

შალვა ჩიჩუა

რომანის
თანამედროვეობა.



1988.
თბილისი
„მეჩანე“

რომანი განვითარებადი ეანრია, რომლის „ეანრული ზერზემა-ლი ჭერ კიდევ არ გამაგრებულა“. სწორედ ამიტომ, რომანის შეს-წავლისას ნოვატორობის და ტრადიციის პრობლემების აუცილე-ბელი შეპირისპირების გზით შეიძლება იმ არსებითი სიახლეების აღმოჩენა, რასაც ყოველი ახალი ეპოქა ანიჭებს სინამდვილის ასახვის ამ ყველაზე უფრო სრულყოფილ ფორმას.

ისტორიზმის თვალსაზრისთან ერთად აუცილებელია ეანრის განვითარების სინქრონიის გათვალისწინებაც.

ამ თვალსაზრისით, საკუთრივ ქართული რომანის, ზოგადად კი საბჭოთა რომანის განვითარების პრობლემების კვლევა ყოველ-თვის გეავალდებულებს მხედველობაში გვჭონდეს მსოფლიო რომანის განვითარების დინამიკა.

ცხადია, ლიტერატურული პროცესის თვალსაზრისით, არსები-თი მნიშვნელობა აქვს, როგორ აღიქვაშს რომანის განვითარების პრობლემებს თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა, კერძოდ, ქართული კრიტიკა.

ადვილი მისახვედრია, რომ ავტორი არ შეიძლება ეცადოს ამომ-წურავი პასუხი გასცეს ყველა საკითხს. ამ პრობლემების ურთი-ერთკაეშირის საგანგებო აღნიშვნა კი აუცილებლად მიაჩნია მას, რადგან წიგნში წამოჭრილი დიდი და მცირე საკითხის განხილვი-სას პრობლემათა ეს ურთიერთმიმართება ყოველთვის მხედველო-ბაშია მიღებული და ავტორისათვის მეთოდოლოგიურ საყრდენს წარმოადგენს.

მხატვრის „კოსმოსი“ და სამხარო

შენსავლის მაგიერ

დისკუსიის მონაწილეებიდან ვილაცამ ჩვენი კამათი „უმიზნო სროლას“ შეადარა. ვფიქრობ, შედარება მთლად სწორი არ არის. „სროლას“ მიზანი აქვს, მაგრამ ესვრიან კერძო ობიექტებს, აისბერგის წვეროს.

დისკუსია რომანზე „დრო — შუადღე“, გარეგნულად შევიწროებული პრობლემამდე — „მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია და ლიტერატურა“, არსებითად, ლიტერატურული პროცესის განვითარების ძირეულ კითხვებს შეეხო. და ეს სრულიადაც არ არის შემთხვევითი: „ლიტერატურის თანადროულობა“ — რთული და მრავალწახნაგოვანი ცნებაა.

პროგრესი სწორხაზოვანი მოვლენა არ არის. ყველაზე გახეშეშებული ძველი თანაარსებობს ყველაზე ახალთან და უახლესთან. კერძოდ, ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ, მხატვრულ შეხედულებებშიც. აზრთა ბრძოლა იმიტომაც ჩაღდება, რომ, ბუნებრივია, არავინ არ თვლის თავისთვის მოძველებული შეხედულებების მიმდევრად. მით უფრო მომწიფდა აუცილებლობა არსებითად გავერკვეთ: მართლაც ახალია ის, რასაც ახალს ვეძახით?

მაგრამ რა კრიტერიუმები გვაქვს ჩვენ აქ? როგორც დისკუსიიდან ჩანს, არა გვაქვს შეთანხმებული ამოსავალი პოზიცია. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, რომ ლიტერატურის თანადროულობა შეიძლება გამოვლინდეს როგორც გამოხატვის საშუალებებში, ისევე მის საგანში, ე. ი. მასში როგორ წერს მწერალი და იმაშიც, რაზე წერს ის.

საყოველთაოდ ცნობილია, ლიტერატურა — „ადამიანისმცოდნეობაა“ — ე. ი. ხელოვნების საგანი ადამიანია. თითქოს ყველაფერი ცხადია? თუმცა აზრთა სხვადასხვაობის დაქიმული კვანძი სწორედ აქაა გამონასკეული. იმიტომ ხომ არა, რომ თანამედროვე მსოფლიოში — ლიტერატურაშიც, მეცნიერებაშიც, ფილოსოფიაშიც — თა-

ნაბარი უფლებით არსებობს ორი უკიდურესად ურთიერთსაწინააღმდეგო კონცეფცია ადამიანისა? და ელემენტარული ლოგიკით უნდა ვაღიაროთ, რომ ორივე ისინი „თანადროულია“. მიუხედავად ამისა, მათი შერიგება, ან ორივეს ერთდროულად მიღება ჩვენ არ შეგვიძლია. ისინი შეუთავსებელი არიან. ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთი მათგანის მიმართ გარკვეული პოზიცია უნდა დავიკავოთ. თანადროულობა იმ ასპექტში, რომელზედაც ჩვენ ვმსჯელობთ, პოზიციაა, რომელსაც მწერალი ირჩევს და რომელსაც განამტკიცებს ლიტერატურა მთელი თავისი არსით. ეს მთავარია. სამყაროსა და ადამიანის კონცეფციასთან დაკავშირებულია ყველა დანარჩენი — სახე და მსოფლშეგრძნება, ადამიანის ყოფა და მთელი ცხოვრება — მხატვრულ ნაწარმოებში გამოხატული.

ვ. ტოლსტოი წერს: „კოსმოსი ადამიანშია“. ძნელი წარმოსადგენი არ არის, როგორი მოცულობისაა ეს ადამიანური „კოსმოსი“, დაწყებული შუმერების და ჩინელების მითებიდან სამყაროს წარმოშობაზე (თიამათი, პანგუ), უახლეს აღმოჩენებამდე. ვთქვათ, ელემენტარული ნაწილაკების თეორიამდე, ასე თუ ისე ზუსტი ისტორიული ინფორმაციიდან მთელი მსოფლიო მწერლობის მიერ შექმნილ მხატვრულ სამყარომდე. „უთუოდ ადამიანი ეს სამყაროა, სადაც ის ცხოვრობს და მოქმედებს“, მაგრამ, ჩემი აზრით, რასაც ვ. ტოლსტოი არ აქცევს საკმარის ყურადღებას, ეს სახელდობრ ამ ორი სამყაროს თანაფარდობაა — სამყაროსა, რომელიც ჩვენშია („კოსმოსი ადამიანშია“) და სამყაროსი, რომელშიაც ჩვენ ვცხოვრობთ და ვმოქმედებთ.

თანახმა ვარ, „მხოლოდ სამყაროში მიმდინარე ცვლილებების აღმწერის ნიჭი“ არ არის ლიტერატურის თანადროულობის ერთადერთი საზომი. მაგრამ აღიწეროს თუ არ აღიწეროს სამყაროში მიმდინარე ცვლილებები, ეს მოვლენების უბრალო რეგისტრაციის საკითხი როდია, არამედ პრინციპული მსოფლმხედველობრივი და მეთოდოლოგიური პოზიცია, რომლითაც ჩვენ აღვიქვამთ და ავხსნით სამყაროს, ის უკიდურესად დიდი მნიშვნელობისაა რეალისტური ლიტერატურისათვის.

აღვწეროთ თუ არ აღვწეროთ ცვლილებები — ეს კითხვა აღარ იქნება დილემა, თუ თანმიმდევრულად გავატარებთ თვალსაზრისს, რომ ცვლილებები სამყაროში, როგორღაც აირეკლება ადამიანის სულშიც და რომ ცვლილებები ადამიანში როგორღაც ზემოქმედე-

ბენ სამყაროზედაც. თქმა არ უნდა, არის სამყაროში, ადამიანში უცვლელიც, რასაც მხარი უნდა დაუჭიროთ და შევინარჩუნოთ. მაგრამ „ცვლილებების“, ე. ი. განვითარების ასახვაზე რეალიზმი უარს ვერ იტყვის.

ვ. ტოლსტიხი სავსებით მართებულად წერს „ინდივიდუალობაზე“, ხაზს უსვამს მის მნიშვნელობას ადამიანებში, რომლებიც ამა თუ იმ კოლექტივს შეადგენენ. მოვიგონოთ აქ ლეო ქიაჩელის სიტყვები: „ეპოქები იცქირებიან ადამიანების სახით“. აქაც წინა პლანზე წამოწეულია ადამიანი, პიროვნება, ინდივიდუალობა, მაგრამ არსებითია ის, რომ „ადამიანის სახით“ სწორედ „ეპოქები იცქირებიან“. ინდივიდუალობები, პიროვნებები, განხორციელებულნი მხატვრულ სახეებში ფასეულნი არიან სწორედ თავიანთი ეპოქალურებით, და მათი ღირებულების სიდიდე სწორედ თავისი ეპოქის გახსნის ხარისხით. ე. ი. გმირის თანადროულობით უნდა გაიზომოს. მაგრამ პერსონაჟის იერში, მის ფსიქოლოგიაში დრო რომ აჩვენო, საჭიროა, არა მხოლოდ უბრალოდ ხედავდე ეპოქას, მის ხალხს, არამედ ცხოვრობდე მათი ცხოვრებით.

როგორ ხედავს სამყაროს მწერალი? ბევრია დამოკიდებული მის პიროვნებაზე, მისი აზროვნების წყობაზე. და თუ ვ. ტოლსტიხის მეტაფორას („კოსმოსი ადამიანშია“) მწერლის მიმართ გამოვიყენებთ, მაშინ მხატვრის მრავალწახნაგოვანი და მდიდარი „კოსმოსი“ მჭიდრო კონტაქტში უნდა იყოს სინამდვილესთან.

* * *

ცხადია, ყოველივე ამას ფასს აძლევს მხოლოდ მწერლის ტალანტი. მაგრამ ტალანტი ვითარდება საზოგადოებაში, რომელიც, საბოლოო ანგარიშით, ქმნის ხელოვანს. ამიტომაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, როგორ გაიაზრებს ის ყოფიერების ძირეულ მსოფლმხედველობრივ საკითხებს.

მხატვრულ სახეს თვითიული ინდივიდუალურად აღიქვამს პირადი გამოცდილების შესაბამისად. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მხატვრულ სახეს თავისი საკუთარი არსი არ ჰქონდეს. მასში აისახება საზოგადოების ცხოვრებაც და მწერლის პიროვნებაც. „...სამყაროს სურათი არის სურათი იმისა, თუ როგორ მოძრაობს მატერია და როგორ „აზროვნებს მატერია“ (ვ. ი. ლენინი).

როგორ „აზროვნებს მატერია“ — დღეს ამას, იქნებ, როგორც არასდროს, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს კაცობრიობისათვის.

მე ვიზიარებ დისკუსიის იმ მონაწილეების აზრს, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ტექნიკა თავისთავად ნეიტრალურია ადამიანის მიმართ. არავის შეუძლია აუკრძალოს მწერალს, აჯანყდეს მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის წინააღმდეგ, ან მისით აღფრთოვანდეს. ერთი რაც შეუძლებელია — ტექნიკური პროგრესის ადამიანის ფსიქიკაზე ინტენსიური ზემოქმედების უარყოფაა.

მე, ცხადია, იმის წინააღმდეგი ვარ, რომ ყოველივე მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესიდან გამოვიყვანოთ, მაგრამ არა ვარ მომხრე საკითხის ისეთი დაყენების, როცა „სულთერი აზრი და მიმართულება“ (ვ. ტოლსტიხი) ცალკეედება ადამიანის ყოფიერებისაგან გარემო სინამდვილეში და „ადამიანის კოსმოსი“ განიხილება მატერიალური სამყაროსაგან მოწყვეტით. ყველაზე მეტად მატერიალურ და ტექნიკურ „მხარეს“ ყოველთვის აქვს „ადამიანური ეფექტი“.

ეს ფილოსოფოსებისთვისაა ასე ადვილი ყოფისა და ყოფიერების დანაწილება, აზრის აბსტრაგირება „ანტურაჟისაგან“. მე კი, მკითხველს, ეს უძნელეს საქმედ მეჩვენება. მე მჭირდება ცხოვრების და ადამიანის ცოცხალი სახე, მისი პლასტიკური გამოხატულება, მისი ყოფა, შრომა, მისი საქმეები, მისი აზრები, მისწრაფებები და მიზანი, მისი ცხოვრება მთლიანობაში. ცხადია, ნაწარმოების კონკრეტული მხატვრული ამოცანის შესაბამისად.

და მაინც „*pithecanthropus erectus*“-დან მოკიდებული ნიუტონამდე და შექსპირამდე — დიდი, ფართო გზაა, და უეჭველად აღმართში მიმავალი“. თომას მანმა, რომლის გმირსაც ეკუთვნის ეს სიტყვები, ვფიქრობ, შემთხვევით არ დააყენა ერთმანეთის გვერდით ნიუტონისა და შექსპირის სახელები. კულტურა ვითარდება არა მეცნიერულ-ტექნიკური და მხატვრული აზროვნების დაპირისპირებით, არამედ მათი შეუღლებით. ეს — ერთიანობაა, შეიძლება წინააღმდეგობრივი, მაგრამ მაინც ერთიანობა, და რაც მთავარია, განვითარებული და წინმიმავალი.

აი, სწორედ ამ აზრს, როგორც ცხადი ხდება, არ ეთანხმება ზოგი ჩვენი მწერალი: „ფიზიოლოგია, ფსიქოლოგია, ადამიანის ქცევა უცვლელი რჩება“, — აცხადებენ ერთნი. „ადამიანი მხოლოდ გარეგნულად იცვლება, შიგნით კი, სულის სიღრმეში ახლაც ისეთია, როგორც „შექმნა“, როდესაც, „უფალმა ღმერთმა“, — ეხ-

მაურებიან მეორენი (იხ. „ვოპროსი ლიტერატური“ № 8, 1980, გვ. 137, 152).

ჩემი აზრით, ადამიანის უცვლელობის კონცეფცია ყველაზე კეთილისმყოფელ ნიადაგს ლიტერატურაში ე. წ. „მითოლოგიურ მიმართულებაში“ პოულობს. ვფიქრობ, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ზოგიერთი ჩვენი მწერლის მიერ მითის, როგორც ხელოვნების საგნის გააზრება. აი, მათი აზრით, როგორ დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან მითი და ადამიანის კონცეფცია. „მითოლოგიური და ბიბლიური თემების, სენტენციების და დოგმების გათანამედროვეება ჩვენ უნდა ავხსნათ არა მათი თემატიკის და სიუჟეტის მიმზიდველობით, არამედ ადამიანის ხასიათის და ბუნების სტაბილურობით ქვეყანაზე მისი წარმოშობის დღიდან“.

ვფიქრობ, ასეთი განცხადება კომენტარს არ საჭიროებს. დარწმუნებული ვარ, ჩვენს დროში მითი შეიძლება გამოყენებული იქნას მხოლოდ როგორც მეტაფორა. ისიც, სიფრთხილით. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ისეთი აბსტრაქტული კატეგორიები, როგორიცაა „განმეორებითობა“, „მუდმივი უკანდაბრუნება“, „სტაბილური ადამიანი“ და მისთანანი, იმუქრებიან, დამკვიდრდნენ მხატვრულ ნაწარმოებში სოციალურობის, ისტორიზმის, სინამდვილეზე ისტორიული შეხედულების ნაცვლად.

მინდა სწორად გამიგონ: მე არა ვარ ლიტერატურაში პირობითი ფორმების გამოყენების წინააღმდეგი. მაგრამ პირობითმა სახემ არ უნდა გამოდევნოს თანამედროვე ცხოვრება და ჩვენი თანამედროვე.

* * *

სამოცდაათიანი წლების ქართული რომანისტიკის მხატვრული მიღწევები საყოველთაოდ ცნობილია. ჩვენ განსაკუთრებით გვახარებს, რომ ბევრი რომანი მაღალ შეფასებას იღებს არამხოლოდ ქართულ, არამედ აგრეთვე რუსულ და მთელ საბჭოთა კრიტიკაში. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია — „დათა თუთაშხია“, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, „მარადისობის კანონი“, „აქტიური მზის წელიწადი“, „მძიმე ჭვარი“. მაგრამ აქედან მხოლოდ ორი რომანია უშუალოდ თანამედროვეობაზე და ეს გვაწუხებს.

„კოსმოსი ადამიანშია“, „ინტროსპექცია“, „ხედვა შიგნით“, „თვითგამოხატვა“ და ა. შ. ყველაფერი ეს მშვენიერია, მაგრამ ამ დროს ცოცხალი სინამდვილე ხომ არ გვავიწყდება?..

სამწუხაროდ, ეს მხოლოდ „მითოლოგიურ მიმართულებას“ რო-
დი ახასიათებს, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი პერსონაჟები არაიშვი-
ათად „ჩვენს დღეებზე“ დაწერილ ნაწარმოებებშიაც გვხვდებიან
და აქაც ხანდახან თავს იჩენს იგივე არასოციალური „მარადიული“
ადამიანის კონცეფცია. ამ დროს, მარქსი ადამიანის გაგებაში გა-
ნარჩევდა ორ ურთიერთგანმპირობებელ მხარეს — „ჩვენ უნდა
ვიცოდეთ როგორია ადამიანის ბუნება ზოგადად, როგორ მოდიფი-
კაციას განიცდის ის თვითეულ ისტორიულად მოცემულ ეპოქაში“.

არ ვდავობ, შეიძლება თანამედროვეობაზეც დაიწეროს სავსებით
არათანამედროვე ნაწარმოები, წარსულზე კი შეიქმნას ძლიერ აქ-
ტუალური რომანი, მაგრამ მე ვერავეინ დამიმტკიცებს, რომ პრინ-
ციპში უკეთესი თანამედროვე ნაწარმოები შეიძლება შეიქმნას თა-
ნამედროვის სახის გარეშე.

ი. პოდგორნი და ა. რუსოვი, ვ. ტოლსტიხიცი, აგრეთვე, თანა-
მედროვე ლიტერატურის საკმაოდ პირქუშ სურათს ხატავენ, რა-
შიაც გადაჭრით არ ვეთანხმები მათ, მაგრამ, მართალი გითხრათ,
არავითარი სურვილი არა მაქვს, ამის გამო, ჩვენი დღევანდელი
მხატვრული მიღწევების დაცვა დავიწყო და „შევუტუო“ დასახე-
ლებულ ავტორებს. მით უფრო, რომ ი. პოდგორნის სტატიის პა-
თოსი ჩემთვის გასაგებია.

ჩვენს დისკუსიაში ხშირად გამოთქვამენ უკმაყოფილებას, რომ
დღევანდელ ლიტერატურაში არ არიან გმირები, რომელთაც შეუძ-
ლიათ მკითხველის „შეძვრა“ („подрясти“), ამ უკმაყოფილებას მეც
სავსებით ვიზიარებ. დიახ, შესანიშნავი იქნებოდა ისეთი გმირების
გამოჩენა, რომლებიც თვითონ ღრმად ფიქრობდნენ და ჩვენც, მკი-
თხველებს, გვაძულდნენ. ჩავფიქრებულებავით დღევანდელი
ცხოვრების ურთულეს საკითხებზე.

პროგრესი, უკვე ვთქვით, სწორხაზოვანი მოვლენა არ არის. ხან
შეხედულება ადამიანზე რჩება წინანდელ, უკვე ჩამორჩენილ. დო-
ნეზე, ხან ადამიანი „ვერ მისდევს, ვერ უტოლდება“ განვითარე-
ბულ შეხედულებებს. მწერალი კი ვალდებულია ეპოქის დონეზე
აზროვნებდეს, თავისი ეპოქის ყველაზე მოწინავე მსოფლმხედვე-
ლობას ფლობდეს. ლიტერატურის ზემოქმედება ცხოვრებაზე, ადა-

მიანზე, უეჭველია. ამიტომ სრულიადაც არ არის ზედმეტი კითხვა: სახელდობრ რას ასახავს, რას გამოხატავს ლიტერატურა და ეს გამოხატულება როგორ შეეფარდება სამყაროს, რომელშიაც ჩვენ ვცხოვრობთ.

(„ლიტერატურნაია ვაზეტა“, № 48, 1983 წ., დისკუსია: „თანამედროვე თანამედროვე ლიტერატურა?“).

P. S. თანამედროვეობის პრობლემა ყოველთვის აქტუალური იყო ლიტერატურისათვის. განსაკუთრებით, საბჭოთა ლიტერატურისათვის.

ახლა კი, გარდაქმნის პერიოდში, უფრო რთულდება მწერლობის ამოცანა. საზოგადოების გარდაქმნა, როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ სფეროში, მთელი საბჭოთა ხალხის აქტიურ მოღვაწეობას მოითხოვს ყველა დარგში. მწერლობა თავის მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანს ამ საქმეში. უნდა გაძლიერდეს მხატვრული ძიების, ცხოვრების ახალი ფორმების კვლევის ელემენტი ლიტერატურაში, რაც განზოგადებული მხატვრული სახეების შექმნის საფუძველი გახდება. ჩემი აზრით, მწერლობის, კერძოდ, რომანისტიკის უპირველესი საგანი მშრომელი ადამიანი უნდა იყოს.

ფიზიკური თუ გონებრივი შრომა საზოგადოების წინსვლის საფუძველია, შრომა და მშრომელი ადამიანი ჭეროვნად უნდა დაფასდეს ჩვენს ქვეყანაში, ეს უპირველესი ეროვნული ამოცანაა, ეროვნული სიჭანსალის საფუძველი. ვფიქრობ, მხატვრულ ძიებას უკანასკნელი ადგილი როდი ეკუთვნის იმის გაცნობიერებაში, თუ ბოლო ხანებში რატომ მაინცდამაინც დიდი პატივისცემით აღარ ვეპყრობით შრომას და მშრომელ ადამიანს, შრომის პროდუქტის განაწილების პრინციპებს, რაც სიმართლეზე დამყარებული საზოგადოების საფუძველი უნდა იყოს. ადვილი გასაგებია, ეს არ არის მხოლოდ ეკონომისტების და სოციოლოგების საქმე, მწერლობას აქ თავისი ძიების საგანი აქვს. ადამიანის შრომას და მის ანაზღაურებას არამხოლოდ მატერიალური ასპექტი აქვს, არამედ ფსიქოლოგიური, მორალური, ეკოლოგიური, თუ გნებავთ, იდეოლოგიური. მხატვრულ ძიებასა და კვლევაზე რომ ვლაპარაკობ, მხედველობაში მაქვს არამხოლოდ და არა იმდენად მხატვრული ნარკვევი, რამდენადაც განმაზოგადებელი მხატვრული ნაწარმოებები, ეპოქის ამსახველი ვრცელი ტილოები, რომლებიც ცხოვრებას თავისი ავკარგით, მთელი სირთულით ასახვენ.

ყურადღების გამახვილება ამ პრობლემებზე სულაც არ ნიშნავს ისტორიული, ან პარაბოლური პროზის უგულვებელყოფას. მხოლოდ ლიტერატურის მრავალფეროვნება სწორედ იმას გულისხმობს, რომ მწერლობა არ შემოიფარგლოს ვიწრო თემატიკით, თუნდაც ამ თემებზე მნიშვნელოვანი თხზულებები იქმნებოდეს. თვითეული მწერალი თავისუფალია თავის არჩევანში. „მხატვრის კოსმოსი“, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, რთული, ღრმა და მრავლის მომცველია. მხოლოდ მწერლობა მთლიანად ვალდებულია, თანამედროვეობა, ჩვენი თანამედროვე თავისი ყურადღების ცენტრში მოაქციოს, ეს არამხოლოდ თანამედროვე მწერლობის ამოცანებს განსაზღვრავს, არამედ ლიტერატურის სიცოცხლისუნარიანობას ზოგადად, კერძოდ რომანის ჟანრის განვითარების საფუძველს — შ. ჩ. 19/IX—1987.

70-იანი წლების ქართული რომანი

70-იანი წლები ახალი საფეხური იყო ქართული რომანისტიკის განვითარებაში. ეს არა ე. წ. ათწლეული პერიოდების თეორიის მიხედვით, არამედ ლიტერატურული პროცესის განვითარების ობიექტური მონაცემებით, რომანისტიკის ფორმირების პრობლემური, თემატიკური, სტილური და წმინდა ჟანრული თვალსაზრისით. ტრანსფორმაცია შეეხო ხელოვნების ურთულესს სიღრმეებს, თვით ხელოვნების საგანს, და აქედან ცხადია, გამოსახვის ფორმებს.

60-იანი წლების მცირე ფორმის პროზამ, რომანის წარმოქმნის მიდრეკილებით, რომელსაც პროფესორმა გიორგი მერკვილაძემ საკვებით მართებულად მიკრორომანი უწოდა, თავისი მიზანდასახულება შეასრულა და, შეიძლება ითქვას, თავისი თავი ამოსწურა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ოდნავ სახეცვლილი, გვხვდება 70-იან წლებშიაც.

სამოციანი წლების „აღსარება“ და ჰუმანიზმი, რომელსაც კრიტიკოსმა გურამ ასათიანმა „სენტემენტალური ჰუმანიზმი“ უწოდა, მწერლობას აღარ აკმაყოფილებს 70-იან წლებში და ხდება ხტილისა და იდეური მიმართულების ტრანსფორმაცია. „აღსარების“

წაცულად მკვიდრდება მესამე პირით თხრობა, ან თხრობა პირველი პირით მიზნად ისახავს სხვა ამოცანებს, ვიდრე თვითგამოხატვას მიკრო წრეში. პროზა, კერძოდ, რომანი ფართოპლანიანი და მრავალგანზომილებიანი ხდება. მიუხედავად ამისა, საგრძნობლად მცირდება თანამედროვე ცხოვრების პოტენციური ასახვის ობიექტში. ძლიერდება პირობითი ფორმების გამოყენების ხვედრითი წონა, ინერგება ლიტერატურის მითოლოგიზირება. ძნელდება სტილის, ჟანრისა და გვარის თეორიული გააზრება. ახალწარმოქმნები ხშირად ძველი „ნორმებით“ იზომება.

ისტორიულ რომანად თვლიან „დათა თუთაშხიას“, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ და სხვა პარაბოლურ რომანებს. თვით ისტორიული რომანი სახეს იცვლის, არსებობს, აგრეთვე, ტრადიციული ფორმითაც.

ლიტერატურული პროცესის განვითარებაში აქტიურად ერევა კრიტიკა. გავრცელებული შეხედულებების მიხედვით, კრიტიკა არ იყო ქმედითი და ვერ ახდენდა ზეგავლენას ლიტერატურული პროცესის განვითარებაზე. დაკვირვებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ კრიტიკა უეჭველ შემოქმედებას ახდენდა ლიტერატურული პროცესის განვითარებაზე, ზოგჯერ პირდაპირ „ებრძოდა“ ამათუიმ მწერლის თვალსაზრისს და მიდრეკილებას, კარნახობდა მას, როგორ წარემართა საკუთარი შემოქმედება. ყოველივე ეს უფრო ცხადად გამოვლინდა ე. წ. გარდამავალ პერიოდში, როცა სამოციანი წლებიდან სამოცდაათიანისაკენ იცვლებოდა ლიტერატურული ორიენტირები და შეხედულებები, გემოვნება და ესთეტიკური კრედო.

საერთოდ, ეს პერიოდი მრავლისმთქმელია და ბევრი მომენტის ამხსნელი თვით სამოცდაათიანი წლების ლიტერატურის, კერძოდ, რომანისტიკის არსში. ამიტომაც ჩვენ გვინდა სწორედ ამით დაიწყოთ.

სამოციანიდან სამოცდაათიანი წლებისაკენ

ეს პროცესი, შეიძლება ითქვას, ჯერაც არის დამთავრებული და ეს თავი დაწერილი მამკვს კრიტიკოსებთან პოლემიკის ფორმით.

პოლემიკის დროს, ვფიქრობ, კარგად გამოჩნდება ამ პროცესის ყველა მხარე.

ადვილი წარმოსადგენია, რომ ყველა კრიტიკული წერილის გათვალისწინება აქ ფიზიკურად შეუძლებელია. მე არ ვიცი, რამდენად გაამართლებს ამგვარი მიდგომა, მაგრამ ავირჩიე, ძირითადად, ორი კრიტიკოსის — ლ. ანინსკის და გ. ასათიანის წერილები, რომლებიც, ვფიქრობ, კარგად ავლენენ მთელი ლიტერატურული პროცესის მიმართულებას. მათთვის ჩვეული სიმწვავეთ და ვნებით, ლიტერატურული არტისტიზმით და ოსტატობით ისინი ცდილობენ, ზეგავლენა მოახდინონ მწერლობის განვითარებაზე და თანმიმდევრულად ახორციელებენ თავიანთ თვალსაზრისს.

ამ კრიტიკოსებთან კამათის ფორმით აქ გადმოცემული მაქვს დაკვირვებები ჩვენი რომანისტიკის, კერძოდ, ქართული რომანისტიკის განვითარებაზე. ყურადღების ცენტრში, ვფიქრობ, ბუნებრივად მოექცა, ძირითადად, ნოდარ დუმბაძის შემოქმედება. ამ მწერლის რომანები ყველაზე უფრო რელიეფურად გამოხატავენ ლიტერატურული პროცესის როგორც ძლიერ, ისე სუსტ მხარეებს, მის ნაკლოვანებებს, რომლებიც დღესაც პრობლემებად რჩებიან ქართული პროზის განვითარებაში.

კრიტიკოსებთან პოლემიკა იმას არ ნიშნავს, რომ ვინმესაგან ვიცავდე მწერალს, მას მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურულ პროცესში გარკვევის ცდის მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს დღეისათვის.

ამ თავის დანიშნულება, ცხადია, არ არის ერთი მწერლის შემოქმედების ანალიზი, როგორი მნიშვნელობისაც არ უნდა იყოს ეს მწერალი ქართული ლიტერატურისათვის, არამედ ფიქრი ქართული პროზის ახლო წარსულზე და მის მომავალზე.

წერილში „მითი და სინამდვილე“ („დრუება ნაროდოვ“, № 9, 1975 წ.) ლ. ანინსკი წერდა „ახალ პროზაზე“ ქართულ ლიტერატურაში და არამხოლოდ ქართულ ლიტერატურაში, არამედ მთელ საბჭოთა მწერლობაში. როგორც კრიტიკოსი ამბობს, „ისინი იყვნენ ახალი მწერლები“ და ეს უეჭველად ასე იყო. ამაში ბევრი რამ კარგი იყო და ვფიქრობ, გზადაგზა შეეძლებოდა, თუნდაც ძირითად მონახაზებში ვთქვათ მთავარზე. ისინი გამოდიოდნენ სქემატური, „კოტურნებზე“ შემდგარი გმირების წინააღმდეგ. ამ პერსონაჟების ადგილზე, როგორც მართებულად შენიშნავს ლ. ანინ-

სკი, „მათ წინ წამოსწიეს ერთი სახე“, ის შეიძლება აღინიშნოს ტერმინით, რომელიც მე არც მაინცდამაინც მომწონს — „ლირიკული გმირი“ (ანინსკის ფორმულაა), მას აგრეთვე პოეტური ნაწარმოების ანალიზის დროსაც იყენებენ. იქნებ აქედან დაიწყოს ლირიკული პროზის მოძალება? იქნებ აქედანვე იღებდეს სათავეს პოეტების „დიადი გადასახლება“ პროზის სარბიელზე? მაგრამ ერთი რამ უეჭველია, ამ გმირს ისინი ნამდვილად უკეთ იცნობდნენ, ვიდრე რომელიმე სხვას, როგორც იტყვიან, სულის უმცირეს მიმოხერამდე და ამიტომაც მათი თხრობა მართალი და მიმზიდველი იყო და ეს მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროისათვის ახალგაზრდა მწერლები ბედითა და გამოცდილებით ერთგვაროვანნი იყვნენ და ერთ ლიტერატურულ ატმოსფეროში ქმნიდნენ, და ამიტომაც „ეს პერსონაჟები ერთი-მეორეს წააგავდნენ“ (ლ. ანინსკი).

მოკლედ რომ ვთქვათ: „სამოციანელების“ წარმატებები განაპირობა ასახვის ობიექტის წვდომამ, თავისთავის ასახვამ. მაგრამ ამაშივეა „ახალი მწერლების“ პროზის ძირითადი სისუსტეები. კიდევაც რომ დავუშვათ, რომ ლიტერატურას დროებით შეუძლია დაკმაყოფილდეს ერთი „ავტორიზებული“ გმირით, მაშინაც კი ქართული „ახალი პროზის“ გმირი სავსებით ვერ დაგვაკმაყოფილებს, რადგანაც ავლენს სერიოზულ ნაკლოვანებებს თავისი გენეტიკური არსით, თავისი წარმოშობით. მე ვეთანხმები ლ. ანინსკის, რომ ეს პერსონაჟები არსებითად თვითგამოხატვით მწერლებისა, რომლებიც უპირატესად ფიქრობდნენ ცხოვრებაზე, ვიდრე აქტიურად იჭრებოდნენ მასში, და ამასთან, სქემატური გმირების მიმართ რეაქციის ძალით „დაკარგეს პათოსი და უპირატესად ცხოვრების ჰერეტიკით იყვნენ დაკავებული, ვიდრე მასში აქტიური მონაწილეობით“.

ასეთი გმირებით უკმაყოფილებას, განსაკუთრებით იმის გათვალისწინებით, რომ ქართულ პროზაში უკიდურესად მცირედ გამოიხატებოდა სხვა პერსონაჟები, ქართული კრიტიკა გამოთქვამდა ჭერ კიდევ 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან. ამავე დროს კრიტიკა სიხარულით აღნიშნავდა, რომ პროზაში გამოჩნდნენ მოქმედი გმირები, რომლებიც არა მხოლოდ ხედავდნენ ბოროტებას, არამედ ამკლავებდნენ მზადყოფნას შის წინააღმდეგ საბრძოლველად. ამასთან იციან კიდევ, რა და როგორ დაუპირისპირონ ბოროტებას.

და ეს იყო იმის შედეგი, რომ მწერლების ერთმა ნაწილმა უარი თქვა თავისი შინაგანი სამყაროთი შემოფარგვლაზე და ნელნელა გახსნეს ფანჯრები ფართო ცხოვრებისაკენ. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ პირველი, და ფრთხილი, გაუბედავი ნაბიჯები. კრიტიკა აღნიშნავდა, რომ ნამდვილი გმირები პროზაში შეიძლებოდა მოსულიყვნენ მხოლოდ მრავალფეროვანი საზოგადოებრივი ცხოვრების მხატვრული ასახვის გზით, ყოველი გადაუწყვეტელი პრობლემისა და სიძნელის პირუთენელი გათვალისწინებით, რომელთა გადალახვა ყველაზე უკეთ გამოავლენს გმირის სულიერ სიმდიდრეს და ძალას. მხოლოდ ამ პრობლემების დაძლევის გზით შეიძლება გაიხსნას მთელი ძალით თანამედროვე ადამიანის ხასიათი.

„ახალმა პროზამ“ უარი თქვა უახლოეს ტრადიციებზე, „ტეტრალოგიებზე და ტრილოგიებზე“, ე. ი. ცხოვრების ფართო პლანით ასახვაზე, რითაც შეავიწროვა თავისი თვალთახედვა და განაპირობა თავისივე ცალმხრივობა. ეს მწერლები ცდილობდნენ, დაეფუძნებინათ თავიანთი შემოქმედება საკუთარ გამოცდილებაზე, რაც თვით მათ შინაგანად გადაეტანათ და არ ცდილობდნენ, ჩაწვდომოდნენ ცხოვრების მთელ მრავალფეროვნებას. იკვლევდნენ არა ფართო საზოგადოებრივ ცხოვრებას, არამედ საკუთარ შინაგან იმპულსებს. ისინი მართლები არიან, როცა საკუთარ განცდებს გამოხატავენ და ამ სფეროში უეჭველ წარმატებებს აღწევენ. ამასთან საკუთარ განცდებს ისინი ზოგადობის ხარისხს ანიჭებენ, ნამდვილად კი აბსტრაგირებულ „ადამიანთა მოდგმას“ წარმოადგენდნენ. მაგრამ „ადამიანთა მოდგმა“ არ არსებობს განყენებულად, ის რეალიზდება, განივრცობა მხოლოდ რეალურ ისტორიაში კონკრეტულ დროში. ცნობილია, რომ რომანის დრო არ უდრის კალენდარულ დროს. მაგრამ მე პირადად იმ ცნობილ აზრს ვემხრობი, რომ ლიტერატურაში, ხელოვნებაში გამოხატული ხასიათები კონკრეტულ-ისტორიული გარემოსა და პირობების არსია. არქეტიპები ვერ იმსახურებენ ნდობას, რადგან მათში იგულისხმება მოცემულობა ყველა დროისათვის, ისტორიის, კონკრეტული შინაარსის, დროისა და სივრცის პარამეტრების გარეშე.

ვფიქრობ, დღის წესრიგში სინთეზი იდგა. „ახალი პროზის“ მონაოვრები უნდა შეთვისებოდა პრობლემურობას, ცხოვრების ფართო ხედვას, არა მხოლოდ „მეს“, არამედ „მეს“ გარეშე არსებუ-

ლი ადამიანების გამოხატვას, ტიპაჟის გამდიდრებას, ყოველივე ეს იმ დროისათვის მიყრუებული იყო.

და როცა „ახალი პროზის“ შეზღუდულობის დაძლევის გზაზე, ჩვენი მწერლები თანდათან ახლო მიდიოდნენ ცხოვრების პრობლემებთან, გასაკვირი როდია, რომ ყოველთვის ვერ პოულობდნენ სწორ ორიენტირებს და მართებულ გადაწყვეტას. ამიტომაც „თეთრი ბაირაღების“ ცდომილებებს, რომელთაც ლ. ანინსკი, ნ. ღუმბაძის სტილის „კრიზისულ მოვლენებს“ მიაწერს, უმჯობესი იქნებოდა თუ ძირითადად „ახალი პროზის“ შეზღუდულობის გადალახვის სიძნელეებს მივაკუთვნებდით. თავს იჩენს გამოცდილების ნაკლოვანება რთული საზოგადოებრივი ცხოვრების მხატვრულ ათვისებაში, სხვადასხვა მრავალწახნაგოვანი ხასიათების გამოხატვაში, მათი ურთიერთობის წარმოსახვაში, აქცენტების განაწილებაში და ჰუმანიზმის მიმართებებში. იმ ქვეყნის ათვისებისათვის, რომელიც გამოხატულია მიკრორომანში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მწერალს სჭირდებოდა ფხიზელი თვალი, მახვილი სმენა, და ადამიანის, უპირველესად კი თავისი გურულების უსაზღვრო სიყვარულის ინტუიტიური „ფილოსოფია“.

ამით არ მინდა ვთქვა, რომ ნოდარ ღუმბაძემ დიდ წარმატებას ნატურის გადმოღებით მიაღწია. ბევრ მწერალს შეეძლო აესახა იგივე გურიის ცხოვრება, იგივე პერსონაჟები, რომელთა პირველსახეებს ყოველ გურულ სოფელში შეიძლება შეხვდე. მაგრამ ნოდარ ღუმბაძემ გამოხატა ისინი საკუთარი თვალსაზრისით და ტალანტის ძალით. აქ მე იმის ხაზგასმა მინდა, რომ ყველა ეს პერსონაჟი ღრმად ცხოვრებისეულია. თუ ეს პერსონაჟები ლ. ანინსკის მაინცდამაინც მითის არეალში სურს იხილოს, ეს მისი საქმეა.

ჩვენ ყველას წაგვიკითხავს მოთხრობა, რომელშიაც გამოხატულია სავსებით ყოველდღიური, ყველა წვრილმანამდე უბრალო საქმე მოხუცი მეთევზისა, მაგრამ ეს ყოველდღიურობა აყვანილია „მითის“ სიმალეზე, სადაც თავისებურად იხსნება თითქმის მთელი ისტორია კაცისა და კაცობრიობისა, ადამიანის დაუსრულებელი ბრძოლა და მუდმივი უშედეგო ფინალი. მაგრამ გაწვალებულ, დაღლილ მოხუცს ესიზმრება ლომები აფრიკის ნაპირებზე. — ეს სანტ-იაგოს უძლეველი სულია, სანტ-იაგოსი, რომელიც ხვალ კვლავ განაგრძობს თავის საქმეს. ბიჭი კი მისი მომავალი ცვლია. ეს „მითის“ სიმალეა, თუ მაინც პარაბოლა? და ამავე დროს სანტ-იაგო

ჩემთვის კონკრეტული პიროვნებაა. მოთხრობა დიდი ხანია წავიკითხე, მაგრამ მოხუცის სახე სრულიადაც არ გაფერმკრთალდა. ჩემს წარმოსახვაში, და ყოველთვის ვფიქრობ, რომ სადღაც, ზღვის პირას, მინახავს ასეთი კაცი.

რაც შეეხება „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ პერსონაჟებს, მე, ალბათ, აქ გამიჭირდება არბიტრობა, ისინი ისევე ახლობლები არიან ჩემთვის, როგორც ავტორისათვის. ორმოცი წლის წინათ გურიის ყოველ სოფელში შეიძლებოდა შეხვედროდით ასეთებს, უაღრესად ახლობელი ხალხია. უმთავრესი, რაზედაც მე მინდა შევაჩერო მკითხველის ყურადღება, ესაა აქ გამოხატული ადამიანების თვითმყოფობა, ხასიათების ცხოვრებისეულობა. ე. ი. მინდა ვთქვა, რომ თავისი პირველივე რომანიდან ნ. დუმბაძე, საერთო პრინციპების მიუხედავად, „ახალი პროზის“ სხვა წარმომადგენლებიდან თავისებურებებით გამოირჩეოდა. ყველაზე ნაკლებად იყო შემოფარგლული საკუთარი შინაგანი სამყაროთი. უეჭველად რომანის მთავარი პერსონაჟი — ზურიკელა — მისი „ლირიკული გმირია“, რომელიც შემდგომში სახეს იცვლის — სოსოია. თეიმურაზ, ავთანდილ, ზაზა. მაგრამ მწერალი არ ისაზღვრება ამ გმირის გამოსახვით, მის რომანებში, ბევრი პერსონაჟი. გამოხატვასთან ერთად, ასახვაცაა, ე. ი. აქვთ საკუთარი ღირებულება მწერლისაგან „დამოუკიდებლად“. ამასთან ერთად, ზურიკელა არა მხოლოდ რეფლექსიური და არაიმდენად რეფლექსიური პიროვნებაა. რამდენადაც ცოცხალი, ცხოვრებისეული სახე, ბებია, ილიკო და ილარიონი კი ახლაც შეიძლება ჩაერიცხოთ ქართული პროზის კლასიკურ სახეებში.

აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ „ახალი პროზა“ არ შეიძლებოდა ყოფილიყო და არც იყო ერთგვაროვანი. და მათ წარმომადგენელთა მიერ პროზის ახალი თვისებების გათავისება არ იყო და არც იქნება ერთგვაროვანი პროცესი ყველასათვის.

არ არის გამორიცხული, რომ ზოგიერთი მათგანი სამუდამოდ დარჩება ერთგული „ახალი პროზის“ უკვე შემუშავებული პრინციპებისადმი. მით უმეტეს, რომ ახალი ხარისხის, ახალი პრინციპების შემუშავება არ არის უბრალო პროცესი, არამედ ნიშნავს შემოქმედებით განახლებას, რაც უეჭველად შემოქმედებით გადახალისებასთანაა დაკავშირებული. ამ გზის სიძნელემ თავი იჩინა ნ. დუმბაძის შემოქმედებაშიაც, მიუხედავად იმისა, რომ იგი თა-

ვიდანვე ამქლავნებდა მიდრეკილებას კონკრეტული ტიპიზირებული სახეების, ტიპაჲის გამოხატვისაკენ.

ამიტომაც, ვფიქრობ, რომ „კრიზისი“ არ არის ის სიტყვა, რომელიც სწორად აგვიხსნიდა „თეთრი ბაირაღების“ მხატვრულ სისუსტეებს. ამით, ცხადია, მე სრულიადაც არ მინდა შევამცირო ან სავსებით უარვეყო რომანის ნაკლოვანებათა მნიშვნელობა ლიტერატურული პროცესის განვითარების თვალსაზრისით. მაგრამ მთავარია, განისაზღვროს მათი წარმომშობი მიზეზები. საიდან მოდიან ისინი. რომანის სუსტი მხარეები, რომლებიც გაანპირობებულია პროზის ახალი ხარისხის შექმნის პროცესის სიძნელეებით, არ შეიძლება კრიზისულ სიტუაციას მიეწეროს. ცხადია საქმე სრულეებითაც არ არის იმაში, თუ რას შევარქმევთ ამა თუ იმ მოვლენას. მთავარია ამ მოვლენის არსი. სულ სხვა ამბავია, როცა რომანის სუსტი მხარეები მწერლის სტილის კრიზისული მოვლენებითა გაანპირობებული და სრულეებით სხვაგვარად უნდა შევხედოთ მას, როცა იგი გამოვლინდა როგორც შემოქმედების ახალი პორიზონტების და სიღრმეების დაძლევის სიძნელეები. მე მხოლოდ მინდა აღვნიშნო და ჩემი დადებითი პოზიცია დავადასტურო მწერლის სინამდვილესთან დამოკიდებულების, ცხოვრების სიღრმეებში შექერის, პრობლემურობისაკენ მიდრეკილების და მასშტაბურობის იმ ტენდენციებისადმი, რაც ნოდარ დუმბაძის ორ რომანში — „ნუ გეშინია, დედა“ და „თეთრ ბაირაღებში“ გამოქლავნდა. აქ გასაგებები უნდა იყოს, რომ ამ რომანებს მე არ ვუდარებ მის პირველ მიკრორომანს, როგორც მხატვრულ ღირებულებას.

არაფერი მაქვს საწინააღმდეგო, რომ ნ. დუმბაძის ინდივიდუალური სტილი (აქ კიდევ უფრო ვაკონკრეტებ სტილის ცნებას: საერთოდ კი ცნობილია სტილის ტიპოლოგიურობა) შეიძლება, მართლაც, ზოგ შემთხვევაში, ვერ შეეთვისოს მასალას და მართლაც წარმოიშვას წინააღმდეგობა მათ შორის, მაგრამ, ვფიქრობ, ლ. ანინსკი საკითხს აშუქებს არასწორი მიმართულებით, არა იმ მხრიდან, საიდანაც საჭიროა. ის წერს: „სერიოზულია ყოველივე ეს საზღვარზე, ციხეში“ — მაგრამ მაშინ წარმოიქმნება ასეთი კითხვა: როგორ, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ არასერიოზულია? შეიძლება კაცმა იფიქროს, „მე ვხედავ მზეს“ აგრეთვე არასერიოზულ ამბებს ეხება. ეს არ არის ეშმაკური და ხრიკიანი კითხვა. აქ პასუხი ერთია — „ბებია“ ძალიან სერიოზულ საგნებს ასახავს. აი, აქ კი წამო-

იჭრება დისკუტისიული კითხვა: ეს როგორ, ერთ რომანში სერიოზული შესატყვისება მწერლის გარკვეულ სტილს, მეორეში კი რომელსაც ასევე სერიოზული გაუხდია ასახვის საგნად, წინააღმდეგობას ამჟღავნებს?

ვფიქრობ, აქ კანონიერი იქნებოდა გველაპარაკა სტილის შესატყვისობაზე თვითეულ ცალკე აღებულ სიტუაციაში. სტილის სრული შესატყვისობის მაგალითები შეგვეძლო მრავლად მოგვეპოვებინა ნ. დუმბაძის ყოველ რომანში, აგრეთვე საწინააღმდეგო შემთხვევებიც მოიპოვება, როგორც აღრინდელ, ისე შემდეგი პერიოდის რომანებში და აქ ინდივიდუალური სტილის კრიზისი არ არის ამინდის შემქმნელი. აქ ვრცლად რომ არ ვილაპარაკოთ ამაზე, შეიძლებოდა მოგვეგონებინა თუნდაც ერთი დეტალი, დიდმნიშვნელოვანი, რომელიც ლ. ანინსკის მოჰყავს თავის წერილში სხვა მიზნით, ეს არის ბებიას სიკვდილის სცენა. აქ, სიცილზე რომ არაფერი ვთქვათ, იუმორის აჩრდილიც კი არ ჩანს არსად. არის საგნები, რომლებზედაც წარმოუდგენელია სიცილი, როგორი ინდივიდუალური სტილისაც არ უნდა იყოს მწერალი, ანდა, თუ უფრო ზუსტად ვიტყვით, მათი ასახვა შეუძლებელია სიცილით, იუმორის ოდნავი გამოკრთომითაც კი. და ასეთი შეიძლება ყოველ ნაწარმოებში აღმოჩნდეს. ჩვენ, კრიტიკოსებს, მკითხველებს გვაქვს სრული უფლება ვიმსჯელოთ სტილის შესატყვისობაზე ასახვის ობიექტთან. და ლ. ანინსკი სავსებით სწორად შენიშნავს, რომ „მოქალაქე სოსელიას“ სიკვდილი აგრეთვე არ შეიძლება სიცილის საგანი იყოს. მაგრამ კრიტიკოსი ამ მართებულ შენიშვნებზე დაყრდნობით (კიდევ: ჰიჭიკო გოგოლის გვარის გათამაშება), ვფიქრობ, აკეთებს შორს მიმავალ დასკვნებს, რომლებიც უკვე აღარ ასახავენ ჭეშმარიტებას. პირველ რიგში აქ ის შენიშვნა უნდა გაკეთდეს, რომ სიცილი და იუმორი არავითარ შემთხვევაში არ გამოხატავს არასერიოზულ დამოკიდებულებას პრობლემებისადმი, რომლებიც „მთელი საზოგადოების ზნეობრივ სიჯანსაღეს“ ეხებიან (ამიტომაც ვფიქრობ, ციტატა ნ. დუმბაძის სტატიიდან „კომსომოლსკაია პრავდაში“ ლ. ანინსკის არ ეხმარება როგორც არგუმენტი, კიდევ მეტიც, ის საბაბსაც არ წარმოადგენს), მაგრამ ეს სხვათაშორის, მთავარი სხვაა.

იმ საბაბით, რომ „სერიოზულ“ ცხოვრებისეულ პრობლემებს „არ შესატყვისება“ მხიარული იუმორისტული სტილი, ლ. ანინსკი

თავს ნებას აძლევს, რჩევა მისცეს მწერალს, გამოიცვალოს... სტილიც და თემატიკაც. როცა სავსებით ლოგიკური იქნებოდა სტილის და თემატიკის შესატყვისობის მოთხოვნა. ამ შემთხვევაში ნაკლებად უნდა ჩარეულიყო და შეხებოდა მწერლის ინტერესების სფეროს. იმ დროს გამოქვეყნებული ახალი მოთხრობები, რომლებიც მართლაც განიჩიოდა რომანებისაგან პრობლემატიკით და გამომსახველობითი ფორმით, დიახაც წარმოადგენდა უეჭველ მხატვრულ ღირებულებას, მაგრამ, ვფიქრობ, მხოლოდ ამ ფარგლით არ შეიძლება შემოისაზღვროს მწერლის ინტერესები, არც პრობლემატიკის, არც ჟანრის თვალსაზრისით. ცხადია, აქ არ დაგვიკრძება იმის საგანგებო განმარტება, რომ ნაწარმოების მოცულობა სრულიადაც არ განსაზღვრავს არც თემატიკის მნიშვნელობას და არც ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას. მაგრამ აქ არავითარ საიდუმლოებას არ აღმოვაჩინებ, თუ გავიმეორებთ ცნობილ ჭეშმარიტებას, რომ რომანს, როგორც ჟანრს, მოთხრობასთან შედარებით გაცილებით ფართო შესაძლებლობები აქვს ცხოვრების პრობლემების დიდი მასშტაბებით გამოხატვისათვის. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ლ. ანინსკის სტატიაში გამოსკვივოდა, რბილად რომ ვთქვათ, „არაკეთილგანწყობილება“, „К охвату жизни, к разработке тем“. კიდევ მეტიც, კრიტიკოსის მსჯელობიდან ის დასკვნა უნდა გავაკეთოთ, რომ მისი აღმოჩენილი სტილური შეუთავსებლობა რომანებში „ნუ გეშინია, დედა“ და „თეთრი ბაირალეები“ ასახულ მასალასთან გამომდინარეობს არა იმისაგან, რომანები მხატვრულად სრულყოფილია თუ არა, არამედ მწერლის მიერ სინამდვილესთან დამოკიდებულების ახალი პრინციპების განხორციელების ცდის გამო. პრინციპების ეს ცვლა ლაკონიურად გამოხატა კრიტიკოსმა: **Исповедальность кончилась. Началась обработка темы**“. და სწორედ აქ ახალი პრინციპების გამოყენების გამო, ლ. ანინსკის აზრით, ნ. დუმბაძემ მარცხს განიცდის და ეს კრიზისთანაა დაკავშირებული. რამდენადაც ამ „კრიზისის“ არსი ლ. ანინსკის წერილში არც ისე ცხადადაა წარმოდგენილი, მოგვიხდება მივყვეთ იმ გზას, რომელსაც მიჰყვება კრიტიკოსის მსჯელობა.

„სამი რომანი! ნ. დუმბაძემ ამოწურა ბავშვობისა და ჭაბუკობის სულიერი გამოცდილება. ის ამაში, ცხადია, ტიპური სამოცი-

¹ იგულისხმება: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, და „მზიანი ღამე“.

ნელია, თავისი ბედის აღმსარებელი: მოგაგონებთ, რომ მწერლებმა, რომლებმაც ქართულ (და არამართო ქართულ) პროზაში შეადგინეს ეს „ახალი ტალღა“, უარი თქვეს თემის „დამუშავების“ პრინციპებზე („отказались от принципа разработки темы“) და წინ წამოსწიეს შინაგანი ორგანულობის („внутренней органичности“) პრინციპი, მხოლოდ პირადი უშუალო გამოცდილება, მხოლოდ ის, რაც თითონ გამოსცადა, მხოლოდ ის, რამაც შენ „მეში“ გაიარა. რუსეთში ასეთ აღსარებებს წერდნენ ვ. აქსიონოვი, ე. სტავსკი, ლატვიამი — ო. ვაციეტისი, ესტონეთში — მ. უნტი... მაგრამ სამოციანი წლების დასასრულს ეს აღმსარებლობა ამოიწურა ჩვენი ლიტერატურის ყოველ მხარეს. „სულის პორტრეტიდან“, „ადამიანთა მოდგმის წარმომადგენლის“ მიკროგამოკველევიდან სიმძიმის ცენტრმა დაიწყო გადანაცვლება ობიექტური რეალობის მხარეს, ადამიანის მოდგმის სოციალურ-ფსიქოლოგიური განსაზღვრულობისაკენ. სამოციანი წლების აღმსარებლობითი პროზისათვის ამ საკითხის რეალიზაცია ხდებოდა ასეთი ფორმით: აიტანს კი იდეალისტი და მეოცნებე მისი ილუზიებისაგან გვარიანად დაშორებულ მკაცრ სინამდვილესთან შეჯახებას?

ნოდარ დუმბაძემ პრობლემა ჩამოაყალიბა მისთვის ჩვეული იუმორისტული მანერით: „მრავალი განსაცდელი მოუმზადა ღმერთმა კაცს, ჩემო ძვირფასო ავთანდილ, — დაიწყო ბიძია ვანიჩკამ, — ჩემთვის ცნობილია ორი მათგანი: არმია და ციხე“.

ამ ორი პუნქტის მიხედვით გადაწყვიტა ნოდარ დუმბაძემ გამოეცადა თავისი გმირი ორ თავის ახალ რომანში, ერთი მათგანია „ნუ გეშინია, დედა“, — არმიანზე — დაიბეჭდა სამოცდაათიანი წლის ზღვარზე, მეორე — „თეთრი ბაირალები“ — ციხეზე — 1973 წელს. „აღმსარებლობა“ დამთავრდა. დაიწყო „თემის დამუშავება“.

რომანში „ნუ გეშინია, დედა!“ ეს ახალი პრინციპი სიუჟეტურადაა დემონსტრირებული...¹

ახლა როგორ გავიგოთ, რეალური ცხოვრების ბაზაზე გაფართოებული თემატიკის „დამუშავებას“ მიმართა მწერალმა კრიზისის გამო, თუ კრიზისმა თავი იჩინა ხელოვანისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების „ახალი პრინციპების“ რეალიზაციის შედეგად?

¹ „ღრუება ნაროდოვ“, 1975, № 9, გვ. 254.

როგორც არ უნდა იყოს ეს, ლ. ანინსკი აღნიშნავს მწერლის მარცხს „თემის დამუშავების“ გზაზე.

ცხადია, მე სრულიადაც არ მაინტერესებს ვეძებო ლ. ანინსკის წერილში წინააღმდეგობანი და შეუსატყვისობა. უნდა აღინიშნოს მხოლოდ, თუ როგორ მოუბოდიშებლად აძლევდა რეკომენდაციებს კრიტიკა იმ პერიოდში და უმართებულოდ ერეოდა მწერლობის საქმეებში, როცა საქმე ეხებოდა ლიტერატურული პროცესის განვითარების ძირეულ პრობლემებს. რა მაქვს მხედველობაში?

ამის გამო ოდნავ ვრცლად უნდა შევჩერდე „თემის დამუშავების“ ცნებაზე. ანდა, უფრო სწორად, ვცადო გავერკვეთ, რა შინაარსს დებდნენ ლ. ანინსკი და ზოგი სხვა კრიტიკოსი ამ ცნებაში.

ამ მიმართებით უფრო ზუსტ განმარტებას იძლევა ქართველი კრიტიკოსი გურამ ასათიანი. „ლირიკა არასდროს არ ყოფილა უცხო ქართული პროზისათვის, მაგრამ სამოციან წლებში მან შეასრულა იმ დროისათვის დიდად ნიშანდობლივი მისია. მან მოსპო ის თავისებური ბარიერი, რომელიც ამ დრომდე ძალიან ხშირად შეინიშნებოდა მწერალსა და მასალას შორის — როდესაც მწერალი „ამუშავებდა“ გარკვეულ თემას (ისე, როგორც მავანი მოქალაქე ამუშავებს მისთვის ქალაქგარეთ გამოყოფილ მიწის ნაკვეთს, ან აბიტურიენტი სარეფერატო მოცემულობას), როდესაც მწერლის მიერ არჩეული „თემატიკა“ არ იყო ამავე დროს მისი ცხოვრების, მისი ძირითადი სულიერი გამოცდილების მთავარი შედეგი, როცა მისი დამოკიდებულება მასალისადმი გარკვეული თვალსაზრისით ემყარებოდა a priori-ს პრინციპს.

ასეთ მიდგომას (რომელიც ადრე ტენდენციის სახით შეინიშნებოდა) — 60-იან წლებში, გაცილებით უფრო აშკარად და მკვეთრად, ვიდრე ოდესმე, დაუპირისპირდა პრინციპი — a posteriori.

პირადი, უშუალო გამოცდილება — მხოლოდ ის, რაც შენ თითონ იცი, ის, რაც შენ იცი ყველაზე უკეთ, რაც საბოლოო ჯამში თითონ ხარ, აი, ამ ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი მცნება, მისი წარმმართველი მიდრეკილება.

ბევრმა იგრძნო: დრო არ არსებობს თავისთავად, არამედ ჩვენში. ამის გამო სურვილი — ფეხდაფეხ მიჰყვე შენს დროს, განუხორციელებელია ისტორიის ღირსშესანიშნავ მოვლენებზე უბრალო „გამომხატურების“ გზით. „ეპოქის მაჯისცემა“ — მხოლოდ ფიქ-

ციაა, მხოლოდ ბრტყელი სიტყვა, თუ ის ცოცხალი ადამიანების გულის ფეთქვას არ გამოხატავს“¹.

ცხადია, თემატიკა არ უნდა იყოს აპრიორული მოცემულობა, არამედ მწერლის სულიერი გამოცდილების შედეგი. ეს ჭეშმარიტებაა, რომელიც არ შეიძლება საკამათო იყოს. თუ მწერალსა და მასალას შორის ბარიერია, აქ ჭეშმარიტ მხატვრობაზე ლაპარაკიც არ შეიძლება. მწერალი არ უნდა ამუშავებდეს თემატიკას როგორც მიწის ნაკვეთს და სარეფერატო მოცემულობას და სწორედ აქ არის პრობლემის კვანძი. თემატიკა უნდა გახდეს მწერლის პიროვნების სულიერი სამყაროს ნაწილი. ისტორიული „ღირსშესანიშნავი მოვლენები“ მწერლისგან მოითხოვენ არამხოლოდ „უბრალო გამოხმაურებას“, არამედ მის სულიერ მონაწილეობას, ცხოველ დაინტერესებას. თუ ეს მოვლენები არ არიან მწერლისათვის ორგანულნი, „უბრალო გამოხმაურების“ ცდა, არათუ როგორც შემოქმედს, ადამიანსაც, მოქალაქესაც მოაქცევს საკუთარი ფიქრების და ტკივილების არეში, მით უმეტეს, როცა „გამოხმაურება“ მოვლენობის მოხდის საქმელაა გადაქცეული და შინაგანი მოთხოვნილება არ არის.

თუ მწერალსა და სინამდვილეს, „მასალას“ შორის ჭეშმარიტი ურთიერთმიმართება დაირღვა, კრიტიკა უნდა იბრძოდეს მისი აღდგენისათვის. მე მგონია, რომ სრულიადაც არ არის საკმარისი მხატვრულ ნაწარმოებში, განსაკუთრებით კი პროზაში, რომანში „გამოხატო ის, რაც საბოლოო ჯამში შენ თითონ ხარ“, რეალისტური ხელოვნება არ შეიძლება ამით დაკმაყოფილდეს.

ლირიკულმა პროზამ მოსპო ბარიერი, რომელიც ხშირად შეინიშნებოდა მწერალსა და მასალას შორის, წერს გ. ასათიანი. ასეთი ბარიერის მოსპობა, თუკი ისინი მართლა არსებობდნენ, მისასალმებელია, მაგრამ როგორ მოხდა ეს, რა გზით? „მასალა“, რომელიც ბარიერს იქით იყო, გახდა ორგანული მწერლისათვის, გახდა მისი სულიერი გამოცდილება, მისი სისხლხორცეული საქმე? თურმე არაფერი ამდაგვარი არ მომხდარა. თუ კრიტიკოსის ლოგიკას გავყევებით, ლირიკულმა პროზამ მიმართა შემოქმედის მზერა საკუთარი სულის შიგნით, უბრალოდ უარი თქვა ყოველივე იმაზე, რაც

¹ „ლიტერატურული საქართველო“, 1973, № 17; აგრეთვე Г. Асатиани, «Вспоминная шестидесятые, взгляды в семидесятые», „ღრუება ნაროდო“, 1974, № 2.

ახალგაზრდა ავტორის გამოცდილების იქით არსებობს. გამოცდილება კი ძალიან განსაზღვრული იყო: უნივერსიტეტი და მწერალთა კავშირი!

„ახალ პროზას“ უეჭველად ჰქონდა გარკვეული მიღწევები, რომლებიც დიჩ და მიუდგომელ დაფასებას მოითხოვდა და მოითხოვს, ხოლო ნაკლოვანებები პიედესტალზე ატანას კი არა, დაძლევის საჭიროებდა. შიგნით მიმართული მზერით ლიტერატურა შორს ვერ წავა. ის უნდა ეცადოს, გააფართოვოს თავისი მხედველობის არე და, რამდენადაც შეუძლია, ღრმად შეიცნოს ჩვენი სინამდვილე, გარემომცველი ცხოვრების ფართო სფეროებში ღრმად შეჭრა მისი შინაგანი მოთხოვნილება უნდა იყოს.

ცნება „დამუშავება“, ამ კონტექსტში, უკვე თავისთავში ატარებს როგორღაც არაკეთილგანწყობას ლიტერატურის თემატიკური და პრობლემატიკური თვალსაწიერის გაფართოებისადმი, ცხოვრების სხვადასხვა სფეროების ფართო და ღრმა შეცნობისადმი. ცხადია, თუ ჩვენ ამ ცნებას შევცვლით სხვა სიტყვებით — „შესწავლა“, „შეცნობა“ — ამით არაფერი შეიცვლება იმ მწერლებისათვის, რომლებიც მართლაც ამუშავებენ თემას უსულგულოდ და შთაგონებული მოთხრობებისა და რომანების ნაცვლად ხელოსნობის კვალით აღნიშნულ ნაწარმოებებს გვაწვდიან. ეს ერთი ამბავია, მაგრამ ახლა წარმოვიდგინოთ მწერალი, რომელსაც გულწრფელად სურს ჩაწვდეს ცხოვრების იმ სფეროებს, რომლებიც არ წარმოადგენენ „მისი ბავშვობის და ჰაბტუკობის სულიერ გამოცდილებას“, მას გულწრფელად უნდა ამოიცნოს მუშათა და გლეხთა ცხოვრების არსი, მისი ავი და კარგი, მისი პრობლემები, ან არმიის ადამიანების რთული ცხოვრება. მაშინ ამ მწერლის მიმართ როგორ უნდა გამოვიყენოთ ეს საწყენი სიტყვა — „დამუშავება“? და ნამდვილად ასახავს ეს სიტყვა მაშინ საქმის არსს?

ჩვენი მწერლობის კადრები ივსება ჩვენი მრავალწახანაგოვანი ცხოვრების წარმომადგენლებით. მაგრამ ხომ სადავო არ არის, რომ მუშებიდან და გლეხებიდან გაცილებით ნაკლებად მოდიან მწერლობაში — ასედაც რომ არ იყოს საქმე, მხოლოდ ამ მწერლებს უნდა ევალუბოდეთ ჩვენი საზოგადოების ორი მთავარი კლასის ცხოვრების ასახვა? ამის მოტივად გამოვიყენოთ ის, რომ მათი ცხოვრების გამოცდილება ახლოა თემატიკასთან, და ამავე დროს სხვა მწერლებს რაღაც ბარიერებზე ველაპარაკოთ?“.

ცხადია, თუ ყველაფერს შევხედავთ „ადამიანთა მოდგმის წარმომადგენლის“ გამოხატვის პოზიციიდან, ეს, შეიძლება, არც კი გვეჩვენოს ღირსეულ საქმედ. მაგრამ რეალისტურ ხელოვნებას არ შეუძლია მოაშოროს ადამიანი თავის საქმეს, თავის კონკრეტულ მოქმედებას, თავის კონკრეტულ ისტორიულ არსს, ე. ი. არ შეუძლია და არც უნდა თქვას უარი ისტორიზმის პრინციპებზე, წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე, განვითარების პერსპექტივაზე. მისთვის სულერთი არ არის, მისი პერსონაჟი „ეს ტიპია“ თუ არქეტიპი. და კიდევ, რეალისტური ხელოვნება — ეს ასახვაა და გამოხატვა არა მხოლოდ იმის, რაც უკვე მოცემულია სუბიექტში — მწერალში, არამედ ახალი სახეების, ახალი ტიპების განუწყვეტელი ძიება. ძიების მომენტი ერთი უმთავრესი მომენტია რეალისტურის ლიტერატურის განვითარებაში.

ამის გამო თვითგამოხატვა, მე ვფიქრობ, ვერ დააკმაყოფილებს საესეებით ჩვენს წარმოდგენებს ლიტერატურის არსზე და ჩვენ მოთხოვნებს მის მიმართ. დაკმაყოფილება თვითგამოხატვით, ვფიქრობ, დაკავშირებულია ძალიან დიდ წარმოდგენებზე თავის თავზე და ფიქრებთან იმის შესახებ, რომ „დრო არ არსებობს თავისთავად, არამედ მხოლოდ ჩვენში“.

მწერალი არ უნდა ფიქრობდეს, რომ, თუ იგი ყურადღებით მოეკიდება მისგან დამოუკიდებელ ცხოვრებას და გმირებს, ამით თვითონ ჩრდილში რჩებოდეს. ის ყოველთვის ასახავს თავისთავს, მაშინაც, როცა სხვებს აქცევს თავისი ნაწარმოების ცენტრში. მხატვრული სახე ხომ მხოლოდ ობიექტს არ ასახავს. იგი სუბიექტის, მწერლის ასახვაა. მხატვრულ სახეში, ასევე ხელოვნების საგანში, ობიექტისა და სუბიექტის რთული შენადნობია. მაგრამ ზღვარგადასული ინტროსპექცია, როგორც პოეზიაში, ისე პროზაში, თანდათანობით აძევებს მწერლისაგან დამოუკიდებელ ობიექტს ხელოვნების საგნიდან და ბოლოს რჩება ჰიპერტროფირებული ყოვლისმომცველი სუბიექტი, რომელიც თავად იქცევა გამოსახვის ობიექტად. ობიექტის გამოსახვის ადგილს იკავებს მედიტაცია, რომელიც არსებითად გვევლინება მწერლის პიროვნების ასახვად, რადგან რეფლექსიები გვიჩვენებენ პირველ რიგში სუბიექტს — „როგორ აზროვნებს ის“, მაგრამ ამ დროს ცუდად ჩანს, ან სრულებითაც არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, „როგორ მოძრაობს მატერია“.

ობიექტი თანდათანობით იმალება ჰორიზონტს იქით, ლიტერა-

ტურა უმეტეს წილად ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის საქმეს მიჰყოფს ხელს თანდათანობით, სულ უფრო და უფრო ივიწყებს თავის სპეციფიკას — მხატვრულ სახეებში გამოხატვას. ლიტერატურა წყდება გარემოს, ვიწროვდება მისი ხედვის არე, ინტერესების წრე. როგორია შედეგი? ვილაპარაკოთ მხოლოდ ქართულ ლიტერატურაზე. ნაწარმოებები მუშათა კლასზე და კოლმეურნე გლეხობაზე იშვიათობა ხდება. ეს, ალბათ, არ შეიძლება ნორმალურ მდგომარეობად ჩიითვალოს. და აქ მართებული არ არის „ბარიერებზე“ და „თემის დამუშავებაზე“ შევაჩეროთ ყურადღება. აქ სწორედ საჭირო იყო მოწოდება მწერლობისადმი, უარი ეთქვათ თავისთავით შემოფარგვლაზე და გაეფართოებინათ თავიანთი ნაწარმოებების თემატიკა.

როგორია „თემის დამუშავების“ ხასიათი რომანში „ნუ გეშინია, დედა!“? მართლაც, ნ. დუმბაძე აშკარად მიმართავს ხერხის ბელეტრიზირებას, როცა რომანის ფაბულასა და სიუჟეტში შეაქვს მწერლის ჩასვლის პერიპეტეიები სასაზღვრო რაზმში (რასაც სინამდვილეშიც ჰქონდა ადგილი). მაგრამ აქ უთუოდ უნდა ითქვას, რომ რომანი არ არის „არმიანზე“. ან „სასაზღვრო რაზმის ცხოვრებაზე“, როგორც ლ. ანინსკი წერს. ნაწარმოებში განხორციელებულია უაღრესად ჰრელი ფაბულური მასალის იშვიათი იდეურ-თემატური ერთიანობა, რამდენიმე თვის კალენდარული ჩარჩო თავისთავში იტევს რომანული დროის ნახევარ საუკუნეზე მეტს — ავთანდილის ბაბუას — ისიდორეს — აქტიური რევოლუციური ქმედებით და თვით ავთანდილის შეტაკებებით იდეურ მოწინააღმდეგეებთან. რომანში ყოველივე უფრო ღრმადაა გააზრებული, ვიდრე სასაზღვრო რაზმის ცხოვრების ემპირიული აღწერა. სასაზღვრო და იდეოლოგიური პარალელები რომანში სრულიადაც არ არის შემთხვევითი. რომანი „საზღვარზეა“, სახელმწიფო საზღვარზე, ტერიტორიულ გასაყარზე და საზღვარზე ადამიანთა გულებში. აი, რატომ არის, რომ ძმაცაცები დადუნას ლიტერატურული სალონიდან მე წარმომიდგებიან არა უბრალოდ „პიკონებად“, არამედ იდეურ მოწინააღმდეგეებად, რომელთა წინააღმდეგაც იბრძვის, და არ შეიძლება არ იბრძოდეს, ავთანდილი. ამიტომაც შეუძლებელია ლ. ანინსკის აზრის გაზიარება, როცა ის წერს: „არ ვიცი, ეს ნამდვილად კეთილი კაცია ახვეული თვალებით, თუ გადაჭარბებულად მახვილად მხედველი სიმართლის მოყვარული, წინასწარ დააწმუნებული საკუთარ უსუსურობაში და აუცილებელი დამცირების უყოყმანოდ ამტანი“.

არავითარი დამცილება აქ არ შეიძლება დავინახოთ, მწვავე შექიდეზაში მიღებული ჭრილობა ვერავითარ შემთხვევაში ვერ დამცილებს კაცს, თუ ის სიმართლისათვის იბრძოდა. მერე რა, თუ ძალა ამჯერად მოწინააღმდეგის მხარეზე აღმოჩნდა? ეს სავესებით მოსალოდნელია ცხოვრებაში. და კიდევ, არ შეიძლება ჩხუბში საგულდაგულოდ დაჟეჟილმა ავთანდილმა მკითხველი ერთ პარალელთან არ მიიყვანოს ამავე რომანიდან, როცა თანასოფლელები ტყვიებით დაცხრილულ ისიდორეს — ავთანდილის ბაბუას პოულობენ; ბრძოლებში ასეც ხდება. ძალები შენს სასარგებლოდ არ განლაგდებიან. მაგრამ ნამდვილი მებრძოლი უკან ვერ დაიხვეს, ეს მის მორალურ განადგურებას უდრის.

არც გურამ ასათიანს აკმაყოფილებს ავთანდილი: „ავთო ჭაყელი ჭერ კიდევ კარგად ვერ ერკვევა, რა ხდება მის ირგვლივ. ყოველთვის ვერ არჩევს ცუდს კარგისაგან, მტერს მეგობრისაგან.“¹

„ნუ გეშინია დედას“ მთავარმა გმირმა კიდევ ბევრი რამ უნდა ისწავლოს, შეითვისოს ცხოვრების საკუთარი გამოცდილებით. ავთანდილი დარჩა კეთილ, ფაქიზ, თუ გნებავთ: „Хрупким ранимым мальчиком, который слишком часто действует невпопад“, მაგრამ ყველა წინამორბედთან — ზურიკელასთან, სოსოიასთან, თეიმურაზთან შედარებით ბევრად გაიზარდა როგორც ადამიანი. ის სწორედ კარგად არჩევს ავსა და კარგს და მტერს შინაგანი არსით გრძნობს. ამ მიმართულებით მწერალმა კარგად შეიგრძნო და მოიზარა თავისი რომანის ჭაბუკი გმირი და როცა მას სჭირდება გაისიგარძეგანოს ამ პერსონაჟის ცხოვრების კიდევ ერთი მხარე, კერძოდ, მისი სამსახური არმიაში, მას, ბუნებრივია, აქვს სრული უფლება „დაამუშავოს თემა“. მხოლოდ აქ რაც შეიძლება ზუსტი გამოთქმები უნდა ვიხმაროთ.

როგორც უკვე ვთქვით, სასაზღვრო რაზმის ცხოვრება არ არის ამ რომანის „თემა“, არამედ მისი ერთი ფაბულურ-სიუჟეტური განშტოება. აქ არ „მუშავდება“ თემა, არამედ მწერალი ისწავლობს მესაზღვრეთა ცხოვრებას, სადაც უკვე მოუხდა ცხოვრება, ან მომავალში მოუწევს ყოფნა მის ახალგაზრდა გმირს. ეს პერსონაჟი, განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ, ავტორზე ბევრად ახალგაზრდაა. მისი ცხოვრება არ შეიძლება დაემთხვეს ავტორის პირად გამოცდილ-

¹ „დრეზა ნაროდო“, 1974, № 2.

ბას და ამიტომ მწერალმა რომ საგანგებოდ შეისწავლოს, ან როგორც ჩვენი კრიტიკოსები თავისებურად გამოთქვამენ, „დაამუშავოს“ თემა, ამაში ცუდი არაფერი უნდა იყოს, თუ მწერლობას სურს, არ შემოიფარგლოს თავისი თავით.

მწერლობა ინდივიდუალური საქმეა. არ შეიძლება ყველა გზა ყველასათვის კარგი და მისაღები იყოს. აქ ყველა მწერალი თავისი ინდივიდუალური, ორიგინალური გზით უნდა წავიდეს.

მაგრამ საერთოდ მწერლობისათვის აუცილებელია „სამხედრო თემის“, თანამედროვე მუშისა და გლეხის, კოლმეურნის ასახვა. თუ ამ მოთხოვნის წაყენება არ შეიძლება ყველა ცალკეული მწერლისათვის თანაბრად, საერთოდ მწერლობისათვის ეს წმიდათაწმიდა მოვალეობა, ეპოქის გამოხატვის შეუცვლელი ფორმაა. „ახალ პროზას“ კი ამ მხრივ არაფერი აქვს დასატრიაბებელი. ქართული პროზის სერიოზული ნაკლოვანება ამ მხრით სამოცდაათიან წლებშიც და დღესაც ძალაში რჩება.

ამ ფონზე თვითგამოხატვის დაძლევის და ცხოვრების პრობლემებთან ახლო მისვლის, თემატიკის გაფართოების და ნაწარმოებში მრავალფეროვან პერსონაჟთა შემოყვანის ყოველგვარ ცდას კრიტიკა კი არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს, არამედ მხარს უნდა უჭერდეს და ამ მიმართულებით მოუწოდებდეს მწერლობას.

ცხადია, ამას არაფერი აქვს საერთო მოთხოვნელობის დაქვეითებასთან ნაწარმოების, როგორც მხატვრული ღირებულების, შეფასებისას. ამ თვალსაზრისით ლ. ანინსკის მიერ გაკეთებული შენიშვნები „ნუ გეშინია, დედას“ მიმართ ბევრ შემთხვევაში მართებულია. დათვის გამოჩენის ეპიზოდი ნაწარმოებში, მაგალითად, სრულიადაც არ უწყობს ხელს საზღვარზე დაძაბულობის გადმოცემას, სრულიად პირიქით, უკურნაქციას იწვევს.

მაგრამ არ არის გასაზიარებელი ლ. ანინსკის შენიშვნა სხვა შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება საზღვარზე ბიჭის დაჭერას: „აკანკალებული ბიჭის, ოდესელის, რომელსაც თურქეთში გაქცევა უნდა იმიტომ, რომ „მშობლებს მისი არ ესმით“. ამასაც კრიტიკოსი ტყუილ გასროლას ადარებს: „Ощущение такое, что бьешь и попадаешь в пустоту“.

ცნობილია, რომ დეტალის შეფასება მხატვრულ ნაწარმოებში მხოლოდ მთელთან შეფარდებით შეიძლება. ეს ეპიზოდიც პირდაპირ

თემატურ კავშირშია დადუნას ლიტერატურულ სალონთან და მთლიანად რომანის იდეურ არსთან.

ლ. ანინსკი მიუთითებს ავტორს სტილისტურ შეუთავსებლობა-თა გამო, რომელთაც, ცხადია, არსებით ესთეტიკურ პრობლემასთან აქვს კავშირი. ამ მხრით, ჩემის აზრით, უნაკლო არ გამოდგა ბრწყინვალე ჩართული ნოველაც ავთანდილის ბაბუა ისიდორეზე, როცა თანასოფლელები უადგილოდ ხუმრობენ დაცხრილული წითელი პარტიზანის გამო. ეს ხუმრობა სრულიადაც არ გამომდინარეობს სიტუაციიდან და ავტორის ინიციატივითაა შეტანილი, ისე, სიცი-ლის გულისათვის.

სტილისტურ უზუსტობაზე მიუთითებს ლ. ანინსკი „თეთრ ბაი-რალებშიც“. აქაც უნდა დავეთანხმოთ კრიტიკოსს, მეგრელი ჭიჭიკო გოგოლის ეპიზოდის გათამაშება არ არის მოკლებული კეთილ იუ-მორს, მაგრამ ის არ „მუშაობს“ რომანის იდეურ-თემატურ მიმარ-თებაზე. მწერალმა უნდა იპოვოს ძალა ასეთი, თუნდაც ცხოვრება-ში ნაპოვნი მზამზარეული დეტალის უკუგდებისათვის. რაც შეეხე-ბა „მოქალაქე სოსელიას“ სიკვდილის ცნობის გადმოცემის ფორმას, ის მკითხველის აშკარა უკმაყოფილებას იწვევს. ასეთი დეტალების პოვნა კვლავაც შეიძლება „თეთრ ბაირალებში“. მაგრამ, ვფიქრობ, მათში არ უნდა ვეძებოთ რომანის ნაკლოვანებების მთავარი მიზეზი.

ცნობილია, რომ იუმორი არ უნდა წარმოიქმნებოდეს მხოლოდ მწერლის ტალანტის თავისებურების საფუძველზე, აქ უმნიშვნელო როდია თვით ასახვის საგნის ხასიათი. მაგრამ უთუოდ არასწორია აზრი, თითქოს სერიოზულზე არ შეიძლებოდეს იუმორით ლაპარა-კი, ხანდახან სიცილიც. აქ, ვფიქრობ, მიზეზები უფრო ღრმაა.

უეჭველი იყო, რომ, თავის დროზე, ორი რომანით „ნუ გეწინია, დედა“ და „თეთრი ბაირალები“ პერსონაჟების თვალსაწიერი უეჭვე-ლად გააფართოვა მწერალმა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მწერალი უფრო აფართოებს თავისი ძიების სფეროებს ცხოვრების განვითა-რებაში. ერთ შემთხვევაში მას „დაეხმარება უხვირო შემთხვევა“, მეორეში, ის, როგორც შემოქმედი, წინასწარგანზრახვით მიდის საცხოვრებლად იმ ხალხთან, რომელთა ცხოვრების ასახვაც მან ჩაი-ფიქრა რომანში. ყველაფერი იმაზე იყო დამოკიდებული, როგორ აისახებოდა მხატვრულ ნაწარმოებში ეს ცხოვრებისეული „მასალა“, რომელიც მწერლის ცხოვრებისეული გამოცდილება გახდა უკვე და თანდათანობით გამოიკვეთა როგორც გარკვეული თემა. ცხადია, ორი-

ვე შემთხვევაში სხვადასხვაგვარად. პირველში — „ნუ გეშინია, დედა“ — ვფიქრობ, მწერალმა მიზანს მიაღწია. მეორეში — „თეთრი ბაირალები“ — ამოცანის გადაჭრა უფრო რთული აღმოჩნდა.

ინტერესმოკლებული არ არის ლ. ანინსკის აზრი ამ სირთულის მიზეზების გათვალისწინებაში. „გმირი სიკეთეს და სიყვარულს ქადაგებს. მთელ მსოფლიოზე მოფრიალე უზარმაზარი თეთრი ბაირალები ელანდება მას — „სიკეთის, გულმოწყალების და სიყვარულის სიმბოლო. მე, მკითხველი, თეთრ ბაირალში ვხედავ სავსებით სხვა სიმბოლიკას... იქნება, აქ იმალება რაღაც ფარული კანონზომიერება — კაპიტულაცია შედეგია ცდისა მოიცვა და ახსნა სამყარო... ომამდელი წლების მეოცნებე ბიჭის, ჭაბუკის ფსიქიკიდან და გამოცდილებიდან გამომდინარე. მითში ის თავისუფლად გრძნობდა თავს, ცხოვრებაში გაუჭირდა“.¹

თუ აქ ბევრ რაიმეში შეიძლება მართლაც დაეთანხმო კრიტიკოსს, კატეგორიულად მიუღებელია დასკვნა: „В мире ему было легко. В мире трудно“. სინამდვილე სწორედ საწინააღმდეგო სურათს იძლევა. სამწერლო გზის დასაწყისში ნ. ღუმბაძის რომანებს არავითარი საერთო არ ჰქონდათ მითთან. მისი გმირები, როგორც სავსებით მართებულად შენიშნავს ლ. ანინსკი ამავე წერილის სხვა ადგილას, «пишат земным здоровьем». მხოლოდ რომანში „ნუ გეშინია, დედა!“ დაისახა ზოგიერთი მითოლოგიური პარალელი. როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ, მათთან არავითარი მიმართება არ გააჩნდაო, აქ იგულისხმება არა მხოლოდ მითოლოგიური სახეების, მითოლოგემების ან სიუჟეტების გამოყენება, არამედ მითოლოგიური ცნობიერებაც.

„თეთრ ბაირალებში“ კი, ასეთი მიწიერი და „კონკრეტული“ მწერალიც კი, როგორც ნ. ღუმბაძეა, აჰყვა „მსოფლიო მიზიდულობას“ მითისაკენ. და ვფიქრობ, სწორედ აქ იმალება „თეთრი ბაირალების“ ნაკლოვანებათა თავიდათავი მიზეზი.

როცა მწერლებს თავიანთ ნაწარმოებებში მითოლოგიური სახეები და სიუჟეტები შეაქვთ, ისინი ცდილობენ, გააცოცხლონ როგორმე მკვდარი ფორმები, რომელთაც დროთა განმავლობაში დაკარგეს საკუთრივი შინაარსი, და როგორმე დაუკავშირონ ცხოვრებას, რაიმე მიმართებაში მოაქციონ თანამედროვეობასთან. „თეთრ ბა-

¹ „ღრუება ნაროდოვ“, 1975, №9, გვ. 256.

ირაღებში“ კი მითთან დამოკიდებულებამ თავისებური და უცნაური ხასიათი მიიღო. მწერალს „ხელთ ჰქონდა“ საკუთარი გამოცდილებით შეგარძნობილი ცხოვრებისეული მასალა და შეეცადა მის გადათარგმნას მითის ენაზე. „თარგმანი“ ბევრ შემთხვევაში ორგანული არ აღმოჩნდა დედნის ენასთან.

ციხის კამერა — „ნოეს კიდობანი“ დასახლებულია დღევანდელი ცოცხალი ადამიანებით, რომლებიც უნდა განისაჯონ (ამ შემთხვევაში არ ვეხებით სისხლის სამართლის კოდექსს) ჩვენი საზოგადოების ზნეობრივი კანონებით. მაგრამ მოსამართლის მზერა მიმართულია კამერაზე მსოფლიოზე აღმართული უზარმაზარი თეთრი ბაი-რაღების სიმძლიდან, იქიდან კი კამერის ბინადართა „ცოდებები“ იოტის ოდენად მოსჩანან. და მოსამართლის გული ჩვილი და ყოვლისმპატიებელი აღმოჩნდება (პატიმართა კლასიფიკაციას არ აქვს ამ შემთხვევაში პრინციპული მნიშვნელობა). საყოველთაო, კონკრეტულ-ისტორიულ შინაარსს მოკლებულ სიკეთეს არ შეუძლია საჭირო აქცენტები დაუსვას ჰუმანიზმის მიმართებებს და ასეთი ჰუმანიზმი აბსტრაქტული და ნაკლებად ქმედითი ხდება.

აქ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ საყოველთაო სიყვარული დამახასიათებელია ნ. დუმბაძის შემოქმედებისათვის პირველივე ნაწარმოებებიდანვე, მაგრამ აქ მითოლოგიებთან დაკავშირებით იგი განსაკუთრებულ ხასიათს იღებს. აღრინდელ რომანებში ეს სიყვარული ვრცელდებოდა უაღრესად ნაცნობ და ახლობელ ადამიანებზე, სწორედ ისინი იყვნენ მისი რომანების გმირები. ახლა კი, როცა ეს საყოველთაო სიყვარული „მსოფლიო მნიშვნელობას“ იძენს, აქ კი აღარ არიან მხოლოდ ახლობელი ადამიანები — ბებია, ილ.კო, ილარიონი და სხვები, არამედ ცხოვრება მთელი თავისი ავ-კარგით და აქ „მოსამართლის“ მნიშვნელობა, მისი მიუღღორობელი სამართალი უმაღლეს მნიშვნელობას იძენს. კიდევ უფრო ართულებენ საქმეს მითოლოგიური „საზომები“. ცხოვრებისეული მასალა წინააღმდეგობაში მოდის მითოლოგიურ ფორმებთან. უფრო ზუსტად, მითოლოგიურმა ფორმებმა ვერ აითვისა ცხოვრებისეული მასალა.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მე საერთოდ პირობითი ფორმების წინააღმდეგი ვიყო, კარგად ვიცი, რომ პირობითი ფორმები არც რეალისტური ხელოვნებისათვის არის უცხო. მაგრამ პირობითი ფორმები შეიცავენ ცხოვრებისაგან მოწყვეტის შესაძლებლობას.

რაც შეეხება მითებს, ისინი ჩვენი პირველი ნაბიჯებიდანვე შემოდიან ჩვენს ცნობიერებაში. იქნებ პირველივე ჩვენს მიერ გავო-

ნილი სინტაგმა „მზის ამოსვლა“ ყველაზე დიდი მითოლოგიური სახეა, რომელსაც დღესაც აღვიქვამთ, როგორც უეჭველ ცინცხალ სიმართლეს (შეიძლება ვიზუალური ეფექტის გამო), თუმცა მან დიდი ხანია დაკარგა საკუთრივი შინაარსი.

ეს, ცხადია, შესაბამისი გონებრივი ანალიზის გარეშე ხდებოდა. შემდგომში ჩვენ თანდათანობით ვითვისებდით დაგროვილ ცოდნას ამ სფეროშიც. მაგრამ როცა უკანასკნელ ორ ათეულ წლებში მსოფლიო ლიტერატურულ არენაზე გაძლიერდა მითით გატაცება, და ამ მოძრაობის ტალღებმა ჩვენამდე მოაღწია, აღმოვაჩინე, რომ ჩემი თეორიული ცოდნა ამ სფეროში, პატიოსნად რომ ვთქვა, დიდ შევსებას მოითხოვდა. მივმართე შუმერულ, ეგვიპტურ, ბერძნულ, ბიბლიურ მითოლოგიას, ნეომითოლოგიას, რომელიც მოდერნისტულ მიმდინარეობებში აღმოცენდა. წავიკითხე უამრავი წიგნი, მხატვრული და არამხატვრული, მეცნიერული და ფსევდომეცნიერული, სანამ არ წავაწყდი კ. იასპერსის ფრაზას: „აბსურდულისადმი რწმენის მზადყოფნა“ ყოველთვის ახასიათებს ხალხებს. ამიტომაც მითი დღეს არანაკლებ დამაჯერებელია, ვიდრე ათასწლეულების უკან“, ამტკიცებს ის¹. ამას გამაგრილებელი შხაპის მოქმედება ჰქონდა, თუ მითოლოგიის ადებტები ასე ლაპარაკობენ...

მე პირადად გაცილებით დიდი წარმოდგენისა ვიყავი მითზე, მითი — როგორც მეტაფორა თავიდანვე გასაგები და მისაღები იყო ჩემთვის. ცხადია, მეცადინეობა მითოლოგიის სფეროში უკვალოდ არ დაკარგულა, რაღაცაში უთუოდ გამოადგება კაცს. მაგრამ აი, საქმე! ხანდახან მითოლოგიური სურათები ამოტივტივდებიან მაშინაც, როცა სრულიადაც არ არის საჭირო და მაშინ სურვილი მიპყრობს „ფიზიკოსების და ლირიკოსების“ მანერით ვთქვა: „ხალხმა მიდიდებით ბოდვა დაიწყო“.

და მე ვფიქრობ, რომ ჩვენი მწერლები ზედმეტად გატაცებულნი არიან მითით, სადაც საჭიროა და სადაც არ არის საჭირო.

მითოლოგიური ცნობიერება ყოველსმომცველი, ყოველის გამჭოლი ერთიანობაა, ერთიანი შეხედულება სიცოცხლეზე და სამყაროზე, ისტორიული განვითარების თვალსაზრისის გარეშე. მისი კონცეფცია სამყაროსა და ცხოვრებაზე ერთიანია, სამუდამო და საბო-

¹ K. Iaspers und R. Bultmann, „Die Frage der Entmythologisierung“, München, 1957, s. 9.

ლოო — და სწორედ ამიტომ ჩვენთვის მიუღებელია. ეს კონცეფცია გამორიცხავს ისტორიას, განვითარებას და აქვს ერთი სიმართლე ყველა დროისათვის, ყველა საზოგადოებისათვის, უფრო სწორად თუ ვიტყვით, დრო აქ განუყოფელია. თუმცა აუცილებელია აღინიშნოს, რომ როგორც სპეციალისტები — მითოლოგები მიუთითებენ, ძველი მითები, საკუთარი აზრით, თუ მხედველობაში ვიჭონებთ, ერთ უმთავრეს მითოლოგემას — ქაოსიდან კოსმოსის შექმნას, ისტორიზმისაკენ იხრებიან. მაგრამ ამ პრინციპულ კარდინალურ საკითხში ძველი მითისაგან განსხვავდება „ნეომითოლოგია“, მოდერნისტული მიმართულებისათვის დამახასიათებელი ფილოსოფიით. მისი არსებითი ნიშნებია ლტოლვა „წრებრუნვისა“ და „მუდმივი დაბრუნებისაკენ“.

სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურა მითს შეიძლება იყენებდეს როგორც მეტაფორას.

მაგრამ მითი, როგორც მეტაფორა, ასევე ინარჩუნებს მითის ფორმას, ფორმა კი, ცნობილია, შინაარსიანია. ყოველ შემთხვევაში, მითი ან მითოლოგემები და მითიური სახეები ლიტერატურას აცილებენ სინამდვილეს, როგორც ხელოვნების საგანს, იშლება თანამედროვეობის ნიშნები, და პერსონაჟები თანამედროვეთა ტიპიური სახეების ნაცვლად წარმოგვიდგებიან, როგორც „ადამიანთა მოდემის წარმომადგენელი“, ზოგადი სახით.

მე კი ვფიქრობ, რომ რეალისტური ხელოვნების სისხლხორცეული საქმეა პირველ რიგში, ასახოს ის, თუ როგორ გამოიყურება „ადამიანთა მოდემის“ წარმომადგენელი“ ჩვენს ეპოქაში, ისტორიის მოცემულ ეტაპზე.

მოდის მიბაძვას, („Ва и у нас что-то происходит“), შედეგი არ მოაქვს არც პროზაში, არც კრიტიკაში. კრიტიკაში კერძოდ, მივეყვართ არევიდარევისაკენ, ზოგჯერ უმნიშვნელო, ზოგჯერ ერთობ სერიოზულ საკითხებში. და სადაც მაგალითად საჭირო იყო ლაპარაკი ხალხურობაზე, ვლაპარაკობთ მითზე. ლ. ანინსკის რომ ბებია, ილიკო და ილარიონი გაენალიზებინა, როგორც ეს სინამდვილეში

1 გ. ასათიანი, „ეპოსის სუნთქვა“, „დრუება ნაროდოვ“, 1976, № 1, ვ. ზვერევი, „ეპოსის წინათგარძნობა“, „ნოვი მირ“, 1980, №9.

არის, როგორც ხალხური ხასიათები, მაშინ არაფრით არ დაწერ-
და ზურციელაზე: „Это не прохвост среди серьезных людей,
а, скорее серьезный человек, вступающий в общество с де-
йствительными прохвостами“.

ეს კიდევ არაფერი, შეცდომის გასწორება შეუძლებელი არ არ-
ის. უფრო სერიოზულად დგას საკითხი, როცა რომანი-მითი, ან ამ
სტილის ნაწარმოებები წარმოდგენილია, როგორც ეპოსის განვითა-
რების გზა საბჭოთა, კერძოდ ქართულ, პროზაში.

ოთარ ჭილაძის და ჭაბუა ამირეჯიბის რომანები „გზაზე ერთი
კაცი მიდიოდა“ და „დათა თუთაშხია“ უთუოდ მნიშვნელოვანი ნა-
წარმოებებია ამ ბოლო დროის ქართულ პროზაში. მათ შესახებ
ჩვენ შემდგომში მოგვიხდება ლაპარაკი, მაგრამ აქვე არ შეიძლება
არ ითქვას ამ, და ზოგიერთი სხვა, რომანების შესახებ კრიტიკოს
გ. ასათიანის წერილში განვითარებული შეხედულებების გამო.

როცა ჩვენ ჰუმანიზმის შესახებ ვლაპარაკობდით, ვთქვით, რომ
აბსტრაქტული ჰუმანიზმი ნაკლებად ქმედითია და ეს, ვფიქრობ,
უეჭველი ფაქტია. მაგრამ თუნდაც ასეთი ჰუმანიზმი უმჯობესია,
ვიდრე სისასტიკე. „დრუჟბა ნაროდოვში“ გამოქვეყნებულ თავის
ორ წერილში (1974 № 2 და 1975 № 1) გ. ასათიანმა ქართულ და
არა მარტო ქართულ პროზაში „აღმოაჩინა“ სისასტიკე, როგორც
ზნეობრივი პოზიცია, რომელმაც უნდა შეცვალოს სამოციანი წლე-
ბის გმირის და ავტორების ლმობიერება (мягкосердечие). სტა-
ტიაში: „Вспоминая шестидесятые и вглядываясь в семидеся-
тые“. ის წერს: „ლმობიერების მოთხოვნას „ახალგაზრდულ პრო-
ზაში“ ერთი ძირითადი მისამართი ჰქონდა: „ახლობელი, მოძმე,
თანამოქალაქე“, სამოცდაათიანი წლების პროზაში, თუ ჩვენს წინა-
შე ოპონენტია — ის მტერია. ამის მიხედვით შეიცვალა ტონიც“.

ოპონენტი — მტერია? რატომ? ეს ადვილად გასაგები არ არის.
იქვე კრიტიკოსი წერს: „დღევანდელი გმირი უბრალოდ კი არ ისწ-
რაფვის იბრძოლოს ბოროტების წინააღმდეგ, არამედ, თუ შეიძლე-
ბა ასე ითქვას, მზად არის უყოყმანოდ სწვდეს „ბოროტებას ყელ-
ში“. თუ საქმე გამოთქმას ეხება, კიდევ არაფერი, მაგრამ თუ სერი-
ოზულად დგას საკითხი, მაშინ ეს რთული ამბავია. სანამ ყელში
ვწვდებოდეთ, კარგად უნდა გავიგოთ, ნამდვილად მტერია ეს ოპო-
ნენტი? და კიდევ ძალიან მნიშვნელოვანია: რომელი პოზიციიდან
ვუყურებთ ოპონენტს. თუ არა, ვინ იცის, ყელში მწვდომი იქნებ

მორს როდი აღმოჩნდეს „მძიმე დღეების ცნობილი გადახრებისაგან“. კრიტიკოსი განაგრძობს: „ხდება ისე, თითქოს ამბობენ ისინი, რომ დრო აღარ არის განსჯისათვის, აწონ-დაწონისათვის, სკრუპულოზური ანალიზისათვის. დრო გვერეკება ჩვენ“.

და მაინც განსჯა აუცილებელია. უეჭველად საჭიროა გავერკვეთ, რომ არაფერი ამის მსგავსი არ არის „თვალ პატიოსანში“, რომელსაც კრიტიკოსი ეყრდნობა თითქოს თავისი მსჯელობისას. ოთარ ნიყარაძე მზად არის ებრძოლოს ბოროტებას, მაგრამ ეს სწორედ კარგად ერკვევა ყოველივეში. კარგად აწონ-დაწონის ყველაფერს, ანალიზს უკეთებს, განსჯის, მოიფიქრებს. ასე, რომ აქ არაფერი არ მოგვეაგონებს განუსჯელ სისასტიკეს. და საერთოდ, მე მგონი, არ შეიძლება ლაპარაკი სისასტიკეზე ოთარ ნიყარაძის სახესთან დაკავშირებით.

ერთადერთი პასაჟი რომანიდან „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, რომელიც კრიტიკოსს მოჰყავს თავის წერილში „ეპოსის სუნთქვა“, შეიძლება დავუკავშიროთ კრიტიკოსის მსჯელობას სისასტიკეზე. „შენმა გაუთავებელმა ქადაგებამ კაცთმოყვარეობაზე შენივე შვილები, რომლებიც იძულებული იყვნენ ესმინათ იგი, დააჩილდოვეს მრავალი უკულმართი შეხედულებებით არამართო კაცთმოყვარეობაზე, არამედ ცხოვრებაზე საერთოდ“.

„მტრის მიმართ გამოვლენილი ჰუმანურობა მიუღებელია, მას ანტიჰუმანური შედეგების მოტანა შეუძლია — აი, რას გვეუბნება ნაწარმოების მთელი ლოგიკა“ — დაასკვნის კრიტიკოსი. ეს დებულება რამდენადმე სწორად გადმოცემს რომანის განწყობას. მაგრამ ყოველივე ეს არავითარ მიმართებაში არ არის სისასტიკესთან. არ აპატიო მტერს, ეს არ ნიშნავს მის მიმართ სასტიკი და უღმობელი იყო. მე უფრო ო. ჰილარის შემოქმედების, კერძოდ კი რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ზნეობრივი მაქსიმალიზმის მომხრე ვარ, როგორც მტრების, ისე მეგობრების მიმართ, ვიდრე, ვთქვათ, ყოვლის მპატიებელი ჰუმანიზმისა, რომელიც ბოლოსდაბოლოს შემობრუნდება უპასუხისმგებლობის სახით, როგორც თვითეთული პიროვნების, ისე საზოგადოების წინაშე, რაც ხშირად იჩენს თავს „ახალ პროზაში“ და ყველაზე ტიპიურად, მაგალითად, გ. გეგეშიძის მოთხრობაში „ემმაკის მოსახვევი“. მაგრამ რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ აქ სისასტიკე ეძიოს კაცმა.

ფანატიზმის სისასტიკით შეცვლა უარესი ვარიანტია. კეთილშობილი ფანატიზმი, როგორც არ უნდა იყოს, ქმედითი ძალაა. სისასტიკე ყოველთვის სისასტიკედ რჩება და შეიძლება ყოველგვარი ანტიჰუმანისტური აფეთქების საფუძველი გახდეს.

და საერთოდ, აშკარა ბოროტების, მტრების წინააღმდეგ ბრძოლის დროსაც კი საბჭოთა ლიტერატურა, ისე როგორც ძველი ქართული და რუსული ლიტერატურა და ლიტერატურული კრიტიკა, არ მოუწოდებდა სისასტიკისაკენ...

ნაკლებად მოსალოდნელია, რომ აქ აღრეული იყოს სიმკაცრე და სისასტიკე, (строгость и жестокость), ან უკომპრომისობა, ზნეობრივი მაქსიმალიზმი და სისასტიკე. მით უმეტეს, რომ სიტყვა „სისასტიკე“ კრიტიკოსს გამოყენებული აქვს არაერთჯერ, მრავალ ვარიანტში.

შეკამათებას იწვევს კრიტიკოსების აზრი ეპიკის განვითარების გზების მიმართაც.

დაკვირვებით განხილვას მოითხოვს, ვფიქრობ, რომანების „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ და „დათა თუთაშხიას“ ეპიურობის ბუნება.

ქართული პროზისათვის ეს რომანები უეჭველად ახალი ფორმებია, შეიძლება ითქვას, ექსპერიმენტულ ხასიათსაც ატარებდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ორივე ამ ავტორმა, მეტნაკლებად, უარსყუტ ტრადიციული რეალისტური რომანის გზა. მათი ფორმისა და ჟანრობრივი არსის საბოლოო შეფასება იქნებ ჯერაც ნაადრევი იყოს, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში ვერ გავერკვევით სტილისა და ჟანრის, მხატვრული სახის აგების პრინციპების განსაზღვრის გარეშე.

მსჯელობა „რეალიზმის ბაზის გაფართოებაზე“ ამ რომანებში, რაც გვხვდება გ. ასათიანის წერილში „ეპოსის სუნთქვა“, ვფიქრობ, არ ეყრდნობა უეჭველ საფუძვლებს. რეალიზმის საზღვრების უკიდურესმა გაფართოებამ შეიძლება რეალიზმის საზღვრების მოშლამდე მიგვიყვანოს.

რით ვლინდება „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდასა“ და „დათა თუთაშხიას“ ზიარი მხატვრული პრინციპები და რაშია მათი სხვაობა?

ჭაბუა ამირეჯიბი ცხოვრებაზე თავისი ზოგადი შეხედულებების დასასაბუთებლად მოიხმობს მასალას როგორც გამოგონილი, ისე ცხოვრებისეული ეპიზოდების სახით და რთავს მას ნაწარმოების

ჩარჩოში ჩართული ნოველების პრინციპით. თვითეული მათგანი ადასტურებს მწერლის გარკვეულ მოსაზრებას.

ოთარ ჭილაძის რომანი ერთიანი გამონაგონია, „წმინდა“ ფანტაზიის მუშაობის შედეგი, რომელიც ავლენს მწერლის შეხედულებებს ისტორიაზე, ერის ცხოვრებაზე. ფორმის თვალსაზრისით აღინიშნება მიდრეკილება მითისაკენ, უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, ალეგორიისაკენ, ქართული ხალხური ზღაპრების ფორმისაკენ, რაც შეეხება მითს, იქ დემითოლოგიზაცია უფროა ძველი ბერძნული პოლიტიკური მითის რეარანჟირების გზით, ვიდრე მითის ტრანსპლანტაცია. რომანში განვითარებულია მართებული შეხედულებები ქართულ ხასიათზე, ქართულ ისტორიაზე, მაგრამ რომანის სახეები ძნელად ცოცხლდებიან მკითხველის წინაშე და ნაწარმოების იდეა ღრმად ჩაფარული მხატვრული სახეების მეტაფორულ კასკადებში, საკვირველია, მიდის მკითხველამდე როგორც პუბლიცისტური აზრი.

პუბლიცისტური აზრი ლამობს გამოარღვიოს რომანის მხატვრულ სახეთა სისტემა „დათა თუთაშხიაშიც“. ხშირია ის რომანში წმინდა პუბლიცისტური ფორმითაც. მაგრამ იქ ხდება რაღაც საპირისპირო ოთარ ჭილაძის რომანისა. რომანის კონცეპტუალურ იდეებს მე არ ვიზიარებ, მაგრამ ცხადად ვხედავ, როგორ ცოცხლდება მასში მთავარი გმირის აშკარად გამოგონილი, შეთხზული მოდელი. ადვილი გასარკვევეი არ არის, რის საფუძველზე ხდება ეს, მაგრამ ფაქტია, რომ დათა თუთაშხია პლასტიკური სახეა, ემოციური კონტაქტიც მკითხველსა და გმირს შორის მყარდება, რაც ასე იშვიათია ბოლოდროინდელ რომანში. და ეს ხდება მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი არ უმაღლავს მკითხველს, — თუთაშხია ოცნებაა კეთილშობილ გმირზე.

რითი ემსგავსებიან ეს რომანები ერთმანეთს?

ორივე მწერალი ქმნის სამყაროს მოდელს, რომელთა არსებობის კანონები მწერლის აზრიდან მომდინარეობენ. რომანის სახეები და სიტუაციები თავისუფალი გამოხატვაა და ცხოვრების ასახვა არ არის ტიპიური გამოსახვის დონეზე. შექმნილი და გამოხატული სახეები მწერლის აზრის გასაგნებაა, და არა სინამდვილის ტიპიზაცია და განზოგადობა. ამ სახეების დანიშნულებაა მწერლის მოსაზრების დადასტურება, მათ დამოუკიდებელი არსებობა არა აქვთ. ეს აშკარად, მკითხველის თვალწინ გამოიყენება როგორც ხერხი და ხდება მისი დეკლარირება რომანში „დათა თუთაშხია“.

ეს სახეები შეიძლება წმინდა გამონაგონი იყოს, შეიძლება ცხოვრები-
დანაც იყოს აღებული, სწორედ აღებული, როგორც საილუსტრაციო
მასალა, ამას არა აქვს პრინციპული მნიშვნელობა. ცხოვრებისეული
მასალაც კი, აღებული მწერლის მიერ მზამზარეული სახით, ისე —
როგორც მას შეხვედრია ცხოვრებაში, არ არის „თავისთავად ღი-
რებული“, მისი მხატვრული ღირებულება დამოკიდებულია ილუს-
ტრაციულ მიზნებზე, ე. ი. ღირებულია იმდენად, რამდენადაც უკეთ
ახდენს წინასწარ აღებული აზრის ილუსტრაციას. ამის გამო მასალა
რომანში ლაგდება ცხოვრების მსგავსად, ან აღებულია „ნამსხვრე-
ვები“ და აშკარად თხრობის ხერხის დემონსტრირებით ჩართულია
კონსტრუქციაში. ამიტომაც გასარცარია, როცა ზოგიერთი კრიტი-
კოსი ამ ნაწარმოებებს ისტორიულ რომანებად თვლის, როცა ამის
არაერთარი საფუძველი არ არსებობს. მხოლოდ ამ რომანების მხა-
ტვრული აზროვნების თავისებურების გაუგებლობას შეიძლება მი-
ეწეროს ეს.

მკითხველს ესმის, რომ მე ახლა არ ვაღგენ ამ რომანების მხატ-
ვრულ ღირებულებას, არამედ ვცდილობ ავხსნა, უპირველესად ჩემ-
თვის, მათში მხატვრული სახის შექმნის პრინციპები, რომლებითაც
ეს ორი რომანი, არსებითად, ერთ საფუძველზეა აგებული. რამდენად
მოვახერხე გარკვევა ამაში, ამის შეფასება ჩემთვის არ არის ადვი-
ლი, მაგრამ ჩემის აზრით, რომანების ავტორები მხატვრული სახის,
ნაწარმოების კომპოზიციის მთელი კონსტრუქციის შექმნისას დამო-
კიდებული არიან მხოლოდ თავიანთ აზრებზე და არ არიან „შეზ-
ღულდული“ სინამდვილით, ე. ი. რომანებში აუცილებლობის ძალით
არ არიან გამოხატული გარემოსა და დროის ნიშნები. აზროვნება
ახლოა ლირიკულ ტიპთან, ვიდრე ეპიკურთან. ამიტომაც ამ რომა-
ნების ეპიკურობა ჩემთვის პრობლემატურია. გ. ასათიანი მათში
„ეპოქის სუნთქვას“ გრძნობს, მაგრამ იქვე წერს: „მე უკვე მომიხდა
წერა იმის შესახებ, რომ ეს რომანი სამოციანი წლების ზოგიერთი
ტენდენციის შემდგომი გაგრძელებაა. კიდევ მეტიც, ო, ჭილაძის რო-
მანი — ეს მათი „ბოლო წერტილამდე“ მიყვანაა. მე მხედველობაში
მაქვს ლირიკული პროზის ზოგიერთი სპეციფიკური თავისებურება —
მეტაფორულობა „გადანერგილი“, ასე ვთქვათ, პროზის ნიადაგზე. ეს
ძლიერ მტკივნეული „გადანერგვაა“. წარმატების შემთხვევაში ლა-
პარაკობენ ახალ ორგანულ შენაერთზე, მარცხის დროს — უანრების
აღრევაზე, შეუთავსებლობაზე, მხატვრულ ეკლექტიზმზე“.

