათვალისწინება გვაგულისხმებინებს, რომ პოლიტიკური მიზნები ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ისეთი წარმომადგენლებისა, როგორც თეიმურაზ ხევისთავია, ერთგვარი კულტურული ღონისძიებებით განისაზღვრებოდა. თუ გვინდა მართალი ვიყოთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ხევისთავის ტიპის მოღვაწეები (ის მწერალიცაა, ჟურნალისტიც, კოოპერატორიც, კულტურულ საზოგადოებათა მესეკურიც — 241) ქართველ ხალხოსანთა მემკვიდრეები იყვნენ. გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლების ხალხოსნების მსგავსად, ქართველი ლიბერალები XX საუკუნის რუსეთის პირველი ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის შემდგომ წლებშიც საქართველოს მოიმედე ძალად გლეხობას მიიჩნევდნენ და ქვეყნის ხსნისა და აღორძინების უეჭველ პირობად აგრარულ-კულტურული ხასიათის რეფორმებს სახავდნენ.

როგორც აღნიშნულიდან გამომდინარეობს, პოლიტიკური მიზნები ქართველ ლიბერალთა ისეთი წარმომადგენლებისა, როგორც „ჯაყოს ხიზნების“ „გმირია“, განისაზღვრებოდა არა რევოლუციური, არამედ ევოლუციის ფარგლებში მოქცეული ამოცანებით. ისინი მოითხოვდნენ არა კლასობრივი საზოგადოების მოსპობას, არამედ აღნიშნული საზოგადოების შესწორებას. მიუხედავად ამისა, ისინი არსებული სახელმწიფოებრივი სისტემებისადმი ოპოზიციურად დაპირისპირებულ დაჯგუფებას შეადგენდნენ და იმდენად, რამდენადაც ასე იყო, მაინც ხელს უწყობდნენ იმ კლასის ბატონობის მოშლას, რომელსაც თვით ეკუთვნოდნენ.

ფეოდალური და ბურჟუაზიული ინტელიგენციისათვის ნიშანდობლივი, ზემოთ მითითებული წინააღმდეგობა — „შოქმედება“ საკუთარი კლასობრივი ინტერესების საზიანოდ—მკვეთრად არის ხაზგასმული თეიმურაზ ხევისთავის იმ ცხოვრებაში, რომლის ასახვას მ. ჯავახიშვილის რომანის სიუჟეტი ემყარება.

ხევისთავის პიროვნების მხატვრული დახასიათებისას მწერალი უშუალოდ ეფუძნება იმ გარემოებას, რომ 1917 წელს

რებებით, კერძოდ, მათი სატირული სპეციფიკის გაუთვალისწინებლობით იყო, რომ ქართული „რაპული“ კრიტიკის ცალკეული წარმომადგენლები „დადებითი გმირებისა და მათი მოქმედების ნაკლებობის“ გამო მტრულად იყვნენ განწყობილი დასახელებული ნაწარმოებების მიმართ.

მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენებმა, კერძოდ, დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ არ გაამართლა ნაშინდარელი ბატონოფილის იმედი. ეს არც გასაკვირია, რადგან მისი იმედები რევოლუციასთან სრულებით არავითარ კავშირში არ იყო. ხვეისთავი იმ ქართველი მოღვაწეების რიცხვს ეკუთვნის, რომლებიც შორიდან აედევნენ რევოლუციას; რომლებმაც, ერთგვარი ცდების მიუხედავად, მაინც ვერ აუწყვეს ფეხი ჩვენი საუკუნის დიდ სახალხო მოძრაობას. თეიმურაზისათვის, როგორც შორსმხედველობას მოკლებული პოლიტიკოსისათვის, უცხო იყო რევოლუციის ნათელი მიზნები. მეტიც: შეიძლება ითქვას, რომ ხვეისთავს საერთოდ არ გააჩნდა მოქმედების სახელმძღვანელო მიზნები. ისევე როგორც კვაჭი, ისიც, როცა მოქმედებდა, გარკვეული საბოლოო მიზნის გარეშე მოქმედებდა. როგორც მოღვაწე, ხვეისთავი იმ ბეცსა ჰგავს, რომელიც ღამით მიაბიჯებს და რომელმაც არ უწყის ასეთი მოძრაობით მოყვრებს მიადგება, თუ მტრებს. თეიმურაზ ხვეისთავის მთელ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანია მხოლოდ „მოქმედება“, ან უბრალოდ არსებობა, მიზანი კი არაფერია. ასეთი უმიზნობა, უთავბოლობა საბაბს აღლევს რომანისტს ამხილოს თეიმურაზი, როგორც საზოგადოების სხეულზე მიკრული პარაზიტი, და დასცინოს მას.

საკითხი, რომლის საფუძველზე შეიძლება გაირკვეს თეიმურაზის, როგორც მხატვრული სახის, მნიშვნელობა „ჯაყოს ხიზნებით“ ასახულ ვითარებაში, არც ისე უბრალოა, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. გეგონია არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ესაა სიბრძნის, ერთი მხრივ, სუბიექტის (მტარვალის) და, მეორე მხრივ, ობიექტის (მსხვერპლის) დამოკიდებულების საკითხი, რომლის გარკვევა რომანის სხვა პერსონაჟებთან ნაშინდარელი ბატონოფილის ურთიერთობის გათვალისწინებას მოითხოვს: მარტო მგელია დამნაშავე, რომ მან ბებერი ირემი დაიმორჩილა, თუ, იქნებ, ირემსაც რაღაც უნდა დაბრალდეს, რაღაც წილი მიუძღვის თავის სიბრძნეში? ევოლუციის მუდმივმოქმედი დიალექტიკური კანონის თვალსაზრისით განხილვა დასმული საკითხისა ნათელყოფს, რომ რაიმე ძალმომრეობის განხორციელებისათვის ობიექტის სისუსტე და თავდაცვის უნარის ნაკლებობა თითქმის ისეთსავე პირობას წარმოადგენს, რამდენსაც სუბიექტის ძლიერება. აღნიშნულის თანახმად, ირმის სიძაბუნე იმდენადვე ბუნებრივი მიზეზია მისი დაღუპვისა, რამდენადაც მგლის სიძლიერე და სიხარბე. მგელი ხომ ყველა ირემს ვერ სწყედება? ის ამარცხებს მხოლოდ მას, რომლის სასიცოცხლო სტიმულები დაქვეითებულია. მაშასადამე, მგლის ძალმომრეობა, ერთი მხრივ, და ირმის უღონობა, მეორე მხრივ, თანაბრად განაპირობებს ფაქტად-

ქცეულ სიავეს, რასაც, იმავე დიალექტიკის ენაზე, ასეთი სახელი პირობითად ეთქმის.

ასეთი მსჯელობისას, კერძოდ, თეიმურაზის, მარგოს და ჯაყოს (სამკუთხედი!) ურთიერთობის გარკვევისას, უნებურად გვახსენდება ალ. სერაფიმოვიჩის მოთხრობა — „ქეიშანი“ (Пески). რა არის დასახელებულ ნაწარმოებში ჩვენთვის საგულისხმო? — მოხუცი და შედარებით მდიდარი მეწისქვილე თვალს დაადგამს ერთ ლარიბ გოგონას და წინადადებას მისცემს ქორწინებაზე, რითაც ლარიბ ქალიშვილს შესაძლებლობა უჩნდება, მეწისქვილის სიყვედილის შემდეგ, კანონიერად დაეპატრონოს სიმდიდრეს მცირე ყოყმანის მერე გოგონამ წინადადება მიიღო და მდიდარი მოხუცის მეუღლედ იქცა. მაგრამ ქორწინების დღიდან ბებერს თითქოს გაუტყბა სიცოცხლე ... ისე, რომ მან საკმაოდ დიდხანს გაძლო და, როცა, ცოლის დახმარებით, სული ღმერთს მიაბარა, გარკვეული ანგარიშით მასთან შეუღლებული ქალი უკვე ახალგაზრდაც აღარ გახლდათ. ამგვარად, ქალი თავად აღმოჩნდა აწ განსვენებული მისი მეუღლის მდგომარეობაში: მას ღარჩა სიმდიდრე, მაგრამ ახალგაზრდობა აღარ ქქონდა. სხვა გზა არ იყო ქალმა თავისი ქმრის ხერხს მიმართა. წისქვილში გაცნობილ გლეხებს შორის შეარჩია ერთი საკმაოდ თვალტანადი ყმაწვილი, რომელსაც თითქმის იმავე პირობით შესთავაზა სიყვარული, რა პირობითაც ერთ დროს თავად დაიყოლიეს. გამდიდრების ცდუნება ყოვლად ძლიერია, რასაც ყმაწვილმა კაცმა ვერ გაუძლო და დათანხმდა. დათანხმდა და დაიწყო ლოდინი, როდის გაუდგებოდა მისი დიასახლისი იმ ქვეყნის გზას, რომ თავად წისქვილის მეპატრონე გამხდარიყო და საკუთარი გემოზე მოეწყო ცხოვრება ... ქალი კი სიკვდილს არ ჩქარობდა მოკლედ ყველაფერი განმეორდა

როგორც ხედავთ, სერაფიმოვიჩის დასახელებული ნაწარმოების სიუჟეტში, რომელიც რამდენადაც შეგვეძლო, მოკლედ წარმოვადგინეთ, სუსტი (სიბერის გამო სრულფასოვნობას მოკლებული) თავად აქეზებს (წინასწარი შეთანხმებით სტიმულს აძლევს) ძლიერს (ახალგაზრდას), რათა ეს უკანასკნელი სიავეის თუ სამწუხარო შემთხვევის მდომელი იყოს. სუსტი, საკუთარი უმწეობის გამო, იმის გამო, რომ მას თავდაცვის უნარი არ უჩანს, ინტუიციურად საბედისწერო ექსპანსიისათვის აქეზებს მასზე ძლიერს, და, ასეთი ლოგიკის შესაბამისად, იგი თავადვე მონაწილეობს თავის შესაძლებელ უბედურებაში.

ასეთი პარალელი თეიმურაზ ხევისთავის და ჯაყოს ურთიერთდამოკიდებულების ასახსნელად დაგვეჭირდა. მართლაც-და რა გამოდის, — ჯაყო ჯივაშვილია ერთადერთი და უმთავრესი პასუხისმგებელი იმ სამწუხარო შემთხვევებისათვის, რაც მ. ჯავახიშვილის რომან-

შეიძლება დასურათხატებული? ამ კითხვას, პირდაპირ და გადაჭრით შეიძლება მიეუფოთ—არა!

გაიხსენეთ თეიმურაზ ხევისთავის თანდაყოლილი ინდიფერენტიზმი და შეეცადეთ მისი არსისა და მნიშვნელობის გაგებას რომანში ასახული საერთო ვითარების ფონზე! თავისი გაუთავებელი კომპრომისებით ხევისთავმა თითქოს თავად გამოზარდა ჯაყო ჯივაშვილი, შეაჩვია იგი ძალადობას, სხვათა ინტერესების თავხედურ ხელყოფას ...

იმ დროს, როცა თეიმურაზი უფლებამოსილი შემამულე და ბატონი იყო, როცა ის ფლობდა და განაგებდა სოფელ ნაშინდარის უკეთეს სახნავ-სათეს მიწებს, ბალ-ვენახებს, მდიდრულ ტყეებს, თავადიშვილურ სახლ-კარს, მამა-პაპისეულ საგანძურს, ჯაყო, ერთი მხრივ, სოფლელებს ჩაგრაედა (ორჯერ და მეტჯერ იღებდა ერთი და იმავე სახის გადასახადს), მეორე მხრივ, თვითონ ხევისთავს ატყუებდა (მისი სახელით აკრეფილ ლალას თავად ითვისებდა, ბატონს კი თითქმის ცარიელზე ტოვებდა). ჯივაშვილის ოინბაზობას ხევისთავი ან სრულებით ვერ ამჩნევდა, ან ხედავდა, მაგრამ არაფერს ამბობდა — ურთიერთობის გამწვავებას არიღებდა თავს. რასაკვირველია, როდესაც ჯაყო დარწმუნდა, რომ ეშმაკობა დაუსჯელად გაუდის, მან უფრო აიშვა; თითქმის უსასყიდლოდ ჩაიგდო ხელში ხევისთავთა უზარმაზარი ტყის მასივი, რიგრიგობით მიიტაცა მისი ადგილ-მამულები, სახლ-კარი, ავეჯი, საგანძური და მორალურად და ფიზიკურად დეპრესირებული თავადიშვილი სრულიად უსახსროდ აღმოჩნდა. ამგვარად, საქმემ აშკარად ტრაგიკომიკური განვითარება მიიღო: ხევისთავის უსაზღვრო დათმობებით მადაგალვიძებულმა ჯაყომ ბოლოს და ბოლოს ყველაზე მეტად თავად ხევისთავს მოუჭირა კბილები. ამასთან, საგანგებო აღნიშვნას იმსახურებს ის, რომ, რამდენადაც უღონო შეიქნა ნაბატონარი, რამდენადაც უფრო გაუჭირდა, იმდენად უფრო მეტიენეულ ჭრილობებს აყენებს, იმდენად მეტად ავიწროვებს მას მისგანვე აღზევებული ნამოურავალი. თავითფენებამდე გამარცხულ ბატონყოფილს მან დამოუკიდებლობა წაართვა, ხელზე მოჯამაგირეობა დააკისრა, ცოლი მოსტაცა და, მოგვიანებით, ეს უკანასკნელიც მოახლედ იქცია.

ამგვარად, ხევისთავმა თავადვე შეუწყო ხელი საკუთარ ბედუქულმართობას. მისივე სისუსტით უფრო უჭირს მას, ვიდრე ჯაყოს ძალმომრეობით, ვინაიდან ჯაყოს ძალმომრეობა, როგორც აღვნიშნეთ, ბევრწილად თეიმურაზის სისუსტეზეა აღმოცენებული. თეიმურაზის დამთმობელობა რომ არა, ჯაყოს ნამდვილად გაუძნელდებოდა თავისი მტაცებლური სურვილების რეალიზაცია. თეიმურაზს

რომ ჯაყოს დანაშაულებათა დროულად აღკვეთა არ დაზარებოდა, ჯივანშილი ნაშინდარში საერთოდ ვერ იბოგინებდა, ვერ გაყვლეფდა ამ სოფლის მოსახლეობას და ვერც თვითონ თეიმურაზის გაბრძევა-დამორჩილებას შეძლებდა.

როგორც აღნიშნულიდან გამომდინარეობს, თეიმურაზ ხევისთავის, როგორც პერსონაჟის, კომიზში ჯაყოს ძალმომრეობასთან მისი დამოკიდებულების ასპექტშიც იჩენს თავს. ე. ი. თავისი ნამოურავალის სახით თეიმურაზმა ის ჯოხი გათალა, რითაც თავად გაილახა.

ამიტომაცაა, რომ თეიმურაზ ხევისთავი საკუთარ თავს აღარებს ადამიანს, ვინც თვითონვე ითხრის საფლავს.

კაცი, რომელსაც ბედმა დააკისრა საკუთარი სამარის გათხრა! ჩვენ გვსმენია ასეთი ადამიანების შესახებ. ისინი ცოტანი როდი იყვნენ რევოლუციამდელი რუსეთის საპყრობილეებში, პიტლერულ სიკვდილის ბანაკებში! დახერტის წინ მათ აიძულებდნენ გაეთხარათ საკუთარი საფლავი. ეს ნამდვილი ტრაგედიაა, რომლის გამოც ვასაკიცხი და დასაგმობი ხდება ადამიანის ძალმომრეობაც და უმწეობაც²⁹, ვლინდება ის შემადრწუნებელი უსამართლობა, რასაც შეიძლება ადგილი ექნეს კლასობრივ საზოგადოებაში ...

ღიას, საკუთარი სამარის გათხრა ტრაგედიაა, როცა ამას ძალდატანებითი ხასიათი აქვს, როცა სიკვდილმისჯილს აიძულებენ ამოთხაროს ორმო, რომელშიც თავად უნდა დაიმარხოს.

მაგრამ, თუ ადამიანი საკუთარი უფუნურების, წინდაუხედაობის მიზეზით აკეთებს ამას, მაშინ მის ტრაგედიას კომიკური ხასიათი აქვს და თეიმურაზ ხევისთავიც ამ დღეშია. შემთხვევითი როდია, რომ იგი თავს უწოდებს უგონოს, გიჟს, „გიჟს, რომელმაც თავისი ნებით გაითხარა საფლავი“ (351); ყველაფერს, რაც მისი საწინააღმდეგოა, თეიმურაზი თავადვე იწვევს.

„ჯაყოს ხიზნების“, როგორც სატირული ნაწარმოების დახასიათებას, რასაც ჩვენი ნარკვევის ამ ნაწილში ვცდილობთ, წინ წავმძღვარა ქართული ფოლკლორის არსენალში დაცული სიტყვები საკუთარი ცოლის ქორწილში მყოფი კაცის ავბედობის შესახებ.

თითქმის არა არის-რა უცნაური იმაში, რომ ქალი ერთ ქმარს გაშორდეს და მეორე კაცზე გათხოვდეს, ხოლო, თუ მსგავსი შემთხვევა დაკავშირებული იქნება ისეთ ძალმომრეობასთან, როგორიც

29 ზნეობის თვალსაზრისით უმწეოა არა მარტო დაზარალებული, ის, ვისაც საკუთარი საფლავი გაათხრევენ, არამედ ისიც, ვინც ასეთი ძალმომრეობა ჩაიდინა.

„ჯაყოს ხიზნებშია“, შეგვეძლოს გვეთქვა, რომ ჩვენს წინაშეა ნამდვილი დრამატული სურათი (უხეშმა ძალამ, როგორც ჯაყოა, იმძლავრა, მუხანათურად წარსტაცა უღონო კაცს ცოლი და ამით მწუხარებაში ჩააგდო ჯერ ღაზარალებული ქმარი და შემდეგ მის მიერ მიტაცებული ქალიც³⁰). მაგრამ მწერალი არ განისაზღვრება მოვლენათა დრამატული ასპექტით. დრამატულად განვითარებულ სურათში იგი კომიკურ ელემენტს ჩაურთავს და ეს ხდება იმით, რომ თეიმურაზ ხევისთავი მოისურვებს თავად დაესწროს თავისი ცოლის საზვიმო ჯვარისწერას და ქორწილს ჯაყო ჯივაშვილთან³¹.

ეს ფრიად კომიკური ხასიათის სვლაა, რომელსაც დიდი ემოციურობა ახასიათებს. თითქოს არ კმარა, რომ თავისი სისუსტისა და გაუბედობის გამო თეიმურაზ ხევისთავი თვითონ უფროა საკუთარი უბედურების მიზეზი. იმავე სისუსტისა და თავმოყვარეობის ნაკლებობის მიზეზით ის იმასაც აკეთებს, რომ დაცინვა გამოიწვიოს საკუთარი თავის მიმართ, მთელი სოფლის წინაშე წარმოადგინოს თავი, როგორც ტაკიმასხარამ, დამცირებულმა, ჯაყოს ტალახიანი ფეხით დაწინულმა, ღირსებაშეგინებულმა ადამიანმა.

წინარე მსჯელობის არგუმენტაციის მიზნით საგულისხმოა გავიხსენოთ, რომ თვითონ ნათავადარმა ჯაყოსა და მარგოს ქორწინების ზეიმზე მისვლა საკუთარ პანაშვილზე დასწრებას შეადარა (410): ასეთი განსაზღვრებითაც კომიკური ელემენტი უადრესად მკვეთრად არის ხაზგასმული. მართლაც, კომიკური ხომ ის არის, რაც თავის დანიშნულებას არ შეესაბამება (ვ. ერმოლოვი), რაც თავის ადგილას

³⁰ გვახსენდება სიუჟეტი ცნობილი იაპონელი ბელეტრისტის აკურტაგავას მოთხრობისა „უსიერ ტყეში“! თავზე ხელაღებულმა ყაჩაღმა ტყეში შეიტყუა გამოუცდელი ცოლ-ქმარი. კაცი შებოქა და დაბა, რის შემდეგ ქალი მუღულის თვალწინ დაიყოლია.

³¹ აღნიშნული სიუჟეტური დეტალის კომიკური ხასიათის განსაზღვრისათვის ერთობ მნიშვნელოვანია გავიხსენოთ სცენა გრიბოედოვის კომედიიდან „ვაი კუვისაგან“. სოფია თვალს მოკრავს, რომ მის მიერ გაღმერთებული მალჩალინი მალულად სიყვარულს ეფიცება მოახლე ღიზას. ექვიანობით გააფრთხილებული ქალი უბრძანებს მოღალატეს დაუყოვნებლივ გაეთიოს სახლიდან და თან ამბობს — კიდევ კარგი ჩაყიმ არ იყის, რომ ასეთი არაშადა ვამჭობინე მის თავს და მისი სიყვარული არად ჩავაგდო, კარგია, რომ ის ამ წუთს აქ არ არის და არ ხედავს ჩემს სირცხვილსო. სწორედ ამ დროს ჩაყი, რომელიც იქვე იყო მიმალული, თავშეუკავებლად გამოიჭრება და შესძახებს: „ის აქ არის, ცბიერო“... ბ. გ. ბელისკვი სავანგებოდ განიხილავს ამ სცენას, როგორც ჩაყის უტაქტობის მაჩვენებელს. დიდი რუსი კრიტიკოსის განსაზღვრით, მოცემულ გარემოებაში ჩაყი, თუ იგი თავმოყვარე იქნებოდა, სმაღალიდან კი არ უნდა გამომხტარიყო, არამედ, პირიქით, მალე და უსიტყვოდ უნდა გაშორებოდა იქაურობას (В. Г. Белинский, Эстетика и лит. критика, т. I, М., 1959, с. 310—311)

არ არის. საკუთარ პანაშვიდზე დასწრებაც ამ თვალსაზრისით, ერთობ დამახასიათებელი აბსურდია. თუ პანაშვიდია, — ეს ნიშნავს, რომ ის, ვისთვისაც ეს პანაშვიდი მოეწყო, უკვე აღარ არსებობს. და, მაშასადამე, მას აღარ ძალუძს რამეს დაეწროს. ხოლო, რაკი მწერალმა დაუშვა, რომ მის მიერ დახატული პერსონაჟი საკუთარი აღსასრულის აღსანიშნავი პროცესის მონაწილე გახდა, ამით გვენიშნება, რომ ეს პერსონაჟი მან იმად დაგვისახა ვისაც აღარ შეუძლია საკუთარ თავს იგივე მოსთხოვოს, რაც ადამიანურია; რომელსაც დაკარგული აქვს. პატივი და კაცური ღირსება, რომელიც აშკარად გამოსულა გონებრივი წონასწორობიდან, რომელიც სიგიჟემდეა მისული.

დიას, ცოლის ქორწილში ქმარყოფილის მისვლა კომიკური დეტალია და მაშინ, როცა დროებით სულეერ წონასწორობაში ვარდება, როცა თითქოს სხვისი თვალით უმზერს საკუთარ თავს, თეიმურაზი თავად აღიარებს თავისი ნაბიჯის უცნაურობას: „ჩემი აქ (ქორწილში) ყოფნაც სისულელეაო“, აღნიშნავს (414).

მაშასადამე, კომედია! ნამდვილად ასეთი შინაარსი აქვს ცოლის ქორწილში ქმარყოფილის ისეთ ბედოვლათურ მისვლას, როგორც ხევისთავმა იკადრა, მაგრამ ბარემ ისიც ვცადოთ და გავარკვიოთ, როგორი თვისების კომიზმთან გვაქვს აქ საქმე?

ცალკე აღებულად თუ განვსაზღვრავთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ჯაყოს და მარგოს ქორწილის გამო თეიმურაზის უბედურება ტრაგიკულ უკიდურესობამდეა მისული. რით არის გამართლებული ასეთი განსაზღვრა? — უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ თუმცა თეიმურაზი, როგორც ითქვა, თავისი დანაშაულის გამოც მარცხდება, მაგრამ ჯაყოს ძალმომრეობასთან შედარებით, რაც ნამდვილი ბოროტმოქმედებაა, ხევისთავის დანაშაული უნებურია, რის გამოც მის მიერ განცდილი მარცხისათვის ხევისთავი იმსახურებს იმდენად გულისწყრომას არა, რამდენადაც სიბრალულს, აქ ხომ საქმე გვაქვს სისუსტით, უღონობით გამოწვეულ დანაშაულთან, რისთვისაც პერსონა ღირსია სიბრალულისა და არა შეჩვენებისა?! ხოლო, როდესაც ისედაც უსაშველოდ დასჯილი ერთდროულად შებრალებასაც იმსახურებს და სიცილსაც, მაშინ საქმე გვაქვს კომიკურ ტრაგედისთან...

ე. ი. თეიმურაზის ბედისტრიული ტრაგიკულიც არის და კომიკურიც, კომიკური ხასიათის ტრაგედია და ტრაგიკული კომედია³².

³² სხვათა შორის, უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს მომენტიც გარკვევით არის ხაზგასმული თეიმურაზის იმავე რეპლიკაში, რომლის ერთი ნაწილიც ზემოთ დავიმოწმეთ. აი, ეს ხაზგასმაც: „ჩემს ცხოვრებაში ისე აირია კომიკური და ტრაგიკული, რომ ერთმანეთისაგან ვეღარ გამიჩიევია და, რაც შენ (მარგოს მიმართაც) კომედიალად გეჩვენება, ჩემთვის ტრაგედია გახლავთ“ (411).

ტრაგიკულ და კომიკურ ელემენტთა თანაარსებობის ძალუმო გამახვილებით ხასიათდება თეიმურაზის ყოფის სხვა დეტალებიც. თვით ყველაზე საბედისწერო წუთებშიც კი, როცა კაცს მოეთხოვება არაჩვეულებრივად სერიოზული იყოს, ხვეისთავი ვერ ახერხებს — სასაცილოდ არ გაიხადოს საქმე (მას თითქოს დაებედა თავისი უტაქტობით, სულმოკლეობით, უღონობით გამოწვეული დაცივნა და, სხვა სასჯელსაც რომ გადაურჩეს, დაცივნას მაინც ვერსად ემალება) გაეიხსენოთ განსახილველი ნაწარმოების მეორე ნაწილის ფინალური სურათები (VIII—IX თავები). მას შემდეგ, რაც ჯაყო ძალდატანებით აიძულებს თეიმურაზს—თავი დაანებოს საკუთარ ცოლს, ნათავადარს მოუნელებელი სეედა იპყრობს და იგი ღიახვის მორევში გადაეშვება.

საკუთარი ბედის სიმუხთლით გამწარებული კაცი თავს იხრჩობს! ესეც, რა თქმა უნდა, ბუნებრივი, ტრაგიკული აქტია, მაგრამ სულ სხვაა, თუ აღნიშნულ აქტს კომიკური პირი ითავებს. ამგვარ შემთხვევაში გაიორიცხული არ არის, რომ ტრაგიკულ ჩანაფიქრსა და დასაწყისს კომიკური „განვითარება“ მიეცეს, ვინაიდან კომიკური ხასიათი მისთვის შეუფერებელ მდგომარეობაშია ე. ი. პიროვნება, ერთი მხრივ, და ის სიტუაცია, მეორე მხრივ, რომელშიც იგი მოექცა, სხვადასხვაა, ერთმანეთს არ შეეფერებიან.

ხოლო ისეთი გარემოება, როცა მოქმედისა და მოქმედების ხასიათები განსხვავებულია, ცოტას როლი ნიშნავს! რა იქნებოდა, მაგალითად, ნამდვილად ტრაგიკული, ძლიერი პიროვნება თუ თავის დახრჩობას განიზრახავდა და თანაც ისეთი განმანადგურებელი ტრაუმის შემდეგ, რაც თეიმურაზ ხვეისთავს შეემთხვა?—თვითმკვლელობა უეჭველი ფაქტი გახდებოდა ხოლო, რაკი ხვეისთავი ტრაგიკული, ძლიერი ადამიანი არ გახლავთ, რაკი სუსტი კაცუნაა, კომედიური ხასიათია, მასთან დაკავშირებული მოვლენებიც კომედიურად ვითარდება. ნაკაცარი ჯერ თვალდახუჭული გადაეშვება მორევში, შემდეგ განწირულის ხმით ყვირის:

„—მიშველეთ! მიშველეთ!“ (392).

საკუთარი ცოლის ქორწილში თეიმურაზის დასწრება, თავის დახრჩობის მიზნით ღიახვში გადასტომისას თვალის დახუჭვა, ბოლოს ისტერიული კივილი და მშველელის მოთხოვნა წყალში ჩაყარდნის მიერ—კომიკური სელებია ტრაგიკულ სიტუაციებში³³.

³³ ღრამატულ თუ ტრაგიკულ სიტუაციაში კომიკურ სელად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე დეტალი, რომელიც ასახავს ერთმანეთის გვერდით მწოლარე მარგოს და ჯაყოს წინაშე მდგომ თეიმურაზს, როდესაც ნათავადარს თითქოს არ სჯერა ნანახის სიტხადე და აკანკალებული თითით ეხება ჯაყოს შიშველ მკერდს (381).

შინაარსი თეიმურაზის სახისა უმთავრესად ის არის, რომ მასში ახსნილია რა შვილი გმირებიც ბრძანდებოდნენ ჩვენებური ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ინტელიგენტები, გამხვლილია, რომ მათ მხოლოდ სიტყვებით შეეძლოთ ერის სიკეთის გამოხატვა, პოლიტიკური „პრინციპებისადმი“ ერთგულება; რომ საქმით ისინი ყოველად უმწეო, უსუსური, არაფრის მაქნისი ადამიანები იყვნენ. სიტყვებსა და საქმეებს შორის წინააღმდეგობა, კერძოდ, სიტყვა, რომელსაც საქმედ გარდაქმნა არ უწერია—ეს თეიმურაზის დამახასიათებელი ისეთი ნიშანია, რითაც იგი ყველა თავის თანაპარტიელს ამხელს.

თეიმურაზ ხევისთავის სახით მ. ჯავახიშვილმა სიცილის განმანადგურებელი მახვილი ჩასცა ლუარსაბ თათქარიძეების უკანასკნელ შთამომავლობას და „ჯაყოს ხიზნების“ შემდეგ ისინი ჩვენს ლიტერატურაში თითქმის აღარ გამოჩენილან.

* *

ლიტერატურა იყოფა გვარებად და ჟანრებად. ისინი გარკვეული ნიშნებით არიან გამიჯნული ერთმანეთისაგან. მიუხედავად ამისა, საკმაოდ გაგვიძნელდება—დავასახელოთ ერთი რომელიმე ჟანრის ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც მეორე ჟანრის დამახასიათებელი ელემენტებიც არ იქნებოდა გამოყენებული, როგორც სიუჟეტის აგების და გამართვის საშუალება. შექსპირის რომელ ტრაგედიას გაიხსენებთ, რომ მასში კომიკური პერსონაჟი ან სიტუაცია არ იყოს, ან კიდევ, პირიქით, კომედიაში არ იყოს ტრაგიკული?! ... იშვიათი არაა ისეთი შემთხვევებიც, როცა ერთსა და იმავე მხატვრულ ქმნილებაში შეიძლება შევნიშნოთ რამდენიმე სხვადასხვა ჟანრის მარჯვენალები. შორს რომ არ წავიღოთ „ჯაყოს ხიზნები“ ნაწილობრივ მაინც ასეთი თხზულებაა. ძირითადად ის სატირული რომანია, მაგრამ მის მხატვრულ სტრუქტურაში, ასახული მოქმედების განვითარების შინაარსსა და წესში, ენობრივ ქსოვილში არაიშვიათად გვხვდება დრამის, ტრაგედიის, ლირიკის ნიშანდობლივი ელემენტები.

ისე რომ, თუ მაგალითად დასახელებულ რომანში საკმაოდ მნიშვნელოვანია კომიზმი, ან, თუ თეიმურაზ ხევისთავის ყოფას აქ ტრაგიკომიკური შინაარსი აქვს (პატარა კაცის ტრაგედია, რასაც იწვევს ჩვეულებრივი ადამიანისათვის ადვილად დასაძლევ მიზეზები), მარგოს წილად დატრიალებულ მოვლენებს დრამატული ელფერი აქვს.

თეიმურაზ ხევისთავისა და ყაფლანიშვილის ქალის თანამეცხედრული ურთიერთობის ძირითადი კვანძების გათვალისწინება ნათელყოფს გამოთქმული მოსაზრების საფუძვლიანობას. თავიდან ხომ ყველაფერი კეთილად დაიწყო? იყო ცოტაოდენი სიყვარული, იყო იმედები, პატივისცემა მაგრამ დროთა განმავლობაში მათ ოჯახურ ბედნიერებას გაუმთელებელი ბზარი გაუჩნდა. თავი იჩინა ქიშობამ, იძის მაგიერად, რომ ერთუბრთის მოყვარული დარჩენილიყვენ, ცოლ-ქმარი ბრალმდებელ-ბრალდებულად გადაეცნენ ერთმანეთს.

რაკი ხევისთავთა ოჯახური ქიშობა-უთანხმოების ფაქტი აღვნიშნეთ, ბარემ ამ ქიშობის მიზეზ-საბაბსაც დაეასახლებთ. ყოველივეს თავიდათავი აქ არის დანაშაული იმედის გაცრუებისათვის. ახლად შეეთებული ცოლ-ქმარი მოელოდა, რომ გაჩნდებოდა მემკვიდრე, რომელიც ბურჯად უნდა შედგომოდა გადაშენების გზაზე დამდგარ ორ წარჩინებულ გვარს—ხევისთავებს და ყაფლანიშვილებს. ეს იმედი არ გამართლდა. რომელიღაცას არ გასწვდა ძალა იმისათვის, რომ სანეტარი ოცნება სინამდვილედ ქცეულიყო. ვინ გამოდგა სუსტი ცოლსა და ქმარს შორის, ვის არ ძალუდგა—დამდგარიყო მოწოდების სიმადლეზე?— არცერთს არ სურს თავის თავზე მიიღოს საბედისწერო დანაშაული, არ სწადია თავის არასრულფასოვნობაში გამოტყდეს. არასრულფასოვნობა კი თავისით ვლინდება. ის თავს იჩენს ყოველდღიური ცოლქმური ურთიერთობის შინაარსსა და ხასიათში (ცოლი საალერსოდ იწვევს, ქმარი ვაზეთის წაკითხვას ამჯობინებს); უმემკვიდრეობის გადამეტებით მტკივნეულ განცდაში და იმის დაჟინებით ცდაში, რომ სხვას დააკისროს დანაშაული, რათა საკუთარი ბრალი შეუმჩნეველი გახადოს. ასეთი ცდა კი განსაკუთრებით მკვეთრად თეიმურაზს ახასიათებს. მას ძალიან უნდა, რომ დამნაშაუე არ იყოს, და ვერც კი გრძნობს, რომ ასეთი შიშით, თუ სიფრთხილით უფრო ააშკარავენს თავის დანაშაულს.

მკითხველს მოეხსენება, რა დანაშაულს ეხება აქ საქმე — ეს ისეთი დანაშაულია, რისთვისაც, მართალია, არავის სჯიან, მაგრამ დაუსჯელიც ვერავინ რჩება.

ასეთი დანაშაულის გამო ადამიანს აღარ შეუძლია დარჩეს საზოგადოებაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გადაამწყვეტი ხმის უფლებით, აღარ ძალუძს იყოს ამაყი და თავმოყვარე

მართალია, ხევისთავთა ოჯახური წონასწორობის დარღვევაში, კერძოდ, მარგოს ისეთ არჩევანში, რომლის მიხედვით იგი ბოლოს და ბოლოს კისრიდან იცილებს თეიმურაზ ხევისთავისადმი მოვალეობას,

თავდაპირველად გარკვეული როლი შეასრულა ჯაყოს ძალადობამ. მან მისცა ბიძგი მოვლენათა ისეთ არაჩვეულებრივ, ინერციის საწინააღმდეგო განვითარებას, როცა ამბები მხატვრული სიუჟეტისათვის საინტერესო ხდებიან. მაგრამ ისიც უდავოა, რომ ის, რაც ჯაყოს ძალდატანებით დაიწყო, შემდეგში სრულიად ბუნებრივად გაგრძელდა და მთავარ მოქმედ ძალებს (პირველ რიგში ჯაყოს და მასთან ერთად მარგოსაც) სანანებელი არა დარჩენიათ-რა.

გამოდის, რომ მოვლენათა განვითარების ჯაჭვში ჯაყოს მოქმედება მხოლოდ პირობით ჩაითვლება ძალადობად. ის, რაც ნაშინდარის გზაზე მოხდა, ძალადობა იმდენად იყო, რამდენადაც მარგო ჯერ კიდევ კარგად არ იყო გარკვეული შემთხვევის არსში. სახელდობრ, ქალი გრძნობდა, რომ ჯაყოს ძალადობით კარგადაა ჩვეულებით და კანონით ნაკურთხი ცხოვრების უფლებას, ხედავდა, რომ იბღალეობდა მისი ოჯახური სიწმინდე. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ყაფლანიშვილის ქალმა გადაწყვიტა ყველაფერი ეთქვა თეიმურაზისათვის. თუმცა, ვიდრე ამ განზრახვის ასრულებას მოასწრებდა, მარგოს ჭკუაში დაუჯდა ის, რასაც მან ჯაყოს ძალადობა უწოდა, მას თვალი აეხილა და დაინახა, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რასაც ჯაყოსაგან იღებდა ზემოაღნიშნული დანაკარგის სანაცვლოდ. ხევისთავის ქალბატონს არ გასძნელებია—განესაზღვრა, რომ მონაპოვრით მიღებული სიამოვნება გაცილებით აღემატებოდა დანაკარგით გამოწვეულ ტკივილებს და იგი სინდისის ზედმეტი ქენჯნის გარეშე ადვილად შეურიგდა ყველაფერს („მარგომ სიბნელეში მკლავები გაშალა და ფაშვიანი ჯაყო ძალუმად ჩაიხუტა“ — 298; „უცებ მარგომ ჯაყოს მოჰკრა თვალი. ნამოურავალი ხის ჩრდილში იდგა, გულმოდგინედ იქექებოდა და თითქოს შიშველს ქანდაკებულ მარგოს ხარბად სჭამდა მშვიერი თვალებით მარგო შეკრთა. მკერდი პერანგით დაიმალა. ჯერ ჯაყოს მორცხვი სიხარულით გაუღიმა, მერე ჩაუკისკისა, მობრუნდა და ოთახში შეეკრა და „(301). უფრო მართალი რომ ეთქვათ, ტკივილების შეგრძნება სრულიად გაქრა. თითქოს ეს ტკივილები არც არასოდეს ყოფილიყოს. ამის გამო მარგოს არა მარტო ფიქრად აღარ მოსვლია ხევისთავის წინაშე ჯაყოს დაბეზლება, არამედ ქმართან განმარტოების და დალაპარაკების სურვილიც კი დაეკარგა.

ასე დაიწყო და გაგრძელდა თეიმურაზის დასჯა იმ დანაშაულისათვის, რის გამოც, მართალია, არავის სჯიან, მაგრამ დაუსჯელიც არავენ რჩება. რომანის სიუჟეტური მოქმედების განვითარების ამ ეტაპზე ყველაზე მნიშვნელოვანია ხევისთავის ტრაგედია—მისი მტრები ხარობენ (ჯაყოს და მარგოს ერთად ცხოვრება, ჯვარის-

წერა ხევისთავთა საგვარეულო ტაძარში, ქორწილი მთელი სოფლის მონაწილეობით), თეიმურაზი კი იტანჯება, ახალი და ახალი დანაკარგის განცდა სულ უფრო აძლიერებს მის გულისტკივილს.

იმ სიტუაციებს შორის, რომელთაც განსახილველი ნაწარმოების სიუჟეტი შეიცავს, მარგოს წილად მხოლოდ დრამატული მოქმედება მოდის. ყაფლანიშვილის ქალი ჯერ თეიმურაზის უმწეობის, მისი ნახევარკაცობის გამო იმედგაცრუებული. მარგოს არ ძალუძს შეღონებული არ იყოს მისი ყმაწვილქალური მიზნების წარუმატებლობით, კერძოდ იმით, რომ ხევისთავთან თანამეცხედრული ცხოვრების დაწყებამ ვერაფერი ვერ მოუტანა მას. „ბევრის მცოდნე და ვერაფრის შემძლე“ (298) კაცის ცოლობის დროს მარგო იძულებული იყო უარი ეთქვა თავის ხორციელ სიამეზე, აელაგმა და ჩაეხშო ის გრძნობები, რომელთა გამოც ქალი მამაკაცისადმი ინტერესით იმსჭვალება. „გაცრუებულ იმედსა და სიყვარულზე, მარგოს უნებურად, ნელ-ნელა ლენცოფა, ზიზლი და ფიზიკური მძულეარება აღმოცენდა“ (266). საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ თეიმურაზის სახით, მისი გულცივობის გამო, ქალმა მთელი საკაცეთი შეიძულა, წარმოიდგინა, რომ ყველა მამაკაცი სინამდვილეში მხოლოდ ისეთია, როგორც მისი ცოცხალ-მკვდარი მეუღლე.

რომანის პირველი ნაწილის ფინალში და შემდეგ მარგო ჯაყოს ძალადობის სამსხვერპლოზეა. ყაფლანიშვილის ქალის ცხოვრების ეს პერიოდი რამდენიმე ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ეტაპს შოიცავს. პირველ ეტაპზე ჯაყო ცდილობს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აითვისოს „ნათლია კნეინა“. ეს არის დრო, როცა მარგო იძულებულია ყოველივე თეიმურაზისეული გადასცვალოს ჯაყოსეულზე, ზურგი აქციოს იმას, რასაც ყოველივეს ცოდნა ეწოდება, და მიენდოს იქაა, რაც შიშველი, ტლანქი შესაძლებლობით იჩენს თავს; უარყოს ინტელექტუალური ყოფა, ცხოვრება წიგნებთან და წიგნების გვერდით და მიიღოს ცხოველისათვის დამახასიათებელი, ჭამა-სმით განსაზღვრული, ხორციელი ყოფა.

მეორე ეტაპი ჯაყოს და მარგოს ერთად ცხოვრებისა ნაწარმოებში შედარებით მკრთალად არის გამოხატული. მიუხედავად ამისა, ერთგვარი მინიშნებებით მაინც შეიძლება მისი შინაარსის განსაზღვრა. ეს გახლავთ ხანა, როცა ჯაყომ უკვე ამოწურა მარგოსადმი თავისი ინტერესები; როცა მან „ნათლია კნეინა“ მიიძღვნა არა მარტო ხორციით, არამედ სულითაც. მანამდის მარგოს კიდევ ჰქონდა ჯაყოსაგან უკან გამობრუნების რაღაც პერსპექტივა, ვინაიდან იყო თეიმურაზი, ჯერ კიდევ არ იყო ანულირებული ხევისთავთან ათი წლის წინათ ფორმირებული ქორწინება. ამჯერად კი თეიმურაზთან

დამაკავშირებელი ძაფი ერთხელ და სამუდამოდ გაწყვეტილია. ჯაყო ერთადერთი იმედია ყაფლანიშვილის ქალისა. სიტყვა იმედს საგანგებოდ უნდა გავსვას ხაზი, ვინაიდან მარგოსათვის მეუღლის იმედად ყოფნა ძალზე ბევრს, თითქმის ყველაფერს ნიშნავს³⁴.

მაშასადამე, ხევისთავთა საგვარეულო ეკლესიაში განხორციელებული ჯვრისწერის შემდეგ ჯაყო ერთადერთი იმედია მარგოსათვის და კიდევაც ასეთი გარემოებით არის განპირობებული, რომ ხევისთავთა ნამოურავალი ისეთ ინტერესს როდიღა იჩენს მეოთხე ცოლის მიმართ. მწერალი ჯაყოს მტაცებელსა და პირუტყვეს უწოდებს. ეს კი ნიშნავს, რომ მისთვის მაღალი და დაბალი საგანი არ არსებობს. ყველა საგანს ჯაყოსათვის მნიშვნელობა აქვს იმის მიხედვით, თუ რა დამოკიდებულებაშია ის ნამოურავალის საკუთრებასთან. ჯიუჯიშვილისათვის საფერებელ-სალოლიაეებელია ის, რაც მას ჯერ კიდევ არ გაუხდია საკუთრებად, იმას კი, რაზეც „ჩემია“ შეუძლია თქვას, იგი უფრო თამამად და თავისუფლად ექცევა. ასე ითქმის მარგოზეც. სანამ დაიჩემებდა, ქვეყნისოდენა სიკეთეს პპირდებოდა, მას შემდეგ კი, როცა „თავისად“ დაიგულა, ისიც უწინდელი ცოლების დონეზე დააყენა.

ჯაყოსთან მარგოს თანამეცხედრული ურთიერთობის შესამე ვტაპზე მარგო სულიან-ხორციანად გაძარცული და უღარესად დამცირებული ქალის მდგომარეობაში წარმოგვიდგება.

ჯაყოსთან მარგოს შეერთების და ერთად ცხოვრებას ფაქტს როდესაც ეხება, ნახუცარი ივანე ამბობს:

„—მარგო მოსტყუედა სასტიკად დაისაჯა ჯაყო პირველად მშველელ რაინდად მოეჩვენა, ძლიერი კაციაო, შემინახავსო ესლა ჯაყომ მარგოც საქონლად გადააქცია, ისე ანუშავეებს, როგორც წინანდელ ცოლებს ზურგზე საფქვაესაც აკიდებს ხოლმე და წისქვილში გზავნის ზოგჯერ სცემს კიდევაც“ (438).

ამგვარად, ყაფლანიშვილის ქალს არასგზით არ გაუმართლა. თუ თეიმურაზის სისუსტე და სიძაბუნე მისთვის ვაი იყო, ჯაყოს ძალმომრეობა და გაუთლელობა გაცილებით უარესი გამოდგა.

ერთადერთი გამოსავალი შექმნილი მდგომარეობიდან ის არის, რომ ქალმა თავი ანებოს მამაკაცის იმედით ყოფნას და თავად უბატ-

³⁴ საქმე ის არის, რომ მ. ჭავჭავაძის თითქმის ყველა ნაწარმოებში, განსაკუთრებით კი „ჯაყოს ხიზნებში“, ქალი მამაკაცზე მთლიანად დამოკიდებულ არსებობად წარმოგვიდგება. ძლიერი მამაკაცის გარეშე მ. ჭავჭავაძის ქალის ცხოვრება არ დაუხატავს, და ასეთი ცხოვრება არც მარგოს აქვს. ისე გამოდის. რომ, თუ ჯაყო ან სხვა მისი მაგიერი არა, მარგოს ძალა არ ეყოფოდა გასცლოდა თეიმურაზს, რაოდენ აუტანელიც არ უნდა გამხდარიყო ამ უკანასკნელის გვერდით ყოფნა.

რონოს საკუთარ თავს. თანამედროვე ქალი ასეც მოიქცეოდა. მაგრამ თავად ყაფლანიშვილის ქალი იმ შეზღუდულობის გამო, რაც ასე დამახასიათებელი იყო მისი კლასის ადამიანებისათვის, ასეთ გამოსაქვალს ვერ ხედავს. ყოველ შემთხვევაში მწერალი არ აჩვენებს ხევისთავის ცოლყოფილის ბედის ამგვარ გადაწყვეტას.

როგორც წინარე მსჯელობიდანაც ჩანს, თეიმურაზ ხევისთავი „ჯაყოს ხიზნების“ მთავარი და ძირითადი პერსონაჟია. მისი სისუსტე განაპირობებს იმ სიტუაციებს, რომლებიც დასასწავლებელი ნაწარმოების სიუჟეტს შეადგენენ. ნაშინდარელი ბატონყოფილის ტრაგიკომედია, მისი ანტიეროვნული, ანტისაზოგადოებრივი სკეპტიციზმის, ნიპილიზმის მხილება და მასზე დაცინვა—ეს მთელი რომანია.

მაგრამ, რასაკვირველია, ასეთი მსჯელობა არ გამოორიცხავს სხვა პერსონაჟების მნიშვნელობას, იგივე ჯაყო, მაგალითად, თუმცა შედარებით მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს თეიმურაზ ხევისთავის სავალალოდ დატრიალებულ ამბებში, მაინც მრავალმხრივ საყურადღებო მხატვრული ფენომენია. ის უაღრესად თავისებური და ამდენადვე საინტერესო სახეა.

საგულისხმოა, რომ ჯაყოს პროტოტიპის დამახასიათებელი ნიშნებისადმი ინტერესმა ჩაუსახა მწერალს განსახილველი ნაწარმოების შექმნის იდეა და სურვილი. გავიხსენოთ ის ადგილი პროზაიკოსის წერილიდან—„როგორ ემუშაობ“, რომელიც პროტოტიპის საკითხს ეხება: „პროტოტიპი ძლიერ ეხმარება მწერალს—აღნიშნავს მ. ჯაყო-ხიშივილი. — თუ მას თვალწინ ცოცხალი ნაცნობი უდგია, მისი ტიპიც ცოცხალი გამოვა. მაგრამ პროტოტიპის დახატვა არ კმარა. მწერალი მას თავისებურად გარდაქმნის, ზოგ რამეს მოუმატებს, ზოგსაც დააკლებს და ისეთ ვინმეს გამოიყვანს, რომელიც კიდევცა ჰგავს დედანს და არც. აქაეს. ასე იქმნება საინტერესო ტიპი. „ნანჩურა“ ცოცხალი ენახე ენახე მერე,ქმე გაბოც, კურკაც. ლაშბალოც, ყაშაც, აბდუღაც. კვაჭი მრავალჯერ შემხედრია, ჩემთვისაც გაუკრავს მას კლანჭი. ის ნარევი ტიპია ...

ჯაყო სულ სხვანაირად წარმოიშვა. 30 წლის წინათ ჯაყვის ხევისი უცნაური ვინმე შემხედრა—ბრგე, ბანჯგვლიანი, ცბიერი, ხარბი, ამავე დროს მარდი და მოხერხებული. მისი სახელი აღარ მახსოვს. 10 წლის შემდეგ ინიერ ფილო ყაზბეგმა ქართულ კლუბში ასეთი ანეკდოტი გვიამბო: ნაყმევა თავის კნეინას ძღვენი მიართვა:

- გამარჯობა, ჯაყო!
- კნეინას გახლავარ.
- რასა იქმ, როგორა ხარ?

- ძალიან კარგად ბრძანდები, შენი წირი მე.
- ცოლ-შვილი როგორა გყავს?
- სულ კარგათა გყავს, გენაცვალე.
- რამდენი შვილი გყავს, ჯაყო?
- ოერთმეტი გყავს, გენაცვალე მაგ თვალებშია
- როგორ მოახერხე მაგდენი, ჯაყო?
- მაშ. მაშა აგრე ვიცის ჯაყომა, — მიუგო ნაყმევმა.

ანეკლოტი ჩემს სსოენაში ხუთიოდე წუთზე მეტს ვერა ძლებს, მაგრამ ამ უწმაწურ ანეკლოტს ჯაველი ოსი ჩაეხლართა და ამ სახემ ჩემი სსოენის ერთ-ერთ კუთხეში დაიბუდა. კიდევ გავიდა ათიოდე წელიწადი და იგი მოულოდნელად გაცოცხლდა, გაშიშვლდა და თვალწინ წამომეჭიმა³⁵. ჯაყო ჯივიაშვილის სახით ქართულ მწერლობაში პირველად გამოიხატა რევოლუციის შემდგომი წლების ბოლოა, გლენი, კულაკი; გამოიხატა და მხილებულ იქნა წერილი კაპიტალისტური მეურნეობისათვის დამახასიათებელი გაუმძალარი მესაკუთრე, დაუნდობელი ექსპლოატატორი, ორფენა მტაცებელი, რომელსაც დაუოკებელი ჟინი აქვს ყველა დაიმორჩილოს, ყველაფერი თავის საკუთრებად აქციოს

შექმნილი მდგომარეობის შესაბამისად ჯაყო ყოველ ღონისძიებას მიმართავს თავისი კერძომესაკუთრული ინსტინქტების გასამარჯვებლად; სუსტთან სატყეარზე ივლებს ხელს, მუშტს იქნევს ან ხმამაღლა ჭყივის და დედას იგინება; ძლიერთან ცბიერობს და ეშმაკობით გადის ფონს მოხერხებულობით, აღნიშნავს მწერალი ჯაყოს შესახებ და ამ სიტყვის ჭეშმარიტება მრავალმხრივ დასტურდება. ძველ დროში „ბატონი“ ხევისთავის სახელით ჯივიაშვილი გლენებს ბრიყვობდა. თვით „ბატონის“ წინაშე კი ნაშინდარის მოსახლეობის მოსარჩლედ მოქონდა თავი და ორივე მხრივ იმატებდა სიმდიდრეს — პირველთ ერთი ორად მეტს ართმეედა, მეორესთან კი ნახევარიც არ მიჰქონდა ...

ორმხრივი თადლითობის ინერცია ჯაყოს რევოლუციის შემდეგაც გამოქყვა. ამჯერად მემამულის ადგილი მის წარმოდგენაში მთავრობამ დაიკავა. ეს უკანასკნელი გლენობისადმი ვითომდა სიბრალულით შექყავს შეცდომაში, თვით გლენებს კი ყოველნაირად ავიწროებს ვითომდა რევოლუციის მოთხოვნით და ორივე მხრივ სარგებლობს.

35 მ. ჭავეახიშვილი „რჩ. თხზ., ტ. VI, თბ., 1964, გვ. 385—386. არ შეიძლება არ შეინიშნოს. რომ ჭაყოს გამოხატვა კარიკატურულ ასპექტში მწერლის ზემოთ ციტირებულ სიტყვებში იღებს დასაწყისს. ორივე ის ელემენტი (ჭაყოს ხეობაში ნანახი უცნაური ვინმე, ერთი მხრივ, და ყაზბეგის ნაამბობი ანეკლოტი, მეორე მხრივ), რომლებიც მწერალმა ჭაყოს სახეში გააერთიანა, კარიკატურულია.

ხალხსა და მის დამცველ ხელისუფლების ორგანოებს შორის ჩამდგარი ჯაყო, როგორც კულაკი, ყველაზე აღვირახსნილი, ყველაზე თავაშეებული, დაუძინებელი მტერია რევოლუციისა და მისი მონაპოვრისა.

როგორც „ჯაყოს ხიზნების“ სიუჟეტზე დაკვირვებამ დაგვანახვა, რომანის ავტორი არც თუ იშვიათად ცალკეულ პერსონაჟებს იყენებს რეზონიერის ფუნქციით და მათი პირით თავის აზრს გამოთქვამს. უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი მისია ზოგჯერ თვით ყველაზე ათვალწუნებულ თეიმურაზ ხევისთავსაც კი აკისრია. მაგალითად, ერთგან იგი ისე ამხელს რევოლუციასთან ჯაყოს დამოკიდებულების ანგარებით სასიათს, თითქოს თავად იწერალ-სატირიკოსის მაგიერად ლაპარაკობდეს:

„—ჯაყო, დაანებე თავი რევოლუციას! თქვენ ერთმანეთს არც კი იცნობთ, რევოლუცია შენთვის მღვრიე წყალია, ხელსაყრელი ნიღბია, მეწველი ფურია. შენ კი, შენ რევოლუციის მუნი ხარ, მისი წურბელა ხარ, მისი ტკიპი, მისი ბალღინჯო და ტილი“ (413).

ეგების გვეფიქრა, რომ ეს სიტყვები თეიმურაზს არ შეეფერება, ვინაიდან თავად მას რევოლუციისა ბევრი არაფერი გაეგება და, ამდენად, მისდამი მტრულად თუ მოყვრულად განწყობილი ძალების შესახებაც არ შეუძლია უშეცდომოდ იმსჯელოს, მაგრამ სიმართლე ციტირებულ რეპლიკაში უთუოდ არის. ჯაყო, მართლაც, ეკუთვნის რევოლუციასთან მიტმანნილ იმ პარაზიტთა რიცხვს, რომელნიც მზად იყვნენ რევოლუცია თავიანთი ანგარებითი ინტერესების სასარგებლოდ გამოეყენებინათ.