ასეთი ექსპერიმენტები სახეებით დასაშვებია, თუ ისინი არ ითვლებიან განვითარების, წინსვლის ერთადერთ გზად. ვფიქრობ, აქ უფრო სუსტდება კავშირი თანამედროვე სინამდვილესთან, რაც ასე თუ ისე კიდევ იყო შენარჩუნებული სამოციანელების „ახალ პროზაში“. „ახალმა პროზამ“ „წინ წამოსწია ერთი სახე“ (წერენ კრიტიკოსები და ისინი აქ მართლნი არიან), მაგრამ ეს სახე მაინც იყო თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის, ყოველშემთხვევაში, მისი გარკვეული ტიპის სახე. იმ ნაწარმოებებში კი, რომელთა ავტორებიც პირობითი სახეებით არიან გატაცებული, ქრება ერთი სახეც.

კარგი ძალიან, თუ ექსპერიმენტს რამდენიმე მწერალი მიმართავს. მაგრამ თუ ასეთი ხასიათის პროზა ჩვენი კრიტიკის მიერ ცხადდება „მაღალი რანგის“ ლიტერატურად, ის, როგორც მოდა, სწრაფად იძენს თაყვანისმცემლებს და წარმოიდგინეთ, რა მოხდება, თუ ჩვენი მწერლები ყველანი ერთ მშვენიერ დღეს გადაერთვებიან რომანი-შითის, ან საერთოდ პირობითი ფორმების ნაწარმოებებზე.

აქ ისევ უნდა ვთქვა, სრულიადაც არა ვარ ლიტერატურაში პირობითი ფორმების წინააღმდეგი, მე იმის წინააღმდეგ გამოვდივარ, რომ პირობითმა „ცხოვრებამ“ და პირობითმა გმირებმა გამოდევნონ ლიტერატურიდან ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების ნამდვილი გმირების სახეები — მუშების და გლეხების, მშრომელი ინტელიგენციის. მხოლოდ მათი რეალისტური ასახვა, ისტორიზმის პრინციპების დაცვა შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი ეპიურობის გარანტია.

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ლ. ანინსკი ამაზე სხვა აზრისაა. მას არ მოსწონს: „თემატური პრეისკურანტის პრინციპი: მშრომელებზე, მეშახტეებზე“ და ა. შ. კრიტიკოსს, ცხადია, მშვენივრად ესმის, რომ მის მიერ გამოყენებული სიტყვების, ცნებების სემანტიკური ნიუანსებიც გადმოსცემენ მის პოზიციას. თუ მიღებულია მსჯელობა ცხოვრების შესწავლაზე, შეცნობაზე, მის წერილში ეს იღებს „თემის დამუშავების“ სახეს, თუ ლაპარაკობენ სხვადასხვა პერსონაჟების ასახვაზე, გმირების მრავალფეროვნებაზე, ლ. ანინსკი მას წარმოგვიდგენს, როგორც „ნიმუშების ვერნისაჟს“. თუ წერენ მწერლის მისწრაფებაზე — ცხოვრების ფართო და ღრმა ასახვაზე მრავალპლანიან რომანში, ის იყენებს ცნებას „добротного романа“, წინწკლებში მოქცეულს, ან წერს ასე: „они отказались от худших образцов „многосложного отображения“. ისევ წინწკლებში უკანასკნელი სიტყვები, მაგრამ უწინწკლებოდაც სინტაგმა

«многосложное отображение» შეიცავს ირონიას. ცხადია, ირონია უპრიანია ცუდი ნიმუშის „მრავალრთული ასახვის“ მიმართ, მაგრამ, თუ ირონიების გარეშე ვილაპარაკებთ, „ახალ პროზას“ ჯერჯერობით არ მოეპოვება „მნოგოსლოჟნოე ოტობრაჟენიეს“ კარგი ნიმუშები, რომ არაფერი ვთქვათ უკეთეს ნიმუშებზე¹.

მე ეჭვი დამებადა, რომ „მრავალრთული“ ასახვის ცუდ ნიმუშებთან ერთად უარყოფილია კარგიც.

ირონიის გარეშე თუ ვილაპარაკებთ, იგნორირებულია მრავალპლანიანი რომანები ცხოვრების ფართო და ღრმა ასახვის პერსპექტივით. ირონია გამოსკვივის ლ. ანინსკის წერილში კონკრეტული ცხოვრებისეული გმირების მიმართაც. კრიტიკოსი წერს: „ფენის, ეპოქის და ა. შ. წარმომადგენელი—ამ ნიმუშების ვერნისაჟის წინააღმდეგ მათ წინ წამოსწიეს ერთი გმირი, უბრალო რიგითი, გასაგები, არა წარმოსადეგი, არასერიოზულიც კი, მაგრამ ისინი აქამდე არნახული ყურადღებით აკვირდებოდნენ უბრალო ადამიანის ფსიქოლოგიურ მიკროსამყაროს და აღმოაჩინეს წიგ, როგორც მათ მოეჩვენათ, უნივერსალური ჰუმანისტური ფასეულობანი. კრიტიკოს გ. ასათიანის გამოთქმით, კლასების, ფენების და ეპოქების წარმომადგენელთა ნაცვლად მოგვევლინა ახალი წარმომადგენელი, „ადაშიანთა მოდგმის წარმომადგენელი“.²

„ადამიანთა მოდგმის“ წარმომადგენელი, აბსტრაქტული homo რეალისტურ ნაწარმოებში ვერ შეცვლის სისხლხორცოვან ცხოვრებისეულ მრავალწახნაგოვან ტიპიურ ხასიათებს. არც ლიტერატურის მრავალფეროვანი თემატიკის მიმართ ღირს ირონიზირება და ამ სიტყვის: „თემატიკის“ გვერდით „პრეისკურანტის“ დაყენება, რომელსაც კოოპვაჰრობის „ენის“ ნიუანსი ახლავს. გამოვიყენებთ აქ სიტყვა „პრეისკურანტს“ თუ არა, მშრომელთა ასახვის თემატიკის იგნორირება დაუშვებელია. ამას ჩვენ ასე ადვილად ვერ გავაუქმებთ.

თემატიკა და პრობლემატიკა, მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული

¹ ხომ აღიარებენ, რომ „სამოციანი წლების „ახალმა პროზამ“ თავისი ზომიერებით და მცირე ჟანრებისადმი მიდრეკილებით, ნამდვილად ვერ შექმნა რომანი ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით“ („დრუება ნაროდოვ“, 1975, № 1, გვ. 234).

² „დრუება ნაროდოვ“, 1975, №9, გვ. 250.

მასალა არ განსაზღვრავს ნაწარმოების იდეურ და მხატვრულ დონეს, მაგრამ ყოველთვის უჩვენებს ლიტერატურის ინტერესებსა, მიზნებსა და მიმართულებასზე.

* * *

სამოცდაათიანი წლები დასრულდა, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ პროცესები, რომლებიც ამ წლების პროზაში, კერძოდ, რომანი-სტიკაში მიმდინარეობდა, ამოიწურა. ათწლეულები სადემარკაციო ხაზით არ არიან ერთმანეთისაგან გამოყოფილი და ისე როგორც სამოცდაათიანი წლები სამოციანის პრობლემათა ამოხსნას განაგრძობდა, დღესაც დაახლოებით იგივე პრობლემებია ლიტერატურული პროცესის ცენტრში, რაც სამოცდაათიანმა წლებმა წამოაყენეს.

დიდ წინააღმდეგობათა, მხატვრულ კონცეფციათა დაპირისპირებების მიუხედავად ქართული რომანისტიკის განვითარებაში ერთერთ მნიშვნელოვან ადგილს სამოცდაათიანი წლები იჭერს. ეს პერიოდი ჯერ კიდევ მოელის საფუძვლიან შესწავლას, მაგრამ რომანის ჟანრის სახეობათა სიმდიდრე, სტილის მრავალფეროვნება, თემატიკისა და პრობლემატიკის მრავალმხრივობა ამთავითვე თვალსაჩინოა. ვრცელია რომანისტების ინტერესების სფერო. ისინი თავიანთი რომანების საგნად იხდიან ისტორიას, მიმართავენ პირობით მხატვრულ სახეებს, რაც დაკავშირებულია ადამიანის კონცეფციისა და სტილის პრობლემებთან, ფეხს იკიდებს რომანი-პარაბოლა. მიუხედავად დიდი წინააღმდეგობისა, ძალაში რჩება რომანი თანამედროვეობაზე

აქცენტები შეცვლილია ისტორიულ რომანშიც. ერთგვარი შეფარული პოლემიკურობა კონსტანტინე გამსახურდიას ისტორიული რომანის კონცეფციის მიმართ უკვე „ოქროს ჩარდახში“, „გმირთა ვარაშში“, „ლაშარელასა“ და „დიდ ღამეში“ დაისახა, როცა „შემოქმედებითი ეპოქების“ ნაცვლად, რომელსაც „დიდოსტატის მარჯვენასა“ და „დავით აღმაშენებლის“ ავტორი მიმართავდა, რომანში შემოიყვანეს ერის ცხოვრების „კრიტიკული პერიოდები“. თუმცა აქ არსებითი „პოლემიკა“ არც ყოფილა და ორივე ეს აქცენტი ერის ისტორიის ყოველმხრივ ასახვას ემსახურებოდა. გრიგოლ აბაშიძის „ცოტნე“ აგრძელებს „კრიტიკული პერიოდების“ ასახვის კურსს, ძირითადად ამავე ხაზს მიჰყვება ალ. კალანდაძის „ნეიშნის ფიცი“ და რ. ჭაფარიძის „მძიმე ჭვარი“.

ქანრის განსაზღვრას რომანის მხატვრული ღირებულების დასადგენად არა აქვს ვადაწყვეტი მნიშვნელობა, მაგრამ აუცილებელია ნაწარმოების გასაგებად. რომ გავიგოთ, რას გვეუბნება მწერალი, უნდა ვიცოდეთ, რა ენაზე გველაპარაკება ის. ქანრი და სტილი, ხელოვნების ენის ნაწილია, როგორც ზემოთ ვთქვით, შეცდომაა, როცა ოთარ ჭილაძის რომანებს „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ და „ყოველმან ჩემმან მკოვნელმან“... ან კიდევ ჭაბუა ამირეჯიბის რომანს „დათა თუთაშხიას“ ისტორიულ რომანს უწოდებენ. აქედან გამომდინარეობდა ბევრი იმ უმართებულო მოთხოვნათაგანი, რომელთაც. კერძოდ, „დათა თუთაშხიას“ უყენებდნენ. ჩვენ არა ვართ ვალდებული, ყოველივე ბოლომდე და უკამათოდ გავიზიაროთ, რასაც ავტორი გვეტყვის თავისი რომანის შესახებ, მას რაც უნდოდა ეთქვა, ის უკვე გვითხრა მხატვრული ენით. მაგრამ სავსებით სარწმუნოა ჩემის აზრით, რაც ჭაბუა ამირეჯიბმა გვითხრა ერთ-ერთ ინტერვიუში: ისეთი რამ, რაც დათა თუთაშხიას გადახდა, შეიძლება მომხდარიყო საქართველოში ორი საუკუნის მიჯნაზე, შეიძლება კი სხვა დროსაც და მსოფლიოს რომელიც გნებავთ მონაკვეთშიო. ავტორის ეს განცხადება სრულ თანხმობაშია რომანის პოეტიკასთან. მწერალი ქმნის ქვეყნის, გარემოს მოდელს, რომელიც მას ეხმარება საკუთარი მოსაზრებების, მსოფლშეგრძნების მხატვრულ განხორციელებაში. ეს მოდელი აბსოლუტურად თავისუფალ ჩარჩოში შენდება, სადაც სრული თავისუფლება აქვს მწერალს საკუთარი ფანტაზიის ფრთის გასაშლელად. ასეთ რომანში მხატვრული სახის ფუნქცია ჰიპერტროფირებულია და მინიმუმამდე დაყვანილი მისი თავისთავადი ღირებულება. მხატვრულმა სახემ მაქსიმალურად უნდა გამოხატოს მწერლის ჩანაფიქრი. გამოხატვა ზენიტშია აყვანილი ასახვის ფუნქციის მინიმუმამდე შემცირების ხარჯზე. ასეთი მხატვრული სახის უპირატესობაა კონცენტრირებული ზემოქმედება, როცა მკითხველის ყურადღება არ ნაწილდება, და ერთი მიმართულებით არის გამახვილებული. ეს მოდელი პრინციპულად ექსპერიმენტულია, ისტორიზმის მნიშვნელობა მინიმუმამდე შემცირებულია, სივრცე განსაზღვრულია მოქმედების ჩარჩოებით და ეროვნულ ფარგლებში ფორმალურად თავსდება. ნამდვილი ეროვნულობა ავტორის აზროვნების აპლურში ცნაურდება და გმირის (არქეტიპის) თავისებურებაში ხორციელდება. ჩვენის აზრით, ამან განაპირობა „დათა თუთაშხიას“ წარმატება მკითხველის წინაშე და, ეს უმთავრესია, კიდევ რამ.

რომ დათა რომანის დასაწყისში სიკეთის მთესველ გზირად მოგვყვლინა.

კრიტიკულ ლიტერატურაში აღნიშნული იყო, რომ რომანში „დათა თუთაშხია“ გამოყენებულია ისტორიული, დეტექტიური, პოკარესკული რომანის კონსტრუქციები. შეიძლება ასეც იყოს, მაგრამ არცერთ მათგანს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არ აქვს რომანისათვის. ყოველივე ეს გარდაქმნილია რომანის სტილში. რომანის სტილსაა დაქვემდებარებული დროცა და სივრცეც და მათ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არა აქვთ. ანაბრუ გამოგონილი სიტუაციები, ჩვენ ეს ზემოთ ვთქვით, აშკარად ცხოვრებიდან აღებული ეპიზოდებიც კი მწერლის აზრის დასადასტურებლად გამოყენებული, და სწორედ ისეთებია მოხმობილი ცხოვრებიდან, რომელიც ავტორის აზრს ადასტურებს, და არა სხვა, რომელიც მის საწინააღმდეგო მოსაზრებას წარმოქმნიდა. ყოველივე ამას თავისი გამოხატულება აქვს რომანის სტრუქტურაში, კომპოზიციაში, მხატვრულ ქსოვილში. ყოველი ეპიზოდი, გამოგონილი თუ ცხოვრებისეული, რაიმე აზრის დასადასტურებლად მოხმობილი თვითეული თავის მთხრობლის მიერ, და ამ გზითაა ჩართული და ინტეგრირებული ვრცელი რომანის მთლიან კონსტრუქციაში.

„დათა თუთაშხია“ ნაკლებად არის ასახვა, ის უფრო გამოხატავა. თუმცა ყოველი გამოხატვა შუალობითი ასახვაა, მართალია — არაპირდაპირი. ასეთი ნაწარმოები, უპირველესად, იმას ასახავს. როგორ აზროვნებს მწერალი, რომელიც ჩვენი თანამედროვეა. როგორც დღევანდელი ისე მომავალი მკითხველისათვის უთუოდ ისიც საინტერესოა, რაც პირდაპირ აისახა და ისიც, რაც მწერლის აზროვნებას, მის მხატვრულ კონცეფციას, მის მსოფლმხედველობას გაავრცხადებს. ყოველ შემთხვევაში, ეს საკვებით განსხვავებული გაგებაა ხელოვნების საგნისა, მხატვრული სახის შენების პრინციპების და თანამედროვეობის პრობლემემატიკის მხატვრულ ნაწარმოებში ინტეგრაციისა. ასეთი სტილით დღეს წერს საბჭოთა მწერლების ერთი ნაწილი. ქართულ რომანისტიკაში მე ამ სტილის მწერლობას მივაკუთვნებდი გურამ დოჩანაშვილის „სამოსელ პირველს“, გურამ გეგეშიძის „ცოდვილს“, ნოდარ წულეისკირის „თუთარჩელას“, თამაზ ბიბილურის „უამი კითხულისას“, ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმურს“. და სხვ. თუმცა ყოველი კლასიფიკაცია ერთგვარ ნიველირებას ახდენს მაინც და ყოველთვის რაღაც იკარგება, შეიძლება

მნიშვნელოვანიც. ამგვარი სტილის საფუძველში პირობითი სახე დგას.

პირობითი სახის მიხედვით ამ რომანებისათვის შეგვეძლო მიგვეთვალა ოთარ ჭილაძის რომანები, მაგრამ აქ მაინც თავისებურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე.

„გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, თუმცა ისტორიული რომანი არ არის, უაღრეს ეროვნულ-ისტორიულ პრობლემას ეხება, მთელ თავისი ისტორიის მანძილზე ბედი-მღევარივით რომ მოსდევდა ქართველ ერს. რომანის პრინციპული პოზიცია დემითოლოგიზაციაა. თუ ავტორს მითის რეარანჟირება უხდება, ეს იმიტომ, რომ „სულ ნამდვილი სინამდვილე“ არავენ იცის. ელინური მითი კი უნდა დაირღვეს რეალისტური პოზიციიდან — „ისე, როგორც უნდა ყოფილიყო სინამდვილეში“. მიუხედავად სინამდვილისაკენ სწრაფვისა, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ აღსავსეა სიმბოლური სახეებით, რომლებიც მწერლის მხატვრული იდეების თავისუფალ იმანენტურ განვითარებას წარმოადგენს. მეტაფორათა დიდებული ფეიერვერკის პროეცირება არ ხდება გარესამყაროზე. მხატვრის გონებაში არსებული სამყაროს კორექცია მის გარეთ არსებულ სამყაროზე პრინციპულად უარყოფილია და მხატვრული სახის სიღრმეში შეღწევა უკიდურესად გაძნელებულია. მხატვრული ქსოვილი დატვირთულია ძვირფასი ბრწყინვალე თვლებით. ეპიკის გრძელ და ვრცელ სარბივლს ემძიმება ასეთი სიმდიდრე.

მაძიებელი ხელოვანი ზვერავს ჭეშმარიტი ეპიკის გზებს. ორი მიმართულებით უახლოვდება სინამდვილეს. შორეული ეპოქებიდან თანამედროვეობისაკენ მოისწრაფვის, დრო და სივრცე ისტორიული ხდება, უფრო ლოკალიზებული. „რკინის თეატრი“ ჩვენი საუკუნის დასაწყისია.

მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარია მწერლის სინამდვილესთან დამოკიდებულების პრობლემა. მხატვრული სახის შენების პრინციპი და ისტორიზმთან მიახლოება. „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ დროის და სივრცის განსაზღვრის, ისტორიული სულის და რეალიების შემოტანის მიუხედავად ბევრნაწილად ინარჩუნებს თავისუფალ სახეთქმნადობას, რომლის ამოხსნა ისტორიის სულის ცოდნასთან ერთად გარკვეულ ლიტერატურულ ერუდიციას მოითხოვს. ტაპიზაციასთან ერთად აქ სრული უფლებით სარგებლობს სიმბოლიკა. ჩემის აზრით, სინამდვილესთან მიახლო-

ების პროცესი და ტიპიზაცია უფრო მაღალ დონეს აღწევს „რკინის თეატრში“.

აქ ისტორიზმზე როცა ვლაპარაკობთ, მკითხველმა არ უნდა იფიქროს, რომ საქმე ყოველთვის ისტორიულ რომანს ეხება. ისტორიზმი, ცნობილია, რომანის თვისებაა საერთოდ, მისი არსის განმსაზღვრელი ნიშანი, რომლითაც ის კლასიკურ ეპოსს უპირისპირდება. რაც შეეხება ისტორიას, კერძოდ ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკას, ჩვენი რომანისტიკა კვლავდაკვლავ უბრუნდება 1905 წლის რევოლუციურ, დამუხტულ ატმოსფეროს, ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ პერიოდს საქართველოში და რევოლუციის გამარჯვებას 1922 წ. თებერვალში. ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკას, რევოლუციური სინამდვილის და რევოლუციონერთა ცხოვრების ასახვას მიუძღვნა თავისი რომანი „თებერვალი დადგაო“ გოიგოლ ჩიქოვანმა.

დღეისათვის, ჩემი აზრით, ყურადღების ცენტრში მაინც ჩვენი თანამედროვეობის ასახვა უნდა იყოს თანამედროვე ქართულ რომანში.

მომავალი ისტორიკოსები მხოლოდ იმას კი არ დაადგენენ, თუ რა აისახა რომანებში, არამედ იმასაც, თუ როგორ აისახა, როგორი იყო მათი მხატვრული კონცეფცია, რა აწუხებდათ რომანისტებს და სად ეძიებდნენ პრობლემათა გადაწყვეტას. რომანისტიკა მწერლის, მოაზროვნის და მხატვრის სულიერი ცხოვრების ასახვაა. ამიტომაც საინტერესო სტილისა და მხატვრული კონცეფციის ის მრავალფეროვნება, რომელიც სამოცდაათიან წლებში დაისახა. მაგრამ მწერლობის ყველაზე დიდი ამოცანა, ალბათ, თავისი თანამედროვეობის და თანამედროვის გამოხატვაა, ზოგადად ამიანურის იმ ფაზის მხატვრული ხორცმესხმა, რომლის უშუალო რეალობა მაიცი ცხოვრების არსი იყო.

ამიტომ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რომანის მხატვრულ თავისებურებათა მრავალფეროვნება, რომლებიც უშუალოდ თანამედროვე ცხოვრებას ასახავენ. სხვადასხვა ხელწერით და მხატვრული ინდივიდუალობითაა აღბეჭდილი ნოდარ დუმბაძის „ნუ გეწინია, დედა!“, „თეთრი ბაირალები“, რევაზ ჭყიშვილის „ქალაქში დინოზავრები დადიან“, ედიშერ ყიფიანის „(კაში ასრალილი ქულები“, ალ. კალანდაძის „მწვანე შტო“ და მრავალი სხვა.

ქართული რომანისტიკის თვალსაწიერი, ჩემის აზრით, მაინც სა-

ჭიროებს ერთგვარ თემატიკურ და პრობლემატიკურ გამდიდრებას. საჭიროა, უფრო ფართოდ შემოიყვანოს მწერლობამ რომანის ფურცლებზე მუშათა და გლეხთა მხატვრული სახეები, უფრო ფართოდ ასახონ იმ ადამიანების ცხოვრება, რომლებიც, ტოლსტოის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხნავენ, თესავენ, საქონელს აშენებენ, ცხვრის, ძროხის ჯიშები გამოჰყავთ, სახლებს აგებენ, ხოლო დღეს, ქარხნებშიც შრომობენ და უამრავ ისეთ პროდუქციას ქმნიან, რომლებზეც, იქნებ, ჩვენ წარმოდგენაც არა გვაქვს, ერთი სიტყვით, ის ხალხი, რომლებიც „ერის მოდგმას ინახავენ“ და ახალ სოციალისტურ სამშობლოს აშენებენ.

ჩვენ გვაქვს ბოლო ათეულ წლებში შექმნილი რამდენიმე წიგნი — კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „ნატურის თვალი“, ლადო ავალიანის „ახალი პორიზონტი“, ლადო მრელაშვილის „ყაბახა“, რამაზ კობიძის „გვიმრის ფოთლები“, მაგრამ მკითხველი, ალბათ, დამერწმუნება, მშრომელი ქართველი კაცი უთუოდ მეტის და უკეთესის ღირსია.

დაბოლოს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვეობაზე შექმნილი ნაწარმოებები, მიუხედავად დიდი წინააღმდეგობისა, მაინც იქმნება ქართულ ლიტერატურაში. სამოცდაათიანი წლების მიწურულს გამოქვეყნებული ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, აგრეთვე გურამ ფანჯიკიძის „აქტიური მზის წელიწადი“ ქართული პროზის მნიშვნელოვან შენაძენად იქნა აღიარებული.

თუ ლიტერატურული პროცესის განვითარების თვალსაზრისით შევხედავთ რომანისტიკის დღევანდელ მდგომარეობას, ჩვენის აზრით, ყველაზე პერსპექტიულად გვესახება რომანის ის სახეობა, რომელიც თანამედროვეობის ასახვით წამოჭრის ურთულეს საზოგადოებრივ პრობლემებს, გვიჩვენებს თანამედროვე ადამიანის ცოცხალ მხატვრულ სახეს, გვიზიარებს მის სიხარულსა და წუხილს, ყოფითი და ყოფიერების პლანების სინთეზით აღწევს ნამდვილ ფილოსოფიურ სიღრმეს. რომანმა, პირველ რიგში, უნდა გვიჩვენოს თავისი თანამედროვე.

ხელოვნების სპეციფიკა გამოხატვას, თხზვას, ეს ცხადია, მაგრამ რეალისტური ხელოვნებისთვის ეს, ერთსადაიმთხვე დროს, ასახვაცაა. რომანმა პირველმა დაამკვიდრა ისტორიზმი, მისი უმთავრესი დანიშნულება სინამდვილის ასახვაა, უპირველესად თანამედრო-

ვე სინამდვილისა, თანამედროვეთა სახეების შექმნა, ზოგადკაცობრიულის კონკრეტულ ეროვნულ სახეებში ასახვა. სხვა გამოხატულება მას არ აქვს. ყოველ ეროვნულ ლიტერატურას მსოფლიო რომანიტიკის საგანძურში მხოლოდ ამ უეჭველი გზით შეუძლია საკუთარი წვლილის შეტანა. ამ გზაზე უნდა ველოდოთ რეალისტური რომანის დიდ წარმატებებს.

ამიტომაც პირველ რიგში საფუძვლიანად უნდა განვიხილოთ რომანები თანამედროვეობაზე.

თანამედროვეთა სახეები

რომანი, რომელიც დღეს იქმნება თემატიკის და პრობლემატიკის, სახეობრივი აზროვნების თავისებურებათა მიუხედავად, რაღაც მიმართულებით, რომელიმე ასპექტით, რეალურით თუ ილუზიურით, ყოველთვისაა შეპირობებული სწორედ თანამედროვე სინამდვილით. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები, თუნდაც მხატვრული შინაარსით ძლიერ დაშორებული დღევანდელი სინამდვილიდან, იმპულსს სწორედ თანამედროვე ცხოვრებისაგან იღებს. სინამდვილე დღეს უფრო რთული და დიდი შინაარსის დამტვევი გახდა და არ განისაზღვრება ზუსტად შემოფარგლული რეგიონებით არც სივრცეში, არც დროში. ამიტომაც მის იმპულსებზე რეაგირება მხატვრის უფრო დიდ სულიერ ენერგიას, იდეოლოგიურ მთლიანობას და შემოქმედებით შემართებას მოითხოვს, მაგრამ ყველა შემთხვევაში თანამედროვეობასთან მიმართების პრობლემა თავისებურად წამოიჭრება და ხორციელდება. რაც მთავარია, სხვადასხვაა არა თუ თანამედროვეობის გრძნობად-ემოციური ასახვის ხარისხი, არამედ თანამედროვე პრობლემათა გამოხატვის დონე.

დღევანდელი ქართული რომანის სტილის მრავალფეროვნება ჩვენი ლიტერატურის სიმდიდრედ უნდა ჩაითვალოს. მაგრამ ჩვენ უნდა შეგვეძლოს განვსაზღვროთ, რომელი სტილური მიმართება უფრო მნიშვნელოვანი და ძირითადია ლიტერატურის პროცესის განვითარების თვალსაზრისით. ცხადია, კონკრეტული ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას განსაზღვრავს არამხოლოდ სტილური მიმართება, არამედ მრავალ მხატვრულ ფაქტორთა კომპლექსი, რომელთაგანაც ძნელია რომელიმეს გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭოს,

თუნდაც ისეთ უექველ პირობასაც კი, როგორსაც მწერლის ტალანტი წარმოადგენს. ყველა კონკრეტული ნაწარმოების მიმართ ისიც კი არ არის გადამწყვეტი ფაქტორი.

მაგრამ სტილის მიმართულებას, რომელშიც ვლინდება მწერლის საზოგადოებრივი, მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური პოზიცია, უმნიშვნელოვანესი როლი მიეკუთვნება ლიტერატურული პროცესის განვითარებისათვის.

პირობითი მხატვრული სახის გამოყენება ხელოვნებისა და ლიტერატურის ჩასახვიდანვეა ცნობილი. უფრო მეტიც, თუ ცნებებს ზუსტად განვსაზღვრავთ, ყოველი მხატვრული სახე თავისთავში შეიცავს პირობითობას. მაგრამ თუ ამას ტრადიციის მიხედვით, გარკვეული აზრით ვიყენებთ, ასედაც პირობითი მხატვრული სახე საეხებით, კანონზომიერი მოვლენაა ლიტერატურისთვის. მაგრამ მას აქვს ზოგიერთი თვისება, რომელთა გამო აქ ბევრი რამ მწერლის ინდივიდუალობაზე, მის ტაქტზე და ბეწვის ხიდზე გავლის ოსტატობაზეა დამოკიდებული, რადგან პირობითი სახე გრძნობად-კონკრეტულისაგან განთავისუფლებისა და აბსტრაქტულობისაკენ მიისწრაფვის. აქ გაძლიერებულია მხატვრული სახის ფუნქცია და შესუსტებულია მისი თავისთავადი არსის ღირებულება, რაც ასახვაზე უნდა იყოს დამყარებული და მხატვრული სახის ინვარიანტულ, სუბსტანციურ ბუნებას გულისხმობდეს.

გაძლიერებულია შექმნის, თხზვის როლი და მინიმუმამდეა დაყვანილი სინამდვილის ტიპიურ სახეებში ასახვის მნიშვნელობა მხატვრული სახისათვის, მთლიანად კი მხატვრული ნაწარმოებისათვის.

არქეტები ერთხელდასამუდამოდ მოცემული „თავდაპირველი“ „სუბსტანციურობისაკენ“ სწრაფვაა სივრცისა და დროის უგულვებელყოფით.

უქველია, რომ ზოგადი, სუბსტანციური ასპექტი ყოველთვის გასათვალისწინებელია ცნობიერების ყველა ფორმისათვის, ცხადია, მხატვრული ასახვისთვისაც. ოღონდ თუ მხატვრული სახის ერთი უმთავრესი ნიშანი კონკრეტულობაა, ზოგადის კონკრეტულ ფორმაში გამოხატვა, მისთვის აუცილებელი იქნება კონკრეტულ-ისტორიული, ეპოქალური და ეროვნული შინაარსის ასახვა. სწორედ ეს იქნებოდა გარკვეული დროის მწერლობის საკუთარი წვლილი ზოგადკაცობრიულის გამოხატვაში. შეცდომით ფიქრობენ, თითქოს სამყაროს და ადამიანის არსებობის მარადიული ფორმები დამახა-

სიათებელი იყოს მითოლოგიური აზროვნებისათვის. მარადიული წრებრუნვა, განვითარების პერსპექტივის გარეშე, როგორც ე. მე-ლენტიისკი შენიშნავს თავის ნაშრომში „მითის პოეტიკა“, არა მითოლოგიის, არამედ ნეომითოლოგიის შემოტანილია და დეკადენტურ-მოდერნისტულ მსოფლიო კონცეფციასთან არის დაკავშირებული. იგი თავს იჩენს მაშინ, როცა ისტორიზმის პრინციპი არ სახავს მომავლის სახარბიელო პერსპექტივას.

ვამოსახვის ფორმების ძიება შეგნებულად უნდა უკავშირდებოდეს ხელოვნების საგანს, რადგან ასეთი კავშირი, მაინც, ნებისთ თუ უნებლიედ, ყოველთვის ხორციელდება მხატვრულ ნაწარმოებში.

ის რომანებიც, რომლებშიც გამოხატვის ფორმად აღეგორიას, პარაბოლას, გროტესკს იყენებენ, ცხადია, დღევანდელი სინამდვილის გამოხმაურებას ისახავს მიზნად. მაგრამ ამ შემთხვევაში კავშირი უფრო პრობლემურია. მწერლის ცნობიერებაში წარმოქმნილი მხატვრული პრობლემა და მხატვრის აზრი პერსონიფიცირდება „ნებისმიერ“, „თავისუფალ“ მხატვრულ სახეებში და ნებისთ თუ უნებლიედ ასუსტებს როგორც მწერლის, ისე მკითხველის უშუალო ემოციურ კონტაქტს თანამედროვე სინამდვილესთან.

ახლა ბაღჩეული კულტურების მისაღებად, ხშირად, მიკროკლიმატს ქმნიან სათბურებში, სადაც ნაყოფის პროგრამირება ორანჟერეის მფლობელზეა დამოკიდებული. იქ მიღებულ ნაყოფს უფრო ძვირადაც ჰყიდიან და იყიდება კიდევ. თუმცა ყველამ კარგად იცის, რომ მისი გემო და ხარისხი სრულიადაც ვერ შეედრება ბუნებრივ პირობებში მოყვანილი ნაყოფის გემოსა და ხარისხს. მკითხველს ვთხოვ, მაპატიოს ეს „კულინარული“ შედარება, მაგრამ ვფიქრობ, იგი რამდენადმე მაინც მიგვანიშნებს საქმის ნამდვილ ვითარებაზე. თუმცა ჩვენ ამთავითვე უნდა ვიცოდეთ, რომ ყველა ხელოვანს თავისი „ამპლუა“ გააჩნია, ნიჭის თავისებურება... ან მწვევე პრობლემების პირდაპირ და ვაკვაცურ დაყენებას, მოიარებით თქმას არჩევს, ესეც ინდივიდუალური თვისებაა. აქ რეცეპტების შექმნა ზედგს ვერ გამოიღებს. მაგრამ ლიტერატურული პროცესის განვითარების საერთო ატმოსფერო არ შეიძლება გავლენას არ ახდენდეს საერთოდ მწერლობაზე და კერძოდ თვითვეულ ხელოვანზე. ამ თვალსაზრისით, 1978 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ ერთი წლის განმავლობაში გამოქვეყნებული ორი სხვადასხვა სტილისა და მხატვრული ფაქტურის რომანი — „მარადისობის კანონი“ და „აქტიური მზის

წელიწადი“ — 70-იანი წლების დასასრულის ზნიწენელოვანი მოვლენა გახდა ქართულ რომანიტიკაში. ვფიქრობ, ქართული რომანის განვითარება უფრო საინტერესო ფაზაში შედის. თავისთავადი იდეურ-მხატვრული ღირებულების გარდა ამ ორ რომანს ზოგადი მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული პროცესის განვითარების თვალსაზრისით.

ეს ნაწარმოებები სისხლხორცეულად აჩიან დაკავშირებული ქართული რომანის, უფრო კონკრეტულად კი ქართული საბჭოთა რომანის ტრადიციებთან და ამავე დროს შლიან ახალ პორიზონტს ქანრის განვითარების პერსპექტივაში.

მკითხველი საგანგებო განმარტებას არ საჭიროებს, რომ თანამედროვე სინამდვილის, ყოველდღიური რეალობის მხატვრული ასახვის საშუალებით ძირეულ პრობლემათა წამოჭრა ქართული რომანის ტრადიციის სფეროს განეკუთვნება.

გ. ფანჯიკიძის „აქტიური მზის წელიწადში“ და ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონში“ თანამედროვეობის პრობლემები თანამედროვე ფაბულის ბაზაზეა წამოჭრილი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ რომანებში თანამედროვეობა სახეობრივ გამოხატულებას იღებს, უმთავრესი კი ის არის, რომ თანამედროვეთა სახეები გვეხატება. ყველა თანამედროვე მწვეავე და გლობალურ პრობლემათა სპექტრი — ეკოლოგიური, ენერგეტიკული თუ იდეოლოგიური — ტყდება ინდივიდის, პიროვნების სულიერი ცხოვრების სიღრმეში, მის ფსიქიკაში.

შემოქმედება, შექმნა, თხზვა ადამიანის მხატვრული მოღვაწეობის სპეციფიკაა. ამასთან აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ რომანის, როგორც ქანრის, არსი, რომანიტიკული შემოქმედება ცოცხალი სინამდვილის, ცოცხალ ურთიერთობათა მხატვრულ კვლევაზე და ძიებაზეა დაფუძნებული, რაც მის არსებით ნიშნად, სპეციფიკად გადაიქცა საუკუნეთა განმავლობაში. ამაზეა დამოკიდებული მისი შემეცნებითი ღირებულებაც, მისი ისტორიზმიც. „მარადისობის კანონისა“ და „აქტიური მზის წელიწადის“ თვითეულ პერსონაჟში ზოგადადამიანური კონკრეტული დროის, ეპოქის, კონკრეტული გარემოს გამოხატულებათა ტიპიურ ხასიათებში. ბაჩანა რამიშვილის, ნოდარ გელოვანის, გლაზუნა ქერქაძის, გოგის, მანუჩარა კიკვაძის და სხვა პერსონაჟთა ერთ-ერთ უმთავრეს ნიშნად მათი გრძნობად-ემოციურობა მიგვაჩნია. ისინი გვეხატებიან როგორც

ცოცხალი ადამიანური ხასიათები, რომელთაც ფუნქციასთან ერთად თავისთავადი ღირებულება აქვთ. აქ გამოხატვისა და ასახვის ამოცანები ზედმიწევნით უთანხმდებიან ერთმანეთს და დაცული არიან ცალმხრივობისაგან, რასაც შეუძლია რომანის შინაარსი და ფაქტურა გადახაროს ან აბსტრაქტულ სახეთა გამოხატვისაკენ, ან სინამდვილის ნარკვევის ტიპის სარკისებური ასახვისაკენ.

თხზვა რომანებში „მარადისობის კანონი“ და „აქტიური მზის წელიწადი“ დაფუძნებულია სინამდვილის კვლევაზე, იმ გამოცდილებაზე, რომელიც მოიპოვა მწერალმა სინამდვილესთან უშუალო კონტაქტში, ან შეუმჩნეველად დაუგროვდა როგორც პირადი გამოცდილება, ან საგანგებოდ ეძია როგორც რომანისტმა. თხზვის მეტოდი აქ უშუალო კავშირშია ასახვასთან. რომანის გმირები მწერლის ცნობიერებაში წარმოქმნილი, ან გადმონერგილი მოდელის რეალიზება კი არ არის, არამედ სინამდვილის ტიპიურ სახეებში ასახვა და გამოხატვა. სწორედ ეს მეტოდი ანიჭებს მხატვრულ სახეს სიცოცხლეს და განაპირობებს მათ მომდინარეობას კონკრეტული ცოცხალი სინამდვილიდან, რაც თავის მხრივ მხატვრული სახის თვითმყოფადობის, მისი განუმეორებლობის საფუძველია. ბაჩანა რამიშვილი, ნოდარ გელოვანი, მაღლაფერიძე, გოგი და ორივე რომანის ყველა გმირი (პერსონაჟი) თვითმყოფადია. წარმოუდგენელია, მაგალითად, გოგი XX საუკუნის 70-იან წლებამდე. „დედამიშვილის და ცხრამმა ხერხეულიძის სადღეგრძელო ჩვენი საქმე არ არის,“ — ამბობს იგი „ძმაცაცების“ სახელით. არა, მე აქ მისი გაკლვა არ მაინტერესებს. ყოველ შემთხვევაში, იგი გაცილებით უფრო პატიოსანი კაცია, ვიდრე ისინი, ვინც თავის ცხოვრებას ცხრამმა ხერხეულიძეების, დიდგორის, ვახტანგის და სხვა ამგვარი სადღეგრძელოებით აშენებენ. მაგრამ გოგი დიდ დაკვირვებას და ანალიზს მოითხოვს, პირველ რიგში მე მასში დადებითი მინდა დავინახო. ის არ თვალთმაქცობს, არ პირფერობს, მაგრამ სწორედ ამიტომ უფრო მნიშვნელოვანი კითხვა: რატომ გაქრა ხერხეულიძეების სადღეგრძელოს სურვილი? ეს არც ადვილი ასახსნელია და ვერც მარტივი პასუხი დააკმაყოფილებს ვისმეს. მწერლის ამოცანაც, ჩვენის აზრით, არ არის, ერთნიშნა პასუხი მზამზარეულად მიაწოდოს მკითხველს. უფრო მეტ მნიშვნელობას მოიპოვებს მკითხველის აზრის ამოძრავება ამ მიმართულებით. ან კიდევ: განა დასაფიქრებელი არ არის, რატომ არ სურს გოგის შვილები ჰყავდეს? — „ცოლის

მოყვანა სისულელეა... შეილებს მოვლა უნდა და გზის გაკაფვა. ოჯახის კეთილდღეობა გაიძულებს რალაცას მიაღწიო, თუნდაც იმიტომ, რომ ეკონომიურად უფრო მაგრად იდგე ფეხზე, აქედან იწყება ყველა უბედურება. მეტი რა გზა გაქვს, ვილაცას უნდა ელაქუცო, კრეტინ უფროსს გენიოსი უნდა უძახო. ხშირად საყვედური და დამცირებაც უნდა აიტანო. თავმოყვარეობა ნერვების დაგლეჯის ფასად უნდა ჩაკლა, რომ შეილი ან შეილები არ დაგეჩაგროს. ასეთი ცხოვრება და სიცოცხლე არც მსურს და არც შემიძლია“.

ორივე რომანი უახლოეს და უახლეს ცხოვრებისეულ, ზნეობრივ პრობლემებს ეხება, რომლებიც ზაჩაშა ჩამიშვილის, ნოდარ გელოვანის და სხვათა მხატვრულ სახეებში გადატყდებიან. მაგრამ თანამედროვე, დღევანდელი თვალსაზრისითაა დანახული წარსულიც. რეტროსპექტივს „მარადისობის კანონში“ სხვა დანიშნულებაც აქვს, აღმოაჩინოს გმირის ზნეობრივი საყრდენების საფუძველი წარსულისა და აწმყოს მძაფრ კოლიჯიებში, დაძებნოს მემკვიდრეობითი კავშირი და ცხადყოს ზნეობრივ ამოცანათა თავისებურება თანამედროვე ცხოვრებაში. წარსული, ტკბილიცა და მწარეც, გმირულიცა და ჩვენი სისუსტის ცხადყოფელიც, რალაც მარავანდელით იმოსება ყოველთვის მოგონებებში და როგორც ჩვენი ცხოვრების, ჩვენი არსების ნაწილი, განსაკუთრებული სითბოთი განგვაწყობს მის მიმართ. მაგრამ „მარადისობის კანონში“ ეს სითბო, ცხოვრების ასახვის მისი მეთოდის გამო, მწერალს ვერასდროს ვერ უკარგავს ფხიზელ რეალისტურ ხედვას, კრიტიკულ დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი.

თვით ყველაზე კოლორიტული და დიდი მხატვრული ძალის გმირი გლახუნა ქერქაძე, რომელსაც მწერალმა განსაკუთრებული ყურადღება და გულის სითბო მიუძღვნა, ყოველმხრივაა დანახული თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეებით. შეიძლება სწორედ იმიტომაც ხედავს მას მწერალი ასე სრულად და ყოველმხრივ, ძლიერ ახლოს რომ არის მის გულთან.

...სული მწარეა. ფერმის ყველი თავისი ზურგით მიაქვს გლახუნას კიკვაძის მიერ ნაჩვენები გზით. მაგრამ დადგება მომენტი, როცა პირველი შეკრთომა და შიში ველარ აიძულებს მას მანუჩარას ნებას დაემორჩილოს. ამ გზით გადარჩენილი სიცოცხლევც კი აღარ უნდა მას, მწერალი ეჭვის ნატამალის გარეშე არწმუნებს მკითხველს ამაში. დგება ადამიანის წინაშე მომენტი, როცა მის სიცოცხლეს სა-

კუთარ თვალში ეკარგება ფასი, თუ იგი იძულებულია საკუთარი ზნეობრივი მრწამსის და იდეალების წინააღმდეგ იმოქმედოს.

გლახუნა ქერქაძე შეიძლება ჩანართი მოთხრობის ეპიზოდურ პერსონაჟად ჩავთვალოთ, მაგრამ მისი ცხოვრების ორიოდ ეპიზოდურ მას წარმოგვიდგენს, სწორედ როგორც რომანის პერსონაჟს. რომანისეულია გმირის ასახვის მეთოდი და ხერხები. გლახუნა არ არის დახატული რომელიმე ერთი ვნების, მწერლის გარკვეული იდეის ილუსტრაციისათვის. გლახუნა მწერალს აინტერესებს როგორც თვითმყოფი და თავისთავად ღირებული ადამიანური არსება თავისი მთლიანობით, როგორც გარკვეულ ეპოქაში მცხოვრები ცოცხალი ინდივიდი. ბოლმა და სირცხვილი ახრჩობდა გლახუნას, თავისი ფეხით რომ მისდევდა მანუჩარს, — „გასკდი, გულო,“ ნატრობდა იგი, „მაგრამ არ გასკდა გული, გული გასკდა კი არა, ფეხი აუჩქარა გლახუნამ, ვაი სირცხვილო“.

ინდივიდის ეს ბუნებრივი რეაგირება სიკვდილის წინაშე შიშზე ჭერ კიდევ შეცნობის, გააზრების წინარე მდგომარეობაა, რომელიც თანდათან შედის გლახუნას, როგორც პიროვნების, ცნობიერებაში, რომელსაც განსაზღვრავს გმირის მსოფლმხედველობა, სოციალურა არსი და ფსიქიკური წყობა. და რომლის მეშვეობითაც საბოლოოდ ვლინდება გლახუნას ადამიანური არსება. სწორედ ეს არის რომანული პერსონაჟის სპეციფიკური თავისებურება, სინამდვილის ყოველმხრივი კვლევის, გმირის ბუნების სოციოლოგიის, ფსიქიკის ღრმა ცოდნა, რომელიც ერთ იდეოლოგიურ ფოკუსში იყრის თავს და ნაწარმოების იდეოლოგიურ ცენტრს ქმნის: „და თუ მე და ეს ხვადაგი, მართლა ერთი ტალახიდან ვართ მოზელები, მაშინ წაიღე შენი ნაბოძები სიცოცხლე, აღარ მარგია არაფერში“...

ადამიანის ზნეობრივი არსი პიროვნების განვითარებასთან ერთად შეიძლება გამდიდრდეს კიდევ, სწავლა-განათლებამ, ცხოვრების გამოცდილების შეძენამ დადებითი ან უარყოფითი ზეგავლენა იქონიოს მასზე, მაგრამ ყოველივე ეს ეყრდნობა გარკვეულ საფუძველს, რომელიც ბავშვობიდანვე ყალიბდება ადამიანის ცხოვრებაში. ბაჩანა რამიშვილი, ომის დროინდელი უმწიფარი ბიჭი, ჟურნალის რედაქტორი, უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი და პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრი ხდება. მაგრამ მისი ზნეობის საყრდენები ბავშვობის პერიოდის ცხოვრებაშია საძიებელი. მწერალს ბაჩანა რამიშვილი, როგორც რომანის პერსონაჟი, აინტერესებს არა

ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდში, თუმცა ყოველ ეპიზოდში იხსნება მისი ხასიათი, არამედ მთლიანობაში, მისი საწყისიდან დღემდე. ამიტომ გამოიყენა მწერალმა რეტროსპექციის თავისებური, არცთუ ადრე გამოუყენებელი ფორმა. მაგრამ ხერხი თავისთავად არ განსაზღვრავს შედეგს. მისი გამოყენება სამწერლო მეთოდზე და მწერლის ინდივიდუალობაზეა დამოკიდებული. ცხოვრების ერთგვარი შეჯამება, ხელახლა გააზრება და გათვალისწინება, რაც გმირის ავადმყოფობის დროს ხდება, ნ. დუმბაძის ხელში ღრმა რეალისტური კვლევის საფუძველად იქცევა, ტიპიზაციის და განზოგადების გზით. მწერალი რეტროსპექტივის თემად ირჩევს არა ყველაფერს, არამედ სწორედ იმ საკვანძო ეპიზოდებს ბაჩანა რამიშვილის ბავშვობიდან, რამაც ჩამოაყალიბა ამ გმირის შინაგანი ბუნება, მისი ზნეობრივი არსი. ეს გზა იწყებოდა ლომკაცა რამიშვილთან, გლახუნა ქერქაძესთან, თამარასთან და სხვებთან, რომელთაც წარუშლელი კვალი დასტოვეს ბაჩანას გულში და ფსიქიკაში.

„მეტი რაღა უნდა გაიზარდო, ბიჭო,“ თამარას ეს სიტყვები სრულიადაც არ გულისხმობს, რომ ჩვიდმეტი წლის ბაჩანას გაზრდა აღარ სჭირდება. ბაჩანას მოქმედებამ, მისმა დამოკიდებულებამ აღმიანებთან სავსებით დაარწმუნა თამარა, რომ ზნეობრივად ბაჩანა ზრდადამთავრებულია. მკითხველს კი ადვილად გამოაქვს დასკვნა, ბაჩანას ზნეობის საყრდენები, მისი პიროვნების ფსიქოლოგიური და იდეოლოგიური არსის საფუძველი ადრეულ ბავშვობაშივე გაინახვა, შემდგომი ზრდა და სრულყოფა იმ ძირითადი მიმართულებით მიმდინარეობდა, რომელიც იქ დაისახა და გაფორმდა. თუმცა ცხოვრებამ მრავალი განსაცდელი და რთული ამოცანა დაახვედრა გზადავზა. ცხადია, გმირის ცხოვრების სათავეებთან მიბრუნება სწორედ დღევანდელი ამოცანების ახსნის სურვილითაა გამოწვეული. ის ხასიათი, პიროვნება, რომელიც დღეს უდგას ცხოვრებას პირისპირ, ათეული წლების განმავლობაში ყალიბდებოდა. სათავეებთან მიბრუნებას ეს დანიშნულება აქვს „მარადისობის კანონში“. იგივე ამოცანა აკისრია სოფლის სცენებს „აქტიური მზის წელიწადში“. თუმცა აქ სტრუქტურულად, აგრეთვე სინამდვილის ანალიზის თვალსაზრისით განსხვავებულ მიდგომასთან გვაქვს საქმე. ნოდარ გელოვანის სოფელში სტუმრობა (ორჯერ) — სათავეებთან დაბრუნებაა. იმ განსხვავებით, რომ ადრინდელი და დღევანდელი სოფელი მრავალი თვალთახედვით, „ერთ კალრში“ უნდა წარმოდგეს ჩვენს წი-

ნაშე. მწერალი ამისთვის მიმართავს სხვადასხვა თვალსაზრისს, თუმცა თხრობა „Ich Erzählung“-ის ფორმით მიჰყავს. ნანა ჯანდიერო სოფელს იდილიურ ფორმებში აღიქვამს („რა სასაცილოები ხაოთ!“), სხვაგვარად გაიზარებს სოფლის ცხოვრებას თვით სოფლის მცხოვრები ელგუჯა და კიდევ უფრო რთულად ნოდარ გელოვანი, რომელსაც სოფლის სიყვარულთან ერთად კრიტიკული მზერა მიუტყურია თავის ახლობელთათვის, მაშინაც კი, როცა ისინი გულწრფელად და ღრმად უყვარს. ეს კრიტიკული თვალსაზრისი ღრმავდება და გროტესკში გადადის, თუმცა სრულიად რეალური საფუძველით, რაიონის მთავარ ექიმთან ერთად მგზავრობისას, რომ არაფერი ვთქვათ მეღვინე ანზორ ჯავახიძის მკვლევლობასა და მასთან დაკავშირებულ ეპიზოდებზე.

ერთგვარი რომანტიკა სოფლის ცხოვრების მიმართ, როგორც „მარადისობის კანონში“, ისე „აქტიური მზის წელიწადში“, სავსებით ბუნებრივი და გასაგებია. მართლაც „იმ გახურებული ლითონის ლავის“ შემდეგ, რომელიც, მაგალითად, გმირთა მოედანზე მიედინება გ. ფანჯიკიძის რომანის მიხედვით, და რომელსაც „ნერვების დაგლეჯამდე“ მიჰყავს ადამიანი, არ შეიძლება რომანტიკულად არ განეწყოს სოფლის გარემოსადმი, რომელიც პირველყოფილი ბუნებრივობის ილუზიას მაინც ქმნის და გადაღლილი და გადაქანცული ნერვების პატრონს ამშვიდებს. მაგრამ არცერთ რომანში არ არის სოფლის გაიდევლება. თავისი უბრალოებით და უწეულობით. სოფლის ყოფა და სოფლის ადამიანები შეიძლება კიდევაც უმჯობესნი იყვნენ ქალაქისა და მის მცხოვრებთან საპირისპიროდ, მაგრამ ორივე რომანი, იქნებ ავტორების სურვილის წინააღმდეგაც, დადებითთან ერთად ნათლად გვიხატავენ სოფლების და სოფლის ცხოვრების ჩრდილოვან მხარეებს. „აქტიური მზის წელიწადში“ ხაზგასმულია, საერთო სენმა როგორ შეაღწია სოფელშიაც და ადამიანების გარკვეულ ნაწილში როგორ აღორძინდა თათქარიძეობის სული, გავრცელდა მოხვეჭის და უქნარობის ეპიდემია, რაც თავის მხრით ტრაგიკომიკურ სიტუაციას ქმნის — სულიერი სიცარიელის შევსებას ღვინით ცდილობენ.

სოფლის ცხოვრების სურათების შემოტანა ორივე რომანში ბუნებრივია, როგორც სტრუქტურულად, — ეს მხატვრული ოსტატობის სფეროს განეკუთვნება, — ისე ნაწარმოების სიღრმისეულ ამოცანათა თვალსაზრისით. ჩვენი დღევანდელი ინტელიგენციის უდი-

დესი ნაწილი თავისი „ბიოგრაფიით“ სოფელთან არის დაკავშირებული და თუ მისი ტიპიური გამოხატვის ამოცანას დაისახავს მწერალი გმირის ცხოვრების მთლიანობაში გააზრებით, ეს სავსებით ბუნებრივად მიიყვანს მას როგორც ათეული წლების წინანდელი, ისე თანამედროვე სოფლის ცხოვრების მხატვრულ ანალიზამდე. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი პირობა აქ არის გმირის (პერსონაჟის) ფსიქიკური წყობა, მისი უძირითადესი იმპულსები და გლობალური ინტერესები, რომელიც წმინდა პროფესიულ მიზნებზე და ამოცანებზე მალა დგას გაცილებით და განსაზღვრავს არა თუ ამ პროფესიულ მიზნებსა და ამოცანებს, არამედ გმირის პიროვნებას, მის მიდრეკილებებს და გამოვლინდება როგორც უმთავრესში, ისე ყოველდღიური ცხოვრების ყოველ წვრილმანშიც კი (იქნებ აქ კალამი ვერ შევაჩერე და უფრო მეტად ოცნება და სურვილები აისახა, ვიდრე სინამდვილე, მაგრამ თუ ასეთი ოცნება და სურვილები ობიექტურად არსებობენ, მას საფუძველიც ჰქონია!) — ეს მეორე და უმთავრესი პირობა არის გმირის (პერსონაჟის) მიერ ეროვნული ცხოვრების მთლიანობაში გააზრების მისწრაფება, რომელიც არ იძლევა ქალაქისა და სოფლის ცხოვრების დანაწევრების საშუალებას. ისინი აღიქმებიან როგორც ერთი მთლიანი ორგანიზმის ნაწილები. აქ შეიძლება ბევრი რამ მცირერიცხოვანი ერების ცხოვრების სპეციფიკით აიხსნებოდეს, უფრო კონკრეტულად კი ქართული ცხოვრების სპეციფიკით, როცა საუკუნეების მანძილზე ეროვნული პრობლემა უმძიმეს ტვირთად აწვა ყოველი მოქალაქის მთელ ცხოვრებას და ფსიქიკას, არ აძლევდა მას საშუალებას, ადამიანის მოღვაწეობის გაშლილ ასპარეზზე თავდავიწყებით შექრილიყო ამათუიმ „საქმის“ სიღრმეში და მთლიანად შეეწირა მისთვის მთელი საკუთარი არსება. ყველა „საქმეზე“ დიდი „საქმე“ ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლა იყო. თუ ეს ერთი მხრით, ვთქვათ პირდაპირ, ხელის შემშლელი იყო ქართველისათვის, მთელი თავისი ნიჭი და ენერჯია მიემართა ხელოსნობის, ვაჭრობის, მეცნიერებისა და ხელოვნების წინსვლისაკენ, მეორეს მხრით საუკუნეების მანძილზე ზრდიდა მის მოქალაქეობრივ ტონუსს, „ვიწრო სპეციალისტის“ ნაცვლად ცხოვრების ასპარეზზე მუდამ იყო მოქალაქე-იდეოლოგი. ცალ ხელში ნამგლით ან საჭრეთელით, მეორეში კი — ხმლით.

XX საუკუნეს არ მოუხსნია ეროვნული პრობლემები, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო გაამძაფრა ის, რადგან თავისუფლებისათვის

ბრძოლა ყველა ასპექტში თავის აპოგეას აღწევს. ეროვნული და სოციალური თავისუფლებისათვის ბრძოლა გაუთიშველად გადაეწნა ერთმანეთს, ამიტომაც მეტად გამახვილებულია ეროვნული პრობლემა. მაგრამ ეროვნულ საკითხთან ერთად დღეს კაცობრიობის წინაშე წამოიჭრა ისეთი პრობლემები, რომელთა გადაჭრა არცერთ ცალკე აღებულ ერს აღარ შეუძლია. დიდი სიღრმის და ძალის ეკოლოგიური და ენერგეტიკული პრობლემები, რომელთაც მთელი მსოფლიო მოიცავს, ცხადია, მეტნაკლები ძალით, მაგრამ უეჭველად ზემოქმედებს დღეს მსოფლიოს ყოველ მოქალაქეზე, საკუთარ ეროვნულ პრობლემებს ამ ზეამოცანათა კონტექსტში ახვევს და ურთულეს საკითხთა წინაშე აყენებს ყოველ მოქალაქეს. მით უმეტეს, როცა ამ უღრმესი, გლობალური საკითხების გადაწყვეტაში თვითეული, ცალკე აღებული ადამიანის მონაწილეობის როლი პრობლემატური ხდება. ამდენად კიდევ უფრო მწვავე ხდება მათი აღქმა და განცდა და უფრო დიდ ზეგავლენას ახდენს ყოველი ადამიანის ფსიქიკაზე, მის ზნეობრივ სახეზე და ყოველდღიურ მოქმედებაზე. გარეგნულად უმოქმედო დღევანდელი კაცი დიდ აზრობრივ და ფსიქოლოგიურ დატვირთვას იტანს. მსოფლიოს პოლიტიკური და ეკონომიკური ცენტრალიზება სავსებით უკუპროპორციულია დედაშიწის იდეოლოგიური და კულტურული რეკონსტრუქციების ფარდობისაგან. თანდათან ქრებიან ცენტრები და პერიფერიები. ყოველი დიდი და მცირე ქვეყანა, მათი მოქალაქეები გრძნობენ მსოფლიოს დღევანდელი პრობლემების ზეგავლენას საკუთარი ქვეყნის და პირადად საკუთარი ცხოვრების მიმდინარეობაზე; ყოველი ოდნავადაც მნიშვნელოვანი ამბავი, აღარათერს ვამბობ მოვლენებზე, მსოფლიოს ყოველი მოქალაქის ყურადღების საგანი ხდება, რეაგირებისა და განცდის ობიექტი. ოდესღაც ვრცელი მსოფლიო, რადიოსა და ტელევიზიის, ელექტრონიკის, ზესწრაფი საჰაერო ლაინერების ეპოქაში ძლიერ შეიკუმშა, ყოველი სიგნალი თვალისდახამხამებაში აღწევს მიწის ყოველ კუნჭულში და მთელი პლანეტა ნერვიული ცხოვრებით ცხოვრობს. საერთო ეკოლოგიურ, ენერგეტიკულ და ბიოსფერულ პრობლემებს, მოსალოდნელ ბირთვულ ომს თითქოს გონიერი კაცობრიობის ცხოვრებაში ერთიანი ღონისძიებებისაკენ მისწრაფება უნდა გამოეწვია, მაგრამ დღეს ყველასათვის თვალნათლივი ფაქტია იდეოლოგიური ბრძოლის უაღრესი გამწვავება, რომლის სიღრმეში ეკონომიკის პრობლემები იმალება. მოკ-

ლეტალიანი ტრანზისტორის ერთი შკალაც კი რამდენიმე წამში კონცენტრირებულ სურათს იძლევა — მთელი მსოფლიო სინაგოგას დაემსგავსა, გაკაპანებული რადიოსადგურები ცეცხლს აფრქვევენ მთელ პლანეტას.

მსოფლიოს ეს ღრმა გამწვავებული პრობლემები თუ ერთის მხრით სასოწარკვეთის საფუძველი შეიძლება იყოს, მეორეს მხრით არ შეიძლება არ იწვევდეს აზრის, ძიების უაღრეს გააქტივებას, სამყაროს, ადამიანის ყოველი არსის რაობის ამოცნობის, ხელახალი გააზრების სურვილს, ტექნიკური პროგრესის, ეკოლოგიის, ბიოსფეროს, ფილოსოფიის, ესთეტიკის, ზნეობის ურთიერთმიმართებებში გარკვევის სურვილს. დღეს მსოფლიოს ყოველი მოაზროვნე მოქალაქე ამ რთულ ურთიერთობათა ხლართშია მოქცეული.

ამ ურთიერთობათა ატმოსფეროში გვეხატებიან ბაჩანა რამიშვილი და ნოდარ გელოვანი, ქართველი ინტელიგენციის ტიპიური მხატვრული სახეები. უმთავრესი უნდა ითქვას თავშივე. ყველა ეს ღრმა პრობლემა ორივე რომანში საგანგებოდ კი არ არის შემოტანილი, არამედ თავს იჩენს გმირების ცხოვრებაში იმ „ლოკალურ“ პრობლემებთან ერთად, რომლებიც შეიძლება ეროვნული ცხოვრების სპეციფიკად წარმოვიდგინოთ. კიდევ მეტიც, თავისებურ შეფარდებას აძლევენ იმ ჩვენ საკუთარ, თითქოსდა საკაცობრიო პრობლემებისაგან დამოუკიდებელ „წმინდა“ ქართული ცხოვრების წყევლა-კრულვიან კითხვებს და რამდენადმე ახსნიან კიდევ მათ. როგორც ნოდარ გელოვანის, ისე ბაჩანა რამიშვილის მიერ საკაცობრიო ღრმა პრობლემებით დაინტერესება არ არის განგებ შეთხზული მხატვრული გამონაგონი, არამედ ეფუძნება გმირების ყოველდღიური ცხოვრების დეტალებს, რადგან ამ გლობალურ საკითხებს ღრმად გაუდგამთ ფესვი ქართველი ინტელიგენტების ცხოვრებაში და ეს ისეთივე „ჩვეული“, მისი საკუთარი საფიქრალია, როგორც ყველა სხვა ერის წარმომადგენლისათვის. მათი კრიტიკული თვალი მიმართულია როგორც მახლობელი, ეროვნული ცხოვრების მიმართ, ისე სამყაროს გააზრებისაკენ. ეს წმინდა რომანული სიტუაცია, ყველაფრის ანალიზი, ჩხრეკა, კვლევა და შესწავლა, კრიტიკული თვალთ ათვისება ორივე ნაწარმოების საფუძველში დევს. ხდება ყველაფრის ხელახალი შემოწმება, გადააზრება, თითქოსდა მყარი და შეთვისებული ზნეობრივი საფუძვლების ხელახალი შეფასება. ცხადია, ეს ყოველთვის როდი ნიშნავს უარყოფას, მაგრამ მაძიებელი,

კრიტიკულ-ანალიტიკური სული, როგორც ქანრის საფუძველი, აცოცხლებს ორივე ნაწარმოებს და ფუნქციას უძლიერებს რომანს, როგორც თანამედროვე სინამდვილის მხატვრული ათვისების მძლავრ საშუალებას. რომელსაც სინამდვილე, თავის მხრივ, ამოუწურავ წყაროს თავაზობს, რითაც საფუძველს აცლის ყოველგვარ „თეორიულ“ პოსტულატებს, რომლის მიხედვითაც თანამედროვე სინამდვილე არ იძლევა ზოგადკაცობრიულ პრობლემათა რეალიზების საშუალებას. მიმართულება, რომელსაც მიჰყვებიან „მარადისობის კანონი“ და „აქტიური მზის წელიწადი“ ძირს უთხრის ამგვარ თეორიულ ნაგებობას და ამკვიდრებს თანამედროვე თემატიკის უჭკნობ მნიშვნელობას რომანისტიკის აღმავლობისათვის, მის უმნიშვნელოვანეს პრობლემათა გადასაწყვეტად. და აქ რომანის, როგორც ქანრის, სიცოცხლისათვის, უპირველეს მნიშვნელობას იძენს ამ ნაწარმოებების მხატვრულ სახეთა — პერსონაჟთა გრძნობად-ემოციურობა, მისი მეშვეობით მკითხველის წინაშე ცოცხლდებიან გმირები. როგორც ბაჩანა რამიშვილი, ისე ნოდარ გელოვანი და სხვები წარმოსახულნი არიან განსაზღვრული დროისა და სივრცის, კონკრეტული ეროვნული ცხოვრების მონაწილეებად. როგორც სხვადასხვა ინდივიდები, პიროვნებანი, ისინი განსხვავებულად რეაგირებენ ეროვნული ცხოვრების უღრმეს პრობლემებზე, მაგრამ მათი საერთო დამახასიათებელი ნიშანი ის არის, რომ ერთნაირად მწვავედ განიცდიან ამ პრობლემებს და თითოეული თავისებურად ეძიებს გარემოსადმი დამოკიდებულების საკუთარ თვალსაზრისს, ან კონკრეტული მოქმედების გზას.

ბაჩანა რამიშვილი უფრო ოპტიმისტურად უყურებს ქვეყანას და მისი მოქმედების მიზანი, ამოცანები და გეგმა უფრო გამოკვეთილია, ვიდრე ნოდარ გელოვანისა. მაგრამ საერთოა უმთავრესი — დაკვირვების, კვლევის, გაძლიერებული ზნეობრივი და ფილოსოფიური ძიების მიმართულება, უღრმესი შინაგანი ბრძოლის პათოსი. ყოველი ახალი მსჯელობა, აზრი საკუთარი ფსიქიკის, გონებისა და გულის აქტიური მუშაობის შედეგია, მდიდარი მეცნიერული, ფილოსოფიური მემკვიდრეობის საკუთარი განსჯის და განზოგადების, ხელახალი გააზრების შეჯამება. მათ აზროვნებაში ბუნებრივ ადგილს იკავებს მეცნიერების უახლესი აღმოჩენები, თუმცა სრულებითაც არ არის აუცილებელი, რომ მათი მოსაზრებები ჭეშმარიტების უმაღლეს ინსტანციებს აღწევდეს. ისინი თავადაც არ ფიქრობენ ასე და

ამიტომაც არის ძიება ორივე რომანის უპირველესი, განმსაზღვრელი თვისება.

არცერთი ავტორი არ იძლევა მზამზარეულ რეცეპტებს. პირიქით, რომანების ორივე მთავარი გმირის სიცოცხლე იმითაც დასტურდება, რომ მათი მოქმედება, მსჯელობა თუ მოსაზრება ყოველთვის იწვევს დავის სურვილს. იმდენად ცოცხალი ხასიათებია როგორც ბაჩანა, ისე ნოდარ გელოვანი, რომ მკითხველს უღვიძებს სურვილს, ედავოს და ეკამათოს მათ, როგორც თანამედროვეთ, დიდი თუ მცირე საკითხების გამო, იმ პრობლემების გამო, რომელთა მიმართ მკითხველსაც აქვს საკუთარი აზრი და შეხედულება. მე მგონია, ეს არის ორივე რომანისტიკის ყველაზე დიდი მიღწევა. თანამედროვეთა ტიპიური ხასიათების შექმნა ყველა დროის მწერლობის უპირველეს ამოცანად უნდა ჩაითვალოს. ამ საქმეს ვერც ისტორიკოსი და მეცნიერების სხვა რომელიც გინდათ დარგი ვერ განახორციელებს. ლიტერატურის, ხელოვნების სინთეტური ბუნება იძლევა საშუალებას მწერლის ტალანტის დონის მიხედვით შეიქმნას ადამიანის დაუნაწევრებელი მთლიანი გრძნობად-ემოციური სახე.

მაგრამ როგორია ეს თანამედროვე ადამიანი? განა ერთი ტიპია თანამედროვე ადამიანისა?

• • •

— დაისვენეთ, გამოიყენეთ ყოველივე, რაც თქვენს ირგვლივაა. უნდა გამოხვიდეთ იმ წინამძღვრიდან, რომ ყველაფერი თქვენთვისაა. ეს ზღვა, გემები, თვითმფრინავი, წყალი, საქმელი, სასმელი, მთელი ქვეყანა თქვენთვისაა. — დაისვენეთ, ჯიჯანსაღეთ ორგანიზმი.

დასასვენებელი სახლის ექიმი სინაზითა და სიკეთით აღსავსე თვალებით შემოგვტყერის და ამ წუთში გინდა დაიჭერო, რომ ეს სტერეოტიპული ფრაზები არ არის და მხოლოდ შენ გეუბნება ამას. სრულიად არა გაქვს არავითარი სურვილი, ვინმეს ეკამათო და მით უმეტეს ამ კეთილგანწყობილ ქალს... მაგრამ მაინც ვერ ეგუები ამ აზრებს და არ გტოვებს ფიქრი ამ საგანზე.

— ცხადია, ადამიანს, პიროვნებას გარესამყაროსთან კონტაქტი მხოლოდ საკუთარი „მე“ს საშუალებით შეუძლია დაამყაროს, სხვა გზა მას არ აქვს. უფრო მეტიც, ამ პიროვნებისათვის მხოლოდ მის მიერ არეკლილი სამყარო არსებობს. მაგრამ რამდენად სწორია

წარმოიდგინო, რომ გარშემო ყოველივე შენთვის არის შექმნილი? იქნებ უმჯობესი იყოს, ადამიანს ყოველთვის შეგნებულნი ჰქონდეს მის გარეშე არსებული სამყაროს თავისთავადი ღირებულება. რა თქმა უნდა, ეს უმჯობესი იქნებოდა საზოგადოებისთვის, მაგრამ ხომ უმჯობესი იქნებოდა მისთვისაც, პიროვნებისთვისაც. დაეხმარებოდა მას სწორად განესაზღვრა მისი ადგილი ადამიანებსა და საგანთა შორის. ეს ხომ მსოფლმხედველობის საკითხია, რომელიც ამ ასპექტით პირდაპირაა დაკავშირებული პიროვნების მორალთან, ზნეობასთან. აუცილებელია გწამდეს ჩვენგან დამოუკიდებელი, თავისთავადი ღირებულება ყოველივე იმისა, რაც ჩვენს ირგვლივ არის, ცოცხალი და არაცოცხალი. მაშინ ადამიანი სხვაგვარად აზროვნებს, სხვაგვარად გრძნობს, გამოუმუშავდება სხვაგვარი მორალური ნორმები.

და ბოლოს, ინდივიდის ხასიათის, ფსიქიკური წყობის ფორმირებაზე ხომ უეჭველად ზემოქმედებს გარემო, სულერთია, ეს შეგნებული აქვს თუ არა პიროვნებას. ხოლო ნამდვილი სრულფასოვანი მოქალაქის აზრი და გრძნობა იქითკენ არის მიმართული, გაარკვიოს თავისი ადგილი ბუნებასა და საზოგადოებაში, გაარკვიოს თავისთვის ყოველივე არსებულის არსი თავისი შესაძლებლობის ფარგლებში და შეიმუშაოს საკუთარი მიზნები, მორალური ნორმები, მოქმედების გეგმა და ზნეობრივის საზღვრები, ბაჩანა რამიშვილის და ნოდარ გელოვანის ცხოვრება ამ საზღვრების განუწყვეტელი ძიებაა. „მარადისობის კანონი“ სტრუქტურულადაც ისეა აგებული, რომ გმირის მთელი ცხოვრების შეფასება იყოს შესაძლებელი, უპირველესად თვით ამ გმირისათვის, მისივე თვალსაზრისიდან გამომდინარე, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი მესამე პირს იყენებს. აქ მთხრობელი და გმირი ერთი და იგივე პიროვნებაა, მაგრამ მწერალი მესამე პირს იყენებს იმისათვის, რომ, ერთგვარად, დისტანცია შექმნას მთხრობელსა და გმირს შორის, უკეთ დაუკვირდეს გმირს, სხვა თვალთ შეხედოს, გააობიექტუროს იგი. ამ გზით გმირი ცდილობს, უფრო ობიექტურად შეაფასოს თავისი ცხოვრება, განვლილი გზა და უკეთ გაარკვიოს თავისი ვინაობა.

„როდისმე გიფიქრია, ვინა ხარ შენ?“ — ეკითხება აკადემიკოსი გზირიშვილი ნოდარ გელოვანს, რომლისთვისაც აქამდე, შეიძლება ითქვას, მორალური, ზნეობრივი ნორმები, რომლებიც მის ცხოვრებაში მკლავნდებოდა, თითქმის შეუცნობი იყო, გენეტიკურად მი-

დებული ან სტიქიურად ფორმირებული. ყოველ შემთხვევაში, გამძაფრებული, ტრაგიზმამდე მისული თვითანალიზი არ ყოფილა მისი სულიერი ცხოვრების განმსაზღვრელი ნიშანი, თუმცა იდუმალი სევდა და ნაღველი „ულრდნიდა გულს“. აკადემიკოსის გადაწყვეტილებამ და მისმა გამომწვევმა მიზეზებმა სულ ახალი კუთხით მოაბრუნა ადამიანის, მისი ცხოვრების არსისა და დანიშნულების საკითხები, მატერიის მოძრაობის ფორმებისა და ადამიანის ზნეობრივი ცხოვრების, სულის არსობის საკითხები. ყოველივე ეს კი თავის მხრივ გავლენას ახდენს ახალი თვალსაზრისის, ახალი პოზიციის შემუშავებაზე თანამედროვე ცხოვრების პრობლემების, მტკივნეული საკითხების მიმართ. შინაგანი, ბოლომდე გაუაზრებელი და ჩამოუყალიბებელი პროტესტები, რომელიც ნოდარ გელოვანის, როგორც მოქალაქის, ცნობიერებაში, შეიძლება ითქვას, მთელმარე მდგომარეობაში იყო, უფრო გამოკვეთილ და ფორმირებულ გამოსახულებას იღებს.

მაგრამ თვითანალიზი, რომელიც ასე აუცილებელია თვითონ გმირისთვის, მისი მისწრაფებების, მამოძრავებელი იმპულსების, მიზნების, ამოცანებისა და მორალური საყრდენების საკუთრივი გააზრებისათვის სრულიადაც არ არის საკმარისი რომანის სიღრმისეული ამოცანის დასაძლევად. თუმცა თანამედროვე რომანისტიკის სინქრონული გათვალისწინებისას აღმოჩნდება, რომ ჯერ კიდევ საკმაოდ ვრცელია სუბიექტივისტური რომანის გავლენის რეგიონები, მიუხედავად იმისა, რომ ინგლისის, საფრანგეთის და დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებში რეალისტური რომანის ახალი, ახალგაზრდული ტალღა რეალიზმის ახალი აღმავლობის მანიშნებელია.

„ახალი რომანის“ და „ახალი ახალი რომანის“ პრაქტიკოსები ალენ რობ-გრიე, მიშელ ბიუტორი, ნატალი საროტი, კლოდ-სიმონი და სხვები თვითონვე არიან ამ მიმართულების თეორეტიკოსებიც. ნატალი საროტი წერს: „ეყენი გრანდეს“ ბედნიერი დროიდან, როცა მწერალსა და მკითხველს შორის პიედესტალზე იდგა გმირი, ის თანდათანობით, უფრო მეტად და მეტად ჰკარგავს თავის წინანდელ ატრიბუტებს და პრივილეგიებს, უძრავ-მოძრავ ქონებას და ფასიან ქალაქებს, ტანსაცმელს, ტანს, სახეს. და ბოლოს, რადგან სიძნელეს წარმოადგენს სულიერი ცხოვრების მთელი სიმდიდრისა და სირთულის ასახვა, ნატალი საროტის მიხედვით, „მწერალი აშკარად და პატიოსნად ლაპარაკობს მხოლოდ თავის თავზე“.

არ ვიქნებოდით სწორი, რომ ეს აზრი ერთბაშად და ერთი ხელის დაკვრით უარგვეყო. სულიერი ცხოვრების სირთულისა და მისი გამონატების სიძნელეებზე ლაპარაკობენ არა მხოლოდ მოდერნისტები, არამედ რეალისტებიც. ალბერტო მორავიას სიტყვით, მაგალითად, გაცილებით უფრო მართებული იქნებოდა დაგვეწერა — „გავიფიქრე მე“, ვიდრე — „გავიფიქრა მან“.

მართლაც, თითქმის ყველა მთავარი გმირი, თუნდაც კლასიკურ რეალისტურ ნაწარმოებებში, განსაკუთრებულად ახლოა მწერლის სულთან, ბიოგრაფიასთან, აზროვნებასთან, იდეალებთან და ფსიქიკურ წყობასთან. ცხადია, ჩვენ აქ არ გვინდა განვაახლოთ ძველისძველი დავა მწერლისა და გმირის იგივეობაზე ან დისტანციაზე მათ შორის. მაგრამ აშკარა და ცხადი ის არის, რომ მწერალი თხზავს იმის შესახებ, რაც უკეთ იცის თვითონ და გარკვეულნაწილად თვით მის არსებას შეადგენს, წამოჭრის იმ პრობლემებს, რომელთაც მისი სული შეუძრავს. მხოლოდ ფორმა არასდროს არ ქმნის ნაწარმოებს.

მაგრამ რეალისტურ ნაწარმოებში ერთი გმირი, როგორი ღრმაც არ უნდა იყოს მისი აზროვნება, ფსიქოლოგია რთული და ბიოგრაფია მრავალმხრივი, პრინციპულად, ვერ შექქმნის რომანის ფაქტურას. ეპიკური ნაწარმოები ფორმათა მრავალფეროვნებას ამჟღავნებს, მაგრამ იგი უეჭველად მოითხოვს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს, ერთი პერსონაჟის სხვა პერსონაჟებთან მიმართებას, გმირების ურთიერთზემოქმედებას, ტიპიური ხასიათების და ტიპიური გარემოებების ასახვას. ცხადია, თუ მწერალი რეალიზმის პოზიციებიდან გამოხატავს სინამდვილეს.

ზემოთაღნიშნული მოტივით, რომ მწერალს დაბეჯითებით მხოლოდ თავისთავზე შეუძლია ლაპარაკი, მსოფლიო ლიტერატურაში მესამე პირით თხრობა ბევრ შემთხვევაში შეიცვალა Ich-Form-ით, ამ პროცესმა პროზის ლირიზაცია გამოიწვია და თანდათან შეავიწროვა ეპიკა. Ich Erzählung-ს თავისი დადებითი მხარეები და დიდი პლუსები აქვს, რომელთა აღწერა ახლა შორს წაგვიყვანდა. მაგრამ თანდათან ცხადი ხდება Ich-Form-ის უხერხულობანი. ეპიკური ჟანრებისათვის უპირველესი კი ის არის, რომ ძნელად ხერხდება მწერლისა და გმირის თვალსაზრისის გამიჯვნა, თუ კი ამას ვინმე ცდილობს, რადგან მწერლის მხედველობის არე შეზღუდულია გმირის მხედველობის არით, ან პირიქით, აქ სტრუქტურულად მიუღწეველი ხდება კანონი — „მწერალმა იცის ყველაფე-

რი“ (თეკერი). მწერლობის „დემოკრატიზაციის“ პროცესი, როცა უარყოფილი იქნა ბალზაკის მიერ მწერლის ღმერთთან შედარება, ბევრი წინააღმდეგობის შემცველი გახდა. ამ მეტაფორას, შემოქმედის — ღმერთთან შედარებას, რეალური საფუძველი აღმოაჩნდა. კემზარიტი შემოქმედი მარტო ადამის შექმნით ვერ დაკმაყოფილებდა, ადამს ევა უნდა, ორივეს ერთად კი გარემო, ედემის ზალიც კი აღარ არის მათთვის საკმარისი და ისინი გადაიან ვრცელ სამყაროში, რომელიც არამხოლოდ სამოთხეა, არამედ ჯოჯობეთიც.

ადამის ტომიც მომზავლდა და ერთი ხასიათი, რაგინდ მრავალწახნაგოვანი არ უნდა იყოს ის, ოღნავადაც ვერ გახსნის საზოგადოების ხასიათს, მის სტრუქტურას, ზნეობას, მიზნებს, ამოცანებს. ერთი კაცის ცხოვრება ვერ ასახავს საზოგადოების მრავალმხრივ და მრავალწახნაგოვან ცხოვრებას.

ცხადია, ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთმიმართებაში სხვა წინააღმდეგობებიც შეინიშნება, ერთი ნაწარმოები, თუნდაც ეს „ვეფხისტყაოსანი“, „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, „ღონ კობოტი“ ან „ომი და მშვიდობა“ იყოს, ვერ დაიტევს ცხოვრების ყველა მხარეს. მაგრამ აქ ყველაზე მნიშვნელოვანი ის მომენტი, რომ ცალკე აღებული გმირის ცხოვრება პრინციპულად შეუძლებელია ისოლირებულად გამოისახოს, გაგებული და ახსნილი იქნას. გამოეყოს იმ საზოგადოებრივ ცხოვრებას, რომელიც განუწყვეტლივ შემოქმედებს მასზე.

შეიძლება, ამიტომაც დღეს მსოფლიო ლიტერატურაში შეინიშნება მობრუნება მესამე პირით თხრობისაკენ. იქნებ ამავე მოვლენებს ეხმაურებოდეს და სავსებით კანონზომიერადაც უნდა მივიჩნიოთ, რომ ნოდარ დუმბაძემ თხრობა მესამე პირით წარმართა თავის „მარადისობის კანონში“. თუმცა სტრუქტურულად რომანი აეწყო ერთი გმირის ცხოვრების ირგვლივ, მოგონებების სახითა დაწერილი და თითქო ლოგიკურად მოითხოვდა „Ich-Form“-ს.

როგორც ჩანს, მწერალს არ აკმაყოფილებდა პირველი პირით თხრობის შესაძლებლობანი, სურდა, უფრო ფართოდ აესახა სინამდვილე.

პირველი პირით თხრობის წინააღმდეგობანი აშკარად შეიმჩნევა „აქტიური მზის წელიწადში“. ავტორი თუმცა ხანდახან გადამეტებულ ექსპლოატაციას უწევს გმირის ინსტინქტებს, წინათგარძნო-

ბას, პირველი პირი ხელს უწყობს განცდის ნიუანსების ზუსტ გადმოცემას, თხრობის, გამოსახვის ექსპრესიულობას, ტექსტის ემოციურ დამუხტულობას, გმირის შინაგანი ცხოვრების ტრაგიზმამდე დაძაბულ გადმოცემას. მაინც აქაც მწერალს ვერ აკმაყოფილებს ნოდარ გელოვანის — ერთი გმირის ხედვის არე. ამასთან პირველი პირით უპირატესად გადმოიცემა გმირის — მთხრობელის მიერ უშუალოდ ნახული და განცდილი. თვით ნოდარ გელოვანიც უკმაყოფილოა ინფორმაციის ადამიანური შესაძლებლობის შეზღუდულობით — „მე ვერასოდეს ვერ გავიგებ, როგორ მივიდა მამაჩემი გოგისთან“. ამ ხარვეზების შევსებისათვის გურამ ფანჯიკიძე იყენებს ფრიად ორიგინალურ ხერხს, ტიპიური გარემოსა და სიტუაციათა წარმოსახვის ხერხს და ახდენს ამ ხერხის დემონსტრირებას მკითხველის წინაშე. „იქნებ ივნისის დილა იყო, როცა უცნობმა პრეკურორს კაბინეტში დაურეკა? იქნებ ივლისის? შეიძლება დილა კი არა, სულაც საღამო იყო. უცნობმა იქნებ პირდაპირ კაბინეტში მიაკითხა? ნაკლებ დასაჯერებელია! ალბათ დაურეკა და რაიონის განაპირას დაიბარა, ხიდის ყურესთან“. ყოველივე ეს არ შეეძლო დაეხანა გმირს, აგრეთვე მთხრობელს და ამიტომ მწერალი მკითხველს აწვდის მრავალ შესაძლებელ ვარიანტს. თუმცა არსებითი ამ კონკრეტულ ფორმათა ცვლილებით არ შეიცვლება. იმას, რაც პედაგოგისა და პროკურორ რეზო გელოვანის დიალოგში ირკვევა, არსებითი მნიშვნელობა აქვს რომანის პრობლემათა სიღრმისათვის. ის ტიპიურია და ცხოვრებიდან აღებული, მწერლის გამოცდილების არეში შედის და გმირისაც. მაგრამ სტრუქტურულად *Ich Erzählung*-ისათვის მიუწვდომელი იქნებოდა. მწერალი, რომელიც ისწრაფვის ცხოვრების ფართოდ და ღრმად ჩვენებას, ვერ ჯერდება პირველი პირის შესაძლებლობებს და ორიგინალური ხერხით ისევ უბრუნდება მესამე პირის ინფორმაციულ სიმდიდრეს, ამ ხერხითაა გადმოცემული „აქტიური მზის წელიწადში“ მთელი თავები: მამის მისვლა გოგისთან, ზურაბ გომართელის მიერ ძანქანით ბავშვის გატანა, ნოდარის პატარა ძმის სიკვდილი, როგორც ვთქვით, პედაგოგის შეხვედრა და დიალოგი პროკურორთან, აგრეთვე ეკას ოჯახის ცხოვრების ეპიზოდები, რომლის მოწმე, ცხადია, არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ნოდარ გელოვანი. ხანდახან მწერალი გმირის პირით პირდაპირ აღნიშნავს: „ეპიზოდი უჩემოდ“. ავტორს არ ყოფნის „Ich-Form“-ის დიაპაზონი და ორიგინალურად უბ-

რუნდება ფორმულას „ავტორმა იცის ყველაფერი“. მისთვის ძლიერ საინტერესოა, რა ხდება გმირის სულში, რაც რომანში ინსტროპექციით ხორციელდება, მაგრამ მისთვის ასევე საინტერესოა, რა ხდება გმირის ირგვლივ. გმირის ცხოვრება სტრუქტურულადაც ითრევს სხვა ადამიანებს თავის ორბიტში და მათი ცხოვრება მწერლის დაუცხრომელი ინტერესის საგანი ხდება, თუნდაც იმიტომ, რომ გმირის ხასიათის ფორმირებას, მისი იმპულსების საყრდენებს ვერ ახსნი ობიექტური სამყაროს გარეშე, სხვა გმირების გარეშე. ამას გარდა მათ ობიექტური, თავისთავადი ღირებულება და მნიშვნელობა აქვთ.

ასე შემოდის რომანის სიუჟეტში მრავალი პერსონაჟი და ობიექტური სინამდვილის ცოცხალი მდინარების ტიპიური გარემოებანი და მოვლენები.

თუმცა ინდივიდის როლი ცხოვრების მიმართებების გარკვევაში ღღეს, როგორც უკვე ვთქვით, პრობლემატურია, ისტორიული პროცესი არ უნდა გავიგოთ მეტაფიზიკურად, როგორც ზემოქმედების ობიექტი, პიროვნება კი, ადამიანი — როგორც ზემოქმედების ობიექტი. პიროვნება, ინდივიდი ისტორიულ პროცესთან უფრო რთულ ურთიერთობაში ექცევა. თუ მისი მოქმედება და პიროვნული არსი, საბოლოო ანგარიშით, იმ საზოგადოების გარემოს ეკუთვნის, რომელმაც წარმოშვა, მას, როგორც სუბიექტს, შეუძლია გარკვეული, სულ მცირე თუ უფრო მნიშვნელოვანი კვალი გაავლოს ისტორიულ პროცესში. იგი ობიექტურიცაა, მაგრამ ამავე დროს, რთულ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირში არ კარგავს სუბიექტურ არსს.

როგორია ამ მხრივ ნოდარ გელოვანი? ვერ იტყვი, რომ ადამიანებთან ურთიერთობაში იგი ჩანდეს როგორც მეზობელი იმ პრინციპების დასაწერად, რომელიც მის შინაგან მრწამსს შეადგენს. მაგრამ ცოტა არც ის არის, თუ ადამიანი თვითონ მაინც ცდილობს, თავისი რწმენის მიხედვით იცხოვროს. თუმცა არა საკმარისი. ისიც მართალია, თუ სხვა ადამიანებისადმი საბოლოოდ დაკარგა რწმენა, ღრმა პესიმიზმი შეიპყრობს კაცს.

მამუკა თორაძე ხიდაშელს („მეშვიდე ცა“) მოგვაგონებს. საქმისათვის შეიძლება ასეთი კაცი არ იყოს ურიგო. ოღონდ ესაა, თითონ არის შინაგანად გამოფიტული (ახალგაზრდა კაცი!), ზნე-

ობრივად გამოფიტული, უემოციო, რობოტის წინააღმდეგ. გოგის ცხოვრებაც მექანიკურობამდღა მისული. მასში უექველად არის პროტესტი ცხოვრების ზოგიერთი ნორმების — არაგულწრფელობის, სიყალბის, „პოკაუზხის“ წინააღმდეგ. მაგრამ მასში ჩაკლულია წინაგანი მგზნებარება და ცინიზმი გამოსულა ავანსცენაზე.

„დედამამიშვილებისა და ცხრაძმა ხერხეულიძეების სადღეგრძელო არაა ჩვენი საქმე“, „ყოველ ხუთ წელიწადში სრულიად ახალი ფსიქოლოგიის ხალხი მოდის“, „მე თქვენ ამხანაგადაც კი არ გამომაღვებით, უბრალოდ საერთოს ვერ გამოვნახავთ“. თაობათა იზოლაციის და მემკვიდრეობის უარყოფის პრობლემების აღიარება და ხელოვნური გაღრმავება, იმის ცდა კი არაა, რომ როგორმე დაიძლიოს ეს ზღუდეები, არამედ გაღრმავდეს კიდევ. რეზინიაციიდან ინერტულობისაკენ. სინამდვილის სიძნელებთან „ბრძოლის“ მეთოდები და ხერხები შეზღუდულია: „დისკოს გულუნში“ ალკოჰოლის და მორფიუმის მირაჟებში ჩაკარგვა... აქ ხელოვნურად ძლიერდება ადამიანის მისწრაფება ცხოვრების ტრაგიკული აღქმისაკენ — დასასრული? ტრაგიკული... მაგრამ ლოგიკური.

ნოდარ გელოვანი ვერ ამყარებს კონტაქტს უცნობ ძმასთან, თუმცა კი გულწრფელად ცდილობს. არა, აქ სრულებითაც არ გვინდა ის დავადანაშაულოთ, არამედ ხაზი გავუსვათ გმირების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას.

გმირის ცხოვრების, გონებრივი და სულიერი არსების უძთავრესი განმსაზღვრელი ნიშანია მისი პოზიცია გარესინამდვილისადმი, საზოგადოებისადმი, ადამიანებისადმი, მაგრამ პოზიციის განსაზღვრა შეუძლებელია, თუ მკითხველმა ვერ მიიღო ინფორმაცია, ცხადია, სპეციფიკურ მხატვრულ სახეებში, იმათ შესახებ ვის მიმართაც ეს პოზიცია უნდა გამოემუშავდეს. ამიტომაც რომანის იდეოლოგიური ცენტრისათვის არანაკლები მნიშვნელობა აქვთ მადლაფერიძეს, მთვარაძეს, დარახველიძეს, ტყემალაძეს, პროფესორ გელოვანს, ვახტანგ გელოვანს, სატყეოს დირექტორს, გოგის, ზურ ბეგოშვილს, მამუკა თორაძეს, ვიდრე ბაჩანა რამიშვილს და ნოდარ გელოვანს, თუმცა ორივე რომანის მთავარ გმირებს სწორედ ეს უკანასკნელნი წარმოადგენენ.

ორივე რომანის ძირითადი კონფლიქტი, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ არსს, ისახება სწორედ ბაჩანა რამიშვილის და ნოდარ გელოვანის პოზიციის შემუშავებაში,

ან გარკვევაში, ორივე გმირის მიერ საკუთარი ცხოვრების, საკუთარი აღამიანური არსის ანალიზის და დადგენის პროცესში...

...პალატაში ბაჩანასთან კომბინატორ დარახველიძის აუდიენციის ტრაგი-კომიკურად დასრულების შემდეგ, მეჩქემე „ფიზიონომისტი“ ბულიკა ამბობს, შემოსვლისთანავე გამოვიცანი დარახველიძე, ვინც იყო. — ფეხსაცმლის... ლანჩა დავენახე, წინ იყო გაცვეთილი, ქუსლი კი სულ ახალი ჰქონდა. ესე იგი, ტუფლი საგარეოა და უფროსებთან იცვამს მხოლოდ, ისიც მიღებაზე, წინ კი იმიტომ არის გაცვეთილი, რომ ცდილობს ფეხის წვერებზე იაროს...ეც, სიღამპლის პირველი ნიშანია“...

...რესპუბლიკაში უკანასკნელი წლების დაძაბული სიტუაცია პალატაში შეაღწევს გაზეთის ცნობით; „ტყემალაძე მოხსნეს“ — აქამდე სად ვიყავითო, კითხულობს ბულიკა და იქვე კითხვას პალატის მკვიდრთა მიმართ გადმოიტანს კონკრეტულად, თქვენ სად იყავითო.

„— ეს მე არ მეხება! — ხელი დაიბანა იორამმა, — ძე ჩემი კათალიკოსი მყავს, ეგ (ტყემალაძე) თქვენი კათალიკოსი იყო.

— კარგი, შენ მღვდელი ხარ და არ გეხება, თქვენ სადღა იყავით, ბატონო ბაჩანა? — გადაიტანა იერიში ბაჩანაზე ბულიკამ. ბაჩანა მოულოდნელობისაგან დაიბნა.

— ვინ ჩვენ? — ისე იკითხა, ვითომ შეკითხვა ვერ გაიგო.

— თქვენ, მწერლები!

— ჩვენა. ჩვენ... ჩვენ სად ვიყავით? — ბაჩანას მახსოვრობა გადაეკეტა, ნუთუ მართლა არაფერს ვაკეთებდით? ჰკითხა თავისთავს და იმ წუთში ვერაფერი გაიხსენა სასიკეთო, — ჩვენ, ჩემო ბულიკა, შენთან ვიჩქეით ყველანი და იმ გაცვეთილ ფეხსაცმელებს ვაპაჩინებდით, — თქვა მან სინანულით.

— მეც მანდა ვარ“.

„სიწრფელის კიდევან ნაფიქრის ქალღმრთელზე გადატანას აზრი არ აქვს,“ წერს „მთვარის მოტაცებაში“ ისეთი ჰუმორიტი არტიტიზმის ფასის მცოდნე, ხელოვნების მრავალ საიდუმლოებათა მფლობელი მწერალი, როგორც კონსტანტინე გამსახურდია იყო.

ბაჩანას, როგორც მწერლის და როგორც მოქალაქის ასეთი სიწრფელე თავისთავის მიმართ საწინდარია იმისა, რომ ჩვენი მწე-

რლობა და მისი გმირები დიდი სიმართლით, პასუხისმგებლობის მთელი შეგნებით და არსში წვდომის სურვილით წამოჭრის ჩვენი საზოგადოების განვითარების პრობლემებს და ყურადღებას ამხანაგებს მის ზნეობრივ ასპექტზე.

ასევეა „აქტიური მზის წელიწადში“.

წმინდა, ხალასი სულისკენ მისწრაფების გარეშე, მსოფლიო პრობლემებზე ფილოსოფიურ ჩაფიქრებას მხოლოდ პოზიტივიზმისა-კენ შეუძლია წაიყვანოს ადამიანი და საერთოდ მწერლობაც, კონკრეტული შინაარსის გარეშე სულ ტყუილია ბრტყელი სიტყვები ჰუმანიზმზე, კაცთმოყვარეობაზე და მამულიშვილობაზე.

„ — აბა, მომისმინე, ყურადღებით მომისმინე, თორემ შეიძლება კეუხზე შევიშალო. შენ უნდა გამიგო, ეკა... მე სუსტი და ემოციური ადამიანი ვარ. არ შემიძლია ისე ცხოვრება როგორც სხვები ცხოვრობენ. მაგიყებს და მაცოფებს, ირგვლივ რომ გესლიანი და შურიანი ადამიანები მახვევია. ვერ ვიტან სიცრუეს და სიყალბეს, ვერ ვიტან ფარისევლობასა და პირმოთნეობას, ვერ ვიტან ბორბტებსა და კაცისმკვლელებს. ცხოვრება ჩემთვის მხოლოდ სასოწარკვეთა და იმედის გაცრუებაა. მე, მე, თითონ ვინა ვარ, როგორ ვცხოვრობ, როგორ ვეგუები ჩემს ირგვლივ გამეფებულ უმსგავსოებას, როგორ ვებრძვი ნაძირალებსა და ეგოისტებს, დღენიდაგ პირზე რომ ჰუმანიზმი, კაცთმოყვარეობა და პატრიოტიზმი აკერიათ?“

ეს პრობლემები მთელი სიმძაფრითაა წამოჭრილი ნოდარ გელოვანის წინაშე.

განსაკუთრებით დასაფასებელი ამ გმირებში — ბაჩანა რამიშვილში და ნოდარ გელოვანში — ჩემის აზრით, ის არის, რომ კრიტიკას ისინი იწყებენ თავისთავიდან. სხვისი კრიტიკა შედარებით აღვილია. თავისთავის კრიტიკა კი მოწიფულობის, დავაჟაკების უეჭველი ნიშანია, რაც ასე გამოიკვეთა „მარადისობის კანონსა“ და „აქტიური მზის წელიწადში“ — რომანებში იმ ავტორებისა, რომელთაც ჩვენ არც ისე დიდი ხნის წინათ ახალგაზრდა მწერლებს ვეძახდით. მათ ნაწერებში უფრო მეტად სხვისი კრიტიკა იყო წინა პლანზე. იდეალური გმირები ამ მწერლებს თავიდანვე არ უყვარდათ, მაგრამ პერსონაჟი, რომელიც მათ მრწამსს გამოხატავდა, შეფასების გარეშე რჩებოდა. იგი თვითონ იყო შემფასებელი.

ბაჩანა რამიშვილი მიხვდა, რამ გამოიწვია მთხოვნელთა ნაკადი

მასთან, პროტექციას რომ ითხოვდნენ, მან მართლა მიიღო მონაწილეობა „ბაწალაშვილის რესტორან „იმერეთის“ დირექტორად დანიშვნაში“, სულ ერთია რა მოტივით იყო ეს, პროტექცია ქველმოქმედების მიზნითაც პროტექციაა. ამ შემთხვევაში კი მამაო იორამი ადვილად გაერკვა საქმის არსში: „— გამოდის, ვილაცას მართლა აუღია ქრთამი, ბატონო ბაჩანა? — ჰკითხა მამაო იორამმა. — გამოდის! თავი დაუქნია ბაჩანამ“.

თუ ასეთი შეცდომების დაშვებისაგან დაზღვეული არ არის ბაჩანა, რომელსაც უფრო ჩამოყალიბებული ხასიათი აქვს და სამოქმედო პრინციპებიც შემუშავებული, სათანადო საზოგადოებრივი მდგომარეობაც მოპოვებული, უფრო ძნელ მდგომარეობაშია ნოდარ გელოვანი. იგი კარგი მკვლევარია, კარგი მეცნიერი, მაგრამ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მასზე თითქმის არაფერი არ არის დამოკიდებული. პიროვნების როლი ცხოვრების მდინარეებაში, ინდივიდუალურად აღებული პიროვნების როლი პრობლემატური გახდა. თუ ნოდარ გელოვანი ჯერ კიდევ მთლიანად ვერ გარკვეულა საზოგადოებრივი ცხოვრების მდინარეებაში მისი როლის დღევანდელ მდგომარეობაზე და პერსპექტივებზე, ათწლეულის პედაგოგის საბოლოოდ გარკვეული აქვს ეს თავისთვის. „ჩემი უბედურება ისაა, რომ უსამართლობას ვერ ვიტან. მასთან ბრძოლა კი არ შემიძლია“. თუმცა თავისებურად მაინც ცდილობს, რალაცნაირად ხელი შეუწყოს ქვემარტების დადგენას, სიმართლის აღდგენას.

სუსტი თუ ძლიერი პიროვნებაა ნოდარ გელოვანი? კაცი, რომელიც შეიცნობს, ან იბრძვის თავისთავის, საზოგადოების და სამყაროს შეცნობისათვის, არ შეიძლება სუსტი იყოს. განსაკუთრებით ჩვენთვის, მკითხველისთვის. მან კი უკეთ იცის საკუთარი შინაგანი სამყარო, თავისთავის ფასიც იცის, ძალაც და სისუსტეც.

ცხოვრებაში რაიმეს შეცვლა პიროვნების, ინდივიდის ცდით პრობლემატურია. ეს ახალი ამბავი არ არის, მაგრამ ცალკეული პიროვნების როლი თანდათან მცირდება ცხოვრებაში, ეს ტენდენცია ძლიერდება. ის, ვინც მდინარეებას მიჰყვება, ადვილად ცხოვრობს და თავისთავის ძლიერების ილუზიაც ადვილად შეიძლება შეექმნას. მხოლოდ ის, ვინც მდინარეების წინააღმდეგ აღმოჩენილა, მიხვდება საკუთარი ძალისა თუ სისუსტის ნამდვილ ფასს.

ამიტომაც სრულიადაც არ არის გასაკვირი, რომ ნოდარ გელო-

ვანი, თავისთავს „ემოციურ და სუსტ კაცს“ უწოდებს. უემოციო ცხოვრება გზაა მამუკა თორაძისაკენ, უფრო შორს კი, პერსპექტივაში, რობოტისაკენ. ხოლო იმ ურთიერთობათა შეცვლისათვის, რომლის წინაშეც ნოდარ გელოვანი აღმოჩნდა, ერთი კაცის ძალა აშკარად სუსტია. მეტის გაკეთება რომ არ შეუძლია, ამიტომაც არის ამხედრებული თავისთავის წინააღმდეგ. ან კიდევ, გააკეთა კი მან, რის გაკეთებაც შეეძლო? აი, ეს არის მთავარი საკითხი.

საკუთარი შეხედულებების შემუშავებას საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენების მიმართ და აქტიური პოზიციის გამომუშავებას მთავარი და განმსაზღვრელი ადგილი უჭირავს „მარადისობის კანონისა“ და „აქტიური მზის წელიწადის“ მთავარი პერსონაჟების ხატვისას. ერთგვარ დასკვნას აკეთებს ამ მხრივ რევაზ გელოვანი, რომლის სიტყვები ანზოგადებს ამ ორი რომანის დადებით გმირთა სამოქმედო პროგრამას და მოქმედების არსს, მის ეროვნულ და ზოგადკაცობრიულ მნიშვნელობას.

„— მე ხალხისთვის ვიბრძვი, ელდარ ბატონო, ხალხისთვის! არ შეიძლება ხალხს რწმენა დაუკარგო, ამ ქვეყანაზე სიმართლეს ვერ იპოვიო. არ შეიძლება ხალხი დააშინო და გაალაჩრო!..“

რაიონის ექიმის პასუხიც დიდად დამაფიქრებელია და დიდი ანალიზისა და კვლევის საგანი.

* * *

ამიტომ არის, რომ ნოდარ გელოვანის ძიება არ არის რობელიმე ერთი მხრით მიმართული. მისი ფსიქიკური დაძაბულობის ზღვარზე მისული კვლევა-ანალიზი ადამიანის არსებობის ყოველ სფეროს მოიცავს, ყველა მხარეს ეხება: მეცნიერულს, ეთიკურს, ესთეტიკურს, რელიგიურს, ყოველდღიურ ცხოვრების დეტალებს და უმკვრივეს და უმძიმეს სხეულთა ფიზიკას სამყაროს უსასრულობის სიღრმეში.

შეიძლება ის უფრო მძაფრად განიცდიდეს ადამიანთა ურთიერთობას, უფრო ემოციური იყოს მისი დამოკიდებულება ყოველდღიური მოვლენებისადმი, ადამიანის მოქმედების იმპულსებისა და მოტივებისადმი, მაგრამ სამყარო და ადამიანი მის მიერ არ აღიქმება დანაწევრებულად. მისი თვალსაზრისი ამ მხრივ მთლიანია და ყოველსმომცველი. და ეს იმიტომ კი არაა, რომ ნოდარ გელოვანი

ფიზიკოსია. ამ პრობლემებითაა დაინტერესებული მწერალი ბაჩახა რამიწვილიც.

აღბათ, ყოველ გათვითცნობიერებულ ადამიანს აკვირებდა და აინტერესებდა უკიდვგანო ვარსკვლავთსამეფო, მაგრამ სამყაროს საიდუმლოებათა ამოცნობის გამძაფრებული ინტერესი, ეს შეიძლება ჩვენი ეპოქის განსაკუთრებული ალტერნატივა იყოს. შეიძლება სამყაროს აგებულების, მისი წარმოშობისა და განვითარების დინამიკა ფილოსოფიური საკითხი იყოს, მაგრამ ისეთი ფილოსოფიური საკითხი, რომელიც ახლო მომავალში, თუ უკვე დღეს არა, უშუალოდ პრაქტიკულ პრობლემებს დაუკავშირდეს, თუ ყოველივე ამას ამ სისტემაში „ადამიანთა მიწის“ ადგილის და მისი მომავლის პერსპექტივის თვალსაზრისით შევხედავთ. ადამიანის გონების ტექნიკური მონაპოვრის გრანდიოზულობა დედამიწის ბედს კაცობრიობას უკავშირებს, რაც აღრინდელ საუკუნეებში საცსებია გამორიცხული იყო. ამიტომაც არის, რომ დღეს „წმინდა“ ფილოსოფიური საკითხები ასე მჭიდროდ დაუკავშირდა ადამიანის ზნეობას, ფილოსოფია უფრო ადამიანური გახდა და ასე ძლიერ შემოიჭრა ცხოვრებაში და რომანისტიკაშიც.

თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ დღეს ლიტერატურულ წერილებში ლიტერატურული ნაწარმოების ფილოსოფიურობაზე ლაპარაკი მოდური გახდა. განსაზღვრება „ფილოსოფიური“, რომელიც ჩემი ღრმა რწმენით, რომანის გარკვეულ სახეობას მიეკუთვნება, როგორცაა ძალზე გავაიაფეთ, გავაფართოვეთ მისი შინაარსი და საჭიროა თუ არა, ყველა შემთხვევაში მიემართავთ მას, ზოგჯერ იმ საბაბით, რომ ნაწარმოებში წამოიჭრილია ესა თუ ის ზნეობრივი პრობლემა. მაგრამ რამდენადაც ვიცი, მხატვრული ნაწარმოები წარმოუდგენელია ზნეობრივი პრობლემის გარეშე. ყოველივე მასთან, რაც კი შეიძლება შემოვიდეს მხატვრულ ნაწარმოებში, ადამიანური დამოკიდებულება უნდა დამყარდეს, ადამიანის მიმართებაში უნდა წარმოისახოს და ამდენად ზნეობის ასპექტში უნდა გადატყდეს. ეს მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელი, მისი სპეციფიკური არსის აღმნიშვნელი თვისებაა. და იგი ახლა არავის გამოუგონია, იმთავითვე ახასიათებდა მხატვრულ თხზულებას, იქნებოდა ეს ლირიკული, პროზაული თუ დრამატურგიული ნაწარმოები. მახსენდება, „ახალგაზრდა კომუნისტის“ კორესპონდენტი ჩააცივდა ნოდარ დუმბაძეს, რას იტყვით იმის შესახებ, XX საუ-

კუნის სამოციანი წლების ქართულმა მწერლობამ ზნეობრივი პრობლემები რომ წამოჭრაო. მწერალმა უპასუხა: „შუშანიკის წამებიდან“ მოკიდებული დღემდე მე არ მახსოვს პერიოდი, ქართულ პროზას განსაკუთრებული ყურადღება არ გამოეჩინოს ზნეობრივი პრობლემებისადმი. პროზის ძირითად დანიშნულებად მე სწორედ ეს მიმაჩნია“ („ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1976, 24 თებერვალი) და ეს სრული ჭეშმარიტებაა. თუ იმას გავითვალისწინებთ, რომ ეთიკა ფილოსოფიის შემადგენელი ნაწილია, ამ აზრით შეიძლება მართალიც იყო ბალზაკი, როცა თავისთავს ფილოსოფოსად თვლიდა, და ჰრევეც, რომელიც თავის „მანონ ლესკოს“ ზნეობრივ ტრაქტატს უწოდებდა. და მაინც მგონია, ფილოსოფიურ რომანს აქვს საკუთარი სპეციფიკა, რომელიც მას გამოჰყოფს როგორც რომანის ცალკე სახეობას. ამისთვის, ცხადია, საჭირო არ არის, მხატვრულ ნაწარმოებში ფილოსოფიური პრობლემები ადამიანის ცხოვრების სოციალური, ფსიქოლოგიური ასპექტებისაგან განცალკევებით იყოს წამოჭრილი. მე მგონია, ზოგიერთი მწერალი, კრიტიკოსი თუ ლიტერატურათმცოდნე უსაფუძვლოდ ფიქრობს, რომ ფილოსოფიური სიღრმე რომანისათვის მხოლოდ მისი განყენებული მხატვრული ფაქტურით, ან აბსტრაქტული მხატვრული სახეებითაა მისაწვდომი და ამიტომ ამ სახეობის რომანს მედიტაციის, განსჯის და საერთოდ „ინტელექტუალიზმის“ სფეროში ათავსებს, და „რომანი-იგავით“ შემოსაზღვრავს. მათი აზრით, პირველყოფილ არქეტიპებს, მითოლოგიას მოკლებული თანამედროვე კონკრეტული ისტორიული სინამდვილე ვერ იძლევა მასალას მარადიული ფილოსოფიური პრობლემების წამოჭრისა და გადაწყვეტისათვის.