ჯაყოს ახასიათებს ცხოველური ინსტინქტი — ქვეშევრდომობა გამოუცხადოს ისეთ ძალას, რომელიც ძლიერია. ქვეშევრდომობა გამოუცხადოს არა იმიტომ, რომ დაემორჩილოს, არამედ უფრო იმისათვის, რომ აცდუნოს და გამოიყენოს ეს ძალა უფრო სუსტებზე თავისი პირადი ბატონობისათვის. ასეთი იყო ჯივავილი თეიმურაზის მიმართ. ქვეშევრდომობდა მას, რათა მიეძინებინა მისი სიფხიზლე და გამოეყენებინა ხევისთავის უფლებები ნაშინდარელებზე თავისი ბატონობისათვის. ასეთი შინაარსი აქვს რევოლუციასთან მის დამოკიდებულებას. „ერთგულებს“ რევოლუციას იმ მიზნით, რათა გამოიყენოს მისი ძალა იმ ბატონობის შესანარჩუნებლად, რასაც უწინ თეიმურაზის ბედოვლათობის შემწეობით მიეჩვენა.

როგორც აღნიშნულიდან ჩანს, ჯაყოს ინსტინქტურ მოქმედებას თაიისეპური კანონზომიერება ახასიათებს, ის თითქოს უტყუარი გუმანით ზედება და განსაზღვრავს, როდის რა საწადელის ასრულება შეიძლება და ამის შესაბამისად მოქმედებს. დააკვირდით, თუ გნე-

ბავთ, მის მიერ მარგოს დაჩემების ისტორიას! შეეცდებით, თუ ვიფიქრებთ, რომ ის, რაც ერთ დამეს ნაშინდარისკენ მიმავალ ურემზე მოხდა, ჯაყოს ნაუცბათევი გადაწყვეტილების შედეგი იყო. სა-'მე ის არის, რომ ყაფლანიშვილის ქალს ბანჯგვლიანმა ჯაყომ მაშინვე ახად დაადგა თვალი, რა დღესაც ეს ლამაზი და განათლებული ასული მისი ქალბატონი, თეიმურაზ ხევისთავის მეუღლე გახდა. მარგოსთან ყოველი გამოლაპარაკებისას ჯაყო თავისებურად გვანიშნებს, რაც საბოლოოდ უნდა მოხდეს³⁶, და წინასწარ თითქოს განაწყობს „კნენისა“ მომავალი მათი ურთიერთობისათვის. ასეთი დანიშნულება აქვს, უპირველეს ყოვლისა, იმას, რომ ჯაყო განსაკუთრებით ეფერება, საალერსო სიტყვებით ამკობს მარგოს („კნენია, კარგი ყურძენი ხომ არ სწამდე, შენ გენაცვალოს ჯაყო?! შენ კი გენაცვალოს ჯაყო, შენა“ — 250; „გენაცვალოს ჯაყო, ძალიან გამხდარხარ“. — 279)³⁷, შემდეგ იმ ტენდენციას, რაც ჩვენ გვინტერესებს, აძლიერებს თეიმურაზის უღონობის მომეტებულად ხშირი ხაზგასმა ჯაყოს რეპლიკებში („ეეეჰ, კნენიაჯან! თეიმურაზმა შენი ყადრი არ ვიცის, თორემა არც თეიმურაზი ხარ ვაჟაკი, ღონიერი არა ხარ ჩემი საწყალი კნიაზი“ — 279) მესამე მომენტი,

36 რატომღაც, გვეგონია, რომ არა მარტო ჯაყოს, არამედ მარგოსაც აქვს მათი მომავალი დაახლოების წინასწარი გრძნობა. ასეთი აზრი როცა გვებადება, უნებურად გეახსენდება უილიამ სომერსეტ მოემის „მთვარე და ექვსპენიანი“ (1919). სხვათა შორის დასახელებული რომანის ერთ-ერთი ეპიზოდური ნაწილი თოქმას ისეთია, როგორც თეიმურაზის, მარგოს და ჯაყოს ამბავი: პარიზში, მცხოვრები პოლანდიელი მხატვარი ღირც სტროფი შეიხიზნებს ნიჟიერ, მაგრამ ხელმოკლე კოლეგას — სტრკილენდს, რომელიც ბოლოს საყვარელ მეუღლესაც და ბინასაც წაართმევს თავის კეთილშეყოფელს. შვიდი ბუნების ქალი ბლანშ სტროვი, რომელიც კანონიერ ქმარს ზურგს შეაქცევს და თავისი სახლის ხიზანს უწევს თანამეცხედრობას, დასაწყისში ერთგვარი სიძულელით არის განწყობილი სტრკილენდის მიმართ. როგორც მწერალი ფიქრობს, სწორედ ამ სიძულელით იჩენს თავს მომავალი სიყვარული: „შესაძლებელია, ღირცის (ქმარის) ვნება მხოლოდ ალაგზნებდა და არ აკმაყოფილებდა ქალს და სტრკილენდი იმიტომ შეიძულა, რომ მიხვდა, სწორედ ის აქვს, რაც ასე ძალიან მინდაო“ (ს. მოემი, მთვარე და ექვსპენიანი, თბ., 1972, გვ. 141). ეგების მარგოზეც ის გვეთქვა, რასაც ს. მოემი ბლანშ სტროვის შესახებ ამტკიცებს. მარგოც ხომ უნდოდ იყო განწყობილი ჯაყოსადმი, მხარს არ უჭერდა ნაშინდარში მოურავყოფილთან გადახიზნას. იქნებ, მარგომ, რომელსაც თეიმურაზი მხოლოდ ალაგზნებს და ვერკი აკმაყოფილებს, იმიტომაც აითვალწუნა თავიდანვე ჯაყო, რომ ქვეყნობიერად გრძნობს — ნამოურაველს ის აქვს, რაც მას აკლია და ძალიან უნდა...

37 „ჯაყოს ხიზნებში“ გამოხატული სამეულის ურთიერთობის დამახასიათებელი ისიც არის, რომ ჯაყო ასე ხშირად ეფერება მარგოს, თეიმურაზისაგან კი ფეი უბრალო ტკბილ სიტყვასაც ვერ ეღიროსა.

რაც ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ, ის არის, რომ მის მიერ დაწუნებული თეიმურაზის მაგიერ ჯაყო თითქოს საკუთარ თავს აწონებს და მფარველობას კპირდება თავის მომავალ თანამეცხედრეს („ისეთი თევზაობა და ნადირობა ვიცის ჯაყომა, რომ შენი მოწონებული, მაშა ... შენისთანა კენისასათვის ჯაყო წყალში ჩავარდები“ — 250; „შენი ქმარი ისეთი ღონიერი უნდა ვიქნებოდე, როგორც ჯაყო ხარ, მაშ, მაშა ... პაი დედასა შენ რომ ჩემი ცოლი იქნებოდე?!. შენ რომ ჯაყოს ცოლი იქნებოდე, როგორ შეგინახავდე? ხინკალი გაწმევედე, ნამდვილი ხინკალი, კიდევ კარაქი და ნაღებიცა, დუმა და ერბოცა ჩიტის რძე რომ მოგინდებოდეს, ისიც ვიშოვიდე დღეში ხუთი ქათამი, ბატი, ინდაური, გოწი და ცხვარი დაგიკლავდე ... სამი პოვარი დაგიწერდე, მაშ, მაშა ხავერდის ქართული კაბა ჩაგაცმევედე, მაგ წელზე ვერცხლის ქამარიც შემოგარტყამდე, მაგ მკლავებზე ვერცხლის სამაჯური და ოქროს ბეწვდებიც გაგიკეთებდე შენ რომ, მართლა, ჯაყოს ცოლი ვიქნებოდე, შენც გაიხარებდე, და ჯაყოცა როგორც ნამდვილი კნენა, ისე შეგინახამდე, მაშა, შეც შენი კნიაზი გავხდებოდე ჯაყო აბრეშუმის ახალოხი და კარგი ჩოხა შევიკერავდე, ვერცხლის ხმალი და ხანძალი ხომ გაქვს ჯაყოსა კარგი რუსული ჩექმები, მზეზე რომ ლაპლაპი გააქვს ვერცხლის მასრები იყიდებდე, ხუთი მოჯამაგირე დაგიყენებდე ჯაყოს სახლში ხუთი ქალი გყავს, ყველანი შენი მოჯამაგირე იქნებოდე, ჩემი რძლებიც და ჩემი ცოლიც, ერთი კარგი ფაიტონიც ვიყიდებდე“ — 280))

ყველა ეს სიტყვები — თეიმურაზის უმწურობის, უღონობის მხილება, მარგოსადმი ფერება, საკუთარი ვაჟკაცობის აღნიშვნა, და, ბოლოს, დაპირებები — ნამდვილად იმის შესავალია, რაც შემდეგ ურემზე დაიწყო და ნაშინდარში ხევისთავთა საგვარეულო ეკლესიაში მთელი სოფლის წინაშე ქორწინებით დაგვირგვინდა.

მართლაც, რომ ასე იცის ჯაყომა როცა საჭირო და შესაძლებელია, ერთი ხელის დაკვრითაც ათავენს საქმეს, ხოლო, თუ გარემოება მოითხოვს, ნელნელა უახლოვდება სამსხვერპლოს, როგორც ვერაგი ხვალი — ბელურას.

მკითხველის გულისწყრომას იწვევს, რომ თეიმურაზ ხევისთავი, ერთობ ძაბუნნი, მხდალი პიროვნებაა. მართალია, ბატონყოფილის ყველა აღნიშნული ნაკლოვანება თავს იჩენს ჯაყოსთან მისი დაპირისპირებისას, მაგრამ ეს ოდნავაც არ ნიშნავს, თითქოს ჯაყო იყოს ვაჟკაცური შემართებისა ბევრ რამეში ნამოურავალი თითქმის ისეთია, როგორიც ნაბატონარი. მაგალითად, ორივეს ჭირივით ეზარება ფიზიკური გარჯა, ორივე მზამზარეულად მირთმეულს არის.

მინვეული. ორივეს მხოლოდ ის შეუძლია, რომ სხვისი მონაგარი მიირთვას და თავადაც რომ რაღაც უნდა შექმნას და აკეთოს, ამის საჭიროებას არც ერთი ჰხედავს და არც მეორე.

ყველაზე მეტი განსხვავება თეიმურაზსა და ჯაყოს შორის იმაშია, რომ პირველი შედარებით უბრეტენიოა, სხვანაირად რომ ვთქვათ, „წესიერია“, რის გამოც ხევისთავი ვერ ბედავს იმაზე მეტი მოითხოვოს, რისი მიღების უფლებაც არ აქვს; ჯაყო კი „კანონით მინიჭებულ უფლებებით“ როდი კმაყოფილდება. ის მოითხოვს მეტს, რისთვისაც იცის, რომ ძალაა საჭირო. ამიტომ სულ მუდამ ყბედობს თავის „კაი ბიწობაზე“, „ვაჟკაცობაზე“ ნამდვილად, ჯაყო მამაცია იმათ შორის, ვინც მასზე მეტად გულმხდალია. როგორც მუქთანორა ჯაყო რამდენადმე უფრო სხვანაირია, ვინემ თეიმურაზი. ჯაყოს შეუძლია მოიტაცოს ის, რაც უნდა შეჭამოს (თუ ნებით არ მისცემენ, რა თქმა უნდა), თეიმურაზს კი ამის თავიც არ აქვს. ის დაჩვეულია, რომ მზამზარეული მიართვან, ისიც არ ძალუძს, რომ მოითხოვოს, ამიტომ ერთობ დამოკიდებულია იმაზე, ვისგანაც ასეთ სამსახურს მოელის.

ასეა: მ. ჯავახიშვილის რომანში ორი წყალწაღებული, ორი მუქთანორა ეჭიდება ერთმანეთს და იმარჯვებს ის, ვინც უფრო ეშმაკი და მოხერხებულია. სწორედ ეს არის საფუძველი იმ კომიკური ელემენტისა, რომელიც სატირულ შეფერილობას ანიჭებს „ჯაყოს ხიზნებს“, როგორც მამხილებელ ნაწარმოებს.

წარმოიდგინეთ ჯაყო ნამდვილი ვაჟკაცების წინაშე და უმაღვე დარწმუნდებით, რომ იგი თეიმურაზზე არანაკლებ უღონო და ძაბუნია, თუმცა თავისი მოხერხებულობა, უტიფრობა მას ასეთ შემთხვევებშიც შეეღის—ყველაფერი შედარებით უმტკივნეულოდ გადაიტანს.

წარმოიდგინეთ ჯაყო ნამდვილ მამაცთა წინაშე! — რომანის ერთ-ერთი საკვანძო ეპიზოდი იძლევა ამის შესაძლებლობას. ეს ხდება ხევისთავისეულ კარმიდამოში. ნაშინდარის მთელი მოსახლეობა შეკრებილა აქ ნინიკას, ილას, თედოს მეთაურობით.

რომანის აღნიშნულ ეპიზოდში ჯაყო თითქმის ველარ იცნობა. სადღაა ის ღიღუღობა, რითაც ნაშოურავალს ყოველთვის მოჰქონდა თავი? ერთიან ძალად შეკრული ნაშინდარელების პირისპირ ვივაშიელი აბსოლუტურად განიარაღებულია³⁸, მოკუნტული და მორჩილია. ის დაჩაგრული, ვითომდა უსამართლობით შევიწროებული

³⁸ მართლაც, ფრიად ნიშანდობლივია, რომ იქ, სადაც ჯაყოს ყველაზე მეტად ესპიროება თოფი და ხმალ-ხანჯალი, იგი პირველად არის უიარაღოდ.

კაცის როლშია და ეს, უპირველეს ყოვლისა, მისი რეპლიკების შინაარსზე დაკვირვებით იგრძნობა („ხალხო, სამართალი სადა ხარ, სად ხარ-მეთქი, სამართალი?! ხალხო, ათქმევინეთ ჯაყოსა! —421—422).

ნამდვილი ძალის წინაშე, ჯაყო ხაფანგში გაბმულ დაიხს გვაგონებს: იგი სულ უკან-უკან იხევს და უკიდურეს დათმობებზე მიდის („— რას ჩაეაციელი ამ ოხერ მიწასა, ნახევარი წაიღეთ და შეხეთქეთ!... სულ მიჩუქებია, სულ!... ჩვენ სოფელში ბევრი ხარ საწყალი, წაიღეთ, მიჩუქებია, წადით, მომშორდით“ — 423). სოფელმა თავისი მიიღო და ჯაყოც საბოლოოდ გაიღუნა წელში.

„— ჯაყო, ახლა რას იტყვი?

— არაფერს შენი წირი მე, ჯაყო ჭკუით იქნება, შენი წირი მე“ (424). დამოწმებულ ეპიზოდში ჯაყო პირველად წარმოგვიდგება თავისი ნამდვილი სახით; წარმოგვიდგება, როგორც ვირეშმაკა, მაგრამ მშვიდაა. სხვანაირად არც იყო მოსალოდნელი. ხვეისთავთა ნამოურავალი რომ, მართლაც, ვაჟკაცი ყოფილიყო, მაშინ იგი ისეთ სიმდაბლეს არც იკადრებდა, რისი ღირსიც თავისი ბატონყოფილი ვახადა; მაშინ ის სატირული მსიღების ობიექტად შეიძლება არ დაესახა მწერალს, ვინაიდან სატირა გულადებსა და მამაცებს ძნელად ეხება ...

ნამდვილი და მოჩვენებითი ქმარის ასეთი პრობლემის შუქზე ვლინდება ჯაყოსა და თეიმურაზის იერსახეები ყაფლანიშვილის ქალთან დამოკიდებულებაში. მარგოს პირველი ქორწინება და თეიმურაზთან მისი თანამეცხედრეობა თავიდან ბოლომდე ილუზიას წარმოადგენდა. ის, რასაც ქალი, როგორც მეუღლე, მოითხოვს ქმრისაგან, ხვეისთავს ან არ გააჩნდა, ან კქონდა და იმდენად უმნიშვნელო, რომ მისი გაცემა ფრიალ ეძნელებოდა. ნამდვილი ქმრის სიმალეზე, იმ გაგებით, როგორადაც ამ ცნების მნიშვნელობა რევოლუციამდელ საქართველოში ესმოდათ, ჯაყო აღმოჩნდა. მარგოსათვის ეს კარგიც გამოდგა და ავიც. ჯაყოსაგან ქალმა პირველად მიიღო ის, რაც მამაკაცურია — ფიზიკური ძალღონეც, სქესიც და, თუ გნებავთ, ძალმომრეობაც, რომლის შემწეობით ჯივავილი ფეხით თელავს ქალის ადამიანურ უფლებებს, ღირსებებს. როგორც წინა ცოლებს, ისევე მარგოსაც უბრალო სამუშაო ძალის სახით იყენებს და ფიზიკურ შეურაცხობასაც კი აყენებს³⁹.

³⁹ იქნებ ამიტომაც მარგო ჯაყოს, როგორც ქმარს, თეიმურაზზე მალა აყენებს. გაეისხნოთ სომერსეტ მოემის ერთი ნოველა („მორევი“). აფრიკელმა ქალმა ფრად გაიხარა, როცა ერთხელ მისმა ინგლისელმა ქმარმა ლაზთიანად მიტყუა.

დაწყებული მსჯელობის განვითარებისათვის უნდა შევნიშნოთ, რომ ფეოდალურ-კაპიტალისტურ საზოგადოებასა და ოჯახში ქმარი ყოველთვის იგივე მეგობარი როლი იყო ცოლისათვის. უფრო უპრობანია აღინიშნოს, რომ უწინდელი ცოლის მიმართ ქმარი გაბატონებულ ძალას წარმოადგენდა. ის განმკარგულებელია, მბრძანებლობს, მაგრამ ამავე დროს ერთგვარი პასუხისმგებელიცაა ოჯახისათვის. ასეთი კი ჯაყო უფროა, ვინემ თეიმურაზი იყო. ავად არის თუ კარგად, ჯაყოსთან მარგოს ჯერ კიდევ აქვს არსებობის გარანტია. თეიმურაზთან ასეთი გარანტია რევოლუციამდე თავისთავად, თეიმურაზისაგან დამოუკიდებელი გზებით მოდიოდა. რევოლუციამ ეს გზებიც მოშალა და ხვეისთავმაც ვერა და ვერ შეძლო, რომ დაკარგული უფლებების საკომპენსაციო ღონისძიებები დაესახა, რის გამოც ცოლ-ქმარი სრულიად უიმედო და უმწეო მდგომარეობაში აღმოჩნდა.

როგორც წინარე მსჯელობიდან გამომდინარეობს, მარგოსათვის ჯაყოც მხოლოდ იმდენად არის ქმარი, რამდენადაც ბატონია. ჯაყო ქმარ-ბატონია და არა მეგობარი. თეიმურაზს კი არც ერთი შექმლო და არც მეორე გამოუდიოდა.

ამჯერად უკვე შეგვიძლია თეიმურაზი და ჯაყო შევადაროთ რომანის სიუჟეტში ჩართულ სხვა პრობლემებთან დაკავშირებითაც, კერძოდ, შევეხოთ ნამდვილი და მოჩვენებითი ბატონობის პრობლემას, რითაც ნაშინდართან თეიმურაზისა და ჯაყოს დამოკიდებულებათა ხასიათი ირკვევა. საქმე, ის არის, რომ თეიმურაზ ხვეისთავი მხოლოდ სახელად არის ბატონი, ნაშინდარის ავლადიდება მხოლოდ ფორმალურად შეადგენს მის საკუთრებას. ნამდვილი ბატონი ნაშინდარისა — ეს იგივე ჯაყოა. ფაქტიურად ის პატრონობს ხვეისთავთა მთელ სამემკვიდროს და მაქსიმალურად იყენებს ბატონობის იმ უფლებას, რომელიც ასე ადვილად დაუთმია თეიმურაზს. ჯაყოს ბაღში აღმართულია ხვეისთავთა ძველისძველი მეომრული საჭურველით მორთული საფრთხობელა. როგორც თვითონ აეტორი შენიშნავს, ამ საფრთხობელას სოფლებებმა თეიმურაზი უწოდეს, და ეს ერთობ სიმ-

ქალს იმედი მიეცა, რომ ფიზიკურად უნათო ინგლისელს რაღაც მინც კქონა კაცური. იმავე შწერლის მეორე ნაწარბებში — „მთარე და ექვსკენანი“ დამახასიათებელია შემდეგი ეპიზოდი: ევროპიდან კუნძულ ტაიტოზე გადახვეწილ მხატვარს სტრეკლენდს, რომლის პროტოტიპად აღიარებულია ფრანგი მხატვარი პოლ გოგენი, ახალგაზრდა გოგონას ატას ურიგებენ ცოლად. სტრეკლენდი წინასწარ აფრთხილებს საცოლეს, რომ მან აღერსი არ იცის, პირიქით, ზოგჯერ გასალახავადაც კი არ დაინდობს ცოლს. რაოდენ საკვირველი იყო, როცა ამ სიტყვებზე ატამ მიუგო: უმაგისოდ როგორ უნდა შევიტყო, რომ გიყვარვარო.

ბოლურია. ჯაყო ნამდვილი ბატონია, ხოლო თეიმურაზი კი—ხევის-თავთა ბატონკაცური ჯაჭვის პერანგით მორთული უსიცოცხლო „ჩუჩქლა“, რომლითაც ნამოურავალი ისევე იბრყვებს და აფრთხობს ნაშინდარელებს, როგორც ბალში აღმართული საფრთხობელით აში-ნებს ფრინველებს.

„—ცხოვრებამ ახალი აზნაურები დაგვიბადა, — ამბობს ნახუცარა ივანე, — რით არა სჯობია წინანდელ თავადებს ღლეკანდელი ჩვენი მასპინძელი? განა ჯაყოს აზნაურობა არ შეშვენის?“ (293).

რამდენიმე ხნის შემდეგ კი იგივე ივანე ასე უსურათებს თეიმურაზს ჯაყოს აღზევებას:

„—ჯაყოსთანა ბატონი ამ სოფელს არ ჰყოლია. ვერც ახლო-მან-ლო მოიძებნება. ერთი თვით ერთი კოდი ხორბალი ვთხოვე. ერთი ორად დამისვა. სხვებსაც ასე უშვრება. აქაური ხალხი თანდათან ხელში ჩაიგდო, ყველა ჯაყოს მოვალეა“ (352).

ბატონობასაც უნარი და შნო უნდა. ეს უნარი და შნო ჯაყოს გაცილებით მეტი აქვს, თეიმურაზი კი მათ სრულებით მოკლებულია. თუმცა ბატონობის უფლებები უკანასკნელს მემკვიდრეობით მიუღია, პირველს კი სრულებით არ გააჩნია. მაგრამ თუ ფორმალობას არ მივაქცევთ ყურადღებას, ჯაყო უფრო მეტად არის უფლებამოსილი იბატონოს, ვინემ თეიმურაზი, ვინაიდან მას თავისი „კარგი ბიწობით“ მოუპოვებია ეს უფლებები, მაშინ, როცა თეიმურაზმა თავისი ბედოვ-ლალობის გამო ხელიდან გაუშვა ისინი.

თეორიულ ნაწილში, რომელიც ჩვენს ნარკვევს წაუუმძღვარეთ, აღინიშნა სატირულ-იუმორისტული ასახვის ერთი არსებითი თავი-სებურება, სახელდობრ, ის, რომ სატირიკოსი არა მარტო არ მალავს თავის საზოგადოებრივ ტენდენციას, არამედ ყოველი ხერხითა და საშუალებით გახაზავს მის მიერ გამოხატული მოვლენებისა თუ ადამიანებისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას.

„ჯაყოს ხიზნებში“ უარესად თვალსაჩინოა სატირული თხზუ-ლების დამახასიათებელი ასეთი ნიშანი. რომანის თითქმის ყველა კონტექსტში ავტორი თავისას ამბობს. ისე, რომ, იგი არამარტო ასურათებს, აჩვენებს პერსონაჟთა მოქმედებას და განწყობილებებს, არამედ იძლევა ასახული სურათის მოქალაქეობრივი ავკარგის შეფა-ეებას და აღნიშნული მიზნით მარჯვედ იყენებს როგორც სატირის, ისე იუმორის ყველაზე პოპულარულ ფორმებს.

ვიდრე „ჯაყოს ხიზნებში“ გამოყენებული სატირული ხერხების აერთო დახასიათებას შევუდგებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ავტო-რის ტენდენციური განწყობილების სამიზნებელს, მხილება-დაცინვის

მთავარ ობიექტს წარმოადგენს ჯერ თეიმურაზ ხევისთავი და შემდეგ ჯაყო. ეს გარემოებაც განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ აღნიშნული პერსონაჟები განსახილველი რომანის მთავარი ფიგურები არიან.

უარყოფითი პერსონაჟების ბრალმდებელი, კრიტიკოს — კომენტატორი როგორია ამ მხრივ „ჯაყოს ხიზნების“ ავტორი? ის სახავს სიტუაციებს, რომლებშიც ყოველთვის ერთგვარ გამოცდას უტარებს ნაშინდარელ ბატონყოფილს, აჩვენებს მის კომიკურ მარცხებს, აჩვენებს, როგორ ვერ იყენებს ხევისთავი თავის მცირე შესაძლებლობებსაც კი იმისათვის, რომ საკუთარი კაცური ღირსებები დაიცვას. მწერალი ცხადყოფს ხევისათვის დანაშაულებრივ სიმულაციას, გაუმართლებელ შიშს არც ისე მნიშვნელოვანი, არც ისე გადაულახავი სიძნელეების წინაშე, ყოველად დასაგმობ სიმხდალეს, სილაჩრეს

მაგრამ „ჯაყოს ხიზნების“ ავტორი ამით თითქოს არ კმაყოფილდება. რომანის ცალკეულ კონტექსტებში იგი პირდაპირ გამოდის ხევისთავის წინააღმდეგ, იხსენიებს მას ისეთი დამამცირებელი ზედსახელებით, როგორიცაა: ნაადამიანევი, ნაკაცარი (318), წიგნის ჭია (254, 256); ხატაეს მას კარიკატურულად⁴⁰. ზოგ შემთხვევაში ავტორის რემარკები, თუ კომენტარები თეიმურაზზე საბრალდებო დასკვნებს ქგავს; დასკვნებს, რომლებსაც დაჰკრავს ხან პუბლიცისტური, ხან საარქაისტული, ხან ირონიული ელფერი. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშს დავასახელებთ: „თეიმურაზს მუდმივი ბინა ტფილისში ჰქონდა, ხოლო ნაშინდარი მეწველ ფურად ... იყო გამოცხადებული“ (240). „თეიმურაზი, სხვებთან ერთად (პარტიულ კოლეგებთან ერთად) დღითიღლე სჭამდა და ჰღრღნიდა იმ ტოტს, რომელზედაც არხეინად ეძინა და უდარდელად ჰფუსფუსებდა“ (254), „თეიმურაზს თავისი სიციოცხლე კისერზე ისე ჩამოეკიდა, როგორც ლეკვის აყროლებული ლეში“ (357), „თეიმურაზი თავისსავე სახლში სტუმრად მისდევდა თავისსავე მოურავს“ (277); „თეიმურაზმა გრძელი სიტყვა წარმოსთქვა შესახებ ერთობისა და თანასწორობისა, სოციალური მშვიდობიანობის და ახალი თაობის შემოქმედებისა. მერმე თავი ბოლოს ეღარ მოაბა, აბორძიკდა და თავისი სადღეგრძელო ლოკვით დაასრულა“ (294); „თეიმურაზმა თითქმის ყველაფერი იცოდა, სამაგიეროდ არაფერი შეეძლო“ (298); „თეიმურაზმა არ იცოდა, რომ... იგი ძველსაც მოსწყდა და ახალსაც ვერ მოეკიდა, რომ მას ყველა გზები აერია და ახალ ქვეყანას განუზომელ მანძილზე ჩამორჩა და, რომ ეს უცნაური ცხოვრება და თეიმურაზი ერთმანეთს ველარ სცნობ-

40 „ჯაყოს ხიზნების“ პერსონაჟთა უარყოფითი კომიკური დახასიათების აღნიშნულ ფორმას ცალკე ვეხებით.

დნენ, ვერ ურიგდებოდნენ და ერთ კალაპოტში ვეღარ ეტეოდნენ“ (319).

როგორც ციტირებული სტრიქონებიდან ირკვევა, მწერალი თეიმურაზის პერსონალურ სისუსტესა და უტაქტობაზე როცა ამახვილებს ყურადღებას, გულახდილად აჩვენებს, რომ ოპოზიციურად არის განწყობილი ამ სისუსტისა და უტაქტობის მიმართ, მიიჩნევს ხევისთავის უსაზღვრო კომპრომისებს ისეთ მოქმედებად, რომელსაც სიკეთე არ მოაქვს საზოგადოებისათვის.

„ჯაყოს ხიზნებში“ ერთობ საგრძნობია ისეთი შემთხვევები, როდესაც რომანისტს თეიმურაზ ხევისთავის მანკიერებანი, მისი შეუწყნარებელი სისუსტე სააშკარაოზე გამოაქვს სხვა პერსონაჟთა მეშვეობით, მათი სიტყვებით. ამ თვალსაზრისით რომანში განსაკუთრებულ ყურადღებას იწვევს მარგო. მართალია, ყაფლანიშვილის ქალი ერთგვარად დაზარალებულია თეიმურაზის სისუსტით, რის გამოც მას თითქოს არ შეუძლია ობიექტური, მიუდგომელი იყოს თავისი ქმარყოფილის აე-კარგის განსაზღვრაში. მიუხედავად ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ მარგოს ბრალმდებლურ რეპლიკებში თეიმურაზის წინააღმდეგ თითქმის არაფერია გადამეტებული. ხევისთავის სიმულაციის განსაზღვრისათვის ყაფლანიშვილის ქალი ნამდვილი რეზონიერის დონეზეა და იგი ისეთს არაფერს ამბობს, რასაც თავად რომანისტი არ იტყვია.

მარგოს კრიტიკული განწყობილება თეიმურაზისადმი მკვეთრად იჩენს თავს მას შემდეგ, როდესაც მათ ქორწინებასთან დაკავშირებული იმედები გაქარწყლდა, მას შემდეგ, რაც ცოლს „ლენცოფა, ზიზლი და ფიზიკური მძულვარება“ (266) აღმოუცენდა და განუვითარდა ქმრის მისამართით. მაგრამ საქმე ის არის, რომ თვით ასეთი განწყობილების თავმიზეზადაც ხევისთავის ხასიათის ის მანკიერებანი უნდა დაისახოს, რის გამოც ნაშინდარელი ბატონყოფილი საერთოდ არის დაცივნისა და შეჩვენების საგანი.

უნდა აღინიშნოს, რომ მარგოს თითოეული რეპლიკა თეიმურაზის რომელიმე კონკრეტული მოქმედებით აღძრული უარყოფითი ემოციების თავისებური გამოძახილია, რაც საგრძნობლად აადვილებს იმის განსაზღვრას, თუ რაოდენ სამართლიანია მარგო, როგორც ქმრის მამხილებელი. მაგალითად, ჯაყომ ხევისთავთა საგვარეულო საგანძური მიითვისა და, როდესაც თეიმურაზი ამ ფაქტს განსაკუთრებული ტკივილისა და გააუღისების გარეშე შეხვდა, მარგომ, რა თქმა უნდა, წყრომა ვერ დამალა და „ბედოვლათი და ნაცარქექია“ (229) უწოდა მეუღლეს.

ყაფლანიშვილის ქალი ბოლომდე შეუერივებული რჩება მისი ქმარყოფილის მიმართ.

გაკერით უკვე მივუთითეთ და გავიმეორებთ, რომ ავტორის, როგორც მთავარი ბრალმდებლის, რწმუნებით აღჭურვილი რომელიმე პერსონაჟის მამხილებელი „ჩვენებები“ იმის წინააღმდეგ, ვინც სატირულ ნაწარმოებში ყველაზე მეტი დაციწვისა და გაკიცხვის ობიექტად გვესახება, ორმაგი ნიუანსით ხასიათდება: ერთი მხრივ, ამ „ჩვენებებში“ თავს იჩენს მთქმელის ბუნება; თავს იჩენს მისი ინტელექტი, ტემპერამენტი, ინტერესები და მრავალი ისეთი რამ, რითაც ადამიანი სხვებს არ ჰგავს; მეორე მხრივ, იგივე ჩვენებები სამსახურს უწევენ სატირიკოსს მისთვის საინტერესო მანკიერებათა მხილებაში, გაკიცხვისა და დაგმობის ობიექტად მიჩნეული პირის საწინააღმდეგო ბრალდებების დადგენა-ჩამოყალიბებაში. აღნიშნული თვალსაზრისით „ჯაყოს ხიზნებში“ განსაკუთრებით საინტერესოა ჯაყო. თავისთავად ჯაყო, როგორც უკვე აღინიშნა, N2 უარყოფითი პირია საანალიზო რომანში. კიდევ მეტი—თავისი სიავით, ბოროტმოქმედებით, საზოგადოების ზნეობრივი კანონების საშიში დარღვევებით მას ბაღალი არა ჰყავს არა მარტო დასახელებულ რომანში, არამედ საერთოდ ქართულ ლიტერატურაში.

თუ კაცს ავსა და მუხთალს ვუწოდებთ, თავისთავად ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ამ კაცის სიტყვებს ძნელად შეიძლება ვენდოთ. ჯაყოზეც ასე უნდა ითქვას. მის „ჩვენებებში“ თეიმურაზის გარშემო შეიძლება ბევრი რამ გადაჭარბებული გვეჩვენოს, ისე, რომ ჯაყო, როგორც მწერლის „ნდობით აღჭურვილი“ პირი, შეიძლება არასრულფასოვანი აღმოჩნდეს. მიუხედავად ამისა, „ჯაყოს ხიზნების“ სატირულიუმორისტული ასპექტების შესწავლისათვის მის სიტყვებსაც გარკვეული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს. მხოლოდ ამ სიტყვებიდან ჩანს, თუ როგორ გარდატეხას განიცდის ჯაყოს ცნობიერებაში ის სისუსტე, რომლის შემწეობით მან მოახერხა თავისი ნათლიმამის დაბრძენება-დამორჩილება. ისე რომ, თუ, მაგალითად, მარგო გულმტკიცნულად და სერიოზული გულისწყრომით აღნიშნავს თეიმურაზის ფლეგმატიზმს, ან ივანე თვითონ თეიმურაზისადმი თანაგრძნობით, მისი გამოფხიზლების მიზნით ლაპარაკობს ამ უკანასკნელის ცხოვრებისეული პოზიციების მცდარობაზე, ჯაყო, პირიქით, ბოროტი დაციწვით უმასპინძლდება თავის ნაბატონარს, ცდილობს მკვეთრად გაუსევას ხაზი მის არარობას, კიდევაც გააზვიადოს მისი ნაკლოვანებები; ცდილობს უბიძგოს მას კაპიტულაციისაკენ. საბოლოოდ დააყრვეინოს მას ფარ-ხმალი, საბოლოოდ ააღებინოს ხელი ყოველივე იმაზე, რითაც ადამიანი ადამიანია. ჯაყოს ახარებს თეიმურაზის სი-

სუსტე, რომლის აღნიშვნით საბაბი ეძლევა უფრო გამოიჩინოს საკუთარი „სიმარჯვე“, „ვაჟკაცობა“. თეიმურაზის სიბეჩავის მხილებით საკუთარი „სიყოჩაღის“ ხაზგასმა სულ მუდამ საგრძნობია ჯაყოს სიტყვებში მან თავისი ყვეეჩი ბიძაშვილის სახელი—ბრინკა შეარქვა ნაბატონარს და ამ დამამცირებელი მეტსახელის მეოხებით ხვეისთავისადმი მიმართული ყოველი, თვით, ვითომდა, სუმრობის გარეშე ნათქვამი, ფრაზაც კი გესლიანი დაცივნის სახეს იღებს.

„— ბრინკა, შენ აღგილი ვინ მოგცემდე“ (332) „— ბრინკა, ხომ არ გაგიყდი“ (337); „ბრინკა, როცა მუშტარი არ ვიქნებოდე, ეს წიგნები წაიკითხებოდე, არ მოგწყინდებოდე“ (340); „ბრინკა, ღმერთმა ხელი მოგიმართეს, არხეინად იქნებოდე, მარგოს დარდინუ გექნებოდე, ისე მოგივლის ჯაყოი ნათლიდედასა, რომ შენი მოწონებული“ (362); „აღუ! ნეკზე არ გიკბინო, შე, ბრინკა, შე ნაცარქექია, შენა“ (393); „გამარჯობა, ბრინკა, მადლობა ღმერთს, რომ აგრე გადარჩებოდე“ (398); „ჯაყო ბრინკასი არ გეშინიან“ (403)

თავის გესლსა და შხამს ჯაყო მაშინაც კი არ ანელებს, როცა თეიმურაზი ერთობ მძიმე მდგომარეობაშია. პირიქით, ჯივიაშვილი ყოველთვის ისე იქცევა, როგორც დაუმსახურებლად განდიდებულ ლაჩარს შეეფერება. რამდენადაც უფრო მეტ გასაჭირში ხედავს ნათლიმამას, იმდენად უფრო გამეტებით ესხმის მას თავს. აი, ხვეისთავი, მისდა სამარცხეინოდ, თავისი ცოლყოფილის საქორწინო მაგიდას მიუახლოვდა, „საწყალი“ იძახიან მისი შემყურე ნაშინდარელები, ჯაყო კი ხარხარებს და ყველას გასაგონად დასჭყიელებს:

„— ოჰ, ბრინკა, შენა! აბა, ალაგი ბრინკასი აბა, ქეშელა, საჭმელი მოართვი ბრინკასა“ (411); „ბრინკა, გაცოცხლდებოდე, ხა ხა... ხა... მე კი მეგონა ბრინკა ჩაძალდა-მეთქი“ (416); „ბრინკა, მოხვიდოდე, აბა, დაჯდებოდე და მეტყოდე, აქამდე სად იხეტიალედე და დაეთყოდე“ (428); „მართლა, ბრინკა, იცი რას გითხრამ? შენ რომ მოკედებოდე, ხვეისთავის გვარიც აღარ იქნებოდე..“ (432). როგორც დამოწმებული რეპლიკების მიხედვით ჩანს, ჯაყო, რამდენადაც ეს მის უტიფრობას შეეფერება, დაურიდებლად პირში ეუბნება თეიმურაზს მის აუგს. ისიც უნდა გაიხაზოს, რომ ისედაც უღონო ნაბატონარის წინააღმდეგ ჯაყო მუდამ იარაღით გამოდის, მას ერთად აქვს მომარჯვებული თოფი, რევოლვერი. ხმალ-ხანჯალი. ასეთ შეიარაღებას უნდა მიეთვალოს დაცივნაც. ნაშინდარელი ბატონყოფილის უმწურობა კი ისიც არის, რომ მას საერთოდ არ ძალუძს იარაღის არა თუ მოხმარება, არამედ ხელში დაჭერაც კი (ერთხელ გაიწია მძინარე ჯაყოზე ხმლით და, სანამ ხელს აღმართავდა, თვით დაე-

ნარცხა ძირს გულშემოყრილი). რაც შეეხება დაცინვას, ხევისთავი აბსოლუტურად მოკლებულია ამ იარაღს; მოკლებულია სხვისი ოხუნჯობის, მის წინააღმდეგ მიმართული დაცინვის გაგების უნარსაც კი, რის გამოც უადრესად კაბალურ მღვთმარეობაშია.

საქმე ის არის, რომ თეიმურაზის სატირული მხილებისათვის მწერალი იყენებს არა მარტო რომანის სხვა პერსონაჟებს, არამედ თვითონ თეიმურაზსაც კი. ეს ხდება ისეთ მომენტებში, როცა ნათავადარი განსაკუთრებულ სულიერ დეპრესიას განიცდის; ჩნდება მის „შესთან“ დაპირისპირებული ორეული, ე. წ. მეორე „მე“, რომელიც ადანაშაულებს პირველს შეუწყნარებელ სისუსტესა, თუ უტაქტობაში, უდარდელობაში, გულგრილობაში. ესაა ხერხი, რასაც პერსონაჟის თვითმხილებას უწოდებენ; პიროვნების დაეა-კამათი მისსავე ორეულთან, რამაც მკვიდრად მოიკიდა ფეხი რეალისტურ მწერლობაში, გაიხსენეთ თ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოევი“! მას შემდეგ, რაც სმერდიაკოვისაგან გაიგო მამის მკვლელობასთან დაკავშირებული გარემოება, სულითხორცამდე აფორიაქებული ივანე კარამაზოვი მთელი ღამე ამაოდ იგერიებდა საკუთარ ორეულს, „თავს იცავდა“, მაგრამ ვერც იცავდა მისი ბრალდებებისაგან. თვითმხილების ხერხს სატირაში შედარებით უფრო იშვიათად მიმართავენ, ვინაიდან, როგორც წინამდებარე ნაშრომის თავნაწილშიც აღინიშნა, სატირიკოსი მწერალი ისე არ უახლოვდება მისგან უარყოფილ სასაცილოდ წარმოდგენილ მოქმედ პირს, რომ მისი სულის მოძრაობაზე, შინაგან განცდებზე დააკვირვოს მკითხველი. ამდენად, თეიმურაზს, როგორც სახეს, ერთგვარი თავისებურება ახასიათებს. ის პირდაპირ სატირულ მხილებას ექვემდებარება, როცა მწერალი მის პლასტიკურ-ლაპიალურ მხარეებს ეხება. გამონაკლის შემთხვევებში კი „ჯაყოს ხიზნების“ ავტორი ამ ბეჩაევი კაცის სულშიაც ახედებს მკითხველს, ისე გვეჩვენება, თითქოს ხევისთავის სახით რეალისტურ-ობიექტივისტური თხზულების „გმირთან“ გვექონდეს საქმე.

მაგრამ ჩვენ ვამბობთ — თითქოს! ეს კი ნიშნავს, რომ მ. ჯაგაზიშვილს თავისი რომანის „გმირი“ თითქმის არასოდეს არ გამოჰყავს სატირის საზღვრებიდან. თვით იმ მომენტებშიც კი, როცა ნაშინდარელი ბატონყოფილის შინაგან სამყაროში შეეჩაჯართ, მსატვარი უკომპრომისოდ ინარჩუნებს თეიმურაზის საწინააღმდეგო ოპოზიციას. ასეთი განცხადების უეჭველ საფუძველს ის წარმოადგენს, რომ ხევისთავის სულიერი მღვთმარეობის დასურათებასაც ავტორი სატირულ ამოცანას უქვემდებარებს; სახელდობრ, იგი შაქსიმალურად ამახვილებს თეიმურაზისადმი კონფლიქტურ დამოკიდებულებას, რამდენადაც მინიშნებულ შემთხვევებში თვითონ თეი-

მურაზი გამოჰყავს თეიმურაზის წინააღმდეგ, ხევისთავის „მეს“ ამხელს და სასაცილოდ იგდებს მისივე მეორე „მე“. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სინამდვილეში არსებულ თეიმურაზ ხევისთავს აკრიტიკებს თეიმურაზ ხევისთავი, — ისეთი, როგორც იგი შეიძლებოდა ყოფილიყო.

ცენტრალური ადგილი თეიმურაზის თვითმხილებაში სწორედ აღნიშნულ მომენტს, ნაბატონართან მისი ორეულის („მესთან“, მეორე „მე“-ს) დიალოგს უჭირავს. გაეიხსენოთ ზემოაღნიშნულის ზოგი საილუსტრაციო ადგილი: თეიმურაზს არ გაუძნელდა საკუთარი თავისადმი ზიზლი ამოეკითხა ჯაყოს გვერდით მდგომ საქორწინო გვირგვინის ქვეშ მყოფი მარგოს შემოხედვაში.

შინაგანი კონფლიქტი თეიმურაზ ხევისთავში შეინიშნება მაშინაც, როცა იგი რომელიმე სხვა პერსონაჟს ელაგება მისთვის საჭირობოროტო საკითხის თაობაზე. მაგალითად, ივანესთან ნაშინდარელი ბატონყოფილის კამათის დროს ხშირად სიტყვას ამბობს არა ხევისთავი, არამედ მისდამი კრიტიკულად განწყობილი მისივე მეორე „მე“

„— დამრჩა მხოლოდ ჩემი თავის გამასხარავება და უძირო მოთმინება“ (347); „— იმიტომ ავეროლდით, რომ გვიან გემარხავენ“ (350); „— ანდერძს გვიგებენ და ჩვენვე ვესწრებით ჩვენს ქელებს“ (351).

ერთი პერსონაჟის პირით მეორეს მხილება — სინამდვილის კრიტიკული ასახვის ეს ნიშანი, რომელიც მაქსიმალურად გამოიყენება სატირულ ნაწარმოებში, უაღრესად საგრძნობია „ჯაყოს ხიზნების“ სიუჟეტის იმ ნაწილებში, რომლებიც თეიმურაზის და ივანე მღვდელყოფილის დიალოგებითაა გაწყობილი.

საქმე ის არის, რომ თითოეული პერსონაჟი თეიმურაზის, თუ შეიძლება ითქვას, დეფექტებს ამხელს და აფასებს რომელიმე ერთი მხრიდან, იმის მიხედვით, თუ როგორ განიცდის ამ დეფექტების არსს მოლაპარაკე. აღნიშნულის კვალობაზე დრამატული ტონის იმ რეპლიკებში, რომლებითაც მარგო თეიმურაზის ბრალმდებლად გვესახება, უფრო მთავარია პირად ცხოვრებასთან, ოჯახთან ხევისთავის დამოკიდებულების თემა. ჯაყოს აბუჩად ამგდებ სიტყვებში, რომელთა კომიკურ ხასიათს თანაბარზომიერად განსაზღვრავს როგორც ბატონყოფილის უთავბოლოობის აღნიშვნა, ისე მთქმელის სიივე

⁴¹ ზოგ შემთხვევაში ჩაყო ისეთი რამისათვის „დასცინის“ და დამამცირებლად ტუქსავს კიდევ თეიმურაზს, რისთვისაც თავად „დამცინავი“ იქცევა სიცილის ობი-

და გადამეტებული სიმეტიჩრე⁴¹, შედარებით თვალში საცემია ყოველდღიურ ყოფით გარემოებებთან დაკავშირებული წვრილმანები. სხვა მიმართულება აქვს ივანეს კრიტიკას, რითაც მწერალი არც თუ იშვიათად ესხმის თავს ნაშინდარულ ბატონყოფილს.

თეიმურაზ ხევისთავთან ნახუცარის კამათი ყველაზე მეტად ეხება ისეთ საკითხებს, როგორცაა ქართველი ერის ბედის ტრიალი, ხალხის აწმყო-მომავლის პერსპექტივების განსაზღვრა სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შედეგად შექმნილ ვითარებაში.

თეიმურაზი, ერთი მხრივ, და ივანე, მეორე მხრივ, „განსხვავებული პოზიციებიდან უდგებიან და ასევე სხვადასხვანაირად მიუგებენ მათ დიალოგებში აღძრულ ზემოაღნიშნულ საკითხებს. საქმე ის არის, რომ ნაბატონარი სუბიექტურად უყურებს ისტორიულ მოვლენებს. ქართველი ერის მდგომარეობასაც იგი საკუთარი ბედით ზომავს. თავად რაკი უჭირს და უკეთესი მომავლის იმედი არ აქვს, პკონია, თითქოს საქართველოც მის დღეშია, ქართველი ერიც მასავით წყალწაღებულია და იღუპება.

აღძრული საკითხის მართებული გაგებისათვის ფრიად საგულისხმოა მ. ჯავახიშვილის ერთ პუბლიცისტური წერილი, რომელიც ცნობილია სათაურით „მასალები ლექციისათვის“ (1927). როგორც დასახელებული ნაშრომიდან ირკვევა, ისეთ მოღვაწეებს, მწერლებს, როგორც თეიმურაზ ხევისთავია⁴², ზეკაცებად წარმოუდგენიათ საკუთარი თავი. ისინი, მაგალითად, მიიჩნევდნენ, რომ სამშობლო არსებობს პოეტისათვის და არა პირიქით. ისე რომ, თუ პოეტს უჭირს — ეს თავისთავად ნიშნავს, რომ არც სამშობლოს ულხინს. ე. ი. ასეთი მწერლები საკუთარი ბედის სიმუხთლეს უმაღლე იმის ნიშნად მიიღებენ, თითქოს, თუ მთელი ქვეყნიერება არა, სამშობლო მაინც იღუპება.

ასეთ განწყობილებას მ. ჯავახიშვილი უწოდებს ეჭვიანობისა და შიშის ნიადაგზე აღმოცენებულ ფეთებას, რომელსაც „ნიპილიზმი ამოფარებია“. ეს უკანასკნელი კი „ქიმუნჯით ერეკება“ კაცს შავი

ექტად. მაგალითად, როცა თეიმურაზი ამბობს: „გალიეიმ დაამტკიცა, რომ ღედა-მიწა ბრუნავს“, ჭაყომ გადაიხარხარა.

„— ბრინჯა, ხომ არ გაგიჟდი?! დედამიწა ურემი ხომ არ არის, რომ ღერძი გქონდეს? ღერძი შენ გაქვს, შე ბრინჯა შენ, შენი თავი ტრიალებს, თორემ ღედა-მიწა ვინ დაგძრავს ადგილიდან“ (337—338). თავისთავად ცხადია, რომ აქ სასაცილოა არა თეიმურაზი, არამედ ჭაყო, რომელსაც ბატონყოფილის სწავლული სიტყვებისა არაფერი ესმის და თავისი გაუგებრობის გამო იცინის.

⁴² თეიმურაზ ხევისთავის გაიგივება ისეთ მწერალთან, რომელსაც უშუალოდ ეხება „მასალები ლექციისათვის“, ეკუთვნის თეით მ. ჯავახიშვილს (იხ. მისი რჩ. თხზ., ტ. VI, თბ., 1964, გვ. 298).

უფსკრულისაკენ, არარაობისაკენ, უარყოფისაკენ. „ამ სენს, — აღნიშნავს მ. ჯავახიშვილი, — ჰქვია ნებისყოფის აბულია. ჰგდია ჯანსაღი ევაკაცი და თითსაც ვეღარ აქნევს, ჰგდია და ელოდება სიკვდილს, ზოგჯერ კი მოლოდინის უნარიც აღარ აქვს. ნირვანა, არარაობა, სრული გარინდება, სამუდამო დასვენება — აი, მისი ერთადერთი საზრუნავი“⁴³.

თეიმურაზ ხევისთავისა და მის მსგავსთა მისამართით მ. ჯავახიშვილის კრიტიკა ეფუძნებოდა იმის გათვალისწინებას, რომ ეს ე. წ. მწერლები დიდი მანძილით დაშორდნენ „საკუთარ“ ხალხს. ერის საარსებო ინტერესები აბსოლუტურად უცხო შეიქნა მათთვის. აღნიშნული დაშორებითა და გაუცხოებით კი მათ საკუთარი თავი ჩააყენეს იზოლირებულ მდგომარეობაში ... ასეთი შინაარსის კრიტიკას ხევისთავის წინააღმდეგ რომანისტი მღვდელმცოდნე ივანეს მეშვეობით ავითარებს.

რაკი სხვა ადგილას ივანეს საგანგებო დახასიათებას არ ვიძლევი, აქ ვიტყვი, რომ იგი ავტორის ყველაზე ახლობელი ფიგურაა. ნახუცარის რეპლიკებში ერთობ ძალუმაღ იგრძნობა თანხმობა მწერლის სოციალურ შეხედულებებთან. ქართველი ერის აწმყო-მომავლის ივანესეული გაგება ზედმიწევნით ისეთია, როგორც თავად მ. ჯავახიშვილს არაერთხელ გამოუთქვამს რევოლუციის შემდგომ წლებში. ნაშინდარელი ნამღვდელევის სახით მწერალი წარმოგვიდგენს ქართული ინტელიგენციის ძირეულ, ყველაზე მრავალრიცხოვან ფენას, რომელიც ყველაზე ახლოს იდგა ხალხთან, კარგად იცნობდა მის საჭიროებას; რომელმაც უმაღლეს გაიგო დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის არსი და, ამ შეგნებით გამხსნევებულმა, გულწრფელად მოინდომა ახალი წყობილების სასარგებლო სამსახური. თუმცა არც იმის აღუნიშნაობა ეგების, რომ რევოლუციური დიქტატურისადმი ივანეს მხარდაჭერა რომანში ერთობ შორიდან არის მიიშინებული და წინა პლანზე არაა გამოტანილი

ივანესა და თეიმურაზის პაექრობაში, რომელსაც არაერთი ეპიზოდი აქვს დათმობილი, მწერალმა გამოხატა ოქტომბრის რევოლუციის შედეგად განვითარებული ორი ტენდენცია — ესენია, ერთი მხრივ, ორიენტაციის სრული დაკარგვა რევოლუციის ისეთი შედეგების გამო, რასაც ფეოდალურ-ბურჟუაზიული ინტელიგენცია არ მოელოდა მუშათა კლასთან მისი ოპოზიციური დამოკიდებულების მიზეზით; მეორე მხრივ, რევოლუციურ გარდაქმნათა მიზანშეწონილობის მართებული გაგება და ამის შესაბამისი მოქმედება. პირ-

⁴³ მ. ჯავახიშვილი, რჩ. თხ., ტ. VI, გვ. 299.

ველ ტენდენციას თეიმურაზი განასახიერებს, ხოლო მეორეს მიმდევარია ივანე როგორც რელიგიურ ღვთისმსახურებაზე ხელისაღებით და მშრომელი გლეხობის სოციალური ხედვრის გაზიარებით, ისე თეიმურაზის საპასუხო თავისი აზრებითა და შეხედულებით.

წინააღმდეგ ხევისთავისა, რომელსაც ჰგონია, რომ ქართველი ხალხი იღუპება, ივანე თვალნათლივ ხედავს და თანამოსაუბრესაც უმტიციებს, რომ „ქართული სული და კულტურა მხოლოდ ახლა (რევოლუციის შემდეგ) იღვიძებენ“ (321).

ნაშინდარელი მღვდელყოფილის პირით მწერალი ამხელს და კიცხავს თეიმურაზ ხევისთავს იმის გამო, რომ ნათავადარი ვერ ხედავს იმ პოტენციალურ ძალას, რითაც ქართველ ერს შეუძლია ბედნიერი მომავალი დაიმკვიდროს, რომ ბატონყოფილს ვერ გაუბედნია უარი თქვას რევოლუციამდე შეთვისებულ ილუზიებზე, ვერ გადაუწყვეტია მშრომელ ხალხთან თანამშრომლობა.

კამათი, რომელიც ნახუცარს და ნაბატონარს შორის მიმდინარეობს, უკანასკნელი „საკუთარი პრინციპების“ დასაცავად წარმოთქმული სიტყვებითვე ცხადყოფს, რომ მას არა მარტო არაერთი პრინციპები არ აქვს, არამედ საერთოდ არ გააჩნია სასიცოცხლო პირი. ამიტომ სიმართლის ძალით გაისმის ივანეს შემდეგი სიტყვები:

„— თქვენი მოღვაძე დიდიხანია მოკვდა გვიან გასაფლავებენ“ (350).

ძირითადად ჯაყოს და მისი სიავის სატირული მხილება განსაზღვრავს იმ სიცილის ბუნებას, რასაც მ. ჯავახიშვილის რომანი იწვევს⁴⁴, როდესაც ამას აღენიშნავთ, გვახსენდება სიტყვები, რომლებითაც ე. ერმოლოვი ახასიათებს სატირას. ერმოლოვის შეხედულებით, სატირული სიცილი ზოგჯერ რალაცნაირი დახშული, გულისწყრომით განელებული სიცილია. მტრის საწინააღმდეგო განრისხება ხელს უშლის ამ სიცილს თავისუფლად ამოხეთქოს ადამიანის გულიდან. იგი ადამიანის ყელში თითქოს საპროტესტო გაკვირვებად, გაგულისების გამოხატულებად იქცევა⁴⁵.

„ჯაყოს ხიზნებში“ უმაღლე იგრძნობა სატირული სიცილის ასეთი ბუნება. ის, რაც სასაცილოა, აქ უფრო შემადრწუნებელია, შემაზარუნენია, ე. ი. თეიმურაზის უსაზღვრო და „უძირო მოთმინება“, ერთი

⁴⁴ მთავარი სატირული დარტყმის ობიექტი რომანში, როგორც ითქვა, თეიმურაზ ხევისთავია, მაგრამ კომიკური ელემენტის გამოყენება ჯაყოს წილად უფრო ხდება. საკმარისია აღინიშნოს, რომ თეიმურაზი შექმნილი სიტუაციების გამო, ჯაყო კი თავად არის კომიკური ხასიათი.