ყოველი მარადიული ზოგადფილოსოფიური პრობლემა მხატვრულ ლიტერატურაში მხოლოდ მაშინ მოიპოვებს ჭეშმარიტ ფილოსოფიურ ელერადობას, თუ ეს პრობლემები ადამიანური ცხოვრების სიღრმეებთან, მისი გამოვლინების ყოველდღიურ უსასრულო მრავალგვარობასთან და მრავალწახნაგოვნებასთან იქნებიან მჭიდროდ დაკავშირებული, უფრო ზუსტად, მათგან გამომდინარე თუ იქნებიან. თუ ზოგად ადამიანურს, ურთულეს და უღრმეს პრობლემებს ყოველდღიური ცხოვრების მდინარეებში განჰკრეტს მწერალი. სწორედ ამით არის შეპირობებული ჩვენი ეპოქის მწერლის

ქმნილების მხატვრული ღირებულება და თუ გნებავთ საჭიროება, აუცილებლობა.

ჯ. ჯოისი თანამედროვეობას არ თვლიდა ყურადღების ღირსად, რადგან, მისი აზრით, სულერთია, „მითოლოგიური მარადიულობა“ წაშლის დროის „შემთხვევით ნიშნებს“. სრულიად სხვა თვალსაზრისზე იდგა თომას მანი. მისი ერთი გმირის აზრით „წარმავალი სრულებითაც არ ამცირებს ყოფიერებას, პირიქით, ის უსძენს მას ღირებულებას, ღირსებას და მომხიბვლელობას... მხილოდ ის, რასაც აქვს დასაწყისი და ბოლო, აღძრავს ჩვენს ინტერესს და სიმპატიას, რადგან ის სულჩადგმულია წარმავლით. წარმავლით არის გასულიერებული კოსმოსური ყოფიერება, მაშინ როცა მარადიული არაა გასულიერებული და ამიტომაც არყოფნა, საიდანაც ის გამოვიდა, ჩვენი სიმპატიის ღირსი არ არის“.

ნამდვილი ფილოსოფიური რომანი იშვიათობაა. რთულია ადამიანური ძიება, ყოველდღიური ცხოვრება ყოფიერების ზოგად პრობლემებს დაუკავშირდეს ერთი ნაწარმოების შიგნით, ერთ მთლიანობაში გადადნეს და ერთიანობაში წარმოგვესაჩოს, მოხერხდეს ამ პრობლემების ურთიერთგამსჭვალვა — ადამიანური, ყოველდღიური გაიხსნას ზოგადფილოსოფიურ კონტექსტში და ზოგადფილოსოფიური აივსოს ადამიანური არსით, გაადამიანურებული ემოციურის გზით შემოვიდეს მხატვრულ ნაწარმოებში და მკითხველის წარმოსახვაში.

განსაკუთრებით დიდი სიღრმეების წვდომას და დიდ ოსტატობას მოითხოვს ფილოსოფიური რომანის თანამედროვე თემატიკასთან შერწყმა. ამ მხრივაც, ჩემის აზრით, ბევრ საყურადღებოს ვხვდებით „მარადისობის კანონსა“ და „აქტიური მზის წელიწადში“.

სამყარო, კოსმოსი ყოველთვის წარმოადგენდა ადამიანის დაკვირვების, უფრო კი გაკვირვების ობიექტს, ამავე დროს მზე დამთვარე, „წვრილ-წვრილი“ ვარსკვლავები ისევე „ახლობელი“ იყვნენ ადამიანისათვის, როგორც საკუთარი ოჯახის წევრები — დედა, მამა და და-ძმა, მეტაფორა აქ გულიდან მომდინარე იყო. მიუხედავად ამისა ვარსკვლავთა სამეფო — კოსმოსი მაინც არ იყო ისე მჭიდროდ დაკავშირებული ადამიანების ცხოვრებასთან, როგორც დღეს.

თანამედროვე ადამიანისათვის კოსმოსი ცნობისმოყვარეობის და ცოდნისმოყვარეობის სფერო როდია მხოლოდ, უკიდევანო სამყა-

როს საიდუმლოება უხილავი ძაფებით კი აღარ არის გადაბმული ადამიანის ბედთან, უკანასკნელ ათწლეულებში ის პირდაპირ და უშუალო კონტაქტშია ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებასთან, მსოფლიოს ხალხთა საარსებო პრობლემებთან. ის, რაც წინათ ზოგადად იცოდა ადამიანმა მზის ენერჯისა და მთლიანად კოსმოსის ზემოქმედების შესახებ დედამიწის სიციცხლეზე, დღეს კონკრეტულ შინაარსს იღებს, მომავალში ალბათ კიდევ უფრო გამდიდრდება ეს ცოდნა.

ადამიანის თვალთახედვა უაღრესად გაფართოვდა და შორს წვდება, გაცილებით უფრო შორს, ვიდრე ჩვენი პატარა პლანეტა. მეოცე საუკუნის ინფორმაციის და კომუნიკაციის წყალობით კიდევ უფრო დაპატარავებული და შეკუმშული.

ოთხნახევარ მილიარდამდე გაზრდილი მოსახლეობა, ენერგეტიკის, საკვების, ბიოსფეროს უაღრესად გამწვავებული პრობლემატიკა ადამიანის მზერას მიმართავს ყოველმხრივ. როგორც ბოლოდროს ირკვევა, ზღვის მოიმედელ მაინცდამაინც ვერ იქნება თურმე ადამიანი, გამოსავლის ძებნა ყოველმხრივია საჭირო. პრობლემები დედამიწაზევე უნდა გადაიჭრას, მაგრამ იქნებ ისეთი ძალები იქნან აღმოჩენილნი, რომლებიც მოკავშირედ, დამხმარედ გამოადგება მიწის შვილთ. ცხადია, არაფერ იცის, შორს მომავალში რა შეიძლება აღმოაჩინოს ადამიანმა კოსმოსში, მაგრამ დღეს პრაგმატიკული თვალსაზრისითაც პირველი, არცთუ უმნიშვნელო მონაპოვარი ფიქსირებულია და ისიც კარგად ჩანს, რომ ადამიანი გაცილებით მეტს მოელის კოსმოსისაგან. გადადგმულია პირველი პრაქტიკული ნაბიჯები, რომელთაც წინ უძღოდა ფიზიკოსთა და მათემატიკოსთა დიდი თეორიული შრომა.

თანამედროვე ფიზიკის აღმოჩენები ისე დიდია, როგორც თორნიკე გავაშელი („აქტიური მზის წელიწადი“) ამბობს, რომ მათი შექანიზმის ამოხსნა დროსა და ფიზიკის დღევანდელი ფუნდამენტური კანონების შემოწმებას მოითხოვს.

ეს შეიძლება ფიზიკოსების სპეციფიკური პრობლემა იყოს, მაგრამ კოსმოსისა და დედამიწის ურთიერთმიმართების პრობლემა დღეს ადამიანთა ფართო მასების პრობლემაა, ცხადია, სხვადასხვა დონეზე გათვითცნობიერებული.

ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით ამ პრობლემათა რომანის ცენტ-

რში შემოტანა არ არის გამართლებული, რომლისათვის საკმაოა უფრო მიწიერი, მწვავე ყოფითი პრობლემები („ლიტ. გაზეთა“ კონტრატოვიჩის წერილი).

ჩემის აზრით, თანამედროვე რომანის ყველაზე იდეალური სახეობაა ისეთი ნაწარმოები, სადაც ყოფისა და ყოფიერების პრობლემები ურთიერთგანმსჭვალულია. რადგან დღევანდელი ყველა ძირითადი გლობალური პრობლემა, ეს იქნება კოსმოსური ურთიერთმიმართების, ენერგეტიკის თუ ეკოლოგიისა და ბიოსფეროს პრობლემა, დიდ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, მის ზნეობაზე, მორალზე და ვლინდება ყოფის ყოველდღიურობაში. ამას შეიძლება ჩვენ ვერც კი აღვიქვამდეთ და შევიცნობდეთ დღეს მთელი სისავსით, გაცილებით ნაკლებ მნიშვნელობას ვაძლევთ ადამიანის ზნეობაზე დაფიქრებისას, ვიდრე მას სინამდვილეში აქვს. როგორც „მარადისობის კანონში“, ისე „აქტიური მზის წელიწადში“ სინამდვილის ორივე ეს მხარე — ადამიანის არსის გასოვლენის ყოფითი მხარე და მისი გაუნელებელი სწრაფვა ყოფიერების წედომისა, ყოველ შემთხვევაში ნაწარმოებების მთავარი გმირების დონეზე, ურთიერთკავშირში და მთლიანობაშია მოცემული.

ამ რომანებში ცხოვრების მწვავე პრობლემები სრულიადაც არ არის გვერდავლილი, პირიქით, ადამიანის ფართო თვალთახედვა, მისი ცოდნა და სამყაროში ადამიანთა ადგილის გარკვევისაკენ მისწრაფება ფოკუსირებულია სწორედ დედამიწის, მსოფლიოს, ქვეყნის, რესპუბლიკის კონკრეტულ პრობლემათა ირგვლივ. ზოგადფილოსოფიური პრობლემები დანახულია დღევანდელი, კონკრეტულ-ისტორიული კაცის თვალსაზრისით, ადამიანთა ცხოვრების გლობალურ და ყოველდღიურ ცხოვრების პრობლემათა შუქზე. როგორც მწერლების, ისე მათი რომანების მთავარ გმირთა უპირველესი საზრუნავი სწორედ ადამიანი და ადამიანთა მიწაა. ამდენად ყოველი ზოგადფილოსოფიური პრობლემა ჰუმანიზირებულია. დედამიწა სამყაროში, ყოველ შემთხვევაში ჯერჯერობით, ერთადერთი პლანეტაა, რომელზედაც ვიცით სიცოცხლის არსებობა, ამდენად მის სამყაროს ცენტრადაც შეიძლება დავსახოთ. მხატვრულ ნაწარმოებში ფილოსოფიას განსაკუთრებული, თავისებური კუთხე აქვს. იგი ზნეობის ასპექტშია გადატეხილი უთუოდ. შეიძლება ითქვას, ეს ფილოსოფია უფრო ამტკიცებს, ვიდრე ახსნის რაიმეს.

„მარადისობის კანონში“ ყოველ სტრიქონში იგრძნობა ფარუ-

ლი. „დავა“ კოპერნიკთან. იგი შემთხვევითი არ არის, არამედ ვითარდება როგორც რომანის ცენტრალური იდეა. და სიზმრის შემდეგ ბაჩანას სიტყვები: „— საოცარი სიზმარი ვნახე, ბატონო იორამ, ისეთი სიზმარი, კოპერნიკს შეშურდებოდა“... მხოლოდ მკითხველის მიერ რომანის მიხედვით წინასწარ შეგარძობილი აზრის დადასტურებაა და სავსებით მოსალოდნელი ლოგიკური რეპლიკა. მეცნიერებისათვის, სამყაროს სტრუქტურის წარმოსადგენად, არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს იმას, რომ დედამიწის ვარეშე სიცოცხლის ნიშან-კვალი არ ჩანს, ხოლო მწერლობისათვის ამ გარემოებაში შეიძლება უპირველესი მნიშვნელობა მოიპოვოს. შორეული უსიცოცხლო გალაქტიკები უამრავ მზეთა ციმციმით უფრო განცვიფრებას და შიშს აღძრავენ, ვიდრე სულის ემოციურ მოძრაობას, რაც პატარა, ნამცეცა დედამიწას შეუძლია თავისი ცოცხალი აღამიანებით და მწვანე სიცოცხლით. კოპერნიკთან „დავა“ აუცილებელი იყო ლოგიკის ძალით, რადგან ცენტრი იმ მსოფლიო სისტემისა, რომელიც აგებულია „მარადისობის კანონში“, სიყვარულია, ხოლო სიყვარული, ჭერჯერობით, რამდენადაც კაცობრიობამ იცის, მხოლოდ დედამიწაზეა და ის არის იმ სამყაროს ცენტრი, რომელსაც სიყვარული ქმნის, რომელიც ხელოვნებას შეუძლია შექმნას.

კოპერნიკამდელი გეოცენტრისტული სისტემა, რომლის მქადაგებელნი და ქომავნი ეკლესიის წმინდა მამები იყვნენ, შეიძლება ითქვას, უმეცრებას ემყარებოდა, ხოლო „მარადისობის კანონის“ მეტაფორული „გეოცენტრიზმი“ მეცნიერების უკანასკნელ მონაცემებს იღებს მხედველობაში. თუ უკიდვგანო სამყაროში ოცი სინათლის წელიწადის რადიუსში სიცოცხლის არავითარი დამადასტურებელი საბუთის მოპოვება არ შეუძლია თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილ კვლევა-ძიებას, მაშინ ხელოვნებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს იმას, სამყაროს სისტემის საკუთრივ რომელი „მერიდიანის და რადიუსის გრძედებსა და განედებში“ მოძრაობს დედამიწა. ან კი ჰელიოცენტრულ სისტემათა მირიად მწკრივებში განა ადვილი წარმოსადგენია, სად შეიძლება იგი მოხაზავდეს თავის ელიპსს? აქ Homo Sapiens და Homo Moralis იქნებ არც კი უპირისპირდებიან ერთმანეთს, მეტაფორასაც რომ თავი გავანებოთ. მაგრამ რომანის სიბრძნე, ფილოსოფია სწორედ ამ მეტაფორ-

რაშია. რომანის ფილოსოფია, უფრო ზოგადად კი ფილოსოფია მხატვრულ ლიტერატურაში, ხელოვნებაში არ არის ჩვეულებრივი ფილოსოფია. თუ ვაჟა-ფშაველა დედამიწას, მის ფლორას და ფაუნას ასულიერებს და ადამიანის თვისებებს მიაწერს, განა ამის გამო ვინმეს აზრად უნდა მოუვიდეს, რომ მის ლირიკაში და ეპიკურ პროზაში მსოფლმხედველობრივი ანტროპომორფიზმი ამოიკითხოს? თუბეა კი გვახსოვს, ვაჟას ხან ანიმისტად, ხან პანთეისტად აცხადებდნენ. „მარადისობის კანონის“ ფილოსოფია სიყვარულზეა დაფუძნებული, ამიტომაც არის, რომ რომანის მიხედვით მზის, მზის სისტემის გული დედამიწაა. მხატვრული ზემოქანაა, რომანის ფილოსოფიის ემოციური დამუხტვა და მისი ზნეობის სფეროში რეალიზება. თუ უხეშად გამოვთქვამთ, იდეა პრაგმატიკულ-პუბლიცისტურია. ადამიანებო, ხელი შევაშველოთ ერთმანეთს და ვიზრუნოთ ჩვენს დედამიწაზე. მოეუაროთ მას. „გააცოცხლეთ სიყვარული დედამიწაზე როგორმე, თუ შეგიძლიათ“.

იგივე ცენტრალური იდეაა გატარებული „აქტიური მზის წელიწადში“. „არავითარი დამადასტურებელი საბუთი არ არსებობს იმისა, რომ ოცი სინათლის წელიწადის რადიუსში არიან დასახლებული პლანეტები. და თუ თავს ასე მარტოდმარტო წარმოვიდგენთ ამ უკიდვანო სივრცეში, მით უმეტეს გემართებს დახმარების ხელი გავუწოდოთ ერთმანეთს, მით უფრო გემართებს გვიყვარდეს ჩვენი ცისფერი პლანეტა, „ღმერთის“ რჩეული, მოაზროვნე პლანეტა, რომლის წიაღშიც შექმნილი სულიერი და კულტურული ფასეულობანი ნაკლები საოცრება როდია, ვიდრე თვით შეუცნობელი და იღუმალი სამყარო“.

ერთი ცნობილი გერმანელი მწერალი (Hans Fallada) მწარე ჭეშმარიტებას აღიარებდა: „Jeder Stirbt für sich allein“. არ შეიძლება, ყოველი ჭეშმარიტი მწერალი არ დააფიქროს ამ პრობლემაზე. „მარადისობის კანონის“ და „აქტიური მზის წელიწადის“ ავტორები ჩააგონებენ მკითხველს, ხელიხელჩაკიდებულებმა მოვუაროთ ჩვენს ცისფერ პლანეტას, ერთმანეთს ვუშველოთ და როცა სიკვდილი მოვა, „სიყვარულით მოვკვდეთ“, რომ „ჩვენმა სულებმა ენერჯია შემატოს მზეს“, რათა არ ჩაქრეს ის“. ვინც კი ეს რომანები წაიკითხა, მათი დარწმუნება არ დაგვჭირდება, რომ ეს არ წინააღმდეგობა, თითქოს მათი ავტორები ვარდისფერი სათვალეებით ხე-

დავდნენ ცხოვრებას; სწორედ პირიქით, როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, ბაჩანა რამიშვილი, ასევე ნოდარ გელოვანი მთელი სიმძაფრით განიცდიან ცხოვრების პრობლემებს, უღრუბლო და უკონფლიქტო ცხოვრება იდეალშიც არ არის საგულისხმო.

ნოდარ გელოვანი ფიზიკოსია და მისი გონება, აზროვნება, ზემოქმედება და მკვრივი სხეულების, ნაწილაკების და ანტინაწილაკების მოძრაობას შეუპყრია. ამასთან, იგი დიდი სულიერი ძაბვით განიცდის ყოველ ადამიანურ ქცევას. თვითანალიზის გზით, სხვათა მოქმედების ანალიზის გზით ცდილობს ამოხსნას ადამიანური არსის საიდუმლო, ჭერაც გაუხსნელი შინაგანი იმპულსები, ინსტინქტები. შეაღწიოს ქვეცნობიერის სფეროში. იგი გარკვეული ისტორიული ეპოქის, გარკვეული საზოგადოების შვილია და ამ დროის მორალური საყრდენების დონიდან აანალიზებს ყოველი ადამიანის მოქმედებას, ცოცხალი, მძაფრი ემოციური დამოკიდებულებით, ექსპრესიული რეაგირებით... მძაფრი წინაღმდეგობრივი გრძნობები მორალის სფეროში, სიყვარულში, მეცნიერებაში — სამყაროს საიდუმლოებათა ამოცნობაში წარმოქმნის ღმერთის პრობლემას. აქაც, ალბათ, უმაღლვე უნდა შეინიშნოს, რომ მხატვრული ნაწარმოების ღმერთი, ყოველ შემთხვევაში ამ ორი ნაწარმოების ღმერთი არ არის „მამაო საბათი“. დაუძლეველი წინაღმდეგობები წარმოშობენ „მიუწვდომელის“ გრძნობას. სწორედ ეს „მიუწვდომელი“ უთანაბრდება ღმერთს. ღმერთი „მიუწვდომლის“ სინონიმი, იგი გვევლინება როგორც პანაცეა, ან თუნდაც თავის დაღწევა, „გამოსავლის“ პოვნა დაუძლეველი პრობლემების წინაშე. ეს ეხება როგორც ფიზიკურ, ისე ფსიქიკურ სამყაროს.

ადამიანის ცნობიერების ისტორიაში ღმერთი, როგორც პანაცეა, თავს იჩენს როგორც ონტოლოგიის, ისე გნოსეოლოგიის, ასევე მორალის, ეთიკის და ესთეტიკის სფეროებში. ონტოლოგიურად (შესაქმე) ღმერთი გაგებულია როგორც შემოქმედი, რადგან გარკვეული აზრით, სამყაროს წარმოქმნის პრობლემა დღესაც მითის დონეს დიდად არ გასცილებია. თიამათის გახლეჩა-შუმერულში, პანგუ-ჩინურში, ატომის გახლეჩა და სამყაროს შექმნა გრანდიოზული აფეთქების შედეგად, სამყაროს შეკუმშვისა და გაფართოების თანამედროვე თეორიები. და ყველგან, სადაც გადაულახავი პრობლემა იჩენს თავს, შეიძლება, წარმოიქმნას ღმერთის, როგორც „მიუწვდომელის“ პრობლემა („მიუწვდომელია საქმენი შენნი“).

გნოსეოლოგიაში პრობლემა უფრო პრიმიტიულად და კატეგორიულად წყდება. ღმერთს შეცნობა არ სჭირდება, ღმერთი ღმერთია, იგი მხოლოდ უნდა ირწმუნო.

ეთიკაში ზნეობის, მორალისა და სამართლის მუდმივი ურთიერთშექრა შეინიშნება. ღმერთი უზენაესი მსაჯულია, ჩაგრულთა ოცნება, „ღვთის კარზე“ განსჯის იმედი და უილაჯობის დასტური, როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში.

ესთეტიკა. მშვენიერი ღვთიურია, რაც ხსნის მისი არსის შეცნობის პრობლემას. მისი ახსნა შეუძლებელია, მისით ტკბობაა საჭირო.

მარქსიზმი იმიტომაც იყო ჭეშმარიტი რევოლუცია ადამიანის აზროვნებაში, რომ მან მოხსნა ყოველგვარი პანაცეა და ყველა პრობლემის შესაძლებელი გადაჭრის ნამდვილი ასპარეზი დაინახა ადამიანის, ადამიანთა საზოგადოების მოღვაწეობის სფეროში, აზროვნებასა და პრაქტიკაში.

საკითხის ამგვარი დასმა შეიძლებოდა იმ შემთხვევაში თუ დამკვიდრდებოდა ადამიანის არსის ახლებური გაგება, ადამიანის ახალი კონცეფცია. ადამიანი შემოქმედი, რომელიც ახსნის სამყაროს და გარდაქმნის გარემოს, საზოგადოებრივ ცხოვრებას.

ადამიანი ისტორიის ვრცელ სარბიელზე, უძველესი მითოლოგიიდან დღემდე, ნაბიჯ-ნაბიჯ აცლის ასპარეზს ღმერთს და თვითონ დგება მოვლენათა ცენტრში. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს რომ რამდენადმე გაიოლდა სამყაროს, მაკრო და მიკროსამყაროს საილუმლოებათა ამოხსნის ამოცანა. Homo Erectus-დან Homo Sapiens-ამდე მილიონობით წლებმა განვლეს. მრავალზე მრავალი ადრინდელი „მიუწვდომელი“ პრობლემა დღეს ბანალურ ჭეშმარიტებადაა ქცეული. ვინ იტყვის, განსაცვიფრებელი არ იყოს კოსმოსური ბალისტიკური გამოთვლები, ან თუნდაც კავკასიონზე საპერო ლაინერით გადაფრენა, რაც დღეს ჩვენთვის ჩვეულებრივ ამბად იქცა. ჩვენი საუკუნის ფიზიკა გიგანტური ნაბიჯებით მიდის წინ. ეჭვი არ შეპარება, შემდგომ საუკუნეებში მეოცე ასწლეულს დიად აღმოჩენათა საუკუნეს უწოდებენ. მაგრამ ბუნების რაც მეტ საილუმლოებას ამოხსნის ადამიანი, კიდევ მეტი, აქნამდე უჩინარი წახნაგები წარმოჩნდებიან მის წინაშე. აკადემიკოს ა. ა. ლოგუნოვის აზრით, ელემენტარული ნაწილაკების ფიზიკა დღეს ისეთივე

აღმოჩენათა ზღურბლზე დგას, როგორც მოჰყენენ ატომურ ფიზიკას ატომის სტრუქტურის ამოხსნის შემდეგ და ატომგულის ფიზიკას ატომის ბირთვის აგებულების ამოცნობის შემდეგ. საბჭოთა მეცნიერების ღრმა და დახვეწილი ექსპერიმენტების მიღწევებმა გამოამჟღავნეს მონაცემები, რომელთაც შესაძლებელი გახადეს ივარაუდონ ყველაზე მოუხელთებელი ნაწილაკის ნეიტრონის „უძრავობის მასა“. ეს კი ახალ სინათლეს ჰფენს სამყაროს აგებულების წარმოდგენას, გალაქტიკების წარმოქმნის პროცესებს, მზის-წიაღში მიმდინარე რეაქციებს. დღეს კი მეცნიერებამ იცის რამდენიმე ასეული სხვადასხვა ნაწილაკი.

ადამიანის აზრი დაუდგომელია და არასდროს კმაყოფილდება მიღწეულით. ადამიანმა მოახერხა მოუხელთებელი ნაწილაკების გზის აღნუსხვა. მაგრამ თვალეზღასიებულ, ღამენათევ ნოდარ გელოვანს არ ასვენებს ფიქრი, „ვილსონის კამერაში შესული ეს უცხო კოსმოსური სტუმარი (მეზონი თუ პროტონი) საიდან მობრძანდება“, სად არის ამ ზემკვრივი, ზეენერგიის სხეულების წყარო? „სად იბადებიან ან სად იძენენ ამოდენა ენერგიას მატერიალური სამყაროს უმცირესი ნაწილაკები, რომელთა დანახვა ზემძლავრი ხელსაწყობითაც კი არ შეიძლება? რა არის იქ მეტაგალაქტიკის სიღრმეში, რა წარმოშობს მატერიის პირველ საფუძველს, რომლებიც ჩვენამდე, ალბათ, მეორადი ნაწილაკების სახით მოდიან?“.

...იქნება მართლაც პრიმიტიულობაა, წარმოიდგინო დროსა და სივრცეში მომუშავე შემოქმედი. იქნებ თანამედროვე თეორია მართლაც გვაიძულებს ვიფიქროთ სივრცისა და დროის მიღმა მომუშავე შემოქმედზე?“.

ნოდარ გელოვანის გონებაში ამოტივტივდება: „რამეთუ გუშინდელნი ვართ და არა უწყით, რამეთუ აჩრდილ არს ქუეყანასა ზედა ცხოვრებაჲ ჩვენი“ — უახლესი მეცნიერული ინფორმაციით აღგზნებული გონება ამ ციტატასაც იმ მიმართულებას აძლევს: ამ წუთში ანგარიშს ვერ უწევს ციტატის ისტორიას, წარმოშობას, იდეოლოგიას, იმას, რომ ციტატის ავტორი „იმქვეყნიურ ცხოვრებაზე“ ფიქრობს და მატერიის „პირველსაფუძველებთან“ და „მეორად ნაწილაკებთან“ პარალელები ნაძალადევაი.

ასევე ელექტრონის მოძრაობის აუხსნელი მიზეზები, კანონზო-შიერების მიუგნებლობა მასაც, ისე როგორც ბევრ ცნობილ მეცნიერს (მაგალითად ღირაკს), აღუძრავს კითხვას — „იქნებ ელექტ-

რონის მოძრაობა ღმერთის ნება-სურვილს გამოხატავს?“.

მაგრამ ნოდარ გელოვანის მაძიებელი გონების უმთავრესი ნიშანია შემოწმება. ყველა სფეროში ანალიზი და შემოწმება. ადამიანის მოქმედების, მისი იმპულსების, ზნეობრივი საყრდენების შემოწმება, მეცნიერული ინფორმაციის შემოწმება, მიღებული და სკვნების, საკუთარი მოსაზრებების შემოწმება. აქ ის, როგორც ყოველთვის გულწრფელია და თანმიმდევრული, შეუბრალებელი ანალიტიკოსი, საკუთარი თავის მიმართაც. ასევეა თორნიკე გავაშელთან საუბარშიც. აქაც გულახდილად მიმართავს ცნობილ მეცნიერს: „მე ახალ თეორიებს კი არ გთავაზობთ, უბრალოდ გეკითხებით. მინდა ზოგიერთ საკითხში ჩემი თავი შევამოწმო“. აქ ის დაიხტურესებულია საერთოდ ადამიანის შესაძლებლობით, რამდენადაც შეუძლია მას ჩაწვდეს სამყაროს საიდუმლოებას.

თორნიკე გავაშელისათვის ძირითადი ფილოსოფიური საკითხები გარკვეულია. იგი მტკიცე ბაზაა შემდგომი კვლევა-ძიებისათვის. მას ურყევად სჯერა — „რასაც ვერ აეხსნით დღეს, აუცილებლად აიხსნება ხვალ“. მიუხედავად იმისა, რომ დღევანდელი აღმოჩენების განსაზოგადებლად შეიძლება არც იყოს საკმარისი ფიზიკის ახლანდელი ფუნდამენტური კანონები. „მეცნიერება ძალიან ვიწრო შესასვლელიან გამოქვამულს ჰგავს. როცა გამოქვამულს შესასვლელს უპოვი, გგონია, შეძვრები შიგ და საიდუმლოებასაც ფარდა აეხდება. შეძვრები ამ შესასვლელში და რას ხედავ, გამოქვამულს ბოლო არ უჩანს. ეს კიდევ არაფერი, გამოქვამული ძაბრივით ფართოვდება უსასრულოდ“, ადამიანი უსასრულო პრობლემათა წინაშე დგას და „სადაც მეცნიერება უძლურია, რელიგია იქ პაულობს ნოყიერ ნიადაგს. ამოუხსნელ მოვლენას განგებას, ღმერთს უკავშირებენ ხოლმე“.

ნოდარ გელოვანი, რომელიც თავის შეხედულებებს ამოწმებს, არც ფიქრობს, აგრე ადვილად დაუთმოს თორნიკე გავაშელს:

„— ბორი ან ჰაიზენბერგი არ ყოფილან ღვთის მსახურები“.

თორნიკე გავაშელი ეთანხმება ნოდარ გელოვანს და ამავე დროს იმოწმებს ბორის მიერ სამყაროს მიზეზობრიობის აღიარებას და ლაპლასური დეტერმინიზმის, „სამყაროს ბედის წიგნის“ უარყოფას. ჰაიზენბერგიც ხომ არ წასულა ბუნების მატერიალურობის წინააღმდეგ. სხვათა შორის, მას ეკუთვნის სიტყვები: „ფიზიკოსი თავის მეცნიერებაში უნდა გამოდიოდეს იმ დებულებიდან, რომ ის

სწავლობს ბუნებას, რომელიც მას არ შეუქმნია და რომელიც იარსებებდა მნიშვნელოვანი ცვლილებების გარეშე, ეს ფიზიკოსი საერთოდ რომ არ ყოფილიყო“. ეს სიტყვები საგულისხმოა არა მხოლოდ ფიზიკოსებისთვის, არამედ, არანაკლებ, მწერლებისთვისაც.

ყველაფერი ეს სეა, თუმცა მკითხველმა იცის, რომ მხოლოდ მატერიალიზმის პოზიციებიდან შეეძლო, მაგალითად, მენდელეევის შექმნა ელემენტების სისტემა და თანაც წინასწარ განეჭვრიტა რამდენიმე ელემენტის არსებობა, რაც ასეთი სიზუსტით დადასტურდა შემდგომ. ასევე, ღირაკმაც წინასწარ განსაზღვრა პროტონების რამდენიმე სახეობა, რომელნიც აგრეთვე შემდგომ აღმოაჩინეს და მაინც ამ მეცნიერების აზროვნებაში ღმერთისთვისაც დარჩა ადგილი. შეიძლება იმიტომაც, რომ ღმერთი მიუწვდომლის სინონიმია, მაგრამ „მიუწვდომელი“ მიუწვდომელია მანამ, სანამ ის ახსნილი არაა. ადამიანის გონება კი თანდათან აღწევს მიუწვდომლის არსში და ართმევს ასპარეზს ღმერთს. ახსნილი „მიუწვდომელი“ აღარ შეიძლება იყოს ღმერთი.

„მარადისობის კანონში“ და „აქტიური მზის წელიწადში“ ღმერთი მიუწვდომლის მეტაფორული სახეა და ღრმა პრობლემებზე მიგვანიშნებს. ღმერთი იქ იჩენს თავს, სადაც პრობლემათა დაძაბული კვლევა ნათელ პასუხს ვერ იძლევა, სულერთია, ეს იქნება მეცნიერული თუ ზნეობრივი პრობლემები.

ყველაზე მეტად მწარე, დამაფიქრებელი და გულისმომწყველელი, რაც ნოდარ გელოვანს გაუგონია, ეს არის საკუთარი მამის, პროფესორ გელოვანის სიტყვები: „ის, ვინც ცხოვრებაში სიმართლეს ეძებს, სულელია, გულუბრყვილო და მოუთავებელი!“ ან კიდევ: „— შერედა ვის უნდა ეგ შენი სიმართლე: — სიმართლე ადამიანს მანამ უნდა, სანამ თვითონაა გაჭირვებული და დაჩაგრული...“

პროფესორი გელოვანი თავისივე ოჯახში ხვდება სასტიკ წინააღმდეგობას, შვილის, რეზო გელოვანის მხრით. ზემოთმოყვანილი დასკვნები იქნებ არც პროფესორისთვის იყოს მისაღები, მაგრამ ისინი ცხოვრების სასტიკ გამოცდილებას ემყარებიან და ნოდარ გელოვანი საკუთარი გამოცდილებითაც რწმუნდება, რომ, სამწუხაროდ, ეს დასკვნები არც თუ ისე იშვიათად მართლდებიან ცხოვრებაში. „ვინ იცის, რამდენი მკვლეელი და გამყიდველი ჩავა საფლავში ვაჟაკი კაცის სახელით. ვინ არის მსაჯული, ვინ განსჯის

ცრუსა და მართალს, მკვლელსა და ვაჟკაცს, იქნებ ღმერთი, რომელიც არ არის, ან თუ არის, უმოწყალოდ დუმს?“.

ღმერთის უარყოფის თუ ღმერთთან მეტოქეობის პრობლემა ცოველთვის იდგა ადამიანის წინაშე. მთელი ისტორიის მანძილზე რწმუნდებოდა ის, რომ მხოლოდ თავისთავის მოიმედე უნდა ცოფილიყო.

ამიტომაც იტაცებდა თავიდანვე როგორც ხალხურ შემოქმედებას, ისე ლიტერატურას ღმერთთან მეტობოლი გმირი. ამიტომაც მიაჩნდა კონსტანტინე გამსახურდიას სამავალითო გმირად „თავას მრისხანე ღმერთთან მეტობოლი იაკობი“.

როგორც „მარადისობის კანონი“, ისე „აქტიური მზის წელიწადი“ განმსჭვალულია ადამიანში რწმენის, მისი ძალებისადმი რწმენის პათოსით. კრიტიკული თვალი ადამიანის ბევრ ნაკლოვანებას აღმოაჩენს, მაგრამ როგორც თორნიკე გავაშელი ამბობს, „ადამიანის შესაძლებლობებს არ აქვს საზღვარი, იგი უსაზღვროა“. ორივე რომანის საყრდენს ადამიანის ნიჭისა და უნარის, მისი ჰუმანიტური არსის შეგრძნობა და აღიარება წარმოადგენს, მისი მათივბელი სულის გამოხატვა. „ადამიანი თითქოს არარაობაა კოსმოსური მასშტაბით, მაგრამ იგი თანდათანობით ეუფლება ამ მასშტაბებს, თანდათანობით იჭვრიტება მის საიდუმლო „სკივრებში“... ჩვენი დედამიწა ნამცეცია ამ სამყაროში, ხოლო ჩვენი სიცოცხლე — წამი, მაგრამ ეს წამი მოაზროვნე ადამიანის წამია და იგი მრლიარლობით სინათლის წელიწადების სივრცეებს წვდება“ („აქტიური მზის წელიწადი“), მთელი სამყაროს უკიდევანო სივრცე და დრო ეტევა ადამიანის ტვინში, მის ფსიქიკაში. ალბათ, ეს არის უძლეური ადამიანის უსაზღვრო ძლიერების ერთადერთი ასპექტი, აზრის უკვდავების საყრდენი, ხოლო აუცილებელი პირობა — ჰემ-მარიტებისაკენ შეუჩერებელი სწრაფვა, მიუწვდომლის ახსნა, ღმერთის დაძლევა.

ადამიანის გამოხატვის ამ მასშტაბებისა და პარამეტრებისაკენ აღებული მიმართულება გვექონდა მხედველობაში, როცა ვამბობდით, „მარადისობის კანონი“ და „აქტიური მზის წელიწადი“, ჩემის აზრით, ქართულ საბჭოთა რომანის უფრო საინტერესო ფაზაში შესვლას ნიშნავსო. გამოხატვის სიღრმე დაისახა ორი ასპექტით, მხატვრული სახის (პერსონაჟის) სიღრმისა და მხატვრული სახის

(ხელოვნების ენის) აშკარად გამოხატული ნოვატორული თვისებებით.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია, რომ ქანრის გამომსახველობითი გამდიდრება და გაღრმავება განხორციელდა თანამედროვე სინამდვილის ბაზაზე, არქეტიპებისა და მითოლოგიური პირობითი სახეების გარეშე.



ზემოთ ჩვენ ვთქვით, რომ ბაჩანა რამიშვილთან და ნოდარ გელოვანთან, შეიძლება, ზოგჯერ აუცილებელიც არის დავა ფილოსოფიური, რელიგიური, ეთიკური თუ ესთეტიკური პრობლემების გაღმობა. მაგრამ ერთი უეჭველია, ეს პერსონაჟები მეოცე საუკუნის მოქალაქეები არიან, ამასთან, ქართველი კაცები. თვით ეს დიალოგის მოთხოვნილება, რომელიც მკითხველს წარმოექმნება ამ გმირების გაცნობისას, ყველაზე კარგად ამტკიცებს, რომ ისინი ჩვენი თანამედროვეები არიან, ახალი ადამიანები არიან, რომელთა ასახვას უნდა მოეტანა რაიმე ახალი ფორმის თვალსაზრისითაც, უანრობრივი და ასახვის ხერხებისა და საშუალებების თვალსაზრისით. გზადაგზა ვცდილობდით, ფორმისა და შინაარსის საკითხებზე არ დაგვეცილებინა ერთიმეორისაგან. ვფიქრობ, მაინც საჭიროა რამდენიმე საკითხზე საგანგებოდ შეჩერება.

ბევრი ფიქრობს, რომ მწერლის ამოცანაა, იპოვოს ახალი უანრობრივი თუ სახეობრივი ფორმები, ასე თუ ისე ცნობილი შინაარსის გამოსახატავად. აზრის ამგვარ მიმართებას საფუძველში უდევს ადამიანის კონცეფციის გარკვეული წინამძღვარი, რომლის მიხედვით ადამიანი ისტორიულად არ იცვლება და ასე თუ ისე ცნობილია მისი არსი, ჩამოყალიბებულია უცვლელ არქეტიპებში, რომლებიც დროდადრო სხვადასხვა კომბინაციას იძლევა. მხატვრის ამოცანაა, გამოიგონოს სხვადასხვა ახალი ფორმები მის გადმოსაცემად. აქ წინა პლანზე იწევს მწერლის ოსტატობის პრობლემა. პირადად მე სრულიად საწინააღმდეგო თვალსაზრისზე ვდგევარ, იმათთან ერთად, რომელთა აზრით, ჭეშმარიტი მწერლობა პირველად მოჩენაა, ახლის შემჩნევის და გამოსახვის უნარი, განსხვავებული ხედვა, განსხვავებული არამხოლოდ მკითხველისაგან, არამედ

თავისივე მოძმე მწერლისაგან. ახლის შემჩნევა და გამოსახვა, არსებითად, დაუნაწევრებელი პროცესია. მაინც მწერლის ოსტატობა, რომელსაც უეჭველი და დიდი ღირებულება აქვს მხატვრული თხზულებისათვის, დამოკიდებული მნიშვნელობისაა. მთავარი კი, პირველადი ის არის, ახალი შინაარსი, რომელიც ახალ ფორმას მოითხოვს და წარმოქმნის, ახალ ხედვას ამკვიდრებს. პირიქითაც შეიძლება მოხდეს, ფორმის მოდერნის, ფორმის ქმნადობის გამოდევნებას ზოგჯერ შეიძლება ისეთი შინაარსი, იდეოლოგია მოქმოდეს, რაც არც კი გაუზრებია მწერალს, რადგან ყოველი ფორმა რაღაც შინაარსის ფორმაა და თვით ფორმა შინაარსის მატარებელია.

მაგრამ, როგორც წესი, როგორც ხელოვნების გარდუვალი კანონი, ახალ ფორმას, სტილს ახალ ხედვას მწერლის მიერ აღმოჩენილი ახალი შინაარსი წარმოქმნის. ხანდახან ეს შეიძლება ტრადიციული ფორმის სიღრმეში ძნელი აღმოსაჩენი იყოს, ხან კი ის მხატვრულ ქსოვილში აშკარად იჩენს თავს, სააზროვნო-სახეობრივი მასალა ლაგდება ახალ მიმართებებში, პერსონაჟთა აზროვნების და მიდრეკილების დონეზე.

„ძილში ვიგრძენი ვილაც თავზე მადვას და დამჩერებია. უცნაურმა შიშნარევემა გრძნობამ შემიპყრო. თვალი ნელა გავახილე. ჭერ ძველი, ნახევრად დანგრეული ეკლესიის სითეთრემ შემომანათა, მერე თანდათან, თითქო ფოკუსი გაასწორებსო, უფორმო რუხმა მასამ ადამიანის გამოსახულება მიიღო“.

„ერთბაშად ვერ გავერკვიე, სად ვარ. ჩემი დაფანტული, ჭერ კიდევ სიცხით და ძილით დანისლული გონება ისე ხედავს ამ ეკლესიას, ცაცხვის უზარმაზარ ხეებს, ამ გაუმჭვირვალე მასას, ადამიანი რომ ყოფილა, როგორც აპარატის ობიექტივი. ეს ლამაზი, მაგრამ იელისის სიციხისაგან გათანგული პეიზაჟი ჩემს ტვინში ჭერ არცერთ უჭრედს არ აღიზიანებს. ამას მერე ვხვდები, როცა თავში ნისლი ნელ-ნელა გაქრა. წვერგაუპარსავი უცნობი კი იმ უსიუჟეტო და უთავბოლო სიზმრის გაგრძელება მგონია, წელან რომ ვხედავდი.“

სიზმარი სწორედ ამ კაცის დაყინებულმა მზერამ შემაწყვეტინა.. იქნებ არც დამჩერებოდა ასე დაუინებით? ვინ იცის, იქნებ უბრალოდ იდგა და ჩვენს გაღვიძებას ელოდა? რალა მაინცდამაინც მკვიგრძენი ორი მწველი სხივი, ჩემი სხეული რომ გასქოლა?...”

უზარმაზარ ცაცხეებსა და ნეკერჩხლებს შუა მოქცეული ეკლესია ისე თვალისმოშორებულად ბზინავს, თითქოს ვიღაცას მზის სხივები უზარმაზარ ბროლის ლინჯაში შეუჯერებია და ეკლესიისაკენ მიუ-მართავსო“.

ყველა ამონაწერი „აქტიური მზის წელიწადის“ პირველივე გვერდიდანაა მოტანილი, საგანგებოდ არ ამირჩევია.

მკითხველისათვის სიძნელეს არ წარმოადგენს იმის შემჩნევა, რომ მთხრობელი, იგივე ნოდარ გელოვანი, საესეებით თავისებური, განსხვავებული კუთხით უყურებს და აღიქვამს გარემოს, მისი შედარებებიც გარკვეული სამყაროს წარმონაქმნია. და განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, ყველა ეს თითქოს უმნიშვნელო განსხვავებული ნიუანსი, რომელიც ამ ტექსტში ამოიცნო მკითხველმა, გარეგანი ატრიბუტები როდია. ისინი უღრმესი შინაგანი ცხოვრების გამოხატულებაა, გარკვეული ინტერესების, განათლების, აზროვნების წესის და მიმართულების გამოხატვაა.

აი, კიდევ ერთი ამონაწერი, ნოდარ გელოვანის აზროვნების დასახასიათებლად.

„— დიდი მდინარეა? — მეკითხება ნანა.

— საკმაოდ.

აშკარაა, პასუხმა დააკმაყოფილა. მისმა ფანტაზიამ, ალბათ, უკვე წარმოიდგინა, დაახლოებით რამოდენაა გზის გასწვრივ გრუხუნით მიმავალი მდინარე, რომელიც თურმე „საკმაოდ“ დიდი ყოფილა. მაინც რა აიღო ორიენტირად? რამოდენად წარმოიდგინ თავისი სიდიდისთვის შეუფერებელი ხმაურით მიმავალი სხარტულა? რომელ მდინარესთან შედარებით განსაზღვრა მისი სიდიდე? მტკვარი და რიონია საქართველოში ყველაზე დიდი მდინარეები. მხოლოდ მათთან შედარებითაა საქართველოს დანარჩენი ძღანარეები პატარები, მოზრდილები, საშუალოები, საკმაოდ დიდები და დიდები.

იგივე პასუხზე ენისების ან ლენას ნაპირზე მცხოვრები კაცი რამოდენად წარმოიდგენდა ჩვენს სხარტულას?“

ნოდარ გელოვანი რომ ფიზიკოსია, ფარდობითობის თეორიის ცოდნა რომ ანაბეჭდს ასევე მის აზროვნებას, ის რომ სამყაროს

პრობლემატიკის ზნეობრივ პრიზმაში გარდატეხით სისხლხორცე-ულად დაინტერესებული კაცია, რომ ეს შეადგენს მისი ცხოვრების შინაარსს, ეს ჩვენ მთხრობელის გადმოცემით ან Ich Erzählung-ის მხატვრული სტრუქტურის საშუალებით კი არ ვიცით. უფრო დაზუსტებით რომ ვთქვათ, ამას ჩვენ ვიგებთ არამხოლოდ გმირის საქმიანობით, მისი ფიზიკის ინსტიტუტში მუშაობით, მეცნიერული კვლევებით ან თუნდაც მისი საუბრის თემატიკით, არამედ მთელი მხატვრული ფაქტურით, რითაც ნოდარ გელოვანი წარმოგვესახება და, რაც ამ პერსონაჟის ფსიქიკას შეგვაგაჩნობინებს. და ისიც არ არის გადამწყვეტი, რომ ნოდარ გელოვანი ფიზიკოსია, ის აზროვნების წესი, ხედვის კუთხე და მანერა, რომელიც ნოდარ გელოვანს ახასიათებს, მეტ-ნაკლები დოზით, დამახასიათებელია თანამედროვე განვითარებული მოქალაქისთვის. მისი ფსიქიკა გვეხატება როგორც XX საუკუნის ფართო თვალთახედვის, ღრმა პრობლემებით დაინტერესებული ადამიანის ფსიქიკა. მის ცხოვრებაში, მის ყოფაში შეიქრა მაშინერია, ტექნიკა. მანქანა, თვითმფრინავი მისი ცხოვრების ჩვეულებრივი ატრიბუტებია. ცხოვრების ტემპი გამოუმუშავდა სწრაფი გადაადგილების პირობებში — მანქანით, თვითმფრინავით, ბინიდან სამსახურამდე, მთის საცდელ სადგურებამდე, მოსკოვამდე, სერპუხოვომდე, დუბნამდე და უშორეს კონტინენტებამდე. მთავარი კი ის არის, რომ მისი ფსიქიკა, მისი აზროვნება შეგუებულია, შეჩვეულია ამ აჩქარებებს, ამ ტემპს. სხვა რიტმით ცხოვრება მას აღარ შეუძლია. მცირე შეფერხებებსაც კი წონასწორობიდან გამოჰყავს. ჩვენ არ ვიცით, როგორ იქნება მომავალში, მაგრამ ერთი ცხადია, ამ ტიპის კაცი არ შეიძლებოდა ასახულიყო არათუ ადრინდელ ან ბოლონდელ საუკუნეებში, არამედ თუნდაც ოციოდე წლის წინათაც კი. ე. ი. ეს მხატვრული სახე, ხასიათი მჭიდროდ არის „მიჯაჭვული“ თავის ეპოქასთან. უფრო განსაზღვრულ ბოლო ორიოდე ათწლეულთანაც კი. მაგრამ, აბა, ვინ იტყვის, რომ ამის გამო იგი ნაკლებად ზოგადადამიანური იყოს? ზემოთაც ვთქვით, ზოგი მწერალი და კრიტიკოსი ფიქრობს, რომ თანამედროვეობის პარამეტრებში მოქცეულ ადამიანს თითქო ზოგადადამიანურობის გამოვლენა ნაკლებად შეეძლოს. და ამიტომ თითქოს აუცილებელი იყოს მითს ან პარაბოლას მივმართოთ ყოველთვის.

მე მინდა სწორად გამიგოს მკითხველმა, სრულიად არ მაინტერესებს, აქ ვინმეს ვუსაყვედურო, მხოლოდ ის მინდა, ცინცხალი ლიტერატურული მაგალითით დაეასაბუთო, რომ კონკრეტულ-ისტორიულობა პერსონაჟს კი არ ართმევს ზოგადადამიანურობას, არამედ უფრო გამოკვეთილს და შესაგრძნობს ხდის მას. ზოგადადამიანური აბსტრაქტულად არ გამოიხატება, მისი გამოვლენის ფორმა კონკრეტულ-ისტორიულია, ეროვნული. განსაკუთრებით ცხადად ეს ჩანს ლიტერატურაში, ხელოვნებაში, სადაც გრძნობად-კონკრეტული ასახვის და გამოხატვის სპეციფიკური ფორმაა. მხატვრული სახე საერთოდ, კერძოდ კი პერსონაჟი, გმირი გვეხატება გარკვეული დროის და სივრცის არეალში, როგორც მწერლის ეპოქის ასახვა, მხოლოდ ასე შეუძლია მწერალს, თავისი საკუთარი შეიტანოს ზოგადადამიანურის გამოხატვაში.

ეს „საკუთარი“, კონკრეტულ-ისტორიული, ყოველთვის უნდა გამოვლინდეს როგორც ახალი შინაარსი, რაც პირდაპირ კავშირშია „წმინდა“ მხატვრულ ფორმისეულ ნოვატორობასთანაც. თუ გნებავთ, ფორმისეული ნოვატორობა მხოლოდ ამ გზით შეიძლება აღმოჩნდეს ნაყოფიერი, რადგან ის წარმოიქმნება როგორც არამხოლოდ სურვილი ნოვატორობისა, არამედ როგორც ძიება ახალი ფორმებისა, ახალი შინაარსისათვის.

ახლის, ცოცხლის, დღევანდელის მხატვრულ სახეებში მოსაქცევად, დღეს წამოჭრილ თანამედროვე პრობლემათა ასასახავად მზამზარეული ფორმები არ გამოდგება. აქ „მსოფლიო სტანდარტები“, „ევროპის სტანდარტები“, ძალზე მაღალი დონისაც კი, მხსნელად ვერ გამოგვადგება, როგორც ეროვნული ტრადიციის, ისე საერთაშორისო მიღწევათა პირდაპირ კულტივირებას მეორადობისა და ეპიგონობისაკენ მივყევართ. „ეროვნული ლიტერატურა იქ იწყება, სადაც უცხო მწერალთა გავლენას საზღვარი ედება“ (კ. გამსახურდია). როგორც ეროვნული ტრადიცია, ისე მსოფლიო რომანისტიკის მიღწევები მწერლის „მხატვრული ერულიციის“ სიმდიდრეს უნდა შეადგენდეს. თავისი საგნისათვის კი უნდა შეიმუშაოს სწორედ ის ფორმები, რომელთაც ეს საგანი მოითხოვს. თავისი რომანისათვის, თავისი გმირებისათვის მან ინდივიდუალური, საკუთარი გზა უნდა ეძიოს.

სულ სხვა საქმეა, როცა სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურაში მოღუბრი წაბადვის გარეშე, თავისთავად, წარმოიქმნება როგორც

შინაარსის, ისე ფორმის, ჟანრის, სტილის, ასახვის ხერხების თუ საშუალებების შეხვედრის წერტილები. ეს იქნება ეპოქის სტილის ნიშნები. კაცობრიობის განვითარების რთულ ხვეულებში შესაძლო ეპოქის კონტურების გამოყოფა, განსხვავება სხვა ეპოქებისაგან. ისტორიის შინაარსიც ეს არის. გლობალური პრობლემები ერთიანი ხდება კაცობრიობისათვის, შეიძლება მიაილოებით ერთნაირი აღმოჩნდეს ასახვის ფორმებიც. ეს ხდება მაშინ, თუ ახალი შინაარსისაკენ არა ერთიმეორის განმეორების, არამედ თავთავიანთი გზით მიდიან. და აქ თავს იჩენს იდეოლოგიურ და მხატვრულ პოზიციათა მრავალგვარობა თუნდაც ერთი რომელიმე გლობალური პრობლემის ირგვლივ. ერთ-ერთ ამგვარ პრობლემას ჩვენს საუკუნეში, განსაკუთრებით კი ბოლო ათეულებში წარმოადგენს დროისა და სივრცის პრობლემა. მისი ასახვა და გამოხატვა მრავალ ვარიაციას იძლევა რომანსა და დრამატურგიაში, აბსოლუტური დროის არარსებობის გაცნობიერებამ დიდი კვალი გაავლო ადამიანის აზროვნებას და საერთოდ ფსიქიკას. თუ გნებავთ, ფსიქოლოგიურად უფრო ძნელად დასაძლევია აბსოლუტური დროის არარსებობა, ვიდრე ლოგიკურად. ეს საწინააღმდეგო რეაქციასაც იძლევა და ლიტერატურაში, უფრო ხშირად რომანში, დრო წარმოიდგინება როგორც მხოლოდ მხატვრული ფენომენი, რადგან იგულისხმება დროის არარსებობა, ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დრო წარმოისახება როგორც ერთიანი მითოლოგიური დრო (ნეომითოლოგია). ეს არის დროიდან გასვლის უშედეგო ცდა, რასაც ხშირად მიმართავენ მოდერნისტები. „ივიწყებენ“. რომ ადამიანი, რომელიც დედამიწის პარამეტრებში დროის ფარდობითი განზომილებით ცხოვრობს, ნორმალურად აღიქვამს მას როგორც ისტორიულ რეალურ დროს.

„მარადისობის კანონსა“ და „აქტიური მზის წელიწადში“ დრო ქრონოლოგიურად არ მიმდინარეობს. რომანების დროის სტრუქტურას თემატიკური პრინციპი აწესრიგებს და გარკვეული ცხოვრებისეული ეპიზოდი მაშინ შემოდის რომანში, როცა აზრის მდინარების ასოციაცია თემატურად მოითხოვს მას. ამ რომანების დროს, პირობითად შეიძლება აზროვნებითი ვუწოდოთ. რაც უნდაც ფიზიკური მოქმედება პასიურია, იმდენადაც გააქტიურებულია აზროვნება. აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვს იმას, რომ

ნოდარ გელოვანსა და ბაჩანა რაშიშვილს შორის ამ თვალსაზრისით დიდი განსხვავებაა. ნოდარ გელოვანის სწრაფი გადაადგილება დედამიწის პარამეტრებში, ზღაპრისებური ლაკონიურობით გამოიხატება, ან საერთოდ გამოტოვებულია კონტინენტიდან კონტინენტზე, ვთქვათ ევროპიდან (მოსკოვიდან) ავსტრალიაში გადაფრენის პერიპეტეიები და მხოლოდ ახალი ობიექტის გამოჩენით ვიღებთ ინფორმაციას ამ მგზავრობის შესახებ, ეს ინფორმაცია ჩამალულია „თავების შიგნით“. ინტენსიურობას მოკლებული ეს დრო რომანული დროს უმცირეს კომპონენტს შეადგენს. აქცენტი აზროვნებაზე, მოქმედების, ადამიანების, მოვლენების შეფასებაზე, შესაძლო დასკვნების გამოტანაზეა გადატანილი, როგორც ერთ, ისე მეორე რომანში.

მაგრამ ნოდარ გელოვანის სწრაფ გადაადგილებას მაინც დიდი ფუნქცია აკისრია. რომანში ამ გზითაც შემოდის სივრცის პრობლემა და უფრო რეალურადაც. შეიძლება აზროვნებაში წარმოსახულ სივრცესთან შედარებით აქ მიკროსაზომები იყოს, მაგრამ იგი ფიზიკურად შესაგრძობი და ცდისმიერია. ადამიანის ფსიქიკა გიგანტური სივრცეების დაძლევის უშუალო განცდებს იღებს.

სწრაფი საპაერო ლაინერებით კონტინენტების გადასერვა სივრცისა და დროის ფარდობითობის უახლოესი, და შეიძლება უმარტივესი მაგალითია. დრო, სივრცე და სიჩქარე ურღვევ კონტაქტს ამყარებენ და ცვლიან ურთიერთმეფარდებებს. დროის შემცირება შეფარდებით ასპექტში ამცირებს სივრცეს და დედამიწას თითქოს კუმშავს ადამიანის ცნობიერებისთვის. საპაერო ლაინერების ზემგერთი სიჩქარეები, ინფორმაციის საშუალებათა მზარდი ინტენსიფიკაცია, განსაკუთრებით ტელევიზიის ოპერატიულობა სივრცისა და დროის ზღვრამდე შეზღუდვის გზით მსოფლიოს და მის მცხოვრებთა კონცენტრაციას ახდენს როგორც გადატანითი ისე პირდაპირი მნიშვნელობით. კოსმოსურ სიდიდეებთან ამგვარად „შეკუმშულ“ დედამიწის ფარდობის იდეოლოგიურ ასპექტზე ზემოთ გვექონდა საუბარი.

„მარადისობის კანონში“ კოსმოსური სივრცისა და დროის დაძლევის ასეთ მისწრაფებებს ვხვდებით: „სივრცესა და დროში გადაადგილება ჩვენ გავუთანაბრეთ სურვილს, საკმარისია ისურვო

და თქვენ იმ გალაქტიკაში და იმ პლანეტაზე ხართ, რომელიც ისუ-რვეთ“.

რა არის ეს: ხეობობა, ავადმყოფი გონების ილუზია, თუ ზღაპარი? მაგრამ აქ ზღაპრის მასშტაბები მიკროსაზომებად გამოდგებოდა მხოლოდ. ფიქრის არე არსებითად შემოუფარგლავია. უსასრულო სამყაროს სტრუქტურა თავსდება უმცირეს კუთხეებში.

ასეთი მასშტაბების, უკიდურესი სივრცისა და დროის სტრუქტურების მიუხედავად, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულ დროს არ აქვს ქრონოლოგიური მდინარება, აქ, არცერთ რომანში არ არის დაშვებული რეალური, ისტორიული დროის უგულვებელყოფა და აღრევა, რაც მოდერნისტულ რომანში შეინიშნება და გარკვეული იდეოლოგიური დატვირთვის მატარებელია.

„აქტიური მზის წელიწადში“ და „მარადისობის კანონში“ ისუ-რვილისამებრ ადვილად შეიძლება მოვლენათა თანმიმდევრობის დადგენა.

ამ თვალსაზრისით შეიძლება არ იყოს გამართლებული ნახა ჯანდიერის გაცნობის ეპიზოდის წინასწარი აღწერა „აქტიური მზის წელიწადში“. მწერლობის, შემოქმედის მხატვრული ფანტაზიის შესაძლებლობანი ამოუწურავია, მაგრამ თუ ყოველ მხატვრულ თხზულებას განვიხილავთ, როგორც ერთიან სისტემას, და მისი განხილვა მხოლოდ ასე შეიძლება, აღმოჩნდება, რომ ამ ნაწარმოებს ყოველთვის აქვს საკუთარი ათვლის წერტილები და კანონები, რომელსაც მწერალი ანბორციელებს, საბოლოოდ კი რეალიზებული მხატვრული სხეულების ობიექტურ კანონზომიერებად ფორმირდება. ასეთ კანონზომიერებად „აქტიური მზის წელიწადში“ მხატვრული სახის პრეზენტაციის თვალსაზრისით პრეზენსის ფორმა უნდა ჩაითვალოს. ამის „აღმოჩენა“ სირთულეს არ წარმოადგენს, აწმყოს ბუნებრივად მოითხოვს პირველი პირით თხრობა. მხოლოდ აქ უნდა დაემატოს, გურამ ფანჯიკიძის რომანში მოგონებაც, „სავარაუდო“ ვარაიციებიც პრეზენსის ფორმით შემოდის. რადგან ანალიზი, ფაქტის მოგონება და განხილვა ყოველთვის „ახლა“ ხდება. ყოველივე ამის გამო მომავალი ამბის პრეზენსის ფორმით გადმოცემა განცალკევებულად დგას რომანის საერთო სისტემიდან. ამასთან ნანა ჯანდიერის გაცნობის ეპიზოდის დეტალებში ზუსტ, წინასწარ „ცოდნას“, რომ ეს უეჭველად ასე მოხდება თვენახეკრის შემდეგ, რომ „ყველაფერი წინასწარაა გადაწყვეტილი, მაშინ,

როდესაც ნოდარ გელოვანს თხრობის მომენტში არც კი სძენია რაიმე ნანა ჯანდიერის შესახებ, სწორედ ლაპლასური „ბედის წიგნის“ დეტერმინისტული ელფერი დაჰკრავს. თუ ჩვენ საესეებით ვუჯერებთ მთხრობელს მთელ რიგ ეპიზოდებში, რომელიც მას „ვარაუდით“ შემოაქვს ნაწარმოებში, ეს იმიტომ, რომ ის კარგად იცნობს, ვთქვათ, ზურაბ გომართელს, პროფესორ გელოვანს, პროკურორ რევაზ გელოვანს, ეკას, როგორც ხასიათებს, და მთელი წარმოსახული პერიპეტეიები ამ ხასიათების ბუნებიდან ამომდინარეობენ. მაშინ, როცა ნანა ჯანდიერი, რომანის მიხედვით, საესეებით უცნობია მთხრობელისათვის. შეიძლება დეტალებამდე ზუსტად წარმოიდგინო, როგორ მოიქცევა გარკვეულ სიტუაციაში ესა თუ ის პერსონაჟი, რომელსაც შენ კარგად იცნობ, მაგრამ ამასვე ვერ იტყვი უცნობზე.

იქნებ აქ ჩვენ ზედმეტ სიმკაცრეს ვიჩინთ და ნაკლებ ანგარიშს ვუწევთ პირობითობას მხატვრულ ნაწარმოებში? მაგრამ ის წესები და კანონები, რომელიც მწერალმა თავისთავს დაუწესა, თუნდაც გარკვეული, ერთი ნაწარმოებისათვის, ბოლომდე თანამიმდევრულად უნდა განახორციელოს. რადგან, ღრმად ვარ დარწმუნებული, პირობითობასაც თავისი კანონზომიერება გააჩნია.

საგანგებო განმარტება არ სჭირდება იმას, რომ ხელოვნება პირობითობაა საერთოდ. ეს მისი სპეციფიკაა, მაგრამ ეს პირობითობა უექველად გულისხმობს კომუნიკაციას, მკითხველს.

მწერალსა და მკითხველს შორის უნდა დამყარდეს კავშირი იმ ენის ბაზაზე, რომელზედაც შემოქმედი ახორციელებს მხატვრულ ამოცანას, ასეთი კომუნიკაცია უმთავრესად ხორციელდება კონვენციის გარეშე, რადგან გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში ჯანხორციელებული მხატვრული სახეების საფუძველი განზოგადებაა, რაც სუბსტანციურთან არის წილნაყარი და რეალურის, ობიექტურის ასახვას წარმოადგენს, რაც საგანგებო შეთანხმების გარეშეც მისაწვდომია, ქვალიტეტიდან ქვალიტეტში გადასვლის მიუხედავად, სინამდვილის ინვარიანტულობის გამო, ასახვის ყველა დონეზე. ან როგორც გოეთე ამბობს: „გენიოსი, მოწოდებით მხატვარი უნდა მოქმედებდეს თანახმად კანონებისა და წესებისა, რომლებიც მას თვითონ ბუნებამ დაუკანონა და რომლებიც ბუნებას არ ეწინააღმდეგებიან...“ ეს როცა საქმე ეხება რეალური სამყაროს. ინვარიანტ-

ტულ ტიპიურ მხატვრულ სახეებს, როცა „მოვლენა თვით მოვლენისავე ფორმაში“ აისახება (პეგელი). მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება ისეთი პირობითობაც, რომელიც უეჭველად კონვენციას მოითხოვს. ეს კონვენცია საინტერესოდ ხორციელდება. თამაშის პირობებს მწერალი კარნახობს, მკითხველი მას უჯერის და მიჰყვება. მაგრამ როცა თამაშის წესი სისტემად ჩამოყალიბდება, მწერალი თვითონ უნდა იცაედეს მას ბოლომდე და თანმიმდევრულად, რომ მკითხველი ბოლომდე გაჰყვეს. „როგორადაც გასაკვირი არ უნდა იყოს, მხატვრობა მოითხოვს უფრო დიდ სიზუსტეს Precision, ვიდრე მეცნიერება“... წერდა ლევ ტოლსტოი. თუ ეს სიზუსტე დაცული არ იქნა, მკითხველი არ დაგიჯერებს.

კიდევ ერთი მხარე აქვს ამ კონვენციურ პირობითობას. ის მწერალსა და მკითხველს, ორს შორის ხორციელდება. მესამე პირის ჩარევა საჭირო არ არის. მესამე პირის დამოწმება პირობითობას არღვევს და რეალურობის პრეტენზიას იწვევს. როცა მარიაში და ბაჩანა „მარადისობის კანონში“ თოვლში გატიტვლებულნი შეერთდებიან, მკითხველი ამას იღებს როგორც პირობითობას. მაგრამ როცა პიონერებმა კოჯრის გზაზე ბაჩანასა და მარიამის ყოფნის შემდეგ გამდნარი თოვლი ნახეს, ამას ველარაფრით ვერ დაგიჯერებს მკითხველი. ეს ხომ ჩვენი შეთანხმება იყო. მე, მკითხველმა დაგიჯერე შენ მწერალს, იმიტომ, რომ ეს პირობითი სახე იყო. მაგრამ პირობითი სახე თოვლს ნამდვილად ვერ გააღლობს, რომელსაც მესამე პირი ნახავს. და მე, მკითხველს დამერღვა ის პირობითი სახე, რომელიც უფრო ბაჩანას და თუ გნებავთ, მწერლის ოცნებადაც მქონდა წარმოდგენილი.

...მხოლოდ ახლა შევნიშნე, რომ ამ ხნის მანძილზე „აქტიური მზის წელიწადის“ და „მარადისობის კანონის“ ქალ პერსონაჟებზე თითქმის არაფერი გვითქვამს. მე ვთვლი, რომ ისინი მაინცაღამაინც დიდი იღბლიანი ვერ გამოდგნენ ამ რომანებში. მათ აშკარად ჩაგრავენ თავიანთი მხატვრული ძალით მამაკაცი პერსონაჟები. ეკა („აქტიური მზის წელიწადი“) ჰაეროვანი და მომხიბვლელი ქალია, მაგრამ მას სავსებით უარყოფილი აქვს საკუთარი პიროვნება. მისი სიყვარული თავდავიწყებამდე უსაზღვროა (თუმცა ღირსებას არასდროს არ კარგავს). არ ვდავობ, ვინ იცის, შეიძლება ეს იყოს ნამდვილი სიყვარული, ჰუმარატი სიღრმე. მაგრამ უკმაყოფილე-

ბის გრძნობას იწვევს ის, რომ ეკას სრულებითაც არა აქვს დამოუკიდებლობა, როგორც კი მარტო აღმოჩნდა, მაშინვე ახალ ნავსაყუდელს დაუწყო ძებნა, რადგან მას მარტო არსებობა არ შეუძლია, თითქოს ვილაციის დამატებას უნდა წარმოადგენდეს, ოუნდაც სრულიად გული არ მიუწევდეს მისკენ.

ამ მხრით უფრო მომგებიანი პოზიცია უკავიათ თამარას, ძარიამსა („მარადისობის კანონი“) და ნანა ჯანდიერს („აქტიური ძხის წელიწადი“). თუმცა თამარა და ნანა ჯანდიერი ეპიზოდურ პერსონაჟებად შეიძლება ჩაითვალოს, მათი ხასიათები, ასე თუ ისე, გახსნილია რომანებში, თუმცა კულმოკვეცილად.

მარიამის მხატვრული სახის თავისებურებაა პოეტური საშუალებებით მისი გამოხატვა. ლაკონური, სწორედ ლირიკისათვის დამახასიათებელი დეტალების აქცენტაციით და არა რომანისეული ანალიზით არის მოცემული გმირის მთელი ცხოვრების ისტორია (მარიამის ბარათი ბაჩანას, მისივე სადღეგრძელო — მონოლოგი რესტორანში). უნდა გამოვტყდე, ფარდობითობის თეორიამ, ალბათ, ზეგავლენა მოახდინა ჩემზეც, როგორც მკითხველზე. ერთგვარი დაუქმყოფილებლობის გრძნობა ქალი პერსონაჟებით. ჩემის აზრით, გამოწვეულია იმიტაც, რომ ის მასშტაბურობა, რომელზედაც ვილაპარაკეთ და რომლის გამოც ეს ორი რომანი ქართული რომანისტიკის მიღწევათა გაღრმავებად მივიჩნიეთ, პირველ რიგში, სწორედ ორი პერსონაჟის — ბაჩანა რამიშვილისა და ნოდარ გელოვანის მხატვრულ სახეებში გამოიკვეთა.

აქ კი ბუნებრივად ისმის კითხვა, როგორია ამ პერსონაჟების მიმართულება ნოდარ ღუმბაძისა და გურამ ფანჯიკიძის ადრინდელი რომანების გმირებთან? როგორც სოსოია, თემურ ბარამიძე, ავთო ჯაყელი, ისე ლევან ხიდაშელი, თთარ ნიჟარაძე, რომლებიც ამ ორი მწერლის შემოქმედებათა მთავარ ორიენტირებად გვესახებიან, ისე როგორც მათი რომანების ყველა პერსონაჟი და მათში ასახული სინამდვილე, ჩვენი თანამედროვეობაა. მათი ინტერესების სფერო მთლიანად ამ სინამდვილით არის დაკავებული. ამ მხრივ ბოლო ორი რომანით, შეიძლება ითქვას, საკუთარ გზას აგრძელებენ. სი-ახლე, რომელიც ჩვენ გვინდოდა განსაკუთრებით აღგვენიშნა, მხატვრული სახის სიმდიდრეა, ახალი ასპექტების, ახალი პარამეტრების, ახალი სიღრმეების აღმოჩენა. აქვე უნდა ითქვას, მხატვრული

სახის მასშტაბურობა და მხატვრული ღირებულება თავისთავად არ არის ერთი და იგივე, ყოველ შემთხვევაში, ეს ცნებები არ ფარავენ ერთიმეორეს. ამჟამად ასეთი შეპირისპირება ამ ორი ბოლო რომანის მთავარი გმირებისა ნოდარ ღუმბაძის და გურამ ფანჯიკიძის აღრინდელი რომანების გმირებთან არ შეადგენს ჩვენს ამოცანას, როგორც მკითხველი შეამჩნევდა, ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია მხატვრული სახის მასშტაბურობაზე.

თანამედროვე თემატიკის მხატვრული ხორცშესხმა ამ რომანებში თვისებრივად სხვაგვარი გახდა. გამოიკვეთა უფრო ღრმა თვალსაზრისი. გრძობად-კონკრეტული მხატვრული სახე ყოველთვის მეტია იდეაზე, მხატვრული სახის ფუნქციაზე და ამიტომ მასში ყოველთვის შეიძლება ფარული სიღრმეების აღმოჩენა. მაგრამ ამ რომანებში უკვე გლობალურ კონცეფციებში გამოიკვეთა თანამედროვე ცხოვრების „ყოველდღიური“ მოვლენების ფილოსოფიური გააზრების სიღრმე.

რომანისტების უპირველესი ამოცანა ცოცხალი ხასიათების დახატვა იყო სინამდვილის ასახვის საფუძველზე. და თუ ცოცხალი ხასიათები შეიქმნა, მათთან ერთად ბუნებრივად უნდა ამოწეულიყო ის პრობლემები, ცხოვრების უმწვავესი კითხვები, ფილოსოფიური პრობლემები, რომლებიც ჩვენს თანამედროვეს აწუხებს. ცხადია, ეს მხატვრულ ამოცანასთან ერთად დამოკიდებულია მწერლის ტალანტზე და მხატვრულ ძალაზე. თუ ბაჩანა რამიშვილი და ნოდარ გელოვანი ტიპიური ჩვენი თანამედროვენი არიან, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ერთ ამ რამდენიმე პერსონაჟს უნდა დაეკისროს ეპოქის სახის შექმნა. სინამდვილე ყოველთვის მრავალ ადამიანურ ხასიათს ავლენს.

ბაჩანა რამიშვილი და ნოდარ გელოვანი კი, ჩემის აზრით, კარგად გამოხატავენ XX საუკუნის მიწურულის ადამიანის ბუნებას, მისი ცხოვრების ყველაზე არსებით პრობლემებს, ამ პრობლემათა დაძლევის გზების შეუწელებელ ძიებას, მის ჰუმანისტურ იდეალებს. ეს ანალიტიკური, ყოველი მიზეზის ძირამდე ჩასვლის პოზიცია, საკაცობრიო პრობლემების რეალური ცხოვრების პროცესში ძიება, რომანის ჟანრობრივი სტიქიაა. მას სწორედ ამ გზაზე ელოდება უეჭველი მიღწევები.

მე აქ ობიექტურად და ყოველი დადებითი მხარის გამოვლინებით ვცადე ორი რომანის მხატვრულ სახეთა სისტემის ანალიზის გზით წარმომედგინა მათში ასახული თანამედროვეობა. მაინც არ შეიძლება, არ შეინიშნოს სინამდვილის დიაპაზონის ერთგვარი განსაზღვრულობა ამ ნაწარმოებებში, რომლებშიაც მწერლები საკუთარი გამოცდილებით არიან შემოსაზღვრული და ნაკლებად ცდილობენ „თემის დამუშავებას“, იმ არეებში შექრას, რაც მათი პირადი გამოცდილების იქით რჩება.

ზოგადად ეს ქართული პროზის სერიოზული ნაკლოვანებაა, ჩემი აზრით, და მას ვერ ზღავს პირობითი ფორმებით შექმნილი თხზულებები. ქართულ პროზას დიდი ასპარეზი აქვს გადაშლილი თანამედროვე სინამდვილის, ეპოქის ძირეულ პრობლემათა სიღრმისეული ასახვის, ჩვენ თანამედროვეთა მხატვრული სახეების შექმნის თვალსაზრისით, ეს მისი ახლო მომავლის გადაუდებელი ამოცანაა.

ისტორიული რომანი

როგორც ზემოთ ვთქვით, ისტორიულ რომანშიც 'შეიცვალა აქცენტები და ეს იმდენად მნიშვნელოვანი გამოდგა, რომ საჭირო გახდა, თითქოს ერთხელ გარკვეული საკითხის — ისტორიული რომანის არსის ხელახალი განხილვა.

ისტორიული რომანის შესწავლასთან დაკავშირებით დაისახა სხვა რიგის პრობლემები, რომელთაც ამ ბოლო დროს წინა პლანზე წამოიწიეს, რადგან საკითხი ეხება „ისტორიული რომანის“ ცნებას, ე. ი. კრიტერიუმს, რომლის მეცნიერული დეფინიციის გარეშე, ვფიქრობთ, შეუძლებელია საგნის არსის გამოვლენა და, ცხადია, ამა თუ იმ პერიოდის ისტორიულ რომანზე მსჯელობა.

საქმე ეხება არა იმდენად ისტორიული რომანის ფორმულის გამოყვანას, რამდენადაც მისი არსის გარკვევას, რა არის ისტორიული რომანი, რითი უნდა განვასხვაოთ ის, ვთქვათ, თანამედროვეობაზე შექმნილი ან პარაბოლური რომანისაგან?

ერთი შეხედვით ეს საკითხი იმთავითვე გარკვეული იყო და დავას არ იწვევდა. მაგრამ თუ დაკვირვებით გადავავლებთ თვალს

ისტორიული რომანის განვითარების გზას, აღმოვაჩინეთ განსაკუთრებულ მიდგომას ასახვის ობიექტისადმი.

აქ ვერ წარმოვადგენთ საკითხის ისტორიას, ისტორიული რომანის განვითარებისა და მისი შესწავლის თუნდაც სქემატურ აუქრატს, მაგრამ სავსებით აუცილებელია აღინიშნოს ორი სხვადასხვა პოზიცია, რომლებიც სხვადასხვა დროს, მეტნაკლებად იჩენდნენ თავს ისტორიული რომანის ავტორებთან. ეს იყო ერთგულება ისტორიული ფაქტისადმი და თავისუფალი თხზვა „ისტორიულ“ თემებზე. თუმცაღა ვალტერ სკოტის ზოგიერთ რომანს, როგორცაა, მაგალითად, „გაი მენერიინგი“, „ანტიკვარიტი“, „ლაშერმურის სარძლო“, იმის გამო, რომ ისინი „ისტორიის“ სიზრტყეწი არიან გადატანილი, არავინ უწოდებდა ისტორიულ რომანებს, მაინც გასული საუკუნის სამოციანი წლების ბოლოს (1868) გამოქვეყნებულ წერილში პ. კ. ანენკოვი მხარს უჭერდა მწერლის მიერ თავისი „ფაბულის“, „ინტრიგის“, „კერძო უცნაური ამბის“ განვითარებას, ფიქრობდა, რომ „ყოველ რომანში დიადი ისტორიული ფაქტები მეორე პლანზე უნდა იდგეს“.

ახლა დავსახა ერთგვარი უკან მობრუნება ამ პოზიციისაკენ, მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა ისტორიული რომანის არსი, ალექსეი ტოლსტოის „პეტრე პირველიდან“ მოკიდებული, გარკვეულად ითვლებოდა. ამას, ალბათ, თავისი მიზეზები აქვს.

ისტორიული რომანის პრობლემა კამათისა და განხილვის საგანია, უცხოურ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც. ამის გათვალისწინება აუცილებელია შემდგომი მსჯელობისას და რამდენადმე მაინც შეიძლება გაგვიადვილოს მოვლენებში გარკვევა. ვფიქრობ, საჭიროა, მთავარ ხაზებში მაინც, ჩვენთვის მისაწვდომი მასალების მიხედვით, წარმოვადგინოთ ერთობ ზოგადი სურათი.

ისტორიული რომანის ინტერპრეტაციისას აქცენტი უკეთდება ინდივიდუალურ-ადამიანურის კორექციას საზოგადოებრივ-ისტორიულ პროცესთან. ამ სავსებით მართებულ გაგებას მხარს უჭერს ფრანგული, ინგლისური, გერმანული ლიტერატურათმცოდნეოცა და კრიტიკა. გერმანელი პ. ჰააზეს აზრით „ისტორიული განზოგადება აუცილებელი გამაწონასწორებელი კონტრაპუნქტია ინდივი-

დუალურ-ადამიანურისა, რომელიც, საკუთრივ შეადგენს ხელოვნების საგანს“.¹

ყველაზე უფრო სრულ სურათს ისტორიული რომანის თანამედროვე არსისა და მისი ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით იძლევა ფრანგული ლიტერატურა, სადაც ამ ბოლო დროისათვის სიმძიმის ცენტრმა სწორედ ისტორიულ რომანზე გადაინაცვლა და მისი მრავალგვარი სახეობით არის წარმოდგენილი.

ფრანგი კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ ეს ჟანრი, ერთ დროს ძლიერ პოპულარული, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კრიზისს განიცდიდა, თუმცა რიგი მწერლებისა „ახალი რომანისა“ და „სტრუქტურალისტური რომანის“ ბატონობის წლებშიაც განაგრძობდნენ ისტორიული რომანის ჟანრში მუშაობას.

აღსანიშნავია, რომ ისტორიული თემატიკა არ იყო გამჭრალო „ახალი რომანის“ დამფუძნებელთა შემოქმედებაშიც. კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ კლოდ სიმონის მთელი შემოქმედება განვითარდა ესპანეთის სამოქალაქო ომისა და 1939—40 წწ. „უცნაური ომის“ ზეგავლენით, ჟან კეიროლის თხზულებებში დომინირებს პიტლერული კონცლაგერების თემა, ისტორიზმის კვალის აღმოჩენა შეიძლება აღენ რობგრიეს, ჟან-პიერ ფაის, მონიკა ვიტის და ჟან რიკარდუს ნაწერებშიც კი. რაც შეეხება მიშელ ბიუტორს, მარკ ბერტრანის სიტყვებით, „მისი რომანისტული ტექსტის მიხედვით შეიძლება შევადგინოთ მთელი ისტორიული ატლასი“.²

საინტერესოა, ვფიქრობ, თვით მიშელ ბიუტორის აზრი ისტორიაზე და ისტორიზმზე: „ის, ვინც თავის ფესვებს არის მოწყვეტილი, ვისაც არ აქვს მათ შესახებ ცნობები, ვინც არ იცის გზები, რომელთაც ის მოიყვანეს იმ სიტუაციამდე, რომელშიც ის იმყოფება, მას არ ძალუძს მოიპოვოს თვითშემეცნება, ის თითქოს თავისთავის გარეთ იმყოფება, მისი მოქმედება კი წარმოგვიდგება ულმობელი ბედის სახით“³.

ისტორიის მიმართ საკუთარ ინტერესზე ლაპარაკობს მ. ბიუ-

¹ Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Haase, H., Volk u. Wissen, 1976, s. 39.

² Bertrand, M. Roman contemporein et histoire. Franch rev, Baltimore, 1982, vol. 56, № 1, p. 78.

³ ციტირებულია მ. ბერტრანის ზემოთ დასახელებული შრომის მიხედვით, 33-79.

ტორი ფილიპ ალბერთან და ალენ პუარსონთან საუბარში მაგრამ მიშელ ბიუტორს ისტორიზმის სავსებით თავისებური გაგება აქვს.. „რომანების ან ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოების ეფექტურობა, რომელთაც მე ვქმნი ახლა, გათვლილია დიდ დროზე, ეს, თუ გნებავთ, თეორიული მუშაობაა ენაზე, სამყაროს აღქმა, საკუთარი სურვილების შეცნობა და დასავლური საზოგადოების წინააღმდეგობანი და ა. შ. ჩემთვის მთავარია, უპირველესად, ეს სიღრმისეული მუშაობა. ისტორიაზე რაიმე ზეგავლენის მოხდენა, ვიდრე ენაზე მუშაობის გზით, უბრალოდ შეუძლებელია“¹. მ. ბიუტორის მოსაზრებების საფუძველზე ფ. ალბერი და ა. პუარსონი მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ მწერლის პროგრესული საზოგადოებრივი პოზიციისაგან დამოუკიდებლად, მისი რომანების ისტორიზმი პირობითია.

ანალოგიურ დასკვნებს აკეთებს მ. ბერტრანიც. ისტორიზმის გარკვეული დოზის მიუხედავად „ახლა რომანში“ ისტორია მასში არც ფრესკას გავს და არც ეპოსს, უფრო „არქეოლოგიურ ამონათხარს“ წააგავს. ამის მიზეზს მ. ბერტრანი, პ. ბარბერიდან ერთად, ხედავს იმაში, რომ 50—60-იანი წლების მწერლობამ დაჰკარგა იდეოლოგიური ილუზიები. ამ მწერლობამ უარყო ისტორიული ოპტიმიზმი, დაკარგა „ისტორიის აზრი“. ორიენტირების დაკარგვამ გამოიწვია უარყოფა ტრადიციული რომანის ხერხებისა, რომელიც გულისხმობდა „ავტორის ძალაუფლებას მოთხრობილი ისტორიის მიმართ, პერსონაჟის ძალას მოქმედების მიმართ“².

ამის შედეგად, ნაცვლად რომანისა, „რომელიც ისტორიას მოგვითხრობდა ისტორიაში, უნდა დამკვიდრებულიყო თრობა წერის თავგადასავალზე“³.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, მ. ბერტრანის სიტყვით, 60—70-იანი წლების ზღვარზე, როცა მთელი რიგი თეორეტიკოსებისა ძველი რომანული ფორმის სიკვდილს წინასწარმეტყველებდნენ, უკვე დაისახა მისი აღორძინების წინამძღვრები, რამაც საფუძველი მისცა როლან ბარტს ლიტერატურული მეტყველების „დესტრუქ-

¹ Butor, m., *Le passage au roman: Philippe Albera et Alain Poirson, S'entretiennent avec Michel Butor* — France nouvelle, P., 1978 № 1694, p. 46.

^{2—3} Bertrand, M. *Roman contemporain et histoire* — French rev., Baltimore, 1982, vol 56, № 1, ზვ. 114, p. 79.

ციისათვის“ დაეპირისპირებინა მისი „შენაცვლება“.

ვიფიქრობ, თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის გაგება-სათვის როლან ბარტის შენიშვნას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. დღეს მთელ მსოფლიოში, მეტნაკლებად ყველა ეროვნულ ლიტერატურაში, აღნიშნავენ მიბრუნებას რეალიზმისაკენ, ან თუნდაც რეალიზმის აღორძინებას. მაგრამ, ალბათ, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს არ არის რეალისტური ტრადიციების ზედმიწევითი აღდგენა. ეს წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც ყველგან თანაბრად არ მიმდინარეობს, გულისხმობს, რეალისტური ტრადიციების თავისებურ მოდერნიზაციას, არა წინანდელი, არამედ ახალი ფორმებით. ახლა არაორაზროვნად ლაპარაკობენ ინგლისურ ლიტერატურაში ვიქტორიანული ტრადიციებისაკენ მიბრუნებაზე, და აქ პირველ რიგში მოიხსენიებენ ჯ. ფაულზს („ფრანგი ლეიტენანტიკალი“ — 1968). ცხადია, ჯ. ფაულზი სრულიადაც არ დგას აქ განცალკევებით. „ბევრი რამ იმისაგან, რაც განსაზღვრავს ა. მერდოკის მხატვრული ნაწარმოებების თავისებურებას, დამოკიდებულია გონების ვიქტორიანულ წყობაზე, რაც აისახა მწერლის რომანების მრავალწახნაგოვან სტრუქტურაზე“¹. ასევე აღინიშნება მრავალი სხვა ავტორის მიმართ.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ ვიქტორიანული რომანის ხერხები ზედმიწევნითაა აღდგენილი.

ისტორიული რომანიც მრავალი სიახლით ხასიათდება.

დღევანდელი ფრანგული ისტორიული რომანის პირველი ნიშანი, მ. ბერტრანის დაკვირვებით, „ძალიან შორეული ეპოქების ირჩევია, რომელთა შეწყობა წარმოსახვასთან უფრო ადვილია, ამასთან ირჩევენ ბუნდოვან და სასტიკ, მაგრამ ხშირად ისტორიის ნაკლებცნობილ, მეორეხარისხოვან ეპიზოდებს“².

უკანასკნელი წლების ისტორიული რომანის მეორე თავისებურებად მ. ბერტრანი მიიჩნევს ინტერესს ნაციონალური უმცირესობისადმი, რომელთაც რელიგიური და რასობრივი განსხვავებულობისათვის სდევნიდნენ — კელტები, პროტესტანტები, აფრიკელები, არაბები და სხვ.

როცა ისტორიულ რომანს ხელს ჰკიდებენ ახალგაზრდა დამწე-

¹ Mcewan, N., The survival of novel: Brit. fiction in the later twentieth century. L. Makmilan, 1981, IX., 188 P.

² Bertrand, M. Roman contemporain et histoire, — French rev., Baltimore, 1982, vol. 56, № 1, P. 81.

ყები ავტორები, მაშინ თხრობის ცენტრში ექცევა ავტორის ახლობელი ბავშვობის და ქაბუკობის დროის ემოციები. მაგრამ ასეთი პროექცია თავისი აზრებისა და გრძნობების ისტორიულ ფონზე სრულიადაც არ არის მხოლოდ ახალგაზრდა ავტორისათვის დამახასიათებელი.

ზოგიერთი მწერალი საკუთარ ფილოლოგიურ განათლებაზე დაყრდნობით თავისი წიგნების თემად ირჩევს ლიტერატურული და ინტელექტუალური ცხოვრების ისტორიას თავის შეხედულებებთან დაკავშირებით, აქ პოულობენ ისინი თავიანთ გმირებს.

ისტორიული რომანის ყველა ამ თვისების შერწყმას პოულობს ბერტრანი რობერ მერლის ტრილოგიაში — „საფრანგეთის ბედი“ („Fortune de France“ 1977), „ჩვენი სიმწვანის დრო“ („En nos vertes annees“, 1972), „პარიზი, ჩემი საყვარელი ქალაქი“ („Paris ma Bonne ville“, 1980), ეს ტრილოგია მ. ბერტრანს მიაჩნია ყველაზე უკეთეს მიღწევად, რაც ისტორიული რომანის ახალმა აღმავლობამ მისცა ფრანგულ ლიტერატურას. „ტრილოგია ახალი ისტორიის ათვისების საუკეთესო მაგალითია, რომელიც ყოველდღიურობის რეაბილიტაციას წარმოადგენს, გამოხატავს სხვადასხვა საზოგადოებრივ ორგანიზმს — ოჯახიდან კორპორაციებამდე თავიანთი რიტუალებით და ფსიქოლოგიით“¹.

ახალი ისტორიული რომანის ავტორებისათვის ისტორია აღარ არის „ლურსმანი“, რომელზედაც ალექსანდრე დიუმა „აასხამდა“ ხოლმე ინტრიგას. „თანამედროვე ისტორიული რომანის ავტორებსაც გამოაჩნდათ ხელახლა შექმნილი სურვილი, მოგვითხრონ რაიმე ისტორია, გამოხატონ რაიმე თავგადასავალი. მაგრამ ამორჩეულ ეპოქასთან და ეპიზოდთან ერთად, პერსონაჟები ასახავენ აგრეთვე ჩვენი დროის პოლიტიკის, სოციალური წყობის და ფსიქოლოგიის საზრუნავს“².

მ. ბერტრანის ეს მოსაზრება განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიმაჩნია და მას შევეხები შემდეგაც. ისტორიული რომანის თემის და საგნის ამორჩევა მწერლის მიერ თანამედროვეობასთან კავშირის ერთადერთ სწორ ფორმად უნდა მივიჩნიოთ.

¹ Bertrand, M. Roman contemporain et histoire — French rev., Baltimore, 1982 vol. 56, № 1, P. 81.

² ibid. P. 85—86.

ფრანგული ისტორიული რომანის საკითხებს ეხებიან თავიანთ წერილებში და ნაშრომებში, რასაკვირველია, სხვა კრიტიკოსებიც, მწერლები და ლიტერატურათმცოდნეები: ბ. პუარო-დელპეში, ჟერომ გარსენი, პიერ გამმარა, ბერნარ პივო, ჟილ ანკეტილი, პიერ ანკელი, ალენ პუარსონი, მარგერიტ იურსენარი, მათიე გალე და სხვ. ცხადია, ყველა ავტორი ერთი აზრისა არ არის ისტორიული რომანის მასობრივ „დაბრუნებაზე“. ბევრი კრიტიკოსი ფიქრობს რომ ეს მოვლენა, უპირველეს ყოვლისა, გამოწვეულია მწერლების თანამედროვეობისაგან გაქცევის სურვილით. მ. პუარო-დელპეში მას უკავშირებს საფრანგეთის წიგნის პროდუქციის საერთო პანორამას, სადაც ჭარბობს ნაწარმოებები წარსულზე და მომავალზე და თითქმის არაფერი არ არის თანამედროვეობაზე.

„ნუველ ლიტერატურის“ კრიტიკოსი ჟერომ გარსენი ისტორიული რომანის პრობლემას უკავშირებს ფრანგული ლიტერატურის და ფრანგული საგამომცემლო საქმის საერთო კრიზისს და თვლის, რომ გამორიცხული არ არის, ისტორიული რომანი წიგნის კრიზისის წინააღმდეგობის უკანასკნელი ზღუდის ფუნქციას ასრულებდეს.

ისტორიული რომანის პოპულარობას ჟ. გარსენი იმითაც ხსნის, რომ მკითხველს სურს აიცილოს „თანამედროვე ინფორმაციის სიჭარბე“, თავი დააღწიოს „თანამედროვეობის მღელვარებას“. სხვა კრიტიკოსი, ბერნარ პივო ამის მიზეზად თანამედროვეობის ტრივიზმურობას და მასში გმირული საწყისების გაქრობას ასახელებს, მკითხველი გმირებს ეძებს წარსულში, იმ ადამიანთა სახეებში, ის ქალებსა და კაცებში, რომლებიც თავიანთი გამბედაობით, ჰკუთნებდნენ ისტორიაში რეალურ როლს ასრულებდნენ. ამ გმირებს წარსულში ეძიებენ როგორც მწერლები, ისე მკითხველები. ჟილ ანკეტილი ისტორიულ რომანში წარსულის კულტს ხედავს, ეკზოტიკის და დიდაქტიკის ნარევს.

ყველა ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა, ალბათ, ძლიერ საინტერესოა, მაგრამ ჩვენ მართებულად მიგვაჩნია მ. ბერტრანის პოზიცია. მისი პირველი ამოცანაა, აღნიშნოს ეს ფაქტი, ეს „მასობრივი დაბრუნება“ ლიტერატურაში დროებით დავიწყებული ისტორიისა. „ამ პროდუქციის დიდი მოცულობა, გამომგონებლობის, წერის ხარისხი მაიძულებენ მე უარვეყო იოლი შრომისა და ოპორტუნიზმის

არგუმენტი, ისევე როგორც პარანოიკული წარმოდგენა გამომცემელთა სარეკლამო მანიპულაციებზე¹.

ამ დიდ პროდუქციაში გარკვევაა საჭირო. მ. ბერტრანის მოსაზრებებზე ჩვენ ზემოთ ვილაპარაკეთ. ვფიქრობთ, საინტერესო დებულებები წამოაყენეს ამ მხრივ პიერ გამმარამ, კლოდ პრევომ და პიერ ანკელმა, რომლებიც ისტორიულ რომანს განიხილავენ როგორც ქმედით ესთეტიკურ და იდეოლოგიურ ფენომენს. პიერ გამმარა ამ თემას ეხება თავის წიგნში — „ჩემი საკითხავი ყველასათვის“, რომელშიაც ანდრე შამსონის ისტორიულ რომანებს განიხილავს, კლოდ პრევოკი სტატიაში მარგერიტ იურსენარის რომანების შესახებ. თვით მ. იურსენარიც ამ კრიტიკოსების თვალსაზრისს იზიარებს.

შეიძლება ითქვას, ერთგვარად ეს პოზიტიური თვალსაზრისი: შეჯამებულია პიერ ანკელის მიერ, რომელიც წარმოადგენს შემდეგ ძირითად დებულებებს:

მწერლებს ისტორიული რომანი იზიდავს 1. როგორც წარსულის რეკონსტრუქციის საშუალება; 2. როგორც მხატვრული „სივრცე“, რომელიც საშუალებას იძლევა გაიშალოს თხრობა ავტორის ფანტაზიის მთელი შესაძლებლობით. 3. შესაძლებლობით, რომ ამ თხრობას ალეგორიული აზრი მიეცეს, რომ ჩვენგან მცირე ან დიდი ხანგრძლივობით დაცილებული ადამიანების და ცხოვრების რეალობის მაქსიმალურად მიახლოებულ ასახვასთან ერთად მწერალი ეცადოს, წარსულის მასკის ქვეშ გამოსახოს აგრეთვე თანამედროვე ცხოვრების რალაც მომენტები.

ვფიქრობ, ეს დებულებები ძირითადად მინც ახასიათებენ ისტორიულ რომანს, ყოველ შემთხვევაში, გამოდგებოდნენ როგორც სამუშაო თეზისები.

აქვე უნდა იქნას ფიქსირებული რამდენიმე უენიშვნა, რომელთაც კრიტიკოსები აკეთებენ მწერლების მიმართ. ვფიქრობ, ეს უენიშვნები ფრიად საყურადღებოა ლიტერატურათმცოდნისათვის, იქნებ მწერლობისათვისაც.

მ. იურსენარს „ისტორიული რომანი“ მიაჩნია უფრო საიპედრონსტრუმენტად თანამედროვეობის და წარსულის შეცნობაში, ვი-

¹ Bertrand, M. Roman contemporain et histoire — French rev., Baltimore, 1982, vol. 56, № 1, P. 86.

დრე ისტორიული მეცნიერება. ამან წარმოშვა მწერლის მხრით ისტორიული მეცნიერების უგულებელყოფა, რამაც, როგორც კრიტიკოსი კლოდ პრევო შენიშნავს, უკვალოდ არ ჩაიარა. „ზოგჯერ, — წერს ის, — რომანისტი (ლაპარაკია მ. იურსენარზე — შ. ჩ.) წინდაუხედავად ურევს ერთმანეთში მჩაგვრელებს და მათ, ვისაც სენ ჟიუსტის მაგვარად, ისტორიის ახალი გზები გაჰყავდათ, თუმცა ამასთან ერთად აუცილებელ შეცდომებსაც უშვებდნენ“¹.

სწორედ ეს გახლავთ ისტორიზმის კონკრეტულ-ისტორიულ ასახვის პრინციპების დარღვევა. ასეთი ანტიისტორიზმი იწვიათად როდი გვხვდება როგორც ისტორიის, ისე თანამედროვე ცხოვრების გაგებაში.

ალენ პუარსონის წერილში „წარსულის მძიმე ტვირთი“, რომელშიაც პატრიკ მოლიანოს შემოქმედებაა განხილული, განსაკუთრებით დეტალურად კი მისი რომანი „ბნელ საქმეთა ქუჩა“ („Rue de boutique obscures“, 1978) მეხსიერების დაკარგვა რომანის გმირის მიერ და ამ ავადმყოფობის მიზეზის ძიება საშუალებას აძლევს მწერალს, რომანის მოქმედება გადაიტანოს ნაციისტების მიერ საფრანგეთის ოკუპაციის დროში. თვით მოლიანოს სიტყვით, ოკუპაციის ატმოსფერო იმისთვის დასჭირდა, რომ ჩვენ დღეებში მიმდინარე ზოგიერთი პროცესი გაემუქებინა, გაედიდებინა და ისე განეხილა ყურადღებით. ა. პუარსონის სიტყვით, ამგვარი ხერხი საშიშროებას ქმნის იმიტომ, რომ ამგვარად შეიძლება „სამარადისო“, მუდმივი გახადო, ე. ი. წარმოადგინო დროის გარეშე, ზოგიერთი პრობლემა, რომელიც სინამდვილეში კონკრეტული ისტორიული სიტუაციით იყო შეპირობებული².

ა. პუარსონის ეს მოსაზრება გასათვალისწინებელია ისტორიული რომანის ავტორისათვის და განსაკუთრებით კი იმათთვის, ვისაც მითის გამოყენება სურთ რომანისტიკაში, მათ ამ მხრივ განსაკუთრებული სიფრთხილე მართებთ.

ისტორიული რომანის მასობრივ „დაბრუნებაზე“ საუბრისაა ფრანგი კრიტიკოსები მრავალ მიზეზს ასახელებენ ამ მოვლენის ასახსნელად. ჩვენ ამ მიზეზებზე ზემოთ ვილაპარაკეთ. აქნამდე

¹ Prevost cl. Archives d'hir et d' aujourd'hui, № 1681, p. 33—34.

² Poirson, A. Le malaise du passé. — France nouvelle, p. 1978 № 1721 p. 41—42.

ვცდილობდით, რაც შეიძლება ობიექტურად გადმოგვეცა მათი მოსაზრებები.

ჩვენი აზრით, ისტორიული რომანის აღორძინება უთუოდ უკავშირდება რეალიზმისაკენ მობრუნებას, რაც მთელ მსოფლიო ლიტერატურაში ჯაისახა. ისტორიული რომანი თავისი ბუნებით რეალისტურია, გულისხმობს ტიპიზაციას, რეალური ისტორიის მხატვრულ გარდაქმნას.

ტერმინი ან თუნდაც ცნება „ისტორიზმი“ დაკავშირებული არამხოლოდ გამოხატვის, არამედ უთუოდ ასახვის ფუნქციასთანაც.

თუმცა „ისტორიზმისა“ და ისტორიული რომანის გაიგივება ან მათი სინონიმებად წარმოდგენა სრულიადაც არ არის მართებულნი, რადგან ისტორიზმი დამახასიათებელია არამხოლოდ ისტორიული რომანისათვის, არამედ აგრეთვე თანამედროვე რომანისათვის და გულისხმობს სინამდვილის ტიპიზაციის კონკრეტულ-ისტორიულ საფუძველს. ისტორიული რომანის (ან მოთხრობის, ზოგადად თხზულების) და „ისტორიზმის“ ცნების ერთ სიბრტყეში წარმოდგენა გაიგივება იწვევს იმას, რომ ზოგჯერ ისტორიული რომანის ფარგლებში ექცევა ნაწარმოებები, რომელიც სავსებით ახლო წარსულს ასახავს და, ალბათ, უმჯობესი იქნებოდა მისთვის გვეწოდებინა რომანი თანამედროვეობაზე, რაც უფრო რეალურად ასახვდა სინამდვილეს.

ისტორიზმის პრინციპებისაგან გადახვევა არაიშვიათად შეინიშნება თანამედროვე რომანშიც. იწერება ნაწარმოებები, რომელიც არაფრით არ არის დაკავშირებული თავის ეპოქასთან, არც რეალობით, არც ფიქრებითა და გრძნობებით და არც ფილოსოფიით.

რეალიზმისაკენ მობრუნება ერთ უეჭველ პირობად მიგვაჩნია. ისტორიული რომანის აღორძინების გზაზე. ამავე დროს არ შეიძლება შენიშვნის სახით არ ითქვას, რომ ნაწარმოებები, რომლებიც შორეულადაც არ ეხმაურებიან ეპოქას, რომელშიაც თითქოსდა იშლება მოქმედება, გვხვდება ე. წ. „ისტორიული რომანის“ სახითაც. უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, მათ არასწორად უწოდებენ ისტორიულ რომანებს.

ყველა აქ წამოჭრილ პრობლემას ამა თუ იმ კუთხით ამა თუ იმ შინაარსით ეხმაურება ჩვენი რომანისტიკა.

შხატვრული იდეების კოლიზონი, თუ ისტორიული სინამდვილის
შხატვრული სურათი?

ბოლო დროს ჩვენს ლიტერატურაში და ლიტერატურულ კრატეკაში ჩამოყალიბდა ასეთი აზრიც, რომ ისტორია თავისთავად არ არის საინტერესო რომანისტიკისათვის, რომ „მწერალი ისტორიკოსი არ არის“, ისტორია მწერლობას აინტერესებს თანამედროვეობასთან კავშირში. უნდა ვთქვათ, ყველა ეს ასპექტი თანაბარი მნიშვნელობისა არ არის და არც კანონზომიერადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული.

ცხადია, ისტორიის ასახვის თვითმიზნად გარდაქცევა, მისი გაიდვალება აბსოლუტური ნონსენსია. თანამედროვეობის გარეშე ისტორიას აზრი ეკარგება. როგორადაც პარადოქსულად არ უნდა მოგვეჩვენოს ეს, ისტორია ცოცხლობს მხოლოდ თანამედროვეობით. ამავე დროს ბანალური ჭეშმარიტებაა, რომ თანამედროვეობა ისტორიაზეა აღმოცენებული. ეს უმარტივესი ჭეშმარიტება იმაზედაც მიგვითითებს, რომ ისტორია სწორედ თავისთავადი, მხატვრისაგან დამოუკიდებელი არსით არის დაკავშირებული თანამედროვეობასთან. ამიტომაც ისტორიული რომანის კონცეფცია ისტორიის სინამდვილეს უნდა ეყრდნობოდეს.

საწინააღმდეგო აზრის მიხედვით გვირისა და სიტუაციის გამოსახვის მწერლისეული არჩევანი სრულიადაც არ უნდა იყოს შეზღუდული ისტორიით, პრობლემატიკაც არ ეფუძნება ისტორიის სინამდვილეს და მწერალს აქვს თავისუფალი ექსპერიმენტის უფლება.

რომანისტები, რომლებიც ისტორიული მოვლენების და პიროვნებების ასახვას ისახავენ მიზნად, ილუსტრატორებად არიან მონათლული და მათ ჩამორთმეული აქვთ მხატვრის წოდება. „ჩვენს დღეებში შეიმჩნევა ილუსტრატორულობის დაძლევის ფსიქოლოგიაში ჩაღრმავების, ზნეობრივი პრობლემების კვლევის ტენდენცია“. თითქოს ისტორიული მოვლენების — ეპოქის გარეშე შესაძლებელი იყოს ფსიქოლოგიაში ჩაღრმავება ან ზნეობრივი პრობლემების კვლევა, ისტორიული რომანის ამოცანად სრულიადაც არ ითვლება „გამოჩენილი ისტორიული პიროვნების, ან ისტორიული მოვლენის ასახვა“ („ვ. ლ.“, 1980, № 8, გვ. 131). ასეთი მხატვრული თზულება სხვა ავტორთან მოიხსენიება როგორც ახალი ისტორიული რომანი, „ახალი ეპიკა“ ან „პიროვნული ეპოპეა“. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ეს სრულიადაც არ არის ახალი შეხედულება ი-

ტორიულ რომანზე. ზემოთ უკვე ვთქვით, რომ ჯერ კიდევ პ. კ. ანენკოვი, 1868 წელს გამოქვეყნებულ წერილში, მხარს უჭერდა მწერლის მიერ თავისი „ფაბულის“, „ინტრიგის“, „კერძო უცნაური ამბის“ განვითარებას, ფიქრობდა, რომ „ყოველ რომანში დიადი ისტორიული ფაქტები მეორე პლანზე უნდა იდგეს“.

თუ ახლა ერთგვარი უკან მობრუნება დაისახა ამ პოზიციისაკენ, ალბათ, ამას თავისი მიზეზები აქვს და, ამდენად, ამგვარ ექსპერიმენტულ რომანსაც თავისი გამართლება მოეპოვება.

მაგრამ რატომ უნდა შევარქვათ მას მაინცდამაინც ისტორიული რომანი? აქ უეჭველად უნარის, მისი სახეობის, პოეტიკის დარღვევის ცდასთან გვაქვს საქმე. უნარის შეძლებისდაგვარად ხუსტად განსაზღვრას ის მნიშვნელობა აქვს, რომ ვიცოდეთ, რა მოთხოვნების მიხედვით უნდა ვიმსჯელოთ მასზე. რადგან მხატვრული სახე ყოველთვის განსაზღვრულია მხატვრული ნაწარმოების პოეტიკით, იგი (მხატვრული სახე) სხვადასხვა პოეტიკურ სისტემაში სხვადასხვა სემანტიკურ არსს იძენს.

ისტორიული რომანი, ისე როგორც ყოველი რეალისტური ასახვა, ინვარიანტულია და ობიექტური სინამდვილის ხატს წარმოადგენს. ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები არასდროს არ არის „ილუსტრაცია“, როგორც ეს ზოგიერთ მწერალს სურს დაგვიხატოს. ეს რეალისტური ასახვის პრინციპების გაყალბებაა. ისტორიულ რომანში შექმნილი მხატვრული სინამდვილე არ არის ისტორიოგრაფიის იდენტური, ტოლფარდი სიდიდე. ისტორიოგრაფიულ ცოდნას არა აქვს პირდაპირი მხატვრული გარდაქმნის ასპექტი, მხატვრობა იწყება იქ, სადაც ისტორიული დოკუმენტებისა და მწერლის ურთიერთქმედებიდან იზადება მხატვრული სინამდვილე, ჭეშმარიტ ისტორიაზე პროეცირებული მხატვრული სიმართლე. ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით ცოცხლებიან ხასიათები და იწყებენ მოქმედებას. ალბათ ეს ჰქონდა მხედველობაში ი. ტინიანოვს, როცა ამბობდა: „იქ, სადაც დოკუმენტი მთავრდება, მე ვიწყებ“. სავსებით დამთავრებული პირველი ვარიანტი „სალამბოსი“, რომელიც უამრავ დოკუმენტს ეყრდნობოდა, ფლობერმა დახია, როგორც ჩანს, მწერალი არ დააკმაყოფილა რომანის პირველადმა სახემ, ფაქტებმა „არ დიწყეს ცხოვრება“.

რაც შეეხება ისტორიული რომანის თანამედროვეობასთან კავ-

შირის ისეთ გაგებას, როცა თანამედროვეობის პრობლემებზე, იქნება ეს ზნეობრივი თუ ფსიქოლოგიური, გადააქვთ „ისტორიაში“, როგორც საცდელ ნაკვეთზე და წარსული გამოყენებულია როგორც მხატვრული იდეების პოლიგონი, რეალური ობიექტურ-ისტორიული აზრის გარეშე, არაფრით არ არის გამართლებული. თანამედროვე პრობლემების წარსულში გადატანა ეს ისტორიული რომანის შექმნა კი არა თანამედროვეობიდან გაქცევაა. ნამდვილი ისტორიული რომანი, თუკი იგი ისტორიის ნამდვილ პრობლემატიკას ეხება და ხასიათებს აცოცხლებს, თავისთავად ეხმაურება თანამედროვეობას და პოულობს მასთან შეხების წერტილებს. თუნდაც იმიტომ, რომ თემის, ფაბულის არჩევანი უკვე მწერლის პოზიციას ამჯღავნებს, მის ინტერესებზე მიჯვითითებს ისტორიის იმ პერიოდებისადმი, რომელთაც საკვანძო ადგილი დაიჭირეს ერიაცხოვრებაში. ისტორიული რომანი იქმნება ორი სინამდვილის, წარსულისა და თანამედროვეობის გადაკვეთაზე. თანამედროვეობა ისტორიულ რომანში შედის მწერლის თვალსაზრისით, უფრო ძეგლი, მხატვრული სინამდვილე, მთელი შენობა რომანისა აგებულია ამ თვალსაზრისით. მაგრამ ყოველი ისტორიული რომანი დგას ისტორიის ბოძებზე, პროეცირებულია ისტორიულ სინამდვილეზე.

ისტორია ყოველთვის საჭიროა ისეთი, როგორც ის იყო. ეს ეხება როგორც ისტორიულ მეცნიერებას, ისე ისტორიულ რომანს. მოდერნიზებული წარსული არავისთვის საჭირო არ არის.

აქ ბუნებრივად იბადება კითხვა, თუ რომანისტი არ არის ღანტერესებული ისტორიული მოვლენებით და პიროვნებებით, (ას ასახავს ის წარსულში? რისთვის გადააქვს თავისი რომანის ასპარეზი იქ?

საქმეც ის არის, რომ იქ ასახვის პრობლემა საერთოდ მოხსნილია. რომანისტი ახდენს საკუთარი აზრის განსხვავებას ნებისმიერ მხატვრულ სახეებში.