⁴⁵ «Знамя», 1953, № 3, с. 159.

მხრივ, და ჯაყოს უტიფრობა, ძალმომრეობა, მეორე მხრივ, საკმაოდ სასაცილოა და ამავე დროს იმდენად აღმაშფოთებელია, რომ ეს უკანასკნელი ნებას არ გვაძლევს სიცილს გამოსაავალი მიცევით.

ერთობ გავრცელებულია გამოთქმა — სამწუხაროა, რომ სასაცილო არ იყოს. ასე იტყვიან ტრაგიკომიკურ შემთხვევაზე, რომელიც ერთდროულად სევდასაც შეიცავს და ირონიასაც. ამასთან, პირველს მეორე აღმატება, ე. ი. სასაცილოს ეფექტი გაცალებით მნიშვნელოვანია, ვინემ სამწუხაროსი.

აღნიშნულის ანალოგიით სატირული ხასიათის ისეთ ვითარებაზე, როგორსაც მ. ჯავახიშვილის რომანის შინაარსი შეადგენს, შეიძლება გვეთქვა—სასაცილოა, აღმაშფოთებელი რომ არ იყოს, ე. ი. აქ ასახული მოვლენების აღქმით გამოწვეულ ემოციებში განრისხების, აღშფოთების ელემენტი უაღრესად დომინანტურია. ის, რაც გავულისებას იწვევს იმდენად ჭარბია, რომ სიცილი ცალკე გამოსაავალს ვერ პოულობს. იგი გულისწყრომაში იხშობა, თითქოს მას ეწირება.

ეწირებას კი ვამბობთ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს „სიცილი მთლიანად დაიკარგა“ (ერმოლოვი). საქმე ის არის, რომ „ჯაყოს ხიზნებში“, ისევე, როგორც საერთოდ სატირულ ნაწარმოებში (მაგალითად. სალტიკოვ-შინდრინის „ბატონ გოლოგლიოეებში“ და სხვ.), სიცილის ელემენტი თუმცა გარეთ ვერ გამოდის, მაინც განაგრძნობს არსებობას და მკითხველი მას გრძნობს, განიცდის. ასე რომ არ იყოს, ნამდვილად გაგვიძნელებოდა „ჯაყოს ხიზნები“ სრულყოფილ სატირულ თხზულებად მიგვეჩნია.

სატირულ-იუმორისტული პათოსი „ჯაყოს ხიზნებისა“ გამახვილებულია რომანის პირველივე სტრიქონებიდან. გულისყურიან მკითხველს არ ძალუძს დაივიწყოს ეს სტრიქონები. ისინი შეადგენენ ნაწარმოების ორი მთავარი პერსონაჟის — თეიმურაზ ხევისთავისა და ჯაყო ჯივაშვილის — ქალაქში შეხვედრის სურათს. თავისებური ის არის, რომ სურათი უაღრესად კარიკატურულია. მწერლისათვის სასურველ ეფექტს იწვევს კომიკური დაპირისპირება დეტალებისა, რომლებშიც უკიდურესად არაჩვეულებრივი შტრიხებით არის გახაზული დაპირისპირებულ ერთეულთა უცნაურობა, არანორმალურობა, ალოგიურობა.

შარჟულ-კარიკატურული კოლორიტი „ჯაყოს ხიზნების“ ექსპოზიციურ სურათში მიღწეულია მხატვრული პირობითობის ხერხის მარჯვე გამოყენებით, ამა თუ იმ სახის დამახასიათებელ ნიშანთა თავისუფალი გაზვიადებით, აგრეთვე დეტალებს შორის კონტრასტულ ელემენტთა წინწამოწვეით; ე. ი. განსაკუთრებით ამახვილებს მწე-

რალი ერთი ერთეულის იმ ნაწილებს, რომლებიც მეორე ერთეულის შესაბამისი ნაწილების დიამეტრალურად საწინააღმდეგოა. ასე წინააღმდეგობა და გამახვილებულია ჯაყოს გოლიათური აღნაგობა თეიმურაზის ჩია გარეგნობასთან შედარებით, ხევისთავის სიბეცე ჯაყოს ბრიალა თვალბრუნებთან შეპირისპირებით, ჯაყოს ტლანქი თათები „ბუმბულზე გაზარდილი და წიგნებით შეჭმული“ თეიმურაზის „დამდნარ, დონდლო და უძველო ხელებთან (233) შეფარდებით, ჯაყოს, „შავი ჯაგრის ბუჩქნარით“ (234) დაფარული თავი თეიმურაზის სიქაჩლესთან შედარებით; თეიმურაზის მიღებული და მკენესარე ხმა ჯაყოს ცხენისებრ ჭიხვინთან შედარებით ა. შ.

უნდა გაეიმეოროთ, რომ კომიკური გაზვიადება მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ამ კარიკატურით წარმოდგენილი სახეებისა და სიტუაციების კრიტიკულ გაცნობიერებაში. ეს ტენდენცია ნათლად და ცხადად ჩანს პერსონაჟთა მოძრაობის გამომხატველი სიტყვების, თუ მათი შინაგანი თვისებების მისანიშნებელი ეპითეტების შერჩევაში; ერთი მხრივ, მეტისმეტი სიტლანქის, ცხოველური მოუქნელობის (ჯაყო) და, მეორე მხრივ, მეტისმეტი გაუბედაობის, უღონობის (თეიმურაზი) ხაზგასმაში. მაგალითად, მწერალი გვამცნობს, რომ „ჯაყომ ქული მარდად მოიშვილა, უცნაურად დაიჭიხვინა, ნაბატონარის ხელი თავის დათვურთათებში ჩამალა“ (233).

კარიკატურაში რამდენადაც უხეშია ხევისთავთა ნამოურავალი, იმდენად შეზღუდული ქცევებით ხასიათდება თავად თეიმურაზ ხევისთავი და ორივე ეს უკიდურესობა სიცილის უეჭველ მიზეზს წარმოადგენს ნამეტნავად მაშინ, როცა მათ ერთმანეთის გვერდით, ერთმანეთთან შეტოლებით გვისახავს მწერალი. მოკლედ რომ ვთქვათ, აქ სიცილს იწვევს ყველაფერი, თეიმურაზის ისეთი მოძრაობაც კი, როგორცაა: „სალმის შემდეგ ბეცმა თეიმურაზმა ოდნავ უკან დაიხია, მარცხენა ხელით სათვალეები შეისწორა, მარჯვენა ხელის სალოკი თითი მაღლა ასწია, გოლიათ ოსს ქვევიდან ახედა და გაიკვირვა.

—საქ... კვკვირელია, საოც ცეცარიია“ (233).

რაკი კარიკატურაზე ჩამოვადგეთ სიტყვა, ბარემ იმასაც ვიტყვით, რომ სატირული წარმოსახვის ამ კომპონენტს ერთობ საგულისხმო ადგილი უჭირავს „ჯაყოს ხიზნებში“. დასახელებული ნაწარმოების თითქმის ყველა კონტექსტში კარიკატურა გამოყენებულია არა როგორც ასახულ საზოგადოებრივ ძალთა და მოვლენათა კომიკური დამახინჯების სპეციფიკური საშუალება, არამედ — როგორც კრიტიკული მხილების მარჯვე იარაღი.

„ჯაყოს ხიზნების“ ტექსტის შესწავლა საფუძველს იძლევა აღნიშნოთ, რომ კარიკატურის მასალად რომანში უმთავრესად გამოყენებულია ჯაყო, ნაწილობრივ კი თეიმურაზ ხევისთავი. კარიკატურის ობიექტის ასეთი განსაზღვრულობა იმით არის გამოწვეული, რომ ნაწარმოებში მხოლოდ ეს ორია მხილებისა და გაკიცხვის საგანი, დანარჩენ პერსონაჟებს, შეიძლება ითქვას, სატირა არ ეხება ან იმიტომ, რომ ნაკლებად კონფლიქტური არიან (ნაშინდარელი ნინიკა, ილა და სხე.), ან იმიტომ, რომ სხვებზე დამოკიდებულ ძალად ითვლებიან და, იურიდიული თუ ზნეობრივი კანონების დარღვევის თვალსაზრისით, საშიშროებას არ წარმოადგენენ (მარგო).

იმ კარიკატურებში, რომლებიც „ჯაყოს ხიზნებში“ აღინუსხება, მწერალი უფრო მომეტებულად მიმართავს ადამიანის ცხოველთან მიმსგავსებას, ან ადამიანის საქციელის ისე ჩვენებას, რომელიც მხოლოდ ცხოველს მიეწერება. ამასთან, დამახასიათებელია, რომ კარიკატურულ ეფექტს მხატვარი იწვევს არა მარტო თვალსაჩინოებით ნაკლოვანებათა და სიმახინჯეთა კომიკური გაზვიადებით, არამედ, იუ შეიძლება ითქვას, აკუსტიკურ უმსგავსოებათა (დეფექტური ლაპარაკი, სიცილი) ხაზგასმით.

აღნიშნულის საილუსტრაციო ყველაზე უპირატესად ის კარიკატურებია, რომლებიც ჯაყოს შეეხება. ხევისთავთა ნამოურავალი ხშირად არის დახატული, როგორც დათვი. როცა მარგოსთან ერთად ცეკვავს, იგი დათვივით დახტის (296). მწერალი ზოგჯერ ჯაყოს იმით აიგივებს დათვთან, რომ მისი ხელების მაგივრად თათებს ასახელებს — „თაეში თათებს იცემდა და გაბმული ღმუილით ღრიალებდაო“ (258); „თეიმურაზს მიღეულ ზურგზე დათვის თაის უბარ ტყუნებდაო“ (268)

ჯაყოს დათვური სიტლანქე ახასიათებს, მაგრამ ცალკეული ნიშნებით ან ქცევებით მხატვარი მას არაიშვიათად ცხენის ასოციაციით გვიხატავს. ამას მოწმობს რომანის ტექსტის ისეთი ადგილები, როგორცაა: „ცხენის მტქნარებით დაამტქნარა“ (272); „მერმე აჭიხვინდა“ (232); „უცებ ცხენისა და ჯაყოს ჭიხვინი ერთად მოისმა“ (315).

ზემოაღნიშნულის ანალოგიურია: „თავი და პირისახე ისეთის ჯაგრით ჰქონდა შემოსილი, თითქოს ჯაყოს ბეჭებზე კუპრში ამოვლებული უზარმაზარი ზღარბი აცოცებულყოფს“ (234). ის კია, რომ წინა ნიშნებში კომიკური ეფექტის გამოსაწვევად მომარჯვებულია აკუსტიკური ნიშნები (ჯაყოს სიცილი ან ლაპარაკი წარმოდგენილია, როგორც ცხენის ჭიხვინი), მეორე შემთხვევაში კი მახვილი დასმული აქვს ობტიკურ მხარეს (ჯაყოს თავი მიმსგავსებულია კუპრში ამოსვრილ ზღარბთან⁴⁶).

კარიკატურის ერთ-ერთი ნიშანი ისიც არის, რომ ადამიანური უმსგავსოების საილუსტრაციოდ მხატვარი ზოგჯერ იშველიებს სხვადასხვა საგნებს, ე. ი. ადამიანი ან მისი სხეულის ცალკეული ნაწილები განივთებულია. აღნიშნული თვალსაზრისით ფრიად საგულისხმოა კარიკატურა, რომელშიც მოცეკვავე ჯაყო „ხელებს მოშლილი ბორბალივით იქნევს, კუნძის ფეხებით მიწას სთხრის, თავს გოგრასავით აგორავენს“ (296).

ადამიანის კარიკატურული განივთების საინტერესო ნიმუშად გვესახება რომანის ის ადგილი, რომელიც ჯაყოს ბალში მოწყობილ საფრთხობელას შეეხება.

„ — საწ ... წყალი ქართლი! — ამოიხრა თეიმურაზმმა, იგი მაგონებს დაბერებულს, ქაჩალს, ბრუტიანსა და დაყრუებულ ნაკაცარს, რომელსაც ჭამისა და განძრევის შნოც აღარ აქვს.

— გუშინდელი საფრთხობელა მომაგონდა, — თქვა მარგომ და გაიცინა, — ივანე, ჯაყოს ბალში რომ საფრთხობელა სდგას, ზომ არ გინახავთ?

— როგორ არა, ვნახე, მთელი სოფელი იცინის.

ის კი აღარა სთქვა ნახუცარმა, რომ სოფლის ხუმარებმა იმ საფრთხობელას თეიმურაზ ხევისთავი დაარქვეს და მასზე ენებს ილესავდნენ“ (304).

დამოწმებულ სტრიქონებში თეიმურაზი მისდა უნებურად წარმოსახავს თავის კარიკატურულ პორტრეტს, როგორც საფრთხობელას, მარგომ და შემდეგ ივანე კი თავიანთი რეპლიკებით თითქოს წარწერას უკეთებენ ამ კარიკატურას.

მ. ჯავახიშვილის კარიკატურებში, რომლებიც „ჯაყოს ხიზნებში“ გვხვდება, წამყვანია შეუსაბამობის კომიკური მომენტის ხაზგასმა. გაშარებული ჯაყო, მაგალითად, ისეთ ფორმაშია, ისე ჩაცმულია მას ისეთი თმა-წვერი, შუბლი, კბილები, ხელ-ფეხი, მუცელი და მკერდი აქვს, რაც ჩვეულებრივ ადამიანს არ შეესაბამება.

ჯაყოს, როგორც ფიზიკური ერთეულის ასეთი კომიკური შეუსაბამობა, მისი არანორმალურობა ერთობ თვალსაჩინოა, როცა იგი არაჩვეულებრივად ლამაზი მარგოს გვერდით წარმოგვიდგება ნახევრად გამიშვლებული: „ ... გულალმა გამხლართული ჯაყო, მისი მტკაელების სიგრძე უღვაშები, პეშვისოდენა ღია პირი, ცხენის დაკრეჭილი კბილები და ბალიშივით ამოგდებული მკერდი“ (380).

46 ცხოველთან ადამიანის მიმსგავსებით ხასიათდება თეიმურაზ ხევისთავისადმი მიძღვნილი კარიკატურებიც. მაგალითად, ხევისთავი არაიშვითად გამოხატულია ლასლასით, რაც დაღლილ ძალს სჩვევია, ფართხალით, რაც ქვიშაზე გამოჩივლმა თევზმა იცის და ა. შ.

კარიკატურულ შეუსაბამობად უნდა ჩაითვალოს ჯაყოს შეიარაღებაც: „ჯაყოს დილით—დილაშენ ზედ ეკიდა რუსული თოფი, მაუზერის დამბაჩა, თეიმურაზის მამაპაპისეული ხმალ-ზანჯალი, სამასი ვაზნით სამი საეაზნე და ოთხი საომარი ყუმბარა“ (267). „ჯაყო იიიქოს სალაშქროდ მიდიოდა თხემით — ტერფამდე იარაღში იყო ჩამჯღარი, ზურგზე თოფი ჰქონდა გადაცილებული, თეძოზე — თეიმურაზის პაპისეული ხმალი, მკერდზე — სამი საეაზნე, ხოლო მარცხენა ხელში — მაუზერის რევოლვერი“ (380).

„ჯაყოს ხიზნებში“ ერთობ თავისებურია, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, ცოცხალი კარიკატურები, სადაც პერსონაჟის ერთ გამარჯებულ მდგომარეობას მეორე ცვლის, სადაც კარიკატურულ ასახვას ექვემდებარება მთელი მოძრაობა ისე, როგორც ეს კინოეკრანზე შეიძლება განხორციელდეს. მოძრაობის პროცესის ჩვენებით მწერალი უაღრესად აძლიერებს კარიკატურის კომიკურ ეფექტს.

„— მაშა, ნუ გეშინოდეს, შენი წირი მე, ჯაყოს თოფიცა გაქვს, მაუზერიც და ხანჯალიცა. ვინ გაბედავს რამესა?! ჯაყო აქ არ იქნებოდეს? დედას გიტირებდეს ყაჩაღსა ჯაყოი, დედასა, — ჰყვიროდა ჯაყო და იარაღს ისე იმზადებდა თითქოს ის ჭალა სავსე ყოფილიყოს ყაჩაღებით“ (282).

გარდა იმისა, რომ ამ სურათში კომიკური ეფექტის გამოსაწვევად გამოყენებულია პერსონაჟის არამართო მორთულობა (დანიშნულებას მოკლებული შეიარაღება), მოძრაობა და აკუსტიკური მომენტი, მნიშვნელობა აქვს იმასაც რომ ჯაყო თ ი თ ქ ო ს ყველაფერს საგანგებოდ აკეთებს. ის თამაშობს, როგორც ჯამბაზი ქალაქის მოედანზე და ამასთან დაკავშირებით მისი მოქმედება იმდენად უფრო სასაცილოა, რამდენადაც ამ მოქმედების სერიოზულობა ეჭვს ბადებს.

მოძრავი თუ ცოცხალი კარიკატურებით გაჯერებულია არა მარტო „ავტორისეული თხრობა“, არამედ ნაწარმოების კონტექსტის ის ნაწილიც, რომელსაც პერსონაჟთა რეპლიკები, ან შინაგანი წარმოდგენები და სხვ. შეადგენენ. მაგალითად, თეიმურაზი თავისთვის (ფიქრში) ასე ითვალისწინებს მისი ცოლისა და ნამოურავალის ურთიერთობას — „ჯაყო და მარგო სტილინკაობდნენ, ლალობდნენ, ხარხარობდნენ, კუნტრუშობდნენ; ურცხვად ალერსობდნენ და მიამუნებივით მაკინტლობდნენ“ (360).

სატირისათვის ნიშნეული კომიკური ელემენტი „ჯაყოს ხიზნებში“ საგრძნობი ეფექტით ვლინდება მხილების ობიექტად მიჩნეულ პერსონაჟთა მეტყველებაში. თავისთავად საგულისხმოა, რომ მხედველობაში გვაქვს, ერთი მხრივ, თეიმურაზ ხევისთავისა და, მეორე

მხრივ — ჯაყოს რეპლიკები. ორივე შემთხვევაში ქართული სიტყვა, კერძოდ, გამოთქმა, ისეთი დეფექტებით ხასიათდება, რის გამოც არამც და არამც არ შეიძლება, რომ მოლაპარაკე ერთეული სხვებისაგან არ გამოვარჩიოთ⁴⁷.

მაგრამ მეტყველება, როგორც მოლაპარაკე პირის გამოსაცნობი საშუალება, საკმარისი არაა იმისათვის, რომ თეიმურაზისა და ჯაყოს რეპლიკების თვისება აღვნიშნოთ. ამ რეპლიკებს, კერძოდ, ხევისთავისა და ჯივიაშვილის მეტყველებითი დეფექტების ხაზგასმას როგორც გვგონია, უფრო სერიოზული მხატვრული დანიშნულება, უფრო ღრმა აზრი აქვს. საქმე ის არის, რომ, როდესაც ნაშინდარეგ ბატონყოფილს სიტყვის რომელიმე თანხმოვანზე ენა უჩერდება და ბგერას გაუძნელებლად ვერ წარმოთქვამს, გარკვეული აზრით, ესეც თითქოს მისი ნებისყოფის შეზღუდულობას, მისი გაქანების განსაზღვრულობას გვანიშნებს. მაგალითად, თუ თეიმურაზი წვალების გარეშე ვერ ამბობს ზოგი წინადადების ისეთ სიტყვებს, როგორცაა: ს. სსსაოცარია, ს სსაკვირველია, ჩ ჩჩვენივე, კ კკელეხი, ვ ვევეყირივარ, გ. ... გგგვითხრა, მ. ... მმადლობა, ვ... ვვიფიქრე, მ მმარგუშა, მ მმართული, მ მმმხეცობას, არ. .. რრრაფერი და სხვ., ამით არა მარტო ის დასტურდება, რომ თეიმურაზ ხევისთავის აზროვნების ცენტრებში ყველაფერი რიგზე ვერ არის; არამედ ისიც შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ იგი საუბრის პროცესშიც კი ვერ არის გაუბედაობას მოკლებული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს თეიმურაზი მისთვის დამახასიათებელ კომპრომისებსა და უკანდახევებს საუბრის შემთხვევაშიც კი მიმართავს, თითქოს ამა თუ იმ თანხმოვნის გამოთქმისას იმიტომ ბორძიკობს, რომ ფრთხილობს ის არ თქვას, რისი თქმაც არ ეგების; ჩერდება და ბორძიკობს, რათა ხელახლა აწონ-დაწონოს სათქმელი, დარწმუნდეს, — ხომ არ გამოიწვევს მისი სიტყვები მისთვის არასასიამოვნო გაუგებრობას. ასეთი ახსნა იმ დეფექტისა, რაც თეიმურაზის მეტყველებას ახასიათებს, განსაკუთრებით საგულისხმოა რეპლიკაში, რომელსაც ნაბატონარი წარმოთქვამს მის წინააღმდეგ გაშიშვლებული სატყუარით წამოსული ჯაყოს „დასაშოშმინებლად“ (სცენა ნაშინდარის ხევისთავისეულ სასახლეში ღამით, მას შემდეგ, რაც თეიმურაზ-

47 მეტყველების დეფექტით ან ენის არა საკმაოდ კარგი ცოდნით გამოწვეული კომიზმი ერთობ საგრძნობია „კვაკვი კვაკანტორაძეში“. ამ ნიშნით რელიეფურად გამოირჩევა, მაგალითად, თათარი ქალილა, გრიშკა რასპუტინი და ა. შ. (სხვათა შორის, შეიძლება გაეჩხენოთ, რომ მოქმედ პირთა ამ ხერხით დახასიათებას მ. ჯავახიშვილი თავის სხვა ნაწარმოებებშიც არაიმეორებდა მიმართავს).

მა მისი ცოლის გვერდით დაძინებული ჯაყო იხილა). აი, ენის ბორძიკით ნათქვამი ეს სიტყვებიც:

— მე მე არა ... რაფერი, დამ ... მშვიდლი ჯაყო, დამ მშვიდლი იარალი როგორ შეიძლება. გ ... გგაუგებრობა მოხდა, ჯაყო, გაუგებრობა, გამ ... მშოვარკვიოთ, შე კაი კაცო, მ ... მშოვისაზროთ, მოვ ... ვეიფიქროთ, ვიმ ... მშმსჯელოთ“ (384).

ყოველ შემთხვევაში ერთი რამ ნათელია: პერიოდული შესვენებები თეიმურაზის მეტყველებაში (მისი ენაბლუობა) ზედმიწევნით შეესაბამება მის ხასიათს, მისი გაუბეღაობის თავისებური გამოძახილია.

მთქმელის ხასიათის ნიშნების ერთგვარ დემონსტრირებად უნდა ჩაითვალოს ჯაყოს რეპლიკებიც.

მის მეტყველებაზეც ასე ითქმის: დამტკრეული, დამახინჯებული ქართულით ლაპარაკობს და, მიუხედავად ამისა, მის სიტყვას სხვებისაზე უფრო მეტი გასაჯალი აქვს. ყველაფერი ეს მისი ძალმომრეობის გამოა, მას შეუძლია თავისი უმსგავსოება სხვათა ღირსებებზე მალლა დააყენოს.

ჯაყოს მეტყველების თავისებურებათა განსაზღვრას როცა ვცდილობთ, საბაბი გვეძლევა ერთი ჩვენ მიერ აღძრული საკითხის კვალობაზეც გავამახვილოთ ყურადღება. ჯაყო ცდილობს ყველაფერი, რაც კარგია, დაიჩემოს, სიტყვა დაჩემება აქ იმასაც ნიშნავს, რომ თავის საკუთრებად აქციოს, და იმასაც, რომ ყველაფერი თავისებურად გადააგვაროს ასე მოექცა იგი ხევისთავთა კარმიდამოს, გააპარტახა ყაფლანიშვილის მშვენიერი ქალი საქონლად აქცია ... ჯაყოს ხელში ყველაფერი სილამაზეს და მიმზიდველობას კარგავს. ენაზეც ეს ითქმის: ქართული სასაცილოდ დამახინჯებული და დაგვარებულია მასთან.

კომიზმის ელემენტი ერთობ საგონებია რომანის პერსონაჟთა სიტყვებში არა მარტო იმის გამო, რომ ამ სიტყვებში თავს იჩენს მოლაპარაკის რაიმე სახის დეფექტი, არამედ სიტყვათა შინაარსობრივი შედგენილობის გამოც. ასეთი მსჯელობისას მხედველობაში გვაქვს შემთხვევები, როდესაც მოქმედ პირთა დიალოგი გადმოცემულია მონოლოგურად. ეს ხდება, როცა თანამოსაუბრეები კითხვა-პასუხით მიმართავენ ერთმეორეს. ამასთან, ერთი წარმოთქვამს არამარტო თავის სათქმელს, არამედ კითხვის ნიშნით იმეორებს თანამოსაუბრის მიერ ნათქვამ სიტყვებსაც ისე, თითქოს ეს სიტყვები არასაკმაროდ გარკვევით მოისმინა და მათ განმეორებას ან დაზუსტება-დადასტურებას საჭიროებდეს.

ასეთი მონოლოგური ფორმის დიალოგები საკმაოდ ბევრია „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“. მოვიგონოთ მაღამ ლაპოშის კუდს აღევნებული კვაჭი ის უკიდურესად გაღიზიანებულია, რომ პარიზელი შანსონეტკას გული ვერაფრით დანახარჯით ვერ მოინადირა. მაღამ ლაპოშიც კვაჭის მასპინძლობაზე უარს არ ამბობს. თავის მხრივ კი ვილაც ბარონს სთავაზობს პატივს. ისე რომ, როცა საქმე საქმეზე მიდგება კვაჭს მუდამ ეს ბარონი გადაეღობება ხოლმე ლაპოშის ბინის კართან. კვაჭისთან ბარონის ერთი ასეთი შეხვედრა შემდეგნაირად არის ფიქსირებული უკანასკნელის სიტყვებში:

„—ვინა გნებავთ? რაო? მაღამ ლაპოში? ამელამ მე მყავს დაპატივებული. რაო? ხვალეც, ზეგაც, მასზეგაც. რაო? დიალ, ჩემია, სამუდამოდ ჩემია-მეთქი! რაო? ჯერ არ ეჯავრობ, მაგრამ, თუ გავეჯავრდი, ღმერთმა თქვენც დაგიფაროთ და თქვენი მტერიც“ (68).

ბოლოს რამდენიმე ხნის შემდეგ, ბარონი „დათმობაზე“ მიდის, რაც ქართველ „რაინდთან“ მისი შემდეგი შინაარსის გამოლაპარაკებით არის გადმოცემული.

„—რაო? რა სთქვით? მაღამ ლაპოშთან მიღისხართ? კეთილი, რაო? რა ბრძანეთ? მიბრძანდით-მეთქი“ (69).

კომიკური პათოსი მხატვრული თხზულების ასეთი ეპიზოდებისა ფრიალ საგრძნობია. საუბარში მონაწილე წყვილიდან აქ ერთი (მაგ. , ბარონი) აქტიურად არის წარმოდგენილი, მეორე კი არა მარტო პასიურია, არამედ დამცირებულია და, ამდენად, კომიკურად არის დამოკიდებული პირველზე.

„ჯაყოს ხიზნებში“ დიალოგის ამსახველი მონოლოგები ოდნავ განსხვავებული ვარიანტით არის წარმოდგენილი. მოლაპარაკე ერთეული აქ კითხვით აღნიშნავს არა სიტყვებს, რითაც მას თანამოსაუბრე გაეპასუხა, არამედ იმას, რაც უკანასკნელმა მოიმოქმედა მოცემული ურთიერთობის პირობებში. გავიხსენოთ რეპლიკები, რომლებითაც ჯაყო „ამშვიდებს“ თავის ნათლიდედას მას შემდეგ, რაც მან ძალადურად დაიმორჩილა იგი.

„—აბა, რათ გინდებოდეს ჩხუბი? რა კნენას საქმე ხარ ჩხუბი? აბა აქ ვინ მოგეშველებოდეს? ხელი გეტკინებოდეს? არა უშავს-რა, მალე მორჩებოდე. ჯაყომ მხარში გიკბენდე? ჯაყო ეგრე ხარ დაჩვეული. . . ეგეც მალე მორჩებოდე. . . კაბაც დაგეხეოდეს? — ახალს გიყიდილე ჯაყოი. . . (284).