ასეთი ნაწარმოებები იქმნება არამართო წარსულზე, არამედ თანამედროვეობაზეც, სადაც არ არის არცერთი მანიშნებელი თანამედროვე ცხოვრების პრობლემებისა, მოვლენებისა და ადამიანების ტიპური ხასიათებისა. ისტორიზმი მხოლოდ ისტორიულ რომანში როდი ხორციელდება.

ავტორის აზრი, რა თქმა უნდა, ახდენს მთელი მასალის ორგანიზებას, ერთ მთლიანად, არსებითად, ქმნის მთლიან რომანს. მაგ-

რამ ეს აზრი უნდა ამოიზარდოს ისტორიული თუ თანამედროვე მასალიდან, ისტორიული თუ თანამედროვე ცხოვრებიდან.

როცა ასე არ ხდება, როცა მწერალი არ აჯერებს თავის აზრს ცხოვრებასთან, მაშინ ვიღებთ სუბიექტივისტურ რომანს, რომელიც თვითგამოხატვას ემსახურება. მწერალი ბულატ ოკუჯავა ასე აყალიბებს თავის მრწამსს როგორც რომანისტი: „ჩემთვის მისაღებია „ისტორიული პროზა“ როგორც პირობითობა. არის ლიტერატურა — როგორც თვითგამოხატვის ხერხი, ისტორიულ მასალაზე თუ თანამედროვეზე — ეს უკვე მეორეხარისხოვანი ამბავია“ (ვ. ლ. 1980, № 8, 131).

ერთ დროს, და შეიძლება ითქვას, ეს პროცესი დღესაც არ შეიძლება დასრულებულად ჩაითვალოს, ჩვენს ლიტერატურაში თითქოს უარყოფილი იქნა ეპიკის მყარი პოზიციები და მის პარალელურად და მის საწინააღმდეგოდ დაისახა ე. წ. „ახალი ეპიკის“ თვალსაზრისი, რომელსაც, გენეტიკურად, მკვლევარი ი. ბერნშტეინი სამართლიანად უკავშირებს სამოციანი წლების „ახალგაზრდულ პროზას“ („Молодая проза“) („ვ. ლ.“, 1981, № 10, გვ. 89). ამ თვალსაზრისით: „დღეს თემატიკის მასშტაბურობა გულისხმობს — და ეს პარადოქსული ჩანს მხოლოდ ზედაპირული მიდგომისას, პოლეტიკას ფსევდოეპიკურობის და ყოვლისმომცველი პანორამულობის წინააღმდეგ“ („ვ. ლ.“ 1981 № 10, გვ. 84 დაყოფა ჩემია — შ. ჩ.). აქ „ფსევდოეპიკურობა“ ტყუილად არის ჩასმული, რომ ადვილი იყოს მისი გაუფასურება. მაგრამ, აბა, ვინ არ იცის, რომ ფსევდოეპიკურობის მომხრე არასოდეს არ ყოფილა არც ერთი ჭეშმარიტი ეპიკოსი. ასევე ტყუილად აწინებს მოსალოდნელ ოპონენტს ი. ბერნშტეინი „ზედაპირულ“ მკვლევარებში ჩარიცხვით. აქ ეპიკის განსაკუთრებით ყოვლისმომცველი პანორამულობის“ — ე. ი. ისტორიულობის თვალსაზრისის უარყოფა ცხადია. ი. ბერნშტეინი, აგრეთვე, ცდილობს, არ დაკარგოს ავტორობა ახალი ტერმინისა „личностная эпопея“ (იქვე, გვ. 84. 89). არ ვიცით, რამდენად დამკვიდრდება ეს ტერმინი, მაგრამ ერთი კი ცხადია, იგი, გარკვეული აზრით ნამდვილად ასახავს ჩვენს პროზაში, არც თუ გავლენების გარეშე, დასახულ ძვრებს, როცა რომანში ავტორის როლმა უკანა პლანზე გადაიწია და წინ წამოდგა ერთი გმირი, შეიძლება ზოგჯერ იგივე მთხრობელი.

არ შეიძლება, აგრეთვე, უარყოფილი იქნას მთხრობელის პოზიციის უეჭველი კომპოზიციური მიღწევები განსაკუთრებით მაშინ, და ეს უმეტეს შემთხვევაში ასეა, როცა მთხრობელი Ich—Form-ს იყენებს. ამ შემთხვევაში მხატვრულ ნაწარმოებში ადვილად დაძლეული დროის ბარიერები და განუსაზღვრელად იზრდება გმირისა და მთლიანად თხზულების თვალსაწიერი და პრინციპულად დასაშვები ხდება ივავის, მითის, როგორც მეტაფორის, ჩართვა კომპოზიციაში. მაგრამ აქ თავი აჩვენა „მასალის“, ხელოვნების უპირველესი და უმთავრესი საგნის წინააღმდეგობამ. დროის უდიდეს მონაკვეთებში არ ხერხდება ადამიანის ისტორიული განვითარების არათუ ფიქსირება, არამედ აღქმაც კი და ლიტერატურაში გზა ეხსნება არქექტიპებს. გაჩნდა „თეორიული შეხედულებები“, რომლის მიხედვით „ადამიანი დღესაც იგივეა, როგორიც ერთ დროს ღმერთმა შექმნა“, რომ „ადამიანის ფიზიოლოგია, ფსიქოლოგია და ყოფაქცევა არ იცვლება“ (ვ. ლ. 1980, № 8, გვ. 137). ვერ ვიტყვით, თითქოს ეს მხოლოდ ნაწარმოების კომპოზიციური, სტრუქტურული მოდელის ნაკლოვანებების შედეგი იყოს. აქ თავი იჩინა მითოლოგიური არქექტიპების ზეგავლენამ. თუმცა კლასიკური ჰემარიტი მითოლოგიის არსი უფრო ისტორიულ თვალსაზრისს უახლოვდება (ქაოსიდან კოსმოსის შექმნა), ვიდრე ანტიისტორიულს. წრებრუნვისა და მუდმივი უკანდაბრუნების მოტივი ლიტერატურაში შემოიტანა ნეომითოლოგიამ, რომელიც მოდერნიზმმა დაამკვიდრა. ადამიანის არსის მიმართ ამ თვალსაზრისის ნაკლოვანებებმა თავი იჩინა საბჭოთა ლიტერატურის ისეთ შესანიშნავ ნაწარმოებებშიც კი, როგორიც არის ჩინგიზ აიტმატოვის რომანი „საუკუნეზე გრძელი დღე“. მარტო ერთი ნაიმან-ანასა და მანქურთის ლეგენდა-ნოველა, ჩართული რომანში, დამოუკიდებლადაც დიდ ღირებულების მხატვრული თხზულება იქნებოდა. რომანში გაბედულადაა წამოჭრილი მეოცე საუკუნის პრობლემები, ამავე დროს რომანის მთავარი გმირი ედილეი ჟანგელდინი, რომელიც ადამიანური სიკეთისათვის, სიმართლისათვის იბრძვის, ნაკლებად არის იმ ადამიანის მხატვრული ასახვა, რომელიც სამამულო ომის წინა დროს, სამამულო ომის და ომის შემდგომ პერიოდში ჩამოყალიბდა ჩვენს სინამდვილეში, მიუხედავად იმისა, რომ თარიღები გულმოდგინედ გამოჰყავს ავტორს თავის რომანში. იგი უფრო დროისა და სივრცისგან დამოუკიდებელი „მუდმივ-ადამიანური“ სახეა, რო-

მელიც ღრმად შეიგრძნობს „უძველესი ადამიანების დიდი ხნის წინანდელ განცდებს“ და რომელიც „ხმადაბლა წარმოთქვამდა დაკრძალვის სიტყვებს, ძველიდანვე წინასწარგანსაზღვრულს ყველასა და თვითეულისთვის, ყველასათვის და ყველა დროისთვის, თვით სამყაროს დასასრულამდე, სიტყვებს, რომლებშიაც დასაბამიდანვე გამოთქმულია წინასწარმეტყველება გარდუვალი და თანაბარმნიშვნელოვანი ყველასათვის, განურჩევლად ყველა კაცისათვის, ვინც არ უნდა ყოფილიყო ის და რომელ ეპოქაშიც არ უნდა ეცხოვრა, ასევე გარდუვალი მათთვისაც, რომელთაც მომავალში უწერიათ დაბადება...“ და ეს სიტყვები ავტორის აზრით იყო: „ყოვლისმომცველი ფორმულები ყოფიერებისა, ამოცნობილი და ანდერძად დატოვებული წინასწარმეტყველთა მიერ“.

ედილეი ცდილობდა „წარმოთქმული სიტყვებისათვის დაემატებინა მისი სულიდან და პირადი გამოცდილებიდან საკუთარი აზრები. ტყვილა ხომ არ იცხოვრა კაცმა ქვეყანაზე“. მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ თუ ლოგიკას მივყევით, ედილეის პირადი გამოცდილებისათვის თითქმის არ რჩება ადგილი, რადგან წინასწარმეტყველთა სიტყვებში დასაბამიდანვე იყო ყველაფერი ნათელი და ეს გარდუვალი იყო ყველასათვის, არათუ ედილეისათვის, იძისთვისაც კი, „ვისაც მომავალში ეწერა დაბადება“.

ჩემის აზრით, ადამიანის ხასიათის წინასწარგანსაზღვრულობა და უცვლელობა, არქეტიპულობა, ყველაზე მეტად ნაკლოვანი მხარეა იმ სიახლეებისა, რაც ახალმა პროზამ მოიტანა.

ადამიანის ხასიათის, მისი ბუნების და არსის გახსნა შესაძლებელია მხოლოდ იმ რეალურ, ისტორიულ, პრაქტიკულ ურთიერთობაში, რომელსაც კონკრეტული შინაარსი აქვს თვითეული ეპოქისათვის. და ქეშმარიტებანი „ყველა ეპოქისათვის“, ადამიანთა ხასიათები ერთნაირი ყველა ეპოქისათვის, ყველა დროისათვის არ შეიძლება თანამედროვე რომანის თვალსაზრისი იყოს. ახალი გზების ძიება კი პროზის სფეროში, ასახვის ახალი ხერხისა და მეთოდის სინჯვა, სრულიადაც არ არის შემთხვევითი მოვლენა. მეოცე საუკუნის ზღვრამდე გამწვავებული პრობლემები ყველა სფეროში ბიძგს იძლევა ძიებისათვის. ამას სავსებით სამართლიანად აღნიშნავენ როგორც მწერლები, ისე კრიტიკოსები. „მეოცე საუკუნის ტრაგიზმის გააზრება და იმედის შესაძლებლობა — სერიოზული ტალანტის ორი მხარეა“. — თქვა რუსეთის მწერალთა ყრილ-

ბაზე ი. ბონდარევა. ამ თვალსაზრისს ავითარებენ თავის ნაწერ ბ-ში კრიტიკოსები ა. ბაჩაროვი, ი. ბერნშტეინი და სხვები. ი. ბერნშტეინი შენიშნავს, რომ „ახალი ეპიკის“ პრობლემატიკა, რომელსაც დიდი ადგილი უჭირავს სოციალისტურ ლიტერატურაში, დასავლეთის ხელოვნების გავლენით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ — საერთო უმწვავესი ფილოსოფიური ეთიკური პრობლემებით, რომლებიც ჩვენი საუკუნის ტრაგიკულმა მოვლენებმა დაბადეს და რომლებსაც შეეჭახა ადამიანი“ (ვ. ლ. 1976, № 2, გვ. 146).

ზოგადად ეს დებულება სწორია, მაგრამ არც გავლენების გარეშე ყოფილა საქმე. თანამედროვე მსოფლიოში გაძლიერებული კომუნიკაციების ეპოქაში კიდევ უფრო მეტი ძალით ჩვენს თავს ლიტერატურის და ხელოვნების ურთიერთზეგავლენის ოდინდელი თვისება. ზოგიერთ კრიტიკოსს, მაგალითად, საქმე ისე ესახება, თითქოს დღევანდელ მსოფლიო ლიტერატურაში ეპიკის განვითარების გზა „მაგიური რეალიზმის“ გზა იყოს (ა. ზვერევი, „წინადაც-რძნობა ეპიკისა“, („ნოვი მირ“, 1980, № 9), მაშინ როდესაც გ. მარკესი და ხ. კორტასარი „მაგიურ რეალიზმს“ და ლათინური ამერიკის ქვეყნების რომანის „ბუმს“ კარიბის ზღვის რეგიონის მოვლენად თვლიან და სწორედ ეს მიაჩნიათ ამ ლიტერატურისათვის მისი გარდუვალი და უექველი მნიშვნელობის საფუძვლად. ა. ზვერევი კი თვლის, რომ მსოფლიო ეპიკა ამ გზით უნდა განვითარდეს.

ერთი რამ უექველია, კარიბის ზღვის ქვეყნების რომანსა, და არამარტო მან, მართლაც უექველი გავლენა მოახდინა მსოფლიო რომანისტიკაზე. მაგრამ საექვოა გავლენებით შექმნილმა მიმო-თულებამ დიდხანს იქონიოს ზეგავლენა ეროვნულ ლიტერატურაში.

მთხრობელის, ბევრ შემთხვევაში იგივე მთავარი გმირის, პო-ზიციამ, თავისი Ich — Form-ით ბევრი უხერხულობა წარმოშვა სინამდვილის ათვისებაში. რთული და მრავალსახოვანი, მრავალფეროვანი სამყაროს მთხრობელის, ან ერთი გმირის ვიწრო თვალსაზრისით ათვისება ავიწროვებს პროზის ხედვის არეს, რომ არაფერი ვთქვათ ინტროსპექტულ პროზაზე, რომელიც არა სამყაროს, არამედ მწერლის ცნობიერების ასახვას ისახავს მიზნად და ცნობიერების ნაკადის სტილიზაციით კმაყოფილდება.

რომანისათვის სამყაროს აღწერა ყოველთვის იყო სინამდვილას

პიროვნული ათვისება. პიროვნების ცდის შედეგი. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ რომ ეს პიროვნება, ბალზაკის მიერ, შეთანაბრებული იყო ღმერთთან და ეს როდი იყო უსაფუძვლო მეტაფორა, ხოლო თეკრეი ამბობდა: „ავტორმა იცის ყველაფერი“.

რომანისტიკის მთელი „ჯანყი“ ძველი ფორმების მიმართ, ეს იყო ბრძოლა ადამიანის გამოთავისუფლებისათვის მოვლენათა რომანის, რომან-ეპოპეის მკაცრი ფორმებიდან, სადაც ჩანდა „მალამხატვრულ ფორმაში“ (ი. ბერნშტეინის აზრითაც) ასახული ხალხის ცხოვრება. მისი მთავარი მიმართულება, რომლის მიმართ დამოკიდებულებაში განიხილებოდა ადამიანის ცხოვრება, მისი არჩევანი და მოვალეობის გრძნობა, მაგრამ, ზოგიერთი კრიტიკოსის სიტყვით, არ რჩებოდა ადგილი გმირის (პერსონაჟის) ცხოვრების წერილმანერისათვის, რაც ასე დამახასიათებელია და შეადგენს ადამიანის კერძო ცხოვრებას. არსებითად ამ იდეოლოგიურმა მიმართებამ გამოიწვია ჟანრის სტრუქტურული ცვლილებებიც, ასახვის გზების გადასინჯვა და მთხრობელის ინსტიტუტის უკიდურესად გაძლიერება ნაწარმოებსა და მწერალს შორის, რაც სისტემად იქცა. გმირის „მე“ ხშირად სავსებით ჩრდილავს ავტორს.

ეს პროცესი დღესაც გრძელდება, მაგრამ მწერალთა დიდი ნაწილი უკვე დაფიქრდა ამ მიმართულების პროდუქტიულობაზე. თანდათან ცხადი გახდა, რომ ერთი გმირის (მთხრობელის) თვალაზრისი არ კმაროდა ცხოვრების სიმდიდრის მეტ-ნაკლები სისრულით ან ყოველ შემთხვევაში, რამდენადმე მასშტაბური წარმოსახვისათვის. ამიტომაც ავტორი იძულებული გახდა დაებრუნებინა თავისი დაკარგული, თუ ნებაყოფლობით დათმობილი პოზიციები, რაც მას „ყოვლისმცოდნის“ როლში აყენებდა. ეს პროცესი სამოცდაათიანი წლებიდან დაიწყო და იგი, ცხადია, უკვე შენიშნა კრიტიკამ. ამის შესახებ ახლა წერენ საზღვარგარეთელი და საბჭოთა ლიტერატურის მცოდნეები და კრიტიკოსები.

ნ. ანასტასიევი უახლესი უცხოური და სოციალისტური თანამეგობრობის ქვეყნების რომანის ანალიზის საფუძველზე წერს: ახლა „ავტორი იხსენებს ყოვლისმცოდნის თავისი პრივილეგიის შესახებ. ის არ ცდილობს თავისი გავლენის ქვეშ მოაქციოს გმირი, მაგრამ ამავე დროს თავის სიტყვას არ აიგივებს მის სიტყვასთან, თავის ცოდნას მის ცოდნასთან“ („ვ. ლ.“, 1978, № 12, გვ. 73).

ყოველივე ეს ხდება რომანის სამოქმედო გარემოს გაფართოების მიზნით, მისთვის არ არის საკმარისი პერსონაჟის თვალსაზრისი და მისი თვალსაწიერი. ამ მიზნით ხშირად უბრუნდებიან მესამე პირით თხრობას, ან როცა მაინც პირველ პირს იყენებენ, ცდილობენ, სხვა ხერხით გააფართოონ რომანის მოქმედების არე, გმირი, რაც შეიძლება დაუკავშირონ ცხოვრების პრობლემებს. ამ თვალსაზრისით, მე ზემოთ მომიხდა განმეხილა ქართველი მწერლების — ნ. დუმბაძის და გ. ფანჯიკიძის რომანები — „მარადისობის კანონი“ და „აქტიური მზის წელიწადი“. მკითხველს მოეხსენება, რომ ეს რომანები თანამედროვეობის თემატიკაზეა დაწერილი. მაგრამ თუ მათ ვეხებით აქ, იმიტომ, რომ თანამედროვე რომანი არ არის მხოლოდ თანამედროვე სინამდვილეზე შექმნილი ნაწარმოები, თანამედროვე რომანია აგრეთვე ისტორიული რომანიც და იგიც იმავე საერთო კანონზომიერებებს ემორჩილება, რაც დღეს განსაზღვრავს ლიტერატურული პროცესის მიმართულებას.

თანამედროვე ქართული რომანი კარგად ასახავს მსოფლიო რომანისტიკის დღევანდელ დონეს, როგორც მიღწევების, ისე პრობლემების თვალსაზრისით.

რომანის სიკვდილის შესახებ ატეხილი ხმაური ნადრევი გამოდგა, მაგრამ ფაქტი ის არის, რომ რომანის ზოგიერთი მყარი ფორმები ნამდვილად აფეთქდა. როგორც ყოველი აფეთქების შემდეგ, წარმოიქმნა ერთგვარი ქაოსი, სადაც ადგილი იპოვა ყოველმა რომანისტულმა იდეამ და კონცეფციამ რეალისტური რომანიდან მოკიდებული „ახალი რომანის“, „მასობრივი ლიტერატურის“ და „კონტრკულტურის“ თეორიებამდე.

რომანის დღევანდელი მდგომარეობა დიდი სიცხადით ადასტურებს მ. ბახტინის აზრს, რომ რომანი ერთადერთი განვითარების პროცესში მყოფი ჟანრია, რომლის ხერხემალი ჯერ კიდევ არ არის გამაგრებული და ჩვენ არ შეგვიძლია ვიწინასწარმეტყველოთ მისი მოსალოდნელი განვითარების მიმართულება. ამავე დროს, ეს არ არის მხოლოდამხოლოდ განვითარების, ან „ზრდის სიძნელებები“, რომანის განვითარების დღევანდელი დონე იდეოლოგიური ბრძოლის არენადაა გადაქცეული რეალიზმის და მოდერნიზმის ბრძოლის სახით. რომანის ესა თუ ის მხატვრული კონსტრუქცია მჭიდროდაა დაკავშირებული რომანის იდეოლოგიასთან. რომანის განვითარების პრობლემებიდან დღეს გამოიყოფა მწერლის პოზი-

ცია, მთლიანი კონცეფცია სამყაროზე, რომელმაც წერტილი უნდა დაუსვას ფორმის ამორფულობას და დასახოს შესაბამისი სტრუქტურების ძიება.

ერთერთი უპირველესი პრობლემა ხასიათის და ობიექტური სინამდვილის ურთიერთმიმართების პრობლემაა, — ადამიანი და ისტორია. მოდერნისტების მიერ ობიექტური სინამდვილის „არტაბეზიდან“ განთავისუფლებული ადამიანი ჰაერში გამოკიდებული აღმოჩნდა: ამიტომაც „ახალმა რომანმა“ იგი თანდათან გაათავისუფლა ადგილ-მამულისაგან, საქმიანი ქაღალდებისაგან, ტანსაცმელისაგან, სხეულისაგან და აბსტრაქტულ ადამიანურ ეგზისტენციად გადააქცია. სიცოცხლით აღსავსე ხასიათებიდან ადამიანის აბსტრაქტულ ეგზისტენციამდე მისვლა, ჯერ კიდევ „ახალ რომანამდე“ თანამედროვე ეპიკის ნიმუშად გაფორმდა კრიტიკასა და ლიტერატურისმცოდნეობაში“ (იხ. მაგ. Erich Kahler, *Untergang und Übergang der epischen Kunstform.*, — *Die Neue Rundschau*, Frankfurt a/m, 1953, Er—n Heft, s. 39)

მაგრამ სინამდვილისაგან, სოციალური ურთიერთობებისაგან გამოცალკევებული მხატვრული სახე (ხასიათი მას, ცხადია, არ შეიძლება ეწოდოს) აღმოჩნდა „სიღრმისეული ფსიქოლოგიისა“ და ანტროპოლოგიის საკუთრებაში და სავსებით აუხსნელი დარჩა ძველრობისათვის.

თავის მოტყუება იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მოდერნისტული რომანისტიკის ამ უკიდურესობებს გავლენა არ მოუხდენია მსოფლიო რომანისტიკაზე. ახლა ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი, ხასიათი სავსებით დაუბრუნდეს თავის ბუნებრივ გარემოებებს, იმ პირობებს, რომლებშიც მას უხდება ცხოვრება და რომლის გარეშე სავსებით წარმოუდგენელია თვით ამ ადამიანის ბუნების, ხასიათის, მისი არსის ამოცნობა. სულერთია, ეს იქნება რომანში თანამედროვე ცხოვრებაზე, თუ რომანში წარსულზე — ისტორიულ რომანში.

ერთ უმთავრეს დასკვნად ჩვენი მსჯელობისა ის მიგვაჩნია, რომ ისტორიული რომანი მჭიდროდ უკავშირდება ისტორიზმს მხატვრულ ნაწარმოებში და მხატვრულ სახეთა სისტემაში რეალისტურ

მხატვრულ სახეს. რაც შეეხება ისტორიული რომანის სპეციფიკას — ეს დაკავშირებულია ნამდვილი ისტორიის, მის პრობლემათა, მოვლენათა და, რაც მთავარია, ეპოქის შესაბამის, ან, თუ ასე ვიტყვით, ეპოქის ამსახველ ადამიანთა მხატვრულ განსხეულებასთან, ისტორიული მასალის მხატვრულ გარდაქმნასთან.

რაც შეეხება იმას, რომ ისტორიული რომანი ეხმაურება თანამედროვეობას, ეს უთუოდ დამახასიათებელი ნიშანია ისტორიული რომანისა, მაგრამ მის სპეციფიკას არ განსაზღვრავს. ყოველივე ის, რაც თანამედროვე ლიტერატურაში წარმოიქმნება, მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვეობის საჭიროებითაა წარმოქმნილი. მაშინაც კი, როცა თანამედროვეობას, მის პრობლემებს გაუბრბის ლიტერატურა, მიზეზ-შედეგობრივად თანამედროვეობას უკავშირდება და მას „ეხმაურება“.

ასევე ითქმის იმის შესახებ, როცა ამბობენ, ისტორიული რომანი იყენებს ისტორიულ მასალას შერჩევით, ფაქტების არა გადამუშავებლად, არამედ „ავტორის შეხედულების მიხედვით“ ასახულს. შეიძლება უფრო გარკვევითაც ითქვას: „ავტორი მხატვრულად გარდაქმნის მასალას“. აქ უნდა მოვიგონოთ, რომ ნატურმოტივი არ არის დაგეროტიპული ასახვა. ნატურიდან ბუნების ჩანახატებიც კი მხატვრული გარდაქმნაა „ავტორის შეხედულების მიხედვით“. ამდენად აქ ლაპარაკია ხელოვნების, ლიტერატურის უზოგადეს სპეციფიკაზე და ეს არ არის ისტორიული რომანის სპეციფიკური ნიშანი. მისთვისაც იმდენადაა დამახასიათებელი, რამდენადაც ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა სხვა სახეობისათვის.

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ სამოცდაათიანი წლების ქართულ ისტორიულ რომანს, ვფიქრობ, ბევრ შემთხვევაში დაზღვეული ვიქნებით შეცდომებისაგან და უნარის განსაზღვრის თვალსაზრისით სწორ გეზს ავიღებთ.

* * *

როგორც ზემოთ ვთქვით „პოლემიკა“ კ. გამსახურდიას ისტორიულ რომანთან ადრევე დანახა და ეს გრძელდება ამ პერიოდშიც. „კრიტიკული პერიოდების“ ასახვის კურსს აგრძელებს გრიგოლ აბაშიძის „ცოტნე“, რომელიც ტრილოგიის მესამე წიგნი იყო

(„ლაშარელა“, „დიდი ღამე“, „ცოტნე“). ამავე ხაზს მიჰყვება რ. ჯაფარიძის „მძიმე ჭვარი“ და ალ. კალანდაძის „ნეიშნის ფიცი“.

გრივოლ აბაშიძისათვის ისტორია თავისთავადი ობიექტური მოცემულობაა, რომელსაც საკუთარი შინაარსი აქვს, მაგრამ მას მწერალი იღებს გარკვეული რაკურსით — რამდენად გამოსადეგია ისტორიის ესა თუ ის პერიოდი, ისტორიული პიროვნება ზოგადი ზნეობრივი პრობლემის გადასაწყვეტად, რომელიც დღევანდელ ჩვენს ცხოვრებასაც ეხმაურებოდეს, „ცოტნეს“ შემთავრესი პრობლემა არჩევანია, გმირის პასუხისმგებლობა თავისი ერის და ისტორიის წინაშე.

„მძიმე ჭვარის“ ამოცანა განსხვავებულია. იგი თვით ისტორიის მხატვრული სახეა. ავტორი მიზნად ისახავს, აღადგინოს ერის ცხოვრების კრიტიკული ეპოქა, ჩაწვდეს მის სიღრმეებს და გვიჩვენოს ადამიანები ყოველმხრივ. რომანი-ეპოპეა ამაღლებული სახელმწიფოებრივი, ეროვნული იდეალებიდან დაწყებული უინტიმეს წინაგან ცხოვრებამდე ხსნის ერის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი პერიოდის არსს, გვაძლევს მის მხატვრულ სურათებს. ქართული სახელმწიფოებრიობისათვის ბრძოლა დაკავშირებულია ადამიანის ცხოვრების უარსებითესი პირობების შექმნასთან. უმარტივესი, უბრალო, უმნიშვნელო ბედნიერების მიღწევაც კი შეუძლებელია ერთიანი ეროვნული სახელმწიფოს გარეშე.

ულრმესი გრძნობების და ვნებების მძვინვარებას უპირისპირდება სულის უნაზესი რხევა, სისხლიან ანგარიშსწორებას და სიძულვილს — ულრმესი სიყვარული და თავდადება, მტერთან მოძმეთა გასაცემად გაქცევას — უმაგალითო გმირობა მამულისათვის, ვერაგობას და ცბიერებას — უსაზღვრო ერთგულება. ყოველივე ადამიანურ სიკეთეს მძიმე უღლად დადგმია ქვეყნის გალატაკება, გარეული და შინაური მტრის ძალადობა. თავდადებულ მეფეს ამიტომაც მძიმე ჭვარად გადაქცევია სამშობლოს დამოუკიდებლობისათვის, თავისუფლებისათვის ბრძოლა და მძიმე ჭვარი იყო ის თვითეული მებრძოლისათვის, ვინც კი სამშობლო ქვეყნის სიკეთისათვის იღვწოდა, იბრძოდა და შრომობდა.

რომანის მთავარი სათქმელიც ეს არის, ვისაც სამშობლოს საფსახური და მამულიშვილობა უნდა, ყოველმა უნდა იტვირთოს მძიმე ჭვარი. არა პირადი საზღაურისათვის, არამედ ქვეყნისათვის, ისე

როგორც ის უზიდავს სოლომონ პირველს, რომელსაც არა სიკეთე არ შეარჩინა ცხოვრებამ, თვინიერ ერისკაცის სახელისა. თავისი ძლიერებით და სისუსტით, სიკეთითა და ნაკლოვანებით იგი წარმოდგება რომანის ფურცლებიდან, როგორც ჭეშმარიტი ეროვნული გმირი.

ისტორიული რომანის პოეტიკა სრულყოფილადაა განხორციელებული „მძიმე ჯვარში“ და იგი ერთგვარ ნიმუშადაც გამოადგება კრიტიკას, თუ რა არის ნამდვილი ისტორიული რომანი.

* * *

რევან ჯაფარიძის რომანი-ეპოპეა „მძიმე ჯვარი“, მწერლის მრავალი წლის შემოქმედებითი შრომის ნაყოფია. ეს მონუმენტური მხატვრული თხზულება, რომელიც ოთხმოცდაათამდე საავტორო თაბახს შეიცავს, მკითხველისათვის ადვილი დასაძლევია როდი იქნებოდა, რომ ის ასეთი შეუწინაღებელი ინტერესით არ იკითხებოდეს.

ეს ინტერესი, გადაჭრით უნდა ითქვას, არ არის გამოწვეული მხოლოდ უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაბულითა და დინამიური სიუჟეტით, რომელიც თავის მხრივ, მთელი რომანის მანძილზე ძაბავს მკითხველის ყურადღებას და მუდმივი მოლოდინის არეში აქცევს მას. მკითხველის უშუალო კონტაქტი რომანის მხატვრულ ქსოვილთან მყარდება განწყობით, რომელიც მწერლის პოზიციის პასუხად წარმოიქმნება. გრანდიოზულ მხატვრულ სტრუქტურაში, რომელიც ისტორიის ბოძებს ეყრდნობა, არ არის არც ერთი ეფექტისათვის შექმნილი სურათი, ყესტი ან თუნდაც ერთი სიტყვა. აქ ვერ იპოვით ცივი გონებიდან მომდინარე ზედაპირულ სტრუქტურებს, რომელთაც „ხელოვნების“ და „ღრმა განსწავლულობის“ დემონსტრაცია უნდა მოახდინონ. ყოველივე ნაწარმოების სიღრმეშია ჩამარხული, როგორც მისი განუყრელი თვისება. მთელი მხატვრული სინამდვილე მწერლის მიერ განცდილია როგორც ნამდვილი ისტორია.

ასეთი უშუალობა, ცოცხალი კონტაქტი სინამდვილესთან არ არის მხოლოდ „მძიმე ჯვარის“ დამახასიათებელი ნიშანი, ჩემი ფიქრით, იგი რ. ჯაფარიძის სამწერლო კრედოს საერთო ზოგადი არსებითი თვისებაა, წერს ის თანამედროვე თუ ისტორიულ რომანს, მოთხრობებს, ნოველებს თუ პუბლიცისტურ წერილებს. ყოველივე ეს უპირველესად გამოხატულებას პოულობს მწერლის ენაში, რომელიც იმთავითვე ინტიმურ კავშირს ამყარებს მხატვრულ ტექსტსა და მკითხველს შორის. „მძიმე ჯვარის“ ენა, გრამატიკული წყობით, არ არის განსხვავებული რ. ჯაფარიძის სხვა რომანების ენისაგან (მკითხველმა იცის, რომ „მძიმე ჯვარი“ მისი პიოველი ისტორიული რომანია).

ადამიანის გრძნობების თუ მატერიალური სამყაროს ხატვისას მწერლის ენა ხატოვანია და უაღრესად ზუსტი, ასახული სურათი — სრული, ხანდახან კიდევ გიჟდება გრძნობა, მწერალს შეეძლო მეტი თავისუფლება მიეცა მკითხველის ფანტაზიისათვის. მაგრამ გასათვალისწინებელია — შემოქმედის მისწრაფებაც, უჩვენოს მკითხველს საგანი სისრულით, ისე როგორც ხედავს თვითონ, მიაწოდოს მას რაც შეიძლება მეტი მხატვრული ინფორმაცია. ჩვენ აზრით, რევან ჯაფარიძის მხატვრული ენის სიზუსტეში იმალება მის მიერ შექმნილ მხატვრულ სურათთა უაღრესი პლასტიკურობის და „ხილვადობის“ საიდუმლოება. თვითონ მწერალი ძალიან კონკრეტულად ხედავს სამყაროს, ადამიანს და განიცდის მის ბედს. დღეს, მეოცე საუკუნის მიწურულს, ყოველგვარი პათოსი, ხალასი გულწრფელი პათოსიც კი შეიძლება ვერ იქნას აღქმული და განცდილი ჯეროვნად მკითხველის მიერ. მაგრამ ასახვის საგნის მიმართ მწერლის სისხლხორცეული ინტერესის გარეშე შეიძლება მივიღოთ მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც, იქნებ, გონების სავარჯიშოდ დიალაც გამოდგეს, მაგრამ, ვერასოდეს ვერ შეძრავს მკითხველის გულს. იქნებ ხელოვნების საგნის არსის ცვლა იყოს იმის მიზეზი, რომ მეოცე საუკუნის პროზის გარკვეული რიგის თხზულებათა ენას განსჯის კვალი დაეტყო და კონკრეტულობა, ფერწე-

რულობა, პლასტიკა, ფერხორცი მოაკლდა. ეს დღეს ქართულ პროზაშიაც შეიმჩნევა. განსაკუთრებით ისეთი ხასიათის თხზულებებში, რომლებიც უპირატესად პირობით მხატვრულ სახეს იყენებენ.

მხატვრული ენაც, ისე, როგორც მხატვრული ასახვის ყველა კომპონენტი, ასე თუ ისე, განსაზღვრულია ასახვის საგნით. მაგრამ ენის უაღრესად მრავალფეროვან საშუალებებში, სხვადასხვა შემთხვევაში აქცენტირება მწერლის მხატვრული შეხედულებების შესაბამისად ხორციელდება, სხვადასხვაგვარად გამოიყენება ენის სიმდიდრე.

ისტორიული რომანი თავისი ორსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე არაიშვიათად ცვლიდა პოზიციას ენის თვალსაზრისით. სხვადასხვა დოზით იყენებდა ასახვის ობიექტის დროის ენას მხატვრულ თხზულებაში, რომელიც საუკუნეებით იყო დაშორებული რომანში. ასახულ ისტორიას და ამიტომ მრავალგზის საპოლემიკოდ ხლიდა ენის არქაიზაციის პრობლემა. დღეისათვის ეს პრობლემა, თავის ძირითად არსში, შეიძლება გადაწყვეტილად ჩაითვალოს. ისტორიული რომანიც თანამედროვე, მწერლის დროის ენით იწერება. მაგრამ აქაც, შემცდარი ვიქნებოდით გვეფიქრა, თითქოს ამ თვალსაზრისით პრობლემები არ იდგეს ისტორიული რომანის ავტორის წინაშე. გაიოლებული გზით სიარულად მიმაჩნია, წერდა კ. გამსახურდია, როცა ლ. ფოიხტვანგერი, იუდეველთა ომების აღწერის დროს თანამედროვე ტერმინებს, „ოფიცერსა“ და „გენერალს“ იყენებს.

ჩვენ ვთქვით, „მძიმე ჯვარის“ ენა თანამედროვეა, და აქ ცხადაა, პირველ რიგში გრამატიკული წყობა გვაქვს მხედველობაში. მაგრამ ენა მხოლოდ სტრუქტურა ხომ არ არის. იგი ერთიანობაა სტრუქტურის, ლექსიკის და ბოლოს სემანტიკის, რომელიც ენის პრაქტიკის პროცესში წარმოიქმნება.

ენა თვით არის თავისებური, შეუდარებელი ასახვა ისტორიისა, ეპოქალურ სტადიებში ეროვნული ცხოვრების განვითარებისა. ზოგიერთი ჩვენი ავტორის წერილში ადგილს პოულობს სავესებით უსაფუძვლო აზრი, თითქოს ქართულ ენას სრულიად უმხიშენელი ცვლილება ჯანეცადოს ისტორიულად. ძველ ქართულ ენას, სხვა ენებთან შედარებით, იქნებ მართლაც არ ყოფდეს თანაშემწე როვე ენისაგან გადაულახავი ბარიერები, მაგრამ ამ ავტორებს, ჩანს, სათანადოდ არ აქვთ გათვალისწინებული, რომ ერიკსული

ენა, როგორც ისტორიული კატეგორია, ასახავს ეროვნული ცხოვრების, მატერიალური და სულიერი კულტურის, ადამიანის ფსიქიკის, აზროვნების განვითარების ისტორიას.

ჩვენ, საერთოდ, იშვიათად მოგვეპოვება უძველესი ხელნაწერები, ხელთა გვაქვს შემდგომ საუკუნეებში გადაწერილი ტექსტები. მათი გამოცემები კი ხშირად, რედაქტორების მიერ, მიახლოებულია დღევანდელ ქართულთან, რაც ძველი ქართული ენის თანამედროვე ქართულთან სიახლოვის ილუზიას ქმნის. ძეგლების ადაპტირებული და სათანადოდ რედაქტირებული ტექსტების გამოცემა — აუცილებელია, რათა თანამედროვე მკითხველი ეზიაროს მთელ ეროვნულ სიმდიდრეს, მაგრამ ამან შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს. თავი რომ გავანებოთ გრამატიკულ ფორმებს, რომლებიც. რასაკვირველია, იცვლებოდა, ლექსიკური ფონდი ენის მთელი ისტორიის მანძილზე განიცდის შევსებას და განახლებას. სიტყვის მარაგის ერთი ნაწილი დევალვაციას განიცდის, ახალი მარაგი კი განუწყვეტლივ შედის ცოცხალ ენაში.

ენა მიუწვდომელი ნიუანსებით გადმოგვცემს ისტორიის სურსნელს. ადვილი არ არის ამის მიღწევა. ის, რაც მკითხველს ადვილად შეუძლია შენიშნოს — ლექსიკაა. „მძიმე ჭვარის“ ავტორი იშვიათად მიმართავს დიალექტებს, ისიც მხოლოდ დიალოგებში, უპირატესად დიალოგებშივე შეინიშნება ლექსიკის ძველი ფორმების გამოყენებაც. მეთვრამეტე საუკუნე არც ისე შორეული ისტორიაა, მაგრამ აქაც ამ მხრივ საკმარისი იყო დიდი ენობრივი ექსკურსები, დიდი ძიება, რათა შესაბამისობა ყოფილიყო მიღწეული რომანში. შემდეგ, როცა ეს განხორციელდა, შეიძლება შეიქმნას ილუზია, რომ „მძიმე ჭვარის“ ენა სავსებით თანამედროვეა, რაც განაპირობებს ენა „არ იგრძნობა“, ენობრივი ფაქტურა არ აიძულებს მკითხველს იფიქროს ამაზე. ვფიქრობთ, ეს კარგად ახსნათებს რომანის ენას. ეს ხდება იმიტომ. რომ მხატვრული ენა ზუნებრივად შეესატყვისება ასახვის საგანს. არქაიკა გამორიცხულა, მაგრამ არც ნეოლოგიზმი ჰქრის ყურს, რაც არაბუნებრივი იქნებოდა მეთვრამეტე საუკუნის ადამიანის ხატვისას. მხატვრული ქსოვლი მოითხოვდა სიზუსტით შერჩეულ ლექსიკას. თუმცა აქ სიტყვა „შერჩეული“ შეიძლება თავად არ იყოს ზუსტი. შეუძლებელია ოთხი ტომის ვრცელ სარბიელზე მწერალმა არჩიოს სიტყვები. თუკი მან იგრძნო ისტორიის სული, თუკი ის მასალაში „ზის“, ეს

შერჩევა თავისთავად უნდა განხორციელდეს. მთავარია სწორი ტონის პოვნა. ენის სტილიზაცია, რაც ნაწილობრივ აუცილებელია როგორც სისტემა, მიზანს ვერ მიაღწევს, შეიძლება ბარიერად გადაიქცეს რომანსა და მკითხველს შორის. ისტორიის კოლორიტს დაარღვევდა ნეოლოგიზმებიც, ზოგიერთი თანამედროვე ცნება-ტერმინის გამოყენება. შესატყვის ენობრივ ქსოვილს მოითხოვს მეთვრამეტე საუკუნის ადამიანის მატერიალური ცხოვრების: ტანსაცმლის, ბრძოლისა და წრომის იარაღის ასახვა, მისი ფსიქოლოგია, გონებრივი განვითარება, ჩვევები, ეთიკეტი, რელიგიური რწმენა, მსოფლალქმა.

•

„მძიმე ჭვარი“ მკვიდრი ისტორიზმის თვალსაზრისზე დგას. ერეკლე მეორისა და სოლომონ პირველის მოღვაწეობის პერიოდში ქვეყნის საშინაო პრობლემებთან ერთად გადაიჭრა როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ სამეფოების, მთლიანად საქართველოს მეთვრამეტე საუკუნის შემდგომი პერიოდის საერთაშორისო ორიენტაციის საკითხი. ამან განაპირობა მნიშვნელოვანწილად ჩვენი დღევანდელი ცხოვრება და სავსებით გასაგებია ჩვენი მწერლობია ინტერესი მეთვრამეტე საუკუნის მიმართ. მეთვრამეტე საუკუნე საერთაშორისო ორიენტაციის საკითხში ეხმაურება ჩვენი ისტორიის მეოთხე საუკუნეს, როცა ქრისტიანობის მიღებით განისაზღვრა ქვეყნის არამხოლოდ რელიგიური, არამედ პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაცია.

„მძიმე ჭვარის“ სიუჟეტური ქარგა, ძირითადად, სოლომონის ცხოვრებას მისდევს, მაგრამ ფაბულა მთელი საქართველოს ცხოვრებას წვდება.

ხასიათი და ისტორია

„მძიმე ჭვარის“ მხატვრულ სისტემაში ისტორიზმი ხორციელდება არამხოლოდ ისტორიის ფაქტებისადმი ერთგულებით, რაც რომანში ძირითად ხაზებში ჩანს, არამედ სამყაროს წარმოსახვის პრინციპში, რაც უფრო არსებითია მხატვრული თხზულების პოე-

ტიკისათვის და დაკავშირებულია მხატვრულ მსოფლმხედველობასთან და მეთოდთან. ცხოვრება დანახულია მუდმივ დუღილში და განვითარებაში, მისი წარმოსახვის მეთოდი შეუჩერებელი დინამიკაა. ცხადია, მწერალს ამის საშუალებას აძლევდა მეთვრამეტე საუკუნის საქართველოს დაუდგრომელი ყოფა. როცა თვალის მოხუჭვის და შესვენების საშუალება არ ჰქონდა არავის, მიწის მუშიდან და მწყემსიდან მოკიდებული ნომინალურ მეფე-მთავრებამდე. როცა ქვეყნის ორგანიზმს არღვევდა გამუდმებული თავდასხმები და გაუთავებელი ძმათა სისხლისმღვრელი ომები.

რომანის ისტორიული კონცეფცია, როგორც სავსებით სამართლიანად გვეუბნება რ. ჭაფარიძე მეოთხე ტომის ბოლოსიტყვაში. შემუშავებულია მრავალრიცხოვან ისტორიოგრაფიულ, მემუარულ თხზულებებზე და სხვა ისტორიულ დოკუმენტებზე დაყრდნობით. რომანისათვის მთავარია ამ სწორი და მართებული კონცეფციის თანმიმდევრული გატარება. რაც შეეხება ისტორიულ ფაქტებს, ჰეგელის სიტყვებით თუ ვიტყვი, „ჩვენ არ შეგვიძლია მწერალს წაეკრთვათ უფლება, იმყოფებოდეს სინამდვილესა და გამონაგონს შორის“.

მწერლისათვის აუცილებელია მიაგნოს „ეპოქის და ხალხის სუბსტანციურ ბირთვის“, და მას არ აქვს „უმალღესი რიგის ანაქრონიზმის“ დაშვების უფლება (ჰეგელი, ესთეტიკა, ტ. I, გვ. 289. რუს.).

„მძიმე ჭვარი“ არ არის რომანი სოლომონის ცხოვრებაზე, მას უფრო დიდი მიზანი აქვს. მაგრამ სოლომონი რომანის მთავარი მოქმედი პირია და თუ ყველაფერი არა, ბევრი რამ არის დამოკიდებული ამ ხასიათის ჭეროვან წარმოსახვაზე.

მკითხველი ადვილად დამეთანხმება, რომ ისტორიული პირობების გარეშე, საქართველოს მეთვრამეტე საუკუნის ცხოვრების გარეშე სოლომონის გაგება, როგორც ადამიანისა და ხასიათის შეუძლებელია. და ეს კიდევ რომ მოხერხდეს, რით უნდა დააინტერესოს ასეთმა სახემ მკითხველი?

სოლომონის მხატვრული სახე სწორედ იმით არის საინტერესო მკითხველისათვის, რომ იგი საქართველოს ცხოვრების ისტორიული სინამდვილის მრავლისმთქმელი გამოხატულებაა, მისი კონკრეტული სახე ადამიანურ ხასიათში მატერიალიზებული.

სოლომონის მოღვაწეობა მაღალ შეფასებას იმსახურებს ქარ-

თულ ისტორიოგრაფიაში. სოლომონს ფართო სამოქმედო გეგმა ჰქონდა: იგი გადამდგარი თავადების დამორჩილებას, მტკიცე სამეფო ხელისუფლების შექმნას და დასავლეთ საქართველოში ოსმალთა ბატონობის მოსპობას ისახავდა მიზნად. ამ მხრივ სოლომონის საქმიანობა ერეკლესას ჰგავდა.

თავისი მოღვაწეობა სოლომონ პირველმა ტყვეების ყიდვა-გაყიდვის წინააღმდეგ ბრძოლით დაიწყო. ეს ბრძოლა მან წარმატებით დააგვირგვინა მისი ინიციატივით მოწვეულ დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო და საერო ფეოდალთა კრებაზე, რომელშიაც, გურია-სამეგრელოს მთავრებიც მონაწილეობდნენ. კრებამ მხარი დაუჭირა მეფის ღონისძიებებს და სასტიკად აკრძალა ტყვეების ყიდვა-გაყიდვა.

სოლომონის ასეთი ღონისძიებები ოსმალეთის ხონთქარს სრულიად არ მოსწონდა და მისი დავალებით ახალციხის ფაშამ რამდენჯერმე შემოუთვალა სოლომონს, რომ ძველებურად ნება დაეტოვებინა ტყვეების ყიდვა-გაყიდვაზე. როცა სოლომონისაგან დადებითი პასუხი ვერ მიიღო, სულთანმა 1757 წლის დასასრულს ოსმალთა დიდი ჯარი დასავლეთ საქართველოს შემოუსია. ბრძოლა კვრებიანი იყო; ხრესილის მინდორზე მოხდა, შესანიშნავი სარდლისა და უშიშარი მეთაურის სოლომონ I-ის მეთაურობით ქართველთა ლაშქარმა ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვა. ამ ომის შემდეგ იმერეთის მეფე კიდევ უფრო გაძლიერდა.

ოსმალეთი ხრესილთან დამარცხებას ვერ ურიგდებოდა და ჯარს ჯარზე აგზავნიდა დასავლეთ საქართველოში. მაგრამ ქართველი ხალხი გამირულად ებრძოდა ოსმალ დამპყრობლებს. შეუდარებელი ბრძოლით იმერეთის მოსახლეობამ აიძულა ოსმალეთი, ხელე გაეღო. მისი ქვეყნის საბოლოო დაპყრობის განზრახვაზე, მტკიცე იძულებული გახდა მეფესთან საზავო მოლაპარაკება დაეწყო; მაგრამ სოლომონს ოსმალეთთან ზავის სიმტკიცე არ სწამდა და ძლიერ მოკავშირეს ეძებდა. და კიდევ: „ოსმალეთის სულთანმა ისარგებლა რუსთა ჯარის წასვლით 1774 წლის დამდეგს 50. 000-იანი ლაშქარი იმერეთს შეუსია. სოლომონ პირველმა თურქებს ჩხუბის ვიწროებში გაუმართა ომი და სასტიკად დაამარცხა ისინი. ასე რომ

ოსმალეთი საწადელს ვერ ეწია“ („საქართველოს ისტორია“, „ცოდნა“, 1958, გვ. 204, 206).

ცხადია, ისტორიული რომანის ავტორს ბევრი რამ სჭირდება, რაც ამ უმთავრესი ამბების შიგნით ჩაახედებდა და მათ მექანიზმს ამოახსნევინებდა, რომ არაფერი ვთქვათ უამრავ მასალაზე, რაც საჭიროა ისტორიის სახის გასაცოცხლებლად. მაგრამ ეს არის უძირკვეთესი ორიენტირები, რომლის შიგნით მას ზოგიერთი შემოუვლელი ისტორიული თარიღის გარდა, უფლება აქვს თავისი მხატვრული შემოქმედება გაშალოს. ამიტომაც მე არ მიმაჩნია მართებულად, როცა რ. ჯაფარიძე თავის ბოლოსიტყვაში, თუმცა უარყოფითი განწყობით, მაგრამ მაინც უშვებს იმის შესაძლებლობას, თბილისს რამდენადმე მაინც გამართლებული იყოს ისტორიულ რომანში ისტორიის რეალიების, ან თარიღების პედანტური სიზუსტის „გამადიდებელი შუშით“ ძიება. ასეთ სიზუსტეს, ან კიდევ აბსტრაქტის ფოტოგრაფიულ ჩვენებას ჰეგელი „ბავშვური ერუდიციის“ გამოქვეყნებას უწოდებდა. ყოველივე ეს საჭიროა და აუცილებელია. იმ ზომით, რომ ისტორიის სული და მხატვრული სიმართლე არ დაირღვეს. მიხეილ ჯავახიშვილმა, როცა მას მიუთითეს ზოგიერთი შეცდომის შესახებ „არსენა მარაბდელში“, უპასუხა: „ამგვარი ლაპსუსები ისტორიული რომანის ავტორებს სენკევიჩს, პიუგოს, ვალტერ სკოტს, დიუმას და სხვებსაც შეჰპარვიათ. არცერთი ისტორიული რომანი არ არსებობს, რომ ისტორიკოსს მასში შეცდომები არ აღმოეჩინა“ („ლიტერატურული გაზეთი“, 1933, № 4. მაისი).

და აქ მხოლოდ შეცდომებში როდია საქმე, როცა უზარმაზარი ისტორიული აპარატურა ამუშავდება, ხასიათების ურთიერთმოქმედება დამყარდება და ისტორია გაცოცხლდება, მხატვრული სტრუქტურა უეჭველად მოითხოვს ზოგიერთი ფაქტისა და თარიღის გადაადგილებას, რამაც კი არ უნდა ავნოს, არამედ ხელი უხდა შეუწყოს მხატვრული სიმართლის წარმოქმნას და ისტორიის სულის და არსის მხატვრულ განსხეულებას. ეს სრულიადაც არ უნდა იქნას აღქმული ისტორიკოსის მიერ, როგორც ისტორიის ხელყოფა რომანისტის მხრივ, თუკი ის ისტორიაში ისეთ რაიმეს არ ცვლის, რაც ისტორიული სურათის შექმნას ხელს შეუშლიდა.

ეპოქის სინამდვილის წარმოქმნის გარეშე, ცხადია, რომანი შე-

იძლება შეიქმნას, მაგრამ ის რომანის სხვა სახე იქნება და არა ისტორიული რომანი.

ეპოქის სინამდვილე და არსი უნდა გაიხსნას არამარტო და არამდენად მოვლენათა სისწორით ვადმოცემაში, რამდენადაც ხასიათების სიმართლით და მთელი სიღრმით წარმოქმნით.

„მძიმე ჯვარში“ ხასიათები გამოიკვეთებიან ურთიერთშეჯახებაში. მაღალმხატვრულად დახატული სოლომონის ხასიათი სრულიად წარმოუდგენელია თინათის, მარიამ დედოფლის, ლევან აბაშიძის, დიდი დედოფლის — თამარის, იესეს, არჩილის, ქაიხოსრო წერეთლის, გიორგი წულუკიძის, როსტომ ერისთავის, ოტია დადიანის, ძიძიშვილების — ნიკოლოზ და დათუნა ნაფიჩვაძეების და სხვადასხვათა გარეშე. თვითეულის ძლიერი შინაგანი ბუნება შესაბამის იმპულსებს იწვევს მოპირდაპირეში და მოქმედების ბიძგს აძლევს მას. ამ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ისინი ანათებენ ერთმანეთს, ცხადყოფენ მრავალრიცხოვან წახანაგებს თვითეულის ადამიანურ ბუნებაში, სამზეოზე გამოაქვთ სულის უღრმეს წიაღში ჩაფლული ზრახვები, ბოროტება თუ სიკეთე, სიყვარული თუ სიძულვილი. მაგრამ რომანს აქვს იდეოლოგიური ცენტრი, რომელიც ერთ მთლიან ორგანიზმად აქცევს ნაწარმოებს და რომლის მიხედვითაც მოწმდება ყოველი პერსონაჟის მოქმედება და საქციელი, გულისთქმა თუ პრაქტიკული ნაბიჯი, განუხორციელებელი ოცნება თუ რეალური მიზანი. ეს არის — სამშობლოს ბედი, რომელიც ყველას აწუხებს, მაგრამ ყველა თავისებურად გაიზიარებს მას და ყველას საკუთარი გზა დაუსახავს. არიან ისეთებიც, რომელთაც საერთოდ დავიწყებით სამშობლოს ცნება, ქართული ენით საუბარს თაკილობენ და განსაკუთრებული გულმოდგინებით ესრულებენ უცხოელ დამპყრობთა სურვილებს. რჯულგამოცვლილი ქართველები: კაპუდან-ფაშა იბრაჰიმი, ჰაჯი-აჰმადი, ისაყ-ფაშა, გოლა-ფაშა, მამედ ალი კიკანი, ჰასან ბეგ ისკანდერი (დიასამიძე) და სხვანი „სულითა და ხორციით მტერს მიჰკედლებოდნენ და ეჰვი რომ არავის აედო, გულში ისევ გაიურები არიანო, საქმეში თვითონ ოსმალებზე მეტ სიმკაცრეს და გულმოდგინებას იჩენდნენ“.

ჩინგის აიტმატოვის უძლიერესი მხატვრული სახე — მანკუტრ-

ტოძველი ლეგენდიდან გადმოვიდა მის რომანში თუ მწერლის მიერ არის შეთხზული, არ ვიცი. მაგრამ „მძიმე ჯვარში“ ყველა ეს პაჭი-აპმადი და გოლა-ფაშა ნამდვილი ისტორიის მხატვრული ასახეა. თუ მანკურტის ტრაგედია ის იყო, რომ მან, მესხიერებადაკარგულმა, საკუთარი დედა მოჰკლა, რა უნდა ეწოდოს იმათ, ვისაც ძალიან კარგად ახსოვდა, ვისი სისხლისა იყო, ქართული ენაც კარგად იცოდა, მაგრამ არ კადრულობდა ქართულად ლაპარაკს და გამუდმებით აოხრებდა და აწიოკებდა დედა-სამშობლოს, ნელნელა ჰკლავდა მას.

სოლომონის ცხოვრების მიზანი ეს იყო, დაუძინებელი მტრისაგან გაეწმინდა მშობლიური მსარე, მათ მიერ დაკავებულ ციხეებში ქართველი მეციხოვნეები ჩაეყენებინა, ვადერჩინა ქვეყანა გამანადგურებელი და დამამცირებელი ტყვიით ვაჭრობისაგან რომელიც „უმაღლესი და უბედნიერესი სულთანის“ მიერ იყო დადგენილი. „სამშობლო უნდა გავათავისუფლო, ვერ ვიზამ, ვერ შევწვდები? შეილსა და შეილიწვილს დაეუბარებ, მე არა მაქვს შიშისა და უკანდახევის ნება“.

გულის სიღრმეში ამოკვეთილ ამ მიზანს აღსარებასავით უმკლავნებს სოლომონი თავისთვის ყველა წმინდანზე უწმინდეს თინათის. მაგრამ ერთ წინადადებაში მოქცეული ეს აზრი მთელი ცხოვრების დაძაბულ ბრძოლას და შრომას მოითხოვდა, უდიდესი სიანგელების გადალახვას, ხშირად უახლოესი ადამიანების წინააღმდეგობის დაძლევას, და უახლოეს ადამიანებთან იძულებითი განშორების სიმწრის გადატანას, პირადი ცხოვრების პირწმინდად დათმობას.

სოლომონი იბრძოდა იმავე მეთოდებით, როგორც იცის ეს ტახტიდან გადააგდეს და დამხობას უპირებდნენ. იგი თავისი ეპოქის შვილი იყო და ამ დროის ყველა ლაქა მასაც ამჩნევია. იგი როგორც ადამიანი და ხასიათი ფორმირდებოდა ამ ბრძოლაში და ყველა პერსონაჟზე უფრო ის გამოხატავს გარემოს ძალას და მნიშვნელობას პიროვნების საბოლოო ჩამოყალიბების პროცესისათვის.

მაგრამ რომანში სრულიადაც არ არის გაბატონებული თვალსაზრისი, რომ გარემო პირობები თვითკმარი და განმსაზღვრელი პირობა იყოს ადამიანის ცხოვრების მიმართულებისათვის, ხასიათის ფორმირებისათვის. გარემო პირობები, ობიექტური სინამდვილე გარდაუვალი ლოგიკის ძალით მოიცავს თვითოეულ პიროვნებასაც, რადგან იგიც ობიექტური სინამდვილის ნაწილია, მასაც, ასე თუ

ისე, თავისი წვლილი შეაქვს ცხოვრების მთლიანი მდინარების მიმართულებაში. ყოველი ცალკე მოქმედება, კერძო ნებისყოფის ძალით განხორციელებული, თავს იყრის ერთ მთლიანში და ცოტათუ ბევრად აირეკლება ცხოვრების ხასიათზე, მის არსზე. ეს რომ ასე არ იყოს და ყოველი კაცის ბუნება და ნება იმთავითვე აბსოლუტურად დეტერმინირებული იყოს, ისტორიული რომანი მხოლოდ ისტორიული ფაქტების ფიქსირება იქნებოდა, რითაც დღეს ისტორიოგრაფიაც არ კმაყოფილდება. ხოლო რომანმა, გარდა იმისა, თუ „რა იყო“, ისიც უნდა გვიჩვენოს, თუ „როგორ იყო“. ამისთვის თავის შეწუხება აღარ იქნებოდა საჭირო მაშინ. ყოველი მეფე, ყოველი თავადი, გლეხი, აზნაური და ა. შ. ერთი საზომით შეიძლებოდა წარმოდგენილიყო. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ; სანამ ცხოვრების ფერხულში ჩაებმებოდეს და ხასიათის ფორმირების პროცესში მოხვდებოდეს. ამ მომენტამდე გარკვეული თვისებებით შემოღის ადამიანი ცხოვრებაში. ეს თვისებები, ალბათ, ამოკიდებულია ინდივიდუალურ გენეტიკურ კოდზე და ორგანიზმის განვითარების თავისებურებაზე, ფსიქიკის ჩამოყალიბების პირობებზე და აღზრდის გარკვეულ გეზით წარმართვაზე.

ასე, რომ ეპოქა, ობიექტური სინამდვილე და პიროვნება მუდმივი ურთიერთზემოქმედების პროცესში არიან. პრინციპულად იმას არ აქვს მნიშვნელობა, რომ პიროვნებას, სანამ იგი ერის, ადამიანთა კოლექტივის ზრახვების გამომხატველი გახდებოდეს. სულ ცოტა შანსი აქვს რაიმე კვალი დაამჩნიოს ცხოვრებას. ამას გარდა, პიროვნების პროგრესულ არსს მისი განზრახვებიც კი გვიმჟღავნებს. მართო ერთი ტყვეთა ყიდვა-გაყიდვის აკრძალვა უდიდესი პოპულარული მოვლენა იყო. რასაკვირველია, ეს არ იყო მორალური და ზნეობრივი პრობლემა მხოლოდ, ტყვეთა ყიდვა-გაყიდვა მთელი საზოგადოების ზნეობრივ, სამართლებრივ, კლასობრივ, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სურათს იძლევა. ტყვეთა ყიდვა-გაყიდვა თავისთავად ახასიათებს დამპყრობელი და დაპყრობილი ქვეყნების სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრების დონეს, მაგრამ ჩვენი ქვეყნის მეთვრამეტე საუკუნისათვის ამ სიტყვებით უფრო რთული საზოგადოებრივი მოვლენა იგულისხმება, ვიდრე ზუსტად ტყვის ყიდვა-გაყიდვა იყო. სულთანის მიერ ამ აქციის დაკანონება ხელ-ფეხს უხსნიდა გარეშე თუ შინაურ მეკობრეებს, ადამიანებზე ენადირათ,

ადამიანების მოტაცება და გაყიდვა შემოსავლის წყაროდ გაეხადათ. ეს ქვეყნის გაჩანაგების ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიზეზი იყო. სავსებით გასაგებია, რომ სოლომონი არამარტო სულთანის ოსმალეთის მდგრად წინააღმდეგობას შეხვდა ადამიანის ყიდვა-გაყიდვის აკრძალვისას, არამედ საკუთარი დიდებული ქვეწევრომების მხრითაც, რადგან ისინი სამართლებრივად და მორალურად ურყევად იყვნენ დარწმუნებულნი თავიანთ სიმართლეში. გაყიდვა კი არა, შეუვალად აცხადებდნენ: «ყმა — ჩემია! ჩემს ყმას გინდ მოვკლავ, გინდ დავარჩენ» (როსტომ ერისთავი).

ამავე დროს ტყვის ყიდვა-გაყიდვის საკითხი საგარეო პოლიტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა იყო, რასაც გარკვეული ადგილი ეჭირა ოსმალეთთან ურთიერთობაში.

რომანში საგარეო პოლიტიკის შემუშავების თვალსაზრისით შექმნილია ვრცელი საერთაშორისო სურათი, რომელიც მოიცავს არამარტო მახლობელ ქვეყნებს, არამედ მთელ ახლო აღმოსავლეთს, რუსეთსა და ევროპას, მთელ იმ მსოფლიოს, რომელსაც ასე თუ ისე რაიმე გავლენა ჰქონდა იმ სფეროებზე, საქართველოს სამეფოებისა და სამთავროების ცხოვრებას რომ ეხებოდა ამა თუ იმ კუთხით. მაგრამ მეთვრამეტე საუკუნის საქართველოსათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა სამი დიდი სახელმწიფოს: ირანის, ოსმალეთისა და რუსეთის ინტერესების შეჯახებას საქართველოში.

საქართველოს მთელი ისტორიის მანძილზე ყველაზე უკეთ საერთაშორისო მდგომარეობა გამოიყენა და გაატარა საკუთარი პოლიტიკა თავისი ქვეყნის სასარგებლოდ დავით აღმაშენებელმა, თავის დროზე ვახტანგ გორგასალმა.

სოლომონ პირველი ტახტზე ასვლისას ოსმალეთის ხელდებული ქვეყნის იმერეთის ნომინალური მეფე იყო, დამოუკიდებელი პოლიტიკის გატარებისათვის ბრძოლას შეაღია მან მთელი სიცოცხლე და მდგრად ებრძოდა ოსმალეთის მრავალრიცხოვან შემოსევებს და სულთანის სერასკირების, ახალციხის ფაშების შეგულიანებულ საკუთარ ქვეწევრომებს, მთავრებსა და თავადებს.

„მძიმე ჯვარში“ ხაზგასმითაა ნაჩვენები სამივე ქართველი მეფის — თეიმურაზის, ერეკლესა და სოლომონის მისწრაფება შეთანხმებული მოქმედებისა და ერთიანი საგარეო პოლიტიკის გან-

ხორციელებისაკენ. მთელი რომანის მანძილზე ხაზგასმულია სამივე მეფის ზრუნვა ერთმორწმუნე რუსეთთან დაახლოებისათვის.

„მძიმე ჯვარში“ სოლომონი გვეხატება პირველ რიგში როგორც სახელმწიფო მოღვაწე. მაგრამ მსჯელობა ამაზე სრულიადაც არ შეიძლება გამოიყოს სოლომონის პიროვნული ცხოვრების ასახვაზე მსჯელობისაგან, რადგან ეს რომანში მთლიანობაშია მოცემული.

აქ სავსებით განსაკუთრებულ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. თვით სოლომონის ცხოვრება შეიცავს „რომანულ“ ელემენტს. ნაწარმოებების ქარგის შესაკრავად ხშირად ისტორიული რომანის ავტორები გამოგონილ პერსონაჟს მიმართავენ, თავისუფალი კომპოზიციური მიმოხვრის საშუალება რომ ჰქონოდათ. ცნობილი ისტორიული პირების ცხოვრება ყოველთვის ზღუდავს მწერალს და ნაკლები გამოგონების საშუალებას აძლევს მას. გამოგონება და სტრუქტურული, კომპოზიციური ძიებები, ცხადია, სჭირდებოდა რ. ჯაფარიძესაც „მძიმე ჯვარში“. მაგრამ სოლომონის ცხოვრება საშუალებას იძლეოდა ის მოექცია მწერალს სიუჟეტის ცენტრში და არავითარი გამოგონილი გმირი დამხმარედ მას არ სჭირდებოდა. სოლომონის ურთულესი პირადი ცხოვრება და სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობა შესანიშნავ მასალას წარმოადგენდა რომანის უაღრესად საინტერესო ქარგისა და შინაარსის ჩამოსასხმელად. მწერალმა კარგად გამოიყენა ეს მადლიანი მასალა და შექმნა ნამდვილი ხელოვნების ნაწარმოები. თუმცა მართლაც ძნელი გახდა ამ საინტერესო მასალის უფრო კომპაქტურად განხორციელება. კრიტიკოსმა ლ. კალანდაძემ „მცირე შენიშვნა“ გამოთქვა ამ „კარგი ნაწარმოების გამო“, „ჩვენი შემკვრივებული დროისათვის ნაწარმოები ერთობ დიდი მოცულობისაა“. პატივცემული კრიტიკოსის შენიშვნა მეც გასაზიარებლად მიმაჩნია, მაგრამ არა „ჩვენი დროის“ მოტივით.

ჩვენი დრო მართლაც უკიდურესად შემკვრივებულია. მაგრამ ნაწარმოების მოცულობის გამო თავის მოსაზრებებს გამოთქვამდნენ ადრეც, თუნდაც ათი საუკუნის წინ: „არა არს აწ თითოეულად ყოვლისათვის სიტყვაჲ, რამეთუ შემოკლებულ არს ჟამი ესე და გონება ისწრაფვის რაჲთა არ იყოს ნამეტნავ მსმენელთათვის“, ამბობს გიორგი მერჩულე, ხოლო გიორგი ხუცეს-მონაზონი თავადაც ლაკონურად აყალიბებს სტილისტურ პოზიციას: „წარმოსთქუ ფრი-

ად მოკლედ“. ცხადია, აქ სხვა სტილის ნაწარმოებებზეა ლაპარაკი, მაგრამ ამას არ აქვს პრინციპული მნიშვნელობა. რუსთაველიც ამ პოზიციასზე დგას: „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი“. თუმცა ესეც ხომ შოთას ნათქვამია: „მოშაირე არა ჰქვიან, ვინცა იტყვის ვერა გრძელად“. პირველად აკადემიკოსმა გიორგი ჯიბლაძემ შენიშნა, რომ შოთა რუსთაველის ამ ორ მოსაზრებაში არავითარი წინააღმდეგობა არ იყო. ეპოსის ვრცელმა სარბიელმა ხელი არ უნდა შეუშალოს პოეტური ენის ლაკონურობას და პირიქით, სიტყვის ეკონომიით გამოყენება არ ნიშნავს ვრცელი ეპიური ჟანრების უარყოფას.

ჩვენს დროს, ვფიქრობ, ამ მხრივ განსაკუთრებული მოთხოვნები არ წამოუყენებია. სამოციან წლებში პროზაში მართლაც დამკვიდრდა მცირეფორმატიანი თხზულებები ე. წ. „მიკრორომანები“, მაგრამ სამოცდაათიანი წლების მწერლობა ისევ მოუბრუნდა სქელტანიან რომანებს, მათ შორის რომან-ეპოპეასაც. მხატვრული ნაწარმოებისათვის, ალბათ, მოცულობის დადგენა ძნელი საქმე იქნება. რამდენიც საჭიროა! ზომიერების დაცვით, როგორც ძველი ბერძნები ამბობენ. „მძიმე ჭვარში“ უაღრესად დინამიურმა სიუჟეტმა, რომელიც დატვირთულია მდიდარი მხატვრული სახეებით, მართლაც გაიტაცა ავტორი. მიზეზი აქ, ალბათ, რამდენიმე შეიძლება იყოს. მე კი მგონია, მწერალს შეეძლო უფრო თამამად გამოეყენებინა შინაგანი მონოლოგი არა მხოლოდ ხასიათის ფსიქოლოგიური სიღრმის გამოსახატავად, არამედ მოვლენათა დეტალებზე ასოციაციურად წარმოსახვის მიზნით, რასაც შეეძლო რომანის მოცულობა მხატვრული დანაკარგების გარეშე შეემცილებინა. ახლა ზოგიერთი თავისთავად შესანიშნავად დახატული საბრძოლო ეპიზოდი, რომელიც ყოველ ნაწარმოებში დიდ მხატვრულ ძალას გამოიჩენდა, აქ, ერთმანეთის გვერდით, ზოგჯერ ერთმანეთს აუფერულებს, განმეორების შთაბეჭდილების გამო.

საერთოდ კი თანაბარი ძალით ჭერაც არცერთი წიგნი არ დაწერილა. „მძიმე ჭვარში“ კი ჭირს თავების გამოყოფა ან მათი ერთმანეთთან შეპირისპირება მწერლის ოსტატობისა და მხატვრული სიღრმის მხრით. მაინც განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი მათგანი. რომელიც გინდათ შედევრს გაეჯიბრებოდა დევნილი სოლომონის საუბარი იესესთან, თინათისთან, განქორწინების წინ,

სოლომონის შეხვედრა პატიმრობაში მყოფ დედასთან, დიდ დედოფალ თამართან, ისევ იესესთან, გელათელი მიტროპოლიტის როსტომ ერისთავთან გაგზავნის წინ, ბარძიმზე დაფიცება, მარიამ დედოფლის ელჩობა კაპუდან-ფაშასთან, ბოლო შეხვედრა, ნინოს, საკუთარი მეუღლის, მონათვლა „თვალის სინათლე შვილის“ აღექსანდრეს მიერ — კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ რევაზ ჯაფარიძე გაბედული, უშიშარი ხელოვანია, რომლის კალამს თანაბრად ემორჩილება ეპიკური სიდინჯით წარმოსახული და უმაღლესი ტრაგიზმით დაელექტროვებული ხელოვნების საგანი.

„თავისი წილი სისხლი ყველაზე უნდა დააკვიოს“

მტრისგან მორეული და უწყალოდ გაპარტახებული ქვეყნის მეფედ კურთხევისას სოლომონმა სიყმაწვილის დროიდანვე ნალო-ლიავეები ოცნება თავის გულში წარმოთქვა და ღმერთს შეევედრა, შემოსეული ურჯულს ქვეყნიდან აღგვაში ხელი გამართა, სამაგიეროდ დაიფიცა: „ვფიცავ არ დავიშურო არცა სიცოცხლე, არცა ცოლი, გულით საყვარელი, არცა შვილი, რომელი მომცენ, არცა დედა მშობელი და ყოველივე რაც გამაჩნია, სისხლითა და ცრემლით განბანილ სამშობლოს შევწირო, ჯვარცმულ მოცხოვარი, ძლევაო და დიდებაო ჩვენო!..“

ეს ფიცი სოლომონის ცხოვრების პროგრამაა, რომლის განხორციელებას შეაღია მთელი სიცოცხლე. და არ დაიშურა არც ცოლი. გულით საყვარელი, არცა დედა და არცა შვილი თვალის სინათლე. ამიტომ იყო, რომ მისი პირადი ცხოვრება ისე გადაეწნა ერის ცხოვრებას.

თუმცა ეს პარადოქსი იქნებოდა, „მძიმე ჯვარს“ შეიძლება ბიოგრაფიული რომანიც ეწოდოს. რომანის ღერძი ხომ მაინც სოლომონის ცხოვრებაა, ამავე დროს იგი გადაიქცა მთელი ეროვნული ცხოვრების ღერძად.

სოლომონი ყველაზე ნაკლებადაა მზამზარეული ხასიათი, ან არქეტიპის მიხედვით შექმნილი მხატვრული სახე. მას ჩვენ თვალწინ ქმნის ისტორია როგორც ტიპს, როგორც პიროვნებას, მაგრამ ქმნის გარკვეული მასალისაგან, პიროვნული მონაცემების ჩანასახით. საზოგადოებრივი ფორმაცია განსაზღვრავს ეპოქის და ადა-

მიანის ხასიათს, მაგრამ ყოველივე დეტერმინირებული არ არის ადამიანის არსების სულიერ სფეროში, რომელიც დიდად ზემოქმედებს თავის მხრივ, მატერიალურზე, უპირველესად იდეოლოგიურზე, პოლიტიკურზე და აქ დგება პირადი პასუხისმგებლობის პრობლემა, პირადი არჩევანი განსაზღვრავს ყოველი ადამიანის ზნეობრივ სახეს, მის როლსა და მნიშვნელობას ისტორიის მსვლელობაში.

სოლომონის არჩევანი უკვე ყმაწვილობაში ოცნებების სახით იყო ჩამოყალიბებული და იქნებ ამიტომაც იყო ასე გაბედული და მრავალმხრივი, ცხოვრების გარდაქმნის დიადი იდეებით აღჭურვილი. იგი, იმთავითვე იყო პასუხისმგებლობის გრძნობით განქსქვალული ერის, ხალხის ცხოვრების მიმართ.

მაგრამ ერთი და ორი გმირის შემართება არაფერს ნიშნავს, თუ იგი „კიკოსავით მარტო დარჩება“, ამ დიადი იდეების განხორციელების უეჭველი გარანტია საკუთარ ხალხთან, მის ცხოვრებასთან სისხლხორციეული კავშირია. გმირი ხალხს უნდა ემსახუროდეს და მაშინ ხალხიც, თვითთული კაცი ამ იდეების სამსახურში ჩადგება. ეროვნული, საერთო საქმე ერის ხელით შეიძლება გაკეთდეს მხოლოდ. თვითთულის ამოცანა შეერთებულია საერთო მიზანთან. თვითთულის მოვალეობა ამ მიზნიდან უნდა იხადებოდეს, სამშობლოს თავისუფლებისათვის, „თავისი წილი სისხლი ყველამ უნდა დააქციოს“. ეს სიტყვები ახალგაზრდა გლეხს ეკუთვნის. მისი სწორედ ასე უსახელოდ, ახალგაზრდა გლეხის სახელით მოხსენიება სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. ამ ჭაბუკის ცხოვრება არ არის ფართოდ ასახული რომანში, მაგრამ ის კრიტიკულ მომენტში გამოჩნდება ხოლმე.

სოლომონის ძალა იმაში იყო, რომ იგი ერის უდიდეს და უჩანსაღეს ნაწილს, მშრომელ ხალხს ეყრდნობოდა. მას კარგად ესმოდა ამ ხალხის, მის საქმეს აკეთებდა და თვითთული მზად იყო საერთო საქმისათვის სიცოცხლეც გაეწირა. ის, ვინც ამ საქმის სამსახურში იდგა, გლეხი, თავადი, სასულიერო პირი თუ მეფე, მზად უნდა ყოფილიყო ამისათვის.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, ერთსულოვნება ადვილად მისაღწევი საქმე ყოფილიყოს, ან თუნდაც რომელიმე ეტაპზე ზედმიწევნით განხორციელებულიყოს. მწერალი ისტორიას კრიტიკული თვალით უყურებს და თუ მას ეროვნული საქმისათვის თავდადება საერთო საქმის წარმატების და, ბოლოს და ბოლოს, თითოეული

შათგანის ცხოვრების გაუმჯობესების ერთადერთ საშუალებად მი-
აჩნია, ისიც კარგად მოეხსენება, რომ „ყველა თავისთავს ტირის“.
ძნელი რომ იყო ერთი მიზნისათვის გაერთიანება, იმიტომ იღებს
ასეთ მაღალ შეფასებას სოლომონის მოღვაწეობა, რომელსაც არ
აკლდა არც პიროვნული ნაკლი და არც ეპოქის გარდღევალი დაღი,
რომლის წინაშე არ შემდრკალა რეალისტი მხატვარი და გაბედუ-
ლად უჩვენებს მას მკითხველს. „მეფის ხარჯთმკრეფები, ვისაც
უპირატესად სახალხო სოფლებში ნუზლის მოგროვება და სახვა-
ლიო მარაგის თავმოყრა დაეკისრა, მეკობრეებისაგან მაინცდამაინც
არაფრით გამოირჩეოდნენ... სოფლებში მარბიელი ჯარის სისას-
ტიკით თარეშობდნენ და დიდსა და პატარას მეფის სახელით ძარც-
ვავდნენ. ხალხი ერთთაც და მეორეთაც წყევლა-კრულვით ხვდე-
ბოდა, გააფთრებულ წინააღმდეგობას უწევდა... დამარცხებით გულ-
გასიებული ქედმაღალი დიდი დედოფალი თამარი ასე მიმართავს
შვილს: „ნუ ეცდები ვინმე დაარწმუნო, რომ შურისძიების ბოლ-
მას არ შეუპყრია და წინ პირადი გაბოროტება არ მიგიძღვის.“
და არც უმაგისობა იყო, არც მთლად უსამართლოდ ეუბნება
ამას სოლომონს დედა. მაგრამ სოლომონის პასუხში დიდი სი-
მართლეა, — „ქვეყნის და ტახტის ორგული დანას ჩემს დასაჯ-
ლავად ლესავს, ბატონო დედა. ვინც აგარიანის წინაშე მონურად
ქედის მოღრეკას და სარწმუნოების ფეხით გათელას მიჩვენს,
ის მტერია ჩემი და საქრისტიანოსი. რომელი არა არს ჩემ თა-
ნა, იგი მტერი არს და რომელი არა შეჰკრებს ჩემ თანა, იგი გა-
ნაზნევს. ამას გვასწავლის მაცხოვარი“. მტრისა და მოყვრის კარ-
გად გარჩევის გარეშე ერთი ნაბიჯის გადადგმაც არ შეიძლებოდა.
„საქართველო კიდით კიდემდე სავსე იყო უცხო თუ შინაური გამ-
ცემლებით“, და ასე იყო მუდამ. მეფეს, რომელიც ცენტრალიზე-
ბული ხელისუფლებისათვის იბრძოდა, ზეადამიანური ძალით უნდა
დაეთრგუნა საკუთარი ბუნება და ისეთი აქციები განეხორციელე-
ბინა, რომელთა გამო იგი წყევლა-კრულვით იხსენიებდა ტახტზე
ასვლის დღეს. ყოველივე ეს კარგად ცნაურდება დედოფალ თამარ-
თან შეხვედრაში, და როსაფ მაჰავარიანისა და თვალვებდათხრილი
როსტომ ერისთავის საუბარში:

„— აქიმიც მეფის ბრძანებით მოიყვანე? — ... — კიდევ რა და-
გაბარა ჩვენთან მეფემ?

— წუხს ძალიან. რაც რო აქედან წახვედით, ზედაშის მადლმა, მის თვალზე ცრემლი არ გამშრალა.

— რას გვიბრძანებს ჩვენი მტარვალი... სხვა საშველი არ იყო, ფიცის გატებით სული უნდა წამეწყმიდაო?

— სწორედ ეგრე მოგახსენებს, ბატონო როსტომ.

— ისიც მართალია, სხვა საშველი მართლაც არ იყო... — ფიქრია-ნად თქვა როსტომმა და დაიკვნესა — თუ ასე არ მოიქეცი და გული არ გაიქვავე, ტახტს ვერ განამტკიცებ, ისე კი ქვეყანას არა ეშველება რა. მაგრამ 'სახარბიელო არც ის არის, სოფელ კუთხეში მკვლელის და მოღალატის სახელით იარო!‘.

ეს ეპიკური სიღინჯე დანაღმულია. რევაზ ჯაფარიძე ცდილობს იყოს „მიუღვამელი“ ეპიკოსი, მაგრამ რომანის დაელექტრობული გარემო უღრმესი ტრაგიზმით სუნთქავს. ტრაგიზმი ქვეყნის ისტორიულ ბედშია. ის თრგუნავს და თავისებურად დრეკს ადამიანურ ხასიათებს, ადამიანებიც არ რჩებიან ვალში, უღმობლად ებრძვიან ბედს, თავისთავსა და სხვებს. ცხოვრების მრისხანე ბორბალი არავის არ აძლევს თავის ნებაზე გავლის უფლებას. ყოველივე ერთიმეორეზეა დამოკიდებული, ცხოვრების მკაცრ მდინარებაში არავის აქვს შეჩერებისა და განზე გადგომის უფლება. „ვინ გვამყოფებს, თინათი „ჩვენთვის“...“

თინათისაც კი არ აპატიეს თავისი სულდიღობა, არ ამყოფეს „თავისთვის“, რადგან ამ უნაზესი და უკეთილშობილესი ქალის სახება სამუდამოდ აღბეჭდილიყო მეფის გულში.

არც გლახს, არც აზნაურს, არც თავადს, დიდებულს არც მეფეს არავინ არ ამყოფებს „მისთვის“. თავისი პოზიცია უნდა გაარკვიოს და იბრძოლოს მისი განხორციელებისათვის. ამ ბრძოლაში გამოისახება ადამიანური ხასიათები, რომელთა სიღრმით გამოხატვისათვის საღებავს არ იშურებს რევაზ ჯაფარიძე.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომანის გაღრმავებული ფსიქოლოგიზმი. მთელი რომანის მანძილზე ადამიანები წარმოგვადგებიან ორი პლანით, რას ლაპარაკობს პერსონაჟი, რა გამოიხატება მის სახეზე და რას ფიქრობს გულში. ღრმა ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ეს უექველი ნიშანი დიდი ძალით გამოიხატება „მძიმე ჯვარში“. ამის დასაბუთება თითქმის მთელი რომანის გადმოწერას უღრის.

მხატვრულ სახეთა მრავალმხრივ განათებას და რელიეფურო-

ბას დიდად უწყობს ხელს პოზიციის ცვლა ასახვის მომენტში, სხვადასხვა პერსონაჟის თვალსაზრისით მოვლენათა და აღაზრანთა ჩვენება. აქ ორმხრივი ასახვა ხდება, პერსონაჟს ვხედავთ მრავალი კაცის თვლით და ზდიდრდება ჩვენი წარმოდგენა მასზე. ამავე დროს ამ ხედვაში დახასიათებულია შემფასებელიც, მკლავნდება მისი პოზიცია მოვლენისადმი, გმირისადმი. და ამდენად გამოიკვეთება მისი ხასიათიც.

მწერალი არ უფრთხის ზოგჯერ მოვლენათა ერთი შეხედვით აუხსნელ მდინარებას, სოლომონის მოწინააღმდეგეებმა ისიც პოახერხებს, ხალხი აეჩანყებინათ მეფის წინააღმდეგ ტყვეთა გაყიდვის აკრძალვის გამო. გულწრფელად რომ ვთქვათ, მთლად დამაჯერებლად არ მიმაჩნია ეს ეპიზოდი მეორე წიგნის ბოლოს. ისტორიული სიმართლეც რომ იყოს, ის მაინც ვერ გახდება მხატვრული სიმართლე. კონკრეტული ისტორიული ფაქტი თავისთავად არ არის განზოგადების ძალით აღჭურვილი, თუ ის თავის ადგილას არ მოხვდა ნაწარმოებში. მხატვრულ ნაწარმოებში ასახულ ეპიზოდს თუ დეტალს დიდი განზოგადებითი ძალა აქვს. ტყვეთა გაყიდვის წინააღმდეგ არ შეიძლებოდა გლეხობა გამოსულიყო, რადგან ეს აქტი პირველ რიგში მათ ინტერესებს იცავდა. ყიდდენ, ცხადია, გლეხების გოგო-ბიჭებს, „თეთრს“ კი ბატონები იღებდნენ. იქნებ მე ვერ ჩავწვდი სრულად ამ ეპიზოდის მნიშვნელობას. ყოველ შემთხვევაში, ქაიხოსრო წერეთლის მამულში გლეხების მეფესთან შეხვედრის ეპიზოდს, ჩემის აზრით, დამაჯერებლობა აკლია. სავსებით გამართლებულია ფსიქოლოგიურად ხალხის ერთობლივი გამოსვლა მოღალატე კაცია დადიანის დის მარიამ დედოფლის წინააღმდეგ, ხალხი მეფის მხრივ ღონისძიებას მოითხოვს და ნაწილობრივ კიდევაც აღწევს, მეფის განკარგულებით დედოფალს ქეშიკებს მიუყენებენ და შინაურ პატიმრობაში აპყავთ.

ხალხის ცხოვრება ნაკლებადაა პერსონიფიციკრებული რომანში: ნიკოლოზა და დათუნა ნაფიჩვაძეები — მეფის ძიძიშვილები, ოქრუა და მისი რძალი, ჭიტაძეები, და სხვანი, ... მაგრამ მთელი რომან-ეპოპეის მანძილზე თხზულებიდან წარმოისახება მებრძოლი და მწრომელი ხალხის მხატვრული სახე, რომლის თავდადებული შრომა მინდორსა და ბალ-ვენახებში აღადგენს გაპარტახებულ ქვეყანას და ფეხზე დააყენებს. მერე იგივე მწრომელი კაცი იარაღით ხელში იცავს თავის ულამაზეს მიწა-წყალს მომხდური მტრისაგან.

რევან ჯაფარიძემ არამარტო ისტორიული ფაქტები იცის, არამედ ამ ხალხის საქმიანობა, მემკვიდრეობა, მევენახეობა, სად რომელ სოფელში რას მისდევენ, რაგვარ ცხოვრებას ეწევიან, რკულის საწახურს როგორ ასრულებენ, როგორ სახლებში ცხოვრობენ, ეკლესიები, ციხეები და სასახლეთა გალავნები როგორია და რითაა ნაწენი. სახლებში რა გვარი ხაღენი აქვთ, წომის და მწენებლობის რა იარაღებს იყენებენ და სხვა ათასი რამ, რაც ასე დამაჯერებლად გვისურათებს გადასული საუკუნეების ყოფას და წარმოქმნის წარსულის არმატს, რომლის გარეშე ისტორიული რამანი არ არსებობს.

რევან ჯაფარიძე დიდი სიღრმით გვიხატავს ხასიათებს, ხალხს, რომელიც ცხოვრობს ქართულ მიწა-წყალზე და მას არანაკლები ძალით ეხერხება ამ მადლით ცხებული გარემოს ხატვა. დინამიკური სურათების მისეული სტიქია აქაც იჩენს თავს. მას უკეთ ემარჯვება ადიდებული მდინარეების, დელტაგადავლილი, პირდაბანილი მთა-ველის ცოცხლად წარმოსახვა, მწვანედ მოხასხასე მინდვრის, დიდრონი ასწლოვანი ცაცხვებით და ბზებით დაჩრდილული ეზოების სურათები ხშირად წარმოქმნის გაზაფხულზე ზვავებსა და მეწყერების, მთიდან გადმოშვებული, ღრანტეებში ჩაშვებული დაგრეხილი ნაკადულების, ქაფმორეული მაქარივით წყლით მდინარეთა პირთამდე სავსე კალაპოტების, დატბორილი ახლო-მახლო ქალების, ბუჩქნარების და ბალ-ბოსტნების, მთელი გამოღვიძებული გარემოს, სამშობლო ქვეყნის ფერწერულ დინამიურ პანორამას.

სამშობლოს შეგრძნება ნაცნობი პეიზაჟებით არ უნდა განისაზღვრებოდესო — წერდა, ამას წინათ, ეკონომიურ მეცნიერებათა დოქტორი რიბაკოვსკი. მისი აზრით, ადამიანი ადვილად უნდა ძეგლიოს ნაცნობ პეიზაჟს. ის გარემო, სადაც ადამიანი აღიზარდა, სამშობლოს გრძნობის აუცილებელი პირობა რომ არის, განა ამას მტკიცება სჭირდება? გარდა ამისა, აქ საქმე მხოლოდ პეიზაჟში როდია. ამ გეოგრაფიულ გარემოში დულდა ეროვნული ცხოვრება, ყალიბდებოდა ეროვნული ხასიათი. ამ მიწაში მადნეულის სიმდიდრე როდია მხოლოდ, აქ ვახტანგ გორგასალის, დავით აღმაშენებლის, გიორგი ბრწყინვალის, ერეკლე მეორის, სოლომონ მეფის საფლავებია, მილიონი და მილიონი ქართველი გლეხის ძვალშესალაგია.

აქ ჩვენი ფესვებია.

ნუთუ მტკიცება უნდა, „რომ უფესვებოდ ყველაფერი ლპე-
ბა!“ (ე. ვეტუშენკო, „კენკროვანი ადგილები“, „მოსკოვი“, 1981,
№№ 10—11). და თუ დღეს ჩვენ ამ ფესვების მხატვრულ სახეს
ვქმნით, თუ მათ ვიკვლევთ, ამას გარკვეული ესთეტიკური და იდე-
ოლოგიური მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, მწერლის
დამოკიდებულება ისტორიისადმი „მძიმე ჯვარში“ კრიტიკულია.
„დრო რომ გადის, გონების თვალთ ვკვრეტთ წარსულს და ბევრი
რამე ისე აღარ გვეჩვენება, როგორც ჩვენ გვინდოდა რომ ყოფი-
ლიყო“.

ჩვენი სამშობლო ძლიერ მძიმე ხვედრის ქვეყანა იყო. მაგარამ
ყოველივეს ამას სხვას ნუ გადავაბრალებთ, ბრალი ჩვენც მიგვი-
ძღვის, „ბრალი ყველას მიგვიძღვის, შენც, მეც, იმასაც, მივეცი
თავი სიგლახეს და სხვას რაღა დავაბრალეთ“.

შეიძლება ვიკითხოთ, რატომ არის საჭირო კრიტიკული თვალი
წარსულის სახილველად?

ჩვენ ხომ იქ ველარაფერს ვერ შევცვლით!

მე მგონია, აქ არის წარსულის თანამედროვეობასთან კონტაქ-
ტის კიდევ ერთი საიდუმლოების გასაღები.

ცნობილი მწერლის, ისტორიული რომანების ავტორის, იური
დავიდოვის აზრით, რომელიც მან ჟურნალ „ვოპროსი ლიტერატუ-
რის“ ფურცლებზე გამოთქვა, „ნამდვილი ისტორიული პიროვნება
ყოველთვის უკეთ ეწინააღმდეგება შაბლონს, იგი არ გვაძლევს სა-
შუალებას, რომ ჩვეულ ლიტერატურულ ან ისტორიულ სქემაში
ჩავჭედოთ. — „ყოველ ლიტერატურაში, — განაგრძობს ი. დავიდო-
ვი, — კერძოდ ისტორიულ პროზაში, აუცილებელი ელემენტია
ბრძოლა არყოფნასთან, სიკვდილთან. ისტორიული პიროვნება რომ
გამომყავს მოქმედ პირად, მე თითქოს ნიშნს ვუგებ სიკვდილს, გარ-
დასული გმირის გაცოცხლებით“. ესეც ალბათ ფორმალდევანდ-
ლობის კავშირისა ისტორიასთან.

სოლომონ მეფე, შეიძლება ითქვას, არ იყო მკვდარი ჩვენი ის-
ტორიისათვის, „მძიმე ჯვარით“ კი მაღალი, ცოცხალი ძეგლი აუგო
მას მწერალმა.

თუმცე „მძიმე ჯვარი“. კვლავაც უნდა ვთქვათ, არ არის წიგნი
სოლომონ მეფის ცხოვრებაზე. რომანი-ეპოპეა ძიებაა დიდი და

მწვავე ეროვნული კითხვისა: „აქამდე რა სასწაულით მოვედით ღმერთო, როგორ არ გამოვიღიეთ!“.



საქართველოს ისტორიის ამავე პერიოდს ასახავს ალექსანდრე კალანდაძის „ნეიშნის ფიცი“.

შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ მეთვრამეტე საუკუნეს დიდი ყურადღებით ეპყრობა ქართული ისტორიული რომანისტიკა. ამ საუკუნეს მიეძღვნა აკაკი ბელიაშვილის „ბესიკის თავგადასავალი“ და „ოქროს ჩარდახი“, რ. ჯაფარიძის „მძიმე ჭვარი“, — რომანი ოთხ წიგნად, რომელიც ეს-ეს არის განვიხილეთ, და ბოლოს, „ნეიშნის“ ფიცი“ (XVI საუკუნეს — ლევან გოთუას „გმირთა ვარამი“).

მეთვრამეტე საუკუნის ბოლოს დოკუმენტურად გაფორმდა და დაკანონდა XVI—XVII—XVIII საუკუნეებში ჩასახული და მომწიფებული ეროვნული პოლიტიკის ორიენტაცია, რომელმაც არსებითი მნიშვნელობა იქონია ეროვნული ცხოვრების მომავლისათვის მომდევნო საუკუნეებში. „ნეიშნის ფიცის“ პერსონაჟების ზნეობრივი არსი მჭიდროდაა დაკავშირებული სწორედ ეროვნულ პრობლემებთან. რომანისტიკის ერთ-ერთი უპირველესი პრობლემა, ადამიანის პირადი ბედის, მისი ბედნიერება-უბედურების საკითხი აუგადასასკეულია ეროვნული ცხოვრების მდინარეზასთან.

XVI საუკუნიდან მოყოლებული საქართველოს საგარეო-პოლიტიკურ ორიენტაციას განსაზღვრავდა აღმოსავლურ-მაჰმადიანური დესპოტიზმისა და ჩამორჩენილობისაგან განთავისუფლების მისწრაფება. ქართველი პოლიტიკოსები ევროპასთან კავშირით იმედოვნებდნენ ქვეყნის დაწინაურებას, გაერთიანებასა და მიტაცებული მიწა-წყლის შემოერთებას.

ამ მიმართებით მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისიდან ხდება დიპლომატიური კავშირის დამყარების შესაძლებლობის ზონდირება საფრანგეთთან, იტალიასთან და ძლიერდება მიდრეკილება რუსეთისაკენ.

აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ მობრუნება, ევროპული ორიენტაცია იმთავითვე ბევრად უფრო ფართო შინაარსს ატარებდა, ვიდრე ერის ფიზიკური არსებობის შენარჩუნება. პოლიტიკუ-

რო ორიენტაცია თავისთავად გულისხმობდა სიღრმისეულ მიჯნუ-
ნებს, კულტურულ ორიენტაციას. ქრისტიანობის მოწამეობრივ და-
ცვაში აგრეთვე გაცილებით მეტი უნდა დავინახოთ, ვიდრე ამა-
პაპური რელიგიის შენარჩუნება. ქრისტიანული ევროპა ამ დროი-
სათვის კაცობრიობის კულტურის მეწინავეა. მაშინ შეითვისა ძვე-
ლი აღმოსავლეთის, ძველი საბერძნეთის კულტურა, ათვისა და
უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანა ის ახალი აღმოჩენების შუქზე,
რომლებიც ძირფესვიანად ცვლიდნენ ადაძიანის წარმოდგენას სამ-
ყაროზე. ინკვიზიციის სასამართლოებმა ვერ აღმოფხვრა მძიმე-
ლი, პროგრესისაკენ მიმართული სული. გვიანდელი შუასაუკუნეე-
ბის პროგრესი კოპერნიკის, ჯორდანო ბრუნოს, გალილეო გალილე-
ის და სხვათა აღმოჩენების საფუძველზე, მიუხედავად ყველაფრისა,
სწორედ ევროპაში აღმოცენდა და განვითარდა, ხოლო მეთვრამე-
ტე საუკუნეს „განათლების“, „გონების საუკუნეს“ უწოდებენ. რუ-
სეთი კი პეტრე დიდის რეფორმის შემდეგ მტკიცედ დაადგა ევრო-
პული ცივილიზაციის გზას.

ამიტომ კურსი ევროპისაკენ, რუსეთისაკენ შინაგანად შეგრძნო-
ბილი, ღრმად გაახრებული ორიენტაციაც იყო. ეს არის „ნეიშნის
ფიცის“ პრინციპულად ახალი ისტორიული კონცეფცია, რომელიც
მნატერულ ნაწარმოებში ხორციელდება.

აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ შემობრუნების ევროპულ-
რუსული ორიენტაცია მოითხოვდა მტკიცე ხელისუფლებას, ბრძო-
ლასა და მსხვერპლს, თუნდაც იმიტომ, რომ ქვეყანა ვასალურ და-
მოკიდებულებაში იმყოფებოდა.

ცივილიზაციის გზაზე დაწინაურებულ ხალხთა შორის ღირსე-
ული ადგილის მოსაპოვებლად თავდადება მხოლოდ სულით შეურ-
ყველ, დიდი კულტურული ტრადიციების აღორძინებას, პროგ-
რესს მოწყურებულ ხალხს შეეძლო.

თეიმურაზის, ერეკლესა და ანტონის გონივრულმა სახელმწი-
ფოებრივ-კულტურულმა მოღვაწეობამ ხელსაყრელი ნიადაგი მო-
ამზადა ამ მიზნის მისაღწევად.

მსხვერპლი, რომელიც ამ აქტივობას მოჰყვა, ცივილიზაციის.
პროგრესის, ქვეყნის დაწინაურებისათვის იქნა გაღებული.

საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედის მძიმე განსაცდელი შედეგი

იყო და არა მიზეზი იმ აქტიური დიპლომატიისა, რომლის წყალობითაც 1783 წელს ქართლ-კახეთმა შესძლო თანასწორუფლებიან მხარედ გამოსულიყო და გეორგიევსკის ტრაქტატით უზრუნველყო თავის ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი უფლებების აღიარება და გარანტირება.

ერეკლეს სახელმწიფომ თანმიმდევრული ბრძოლით განახორციელა წინამორბედთა მისწრაფება ევროპასთან, რუსეთთან კავშირისაკენ, რომელიც მიზნად ისახავდა ცივილიზაციის გზაზე ქვეყნის დაწინაურებას.

ცხადია, საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს კულტურული ორიენტაციის განხორციელებისათვის აუცილებელი ყოფილიყო იმ პოლიტიკური აქციების გატარება, რაც გეორგიევსკის ტრაქტატით იგულისხმებოდა. „ნეიშნის ფიცის“ ყველა გმირმა, ყველა პერსონაჟმა იცის ქვეყნის სრული დამოუკიდებლობის ფასი, მაგრამ ქვეყნის როგორც საშინაო, ისე საგარეო მდგომარეობა მოუხედავად ერეკლე მეორის პირადი გმირობისა და გამუდმებულ ცდისა, კრიტიკული რჩებოდა.

გარსშემოხვეული მტრული სახელსწიფოების, სახანოებისა და სამთავროების გამუდმებული თავდასხმები, ხშირად კოალიციური შემოსევები უძნელეს პრობლემებს წარმოქმნიდა საქართველოს სამეფოების და სამთავროების წინაშე, მაგრამ უმთავრესი მიზეზი ქვეყნის ძნელბედობისა, „ნეიშნის ფიცის“ მიხედვით შინაგანი უთანხმოებანი, ლეგიტიმისტური ინტრიგები და შინაომები იყო, ერთმანეთის გაუტანლობა, რასაც „ყვითელი ურჩხული“ შეარქვა მწერალმა. აქ აღ. კალანდაძე, ობიექტურად, იზიარებს სხვა ჩვენი მწერლების — გრ. აბაშიძის, ლ. გოთუას, რ. ჯაფარიძის პოზიციას საქართველოს ისტორიის გარკვეული პერიოდების ინტერპრეტაციაში.

„ნეიშნის ფიცში“ თავიდანვე მკვეთრად გამოისახა ერთიანობის, ერთპირობის პრობლემა. პირველივე რეპლიკები, რომლითაც იწყება რომანი, ააშკარავებს სხვადასხვა თვალსაზრისს, ერთი ფაქტის სხვადასხვა პოზიციიდან შეფასებას, სხვადასხვა ბანაკის თვალსაზრისს, ერთმანეთში არეულ მოლოცვის შეძახილებს, ჩუმ წყევლა-კრულვას, საზეიმო ყიჟინას და გლოვის ზარს. ასე ხვდებოდა

თბილისი მეორედ გამაჰმადიანებულ, მეორედ გამეფებულ იესე მეფეს.

შემდგომში მთელი რომანის მანძილზე ერის სამსახურს, საარაკო გმირობას, შეუდრეკელ ვაჟაკობას, უმწიკვლო გრძნობებს, უანგარო თავდადებას, განუყრელ ძმობას, მეგობრობას და კეთილ მეზობლობას ჩრდილს აყენებს ურთიერთშუღლი, ურთიერთშეუბრუნებლობა, გაცემა, ღალატი, დაბეზღება და ლაჩრობა, განუწყვეტელი შინაომები მეფეებს შორის, ერისთავებს შორის, თავადებს შორის. გარეშე მტერს ხელს უწყობდნენ შინაურები, არა ერთხელ მათი მეგობრებიც გამხდარან შურის, ქიშპობის, ამპარტავენოის აღზევების გორიზი გრძნობის გამო, დაუნდობლობა გამოუჩენიათ.

ამ სიტუაციაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მეფის ცენტრალური ხელისუფლებისათვის ბრძოლას, იმ გონიერი თავდადებული მმართველისა, რომელიც ქვეყნის სამსახურისათვის მზად იქნებოდა სულიერი და ფიზიკური ძალებით. რომანის ერთ-ერთი უმთავრესი გმირი თეიმურაზ იესეს ძე — ერისკაცობაში, ანტონი — ბერობისა და მღვდელ-მთავრობისას, ეროვნული კონსოლიდაციის, ერთმმართველი მეფისათვის, მთლიანი საქართველოსათვის მებრძოლი გმირია. ნეიშნის ველზე ბრძოლის აპოთეოზში წარმომქმული ფიცი მთელი რომანის უვერტიჟურაა, რომელიც მრავალი ვარიაციით გაიშალა ნაწარმოების ვრცელ სარბიელზე.

„— ვიყოთ ძმანი სულიერნი, ვითარცა ვართ ძმანი სისხლითა და ხორციით“.

„ვეციავ საქართველოს ნათელს, მხარში ამოვუდგე, არ შევეუშვა გულში არა ეჭვი, არა ცილი, სიხარბე, არა შური, არა პატივმოყვარეობა! იყოს არა ჩემი, არამედ ჩვენი. ერთობლივ აღვუდგეთ ბოროტმზრახველთა, მოსპობის მოსურნეთა, ურჩთა...“

ერეკლესა და ანტონის ფიცი „ნეიშნის ფიცის“ სამყაროში ის წმიდათაწმინდაა, ის სასინჯი ქვაა, რომლის მიხედვით მოწმდება ყოველი პერსონაჟის: მეფის, დიდებულის, გლეხის, სასულიერო პირის ადამიანური ღირსება, პიროვნება და ეთოსი. სწორედ ამიტომ ერეკლე და ანტონი რომანში მხოლოდ ისტორიული პიროვნებანი როდი არიან, არამედ უაღრესად განზოგადებული, დიდი მნიშვნელობის მქონე მხატვრული სახეები. სწორედ ამ წესით აგრეთვე სხვა ისტორიული პერსონაჟებიც ზოგადმხატვრულ მნიშვნელობას იძენენ.

„ნეიშნის ფიცი“ მთელი რომანის შინაარსიდან კანონზომიერად ამოზრდილი სათაურია, ეს არის რომანის იდეოლოგიური და მათემატიკური ცენტრი. მისი მიხედვით იზომება ყოველი მოქმედი პირის იდეოლოგიური არსი, მის ირგვლივ იმართება მთელი რომანის კომპოზიცია, სიუჟეტი, რომელშიაც მწერალმა შეძლო ჩაეტია ეროვნული ცხოვრების გლობალური სურათები, სადაც მას მხედველობიდან არ გამოორჩენია ქვეყნის ცხოვრების არც ერთი მხარე, სამეფო და საერისთავო, ქალაქი და სოფელი, დიდი ბატალური სცენები და საქორწილო წეს-ჩვეულებანი, წირვა-ლოცვა და ლხინი ხენა-თესვა და ვენახ-ვაზი, ეკლესიები და მეფის სასახლეები, სემინარია და სენაკი, ტანსაცმელი და თავსარქმელი, საბრძოლო და შრომის იარაღები, სწავლა-აღზრდისა და შრომის სურათები; რომანის უზარმაზარი გეოგრაფიული გარემო გადაშლილია ინდოეთიდან და ირანიდან პეტერბურგამდე და ფლორენციის უნიამდე, რომ აღარაფერი ვთქვათ თვით საქართველოს სხვადასხვა ქალაქის, — თბილისის, ქუთაისის, თელავის, გორის შთამბეჭდავ სურათებზე, ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის განუმეორებელი კოლორიტის წვდომაზე და გამონატყაზე, რითაც მწერალი, ადამიანების მალამხატვრულად გამოსახვასთან ერთად, აღწევს ისტორიის ნამდვილი სულის მოტანას მკითხველამდე. ერის ისტორიის, ყოფაცხოვრების დიდი მასშტაბით ცოდნასთან ერთად და მის საფუძველზე „ნეიშნის ფიცი“ ვლინდება მწერლის დაუცხრომელი გამომგონებლობა, ტიპიურ სიტუაციათა ინდივიდუალური შეფერილობით თხზვის ნიჭი, უამრავ პერსონაჟთა დამოუკიდებელი ხასიათის დასამახსოვრებელი მხატვრული სახეების შექმნა.

შთამბეჭდავადაა ასახული ანტონ კათალიკოსის მოღვაწეობა ქართულ ეკლესიაში და მისი ღვაწლი ქართული მეცნიერების, სწავლა-განათლების აღორძინებისა და წინსვლის საქმეში.

„ნეიშნის ფიცი“ — რომანში, რომელიც ასახავს ქართული სამეფოების ცხოვრებაში განუწყვეტელი ომებისა და მძაფრი საშინაო და საგარეო შეტაკების პერიოდს, მიუხედავად დიდი ცდუნებისა, მწერალი ყურადღებას არ აჩერებს მხოლოდ სამხედრო ბატალიებზე, დიპლომატიურ და ლეგიტიმისტურ ინტრიგაზე, არაწედ ყოველმხრივ ცდილობს აჩვენოს ერის კულტურული ცხოვრების გამონათებანი, მეცნიერების, სწავლა-აღზრდის სფეროში. ეს კურსი გრძელდება ალ. კალანდაძის შემდგომ რომანებში სოლომონ

დოდაშვილის („ზარავანდები“, ილია ჭავჭავაძის ცხოვრების („გარდამოხსნა“) შესახებ. „ნეიწნის ფიცვი“ ეს ამოცანა უმთავრესად ანტონ კათალიკოსის სახეს ეკისრება. ანტონ კათალიკოსის პიროვნება, რომელსაც მაღალი შეფასება მისცა ილია ჭავჭავაძემ და მეცხრამეტე საუკუნის მოღვაწეთა დიდმა დასმა, ბოლო დროს არ იყო სათანადოდ დაფასებული. უკანასკნელ დროს ცალკეული დარგის სპეციალისტებმა, წინ წამოსწიეს ღვაწლმოსილი მღვდელმთავრის დამსახურება. ალ. კალანდაძემ გააკეთა ეს მხატვრული ყალბის მეშვეობით, წარმოაჩინა მისი ღვაწლი და ამავე დროს მიანიჭა განზოგადებული მხატვრული სახის მნიშვნელობა. აქვე ზენიშენის სახით გვინდა ვუთხრათ ავტორს, რომ ანტონ კათალიკოსის სახეს ზიანს არ მოუტანდა რომანში უფრო მეტად, მეტი სიმდიდრით და გამომსახველობით რომ ყოფილიყო წარმოდგენილი ვახტანგ მეფის კულტურული მოღვაწეობა. საერთო ამოცანის ქრილში მეთვრამეტე საუკუნეში ქართული კულტურის აღორძინების ასახვისა და გამომხატვის თვალსაზრისით რომანი ალბათ, მოიგებდა კიდევც. ისე არავინ გაიგოს, თითქოს ეს არ იყოს რომანში, მაგრამ მე ვლპარაკობ უფრო მეტ სიმკვეთრეზე, და რელიეფურობაზე.

ანტონის მოღვაწეობის მეტად მნიშვნელოვანი და, შეიძლება ითქვას, უპირველესი სფერო იყო ქართული ეკლესია. სასულიერო ხელისუფლებას ქართულ სახელმწიფოებრიობაში ყოველთვის მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა. ტრადიციულად ეკლესიისა და საერო ხელისუფლების დაპირისპირება ქართულ ლიტერატურაში უძველესი ძეგლებიდან, კერძოდ, გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან“ მოდის და ამას, ალბათ, თავისი საფუძველი ჰქონდა. ამიტომ იყო, რომ ბრძენმა პოლიტიკოსმა და სახელმწიფოს მეთაურმა დავით აღმაშენებელმა საეკლესიო კრების გადაწყვეტილებით ეკლესია საერო ხელისუფლებას დაუქვემდებარა. მაგრამ ეკლესიისა და მეფის დაპირისპირებისას ხშირად ივიწყებენ, რომ საეკლესიო მამები — პატრიარქები, კათალიკოსები და მიტროპოლიტები იგივე ფეოდალური კლასებიდან გამოსული პირები იყვნენ და მათ საერთო ინტერესები ჰქონდათ, ერთ საქმეს ემსახურებოდნენ. ეს პრინციპულად სწორი დებულება, ცხადია, არ იძლევა იმის გარანტიას, რომ საერო ხელისუფლება და ეკლესია ყოველთვის ერთი კურსით წასულიყო. კონფლიქტი არა თუ კლასის შიგნით, ოჯახს შიგნითაც იფეთქებდა ხოლმე ხშირად. ამიტომაც დიდი მნი-

შენელობა ენიჭება ერეკლე მეფისა და ანტონ კათალიკოსის შეთანხმებულ მოქმედებას რთულ საგარეო და საშინაო პირობებში საქართველოს სახელმწიფოს მტრებისაგან დაცვის და პროგრესის განხორციელების თვალსაზრისით.

აქ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კათალიკოსის ზნეობრივი პასუხისმგებლობის საკითხი. ყოველ ცოტა თუ ბევრად მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებას მეფისა, „ნეინის ფიცის“ მიხედვით, ხელს აწერს, შეიძლება ითქვას, ედასტურებს კათალიკოსი და იგი ისევე პასუხისმგებელია ყოველივე გადაწყვეტილებისა და აღსრულებისა, როგორც მეფე. ხოლო მეფეს, თუნდაც ისეთ მეფეს, როგორც ერეკლე მეორე იყო, როდი უხდებოდა პირდაპირი და აღმართალი გზით სიარული.

„ნეინის ფიცის“ ავტორი არასოდეს არ გვიჩვენებს ადამიანებს და მოვლენებს ერთი განზომილებით, ერთ სიბრტყეში. მისი პრინციპია ყველა რაკურსით, ყველას თვალსაზრისით, ყველა მიმართულებით გაიზაროს და წარმოსახოს სახე — იქნება ეს გმირი, პერსონაჟი, თუ მოვლენა. მისი თვალთახედვა სივრცისმიერია, სიღრმისეულია, რათა შეეძლოს ყველა პუნქტის ხილვა. გმირს, პერსონაჟს თითქოს აბრუნებს მკითხველის თვალწინ, რათა მრავალი წახნაგით დაანახოს ის. მთელი რომანი გამართულია ამ პრინციპით. მაგალითების მოყვანა შორს წაგვიყვანდა, მაგრამ იმის დასასაბუთებლად, რომ „ნეინის ფიცის“, ავტორი არ აიღვალეებს გმირებს, არ ამარაგებს მათ მზამზარეული გადაწყვეტილებებით სტერეოტიპული ფორმულებით, ლამაზი ყესტებით, მოგვიხდება მოკლედ ერთ ეპიზოდზე შეჩერება. ეს არის ერეკლეს ღონისძიებები გივი ამილახვარის ასპარეზიდან გასვლის შემდეგ. დიმიტრი და მისი ვაჟი ამ შემთხვევაში უდანაშაულონი არიან, მაგრამ ერეკლეს არ შეუძლია სასახლეში ჰყავდეს პოტენციური მტერი. და მეფის აშკარად უმართებულო ღონისძიებას დასტური უნდა მისცეს ანტონმა. ცხადია, აქ მთელი სიძლიერით თავს იჩენს ზნეობრივი პასუხისმგებლობის, ზნეობრივი არჩევანის პრობლემა (გვ. 439, 461, 471 და სხვ... მკაცრი სინამდვილის გარემო განაპირობებს ადამიანის ცხოვრებას, ნების დეტერმინიზმი აქ ძალაშია, მაგრამ იგი არ შეიძლება იყოს აბსოლუტური. ცხოვრების წინააღმდეგობათა გაუვალი უღრანი კიდევ უფრო მეტი სიმკვეთრით ავლენს ადამიანის პიროვნებას, თითოეული პერსონაჟის ზნეობრივ ღირებულებას. ზოგ-

ჯერ მას თავისთვის წინააღმდეგაც უხდება მოქმედება. მაგრამ ის მოქმედებს არა საკუთარი ტყავის გადარჩენის სურვილით, არამედ უზენაესი იდეალის განხორციელების მიზნით. ეს ზნეობრივი კომპრომისი არ არის. ეს წუთისოფლის წყევლა-კრულვიანი კითხვაა, რომელსაც ხშირად წამოუყენებდა ხოლმე ის ნეტარ ანტონს. და ისიც პასუხობს ამ კითხვებს როგორც ადამიანი. იგი არც ღმერთია და არც წმინდანი. აბსოლუტური მასში მხოლოდ ის არის, რომ იგი ადამიანია და ეს წუთისოფელი არასდროს არ აძლევს მას საშუალებებს კერძო, პირადი, ადამიანების საზოგადოებისაგან გამოყოფილი განსვენება და სასუფეველი ეძიოს, ადამიანების, მშობლიური ხალხის სამშობლოსაგან განთავისუფლებული და გამოყოფილი ჭეშმარიტება ეძიოს. თავისი ხალხის, თავისი ერის, სამშობლოს ცხოვრება არაა ჭეშმარიტება, სინდისი და პატიოსნება და ამისათვის უნდა მერამდენედ ბერის სენაკიდან მოუბრუნდეს ცხოვრებას, ჩაებას მის ფერხულში და ჩაერთოს მის ორომტრიალში, მის სამსახურად. და სიცოცხლის მიწურულს მხოლოდ ერთი კითხვა აწუხებს, ერთი ფიქრი: მისი ღვაწლი, მისი ლექსები, მისი „სპეკალი“, „მზამეტყველება“, „გრამატიკა“, „ფიზიკა“, „რიტორიკა“, „ახალი ფილოსოფიის საფუძვლები“, „წყობილსიტყვაობა“, „მარტირიკა“ და სხვანი და სხვანი... „ივარგებს? სასარგებლოა? მშობელ ერს ერთ მცირე საფეხურად მაინც გამოადგება თავისი გრძელი და ძნელი ცხოვრების გზაზე“.

აი, ასეთია ის, ანტონ კათალიკოსი, როგორც გვეხატება „ნეიშნის ფიცში“ და ასე მგონია, მისი ცხოვრების ელექტრორიტმი გადასულა მთელ რომანში, აუყოლებია ყველა და ყველაფერი აქ გამოსახული. და მათი გაგებაც, მათი ახსნა შეიძლება მხოლოდ ამ ზნეობრივი საზომებით. ერის, ბერის, მეფის, ერისთავის, თავადის, დგლებს. რომანი იძლევა მთელი ეროვნული ცხოვრების სურათს. ვაჟკაცური ბუნებით, პირდაპირობით და ზნეობრივი სიწმინდით გამოირჩევიან გლეხობის წარმომადგენელი — ძალლიკა ცხრაპერანგიშვილი, ნინია პაპუაშვილი და სხვები. მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ მათში იყოს პერსონიფიცირებული ხალხის ცხოვრება, ქართველი ხალხის ცხოვრებას რომანი გვიხატავს მთლიანობაში, ყოველი სფეროს, ყოველი ნაკადის, ყველა პერსონის, ანტიპიური სახის ერთიანობაში, მისი ავ-კარგით, იქნება ის ძალლი-

კა და ნინია, ერეკლე და ანტონი, ლეონი თუ გიორგი ან ლეკების ბაირახებთან მებრძოლი საომარი იარაღით აღჭურვილი ამხედრებული ქართველი მანდილოსნები. მათ დასახატავად იყენებს დოკუმენტებს, გამონაგონს, ისტორიას და მხატვრულ განზოგადობას და ქმნის სტილისტურ ერთიანობას ერთი იდეოლოგიური და მხატვრული ცენტრით, ერთი უნივერსალური საზომით, რომელიც დახლართული და მძიმე ცხოვრების მდინარებაში გამოაჩენს „იქ ჩამარხულ მარგალიტსაც და ლექსსაც და ლაფსაც“. გვიჩვენებს, თუ რა უნდა უკუვაგდოთ აქედან და რა უნდა მივიღოთ როგორც თავანკარა ტრადიცია.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რომანის ხასიათების ფსიქოლოგიური სიღრმე. „ნეიზის ფიცი“ კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მხატვრულ სახეთა ფსიქოლოგიური სიღრმისათვის ცხოვრების სინამდვილიდან, მისი პრობლემატიკიდან განთავისუფლება კი არ არის საჭირო, არამედ ადამიანის სულისა და ისტორიული მოვლენების, სოციალური განვითარების ურთიერთდაკავშირებული ანალიზი, სწორედ ის იძლევა არა გამოგონილი, სტილიზებული არამედ ნამდვილი ფსიქოლოგიური სიღრმის გარანტიას. ალ. კალანდაძე სწორედ ისტორიზმის პრინციპის თანმიმდევრული გატარებით ქმნის თავის რომანში ფსიქოლოგიურ სიღრმეებს (გივი ამილახვრისა და თეიმურაზის შეხვედრები, გივი ამილახვრისა და ქსნის ერისთავების შესხვედრები ირანის გზაზე, შესხვედრები ირანში (გვ. 49, 139, 258 და სხვ.), საერთოდ კი ანტონის და ბევრი სხვა ხასიათი) და ცხოვრების სურათებს, ამ მდიდარი და რთული ცხოვრებისეული სურათების შექმნისათვის ის იყენებს მრავალწახნაგოვან, მრავალშენაკადიან ენას, რომელსაც ერთ სტილისტურ მთლიანობად აქცევს. ამაში მას, ჩემის აზრით, დიდად შევლის იესე ოსეს ძის „ანდერძი“, რომელიც ძალიან ახლოა დღევანდელ ქართულთან. ენის არქაიზაციას მიმართავს ზომიერად. კოლორიტიცა და ისტორიული სურნელის შესაქმნელად. სტილიზაცია იშვიათად შემოეპარება ვრცელი რომანის მანძილზე, იშვიათად, მაგრამ მაინც თავს იჩენს ისტორიკოსის ენა.

„თამაზ ხანმა გადაჭრით უარჰყო ვახტანგისა და იესეს შთამომავალთა პრეტენზიები“ (134); „მხარეთა შორის დავა გამოიწვია ფინანსიურმა საკითხმა“ (155). რამდენიმე ასეთი მაგალითის მო-

ტანა კვლავ შეიძლება, მაგრამ ამითაც, ცხადია, ჩვენი ზენიშენის არსი.

ვრცელი რომანის მანძილზე ერთნაირი ინტენსიურობით, ერთნაირი სულიერი დაძაბვით თხზვა-შემოქმედება, ალბათ, წარმოუდგენელიც კია. მაგრამ ასეთი სტილისტური ხინჯი, სწორედ იმიტომ, რომ იგი რომანის მთელ მხატვრულ ქსოვილს არ შეესაბამება, არასასიამოვნოდ იჩენს თავს.

დაუტყდაყოფილებლობის გრძნობას იწვევს ის გარემოება, რომ რომანში საკმარისად არ არის ნათელყოფილი ანტონის ნამდვილი დამოკიდებულება „ვეფხვისტყაოსნის“ დაწვის ლეგენდასთან. აქვს ამ ლეგენდას რაიმე საფუძველი, თუ მთლიანად მტრების მოპოვრითაა. საქმეს ვერ შევლის ერეკლეს ერთი რეპლიკა. ერეკლეს, ლეგენდის მიხედვით, თავად ედებოდა ბრალი, რომ მან კათალიკოსს „ვეფხვისტყაოსნის“ დაწვის დასტური მისცა.

მე თუ არ მეშლება, კობტა ბელადის (მალაჩინის) გამოჩენა ასპინძის ომში ისტორიული ფაქტების გადანაცვლებისადმი თავისუფალი მოპყრობის მაგალითია. ამის უფლება, ცხადია, აქვს მწერალს, მაგრამ კობტა ბელადთან ერეკლეს ბრძოლა იმდენად ცნობილი ისტორიული ფაქტია, რომ მისი ადგილის მონაცვლეობა, ჩემის აზრით, არ უწყობს ხელს მხატვრულ სიმართლეს, ისტორიზმს.

მწერალი, ალბათ, გაიზიარებს აკად. აღ. ბარამიძის ზენიშენების უმრავლესობას იმ ისტორიული ხასიათის ლაფსუსების შესახებ, რომლებიც ავტორს შეეპარა რომანში.

აკადემიკოსის ზენიშენა შეეხო აგრეთვე გოლასა და თაფლოს ხაზს „ნეიშნის ფიცში“, აღ. ბარამიძის აზრით: ისტორიის თვალსაზრისით იგი დავას არ იწვევს. „ჩვენი ტრაგიკული წარსულის ისტორიამ იცის მაგალითები, რომ დამპყრობელთა ველური ძალმომრეობის შედეგად ქვეყნის რომელიმე განაპირა კუთხე გადაშენებულა: გადარჩეულებულა, გაათათრებულა, გაღეკებულა და ეროვნული სახე დაუკარგავს“ („კრიტიკა“, 1977, № 4, გვ. 134—135).

მიუხედავად ამისა, აღ. ბარამიძე ფიქრობს, რომ გოლასა და თაფლოს ხაზი, საერთოდ, ხიზნების ამბავი „დისონანსს ქმნის“ „ნეიშნის ფიცის“ იდეურ-მხატვრულ სინამდვილეში. ყოველ შემთხვევაში, არც ამბავია ტიპიური და არც მისი პერსონაჟები არაა ტიპიური“ (იქვე, გვ. 136). უპირველესად აქ ტიპიურობის ცნების შესახებ უნდა ვთქვათ. ამ ბოლო ხანს „ტიპიურობას“ საერ-

თოდ არავინ ახსენებს და ეს ძალიან ცუდია. ამ ცნებას, ცხადია, მისი რეალური შინაარსის დაბრუნებით, მე ასე მჯერა, უნდა მიუბრუნდეს ჩვენი კრიტიკა, თუ მას საერთოდ რეალისტურ ლიტერატურაზე, რეალიზმზე სურს საუბარი.

მაგრამ აქ დაკვირვებას მოითხოვს ერთი გარემოება. მხატვრული ნაწარმოებისათვის ტიპიურ სიმართლესაც კი არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. სიმართლე თავისთავად არ არის მხატვრული ნაწარმოებისათვის საკმაო მიზანი. როგორც გრ. აბაშიძე წერს თავისი ტეტრალოგიის მესამე წიგნის „ცოტნეს“ წინასიტყვაობაში, მის წიგნს იმის პრეტენზია არა აქვს, შეავსოს ქამთააღმწერლის მიერ კონსპექტულად გადმოცემული ცოტნეს თავგადასავლის ყველა ხარვეზი, სრულად აღადგინოს და აჩვენოს, „თუ როგორ მოხდა სინამდვილეში ყველაფერი“ („ცოტნე“, 1975, გვ. 4).

„თუ როგორ მოხდა სინამდვილეში ყველაფერი“ — ეს დოკუმენტურად რომ დაასაბუთოს მწერალმა, არ იქნებოდა მისთვის საკმაო. თავისთავადი ისტორიული ფაქტი, ან თუნდაც ისტორიის ძართალი, ტიპიურად განზოგადებული სახეები, სიტუაციები, ან თუნდაც ცხოვრების სისრულით და სისავსით გადმოცემა არ შეიძლება იყოს თვითმიზანი. ისტორიულ რომანში, ისე როგორც ყოველ რომანში, ყოველი მოვლენა თუ სიტუაცია, ყოველი მხატვრული სახე გატარებული უნდა იყოს ეროვნულ ცხოვრებაში ამოზრდილ ზნეობრივ კანონთა პრიზმაში, მწერლის ზნეობრივი ამოცანის პრიზმაში. ისტორიული რომანის ავტორი ბეწვის ხიდზე მოსიარულესა ჰგავს, რომელსაც ბალანსი არ უნდა შეეშალოს არც ერთი წამით. ვერავითარი ტიპიურობა და ისტორიული ჭეშმარიტება ვერ გაამართლებს „ნეიშნის ფიცის“ გოლასა და თაფლოს, ხიზნების სიუჟეტურ ხაზს, ის რომ გადმოცემული იყოს როგორც ლიტინი, ბანალური სიმართლე და რომანის იდეურ-მხატვრული კონცეფციის, ზნეობრივი ამოცანის მიხედვით თავის ადგილას არ იჯდეს“.

ამიტომ დაფიქრების საგანია უთუოდ, მართლა დისონანსი შეაქვს ამ ხაზს რომანის იდეურ-მხატვრულ კონცეფციაში?

გადაჭრით და გარკვევით უნდა ვუპასუხოთ, არა, არ შეაქვს დისონანსი, პირიქით, მთავარი თემის ვარიაციაა, მისი შევსება და განმტკიცება.

თავიდანვე აღვნიშნეთ, ეროვნული ამოცანებისათვის ძაღების გაერთიანება, სამშობლოს თავისუფლებისათვის ერთიანი ბრძოლა

არის მიზანი და ამოცანა იმ გმირებისა, რომლებიც პირდაპირ გამოხატავენ რომანის იდეალს, მხოლოდ ასეთ ბრძოლას, ასეთ ცხოვრებას მოაქვს მორალური კმაყოფილება, ბედნიერების შეგრძნობა პიროვნებაში. მაგრამ იდეალი ნაწარმოების ყველა პერსონაჟში ერთნაირად როდი გამოიხატება, ან ყველა პერსონაჟის დამოკიდებულება ამ იდეალისადმი ერთნაირი როდია. ერეკლეს არასდროს არ შეაქვს ეჭვი თავის მიზნებში, იგი ყოველთვის მიისწრაფვის იყოს მეფე, ერის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის მეთაური რადგან დარწმუნებულია, მასზე ერთგულად, თავდადებულად, მართებულად ვერავინ გაუძღვება ამ საქმეს. „განმსაჩეთ როგორც ერთი თქვენთაგანი, თუ ვინმე გეგულებათ ჩემზე ერთგული, თუ არა, რას მემართლებით?“ მას ვერ ჯაბნის ცხოვრების სიმძიმე, თავისი ქვეყნის ტრაგიკული ბედი, პირიქით, ძალების მოზღვაებას გრძნობს, ყოველთვის ბრძოლის შუაგულისაყენ მიისწრაფვის.

თავიდან სხვაგვარად უყურებს სინამდვილეს ანტონი. მან მრავალგზის სცადა განკერძოება, ამა სოფლის ამაოებათაგან გადაშალვა, სენაქში შეხიზვნა და იქ მყუდროების მოპოება. მაგრამ საწუთრო, ცხოვრება, ადამიანები არ ანებებენ განდგომას, ცხოვრებისაკენ ეწვეიან და თავის სამსახურში აყენებენ. დიდი ყოყმანის, თავისთავთან კამათის, უკანდახევის შემდეგ, საბოლოოდ პოულობს თავის გზას ერის სამსახურში და ამ ქვეყნიდან მიმავალი მხოლოდ იმაზე ფიქრობს, რა დაუტოვა თავის ხალხს, თავის ერს.

გოლა და თაფლო (მათ სხვა ხიზნებიც აიყოლიეს) ეგოისტურ გზას დაადგნენ. თავისიანებს, საზოგადოებას გამოეყვნენ, ერის სამსახურს გაექცნენ და თავიანთი თავიც დაჰკარგეს. ინდივიდუალური ზმის გზა ინდივიდის დაღუპვისაკენ მიდის, ეროვნული საქმის ლატისაკენ მიდის. და ეროვნული, კოლექტიური იდეალებისაგან დაშორებით არ შეიძლება მოიპოვო პირადი ბედნიერება. „ფიზიკური სილაჩრე კიდევ მოსათმენი იქნებოდა, შენიშნავს ალ. ბარამიძე, მაგრამ გოლას ფიზიკური სილაჩრე ხომ ზნეობრივი ლაჩრობის შედეგია, ზნეობრივი ლაჩრობისა, რომელიც ზიზღს იწვევს სრულიად სამართლიანად.

„სწორედ ასეთივე ზიზღი გამოიწვიეს მათ ლეონ ბატონიშვილისა და მისი მხლებლების გულში“ — შენიშნავს ალ. ბარამიძე, — „რაზმელებმა მოითათბირეს და გადაწყვიტეს, ცეცხლით ამოეწვათ არაკაცთა უწმინდური ბუნაგი“. „საქართველოში ყოფილა და არის

დანგრეული, აოხრებული, დამწვარი სოფელი, მაგრამ შებილწული და შერცხვენილი არასოდეს“. — ამ სიტყვებით ჰკრავს ავტორი შემზარავ ამბავს, „ავტორისეული უღმობელი განაჩენი სამართლიანია და მხატვრულად დამაჯერებელი“. — დაასკვნის ალ. ა-რამიძე და ჩვენ მას სავსებით ვეთანხმებით. თუ მწერალი ზიზღს იწვევს მკითხველში გოლასა და თაფლოსადმი, ხიზნებისადმი, მისი ამოცანა შესრულებულია. მაგრამ, მე მგონია, აქ არ შეიძლება შეეჩერდეთ. როგორც სამშობლოს, ისე თაფლოს მოვლა უნდა, პატრონობა უნდა — აი ის სათქმელი, რაც სურს მწერალს მიიტანოს მკითხველამდე, ჩააგონოს მას.

ივანე ჯავახიშვილი ჯერ კიდევ 1904 წელს ამბობდა: „საჭიროა ხალხმა იცოდეს თავისი წარსული საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორია, მაგრამ მან უნდა იცოდეს, რასაკვირველია, უტყუარი, ქეწმარტი ისტორია და არა გაზვიადებული, ყალბი“. „გაზვიადებული, ადვოკატური ისტორიის საჭიროებას მხოლოდ ის უნდა გრძნობდეს, ვინც წარსულში ეძებს ხსნას. ან ვისაც წარსულის შესწავლით სურს თავისი შელახული ეროვნული გრძნობა დააკმაყოფილოს, ხოლო ამგვარი საფუძველი აზრადაც არ უნდა მოუვიდეს იმ ერის წარმომადგენელს, რომელიც სიცოცხლესა და მოქმედებაზე ჰფიქრობს“.

სამშობლოს, ერის მოვლა რომელიმე ერთი თაობის ამოცანა არ არის.

„მე ვკვდები, მაგრამ საქართველო ცოცხალია, ამ ქვეყნიდან ყველა გულნაკლული მიდის არა სიკვდილის შიშით, იმედების აუხდენლობით გულნაკლული.“

ჩვენით არა თავდება რა. ყველას თავისი დრო და მოვალეობა აქვს. ყველას შეუძლია იზრუნოს, იღვაწოს, გააუმჯობესოს. ვინძლო ჩვენზე მეტი და უკეთესი იღონონ. ჩვენ ამის მეტი ვერა ვიღონეთ რა“ (ანტონი).

ძალლიკა: „გასწი, ჭანკავ!... შენც გაიარე გზა ამ ძნელსა და ტკბილს წუთისოფელში!“.

აი ის ხმები რომანიდან, რომელიც უწუალო კონტაქტს ამყარებს თანამედროვეობასთან, დღევანდელ საქართველოსთან.

და ბოლოს, გვინდა აღვნიშნოთ ალ. კალანდაძის ისტორიული რომანების ორი დამახასიათებელი თვისება. ამ თხზულებების ცენტრში ყოველთვის დგას კულტურულ-ისტორიული მოღვაწე, მწერალი.

ფრანგული ისტორიული რომანის განხილვისას ფრანგი კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ მწერლები ხშირად ირჩევენ თემებს თავიანთ ფილოლოგიურ განათლებაზე დაყრდნობით, მათ იტაცებს ლიტერატურული და საერთოდ ინტელექტუალური ცხოვრების საკვანძო პრობლემები, ასე გახდნენ ისტორიული რომანის გმირებად რონსარი და დ'ობინიე და სხვა მრავალი. ასეთი ლიტერატურის მთელი ნაკადია შექმნილი. ამგვარი მწერლობა, ცხადია, არ წარმოადგენს რაიმე ახალ მიმართულებას, არ შეიძლება აქ არ მოგვაგონდეს ი. ტინიანოვის „კუხლია“, „ვაზირ მუხტარის სიკვდილი“, უფრო ახლო, ქართულში ლევან ასათიანის „აკაკი წერეთლის ცხოვრება“ და ვ. ჭელიძის „ივანე მაჩაბელი“.

ოლონდ, მათგან განსხვავებით, ალ. კალანდაძის ნაწარმოებები არ არის ბიოგრაფიული რომანები, გამოჩენილი მწერლის ან კულტურის მოღვაწის სახე ყოველთვის დგას ეროვნული ცხოვრების ცენტრში და მის კერძო ცხოვრებასთან ერთად ეროვნული ცხოვრების გაშლილი პანორამა აისახება.

მეორე, რაც აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, ეს ისტორიული დოკუმენტის პირდაპირი გამოყენებაა მხატვრულ ტექსტში. მხედველობაში მაქვს იესე ოსეს-ძის ანდერძი, რომელიც რომანში ფსევდონიმს მიეკუთვნება. აქ განსხვავება იმაშია, რომ „ანდერძის“ ფსევდონიმი შიო სიღამონიძე მოქმედ პირადაა გამოყვანილი და რომანში მას გარკვეული მხატვრული ფუნქცია აკისრია.

ისტორიულ მასალაზე კვლევითი მუშაობით მოპოვებული ცოდნის, ან არსებული დოკუმენტების მხატვრულ ნაწარმოებში ინტეგრაციის მეთოდით „ნეიშნის ფიცს“ ეხმაურება ოთარ კუპრაძის „სირიაჩონის ტყის სიზმარი“. ორივე რომანში ვხვდებით დოკუმენტის პირდაპირ ჩართვას მხატვრულ ტექსტში. „სირიაჩონის ტყის სიზმარში“ პირდაპირაა ჩართული ვ. ი. ლენინის სიტყვები, განსაკუთრებით კავკასიის და საქართველოს რევოლუციური მოძრაობასთან დაკავშირებით. ასევეა, აგრეთვე, გამოყენებული

საქართველოს კომკავშირული არქივის დოკუმენტები. ამ ხერხით მწერლები გააცოცხლებენ როგორც ისტორიას, ისე ახლო რევოლუციურ წარსულს.

„სირიაჩქონის ტყის სიზმარი“. „თეზავალი დადგაო“.

როცა თავის წინასწარ მოსამზადებელ მუშაობას ეხება „XVIII საუკუნის ქართულ ქრონიკებზე“ ანუ თავის ტრიოლოგიაზე, გრიგოლ აბაშიძე წერს: „განვიხილავდი რა დიდძალ ფაქტობრივ მასალას ისტორიული მეცნიერების დღევანდელ დონეზე, მხატვრის ოვალით ვკითხულობდი ჩვენი ერის ცხოვრების უაღრესად ტრაგიკულ სურათს და ვცდილობდი ღრმად ჩამეხედა იმ მოვლენებში, რომლებიც განაპირობეს და წარმოქმნეს რთულმა სოციალურმა და პოლიტიკურმა ურთიერთობებმა“.

ციტირებულ ტექსტში ნათქვამია წინასწარ სამუშაოებზე, სანამ რომანისტი უშუალოდ მხატვრული ნაწარმოების შექმნას შეუდგებოდეს, მაგრამ აქ უკვე მოცემულია ისტორიული რომანის გარკვეული გაგება, გარკვეული თვალსაზრისი. ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ იმ თვალსაზრისს, რომ ისტორიული რომანი ხაპლდვილ ისტორიაზე უნდა პროეცირდებოდეს და გამოხატვა ღა ასახვა აქ არ უნდა ატარებდეს სხვადასხვა შინააოსს. ისტორიულ რომანთა დიკავშირებით განსაკუთრებული ძალი, წამოიჭრება ტიპიურობის პრობლემა, რადგან სხვაგვარად ისტორიზმის განხორციელება ილუზიის სფეროში გადასვლაა. სავსებით, რომანის ყანრის შესახებ, არა ისტორიულის, არამედ სავსებით რომანის შესახებ მ. ბიხტინი ამბობს: „ლიტერატურის ყველა ყანრებიდან პირველად რომანში დრო და ქვეყანა ისტორიული ხდება“, ცხადია, სკესენით სანართლიანია ეს სიტყვები ისტორიული რომანის მიმართაც.

სწორედ ისტორიული რომანის ეს თვალსაზრისი შეგვძლია ნივთყენოთ ჩვენ რომანებს „სირიაჩქონის ტყის სიზმარი“ და „თეზავალი დადგაო“.

„სირიაჩქონის ტყის სიზმარი“ ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ პირველ წლებს ასახავს, ქართველი ხალხის, საქართველოს ბოლშევიკებისა და ახალგაზრდათა კომუნისტური კავშირის წევრების ბრძოლას საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყა-

რებისათვის. იქნებ, საკამათოც იყოს, რაშდენად მართებულია ამგვარი ნაწარმოებების ისტორიული რომანის სახეობისადმი მიკუთვნება. ისინი ხომ დღევანდელი ჩვენი ცხოვრების, საკუთრივ ჩვენი თანამედროვეობის საწყის პერიოდს ასახავენ. ამიტომაც მათ, ალბათ, თემატიკის მიხედვით ერთგვარად მაინც განსხვავებული სახელი დაუმკვიდრდათ — „ისტორიულ-რევოლუციური“. და სწორედ თემის რომანტიკულობაში მინდა ამოვიკითხო „სირიაჩქონის ტყის სიზმრის“ თავისებური სტილი. ამ სტილს ბევრ ნაწილად განსაზღვრავს აგრეთვე ხედვის ის წერტილი, ის თვალსაზრისი, რომელიც ამოიჩინა მწერალმა თავისი რომანისათვის. რომანს ზუსტი აღრესატი ჰყავს. ნაწარმოები წარმოდგენილია ავტორის მცირე როგორც თხრობა დღევანდელი ახალგაზრდობის მისაძაბრით და ეს თხრობა ძირითადად ეხება რევოლუციური ეპოქის ახალგაზრდობის მღელვარე ცხოვრებას.

ავტორს სურს თანამედროვე ახალგაზრდობა ახიაროს რევოლუციის დროის მათივე თანატოლების აჩრებს და ფიქრებს, დაამყაროს მათ შორის ემოციური კონტაქტი.

„წლევანდელ ზაფხულს მე და ჩემი ქალიშვილი თოვლისა აბაშაში ვატარებთ. თოვლისას იქნებ სხვა მხარეს მიუწევდა გული!

მე კი აბაშა მირჩევნია ყველაფერს“.

ცხადია, სრულიად გასაგები მიზეზის გამო. მაგრამ აბაშაში წასვლას კიდევ სხვა მიზეზიც ჰქონდა. აბაშის ბაღში აუცილებლად გაისეირნებს ქალიშვილთან ერთად. ბაღში კი სამი საფლაფია. თითოეულზე სურათი და წარწერაა: „ფედია ფრანგიპკილი (ამ ქვეყნიდან წავიდა 25 წლის), დავით კაჭარავა (23 წლისა) და ბოლოს: ვერა კიზირია (14 წლისა).

„სურათში ვერიკო თოთხმეტი წლისაა, თოთხმეტი წლისაა ახლა ჩემი თოვლისაც“ და აქ არ შეიძლება თოვლისას არ აღეძრას ვერიკო კიზირიას ცხოვრების ამბების გაგების სურვილი.

და ავტორს სურს, თოვლისას მოუთხროს გარდასულ დღეთა მკაცრი, და რომანტიკული ამბავი ლევენდის ფორმით, ზღაპრის სიმსუბუქით. აგრძნობინოს, შეათვისებინოს, მაგრამ გული არ ატკინოს ნორჩს ნორჩების ამბით. აქვე, სტილშივე ჩანს, „სირიაჩქონის ტყის სიზმრის“ ავტორი პოეტი რომ იყო.

ბარემ აქვე მოვიტანთ ახალგაზრდა გმირების სიას ისე, როგორც მწერალს ჩამოუწერია. ეს გახლავთ აბაშაში ჩამოყალიბე-

ბული რევოლუციური ორგანიზაციის „სპარტაკის“ პატარა უკრედო:

1. დავით კაჭარავა — 18 წლისა, 2. ბიქტორ კაჭარავა — 18 წლისა. 3. ლულუნი ტორჩინავა — 17 წლისა, 4. ბართლომე ტყე-ბუჩავა — 16 წლისა. 5. ეფრემ მესხია — 16 წლისა, 6. ტაგუ ჯანელიძე — 15 წლისა, 7. ვერა კიზირია — 14 წლისა, 8. დუტუ ქორქია — 13 წლისა, 9. ქუჩუ ფრანგიშვილი — 11 წლისა.

აქვე უნდა შევნიშნოთ: ის გარემოება, რომ რომანის ადრესატი განსაზღვრულია მწერლის მიერ, სრულებითაც არ ნიშნავს მკითხველთა წრის განსაზღვრას. ჩვენ ბევრი ნაწარმოები ვიცით, რომლებიც მართლაც ბავშვებისათვის იწერებოდა, მაგრამ შემდგომში საყოველთაო აღიარება დაიმსახურეს ყველა ასაკის მკითხველთა შორის. აქ კი მისამართის ეს დაზუსტება, ჩემის აზრით, სწორედ რომანის სტილის თავისებურებათა წინასწარი განსაზღვრისათვის სჭირდებოდა მწერალს.

„სირიაჩქონის ტყის სიზმარში“ მკაცრი სინამდვილე და ზღაპრის სიმსუბუქე ქმნის ერთიან სტილს. თუმცა ეს ყოველთვის ვერ ხერხდება, მაგრამ იგი მაინც განმსაზღვრელი მომენტია რომანის სტილისა.

„აქ, სადმე ღობის მარგილზე გატეხილ დოქს ან ქოთანს რომ ვნახავ, ასე მგონია მარგილი მიწიდან თავისთავად ამოზრდილა და წინაპრის ნახელავი ამოუზიდავს“.

ან კიდევ:

„დგანან ჭადრები და უსმენენ ერთმანეთში ათქვეფილ ხმებს: ქართულს, გერმანულს, ინგლისურს... ადრე ოდესღაც სხვა უცხო ხმებიც სმენიათ, მაგრამ აბაშის ბებერ ჭადრებს... უხუცესებს ახსოვთ იმ უცხო ხმაზე ამოკვნესაც... ამიტომ არიან მშვიდად...“

ან კიდევ თვით სირიაჩქონის ტყის სიზმარი, რომანის ფინალში. და ასე იკვეთება რომანის სტილში რომანტიკა. იგი, ფორმის ელემენტი თვით იღებს გამომსახველობის ძალას და ბუნებრივად ითვისებს მძიმე და ძნელი ცხოვრების რომანტიკას. რომელიც ცხოვრების მთლიანი შინაარსიდან ამოზრდილა, ახალგაზრდა გმირები ამ რომანში წინა პლანზე არიან წამოწეული, როგორც აისბერგის მზისკენ აშვერილი მხარე, ხოლო რომანი მათი საქმიანობის რევოლუციური ბრძოლის საშუალებით ასახავს რთული ცხოვრე-

ბის მთელ შინაარსს, იმ ძალებს, რომლებიც ამ ახალგაზრდებს ხელმძღვანელობენ, — ბოლშევიკებს. ფედია ფრანგიშვილს, მოსე და ლევან კიზირიებს — ვერიკოს ძმებს, მამანტი ხარეიშვილს, იუსტინეს, კოწია დალაქს და რევოლუციის გამარჯვებისათვის სხვა მრავალ თავდადებულ მებრძოლს. რომანი დიდი სიმართლითა და სიცხადით ასახავს მენშევიკური მთავრობის ვითომცდა თავისუფალ-დემოკრატიულ ხელისუფლების წლებს.

მენშევიკების ადგილობრივი ლიდერები სავლუ ბოკუჩავა და ადილარ გვაზავა ოსტატურად არიან დახატული რომანში. როგორც ჰემარიტ ისტორიულ რომანში, „სირიაჩქონის ტყის სიზმარშიაც“ გვხვდებიან ცნობილი ისტორიული მოღვაწეები: სერგო ორჯონიკიძე, მიხა ცხაკაია, ბორის ძნელაძე, არკადი ელბაქიძე.

რევოლუციონერების, მწრომელი ხალხის აღტაცებას იწვევს რევოლუციის ბელადის ლენინის ყოველი სიტყვა, წაკითხული ან ვინმეს პირით გადმოცემული, მისი სახელის გაგონებაც კი.

რევოლუციური ბრძოლების ცალკეული ეპიზოდების გამოხატვასთან ერთად, ჩემის აზრით, მწერალმა შესძლო ქართველი ხალხის, მწრომელი მოსახლეობის ცხოვრების რიტმის გადმოცემა და ეს რევოლუციური გამოსვლები წარმოგვიდგინა როგორც ამ ცხოვრების ბუნებრივი, ლოგიკური შედეგი. ამაში გამოიხატა „სირიაჩქონის ტყის სიზმრის“ უმთავრესი მხატვრული მიღწევა.

გრიგოლ ჩიქოვანმა თავისი რომანის პათოსი და დედააზრი იმთავითვე გაუმჟღავნა მკითხველს ხალხურ საუნჯეში კარგად მიგნებული სიმბოლური სათაურით: „თებერვალი დადგაო“... საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ საქართველოში გამოიწვია ეროვნული ცხოვრების განედლება და აყვავება.

ბოლშევიკების კავკასიის ბიუროს თხოვნით პარტიის ცენტრალური კომიტეტი საქართველოში აგზავნის რევოლუციურ გამოსვლებში და სამოქალაქო ომის ფრონტებზე გამობრძმედილ ქართველებს. ვ. ი. ლენინი მათ მიმართავს:

„ — ქართველი გლეხი მალე გაიდგამს მტკიცე საძირკველს, ამხანაგო ქართველებო, ყველაზე ძლიერი საძირკველი თქვენს ხელთაა. ეს მიწის დეკრეტია“.

პრობლემათა უამრავი წყებიდან გრიგოლ ჩიქოვანი უმთავრესს — მიწის საკითხს აქცევს თავისი რომანის იდეურ-მხატვრულ ცენტრში. მიწის საკითხის ირგვლივ ინასკვება კომპოზიციურ-სიუ-

ჟეტური რკალი, მას უკავშირდება მთავრობისა და ადამიანების ბედობალი, მასთან დამოკიდებულებაში მქლავნდება ადამიანური ხასიათების არსი.

„რამდენჯერ დაუხნავს, დაუთესავს, გაუმარგლავს ჯვებეს ეც მიწა, რამდენჯერ მიუტანია ჩიჩუების სასიმინდენი ამ ჭალაში ზო-წეული სიმინდი და ჩიჩუები ერთხელაც არ უნახავს. ერთი ჩიჩუა მენწევიკური მთავრობის წვერი იყო, მეორე — პეტერბურგის უნივერსიტეტის პროფესორი, მესამე საფრანგეთში ცხოვრობდა. ჯვებემ არ იცოდა, ის სიმინდი ვის მისდიოდა. რაც თავი ახსოვს. ჩიჩუები ერთხელაც არ ჩამოსულან სოფელში. ვინ იცის, იქნებ დავიწყებულნიც აქვთ ეს მიწა, ჯვებესათვის, ბეგლარისათვის, ნესტორისათვის, ივანესათვის, სოფლისათვის ასეთი სანუკვარი და საოცნებო“.

ეს ისტორიული უსამართლობა ვერ აღმოფხვრა მენწევიკურმა მთავრობამ, პარტიამ, რომელიც თავისთავს სოციალ-დემოკრატიულს უწოდებდა. ეს იყო ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზთაგანი, რომლის გამოც მენწევიკებმა ხალხთან საერთო ენა ვერ გამონახეს, პირიქით, დაპირისპირებული აღმოჩნდნენ ხალხის ნიზნებთან და მიწწრაფებებთან. სწორედ ამ მიწისთვის „ჩიჩუების ჭალა“ იდგა უტუს ჯარი, რომელიც კახაკებმა გარეკა ახლა კი ამავე მიწიდან გადარეკა გლეხები მენწევიკურმა გვარდიამ“.

უკიდურესად დაძაბული და დამუხტული მოვლენების ცენტრში დგას ბოლწევიკი ბეგლარ ბუკია, რევოლუციური გლეხობის ყველაზე გამოკვეთილი და კოლორიტული სახე რომანში. ბეგლარი, როგორც მხატვრული სახე, ქართული პროზის ტრადიციებს ეხმაურება. ზოგიერთი პარალელის დაძებნა შეიძლება ბეგლარსა და ტარიელ გოლუას შორის. რასაკვირველია, ამ ორ სხვადასხვა ხასიათსა და კონკრეტულ მხატვრულ სახეს შორის საერთოს პოვნას ხელს უწყობს ანალოგიური რევოლუციური სიტუაციის გამოსახვა როგორც ლეო ქიაჩელის, ისე გრიგოლ ჩიქოვანის ნაწარმოებებში. ამ მხატვრული სახეების თანხვედრა მათი სოციალური შინაარსის ერთგვარობითაა შეპირობებული და გმირების, მიახლოებით, ერთნაირი ასაკითაც. როგორც ტარიელი, ისე ბეგლარი გლეხთა უფროსი თაობის წარმომადგენელია, ოჯახის მამა და მეთაურია.

მავრამ ამ ორ სახეს შორის არსებითი განსხვავებაა. თუნდაც

რევოლუციაში მათი მონაწილეობის შინაარსითაც. თავიდან ტარი-ელი ფრთხილია და მორიდებული, ცდილობს, დაკვირვებით შეის-წავლოს მოვლენები ადამიანებში, რათა გაერკვეს სიტუაციაში და მოქმედების სწორი გზა აირჩიოს. ბეგლარი თავის ზრახვებში უფ-რო პირდაპირია და რადიკალური. რასაკვირველია, ამასაც თავისი ახსნა აქვს. რამდენადაც ორივე ნაწარმოებში ასახული რევოლუ-ციური ატმოსფერო ანალოგიურია, იმდენად საგრძნობია მისი სწვა-დასწვა ხასიათი. 1905 წლის რევოლუცია ჯერ კიდევ ნიადაგის მო-სინჯვა იყო, საკუთარი ძალების დათვალიერება, 1921 წლის თე-ბერვლისათვის კი ოქტომბრის რევოლუცია უკვე მსოფლიო ის-ტორიული ფაქტი იყო და ცოცხალი აღმაფრთოვანებელი მაგალი-თი ქართველი მუშებისა და გლეხებისათვის. ამიტომაც მათი მი-ზნები უფრო ცხადი და გარკვეულია. თუმცა ყველა როდი ამჟღა-ვნებს ერთნაირ მზადყოფნას ამ მიზნების განხორციელებისათვის.

ბეგლარი უდრეკი ნებისყოფის კაცია და უშიშარი მებრძოლი. იგი არ შემდრკალა გვარდიელთა ესკადრონის გამოჩენისას. მას სავსებით შეგნებული აქვს პასუხისმგებლობა მეზობლების წინაშე. მან აიყოლია ისინი, მან მოიყვანა აქ. „ბეგლარს არასოდეს დაუ-ხვია უკან, არასოდეს გაქცევია მართალ საქმეს, მართალი კაცი ხომ ქვაზე მაგარია, ქვაზე მაგარი იყო ბეგლარი გაკირვებაში, ახ-ლაც ამ მართალ საქმეში“. ამიტომაც იყო, რომ გლეხები მხარს უჭერდნენ მას, მიჰყვებოდნენ მის ხმას. ცხადია, ბევრი რამ იყო დამოკიდებული ბეგლარის, როგორც მოთავის და ხელმძღვანელის პიროვნულ ღირსებებზე. მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ მის მხა-რეზე იყო დიდი სიმართლე.

გრ. ჩიქოვანი ფსიქოლოგიური სიზუსტით ხატავს მთელ ამ ცე-ნტრალურ ეპიზოდს — გლეხების მიერ თავადების მიწის დანაწი-ლების სცენას. მართალია, გლეხებს შეგნებული აქვთ, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, მთელი არსებით გრძნობენ, რომ მიწა მშრომელს უნდა ეკუთვნოდეს, მაგრამ თავიდან მხოლოდ რამდენიმე კაცი გაჰყვება ბეგლარს ჩიჩუების ქალაში, რადგან კარგად ესმით, რომ „მიწას უსისხლოდ არავინ დათმობს“, ამიტომ მათ რიდი და შიში აბრკოლებთ თავიდან. საინტერესოა დახატული მდინარის გაღმა ფლატეებზე გადმომსხდარი გლეხები, შიშით და

მოლოდინით თვალს რომ ადევნებენ ქალაში მომუშავე ივანეს, ნესტორს, გახუსა და სხვებს.

მაგრამ საკმარისია შეტაკების საფრთხე რეალური გახდეს, რომ მთელი სოფელი ბეგლარის მხარდასახარ აღმოჩნდება საერთო მტრის წინააღმდეგ. აქაც დიდი ფსიქოლოგიური სიზუსტეა დაკუთვლილი, გლეხები აღარც თავაწყვეტილ მდინარეს მოერიდნენ, აღარც წყლის სიცივეს, ქალას მიაშურეს და თავიანთ მოძმეებთან დადგნენ ესკადრონის პირისპირ. ყველაზე წინ იდგა ის ზოსიმე ყორშია, აქამდე ყველას რომ აფრთხილებდა — „მიწას უსისხლოდ არავინ დათმობს“.

ასეა რომანში გადმოცემული გლეხობის ფართო მასების ძინაგანი მზადყოფნა რევოლუციური გამოსვლისათვის, ასეა დაბატული შეტაკების გარდაუვალობა მენშევიკურ მთავრობასა და შრომელ მასებს შორის. ამ უაღრესად დაძაბულ დრამატულ სიტუაციაში ტრაგიზმის ელემენტი შეაქვეს გვარდიის შედგენილობას. გვარდია, რომელიც მენშევიკური მთავრობის ნებას ახორციელებდა, იმავე გლეხების შვილებისაგან შედგებოდა. ახლა კი მათ წინააღმდეგ უნდა გამოსულიყვნენ; „წავიდეთ, ხალხო, ფეხქვეშ ჩაუვარდეთ გვარდიელებს. ხელმწიფის სალდათები ხომ არ არიან, ჩვენი შვილებია.“

— ჩვენი შვილები!.. — გაიცინა ღვარძლიანად პავლემ, — შვილის ტყვია უფრო მწარეა“.

ცხადია, სრულიადაც არ იყო აუცილებელი ბეგლარის ა მაკას პირისპირ მართლაც მათი ღვიძლი შვილი ჯვებზე დამდგარიყი გვარდიელთა შორის. ეს, ჩვენი აზრით, მართებული მხატვრული კონცეფციის მეტად სწორხაზოვანი განხორციელებაა. სავსებით ნათლად ჩანს გვარდიელების განწყობა ბროლაძის, ბოლდუინის დ ორლოვის სახეებზე აღბეჭდილ უცნაურ გამომეტყველებაში, „როცა მათ თვალები ძრწოლვით უელავდათ“. ხოლო ყველაზე გამოკვეთილად ეს ხაზი ვითარდება კაპიტან ვახტანგ ლლონტის დიდ მხატვრული ძალით გამოკვეთილი მეტად თავისებური ხასიათის საშუალებით. თუ მწერალს ჯვებეს შემოყვანა აუცილებლად იაზნდა რომანში, ჩვენი აზრით, მას შეიძლებოდა სხვაგვარი მხატვრული დახასიათება მისცემოდა, სხვაგვარი განვითარება.

რაც შეეხება ვახტანგ ლლონტს, ყოველი მისი მოქმედება ზუსტი ფსიქოლოგიური ანალიზითაა მოტივირებული და მწერლის

უტყუარი თვალითაა დანახული. განსაკუთრებული სიცხადით ეს წარმოგვესახება სწორედ შეტაკების სცენაში.

ლლონტი თვითონაც უმიწო გლეხის შვილი იყო. მამამისიც იმას ეტყოდა ახლა მას, რასაც ზოსიმე ყორშია ამბობდა, ბეგლარი და სხვა გლეხები. მაშ, რას ერჩის ამ ხალხს! სინდისი ქენჭნიდა ოფიცერს, დამნაშავესავით უყურებდა ხალხს, მამამისიც სხვის მიწას ხნავდა. ნახევარი ღალა პატრონთან მიჰქონდა თავისი ურმით. მამამისიც მიწაზე ოცნებობდა.

— „ნაბრძანები მაქვს აგყაროთ აქედან.

— ვინ გიბრძანა, შვილო?...

— თქვენმა მთავრობამ მიბრძანა.

— თუ ჩვენი მთავრობაა, როგორღა გიბრძანა, ზარბაზანი დაუშინეთ ხალხსო“.

მწერალი მთელი სიღრმით გადმოგვეცემს ჯარისკაცის ოვალეობისა და პიროვნული გრძნობის ბრძოლას ვახტანგ ლლონტის ცნობიერებაში, მის დაძაბულ ფსიქიკას, როგორც ასანთის ალი, ისე მოედო ხალხის გაბედული შეძახილი და კაპიტანმაც იფეთქა. „ახლა მამაც რომ მდგარიყო წინ, უნდა ემოქმედნა, უნდა შეესრულებინა ბრძანება.

— ესკადრონო, წინ! — შესძახა მღელვარებისაგან ჩახლეჩილი ხმით, ბოხოხი უკან გადაიწია, ცივი ოფლი ჩამოიწმინდა შუბლიდან.

— წინ, — კიდევ უფრო ხმამაღლა დასკყივლა ლლონტმა. გონება აერია. ბეგლარ ბუკიას ადგილზე მამამისი დაუდგა თვალწინ, ფეხშიშველი, გამხდარი, შრომითა და ჯავრით გატანჯული, ციებით გაყვითლებული. გაკვირვებით შეჰყურებდა, წყრომით შეჰყურებდა. ზოსიმე კი არა, თითქო მამა ეუბნებოდა, რას ჩადიხარო. ხმას არ იღებდა, გაგანიერებული თვალებით ეუბნებოდა, რას ჩადიხარო და ამ თვალეებმა კინკარივით დასუსხა, სინათლე დაუკარგა, გონება დაუბნელა, პირიდან თავისდაუნებურად სწყდებოდა სიტყვა:

— წინ!“

ასეთი იშვიათი სიზუსტით ნაგრძნობი და გამოხატული ფსიქოლოგიური სურათი მრავლად მოიპოვება რომანში.

გრიგოლ ჩიქოვანი ცდილობს მთელი სიგრძე-სიგანით ასახოს იმ დროის სოფელი, ყოველ სოციალურ ძალას მოუძებნოს ავების

გამომხატველი მხატვრული სახე და შეიყვანოს რომანში.

რომანში კარგად არის დახატული კომისარი და შემდეგში რეკომის თავმჯდომარე ვარდენ ბუკია, ბეგლარის ვაჟი, დამფუძებელი კრების წევრი ევგენი ყვანია, ათმეთაური ტატაქ სიორდია, ბობოლა ჯაბა და მისი ამფსონები.

მწერალს უცდია შეექმნა სოციალურ-დემოკრატიული და ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიების წარმომადგენლების კალისტრატე ქვარცხავას და ექვთიმე ყალიჩავას კოლორიტული სახეები. უნდა ითქვას, რომ გრ. ჩიქოვანი გარკვეული ზომით ამას ახერხებს. მაინც ექვთიმესა და კალისტრატეს, როგორც სხვადასხვა პარტიების წარმომადგენელთა დაპირისპირებას, კონკრეტული შინაარსი აკლია. ისინი სულ ედავებიან ერთმანეთს, აუგად მოიხსენიებენ ერთი — სოციალ-დემოკრატიულს, ხოლო მეორე — ეროვნულ-დემოკრატიულ პარტიას, მაგრამ რომანში არ ჩანს მათი დავის საგანი ამა თუ იმ მიმდინარე საკითხის გამო, რა განსხვავებული თვალსაზრისი ჰქონდათ მათ. ამდენად, მათი დაპირისპირება აბსტრაქტულია.

რომანში ხშირადაა მიღწეული პერსონაჟის ზუსტი ენობრივი და ფრაზეოლოგიური დახასიათება. მაგრამ ზოგჯერ ზუსტი მიგნება მართებულად არ აქვს გამოყენებული მწერალს. ექვთიმე ყალიჩავას, კალისტრატე ქვარცხავას, ერობის თავმჯდომარეს მიჩინა ქირიას და კაპიტან ღლონტის მიმართ დამახასიათებელ ფრაზას იმდენად ხშირად იყენებს ავტორი, რომ მხოლოდ აღიზიანებს მკითხველს. მათი უფრო ეკონომიური გამოყენება მეტ ეფექტს მოგვცემდა უთუოდ. რომანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიღწევაა მასწავლებელ შალვა კორძაბიას, აგრეთვე მისი მოწაფეების — გვანჯი ბუკიას, უთუია ხვინვიას, კოჩია ხორშის მხატვრული სახეები.

მასწავლებელი შალვა მაღალი ზნეობის, სიწმინდისა და სიკეთის განსახიერებაა. მწერალი ამ ჩია კაცში აღმოაჩენს მტკიცე შინაგან ძალას, რომელიც პატიოსნებას და ხალხისადმი ერთგულებას ეყრდნობა. დაუფიწყარია სკოლაში მოქეიფე ოფიცრებთან შალვას შეხვედრის სცენა და მისი ფსიქოლოგიური ორთაბრძოლა კაპიტან ვახტანგ ღლონტთან, შალვას გამოსვლა სოფლის თავყრილობაზე.

შალვა თავისი ფიქრებით და განცდებით მშრომელ ხალხთან

არის, თუმცა რომანის დასაწყისში იგი ჯერ კიდევ არ დგას ბოლშევიკური პარტიის პოზიციებზე, წინააღმდეგია ძალის გამოყენებისა. მაგრამ მოვლენათა მსვლელობა მას აშკარად დაანახევებს ბოლშევიკების სისწორეს. დიადი რევოლუციური ძალა მასაც მიიზიდავს და მებრძოლთა რიგებს შეუერთებს. ეს რევოლუციის დიდი მონაპოვარი იყო. რომანში ცენტრალურ დრამატულ მოვლენებს ეპიზოდურად ერთვის ვარდენისა და ეკას, ჯვებესა და ინდას ლამაზი სიყვარულის ამბავი, როგორც მომავალი ბედნიერების მშვენიერი ყლორტები.

მართებულად მიგვაჩნია მწერლის პოზიცია, როცა ის გაშარებულად არ ხატავს მენშევიკების წარმომადგენელს — ევგენი ჟვანიას. ევგენი ჟვანია სერიოზული, ჭკვიანი და დაფიქრებული კაცია. მით უფრო ცხადად წარმოგვიდგება მენშევიკური მმართველობის მთელი ტრაგიზმის არსი. აჯრეთვე მნიშვნელოვანი მხატვრული გამარჯვებაა მწერლისა, რომ ის ბოლშევიკურ მოძრაობას ორგანიზებულ რეალურ ძალად წარმოსახავს თავის რომანში. თუ ჩვენ გლუხთა გამოსვლებში ვნახეთ ხალხის მზადყოფნა რევოლუციური ბრძოლისათვის, ვარდენ ბუკიას, შამშე აქბარდიას, ბეგლარ ბუკიასა და სხვათა მოქმედებაში ჩანს ორგანიზებულობა, რასაც შესაბამისი ბოლშევიკური კომიტეტები და უჯრედები ახორციელებენ.

1918—1921 წლის საქართველოს რევოლუციური ბრძოლების ამსახველი ნაწარმოები ქართულ ლიტერატურაში არა გვაქვს ბევრი. აქ უნდა დავასახელოთ ალ. ქუთათელის რომანი-ეპოპეა „პირისპირ“, ს. კლდიაშვილის რომანის „ფერფლის“ პირველი წიგნი და დ. შენგელაიას „თებერვალი“. ახლა მათ შეემატა გრ. ჩიქოვანის „თებერვალი დადგაო“ და ო. კუპრავას „სირიაჩქონის ტყის სიზმარი“.

მხატვრული სახე და ოცინანი წლების რომანის ჯანრული სპეციფიკა

მხატვრული შემოქმედების, ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ თეორიული აზრის ჩასახვიდანვე იგულისხმება მხატვრუ-

ლი სახე, როგორც ხელოვნების ენა. უკვე არისტოტელეს „მიქეზისი“ ითვალისწინებს სინამდვილისა და ხელოვნების, — მეორადი სინამდვილის ურთიერთმიმართებას; მხატვრული სახის მეცნიერული დეფინიცია კი მოცემულია ჰეგელის, შემდეგ კანტის ესთეტიკაში; ცხადია, ჯანსაყუთრებული ჰოზიციებიდან. ვფიქრობთ, მხატვრული სახის თანამედროვე დეფინიციის საფუძველს შეიცავს ლენინის ასახვის თეორია. კერძოდ, მისი ერთი უძირითადესი ფორმულა — „სამყაროს სურათი არის სურათი იმისა, თუ როგორ მოძრაობს მატერია და როგორ „აზროვნებს მატერია“. თუმცა იგი ასახვის უზოგადესი ფორმულაა და ყოველგვარ ასახვას მოიცავს, მასში მთლიანად შედის მხატვრული ასახვის არსი თავისი სპეციფიკით.

მაგრამ ჩვენ ამჟამად მიზნად არ ვისახავთ გადმოვეთ მხატვრული სახის თეორიის განვითარების ისტორია. აქ, სანამ რომანების განხილვას შევეუდგებოდეთ, გვინდა გავისვენოთ მხატვრული სახის ზოგიერთი არსებითი ნიშანი, ზოგადად საკმაოდ ცნობილი, რომლებსაც არაიშვიათად ვივიწყებთ მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის დროს.

მხატვრული სახის არსში უწინარეს უნდა გავითვალისწინოთ შექმნის, ქმნადობის მომენტი, მხატვრული სახე, როგორც მწერლის შემოქმედების ნაყოფი. აქედან გამომდინარე მხატვრული სახე არა მხოლოდ ობიექტს ასახავს, არამედ, არაპირდაპირ, შემოქმედსაც, მის სულიერ წყობას, მსოფლმხედველობას, მხატვრულ პრინციპებსა და ლიტერატურულ მიმართულებას, რომელსაც ის აღიარებს, მეთოდსა და ხერხებს, რომლის მიხედვით ის ქმნის და ძერწავს მხატვრულ სახეს, ქმნის კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებს. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, მხატვრული სახის ავტორისეული კონცეფცია განსაზღვრავს მწერლის დამოკიდებულებას გარესამყაროსადმი, მისი მხატვრულ სახეში მოქცევის მეთოდოლოგიას, ხერხებს და საშუალებებს, ნაწარმოების აგების პრინციპებს, ფაბულის შემუშავების, სიუჟეტის განვითარების თავისებურებას და ჟანრის ტიპოლოგიასაც საბოლოო ანგარიშით. ყოველივე ეს, ამათუიმ კუთხით, თავს იჩენს და უფრო ნათელი გახდება კონკრეტული ნაწარმოების ანალიზის დროს.

მხატვრული სახის თხზვის საკითხთან ერთად უთუოდ უნდა იქნას განხილული მხატვრული სახის მიმართება მშვენიერების პრო-

ბლემასთან. იმაზე მსჯელობა, რომ მშვენიერება მრავალმხრივი ესთეტიკური კატეგორიაა, შორს წაგვიყვანდა. მაგრამ მისი ორი შემადგენელი ნაწილი აუცილებლად უნდა იქნას გათვალისწინებული. ორი შემადგენელი ნაწილი კი არა, უფრო სწორი იქნებოდა თვ ვიტყვით, მშვენიერების ორმხრივი მიმართება მხატვრული ნაწარმოების ფორმალურ-შინაარსობრივ ერთიანობასთან. მშვენიერების ასახვა და მშვენიერად ასახვა, თუმცა სხვადასხვა კუთხით, მაგრამ აუცილებლად მიმართულია მხატვრულ თხზულებაზე. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული სახის შინაგან ფორმასთან; მშვენიერად ასახვა კი მხატვრული ფორმის სპეციფიკას შეეხება. 1957 წლის „რვეულებში“ კ. მარქსი განსაკუთრებით ეხებოდა მშვენიერების ამ მხარეს: «Внутреннее значение эстетики состоит в разработке некоторых указаний, чтобы воспроизводить красиво».

შეიძლება აქ ნორმატიული ესთეტიკის გამოძახილი შეინიშნოს რიტორიკის ანალოგიურად, თანამედროვე სწრაფად ცვალებადი ლიტერატურული პროცესი და მხატვრულ კონცეფციათა მონაცვლეობა, სხვადასხვა გაგება მშვენიერებისა ნაკლებ შესაძლებლობას იძლევა მშვენიერად ასახვის რაიმე მითითებების შესამუშავებლად. მაგრამ მთავარია აღინიშნოს მხატვრული სახის მშვენიერების თვალსაზრისით განხილვის აუცილებლობა. კ. მარქსს ეს ესთეტიკის „შინაგან“, სპეციფიკურ საგნად მიაჩნია. მაშასადამე მხატვრული სახე აუცილებლად განიხილება მშვენიერების თვალსაზრისით. აქვე, ვფიქრობთ, უნდა დაისვას საკითხი მხატვრული სახის არა მხოლოდ ფორმის შესახებ, არამედ მის შინაარსობრივ მხარეზე, რაც დაკავშირებულია პირველად სინამდვილესთან, რომელსაც ის ასახავს (воспроизводит), აქედანვე გამომდინარეობს მსჯელობა მხატვრული სახის ზოგადად, კერძოდ მხატვრული ლიტერატურის, მხატვრული ნაწარმოების შემეცნებით ღირებულებაზე. ყოველ შემთხვევაში რეალისტურ ნაწარმოებში მაინც, — აქედან გამომდინარე მხატვრული სახის მიმართება სინამდვილისადმი.

მხატვრული სახის არსებითი მხარეა ერთიანობა, ნაწილისა და მთელის ერთიანობა. მხატვრული სახე, პირველ რიგში ეს არის საშუაროს მთლიანი სურათი ხელოვანის წარმოდგენაში და შემდეგ შეძლებისამებრ განხორციელებული მხატვრულ ნაწარმოებში. ყო-

ველი მხატვრული სახე, რომელიც კი გამოიყოფა მხატვრულ ნაწარმოებში, ან უფრო სწორად თუ ვიტყვით, რომელთაგანაც შედგება მხატვრული ნაწარმოები, ამ მთლიანი სახის ნაწილია, ან ურთიერთმიმართებაშია მასთან. რადგან ყოველ დასრულებულ ნაწარმოებს აქვს მთლიანი მხატვრული კონცეფცია, საგანგებოდ უფიქრია ამაზე ხელოვანს, მწერალს თუ არა. არ უნდა იყოს ძნელი გასაგები, რომ მხატვრული სახის მთლიანი მხატვრული კონცეფცია სამწერლო პრაქტიკაში, კერძოდ კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებში, იდეალურ შემთხვევაშია მოსალოდნელი. ხელოვნების ამა თუ იმ ტიპის განსაზღვრა შესაძლებელია ძირითად ტენდენციათა გათვალისწინებით. ყოველივე ამის მიუხედავად, დასრულებული კონკრეტული ნაწარმოები ავტორისაგან დამოუკიდებლად ობიექტურად ახორციელებს კონკრეტულ მხატვრულ კონცეფციას. ცხადია, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს ნაწარმოების ინტერპრეტაციას იმპერსონალიზმის პოზიციიდან. პირიქით, როგორც უკვე ითქვა და შემდგომშიც მრავალგზის შევეხებით ამ საკითხს, ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის პოზიციას. ძაგრამ დასრულებული თხზულება უკვე დამოუკიდებელ არსებობას მოიპოვებს და ობიექტურად წარმოქმნის ახალ მხატვრულ სამყაროს, რომელიც უეჭველად რაღაც მიმართებაშია რეალურ სამყაროსთან.

მაგრამ, სწორედ, აქ დაისმის კითხვა: რის საფუძველზე ქმნის ხელოვანი? და ყოველთვის მხატვრულ თხზულებაში შექმნილი სახე სამყაროს განზოგადებულ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს? ასახვა ხელოვნების სპეციფიკის თავკიდურია. მაგრამ რის ასახვა შეიძლება იყოს მხატვრული ქმნილება?

ასახვის საგანი, მისი სხვადასხვა ინტერპრეტაცია რაც დამოკიდებულია ხელოვნების განსხვავებულ კონცეფციაზე, ქმნის ხელოვნების ორ განსხვავებულ ტიპს. აქ ჩვენ წინასწარ უნდა შევნიშნოთ, რომ სრულებითაც არ არის ლაპარაკი ორ საპირისპირო კონცეფციაზე, რეალიზმზე და ანტირეალიზმზე. არა იმიტომ, რომ ასეთი შეპირისპირება მიღებული არ არის დღეს. ჩვენი კვლევის საგანი სხვა შინაარსს ატარებს. ხელოვნების ორი განსხვავებული ტიპი, რომელზედაც ჩვენ ვლაპარაკობთ, წარმოადგენს ხელოვნების საგნის სხვადასხვა გაგებას, თუმცა ორივე შემთხვევაში სინამდვილის ასახვა იგულისხმება. სხვა საკითხია, რომ სამ სინამდვი-

ლეს, სინამდვილის ორ განსხვავებულ სფეროს, სხვადასხვა არსი აქვთ, სხვადასხვა ხასიათისა და ბუნებისანი არიან. ლაპარაკია ქირველად და მეორად სინამდვილეზე, ობიექტურ სამყაროზე და იდეების სამყაროზე. ორივენი პოულობენ ასახვას ხელოვნებაში, რადგან ისინი მთლიანობის სხვადასხვა ხარისხის მხარეებია, ერთიანი სინამდვილისა.

სინამდვილე თავისი უშუალო სახით არასდროს არ შემოდის ხელოვნებაში, არც ერთი ტიპის ხელოვნებაში, ეს მრავალსაფეხურიანი პროცესია. ასახვას მხატვრულ ნაწარმოებში (იქნებ უფრო მართებული იყოს აქ ცნება გამოხატვა), წინ უსწრებს ასახვა ხელოვნანის გონებაში, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სანამ სინამდვილე ხელოვნების ნაწარმოებში აისახება, ის ასახვას პოულობს მწერლის ცნობიერებაში. ეს ერთი საფეხურია და მისი დაფიქსირება აუცილებელია. სხვა საკითხია, რომ ეს ასახვა არ არის ყოველთვის სახეობრივი და შეიძლება მას თან ახლდეს მრავალსახოვანი მასალის ზემოქმედება და ბოლოს სამყაროს ან გარემოს, კერძოდ, საზოგადოების, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმალურ-ლოგიკური ასახვა, ეს წინასწარი საფეხურია მხატვრული თხზვისათვის, სინამდვილის გარდაქმნისათვის, მისი ცნობიერების ფორმებში მოქცევისათვის.

აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ამ გარდაქმნის გზები ყველა ხელოვნისათვის ერთიდაიგივე არ შეიძლება იყოს. ეს დამოკიდებულია ხელოვნის ინდივიდუალობაზე, ზის ამა თუ იმ მიმართულებისადმი კუთვნილებაზე, ლიტერატურულ სკოლის თუ მხატვრული მსოფლმხედველობის შინაგან აღიარებაზე.

ბოლო საუკუნეებში ხელოვნების ირრაციონალური თეორიების გავრცელებასთან ერთად ინერგებოდა ხელოვნების ნაწარმოების, როგორც წთაგონების, თუ უფრო გარკვევით ვიტყვით, შეუცხოების, მისტიკურის პროლექტის იდეა. ამ შემთხვევაში ძლიერ ვიწროვდება კრიტიკოსის თუ ლიტერატურათმცოდნის ძიების სფერო, პრინციპულად გამოირიცხება თხზვის პროცესის წვდომის შესაძლებლობა, მინიმალურად მცირდება მხატვრული ქმნილების მეცნიერული ანალიზის ფარგლები და ვლდებულობთ აფორიზმს, რომლის მიხედვით „პოეზიის ენა არ ითარგმნება პროზის ენაზე“ (აქ პოეზია მისი ფართო მნიშვნელობითაა ნაკულისხმევი, ხოლო პრო-

ზა ყველაფერ იმას ნიშნავს, რაც ხელოვნებაში არ შედის, კერძოდ კი მეცნიერებას).

ამ შემთხვევაში ლიტერატურათმცოდნეობას და კრიტიკას რჩება ემოციების გამოხატვის ასპარეზი, შეფასებითი ფუნქცია, ეპითეტების კონა: „ბრწყინვალე“, „შესანიშნავი“, „მაღალმხატვრული“.

ლიტერატურათმცოდნეობის და კრიტიკის ასეთი პოზიცია მხატვრული სინამდვილისადმი არაიშვიათად ხელოვნების სპეციფიკური კანონების წედომის სიძნელეზე მიუთითებს და საეხსებოთ გასაგებია. ჩვენ ვლაპარაკობთ იმ შემთხვევაზე, როცა ხელოვნების პროცესის შეცნობა, ასე თუ ისე მიახლოება მასთან, პრინციპულადაა გამორიცხული.

ცხადია, აქ სულაც არ შეიძლება ლაპარაკი იყოს შთაგონების სათანადოდ შეუფასებლობაზე. იგი, შთაგონება, უთუოდ დაკავშირებულია ხელოვანის განსაკუთრებულ ნიჭთან, ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ ყველა ადამიანი შეძლებდა ხელოვნების გარკვეული კანონების ათვისებით მწერალი, კომპოზიტორი, მხატვარი ან სკულპტორი გამხდარიყო. ეს ძველ ბერძნებს იმთავითვე ჰქონდათ გარკვეული და სათანადო ცნებით და ტერმინით აღნიშნული (*ingenium*) და მასში იგულისხმებოდა ხელოვნების იმანენტური, პიროვნების სულიდან გამომდინარე ინგრედენტი. ასევე სათანადო ცნებით იყო აღნიშნული ხელოვნების ის მხარე, რაც ხელოვნების სპეციფიკურ კანონებს შეიცავს და შემოქმედებითი შრომით მიიღწევა (*ars*). ცხადია, ეს დაყოფა სრულიადაც არ ნიშნავს მათი ერთიანობის დარღვევას შემოქმედების პროცესში.

ნიჭის პრობლემა რთული პრობლემაა. უშუალოდ ან აპრიორულად მისი წარმოდგენა არ ხერხდება. ხელოვანის ნიჭის წევრძნობა, მკითხველის, მკვლევარის ცნობიერებაში, მისი აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნების პროდუქტის, შემოქმედებითი შრომის შედეგის მეშვეობით. უფრო მეტის თქმაც შეიძლება, ნიჭი მხოლოდ შემოქმედებითი შრომით შეიძლება გამოვლინდეს. შთაგონება არ გამორიცხავს, ცხადია, შემოქმედებით შრომას. მაგრამ ხშირად აქცენტი მხოლოდ მასზეა გადატანილი და შემოქმედებითი შრომა ნებისთ თუ უნებლიედ ჩრდილში ექცევა. იგივე შეინიშნება ხელოვნების როგორც სინამდვილის სარკისებური ასახვის, ან უფრო კონკრეტულად, რომ ითქვას, რეალიზმის პრიმიტი-

ული ინტერპრეტაციისას, როცა რეალიზში გაგებულია როგორც სინამდვილის, ობიექტური გარემოს „პროტოკოლური“ ასახვა. აქ აფორიზმი იღებს სახეს: „ლიტერატურა — სარკე“, რაც შეიძლება ვრცელი გამოკვლევების, მთელი მონოგრაფიების სათაურადაც იყოს გამოტანილი.

ორივე უკიდურესობა, ნებისთ თუ უნებლიედ, ამცირებს ან ნაკლებად ითვალისწინებს შემოქმედებითი წრომის ბუნებას. სათანადო ყურადღების გარეშე რჩება შემოქმედება-ქმნადობის პროცესი, ხელოვნება როგორც ახალი სინამდვილის შექმნა.

ყველა შეცდომაში შემოქმედებითი წრომის ბიძგს სინამდვილისაგან იღებს ხელოვანი, შემოქმედება რთული გზით მიდის ახალი სინამდვილის შექმნამდე. სხვა საკითხია, რამდენად სწორად აისახა სინამდვილე მწერლის ცნობიერებაში. მაგრამ ჩვენი განსაკუთრებული ინტერესის საგანს ამჟამად შეადგენს, თუ შეიძლება ასე პირობითად დაიყოს, ასახვის მეორე საფეხური: მწერლის ცნობიერებიდან მხატვრულ ნაწარმოებამდე.

სინამდვილიდან მიღებულ ცოცხალ შთაბეჭდილებებს, მათ სახეობრივ გამოხატულებას თუ ფორმალურ-ლოგიკურ დასკვნებს, როგორც შემდგომი შემოქმედების საფუძველს, სჭირდება გარკვეული სისტემა, მხატვრული ასახვის სპეციფიკური პრინციპები, რომლებიც ინდივიდუალურად გაიაზრება თვითეული ხელოვანის ცნობიერებაში პიროვნული ცხოვრებისეული, ფსიქოლოგიური თუ ფილოსოფიური გამოცდილების საფუძველზე, ხელოვნების არსის საკუთარი გაგების მიხედვით.

მხატვრული სახის არსზე მწერლის შეხედულებას, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს და განსაზღვრავს მხატვრული სახის ტიპოლოგიურ სახესხვაობას, მის სხვადასხვა ხასიათს.

მხატვრული სახის არსის გაგება შეიძლება ითქვას, მწერლის მხატვრული მსოფლმხედველობაა, რაც ერთის მხრივ დაკავშირებულია მწერლის მსოფლშეგრძნებასთან, მსოფლგაგებასთან, ხოლო მეორეს მხრივ, ლიტერატურულ მიმართულებასთან. შემოქმედებით მეთოდთან, სტილთან. ყოველივე ეს მჭიდრო კავშირშია ხელოვანის წარმოდგენებთან ხელოვნების საგნის შესახებ. რადგან ხელოვნება მხოლოდ იმას კი არ ნიშნავს, თუ როგორ გამოიხატება, არამედ იმასაც, თუ რა გამოიხატება. ხელოვნებისათვის, ალბათ,

ორივეს თანაბარი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ თუ მაინცდამაინც რიგზე მიდგება საქმე, ალბათ, პირველ რიგში ხელოვნების საგანი, კერძოდ, კონკრეტული ნაწარმოების შინაარსი დადგება და შემდეგ იისი ასახვის ფორმების პრობლემა. მხატვრული სახე ხომ შინაარსის ფორმა შეიძლება იყოს, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოების ვიზუალური, ბგერითი ან წარმოსახვითი მატერიალიზება. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში „მატერიალიზება“ თავისი ფილოსოფიური არსით შეიძლება გავიგოთ.

ზოგადად, საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ ხელოვნება, ლიტერატურა, „ადამიანთმცოდნეობაა“, თუმცა მისი ასახვის სფეროში შემოდის სამყარო მთლიანად და განუყოფლად. აქსიომატურია ის აზრიც, რომ ამ სამყაროს ცენტრში ხელოვნებისათვის ადამიანი დგას და ასახვა ხდება მისი თვალსაზრისით და მისი სახელით. ადამიანის ასახვა მრავალმხრივ შეიძლება. ხელოვნების მიზანი სპეციფიკურია, ადამიანის არსის, მისი დანიშნულების ამოცნობას ისახავს მიზნად და ამდენად ამ მხრივ ესაზღვრება ფილოსოფიის პრობლემებს. განსაკუთრებით ეს შეინიშნება ბოლო საუკუნეებში და იქნებ მართალი იყო ჰეგელი, როცა ლიტერატურის ინტელექტუალიზაციას, მისი საგნის ფილოსოფიის საგანთან მიხედვით წინასწარმეტყველებდა. ამ მხრივ, მისი პროგნოზი სკეპტიკური იყო ხელოვნების და ლიტერატურის შემდგომი განვითარების თვალსაზრისით. ყოველივე ეს მისი სისტემიდან გამომდინარეობდა. თუმცა პროზას, კერძოდ, რომანს კარგ მომავალს უქადადა. რომანის თეორიის სპეციალისტები, რომანს „ქანრთა შორის ერთადერთ განვითარებად ქანრად“ თვლიან, რომლის „ქანრობრივი ხერხემალი ჯერ კიდევ არ ჩამოყალიბებულა“. რომანის განვითარებაში დღემდე და შემდგომში უადრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და ექნება, როგორ უყურებს მწერალი ხელოვნების საგანს, ადამიანს. როგორია ადამიანის კონცეფცია, რომელიც რომანის ამა თუ იმ ტიპს უდევს საფუძვლად, როგორ აისახოს ან გამოიხატოს ადამიანის სახე რომანისტიკაში. რომელი მხარე დგება კონცეფციის ცენტრში, სოციალური ადამიანი თუ ზოგადად აღებული, გარემოსმოწყვეტილი, თავისთავადი ადამიანი. აბსტრაქტულად აღებული თვისებათა კომბინაცია, თუ ცხოვრების პროცესში ჩაბმული, გარემოპირობებთან კონტაქტში მყოფი განვითარებადი ადამიანი, დინამიკური თუ სტატიკური ხასიათი. ადამიანი

აისახება ისტორიზმის პრინციპით, თუ მეტაფიზიკური თვალსაზრისით — „ღვთით გაჩენილი“, ერთხელდასამუდამოდ მოცემული არსება, რომელიც დროის გარეშე განზომილებებში წარმოიდგინება. ადამიანის მხატვრული სახე მხატვრული თხზულების უძირითადესი კომპონენტია. მაგრამ ყოველი მხატვრული სახის არსი შეიძლება ამოცნობილი იქნას მხოლოდ ერთიანი სტილის ფარგლებში, მხატვრული სახე სხვადასხვა სტილის, მიმართულების ნაწარმოებში შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობას იძენდეს. ასევე შეიძლება მოუვიდეს მხატვრული სახის შემადგენელ თითოეულ სიტყვას. სტილის შენაცვლებით მან შეიძლება არა თუ ემოციური შეფერადება და მხატვრული მნიშვნელობა, არამედ სემანტიკური არსიც კი შეიცვალოს, ხანდახან სრულიად საპირისპირო მნიშვნელობაც კი მიიღოს. მხოლოდ სტილის გათვალისწინებით ერთიან კონტექსტში შეიძლება ამოცნობილი იქნას მხატვრული სახის და ცალკეული სიტყვის სემანტიკა, ვთქვათ, სიტყვა „კარგი“ „კაცია-ადამიანიდან“ — „კარგი რამ იყო თავად თათქარიძის სახლ-კარი“.

სხვადასხვა სტილურ სისტემაში თითქოს ერთიდაიგივე მხატვრული სახე განსხვავებულ მნიშვნელობას იძენს. ანალოგიისთვის ასევე შეიძლება გავიზაროთ სიტყვის მნიშვნელობის არსი, რომლის ამოსაცნობად ძალიან ხშირად საკმარისი არ არის ლექსიკური დახასიათება. წინადადება არის ის მაგიური კრისტალი, რომელიც შეუცდომლად ავლენს სიტყვის მნიშვნელობას, ზოგჯერ ახალი შეწყობა-შეკავშირებით ახალ არსს შესძენს მას.

კიდევ უფრო რთულია მხატვრული აზროვნების სიგნალიზაცია. მხატვრული სახის მნიშვნელობის გახსნა სტილურ ერთიანობაში შეიძლება, «В сцеплении», როგორც ამბობდა ლ. ტოლსტოი მხატვრული ნაწარმოების ყოველი კომპონენტის შესახებ.

თუ ჩვენ ზემოთ ვთქვით სიტყვის სემანტიკის შესახებ, ვფიქრობ, დასაშვებია ვილაპარაკოთ მხატვრული სახის სემანტიკაზე და მის ცვალებად ხასიათზე სტილის, მიმართულების ცვლილებასთან ერთად.

როგორ იცვლება ტროპის სემანტიკა, მისი პოეტური ამოცანა, მაგალითად, მეტონიმის, მეტაფორის — ლიტერატურულ მიმართულებებთან დამოკიდებულებაში, საენციკლოპედიო მაგალითი გახდა (იხ. მ. ლ. ე. 1967, 4, გვ. 807).

მაგრამ აქ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მხატვრული სახის შინაგანი ფორმა სხვადასხვა მიმართულებაში განსხვავებული სტრუქტურისაა. სხვადასხვა სტილი სხვადასხვაგვარად ქმნის მხატვრულ სახეს. ზოგჯერ მხატვრული სახის შესაქმნელად სინამდვილეს, გარდაქმნილ სინამდვილეს იყენებენ, ზოგჯერ კი აზროვნების სფეროდან გამოჰყავთ, აზრის სახეობრივ განსხეულებას ახდენენ.

აქ სირთულეს ქმნის ის, რომ მხატვრული სახის გარეგანი ფორმა მეტნაკლებად კონკრეტულია ყველა ტიპის ხელოვნებისათვის. განსაკუთრებით ეს გამოიკვეთება რომანში, ასახვის პლასტიკური ბუნების გამო. მაგრამ შინაგანი ფორმა ხსნის მხატვრული სახის არსს. მეტი სინათლისათვის აქ მხოლოდ პერსონაჟს შეეხებოთ. ყველაზე აბსტრაქტული და სიმბოლური სახე რომანში კონკრეტული გამოსახულებით შემოდის. რით შეიძლება იგი განვასხვაოთ ტიპური რეალისტური სახისაგან? კრიტერიუმში მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს — ასახულ სინამდვილესთან შეპირისპირება. ქვალიტეტიდან ქვალიტეტში გადასვლისას ადამიანის მხატვრული სახე, მისი ინვარიანტული ბუნების გამო, იძლევა ასეთი შედარების შესაძლებლობას, მისი ტიპიურობის სინამდვილიდან მომდინარეობის დადგენის საშუალებას.

აქ არ შეიძლება არ შეინიშნოს, რომ კონკრეტულობა არ ატარებს აბსოლუტურ ხასიათს ხელოვნების ყველა დარგისათვის. ყველაზე მეტად კონკრეტულ მხატვრულ სახეს ფერწერა, სკულპტურა ან არქიტექტურა ქმნის. ამ მხრივ ყველაზე აბსტრაქტული მუსიკაა. ხოლო ლიტერატურას შუალედური ადგილი უჭირავს. ყველა ლიტერატურული სახე, მეტი სიცხადისათვის, ვთქვათ, პერსონაჟი, წარმოსახვის დაუსრულებელ შესაძლებლობას შეიცავს მკითხველის თვალსაზრისით. და მაინც ეს წარმოსახვა ყველა შემთხვევაში კონკრეტულია, ერთეულია, ცალკეულია, მისი გარეგანი ფორმა ასეთია: ეს ხელოვნების უზოგადესი პრინციპია, მისი სპეციფიკაა. ამ სახის ტიპიურობა, ზოგადობა ეს მისი შინაგანი ფორმაა, არსია.

ინდივიდუალური, ერთეული და ცალკეული, როგორც ვთქვი მხატვრული სახის არსებობის ფორმაა. სხვაგვარი გამოვლინება მას არ აქვს. მკითხველისათვის, მკვლევარისათვის მთავარია შინაგანი ფორმის, არსის წვდომა. ხოლო არსის წვდომა შესაძლებელია მხო-

ლოდდამხლოდ ნაწარმოების მთლიანობაში, ერთიანი არსის ამოცნობისას, რადგან ყოველი ფორმა მხატვრულ თხზულებაში, ყოველი მისი გამოხატულება გაელენთილია ნაწარმოების სულით. „წმინდა ფორმები“ ნაწარმოებში არ არსებობენ. უფრო ნათლად რომ ვთქვათ ჩვენი სათქმელი, ფორმას, ან მის ელემენტებს, ნაწარმოების ერთიანობის გარეშე დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არ აქვთ. ზოგადად არსებობს მეტაფორის განსაზღვრება, მაგრამ მეტაფორა მხოლოდ მხატვრულ ნაწარმოებშია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ იმ მეტაფორის არსზე, რომელიც კონკრეტულადაა მოცემული გარკვეულ მხატვრულ სახეთა ერთიანობაში, მათთან ურთიერთმიმართებაში ამჟღავნებს საკუთარ ბუნებას. ყოველი მხატვრული სახე მხატვრულ სახეთა სისტემაში იხსნება. მხატვრულ სახეთა სისტემას სტილი ქმნის, გარკვეული თვალსაზრისის გამოშსახველ საშუალებათა ერთიანობა. სიმბოლოს, გროტესკს, მეტაფორას, მეტონიმიას და ა. შ. იყენებს როგორც რეალისტური, ისე რომანტიზმის, მოდერნისტული და სხვა ლიტერატურა. მაგრამ მათ იქ სხვადასხვა არსებობა და სხვადასხვა შინაარსი აქვთ.

ადამიანის მხატვრული სახეც — პერსონაჟიც, შეიძლება სრულად იქნას ამოხსნილი იმ ურთიერთობებში, რომელიც გამოიხატა მხატვრულ ნაწარმოებში, კერძოდ, რომანში. მაგრამ, როგორც ზემოთაც ვთქვით, ყოველი მიმართულება ადამიანს თავისებურად გააჩრებს და წარმოადგენს, რაც, ცხადია, თავს იჩენს ასახვაშიც.

ადამიანის კონცეფცია ამოსავალია ადამიანის მხატვრული სახის შექმნისათვის. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისისათვის ერთი მხრივ ხელოვნების ნატურალისტური კონცეფციები ადრიდანვე დაკავშირებული იდეალიზმთან, შემდგომ „სიცოცხლის“ ფილოსოფია და ექსისტენციალიზმი, ბოლოს „სიღრმისეული ფსიქოლოგია“ ადამიანის არსს ხედავენ იზოლირებული პიროვნების რეალობაში. ცხადია, ასეთი მიმართულება მხოლოდ ფილოსოფიურ აზროვნებას არ მიუღია. მან თავისი გამოხატულება მიიღო იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული და სიმბოლისტური სკოლების მხატვრულ კონცეფციაში. ადამიანის იზოლირება სინამდვილისაგან, გარემო პირობებისაგან, საზოგადოებისაგან ბუნებრივად წამოჭრის საკითხს სინამდვილის ადგილის შესახებ ხელოვნებაში. დეკადენტური და მოდერნისტული სკო-

ლები თავიანთი ასახვის საგნად არ თვლიან სინამდვილეს, ისტორიულ სინამდვილეს, როგორც ტრადიციების გააზრებულ ობიექტურ კავშირს. ტრადიციების ადგილს იჭერს დაუსრულებელი „განმეორება“. ნეომითოლოგიური ერთიანი დრო, სადაც ადამიანს არ აქვს ისტორიული წარსული, არ ვითარდება ისტორიულად, და ისევე რჩება, როგორც ერთ დროს „ღმერთმა გააჩინა“. ეს „ღმერთმა გააჩინა“ ობიექტური აზრით სრულებითაც არ არის მეტაფორა. თუ ადამიანი აღარ ვითარდება, თუ იგი ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული არსია, ლოგიკურად, რაღაცას ერთბაშად გაუჩენია. და ეს ძალა, რაც უნდა შევარქვათ მას, იგივე ღმერთია, ან ღმერთის სინონიმი.

მარქსი ადამიანის ასეთი გაგების წინააღმდეგი იყო, მთელი მისი ნააზრევი იმის დასაბუთებაა, რომ ადამიანი წრომის პროცესმა შექმნა ისტორიულად და იგი მუდმივ განვითარებას განიცდის (ე. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ. ტ. 42, გვ. 186).

მარქსი ადამიანის არსის გააზრებისას არჩევდა ორ ურთიერთგამაპირობებელ მხარეს: „ჩვენ უნდა ვიცოდეთ, როგორია ადამიანის ბუნება საერთოდ და როგორ მოდიფიცირებს ის ყოველ ისტორიულად მოცემულ ეპოქაში.“ იქვე მწარედ დასცინის იერემია ბენტამს: „მაგრამ ბენტამისათვის ეს საკითხები არ არსებობენ. გულუბრყვილო სიყუყუჩით აიგივებს ის თანამედროვე ფილისტერს... ნორმალურ ადამიანთან საერთოდ. ამ მასშტაბით ზომავს მერე წარსულს, აწმყოს და მომავალს“ (კაპიტალი, 1, მ.; 1978, გვ. 623).

ადამიანის არსების გაგება ისტორიზმის პრინციპების გარეშე, მისი წრომის, საზოგადოებრივი და ოჯახური ურთიერთობების გარეშე, შეუძლებელია. ადამიანი კოლექტიური არსებაა. ვინც მას ათავისუფლებს კოლექტიურობისაგან, ადამიანთა საზოგადოებისაგან, მისი ცხოვრების ნორმებისაგან, იგი მას ადამიანურობისაგან ათავისუფლებს.

მაგრამ სწორი არ იქნებოდა გვეფიქრა, იზოლირებული პიროვნების რეალობა ფილოსოფოსთა და ლიტერატორთა მოგონილ აცნება იყოს. პიროვნების იზოლაცია ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, და, როგორც ჩანს, ცივილიზაციის განვითარების ამ ეტაპზე ზოგადად საესეებით რეალური, ცხოვრებიდან მომდინარე პრობლემაა.

ამ პიროვნებებში თავისი ასახვა ჰპოვა დეკადენტურ, მოდერნისტულ ხელოვნებაში და ზეგავლენა მოახდინა მის ყოველ სფეროზე, განსაკუთრებით საგარეო ადგილებზე და ეს რომანისათვის, მისი კომპოზიციისა და სტრუქტურისათვის. ცნობილი ციურიხელი ლიტერატურათმცოდნე — ვ. კაიზერი, მ. ვერლი და ე. აუერბახი ამ მოვლენას „ფორმის დაშლას“ უწოდებენ. რომანი პირდაპირ თუ არაპირდაპირ ასახავს ცხოვრებას, სინამდვილეს, ლიტერატურა და ხელოვნება ხომ საზოგადოების სულიერი მოღვაწეობის ერთი სპეციფიკური სფეროა. თუ ის უარს ამბობს ცხოვრების ასახვაზე ესეც თავისებური, კრიზისული სიმპტომაა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ანამნეზთაგანია დიკონოსისა და პროგნოზისათვის.

მაგრამ როცა ვალიარებთ მოდერნისტული რომანის კანონზომიერ წარმოქმნას, გვესმის რა ამის მიზეზები და საფუძვლები, სრულიადაც არ ნიშნავს, ის წარმოვიდგინოთ რეალისტური რომანის კანონზომიერ შეცვლად. კიდევ მეტიც, ზოგიერთი კრიტიკოსი მას განიხილავს როგორც უფრო მაღალი საფეხურის ლიტერატურას.

ამასთან მოდერნიზმის წარმოქმნა სრულიადაც არ ნიშნავდა რეალიზმის გაუქმებას. ბევრი მკვლევარის აზრით XX საუკუნემ მოგვცა, იქნებ, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ოსტატები რეალისტური რომანის დარგში, ვიდრე XIX საუკუნემ. ბევრი მათგანის მიმართ საჭიროა დროის გამოცდა (იხ. მაგ. დ. ზატონსკი, „რომანის ხელოვნება XX საუკუნეში“). მაგრამ, რაც მთავარია, XX საუკუნეში განვითარდა და დიდ წარმატებებს მიაღწია სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურამ, კერძოდ მისმა რომანისტიკამ.

იგივე კრიზისული მოვლენები, რომელთაც კრიზისული ფილოსოფია და შესაბამისი ლიტერატურა წარმოქმნეს, აღმავალი კლასის მიერ სხვაგვარად იქნა შეფასებული. რევოლუციური თეორია საზოგადოების გარდაქმნის უმნიშვნელოვანეს პროგრამას სახავს, რომლის ცენტრში ადამიანი დგას, მშრომელი, შემოქმედელი ადამიანი, რომელიც იტვირთავს მთელი საზოგადოების რჩენას.

თ. დრაიზერის, ჯეკ ლონდონის, ჯ. გოლსუორსის, რ. მ. დიუგარის, — უფრო გვიან — ჰემინგუეის, ფოლკნერის, რემარკის რომანებში კვლავ გამოვლინდა სწრაფვა მხატვრული სახეებისკენ, პერსონაჟებისკენ, რომლებიც ნებისყოფის უკიდურესი დაძაბვით ცდილობენ შეინარჩუნონ ადამიანური სული. და მაინც თავისუფლებისა და თანასწორუფლებიანობისათვის მებრძოლ ამბოღებულ

ადამიანს მთელი ხმით უმღერა ახალმა ლიტერატურამ, რომელიც ახალ იდეალებზე აღმოცენდა და რომელსაც სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურა ეწოდა.

„ადამიანი! როგორ ამაყად ეღერს ეს სიტყვა: „ადამიანი“! ეს სიტყვები გორკის ეკუთვნის და მთელი მისი შემოქმედებაც მიეძღვნა ამაყ, თავისუფლებისათვის მებრძოლ ადამიანს. ადრინდელ პერიოდშივე გამოჩნდა დანკო ანთებული გულით ხელში, იგი გზას უნათებდა ხალხს, ხოლო ქარიშხალა უდრეკი ნებისყოფის მებრძოლი სულია. ყოველივე ეს ჯერ კიდევ მწერლის გულში ცოცხლობდა და ღვივოდა. მაგრამ რუსეთის პირველმავე რევოლუციამ უკვე ცხოვრებაში აღმოაჩინა ხალხის თავისუფლებისათვის მებრძოლი გმირები. გორკიმ ასახა ის თავის რომანში „დედა“.

ასეთი გმირები ქართულ სინამდვილეშიც და ქართულ ლიტერატურაშიც გამოჩნდა. „ტარიელ გოლუა“ ის ნაწარმოები იყო, რომელმაც დიდი ძალით გამოხატა ახალი გმირი და ახალი ლიტერატურის ჩასახვის პროცესი. 20-იან წლებში ეს ლიტერატურა ჯერ კიდევ პირველ ნაბიჯს დგამდა და ძალას იკრებდა. 20-იანი წლების დასასრულისათვის და 30-იან წლებში გაბატონებული ლიტერატურული მიმართულება გახდა სხვა მიმართულებებთან და ლიტერატურულ სკოლებთან დავაში და ბრძოლაში. მისი დამხმარე თვით ცხოვრება იყო. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ახალი ცხოვრების დასაწყისი იყო მისი საფუძველი და ბაზა. ცხოვრების სიმართლით ასახვამ წარმოქმნა და ჩამოაყალიბა სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურა.

მაგრამ ცხოვრების სიმართლით ასახვა არ ხდება თავისთავად. დაგეროტიპზე მიღებული გამოსახულება არ არის მხატვრული სახე. მხატვრული სახე მწერლის წარმოსახვის შედეგია. ამიტომაცაა, რომ ასახვაში მხოლოდ ობიექტი არ განაპირობებს სამყაროს სურათის სიმართლეს. ასე რომ იყოს, ახალი ცხოვრების ძალით ყველა მწერალი სოციალისტური რეალიზმის მწერლობის პლატფორმაზე უნდა გადმოსულიყო იმთავითვე.

ზოგი მკვლევარი ასეც ფიქრობს. ქვეყნის ცხოვრებაში საბჭოთა პერიოდის დასაწყისიდანვე სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურას მიათვლის ყოველივე იმას, რაც იბეჭდებოდა.

ხელოვანზე ცხოვრების შემოქმედება გარდაუვალია, მაგრამ ეს ხანგრძლივი და თანმიმდევრული პროცესია. აზროვნების, ფორმა-

ლურ-ლოგიკური თუ მხატვრული აზროვნების გარდაქმნა ერთი ხელის დაკვრით არ ხორციელდება. ეს ეხება იმ მწერლებსაც კი, რომლებმაც პოლიტიკურად აღიარეს და მიიღეს საბჭოთა ხელისუფლება. ამ პროცესის მთელი სირთულე კარგად ჰქონდათ გათვალისწინებული ლიტერატურული ცხოვრების მონაწილე მწერლებს ოციან წლებში, სიმპტომატურია ამ მხრივ ვ. ბარნოვის განცხადება საქართველოს მწერლების პირველ ყრილობაზე: „აგვისრულდა ოცნება! უკვე გადატყდა მტარვალთა ხმალი, თავისუფლებას განიცდიან მონებულნი, ჯადოსნური პოეზია წარუძღვება საზეიმო სვლას. ერთია ძნელი პოეტისათვის: მახლობელი აწმყო არის ეს განცდები, შინ ურევია ამას თვითყვარება და ძნელი არის ოცნებათა სანახებში მის გადატანა“. (ვ. ბარნოვი, თხზ. სრ. კრებული, ათტომად, ტ. X, თბ. 1964, გვ. 303).

ამას ამბობდა უხუცესი ქართველი მწერალი, რომელიც სავსებით გულწრფელად მივიდა საბჭოთა ხელისუფლებასთან. და ეს მისი განცხადება სიმართლით ასახავდა არსებულ მდგომარეობას. ეს მართებული თვალსაზრისი ერთგვარი ორიენტურია მკვლევარისთვისაც, რათა ხელოვნურად არ გააადვილოს ოციანი წლების ლიტერატურული პროცესის შესწავლა და ერთაზროვნად არ წარმოგვიდგინოს ის, ეცადოს ყოველმხრივ გააანალიზოს მაშინდელი ლიტერატურული ატმოსფერო — ლიტერატურული დაჯგუფებანი, მათი მხატვრული პოზიციები და, რაც მთავარია, ლიტერატურული პროდუქცია, რაც ყოველთვის არც შეესაბამება ლიტერატურული კორპორაციების დეკლარაციებს. ლიტერატურული მიმართულებების, მეთოდის და მხატვრული კონცეფციების პრობლემებიც, ლიტერატურული პროდუქციის ფაქტიური მონაცემის მიხედვით უნდა გადაწყდეს. დამახასიათებელი მაგალითია ამ მხრივ დემნა შენგელიას კორპორაციული კავშირი ფუტურისტებთან, როცა მისი ოციანი წლების პროზა სიმბოლიზმის აშკარა ნიშნებს ატარებს. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ამ მიმართებით მისი რომანი „სანავარდო“.

საერთოდ, ოციანი წლების რომანი სტილურ მრავალფეროვნებას ავლენს და სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმართულებას წიკუთვნება, მხატვრული სახის არსის გაგებაც და შექმნის მეთოდიც, ბუნებრივია, განსხვავებულია.

გ. ბახტინი წინააღმდეგია იმისა, რომ რომანის ისტორია მიმარ-

თულების, მეთოდის ისტორიად გადავაქციოთ. და ეს სავესებით სწორი თვალსაზრისია. მაგრამ რომანის ისტორიის შესწავლა, მისი დინამიკის თვალის გადევნება შეუძლებელია მიმართულებისა და მეთოდის გათვალისწინების გარეშე, რადგან სწორედ ისინი განსაზღვრავენ მხატვრული სახის შექმნის პრინციპებს, რაც თავის მხრივ აყალიბებს რომანის ტიპს, მის სახეობას, ადამიანის გამოხატვის პრინციპებს, კომპოზიციას, სიუჟეტს და ზოგადად სტრუქტურას.

სხვა საკითხია, რომ რომანისტული აზროვნება არ თავსდება ერთი მიმართულების, მეთოდის ფარგლებში. მიმართულება მოიცავს როგორც რომანს, ისე ლირიკას, დრამატურგიას. მეორე მხრივ, რომანული აზროვნება თავს იჩენს სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმართულებებში. რომანის ცნებაში ერთიანდება, როგორც რეალისტური, ისე რომანტიზმის, ნატურალისტური და მოდერნისტული ნაწარმოებები... მაგრამ საქმე ის არის, რომ სიღრმისეული აზრით არსებითად აქ საქმე გვაქვს სხვადასხვა ტიპის რომანთან.

* * *

რევოლუციურ სინამდვილეში ქვეყნის სახალხო მეურნეობის გარდაქმნის დასაწყისთან ერთად, დაიწყო კულტურის მზარდი აღმავლობა. ახალი ფილოსოფიური, ესთეტიკური, ლიტერატურული შეხედულებების ბაზაზე საფუძველი ჩაეყარა ქართული ლიტერატურის, კინოს, ოპერის განვითარებას, მაგრამ ამ განვითარების გზა არ ყოფილა სწორხაზოვანი. ქართულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის დამკვიდრება ლიტერატურული ბრძოლების ფონზე მიმდინარეობდა, რთული და მრავალფეროვანი ლიტერატურული პროცესი ობიექტურ განხილვას საჭიროებს.

20-იანი წლების პირველი ნახევრის მიწურულს გამოქვეყნებული რომანები: „სანავარდო“ „დიონისოს ღიმილი“, „სისხლი“, „ქკა-ქი კვაქანტირაქე“, „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი საყელო“, „გიორგი რუსი“, „განგების რკალში“, „არმაზის მსხვერვეა“ უანრის სახეობრივი არსით, იდეური მიმართულებებით და მხატვრული თავისებურებებით სავესებით განსხვავებული ნაწარმოებები იყო. ყველა ერთად კი ქართული რომანის აღმავლობას მოასწავებდა.

დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ მაშინ გამოქვეყნდა, როცა ქა-

რთული რომანის, საერთოდ ქართული პროზის განვითარება პრობლემატურად ითვლებოდა. უნართა იერარქიაში ეპოსი არაორაზროვნად უკანასკნელ პლანზე იყო მოქცეული და სავსებით გარკვეული არც იყო, აქ ეპოსში პროზაც იგულისხმებოდა თუ მხოლოდ პოეტური ეპოსი. უპირველესი ადგილი კი წმინდა ლირიკას მიეკუთვნებოდა.

„ლირიკის მუსიკალური სამყარო ელიზეუმია, სადაც ტრაგედიის გმირები მხოლოდ ფანტომები არიან. აქ აღარ არის რეალობა. აქ მხოლოდ მისტიკაა მსუბუქ აჩრდილების. ლირიკაში რეალური სახე კარგავს თავის სიმძიმეს და ეზიარება იმ სიმალლეს, სადაც სუნთქავენ ბეატრიჩე და ლაურა.

ეპოსი და ტრაგედია ინფერნალია და კათოლიკური განსაწმენდელი, ლირიკა სასუფეველია, ამ ნირვანაში შეხვედრა შორეული მიზანია ყველა ლიტერატურული გმირების“ (ეურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 3—4, გვ. 206).

საკუთრივ ეპოსის, კერძოდ, პროზის, რომანის განვითარების ალტერნატივას ამ დროს უკავშირებენ ნოველას, ესკიზს, მინიატურას. „შეიძლება მინიატურიზმის გზას რომანიდან სათაურთან მივყავდეთ, შეიძლება წიგნების მაგივრად სათაურების წერა დავიწყოთ... გზა მინიატურის მიდის სათაურისაკენ“ (ეურნ. „მეოცნებენიამორები“, 1919 წელი, № 3, გვ. 15—16, იხ. აგრეთვე „მშვილდოსანი“, 1920, № 2—3 გვ. 25, „მნათობი“, 1925, № 2, გვ. 206).

ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ პროზის, რომანის განვითარებაზე ეს ერთიანი და საყოველთაო აზრი ყოფილიყოს. პირიქით, უკვე XX საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ პრესაში გაისმოდა მოწოდება ქართული რომანის აღორძინების გადაუდებელ საჭიროებაზე. ოციანი წლების დასაწყისში არის ცდა გაანალიზდეს, თუ რამ განაპირობა ამ დროისათვის ჩვენში ფართო ეპიური ჟანრების უგულვებელყოფა, კრიტიკოსები და მწერლები ირკვევდნენ მიზეზებს და ეროვნული ცხოვრების სოციალურ-პოლიტიკური ანალიზით არაიშვიათად სავსებით სწორ დასკვნებს აკეთებდნენ ფართოპლანიანი ეპიკური ჟანრების მომავალი აღორძინების ობიექტური საფუძვლების შესახებ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება ძირფეს-

ვიანად ცვლის ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკურ-კულტურულ ცხოვრებას. მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისია რევოლუციის. გარდატეხა ადამიანის ფსიქოლოგიაში მასობრივი მასშტაბით საწყის ფაზაშია, ხელოვნება და ლიტერატურა, სანამ სავსებით და მთლიანად შეიგრძნობდეს, შეიცნობდეს და ასახავდეს ამ უდიდეს მოვლენას, დროს მოითხოვს — ასეთი ეპოქალური გარდატეხები ოპერატიულად არ ხდება. ამასთან, თუ ცალკე პროზაზე ვილაპარაკებთ, ძლიერია საუკუნის პირველ ორ ათეულ წლებში წარმოქმნილი კრიზისის ინერცია. უფრო ოპერატიულია ლექსი. იგი უფრო ადრე ეხმარება რევოლუციას. უმეტეს შემთხვევაში უმღერის მას, ზოგჯერ საწინააღმდეგო განწყობასაც გამოხატავს.

პროზა, ნამდვილი ეპიური პროზა კიდევ კარგა ხანს არ ჩანს, გრძელდება მინიატურის, ესკიზის ტრადიცია. „არის დრო ბობოქარი, დაუდევარი და ქართველი მწერალი, ისედაც ჩქარი და მოუსვენარი, დღეს მარტოოდენ ნერვების ცანცახით ცხოვრობს, ამგვარ პირობებში ძნელია გამოიჩინო ის მოთმინება, რომელიც პროზის წერას სჭირდება“. გაზეთ „ლომისის“ ამ სტრიქონებში არის სიმართლის მარცვალი. წერილის ავტორი ასახელებს სხვა მიზეზებსაც, „მხატვრული პროზის განვითარებას ისიც უშლის ხელს, რომ მას ჯერ მოქალაქეობრივი უფლება არ მოუპოვებია“... პროზა ვერ პოულობს ადგილს პერიოდულ გამოცემებში. ყოველივე ეს „ჰყინავს სურვილს მხატვრული პროზის ფორმის გაშლისა.

უნდა იძლიოს ყოველგვარი დაბრკოლებანი, მარტოოდენ ლექსი ვერ შექმნის ეროვნულ კულტურას“... „...ეროვნული კულტურის სიღრმე და სიდიადე პროზას უფრო შეუძლია ატაროს თავის წილში“ (გაზ. „ლომისი“, 1923, № 32, მიხ. ბოჭორიშვილის წერილი).

პროზისა და ლექსის ეს ერთგვარი დაპირისპირება, რომელიც აქ გამოსჭვივის, პროზის აღორძინების სურვილმა და განწყობილებამ წარმოქმნა. რომანის აღორძინებას დიდ ეროვნულ საქმედ მიიჩნევს ავტორი: „ვისაც უყვარს ეროვნული კულტურა — ხელოვნება, იგი უნდა ეწამოს კიდევ მისთვის და რა ვუყოთ, რომ ეს წამება წილად ხვდათ ქართველ რომანისტებს.

იგია ჯვაროსანი მხატვრული პროზის და მან უნდა დაუდგას მას საპატიო ძეგლი, თუნდაც თვითონ უგვირგვინოდ დაიღუპოს“ (იქვე).

მე მგონია, ქართული რომანის აღორძინების საქმე სავსებით

სამართლიანად იყო აღიარებული თავდადებისა და გმირობის საქმედ.

ცხადია, კრიტიკა და საზოგადოებრივი აზრის მიმართულება დიდ ზეგავლენას ახდენს ლიტერატურულ პროცესზე. მაინც კრიტიკისა და ესთეტიკის სფერო უპირატესად შესაძლებლობათა სფეროა. კრიტიკოსთა და მწერალთა გამოსვლები მაშინდელ პრესაში რომანის აღორძინების შესახებ უნდა ჩაითვალოს სეისმოგრაფიულ ნიშნებად, რომლებიც ჩვენი ეროვნული ცხოვრების სიღრმისეული ცვლილებების გამოხატულებას წარმოადგენდნენ და მიგვითითებდნენ იმ მოსალოდნელ ძვრებზე, რომლებსაც უთუოდ გამოიწვევდნენ ცხოვრების რევოლუციური ცვლილებები ხელოვნებაში.

მაგრამ ყველა მოსალოდნელობა, ყველაზე მართებული და სწორი იდეები შეიძლება განუხორციელებელი დარჩეს, თუ მათი განხორციელების პრაქტიკულ სიმძიმეს არ იტვირთავს საამისოდ მოწოდებული ძალები. პროზის, რომანის აღორძინების საქმე თვით შემოქმედთა, მწერალთა საქმე იყო უპირველესად. ქართველი მწერლები არ შემდრკალან ამ დიდი ამოცანის წინაშე და ნამდვილი მამულიშვილური თავდადებით შეუდგნენ ამ დიდი საქმის ხორცშესხმას.

ჩვენმა მწერლებმა გარკვეულ წარმატებებს მიაღწიეს. XIX ს-ის ქართული რომანის განვითარების შეწყვეტილი გზა განახლდა — ცხადია, სულ სხვა პირობებში, სულ სხვა გარემოში და სულ სხვა გრანდიოზული ამოცანებით.

დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ ერთ-ერთი პირველი იყო. რომანი 1924 წელს „მნათობში“ გამოქვეყნდა და თითქოს დასაბამი მისცა ქართული რომანის ნაკადს როგორც „მნათობში“, ისე სხვა ჟურნალებში, აგრეთვე მათ ცალკეულ გამოცემებს.

„სანავარდო“ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ, როგორც რომანის პოეტიკის, ისე იდეურ-თემატური განვითარებისა და ჩამოყალიბების თვალსაზრისით, საერთოდ, ქართული რომანის ფორმირების თვალსაზრისით, რომანის ცნების დადგენის თვალსაზრისით, თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის განვითარების და ფორმირების თვალსაზრისით.

„სანავარდოს“ შესწავლა სტილისტური თვალსაზრისით, რასთანაც მჭიდრო კავშირშია ნაწარმოების სახეობრივ და ჟანრობრივ

თავისებურებათა კვლევა, სრულიადაც არ შეიძლება დასრულებულად ჩაითვალოს, 20-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე აპრომანის შესახებ, ისე როგორც კ. გამსახურდიას „დიონისოს ლიმილის“ შესახებ, აზრთა სხვადასხვაობაა და ხანდახან სავსებით მოულოდნელი ტრანსფორმაცია.

პროზას, მისი შესწავლის და თეორიული გააზრების თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, თავიდანვე არ სწყალობდა ბედი. მართალია, პოეზიის პრობლემათა გადაწყვეტის არეში პროზაც უნდა ვიგულისხმოთ, მაგრამ აღრიდანვე საკუთრივ პროზა იშვიათად ხდებოდა ესთეტიკოსთა და თეორეტიკოსთა განსჯის საგანი.