ეს სიტყვები არა მარტო სუსტ არსებაზე გამარჯვებული ჯაყოს ცინიზმით ხასიათდება! მათში თავისებურად არის მინიშნებული წინააღმდეგობის ის ფორმები, რომლებისთვისაც მარგოს ამაოდ მიუმართავს მოძალადის მოსაგვრიებლად.

ამასთან, ციტირებულ სიტყვებს ცინიკურ ელფერს ანიჭებს ის, რომ ჯაყო ვითომ თავისი ძალადობის მსხვერპლის დაშოშმინებას „ცდილობს“, ნამდვილად კი უფრო თავს იწონებს „საკუთარი წარმატებით“, ეს საფუძველი აქვს მის მიერ მისივე სიღვიძის ზოგიერთი შედეგების (მარგოს ხელის ტყენა, კბენა, კაბის დახევა) ხაზგასმას.

სიტყვის ემოციურ ეფექტზე დაფუძნებული კომიზმის საგულისხმო ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს ისეთი შემთხვევებიც, როცა მხატვარი მიმართავს ზედსართავული ეპითეტების აღმატებითი ხარისხის მაწარმოებელი უ-არ, უ-ეს პრეფიქსული ნაწილის—უ-ს გაორმაგებას. ასეთი ოპერაციის შედეგად მ. ჯავახიშვილი ხმარობს უზარმაზარის მაგიერ უუზარმაზარს (234), უკიდურესის ნაცვლად უუკიდურესს (241), უდიდესის და უსაშინლესის ადგილას უუდიდესს, უუსაშინლესს (396,397) და ა. შ.

გვგონია, არ შეეცდებით, თუ შემოაღნიშნულ მოვლენებს გროტესკული კომიზმის თავისებურ ნიმუშებად მივიჩნევთ, ვინაიდან გაორმაგებული აღმატების ფორმებს მ. ჯავახიშვილი უმთავრესად იყენებს ამა თუ იმ სიმახინჯეთა კომიკური გაზვიადების, ამა თუ იმ უმსგავსეობათა მკვეთრი ხაზგასმის მიზნით.

ანალოგიური შინაარსი აქვს ერთნაირი ზედსართავების (ეპითეტების) თავმოყრით გამოწვეულ კომიზმს, რაც უფრო მომეტებულად „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“, ხოლო, ნაწილობრივ, „ჯაყოს ხიზნებშიც“ შეინიშნება. აღნიშნულ შემთხვევაშიც კომიკური ეფექტის გროტესკულ გაძლიერებასთან გვაქვს საქმე („ხელმარჯვენა, ჭკუიანმა, ყბედმა, ქვეშქვეშამ და ხერხიანმა ოსმა“—243).

გროტესკული ეფექტი ზოგჯერ მიღწეულია წინადადების რომელიმე ერთი წევრის ვარიაციული გაძლიერებით. მაგალითად, რევოლუციის შემდეგ ჯაყოს მიერ მიტაცებულ ხევისთავისეულ მამულებს ნამოურავალის ნათესავები „რიყრაყიდან ბინდამდე ჰხნაენდენ, სთესდენ, პბარავდენ, სხლავდენ, მკიდნენ და ჩუმად ვაჭრობდნენ“ (270).

გროტესკული შთაბეჭდილების შესაქმნელად რამდენიმე ერთნაირი შემასმენლის მაგიერ მ. ჯავახიშვილი არაიშვიათად მიმართავს გაზვიადებულ შედარებებს. ასეთია, თუ გნებავთ, „ჯაყომ ისე დაიჭინვინა, რომ ფანჯრის მინები ააწკარუნა“ (263), „შეაზანზარა ფანჯრის მინები ჯაყოს ჭიხვინმა“ (387), „ხუთგირვანქიანი მუშტი ისე დაჰკრა მაგიდას, რომ ბოთლი იატაკზე გადაეარდა და გატყდა“ (272), „ისე დააძგერა თავისი ნათესავები იმ მიწას და ბალ-ვენახებს, როგორც მოსისხლე მტერს“ (270).

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანების — „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ და „ჯაყოს ხიზნების“ სახით ოცდანი წლების ქართულ საბჭოთა პროზაში საკმაოდ მკვიდრად მოიკიდა ფეხი თანამედროვე სინამდვილის უარყოფითი მოვლენების, ცხოვრების სიმახინჯეების სატირულ-იუმორისტულმა ასახვამ.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების შემდგომი წლები აღინიშნა ამ ტრადიციის გამდიდრების უაღრესად მნიშვნელოვანი ცდებით.

ოცდაათიანი წლების ქართული რომანი
„ბათა ქექია“

ყოველი პერიოდის მწერლობაში შეინიშნება ნაწარმოები, რომელიც თავისებურ ამალღებულ ადგილს წარმოადგენს ამ პერიოდის მიმართ. თუ ოცდაათიანი წლების ქართული სატირულ-იუმორისტული პროზის განხილვა-დახასიათებას მოვიწადინებთ, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ თავის დროზე სწორედ ასეთ მაღლობს, თუ შემალღებულ ადგილს წარმოადგენდა ქართულ სატირულ-იუმორისტულ რომანებს შორის ღემნა შენგელაიას „ბათა ქექია“.

ესაა სატირულ-იუმორისტული, დადებითი გმირის პრობლემის შუქზე შესასწავლი და განსახილველი ნაწარმოები.

თუ წარმოდგენილ მოსახრებას სადავოდ არავინ ჩაგვეთვლის, მაშინ იმასაც ვიტყვით, რომ ბათა, როგორც გმირი, მთელ ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში უაღრესად გამორჩეული, თავისებური ბუნების მხატვრული ფენომენია. იგი ერთნაირად ძლიერია როგორც ოხუნჯი, ერთი მხრივ, და როგორც „ცხოვრების ოსტატი“, მეორე მხრივ. თანდაყოლილი და პრაქტიკული გამოცდილებით განმტკიცებული საკუთარი თვისებების შემწეობით, იგი არის უბადლო მებრძოლი, ყოველგვარ სოციალურ წამოწყებათა მოთავე, ენერგიული და გაბედული, გულმედგარი კაცი. „ტრაბახობად არ ჩამომართვან და ვინ იყო ყველაზე რჩეული ამ არემარეში? — ბათა ქექია, — გვესაუბრება უკვე ღრმა სიბერეში შესული ბათა საკუთარი თავის შესახებ, — ვინ იყო პირველი მარულაში? — ბათა ქექია. ვისი იყო წმინდა გიორგის ლელო? — ბათა ქექიასი. ვის ლექსებს მღეროდნენ სოფლის ქალები ჩონგურზე? — ბათა ქექიასას. ვინ იყო ყველაზე ტკბილი და დაუვიწყარი? — ბათა ქექია, ბათურია“¹. ბათა როგორც მეზობელი გლეხების, ისე შორეული კლასობრივი თანამომეგების დიდი პატივით სარგებლობს. მას მუდამ ჰქონდა თავისი სოციალური პრეტენზიების სამართლიანობის შეგნება და, რაკი ეს პრეტენზიები ისეთივე იყო, როგო-

¹ | ღ ე მ ნ ა შე ნ გ ე ლ ა ი ა , ბათა ქექია, თბ., 1966, გვ. 142 (ყველაგან ესარგებლობთ ამ გამოცემით).

რიც საერთოდ მშრომელი კაცისა, როგორც მთელი ხალხისა, ამის გამო ქექია საკუთარი ინტერესების დაკმაყოფილებისათვის ბრძოლაში არა მარტო მთელ ხალხთან ერთად და მის მხარდამხარ გამოდიოდა, არამედ ზოგჯერ სათავეშიც ედგა, წინ მიუძღვებოდა ამ ხალხს; ყველაზე ხმაამალა გაიძახოდა მის ლოზუნგებს, ერთ-ერთი ყველაზე თანმიმდევარი და უკომპრომისო მებრძოლი იყო ხალხის სასიცოცხლო მიზნებისათვის.

კოლორიტულად დასურათებული რიგი დეტალების მეშვეობით. დ. შენგელაიას რომანში ფრიალ ნათლად და ცხადად ჩანს ბათა ქექია, როგორც ხალხის შვილი, სახელდობრ, ქართველი მშრომელი გლეხობის წარმომადგენელი და მეთაური, რომელსაც თავისი გამჭირახი გონებითა და შეუპოვრობით მოძრაობაში მოჰყავს ამ გლეხთა ენერგია, რომელიც მზად არის მტლად დაედოს თავის კლასობრივ თანამოძმეთა საარსებო ინტერესებს, იბრძოლოს და სხვებიც აბრძოლოს; იცინოს და სხვებიც აცინოს; თავადაც ისწავლოს და სხვებსაც ასწავლოს მტრის დამარცხება; სხვებთან ერთად გაიმარჯვოს და უკეთესი მერმისი დაუმკვიდროს თავის შვილებსა და შვილთაშვილებს.

ჩვენ ხაზს ვუსვამთ იმ ფაქტს, რომ ბათა ქექია ქართველი გლეხობის სისხლხორცეული ნაწილია; რომ იგი ამ გლეხობის სახელით იბრძვის და იმარჯვებს აღნიშნულს ისიც უნდა დაეუმატოთ, რომ ამ გლეხების სახელით, მისი კლასობრივი თანამოძმეების სახელით გვიამბობს ბათა დ. შენგელაიას რომანის სიუჟეტურ ქსოვილში ჩართულ ისტორიებს ე. ი., სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მწერალი ბათას პირით ქართველ ღარიბ გლეხობას ალაპარაკებს და ამგვარად იგი მკითხველის წინაშე დგება მთელი ქართველი ერის სახელით. თუ აღძრულ საკითხს მთელი სიგრძე-სიგანით გაეხედავთ, ასეთი განსაზღვრება სრულებითაც არ მოგვეჩვენება უსაფუძვლო და ლოგიკის საწინააღმდეგო: ბათა ქექია ქართველ მშრომელთა წარმომადგენელი, — თავისთავად ნიშნავს, რომ ის მთელი ერის, ხალხის წარმომადგენელია, ვინაიდან მშრომელთა კლასები ისტორიის ყოველ ეტაპზე შეადგენდნენ ხალხის, ერის განმსაზღვრელ უმრავლესობას. მაშასადამე, ამ უმრავლესობის ინტერესთა გამომხატველი იმავე ხალხის, ერის წარმომადგენლადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

რომანის სიუჟეტში ამ აზრის ამოკითხვას, იმის გაცნობიერებას, რომ ბათა მთელი ქართველი ხალხის სისხლი სისხლთავანი და ხორცი ხორცთავანია, განსაკუთრებით უწყობს ხელს ჩვენი ერის შორეული, წარსულის დამახასიათებელი მოვლენების თავისებურად მტკივნეული, თავისებურად მგრძნობიარე განცდა გვირის მიერ, ქართველი ხალ-

ხის თანდაყოლილი და ისტორიულად დადასტურებული ჩვევების განსჯა.

„ტყეში ხმა ამოვიდა ...

— დარბაზი დაინგრა და ხალხი დაიტანაო.

მუხამ გამოიხედა და იკითხა:

— ჩვენი ბიჭი ხომ არ ერიაო.

— არა, დარბაზი წიფლისა იყოო.

— კიდევაც მაგიტომ დანგრეულაო—მიუგო მუხამ“.

ეს მუხა მე ვარ, თუ მე ვიქნები, დარბაზი არ დაინგრევა (19) — ამბობს ბათა და მკითხველიც განიცდის, რომ იგი თავისი მეზობელი გლეხების სათქმელ ჭეშმარიტებას ღალატებს.

თავებში, რომლებიც დათმობილი აქვს მოქმედების სიუჟეტურ განვითარებას და საკვანძო მნიშვნელობის სიტუაციებს, ბათას, როგორც მხატვრული სახის, წარმომადგენლობითი ფუნქცია უფრო კონკრეტული ხდება, უფრო ნათლად და ცხადად ჩანს, თუ, სახელდობრ, ვისთვის იწვ-იდაგება და ვისთვის ხარობს, ან ვის ებრძვის იგი. გაიხსენეთ რომანის მეორე ნაწილის („ერი და ბერი“) ის ადგილი, რომელიც კლასობრივი ინტერესებით ერთმანეთთან დაპირისპირებული ძალების მდგომარეობას ასახავს. აქ ერთი მხრივაა, გაძარცვული გლეხობა, ხოლო მეორე მხრივ — მთავრობის მოხელეები: პრისტავი, მამასახლისი, ჩაფრები, რომლებიც ნაძარცვით ილხენენ. „ვღვევარ და ყურს ვუგდებ მოქეიფებებს: დროს ატარებენ, — გვიამბობს ბათა: — რატომ არ გაატარებენ, ნადავლი კარგი აქვთ და ალაფი!

რა გენაღვლებათ, შვილოსან, რა გენაღვლებათ, — ამბობს შემდეგ გმირი იმავე მტარეალების მისამართით: — იმღერეთ, სანამ გემღერებათ, სანამ ეს დრო თქვენია! მოიცათ, მოიცათ, ჯერ სადა ხართ, ჯერ სად არის ნამდვილი სიმღერა? თქვენ არ იცით, რომ მღერის ის, ვინც ბოლომდე მღერის. მე ვიცი, ხუთი თითივით ვიცი, რომ ეს თვალწირბლიანი სოფლები, ეს საწყალი ფაცხები, ეს ხე და მიწა ადგება ერთ დღეს და მერე — აპაი, პაიტი, თქვე წუნკალო ჩაფრებო, პრისტავო, მამასახლისო და ხუცესო, დაიწით უკან, გზა მოგვეციო, წამოვალთ ჩვენ წაღლებით, თახებით, ცელებით, ტუკებით და მაშინ ვაი თქვენ ახლა რომ უღარდელად ქეიფობთ! მაშინ, ჩემო ძამიებო, ადგილით, დააყარეთ ეგ თქვენი მყრალი სული ფალიაზე და აფეთქდით“ (193—194).

იმედი რევოლუციური აღდგომისა ისევე ასულდგმულებს და შემართავს ბათა ქექიას, როგორც ასულდგმულებდა და შემართავდა იგი რუსეთის იმპერიის მთელ გლეხობას. მათ შორის ქართველ გლეხობას და მას შემდეგ, რაც ასეთი აღდგომის პირველი გამამხნევებელი ბიძგი

მიიღო, ბათა ისევ თავისი კლასობრივი თანამომძეების სათქმელით მიმართავს იმავე მამასახლისს, რომელიც ჯერ კიდევ გუშინ და იმის წინ უსაშველოდ ავიწროებდა და მათრახის ცემით ზურგს უჭკრელებდა მას (ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაში ბათა თითქოს ერთგვარი პაუზის შემდეგ იმ სიტყვას აგრძელებს, რომელიც რომანის მეორე ნაწილშია ფიქსირებული და რომლის ერთი ადგილი ზემოთ დავიმოწმეთ).

„ — ასე ყოფილა კაცის ბედი, ჩემო მაქსიმე, და რას იზამ. დღეს რომ წინა ხარ, ხვალ თურმე ბოლოში მოექცევი. მეთაური წინ იყურება და იმას კი არ დაგიდევს, მოსდევს თუ არა წელი წინ სასიარულოდ. სათავეში რომ მოექცევი, ის კი არაა ბიჭობა, ბიჭობა ისაა, რომ ამ სათავეს შერჩე და უკან არ მოექცე. შენ კი ვერ გაიანგარიშე, რომ ხვალინდელი დღე ჩენი იყო და ამ ხვალეს ჩვენ ახლა ვითენებთ“ (320).

დემნა შენგელაიას რომანის მკითხველი, იმედია, შემოუღაებულად დაგვემოწმება, რომ ბათა ქექიას სახე-ხასიათში ყველაზე ძირითადი ხუმრობა-ოხუნჯობის მისი ნიჭი და უნარია. ამ მხრივ ბათას ენერჯია, მართლაც, რომ ამოუწურავი და განუსაზღვრელია. იგი სულ მუდამ მზადაა სიცილის იარაღით იმოქმედოს, მახვილი სიტყვით მოყვარეს აამოს და მტერი დალაზვროს.

ხუმრობა-ოხუნჯობა—ეს, პირველ ყოვლისა, სერიოზულის, ანუ, უფრო მართებულად რომ ვთქვათ, არა სასაცილოს ერთგვარი და თავისებური უგულუბელყოფაა. კაცს, რომელსაც ოხუნჯს ეტყვიან და რომელიც საგანგებოდ არის დაჯილდოებული საამისო უნარით, შეუძლია ყველაფერი გააიოლოს, შეუძლია სამწუხარო შემთხვევაშიც კი მონახოს ისეთი რამ, რომლის მეოხებით სიცილი აღმოჩნდეს უფრო მიზანშეწონილი, ვინემ ტირილი.

ასეთი მიდრეკილება, ე. ი. იმის ტენდენცია, რომ არა სასაცილო და სერიოზული გაუტოლოს სასაცილოს, უცნაური კაცის რეპუტაციას უქმნის ოხუნჯს. როდესაც ვხედავთ, რომ ის მეტწილად იციანის და მწუხარებას ძალზე აუცილებელ შემთხვევაშიც კი არ განიცდის, ან მეტისმეტად ზერეულედ განიცდის, გვგონია, თითქოს იგი სულელია, ჭკუამსუბუქია.

ბათას ხასიათთან დაკავშირებული ასეთი ნიშნების ხაზგასმად. შენგელაიას რომანში ერთობ საგრძნობია. თავად ბათა არ მალავს, რომ ცოლი მას „ყოვლად გამოჩერჩებულ ყაძახს“ (6) ეძახის.

იმავე სიღრეს სიტყვით, რომელსაც ბათა ისევ ეკრძაღვის და აღი-

დებს, როგორც მორწმუნე ქრისტიანი ღვთისმშობელს, მისი დის ქმა-რი „უტყინოც არის, ჩერჩეტიც და უჭკუოც“ (94).

სხვები რომ სულელად თვლიან, — ეს იმდენი არაფერი. თვითონ ბათა არც თუ იშვიათად „დაღამცირებელი“ ეპითეტებით იხსენიებს სა-კუთარ თავს, „სულელი ვარო“ — აღიარებს ხშირად. ქალაქში გატარე-ბულ ყმაწვილკაცობას როცა იხსენებს, ბათა ამბობს: „ცხრა წელი-წადში ოცი წლის გავხდი, გავიზარდე, დავვაჟკაცი და ეს ოცი წელი-წადი ამ ისედაც სულელ თავში ოცი სისულელესავით შემეიჯდა და მაჭარივით აღუღებულმა ახალგაზრდულმა სისხლმა ჭკუა და მოსაზ-რება მთლად ამირია“ (59).

სისხლი და სისულელე ერთნაირად მერჩოდა, ჭკუა მოკლე ვარო, იმეორებს ჩენი გმირი სხვა შემთხვევებშიც (64, 164 და ა. შ.).

ბათას პიროვნების იმგვარი „დაკნინება“, რაც ზემოთ აღინიშნა, დასტურდება ჩვენთვის საინტერესო თხზულების იმ ადგილებშიც, რომლებიც გმირის ცალკეული ქცევების, კერძოდ, მის სიტყვა-პასუ-ხის შეფასებას აქვს დათმობილი. „არავის არ შეგაწუხებთ ჭკუიანი ლაპარაკით“ (7), ამბობს საკუთარი თავგადასავლის თხრობას როცა იწყებს. „ენაც გატლევკილი მქონდაო“ (66), დასძენს იგი სიტყვებს, რომლებითაც საკუთარ სიყოჩაღესა და მოხერხებულობას აგვიწერს.

როგორც ვხედავთ, იმდენად გულახდილი და პირდაპირია ბათა საკუთარი „სისულელის“ აღიარებისას, რომ ადვილად შეიძლება ვი-ფიქროთ — „მანკიერებას“, რასაც მას სხვები მიაწერენ და თვითო-ნაც ეგზომ ხალხით მიიწერს, ის სათაკილოდ არ თვლის, ე. ი. ბათას „სისულელე“, რომლის წამოძახებითაც ასე ხშირად ცდილობენ გამო-აჯავრონ იგი, თითქოს ნამდვილი როდია, არამედ მხოლოდ ისაა, რასაც სისულელეს მხოლოდ ხუმრობით ეტყვიან. ამ შემთხვევაში ბათას თითქოს ისევე ეხუმრებიან, როგორც თავად სულ მუდამ ეხუმ-რება სხვას. ამიტომ სულელი და ენაგატლევკილიო, როცა სხვები ამბობენ მასზე, ან, როდესაც თავად ბათასაც, როგორც შევნიშნეთ, არაიშვიათად წასცდება ხოლმე საკუთარი თავის მისამართით, — ეს მეტს არაფერს ნიშნავს, თუ არა იმავე ოხუნჯს, კაცს, ვისაც ჩვენად არ აქვს ხუმრობის გარეშე ილაპარაკოს; ვისაც არ სურს მწუხარება გულთან მიიტანოს; ვინც სამუდამოდ შეუღლებულია სიცილთან და ამ უკანასკნელის მეოხებით უმკლავდება დარდს.

ხუმრობა ბევრ შემთხვევაში ტყუილის მართლად გასაღებასაც ნიშნავს. ამიტომ, როდესაც ბათა ამბობს სულელი ვარო, — ესეც მისი ურთ-ერთი თავისებური ხუმრობაა, რადგან იგი შეიცავს ცდას ტყუი-ლი მოგვაჩვენოს ჭეშმარიტებად.

„ — მართლა უდარდელი კი არა ვარ ეს ისე, ქვეყანას ვატყუებ, რომ სულელი ვარ ... მომწონს, როცა ჩემზე ასე ფიქრობენ, იმიტომ, რომ მაშინ ბევრს გააბატებენ“ (167—168).

ასეა: ბათამ იცის, როგორ მოიქნის მახვილი, რათა ჭრილობა მტერს მიაყენოს და არა საკუთარ თავს; როგორ იოხუნჯოს, რომ ამ ოხუნჯობას ეფექტივი ექნეს და თვითონ ოხუნჯიცი დაზღვეული იყოს საპასუხო დარტყმებისაგან. იმისათვის, რომ სხვების სისულელე ამხილოს და სიცილი გამოიწვიოს, ე. ი. სხვებზე იოხუნჯოს, მას, პირველ რიგში, თავად მოაქვს თავი, როგორც ვითომდა სულელს, რადგან ასე უფრო „ბევრს გააბატებენ“, სერიოზული წინააღმდეგობის გაწევას არავინ ეცდება.

წინარე მსჯელობიდან, რაც ბათას შეეხება, ყველაზე მთავარი ის არის, რომ იგი სიცილის იარაღით მოქმედი დადებითი გმირია. ბათა ხალხის სახელით და ხალხთან ერთად იბრძვის-თქო, როცა ვამბობთ, ამ სიტყვებში იმას ვგულისხმობთ, რომ ყოველივე ანტიხალხურს ბათა დაცინვით ებრძვის. ხოლო, თუ ოხუნჯს სურს სასურველი ეფექტი გამოიწვიოს თავისი დაცინვით, თუ სწადია სხვათა სისულელეზე მითითებით ზედმეტი გაგულისება არ დაიმსახუროს, მან საკუთარი თავიც ისე უნდა აჩვენოს, როგორც ვითომდა სულელმა.

ხუმრობა ოხუნჯობის ის ნიჭი და უნარი, რაც ბათა ქექიას ადამიანურ თვისებად მიგვაჩნია, მრავალმხრივ გამოვლინებას პოულობს და ამიტომაც არის დ. შენგელაიას თხზულების გმირი ეგზომ საყუარადღებო.

მაინც ყველაზე უპირატესად რა ანიჭებს ბათა ქექიას სიტყვაპასუხს და მოქმედებას კომიკურ ელფერს? ამ კითხვის ერთადერთი მართებული პასუხი გამოითქმის სიტყვით—ტყუილი.

ვინც აღძრული საკითხით დაინტერესდება, მას შეგვიძლია გავახსენოთ შემდეგი სიტყვები—„ღერღე და ღერღე მოუკოდავი წისქვილივით მ რ უ დ ი და მ ა რ თ ა ლ ი“ (7), ამბობს ბათა და ამით ერთგვარად განსაზღვრავს საკუთარი საუბრის გასართობ, თავშესაქცევ ხასიათს.

სხვა ადგილას გმირი მართლისა და ტყუილის ისეთსავე დაპირისპირებას იძლევა, როგორც არასასაცილოს (ე. ი. სერიოზულისა) და სასაცილოსას. მისი შეხედულებით, როგორც ყველა ადამიანი ვერ იქნება მუდამ სერიოზული, ისე შეუძლებელია კაცმა სულ მართალი ილაპარაკოს. „სულ მართალი მტერმა ილაპარაკა. ხანდახან უნდა იცარუო კიდევ. ხანდახან მართალიც უნდა დამალო“ (78—79).

როგორ ატარებენ ღროს ბათა ქექია და ნახუცარი საბა, როცა

ორივე მათგანი ღრმა სიბერეშია? ამ კითხვას პირდაპირ მიუგებს ბათას შემდეგი სიტყვები: „ვიგონებთ წარსულს და ვატყუებთ ღმერთსაც, ეშმაკსაც ...“ (124), „ტყუილი კაცმა იმიტომ გამოიგონა, რომ უმოსოდ ცხოვრება არ შეიძლება“ (170)

ამგვარად, ტყუილის თქმა ბათა ქექიას ხუმრობა-ოხუნჯობის ერთ-ერთი მთავარი პირობაა.

ასე რომ ვამბობთ, რასაკვირველია, მხედველობაში გვაქვს ტყუილი არა იმ აზრითა და გაგებით, რა აზრითაც დასახვლებულ ცნებას ჭეშმარიტების საპირისპირო მნიშვნელობა აქვს. ჩვენთვის მთავარია ის, რომ ტყუილი კაცის შემოქმედებითი ენერჯის ამოქმედების ნიშანი და ნაყოფია.

აღნიშნული თვალსაზრისით ვამახვილებთ ყურადღებას იმაზე, რომ ბათა ტყუილის მოლაპარაკება. ტყუილის თქმით ის ცხადყოფს, რომ შემოქმედებითი ნატურის კაცია. ტყუილი მოწმობს, რომ იგი თხზავს, ქმნის. ტყუილი მისი ხუმრობა-ოხუნჯობის პირობაცაა, როგორც ამის წინ აღუნიშნეთ, და აუცილებელი ელემენტიც. ტყუილი ისაა, რომლის მეოხებით ბათა არა მარტო ნაცარქექიაა, არამედ ქოსატყუილას² ბადალი ბერიკაცაა.

ბათა ქექიას დახასიათებასთან დაკავშირებით ბერიკა ვახსენებთ და ეს შემთხვევით როდი მოგვივიდა: ბათა, რომელიც საანალიზო რომანის მთავარი გმირია და „ავტორის მაგიერ“ მოამბედაც გვევლინება, საკუთარ თავს არც თუ იშვიათად სწორედ აღნიშნულ ზედსახელით იხსენიებს (128, 133, 146 და სხვ.), „მართლა ბერიკა ვარ?“ — კითხულობს იგი ერთგან საბას თანდასწრებით და შემდეგ პასუხის ნაცვლად თავადვე დასძენს: „რა ვიცი, რა ვიცი ..“.

ბათა—ბერიკა, ხალხური ოხუნჯის სახეა. ა. ვ. ლუნაჩარსკი ერთობ მაღალ შეფასებას აძლევდა ასეთ ხუმარა-ოხუნჯებს და მათ სასარგებლო სამსახურს ხალხისადმი³.

ყოველი მხატვრული ქმნილების სიუჟეტურ-კომპოზიციური სტრუქტურა იმდენად თავისებური და საინტერესოა, რამდენადაც მეტად არის განპირობებული იგი ნაწარმოების თვით შინაარსითა და რამდენადაც ზედმიწევნით შეესატყვისება ამ უკანასკნელის მხატვრული კონცეფციით განსაზღვრულ პრინციპებს.

² ზედმეტი არ იქნება გაიხსენოთ, რომ აღუქსანდრე ახმეტელი ნაცარქექიას და ქოსატყუილას — ორივეს გენიალურ ბერიკებს უწოდებდა.

³ А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. I, М., 1958, с. 187.