არ იქნებოდა მართებული გვეფიქრა, რომ პროზის პოეტიკა არ მუშავდებოდა საერთოდ. მაგრამ პროზის საკითხები საგანგებოდ არც არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ყოფილა შეტანილი და არც სხვა ავტორებს გამოუყვიათ ცალკე დიდი ხნის განმავლობაში. რაც შეეხება კონკრეტულად რომანს, მასზე მსჯელობა გვხვდება მხოლოდ ჭირალდი ჩინტიოსა და ჰიუეს ნაწარმოებში. შემდეგ, ჰეგელის სამტომიან ესთეტიკაშიც აქა-იქ გაიეღვებს მხოლოდ, მასზე პარაგრაფიც არ არის ცალკე გამოყოფილი.

საგულისხმოდ მიმაჩნია რუსი საბჭოთა მკვლევარის ვ. კოჟინოვის ცნობა, რომ მაგალითად, „XVIII საუკუნის შუა წლებშიც კი რუსეთში პროზა განიხილება როგორც არამხატვრული ლიტერატურის ფორმა“ (ვ. კოჟინოვი, რომანის წარმოშობა, მ., 1963, გვ. 349).

ყველაფერი ეს ასეა, მაგრამ პროზა თავისთავად ხელოვნების უმკაცრეს კანონებს ემორჩილება. ყოველი ხელოვანი, ასე თუ ისე, განსაზღვრავს მას თავისთვის და შემდეგ ცდილობს განამტკიცოს და დაამტკიცოს თავის მხატვრულ ნაწარმოებში. თითქმის ყველა გამოჩენილი რომანისტი თავიანთ ნაწარმოებებშივე აყალიბებს თავის მოსაზრებებს ხელოვნების არსზე, მხატვრულობის სპეციფიკაზე, მხატვრულ სახის შენების პრინციპზე, ჟანრზე, სტილზე და ა. შ. ასეა ეს რაბლეს, სერვანტესის, ფილდინგის, სტერნის, პრევოს და სხვათა რომანებში, უკანასკნელ დროს თომას მანის „იოსებსა და მის ძმებში“. ამავე თვალსაზრისით უნდა შევხედოთ პროზის უძველეს ნიმუშებსაც. აბულეუსი თავისი რომანის — „მეტამორფოზების“ დასაწყისში ამგვარად მიმართავს მკითხველს: „და მე მო-

გიქარგავ შენ მიღეთურ ყაიდაზე...“ (აპულეუსი, აპოლოგია, მეტამორფოზები, ფლორიდები, მ. 1956).

და ყოველი მწერალი, ისინიც, ვისაც არ ჩაუტავს თავიანთ რომანებში საკუთარი მხატვრული კონცეფციის შესახებ, არანაკლებ ფიქრობენ მხატვრული ნაწარმოების ჟანრზე და სპეციფიკაზე, მის არსზე და გამოსახვის საშუალებებზე. ჭეშმარიტი ხელოვანი ეძიებს, რადგან ხელოვნება თავისი არსით სიახლისაყენ მუდმივი სწრაფვაა, სამყაროს ხილვის ახალი კუთხის გაცხადება.

თუ პროზის ეს შინაგანი „ცნობიერება“ ვერ ღებულობს „გარეგან“ თეორიულ გაფორმებას, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ხელოვანი ნაკლებად ინტენსიურად ფიქრობს და მუშაობს მასზე, თავისი შემოქმედების სპეციფიკაზე და ახლებურ პრინციპებზე.

ჰეგელი დაბეჯითებით და მრავალგზის მოითხოვდა, რომ აუცილებელია განვსხვავოთ „უშუალო პოეზია“, თავისი საწყისი სახით, რომელიც „წინასწარგანზრახვის გარეშე პოეტურია წარმოსახვით და ენით“ და პოეზიის ის სახე, რომელსაც შეგნებული აქვს, რას უნდა გაემიჯნოს, თავისუფალი ხელოვნების ნიადაგზე რომ დადგეს“ (ტ. 14, გვ. 170. რუს.).

ამ მომენტებზე იმიტომაც საგანგებოდ გავამახვილეთ ყურადღება, რომ „სანავარდო“, და მასთან ერთად „დიონისოს ღიმილი“, „თეთრი საყელო“ პირველ რიგში ექსპერიმენტული რომანები იყო, რომელთა ავტორები გამძაფრებული ძიებით მიემართებოდნენ სამყაროს ათვისების ახალი გზების მოსაპოვებლად, მხატვრულ სახის აგების ახალი ხერხების, ახალი სტილის აღმოსაჩენად. ხანდახან ავტორი დემონსტრირებულად, ცდის სახით, საგანგებოდ წარმოაჩენდა კომპოზიციის მანამდე უცნობ ან გამოუყენებელ საშუალებებს. ზოგჯერ ეს აღიქმება როგორც არტიტიზმის დემონსტრაცია. მაგრამ საბოლოოდ მოდერნისტული, ექსპერიმენტული რომანი მართლაც აღწევს სივრცისა და დროის დაძლევის მანამდე უცნობ საშუალებებს.

„სანავარდოში“ ნაწარმოების არქიტექტონიკის სტრუქტურაში მხატვრული სახის შესაქმნელად გამოყენებულია პროზისათვის თითქოსდა სავსებით მოულოდნელი ფაქტურა, აკუსტიკური, ბგერითი დაკავშირება, გრაფიკული სახეობრივი ასოციაცია და ბოლოს რიცხვითი ასოციაციის საფუძველზე განხორციელებული კა-

ვშირები, რომლებიც საუკუნეებში გადატყორცნილ თაღებად აღიქმებიან.

რამდენიმე მაგალითი:

1. „მეზღვაური გაემგზავრა მონღოლური იხვის თვალებით ოკეანეებში და ბენარესში მიირთმევს მწიფე ბანანებს.

ალბათ იჭდა ახლა მდინარე განგის ნაპირას და თავს იქცევდა თუთიყუშებთან მუსაიფით.

უნივერსიტეტის კათედრაზე იჭდა ფრაკიანი თუთიყუშის თეთრი ხელთათმანით მას pins-ner ჰქონდა კაუჭა ცხვირზე გაკეთებული და კითხულობდა ლექციებს“.

2. „სულ ოცდაათი ფიცარი არის დაგებული, ეს ზეპირად იცი ბონდომ.

— ერთი... ორი... სამი... და ასე — კარგად ახსოვს.

— მ ტ ლ ა შ-მ ტ ლ უ შ! მ ტ ლ ა შ-მ ტ ლ უ შ — ტკაცუნობს ფოსტალი ფეხის გულზე.

მძულს უგულო სიყვარული,

ხევენა-კოცნა, მ ტ ლ ა შ-მ ტ ლ უ შ ი!..

ამბობს რუსთველი და მოდის ლაღი, გაშლილი პერგამენტით.

თამარი უსმენს მოჩადოებული და მარგალიტის საყურე ცახცახებს თეთრად ანთებულს.

ეს მ ე თ ო რ მ ე ტ ე საუკუნეში იყო, რომელ მ ე თ ო რ მ ე ტ ე შ ი? ქრისტეს წინათ თუ შემდეგ!.. წინათ სულ სხვა იყო!.. წინათ: თობალ, მოსოხ, ურ, კაშღიმ, ქაღღუ... ეს მაშინ იყო. მერე დაიბუნაგეს კაპაღუკიას. მოაგდეს სისხლით თესლი და ციება

აყვავდა ვაზი და მწვანე ლერწები გადაიტვირთა სავსე მტევნებით, რომ მერე ქალის თმებით გამთბარი თეთრ ცხელებასავით მოვლენილიყო იბერიაში.

ტაბალას ცხენი გავარდა სახელად და ფარაონებს თეთრად ელანდებოდათ მისი გახედნა.

და ერთხელ როცა ყველას ეძინა, გაჩნდა, ყიჟინა გუშაგების,

— გიმმირაჟ!.. გიმმირაჟ!.. გიმმირაჟ!.. და გაქანდა ბედი თეთრ კავკასიისკენ.

ავარდა ორთქლი ცხელი სისხლის, გაჭენებული ცხენების ხეთქი და მზის სხივები იკვარქნებოდნენ მეწამულ ფერში.

— არ გადავშენდებით!.. არ გადავშენდებით!.. არ გადავშენდებით!.. “

იქვე რომანის თვალსაწიერი გადაინაცვლებს კიდევ უკან საუკუნეების უღრანში.

„სიბრძნის ღმერთს ეას უყვარდა იშტარ

იშტარის გული შეიპყრო თამმუზმა“

„ატმისფერი ტანი იბნიდებოდა ალერსს მოწყურებული

იშტარს აბრმავებს სიტყბო და ზარხოში იშტის

თამმუზ!.. თამმუზ!.. თამმუზ!..“

და ქვესკნელამდე მიჰყვება თამმუზს.

(დ. შენგელაია, თხზულებანი, ტ. I, თბ., 1968, გვ. 112—115).

ყოველივე ეს „სანავარდოში“ წარმოდგენილია როგორც „ცნობიერების ნაკადის“ შექმნის პოეტური ხერხები. ჩვენ აქ საგანგებოდ აღვნიშნავთ, რომ „ცნობიერების ნაკადის“ შექმნა პოეტური წარმოსახვა, ტყვილად ფიქრობენ ზოგიერთები, თითქოს „ცნობიერების ნაკადი“ ქვეცნობიერების კვლევა იყოს: „ცნობიერების ნაკადი“ სპონტანურად წარმოქმნილი აზრის ნაფლეთების და განწყობილებების სტენოგრაფიული ფიქსირება კი არ არის, არამედ სტილიზაცია, ცნობიერების მუშაობის ფროიდისტული ან იუნგიაური შერჩევის გზით. თავისუფალი ასოციაციის ილუზიის შექმნა თვალსაჩინო სიზუსტით ხორციელდება „სანავარდოში“. ყოველივე ეს მხატვრის მიზანდასახულების შესაბამისად კეთდება და გარკვეულ სტილურ კანონზომიერებას ემორჩილება. საბოლოო ანგარიშით, ცნობილის გაუცნაურების, არტისტიზმის, თხზვაზე აქცენტის გადატანის გამოხატულებაა. ამ სტილისტურ არტისტიზმში თანდათან გამოიკვეთა და კრისტალდება სამყაროს, აღქმის და მხატვრული ათვისების მოდერნული, ნამდვილად ახალი ასპექტები, რომლებიც შემდგომში წარმატებით იქნება გამოყენებული დ. შენგელაიას მთელ შემოქმედებაში, უპირველესად რომანში „ბათა ქექია“.

„სანავარდო“ მრავალგანზომილებიანი, მრავალასპექტიანი რომანია. რომანის პრობლემატიკას, თემატურ მიმართულებას ბუნებრივად უკავშირდება ნაწარმოების მითიური პლანი. მითი „სანავარდოში“ შემოდის როგორც მთავარი თემის ვარიაცია ან კადენცია. მაგრამ თუ საუკუნეების სიღრმეების ანარეკლს გავითვალისწინებთ, იგი შეიძლება წარმოდგენილი იქნას როგორც კონტრაპუნქ-

ტი და ის რეალობა, რომელიც ნაწარმოების სინამდვილეშია გაშლილი ამ მითიურის — ერთიანის და მთლიანის კერძო გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ. მითის და მითიური მხატვრული სახის სიღრმეს უკავშირდება „სანავარდოს“ მისტიკა და სიმბოლიკა. სიმბოლიკა აქ სიმბოლისტურ პლანშია გადაწყვეტილი და სიმბოლიზში წინ წამოიწევს როგორც რომანის სტილის უმთავრესი დამახასიათებელი ნიშანი. ამიტომაც მე მგონი, სავსებით მართალი იყო კრიტიკოსი, რომელმაც ოციან წლებშივე შენიშნა, რომ დ. შენგელაიას მხატვრული აზროვნების სპეციფიკა იმ დროს ბ. პილნიაკის და ა. ბელის რომანების, კერძოდ „პეტერბურგის“ მხატვრულ კონცეფციასთან პოულობდა პარალელს (ვ. ბახტაძე, „მნათობი“, 1925, № 11—12, გვ. 268, 64). ამ შემთხვევაში, მე მგონია, საჭირო არ არის უფრო შორეული პარალელების ძიება. მკვლევარი პ. პალიევსკი სავსებით მართალი უნდა იყოს, როცა აღნიშნავს, რომ რუსი ავანგარდისტები ხშირად უსწრებდნენ თავიანთ ევროპელ კოლეგებს, მაგრამ მათ ბედი არ სწყალობდათ საერთაშორისო აღიარების თვალსაზრისით. მკვლევარს მოჰყავს ბ. პილნიაკის მაგალითი, რომ ამ მწერლის რომანი „შიშველი წელიწადი“ 1920 წელს დაიწერა, — ე. ი. ორი წლით ადრე ჯოისის „ულისემდე“ და „პეტრუდა სტაინის ყველაზე ექსტრავაგანტურ ცდებთან ერთად“, მკვლევარი შენიშნავს: „ასევე იტქმის ა. ბელიზე და სხვებზე“.

მე მაინც აქ თავს ვერ შევიკავებ ერთი პარალელისაგან. თუმცა ამ პარალელს არ აქვს მიზნად სტილის ან ყანრის გენეალოგიის ძიება. გულახდილად რომ ვთქვა, არც ისე ადვილია ამ მხატვრული შეხვედრის კანონზომიერების ამოცნობა, მაგრამ კანონზომიერად მიმაჩნია დიდი ინტერესი მისადმი. ათიოდე წლის შემდეგ „სანავარდოს“ გამოქვეყნებიდან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ცხრა წლის შემდეგ ამ რომანის თემატიკას და პრობლემატიკას, ცხადია, სულ სხვა რაკურსით და სახეთა სისტემით ხელს კიდებს თომას მანი. იგი თავისი რომანის „იოსებისა და მისი ძმების“ საფუძვლისათვის მიმართავს იმავე ბიბლიას, ადრეული საუკუნეების მესოპოტამიას და კაპადოკიას, რომელთაც რთავს თავის რომანში, მაგრამ ეს გამეორება ან შემთხვევითი შეხვედრა როდია. იშტარი და თამუზი განსაზღვრავენ ორივე რომანის თემატიკასა და პრობლემატიკას; ორივე რომანის ისტორიული თვალსაწიერი 30 საუკუნის იქითაა მიმართული მესოპოტამიის, კაპადოკიის, ქანაა-

ნის და კემეს ბურუსით მოცული სიძველეებისაკენ, საიდანაც „სანავარდოს“ ავტორის კონცეფციით სათავეს იღებს ქართველი ეჭვი, ეს ჰიპოტეტური მოსაზრება მხატვრული ამოცანის საძირკველში ექცევა და საფუძველს უდებს სიცოცხლის, ცხოვრების და საერთოდ არსებობის, ადამიანის არსებობის და სამყაროს არსებობის აზრის ძიებას, რომელიც სანავარდოში სიმბოლისტურ სახეთა სისტემაში ეხვევა. სიცოცხლის უწყვეტობის პრობლემა აქ ერის სიცოცხლის პრობლემას უკავშირდება მისი წარსულისა და აწმყოს, მომავლის ურთიერთმიმართებებს. მითოლოგიურ პლანში გადაწყვეტილი ეს ურთიერთმიმართება ერთიანობას წარმოქმნის, წარსულისა და აწმყოს, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობას და ურღვევ ურთიერთკავშირს, ურთიერთწებპირობებას.

„იოსებსა და მის ძმებში“ ეს თემატიკა თანდათანობით ფართო ასპარეზს იპყრობს და უმაღლეს ფილოსოფიურ განზოგადებამდი მიდის. თომას მანი ეყრდნობა არამარტო ბიბლიის მითიურ სახეთა სისტემას, არამედ უფრო უძველეს და გვიანდელ მითოლოგიებს, სადაც აღმოაჩინეს ერთ გასაოცარ მსგავსებას, მსგავსებას უმთავრესში, არსში.

იშტარისა და თამმუზის თემა ერთია და ძირითადი ყველა მითოლოგიურ პანთეონში, ოზირისი, უსირი, დუმუზი, თამმუზ, ადონის, დიონისი ხტონური ღმერთებია, რომლებიც სიკვდილისა და სიცოცხლის, გარდაცვალების და განახლების, ქვესკნელში ჩასვლის და აღმოცენების სიმბოლური მითიური სახეებია. ისინი მამაკაცური საწყისის — ე. ი. თესლის გამომხატველნი და მატარებელნი არიან. ამიტომ ასე მისტირის მათ ჰადესში დედათა სქესი — ისეთ, იშტარი, ეა. მათი დაქინებული სწრაფვა და ლტოლვა მამაკაცური საწყისისაკენ გვარის, ტომის, ერის სიცოცხლის გაგრძელების საწინდარია და საერთოდ ამქვეყნად სიცოცხლის გაგრძელების საფუძველი. თომას მანის რომანში უამრავი ვარიაციით მეორდება ეს მოტივები. თვით იოსები იგივე ოზირისია, ან ოზარსიფი, თამმუზი ან დიონისო, მრავალგზის დედათაგან დატირებული და მკვდრეთით აღმდგარი, ორჯერ ჭაში ჩამარხული და გადარჩენილი. ქალთა უძლიერეს სახეებს ქმნის თ. მანი თავის რომანში. მუტ ენ ემ, ფამარი, ლია, რახილ — ყველა ისინი იშტარის პლანშია გადაწყვეტილი.

„სანავარდოში“ იშტარისა და თამმუზის თემა ეროვნულ პრობ-

ლემას უკავშირდება უფრო და ეს სავსებით გასაგები და ადვილად ასახსნელია. ისეთი მცირერიცხოვანი ერის მწერლობისათვის, როგორც ქართველები და მისი მწერლობაა, ეროვნული საკითხი საუკუნეების მანძილზე უმთავრეს პრობლემად რჩება. მით უმეტეს 20-იანი წლების პირველ ნახევარში, როცა ქართველი ერის ცხოვრებაში ეპოქალური გარდატეხა მოხდა, როცა ის ახალი განვითარების გზას დაადგა. სავსებით ბუნებრივი იყო, ქართული მწერლობა ღრმად ჩაფიქრებოდა ერის წარსულსა და აწმყოს, გაეთვალისწინებინა და შეეფასებინა მისი მომავალი. ამ სულისკვეთებითაა გამსჭვალული 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართული ოცმანისტიკის მხატვრული ამოცანები, ამ საფუძველზეა წარმოქმნილი „სანავარდო“, „დიონისოს ღიმილი“, „განგების რკალში“, „არმაზის მსხვერვეა“, „ჩაყოს ხიზნები“.

— „არ გადავშენდებით!.. არ გადავშენდებით!..“ სისხლში აქეთ გამჭდარი ტიჯროსის ნაპირებიდან თეთრი კავკასიისაკენ დაძრულ ქართველურ ტომებს, რომლებიც „კბილდაღრქენილ გიმშირაძსთან“ სისხლის მღვრელი შეტაკებებით მოიკვლევენ გზას.

ამავე თემის ვარიაციაა იშტარის და თამმუზის ხაზი, რომელიც რომანის სიმბოლისტურ სულისკვეთებას პანსექსუალიზმში გადაჰყავს. მიწის ყოველი ბინადარი და მცენარე, მთლიანად დედამიწა დამუხტულია სქესობრივი ნდომით, — ეს სიცოცხლის გაგრძელების წყურვილია, და საამისო ენერგია. აქ ყველაფერი „ჟინით გადარეულია“ (გვ. 64), „გვალვა ვაყასავით ჭიხვინებს“, ყოველივე „...სატანასავით ვნება აყეფებული ეძებს დედალს“ (104), „ბოსტანში ისევ ბორგავს თაკარა სიცხე და სუნელის მოსაკრეფად ჩასული ლიზიკია გრძნობს, რომ გვალვამ დაჰკრა თავში.

— ვინ ხარ შენ?.. — შეეკითხა იგი და სიღრმეებიდან ესმის ჭიხვინი ანთებული და წმინდა ფალოსისა.

მუხლებში მოსხლეტილი და მორჩილი დაწვა მიწაზე.

წევს იგი განაბული მწიფე კიტრებში და ესმის, ყრუდ ესმის როგორ რეკს დედამიწა დიდი გველის კუდის ჟინიან დარტყმით:

— ფაღლ!.. ფაღლ!.. ფაღლ!..“ (გვ. 93).

ფალოსის კულტი, ვნებათა დოღი გამძაფრებულია კატასტროფის ინსტინქტური შეგრძნებით. „უშვილობის ქვა დავარდა მიწაზე და მოიწვა მის ირგვლივ ბალახი.

მის მერე დაბერწდა სანავარდო
უწვილობა მოედო ახლო-მახლო სოფლებს.
ფეხმძიმეებს მუცელი ეწლებოდათ
მაკე საქონელი უდროოდ იგებდა
კვერცხები სკდებოდა საბუღრებში
სკაპცების ამინდი დადგა სანავარდოში

ალვის ხე გაახმო უნაყოფობის ქვამ“ (97).

უნაყოფობის ტრაგედია მოიცვა „სანავარდოს“ მთელი სამყარო. უნაყოფობა — ყოვლისმომცველი სახე დომინანტობს რომანის მხატვრულ სამყაროში ლპობისა და ნგრევის, დაწლისა და გადაგვარების ფრესკულ სურათებს სიმბოლური და მისტიკური აზრი ეძლევა. „ტრამა და ნგრევა მოიცავს“ სანავარდოს. გარემო გატენილია „ბეზაყებით, გველებით, ყანჩებით, ხაწმით, უქმურით, აყოლილით, საწერელით, შეწლილობით, სიკვდილით, ცხელებით, მაჯლაჭუნით, ავი თვალთ, უწვილობით, თუთაშით, ბატონების საყმაწვილო შენახვდომით,“ ამ სურათს ავსებს დამპალი სახურავები და ღობეები, მოწლილი გზები და საურმეები, ჩაქცეული თხრილები, კონჭყო და ჭაობი, დამყაყებული, დაღორწილი ნაგუბარები, ჭინკა, ქაჭი და ეშმაკი, „ტყირპით დამაკებული დედაკაცები“, მალარიით დაყვითლებული მუცელგამობერილი ბავშვები, შეწლილი მკვდრის მსგავსი ტასია, სკაპცები და ეპილეფსიით შეპყრობილი „ბონდოიე გადარეული“. ეს არის უსაშველო გარემოს სურათი, რომლის საფუძველი, შეიძლება ვიფიქროთ, სინამდვილიდანაც მომდინარეობს, ხოლო ასახვის ფორმები ფოლკლორიდანაც ჰქონდეს ათვისებული მწერალს. მაგალითად თავი: „ქვა უწვილობისა — სულემანი“ ასე იწყება: „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა?!. იყო ერთი ყორანი. ყვანჩალა იყო მისი სახელი“ და ა. შ. (გვ. 93).

მაგრამ ფერები და საღებავები, ან ცალკეული სახეები თავისთავად არ წყვეტენ არაფერს, მხატვრული სახის ამოკითხვა სახეთა სისტემაში შეიძლება, მათი გამოყენების ხერხში, სტილურ ერთიანობაში, რომლის საფუძველში დევს: „სანავარდოს ავი სულეები დაეპატრონენ“ (გვ. 105). ეს არის „სანავარდოს“ მისტიკის, რომანის სტილის ამოსავალი. ავი სულეების მისტიკა ქმნის მხატვრული

სახის სიმბოლური შენების წესს, სახე-სიმბოლოების სტილისტურ მთლიანობას. ამ სტილისტურ ერთიანობაში უნდა ვეძიოთ მხატვრული სახის არსის ამოცნობის გასაღები. მხოლოდ ასე შეიძლება გავიაზროთ დოდო ბაყაყი, უჩა ლართამ ბატონი — დიდი გველი, ჭინკები, რომელთაც თვალნათლივი ერთეულობით და სიცხადით ხატავს დემნა შენგელაია. ამით ისიც გვინდა ვთქვათ, რომ „მოვლენები მოვლენებისთანავე ფორმაში“, რაც ხშირად რეალიზმის უმთავრეს ნიშნად არის წარმოდგენილი ჩვენს გამოკვლევებში, არ უზრუნველყოფენ რეალისტური ასახვის პრინციპებს. საესებით მართალია აკაკი გაწერელია, როცა შენიშნავს, „სანავარდოს“ შეფასება არ შეიძლება ჩვეულებრივი „რეალიზმის“ თვალსაზრისით („ლიტერატურული საქართველო“, 1971, № 45). ალი და ჭინკა „სანავარდოში“ იმდენად კონკრეტულად ჰყავს დახატული მწერალს, რომ მის მიერ დანახულის შთაბეჭდილებას ტოვებს: „მზეზე დაწოლილი წეციებული ალი ძიგძიგებს, კბილებს არაკუნებს და ხვევს გალურჯებულ ძუძუებს, მკლავებს და ფეხებს თმაში, დაღვრილ ოქროსავით რომ ბზინავს მზეზე.

მაღალი ეკლის ჯაგში ახლადრქამოპირილ ჭინკას კოლოები დასევია, ჰებენენ, შხამავენ და საცოდავი მოთქვამს გამწარებული, იქექება, იფხანს დაკბენილ, გამხდარ ბარკლებს“ (გვ. 90).

ცხადია, ამ მხატვრული სახეების არსის გაგება მხოლოდ რომანის მთლიან კონცეფციასთან შეფარდებით შეიძლება. შემუშავებული სტილი კი, რადგან ის მწერლის მსოფლალქმის გამოხატულებაა, თვით ქმნის მხატვრული სახის ნიუანსებს, რომლებიც საესებით ცვლიან სიტყვების და სახის სემანტიკას და ამგვარად ჩნდება რომანში „ბნელაშეპყრობილი მზე“, „ტყირპიანი ღამე“, „ყვითელი ღამე“, „ტყირპით დამაკებული დედაკაცები“, „უქმურთუქმურით დამაკებული დედამიწა“, „კირჩხიბი დაესო ღამეს, ლოშქრავს მას და სისხლით ივსება“, „ყვითელი სატურნი არწყევს სამსალას და ლება ყველაფერი“, „ჩემი სისხლი დალორწილია უქმურით“, და სხვა უამრავი. აქ ჩვენ გვაინტერესებს არა მეტაფორის არსებობა საერთოდ, არამედ მისი კონკრეტული შინაარსი, თუც განაპირობებს რომანის სტილს და მიმართულებას, უკვე შექმნილი ნაწარმოების რეალობაში. ხოლო შექმნის პროცესში სწორედ სტილი და მიმართულება განსაზღვრავს ამ სახეთა შენების წესს. ასეთია მათი ურთიერთმიმართება.

რომანის ცენტრალური სახეა ბონდო ჭილაძე და მისი „ანტიპო-დი“, მისი ნახევარ ძმა გუჯუ ლაბაზუა — უნაყოფობის განსახიერების სხვადასხვა ვარიანტი. გუჯუ ლაბაზუა „უინმა გადარია“, მაგრამ მისი სქესობრივი პოტენცია უქმია, რადგან მას არ შეუძლია მიიზიდოს „დედალი“ და ისიც, როგორც ბონდო, უნაყოფობისთვისაა განწირული. ბონდოს უნაყოფობა უფრო რთული პრობლემაა. იგი არც იმდენად სქესობრივი მხრითაა განსაზღვრული. ეს მხარე მისი ერთი გამოხატულებაა და განპირობებულია ზოგადი არსით. ბონდო უნაყოფოა როგორც საზოგადოებრივ, ისე პიროვნულ ასპექტებში. მას არ აქვს მოღვაწეობის, გარემოში საკუთარი პიროვნების განმტკიცების ასპარეზი და, რაც მთავარია, თვით პიროვნება თავისი შინაგანი არსით სავსებით უმაქნისია რაიმე მოღვაწეობისათვის, მისი ცდა, კანტის „წმინდა გონების კრიტიკის“ საშუალებით ამოეცნო ადამიანის არსებობის აზრი, ან რელიგიური ძიებით მიეღწია შინაგანი მორალური საფუძვლისათვის, უშედეგო აღმოჩნდა. ამ მხრივ იგი, მიუხედავად მისი სავსებით ინდივიდუალიზებული ხორცშესხმისა, უდავოდ ენათესავება კონსტანტინე სავარსამიძეს.

ზოგადად უნაყოფობის ტრაგედია ოციანი წლების რომანისტიკის ერთერთი უძირითადესი პრობლემაა, მიუხედავად იმისა, რომ რომანები სხვადასხვა მეთოდსა და მიმართულებას მიეკუთვნებიან. ბონდო ჭილაძის („სანავარდო“) გარდა ამ კრილში უნდა იქნას განხილული კონსტანტინე სავარსამიძე („დიონისოს ღიმილი“), თეიმურაზ ხევისთავი („ჯაყოს ხიზნები“), არჩილ დადიანი („სისხლი“) და თარაშ ემხვარი („მთვარის მოტაცება“) უკვე ოცდაათიან წლებში.

საცნაურია, რომ ყველა ეს პერსონაჟი თავად-აზნაურობის ამსახველია და გარკვეული აზრით შეიძლება ვილაპარაკოთ ამ პრობლემის სოციალურ არსზე, ერის ისტორიის, მისი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის გათვალისწინებაზე. ისტორიული პლანით „სანავარდო“ უშორეს პორიზონტებს უსწორებს თვალს, ისევე როგორც გალაკტიონმა თქვა რამდენიმე წლით ადრე: „ათას საუკუნის მთელი ტრაგედია მოსდევს მოგონებას როგორც ანათემა“ („გრადაცია“), ან ტიციან ტაბიძე მოიგონებს ქალდეას ქალაქებს. უშორესი წარსულის ვიზიონერული ხილვა, თვალის გადაწვდენა, ცდა შეუღწეველში შეღწევისა იმდროინდელ პროზასაც ახასიათე-

ბდა და პოეზიასაც. ეს, ალბათ, ერთი ფიქრის, ერთი საერთო აზრის, ერთი საერთო ტკივილის გამოხატულება იყო. საიდან მოდიოდა ქართველი ერი, სად იყო საწყისი და საით შედიოდა, სად იყო მომავლის გზა!

ეროვნული და პიროვნული კვამარტება, მეცნიერული და მორალური ძიება, სხვადასხვა ფაქტურის მიუხედავად, თემატიკურად აახლოებს „სანავარდოს“ „დიონისოს ღიმილთან“. ორივე რომანი დაკავშირებულია ახალი გზების ძიებასთან XX საუკუნის ოციან წლებში, როგორც „სანავარდო“, ისე „დიონისოს ღიმილი“ თანამედროვე რომანის ნიშნებს ატარებს. ზ. ბახტინის სიტყვით, „რომანის უანრობრივი ხერხემალი ჯერაც არ გამაგრებულა.“ (ე. ლ., 1970, № 1, გვ. 97). ოციანი წლების რომანისტების ძიება ახალი ძალით ვლინდება რომანის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე. კონსტანტინე სავარსამიძე მაძიებელი გმირია. და ეს ძიების პროცესი განსაზღვრავს რომანის კომპოზიციას, სიუჟეტს, სახეთა სისტემას.

არც „დიონისოს ღიმილში“ შეიძლება აიხსნას ყოველივე რეალისტური რომანის პოეტიკით.

ადამიანისა და ნივთის, გარემოს მრავალგანზომილებიანობა. ქმნის რომანის ფენებს, რომლებსაც სხვადასხვა მკითხველისათვის შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონდეს. მაგრამ ქარაგმისა და მითის ახსნა ავლენს ურღვევ კავშირს სულიერსა და უსულოს, წარსულსა და აწმყოს, არსებულსა და მომავალს შორის. „დიონისოს ღიმილის“ სამყარო უკიდევანოა, ერთიანი და სულიერი, რეალური და მისტიკური.

„ეს რომანი იმ წელს დავიწყე, როცა თეთრფრთიანი ცეპელინი ფრიდრიხს-ჰაფენიდან ნიუ-იორკს გადაფრინდა. ამგვარად სიზმარი აუხდა წითელ კანიან მონადირეს, სამიათასი წლის წინათ რომ ეზმანა აღმოსავლეთიდან მომფრინავი თეთრი კაცი“ (ტ. V. 645), ამ გზით მწერალს მაშინვე შეჰყავს მკითხველი სიმბოლოების ლაბირინთში და რეალურისა და მისტიკურის მიჯნაზე ატარებს მთელი რომანის მანძილზე. ციტირებული სურათი მშვენიერი პოეტური ფანტაზია, თუნდაც პოეტური მისტიკაა, მაგრამ ამ, 1925 წელს დასტამბულ რომანს შეგვიძლია შევეუდაროთ თხუთმეტიოდე წლის წინათ „ლიტერატურნია გაზეტაში“ და გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებული ცნობა-დოკუმენტი:

„ტასადაის ტომი, გაუვალ ჯუნგლებით დამალული ცივილიზაციისაგან, ცხოვრობდა აბსოლუტურ იზოლაციაში. ასე იყო მანამდე, ვიდრე ეს არ ნახა 34 წლის ფილიპინელმა ანტროპოლოგმა, გ. ელისალდემ. ტომის არსებობის შესახებ მას მოუთხრო სამკურნალო ბალახების შემგროვებელმა. მეცნიერმა მხოლოდ ვერტმფრინავით მიადწია ტასადაის ადგილსამყოფელს. მეცნიერი მოეჩვენათ ღმერთად, რადგან ტომის ერთ-ერთი გადმოცემის თანახმად, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა, მათი ღმერთი ციდან უნდა დაშვებულყო.“

საოცარი მოგზაურობა წარსულში, — რამდენიმე ათასი წლის უკან, ელოდა გ. ელისალდეს და მის ექსპედიციას“ („კომუნისტი“, № 198, 29/VIII—1971 წ.).

ქეშმარიტად უსასრულოა პიეტური მისტიკის წვდომის საზღვრები, იღუმალებასთან შერკინება, მისი ამოცნობის ეს მისტიკური სული ნიადაგ თავს დასტრიალებს „დიონისოს ღიმილს“, რადგან „თვალი ზედაპირზე შეფენილ მიმავალ სხივის ციალს თუ შეამჩნევს. იმის იქით უფსკრულია და საკვე დამსხვრეული“ (ტ.V, 657).

კ. გამსახურდია მოუხმობს „ახალ ნათელ ხილვას“. რათა შეეპილოს ამ უფსკრულს, „როგორც იაკობი თავის მრისხანე ღმერთს“, რომ პოეტური ენერგიით გაანათოს მისი მრუმე სიბნელე. მწერალს ფრიდრიქსპაფენიდან ცეპელენის გადაფრენა ნიუ-იორკს ახალი ეპოქის დასაწყისად მიაჩნია და ფრთიანი სიტყვით სურს გამოეხმაუროს მას.

„ეს თეთრი წიგნი.

მინდა ავეშვა უმთვარო და უვარსკვლავო ღამეულ ცისკენ და ვნახო თვალი ჩემი სადამდის სწვდება.“

თუ ყველა უფსკრულს ვერ გაანათებს, რაც მის ავტორს უნახავს და განუცდია.

სიხარულის და ექსტაზის მაშხალად ხომ გამოდგება იგი?“ (ტ. V გვ. 625).

კ. გამსახურდიამ უშუალოდ ნახა და განიცადა ევროპის უმთავრეს სახელმწიფოთა ბურჟუაზიული საზოგადოების ცხოვრება ისეთ რთულ პერიოდებში, როცა პირველი მსოფლიო ომის ტოტალური შედეგები ადამიანთა ფსიქოლოგიის ბნელ მხარეებს ამჟღავნებდა და უფსკრულებს აჩენდა, დაკვირვებულნი, ეჭვალტირებული სულის მქონე ახალგაზრდა მწერლის წინაშე. კ. გამსახურდია უღმობე-

ლი სიცხადით აშიშვლებს კაპიტალისტური ურთიერთობის ნიადაგზე წარმოქმნილ ხასიათებსა და კავშირებს, ადამიანის სულისა და გონების დამაჩლუნგებელ გარემოს, ომის ფსიქოზს და სიმდიდრის შეძენის დაუოკებელ მისწრაფებას, რომელთაც შეუპყრობათ პარიზის და ბერლინის, რომისა და სხვა უფრო მცირე ქალაქების ბურჟუაზიული ფენები, ფანსტაუნები და ნოიშტეტები, ღოაზნანები და შტუდერსები, ეროტომანიით შეპყრობილი ქალბატონები — მაღამ დე ლა როშ, მისის ბლუტ, ინგებორ და სხვა მრავალი. აქ კ. გამსახურდია რეალისტურ კალამს იმარჯვებს და რეალიზმის მსახურია, მისი ტრადიციის გამგრძელებელი. ტრადიციისა, რომელიც აღმოცენებულია როგორც ეროვნული ქართული მწერლობის, ისე მსოფლიო ლიტერატურის უკეთეს მიღწევათა საფუძველზე.

მაგრამ კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ მხატვრულ სახეს მუდამ მრავალი პლანი აქვს. რეალური ნივთი, საგანი თუ ადამიანი, რომელიც რომანშია წარმოჩენილი, არა მხოლოდ ის არის, რაც ხილულია და მისაწვდომი. იგი ამავე დროს სიმბოლოა, რაღაცის ნიშანი, იდუმალებით მოცული... ის ურთიერთობები, რომლებიც მწერალს წარმოესახა არა მხოლოდ გონების ფხიზელი თვალთ შეაფასა მან, არამედ აღიქვა როგორც გაუგებარი, შემადრწუნებელი, ადამიანის გონების შემძვრელი.

მწერალი გონების თვალთ, ხუთთვე გრძნობით ცდილობს აღიტაცოს ყოველი წთაბეჭდილება, დეტალი, შეკრას ის, შეაერთოს და ახსნას მოვლენის არსი. სამყაროს ეპიკურ ათვისებას ენაცვლება ეკზალტირებული ლირიკული აღქმა. ეს ადამიანი XX საუკუნის აჩქარებულ რიტმს მისდევს, ცდილობს თვალი და აზრი გაუსწოროს ელექტრონული ცივილიზაციის ბობოქარ ტემპს. კონსტანტინე სავარსამიძის ავტობორტრეტი სინამდვილის ასახვაა, რომელიც ამავე დროს „დიონისოს ღიმილის“ სტილს განსაზღვრავს, გარემოს აღქმისა და ათვისების მეთოდს ამ რომანში: „ვამაყობ, რადიოსავით სწრაფი ფიქრი რომ მოუცია ღმერთს ჩემთვის, ჩემი გონება გასაოცარი მახინაა! ერთ წუთში თვალწინ დამიდგება ძველი წიგნის ფურცელი, ჩემი მორდუს — ტაია შელიას სახე, იტალიის, ესპანეთის, გერმანიის, ინგლისის, ბელგიის, ბალკანეთის, სკანდინავიის ან სამეგრელოს რომელიმე ლანდშაფტი. კრეისერების აღლუმში, პორტსმუტში რომ ვნახე თორმეტი წლის წინათ, გერმანიის კრონ-

პრინცი სიკვდილის ჰუსარების პირადი, ან ბრესლაუს სადგურზე ნახული სამი ათასი მუშის დასახიჩრებელი გვამი, ჭერხებივით რომ ეყარნენ ლიანდაგის გაღმა-გამოღმა (ლუკმა პურისათვის ბრძოლაში დაღუპული რაინდები), პარიზელი შანსონეტების ფეხები, ან ის რუსი ჟანდარმი, 1917 წელს ტორნეოში რომ დამიჭირა, ჩემი ბებერი პრუსიელი პროფესორი, რეფერატი რომ დამიწუნა, ან ის ეკვიანი ბერლინელი საყვარელი, გაკაპასებული რომ მომვარდა და ქეძაფის შესხმა მომიწოდოდა“ (678).

სავარსამიძის ამ ფსიქოლოგიურ ავტობიოგრაფიაში გამოხატულია არამარტო რადიოსა და ელექტრონიკის საუკუნის ადამიანის აზროვნების სტილი, არამედ ახალი რომანის პოეტიკა, მისი სტილი და ესთეტიკა. ასახვის ფორმა უპირველესად თავად არის ასახვა, რომელიც დიალექტურ საფუძველს ეყრდნობა. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ასახვის ამგვარი ფორმა ვინმეს სუბიექტური სურვილების გამო წარმოიშვა. ასახვის ამ კონკრეტულ ფორმას მოითხოვს გარკვეული შემეცნების ფორმა, რომელიც სინამდვილემ წარმოშვა. თუ მწერლობა „ადამიანისმცოდნეობაა“, ყოველი ნაწარმოები, რომელშიც ადამიანი აისახება, ასე თუ ისე, დამოკიდებულია ასახვის ობიექტზე. ამავე ადამიანის ფსიქოლოგიურ მასალაზე, არსებითად პერსონაჟის, გმირის ხსიათი განსაზღვრავს ნაწარმოების მთელ მხატვრულ ფაქტურას. XX საუკუნის რომანი ასახავს ადამიანს, რომელსაც, შეიძლება ითქვას, თავს დაატყდა „ინფორმაციის აფეთქება“. მას არც საშუალება აქვს, არც დრო, უბრალოდ ფიზიკურად არ შეუძლია ამ ზღვა მასალის ეპიური სიღინჯით ათვისება. უამრავი ცნობიდან აზროვნებას შემორჩება დეტალები, რომლებიც განსაკუთრებული ძალით აღიბეჭდა მის ცნობიერებაში. რასაკვირველია, აზროვნებისა და ასახვის ფორმების შეფარდებით დეტერმინიზმი იმას როდი გვიკარნახებს, რომ თავად ამ ფორმებს აქტიური მნიშვნელობა. არა აქვთ საზოგადოებრივი აზროვნების, ფსიქიკის განვითარებისათვის, რაც, კერძოდ, ხელოვნების. იდეოლოგიურ არსს განსაზღვრავს. კინო, რომელიც გარკვეული ობიექტური წინამძღვრებით წარმოიქმნა, შემდგომ თავად კარნახობს ასახვის ფორმის ამა. თუ იმ ნიუანსს ადამიანებს საერთოდ, და კერძოდ, ხელოვანთ. დეტალის მნიშვნელობის გაზრდა და მონტაჟის სრულიად ახალი ხერხი რომანში, შეიძლება ითქვას, კინოს ზეგავლენითაც დამკვიდრდა.

ამით იმის თქმა გვსურს, რომ ის ახალი, რაც მეოცე საუკუნის რომანში დაინერგა, არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ ამ ქანრი-სათვის, არამედ მომდინარეობს საერთოდ საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან, კერძოდ, კი თავს იჩენს ხელოვნების ყველა სფეროში. აქ ჩვენ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ ლიტერატურულ კრიტიკას, საერთოდ კი მეცნიერებას, ფილოსოფიას, ესთეტიკას.

კ. გამსახურდიას ევროპაში ყოფნის დროს, რომელსაც მწერალი „განსწავლის პერიოდს“ უწოდებს, განსაკუთრებულ მდგომარეობას მიაღწიეს ფილოსოფიის, ესთეტიკის ახალმა სკოლებმა, რომლებიც ბურჟუაზიული საზოგადოების, კაპიტალისტურ ურთიერთობათა კრიზისულ მოვლენებზე აღმოცენდნენ.

დანიელი ფილოსოფოსის კიერკეგორის (კ. გამსახურდიას ტრანსკრიპციით: კირკეგოს) მიხედვით „არსებობა“ ეს არის „ინდივიდუალური სულიერი ცხოვრება“. ყოფა, გარესამყარო, რეალური, ფიზიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრება სრულა უაზრობაა, რომელიც ადამიანს ჩააგონებს ზიზღს ცხოვრებისადმი, სიკვდილისადმი შიშს. კიერკეგორის, ჰაიდეგერის, იასპერსის, გ. მარსელის, სარტრის, კამიუს შეხედულებები საფუძვლად დაედო თანამედროვე ეკზისტენციალიზმს, რომელიც ადამიანის უღონობას, უიმედობასა და განწირულებას გამოხატავს მხატვრულ ნაწარმოებში. კიერკეგორის შეხედულებებთან ერთად მოდერნისტული ლიტერატურის და, კერძოდ, რომანის ფილოსოფიურ ბაზას ქმნის ედმუნდ ჰუსერლის ფენომენოლოგია და ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმი, ზიგმუნდ ფროიდისა და განსაკუთრებით კარლ იუნგის ფსიქოანალიზი. კ. იუნგის შეხედულებები, კერძოდ, საფუძვლად დაედო ნეომითოლოგიის აღორძინებას. კ. გამსახურდიას რომანში პერსონაჟთა რეპლიკებში მკვლავნდება ოსვალდ შპენგლერის შეხედულება ისტორიაზე, ხალხზე (გვ. 812, 839, 843 და სხვ.).

„დიონისოს ღიმილში“ — შეიძლება დავლანდოთ ნიცშეს ზეკაცის იდეის გამოძახილიც, რომელიც სავარსამიძის ღმერთაქცევისადმი მისწრაფებაში გამოიხატა, გაღმერთების მითის წარმომქმნელი საფუძველია გარემოს, — საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და სამყაროს შეცნობის სხვა გზების უარყოფა, რაც ყველაზე კარგად ჰუსერელის ფენომენოლოგიაში გამოიკვეთა, აგრეთვე ბერგსონის ინტუიტივიზმში.

როცა „დიონისოს ღიმილის“ ლიტერატურული წყაროები გვი-

ნდა გავითვალისწინოთ ასე თუ ისე, ჩვენ განსაკუთრებულ ყურადღებას უნდა ვაქცივდეთ მაშინდელ ევროპაში გავრცელებულ ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ შეხედულებებს. საკუთრივ ლიტერატურულ-შემოქმედებითი პარალელების ძიება ნაკლებსაგულისხმო უნდა იყოს, რადგან მოდერნისტული რომანის მესვეურთა უმთავრესი ნაწარმოებები დაახლოებით იმავე პერიოდში იქმნებოდა და ქვეყნდებოდა, რომელშიაც დაიწერა „დიონისოს ღიმილი“. მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიების“ ბოლო ტომები, რომლებმაც მას დიდი პოპულარობა მოუპოვეს, 1820—22 წწ. გამოქვეყნდა, ამავე დროს დაიბეჭდა ჯეიმს ჯოისის „ულისე“, ხოლო ფრანც კაფკას უმთავრესი ნაწარმოებები: რომანები „ამერიკა“, „პროცესი“, „ციხე“ (Das Schlof“), 1925—26 წწ. გამოაქვეყნა მაქს ბროდმა.

საერთოდ, რა მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონოდა კ. გამსახურდიასათვის „დიონისოს ღიმილის“ შექმნისას ლიტერატურულ-ესთეტიკურ გარემოს, რომელმაც მასზე უეჭველი ზეგავლენა მოახდინა, მთავარი იყო სინამდვილე, რომელსაც მწერალი ასახავდა ამ ნაწარმოებში. კ. გამსახურდია თავის ერთ-ერთ პერსონაჟს „დიონისოს ღიმილის“ პირველსავე ფურცლებზე ათქმევინებს „ბურჟუაზიამ შექმნა ევროპული კრიზისი. ამიტომაც ეს საოცარი მკვდრის სუნი ევროპულ თეატრსა, პოეზიასა და მთელს ხელოვნებაში“.

ცხოვრების ძველი ფორმების რღვევა აღამიანთა მოდგმის განწირულებად მიიჩნია ახალგაზრდა მწერალმა. ასე იყო თუ ისე, ბურჟუაზიული ცივილიზაციის კრიზისი ობიექტური რეალობა იყო, რომელიც საფუძველს აძლევდა მწერალს ეთქვა — „ეს ქვეყანა არეულია და ბნელი“. ცხადია, გარესამყაროს ტრაგიკული აღქმის მიზეზად ქართველი მწერლისათვის არ შეიძლება მხოლოდ ევროპული ცივილიზაციის კრიზისი ჩაითვალოს. კ. სავარსამიძე დაწვრილებით აღუწერს ჯენეტს უცხოელების მიერ საქართველოს მრავალსაუკუნოვან ძარცვას... „ასე დაიცალა საქართველო, მისი უდიდესი საუნჯენი უცხოეთში გაიტანეს, მისი უკეთილშობილესი სისხლიც ჩვენს თვალწინ უცხოეთში მიდის და ახლა ჩვენს უბედურ თავზე“:

„განიყვეს სამოსელი ჩემი და კვართსა ზედა ჩემსა განიგდეს წილი“. მხოლოდ თვალეები შეგვარჩინეს სატირლად“ (ტ. V. 707).

ასე ტრაგიკულად აღიქვამს კონსტანტინე სავარსამიძე და მასთან ერთად კ. გამსახურდია საქართველოს ისტორიულ ბედს. როგორც რომანის მთავარი მითის — დიონისოს ღიმილის გახსნისას ვრწმუნდებით, რომანის მთავალი პრობლემა ეროვნული პრობლემაა. ამდენად ეროვნული საკითხი თავისთავად იგულისხმება მისი მსოფლმხედველობის იმდროინდელ მთავარ პოსტულატში — „ქვეყანა არეულია და ბნელი“.

ამ თეზისიდან მწერალს გამოაქვს დასკვნები თავისი რომანის ესთეტიკისა და სტილისათვის: „თუ მართლაც ენაარეული მოუბარი ვარ და ბნელი წართქმის ოსტატი, ეგ იმიტომ, რომ ქვეყანა არეულია და ბნელი“ (ტ. V, 679).

რასაკვირველია, ეს სრულიადაც არ ამართლებს ხელოვანის ესთეტიკური იდეალის არჩევანს, მაგრამ საკმაოდ კარგად ახსნის მას. ეს ეხება არა მარტო კ. გამსახურდიას ესთეტიკურ პოზიციას რომანში „დიონისოს ღიმილი“, არამედ იგივე შეიძლება ითქვას, მაგალითად, მოდერნისტული ხელოვნების, და კერძოდ, რომანის შესახებ. ეს „არეული და ბნელი სინამდვილე“, სადაც „ადამიანის ყოფა აბსურდულია“ (კამიუ), უკეთ გამოიხატება ქარაგმებითა და სიმბოლოებით, მინიშნებებითა და „ბნელი წართქმით“. მოდერნისტული რომანის გამოსახვის უმთავრეს საშუალებათა გააზრებისას, წამოიჭრება კიდევ უფრო უმნიშვნელოვანესი საკითხი — ესაა მწერლისა და მკითხველის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა. არც ერთი განცხადება, რომ მწერალი თავისთვის ქმნის და სრულიადაც არ აინტერესებს, გაიგებენ თუ არა მის ნაწარმოებს, ან როგორ შეაფასებენ მას, გულწრფელი არ არის და მხოლოდ პოზაა. ხელოვნებას, ლიტერატურულ ნაწარმოებს, მის ავტორს ყოველთვის მხედველობაში ჰყავს მკითხველი, ის, ვინც უნდა აღიქვას მხატვრული თხზულება. წინააღმდეგ შემთხვევაში წარმოუდგენელია იმ უდიდესი და უმძიმესი სამუშაოს შესრულება, რომელსაც მწერალი, ხელოვანი ახორციელებს. მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედებითი შრომა მართლაც სიამოვნებას ანიჭებს ხელოვანს.

ამიტომ ხელოვნების ენის დემოკრატიულობა ხელოვნების საარსებო პრობლემაა და შემოქმედს არ შეუძლია გულგრილად მოეკიდოს გაგებული იქნება ის მკითხველის მიერ თუ არა, რადგან ხელოვნება აუდიტორიის გარეშე ფუნქციას კარგავს და უსაგნო

ხდება, ფაქტიურად თვითლიკვიდაციისაკენ მიდის. ეს უკვე დეკადანსის უკიდურესი გამოხატულებაა, როცა ყველაფერი უარყოფილია: მკითხველიც, მსმენელიც ობიექტური რეალობაც და საერთოდ სინამდვილეც, შემოქმედებაცა და შემოქმედიც.

კ. გამსახურდია „დიონისოს ღიმილში“ გულწრფელობასა და დიდ დაკვირვებას იჩენს; მე ვიტყვოდი, გარკვეულ ოპტიმიზმსაც ავლენს.

შეგონების არაკში, როცა ქადაგი აღიარებს, ამ არეულ ქვეყანაში ენაარეული მოუბარი ვარო, მას კითხვას გაუმეორებს მეფე:

„— მერე არ გეშინია, ადამიანებმა ვერ გაგიგონ, ზღევი გიწოდონ?

— „უბასუხა მეფეს ქადაგმა:

— „ქვეყანა ვრცელია... ყველგან ურიცხვი საგანია, ყველგან ურიცხვი სული და არც ერთი მარცვალი სიცარიელეში არ ჩავარდება, ყოველი ხმაურობა ამ ქვეყანაზე აღრე თუ გვიან გამოძახილს პოულობს. მით უფრო ადამიანის სიტყვა, ამიტომაც ენაარეულ მეტყველებასა და ბნელ წართქმას ვერ გადავჩვეულვარო“.

— „მეც ამ იმედით ვწერდი ამ სტრიქონებს გათენაბამდე“ (ტ. V, 679) დასძენს თავის მხრივ მწერალი.

თვით შეგონება იმისა, რომ მისი სიტყვა უკვალოდ არ დეიკარგება, ბევრს ნიშნავს ხელოვანისათვის. ამ მხრივ ის ემიჯნება დეკადენტობას. თუმცა ისიც უნდა გადაჭრით ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილს“ დეკადენტობის კვალი ატყვია უთუოდ და ამის უარყოფას არავითარი საჭიროება არ მოითხოვს. მეთოდოლოგიურად სწორედ არ მიგვაჩნია 20-იანი წლების ლიტერატურული პროცესის რომელიმე მხარე აღუნიშნავი დავტოვოთ ამა თუ იმ საბაბით. ამ მხრივ ორგვარი უკიდურესობა შეინიშნება, საერთოდ. აღრე ლიტერატურული ბრძოლების დროს გადამეტებული სიცხარით ესხმოდნენ თავს მწერლებს და დეკადენტობის ნიშნებს ხედავდნენ ყველგან, სადაც ის იყო და არ იყო. ამგვარი მიდგომა კარგა ხანს შემორჩა ჩვენს კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას. ამ ბოლო ხანებში მეორე უკიდურესობა შეინიშნება ზოგიერთ ნარკვევში, რომელიც ოციანი წლების ლიტერატურას ეხება. ამ ნაშრომებში საქმე ისეა წარმოდგენილი, თითქოს ლიტერატურულ ბრძოლას არც კი ჰქონია ადგილი და დაჯგუფებები არც კი ყოფილიყოს,

ან თუ არსებობდა ასეთი რამ, მხოლოდ ფორმალურად. ცხადია, მხოლოდ დეკლარაციებითა და განცხადებებით ლიტერატურის ისტორიის პროცესის აღდგენა ყოვლად შეუძლებელია, რადგან ეს დეკლარაციები და განცხადებები, გამოთქმულნი მეტად კატეგორიული ტონით ხშირად ვერ ხორციელდებოდა ლიტერატურულ პრაქტიკაში, რადგან არ წარმოადგენდა ამ დაჯგუფების მხატვრული იდეალების ორგანულ გამოხატულებას. ეს ანგარიშგასაწევი ფაქტია. ოღონდ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, თითქოს ოციან წლებში მწვავე ლიტერატურულ ბრძოლას არ ჰქონია ადგილი. ეს ბრძოლა აუცილებელიც იყო, რადგან მწერლები სხვადასხვა ლიტერატურულ პოზიციებზე იდგნენ. ამის უარყოფა სწორი მეთოდოლოგიური საფუძვლებიდან გადაგვიყვანდა და, რაც მთავარია, ასეთი თვალსაზრისით წარმოსახული ლიტერატურული პროცესი 20-იანი წლებისა გადარიბებული აღმოჩნდებოდა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. ამ მხრივ ყველაზე უფრო ზომიერ მიდგომას აღნიშნული მომენტისადმი ისევ მწერლები ამჟღავნებენ. კ. გამსახურდია წერს: „ჩვენ ყველას, ვისაც ოქტომბრის რევოლუციამდე მოგვიხდა სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლა, აუცილებლად დაგვემჩნა ერთგვარი დალი დეკადენტობისა. დეკადენტობა ეს იყო განსაზღვრული სენი მთელი საუკუნისა“ (მეორე ტომის ბოლოსიტყვა, 1958 წ.). ეს არავის-ჩრდილს არ აყენებს, საჭიროა კი მწერლობის მართებული ისტორიის შესაქმნელად და, კერძოდ, მწერლის შემოქმედებითი გზის გასათვალისწინებლად. საესებით მართალია კ. გამსახურდია, როცა იქვე შენიშნავს: „ვინც დაინტერესდება ჩემი შემოქმედების საკმაოდ მღელვარე, მრავალგვარი წინააღმდეგობებით აღსავსე გზით, იგი, აშკარად შენიშნავს, თუ როგორი მეტამორფოზა განმიცდია მე ამ 45 წლის მანძილზე, როგორც შემოქმედს, „ფოტოგრაფიიდან“, „მთვარის მოტაცებამდე“, გინდა „ვაზის ყვავილობამდის“. ჩემს დეკადენტურ ცოდვებს რომ მიეუბრუნდეთ, აქ უნდა განვაცხადოთ, რომ მე ჩემი ბუნებისა და მწერლური ტემპერამენტის მიხედვით არასოდეს ვყოფილვარ დეკადენტი“.

ოღონდ მხატვრული ნაწარმოების განხილვისას ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ ის განსაზღვრული ეპოქის, ფსიქოლოგიისა და ოსტატობის ნაყოფია.

როცა XX საუკუნის მოდერნისტულ რომანზე ვლაპარაკობთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მას საერთოდ დეკადენტობის კვალი ახ-

ლავს, უთუოდ, მაგრამ ბოლო დროის გამოკვლევებში, როგორც საზღვარგარეთელი, ისე საბჭოთა მკვლევარები სხვადასხვა სიბრტყეზე განიხილავენ გასული საუკუნის ბოლო ათეულის დეკადენტობასა და XX საუკუნის მოდერნიზმს. რასაკვირველია, ჩვენ ისიც კარგად ვიცით, რომ ლიტერატურული ცნება და ტერმინი მოდერნიზმი, არ არის ამ სიტყვის ეტიმოლოგიის იდენტური შესატყვისი, და ვერც იმ აზრს გავიზიარებთ, რომ XX საუკუნის მოდერნიზმი, გენეტიკურად არ იყოს დაკავშირებული დეკადანსის ლიტერატურასთან. მაგრამ მათი, როგორც სხვადასხვა კატეგორიის მოვლენების განხილვა, მიზანშეწონილად უნდა ჩაითვალოს.

ახლა, როცა ჩვენ გვსურს გავითვალისწინოთ ასახვისა და გამოხატვის კონცეფცია „დიონისოს ღიმლიში“, რომანის სტილი, ევროპული მოდერნისტული რომანისა და ფილოსოფიური, კერძოდ, ესთეტიკური შეხედულებების გარდა აუცილებელ ფაქტორად უნდა დავასახელოთ ქართული წარმართულ-ქრისტიანული მითოსი, რომელსაც ღრმად ჰქონდა ფესვები გადგმული ქართველი კაცის ყოველდღიურ ყოფაში. ცხადია, განსაკუთრებული ძალით აღიბეჭდებოდა ეს ბავშვის აზროვნებაში. სავარსამიძის ბავშვობა სწორედ მითისა და მისტერიების ფონზეა ასახული.

მითოსის არსებობა ქართულ სინამდვილეში, თავისთავად, არ ნიშნავს მისდამი გამახვილებული ინტერესის წარმოქმნას ხელოვნებაში, მაგრამ როცა ასახვის ობიექტის მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოქმნის კონცეფცია ეყრდნობა სინამდვილის გარემოს ჭეშმარიტებათა მიღწევის უარყოფას, მაშინ ის თავისთავად იხრება ირაციონალურისკენ და აქ უკვე დიდ ინტერესს იწვევს ყველა ის წარმართული და ბიბლიური მითი ან მისტერია, იგავი და ფანტასმაგორია, რაც ბავშვობაშივე შესისხლბორცებული ჰქონია ადამიანს. კ. გამსახურდია მხატვრული ნაწარმოების საჭიროებისამებრ, სიზუსტით აღწერს ფოლკლორულ მასალას და იმავე დროს მთელ ნაწარმოებში ახდენს მის პაროდირებას ძველ ელინურ, აგრეთვე, ქრისტიანულ (მარტორქა) მითებსა და აღმოსავლურ მოტივებთან (აბსენ ტუნგი), აგრეთვე იმ მითებთან ერთად, რომლებსაც თავად მწერალი „ქმნის“.

ცხადია, ჩვენ აქ საშუალება არა გვაქვს ვრცლად ვისაუბროთ ამ მისტერიებისა და მითების გამო, ან თუნდაც ამოვწეროთ ყველაფერი ის, რაც კ. გამსახურდიას გამოუყენებია „დიონისოს ღიმლიში“. მოვიყვანთ რამდენიმე ადაპტირებულ ნაწყვეტს.

„ტაია შელიამ ახია ჩემს თვალწინ ბუნების შვიდბეჭდიანი წიგნის პირველი ფურცელი. მან მასწავლა კვანძის გამოსკვნა. ანკეცებზე ჭიების აგება. ქაშვილის და ქასაგანის გამართვა. სასროლის გადაგდება, ნოთაობა და უბელო ცხენზე ჯდომა, პირველად მან მიჩვენა თუ სად იკეთებდნენ ფრინველები ბუდეს. მან მიმაგნებინა გველების, ხელიკების, თხუნელების და წაეების სოროები-სათვის. მან მიმასწავლა კიბოების, ცხრაფეხების და თევზების დარანები. მან მასწავლა შელოცვა, ფრინველების გამოჯავრება, გათვალვის, გათოკვის და დანავსვის ძალა.

...ტაია შელიას ისლის ფაცხა!

ქვეყანაზე სხვა სახლი არ მეგულება, სადაც მეტი ბედნიერება მეგრძნოს...

ბედნიერი დღეები იყო შობის მხიარული ალილოს სიმღერა დაბნელებულ სოფელში... კალანდის ღამეს ჩიჩილაკიანი მორღუწინ მიგვიძღვებოდა, ნალიას, მარანს, ხეებს, ცხოველებს და ფრინველებს ყველას ფეხქვეშ უყრიდა მეფეხური — ნაკურთხს ფეტვის მარცვლებს და შესძახებდა „მშვიდობა თქვენდა“, შემდეგ დახურულ კარებთან იძახოდა ხელმწიფე მეკვლე:

„კარ გამიღე!“

ხმა შიგნიდან:

„რა მოგაქვს?“

„ღვთისა და კაცის წყალობა, წმინდა ბასილი მობრძანდება, კარ გამიღე!“

„რა მოგაქვს?“

„წმინდა თაფლის სანთელი, ოქრო და ვერცხლი, წმინდა ბასილი მობრძანდება, კარ გამიღე, კარ გამიღე“.

როცა მესამედ დაკაკუნების შემდეგ ძიძა კარებს გაგვიღებდა და სათითაოდ მკერდში ჩაგვიხუტებდა, ჩემი გული სიხარულისაგან ფრთხილდებდა, როგორც ხოხობი ჩირგვებში“.

„ახლაც ყოველ ახალ წელს, ასე მგონია ჩემი ცხოვრების ბნელ გზებზე ანთებული ჩიჩილაკით ხელში — ახალი ცხოვრებისკენ წინ მიმიძღვის-მეთქი ტაია შელია.

ჩემი გული აწ აღარ ელის დღესასწაულებს და უნებურად ძველისაკენ ვიყურები მელანქოლიურად.

როგორი სიხარულით ვეგებებოდით ზამთარს ყინვისგან ხელ-

ფეხდამზრალი ბავშვები გაზაფხულს, რა ნათლად მახსოვს ჩვენი ალტკინებული ცეკვა ისლის სახლის გარშემო.

„სიხარულით ალტაცებული ვროკავდით, ფერხულს ვუვლიდით, ვმღეროდით:

მზე — დედაა ჩემი,

მთვარე — მამა ჩემი

მოკაშკაშე ვარსკვლავები

და-ძმანია ჩემი.

განსაკუთრებით ვენახის გამოლოცვა მიყვარდა, ვნების კვირას ძიძა კვერებს დააცხობდა როგორც ცოცხალ, ისე მიცვალებულ წევრებისათვის.

ასეთივე დიდის ალტაცებით მოველოდით „ოთხთხაშურობას“, „სანგარიოს“, „ოდუდიას“, „ანგელოზის“, „მიცვალებულის“ და „უსახელო ქურების“ — გამოლოცვას და სადღესასწაულო გახსნას.

უცვლელად დარჩნენ ჩემს ხსოვნაში, ეს გასაოცარი მისტერიები. ავადმყოფობის, გასენვის, გათოფვის, გათვალვის, უქმურის შეყრის დროს ქურუმთ ქურუმობას ძიძა კისრულობდა, ყველაფერს იღუმალი გრძნეულობის ძალა და მნიშვნელობა ჰქონდა მირწყმული: წითური კაცის, მღვდლის, შავი კატის შემოხვედრას ბოლოქანქარას ან სკვინჩას შემოჯდომას, მარცხენა წარბის ან ხელის გულის მოფხანას, ჩხიკვის და ყვავის ჩხავილს, ძაღლის ყმუილს, საქონლის შემობლავლებას, ამინდის ცვალებადობას; მაგრამ ყველაზე მეტი — გველის ხსენებას და სიზმარს.

ჩემს ბავშვურ ფანტაზიას დია ახელებდა მისი ფანატიკური რწმენა ბუნების ჯადოსხური ძალებისადმი. ძიწა და წყალი, ღამეული ჰაერი, ჩრდილმრავალი ხეების ფულუროები, ფრინველები, ცხოველები, მთები და ღრუბლები ყველაფერი გრძნეული, მისტიური ძალებით აღჭურვილი მეჩვენებოდა.

მთელი ქვეყანა უქმურებით, ჰინკებით, ოჩოკოჩებით და ვეშაპებით სავსე, რაც ჩემმა გონებამ მიწაზე ვერ შეამოწმა, ყველაფერი ეს ცაზე გადავიტანე...

...ქუხილი მაინც ნამდვილი წარმოდგენა იყო (ახლა რომ ვიგონებ უფრო ტრაგედია)... გულისფანცქალით ყურს ვუგდებდი რითი გათავდებოდა შავი ზღვიდან გადმოვარდნილი შავი ვეშაპის და თეთრი გიორგის სისხლიანი დუელი. -როცა მეხი დაეცემოდა

სადმე გრილით, ყველანი პირჯვარს ვიწერდით, ძიძა მკერდში ხელს იცემდა.

„ვენაცვალე შენს მადლს“ ბუტბუტებდა, ჩვენ გვიხაროდა.

„რა იქნება მაშინ, გველეშაპმა რომ აჯობოს სუჯუნის წმინდა გიორგის?“ ვეკითხები ძიძას.

„ო, ღმერთმა ნუ ქნას, შეილო, ჩვენი საქართველო და მთელი საქრისტიანო დაილუპება“.

ახლაც ტანში მაქვს ის შიში, ყოველ „ქექეთობა“ ღამეს რომ მიგრძენია.

შებინდებისას ბავშვებს ფაცხაში შეგვყრიდნენ, ოსეოფას არ გადავყროდით სადმე. თმებზე თაფლის სანთელს მოგვაწებებდნენ.

„აჲალამ დიდი ამბავია ტაბაკონაზე, იტყოდა ძიძა, დიდი როკაპი მიუჯდება უშველებელ ცეცხლს, ქაჯები და ჭინკები ყანებისა და მინდვრებისაკენ გასწევენ ადამიანებზე სანადიროდ...“ (658—661).

„ცა მოულოდნელად მოიღუშა, ზღაპრული ფასკუნჯებივით წამოიშალნენ დასავლეთიდან ღრუბლები. პაწია ღრუბლის თქა სამგლოვიარო ლეჩაქივით მოეხვია მთვარეს. „ე წიე“, დაიყვირა ტიაი შელიამ, ჩემი ძიძიშვილები წამოვარდნენ ელდანაკრავივით, გამოიტანეს ფაცხიდან თოფები და ესროლეს მთვარეს... მე სამურზაყანოში ვარ გაზრდილი, — მეუბნება მორღუ, — იქაური ზნეა; მთვარეს რომ ღრუბელი მოეხვევა, ეს ღრუბელი კი არაა, არამედ გველეშაპი და იმ წუთში უნდა ესროლო“ (გვ. 913).

კიდევ ერთი ორიოდე შელოცვა, გათვალულის: „შავი წყალი მოდიოდა, შავი გველი მოქჷონდა, შავსა წყალში შავი ჯოხი ჩავდე, გველი ამოყვა. შავი გველი, შავი ძაფით შავ ეკალზე დავკიდე. ვინც შენ შავად შემოგხედა, მამალმერთთან წავეკიდე“. (662).

ბუტბუტებდა. ცოტა ხანს სრულიად გაუგებარს სიტყვებს ამოზბდა.

ბავშვობის განცდათა სიმძაფრე ახალ რეგისტრში აიყვანა ახალმა განწყობილებამ. მწერალი ამ ბავშვობის შთაბეჭდილებების პაროდირებას ახდენს და თავად ახალ მითს „ქმნის“. ჩვენ ამაში უფრო დავრწმუნდებით, როცა დიონისოს მეორედ მოსვლას, მოლიმარე დიონისოს მითს განვიხილავთ. მაგრამ ახლა, როცა სავარსამიძე უბრუნდება ადრინდელ სამყაროს სულებს, მათ როდი აღიქვამს პაროდული პლანით, არამედ ისინი მისთვის სავსებით რეა-

ლურ შინაარსს იძენენ. სურების და რკინიჭვრის მთებში აბასთუმნიდან ტაია შელიასთან მისული სავარსამიძისა და მისი ძმობილების ქეიფისა და წარმართული ყოფის სურათებს გვიხატავს კ. გამსახურდია. კ. სავარსამიძე სიხარულით უარყოფდა ყოველივეს და დაუბრუნდებოდა ამ ცხოვრებას, მაგრამ ისინი, ტაია შელია და მისი შვილები, რიდით ექცევიან სავარსამიძეს, ვერ იღებენ უწულოდ, ბუნებრივად, როგორც თანატოლს.

თავისთავად ცხადია, სავარსამიძეს ახლა მხოლოდ ბავშვობის განცდები კი არ აინტერესებს, არამედ სურს ამ მისტერიებში და მითებში აღმოაჩინოს ნამდვილი არსი, სულში ჩახედოს გარდასულ საუკუნეებს, და ამოიცნოს ცხოვრების იდუმალება. მაგრამ ამ მისტერიებს, როგორც მისი ცხოვრების ორგანულ ნაწილს, ყოველთვის აქვთ მისთვის არამხოლოდ ცნობისწადილის მნიშვნელობა, არამედ სავსებით რეალური პლანიც. ასეა სავარსამიძისათვის და ასე იყო კ. გამსახურდიასათვისაც იმ დროს, როცა იგი „დიონისოს ღიმილს“ ქმნიდა. თუმცა მწერალი კრიტიკოსებს უსაყვედურებდა, გმირისა და ავტორის გაიგივება მართებული არ არისო, მაგრამ იქვე დასძენდა: „ასეც რომ იყვეს, მერე რა? განა გმირი ავტორის ძვალი არაა ძვალთაგანი და სისხლი სისხლთაგანი?“ (ტ. 5. გვ. 953). სავსებით ვეთანხმებით მწერალს, ხანდახან გმირი და ავტორი ერთნაირად აზროვნებენ და ერთნაირად ფიქრობენ. ასეა კერძოდ „დიონისოს ღიმილშიც“, კ. სავარსამიძის ეთიკურ და ესთეტიკურ ნორმებს სავსებით იზიარებს კ. გამსახურდია. ამ აზრს შეიძლება უფრო განამტკიცებდეს ის გარემოება, რომ მთელი რომანი პირველი პირითაა მოთხრობილი, მაგრამ ამას არსებითი მნიშვნელობა არცა აქვს. პირველი პირითაც კ. გამსახურდია შესანიშნავად ახერხებს რეალისტური, ხანდახან პირდაპირ ნატურალისტური სურათების შექმნას იმავე რომანში, მაგრამ, უმთავრესად, რომანში განხორციელებული სინამდვილის მხატვრული ენა ამალლებული და რომანტიკულია, ეს იმიტომაც ხდება, რომ გარესამყაროს ტრაგიკული მსოფლშეგრძნება მაღალფარდოვან სტილს მოითხოვს. აქ რეალისტურ ეპიკურ აღწერასა და თხრობას ხშირად ლირიზმი ცვლის, რადგან თვით მსოფლშეგრძნება ლირიულია. ზოგჯერ პირდაპირ პოეტური მეტაფორები გვხვდება ტექსტში, თუხდაც ამგვარი:

„მღვდლის ფილონის ნახვამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემს ნაცებ ფანტაზიაზე.

იმ ღამეს მესიზმრა: დიდი ვიყავი. თეთრ ღრუბლებზე ფეხი მედგა, ბრწყინვალე ფილონი მეცვა, ხელში ოქროს საცეცხლური მეჭირა და მთელ ქვეყანას სურნელოვან ალოეს ვაკმევდი...“ (ტ. V. 664).

ლირიკული განწყობილება ტექსტის რიტმისა და სინტაქსის შეცვლას იწვევს და ხშირად პოეტურ სტრიქონს ვაწყდებით... „თეთრი, სულ თეთრი ლოკოკინები, თეთრი ყვავილის ღინჭილები. სადაფი... სადაფი... თეთრი“ (ტ. 1, 781), ან კიდევ: „ეს იყო ნატურა ერთადერთი, ჩემი ბავშვობის: ჩემი ისარი ალვის ხეებს გადასცდენოდა“ — ინვერსიული წყობა. ზოგჯერ კი, თუ სტროფებდად ავაწყობთ სტრიქონებს, გამოირკვევა, რომ პირდაპირ თეთრი ლექსი ყოფილა ჩართული ტექსტში:

„ხერხის ქარხანა ხომ მიმიღებს ან საზინკლო,
ღმერთს მოუცია ჯანმრთელობა მტყიცე ფოლადის
რკინაღებია მშობლებისგან ნაანდერძევი.
(ამისათვის, ეტყვი დიდ მადლობას ჩემს მოხუც დედას.
— სამეგრელოში რომ უზის კერას,
დაწოლის დროზე შემავედრებს წმინდა გიორგის
და მამას ბედშავს, სამარეში რომ წევს მარტოკა).“

„ჩემს დიდ წინაპარს აქ სალაშქროდ უელია კიდეც“

„ამბის მომტანსაც ველარ ნახავს სოფელში დედა“ (ტ. I, 633).

„ზოგი მთას ჰგავდა ზეაყუდებულს და ზოგიც რაინდს თეთრ ტაიკიანს“
(ტ. I, 661).

ერთნი ქარავანს ცხელ უდაბნოში,
სხვანი ყაჩაღებს შავ ნაბღიანებს,
ზოგი მათგანი ჭინკას თმაგაშლილს,
ზოგი დიდ როკას ტაბაკონისას,
ზოგიც ოჩოკოჩს, დახეულ ნაბადს,
ღამე ეწერა რომ აფრიალებს
მაგრამ ვეშაპებს ყველანი ჰგავდნენ,
როცა საწვიმრად ცა პირს შეკრავდა (ტ. I, 661).

სტილის მონაცვლეობა, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სტილური ნაერთი მოდერნისტულ, — კერძოდ და განსაკუთრებით ექსპ-

რესიონისტულ, — რომანში შემჩნეულია ბევრი მკვლევარის მიერ და მითითებულია პრუსტის, ჯოისის და კაფკას რომანების ანალიზისას. კერძოდ, მკვლევარი კორნილოვა მიუთითებს ამ მომენტზე ჯოისის „ულისეში“.

„დიონისოს ღიმილში“ ერთიმეორის გვერდით გვხვდება ნატურალისტური და სიმბოლისტური მხატვრული სახე, ოღონდ ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ ნატურალისტურ სახესაც რამდენიმე პლანი აქვს და თავისი სიმბოლიკა გააჩნია.

ნოსტალჯი (ნოსტალგია) რომანში წარმოდგენილი აქვთ „ყვი-თელთვალეზიანი არსების სახით, თავის გრძელსა და წვეტიან ჭანგებს ჩავასობს გულში და არ მოგეშვება, არ მოგეშვება“ (655). ეს უკანასკნელი სიმბოლიკა კი არ არის, არამედ სიმბოლისტური სახე. ალეგორიულია რეტდასხმული კურდღლის სიმბოლიკა და მრავალი სხვა, მაგრამ ასეთი სახეების გვერდით გვხვდება სხვა რიგის მხატვრული მოვლენები.

როცა მგზავრებს ბისკაის უბეში ქარიშხალი დაატყდათ თავს, წარბიც არ შემიხრიაო, — ამბობს სავარსამიძე, — გაბედულად ვეკვეთე ტალღებს, „არაგვეთის მთავრის მრისხანე წარბები იმზირებოდნენ ჩემი სახიდან“ (676).

ან კიდევ:

„იტალიაში მე ჯერ არ მინახავს თქვენსავით ქერა“, — ვეუბნები ბიანკას (სავარსამიძე):

„რატომ, უმბრიაში ბევრია...“

ალბათ, ფრიდრიხ ბარბაროსას ან ოტო პირველის დროს რომელიმე გერმანელმა ბარონმა, ან ლანდსკნესტმა შეაცდინა შავთვალა იტალიელი ქალი და მოდის საუკუნეების ულევ მანძილზე ლურჯი თვალების ელვარება და ოქროვანი თმა იზრდება რძისფერ სხეულზე.

ქალი ხომ სისხლის მოღალატეა! ვფიქრობ და ვაწვდი ბიანკას გაფრცქვნილ ნარინჯს.

შევკუთრებ მის ნათელსა და სათნო სახეს, ცალი თვალით ბნელი საუკუნეებისაკენ ვიხედები“ (791).

ეს მინიშნებები და ალბათობები ადრე შეიძლება მხოლოდ პოეტური ფანტაზიისა და მისტიკის ნაყოფად გველიარებინა. გენეტიკის დღევანდელი მიღწევები ქრომოსომების თეორიის დარგში გვა-

იძულებენ სხვა თვალსაზრისითაც შევხედოთ მათ, სხვანაირად აღვიქვათ სისხლის ბნელი წარსულის ძიების მთელი მაგია „დიონისოს ღიმილში“ და ეს მხატვრული სახეები განვიხილოთ მათი რეალისტურობის თვალსაზრისით. აქ ჩვენ გადაწყვეტით ვერაფერს ვიტყვით, მაგრამ ვგრძნობთ, რომ რეალურად უნდა დაისვას საკითხი რეალიზმის საზღვრების გაფართოების შესახებ. ცხადია, ადვილი მისახვედრია, რომ ამით ჩვენ სრულიადაც არ ვიზიარებთ როყე გაროდის უნაპირო რეალიზმის კონცეფციას. ყოველივე ის, რის მიახლოებითი საზღვრების დადგენა მაინც მოუხერხებელია ცნებაში, ვერ არის შესაბამისად გათვალისწინებული და გააზრებული.

ცნების საზღვრების მოშლა თვით ცნების მოშლასა და უარყოფას იწვევს. თუ რეალიზმში ყოველივე შედის, მაშინ ის, როგორც ცნება, საჭირო არ არის. „უნაპირო რეალიზმი“, ფაქტიურად, რეალიზმის უარყოფაა.

რაც შეეხება რეალიზმს „დიონისოს ღიმილში“, ჩვენ ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ მაშინდელი ევროპის ცხოვრებას კ. გამსახურდია ასახავს რეალისტურ სახეებში. აქ ჩვენ აღარ გავიმეორებთ, რომ კ. გამსახურდია საკმაოდ მკვეთრი ფერებით გვიხატავს ფრანგული ბურჟუაზიის ცხოვრებას, დამარცხებული გერმანიის ინტელიგენციის განწყობილებას და იტალიის ფაშიზმის ჩასახვას.

კ. გამსახურდია რეალისტურად ასახავს აგრეთვე რევოლუციურ გამოსვლებს გერმანიაში, ორასათასიან დემონსტრაციებს ბერლინში კარლ ლიბკნეხტის, „ამ საუკუნის უდიდესი კატილინას“, მეთაურობით.

თუმცაღა, ყველაფერი ეს, რომანში წარმოდგენილია ნაწყვეტების, დეტალების სახით, რაც პასუხობს რომანის საერთო სტილს, რომელშიაც მოდერნისტული რომანის უმთავრესი ნიშნები გამოიხატა. თვით სივარსამიძის ცხოვრებას არა აქვს რომელიმე გამაერთიანებელი ქარგა, უწყვეტი სიუჟეტი, ამბების გადმოცემა ხდება შემთხვევიდან შემთხვევამდე. მათ რაიმე ფორმისეული გამაერთიანებელი ღერძი არა აქვთ. სიუჟეტი მოშვებულია და მოვლენათა ურთიერთგამაპირობებელ ლოგიკას მოკლებული. კომპოზიციურადაც რომანი ამ პრინციპების მიხედვითაა გააზრებული, იგი 13 ქეზისაგან და 52 ნოველისაგან შედგება. რომანის ეს ფორმა დიდ კამათს იწვევდა როგორც დასავლეთში, ისე რუსეთში. რუსეთში

ვ. შკლოვსკიმ და სხვებმა იგი რომანის ერთ-დერთ ფორმად აღიარეს ერთ დროს. საგულისხმოა, რომ კონსტანტინე გამსახურდია მისი ერთგული დარჩა მთელი შემოქმედების მანძილზე. როგორც თანამედროვეობაზე, ისე ისტორიულ ფაბულაზე შექმნილი მისი რომანები მასალის პრეზენტაციის თვალსაზრისით, გარეგნულად მაინც, ამ წესითაა აგებული. რომანის არქიტექტონიკას ძირითადად მისი ცენტრალური გმირი განსაზღვრავს, კონსტანტინე სავარსამიძე.

ჩვენ ზემოთ ვთქვით, რომ მხატვრული სახე მრავალგვარი გაზომობებით, გარკვეული იერარქიით ხასიათდება მხატვრულ ნაწარმოებში. აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ იერარქიაში ცენტრალურ ადგილს იჭერს პერსონაჟი, მით უმეტეს თუ იგი ცენტრალური პერსონაჟია, მთავარი გმირია.

„დიონისოს ღიმილი“ კონსტანტინე სავარსამიძის „მონოლოგია“ და ამ გმირის ცხოვრების წარმოსახვა, მაგრამ თუ აქ შეეჩერდებით, სათქმელს სანახევროდ ვიტყოდით და მთავარი უთქმელი დაგვრჩებოდა. რომანის ცენტრში სავარსამიძის სულიერი ცხოვრება, მისი ძიებებია მოქცეული.

„დიონისოს ღიმილს“ აქვს არქიტექტონიკური ჩარჩო, ჭენტი — კონსტანტინეს ხაზი, რომელმაც თითქოს უნდა შექმნას რომანის ერთიანობა. მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ ხდება. ეს ხაზი ვერ წარმართავს და ვერ აერთიანებს რომანის სიუჟეტს, ვერ ქმნის ფორმალურ-იდეოლოგიურ მთლიანობას. რომანის ღერძი კონსტანტინე სავარსამიძის ძიებებია, წარმართობიდან და ქრისტიანობიდან ბერძნულ და ინდურ სიბრძნემდე. მისი ღვთისმამიებლობა და ღვთისმშენებლობა არამხოლოდ რელიგიური, ფილოსოფიური ძიებაცაა. კონსტანტინე სავარსამიძის ღმერთი სრულიადაც არ არის წმინდა რწმენა. იგი ჰეშმარიტის ძიებათა შედეგი უნდა იყოს, „ხომ აუტანელია ქვეყანაზე საკუთარი „შინ“ არა გქონდეს, ცაში ღმერთი არ გეგულებოდეს, არავის უყვარდე ამ გაუხარელი ცხოვრების ბნელ ღამეში“?!

ან რომელი ღმერთი მეტყვის, თუ საიდან მოდის ჩემს სულში სიხარული ან მწუხარება?“ (რეატომეული, ტ. V, 697). სავარსამიძის ღმერთი არის „ღმერთი უსახელო — მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს — მოუსავ-

ლეთში“ (ტ. V, გვ. 672). თვით ის ღმერთი, რომლის შექმნაზე ოცნებობს სავარსამიძე, ჰუმანიზირებულია სავსებით. განსაკუთრებით ხაზგასმულია რომანში, და აჩაერთავის, რომ არცერთ მუზეუმში, არცერთ კოლექციაში, არცერთ ქვეყანაში არ არის მოღიმარე დიონისო:

ზოგადად ღიმილი არ არის ღმერთის ატრიბუტი (გოეთე „ფაუსტი“, პროლოგი), მოღიმარე ღმერთები გაჩნდნენ პაროდირებული გამოხატვის შედეგად გვიანდელ თხზულებებში, რომლებიც უექველად რომანის ადრინდელი სახეებია (აპულეუსის „მეტაფორიზმები“, მაგალითად).

დიონისოს ღიმილი უკვე სათაურშივე წარმოქმნის ნაწარმოების იდეოლოგიურ ცენტრს. როგორც მკითხველმა იცის, მთელი ეს ძიება კრახით დასრულდა. ფხიზელი თვალის მწერალი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მითოლოგიაზე დაყრდნობით ახალი იდეოლოგიის შექმნის ცდა ელექტრონისა და მექანიზაციის ეპოქაში მარცხით უნდა დამთავრებულიყო. დიონისოს მეორედ მოსვლის“ პროტოტიპი ფარეიზი „დემონურ“ თურქულ ულაცთან ერთად, ავტომანქანის შუქფარების ბრდღვიალში ხრამში ჩაიჩეხება, რამაც ჯოჯოხეთში ჩაიყვანა კონსტანტინე სავარსამიძე. ეს უნაყოფო კაცის უნაყოფო ძიება იყო.

მაგრამ სწორედ ამ ძიებამ განსაზღვრა რომანის უინაგანი მთლიანობა, მანვე წარმართა სიუჟეტური ხაზები, რომლებიც თემატურად ერთიანდებიან, ვიდრე ინტრიგის განვითარების შედეგად.

თვით ასეთი გმირის, მისი სულიერი სიღრმეების გამოხატვა ახალი საქმე იყო ქართული ლიტერატურისათვის, რაც სიახლეს იწვევდა, ცხადია, ასახვაშიც. ასახვის სიახლე 20-იანი წლების ლიტერატურის საერთო ნიშანი იყო. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ახალის ძიება ყოველთვის გამართლებული და შედეგიანი იყო. გიორგი ციციშვილი სავსებით სამართლიანად შენიშნავს მიხეილ მრეველიშვილის „ინონის“ შესახებ:

„ინონი“ ოციანი წლების ქართული ლიტერატურაში ახლის ძიების ერთი კონკრეტული ნიმუშია... მწერალი გრძნობდა, რომ ახალი ცხოვრების ასახვისათვის საჭირო იყო ახალი ფორმა, ტრადიციული გამომსახველობითი ხერხების თამამი გადასინჯვა, მართალია, შემდგომ წლებში მ. მრეველიშვილმა ახლის ძიება სულ სხვა გზით წარმართა და დააკავშირა იგი არა კლასიკური ტრადიციე-

ბის პირწმინდა უარყოფასთან, არამედ ამ ტრადიციების შემოქმედებით განვითარებასთან, თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესთან მათ შეგუება-შეხმატკბილებასთან, ეროვნული ძირების ორიგინალურ გამოყენებასთან, მაგრამ მიუხედავად ამისა, „ინონში“ გამომქდავენებული ბუნტარული პროტესტი წერის მოძველებული მანერისადმი — მეტად სიმპტომატური და საყურადღებო მოვლენაა ოციანი წლების ქართული ბელეტრისტიკის ისტორიაში. (გ. ციციშვილი „ვზა რეალისტური სიმართლისა და სიცხადისაკენ“ „მნათობი“, 1964, № 12, გვ. 114).

* * *

ასახვის და გამოხატვის პრინციპების სიახლით აღინიშნა ლეო ქიაჩელის „სისხლიც“, რომელმაც სათავე დაუდო ქართულ ლიტერატურაში რევოლუციურ-ისტორიული რომანების თემატიკას. რევოლუციურ-ისტორიულმა რომანმა განვითარება ჰპოვა შემდგომ პ. საყვარელიძის შემოქმედებაში. გამოქვეყნდა მისი რომანები: „დაფანტული ფურცლები“, „ქვა და რკინა“, „გადასარბენზე“ და სხვა. აქვე უნდა აღინიშნოს პ. ჩხიკვაძის „ნაბიჯები“, ი. ლისაშვილის „კეცხოველი“, მოგვიანებით გამოქვეყნებული.

„სისხლი“ სიუჟეტის განვითარების, ზოგადად სტრუქტურის მხრით განსხვავდება ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუასთან“ შედარებითაც კი. ვფიქრობთ, ლიტერატურის საერთო ატმოსფეროსთან ერთად, რომლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება სიახლისაკენ სწრაფვა იყო, აქ დიდი როლი შეასრულა რომანის მთავარი გმირის ბუნებამ.

უფრო რომ დავაზუსტოთ, არჩილ დადიშინის, როგორც მხატვრული სახის, არსმა გადამწყვეტი მნიშვნელობა მოიპოვა რომანის სტრუქტურის ფორმირებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოების მთლიანობაში მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნებათ ანდრო ქარივაძეს, ნიკოს და სხვა პერსონაჟებს, რომლებიც ორგანიულად არიან ჩართულნი სიუჟეტში.

რომანის დროის ლოკალი კონკრეტული ისტორიული პერიოდია 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების მომდევნო ხანა, რომანი გადაგვიშლის რეაქციის წლების სასტიკ სურათებს, როცა შავრაზმელები ზეიმობდნენ გამარჯვებას და სასტიკად უსწორდენ-

ბოდნენ რევოლუციურ მშრომელთა დართო მასებს. სამხედრო წესები, საველე სასამართლოები, სახარჩობელები, ეგზეკუციები, ძა-სობრივი გადასახლება, ზერეტა და რბევა დამახასიათებელი ნახ-და იმ დროის ცხოვრებისათვის. დაუზოგავად იღვრებოდა ადამიან-ნის სისხლი და ახლა სიცოცხლის ზოგადი არსის კვლევის ნაცვ-ლად დღის წესრიგში დადგა კონკრეტული საკითხი, ერის გადარ-ჩენის საკითხი. საით მიდიოდა ისტორია, ამბავთა მსვლელობა, რას უქადადა იგი ქართველ ხალხს. მოჰქონდა თუ არა სარგებლობა იმ სისხლს, რომელიც უხვად იღვრებოდა.

ყველა დიდი ჰუმანიტი ღრმად უფიქრდება დაღვრილი სისხ-ლის აზრს, ასეა ყოველთვის, ეკუთვნის ხელოვანი დიდსა თუ პატა-რა ერს. მით უმეტეს, დიდია და მძიმე საგანი ფიქრისა, როცა სა-ქმე ეხება მცირერიცხოვან ხალხს. ყველა დიდი ხელოვანი ზოგად-საკაცობრიო იდეებთან, ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებას-თან ერთად განამტკიცებს თავისი ერის სიყვარულს, ისინი ყოველ-თვის წინააღმდეგი არიან კოსმოპოლიტიზმისა.

ლეო ქიაჩელი დიდი გულმოდგინებით ცდილობს გაერკვეს ქა-რთველი ხალხის ცხოვრების ამ პერიოდში, გვიხატავს ბევრ მაღალ-ოსტატურ სურათს, მრავალ პერსონაჟს, რომელნიც საზოგადოებ-რივ ძალთა სხვადასხვა ფენას წარმოადგენენ, ყოფაცხოვრებით სურ-ათებს, რომლებიც ქართველი ხალხის საუკუნეებით შემუშავე-ბულ ტრადიციებს უფიცავს. „სისხლი“ ლეო ქიაჩელის შემოქმედე-ბაში ყველაზე მეტ დავას იწვევდა. მწერალს უსაყვედურებენ, რომ მან ვერ ასახა მაშინდელი ცხოვრების ესა თუ ის მხარე.

მაგრამ, ცხადია, ყველაფერი ის, რაც დამახასიათებელი იყო ამ ეპოქისათვის, თავის პოლიტიკური, ეკონომიური, თეორიული და პრაქტიკული ურთიერთობებით, ადამიანთა ფსიქოლოგიური სახე-ების სირთულით, ვნებათა ღელვის სიძლიერით, ვერ გახდებოდა ერთი რომანის ასახვის ობიექტი.

„სისხლში“ კი ძირითადი და მთავარია ის პრობლემა, რომე-ლიც წამოიჭრა ლ. ქიაჩელის პირველივე მოთხრობაში „წარსუ-ლი აწმყოსი“ და შემდეგ განვითარება მიიღო ნახევრად ფანტას-ტიკურ „ხეთიანის საიდუმლოებაში“. აქ დაისვა ქართველი ხალხის სიცოცხლის, მისი წარსულისა და აწმყოს, მისი მომავლის, მისი არ-სებობის პრობლემა.

„სისხლში“ ამოცანა უფრო კონკრეტული და უშუალოა, ახლო-

ბელი და კატეგორიულად გადასაწყვეტი, საკითხი უფრო ეხება არა წარსულს, არამედ აწმყოსა და მომავალს.

ეს საკითხი უნდა გადაჭრას რომანში მოცემულმა ყველა მხატვრულმა სურათმა, ყველა პერსონაჟმა, მხატვრულმა სახემ, მათმა ერთიანობამ, როგორც ესთეტიკურმა ფენომენმა. ეს ასე იქნება ობიექტურად, როგორც მწერლის მხატვრული აზროვნების შედეგი. მხატვრულ ნაწარმოებში გარემოსა და მისი მოვლენების ათვისება და მისი ესთეტიკური შეფასება ხორციელდება საბოლოო ანგარიშით მწერლის მიერ, მაგრამ თვით გარემოს მართალი რეალისტური ასახვის პრინციპების ძალით ნაწარმოების პერსონაჟები თვითონ აღიქვამენ გარემოსა და მოვლენებს და იძლევიან თავიანთ პირად შეფასებას (რომელიც განსაზღვრულ შემთხვევაში შეიძლება თან ხედებოდეს ხელოვანის პოზიციასაც).

ასეთი მოაზროვნე გმირი „სისხლში“, სხვებთან ერთად, არის არჩილი, რომელიც რომანის ცენტრში გვევლინება და რომელთანაც იმის გამო, რომ იგი მთავარი გმირია, სხვაზე მეტადაა დაკავშირებული ნაწარმოების მთავარი პრობლემა — ეროვნული საკითხი. ცხადია, აქ „ეროვნული“ არ უნდა გავიგოთ ვიწროდ და საერთო რევოლუციური ამბებიდან გამოყოფილ საკითხად. ეროვნული მოიცავს ცხოვრების ყველა მხარეს. რევოლუციას, მის მიმდინარეობას, შედეგებს, რეაქციას და სხვ. თვით რევოლუციის საკითხი უდიდესი ეროვნული საკითხია. რევოლუციასთან, მის შემომქმედ ძალებთან ურთიერთობაში უნდა გაირკვეს ყველა პერსონაჟის, მათ შორის არჩილ დადიშანიის, როგორც მხატვრული ტიპის, არსი და ობიექტურად წარმოგვიდგინოს ამ საზოგადოებრივი ძალის მნიშვნელობა ერის ცხოვრების გარკვეულ პერიოდში, რომელსაც რომანი აგვისახავს.

როგორია ქვეყანა, არსებული საზოგადოებრივი წესრიგი, როგორია რევოლუციის არსი, რას წარმოადგენენ რეაქციის ძალები არჩილ დადიშანიის თვალსაზრისით?

გამოჩნდება თუ არა რომანში ეს გმირი, შემდეგ სწორედ ამ საკითხების გარკვევას ეძლევა მთელი თავისი ცხოვრებით რომანის ფინალამდე. ეს ის პრობლემებია, რომლებიც მწერალმა „სისხლში“ გადასაწყვეტად დააყენა ობიექტური გარემოს რეალისტური ასახვის ძალით. მაგრამ იმ პრობლემების იგივეობის დადასტურება, რომლებიც მწერლისა და გმირის წინაშე წამოიჭრა, სრულე-

ბით არ ნიშნავს, მწერლისა და პერსონაჟის გაიგივებას. ამიტომ აქ ხაზი გვინდა გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ არჩილ დადიშანი რომანში გამოყენებული არ არის მხოლოდ მწერლის იდეის გადმოსაცემად. ასეთი ფუნქციის გარდა ამ პერსონაჟში განსახიერებულია თავისთავად ღირებული ეპოქალური მხატვრული ტიპი და ამით ენიჭება გარდუვალი მნიშვნელობა „სისხლს“, რომელსაც ინტერესით წაიკითხავენ მომავალი თაობებიც.

უპირველესი და მთავარი ნიშანი არჩილის ხასიათისა — არის ძიება. იგი კატეგორიულად უარყოფს ცხოვრების ძველ ფორმებს და გამუდმებით ფიქრობს, თუ როგორ აღმოაჩინოს ახალი ფორმები, რა არის ცხოვრების იდეალი და როგორ გამოადგეს ის თავის ხალხს, რა ადგილი დაიკიროს რევოლუციაში. როგორ მოიქცეს რეაქციის პერიოდში, როცა გამძვინვარებული მეფის სატრაპები ხალხის მასობრივ ქლეტას არ ერიდებოდნენ და ნადგურდებოდა ერის ყველაზე ძვირფასი მოქმედი ნაწილი — რევოლუციური ახალგაზრდობა.

მაგრამ ამ ძიებებში არჩილს აკლია ჩამოყალიბებული იდეალი, გამართული თვალთახედვა ცხოვრებაზე და მტკიცე ნებისყოფა. იგი მკითხველს იზიდავს და მის ნდობას იმსახურებს თავისი გულწრფელი ფიქრებითა და ღრმა ადამიანურობით. არჩილი ყოველთვის ცდილობს მიიღოს გადაწყვეტილება ყოველ ახალ სიტუაციაში ფიქრის და დაკვირვების შედეგად და არა ერთხელ შემუშავებული შტამების მიხედვით. მაგრამ არჩილს არა აქვს შემუშავებული მოქმედების საერთო გეგმა, საერთო პრინციპები, რაც მთლიანობას უკარგავს ხასიათს და ავლენს მის მერყევ, არამდგრად ბუნებას. ხოლო როცა გამოკვეთილი იდეალი არ აქვს კაცს, მაშინ ყოველი კონკრეტული საქმიანობის აზრიც გაურკვეველია მისთვის და სიძნელეს წარმოადგენს. იგი თავიდანვე გაპყვა რევოლუციური ახალგაზრდობის გზას; მაგრამ როგორც კი ყმაწვილური ილუზიების ნაცვლად ნამდვილი საქმე დადგა დღის წესრიგში თავისი რთული პირობებით, არჩილი ძნელად ეგუება მას და ჩივის კიდევ ამის გამო: „უნდა გამოგიტყდეთ, ძალიან ძნელია არალეგალური მუშაობა, პირობები პირდაპირ საშინელია, აუტანელი, არ მეგონა, რომ შევეჩვიოდი, არც ისე იდეალური ყოფილა ეს მდგომარეობა, როგორც წარმოდგენილი მქონდა“ — ეუბნება ის შალვა რამაძეს.

არჩილი სოციალ-დემოკრატიული პარტიის წევრია, მაგრამ ესაა, არა აქვს გარკვეული თავისთვის არცერთი მისი ფრაქციის დამოუკიდებელი სახე და ამოცანები, მათი მიზნები და საბრძოლო პროგრამები. ფაქტიურად ის არც ერთს ეკუთვნის და არც მეორეს. მას ჰქონდა უდიდესი სურვილი, ყოფილიყო დიდი, სასარგებლო ადამიანი. ერთი რამ განსაკუთრებით ცხადი იყო მისთვის, „მას არ უნდოდა ყოფილიყო ის, რაც ამჟამად არის, არამედ გაცილებით უფრო დიდი, რაღაც სხვა, მაგრამ სახელდობრ რა, ეს გარკვეული არ ჰქონდა“. იგი უფრო რევოლუციის დამარცხებით დაშინებული ინტელიგენტია, რომელიც უკვე ეჭვის თვალთ უყურებს თვით რევოლუციას და მის მნიშვნელობას. იგი ეჭვის თვალთ უყურებს საერთოდ ბრძოლას და ცხოვრების განვითარებას, ხოლო რაკი ცხოვრების კონკრეტული ამოცანები მისთვის უაზრო ან გაუგებარი ხდება, მაშინვე მასში წარმოიშვა კოსმიური პრობლემები დროის, სივრცის, სიცოცხლისა და სიკვდილის შესახებ საერთოდ.

„სად მიდის, სად იკარგება ეს დრო? რა აზრი აქვს ყოველივე ამას?“.

ეს კითხვები მას აწუხებენ და მოსვენებას არ აძლევენ. არჩილი ცდილობს კარგად გაერკვეს მდგომარეობაში, კარგად გაითვალისწინოს ყველა სიტუაცია. მისთვის ერთი იყო მხოლოდ ცხადი, რომ მან არ იცოდა, რა უნდა ეკეთებინა. მის შეგნებაში უდიდესი და უღრმესი რყევა და ქანაობა დამკვიდრებულიყო. მას კარი გაეღო ღრმა ადამიანური სევდისათვის და გული მიეშვირა მისთვის. ყველაფერი ეს უფრო დიდი ძალით გამოვლინდა ფოთიდან ქუთაისში ჩამოსვლის შემდეგ. თუ ფოთში მისი დავა ნიკოსთან კიდევ პარტიის ტაქტიკის საკითხებს შეეხებოდა, ბრძოლის წარმოების წესსა და მეთოდს გულისხმობდა, ახლა აქ ვლინდება არჩილის ნამდვილი ბუნება, მისი ხასიათის მერყეობა, ორმაგობა და მუდმივი წინააღმდეგობანი არღვევენ გმირის ხასიათს. მუდამ მღრღნელი ფიქრების წყალობით და კიდევ იმის შედეგად, რომ ამ ფიქრებს არავითარ დასკვნებთან არ მიჰყავს ის, მას სრულიად უსუსტდება ნებისყოფა, და მის ბუნებაში მელანქოლიური, სკეპტიკური განწყობილება ისადგურებს. გეგუთის ქუჩაზე გამოსული დიდი გულისყურით ათვალთვრებს ქუთაისს. ბავშვობის პერიოდის ყოველი მოგონება, რომელიც უცვლელად ხვდება არჩილს, დიდი ფიქრების მიზეზი ხდება და ფილოსოფიური სკეპსისის საფუძველი.

„ეს ხომ ის დუქანია, რომელიც ათი წლის წინადაც იდგა აქ... სწორედ ასევე, როგორც ახლა დგას. მოხუცი დათიკაც ხომ იგივეა... მაგრამ საკვირველებად ეს კი არ მოეჩვენა, ახლა არჩილს — ...იგი იმ ვარდისფერმა შაქრის ყინულის ნატეხმა გააოცა, რომელიც სარკმლის მინიდან გამოსჰვივოდა: — ის ისევე იდგა თაროზე, როგორც არჩილის ბავშვობისას“. ნუთუ არაფერი არ იცვლება, ნუთუ ყველაფერი უცვლელია. ჩვენი ცდა კი ფუჭია და უნაყოფო? კიდევ უფრო აღრმავებს არჩილის მძიმე ფიქრებს ბაყალ-დათიკასთან საუბარი.

— „როგორ გიკითხო, დათიკა? სულ არ გამოცვლილხარ... შენი დუქანიც ისეთივეა.

— ჩვენ ახლა სიკვდილი თუ გამოგვეცვლის... მეტი გზა აღარ გვაქვს... მოსწრებით უბასუხა მოხუცმა და თვალებს შიგნით უაღრესად მშვიდი და სათუთი სევდა დაანახვა არჩილს. ახალი რამ ემცნაურა არჩილს დათიკას გამოხედვაში. შეხედა დათიკას, მისი თვალების სიღრმეში მიმალულ სევდას დააკვირდა ფარულად.

უაღრესად ადამიანური განცდა ენიშნა არჩილს დათიკას სევდის სახით.

„ეს კიდევ სხვა ამბავიაო“, გაიფიქრა და უნებლიეთ დათიკას თვალებით შეხედა ამას წინათ წარმოდგენილ თავის პატარაობის სახეს.

„საით მივდივარ!“ — გაუელვა აზრმა და იღუმალმა შიშმა შეიპყრო. შიშმა, იმ ცხოვრებისადმი, რომლის წარსულის ერთ ფურცელს ასე უღარდელად ათვალეებდა იგი თავის პაწია ორეულთან ერთად...“

ახლა თუ კიდევ პარტიულ საქმეს ასრულებს არჩილი. ამის შემდეგ, ეს ინერციით ხდება და არა მისი შინაგანი რწმენით და სურვილით.

არჩილის მდგომარეობის მთელი სიმძიმე იმითაც ძლიერდება, რომ მას თვითონაც კარგად ესმის თავისი სულიერი განწყობილების ბუნდოვნება, მისი აზროვნების, ფიქრებისა და იმპულსების წინააღმდეგობრივი ბუნება და ყოველივე ამის წეცნობა რთული ფსიქოლოგიური განცდების სათავე ხდება. გეგუთის ქუჩაზე გავლის ეპიზოდი მწერალმა ოსტატურად გამოიყენა არჩილის ინტელიგენტური მერყევი და წინააღმდეგობრივი ბუნების გასახსნელად. არჩილი აქ თვითონაც საკმაოდ ნათლად და პირდაპირ მსჯე-

ლობს თავისი შინაგანი ბუნების შესახებ. მას კარგად აქვს შეგნებული თავისი ხასიათის სუსტი მხარეები, როცა ის უკვირდება მომავალს და მისი შინაარსი ვერ გაურკვევია, ვერ მიმხვდარა, თუ რა უნდა აკეთოს, საკუთარ ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრებს ის მიჰყავთ დასკვნამდე: „აი ინტელიგენტური ქანაობაო, რომ იტყვიან, სწორედ ეს არის“. მას მოაგონდება ნიკოს ანალოგიური ბრალდება, რომელიც მან არჩილს წაუყენა. „დაუფარავად რომ თქვას კაცმა, ნიკომ სხვაც ბევრი მართალი უთხრა. ახლა რომ უკვირდება არჩილი, რწმუნდება, რომ მას მთლიანობა აკლია — აზრის, გონების, განცდის, სხვამ არავენ იცის, მაგრამ თავისთავს ხომ ვერ დაუფარავს, რომ ასეა“. არჩილმა კარგად იცის, რომ ასეთი მულდმივი წინააღმდეგობა შეუფერებელია რევოლუციონერისათვის, სოციალისტისათვის, მარქსისტისათვის, რომ რევოლუციისათვის საჭიროა ნიკოსთანა მთლიანი ადამიანები.

რომ უფრო ღრმად გახსნას არჩილის ხასიათი, როგორც მერყევი წინააღმდეგობით აღსავსე ინტელიგენტისა, ლ. ქიაჩელი ყოველმხრივ გვაჩვენებს მას. შეეყავართ მისი სულის ღრმა ხვეულებში და ყოველ ნერვზე დაკვირვებით შეგვაცნობინებს ამ გმირის ბუნებას. ლ. ქიაჩელს არჩილი აინტერესებს, არა მხოლოდ როგორც სოციალ-დემოკრატიული პარტიის წევრი, მენშევიკი, არამედ როგორც ზოგადი ადამიანური ხასიათი მერყევი ინტელიგენტისა, რომელსაც ერის ცხოვრების რთულ და მძიმე პერიოდში ვერ უპოვია თავისი ადგილი საზოგადოებრივ მოძრაობაში და ვერ გამოუთქვამს თავისი გრძნობები. მისი დამოკიდებულება მერყევია არა მარტო პარტიის მიმართ, არამედ მთლიანად სამყაროს მიმართ. მას არ აქვს ჩამოყალიბებული პრინციპები არამარტო სამყაროს ფილოსოფიური არსის გახსნაში, პოლიტიკურ, ეკონომიურ და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სხვა სფეროებში, არამედ ცდუნებებზეა აგებული მისი გრძნობადი აღქმაც, საგნობრივი რეალური გარემოს ათვისებაც. ასევე მერყევი და გაურკვეველია არჩილი პირად ინტიმურ გრძნობებშიც ცაცა რამაძის მიმართ. აქ, სანამ განვიხილავდეთ არჩილის ურთიერთობას ცაცა რამაძესთან, კიდევ ერთხელ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ წინააღმდეგობა, მერყეობა დამახასიათებელია არჩილის პიროვნებისათვის მთლიანად, სიყვარულშიაც კი და საქმე უფრო შორს მიდის, ვიდრე არჩილის პარტიული კუთვნილების საკითხი.

ამას კარგად გრძნობს თვით არჩილიც, რომლისთვისაც, სახის ობიექტური ლოგიკის მიხედვით, თვითანალიზი აუცილებელ პირობას წარმოადგენს.

ამიტომ არის, რომ „დიდ ვასოს“, რომელიც მენშევიკური ფრ-ქციის მეთაურს და „ქუთაისის კომიტეტს“ წარმოადგენს, არაფერს პასუხობს მის სიტყვებზე.

— „ჰე... რა ხალხი ხართ ეს ინტელიგენცია! — ნაღვლიანად ამოიოხრა მან („დიდმა ვასომ“ — შ. ჩ.) ბოლოს, ტყუილა კი არ ამბობენ, სანდონი არ არიანო!

— ხე-ხე-ხე! — ცალი ყბით ჩაიციანა ამაზე არჩილმა და მეტი არაფერი თქვა“.

როცა თავის პოლიტიკურ სახეზე ჩაფიქრდება არჩილი, წუხს, ამდენი აზრები რომ აქვს, „თითქმის ყოველთვის ერთი მეორის უარყოფელი. ცაცასადმი სიყვარულიც ასეთია: წამდაუწუმ ეცვლება.

ხან ერთს ფიქრობს და სულ სხვას აკეთებს, ხან კი ერთს აკეთებს და სხვას ფიქრობს“.

მათი პირველივე შეხვედრა გვარწმუნებს, რომ მათთვის უცნობია სიყვარულის სიტკბო და ბედნიერება, ჩხუბი და დავა ყოფილა მათი ურთიერთობის თანამგზავრი და მკითხველს ის კი არ აინტერესებს, ამჟამად ვინ არის დამნაშავე და ვინ მართალი. არამედ როგორ ახერხებს არჩილი, ამდენჯერ შეიცვალოს დამოკიდებულება ქალისადმი ერთი დღის განმავლობაში. შუადღისას მიღებულ მტკიცე გადაწყვეტილებას, რომ სამუდამოდ გაეწყვიტა კავშირი ამ ქალთან, საღამოს ცვლიდა და პირდაპირ სიყვარულის აგონია იპყრობდა მას. ძილშიაც კი სულ ცაცას სახელს იძახდა და ღონემიხდილი ჰაერში აფათურებდა ხელს. „ვერ გამოერკვია, ასე რა ტანჯავდა და აწამებდა: სიყვარული თუ ეჭვი, ვერ გაერჩია, ისინი ერთმანეთისაგან“. აქაც შეიჭრა ეჭვის ქია. ყველაფერზე დაეჭვებული კაცი ლოგიკურია თავის ალოგიურობაში და სიყვარულშიაც შეაქვს დაეჭვება როგორც ყველაფერში. „უცნაური რამ სჭირდა არჩილს: ცაცაზე დიდხანს ისე ვერ იფიქრებდა, რომ აზრი რამდენჯერმე არ შეცვლოდა.

დროთ რომ გულუბრყვილო ბავშვად წარმოედგინა. დროთ ბოროტებით აღსავსე ქალად ეჩვენებოდა — ერთი აზრი არ ჰქონდა. გულში ყოველთვის რაღაც იღუმალ შიშს განიცდიდა. არ ენდობო-

და და არასოდეს არ იყო სრულიად დარწმუნებული, რომ ცაცას იგი გულწრფელად უყვარდა, იქვიანობდა.

თვითონაც რაღაც არეულად განიცდიდა სიყვარულს, ერთ წამში უყვარდა, მეორეში — არა“, ზუსტად ისევე, როგორც ყოველგვარ სხვა საკითხში, იქნება ეს პოლიტიკური, ფილოსოფიური თუ ეთიკური.

არჩილის ორმაგი ბუნება ჩაგრავეს თვით მას და მრავალჯერ მიიღებს გადაწყვეტილებას, რომ ბოლო მოუღოს მერყეობას, ერთხელ და სამუდამოდ გამოიმუშაოს ნებისყოფა, რათა ერთხელ მიღებული პრინციპი მისთვის კანონი გახდეს, მაგრამ თავის მხრივ ეს გადაწყვეტილებებიც გადაწყვეტილებებად რჩებიან და არჩილი თავის ბუნების ანაბარა, რომელიც ვლინდება ყოველ ახალ სიტუაციაში, ყოველ ახალ პირობებში.

ძლიერ გამწვავდა მდგომარეობა არჩილის დაპატიმრების შემდეგ. „რაღაც დიდი წუხილი აწვა გულზე, დამაღონებელი და უაღრესად მწვავე, რომლისაგანაც ხშირად ხორციელ ტკივილსაც კი გრძნობდა, ნაჩვევი გაორების ნიშნებიც მოძალეობდნენ, წამდაუწუმ ისე იცვლებოდა, რომ თავისთავს ველარ ცნობდა“.

რაც მეტსა და მეტს ფიქრობდა ერთმანეთს გადაბმულ ღლეღამეში, რაც მეტად უკვირდებოდა თავის მდგომარეობას, უფრო კრიტიკულად უყურებდა განვლილ გზას და ხედავდა ყველაფერი ცამტვერდებოდა, რაც აქამდე მას წმიდათაწმიდად მიაჩნდა. ახლა მის გონებას იპყრობდნენ რაღაც ახალი, გაუგებარი აზრები, რომელთა შინაარსი კარგად თვითონაც ვერ გაერკვია. ცდილობდა, მაგრამ ვერ უარყოფდა, წინ ვერ აღუდგებოდა მათ შემოტევას და უფრო და უფრო მიჰყვებოდა მათ. მაგრამ ის ვერ აღწევდა ვერაფერს ახალს და კარგავდა უკვე ნაცნობსა და განცდილს. „არჩილის უბედურება უფრო ის იყო, რომ ეს ახალი აზრები მართლა ყაჩაღებით სძარცვავდნენ მას — უარყოფდნენ იმას, რასაც არჩილი შეზრდოდა, ხოლო დადებითად სამაგიეროს არაფერს აძლევდნენ. მათ გადაჰკიდე არჩილმა მარტოოდენ ის იცოდა, თუ რა არ უნდოდა, მაგრამ რა უნდოდა, ეს კი ნათლად ველარ გაერკვია.

და ამისგან იყო, რომ „მოსვენება არ ჰქონდა, ღლეღალამ იტანჯებოდა“.

ამ თავის მღუღარე ფიქრებთან ერთად არჩილი სულ განმართობებულია. სულ მარტოდ უნდა ყოფნა და ამხანაგებს გაურბის.

არჩილის განდგომას. ციხეში მყოფი ამხანაგებიც განდგომით უპასუხებდნენ, რადგან მათ არჩილის ქცევაში პარტიული ხასიათის ექვი შეეტანათ. „მეორე კამერიდან ის აზრიც გამოსულიყო, თითქო არჩილი სწორი მარქსისტული მსოფლმხედველობის ხაზიდან გადახრილიყოს და განსაკუთრებით ეროვნულ საკითხში პარტიულ პროგრამას დაშორებულიყოს“.

ამიტომ პარტიული ამხანაგების, კერძოდ, გოგიას დავალებით არჩილი კითხულობს ლექციას ნაციონალურ საკითხზე. ამ ლექციაზე არჩილი არ გამოთქვამდა თავის ნამდვილ აზრებს, როგორც თვითონ ფიქრობდა ნამდვილად, და ეს კიდევ უფრო ამწვავებს მის სულიერ მდგომარეობას. აქ უფრო მეტი ძალით გამოვლინდა მისი ცნობილი გაორება, ფიქრობს ერთს, ლაპარაკობს მეორეს.

ნაციონალური საკითხის თავისთავად რთული პრობლემა კიდევ უფრო გართულებული და გამწვავებული იყო რეაქციის პერიოდში. რსდმპ-ს მთელ რიგ ფენებში თავი იჩინა ეროვნულმა ნიჰილიზმმა, რომელიც გამოძახილი იყო პარტიის ზოგიერთი ლიდერის, მაგალითად, რ. ლუქსემბურგის წერილებისა ამ საკითხების შესახებ. რ. ლუქსემბურგი უარყოფდა, პარტიის მეორე ყრილობის მიერ მიღებული პროგრამის მეცხრე პარაგრაფს, რომელიც აცხადებდა ერთა თვითგამორკვევის უფლებას. რ. ლუქსემბურგის წინააღმდეგ მწვავედ გაილაშქრა ვ. ი. ლენინმა. ამ საკითხებს ნათელს ჰფენს მთელი რიგი მისი წერილები („კრიტიკული შენიშვნები ნაციონალურ საკითხზე“, „ნაციონალ-ლიბერალიზმი და ერთა თვითგამორკვევის უფლება“, „ნაციონალური პროგრამის ისტორიისათვის ავსტრიასა და რუსეთში“. „კიდევ „ნაციონალიზმის“ შესახებ“ — ყველა ეს წერილი მოთავსებულია მეოთხე გამოცემის მე-20 ტომში).

დამახასიათებელია, რომ არჩილს თავის მოხსენებაში, ვითომ პარტიის ხაზის დასაცავად, არც უხსენებია საქართველო, არამედ ხმარობდა გამოთქმას „ტფილისის და ქუთაისის გუბერნიები“.

აი, ასეთ აზრებს ვერ შეგუებოდა არჩილი და ამიტომ იგი თანდათანობით ექცევა შალვა რამაძის ეფემერული ეროვნული კონცეფციის გავლენის ქვეშ, რომელიც გონებაბამხვილური ინტუიტიური ვარაუდებით გარეგან მომხიბვლელობას არ არის მოკლებული ახალგაზრდა კაცისათვის.

მაგრამ გარეგან ბრჭყვიალა ზედაპირის შიგნით ამ იდეებს არა

აქვთ რეალური სიცოცხლე და ამიტომ ბუნებრივად მოკლებულია განვითარების პერსპექტივას, რომელმაც რაიმე სამოქმედო პროგრამა უნდა წარმოშვას. რჩება მიხვედრების, ვარაუდების, ეროვნული მედიდურობისა და ყოყოჩობის სფეროში, ხოლო იმ დიდ საზოგადოებრივ პრობლემებს, რომელიც ისტორიამ წამოჭრა და რომელზე პასუხის გაცემამაც უნდა გადასწყვიტოს ეროვნული პრობლემაც, არსებითად ვერაფრით ეხმარება. არავითარ კონკრეტულ სამოქმედო პროგრამას ის მოცემულ ისტორიულ სიტუაციაში არ იძლევა. უმოქმედობა კი ის მძიმე ქვაა, რომელიც არჩილ დადიშვიანის პიროვნებას განადგურებით ემუქრება. მან არ იცის, რა გზას დაადგეს, რა ქნას, რა მოიმოქმედოს, რომელ იდეალებს ერწმუნოს და საბოლოოდ ისე მიჰყვება ცხოვრებას, როგორც მდინარის მიერ გატაცებული უბელო მენავე: „ღეე მოხდეს რაც მოსახდენია, როგორც ნავს ისე მიჰყვება იგი ცხოვრებასაც და იმ ნაპირს მიადგება, რომელიც ბედზე უწერია, თუ კი არსებობს სადმე ნაპირი ცხოვრებაში და მასზე დადგომა შესაძლებელია“.

ბედისწერის აღიარება, ფატალიზმი, სრული კაპიტულაცია, უარის თქმა თვით ეროვნულ პრობლემაზე, რომელიც თითქოს მისთვის სულიერი გადარჩენის საყრდენი უნდა გამხდარიყო.

აბა, რით უპასუხებს ეს, არჩილის დასკვნითი სიტყვა, ამ დიდ ეროვნულ ტკივილებს, რომელიც მთელი რომანის მანძილზე საოცარი ძალით ვლინდება?

რით ეხმარება ხალხის გლოვის იმ დიდებულ სიმბოლურ სურათებს, რაც მოცემულია ვარდოს დატირების სცენებში.

სად არის ის რეალური ეროვნული თვითშეგნება, რომელიც თითქოს სწორედ ამ სახალხო გლოვის დღეებში დაიბადა?

შეიძლება კაცმა ერთგვარი კანონზომიერება დაინახოს იმ ფაქტში, რომ ეროვნული საკითხის სირთულე და ბუნდოვანება გარკვეული საზოგადოებრივი ძალებისათვის, შინაგან ენერგიასა და ნებისყოფას უსუსტებდა ამ ძალების წარმომადგენლებს და მათ მხატვრულ ორეულს ლიტერატურაში რეალისტური ასახვის ძალით გადმოეცემოდა ის ტიპიური ნიშნები, რომლებიც მას ჩამოაყალიბებდნენ გარკვეულ მხატვრულ ხასიათად. გაორებული ბუნებით, მოღუნებული ენერგიითა და ბუნდოვანი იდეალებით ჩიხში მოქცეული ადამიანის ფსიქოლოგიით. არჩილ დადიშვიანი ერთმანეთს კარგად ვერ უკავშირებდა სოციალურ და ეროვნულ საკი-

თხებს და სოციალური თავისუფლებისათვის ბრძოლაში, საბოლოო ანგარიშით, ვერ დაინახა ეროვნული თავისუფლების გარანტია.

ამგვარი ტიპის დახატვას აქვს ისტორიული საფუძველი და მას ასაზრდოებს ობიექტური გარემოს სიმართლე — ოღონდ ამ მხატვრულ სახესთან ასეთი დიდი პრობლემის დაკავშირებამ არჩილ დადიშინის მოქცევამ რომანის ცენტრში განსაზღვრა ნაწარმოების სტრუქტურა, მისი კომპოზიცია.

გაორებული, წინააღმდეგობებით გაწვალებული და ნებისყოფაგამოცლილი პერსონაჟის დაკავშირებამ რომანის მთავარ მხატვრულ კონცეფციასთან, მისმა გადაქცევამ რომანის მთავარ მხატვრულ ერთეულად, ჩვენის აზრით, ზეგავლენა იქონია რომანის არქიტექტონიკაზე, მის სიუჟეტზე და სტილის ბუნებაზე. ეფემერულია არა მარტო მისი სოციალ-პოლიტიკური იდეები, არამედ სამყაროს ათვისების სუბიექტურ-იდეალისტური მეთოდი. არჩილის მხატვრული ხასიათის ფილოსოფიური არსის გახსნას დიდი ადგილი უკავია რომანში. არჩილის სკეპსისის მიერ დაჯაბნილი დაძაბუნებული სულის სუბიექტურ-იდეალისტური ზმანებანი განსაზღვრავენ თხრობის თავისებურებას. არჩილის, როგორც მხატვრულის სახის მნიშვნელობას ზრდის ძიების ელემენტი. ის იმითაა საინტერესო, რომ დღედაღამ ფიჭრობს, როგორ აღმოაჩინოს ცხოვრების სწორი ფორმები, გრძნობს პირად პასუხისმგებლობას ერის, ხალხის ისტორიის წინაშე. მუდამ ცდილობს, არ მიჰყვეს ბრმად რაიმე იდეალებს, არამედ ღრმად ჩაწვდეს მათ და გაერკვეს მათში. შეიძლება, მისი ძიების საგანი და დასკვნების არსი დღეს არ გვაკმაყოფილებდეს, მაგრამ მნიშვნელოვანია თვით ძიება, მისი მისწრაფება ცხოვრების უკეთესი ფორმების აღმოჩენისა. ხოლო რაც შეეხება გარებასა და საოცარ უნებისყოფობას, სულიერ სიმხდალესა და ლაჩრობას, რომლებიც ვითომ თვისებებია „ოდესღაც ძლიერის, მაგრამ ამჟამად განადგურებული მოდგმის დაშინებული სულისა, რომელსაც საკუთარი თავის უარყოფა დაშთენოდა თავდაცვის უკანასკნელ და ერთადერთ საშუალებად, რომ არსებობა განეგრძო“, სინამდვილეში მერყევი ინტელიგენტის ტიპიური სახის ნიშნებია და მთლიანად გარკვეული ისტორიული პერიოდის, რეაქციის ხანის სინდისზეა აღმოცენებული, მისი რეალისტური ასახვის შედეგია მხატვრულ ლიტერატურაში.

ლ. ქიაჩელს ხშირად უსაყვედურებენ, რომ „სისხლში“ „მნი-

შენელოვანი ადგილი არ ეთმობა ბოლშევიკების პარტიის პოლიტიკას რეაქციის პერიოდში“, რომ რომანი ვერ იძლევა „ბოლშევიკების როლის მართებულ და თანმიმდევრულ გაშუქებას“ (ს. ჭილაია) „რომანში ვერ პოულობს გამოხატულებას ბოლშევიზმის იდეური და ორგანიზებული ხელმძღვანელი როლი ჩვენი ხალხის განმათავისუფლებელ ბრძოლაში...“, „ამასთანავე ნაწარმოები სწორად და შესაფერი სიღრმით ვერ ასახავს იმ მძაფრ იდეურ ბრძოლას, რომელსაც რეაქციის წლებში აწარმოებდნენ... საქართველოს ბოლშევიკური ორგანიზაციები ანტიპროლეტარულ პოლიტიკურ მიმდინარეობათა წინააღმდეგ და პირველ რიგში მენშევიკ-ლიკვიდატორების და სხვა ბურჟუაზიულ ნაციონალისტური პარტიების წინააღმდეგ“ (ბ. ჟღენტე).

ამ შენიშვნებში არის სიმართლის მარცვალეც. ბოლშევიკთა მხატვრული სახეები „სისხლში“ ნაკლებ ადგილს იჭერენ და მხატვრული გამოსახვის ძალითაც ვერ უტოლდებიან რომანის სხვა პერსონაჟებს.

ცხადია, იმ რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქის, მდიდარი მოვლენების და ადამიანური ხასიათების უამრავი სახესხვაობის პერიოდს მთლიანად ვერ ჩაიტევდა ერთი რომანი, რაგინდ რთული სიუჟეტური ხლართებით ყოფილიყო ის შესრულებული, რა გინდ დიდი მოცულობისა არ ყოფილიყო ის. მაგრამ თემის შერჩევას, პერსონაჟთა ლოკალს უთუოდ აქვს გარკვეული საფუძველი მწერლის მსოფლმხედველობაში ან იმ კონკრეტულ მხატვრულ ამოცანაში, რომელსაც იგი გარკვეული კონკრეტული ნაწარმოების წინაშე აყენებს. იმ პერიოდში, როცა „სისხლი“ იწერებოდა, ლეო ქიაჩელი, როგორც ჩანს, პარტიულ ბრძოლაზე მალა აყენებდა ეროვნულ საკითხს, რომელსაც დაუკავშირა არჩილ დადიშის და იგი მიიჩნია ქართული ეროვნული კრედოს გამომხატველად. გვაძლევს რა ობიექტურად ამ მხატვრული ხასიათის რეალისტურ სურათს, მწერალი თავის ერთი რემარკის საშუალებით სრულიად გაუმართლებელ ახსნას აძლევს დადიშის მერყევე სამყაროს, სიცოცხლისა და ცხოვრების პრობლემების წინაშე დაშინებულ ხასიათს, რომ თითქოს დადიშის წარმომადგენელია ოდესღაც ძლიერი, მაგრამ ამჟამად განადგურებული მოდგმისა, რომლის დაშინებულ სულს საკუთარი თავის უარყოფა დარჩენოდა თავდაცვის უკანასკნელ და ერთადერთ საშუალებად, რომ არსებობა გა-

ნეგრძო. ეს იყო ვითომ დადიშიანის მთელი უბედურების ამოსავალი საფუძველი. თავისივე დახატულ რეალისტურ მხატვრულ სახეს ახსნა ვერ უპოვა მწერალმა. ეს არც ისე იშვიათად ხდება მწერლობის ისტორიაში. არჩილ დადიშიანი არ წარმოადგენს მხოლოდ „წმინდა“ ქართულ ხასიათს, იგი ეროვნულიც არის და ამავე დროს ზოგადკაცობრიულიც. რევოლუციების ეპოქები, მათი რთული პერიპეტეებით უკუსვლებითა და აღმავლობით სხვა ხასიათებთან ერთად წარმოაჩინებენ მერყევ, გაორებულ ელემენტებსაც. 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების მომდევნო, რეაქციის პერიოდამაც წაჩმოშვა საქართველოში არჩილ დადიშიანი, მწერლის მხატვრულმა თვალმა შენიშნა ის და თუმცა სათანადო ახსნა ვერ უპოვა ამ მოვლენას, მაინც რეალისტურად დაგვიხატა. და თუ ჩვენს წინაშე კვებმარტი მხატვარი იყო, მას უნდა დაენახა სხვა საზოგადოებრივი ძალებიც, რომლებიც, დამახასიათებელი იყო იმ დროისათვის. და არა თუ დამახასიათებელი, არამედ საზოგადოებრივი განვითარების განმსაზღვრელიც და მიუხედავად რომანის მთავარი მხატვრული ამოცანისა, აესახა ეს ძალები, წარმოედგინა მათი გამომხატველი მხატვრული სახეები.

ბოლშევიკები ნიკო, დათო და გოგია, მართალია, შედარებით მცირე ადგილს იჭერენ რომანში, მაგრამ მხატვრული სახის ტიპიური ნიშნების განხილვისათვის ყოველთვის აუცილებელი როდია მათ მიერ დაკავებული ადგილის და საერთო მოცულობის სიღრმე რომანში. ჩვენ არ მიგვაჩნია, მართებულად შენიშვნა, რომლის მიხედვით ეს სახეები სუსტად არიან დახასიათებულნი. მათ აქვთ გარკვეული ნაკლოვანებებიც, მაგრამ რომანში მკვეთრადაა ხაზგასმული ამ პერსონაჟთა ერთი ფრიად დამახასიათებელი თვისება — ტიპიური ნიშანი, ისინი მოქმედი გმირები არიან. იმ საერთო არეულობასა და ქაოსში, რომელიც რეაქციის პერიოდში სუფევდა და რომელიც კარგადაა ასახული „სისხლში“. ბოლშევიკი პერსონაჟები ერთადერთნი არიან, რომელთაც გააჩნიათ სამოქმედო პროგრამა, ნათელი იდეალი და თავგამოდებითა და თავგანწირვით იბრძვიან მისი განხორციელებისათვის. საერთო მოდუნებისა და ბუნდოვანების პერიოდში მხოლოდ მათ შეინარჩუნეს მიზანსწრაფული მოქმედების უნარი, დასახული ამოცანის განხორციელების ენერჯია. ხშირად მათი ოპერაცია მარცხით მთავრდება, მაგრამ სა-

ქმე ამაში როდია, მთავარია, რომ მათ შეინარჩუნეს სიცოცხლის-უნარიანობა, ბრძოლის განგრძობის სურვილი და საამისო ენერგია. ქუთაისის ციხიდან გაქცევის მოწყობის იდეა ხომ ბოლშევიკ გოგიას დაებადა. თვითონვე იყო ამ გაქცევის ორგანიზაციისა და ჩატარების აქტიური ხელმძღვანელი. რომანის მიხედვით გაქცევის მოწყობაში მონაწილეობს „დიდი ვასოც“, მაგრამ ყველაზე საპასუხისმგებლო ოპერაციებს ბოლშევიკები ატარებენ. ციხის მეზობლად სახლის დაკავება და ზემოთ სამუშაოების ჩატარებას დათო ხელმძღვანელობდა, ხოლო საიდუმლო ხერხელის გაყვანა ნიკომ ითავა. მიწისქვეშა სამუშაოებს სხვებთან ერთად ანდრო ქარივაძე ასრულებდა.

მაგრამ ვინ იყო ანდრო ქარივაძე, როგორ მივიდა ბოლშევიკებთან ის? სწორედ ამ გმირის ცხოვრების გზას უნდა გადავხედოთ უფრო დაკვირვებით, რომ გავიგოთ, თუ რა როლი და მნიშვნელობა აქვს ბოლშევიკებს მინიჭებული რომან „სისხლში“.

ანდრო ქარივაძე ქართველი გლეხობის წარმომადგენელია. საქართველო ამ დროისათვის, მიუხედავად სავაჭრო კაპიტალის საკმაო დიდი მოცულობისა ქვეყნის მეურნეობაში და სამრეწველო კაპიტალის აღმავლობისა, ძირითადად მაინც აგრარულ ქვეყანას წარმოადგენდა. საქართველოს მოსახლეობის დიდი უმრავლესობა გლეხობა იყო და მიუხედავად იმისა, რომ რევოლუციურ გამოსვლებში ჰეგემონია და წარმართველი როლი პროლეტარიატს ეკუთვნოდა — თბილისის, ბათუმის, ქუთაისისა და სხვა ქალაქების საწარმოთა მუშებს, ერის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანეს ძალად მაინც გლეხობა რჩებოდა და უაღრესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, თუ ვის გაჰყვებოდნენ გლეხები, რომელი ავანგარდული ძალა შესძლებდა მათ გადაბირებას. ეს, ობიექტურად რევოლუციური და ამდენად ეროვნული საკითხი იყო.

ანდრო ქარჭვაძე რომანის ექსპოზიციური გეგმვა და მაშინვე დაინტერესებს მკითხველს ამ ახალგაზრდა კაცის ბედი. მწერალი იმთავითვე მას წარმოგვიდგენს სინამდვილესთან მძაფრ კონფლიქტში. ისე, როგორც ყოველთვის, აქაც ლეო ქიაჩელს ეხერხება დიდი სოციალური და საზოგადოებრივი პრობლემები გადატეხოს გმირის პირადი ცხოვრების პრიზმაში და ნაწარმოების ესთეტიკური არსი დააფუძნოს ადამიანის ბედის მხატვრულ გამოკვლევაზე. ანდროს კონფლიქტი სინამდვილესთან თითქოს წმინდა

პიროვნულია. მისი საყვარელი ქალი გაათხოვეს და აფორიაქებულია ჭაბუკი, რომელსაც გულმხურვალედ და გულწრფელად უყვარდა ვარდო, და თითქოს აქ ჩვენს წინაშე სიყვარულის მარადიული პრობლემა დგას გადასალახავი და გადაულახავი პრობლემების მუდმივი კომპონენტებით. მაგრამ აქ სიყვარულის ნაზ ქსოვილებს არღვევს და ფლეთს უხეში სოციალური ძალა და მკითხველის წინაშე სოციალური პრობლემა დაისმის უპირველესად. ჭინჭილებში და ეპოლეტებში გამოწყობილმა მელიტონ აბლანდიამ თვალი მოსტაცა ვარდო ვარაძის მშობლებს. სად გაუტოლდებოდა მას საწყალი გლეხის ბიჭი, რომელსაც მცირე მიწა და უღელი ხარი გააჩნდა მხოლოდ. აბლანდიამ გაიმარჯვა. ვარდო ძალდატანებით გაატანეს მას მშობლებმა, ანგარიში არ გაუწიეს იმას, რომ უდიდეს კრილობას აყენებდნენ ორი ახალგაზრდის გულს, არღვევდნენ მომავალ გლეხურ ოჯახს.

მწერალი თანდათანობით ამძაფრებს სიტუაციას და ახლა პირდაპირ სოციალურ-პოლიტიკური ამბების სფეროში შევყავართ. იმავე ხანებში გაჩხრიკეს ანდროს სახლი და, რადგან იქ პროკლამაციები აღმოაჩინეს, ანდროს დაპატიმრება მოელოდა. იგი ისე მიემგზავრება თავისი სოფლიდან, როგორც ყაჩაღი, ვინმე დიდი დამნაშავე, ღამით, მალულად, ასეთია მკაცრი სინამდვილე.

უეჭველია, ანდროს აქვს ერთგვარი პოლიტიკური მომზადებაც ამ პროკლამაციების მეშვეობით, რომლებსაც ის ავრცელებდა სოფელში. მაგრამ მისი მსოფლმხედველობა და შეგნება უფრო საკუთარი ბედის გამოცდილებას ეყრდნობა და, უფრო ინსტინქტურად, ვიდრე შეგნებული და თეორიული გააზრებით, მოითხოვს სასტიკსა და დაუნდობელ ბრძოლას მჩაგვრელთა და ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ. მას მტარვალთა სისხლი თუ დაამშვიდებს მხოლოდ. ასეთი განწყობილებებით მიდის ანდრო ფოთში, სადაც უახლოვდება რევოლუციურ მუშათა წრეს, ეცნობა ნიკოს და ხდება ერთ-ერთი მისი უახლოესი თანამებრძოლი.

იმისათვის, რომ წარმოგვიდგინოს, თუ რამდენად დიდი იყო ანდროს სწრაფვა ბრძოლისაკენ, რამდენად ბუნებრივი იყო მისი გზა ნიკოსაკენ, მწერალი მიმართავს მეტად ორიგინალურ მხატვრულ ხერხს, რომლის გამოყენების უფლებას მას აძლევს ქართული ტრადიცია, ეროვნული საფუძველი. ანდრო არჩილ დადიანიანის ძუძუმტეა, მისი სიყრმის მეგობარი და ძმადნაფიცო (თუ რაოდენ

დიდი მნიშვნელობა ეძლეოდა ჩვენს ქვეყანაში ამ აქტს, და რა ძალა ჰქონდა მას, მაღალი მხატვრული ოსტატობით გვიჩვენა ლ. ქიაჩელმა შემდეგ დაწერილ მოთხრობაში „ჰაკი აძბა“. მთელ მის ბრძოლაში, რომლის მიზანი იყო ჩამოეცილებინა ანდრო ნიკოსათვის, არჩილს ეს დიდი უპირატესობა მისცა მწერალმა. მაგრამ ესეც უძლური აღმოჩნდა იმ ძალის წინაშე, რომლითაც იზიდავდა ნიკო ანდროს. ეს ძალა იყო მოქმედება, აქტიურობა, სასიცოცხლო ენერჯის გამოვლინება. ანდრო ვერასდროს ვერ შეურიგდებოდა არჩილის დუნე ცხოვრებას. მის სულს მოქმედებდა სწყუროდა და მოქმედებისაკენ მას ნიკო ეძახდა. ამიტომ იყო, რომ ანდროსათვის ბრძოლა საბოლოოდ ნიკომ მოიგო.

ამაში ჩვენ ვხედავთ წმინდა ბელეტრისტულ ხერხს, რომლის მეშვეობითაც მწერალმა ასახა და გამოხატა ბოლშევიკების როლი და მნიშვნელობა 1905 წლის რევოლუციის მომდევნო პერიოდში. ეს ის ხერხია, რომლითაც განსხვავდება რომანი საერთოდ ჩვეულებრივი ისტორიული გამოკვლევისაგან, რომელსაც ევალება ზუსტად გადმოგვეცეს ისტორიული ფაქტები, პარტიათა ბრძოლა, ფრაქციათა დისკუსიები და სხვა მრავალი ისტორიული ფაქტი.

ახალი ფორმების ძიების პროცესი გამოკვეთილად გამოჩნდა იმ ტიპის რომანებში, რომელთაც „სისხლი“ მიეკუთვნება. მხედველობაში გვაქვს პ. საყვარელიძის „დაფანტული ფურცლები“, „ეკლიან გზაზე“ და სხვა, ნაწილობრივ, მთავარი გმირის — შაქროს მხატვრულ ხორცშესხმაში, — გამოჩენილი მწერლის ნიკო ლორთქიფანიძის ნაწარმოებში „ბილიკებიდან ლიანდაგზე“, თუმცა ეს უკანასკნელი, თავისი კონცეფციით, მიეკუთვნება ტრადიციულ რეალისტურ რომანს, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი.

როცა ვლაპარაკობთ ახალი ფორმის ძიების პროცესის გამოკვეთილობაზე პ. საყვარელიძის რომანებში, მხედველობაში გვაქვს „მხატვრობის“ უარყოფა მწერლის მიერ. შეიძლებოდა გვეფიქრა, აქ „ფაქტის ლიტერატურის“ გავლენასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ, როგორც რომანის ანალიზისას ირკვევა, აქ მხატვრობა უარყოფილია როგორც უკვე ფორმისეული, გარკვეული შინაარსის მიმართ მისადაგებული ოსტატობა. მწერლის ფიქრი იქითკენაა მიმართული, თუ როგორ შეიძლებოდა უკეთ გამოხატულიყო რევოლუციონერთა დინამიური, საერთო შინაარსით ამაღლებული, ყოველ-

დღიური სინამდვილით კი — ხიფათით აღსავსე, ნერვულად დაძაბული მძიმე და მომქანცველი ცხოვრება. ფაქტიურად აქ ჩანდა სწრაფვა მხატვრობის ახალი ფორმების შექმნისადმი, მხატვრული სახის ნაწარმოების სტილისა და ჟანრის ახლებური გაგებისადმი.

აქამდე ჩვენ წინა პლანზე წამოვწიეთ ის რომანები, რომლებშიაც უფრო აშკარად გამოჩნდა სწრაფვა ასახვის ფორმების სიახლისადმი. თუმცა უეჭველად გასათვალისწინებელია ის მომენტები, რომ ახალი ფორმები არ იყო ერთგვარი არსის შემცველი და არც ერთგვაროვანი შინაარსის მიმართ იყო გამოყენებული. თუ მსჯელობას ამ მიმართებით გავაგრძელებთ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ახალი ფორმები, მხატვრული სახის ახლებური გაგება, ყოველთვის არ აღმოჩნდა რეზულტატური და არ დამკვიდრდა ლიტერატურის პროცესის შემდგომ განვითარებაში.

* * *

ოციანი წლების რომანის განვითარებაში, პირობითად, მესამე ჯგუფში ვაქცევთ ტრადიციულ რეალისტურ რომანს — „ჯაყოს ხიზნები“, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „არმაზის მსხვერვა“, „განგების რკალში“ „გიორგი რუსი“ და სხვა.

ვფიქრობთ, აქ არ არის აუცილებელი ამ რომანების დეტალური ანალიზი მხატვრული სახის ძერწვის თვალსაზრისით. მაგრამ საჭიროა აღინიშნოს ის ძვრები, რომლებიც მოხდა ამ ტიპის რომანში, ახალი სინამდვილის ზეგავლენით. ეს ძვრები თვალსაჩინოა არამარტო რომანში თანამედროვეობაზე, არამედ ისტორიულ რომანშიც. თუნდაც ეს ეხებოდეს არა ფორმის სიახლეს, არამედ სინამდვილის ათვისების და გაგების ახალ თვალსაზრისს.

ვ. ბარნოვის „არმაზის მსხვერვაში“ ახალმა თვალსაზრისმა თავი იჩინა რელიგიისა და სახელმწიფოს ურთიერთდამოკიდებულების, ერის პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის საკითხების გააზრებისა და მხატვრული რეალიზაციის პროცესში, ხოლო რომანი „განგების რკალში“ ავლენს პიროვნების და საზოგადოების, გმირის და ერის ურთიერთმიმართების ახლებურ გაგებას. ორივე შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას. არ შეიძლება ითქვას, რომ ამ მომენტს რომანის კომპოზიციურ ან სტილისტურ მიმართებებში რაიმე სე-

რიოზული ცვლილება შეეცანოს, მაგრამ უეჭველი მნიშვნელობა ჰქონდა მხატვრული სახის შინაგანი ფორმის დიაპაზონის გამოვლენისათვის.

ცხადია, აქ უეჭველად უნდა იქნას გათვალისწინებული ის ძვრები, რაც რეალისტურმა სახემ განიცადა განსაკუთრებით თანამედროვეობაზე შექმნილ რომანებში. ამ შემთხვევაში აქ, პირველ რიგში, მხედველობაში გვაქვს „ჯაყოს ხიზნები“, სადაც მხოლოდ „ცხოვრებისავე ფორმების“ ან თუნდაც ტიპიზაციის მომველეებით იქნებ სასურველ შედეგს ვერ მივალწიოთ რომანის ანალიზისას, რადგან როგორც ჯაყო ისე თეიმურაზ ხევისთავი, აგრეთვე მარგოც გარკვეულ სიმბოლურ ხასიათს ატარებენ.

„ჯაყოს ხიზნების“ მხატვრული პრობლემა სათაურშივეა ფიქსირებული. მწერალს პირველ რიგში სწორედ ჯაყოს ხიზნების — თეიმურაზ ხევისთავისა და მარგოს ბედი აინტერესებს და ეროვნულ პრობლემას მათ უკავშირებს.

უკომპრომისოა მიხეილ ჯავახიშვილის პოზიცია თეიმურაზ ხევისთავის მიმართ. მხოლოდ სოციალური დეტერმინიზმი არ მიაჩნია მწერალს დამაკმაყოფილებლად ხასიათის ახსნისათვის. აქცენტი გადააქვს პიროვნულ პასუხისმგებლობაზე, სიცოცხლის უნარის დაწრეტაზე და აქედან მომდინარე უნაყოფობაზე. იმპერატორული ვერ იქნება აქ მსჯელობა თეიმურაზის სასიცოცხლო ენერჯის პიროვნულ ტრაგედიაზეც. მწერალი იქნებ გულისხმობდეს მთელი კლასის უნაყოფობას ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე. მაგრამ თეიმურაზის მხატვრული სახე მკაცრი უღმობლობითაა გამოხატული რომანში. შეიძლება ითქვას, ეს ხევისთავის გასამართლებაა და ყოველი მისი უბედურება — საზღაური საკუთარი უუნარობის და ცხოვრების ალღოს უქონლობის გამომჟღავნებისათვის, ფრაზიორობის და უმოქმედობისათვის. ხევისთავის უნაყოფობას ტოტალური ხასიათი აქვს და მქლავნდება მარგოსთან დამოკიდებულებაშიც, რომელსაც, აგრეთვე, სიმბოლური ხასიათი აქვს. თავად-აზნაურობის და მათ შთამომავალთა უნაყოფობა სხვად სხვ თვალსაზრისითაა ასახული ქართულ მწერლობაში.

კერძოდ, „დიონისოს ღიმილში“ მთავარ გმირთან ერთად კ. გაშსახურდია ღრმად განიცდის სავარსამიძის ბედს. ამ მიმართებით. მწერალი თავის აზრს აყალიბებს ბოლო სიტყვაში „დიონისოს ღიმილის“. მეორედ გამოცემის გამო: „დაკვირვებული მკითხველი

უთუოდ შენიშნავდა, თუ როგორ ტრაგიკულად განიცდის კონსტანტინე სავარსამიძე თავის აზნაურობას, როგორ დასცინის იგი საკუთარ თავს ამის გამო (რა ვუყოთ, რომ ილიამ და დ. კლდიაშვილმა კომიური ტონით გაამასხარავეს ეს ყბადაღებული აზნაურობა. ჩემი ოდნავ პოეტური, აწეული ტონი პროზული თხრობისა, უცილოდ ვერ აიტანდა კომიურ ტონს, ამიტომაც დრამატიული მაქვს მე აქ შეგნებულად შერჩეული)“.

კ. გამსახურდია აქვე შენიშნავს თავისი გმირის მიმართ: „მას მხოლოდ აზნაურული მორალი აქვს შერჩენილი და აზნაურული პრივილეგიები არ გააჩნია“ (კ. გამსახურდია, რვატომეული, ტ. V, გვ. 953).

სწორედ ამ აზნაურული მორალისა და ფრაზიორობის გამო „ასამართლებს“ მ. ჯავახიშვილი თეიმურაზ ხევისთავს რეალისტური სიმკაცრით, აყენებს ცხოვრების სიმკაცრის წინაშე ილუზიების მსხვრევის ფონზე, დიდ მოთხოვნებს უყენებს პირადი პასუხისმგებლობის გაზრდილი დოზით, ვიდრე ამას XIX საუკუნის რეალისტები აკეთებდნენ, რომლებიც თავადაზნაურობის გადაკვარების სევდიან სურათს გვიხატავდნენ იუმორის მოშველიებით.

ჩვენ აქ ზოგადად ერთდაიგივე მოვლენის — უნაყოფო თავადაზნაურობის მიმართ გვაქვს სამი სხვადასხვაგვარი მიდგომა¹. რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ასახვის ობიექტი, რომელიც ძირითადად განსაზღვრავს მხატვრული სახის ბუნებას, აბსოლუტური იმპერატივით არ წარმართავს მხატვრული სახის შექმნის პროცესს და მხატვრული სახის არსს. აქ კონკრეტულად ხორცს ისხამს ფორმულა: „როგორ მოძრაობს მატერია და როგორ აზროვნებს მატერია“. ეს „აზროვნება“ აქ მხატვრული აზროვნებაა და გამოიხატა ნაწარმოების სტილში, ლიტერატურულ მიმართულებაში, რომლებიც წარმართავენ ნაწარმოების ჟანრული სახეობის ფორმირებას.

რეალისტური სახის ბუნება პირდაპირაა მიმართული სინამდვილი-

¹ ერთი აუცილებელი შენიშვნით. უეკველად უნდა გავიხსენოთ დ. კლდიაშვილის სიტყვები: „მე არავისთვის არ დამიციინიაო!“ საგნის ბუნებიდან ამომდინარე, რეალიზმი კომიურ ფერებში წარმოსახავდა თავადაზნაურული ზნეჩვეულებების მქონე და მატერიალური დასაყრდენის არ მქონე ტიპებს.

სადმი და სინამდვილის ცვლილებაზე რეაგირებას ახდენს. ცხადია, ყოველივე ეს მწერლის მხატვრული აზროვნების გავლით ხორციელდება და, პირდაპირ დამოკიდებულებაშია შემოქმედის ლიტერატურულ ძიებებთან, ეპოქის მხატვრულ ატმოსფეროსთან.

რეალისტები ტრადიციული კრიტიკული რეალიზმის მეთოდს მიმართავდნენ, მაგრამ ეს კრიტიკული რეალიზმიც არ იყო აბსოლუტურად ტრადიციული. რევოლუციური სინამდვილე გარდაქმნიდა მხატვრულ აზროვნებასაც. რეალისტი მწერლებიც გრძნობდნენ ახალ ფორმების ძიების აუცილებლობას.

მიხეილ ჭავჭავიძის „თეთრი საყულო“ ამ ძიების ერთერთი მნიშვნელოვანი მაგალითია, ამ შემთხვევაშიც მხოლოდ „ცხოვრებისავე ფორმა“ არ გამოდგება ნაწარმოების რეალისტურობის განსაზღვრისათვის. მიხეილ ჭავჭავიძე ქმნის ფორმებს, რომლებიც სავსებით ერთეულბრივი, პლასტიკური ხასიათისაა და სავსებით დამაჯერებელია. მაგრამ დამაჯერებელია მკითხველისათვის, რომელიც არ იცნობს მთიელთა ცხოვრებას. ვ. ოჩიაურმა ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ გამოაქვეყნა წერილი, რომელშიაც ამტკიცებდა მთიელთა ყოფის არასწორ ასახვას „თეთრ საყულოში“ ყოფისა და ყოფიერების გათიშვა მწერლობაში წარმოუდგენელია. ყოფა ყოფიერების ფორმაა. მწერალმა, ცხადია, იცოდა, ეს რომ ჩვეულებრივი რეალისტური რომანი არ იყო, და ამიტომაც უწოდა მას კრიტიკოს ვ. ბახტაძისადმი მიწერილ ბარათში ექსპერიმენტული რომანი.

მიხ. ჭავჭავიძე რომანის ღერძად იღებს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას — ცივილიზაციისა და ბუნების ურთიერთდაპირისპირების რუსოისტულ და ტოროისტულ პრობლემას. ოციანი წლების ქართული სინამდვილე ამგვარი კონფლიქტის მკვეთრად გამოხატვის საფუძველს, ცხადია, ნაკლებად იძლეოდა. მაგრამ ყოველივე შეფარდებითია. ჩვენს იმდროინდელ სინამდვილეშიც შესაძლებელი იყო ამგვარი დაპირისპირების აღმოჩენა, რასაკვირველია, თუ მას მწერალი გაამდიდრებდა სხვა ეპოქისეული რეალიებით და პრობლემებით.

„პირველყოფილ გარემოს“ მწერალი ახორციელებს მოდელში, რომელსაც ქმნის, შეიძლება ითქვას, წმინდა გამოწვინით, სტილიზაციის საფუძველზე. ეს ცდაც ქართული ლიტერატურისათვის უკვალოდ არ რჩება. კარგა ხნის შემდეგ გამოეხმაურებიან მას რო-

მანისტები. მე არ ვიტყვოდი, მხატვრული სახის ამგვარი შენების იდეა „თეთრი საყელოდან“ მომდინარეობდეს თანამედროვე მწერლობაში ან მის იდენტურ გამეორებას წარმოადგენდეს, ან შინაარსით ენათესავებოდეს მას. უბრალოდ აღვნიშნავთ მხატვრული სახის ამგვარი შენების პრეცედენტს ოციან წლებში.

გამონაგონის, ფანტაზიის ზეიმია აგრეთვე მიხეილ ჭავჭავიძის რომანში „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, რომელიც თავიდანვე ვერ შეაფასა ქართულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ და ქანრის სპეციფიკის გაუთვალისწინებლობის გამო ბულვარული რომანი უწოდა მას. „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ტიპიური პიკარესკული რომანია და ყველაზე უფრო ტრადიციულია ამ თვალსაზრისით. ცხადია, მხედველობაში გვაქვს მსოფლიო რომანისტიკა, რომელსაც კარგად იცნობდა მიხეილ ჭავჭავიძე. მიხ. ჭავჭავიძელმა კარგად იცოდა აგრეთვე ის გარემოც, რომელსაც თავის რომანში ასახავდა — იმ პერიოდის საქართველოს, რუსეთის და საფრანგეთის ცხოვრება, რაც რომანში აისახება ქანრის კანონების ზუსტი რეალიზებით.

მიხ. ჭავჭავიძელს, სხვა შენიშვნებთან ერთად, საყვედურობდნენ „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ კომპოზიციის და სტრუქტურის, მოშვებული სიუჟეტის გამო. საჭირო კი იყო იმის გათვალისწინება, რომ მწყობრი სიუჟეტი სრულიადაც არ არის დამახასიათებელი პიკარესკული რომანისათვის, რომლის სიუჟეტი თითქოს და იმეორებს მთავარი გმირის ალოგიკური ცხოვრების მდინარებას.

კვაჭი რომ ტიპიური პიკაროა, ეს არ მოითხოვს მტკიცებას. მისი ავანტურისტული ცხოვრების უბრალოდ აღვნიშნავთ პრელუდია, ქეშმარიტად დიდი ხელოვანის ხელით შესრულებული, რომანის პირველივე კარის დასაწყისშივეა მოცემული: „ამბავი კვაჭის დაბადებისა“: „იმ წელს, პირველ აპრილს სამტრედიაში უცნაური და იშვიათი დარი დადგა“. დილიდანვე დედამიწას შავი ღრუბელი დააწვა. ხან თოვლი მოდიოდა, ხან სეტყვა, ხან წვიმა, ზოგჯერ კიდევ გაზაფხულის მზე გამოანათებდა. დროგამოშვებით ისეთი გრიგალი ამოვარდებოდა „მთელი დაბა ჭრიჭინებდა“. „შუადღემ რომ მოატანა, თითქმის სულ დაბნელდა, დაღამდა. მიუხეობელი დედამიწა უცებ შეინძრა და აზანზარდა, საშინელი გრიგალი ამოვარდა. ქვეყანა ჰგმინავდა, ჰკენესოდა და სტეჟდა. კვაჭანტირაძის ფიცრული...

აფრენას ლამობდა. მელოგინე ჰკიოდა, სხვები კი თავზარდაცემულნი და დამფრთხალნი, უგზო-უკვალოდ დარბოდნენ. უცებ ისე იელვა, რომ ყველანი რამდენიმე წამით დაბრმავდნენ, და იმავე წამს ცის ისეთი საზარელი ჭექა და პუბის ისეთი კივილი მოისმა, ხოლო დედამიწა ისე შეინძრა, რომ ზოგი შიშით გაშემდა, ზოგმა ჩაიკეცა, ზოგი კი კარებს ეცა. ერთი წუთით სრული სიჩუმე ჩაპოვარდა და შემდეგ იქვე კუთხეში ახლად დაბადებულის წრიპინი მოისმა:

— მე-ე... მე-ე... მე-...ე.

ასე დაიბადა კვაკი კვაჭანტირაძე (მის. ჯავახიშვილი, რჩეული ექვს ტომად, ტ. III, გვ. 7—8).

ადვილი მისახვედრია, ჩვენ აქ შევჩერდით რეალისტური რომანის მხოლოდ ზოგიერთ, ძირითადად ფორმალურ სიახლეებზე, რეალისტური რომანის მთელი მონაპოვარი ოციან წლებში, ცხადია, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, მხატვრული სახის შინაგანი ფორმის დიაპაზონის გათვალისწინებით.

რეალისტური რომანის ამსახველობითი ტევადობის გასათვალისწინებლად აუცილებელია ყურადღების გამახვილება რეალისტური მხატვრული სახის ისტორიზმზე, ისტორიზმის პრინციპის სარეალიზაციოდ მწერალი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს ცხოვრების ეპოქალური ფორმებისადმი, რაც ხორციელდება როგორც ისტორიულ, ისე თანამედროვე რომანში, რეალისტური მხატვრული სახე ცხოვრების ფორმებით იკვებება და ამიტომაც მისი შესაძლებლობა უსაზღვროა.

რეალისტური რომანის ზეიმი ჯერ კიდევ წინ იყო, იმ პერიოდში კი, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, ქართული პროზა უმთავრესად გარდასული კლასების ტიპაჟითა და ნაკაცართა სახეებით იყო დაკავებული, სხვათაშორის ამასვე უსაყვედურებდა ამ პერიოდის რუსულ ლიტერატურას მაქსიმ გორკი.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი იმ ნაწარმოებთან, რომელნიც ოციანი წლების ბოლოსა და ოცდაათიან წლებში განხორციელდა, უკვე ოციან წლებში, მისი მეორე ნახევრის დასაწყისში ჩაისახა მწერლობაში, ჩვენ დანამდვილებითი ცნობები გვაქვს „მთვარის მოტაცების“, „არსენა მარაბდელის“, და „ბათა ქექიას“, „კოლხეთის ცისკრის“ ადრინდელ მონახაზებზე, მწერლების მუ-

შაობის შესახებ ამ რომანებზე ოციანი წლების მეორე ნახევარში.
„ბათა ქექია“, „კოლხეთის ცისკარი“, „მთვარის მოტაცება“, „გვადი ბიგვა“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, „არსენა მარაბდელი“ — რეალისტური რომანის გამარჯვების დასტური ქართულ მწელობაში — ჯერ კიდევ წინ იყო.

რომანი, ისტორია, თანამედროვეობა

ამ წიგნში ხშირად ვიმეორებთ, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები, ასე თუ ისე, თანამედროვეობის გამოძახილია. მაკრამ ლექსის, მოთხრობის, რომანის თანამედროვეობას სწორედ ის განსაზღვრავს, რამდენად მაღალმხატვრულად, აქტიურად და ღრმად ასახავს ან ეხმაურება თანამედროვე ცხოვრების სიღრმისეულ პრობლემებს. ამ თვალსაზრისს ვეყრდნობით ჩვენ ისტორიული რომანის განხილვის დროსაც. აქ იმაზე არ ვაგრძელებთ საუბარს, რომ ისტორიული რომანის აქტუალურობა არ ნიშნავს თანამედროვე პრობლემების გაწლას „ისტორიულ“ ფონზე. ერის ისტორიულ ცხოვრებას თავისი პრობლემები ჰქონდა ყოველთვის. ისტორიული რომანის ავტორი ირჩევს ისეთ ეპოქებს ან პერიოდებს, რომელთაც ღრმა კვალი დატოვეს ერის ცხოვრებაში და კვლავაც მოითხოვენ განვლილი გზის დაკვირვებით კვლევას თანამედროვე და მომავალი ცხოვრების გზის შემოწმების თვალსაზრისით.

აკაკი ბელიაშვილის „ბესიკ გაბაშვილის თავგადასავალი“ გამოქვეყნდა დიდი სამამულო ომის დროს, როცა ისტორიამ დიდი გამოცდა მოუწყო საბჭოთა ხალხებს, როცა მათ ერთიანობას და ძმობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლაში. „ბესიკს“ მალე „ოქროს ჩარდახი“ მოჰყვა. ორივე რომანი ერთად მკითხველს ღრმად აფიქრებს საქართველოს ბედზე, მის მძიმე ისტორიულ წარსულზე და იმ გზაზე, რომელიც აირჩია უკანასკნელი ბრწყინვალე სარდლისა და ბრძენი მეფის მეთაურობით.

1 „ბესიკ გაბაშვილის თავგადასავალი“ კმაყოფილებით მიიღო ქა-

რთველმა მკითხველმა და დადებითად შეაფასა იგი ლიტერატურულმა კრიტიკამ. გულთბილად და ინტერესით შეხვდნენ რომანს მწერლებიც. კონსტანტინე გამსახურდია აკაკი ბელიაშვილის შესახებ წერს: „მე დიდის ინტერესით თვალს ვადევნებდი მის წინსვლას. ნოველების ქანრიდან იგი მისწვდა დიდი რომანის ქარგას და შესანიშნავად დაგვიხატა ერეკლე მეორის სასახლის ვითარებანი“. მალალ შეფასებას აძლევს ა. ბელიაშვილის ამ რომანს სერგო კლდიაშვილი: „...შესანიშნავი „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ თავიდანვე განსაკუთრებულად საყვარელი წიგნი გახდა ქართველი მკითხველისათვის. ასეთი გამოხმაურება მოიპოვა მან არა მარტო მალალი მხატვრული ღირსების გამო, კიდევ უფრო იმიტომ, რომ ღრმად დაგვაფიქრა ჩვენი ქვეყნის ბედზე. ეს ნაწარმოები დიდხანს დარჩება როგორც მაგალითი იმისა, თუ როგორ უნდა იწერებოდეს ხალხის სულში ჩამწვდომი ისტორიული რომანი“. აკ. ბელიაშვილის ამ რომანის მიმართ ჩამოყალიბდა საქართველოს საწერლო საზოგადოების კოლექტიური აზრი: „სამამულო ომის დაძაბულ დღეებში აკაკი ბელიაშვილმა გამოაქვეყნა თავისი ბრწყინვალე ისტორიული რომანი „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“. მალე მას მეორე წიგნიც მოჰყვა „ოქროს ჩარდახი“. ამ რომანმა გამოსვლისთანავე ავტორს მკითხველთა შორის იშვიათი პოპულარობა მოუხვეჭა.

მასში მთელი ძალით გამოჩნდა მწერლის შემოქმედებითი დიპაზონი, გემოვნება, მასალის ცოდნა და ისტორიული მოვლენების სწორი იდეურ-პოლიტიკური გააზრების უნარი, რომანში მწერალმა სიმართლით და მხატვრული დამაჯერებლობით ასახა საქართველოს წარსულის უადრესად რთული ხანა, ხალხის ძლიერი სული და ნებისყოფა.

მიუხედავად ერთსულოვნებისა რომანის შეფასებაში მთლიანად, მრავალი სადავო და გადასაჭრელი კითხვა წარმოიშვა მის ირგვლივ ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში. გამოითქვა ბევრი მართებული და საკმაოდ ბევრი უმართებულო შენიშვნა ნაწარმოებისა და მისი ავტორის მიმართ. ჩვენ მათ გზადაგზა გვერდს ვერ ავუვლით და განვიხილავთ იმ საკითხებთან დაკავშირებით, რომელთაც ისინი შეეხებიან. ამთავითვე კი გვინდა შევჩერდეთ ერთ სადავო საკითხზე, რომელიც ერთი შეხედვით არაარსებითი და გარეგნულია თავისი არსით. ზოგი მკვლევარი „თავგადასა-

ვალს ბესიკ გაბაშვილისა“ აკუთვნებს სათავგადასავლო ჟანრს. ცხადია, რაკი მწერალმა სათაურში სიტყვა „თავგადასავალი“ შეიტანა, ეს არ გვაძლევს უფლებას, რომ რომანი სათავგადასავლო ჟანრს მივაკუთვნოთ. მით უმეტეს, თუ სხვა უკეთესი დასაბუთების მოპოვება რომანის მხატვრული ანალიზის საფუძველზე შეუძლებელია. ამასთანავე ასეთი მსჯელობის უსაფუძვლობა მაშინვე ცხადი გახდება, თუ სიტყვა „თავგადასავალს“ თავისი პირდაპირი ეტიმოლოგიურ-სემანტიკური მნიშვნელობის გარდა, იმ ნიუანსობრივ სხვაობასაც მოვუნახავთ, რაც მან ქართულ ლიტერატურაში შეიძინა და ასეთი შინაარსით ქართული ენის ბუნებას შეეთვისა. ჰაშინ ცხადი გახდება, რომ სიტყვა „თავგადასავალი“ არ არის მხოლოდ და მხოლოდ იმ ტერმინის იდენტური, რომელიც სათავგადასავლო ჟანრის ლიტერატურას და კერძოდ, სათავგადასავლო რომანს აღნიშნავს. ამაში მარტო აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავლის“ გახსენება დაგვარწმუნებდა. მტკიცება არ უნდა, რომ ამ ნაწარმოებებში არაფერია საკუთრივ სათავგადასავლო. იგი დოკუმენტურ-ბიოგრაფიული ჟანრის ნაწარმოებია. არც ა. ბელიაშვილის რომანის სათაურში გამოჩენილა სიტყვა: „თავგადასავალი“ შემთხვევით. აქაც დოკუმენტურ-ისტორიულ მასალებზე დაყრდნობით გაცოცხლებულია ბესიკის ბიოგრაფია.

ამიტომ იყო რომ ზოგიერთ მკვლევარს (გ. ნატროშვილი „ორი ისტორიული რომანი“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1948, № 10) თითქოს და კიდევაც ჰქონდა უფლება „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ მიეკუთვნებინა იმ რიგის რომანებისათვის, რომელთაც ფრანგებმა „რომანი — ბიოგრაფია“ უწოდეს და მოეგონებინა ამ ნაწარმოების განხილვასთან დაკავშირებით სერვანტესზე, სირანო დე ბერჟერაკზე, გოეთეზე, სტენდალზე, ფრანსუა ვიიონზე დაწერილი ნაწარმოებები. გაეხსენებინა აგრეთვე იური ტინიანოვის „კუხლია“, „ვაზირ მუხტარის სიკვდილი“ და „პუშკინი“. და მაინც „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ არ არის „რომანი-ბიოგრაფია“, მიუხედავად რომანის დასათაურებისა და მიუხედავად იმისა, რომ ეს ბიოგრაფია ერთგვარად კიდევც შემოთარგლავს რომანის არქიტექტონიკას.

ცხადია, ჩვენ აქ იმის განმარტება არ დაგვკირდება, რომ საკუთრივ „რომანი-ბიოგრაფია“ თავისი უზოგადესი ნიშნების მიხედვით ისტორიული რომანის ჟანრს მიეკუთვნება, მაგრამ ისტორიის

უკუფენას „რომან-ბიოგრაფიაში“ გაშუალებული ხასიათი აქვს. იგი უშუალოდ კი არ გვხვდება რომანში, არამედ ზეგავლენას ახდენს რა მთავარი გმირის ცხოვრებაზე, მის ეტაპებზე, მერე თვით ამ მომენტებს აკისრებს რომანის მოქმედებაში მოყვანის ფუნქციას. ანდა ისტორია გვეხატება მთავარი გმირის ცხოვრების პრიზმაში: „თავგადასავალში ბესიკ ვაბაშვილისა“ კი, უპირველეს ყოვლისა, გასარკვევია ვინ არის მთავარი გმირი, ბესიკი თუ ერეკლე, ან თუ არის რომანში ერთი რომელიმე გმირი, პერსონაჟი, რომელიც დამოუკიდებლად განსაზღვრავდეს ნაწარმოების მხატვრულ კონცეფციას.

ჩვენის აზრით, აქაკი ბელიაშვილის რომანი „თავგადასავალი ბესიკ ვაბაშვილისა“ არ ისახავს მიზნად რომელიმე ერთი გმირის ცხოვრების ჩვენებით ჩაგვახედოს საქართველოს ისტორიის ურთულეს პერიოდებში. ბესიკის თავგადასავალი, ბესარიონ ვაბაშვილის ცხოვრება იყო მხატვრული აღმოჩენა, როგორც კომპოზიციური ხერხი, რომელიც საშუალებას მისცემდა მწერალს მთელი სიგრძე-სიგანით ეჩვენებინა მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ორივე სამეფო, სამთავროებით. გამოესახა მისი ურთულესი ისტორიული ცხოვრება, მღელვარე დღეები და წლები, რომლებშიც წყდებოდა ერის არსებობის საკითხები.

თვით ბესიკის ცხოვრება მადლიანი მასალა იყო მწერლისათვის. უკვდავი ლირიკოსი, მეფის კარის პოეტი და მუსიკოსი, შეუდარებელი მომღერალი, მიჯნური, მეგობარი და სახელმწიფო მოღვაწე საშუალებას აძლევდა ხელოვანს შეექმნა საინტერესო მაღალმხატვრული სახე. მაგრამ ჩვენთვის ახლა საინტერესოა, როგორ მიუდგა ა. ბელიაშვილი ბესიკის სახეს, რა მიმართულებით გახსნა ის. დაუმორჩილა თუ არა რომანის მხატვრული ქსოვილი ბესიკის შემოქმედების ისტორიას, გვაჩვენა თუ არა პოეტის მთავარ მხატვრულ ნაწარმოებთა მომზადებისა და შექმნის ისტორია. ზოგჯერ ასეთი ცდა არის, როგორც „თავგადასავალში“, ისე „ოქროს ჩარდახში“ და როცა ბესიკის მხატვრულ სახეს განვიხილავთ, მაშინ ჩვენ შევეცდებით ვუჩვენოთ, რამდენად დამაჯერებლად და მაღალმხატვრულად შეასრულა ეს ბელიაშვილმა. „თავგადასავალში“ ...კი ყურადღება უმთავრესად გამახვილებულია ბესიკის ცხოვრების იმ მომენტებზე, რომლებიც უშუალო კავშირშია ერის ცხოვრების ყოველდღიურ ფეთქებასთან, ერის ცხოვრების ძირითად ისტორიულ ნაკადთან; ცხა-

დია, რომანში ყველაფერია გაკეთებული იმისათვის, რომ გვიჩვენოს ბესიკი ადამიანი და პოეტი ყოველმხრივ, მაგრამ ბესიკის მხატვრული წარმოქმნისას წარმართველი არის მისი მზიდრო კავშირი ერის მღელვარე ცხოვრებასთან, სასახლის კარი იქნება ეს, განუწყვეტელი მრავალრიცხოვანი ომები თუ შორეული საელჩო მოგზაურობანი ისევ და ისევ საქართველოს სამეფოების უაღრესად მნიშვნელოვან, სასიცოცხლო კითხვებთან დაკავშირებული. უფრო ჩვენ ვხედავთ ბესიკს მოქალაქეს, თავისი ერის შვილს, პატრიოტ რაინდს.

კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს, ისაა, რომ ბესიკის ცხოვრება კი არ წარმართავს რომანის სიუჟეტს, მისი ცხოვრების ურთიერთდაკავშირებული ეპიზოდები კი არ წარმოადგენენ რომანის მამოძრავებელ ძალას, არამედ პირიქით, ბესიკის ცხოვრება მთლიანადაა განპირობებული იმ მოვლენების მიერ, რომლებიც თვით ექცევთან ნაწარმოების ცენტრში და განსაზღვრავენ როგორც რომანის ფორმისეულ მხარეს, ისე მის შინაარსს. და სწორედ მათ მიყვებართ რომანის მხატვრული კონცეფციის გახსნისაკენ, ეს არის ისტორიზმის განხორციელების კონკრეტული გზა, კონკრეტული მხატვრული კონცეფცია. რომანისათვის „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“. აქ ისტორიული პროცესები, რომლებიც სისხლხორცეულად აინტერესებენ მწერალს, იმთავითვე, უშუალოდ ექცევთან რომანის მხატვრული ქსოვილის ცენტრში და განსაზღვრავენ ყველა მხატვრულ-ფორმისეულ ელემენტის განლაგებას, ყველა სახისა და ხასიათის ადგილს და მნიშვნელობას.

ერეკლე მეორის ხანა თავისი რთული სოციალ-პოლიტიკური შინაარსით, დრამატულ-ტრაგიკული ემოციური ფაქტურით წარმოადგენს ქართველი მწერლის უაღრესად გაძლიერებული ინტერესის საგანს. ერეკლე მეორის ხანა უკიდურესად გამწვავებული კონფლიქტების ხანაა ქართველი ერის ისტორიაში. თუმცა ერეკლე მეორემ საქართველოს ისტორიას შთაბერა ტიტანური სული და ერის ენერჯის მძაფრი გამოვლენით, კვლავ აღადგინა დამოუკიდებელი ქართული სახელმწიფოებრიობა, სწორედ მის ეპოქაში იჩინა თავი გადაულახავმა წინააღმდეგობებმა. ერეკლეს მიერ აღდგენილი სრულიად დამოუკიდებელი ქართული სახელმწიფოებრიობა ეფემერული აღმოჩნდა. ბრძენი მეთაური სახელმწიფოსა და თავისი ერისა იმთავითვე ხედავდა ამას და უდიდესი ეროვნული

მსხვერპლის ფასადაც კი ქართველი ხალხის ფიზიკურ გადარჩენაზე ფიქრობდა. ერეკლეს დროს. განსაკუთრებით მისი მეფობის ბოლოსათვის, აშკარა გახდა, რომ თავისი ტრაგიკული განვითარების ფინალამდე მივიდა მონღოლთა და თურქთა შემოსევით განადგურებული ქართული სახელმწიფოებრიობის დაშლა — ლიკვიდაცია.

გამუდმებულ სისხლისმღვრელ თავდაცვით ომებში ჩათრეული სახელმწიფო კარჩაკეტილ წვრილ მეურნეობაზე, ფეოდალურ ეკონომიკურ-პოლიტიკურ საფუძველზე რჩებოდა დაყრდნობილი. იმ მგლურ გარემოცვაში, როცა ყველა ჩასაყლაპად უყურებდა პატარა ქართულ სამეფოებს თუ სამთავროებს, თავი ვერ დააღწია პრიმიტიულ მეურნეობას და ვერ გადავიდა ფართო სააღებ-მიცემო, მანუფაქტურულ წარმოებაზე, ვერ გაჩაღდა ვაჭრობა-მრეწველობა, რაც შეურყევლად ტოვებდა ფეოდალური წყობის საფუძველს. ხოლო ფეოდალების გაზრდილი მადა კიდევ უფრო აქუცმაცებდა და ანაწილებდა ისედაც დაუძლურებულ ქვეყანას, თვით გაერთიანებული და შემომტკიცებული ქართლ-კახეთის სამეფოს შიგნით ფეოდალთა თვითნებობა და პარტიკულარიზმი მომაკვდინებელი საფრთხის წინაშე აყენებდა ქვეყანას. იგივე იყო მიზეზი იმისა, რომ დაქუცმაცებულ სამთავროთა და სამეფოთა შორის ვერ გაიბა საჭირო კავშირი, ვერ გამოინახა საერთო მიზანი, რომელსაც პატრიოტული მისწრაფებებთან ერთად ერთობლივი ეკონომიური საფუძველიც ექნებოდა. ამიტომ იყო, რომ საქართველოს დაქუცმაცებულ ნაწილთა მეფე-მთავრები ურთიერთშორის ბრძოლასა და ინტრიგებს გაცილებით მეტ დროს ანდომებდნენ, ვიდრე ზრუნვას ქვეყნის გაერთიანებისათვის, სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, გაერთიანების იდეის განხორციელებისათვის ბრძოლის მაგივრად, ურთიერთ მტრობის გამოვლინებას, ურთიერთ მახის დაგებას საკმაოდ დროსა და გარჯას ანდომებდნენ თვით ერეკლე II და სოლომონ I, შუღლი, შური და მტრობა კიდევ უფრო აუძლურებდა, ისედაც გარეშე მტრების გამუდმებული შემოტევებით სისხლისაგან დაცლილ საქართველოს.

ალ. ორბელიანი, რომელიც თვით მოესწრო ერეკლესდროინდელ ადამიანებს და ამრიგად ცოცხალი პირველწყაროების საფუძველს გაეცნო, გულისტკივილით წერდა: «ერეკლეს დროის მსგავსად დასაღუპი დრო არასდროს არ მოსვლია ჩვენს ქვეყანას... თუ ერეკლე არ გაჩენილიყო ქვეყანაზე, დაგარწმუნებთ, საქართველო

დაინტეგრირდა მტრებისაგან... შემიძლია თამამად ვთქვა, მეფე ერეკლეს დროს ქართველობას ეკადრება მამულის მოწამეობის გვირგვინი: მეფე ირაკლიმ 62 წელიწადი მოუსვენრად მოუარა ქვეყანას და მარადის ხმალს სცემდა მტერს“. აღ. ორბელიანი აქვე ცდილობს გაარკვიოს საქართველოს დაუძლურებისა და დაცემის მიზეზები და ამ მიზეზებად, გარეშე მტერთა შემოსევებთან ერთად, შინაგან შუღლსა და მტრობას ასახელებს, „ამისათვის იტყვიან ციხე შიგნიდან გატყდებო. ისე მაშინ იყო საქართველოს საქმე. მეფე ირაკლის მტრობის გულისათვის, მისი მტრები საქართველოს ღუპავდნენ განუკითხავად... უფალი იესო ქრისტე ერთმა იუდამ გაპყიდა და მეფე ირაკლი ბევრმა იულებმა“.

„თავდადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ იმთავითვე თვალწინ გვიშლის მეფე ერეკლეს თავდადებულ ბრძოლას ქვეყნის გარეშე და შინაურ მტრებთან. რომანის ორბიტაში ექცევა ქართლ-კახეთის სამეფოს მღელვარე ცხოვრების მაგისტრალური ხაზი. წიგნის პირველ ნაწილს თითქმის მთლიანად მოიცავს ცნობილი ასპინძის ომი, და თითქო, ერთი შეხედვით, გადამეტებულადაც შეიძლება მოეჩვენოს მკითხველს მწერლის ყურადღება ამ ერთი ომის მიმართ. მაგრამ დაკვირვებული განხილვისას აღმოჩნდება, რომ ასპინძის ომი, მისთვის მზადება გვიხატავს ქვეყნის მთლიან სოციალ-პოლიტიკურ სურათს, ეკონომიკისა და მეურნეობის მდგომარეობის მრავლისმეტყველ ეპიზოდებს. პირდაპირი საომარი მოქმედების გარდა გვიჩვენებს ქვეყნის შინაგან ურთიერთობას. აგრეთვე მტერსა და მოყვარეს.

ომში მონაწილეობს მეფიდან დაწყებული ყველა წოდება სასახლის მოხელეთა, დიდებულთა, თავადთა, აზნაურთა და ყველა კუთხის ხალხთა ჩათვლით. აქ არიან კახელნი, ქართლელნი, ხევსურნი და აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხის წარმომადგენელნი.

ომისათვის მზადება, თვით ბრძოლის პერიპეტეიები, მისი ფინალი ნათელს ფენს ერეკლე მეორის როგორც საშინაო, ისე საგარეო პოლიტიკას. რომანის შემდგომი ნაწილები, რომლებიც გვიხატავენ ბესიკ გაბაშვილის საელჩო მოგზაურობას ჯერ ისპაანში და შირაზში, შემდეგ ლეონისა და ბესიკის წარგზავნას რუსეთს, მთლიანად მიმართულია აგრეთვე ქართლ-კახეთის სამეფოს საგარეო პოლიტიკის საკითხებისადმი და ამდენად ქართველი ერის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების მხატვრულ გადაწყვეტას მიეძ-

ღვნიან. რომანის უკანასკნელი თავები გვიხატავს საქართველოში მორიგე ჯარის დაფუძნებას, რაც აგრეთვე, ცხადია, მოიცავს როგორც საგარეო, ისე საშინაო პოლიტიკის პრობლემებს: თუ ჩვენ ასე სქემატური ჩამოთვლაც კი გვაძლევს წარმოდგენას რომანის პრობლემათა რეალზე, ნაწარმოების მთლიანი ანალიზის საფუძველზე ადვილი დასამტკიცებელი იქნება რომანის ისტორიზმის მყარი საფუძვლები.

როცა მწერალი სერგო კლდიაშვილი ამბობს: „ბესიკ გაბაშვილის თავგადასავალმა“ ჩვენი ქვეყნის ბედზე ღრმად დაგვეფიქრაო“, ამ სიტყვებს პირდაპირი კავშირი აქვთ რომანის მხატვრულ კონცეფციასთან. ამ ნაწარმოებში მხატვრულად გააზრებული და ასახულია, როგორ მზადდებოდა ისტორიულად საქართველოს შესვლა რუსეთის მფარველობის ქვეშ.

და საერთოდ, ბუნებრივია, რომ იმ ისტორიული ამბების ცენტრში ექცევა ერეკლე მეფე. ეს ცენტრი წარმოადგენს რომანის მხატვრული ქსოვილის ცენტრსაც. რომანი გვიხატავს ერეკლეს, — უდიდეს პატრიოტს, რითაც ის გასაგებს და ახლობელს ხდის მის სახეს თანამედროვე მკითხველისათვის. ერეკლეს გული და აზრი ყოველთვის მიმართულია საქართველოსაკენ და მორჭმული და მსცოვანი მეფე გულმზურვალედ ღაღადებს მარადის: „ღმერთო... განმიკურნე საქართველო“. ეს ნათელი სახე ყოველთვის თვალწინ უდგას მკითხველს მთელი რომანის მანძილზე. ოღონდ, როგორი გულმზურვალეც არ უნდა ყოფილიყო ლოცვა და როგორი ნათელიც არ უნდა ჰფენოდა ერეკლეს სახეს, ის ვერ იქნებოდა საკმარისი ერეკლეს უჭკნობი სახის შესაქმნელად, რომელიც თავის დროზე, ლეგენდად ქცეული, კიდით-კიდემდე მოგზაურობდა ევროპაში, გადავიდა ისტორიულ თხზულებებში, გამოანათა ლესინგის დრამაში („მინა ფონ ბარნჰელმ“) და ლექსად იქცა თავის ხალხში:

„ეს ჩვენი მეფე ერეკლე
ერთი პატარა კახია,
ჯაჭვის პერანგი ჩააცევს,
გაპრკა ხელი და გახია“.

მხოლოდ დღედაღამ ზრუნვას, უზადო მეომრის ნიჭს, სარდლის დიდ ტაქტიკურ ალღოს და უანგარო თავდადებას შეეძლო ამ სიმალლეზე აეყვანა მეფე ხალხის თვალში. რომანში მეფეს მისი განკარგულების ხასიათით ვეცნობით პირველად, იგი ლაშქრობიდან-

ვე აგზავნის ბარათს, ციხეები შეაკეთეთო, უბრძანებს მოურავს. ხოლო ლაშქრობიდან დაბრუნებული დარბაზის ვრს მცირე მისალმებით აკმაყოფილებს და ისევ საქმეს უნდა ზეუდგეს.

„სანაჲ თავის საიდუმლო ოთახში წავიდოდა, ერეკლემ საწოლ დარბაზისაკენ წეუხვია. იქ შეუღლე ეგულებოდა. დარეჯანი მართლაც დაუხვდა. კელაპტრის წუქსე რაღაც ბარათს კითხულობდა. ერეკლემ ლოგინს გადახვდა. ფარჩის სანები და მოქარგული ბალიშები ხელუხლდევლი აქო.“

— რად არ მოისვენე, დედოფლო. არც ტანთ გაგისდია — უთხრა ერეკლემ, — განა არ მელოდი?

დარეჯანმა ბარათი დაკეცა და მალაქიტის ყუთში ჩასდო.

— შენი ამბავი ვიცოდი. აი ახლაც უკვე სადარბაზოდ ჩავიცივამს. თუ ძილი გნებავდა, აგრე რაღად ირთებოდრი, წვიდი თვეა, შინ არ ყიდრლხარ.

— ეჰ, ჩემო დარეჯან, განა არ იცი, რომ წელიწადი უნდა ვიფხიზლოთ, რათა ერთის ღამით მოვისვენოთ, მტერიც და მოყვარეც ერთავად სულ იმას ნატრობს, ნეტავ ბატონი თავს ძილს მისცემდესო. ბარემ მეც ვნატრობ, მაგრამ როგორც ეტყობა, ჩემი ხვედრი უნაგირზე ძილი ყოფილა, საღამოს საჩინოში შენი სტუმარი ვარ. ახლა კი ცისკრის ლოცვაზე წავიდეთ“.

მეფის ამ სიტყვებში არც თავისთავის აღზევებაა და არც სენტიმენტალური თავის წეცოდება მეუღლისა და მკითხველის მიმართ. მკითხველი წებდეგ მთელი რომანის მანძილზე რწმუნდება ერეკლეს ამ სიტყვების ჭეშმარიტებაში, ხოლო სახე, რომელიც ასე გამომეტყველად წექმნა მწერალმა ერთი მოხდენილი ფრაზით: „ჩემი ხვედრი უნაგირზე ძილი ყოფილა“, თავიდანვე დიდ ზეგავლენას ახდენს მკითხველზე და თავიდანვე სიმბათიით განაწყობს მას ამ პერსონაჟისადმი. იგი, ამდენი გამარჯვებების მომპოვებელი მეფე, მანც ტრაგიკული გმირია, რადგან მისი ბედი მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ქვეყნის ბედთან. აქ არ შეიძლება ყურადღება არ მივაქციოთ ერთ გარემოებას. ერეკლე მეფე, განთქმული მეგრძოლი. მეომარია არა თავისი ბუნებით და ხასიათით, თანდაყოლილი თვისებებით, არამედ მას გარემოებები აიძულებენ, მუდამ ბრძოლებში, მუდამ ომში იყოს. „ბარემ მეც ვნატრობ“ მოსვენებასო, ეუბნება იგი დარეჯანს, მაგრამ ამის ნაცვლად მას უნაგირზე ძილი უხდება.

იგი ებრძვის გადამტერებულ მეზობელ ხანებს და იმორჩილებს მათ, დღელამ დასდევს მოთარეშე ლეკებს და იცავს მათგან ქვეყანას. და ამ ადგილობრივ ზრძოლებში მუდამ გამარჯვება მოაქვს თავისი ხალხისათვის. ოღონდ მუდამ უღრმესი სევდა მოიცავს უზრწყინვალეს ტაქტიკოსს მაშინ, როცა მისი ფიქრები სტრატეგიულ რეზერვებს ეხეილა.

უმნიშვნელო შინაური რესურსები, რომლებიც მის პატარა, მუდამ ბრძოლებში ჩათრეულ ქვეყანას გააჩნდა და ის მცირე რაოდენობა ჭარისა, რომლის გამოყვანა ერეკლეს შეეძლო პრინციპის მიხედვით „ქუდზე კაცი“, ისელოდ ადგილობრივი მნიშვნელობის მცირე თავდაცვითი ბრძოლებისათვის თუ იყო საკმაო.

ამიტომ ერეკლე დიდი გულისყურით ადევნებდა თვალს ამბების ვითარებას აღმოსავლეთში. მისთვის საყურადღებო იყო ყოველი მოვლენა მის მეზობელ დიდ სახელმწიფოთა ურთიერთობაში. საჭირო იყო დიდი პოლიტიკური შორსმჭვრეტელობა და დიპლომატიური სიმახვილე, რათა ყოველი სიახლე აღმოსავლეთ ქვეყნების პოლიტიკაში თავისი ქვეყნის სასარგებლოდ გამოეყენებინა, ქართლ-კახეთის სამეფოსათვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო ორი მუდმივი მოსისხლე დიდი სახელმწიფოს — ირანისა და თურქეთის ურთიერთობა. ამ ურთიერთობაში უნდა გამოენახა ერეკლეს თავისი ბეწვის ხიდი და მასზე ჯადოქრული ბალანსით გადაერჩინა საკუთარი ქვეყანა ლომისა და ურჩხულის ხახაში მოხვედრისაგან, ხანდახან კიდევ სარგებელი ენახა. ამ მხრივ ყოველთვის როდი იღვა ერეკლე თავის სიმაღლეზე, მაგრამ არა თუ მაშინ, ამბების უშუალო განვითარების პერიოდში, არამედ ახლაც ორასწლიანი დისტანციის შემდეგაც და კი ძნელია გაირკვეს, სად შეიძლება უკეთ მოქცევა, უკეთესი ბალანსირება ამ ცბიერ და ვერაგ სახელმწიფოთა აღმოსავლურად დახლართულ პოლიტიკურ ხვანჯერში.

1768 წელს დაიწყო რუსეთ-ოსმალეთის ომი. ამ მოვლენებს ყურადღება მიაქცევს მაშინვე ერეკლე მეორემ და იმერეთის მეფემ სოლომონ პირველმა. რუსეთი ცდილობდა მიემხრო ბალკანეთსა და ამიერკავკასიის სამეფო-სამთავროები.

ერეკლეს და სოლომონიც მზად იყვნენ ომი დაეწყოთ თურქეთის წინააღმდეგ. ოღონდ სამაგიეროდ მათ აუცილებლად მიაჩნ-

დათ რუსეთის მხრივ ჯართა და ფულით დახმარება. ქართველ მეფეებს თავიანთი პოლიტიკური მიზნები ჰქონდათ. ისინი ცდილობდნენ საერთაშორისო მდგომარეობის გამოყენებას და ამ გზით ოსმალთა წინა მიტაცებული ქართული მიწების დაპყრობა-შემომტკიცებას. ამიტომ ისინი რუსეთის წინაშე დადებული პირობებისადმი ერთგულნი და ურყევი იყვნენ. ქართველ მეფეებთან ურთიერთობაში, ცხადია, თავისი გეგმები ჰქონდა რუსეთს, რუსეთს თურქებს ეომებოდნენ ბალკანებზე და თუ ახლა ქართველი მეფეები ეკვეთებოდნენ ოსმალეთს, იგი იძულებული იქნებოდა სამხედრო ძალეში გამოეგზავნა ამ ფრონტზედაც, სადაც თურქთა დიდი ძალეში დაბანდდებოდა. ეს კი რუსებს ბრძოლას გაუადვილებდა ბალკანებზე.

1769 წელს რუსეთის ჯარი გენერალ ტოტლებენის სარდლობით საქართველოში შემოვიდა. „ტოტლებენი საქართველოს ინტერესებისათვის ანჯარი ის გაწევას საჭიროდ არ მიიჩნედა და საქართველოს მეფეებისაგან უსიტყვო მორჩილებას მოითხოვდა“ (საქ. ისტორია, თბილისი, „ცოდნა“, 1958, გვ. 205).

ერეკლე, რომელიც საჯარო პოლიტიკას რუსეთთან კეთილგუნწყობის ურთიერთობაზე ამყარებდა, დიდი ტაქტიკა და მოთმინებით ეპყრობოდა გენერალს, რომელიც ტომით გერმანელი იყო და არც რუს ოფიცრობას და ჯარისკაცებს მოსწონდათ მაინცდამაინც. ტოტლებენის სახით ა. ბელიაშვილმა დახატა ავანტურისტ-ტი გენერალი, რომელიც არც ხალხითაა დაინტერესებული და არც სახელმწიფოთი. მას არც რუსეთი მიაჩნია რამედ და არც საქართველო. თუ მას სურდა, თბილისი აეღო და რუსი ხელმწიფის — დედოფალ ეკატერინეს ერთგულებაზე დაეფიცებინა, ეს მისი კარიერისათვის მიაჩნდა საჭიროდ. მას არც შეიძლებოდა რაიმე პატრიოტული გრძნობები ჰქონოდა თუნდაც რუსეთის მიმართ. კონდოტიერის ტიპის სამხედრო მოხელე იყო.

თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი წყდმეტ აქცენტს აკეთებს იმაზე, რომ ეს გენერალი ჰოტილი-კურტ-პენრის გრაფ ფონ ტოტლებენი იყო, მთელი მისი დანაწაული მის გერმანელობას უნდათ გადააბრალონ, ეს ისტორიულ ფაქტებზე თვალის დახუჭვაა, რასაც სრულიად არ მოითხოვს რუსეთთან დღევანდელი ჩვენი მეგობრობა. იგი განმტკიცებულია ჩვენი ხალხების ერთობლივი რევოლუციური ბრძოლით და საბჭოთა ქვეყანაში სო-

ციალიზმის მწენებლობაში წვიდი ათეული წლის თავდადებული შრომით, დიდი სამამულო ომის ეპოქით.

ისტორიულ ფაქტებს კი სიმართლით და გულწრფელობით უნდა წევხედოთ. ა. ბელიაშვილი გვერდს უვლის ისტორიის შელამაზების ცდუნებას და მიჰყვება ისტორიულ სიმართლეს.

ტოტლებენი საქართველოში მოქმედებდა მონარქიული მმართველობის მხარდაჭერით და პირდაპირი დავალებით. იმპერატორმა ეკატერინე მეორეს ერეკლე მეორის კარზე აღრევე ჰყავდა გამოგზავნილი მსტოვარი მკურნალ რეინგესის სახით, ხოლო კანცლერი, საგარეო საქმეთა კოლეგიის უფროსი გრაფი პანინი საიდუმლო დავალებით ისტუმრებდა ტოტლებენსა და ჯარს საქართველოში. ჩვენ რუსებისაგან უნდა ვისწავლოთ პირუთვნელი დამოკიდებულება თავიანთი ისტორიის მიმართ, ასეთ მაგალითად მხატვრულ ლიტერატურაში, ისტორიულ რომანში კერძოდ, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ისეთი ჰუმანიტარული რუსი პატრიოტი მწერალი, დიდი შემოქმედი, როგორც ალ. ტოლსტოი იყო, გორკის განსაზღვრით მისი რომანი „პეტრე პირველი“ — ჩვენს ლიტერატურაში პირველი ნამდვილი ისტორიული რომანი იყო.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შეიარაღებული ალ. ტოლსტოი უარყოფდა პიროვნების როლის ნაროდნიკულ გაგებას, ის კრიტიკულად უყურებდა პეტრე დიდის განმანათლებლურ იდეალიზაციას. ამავე დროს გადაჭრით ემოქნებოდა მერეჟკოვსკის ტიპის ზელეტრისტებს, რომელნიც პეტრე პირველს გამოსახავდნენ როგორც დესპოტს, მხეც ადამიანს.

როცა ვეხებით საქართველოს რუსეთთან დამოკიდებულების საკითხს, საქმე რთულად დგას. აქ დგება საკითხი პროტექტორატის და ქვეწევრდომობის შესახებ, რომელიც მეფე ერეკლეს უკვე გადაეწყვიტა თავის გულში.

ოსმალეთის მიერ კონსტანტინეპოლის აღებით და თურქული სახელმწიფოს შექმნით კულტურული ბიზანტიის ნანგრევებზე, პატარა საქართველოს ირგვლივ წყვილიადით გარემოცული წრე შეიკრა აღმოსავლეთით, სამხრეთით და სამხრეთ-დასავლეთით სხვა სარწმუნოების მტრული სახელმწიფოებით შემოიფარგლა. საუკუნეებში ბრძოლამ აზიური სიბნელისა და მომთაბარე უკულტურო ტომების წინააღმდეგ სისხლიდან დაცლამდე მიიყვანა ოდესღაც

ძლიერი, ახლა კი პატარ-პატარა სამეფო-სამთავროებად დაუტემა-
ცებული საქართველო.

ამიტომ ერეკლეს პოლიტიკური კურსი უთუოდ სწორი იყო, იგი ეძებდა კავშირს რუსეთთან, რომელიც ამ დროისათვის სწო-
რედ პეტრეს მეშვეობით ეზიარა დასავლურ კულტურას და გაცი-
ლებით მაღლა იდგა იმ ქვეყნებზე, რომლებიც გარს ერტყა ერეკ-
ლეს წინა აზიაში, დიდი როლი ითამაშა აგრეთვე ერთმორწმუნე-
ობამ.

მაგრამ აქ ჩვენ არასოდეს არ უნდა დაგვავიწყდეს ლენინური
მოდღვრება ერში ორი კულტურის არსებობის შესახებ. ის კულ-
ტურული ურთიერთობა, რომელიც მე-19 საუკუნეში დამყარდა
რუს და ქართველ პროგრესულ მოღვაწეთა შორის სულ სხვა ხა-
სიათისა იყო. ხოლო ეკატერინე მეორე როცა ჯარს გზავნიდა სა-
ქართველოში, მას სულ სხვა მიზნები ჰქონდა. აქვე უნდა ითქვას,
რომ არც ერეკლე იბრძოდა უსასყიდლოდ, მას საკუთარი მიზნები
ჰქონდა.

ხოლო ტოტლებენს კარიერა და სიმდიდრე აინტერესებდა და
თავისი ნოქნედებით ხელს უწლიდა ორივე მეფის მიზნების განხორ-
ციელებას, სრძოლისათვის გვერდის ახვევით მან რუსი ოფიცრები
შეთქმულებამდე მიიყვანა. ამ ოფიცრებს ომი სურდათ, ტოტლე-
ბენი კი თავის საქმეს აქაზრავებდა. ამიტომ სრულიად გასაგებია
ეკატერინე მეორეს სიტყვები მიწერილი პანიინსადმი.

„მე მგონია, ტოტლებენი ჩვენ საქმეს წაგვისდენს საქართვე-
ლოში, ვიდრე გვარგებს რასმეს, საჭიროა ვისისამე სხვის გამწე-
სებაო“. თუმცაღა შემდგომშიც, როცა ტოტლებენის ადგილზე სუ-
ხოტინი დაინიშნა, მდგომარეობა დიდად არ შეცვლილა.

მწერალი, ისტორიული რომანების ავტორი, ყოველთვის ვალ-
დებულია ახსოვდეს, რომ ეკატერინეს რუსეთი მონარქიული სა-
ხელწიფოა, რაც შეეხება პირადად ტოტლებენს, მის მხატვრულ
სახეს რომანში, მწერლის კონცეფციით, ის არც რუსეთს ემსახუ-
რება გულწრფელად. რომანის მიხედვით, რომელიც სწორად მი-
ჰყვება ისტორიულ ფაქტებს, კარიერისა და გამდიდრების მანიით
შეპყრობილი ყოყლოჩინა გენერალი მახის დაგებისა და მოღალა-
ტობის საკუთარი ინიციატივის გამოვლენაში საოცარ ნიჭს იჩენ-
და. მეფე ერეკლე და ტოტლებენი უფრო უპირისპირდებიან ერთ-
მანეთს, ვიდრე მეგობრულ განწყობილებას ავლენენ.

ყველა შეხვედრისას შეფესთან, საუბრებში, ბჭობაში მომავალი ომის შესახებ ტოტლებენს გამომწვევად უჭირავს თავი და თავისი ქეჯმადლური და მედიდური ქცევით ერეკლეს დიდ უკმაყოფილებას იწვევს. მაგრამ ერეკლე შეურყეველია თავის გადაწყვეტილებებში და თავისუფალია ყოველგვარი აფექტის გამოვლენისაგან. ფიცხი და შკავრი ნპრძანებელი საოცარი ვაჟკაცობით იოკებს გრძნობებს, იპორჩილებს ვნებათა ღელვას და საშუალებას არ აძლევს ემოციებს, წონასწორობიდან გამოიყვანოს ის. განსაცვიფრებელი სიდიინჯით უკუაღდებს ის ყველა უმნიშვნელოვანეს თუ მნიშვნელოვან ინციდენტს, არჩევს მოთმინებას, სულგრძელობას. აქ, ტოტლებენტან დამოკიდებულებაში ყველაზე უფრო კარგად გამოვლინდა, რომ ერეკლეს ვნებანი არ ეყრდნობიან საკუთარი პიროვნების, საკუთარი „მე“-ს განმტკიცებას სამყაროში, ნაკლებად უპასუხებენ პირდაპირ გაღიზიანებებს, არამედ წარმოადგენენ უფრო მაღალ-ორგანიზებული ინტელექტისა და განსაზღვრული ემოციების ურთიერთქმედების შედეგს, გამსჭვალულს ეროვნული, სახელმწიფო-ებრივი სულისკვეთებით. ერეკლესათვის მთავარია სამეფოს ბედი იგი განსაზღვრავს მის მისწრაფებებს, მოქმედებას, ვარე სამყარო-ზე რეაგირებას და წარმოადგენს მისი სუბიექტის ორგანიზაციის საფუძველს. მხოლოდ ქვეყნის კეთილდღეობისათვის მზადყოფნა აძლევს სტიმულს მისი სულის მოძრაობას და უძლევს ენერგიას აქტიური ქმედობისა და ბრძოლისათვის. ეს ერთი უეჭველი თვისება ერეკლესი ჩვენ კარგად უნდა დავიმახსოვროთ, რადგან ეს არის მისი ცხოვრების მომცველი ვნება და იგი თავს იჩენს, ასე თუ ისე ყოველთვის ყველა სხვა პიროვნებასთან, კლასებთან თუ ფენებთან დამოკიდებულებაში. ყველა ურთიერთობაში, ვისთანაც არ უნდა იყოს ის, მთავარია სახელმწიფოს ბედილბალი, მხოლოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რამდენადაა ობიექტზე დამოკიდებული ეს ძირითადი პრობლემა, რა დამოკიდებულება აქვს მას ამ საკითხთან, რამდენად აქვს მას საშუალება, გავლენა მოახდინოს ამ მისთვის უღრმეს კითხვაზე. და ასეა ყოველთვის, საქმე ეხება დიდსა თუ რაიმე მცირე საკითხს.

ერეკლე ელვის უმაღლესს წოდებდა ტოტლებენს, „ასეთ პატარა ტურას სარეჯველითაც კარგად დაიჭერს“, მაგრამ მან ძალიან კარგად იცის, რომ კონფლიქტი ამ გენერალთან უდრის კონფლიქტს რუსეთის იმპერიასთან. და ეს მას არ სურდა, არც შეეძ-

ლო, რაკი ერთხელ კავშირი გააბა რუსეთთან, ახლა ამ გზას უნდა გაჰყოლოდა. რადგან მან მწვენიერად იცოდა, რომ ამ ნაბიჯს არ აპატიებდა არც გველივით ბრძენი ქერიმსანი და არც ღვარძლიანი სულთანი. ერეკლეს ამის გამოცდილება საკმაოდ დიდი ჰქონდა. მისთვის ცნობილი იყო, როგორ ძვირად დაუხვეს საქართველოს სპარსებმა და ოსმალებმა დარიალის გახსნის ცდა, ჯერ კიდევ კახეთის მეფე ლევანიდან (1564) მოკიდებული ვახტანგ VI-ის ჩათვლით. ერეკლე წინაპრების — ლევანის, თეიმურაზის, ვახტანგ VI-ის გზას მიჰყვებოდა. მაგრამ მას სურდა ბოლომდე მიეყვანა ეს მიზანი და არ გაწყვეტილიყო დაწყებული საქმე, როგორც ეს მისი წინაპრების დროს ხდებოდა.

ეს აშკარად კარგად იცოდა ეკატერინე II სავარაუდო საქმეა კოლეჯის უფროსმა, კანცლერმა პანინმაც, რომელიც ცდილობდა თავის სასარგებლოდ გამოეყენებინა ოსმალთა ბოლმა ქართველების მიმართ რუსის ჯარისთვის კარების გახსნის გამო. ასპინძის ომის პირობები ისტორიულად ცნობილია. მეფე მართლაც მარტოდ თავისი მხედრობით აღმოჩნდა თურქეთის მრავალრიცხოვანი ლაშქრის წინაშე. მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს კონკრეტულად ისე შემზადებულიყოს და მომხდარიყოს, როგორც რომანშია. როგორც უკვე ვთქვით, ტოტლებენი ყოველ ფეხის ნაბიჯზე საბაბს იძლევა, რომ მას არაპარტო ფრთხილად მოექცნენ, არამედ ეჭვის თვალითაც უყურებდნენ და ნაკლებად ენდობოდნენ. ბესიკი შეატყობინებს ერეკლეს, რომ ტოტლებენმა იღუპალი წერილი გაუგზავნა ახალციხის ფაშას.

— „იქნებ ღალატი უდევს გულში და ახალციხის ფაშასთან შეტემულებას აწყობს? (ამბობს ბესიკი).

— ეგ შეუძლებელია, ტოტლებენი რუსეთის იარანალია, რუსეთი ზონთქართან ომობს და ასეტი საქმე რომ ჩაიდინოს, ეს მართო ჩემი ღალატი კი არა, რუსეთის ღალატი იქნება. ოდესღაც პატივყარილი და სიკვდილმისჯილი სულ ახლახან დაუბრუნდა, შეწყყნარებული, სამსახურს. ნუთუ ისე სულელი იქნება, რომ კვლავ სასიკვდილო საფრთხეში ჩაიდლოს თავი. არა, შეილო, შენი ერთგულება მომწონს და ცნობისათვის მადლობელი ვარ, მაგრამ მაგ მხრივ საწიში არა არის რა. ტოტლებენს სხვა რამ აწუხებს! პატივმოყვარეა, დედოფალთან უნდა თავი გამოიჩინოს და ჩემის ხელით მოპოვებული გამარჯვება თავისად აჩვენოს. სულელმა არ

იცის, რომ, ოღონდ მტერი დავამარცხოთ, მე თვითონ მივწერ იმ-
პერატრიცას — სულ მაგან მოიმყო გამარჯვება მეთქი. შენი ღატ-
ყვევება კი ალბათ იმისთვის სჯრდა, ჩენი მსტოვარი ეგონე“.

რა არის ეს? ჩეფე განგებ ხუშავს თვალს, თუ გულუბრყვილო-
ბამდე მისული ვაჟკაცობა — რაინდობაა. ციხისთავი ბერუჩა, რო-
მელიც სულ ორჯერ გამოჩნდება რომანში, მაგრამ არ ავიწყდება
მკითხველს, ისე კარგადაა დახატული მწერლის მიერ, უფრო სა-
დად და საღად მსჯელობს ტოტლებენის მიერ ფაშასთან საიდუმ-
ლოდ ბარათის გაგზავნის გამო და სწორად მიდის დამაეჭვებელ და-
სკვნაზე. ბერუჩას ამისთვის დიპლომატობა არ სჭირდება, თუ ტო-
ტლებენი „ბატონის საშველად მოსულა“, მაშინ მას რად სჭირდე-
ბა ბარათის გაგზავნა იდუმლად და ისიც თათრის მსტოვრის ხე-
ლით, თანაც საგანგებო გაფრთხილებით — „ხელში არავის ჩაუ-
ვარდეთ“, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი დიდი და არაერთგზისი
საბაბი ჰქონდა, ერეკლე ამის შემდეგაც ვერ იჩენს საჭირო წინ-
დახედულებას და ახალციხეზე შეტევის გეგმას ისე ადგენს, რომ
ტოტლებენს სრულიად უადვილებს მისი ვერაგული განზრახვის
შესრულებას. რომანის ამ ეპიზოდებს აკლია დამაჯერებლობა და
მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ არა გვაქვს საშუალება ისტორიულ
ცნობებს შევადგინოთ ქართველთა და რუსთა ლაშქრის გადაადგი-
ლების გზა აწყურისაკენ ბორჯომის ხეობით, არც განზრახული
საბრძოლო გეგმა, მაინც გრძნობთ, რომ აქ სადღაც დაირღვა ის-
ტორიული სიმართლე. ეს ასე არ შეიძლებაოდა მომხდარიყო. ფაქ-
ტი ისტორიულად ცნობილია, რომ ტოტლებენმა მიატოვა და მძი-
მე განსაცდელი შეუქმნა ქართველ მხედრობას. მაგრამ რა კონკ-
რეტულ გარემოებაში მოხდა ეს, ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა
ერეკლეს, როგორც დიპლომატის და, კიდევ უფრო მეტად, რო-
გორც სარდლის, დასახატავად. რომანის მიხედვით ტოტლებენი
ერეკლეზე გაცილებით უკეთესი დიპლომატია, და ასე უასინჯეთ,
ტაქტიკოსიც კი.

ამით ჩვენ სრულიად არ გვსურს იმის თქმა, თითქოს მწერალს
ერეკლე უნდა დაეხატა როგორც უნაკლო გმირი. ეს არც იქნებო-
და მართებული ისტორიულად და არც მწერალს ჰქონდა ასეთი
განზრახვა. ქვემოთ ჩვენ ვნახავთ, რომ იგი ერეკლეს ხატავს, რო-
გორც თავისი დროის შვილს თავისი ღირსება-ნაკლოვანებებით და

ის სრულიად არ აღივსებს მას. და ეს მართებული თვალსაზრისია მწერლისა. ოღონდ ის, რაც იმთავითვე აღიარებულია და ისტორიულად განმტკიცებული, არ შეიძლება სხვაგვარად აისახოს თუ არა ტრადიციის მიხედვით. არ კმარა მართო ზეპირსიტყვიერი გახცხადება, რომ ერეკლე უებრო სარდალი იყო და კიდევ უკეთესი დიპლომატი. თუ ერეკლეს ასე ადვილად ატყუებდნენ ეს „პატარა ტურა“, რომელიც „სარეჯველითაც“ ადვილი დასაქერია, მაშინ მხატვრული ლოგია იქითკენ წაგვიყვანს, რომ ერეკლე ვერც მოსაწონი დიპლომატი ყოფილა და ვერც სარდალი. ასევე ადვილად ატყუებდნენ სოლომონს და მარვაზიძეებს კაცია დადიანი, და ახორციელებს თავის გაიძვირებულ გეგმებს „ოჩროს ჩარდახში“.

ასე იყო თუ ისე, ერეკლე თავის ლაშქრით ხაღანგზი მოექცა და თითქო მისი ბედი წინასწარ იყო გადაწყვეტილი, მაგრამ ასპინძის ომში ერეკლეს დიდი სამზვდრო ნიჭი მძელი ძალით გამოვლინდა და ქართველებმა გაიმარჯვეს.

ისტორიოგრაფიაში ცნობილია, რომ ერეკლე მეორემ ასაბდე ომი გადაიხადა და მის მიერ ჩატარებული ბრძოლებიდან სამხედრო ტაქტიკის ერთ-ერთი უბრწყინველეს ნიმუშად სწორედ ეს ომი ითვლებოდა. ა. ბელიაშვილს ხელთა ჰქონდა საუკეთესო მასალა, ოღონდ იგი ხელოვნების ფაქტად შეიძლებოდა ქცეულიყო კეწმარიტი ოსტატის ხელში, რაც უფრო მნიშვნელოვანია ასახვის ობიექტი, რაც უფრო დიდია მისი რეზონანსი, მით უფრო რთულდება მხატვრის ამოცანა, ნით უფრო მატკულოს ისი პასუხისმგებლობა. ა. ბელიაშვილმა აქ გამოავლინა ეპიკოსის კეწმარიტი ოსტატობა, ეხება ეს ბატალური სცენების დახატვას, თუ პერსონაჟის სულის მოძრაობასა და გმირულ შემართებას. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია, ცხადია, ერეკლეს სახე, რომელიც მთელი რომანის ამ ურესანიშნავესი ეპიზოდის ნამდვილ გვირგვინს წარმოადგენს.

ის წვდება მკითხველის გულს, რომ ერეკლე უაღრესად ადამიანურია.

როცა რუსის ჯარი გაბრუნდა და ერეკლეს დამფრთხალი ლაშქარი არეული გაიფანტა და თავგზააბნეული გარბოდა, „თავსარდაცემული ერეკლე გაოცებული შესცქეროდა ამბის მომტანს.

ახლა მოაგონდა რემენნიკოვისა და დანარჩენ შეთქმულ ოფიცერთა სიტყვები ტოტლებენის შესახებ. მოაგონდა ზაქარია გაბა-

შვილის უსტარი, და გულში მწვავედ გაჰკრა სინანულის გრძობამ. რატომ არიდებდა თავს ყოველ მამხილებელ საბუთს. რატომ არ დაეთანხმა რემენნიკოვს და ურჩია ხელი აეღო ტოტლებენის დატუსაღების განზრახვაზე.

ერეკლე ცხენზე იჯდა, ჯარის ღრიანცელსა და აურზაურს არც კი აქცევდა ყურადღებას და გაფაციცებული ბასრი თვალებით გასცუროდა აწყურის ციხესთან ახლად მოსულ იანიჩრებს. მათ მოძრობაზე უცბად მიხვდა, რასაც აპირებდა მტერი, სწრაფად მიმოიხედა და ლეონი იხმო:

— შვილო, იანიჩრებმა დრო გვიშოვეს და მთლად წაგვახდენენ. მე ას ხევსურს გავიყოლებ და ლაშქარს თიხრევის ვაკეზე დავაყენებ. აქ მათ ვერ გავაჩერებთ, შენ ორასი ხევსური წაიყვანე და იანიჩრებს დაუხვდი. ფარგალი გაშალე და მხრიდან დაარტყი. თუ წაახდინო, ციხემდე სდიე და შემდეგ უკან გამობრუნდი. თუ გძლიონ. თავს ნუ წაახდენინებ, ჩემსკენ გამოიტყუე. ღმერთი იყოს შენი შემწე“ (გვ. 186).

ასპინძის ბრძოლებში ჩვენ მკაფიო მაგალითს ვხედავთ იმისა, რომ დიდი ისტორიული მოვლენები ობიექტური გარემოებების, ისტორიული კანონზომიერებისა და სუბიექტური ფაქტორის ერთიანობის შედეგს წარმოადგენენ, თვითონ ადამიანების, გამოჩენილი ისტორიული მოღვაწეების ქმედების შედეგს.

ცხადზე უცხადესია, რომ ასპინძის ომს წააგებდა ასიდან ოთხმოცდაცხრამეტი მხედართმთავარი. იგი მოივო ერეკლემ. რატომ მოივო, ამაზე სრულიად თავისებურ პასუხს იძლევა ა. ბელიაშვილი, უფრო ღრმას, ვიდრე რომელიმე ისტორიკოსს გაუკეთებია აქამდე. ისტორიის ყველა სახელმძღვანელოში, ცხადია, ყველა სხვა წყაროში აღნიშნულია, რომ ერეკლე იყო ლომგული, უშიშარი მებრძოლი, შესანიშნავი სარდალი, ბრწყინვალე მხედართმთავარი და გამოყენებულთა თითქმის ყველა ეპითეტი. მწერალი არცერთ ამ თვისებას არ უკარგავს მეფეს, ოღონდ ეს არ აკმაყოფილებს მას და ხელოვანის გუჟანით მიაკნებს მთავარს. ეს არის ერეკლეს უროცაობა მეორებთან, ხალხთან. როცა მოგვიანებით მორიგე ჯარი შემოიღეს დარბაზის გადაწყვეტილებით, ერეკლე პიროველი გავიდა ვალის მოსახდელად, და დუღაბას ათეულნი მსახურობდა, როგორც უბრალო ჯარისკაცი. მათთან ერთად იკვებებოდა იგი. იგივე სურსათი ჰქონდა წამოღებულთა, რაც გლეხებს, იმავე დავა-

ლებებს ასრულებდა, რასაც სხვა მეომრები, მათთან ერთად ვარჯიშობდა თოფის სროლაში, ხმალში, ცხენოსნობაში. ეჭიბრებოდა მათ როგორც ტოლ-სწორთ და მათთან ერთად ეძინა კარავში. ამას იპიტომ აკეთებდა მეფე, რომ ყველას დაენახა ამ კანონის გარდუვალობა, შორივე ჯარში გასვლის აუცილებლობა, თითონ იპიტომ ჩაეწერა დღიდან ათეულში, რომ სჯა დღეებულებს მაგალითი ენახათ. მაგრამ განა მთელი მისი საომარი ცხოვრება ასე არ წარიმათა თავიდანვე! იგი მეომართა შორის იბრძოდა როგორც ერთი ნებრძოლი და იცოდა მეომრებთან, ხალხთან ლაპარაკი. დაუვიწყარია ერეკლეს შეხვედრა მეომრებთან თიხრევის ვაკეზე. აქ ყოველი სიტყვა დიდი ოსტატობით აქვს განაყენებული მწერალს და დიდ გამომსახელობით ხარისხს აღწევს. მოკვეთილი, ლაკონური ფრაზები ერეკლეს სიტყვაში ცეცხლოვან ძალას მოიპოვებენ და დიდ ზეგავლენას ახდენენ მეომრებზე. ამ სიტყვებს გვერდს ვერ აუვლით, ისინი მხატვრულ აღმოჩენად შეიძლება ჩაითვალოს:

„არასოდეს არ ახსოვდა ჯარს მეფე ასე განრისხებული. ძველ მეომრებსაც კი, რომელნიც ერეკლეს ავღანეთში და ინდოეთშიაც ხლებიან, არ ახსოვდათ, რომ ოდესმე ბატონი ასე გაეცეცხლებინა რამეს.

— ადექი გოგიავე! — წყნარი ხმით უბრძანა ერეკლემ თავის მებრძოლს. შემდეგ ლაქარს გადახედა და უტკბათ შეხივით დაიპყრა.

— ადექით!

ცხენიდან ჩამოხტა, სადავე ჯილავდრეშს გადაჰოცა, სახეცო ხალათი, რომელიც ქილებიანი ჩოხის ზემოდან ეცვა, გაიძრა და ძირს დაანარცხა.

— თქვენ შეფის წინაშე უნდა დაიხოქოთ და პატიება ითხოვოთ, მე ხომ მეფე არ ვყოფილვარ. ცხვარს უბრალო მწყემსი და ნაგაზი სჭირდება პატრონად. დღემდე მეგონა, ხმალი მერტყა და ხელთ საშეფო სკიპტრა მეჭირა. ახლა ვატყობ, ჩემი ხმალი კომბალია, სკიპტრა — სალაშქრო და ჩემთა დიდებულ მამა-პაპათა ზაღლავ მარტოოდენ ცხვრის ღარა შემრჩენია. წადით, გამცილდით ყოველნი! წადით და უამბეთ თქვენს ოჯახს, თქვენს მოხუც მამებს, მოახსენეთ ქალარა დედებს, როგორ გარბოდით ჩვენთა წინაპართა სისნლით მორწყულ მიწაზე! მე კი ამ სირცხვილის ატანას მივობს ჩემის. დესით ვეახლო ახალციხის ფაშას, მორჩილად დავიხოქო მის

წინაშე და შევევედრო, თულუხჩობა მაინც მიბოძოს“ (გვ. 188—189).

მაგრამ თუ იცის მეფემ მკაცრი და ცეცხლივით მწველი სიტყვებით მიმართვა ლაშქრისადმი, როცა ეს საჭიროა, ასევე დამახასიათებელია მისთვის თბილი და გულში ჩამწვდომი, სადა და უბრალო წესიტყვება ნეოპრებისადმი. რაც მთავარია, ერეკლემ კარგად იცის, როდის როგორ უნდა მიმართოს ლაშქარს. თუმცა აქ სიტყვა „იცის“ შეიძლება ზედმეტიც იყოს, მისი დამოკიდებულება მეოპრებისადმი უწუალოა და პირდაპირი, გამომდინარეობს შექმნილი სიტუაციიდან და ეყრდნობა ერეკლეს მრავალწლიან გამოცდილებას, მის ადამიანურ ბუნებას, ჩამოყალიბებულს უწყვეტ ომებში თავის თანამებრძოლებთან ერთად. ერეკლეს ისინი კი არ უყურებდნენ როგორც მხოლოდ მეფესა და ზატიონს, არამედ როგორც თანამებრძოლს, მათ მეთაურს, მტრის წინააღმდეგ. ეს არის ერეკლეს განსხვავება ჩვეულებრივი მეფეებისაგან, ამისათვის იჩენდა ერეკლესადმი ასეთ დიდ სიყვარულს ქართველი ხალხი, იგი ეროვნული გმირი იყო და არა მარტო ბაგრატიონთა დინასტიის ჩვეულებრივი გამგარძელებელი. ერეკლეს სამხედრო ხელოვნება. მისი, როგორც სარდლის ნიჭი კარგად გამოუმჯავნდა თვით ასპინძის ომის ჩატარებისას. ერეკლეს, როგორც მეფე-სარდლის, მებრძოლი წინამძღოლის სახე უთუოდ გამოუყვეთელი დაჯერება, თუ ჩვენს აქ მოცემულ სურათს არ მივუმატებთ მისი, როგორც მებრძოლის, პირადი ღირსების დახასიათება. კობტა ბელადთან (მალაჩინი) ბრძოლის მეტყველ ეპიზოდთან ერთად ამ შემთხვევაში არ შეიძლება არ მოვიწველოთ ერეკლეს ყოფნა მორიგე ჯარში. მწერალი გადმოგვცემს, რომ მეფე ძალიან ახლო იყო მეომარ გლეხებთან, რომლებიც აგრეთვე არ უფრთხოდნენ ტახტის მპყრობელს. „სამხედრო ვარჯიშობის დროს ასევე თამამად ეჯიბრებოდნენ მეფეს და კი არ ცდილობდნენ, რომ განგებ ჩამორჩენით ეამებინათ მისთვის, არამედ ყოველ ღონეს ხმარობდნენ ეჯობნათ სროლაში, ხმალი. ჯირითში, ზოგი მათგანი კიდევაც სჯობნიდა ნეყეს და უნდა გენახათ მათი სიხარული. ერეკლე ყოველთვის აქებდა და ასაჩუქრებდა ხოლმე ასეთ ვაჟკაცს, რადგან მისი ჯობნა არ იყო ადვილი საქმე. უბადლო ცხენოსანი, ხმლით ერთნაირი ძალით კაფავდა მარჯვნივაც და მარცხნივაც, გაჭენებულ ცხენს მუცელქვეშ გაუძვრებოდა და თან მიწიდან ვერცხლის ფულს აიტაცებდა. თოფი-

დან და დამბაჩიდან ტყუიას ზეკედში აძვრენდა და ყოველთვის შე-
ედლო გაღრენილი ფრინველი ჩამოეგდო. ბატონის ამ სიჩაუქეს გა-
ხუნომელ ალტაცებაში მოჰყავდა ყველა და ამას კიდევ ხელს უწყ-
ობდა ისიც, რომ ის, როგორც ჯარისკაცი, მათთან ერთად ეწეო-
და ჰაპანს“ (გვ. 572—573).