„ბათა ქექია“ ნამდვილად იძლევა საფუძველს ასეთი მოსაზრების ჩამოყალიბებისათვის. დასახელებული თხზულების არქიტექტონიკა ნაკლებად ესადაგება რომანის ჟანრისათვის ტრადიციულ რომელიმე მოდელს და ყალიბს. ამ თავისებურებათა შესაბამისად, რომელთაც გმირის თავგადასავალში გამოხატული ხასიათი შეიცავს, საანალიზო თხზულებას თავისი საკუთარი ფორმა აქვს და ეს უკანასკნელი ისევე თავისებური და განუმეორებელია, როგორც მის ჩარჩოში, უფრო უკეთ, მასში მოქცეული შინაარსი, კაცმა რომ თქვას, მოუხერხებელიც კია ცალ-ცალკე შევხედოთ „ბათა ქექიას“ შინაარსს, ერთი მხრივ, და ფორმას, მეორე მხრივ, ისერივად განუყოფელ მთლიანობაში გვესახე-ბიან ისინი; აქ თითქოს შინაარსიც იგივეა, რაც ფორმა და, პირიქით.

მოკლედ, ამ ნაწარმოების ყოველი სიუჟეტურ-კომპოზიციური ნაწილი შინაარსით ნაკარნახევ, შინაარსის შესატყვის ყალიბში ზის და, ასეთი გარემოების გამო, მთელი რომანი ემოციურად, თუ შეიძლება ითქვას, უაღრესად თვალსაწიერი და ხელშესახებია.

თუ ამოცანად დავისახავთ—გავარკვიოთ რომანის შინაარსის თავისებურებებით ნაკარნახევ სტრუქტურული ხასიათის რა ფორმებთან გვაქვს საქმე „ბათა ქექიაში“, მაშინ, პირველ რიგში, მონოლოგის საკითხს უნდა შევეხეთ. მთლიანად ხომ დ. შენგელაიას რომანი, როგორც მკითხველს მოეხსენება, მონოლოგიური აგებულების ნაწარმოებია? ყველაფერი გადმოცემულია ბათას პირით. ამასთან, ის მოგვითხრობს არა მარტო იმას, რაც თავად შეხვედრია და გადახდომია (ეს უმთავრესია), არამედ იმასაც (ნაწილობრივ, შედარებით ეპიზოდურად), რასაც იგი სხვების თავგადასავალს უწოდებს (სხვათა სახელთან აკავშირებს), რაც საერთოდ სხვებს ეხება და ბათას ისე უნახავს, როგორც „გარეშე პირს“. თხრობის მასალად გამოყენებული დეტალების შინაარსის გათვალისწინებით ბათა სულ მუდამ ცელის თავისი მონოლოგის მანერას. ისე რომ, ამბავთა ბათასეულ გადმოცემაში ხან კომიკური ხასიათის რომელიმე ერთი ფორმაა წამყვანი, ხან პირველისაგან განსხვავებულ მეორე ფორმას აქვს უპირატესობა. რომანის სამივე ნაწილსა და მათ შემადგენელ თავებში ძირითადი ხომ კომიკური ასპექტია, მაგრამ ალაგ-ალაგ დრამატული და ტრაგიკული ელემენტიც⁴ არის

⁴ „ბათა ქექიას“ სიუჟეტში უაღრესად დრამატულია, მაგალითად, მესამე ნაწილის ის ადგილი, რომელშიც რევოლუციურად შემართულ დასაქმებულ საქართველოს გლეხობას მოსკოვის შეიარაღებული აჯანყების დამარცხებას ამცნობენ და ამასთან დაკავშირებით აიძულებენ (ცენტრის მითითებით) დროებით, ახალი რევოლუციური აღმავლობის დაწყებამდე, უარი თქვან მეფის რევიზიის საწინააღმდეგო სამხედრო მოქმედებაზე. ტრაგიკული ხასიათი აქვს უსაიკო ჭოგოლია ესაკიას უცაბედი დაღუპვის ეპიზოდს (391—335). ზოგ სურათს ტრაგიკომიკური ელფერიც დაჰკრავს. როგორც

გამოყენებული სიუჟეტის კომპოზიციური აგებისა და გამართვის მიზნით.

როგორც აღენიშნეთ, მთელი რომანი ერთიანი მონოლოგის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ანუ ნაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურა უპირატესად მონოლოგურია. ასეთი შეხედულების საბაზად ისიც გვესახება, რომ თხზულების ცალკეული ადგილები მონოლოგის ტრადიციული ფორმებით ხასიათდება ე. ი. მკითხველს ხშირად საქმე აქვს პირველი პირით მოლაპარაკე გმირის ვრცელ, ერთიანი თემატური შინაარსით გამორჩეულ სიტყვებთან, რომლებიც უპირატესად გამოთქმის ხელოვნებით ხასიათდება, უფრო მსჯელობას შეიცავს, ვიდრე გამოხატვას და სხვ.

გარდა აღნიშნულისა, რომანის ასეთი ადგილები იმიტაც არის მონოლოგური, რომ მთხრობელი, ანუ იგივე ბათა აქ ან საკუთარ თავს მიმართავს ან სხვა მოქმედ პირს, ანდა მკითხველს (მონოლოგები მონოლოგში), ზედმიწევნით, მონოლოგურია, მაგალითად. ექსპოზიციები, რომლებიც ცალ-ცალკე აქვთ წამძღვარებული თხზულების ნაწილებს: „კერია“ (5—121), „ერი და ბერი“ (122—251), „ხალხი და ჯამათი“ (253, 342).

პირველ ასეთ მონოლოგში, რომელიც ჩვენი დაკვირვების ობიექტად იქცა, ბათა, როგორც გმირი და მთხრობელი, გვამცნობს, რა შინაგანი თუ გარეგანი სტიმულების ზემოქმედებით განეწყო იგი საკუთარი თავგადასავლის მოსათხრობად, რა გონებრივი შესაძლებლობანი მოეძიება იმისათვის, რომ მკითხველს თავი შეაქცევინოს. საერთოდ, რის შესახებ სწადია მას საუბარი და როგორია ის მსოფლმხედველობა, რომლის კვალობაზე მას განზრახული აქვს განსაჯოს და შეათასოს მისი ინტერესების წრეში მოქცეული ამბები.

როგორც ითქვა, ცალკეულ შემთხვევებში ბათას მონოლოგი წარმოადგენს რომანის რომელიმე სხვა პერსონაჟებისადმი, მკითხველის ან საკუთარი თავისადმი მიმართვას. ამ მხრივ, თუ გნებავთ, ერთობ სანიმუშოა ბათას გრძელი რეპლიკა მამასახლის მაქსიმეს მისამართით, რომელშიც ამ უკანასკნელს აღიზიანებს ხალხის გამარჯვების ფაქტზე მითითებით.

ზოგჯერ მეორე პირი, ვისაც ბათა მიმართავს, ზოგადია, მაგალითად, სიტყვები „გვაბარიყვონ, ბაბა, იმ გურულებზე, თქვენ რა გენაღვლებათ!“ (259), ნათქვამია არა რომელიმე კონკრეტული პირის, არამედ 1905—1907 წლების რევოლუციით შეშინებული თავად-აზნაურო-

გკონია ამ მხრივ უურადლების ღირსია რომანის ის სტრიქონები, რომლებიც ეკარია მონაზონს შეეხება (314—316).

ბისა და ექსპლოატატორთა სხვა კლასების იმ წარმომადგენელთა სა-
ყურადღებოდ, რომელთა კონკრეტული ვინაობა ნაწარმოების შინაარ-
სში გათვალისწინებული არაა.

„ბათა ქექიას“ ცალკეული ეპიზოდები წარმოდგენენ დიდი,
მთლიანი მონოლოგის ფარგლებში მოქცეულ დიალოგებს. ესაა კომი-
კური ხასიათის პაექრობანი, ზოგჯერ გაშირება-გალექსების ბადალი
შესიტყვებანი, რომლებიც თავიდან ბოლომდე გარკვეული კანონზო-
მიერებითაა განლაგებული რომანის სიუჟეტში.

კომიკური თუ სხვა სიტუაციების ჩვენება დიალოგის შემწეობით
დრამატურგიის ჟანრთა ზეგავლენით უნდა იყოს განვითარებული. აღ-
ნიშნული ფორმების გამოყენება თხრობაში ფრიად შესამჩნევი გახლ-
დათ ფოლკლორის საგანძურის იმ ფონდში, რომელსაც სატირულ-იუ-
მორისტული ზღაპრები შეადგენენ. ვინ არ იცის, მაგალითად, რომ
ხალხური მოთხრობები ქოსატყუილას შესახებ ძირითადად ასეთი
დიალოგებითაა აგებული?

კომიკურ დიალოგებს, როგორც „პატარა ფელეტონის“ თავისებურ-
ფორმას, საკმაოდ ხელშესახები ტრადიცია აქვს. შეიძლება ვიგულის-
ხმოთ, რომ აღნიშნული ფორმის თხზულებათა გავრცელება კარიკატურ-
რის ჟანრის ხელის შეწყობითაც მოხდა. კარიკატურის წარწერები
ხომ სხვა არა არის რა, თუ არა იუმორისტული დიალოგები, რომელთა
ფორმების გამოყენებით და გავრცელებით შემდეგ ფელეტონური
ჟანრის დამოუკიდებელი სახეობა უნდა იყოს ჩამოყალიბებული.

დიალოგები XIX—XX საუკუნეების თითქმის ყოველ სატირულ-
იუმორისტულ ჟურნალ-გაზეთში იყო წარმოდგენილი საგანგებო რუ-
ბრიკებით და ფრიად დიდი პოპულარობით სარგებლობდა⁵.

საანალიზო რომანის ავტორის სანაქებოდ შეიძლება ითქვას, რომ
იუმორისტული გაბაასება-დიალოგებით გამართული ეპიზოდები „ბათა
ქექიაში“ არსად არ არის ერთფეროვნული. თითოეული ასეთი ეპიზო-
დი იმდენადვე გამოსარჩევია, რამდენადც თავისებურია მათში განსა-
ხონებული რეალური სიტუაცია, ანუ იგივე მოვლენა, რომელიც
საფუძვლად უდევს მოცემული ეპიზოდის შინაარსს.

5 საკმაოდ ცნობილია, მაგალითად, დიალოგურად, გაბაასების წესით გამ:რ-
თული „პატარა ფელეტონები“ აკაკის „ხუმარაში“ („ბენია და ბეჭტია“), აგრეთვე
„უშაკის მთარახში“ და სხვადასხვა ღროის მის შემკვლელ ჟურნალებსა და აღმანა-
ხებში („ორი უშაკი“).

აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ „ბათა ქექიას“ სიუჟეტში გამოყენებული მონო-
ლოგებიც, რომელთაც ზემოთ შევეხეთ, ქართულ პრესაში განვითარებული იუმო-
რისტული ჟანრებიდან უნდა იყოს აღმოცენებული. რით არ არის, მაგალითად. ასეთ
მონოლოგთა აღრინდელი სახე იგივე „სალაუბო ფურცელი“?

დაეაკირდეთ, თუ გნებავთ, ბათას დიალოგებს მაჭანკლებთან არ შეიძლება არ გვენიშნოს, რომ ეს დიალოგები (გაბაასებანი) როგორც შინაარსობრივი შედგენილობით, ისე განვითარების ხასიათითა და ფორმით იმავე ქოსატყუილას ზღაპრებისათვის ნიშანდობლივ აღვილებს გვაგონებს, რომლებიც ზემოთ მოვიხსენიეთ.

მსგავსება, რაზეც ჩვენ მიუუთითებთ, უმთავრესად ემყარება დაპირისპირებაში მყოფი ერთეულების მიერ კომიკური ცდუნების საშუალებათა მომარჯვებას, კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს ტყუილით მოქმედება, ცდა არასწორი ინფორმაციით მოწინააღმდეგის გაბიზურებისა და ბრიყულ მდგომარეობაში მისი ჩაყენებისა. სწორედ ასეთი ცდით ხასიათდება მაჭანკლის რეპლიკები საცოლედ შეღერებული ბათას მისამართით, სიტყვები, რომლებითაც მაჭანკლები „თარსულად აქებენ“ ვიღაც ქალებს იმ ვარაუდით, რათა ისინი ქექიას მოაწონონ და მოანდომონ („იმისთანა მეოჯახეა ... რომ ცივ ქვაზე დაასახლებს კაცს ... მეორეა კილო, მართალია, თვალად ნაკლებია, მარა აზნაურიშვილის ქალია კაი შეძლებული, მის უზოში ღომი მისდღემჩი არ გაცეხვილა ... მესამეა კილო“ (62).

მაჭანკალი რომ თავისას ცდილობს, ბათა თითქოს იგერიებს მის მაცდუნებელ იერიშებს: „არ მინდა, — იძახის იგი თანამოსაუბრეზე არანაკლები დაეინებით, — არ მინდა არც ეგ მინდა!“ (62).

ერთ მაჭანკალს მეორე ცვლის, მეორეს — მესამე და ბათამ მათთან „რბილად ნათქვამი“ „არ მინდათი“ რომ ვერაფერი გააწყო, უთანხმოებამ „მწვავე“ ხასიათი მიიღო და მოთმინებადაკარგული ჩვენი გმირი მთელი სოფლის გასაგონად ხმამაღლა გაიძახის: „არ მინდა, არ მინდა მომეშვიტ, თქვე სულძაღლებო, ჩამომეხსენით, ნუ გამიძაღლეთ ეს ორი დღის სიცოცხლე! არ მინდა თქვენი გარიგებული ცოლი და არ ჩამომეხსენებით?!“ (63—64). ეს არის „პროტესტი“ მაჭანკლური ტყუილების წინააღმდეგ, იმის უნარის ჩვენება, რომ გამოცდილ ბერიკას შეუძლია თავი არ მოიტყუოს; ძალუძს თავად განსაზღვროს, რა არის მისთვის კარგი, ერთი მხრივ და რა არის ავი, მეორე მხრივ. ბათა ყვირის და ამავე ღროს არ მალავს, რომ მისი ამგვარი ჯანყიც ისეთივე თვალთმაქცობაა, როგორი თვალთმაქცობითაც მაჭანკლები აპირებდნენ მის შეცდენას. ბათას „პროტესტი“ უფრო იმის ნიშანია, რომ იგი უმალვე ჩახვდა მაჭანკლების ეშმაკობას, ახლოსაც არ გაეკარა მათ ანკესს, აჯობა მათ მოხერხებით და ამ გამარჯვებას მკითხველის საყურადღებოდ ნათქვამი შემდეგი სიტყვებით აღნიშნავს: „კვანესი, ვბორგავ თავმოკატუნებული, ვსოხავ მუხლისთავეებით ბორნის იატაკზე განართხული, მაგრამ ვსოხავ ისე, რომ შარვალი არ

დამეხეს, თან ცალი თვალით ვუთვალთვალე საქციელწამხდარ მაჭანკალს და მეღიმება, მიხარია, რომ შავ ღღეში ჩავაგდე“ (65).

ვინ ვის მოატყუებს! ასეთი შინაარსი აქვს ბათას და თამსულ დანელიას გაბაასებით წარმოჩენილ ღეტალს დ. შენგელაიას რომანის სიუჟეტში.

იმ ნიშნებთან შედარებით, რომელნიც ზემოთ განვიხილეთ, აქ თითქოს როლები იცვლება. ბათა, რომლის მოტყუებასაც სოფლის თითოეული მაჭანკალი ცალ-ცალკე და თავისებურად ცდილობდა, ამჯერად თავად გამოდის ისეთი კაცის როლში, რომელმაც სხვა უნდა შეაცდინოს. ყველაფერი რასაც ბათა მომავალი სიამარის გასაგონად ამბობს, ნამდვილის საწინააღმდეგოა. კერძოდ, თავიდან ბოლომდე გამონაგონია ამბავი კაშინასთან ბათას შეხვედრის შესახებ (78—83).

თუმცა ბათას ტყუილსაც არავითარი გასაყალი აქვს თამსულ დანელიას წინაშე, როგორც მაჭანკლებმა ვერ აცდუნეს თავად ქექია. ბათა არც მალავს, რომ ვერ ახერხებს და არც შეუძლია თამსულის შოლორება, იმდენად გაქექილი და ტყუილის უბაღლო ოსტატია ეს უკანასკნელი

თამსული და ბათა, არც მეტი, არც ნაკლები, ორი გამოცდილი ქოსატყუილაა და თითოეულმა წინასწარ იცის, რომ ის, რაც მეორესაგან უნდა მოისმინოს, მტნარი სიცრუეა. „კარგად ვიცი, იმანაც იცის, რომ ერთი სიტყვაც არ გვეჯერა ერთიმეორისა, — აღნიშნავს ბათა მომავალ სასიამაოროსთან თავისი დიალოგის შესახებ, — მაგრამ ისე ვიქცევით, თითქოს დანგით დანგამდე გვეჯერა ყველაფერი და ასე, ლაპარაკში გართულნი, არ გვეფიცება, მაგრამ მაინც ვფიცავთ ერთიმეორეს თავს, ვკვირობთ, ვწუხვართ, ვაქეზებთ ერთმანეთს და აღშფოთებისაგან მუხლებზე ხელებს ვიცემთ“ (79).

წინა შემთხვევაში კომიკური უთანხმოების საფუძველი, როგორც დავინახეთ, შედარებით უბრალოა: მაჭანკლები ცდილობენ, როგორმე აცდუნონ სასიძო კაცად მიჩნეული ბათა. უკანასკნელს მოეთხოვება სიფხიზლე არ მოადუნოს და მიხედეს, რომ ატყუებენ. აქ დაპირისპირებულ ძალთა კომიკური ურთიერთმოქმედება, თუ შეიძლება ითქვას, მხოლოდ „ერთსაფეხურიანი განვითარებით“ ხასიათდება: ერთნი (მაჭანკლები) უტყვენ (ცდილობენ მოატყუონ), მეორე მხარე (ბათა) თავს იცავს (უარს ამბობს მოისმინოს და დაიჯეროს მაცდუნებელი სიტყვა) და ყველაფერიც ამით თავდება ბათას და თამსულის გაბაასება შედარებით განსხვავებული, რთული ვითარების შემცველია. დაპირისპირებული როგორც ერთი, ისე მეორე მხარე აღნიშნულ შემთხვევაში თავს როდი არიდებს ტყუილს. პირიქით, თითქოს ერთგვარად კიდევ აქეზებს თანამოსაუბრეს — რაც შეიძლება „მეტი და

უკეთესი ტყუილი“ თქვას (მაგალითად, ბათა წამოიწყებს — ცხოვრებაში ვერ გავიხარე, წყევულმა დამძლიაო, თამსული მიაგებებს — ტურასავით ვიცი, კაშინა შეგხვდებოდაო და ამ სიტყვებით თითქოს ერთგვარ საბაბს აძლევს სტუმარს თავისებური შემართება გამოიჩინოს, — ტყის ავსულთან ჭიდილის მთელი შეთხზული სურათი წარმოგვიდგინოს). ამასთან, ურთიერთცდუნების ცდა საკმაოდ შორს მიდის, სცილდება იმ საფეხურს, რითაც „მაჭანკლისა და ბათას“ გაბაასება ხასიათდება. მოტყუებული, ისეთი, ვინც გამონაგონი მართლად მიიღო, არც ბათაა და არც თამსული. მოტყუებულად აქ შეიძლება ის მივიჩნიოთ, რომელსაც ეგონება, თითქოს შეთხზული, გამონაგონი ამბავი სიმართლედ გაასაღა. მაგრამ მომავალ სიძე-სიმამრს არც ასეთი გულუბრყვილო კაცის როლის შესრულება უხდებათ, ვინაიდან მათ, — ვერც ერთს და ვერც მეორეს, — იმაზე მეტ სიცრუეს ვერავენ ეტყვის, რასაც თავად არ გამოიგონებენ. ისინი ერთმანეთზე უმჯობესი ცრუპენტლები არიან და მხოლოდ შემთხვევით შეიძლება, რომ მათგან ერთმა მეორეს წინაშე დაიჩოქოს⁶.

სხვა თვისებისაა ბათას დიალოგები მაქსიმე მამასახლისთან. აქ ანგარიშგასაწევია ისეთი გარემოება, როცა მოსაუბრეები თანაბარი უფლებით არ არიან აღჭურვილი. ერთ შემთხვევაში მამასახლისს შეუძლია შიშველი ძალის გამოყენებით ილაპარაკოს და იმოქმედოს. ამიტომ იგი ხშირად იშუქრება, ლანძღავს და აშინებს თანამოსაუბრეს; როცა სიტყვა არ უჭრის (არასოდეს არ უჭრის), კბილებს აკრამუნებს და მათრახს იქნევს. სატირულ-იუმორისტული თვალსაზრისით, აღნიშნულ დიალოგში მხოლოდ ბათას რეპლიკებია მნიშვნელოვანი.

„— ლანძღვას რად იკადრებ, უფალო მამასახლისო! ფული მე ვინ მომაშავა? ამ ბორანს თუ ხედავ, ეშმაკისაა. ყველა ნისიად გადიგამოდის ზედ და ბათას უჭირსო, — კაცი არ ფიქრობს“ (174).

ბათას მეორე გაბაასება მამასახლისთან რუსეთის პირველი ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის ვითარებაში ხდება და ამჯერად მამასახლისი მორჩილად არის ქედმოსხრილი, რადგან იგი უფლებდაყრილია. ბათას არა მარტო აღარ აშინებს მაქსიმეს ძალადობა,

⁶ გვახსენდება ზღაპრები, რომლებშიც ასახულია ქოსატყუილების შეჭირი (იხ. კრებული „ხალხური სიბრძნე“; თბ., 1964, გვ. 335—337, 342—343 და ა. შ.), ვინც მეტს და უკეთეს ტყუილს გამოიგონებს და იტყვის, გამარჯვებულია და ჭილღობდა წაგებულის ხარჯზე.

⁷ როგორც მკითხველს მოეხსენება, ანალოგიური შემთხვევა უმალ ბათას არაუნა ბედმა, როცა თამსულ დანელიასთან გამართული მისი დიალოგი სიტყვებიდან ნამდვილ მოქმედებაში გადაიზარდა და სასიამაორო სიძობის მოსურნეს უმცროსი მაგერ უფროსი ქალშვილი შეაჩენა.

არამედ, პირიქით, თავად შეუძლია ძალა გამოიყენოს (მაქსიმე პირუტყვივით ბაწარჩაბმული მიკყავს სოფლის გზაშარაზე). მიუხედავად ამისა ქექია არ ცდილობს ისარგებლოს თავისი უპირატესობით და კმაყოფილდება მხოლოდ დამცინავი ფრაზებით, რომელთა შინაარსი და ხასიათი განისაზღვრება სიავის მხილებით, ყვედრებით, თავისებური ნიშნის მოგებით (321).

იმ დიალოგებს შორის, რომლებითაც „ბათა ქექიაში“ მიღწეულია სატირულ-იუმორისტული ელემენტის გაძლიერება, განსაკუთრებულ ინტერესს ბადებს ბათასა და კაენა ესაკიას ურთიერთშესიტყვება. სხვებისაგან გამორჩევით, დასახელებულ დიალოგში მთავარი მნიშვნელობა მინიჭებული აქვს არა ურთიერთ მოტყუება-გაბრეყების ცდებს და ამასთან დაკავშირებულ კომიკურ სიტუაციებს, არამედ ე. წ. წამოძახებას, თანამობაასის გაღიზიანებას მისი პიროვნების დამამცირებელი სასაცილო შემთხვევების გახსენებითა და წამოძახებით. მეორეც — ამგვარ დიალოგს ყოველთვის კერძო პერსონალური ხასიათი არ აქვს, როგორც, მაგალითად, ბათასა და ჯამსულის სიტყვა-პასუხს კაენა და ბათა ერთმეორეს ეპაექრებიან ორი სხვადასხვა სოფლის სახელით; ისინი არა მარტო ერთმანეთის, არამედ მათი საფალავნო სოფლების დასარცხვენ შემთხვევებსაც წასძახებენ ხოლმე ერთურთს და სიცილს იწვევენ, რის გამოც, ბუნებრივია, როგორც ერთს, ისე მეორეს ჰყავს მხარის დამჭერები, წამქეზებლები. აღნიშნულის მიხედვით, ბათას და კაენას შებმა-გააექრების სურათი ხალხური თეატრონის დარი სანახაობაა, რომელიც დიდძალი მკაუტრების თანდასწრებითა და ერთგვარი მონაწილეობით ხორციელდება. აქ გაისმის ერთიმეორეზე უფრო მახვილი, ერთიმეორეზე მეტად სასაცილო და კვიმატი სიტყვები, რომელთაც ორ ნაწილად გაყოფილი ხალხი სიცილითა და შეძახილებით ეხმაურება.

„ნაესაკოველების ფალავანმა კაენა ესაკიამ რომ დამინახა, — ვკითხულობთ ბათას სიტყვებს, — ერთი პირობა წახდა ყაძახი, მაგრამ უცებ გამოერკვა, ტყვირელებს მოუბრუნდა და გადმოსძახა: — თქვენ რომ რაიმეს მაქნისი იყოთ, არც ამ ორპირულ ზუთხს მომიყვანდით დასამარილებლად.

მაგრამ ჩემს მიმართ განჩურად გადმოტყორცნილი სიტყვა პაერში დაეიჭირე და უკანვე გაუბრუნე:

— რას იზამ, ჩემო კაენა, ეს ჩემი დედული ნამეტანი ამპარტავანია, კაი თქვენთან საყაშმიროდ ვერ გამოიმეტს — არამიო, მაგათთვის ქვეყნის გლახაც კმარაო, და მე გამომგზავნეს. დამარილებას რას მემართლები, თუ ამდენი მარილი გაქვს, მარილი სხვადაგს უხდება,

და მაგ შენს მეზობლებს რომ ატლუკიო, ის გირჩევნია, შაქრად შე-
ერგებათ.

— ჰაიტ, შე ხრინცო, შენი — შემომიტია კაუნამ, — შენ რომ ჭკუ-
ის პატრონი ყოფილიყავი, არც იმ თხას მოგაბარავდა ხუცესი, რომ
ლაჯექი და შენი თხის ხორცი თ სხვის ოჯახში დრო ატარე, რა იფიქ-
რე? (285—286).

როდესაც მომავალი სიძე-სიმამრის — ბათას და თამსულ დანე-
ლიას — პაექრობა დაეხასიათეთ, სხვათა შორის, აღნიშნეთ ამ დია-
ლოგის გადასვლა სიტყვებიდან მოქმედებაში. ნათქვამს ამჯერად ის
უნდა დავსძინოთ, რომ სიტყვებიდან მოქმედებაში გადასვლით ხასიათ-
დება არა მარტო ბათას და თამსულის გაჯიბრება ასეთი განვი-
თარება ერთობ ნიშანდობლივია, მაგალითად, ბათას და საბას ურთი-
ერთდამოკიდებულებაშიც. მათი კამათი, კომიკური გაბაასება, არა-
იშვიათად იმდენად „იძაბება“, რომ ხშირად გადაიზრდება დაპირის-
პირებულთა კონფლიქტურ მოქმედებაში და, პირიქით, წინააღმდე-
გობრივი მოქმედების დაცხრომა ზოგჯერ აღინიშნება შემარიგებელ-
კომპრომისული სიტყვა-პასუხებით.

ბათა და საბა, როგორც ბერიკები, ხალხური ზეპირსიტყვიერების
კომიკური პერსონაჟები, თეატრონის მოქმედი პირები, განუწყვეტ-
ლივ პაექრობენ და არა მარტო ხარობენ თავიანთი ენამაღლიანობის
გამო, არამედ ბევრჯერ „გაბრაზებულიც“ არიან ერთიმეორეს ნათ-
ქვამით. ამასთან, როგორც ზემოთ შეენიშნეთ, სიტყვით „გამწარებას“
არც თუ იშვიათად მოსდევს ისეთი მასშტაბის მოქმედებაც, რომე-
ლიც მასობრივი მაყურებლის გასართობ სანახაობად, ზოგჯერ ამ
მაყურებლის ჩარევის და მისი თავისებური ამოქმედების მიზეზ-სა-
ბაბად იქცევა. ამას როცა ვამბობთ, მხედველობაში გვაქვს ის ვითა-
რება, რომელიც ცენტრალურია „ბათა ქექიას“ მეორე ნაწილში. მკით-
ხველს არ შეიძლება დაავიწყდეს საანალიზო ნაწარმოებით განსა-
ხონებული აღნიშნული ვითარების შინაარსი. ეს არის კომიკური
რგოლებისაგან შემდგარი ჯაჭვი, ზუმრობა-ჭიდილი, რითაც ბათასა
და საბას მთელი ურთიერთობა, მათი მთელი ცხოვრება ხასიათდება
და რომლის დროს ხან ერთი ბერიკაა ძირს, ხან — მეორე; ხან ერთი
განიცდის გამარჯვებით მინიჭებულ სიხარულს, ხან — მეორე ...

სიტყვები და მოქმედება ასეთი ჭიდილის შემთხვევაში მუდამ
გადადიან ერთმანეთში, ავსებენ ერთიმეორეს, აძლიერებენ ურთიერთს
და ამგვარად იწვევენ შედარებით „კერძო ხასიათის“ უთანხმოების
განვითარებას ვითომდა უფრო სერიოზულ განხეთქილებამდე, წერილ-
მანების მიყვანას ვითომდა საჭირბოროტო, უფრო რთულ შედე-
გებამდე

ვითომდას ვამბობთ იმიტომ, რომ ბათას და საბას ისეთ ჭიდილში, რასაც განსახილველი ნაწარმოები ასახავს, უფრო მეტი თამაშია, ვიდრე ნამდვილი მოქმედება ისევე, როგორც ბათას და თამსულის დიალოგში ან მოქმედებაში, რომელიც ბათას არასასურველი ქორწინებით, მისი გაბრიყვებით დამთავრდა, აქაც მთავარ როლს მოტყუების ცდა ასრულებს. საბა ცდილობს პურ-ღვინით კი არ უმასპინძლოს, არამედ მოსაწყენი წიგნის კითხვით „შეიყოლიოს“ სტუმრად მოსული თავისი ძიძიშვილი. შემდეგ თავად ბათა ახერხებს ემპაკი ხუცესის ცდუნებას — დასტყუებს მას „მისთვის საძულველ სახარებას“ ... როცა მღვდელი შეიტყობს, რომ ბათამ მისგან წაღებული წიგნი გაიანდგურა, საბა ისეთ განრისხებამდე მიდის, რომ ხუმრობას ველარ ახერხებს. მას საამისო თავშეკაების ძალა აღარ ყოფნის და მოთმინებიდან გამოდის (სახუმაროდან სერიოზულ მოქმედებაზე გადადის). სამაგიეროდ, ბათა კვლავ რჩება ბერიკას მოწოდების სიმალღეზე და ახერხებს კიდევ—ხელახლა გააცუროს ხუცესი.

ამიერიდან ორი ბერიკას თაოსნობით დაწყებული თამაშობის განვითარების ფარგლები საგრძნობლად ფართოვდება და აღნიშნული თამაშობა თავისი მნიშვნელობითა და მასშტაბით ჩვენებურ ყვენობას უტოლდება. ბათას და საბას წაკიდების ფაქტთან დაკავშირებულ გარემოებაში ყვენობას გვაგონებს ბევრი დეტალი. აღნიშნული იუაღსაზრისით ერთობ საგულისხმოა, მაგალითად, რომ საბას ჩხუბს შუა რიონში დაყენებულ ბორანზე მდგომ ბათასთან ესწრება მდინარის ორსავე სანაპიროსთან მოგროვილი ხალხი-გლენობა, რომლის სახით ორი ბერიკას ინციდენტს ისეთივე დიდძალი მაყურებელი ჰყავს, როგორც ჩვეულებრივი იყო ყვენობაზე⁸.

ყვენობას მეტწილ თამაშობებზე მიღებული იყო აგრეთვე ბერიკა-ყვენების მდინარეში შესვლა და ხელჩართული ჩხუბი, ერთიმეორის წყალში ამოწუმპეა⁹. დ. შენგელაიას რომანი ერთობ თავისებურად და საინტერესოდ ენამაულება ქართული ხალხური თეატრონის აღნიშნულ წესს. საბას მუქარით ვითომდა „დიდად შეშინებული“ ბათა ვითომდა „თავის დახრჩობის“ მიზნით რიონში გადახტება და ამითაც გამოჩნდება, რომ აღმასხან ქეჩიას შვილი უბადლო ბერიკაა. მან, როგორც იტყვიან, გაასაღა, გაჰყიდა თავისი ტყუილი; საბამ დაიჯერა, სერიოზულად მიიჩნია ის, რაც ბათამ მისთვის ჩვეული ხუმრობით ჩაიდინა, და როცა უკანასკნელი წყლიდან ამოყვანილ-გადაარ-

⁸ დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 277.

⁹ კრებული „ლიტერატურული მატრიანე“, 1940, № 1, გვ. 288.

ჩენილი იხილა, გახარებულმა სეირისათვის თავმოყრილი თითქმის მთელი სოფლის მამაკაცობა, ბათას წინამძღოლობით, შინ მიიპატიჟა.

ხალხურ ყვენობასთან ბათასა და საბას კომიკურ ინციდენტთან დაკავშირებული ვითარების შედარების თვალსაზრისით უაღრესად საყურადღებოა ვირით ბათას მგზავრობის დეტალიც. როგორც სპეციალური ლიტერატურიდან ვიცით, ასეთი რამ საზოგადოდ იყო მიღებული და გავრცელებული ქართულ ხალხურ თეატრონში. ყვენიბერიკა თამაშობისათვის განკუთვნილ არენაზე ზოგჯერ აქლემზე სასაცილოდ ამხედრებული შემოდოდა, ხოლო მეორე ყვენიბერიკასთან ბრძოლაში დამარცხების შემდეგ წყალში ამოწუმპული სახედარზე გადაკიდებული ან უკულმა შეეჯენილი გაჰყავდათ. ვის ძალუძს არ ინიშნოს ასეთი თეატრონული ტრიუკი, როცა წარმოიდგენს დ. შენგელაიას რომანით განსახოვნებულ მდინარიდან ამოყვანილ და ანაფორაში გახვეულ, ვირზე ამხედრებულ ბათას, რომელსაც ხალხი სიცილ-ხარხარით შიაცილებს რიონის სანაპიროებიდან ხუცესის სახლ-კარამდე.

სანამ საბას ეზო-კარს ამდენი სტუმარი მიადგებოდა, სანამ უშობელს ყელს გამოსჭირდნენ, გოჭებს ააჭყივლებდნენ და განწირულ ქათმებს ააკრიახებდნენ, სანამ ღვინით სავსე ქვევრები დაიცლებოდა, მანამ ხუცესი, როგორც ჩანს, გონზე მოიგო. ეტკობა თანდათან გაიზოგრა დაბნეულობიდან და მიხვდა, რომ მოტყუებული იყო და გადაწყვიტა კვლავ შესულიყო მის მიერ უნებურად დავიწყებულ როლში, რის შემდეგ ისეთი მოულოდნელი ოინი მოუწყო თავის პარტნიორს, რომ ხალხს ახალი მასალა გაუჩინა სალაპარაკოდ და სასაცილოდ

ჩვენ დავასახელებთ ზოგი ისეთი ნიშანი, რაც საერთოა „ბათა ქეჩიას“ მეორე ნაწილში ასახულ ვითარებასა და ქართული ხალხური თეატრონის ცნობილ მასობრივ თამაშობათა (ყვენობა) შორის. ისე არავინ იფიქროს, თითქოს აღნიშნულ მსგავსებათა გამო ბათა—საბას კომიკური გაბაასების ნიადაგზე განვითარებული სანახაობა ზედმიწევნით იგივეა, რაც ყვენობა; თითქოს მწერალმა თავის რომანში ნამდვილად ასეთი ყვენობის ასახვა მოგვცა დ. შენგელაიას, რასაკვირველია უფლება ჰქონდა ასეც მოქცეულიყო; ე. ი. შეეძლო ყვენობა დაესურათებინა, როგორც „ბათა ქეჩიას“ სიუჟეტის ერთ-ერთი თავისებური ეპიზოდი, და ეს უინტერესო როდი იქნებოდა¹⁰, მაგრამ მას

¹⁰ სხვათა შორის, გვახსენდება, რომ სწორედ ასე მოიქცა მიხეილ ჭავჭავაძე, — თავის „არსენა გარაბაღლიში“ ასახა ყვენობის დამახასიათებელი სცენების გათამაშება ვასულის საუკუნის ქართლში (იხ. მ. ჭავჭავაძის შვილი, არსენა გარაბაღლი, თბ., 1959, გვ. 11—12).

ეს არ გაუკეთებია. დ შენგელაიამ ხალხური თეატრონი გეიჩენა ისე და იმდენად, რამდენადაც აღნიშნული თამაშობა უშუალოდ გამომდინარეობდა ხალხის ნამდვილი ყოფითი საწყისებიდან, რამდენადაც თამაშობის თითოეული მომენტი ბუნებრივად იყო დაკავშირებული ქართველ გლეხთა ცხოვრების ავ-კარგთან ...

ჩვენთვის საინტერესო მოსაზრებით „ბათა ქექიაში“ არა ნაკლებ საინტერესოა გულუხეთური ქორწილისა და მასთან დაკავშირებულ გარემოებათა სურათები, რომლებიც რომანის პირველ ნაწილშია ჩართული (99—121).

ბათას მეშვეობით აქ საქორწინო თავშექცევას თავიდან ბოლომდე იმპროვიზაციული ხასიათი აქვს. დ. შენგელაიას თხზულების ისეთი ანალიზისათვის, როგორც ჩვენს მიზანს შეადგენს, მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ რომანის გმირი მოცემულ შემთხვევაში პირველად გვესახება; როგორც ბერია. ამდენად, ბუნებრივია, მწერალი განსაკუთრებით ამახვილებს ბასკან უჩარდიასთან მისი დაპირისპირების მისანიშნებელ მხატვრულ დეტალებს. მართალი რომ ვთქვათ, მთელი ქორწილი ამ დაპირისპირების კვალობაზეა წარმოჩენილი. ბათა ცდილობს ბასკანთან შედარებით ნათელყოს თავისი სიმარჯვე, საკუთარი კაცური ღირსებები, ცდილობს, როგორც იტყვიან, ღვინოში წააქციოს თავისი მეტოქე. რომელიც ამჯერად მისი ქვისლიცაა, და შემდეგ შური იძიოს მასზე იმ საბედისწერო ცდუნებისათვის, რის გამოც ჩვენი გმირი თავის ღროზე იძულებული გახდა უარი ეთქვა სიყვარულზე, და რაც მას აგერ აქამდე ვერ მოუწვდებია. უალრესად თეატრონულია—როგორ ხარბად ეწაფება ღვინოს და ჯიხვის ყანწებით ალავერდს ალავერდზე გადადის ბათა ბასკან უჩარდიასთან ახეთ შეჯიბრში უჩარდიას მეტისმეტი მოუვიდა, კისერი მოტყდა, სუფრაზე თავის ნაოხარ სასმელსაჭმელში ჩაეძინა (103) და ამით იწყება დაწყებული მოქმედების განვითარების ახალი ისეთი ეტაპიც, რომლის ანალოგიური მომენტები ყველაზე უფრო საგულისხმოა ყვენობაში. საკუთარ ცოლებთან ღლაბუციით ჟინმოკლულ და ქანცგაწყვეტილ ყვენს (ან კეისარს) მიეძინება, მის ქალებს კი საქმისაი (ან იგივე ეშმაკი) — ქართული ეროვნული ინტერესების გამომხატველი ბერია, ეარსიყება და ცდილობს მათ ცდუნებას¹¹ ბათაც, ბასკან უჩარდიას მეთვალყურეობის გარეშე რომ დაიგულა თავი, თამამად მიუახლოვდა თავის ყრმობისდროინდელ სატრფოს, ამჯერად ბასკანის კანონიერ მეუღლეს, ილხინა მისი ნათ-

¹¹ ყვენობის აღნიშნული მომენტები ხაზგასმულია დ. ჯანელიძის მონოგრაფიულ ნაშრომში — „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ (8/105—108).

ქვაში შაირებით, გაეთამაშა მას, კიდევ ერთხელ ხელახლა მონინადირა მისი გული ...

ისევე, როგორც მიღებულ იყო ხალხურ სანახაობებზე, გულუხეთურ ქორწილზეც ერთიმეორეს ენაცვლება სხვადასხვა ხასიათის სცენები—საოხუნჯო-სალალობო შემღერებებს მოსდევს ქალ-ვაჟთა ცეკვა-თამაში, სატრფიალო-რომანული დამოკიდებულების გამოხატველ საჯარო გაბასებებს ცვლის საგმირო-პეროიკული სულისკვეთებით გამსჭვალულ მოძრაობათა ჩვენება. კომიზში კი, მეტნაკლები ზომიერებით, თითოეულ სცენაშია და ყოველივე ეს, რაც ნამდვილ ხალხურ თამაშობას გვაგონებს დ. შენგელაიას რომანის მეშვეობით აღიქმება და შეიმეცნება როგორც ქართული ეროვნული ღვინის აუცილებელი ატრიბუტი, დამახასიათებელი ნიშანი ხალხის ნამდვილი ყოფისა, საიდანაც დროთა განმავლობაში იგიც თამაშობაში გადასულა და დამკვიდრებულა.

ბათა, როგორც აღვნიშნეთ, გულუხეთურ ქორწილთან დაკავშირებული ყოველი მოვლენის ცენტრშია. ის არის წამყვანი მის მიერვე ჩაფიქრებული და წამოწყებული ტრიუკებისა, რომელთაც ერთობ თეატრალური ხასიათი აქვთ, უალრესად საინტერესო აღნიშნულ ტრიუკებს შორის არის დეტალი, რაც მთვრალის თავდავიწყების გამოხატველია. ერთადერთი ფეხზე დარჩენილი თამადაც რომ წააქცია, — ნაშუაღამევს ბათა ეზოში გამოეხეტა, ოდაზე მიყუდებულ კიბეს წააწყდა, საფეხურებს აპყვა, ზემოთ ავიდა, სახლის სახურავზე გადმოჟდა, მამალივით აყვილდა და მთვრალ მაცურებს ისე დაუწყო გაღვიძება (111), მოკლედ რომ ვთქვათ, ბათა, როგორც ბერიკას შეეფერება, გულუხეთურ ქორწილში თავად არის ყველაფერი, — სახუმარო სიტყვების ავტორ-გამომგონებელიც, მსახიობ-შემსრულებელიც, დამდგმელი რეჟისორიც და ბოლოს, მოამბე-ინფორმატორიც.

ქართული თეატრონის მისანიშნებელ სცენა-ეპიზოდებს შორის „ბათა ქექიაში“, შეიძლება ითქვას, ყველაზე საინტერესოა მესამე ნაწილის ის ადგილები, რომლებშიც ასახულია რთველობა, ე. წ. საშემოდგომო ნადი მწიფე ვენახში. ესაა ვაზის მოსავლის ნამდვილი დღესასწაული, რომლის დროს შრომასა და გართობაში ერთნაირად იჩენს თავს ადამიანთა ყველანაირი განწყობილებები. ყვენობა-ბერიკობის დაკავშირება ხალხის ყოფასთან, რასაც ჩვენ წინა შემთხვევებში განსაკუთრებით გავუსვით ხაზი, ამჯერად უფრო რელიეფური და თვალსაჩინოა.

ნადური შრომის, რთველობის დასურათებით მწერალი მკაფიოდ მიუთითებს ქართული თეატრონის შრომით წარმომავლობაზეც, მის მასობრივ-ხალხურ ასპექტებზეც, კერძოდ, მიუთითებს ყვენობის ისეთ

ნიუანსებზე, რომელთა თანახმად ერთი ან ორი ბერიკა როდი წარმართავს შრომასთან დაკავშირებულ მთელ თამაშს აქ თითოეული ცდილობს თავისებური ბერიკა იყოს, ყველას უინი აქვს რაიმე, საერთო მხიარულების გამაძლიერებელი ტრიუკის განხორციელება ითავოს.

რა სახელი უმჯობესი და შესაფერისია დ. შენგელაიას რომანის აღნიშნული ეპიზოდით ასახული ვითარებისათვის, — უბრალოდ კოლხური რთველი, ვაზის მოსავლის დღესასწაული, როგორც ზემოთ ვუწოდეთ, თუ ყვენობა? სამივე სახელწოდებას აქვს თავთავისი გამართლება. ამიტომ, მკითხველს ნუ გაუკვირდება, თუ ჩვენ რიგრიგობით ყველა მათგანს ვიხმართ ...

დემნა შენგელაია გადმოგვცემს კოლხური რთველობის ყოველ დეტალს არა მარტო ისე, როგორც ეს მხატვარს შეუძლია, არამედ ისეც, როგორც ამას კომპოზიტორ-მუსიკოსი მოახერხებდა. ოქროს შემოდგომის დამახასიათებელი ფერების ლივლივი, ერთი მხრივ, და სიცოცხლის სიხარულით აღსავსე ხმების რხევა, მეორე მხრივ, მონიბეღელად ელამუნებიან თვალსა და ყურს.

„... გიღელს რომ აეავსებთ (ყურძნით), გავძახით —

— ა გიღელი, ჰაუუ!

— ა გიღელი, ჰაუუ! — მეხმაურება ყურის მეზობელი, ისიც რთველში გართული.

— ა, გიღელი, ჰაუუ! — გაისმა კიდევ იქით და ასე გაეყვიეთ სიხარულით მეზობელი მეზობელს, გვარი გვარს, სოფელი სოფელს და თემი თემს“ (264).

რთველობა იმ სახით, როგორც იგი ნაჩვენებია „ბათა ქექიაში“ — ესაა თავისებური დღესასწაული, ზეიმი, რომლის დროს საღალღობო ოინებს შრომითი ხასიათი აქვს და, პირიქით, შრომა იმდენად ხალისიანია, რომ გასართობი თამაშის საღარია და მის დონეზე გვესახება. დღესასწაულების დამახასიათებელი ლხენით არის ნათქვამი: „სადაც არ წახვალ, ყოველ ნაბიჯზე ეს ვენახია ... ყველგან — ჰაერში, წყალში, მიწაში, მზის მცხუნვარებაში, ქალის გუნდრუკში, ტირილში, სიცილში და ვნებით დამთერალ სისხლსა და სიმღერაში ღვინოა და თრობა; როცა ყველგან, სადაც არ გაიხედავ, რთველის ზარხოშიანი სურნელებაა, დაყურსული მტყენების კრეფა და წნეხა“ (265).

ვაზისა და ღვინის იმ დღესასწაულებს, რომელთა შესახებაც ჩვენ გაგვიგონია და წაგვიკითხავს, რთველობის „ბათა ქექიასეული“ სურათი მომეტებულად ეხმაურება თნის ტრადიციულ კულტს მხატვრული ხაზგასმით, რთველობის დამახასიათებელ დეტალებთან თნის სახის დაკავშირებით. როგორც ცნობილია, ღვინის ღვთაების დიონისეს

საპატივცემო დღესასწაულებზე, რომელთა გამართვა ძველ საბერძნეთში წესად კქონდა შემოდგომასა და გამოზაფხულზე, თხის ნილაბი უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო. საკმარისია აღინიშნოს, რომ ხსენებულ დღესასწაულებზე საკვანძო ხასიათი კქონდა დემონსტრაციას, რომლის დროს თხის ტყავში გამოწყობილი სიმღერა-გალობით ახორციელებდნენ ღიონისეს ქანდაკების გადასვენებას ერთიდან მეორე სამარხში¹².

აღნიშნულის მსგავსად, „ბათა ქექიათი“ ასახულ რთველობის ეპიზოდშიც თხა ისეა წარმოდგენილი, როგორც სრულფასოვანი „მოქმედი პირი“, ქალებისა და კაცების სიცილ-კისკისში, გადაძახ-გადმოძახებაში — საერთოდ რთველობისათვის ნიშნულ ხმაურში, რასაც, როგორც მიეუთითებთ, ერთნაირად აქვს როგორც შრომითი, ისე სალალბო ხასიათი, თხის კიკინი განუწყვეტლივ ისმის¹³.

მოუესმინოთ თვითონ ბათას, აი, რას ამბობს იგი თხაზე, რა ასოციაციები უჩნდება მისი ხმის გავონებისას:

„ეს რთველის შესაწირავე თხაც, მარანთან თხილნარში რომ მყავს დასაკალავად დაბმული, ბღავის, კიკინებს და ეძებს, ეძახის იმ თავის სასიქადულო ოქროს წინაპარს მისი ტირილი რომ მესმის, თვალში ცრემლი მერევა და მზად ვარ მივიდე, მუნსებზე დავეცე, ყელზე შემოვეხვიო, ცანცარა წვერი დავუკოცნო, რქებზე თათლის სანთლები ავეუნთო და მიემართო:

— არა, ჩემო ბეკეკავ, არა, ჩემო წვერებცანცარავ! ნუ სტირი, ოჯო, რა დროს ტირილია, როცა აგუნა ირევა დობილოში და ჭიხვიწებს ვნებით გადარეული? ...“ (266).

რთველობაზე ყველაფერი სალალბო და სამხიარულოა. ბერიკებად ქცეული შავი ყურძნის წვენიტ სახე შეღებილი მთვრალეების კარდაკარ ხეტიალი და სიმღერაც — ბერიკაცი ვარ, ნუ მომკლავ ... , მაღლივი ვაზების გასაკრფად ხის ტოტებზე გასული ქალიშვილების სხაპა-სხუპით ლაპარაკი და დაციწვაც მათ შემყურე ვაჟებზე, მტყუნებით სავსე გიდლეებს შეჭიდებულ მამაკაცთა მისვლა-მოსვლაც, გულის რჩეულებთან, მასლაათს მოწადინებულ საცოლოთა ჟინიანი დგომაც იმ ხეების ქვეშ, რომლებზეც ქალები ფრინველებივით შეფე-

12 აღ. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი — წერილები, თბ., 1964. გვ. 396.

13 თხის კულტთან დაკავშირებული მოტივის გამახვილება ჩვენ უაღრესად საგრძობლად გვეჩვენა „ბათა ქექიას“ მეორე ნაწილის იმ სურათშიც, რომელიც ზემოთ განვიხილეთ, როგორც ორი ბერიკას ჭიბრი. აღნიშნულ სურათში, როგორც შეითხველს მოვხსენება, საბამ ბათასაგან მოპარული თხის ხორციტ თვითონ ბათას უმასპინძლა და ამ ოინით მწერალმა განსაკუთრებულად ემოციური გახადა თავისი თხრობა.

ნილან, თავისებური ყრუ ხმებიც, რასაც ქვევრის კედლებზე სველი სარცხლის მოსმა და ხახუნი იწვევს

დემნა შენგელაიას რომანი დიდი მხატვრული უშუალოებით ეხმაურება ქართული ხალხური კულტურის სატირულ-იუმორისტულ მოტივებს. ძლიერი კომიკური ელემენტი, რომელიც განსაზღვრავს საანალიზო ნაწარმოების მთელ პათოსს, სწორედ რომ აღნიშნული მოტივების მიერია. „ბათა ქექია“ გახლავთ ოცდაათიანი წლების ქართული პროზის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავი ნიმუში, რომელშიც ეგზომ ნათლად და ცხადად გამოვლინდა ჩვენი ეროვნული ფოლკლორისადმი ინტერესი და უშუალო დამოკიდებულება. აღნიშნული ტენდენციის განვითარებამ მოგვიანებით ქართული ლიტერატურის ათასწლოვან ხეზე ერთობ მძლავრი და ერთობ ნაყოფიერი შტოების აღმოცენება გამოიწვია.

САТИРА И ЮМОР В СОВРЕМЕННОМ СОВЕТСКОМ РОМАНЕ

Резюме

Современные представители теории сатиры особо выделяют вопрос о ее связи с художественной литературой. Считается, что названная нами форма отражения-иллюстрации такой же отдельный род художественной литературы, как эпос, лирика и драматургия.

Сатиру и юмор характеризует множество таких черт, которые отводят им особое место в способах отображения художественной литературы. Поэтому можно сказать, что вышеуказанное соображение со временем найдет больше приверженцев, но некоторые казусы существенного характера могут затруднить, помешать его конечному признанию.

Первым казусом, который мы имеем в виду, является то, что сатира и юмор не содержат в себе всех необходимых признаков, определяющих род художественной литературы.

Вторым обстоятельством, на которое необходимо обратить особое внимание, является следующее: в результате выделения сатиры в отдельный род некоторые известные произведения станут достоянием двух разных родов. Например, «Мертвые души» Н. В. Гоголя как поэму-роман относят к эпосу. В то же время мы знаем, что это произведение — сатирическое сочинение, и поэтому должно быть отнесено и к роду сатиры. Все это касается целиком комедии. По жанровой специфике комедия относится к сфере драматургии, и поскольку значительная часть комедий — сатирическая, они должны быть отнесены к роду сатиры.

Третье обстоятельство: если сатиру считать отдельным литературным родом, тогда что делать с юмором, не целесообразно ли будет и юмор выделить в отдельный род? Но не заведет ли нас далеко обособление стольких родов, если будем столь покладисты?

Для подтверждения сатирико-юмористических аспектов художественного произведения необходимо не только критическое изображение в данном произведении людей и явления, отвергаемых точки зрения юридических и моральных законов общества, но и то, как проявляет эту критику писатель. Например, если писатель не старается подчеркивать комические стороны

своего критического отношения к недостаткам изображаемого им общества, тогда мы имеем дело с объективной картиной действительности или с критическим реализмом.

Мастер сатиры и юмора не скрывает, а, наоборот, подчеркивает, что оппозиционно настроен к изображаемым им явлениям или людям и с этой целью умело использует комизм, гротеск — способы насмешки, унижения. Этот прием, что столь помогает сатирику в демонстрации его отрицательного отношения к рассказываемым событиям, весьма заметен в таких романах 20-х годов Михаила Джавахишвили, как «Квачи Квачантирадзе» и «Обвал» («Джакос хизнеби»). В этих произведениях на переднем плане выставлены Квачи, Джакко — ненавидящие людей, поживающиеся на людей, использующие всю свою хитрость на то, чтобы обобрать, обмануть других. «Квачи Квачантирадзе» — первый роман после Великой Октябрьской социалистической революции, в котором автор мечом сатиры разит персонажей (Квачи и его друзья), настроенных враждебно против нового общества.

Писатель остроумно показывает быт Квачантирадзе, показывает, что он сам рушит, рубит сук, на котором сам же устроился (активное — участие Квачи Квачантирадзе в убийстве Гришки Распутина и др.). Такой структурой «Квачи Квачантирадзе» весьма схож с другим романом Михаила Джавахишвили тех же лет «Обвал» («Джакос хизнеби»).

В «Обвале» ведущие образы — Джакко и Теймураз. Из содержания романа видно, что Джакко вырос и окреп на корнях Теймураза Хевистави, с его же помощью, в результате его уступчивости. Суть «Джакос хизнеби» как сатирического произведения состоит в том, что превратившись в барина с помощью Теймураза, Джакко в конце концов больше всего вреда наносит именно ему, Теймуразу — захватывает все его богатство, жену, превращает в жалкого, беспомощного человека.

Грузинский сатирический роман нашел свое развитие в лице такого романа, как «Бата Кекия» Д. Шенгелая.

Весьма примечательно, что в отличие от других произведений, в вышеназванном романе впервые показан положительный герой сатирико-юмористического плана. Им является известный нашему читателю Бата Кекия.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ავტორისაგან	3
სატირულ-უმორისტული ასახვის თავისებურებათა დახასიათებისათვის	5
სატირა ანტიხალხურ ელემენტებზე (მ. ჭავჭავაძის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და „ჭაყოს ხიზნები“)	43
ოცდაათიანი წლების ქართული რომანი „ბათა ქექია“	118
Сатира и юмор в грузинской прозе (Резюме)	140

რეცენზენტები ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატები:
გ. მ ა რ გ ვ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი, ა. მ ი რ ი ა ნ ა შ ვ ი ლ ი

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

სბ 2138

გამომცემლობის რედაქტორი დ. ლ ე ვ ა ვ ა
მხატვარი გ. ლ მ ი ძ ე
ტექნორედაქტორი ნ. ო კ უ ჯ ა ვ ა
კორექტორი ც. დ ე ვ დ ა რ ი ა ნ ი

გადაეცა წარმოებას 17.12.1982; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1.4.1983;
ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆; ქაღალდი № 2; ნაბეჭდი თაბახი 9.0;
საარტიცხო-საგამომცემლო თაბახი 7.4;
უე 00793; ტირაჟი 3000; შეკვეთა № 4128;
ფასი 90 კაბ.

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