ასეთია ერეკლე მეორის, როგორც მეომარი მეფის, სარდლისა და
პოლიტიკოსის სახე რომანში „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“.
ის ეყრდნობა თავის მეომრებს, თანამებრძოლებს, რომლებიც წიაღი-
დან არიან გამოსულნი — იგივე ხალხია. ამიტომ ჩვენ გადამეტებუ-
ლად მიგვაჩნია ზოგიერთი კრიტიკოსის საყვედური რომანის ავ-
ტორისა და თვით ნაწარმოების მიმართ, რომ თითქო „თავგადასა-
ვალი ბესიკ გაბაშვილისა“, აკრეთვე „ოქროს ჩარდახი“ სათანა-
დოდ ვერ ასახავდეს ხალხს, თითქო „ხალხი, გლეხი არავითარ არ-
სებით როლს არ ასრულებდნენ ამ რომანების სიუჟეტში“. „ოქროს
ჩარდახზე“ ჩვენ ქვემოთ გვექნება საუბარი. პირველი რომანის გა-
მო უნდა ვთქვათ, რომ იგი ამგვარ შენიშვნას ნაკლებად იმსახუ-
რებს. თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ იმ ისტორიულ გეგმარცივას,
რომ ჯარი ერეკლეს მოღვაწეობის ღრის არ წარმოადგენდა სახე-
ლმწიფოს სტრუქტურაში, სოციალურ წინაარსში დამოუკიდებელ
კატეგორიას, არამედ იმავე გლეხებისაგან შედგებოდა და თუ არა
მათი მამაცი შემართება მტერზე, ადვილი წარმოსადგენია, როგორ
შეიძლებოდა წარმართულიყო ომის შემდგომი მიმდინარეობა და
შეიძლება საქართველოს ბედიც. ასე რომ, მწერალმა აქ ძალიან
დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა არა სარდალს, ომის ამ პირველ ეპი-
ზოდში, თვით ერეკლესაც კი, არამედ სწორედ მებრძოლთა გმი-
რულ სულს. ასე რომ ხალხი რომანში თავის ღირსეულ ადგილს
იჭერს და ამ ბრალდების წაყენება რომანისადმი არ მიგვაჩნია მ-
რთებულად.

აქ მხოლოდ სხვა მხრით უნდა გავამახვილოთ ყურადღება, უფ-
რო საფუძვლიანია კრიტიკოს დიმიტრი ბენაშვილის შენიშვნა:
„მთელი რომანის მანძილზე არა ჩანს ხალხთა ბრძოლა ფეოდალური
ტირანიის წინააღმდეგ“.

მწერალმა საფუძვლიანად ვერ გვიჩვენა ხალხის შრომითი სა-
ქმიანობა, მისი მშენებელი, შემოქმედი როლი, რადგან ერიც, მის
მეფესავე, დღენიადაგ ამხედრებული იყო და ნაკლებად ჰქონდა
საშუალება ქვეყნის საშინაო საქმეებზე ეზრუნა. ეს იყო ერის უბე-

დურება. ცხადია, ეს მწერალს არ ათავისუფლებს მოვალეობისაგან, რომ აჩვენოს ერის წინაური ცხოვრებაც, ოღონდ „თავგადასავალში“ აქცენტი გადატანილია სახელმწიფოებრიობაზე, ქართული სახელმწიფოებრიობის არსებობაზე და მთავარი ყურადღება ეთმობა საგარეო საკითხებს, სხვა ერებთან დამოკიდებულების საკითხებს. აქ ინტერესმოკლენული არ იქნება კიდევ ერთი ჰარალელი ალ. ტოლსტოის „პეტრე პირველთან“. მკვლევარი ს. პეტროვა წერს: „სახელმწიფოს თემამ, სახელმწიფოებრიობის თავისებურება აპოთენმა თითქოს დაჩრდილა პეტრეს ეპოქის სოციალური წინააღმდეგობისა და კლასობრივი ბრძოლის წინააღმდეგ“. (ს. მ. პეტროვი, საბჭოთა ისტორიული რომანი, მ. 1958 წ., გვ. 112).

ალ. ტოლსტოის „პეტრე პირველის“ ეს თვისება მკვლევარს, სრულიად საპართლიანად, რომანის ნაკლოვან მხარედ მიიჩნია. ნაკლოვანებად უნდა ჩაითვალოს ის აკაკი ბელიაშვილის რომანისთვისაც. მკრთალადაა „თავგადასავალში“ — ნაჩვენები ქვეყნის სოციალური სურათი, ბრძოლა გლეხობასა და მემამულეებს შორის. როგორც ისტორიიდან ვიცით, გლეხობისა და მემამულეების ურთიერთობის საკითხს დიდი ადგილი ეჭირა ერეკლეს სამინაო პოლიტიკაში, მის საქმიანობაში, მეფე ხშირად ერეოდა ამ ურთიერთობაში.

რომანის ასასახავ პერიოდში, რომლის თარიღების დადგენა დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს (1769—1777), გახშირებულია გლეხობის აყრა-გადასასხლება, რაც გამოწვეულია უმთავრესად ლეკთა თარეშით და მეურნეობის მოწლით. მეფეს უხდება საგანგებო კანონების გამოცემა. ერეკლე II გლეხთა აყრა-გაქცევაზე პასუხისმგებლობა თვით მემამულეებს დააკისრა. „ერთი კაციც რომ აიყაროს, დიდად ავად მოგეპყრობით და გარდაგანდევინებთ“, მაგრამ ამ სოციალურმა ურთიერთობამ, კერძოდ, ბატონის და ყმა გლეხების ურთიერთობამ სუსტი ასახვა ჰპოვა რომანში და უფრო ისტორიოგრაფიის ენას, სტილს ეფუძნება, ვიდრე მხატვრულ სახეთა ჩვენების სპეციფიკას.

რომანში მოცემულია ქალაქის მოსახლეობის ეპიზოდური სახეები. ესენი არიან მოქალაქეები, რომელნიც ბატონების მეურნეობაში არ შედიან და ან „მსახურებს“ განეკუთვნებიან ან უმთავრესად წვრილ ხელოსნობას, რომელნიც წვრილი მეურნეობის ფერხულში არიან ჩაბმულნი, არიან აგრეთვე, ყმა ხელოსნებიც. საერ-

თოდ კი ხელოსნობას ამქრული ხასიათი აქვს. ეს დასკვნაც მინიშნებების ან მიხედვებების საფუძველზე უნდა გამოვიტანოთ, რადგან რომანი არც მოსახლეობის ამ ფენას გვინახავს ფართო პლანით, ან რამდენადმე მნიშვნელოვანი პერსონაჟით.

დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს რომანის მიხედვით სასულიერო წოდება. იერარქიის სათავეში დგას კათალიკოსი, რომელსაც დიდი გავლენა აქვს მეფეზე და ერეკლე მას ისე არ მოიხსენიებს თუ არა — „მართალს ამბობს ჩემი ძმა!“ ასეთი მიმართვა „ჩემი ძმა“ შეიძლება ანტონის ბაგრატიდულ წარმოშობასაც გულისხმობს, მაგრამ უნდა ვერცად ეს მომენტი აღიქმება როგორც სასულიერო წოდების უპარესი პატივისცემა მეფის მიერ და მისი, კათალიკოსის, როგორც სასულიერო უმაღლესი პირის გატოლება საერთო უმაღლეს აღმატებულებასთან. თუმცა ერეკლე, როგორც რომანიდან ჩანს, საკმაოდ აქტიურად ერევა სასულიერო საქმეებშიც, და მისი ნებართვის გარეშე კათალიკოსი ვერ ბედავს ცოტა თუ ბევრად მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილებების მიღებას. კათალიკოსს მეფე ყურადღებას აპყრობს დიდმნიშვნელოვანი სახელმწიფო საგარეო საქმეების გადაწყვეტისას, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მაშინ ხდება, როცა კათალიკოსის თათბირი მეფის გულისთქმას ეთანხმება. ზნეობრივი სიწმინდის დაცვაში კათალიკოსის უფლებები მეფეს შეურყევლად მიაჩნია. ამის მსხვერპლი ხდება, რომანის მიხედვით, ბესიკიც.

ვაჭართა კლასი წარმოდგენილია ალა იბრეიმ ზუბალაშვილით. მეფე განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს ამ დიდვაჭრისადმი. პირველ რიგში ეს ყურადღება აიხსნება იმით, რომ სოვდაგარი მოგზაურობს შორეულ ქვეყნებში და მისი ცნობები ძვირფასია ქვეყნის მმართველისათვის საგარეო პოლიტიკის კორექტირებაში. ერთგული სოვდაგარი მეფეს დაწვრილებით და გულწრფელად უამბობს ყოველივეს. მაგრამ არის მეორე სპეციფიკური მხარე ალა იბრეიმთან, როგორც ვაჭართა კლასის წარმომადგენელთან, დამოკიდებულებაში, თუმცა რომანში სწორედ არა ჩანს ის, როგორც კლასის წარმომადგენელი. არც პირდაპირი ჩვენებით არ არის რომანში გამოსახული სხვა ვაჭარი ვინმე და არც ისე იგრძნობა რაიმე ნიუანსით, რომ ალა იბრეიმი კლასს წარმოადგენდეს. იგი უფრო ერთეულ დიდ ვაჭარს განასახიერებს. „საქართველოს ისტორიაში“ (1958 წ. „ცოდნა“, თბილისი) აღნიშნულია, რომ მე-18-ს მეორე

ნახევარში, განსაკუთრებით, საუკუნის მიწურულისათვის ვაჭრობა აღორძინების გზაზე იყო დამდგარი. მართალია, იქ ნათქვამია, რომ ეს აღორძინება განსაკუთრებით საუკუნის მიწურულს ეხება, მაგრამ ვაჭართა მიმართ სამეფო ხელისუფლების, მეფის დამოკიდებულებას იმ პერიოდშიაც, რომელსაც რომანის მიხედვით ვეცნობით, უფრო ფართო და სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, განსაზღვრული უნდა ყოფილიყო მისი ადგილი სახელმწიფოს სტრუქტურაში. ალა იბრეიმი კი რომანში გამოხატულია, როგორც დამოუკიდებელი ვაჭარი, რომელსაც სახელმწიფოსთან, მეფესთან, გარდა სტრატეგიული დაზვერვის ფუნქციისა, ის დამოკიდებულება აქვს, რომ მას ასესხებს საკმაოდ დიდ თანხას სარგებლით. სხვა რა მოვალეობა აკისრია ამ კლასს, რომელსაც ის წარმოადგენს სახელმწიფოს წინაშე, რომანის მიხედვით არა ჩანს.

მეფის დამოკიდებულება გლეხობასთან რომანში დაკონკრეტებულია ერეკლესა რა დულაბას ურთიერთობაში, ასეთ გაინდივიდუალურებულ სახეებს მხატვრული ტიპიზაციისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვთ და ემოციური მხრით მომგებიანიც არიან. ოღონდ, ამ შემთხვევაში, ასეთი დიდი სახელმწიფოებრივი მასშტაბების დროს, ცხადია, ეს ვერ შეცვლის სხვა მასშტაბურ ურთიერთობას. ამასთან, აქაც ხაზი უნდა გაესვას, რომ მეფე და გლეხი ყოველთვის ერთმანეთს ხედებიან როგორც მეომრები. დულაბა ერეკლესთანაა სპარსეთში და ავღანეთში, ინდოეთსა და არაბეთში, ასპინძასა და სამხრეთ აზერბაიჯანში. დაბოლოს, ის მრავალმნიშვნელოვანი საუბარი, რომელიც ერეკლესა და დულაბას შორის იმართება და გლეხობის ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებს ეხება, ისევ და ისევ ჯარში ყოფნისას წარმოებს. ბაასობენ მორიგე ჯარში გასული მეფე და გლეხი. ბელიაშვილმა ვერ გვიჩვენა გლეხი თავის შრომით საქმიანობაში. ამ ნაკლოვანებას ვერც დმანისის სცენები ავსებენ, სადაც თითქოს გამოჩნდა მიწასთან დაბრუნებული გლეხობა და თითქო ერთგვარი კონფლიქტიც კი დაისახა გლეხობასა და მოურავს — მებატონეს — შორის.

რომანში ერეკლესა და დულაბას ურთიერთობაში სხვა ნაკლოვანებაც გამოისახა. დულაბა და მეფე ძალიან მეგობრულად საუბრობენ. საერთოდ მეფე გლეხობასთან გაცილებით უშუალო და სადაა, ასევეა მასთან გლეხობაც.

მეფე განსაკუთრებით ახლოსაა დულაბასთან, იცნობს მის ოჯახს,

ოჯახის წევრებს, ახსოვს „გიორგი და დათო“, რომელიც ომში დაიღუპნენ. ურჩევს დულაბას, მეტი ჰყავდეს შვილები ლა სხვ. დულაბა არ ერიდება და დაუფარავად უზიარებს მეფეს თავის აზრს, გარდუვალი ლოგიკით ამავრებს მას.

ერეკლე მოაგონებს დულაბას, რომ მან კანონი გამოსცა გლეხთა აყრა-გადასახლების წინააღმდეგ:

— „ზენ, მგონი, არ იცი, რომ მე კანონი დავწერე. ყველას ვუბრძანე, თუნდაც მებატონე სამეფო სახლიდან იყოს, ადგილის მკვიდრებს ხელი არ ახლოთ-მეთქი.

— მართალს ბრძანებთ, მაგრამ კანონს ვინ უყურებს, აგერ მაგალითისათვის, ლეკებმა ვანათი ააწიოყეს, სამი მოსახლე გადაურჩა, რალა სოფელია, სადაც მარტო სამი მეკომურია. აილო მებატონემ და სამივე აპყარა, სხვაგან გადაასახლა. ამ საქმეს კანონი როგორ უწველის“ („თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“, 571).

აქ დულაბას ლოგიკა ურყევია და იგი მართალი ჩანს, ხოლო ვანათის ფაქტის ტიპიურ სიმალღეზე აყვანა პასუხისმგებლობას ხსნის მემამულეებს მათგან ჩადენილი უსამართლობისათვის, რომელშიც მეფის პოზიციიდანაც კი, რომელიც თვითონ მემამულე იყო, დაუშვებლად მოსჩანდა და სათანადო კანონით იქნა გათვალისწინებული მისი შემდგომი თავიდან აშორება, რადგან ერეკლე მეორეს კარგად ჰქონდა შეთვისებული არჩილისეული სიბრძნე — „რა ამოწყდეს გლეხი კაცი, საქართველო დაძაბუნდესო“.

ეს არასწორი განზოგადება კიდევ უფრო ღრმავდება და უკვე დულაბას სახის საზიანოდ ვითარდება, როცა იგი უიმედოდ უყურებს მორიგე ჯარის შემოღებას და რადგან არ სჯერა მისი ქმედითობა. ობიექტურად წინააღმდეგიც კი გამოდის ამ ღონისძიებისა — „არა გამოვა-რა ამ საქმიდან, მეფეო, მართალია, კარგი რამ გიფიქრიათ, თქმა არ უნდა, მაგრამ თუ მფარველი არ მოვიპოვეთ, ისე ჩვენი საქმე ცუდად წავა, პატარა ქვეყანაა ეს ჩვენი ქვეყანა.. ცოტანი ვართ და მტერიც ამიტომ ვეჭაბნის“.

გლეხობა, საბოლოო ანგარიშით, მორიგე ლაშქრის კმაყოფილი უნდა ყოფილიყო, რადგან „ქვეყანა შედარებით მშვიდ ცხოვრებას დაუბრუნდა“. მშვიდი ცხოვრება არც დიდებულთათვის, თავადთათვის უნდა ყოფილიყო ურიგო, მაგრამ მათ ჰქონდათ მიზეზი, უქმაყოფილო ყოფილიყვნენ მორიგე ჯარისა, რადგან ამ მორიგე ჯარის მეშვეობით „გაძლიერდა სამეფო ხელისუფლება“ და, გამომდინა-

რე აქედან, ფეოდალთა მისწრაფებებს დამოუკიდებლობისა და თვითნებობისაკენ ლაგამი ამოედო.

„მწვავე კლასობრივი ბრძოლა მიმდინარეობდა ქალაქებშიაც, სადაც თავისუფალ მწარმოებლებთან ერთად, უმეტესწილად ყმა ხელოსნები და ვაჭრები ესახლნენ, ქალაქის მოსახლეობა ებრძოდა ფეოდალურ არისტოკრატias, ერთობლივ გამოდიოდა თავნება მოხელეების წინააღმდეგ“ (საქართველოს ისტორია, „ცოდნა“ 1958, 209—210).

საქართველოს ისტორიის ეს განზოგადებული დებულებანი ფრიად კონკრეტულ ისტორიულ მასალებს ეყრდნობიან. მოიპოვება ასეთი ცნობებიც, მაგალითად, რომ ხშირი იყო გლეხობაზე ყაჩაღური თავდასხმა, ტყვეებად წაყვანა და გაყიდვა. საისტორიო მასალებში აღნიშნულია, კერძოდ, ზაზა და პაატა ციციშვილების ბანდიტური მოქმედება. ისინი ჯავახეთში ყოფილან გაქცეულნი საციციანოში მომხდარი შინააშლილობის ნიადაგზე. ეს ფეოდალები იქიდან ესხმოდნენ თავს თავიანთ ყოფილ ყმაგლეხებს და მოტაცებულთ იმერეთში და თურქეთში ჰყიდნენ. თეიმურაზ მეორეს უძღურება გამოუჩენია მათ წინააღმდეგ ბრძოლაში (ცნობები ამოღებულია ვ. ტოგონიძის შრომიდან „ქართლის მთიანეთის აჯანყება 1804 წ.“ გვ. 53—55).

მთელი ეს ისტორიული მასალა მწერალს უყურადღებოდ დაუტოვებია და არ უცდია მისი მხატვრული ათვისება. მისი ცნობები და მის მიერ დახატული პატარა ეპიზოდი გლეხების აყრა-გაქცევის შესახებ ოდნავადაც ვერ წარმოუსახავენ მკითხველს საქმის ნამდვილ ვითარებას და მხოლოდ იმას უსვამენ ხაზს, რომ მწერალს სათანადო მუშაობა არ გაუწევია ამ მხრივ, რაც რომანის ნაკლოვან მხარეს წარმოადგენს. გლეხობის მხატვრული სახის განვითარების პრეტენზიით შემოყვანილი სახეები ფირანა და დულაბა მთლიანად ვერ იტვირთავენ მათზე დაკისრებულ ამოცანას და ერთგვარად ცალმხრივად გვეხატებიან რომანში. თუმცა არც იმდენად სუსტად რომ ყურადღება არ მივაქციოთ მათ, განსაკუთრებით დულაბას. ლიტერატურული კრიტიკა გვერდს უვლიდა ამ სახის ანალიზს. არცერთი რეცენზენტი თუ წერილის ავტორი არ იხსენიებს მას. თითქო ერთი შეხედვით, ეს ადვილად ასახსნელია. ერეკლე მეორე, ბესიკის, ლეონის, დავით ორბელიანის, ანასა და სხვ. შესანიშნავად შესრულებული სახეების ანალიზისას ივიწყე-

ბდნენ დულაბას. მაგრამ მისი დავიწყების ნამდვილი მიზეზი სხვაა. დულაბა არც ისე სუსტად შესრულებული სახეა მხატვრულად, რომ მისი დავიწყება შეიძლებოდეს. კრიტიკის უყურადღებობა მის მიმართ უნდა აიხსნას უნდობლობით გამოგონილი გმირისადმი. ჩვენ. ქვემოთ ვნახავთ, რომ გამოხატონი ისტორიულ რომანში საბჭოთა-ისტორიული რომანისათვის ჩათვლილია არასპეციფიურად, მისთვის არადამახასიათებლად, რაც სერიოზულ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს, როგორც ჩანს ამ პრინციპს, წინასწარ მიღებულს, სერიოზული ზიანი მიუყენებია ა. ბელიაშვილისათვის თავისი ისტორიული რომანების შექმნისას. დულაბა რომანში ერთადერთი გამოგონილი პერსონაჟია, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს და მთელი უფრო დასანანი, რომ ამ სახეს სერიოზული მხატვრული ხარვეზები გააჩნია. თუ ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ დულაბას სახეში ზოგან გამოსკვივის ისტორიული სიმართლის დარღვევა; აქ კიდევ ერთ მომენტზე უნდა მივუთითოთ. ესაა მხატვრული ლოგიკის, ხასიათის ლოგიკის დარღვევა, ორი ეპიზოდი, ორი შეხვედრა მეფესთან, რაც დულაბას მრწამსს, მეომრულ ბუნებასა და ცხოვრების სიბრძნეს ავლენს სულ სხვადასხვაგვარად წარმოვედგენენ ამ პერსონაჟს. ამ ორ ეპიზოდში იგი დაპირისპირებულია თავის თავთან. ასპინძის ომის პირველი სამარცხვინო ბატალიის შემდეგ დულაბას მეფის წინაშე საჯაროდ გამოსვლის მთელი პათოსი იმაშია, რომ ქართველთა მარცხი გამოიწვია სხვის მოიმედედ ყოფნამ.

„დულაბა წელში გაიმართა, ლაშქარს თვალი მოავლო, მერე მეფეს შეხედა, გულზე ხელი დაიდო, თავი დაუკრა და უთხრა:

— ნება მიბოძეთ, მოგახსენოთ.

— სთქვი!

— მეფევ, ეს მარჯვენა შემახმენს, თუ ოდესმე გავბედო და ლაჩარს თავდებად დავუდგე, ლაჩარი სიკვდილის ღირსია, მაგრამ...

დულაბა შედგა თითქოს შესაფერ სიტყვებს ეძებდა, ტუჩზე ხელი მიიღო და ოდნავ შეფიქრდა.

ყველანი სულგანაბულნი უსმენდნენ.

— მაგრამ, ჩვენ, მეფეო, სულ მუდამ მარტონი ვიბრძოდით მტრის წინააღმდეგ, არასოდეს სხვის იმედით ჩვენი მკლავი არაყოფილა, მტერიც ყოველთვის დაგვიმარცხებია. ახლა; მეფევ; ერუსის ჯარი რო ვნახეთ, იმათი გაწყობილი სიარული, შუბებიანი თოფები, ვითქვამთ, ოსმალო, ფუტკარზე უმრავლესიც რომ იყოს,

ამისთანა ლაშქრით მაინც წავაქცევთ ურჯულოებსა-მეთქი. ასე არ არის, ბიჭებო? — მიუბრუნდა ლაშქარს დულაბა.

— აჯრეა, აჯრე! — დაიგრიალა ჯარმა.

— ჰო-დე... იმას მოგახსენებდით, — განაგრძო დულაბამ, — ერთი ანდაზისა არ იყოს, სხვის ამარად ფართო კარავს ნუ დაიდგამო, ან კიდევ რომ იტყვიან, სხვისი ხელით გველი არ მოიკვლევა. ჩვენც ასე მოგვივიდა...“

ახლა მოეუსმინოთ, რას ეუბნება მეფეს დულაბა მორიგე ჯარში ერთად ყოფნისას: მეფეს აინტერესებს დულაბას აზრი მორიგე ჯარის შესახებ. ერეკლე ეტყვის დულაბას: „...ვნახოთ აქედან რა შედეგს მივიღებთ. იქნებ ღმერთმა ქნას, რომ არავის შეველა არ დაგვჭირდეს და ყოველივე გასაჭირს ჩვენვე ვძლიოთ.“

ერეკლემ გამომცდელი თვალით შეხედა დულაბას, რათა მის სახეზე ამოეკითხა, რას ფიქრობდა ეს ნაწრობი გლეხი. ის კი თავდახრილი უსმენდა, მეფეს და ერთხანს სდუმდა. მერე თავი მაღლა ასწია, გაღმა მხარეს გახედა და თითქო თავისთვის ჩაილაპარაკა:

— არა გამოვ-რა ამ საქმიდან, მეფეო, მართალია, კარგი რამ უიფიქრიათ, თქმა არ უნდა, მაგრამ თუ მფარველი არ მოვიპოვეთ, ისე ჩვენი საქმე ცუდად წავა“.

შესაძლებელია თუ არა გმირის პოზიციის ასეთი ტრანსფორმაცია, მისი შეხედულებების კარდინალური შეცვლა? ცხადია, ამას კამათიც არ სჭირდება. ეს შესაძლებელია. ოღონდ რომანში არაფერი არაა წარმოსახული. იმის საფუძვლად, რომ დულაბას რწმენა შეეცვალა, მკითხველი სრულიად ვერ იჯერებს ამ გარდაქმნას, რადგან დულაბას „ხასიათის განვითარება“ სრულიადაც არაა გაპირობებული ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში გმირის მიერ გარესამყაროს შეცნობის გამოცდილებით. აქ არ არის მხატვრული ლოგიკა და დულაბას ხასიათსაც აკლია მხატვრული მთლიანობა. ეს სერიოზული ნაკლოვანებები მაინც არ გვაძლევენ უფლებას, უყურადღებობა გამოვიჩინოთ დულაბას სახისადმი.

რომანის ნაკლოვანებების მიუხედავად პირველი რიგის ამოცანა ერეკლეს, როგორც ეროვნული გმირის, ხალხის საყვარელი სარდლის და უშიშარი ლომგულმომარის, ბრძენი დიპლომატის და შორსმჭვრეტელი სტრატეგის დახატვა, ხარვეზების მიუხედავად,

აკაკი ბელიაშვილმა ღირსეულ მხატვრულ სიმაღლეზე გადაწყვიტა.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მწერალი აიდეალბედეს ერეკლე მეორეს, როგორც მეფეს და პიროვნებას. ათავისუფლებდეს მას იმ ბუნებრივი ნაკლოვანებებისაგან, რაც არ შეიძლება. არ შენიშნოს არათუ დღევანდელმა ხელოვანმა, არამედ ყურადღებიდან არ რჩებოდათ მის თანამედროვეთ. რა ნაკლოვანებებია ეს, ხასიათის რა ნიშნები? არის ნაწილი იმათგანი პიროვნული, რომელიც პირადად ერეკლეს ახასიათებდნენ, როგორც ინდივიდს, ისტორიულ პიროვნებას და არის მეორე მხარე ამ ნიშნებში—ესაა —ობიექტური გარემოს, სოციალური ცხოვრების მიერ წარმოქმნილი ნიშნები ხასიათში. ცნობილია ერეკლეს მკაცრი ხასიათი, უეცარი აფეთქება და მრისხანება. ამ დროს ის საშიშია, როგორც ველზე შემოყრილი გაბრაზებული ვეფხვი.

როგორც თავისი დროის შვილი, იგი ვერაგი და ბარბაროსი ფეოდალების წინააღმდეგ იძულებულია ასევე ბარბაროსულად მოიქცეს, ეს აუცილებელი ისტორიული პირობებია და ამიტომაც არ შეეძლო რეალისტ მწერალს გაეიდილებინა ერეკლეს პიროვნება, თუ არ სურდა მას იდეალურად წარმოესახა ერეკლეს დროც. აქ დაიღვეოდა ტიპისა და გარემოებების ჰარმონია და საფუძველი გამოეცლებოდა რომანის რეალიზმსა და ისტორიზმს. აკაკი ბელიაშვილსათვის, როგორც შემოქმედისათვის, საერთოდ უცხო იყო სინამდვილის, თანამედროვე იქნებოდა ეს თუ ისტორიული, შელამაზების, „გაუმჯობესების“ ტენდენცია. მას ერეკლეშიაც კი არ შეუძლია არ შეამჩნიოს დაძაბული, მკაცრი ცხოვრების ნაკვალები და რეალისტურად არ დაუხატოს ის მკითხველს, ერეკლე სასტიკად უსწორდება შეთქმულ პაატა ბატონიშვილს, ალექსანდრე ამილახვარს და სხვ. იესე მსაჯულს, რომელსაც „ბატონი ძალზე სწყალობდა“, „რაც კი რამე ბადა ჩამოართვეს, სამსახურიდან დაითხოვეს, სახლიდან გამოაგდეს და ღია ცის ქვეშ დაჰყარეს...“

დიპლომატიური ნაბიჯიც ვერ გამოიყურება ზოგჯერ მოზომილად. პირიქით, იგი ძალზედ უმართებულოდ ექცევა ქერიმხან ზანდსა და მის წარმოგზავნილთ, ოღონდ საქართველოსათვის რაიმე მოგება ნახოს აქედან. ასე იყო იგი იძულებული, თავისი დროის გარემოებები, იმავე დიპლომატიური ხერხებით ემოქმედნა, როგორც ყველა მეფე აკეთებდა ამას. თუმცა ერეკლესათვის შემამსუბუქებელი გა-

წემოება ის-ბრის, რომ მის პატარა ქვეყანას უჭირდა და მას რა გაემტყუნებოდა, როცა ძლიერი და დიდი ქვეყნის მპყრობელნიც ამასვე კადრულობდნენ.

როცა ქერიმხანის დესპანში ერეკლემ ძველი თანამოლაშქრე ბახტიარი ასათ მირზა შეიქცნო, მისთვის ახლა სავისებით ცხადი იყო, რომ ყაენს განზრახული ჰქონდა ერეკლესთან კვლავ მტკიცე მეგობრობა შეენარჩუნებინა და ამისათვის წარმოეგზავნა მისთვის დესპანად ასეთი კაცი, რომელიც განსაკუთრებით იყო დაახლოებული ქართველ მეფესთან. ასათ მირზას დედა ქართველი ჰყავდა და თვითონაც კარგად ლაპარაკობდა ქართულად. მასთან საუბარი მალე დაამთავრა მეფემ. „ქერიმის ბარათი ერეკლემ მხოლოდ კათალიკოსისა და სახლთუხუცესის თანდასწრებით წაიკითხა. ქერიმხანი უთვლიდა ერეკლეს დაუყოვნებლივ გაეწყვიტა კავშირი რუსეთთან, განედევნა მათი ჯარი საქართველოდან და სანაცვლოდ პირდებოდა ყოველგვარ დახმარებას“. ერეკლეს შემდგომ მოქმედებას მკითხველი ერთგვარი გაკვირვებითაც კი უყურებს. ქერიმის სამეგობროდ წარმოგზავნილ პატრუტაგს ერეკლე სრულიად დამშვიდებული სინდისით უგზავნის რუსებს საგანგებო ელჩს. ერეკლემ „ტაში დაჰკრა, სოლომონ ლეონიძე იხმო და ქერიმხანის წერილი იაზიკოვთან გაატანა“.

შეგრამ, როგორც ვთქვით, მარტო ერეკლე როდი იქცეოდა ასე, იგი გამონაკლისი არ იყო. ეს იმდროინდელი დიპლომატიის საერთო ტიპიური ნიშანია, ყოველი სამეფო კარი ასე იქცეოდა. მეფე კი თავგამოდებით იბრძოდა სამეფო კარის, ცენტრალური ხელისუფლების გასაძლიერებლად, ყოველგვარ საშუალებას მიმართავდა და ცდილობდა ყოველმხრივ დაცული ყოფილიყო იგი, თუ ერთის მხრივ, სასტიკი მრისხანებით აღწევდა მეფის კარის კრიტიკისაგან დაცვას, მეორეს მხრივ, აუცილებლად მიაჩნდა, მაღალი ღირსება თვით ამ სახელის წევრებს დაეცვათ. საკუთარ დასაც კი არ აპატიებს კარის ღირსების ოდნავ შეურაცხყოფასაც, ამას მხოლოდ წმინდა პურიტანული მორალი როდი უდევს საფუძვლად, არამედ იგივე ერთადერთი უმაღლესი იდეალი მეფისა, ჩირქი არ მოეცხოს სამეფო კარს, არ შეირყეს მისი ძალა, რაც ცენტრალიზებულ ხელისუფლებას დააზიანებდა და გავლენას მოახდენდა მთლიანად საქართველოს ბედობაზე, ამ თვალსაზრისით განიხილავს მეფე ყოველივეს. ბევრი რამ მკლავდება ერეკლესა და ანას დიალოგში, რომელიც ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეპიზოდად უნდა ჩაითვალოს რომანში, გამძვინვარებული

ანა ხან უზომო გაავებით, ხან ლმობიერებით, უნაზესი თხოვნით ცდილობს მოუღბოს ერეკლეს გული და უმკაცრეს სასჯელს გადაარჩინოს ბესიკი. ერეკლე გაოცებულია.

„—ამქვეყნიურ ცხოვრების მრავალ სიამოვნებაზე ხელის აღებას თვით ქრისტე ღმერთი გვასწავლის, ხოლო ყველაზე მეტად ეს სამეფო სახლის წევრებს მოეთხოვებათ, არ დაგაეიწყდეს, რომ ისეთ შალღობზე ვდგევართ, სადაც ყველა გვხედავს... ამიტომ ჩვენი ყოველი მოძრაობა, ყოფაქცევა თვალსაჩინოა და ყველასათვის შესამჩნევი. ჩვენი ცუდი მოქმედება ერთი ასად გამოჩნდება. ამისათვის ბევრ ისეთ რაიმეზე უნდა ავიღოთ ხელი, რაც უბრალო ერისკაცს სრულიად არ ეზრახვის, ჩვენთვის არც ჭამა შეიძლება ძღომამდე, არც სმა თრობამდე... ჩვენ ქვეყნის სამსხვერპლოდ განწირული ხალხი ვართ“.

ეს სიტყვები დეკლარაცია როდია. რომანის მიხედვით შეიქმნა ერეკლეს ისეთი სახე, რომელიც სრულიად ეთანხმება ამ მის მონოლოგში ჩამოყალიბებულ მოსაზრებებს და აგრეთვე იმ ისტორიულად შექმნილ სახეს ერეკლესას, რომელიც ამ ორი საუკუნის მანძილზე, გადმოცემებით დამკვიდრდა ხალხში, რომ არაფერი ვთქვათ ისტორიულ-დოკუმენტურ მასალებზე.

ერეკლე რომანში დახატულია როგორც ქართველთა ეროვნული გმირი. მაგრამ ა. ბელიაშვილი არ იქნებოდა რეალისტი მწერალი, რომ მას ვერ დაენახა და ვერ შეეგნო ერეკლესდროინდელი ცხოვრების სოციალური არსი, ვერ შეემჩნია დიალექტიკური წინააღმდეგობა ცენტრალიზებული ხელისუფლებისათვის ბრძოლაში ეროვნული კეთილდღეობისათვის და ამ ხელისუფალთა დამოკიდებულებაში საზოგადოების სხვა ფენებთან. ნაკლოვანებანი ა. ბელიაშვილის რომანს ამ მხრივ უქვეყლად ახასიათებს. ბელიაშვილი, მართალია, ყოველთვის ცდილობს მოგვაწოდოს ცნობები მშრომელი ხალხის მიძიშე ხვედრის შესახებ იმ ეპოქაში, ზოგჯერ ახერხებს კიდევ შექმნას ცოცხალი მხატვრული სურათი, მაგრამ, სამწუხაროდ ეს სურათი ერთეულია. გლეხობა ანას მამულში ცალკეულ ეპიზოდს წარმოადგენს და მხატვრულ სახეთა სისტემას ვერ გვაძლევს. ა. ბელიაშვილი წმინდა ლიტერატურული ხერხით ქმნის დიდი ესთეტიკური ღირებულების შესანიშნავ სურათს, რომელიც გვიხსნის მეფის სახლის, მისი სახლობის განსაკუთრებულ მდგომარეობას. ურთიერთშორის

მძიმე კონფლიქტის დროსაც კი ისინი გამოიყოფიან გარეწეთაგან და განსაკუთრებულ კასტას ქმნიან.

ანა და ერეკლე ქერიმხანისაგან ნაჩუქარი ლომების სანახავად მივიდნენ. დულაბით ნაგები ბაქნის სიღრმეში ორი ლეკვი მოჩადა.

„—სულაც არ ყოფილან საშინელნი, — თქვა ანამ.

— როგორც ყოველი მეფე, არა? — გაიცინა ერეკლემ და უცნაურად შეუთამაშდა მხარი.

— ასე მგონია, რომ მივიდე და მოვეფერო, ხმას არცკი გამცემენ-მეთქი.

.....

— ამ დღით მშვიერები არიან, გუნებაზე ვერა ბრძანდებიან, — განაგრძო ფაიზულამ, — ახლავე ვეტყვი მსახურთ, ხორცი მოუტანონ..

— დაიცა, — შეაჩერა ერეკლემ, — ცოცხალი ცხოველი რომ შევუგდოთ, თუ ინადირებენ.

— ჰმ! — ჩაიცინა ფაიზულამ, — ახლავე თქვენის დიდებულის თვალთ ნახავთ, როგორი მონადირეა მეფე ყოველთა ნადირთა...“

მალე კარგა მოზრდილი ვაცი შეუგდეს ლომებს. ვაცმა ყნოსვით შეიგრძნო მოსალოდნელი უბედურება და შეეცადა ფანჯარაში გამძვრალიყო.

„ვაცს შემზარავი ყრუანტელის მომგვრელი ხმა აღმოხდა, როდესაც იგრძნო, რომ ფანჯარაში ვერ გაძვრებოდა და დამძიმებული ტანით ნელ-ნელა დაიწყო უკანვე ჩამოცურება. მის ხმაში მოისმოდა ხსნის წარმოუდგენელი მუდარა და შიში.

ლომები პირველად არც კი დაძრულან ადგილიდან და ცნობის-მოყვარეობით მოიხედეს, როდესაც მსახურებმა კარი გააღეს. მხოლოდ კუდები აამოძრავეს და ერთმა მათგანმა ცალი ტუჩი ოდნავ: მალლა ასწია, ვითომ ღრიალი დააპირა, მაგრამ შეჩერდა და ვაცს თვალი გააყოლა, ორივენი ასე გოაცებით უცქეროდნენ შეშინებულ ცხოველს, მაგრამ გაიგონეს თუ არა ფანჯარაზე მოხეთქებული ვაცის ხმა, ორივენი თითქო ერთსა და იმავე დროს მოწყდნენ ადგილიდან. ერთ-ერთი მათგანი, რომელიც უფრო ახლო იყო ფანჯარასთან, მძლავრი ნახტომით ვაცს კისერში მიწვდა, დაითრია და ისე მსუბუქად დახტა იატაკზე, თითქო პირში ბამბის ქულა ეჭირა და არა ორფუთიანი ვაცი.

— აბა, ლეკვი მაგას ეთქმის, ხედავ, როგორ ჩიტივით დაიჭირა

პირში ამოდენა ცხოველი, — სთქვა ერეკლემ და სარკმელს მო-
წორდა.

ანა ისევ იკვირებოდა გომურში მაგრამ მალე თვალებზე ხელი-
აიფარა და ისიც მოშორდა სარკმელს.

სარდაფიდან ღრიალი მოისმა.

— რაო, წაიჩხუძნენ? — იკითხა მეფემ, — ერთმანეთი ხომ არ და-
გლიჯეს!

— არა, დიდო მეფე, — უპასუხა სპარსმა ფაიზულამ, — ისინი
და-ძმანი არიან და ერთმანეთს არას დაუშვებენ.

ერეკლე შეკრთა. თითქოს რაღაც ენიშნა, უნებურად ანას შეხე-
და და კვლავ შეუთამაშდა მარცხენა მხარი (601—602).

ალეგორია მოხდენილია და მრავლისმეტყველი. აქ შეიძლება
მწერალს უკანასკნელი წინადადება არც კი დაეწერა, ისედაც ყვე-
ლაფერი გასაგები იყო. ეს მდიდარი ქვეტექსტით აღჭურვილი ეპი-
ზოდი ყველა დიდი ხელოვანის ნაწარმოებს დაამშვენებდა. იგი თა-
ვისთავად დამოუკიდებელი ღირებულების მქონეა, მაგრამ რომანში
არ ღვას დამოუკიდებლად და მაშინვე უკავშირდება ნაწარმოების
მხატვრულ სახეთა მთლიან სისტემას.

ამ ამბებს ლეონის პალატებიდან დამფრთხალი შესცქერის ბა-
ტონიწვილის მეითარი ბესარიონ გაბაშვილი. ჭაბუკ მგოსანს უცნა-
ურად უცემდა გული რატომღაც, არასოდეს მას ესოდენი შიში არ
განუცდია. იგი იმ მომენტიდან იყო ასეთ განწყობაზე, როცა მას უთხ-
რეს, ზეფე თავის დასთან წაბრძანდაო, გული შეუხტა და აუჩქარდა.
დაფეთებულმა მიმოიხედა და მუხლებმა ისე დაუწყეს კანკალი, რომ
ლეონის ოთახამდე ძლივს მიაღწია. გაქცევის სურვილი ისე ძლიერ
წარმოიშვა მასში, რომ ბესიკი წინააღმდეგობას ძლივს უწევდა მას,
რათა ეს შეუძლებელი საქმე, რომელიც თავიდან ფეხებამდე გამო-
ამკლავებდა ყველაფერს, მართლა არ ჩაედინა. მაგრამ გაქცევის
აზრი თავიდან ვერ მოეწორებინა და ახლაც იმის შესამოწმებლად ზი-
ვიდა თითქო ფანჯარასთან, შეიძლება თუ არა ეზოდან შეუმჩნე-
ველი გასვლა და გაპარვა. ამ დროს დაინახა მან ლომების გომური-
საკენ მიმავალი და-ძმა. დაინახა და წარმოიდგინა მთელი ეს სურათი-
ლომების ვაცზე ნადირობისა და მოისმინა ვაცის საზარელი ყვირი-
ლი, რომლითაც შველას ითხოვდა.

ბესიკმა თვალი გააყოლა ანასა და ერეკლეს, რომელნიც მოსცილ-
დნენ ლომების ვოლიერს და „სასახლის ბაღში გაიარეს, მოწიწებით

ადევნებულ მსახურთ არც კი შეხედეს და ისევ სასახლეში დაბრუნდნენ, რატომღაც ახლა განიცადა ბესიკმა ამ ორი არსების მეფური სიდიადე და ის თავზარდამცემი შიში, რომელიც აქამდე არასოდეს არ განუცლია“.

ამბების განვითარებით ერეკლე და ანა მკაცრად შეეჯახებიან ერთმანეთს, მაგრამ კონფლიქტი მათ შორის მშვიდად მთავრდება, რადგან ისინი მეფის მთამომავალი და-ძმანი არიან, ერთმანეთს არაფერს უშავებენ, ხოლო ჯოხი ბესიკზე გადატყდება, და იგი ხდება მათი შეჯახების მსხვერპლი, როგორც ლომების ვოლიერში შეგდებული უწყინარი ვაცი.

ეს გარემოებანი გვაიძულებენ, სხვა თვალსაზრისით შევხედოთ ბესიკის მხატვრულ სახეს რომანში და იმ წმინდა კომპოზიციურ დანიშნულების გარდა, რაც ბესიკის ცხოვრებას ენიჭება, ნაწარმოებში აღმოვაჩინოთ ბესიკის სახის სხვა უაღრესად დიდი დანიშნულება რომანის მხატვრულ კონცეფციაში, იდეურ-თემატურ არსში.

პირდაპირი სოციალური საკითხის გარდა, რომელიც ამ ეპიზოდში განსაკუთრებულად გამოკვეთილად მოსჩანს, ბესიკის სახესთან დაკავშირებით რომანში წამოჭრილია ხელოვანისა და სახელმწიფო ფეოდალური გარემოს ურთიერთობის საკითხი. ხელოვნების ბედის საკითხი.

რომანის რეცენზენტები აღნიშნავენ, რომ ბესიკის სახე შედარებით მკრთალი გამოუვიდა მწერალს, მაგრამ ნაკლებად ცდილობენ სახის ანალიზის საფუძველზე დაასაბუთონ, რა მნიშვნელობა აქვს ამ სახეს რომანისათვის და რა ნაკლოვანებები გააჩნია მას, რატომ გამოუვიდა ის მკრთალი მწერალს.

ემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ (აქ უნდა ვთქვათ, აგრეთვე, რომ არც „ოქროს ჩარდახი“) არ არის სათავგადასავლო რომანი, არც რომანი-ბიოგრაფია, რომლის სიუჟეტისა და სახეთა სისტემის ცენტრში მოექცეოდა ბესიკი. ბესიკს რომანში, რომელშიაც თვით ისტორია, ისტორიული მოვლენები იქცა ფაბულად, მის ბუნებრივ მიმდინარეობად, მისთვის სამართლიანად განკუთვნილი ადგილი უპირავს. მართლაც, როცა რომანის მთავარი პრობლემა „ბედი ქართლისა“ არის, მაშინ ძნელია ისევე გაამახვილო ყურადღება ბესიკზე, როგორც ერეკლეზე. შეიძლება სწორედ ეს იყოს მზეზი იმისა, რომ კრიტიკოსებს, ბესიკის სახე მკრთალად გამოხატული მოეჩვენათ, მაგრამ ამ სახეს თავისი სოციალური და

ფილოსოფიური სიღრმე აქვს, ბესიკი რომ სუსტი პიროვნებაა და განსაკუთრებით ეს რელიეფურად იხატება ერეკლეს, დავით ორბელიანის და ლეონის გვერდით, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი სუსტი იყოს, როგორც მხატვრული სახე. რომანში იგი შემოდის ოციოდე წლის ჭაბუკი, რომელიც ჯერ კიდევ მთლად სერიოზულად როდი უყურებს ცხოვრებას და ლამაზ და მიმზიდველ ჭაბუკს ფარვანასავე იტაცებენ ლამაზი ყუავილები და მასაც გული ღია აქვს ტრფობისათვის. ამასთან, აქვე საცნაური ხდება ბესიკის პიროვნების სიღრმე, მისი რთული ხასიათი. მისი უნაზესი ლირიზმი გამოხატულებას პოულობს როგორც სიხარულში, ქეიფში, დროსტარებაში, ისე ღრმა პესიმიზმში, წუთისოფლის ტრაგიკულ შეგრძნებაში, და ეს თითქოსდა წინააღმდეგობრივი საწყისები საკვირველად ერთიანდება მის პოეტურ ბუნებაში. ამიტომ იგი ყველაზე უფრო ტრაგიკული გმირია მთელ რომანში. იგი ძალიან ხშირად კარგავს წონასწორობას. მისი ფსიქიური კონსტრუქცია მეტად მგრძობიარეა და შთამბეჭდვი, ხან უკიდურესობამდე ეძლევა ლხენასა და ქეიფს, ხან უკიდურესობამდე ღრმად განიცდის ყოფის ტრაგიზმს. ხშირად პოეტური თავდავიწყება სრულიად თიშავს მას გარესამყაროსაგან, ქვეყნის ბედსაც ავიწყებინებს და საკუთარ თავსაც. მაინც ყველაზე მეტად შდგრადალ და ხანგრძლივად მოქმედი გრძნობა ბესიკში სამშობლოს სიყვარულია, მის მომავალზე ოცნება, მისი აწმყოსთვის ზრუნვა, მხრის მიცემა იმათთვის, ვინც თავდადებულად იბრძვის ამ მიმართულეებით.

ბესიკის ხასიათის ჩამოყალიბებაში, მისი ბუნების გამოკვეთაში გარკვეული მნიშვნელობა აქვს აღზრდას, განათლებას. იგი განათლებული კაცის—მღვდლის ზაქარია გაბაშვილის ოჯახში დაიბადა. ზაქარია, იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ მიხედვით, „იყო მწვენიერი მწერალი და მთხზველი მაღალ ფრასსა ზედა, უცხო პიიტიკოსი და მღვდლობით სრული, რომელიც იქმნა მეფეთა მოძღვარიცა“.

ზაქარიას ქართლიდან გაძევების შემდეგ ბესიკი ყრმობის მეგობარმა დავით ორბელიანმა „შეიფარა თავისი მამის სასახლეში“. ერთად სწავლობდნენ სემინარიაში „ლათინურს, ბერძნულს და არაბულს“. ბესიკი განსაკუთრებულ ნიჭს იჩენდა ენების შესწავლაში და ორიოდე წლის შემდეგ თავისუფლად ესაუბრებოდა იტალიელ კაპუცინებსა და ირანელ ელჩებს. დავითის სასწავლებლად რუსეთს

წასვლის შემდეგ ისევ ორბელიანების ოჯახში რჩება ბესიკი და კვლავაც სამოწყალოდ უხდება ყოფნა, სანამ „ერეკლეს დედინაცვალმა“ ანა-ხანუმმა არ შეიფარა ის და მდივან-მწიგნობრად არ დაინიშნა. ბინადაც მის პალატებში ერთი ოთახი ებოძა. ამგვარად შედის ბესიკი ერეკლეს სასახლეში და იგი, როგორც ნიჭიერი ყმაწვილი, შეუძინეველი არ რჩება მეფეს.

შემდეგში მაინც კარგად ხედავს, რომ ვერც ერეკლესთან მომსახურე კაცი იყო უზრუნველყოფილი სამუდამოდ, არავინ იცოდა, მეფის რისხვა როდის დაატყდებოდა, აკი ბესიკმაც გამოსცადა ეს ირანს დესპანობიდან დაბრუნებულმა, როცა იგი უსახლკაროდ დარჩა. ოღონდ ბესიკის მოთხოვნილებანი ცხოვრების მიმართ დიდი არ არის. „ერთი ხელი ტანსაცმელი, ერთი ხელადა ღვინო და საწერ-კალამი“ საკმარისი იყო, რომ აღსავე ყოფილიყო „სიმდიდრით, ნეტარებით და ბედნიერებით“. არც არასოდეს ღირსებია ამაზე მეტი, ხოლო სიმწარე კვლავ მეტი უნახავს. ბესიკი აფექტებისა და შთაბეჭდილებების კაცია, სწორად გულუბრყვილო, საწუთროს რთულ ყოფაში ჩაუხედავი და გამოუტყდელი, იგი ხანდახან უღარეს სისუსტეს იჩენს და ადვილად ექცევა სიტუაციათა გავლენის ქვეშ. მაგრამ სწორი არ ვიქნებოდით თუ ვიფიქრებდით, რომ ამ უღარესად რთულ პიროვნებას არ ამოძრავებდა მუდმივი ვნებებიც. მთელ მის ცხოვრებას გამსჭვალავს ერთ-ერთი ასეთი ვნებათაგან— ეს არის სამშობლოს თავდადებული უანგარო სიყვარული. მისი არსების სასიცოცხლო იმპულსია ქვეყნის ბედზე ფიქრი და ზრუნვა... „ნანგრევებოდა ვართ, თამარის შემდეგ დავკნინდით. განა ამაზე უფრო მეტი დაკნინება ოდესმე გვხდომია წილად. აბა, დახედე ჩვენს ქალაქს: მხოლოდ ტაძრები დარჩომილან წარსულის დიდებისაგან. რამდენი ქალაქია ქვეყნად თბილსზე გვიან დაფუძნებული, მაგრამ რაოდენის სიმდიდრითა და სიკეთით აღსავსე!

და განა მარტო თბილისს შეეხება ბესიკის ამდაგვარი ოცნება. მგოსანი სიყვარულით შესცქერის ყოველივე ბუჩქსა და ტყეს. ოცნებობს მის უკითხვს მომავალზე. ბორჯომის ხეობაზე ავლისას რუსეთის ელჩი, გარუსებული ქართველი მოურავოვი, რომელსაც გული შესტკივა თავის წარმომშობ ქვეყანაზე, აუხსნის ბესიკს, თუ როგორ არის გამოყენებული ბორჯომის ვეძის წყაროების მაგვარი წყლები გერმანიასა და იტალიაში. ბესიკი კვლავ ათვალთვრება. გარემოს, „ახლა მან სხვაგვარად მოავლო თვალი. მიდამოს და ცდილო-

ბდა წარმოედგინა ეს ადგილები ისევე გამშვენებული, როგორც მოურავმა აუწყა“.

ბესიკის ეს ამალღებული ფიქრები და გრძნობები, რომანში დაპირისპირებულია ფეოდალების მისწრაფებებისადმი. ბესიკის პატრიოტიზმს თავისებურ საფუძველს უჭეზნის მწერალი და თავისებურად ასაბუთებს მის განსხვავებას ამ მხრივ ფეოდალთაგან. მწერალი ერთ-ერთი გმირის სიტყვებში თავისი აზრის პერსონიფიკირებას ახდენს: ძალიან ცოტანი იყვნენ ბესიკის მაგვარი აზრებით შეპყრობილი ახალგაზრდები, ბრწყინვალე თავადთა შვილებს შორის გონებასალი თითო-ოროლა თუ გამოირჩეოდა. საოცარი ის იყო, რომ ბესიკსავით მდაბიოთაგან დაწინაურებულ ახალგაზრდობას უფრო შესწევდა დიადი აზროვნების უნარი, ვიდრე თვით უფლისწულებს, მაგრამ დიდ თავადებს გვარი ამშვენებდათ და მათთვის ესეც საკმაო იყო. მამულისა და თანამდებობის დაკარგვის წიშით ერისთავნი და თავადნი ან ყაენთან გარბოდნენ საჩივლელად და მფარველობის მოსაპოვებლად, ან ხონთქართან, ან რუსეთის იმპერატრიცასთან. რიგრიგობით მიუძღვოდნენ ხან ყიზილბაშებს, ხან ურმებს, ხან ხუნძახის ბატონის მიერ შემოსეულ თარეშებს და აოხრებდნენ საკუთარ ქვეყანას. რომ ჯილდოდ რომელიმე კუთხე მიეღოთ საბატონოდ. თეიმურაზისა და შემდეგ ერეკლეს გაძლიერებამ ოდნავ შეასუსტა მებატონეთა თარეში, მაგრამ სამაგიეროდ, ბევრმა მათგანმა ერეკლეს კარზე სახელის შოვნით მდგომარეობა განიმტკიცა და განცხრომას მიეცა. ბევრ მათგანს აზრადაც არ მოსდიოდათ კეთილშობილი აზრი ერის აღორძინებისა. ისინი მხოლოდ მამულის და თანამდებობის მოპოვებაზე ფიქრობდნენ“.

მხოლოდ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ბესიკი რაღაც სხვა ძალას წარმოადგენდეს და უპირისპირდებოდეს ფეოდალური სახელმწიფოს წყობილებას ან ფეოდალებს. ამ მცდარი გზით არ წასულა მწერალი, მართალია, ბესიკი გარკვეულ ფენას წარმოადგენს და ამდენად ტიპური ხასიათია, ოღონდ იმხანად საქართველოში არ არსებობდა გარდა მეფის ცენტრალიზებული ხელისუფლებისა სხვა რამ ძალა, რომელიც ერის ერთიანობის აღდგენასა და გაძლიერებას ისახავდა მიზნად. თვით ფეოდალებს დაპირისპირებულ გლეხობის აჯანყებებშიაც კი არ შეიძლება ვეძიოთ ერის გაერთიანების იდეა. ჩვენ რომანის მიმართ გამოვთქვით შენიშვნა, რომ მშრომელი გლე-

ხობის დაპირისპირებას ფეოდალურ წყობასთან ვერ გვიხატავს სათანადოდ. მაგრამ ესეც რომ გამოეხატა მწერალს, თუ იგი ისევე რეალისტურად დარჩებოდა, იქაც ვერ იპოვიდა ერთიანი საქართველოსათვის ბრძოლის იდეას, ამიტომ ფეოდალებს ამ მხრივ უპირისპირდებოდა მეფე, თუმცა იგი თვით იყო ყველაზე უფრო დიდი ფეოდალი.

ამიტომ გაერთიანებული საქართველოს იდეალი, ასე თუ ისე, სამეფო ხელისუფლებას უკავშირდება. ერეკლე კი თავის დროისათვის ქვეშაირიტ ქართველთა ერთადერთი იმედი იყო, რომელსაც შეეძლო ერისათვის მოეხედა, და ამიტომ ამ იდეალებით გატაცებულ კაცს თავისი ყურადღება მხოლოდ ამ მიმართულებით შეეძლო გაემახვილებინა. ბესიკის გული უფრო ახლო ბატონიშვილ ლეონთან რა დავითთან იყო, მაგრამ ისინი — ლეონი და დავითი თუ ზოგჯერ ერეკლეს საპირისპირო პოზიციას იჭერდნენ, ეს მხოლოდ ქვეყნის განმტკიცებისა და აღდგენის გზებს შეეხებოდა, პრინციპში კი ისინი ერთ იდეალს ემსახურებოდნენ და მეფესთან ერთად გამალებული იღვწოდნენ მშობლიური ჩაგრული ერის ბედნიერებისათვის. მაგრამ თუ იდეალის ერთიანობა ბესიკს მტკიცედ აკავშირებს მეფის სახელთან, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობასთან, რომელთაც კიდევ უმეგობრდება, მათ შორის ზღვარი მაინც არ იშლება და იგი თავს იჩენს უსაყვარლეს უფლისწულ ლეონთან დამოკიდებულებაშიაც კი. ეს დაპირისპირება უთანაბროა და აქ ყოველთვის სუსტად გამოიყურება ბესიკი. ეს სისუსტე გაინდივიდუალებულიცაა და ამავე დროს დიდი განზოგადებული აზრის მქონეც. მწერალს არ დაუკარგავს ზომიერების გრძნობა და იგი არ გაუტაცნია თავისი გმირის ხატვას. მას არ მოუცია იდეალური გმირი, რაც ისტორიულ სიმართლეს დაარღვევდა და მის ნაწარმოებს ისტორიზმის სულს წაართმევდა. აქ საქმე ფაქტებთან კონკრეტულ შეთანხმებებში როდია, არამედ დიდ ისტორიულ სიმართლესთან, რომელიც უფრო რთულ დამოკიდებულებაში გვესახება, ვიდრე ერთი რომელიმე კონკრეტული ისტორიული პიროვნების ბიოგრაფია. ამან ის კი არ უნდა გვაფიქრებინოს, რომ თითქოს ბესიკის ბიოგრაფია სიმართლით არ დაეხატოს ა. ბელიაშვილს. პირიქით, იგი ასევე სიმართლით აგვისახავს ბესიკის ცხოვრებას. მხოლოდ ჩვენს გვინდოდა გვეთქვა, რომ ზოგჯერ იდეალური გმირის დახატვის სურვილით სინამდვილეს, იქნება ეს ისტორიული თუ თანადროული, შეალამაზებს ხოლმე ზოგიერთი მწერა-

ლი. ღრმად შეიჭრება მასში და თავის სურვილებს სინამდვილედ წარმოადგენს. ა. ბელიაშვილი გვერდს უვლის ასეთ ცთუნებას და მიჰნავს რა ბესიკს, როგორც „მდაბიოთაგან დაწინაურებულს“, მათ წარმომადგენელს, რომელიც მხოლოდ ბოლოს შეიგრძნობს სავესებით ბაგრატიონების ხელისუფლების სუსხს. მაინც დამოკიდებულს ხდის მგოსანს ამ დინასტიის წარმომადგენლებისაგან, თავისი უმაღლესი იდეალების განხორციელებაში.

იგი ყოველთვის გულის სიმედგრესა და სულის სიმხნევეს იჩენს, როცა საქმე საქართველოს, მის ბედს, მის პრესტიჟს ეხება.

და თუ ბესიკი იდეალური გმირი არ არის, მანუჩარ თუმანიშვილთან კამათში წარმოთქმული მისი სიტყვები ყოველ ქართველს დაამშვენებდა: „განა ჩემს სიცოცხლეში შეიძლება შეედაროს რაიმე იმ სასიხარულო ნეტარებას, რაც მე დღეს განვიცადე, როდესაც დავინახე ტყვეობიდან დახსნილთა შეხვედრა თავისიანებთან! ეს იყო ყველაზე უბედნიერესი წუთები ჩემს სიცოცხლეში. და თუ მომავალში, ასეთი საქმისათვის ბრძოლებში სიკვდილი მიწერია, მე სიხარულით და სიამაყით შევეგებები ასეთ სიკვდილს“.

„თავგადასავალში“ მწერალმა, ერეკლეს გარდა, დაგვიხატა დავითისა და ლეონის ნამდვილად ამაღლებული სახეები, მაგრამ ბესიკის გამოხატვისას მაინც იჩინა თავი ბელიაშვილისეულმა „ადამიანურობის“ კონცეფციამ.

ბესიკის პირადი ცხოვრების ტრაგიზმი ცნობილია და ამაზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. ჩვენთვის ახლა უფრო საინტერესოა ის მხარე ბესიკის ცხოვრებისა, რომელიც ყველაზე მეტად უნდა დახმარებოდა ა. ბელიაშვილს პოეტის სახის შექმნაში. მას ხელში, თუ შეიძლება ითქვას, პოეტის სულის გასაღები ეჭირა. ეს იყო ბესიკის პოეზია. შეიძლება ბესიკის ლირიკაში, პოეტის ფსიქიკაში რთული გზის გავლით, თავი იჩინა პირადი ცხოვრების ტრაგიზმა. მაგრამ ახლა ეს მთავარი არ არის, პოეზია, როგორც უმაღლესი შედეგი პოეტის პიროვნების სულიერი აქტიურობისა, ჩვენს ხელთაა და მან უნდა გაგვიხსნას ჩვენ შემოქმედის სულის სიღრმე, მისი ადამიანური ფსიქიკა. მასვე შეუძლია ჩვენ წარმოგვიქმნას პოეტის გარეგანი სახე (თუნდაც დეტალებამდე), რომლის დამთხვევა ნამდვილად არსებულ ისტორიულ პიროვნებასთან სრულიად არ არის აუცილებელი.

ბესიკის ლირიკა, ერთის მხრით, აღსავსეა ჯანსაღი ადამიანური, ბუნებრივი სიყვარულის გრძნობით, ქვეყნის უადრესად რეალური

ხედვით და რეალისტური ათვისებით, ხოლო მეორე მხრით, სამყაროს ფილოსოფიური ჰეგელტით და აქ მთელი ძალით თავს იჩენს ადამიანის არსებობის ტრაგიზმი, პოეტის სკეფსისი; უდიდესი გულისტკივილი ბედნიერების, ჰარმონიის მიუღწევლობის გამო, თუ სისხლის ჰარბი მიმოქცევის გაღვანიზებული განცდა ნაზ ლირიზმში გადასული. ასეა თუ ისე, ბესიკის პოეზიაში მოისმის უღრმესი სევდა და იგი შეერთებული უნაზეს ლირიზმთან—ჰაეროვანის, ნაზის, სუსტის შთაბეჭდილებასაც კი სტოვებს ხანდახან. ჩვენ ახლა გვიჭირს გადაჭრით თქმა იმისა, თუ რამდენად მართებულია შემოქმედების მთლიანი და გადაწყვეტი პერსონიფიკირება შემოქმედში, ამ შემთხვევაში პოეტში, მის პირად მეში“, პოეზია ხომ უეჭველად შემოქმედის იმანენტური პროდუქციაა, ოღონდ იგი ყოველთვის უფრო დიდია ვიდრე პიროვნული და ამაშია მისი საზოგადო მნიშვნელობა. მაგრამ ვინც პოეტის ცხოვრებაზე წერს, ქმნის მისი ცხოვრების მხატვრულ ისტორიას, იგი იძულებულია ასეთი პერსონიფიკირება მოახდინოს, შემოქმედებიდან ამოვიდეს შემოქმედის სახის შექმნაში და, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, უკუსვლა მოახდინოს. თუ სინამდვილეში პოეტის პიროვნებაში ისახება პოეზია, მწერალმა ამ პოეზიაში უნდა აღმოაჩინოს პიროვნება და განასახიეროს ის. ე. ი. არა თუ იძულებულია, არამედ ვალდებულიცაა პერსონიფიკირების გზით წავიდეს თავის შემოქმედებით პროცესში. ეს, ჩვენი აზრით, ერთადერთი სწორი გზაა და შემოქმედებითი პროცესის ფსიქოლოგიის ერთი მხარე. მაგრამ აქ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ სახის ამგვარი ხატვის სიძნელენი და უხერხულობანი. მწერალი როცა ხელოვანის სახეს ქმნის, განსაკუთრებით ეს ეხება ე. წ. „რომან—ბიოგრაფიას“, მაშინ, იგი იძულებულია ასასახავი შემოქმედის მხატვრული ნაწარმოებები დაუკავშიროს ამ ავტორის ბიოგრაფიას, მის ცალკეულ მომენტებს, რითაც განუზომლად მცირდება და კნინდება მხატვრული ნაწარმოების განზოგადებული არსი. კონკრეტული მომენტი შეიძლება გახდეს ბიძგი დიდი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოები, რომელმაც უკვე ძალიან დიდი რეზონანსი და ამალღებული ჟღერადობა მოიპოვა, და რომელსაც გაცილებით ღრმა შინაარსი აქვს, ვიდრე რაიმე მასთან დაკავშირებულ კონკრეტულ ცხოვრებისეულ ფაქტს შეიძლება ჰქონდეს, მაშინ ისინი არ შეეფერებიან ერთმანეთს. და როცა მწერალი მხატვრული სახის ამ კონკრეტულ ბიოგრაფიულ მომენტთან

აკავშირებს მხატვრულ ნაწარმოებს, ამ უკანასკნელს ბევრი რამ აკლდება. ყველასათვის ცნობილია, მაგალითად, რომ ბარათაშვილის „მერანის“ შექმნას ბიძვი მისცა კონკრეტულმა ისტორიულმა ფაქტმა—დადესტანში ილია ორბელიანის, პოეტის ბიძის, დატყვევებამ. მაგრამ როგორ შორსა დგას დღეს „მერანის“ ფილოსოფიური არსი ამ კონკრეტული ისტორიული ეპიზოდისაგან.

შემოქმედი აღამიანის სული უძიროა და უღრმესი. მისი გახსნა ძნელია, ხოლო მისი შესატყვისი პერსონიფიციკირებული მხატვრული სახის შექმნა კიდევ უფრო რთული ამოცანაა.

აქ მწერლის ტალანტზე და ინდივიდუალურ მოდრეკილებებზე, შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებებზეა ყველაფერი დამოკიდებული.

ა. ბელიაშვილი არ ცდილობს ქრონოლოგიურად მიჰყვეს ბესიკის ბიოგრაფიასა და მის ლექსებს. ოღონდ ერთი კი ცხადი იყო მწერლისათვის, როგორადაც არ უნდა მოქცეულიყო ის, როგორი პროექციითაც არ უნდა ეჩვენებინა ბესიკი, ამ სახეში მკითხველს პოეტი უნდა შეეგრძნო აუცილებლად. და აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ერთ მეტად თავისებურ და ორიგინალურ ხერხთან, ანდა შეიძლება ვთქვათ, სახის გახსნის სისტემასთან... ა. ბელიაშვილი ცდილობს გახსნას პოეტი ყოველმხრივ... „თემატიურად“, გვიჩვენოს ბესიკის პოეზიის მთავარი დამახასიათებელი მოტივები და ყველაფერი ეს მხატვრულ ქსოვილში დაუკავშიროს ბესიკის ცოცხალ მხატვრულ სახეს. პოეტის ბიოგრაფიის კონკრეტული მომენტი კი არ არის მთავარი, არამედ მხოლოდ განწყობას ქმნის. განწყობა კი ავლენს პოეტის ბუნებას მთლიანად და აი აქ წარმოიქმნება ნაწარმოები, რომელსაც ღრმა სულიერი დამუხტვა და მაღალმხატვრული ფორმა განაპირობებს. ამ გზით ა. ბელიაშვილი დიდ წარმატებას აღწევს და ზოგჯერ სრულიად ახალ და თითქოს მოულოდნელ ინტერპრეტაციებსაც უძებნის ბესიკის ლექსებს, მწერალი გვიხსნის და შეგვაგრძობინებს ბესიკის შემოქმედების ფილოსოფიურ სატრფიალო, პატრიოტულ და სახოცბო მოტივებს.

სრულიად თავისებურ ფილოსოფიურ სიღრმეს უძებნის ა. ბელიაშვილი ბესიკის აღმოსავლურ ვარდ-ბულბულიანის მოტივზე შექმნილ ლექსს „ვაი საბრალო აირა“. შორეული ფესვებით ლექსის წარმოქმნის განწყობილებას ა. ბელიაშვილი უკავშირებს სოციალურ მოტივს.

განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს ბესიკის ერთი ლექსის („ცრემლთა ისარნი“) პატრიოტული სარჩულის აღმოჩენა. ეს ლექსი პირდაპირ დაკავშირებულია ეპიზოდთან, როცა ბესიკი და ქაიხოსრო ქართველ ქალს შეხვდებიან ისპაჰანის ქუჩებში.

მაგრამ სხვა შემთხვევაში ჩვენ ვხვდებით მაგალითს, როცა შეპირისპირება კონკრეტულ შემთხვევასთან აწვრილმანებს ლექსს და უკარგავს თავის დიდ შინაარსსა და აზრს. ამგვარი ინტერპრეტაცია პრიმიტივამდე მიდის („გამოჩნდა კომეტა ქუფრ ბინდობისა“).

თავისებურ შეფერადებას უძებნის აკაკი ბელიაშვილი ბესიკის სატრფიალო ლირიკას. მწერალი ცდილობს იგი წარმოგვიდგინოს განწმენდილი ზედმეტი ხორციელობისაგან და უფრო ესთეტიკური ასპექტი მისცეს მას.

„ბესიკმა, თითქო მის წინ ქრისტეს ჯვარცმა ყოფილიყოს აღმართული, ისეთი სპეტაკი სასოებით მოჰხვია ხელი ანას და ლოცვასავით წარმოთქვა:

„ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოლ მარებო“ და სხვ.

ამ ინტერპრეტაციით ლექსი მეტ ესთეტიურობას იძენს და განიტვირთება პირდაპირი აღმოსავლური იერისაგან. ჩვენ არ ვფიქრობთ, რომ ეს ინტერპრეტაცია სადავო არ იყოს. მაგრამ მწერლის კონცეფციაში საერთოდ ამალღებულია ბესიკის სიყვარული ანასადმი. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ბესიკის ერთადერთი ნამდვილი სიყვარული სწორედ ანაა—უფროსი ანა. მაია და ანიკო ეპიზოდებია ბესიკის გულისათვის, თუმცა უკანასკნელთან ასე დიდხანს არგუნა ბედმა ერთად სიარული.

ა. ბელიაშვილის მიზანი იყო, შეექმნა შესანიშნავი ქართველი პოეტის სახე. მეგობრისა და მიჯნურის, რომელიც ისევე ადამიანურია, როგორც ყველა სხვა მის ირგვლივ, რომელსაც პირამდე სავსე ფიალით შეუსვამს სოფლის სიამენი და ყელამდე გადაშვებულა განწყობილების მორევში, სიყვარულის და სიხარულის ჰიმნი უგალობნია და უდიდესი ტკივილით განუცდია „ქუფრ ბინდობის“ კომეტის გამოჩენა, ტრაგიზმით აღსავსე სკეფსისით გაჟღენთილი ლექსები შეუქმნია. ამ ქვეყნის ნადიმზე პირველი მომღერალი ყოფილა, და ბოლოს სევდის ბაღში შესულა, ჰყვარებიათ, ჰყვარებია და სიძულვილიც გულით უტარებია, მაგრამ ქვეყნის, ქართველი ერის მოყვარული და თავდადებული შვილი დარჩენილა, დიდი სიყვარულით გულგამთბარი.

„ოქროს ჩარდახი“ წარმოადგენს „თავგადასავლის“ გაგრძელებას. ამ რომანებს აერთიანებთ მთავარი გმირი ბესიკი, არის კიდევ სხვა რამდენიმე საერთო პერსონაჟი, მაგალითად, პატარა ანა, ზაქარია, დავით სარდალი და სხვ. მაგრამ მთავარია ერთიანობა მხატვრულ კონცეფციაში, გარკვეული ეპოქის დასასრული, მისი უკანასკნელი წლები ორივე რომანის ასახვის ძირითადი სფეროა. ამ თვალსაზრისით „ოქროს ჩარდახი“ კიდევ უფრო ამახვილებს ფეოდალური საზოგადოების კრიტიკას, და რაც „თავგადასავალში“ მკრთალ გამოხატულებას პოულობს, აქ უფრო გამოკვეთილი და მკაფიო ხდება. თუ „თავგადასავალში“ მეფის კარის დიდებულებისა და ცალკეული ფეოდალების, თავადების ბრძოლა ურთიერთშორის და მეფის ხელისუფლების წინააღმდეგ უკანა პლანზეა გადაწეული და მცირე ადგილი უჭირავს, „ოქროს ჩარდახში“ სწორედ ამ მომენტებმა წამოიწიეს წინ და მთავარი ადგილი დაიჭირეს რომანში. ერთის მხრით, სასახლის დიდებულთა ბრძოლა კარზე გავლენის მოსაპოვებლად, თავის მიზნების განსახორციელებლად და განსაღიღებლად, მეორე მხრით, მთავართა და ცალკეულ საბატონოთა ბრძოლა მეფის ცენტრალიზებული ხელისუფლების წინააღმდეგ: მრავალრიცხოვანი მახეების დაგება, სიცრუე, პირფერობა, ზურგში მახვილის ჩაცემა, ბარბაროსული მხეცობა, ვერაგობა, ცბიერება, ფეოდალური საზოგადოების დამახასიათებელი თვისებები „ოქროს ჩარდახში“ დიდი რეალისტური ძალით გვესახება ტიპიურ სახეებში გაპიროვნებული. ა. ბელიაშვილი ქმნის პაპუნა წერეთლის, ბერი წულუკიძის, გოგია აბაშიძის, კაცია დადიანის, გურიელის, ზურაბ, ბექირბეგ და ქელაიშბეგ შერვაშიძეების ტიპიურ ხასიათებს. ა. ბელიაშვილმა კარგად დახატა ამ საერთო განადგურებისა და დაკნინების სურათები, რაც ოსმალთა განუწყვეტელმა შემოსევებმა გამოიწვია იმერეთში. მაგრამ: „ოქროს ჩარდახში“ არ ჩანს არცერთი ისეთი გმირი, რომელსაც თავისი აზრებით და საქმეებით განსახიერებდეს ეპოქის პროგრესულ ძალთა რაიმე ამალღებულ იდეალებს, მათ ჰუმანისტურ ან პატრიოტულ განწყობილებებს“ (ბ. ჟღენტი).

ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ XVIII საუკუნის ქართულ საშუალო-სამთავროების ასახავად ბესიკის ცხოვრებამ სიუჟეტურ-კომპოზიციური ერთიანობა შექმნა, მაგრამ ამავე მომენტმა ზეყრი უხერხულობა გამოიწვია ზოგიერთი პერსონაჟის გამოხატვის თვალსაზრისით. ამ პერსონაჟებს კი ძალიან დიდი როლი ეკისრებათ

ჩვენებული დროის მხატვრულ წარმოსახვაში, კერძოდ, ჩვენ მხედველობაში გვყავს სოლომონი. სოლომონ პირველის სახე, დახატული „ოქროს ჩარდახში“, რეალისტურად ვერ წარმოსახავს ამ ისტორიულ მოღვაწეს და ვერ ქმნის მართებულ წარმოდგენას მაქ.ე. ამის მიზეზი დროის ის მონაკვეთიცაა, რომელსაც ა. ბელიაშვილი იღებს თავის რომანიში გამოსახატავად. ცნობილია, რომ გმირები, პერსონაჟები თავიანთი მოქმედების შესაბამისად ფასდებიან. სოლო სოლომონი იმ პერიოდში, რომელსაც „ოქროს ჩარდახი“ ასახავს, არ გამოირჩევა თავისი საქმეებით, არაფერს აკეთებს მნიშვნელოვანს ერის ცხოვრებისათვის, არც რეტროსპექტური პლანი გამოუყენებია მწერალს, „საქართველოს ისტორია“ სოლომონ პირველს ღირსეულ ადგილს მიუზღავს და აღნიშნავს მისი მოღვაწეობის უდიდეს მნიშვნელობას იმერთა სამეფოსათვის. თავიანთი საქმეებით იგი იმასვე აკეთებდა, რასაც ერეკლე ქართლ-კახეთისათვის.

ვერც სოლომონის მოღვაწეობამ, ვერც ქართველი ხალხის თავდაცვულმა ბრძოლამ სათანადო ასახვა ვერ ჰპოვა „ოქროს ჩარდახში“, ამის მიზეზად უმთავრესად რომანის კომპოზიციურ-სიუჟეტური მხარე უნდა მივიჩნიოთ. „ოქროს ჩარდახი“ იწყება იმერეთში ბესიკის გამოჩენით. ამ თარიღის დადგენა ძნელი არაა. იგი თვით მოგვცა რომანის ავტორმა „თავგადასავალში“, როცა ბესიკი მეტეხის ციხიდან გამოაპარეს და იმერთისაკენ გზას გაუდგა, „წელი იყო ათას შვიდას სამოცდაჩვიდმეტი, თვე იყო იანვარი“. ამავე წლის თებერვალში ბესიკი სოლომონ I-ის სარდალ-სახლთუხუცესის ბაბუნა წერეთლის მამულში გამოჩნდება და რომანიც („ოქროს ჩარდახი“) აქედან იწყება. ყველა ის დიდი და მნიშვნელოვანი ღონისძიება და ომი, რომლებიც სოლომონმა ჩაატარა, ამ თარიღის უკან რჩება და მწერალს ხელში რუხის უსახელო ბრძოლა და ქობულეთის მარცხით დამთავრებული ლაშქრობა შერჩა. ეს მოვლენები თავისთავად საინტერესო გარემოებებია და გვიხსნიან საქართველოს დაცემის მიზეზებს. ოღონდ ისინი მაინც ვერ გვიხატავენ ქართველთა თავდადებულ ბრძოლას თავიანთი სამშობლოს დასაცავად, ვერ აგვისახავენ ამ ხალხის ერთ-ერთი გამოჩენილი სახელმწიფო მოღვაწის სოლომონ პირველის საქმეებს. ამის მიზეზად, ჩვენ უკვე ვთქვით, გვევლინება „ოქროს ჩარდახის“ დროის განსაზღვრა სიუჟეტით, რომელსაც თავის მხრივ ორივე რომა-

ნის მთავარი გმირის ბესიკის ცხოვრების ქრონოლოგია შემოფარგლავს.

მაგრამ უნდა ვიუიქროთ, რომ ეს არ არის ერთადერთი მიზანი. „ოქროს ჩარდახში“ თავს იჩენს თავისებური მიდგომა ისტორიულ სინამდვილისადმი.

სწორი არ იქნებოდა გვეფიქრა, რომ „თავგადასავალში...“ ა. ბელიაშვილი აიდეალებს ერეკლეს და მის დროს. ჩვენ საშუალება გვქონდა მიგვეჩინებინა, როგორ გვიჩვენებს მწერალი ერეკლეს იმ ნაკლოვან მხარეებს, რომელიც მეფისათვის არ შეიძლებოდა დამახასიათებელი არ ყოფილიყო, რადგან იგი ფეოდალურ ურთიერთობის ერთი მხარე იყო. ასე რომ, სინამდვილისადმი კრიტიკული მიდგომა არც „თავგადასავლისათვისაა...“ უცხო. ოღონდ ეს მიდრეკილება „ოქროს ჩარდახში“ თანდათან ვითარდება და ზოგჯერ უეიდურესობამდეც კი აღწევს. რომანი კარგად გვიჩვენებს, თუ რატომ დაინგრა ქართული სახელმწიფოებრიობა საქართველოში, მაგრამ ვერ გვიჩვენებს, თუ როგორ შესძლეს ქართველებმა, რა სულიერი ძალის გამოჩენით და ბრძოლისუნარიანობით, შეენარჩუნებინათ მანამდე ეს სახელმწიფოებრიობა და მოეგერიებინათ ურიცხვი მტრის განუწყვეტელი შემოსევები, ის, რომ საუკუნეების მანძილზე მტრული განზრახვებით მოჩერებული ოსმალეთი „საწადელს ვერ ეწია“. ეს რომანის სერიოზული ნაკლოვანებებია. ხალხის ჩვენების პრობლემა „ოქროს ჩარდახში“ კიდევ უფრო სუსტად და არასწორადაა გადაწყვეტილი, ვიდრე „თავგადასავალში“. ჩვენ თავის დროზე შევნიშნეთ, რომ პირველი რომანის მიმართ ეს საყვედური ნაკლებ საფუძვლიანი იყო, რადგან „თავგადასავალში“... ქართველი გლეხობის მეომარი სახე მაინც კარგადაა ნაჩვენები, „ოქროს ჩარდახში“ არა თუ მშრომელი გლეხობის მხატვრული სახე ვერაა სათანადოდ გამოხატული, არამედ მწერალმა ვერც ქვეანის დაცვაში გავიხსნა მათი როლი, სადაც კი მათ გვიჩვენებს, თვალს ჭრის დაკნინების და დაძაბუნების სურათები. საომრად წამოსულ იმერლობას და გურულებს ისე გვიხატავს ა. ბელიაშვილი, რომ საეჭვოა, ამ ხალხს შესძლებოდეს თურქებთან იმდენი სახელოვანი ომის გადახდა. „ბანძაში სოლომონს გურიის მთავარი დაუხვდა თავისი ჯარით. გურიელს სულ ორიათასი კაცი თუ ახლდა და იმისი ლაშქრით ბევრად არ განირჩევიდა სოლომონის ლაშქრისაგან. მარტო თავადებს ამშვენებდა ლამაზად შეკ-

ვრილი ჩაქურები და ყოველ მათგანს მოსირმული ყაბალახებით კობტად გაეკრა თავი, თორემ დანარჩენებს აზნაურსაც და გლეხსაც. თითქმის ერთნაირად ღარიბულად ეცვათ. ეგ იყო, რომ აზნაურებს ფეხზე წულები ან ქალამნები ჰქონდათ, მაშინ როდესაც გლეხები თითქმის ყველანი ფეხშიშვლები იყვნენ. გურულები შეიარაღებულნი იყვნენ უკეთესად. ბევრ მათგანს ძალზე ლამაზი, სადაფით მოჭედილი თურქული თოფი გადაეკიდა მხარზე და ხეანჯარში ზედ ჭიპთან, მძიმე და უშნო დამბეჩა ჩაეჩხირა.

სოლომონმა გურიელის თანხლებით თავისი თეთრი ცხენით ჩამოლარა გურულებს რაზმებს. მთავარს მოუწონა მათი შეიარაღება და შეჭურვილობა და შემდეგ ბრძანა, რომ გზას გასდგომოდნენ. ფეხშიშველა ლაშქარი ეს ისეთი მხატვრული სახეა, რომელიც სხვა ბევრ განმარტებას აღარ მოითხოვს ამ ქვეყნის შესახებ, მწერალმა ანგარიში უნდა გაუწიოს ყოველ დეტალს, რადგან იგი იპედნად მეტყველია ზოგჯერ, რომ მთელ წიგნს თავის ელფერს აძლევს. ასევეა მაგალითად ის ფაქტი რომანში, რომ მწიგნობართუხუცესმა გოგია აბაშიძემ წერა-კითხვა არ იცის. ყველაფერი ეს ერთგვარ საფუძველს აძლევდა ოპონენტებს ზოგჯერ საკმაოდ მკაცრად გაეკრიტიკებინათ „ოქროს ჩარდახი“.

ეს სრულიად არ ეთანხმება ისტორიულ ფაქტებს, რომლებიც „საქართველოს ისტორიაში“ აჩის აღნიშნული თურქებთან ხრესილის და სხვა ძღვევამოსილი ომების შესახებ. ფეხშიშველი მეომრები. სარდლები, რომელთაც ჯარის გაწყობა ოდნავადაც არ იცოდნენ ახლებურად, როგორღა დაამარცხებდნენ ბრწყინვალე პორტას მხედრობას. მაგრამ მივყევთ მწერალს, როგორ ასაბუთებს ის ყოველივე ამას. ალექსანდრე ამილახვარი განაგრძობს: „დახე, რა უყვია თათრების მძლავრობას. ოდესღაც უაღრესად განათლებული, განსწავლული იმერლობა მთლად გაუველურებია. არც საკვირველია. ორი თუ სამი საუკუნეა სულ ტყეში უხდებოდათ ცხოვრება, ან წნულ ფაცხებში, ან მიუვალ კლდეებში გამოკვეთილ მღვიმეებში. განა გასაკვირია, რომ წერაც დავიწყებოდათ და კითხვაც“.

ცხადია, „თათართა მძლავრობამ“ დიდი ზიანი მიაყენა საქართველოს, მაგრამ „ოქროს, ჩარდახში“ მხატვრული ზომიერება არაა დატული.

„ოქროს ჩარდახში“ ბესიკიც გაცილებით რთულ სიტუაციებში მოექცა და მისი ორიენტაციაც ისე ნათელი როდია, როგორც ად-

რე, ერეკლეს კარზე სამსახურისას. ბესიკის მისწრაფებები და ვნებები დაქუცმაცდა და წინააღმდეგობრივი გახდა. ბედს ისიც კი შეეძლო, რომ ლეონი და ბესიკი ერთმანეთის პირისპირ დაუყენებინა ხმლით ხელში, როცა ეს უკანასკნელი ალექსანდრე ბაქარის ძეს ჩამოჰყვა ქართლში და აქი კინალამ ასეც მოხდა. ეს შინაგანი წინააღმდეგობა ბესიკის ორიენტაციაში, მის პიროვნებაში და მის ხასიათში სწორედ ობიექტურმა გარემოებებმა გამოიწვიეს. ისევე დაშალეს ბესიკის მთლიანი ხასიათი, როგორც მთელი საქართველო იყო იმჟამად ერთფრთხი დაპირისპირებული მათი ევოლუტი მეფეებისა და მთავრების „ღვაწლით“. მაგრამ ისინი — ეს მეფეები ფეოდალური გარემოს ატრიბუტები იყვნენ და ვიწრო კუთხური თვალსაზრისით მოქმედებდნენ, როგორც ეს სხვა ერებში და სახელმწიფოებში ხდებოდა იმჟამად, მათი ურთიერთწინააღმდეგობა არღვევდა ერის მთლიან ნებისყოფას და აუძლურებდა მას. ბესიკის სახე ჩვენ არ მიგვაჩნია საქართველოს სახე — სიმბოლოდ, ოლონდ, მის ბედში ოსტატურადაა ჩაქსოვილი ეს ანალოგია. ამიტომ ბესიკის სახის გასაგებად, რომანის მთლიანი კონცეფციის გასასხნელად სწორედ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ლეონის წერილიდან იმ ტექსტს, რომელიც შემდეგ მწერალმა რომანიდან ამოიღო: „...რაკი მეფეთა ბადეში გაეხლართე, ტყუილია ასე მალე თავს ვერ დაიხსნიო“ — ეს მხატვრული სახე ძალიან კარგად და ზუსტად გამოხატავს ბესიკის, როგორც მთლიანი ხასიათის, ბედს — იგი, მეფეთა ბადეში მოქცეული, თანდათან კარგავს მთლიანობას, ერთ სანუკვარ ორიენტაციას და ტრაგიკულ ხასიათად იქცევა. „ოპ. რომ იცოდე, დედოფალო (მიმართავს ბესიკი ანას), რამდენი ცოდვა ტრიალებს სამეფო კარზე, და სად არის ჩვენი ხსნა. მე არც თავადობის მიღება მახარებს და არც მამულების დამტკიცება, ყველგან შური, ყველგან მტრობა და მე ძალზე ვწუხვარ, რომ ბედმა საქართველოს ამ დაკნინების უამს მარჯუნა ცხოვრება, როდის უნდა აღდგეს ჩვენი ქვეყანა ძველ სიდიადამდე“.

და ეს უკვე მარტო კითხვა კი აღარ არის, არამედ შეეპყვებაც საქართველოს ძველი სიდიადის აღდგენის შესაძლებლობაში, ხოლო როცა ბესიკი ლეონის სიკვდილს გაიგებს, ეს ამბავი საძუდავოდ დაასამარებს მასში ერთიანი და ძლიერი საქართველოს შექმნის იდეას და იძულებულია, კაპიტულაცია მოახდინოს ერეკლესა და სოლომონის პოლიტიკის წინაშე. ბესიკიც უკვე ერთადერთ

გამოსავალს რუსეთის ქვეწევრდომობაში ხედავს. აი, ბოლო საუბარი სოლომონთან.

„ — მართალია, უნდა მოგახსენოთ, მეფევე, მე წინათ არ ვიზიარებდი აზრს რუსეთთან შეერთებისა...“ და იქვე: „ქვეყნის საკეთილდღეოდ ღვაწება, ჩვენთვის, ეკლნარით მოფენილ გზაზე სიარულად გვცეულა. რაღაც არ უნდა დაგვიჯდეს, რუსეთის მფარველობა უნდა მოვიპოვოთ, — სწორი ხარ, ჩემო მგოსანო, მაგრამ ეს მომავლის საქნეა“. ასე თანდათანობით შემზადდა ობიექტური საფუძველი ბესიკის ხასიათის საბოლოო ჩამოყალიბებისათვის, რომანის (ემდგომი წიგნები, ალბათ, მიქლენენოდა მის გზას იასისაკენ, „ოქროს ჩარდახის“ ხომ მხოლოდ პირველი წიგნი გვაქვს ხელთ. მაგრამ აქაც კი რომანის მთლიანი კონცეფცია განხორციელებულია და იდეურ-თემატურადაც ნაწარმოები აქ ლოგიკურ დასასრულს აღწევს, ბესიკის შემდგომი მოღვაწეობა უკვე გადაწყვეტილის ილუსტრაცია იქნებოდა მხოლოდ. ამრიგად, „ოქროს ჩარდახი“ შეიძლება თავისთავად დასრულებულ ნაწარმოებად ჩავთვალოთ, ხოლო იგი თავის მხრივ ამთავრებს ნაწარმოებს ბესიკზე.

აქ შეიძლება წერტილი დაგვესვა ბესიკის სახის ანალიზისათვის, მაგრამ არ გვინდა უყურადღებოდ დავტოვოთ კიდევ ერთი გარემოება, იგი ავსებს იმას, რაც ვთქვით ბესიკის სახის გამო და თავის სპეციფიკურ შეფერადებას აძლევს ბესიკის, როგორც პოეტის სახეს. აქ უნდა შევხვით პოეტის, ხელოვანის ბედს ფეოდალურ საზოგადოებაში.

„თავგადასავალის“ განხილვისას ჩვენ შევეცადეთ ბესიკის სახის მხატვრულ ქსოვილში გვეპოვა მისი პოეზიის ფილოსოფიური და სატრფიალო მოტივები, ეხლა გვინდა შევხვით სახობო ლექსებს, აქედან მხოლოდ ერთი გამოუყენებია ა. ბელიაშვილს, ეს არის „რუხის ბრძოლა“. შეიძლება კამათი იმაზე, რომ „რუხის ბრძოლა“, რომელსაც პოემას უწოდებენ, არ იმსახურებდა არჩევანს, საერთოდ სუსტ ნაწარმოებად თვლიან. მაგრამ ა. ბელიაშვილი კარგად იყენებს მას იმის სათქმელად, რაც დაუსახავს მიზნად და ლექსიდანაც ობიექტურად გამომდინარეობს. რომანის მიხედვით რუხის ბრძოლის დამთავრების შემდეგ ბესიკი სასწრაფოდ თხზავს ამ ნაწარმოებს: „ბესიკს განზრახული ჰქონდა თავის სახობო ლექსში ნამდვილი გმირები შეეჭო, მაგრამ მალე დარწმუნდა, რომ ეს შეუძლებელი იყო. თუ ამ პოემას სანადიმო სუფრაზე სა-

ზეიმოდ წაიკითხავდა და გმირებად არ მოიხსენიებდა უპირველეს წარჩინებულებს, ამით მათ მტრებად მოიკიდებდა. ამიტომ პოეტი იძულებული იყო, პირველ გმირად თვით მეფე დაესახა. შემდეგ კაცია დადიანი, მისი ძმა გიორგი, ამათ მოჰყვნენ თანმიმედევრობით პაპუნა წერეთელი, გიორგი წულუკიძე, რომელსაც მართლაც განეცვიფრებინა: „ჯვლანი ძავისი გმირაოიძ, ელიზბარ ერისთავი და თავადი ჩინუა, რომლებზედაც ბევრი ამბობდა, ამის ბადალი მებრძოლი და წინამძღოლი თავისი რაზმისა ჩვენ არ გვინახავსო“.

პოეტი შეზღუდულია იერარქიით და მისი ნაწარმოები სინამდვილეს ცილდება, მაგრამ იქ ყველაზე დიდი უბედურება ის არის, რომ რუხის ბრძოლაში არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ნამდვილი გმირობა, რომელსაც სამშობლოს დაცვის ამაღლებული იდეალები აცისკროვნებს. ძმათა სისხლისღვრელ ომში შეიძლება გამოვლინდეს შემართება და ბრძოლაში უშიშრობა, სამხედრო ოსტატობა, მაგრამ ყველაფერი ეს შორს არის ნამდვილი გმირობისაგან. ბესიკი თავადაც კარგად გრძნობს ამას, შემდგომში, სათაკილოდაც მიაჩნდა, ამ ომში რომ მონაწილეობდა. მას კარგად ესმის ამ ნაწარმოების არსი და ამიტომ ანულობს — „მე ჩემი ლექსებით ვაძე მეფესო“. ა. ბელიაშვილმა გვიჩვენა, თუ როგორ ახდენს გავლენას ფეოდალური გარემო არამარტო გმირის პირად ცხოვრებაზე, არამედ მის პოზიციაზეც. პოეტისათვის, მით უმეტეს კარის პოეტისათვის, აუცილებელი იყო პანეგირისტული ლექსების წერა, თუ მას სურდა, გამოჩენილ პოეტად ელიარებინათ. ფეოდალური საზოგადოების ხელოვანი, ისე როგორც ყოველი ეპოქის შემოქმედნი, შეზღუდულია თავისი ეპოქით და თითქოს ისეთი სფეროც კი ადამიანური არსების გამოვლინებისა, როგორიც პოეზიაა, ამა თუ იმ მხრით, დაქვემდებარებულია თავისი დროის პათოსთან, სულთან. ეს ხაზიც, ერთიანობაში ბესიკის საერთო ბედთან, აძლიერებს რომანის მხატვრული კონცეფციის გამოკვეთილ ხორცმესხმას.

• • •

რომანის ისტორიზმი უპირველეს ყოვლისა მის ხასიათსა და ისტორიულ გარემოებათა ურთიერთობაში უნდა გამოიხატოს. ამიტომ იყო, ცდა, არ დაგვიკლია, სწორედ ხასიათებისა და ისტორიული სიტუაციის, ისტორიული ეპოქის არსის ანალიზით გავგეხსნა ა. ბელიაშვილის ისტორიული რომანების ესთეტიკური.

ღირებულება და მხოლოდ ანალიზის შემდგომი საფეხურებისათვის გადავდეთ ამ რომანების გეოგრაფიული და ყოფითი გარემოს გათვალისწინება.

ა. ბელიაშვილის რომანების გეორგაფიული ასპარეზი ვრცელია, მასში მოქმედებს მრავალი ეროვნების წარმომადგენელი, რთულია რომანი ტოპონიმიკის მხრივაც.

ძირითადად ქალაქებისა და კუთხეების დასახელება ქართლ-კახეთში, იმერეთში დღეისათვის ძველია შემონახული. მაგრამ მწერლის ამოცანა ტოპონიმიკის მხრივ მაინც რთულზე ურთულესი იყო. რადგან რომანების მოქმედების არე ისტორიული და მხატვრული განვითარების ლოგიკით შემოფარგლული ვერ იქნებოდა ერეკლესა და სოლომონის სამფლობელოებით. ქვეყნის საგარეო მდგომარეობის ჩვენება მოითხოვდა მის ირგვლივ მდებარე უამრავი სახანოების, საბეგოების და დაღესტანის საბატონოების მკაფიო დასახელების აღდგენას. ჩვენ აქ რამდენიმეს ჩამოვთვლით. რათა ნათელი გავხადოთ არაშარტო ამ რომანების ტოპონიმიკური ისტორიზმი, არამედ აგრეთვე ნაწარმოების გეოგრაფიული პორიზონტი. აღმოსავლეთითა და სამხრეთ-აღმოსავლეთით ქართლ-კახეთის სამეფოს ესაზღვრებოდა განჯისა და ერევნის სახანოები, რომლებიც ერეკლეს გავლენის ქვეშ იყვნენ და მათზე ქართლ-კახეთის მეფის უფლებას ცნობდა სპარსეთის ვეჟილი ქერიმხან ზანდი, ეს სამთავროები თავიანთი მხრით ებჯინებოდნენ სამხრეთ აზერბაიჯანის სახანოს და აღმოსავლეთით ყუბის სახანოს. პირველს ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში აზატ-ხანი მართავდა და მეორეს ფათალი ხანი.

კავკასიის მთიანეთიდან ჩრდილოეთით, ერეკლეს სამეფოს მოსაზღვრე იყო მრავალ საბატონოებად დაყოფილი დაღესტანი. ლეკები პატარა-პატარა ჯგუფებად ახდენენ თავდასხმას კახეთსა და ქართლზე. მაგრამ ხშირად ამ მცირე თარეშს არ აკმარებდნენ ჭრთველებს და, გაერთიანებულნი, საერთო დიდი ლაშქრით ესხმოდნენ თავს, რომანის მიხედვით ასეთი გაერთიანებული თავდასხმების ორგანიზატორი ადრე მაქშარვანის ხანი ჰაჯი-ჩალაბი იყო, ხოლო შემდეგ ნურსალ ბეგი, რომელმაც, სხვათა შორის, ორჯერ მოაწყო ასეთი დიდი თავდასხმა და ორჯერვე მარცხი განიცადა. დაღესტანიდან იყვნენ აგრეთვე ხუნძახის ბატონები მალაჩა და მალაჩინი, კოხტა ბელადი. დასავლეთით, როგორც კარგადაა ცნობი-

ლი, ერეკლე II სამეფოს ესაზღვრებოდა სოლომონ პირველის სამეფო, იმერეთს გარდა დასავლეთ საქართველოში ვეცნობით სამეგრელოსა და გურიის სამთავროებს, აფხაზეთის საბეგოებსა და სამურზაყანოს, სამხრეთ-დასავლეთით ერეკლესა და სოლომონის მოსაზღვრედ ხონთქრის ვასალები იყვნენ. ოსმალეთის მიერ მიტაცებულ ქართულ მიწებს თურქი მმართველები განაგებდნენ. სამცხე-საათაბაგო საფაშოებად და საბეგოებად იყო განაწილებული. აქ შედიოდნენ ახალციხის საფაშო (საფარ ფაშა) და უთვალავი საბეგოები, არტაანის, აწყურის, ტაოსკარისა და სხვ. როცა ასპინძასთან ერეკლე თურქებს შეებრძოლა, მალაჩინი თავად დააპარცხა ხმალში, ხოლო „ხუდია ბორჩალოელმა სუფუპე ხანის თავი მიართვა მეფეს. მცირე ხნის შემდეგ აბაი ბიტურაულმა ორი სამთავროს პატრონის გოლა-ფაშას თავი დააგორა მეფის წინ. მალე ამათ დაწარჩენ ბეგების თავები მოემატა და სათითაოდ იცნეს ბეგლარბეგემინის, ყალიმ ბეგის, კიკიმ-ბეგის, ბაშ-აღას და ბაშ-დელის, ტაოსკარის ბეგის მუსალიმ რაჩას, არტაანის ბეგის და სხვათა თავები“ (გვ. 214., „თავგადასავალი“...).

რომანების გეოგრაფია არც ამ მოსაზღვრე ქვეყნებით შემოიფარგლება და თავისი სამოქმედო ასპარეზით ოსმალეთამდე და ირანამდე ვრცელდება სამხრეთ-დასავლეთით და სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ხოლო ჩრდილოეთით რუსეთის დედაქალაქ პეტერბურგამდე. ა. ბელიაშვილი ეპიკური სიღინჯით აგვიწერს XVIII საუკუნის ისპაჰანს, შირაზს, მოსკოვსა და პეტერბურგს. რომანში მოჩანს მთელი წინა აღმოსავლეთის ხალხები და მრავალნი დასავლეთ ევროპელთაგან: რუსები, სპარსები, თურქები, ლეკები, ბერძნები, გერმანელები, ბახტიარები, ურუმები, თათრები, ყალმუხები და სხვ. მწერალი კარგად იცნობს როგორც მათ ეროვნულ ტიპს გარეგნული პორტრეტისათვის, ისე მათ ეთნიკურ თვისებებსა და ნაციონალურ ხასიათს. ა. ბელიაშვილისათვის, მაგალითად საკმარისი არ არის იმის გარკვევა, მეფის მექისე ხასანა მუსლიმანი რომ არის. მწერალი იმასაც უკვირდება, ხასანა შიიტია თუ სუნიტი, რადგან ამას მნიშვნელობა აქვს ახალციხიდან გადმოსული თურქი მსტოვრების ფეხტი ბეგ და თათხიმ-ბეგისათვის. „შორიდან დამიწყეს საუბარი, დიდო მეფევ (ეუბნება ხასანა ერეკლეს), — ჭერ მკითხეს, შიიტი ვარ თუ სუნიტი, მე ვუთხარი, მართლმორწმუნე ვარ და ყურანი მწამს-მეთქი. არაფერიაო, მითხრეს, თუ ყუ-

რანი გწანს, უნ მაშინ ჩვენი ხარ და გულახდილად გვითხარი, ერეკლე ბატონი რუსებთან ხომ არ აბამს კავშირსო“ („თავგადასავალი“... გვ. 39). ეპიზოდურ პერსონაჟში ა. ბელიაშვილი ყალმუხის სალავათის მეტად დამახასიათებელ და დასამახსოვრებელ სახეს ქმნის. მწერალმა იცის ყოველი პერსონაჟის ჩვევები და თვისებება.

საკითხავია, ექნება თუ არა შეცდომები ამ მხრივ მწერალს? ეს ეჭვგარეშეა. პოეტისა და მკვლევარის გ. კალანდაძის ცნობით ერთ უცხოელ მოგზაურს კავკასიის ხალხთათვის „ხალხთა მოზიიკა“ უწოდებია და ეს მოხდენილ და ზუსტ გამოთქმად უნდა მივიჩნიოთ. ეროვნებათა, ტომთა და გვართა ამ კალეიდოსკოპში არ შეიძლებოდა მწერალს ყველაფერი უშეცდომოდ გადმოეცა და ისიც დაახლოებით ორი საუკუნის აღრინდელი ხანის ცხოვრების ასახვისას. რომანში არის ფაქტიური შეცდომები, მაგალითად, მაღაჩინი ერთგან ხანძახელადაა მოხსენებული და მეორედ კი ერეკლე ამბობს: „მხოლოდ თავი ხუნძანის ბატონს უნდა გავუგზავნოთ. ამისგან მასაც სიცოცხლე ჰქონდა გამწარებულიო“. მიუხედავად ასეთი წვრილმანი შეცდომებისა, რომანში კარგად ჩანს ის წმინდასამეცნიერო მუშაობა, რაც მწერალს ჩაუტარებია და ურომლისოდაც ისტორიული რომანის შექმნა შეუძლებელია. ხოლო რაც მთავარია, მწერლის დიდი ცოდნისა და ფანტაზიის საშუალებით ა. ბელიაშვილმა შეძლო ისტორიის ატმოსფეროს შექმნა რომანში. მსოფლიო ლიტერატურაში იშვიათად იპოვით ისტორიულ რომანებს, რომელნიც ასე მდიდარი იყოს საშოქმედო ასპარეზით, გეოგრაფიული სივრცით, სახელმწიფოთა სიზრავლით და ეროვნული შედგენილობით, როგორცაა „თავგადასავალი“... და „ოქროს ჩარდახი“.

საკმაო ყურადღება ეთმობა რომანებში წეს-ჩვეულებათა აღწერა-ამოხატვას, ეთნოგრაფიულ თავისებურებებს. კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს თამარისა და დავით სარდლის ქორწილის აღწერა, ცოცხლად და ნათლად არის გადმოცემული ნადირობა იმერეთში, პაპუნა წერეთლის მამულში. მაგრამ მასიური სცენების გვირგვინს ასპინძის ომი წარმოადგენს. მწერალი დიდი ოსტატობით გადმოგვცემს ამ ბრძოლის სურათებს. ჯერ ის აგვიწერს გეოგრაფიულ გარემოს, ქმნის გაწლილი ბატალური სცენების მოედანს. და შემდეგ წარმოსახავს თვით შეტაკებას. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს ხევსურების ბრძოლა, ლეონის მეთაურობით,

აწყურთან მოიერიწე იანიჩრების წინააღმდეგ. ოსტატური ტაქტიკა — „ფარგლის ვაწლა“, მთიელ ქართველთა ვაჯაკაციური წეზარ-თეზა, პირდაპირ ზრწყინავს ლეონიც, კარჯადაა აღწერილი მთელი მოძრაობა ქართული ჯარისა და ზოლოს მთავარი ზატალია ასპინძასთან, ქართველთა ბრძოლა დავითის მეთაურობით, ერეკლეს ორ-თაბრძოლა ზალაჩინთან, ალყაწემორტყმული მტრის ჯარი ხიდთაი და საერთოდ მთელი ომი. ნაკლებ წთაბეჭდილებას ტოვებს რუხის ბრძოლა. თუმცა უნდა ითქვას, აქაც უთუოდ ჩანს ოსტატის ხელი. დაუეციყარია მოურავოვის პირით მოთხრობილი ერეკლესა და მისი პატარა, ორიათასიანი ლაშქრის შეტაკება აზატ-ხანის ურიცხვ მხედრობასთან, ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია გლეხი პავლიას მიერ საპატიო სტუმართა მოულოდნელი მიღება ოჯახში და მასპინძლობა. ყურადღებას იქცევს დიდებულთა ნადიმის აღწერა თბილისსა და იმერეთში, მეფისა და სახლთუხუცესის სასახლეში, ბელიაშვილი არ არის გატაცებული მაინცადა-მაინც აღწერით, მაგრამ იგი არ უგულებელყოფს ამ ხერხს და თვალნათლივ წარმოგვიდგენს სასახლეებს, დიდებულებს, თავადებს, გლეხებს, კარის მანდილოსნებს. დიდ წთაბეჭდილებას ახდენს ქერიმ ხან ზანდის შირაზის სასახლის აღწერა, გემების დათვალიერება და საბრძოლო განწყობა კრონშტადში, ერეკლეს სასახლე, აღჯაყალის ციხე თბილისის მახლობლად. აგრეთვე სოლომონისეული ოქროს ჩარდახი. ასევე კარგია მღვიმის მონასტრისა და სკანდის ციხის აღწერა, ნაკლებად წთამბეჭდავია სოლომონის დროიხდელი ქუთაისის სურათები.

ყურადღებიდან არ რჩება მწერალს სწავლა-განათლება, კულტურა, თეატრი (ყარაგიოზას ლანდების თეატრი თბილისში). ყველაფერ ამას ოსტატურად იყენებს პერსონაჟის დასახატავად.

ცხადია, რომანი არ უნდა გადაიქცეს სოციოლოგიურ გამოკვლევად. მაგრამ ყველაფერი ეს საჭიროა ისტორიის სულის წარმოსაქმნელად, მის განსასახიერებლად, გასაცოცხლებლად. უამისოდ ხასიათები ვერ დაგვაჯერებენ, ვერ დაგვარწმუნებენ, ვერ აგვალელებენ.

ისტორიული რომანის დღევანდელ საფეხურზე ისტორიული ანტიურაჟი, ადგილისა და დროის კოლორიტის შექმნა, ეთნოგრაფიული ყოფითი სიზუსტე, ზნე-ჩვეულებათა ზუსტი აღწერა აღარ შეიძლება ისტორიული რომანის მიზანს შეადგენდეს. ყველაფერი

ეს საჭიროა უფრო მაღალი მიზნების განსახორციელებლად. ისტორიზმის გაგების გაზრდილი მოთხოვნები მწერალს ავალებს, ეპოქის გარეგანი აქსესუარები გამოიყენოს ხასიათების გახსნაში, ისტორიული ფონი უნდა ემსახურებოდეს ისტორიულ-სოციალური ტიპების გამოხატვას. ხასიათები ისტორიულ რომანში მხოლოდ მათი ისტორიულ-სოციალური არსით წეიძლება გახდეს წეშეცხენებითი ღირებულების მატარებელი, მხოლოდ ამ თვალსაზრისით წეიძლება განხილულ იქნას ისტორიული რომანის, ისე როგორც ყველა სხვა დარგის ნაწარმოების, მხატვრული საწეუალებანი.

ჩვენ ზემოთ აღვნიწნეთ, რომ რომანის სიუჟეტში ძევს თვით ისტორია, ისტორიული ამბები. მაგრამ ეს იმას არ ნიწნავს, თითქო აღნიწნული გარემოება აიოლებდეს მწერლის ამოცანას. ცხოვრების ნამდვილი ისტორიული მდინარება თავისი ემპირიული ფორმით უსისტემო, ჩამოუყალიბებელი და უსახოა. მხატვრული ნაწარმოებისათვის სპეციფიკურია ინდივიდუალურის წენარჩუნებით მიღწეული ტიპიურობა, მოვლენების ცოცხალი განვითარება და ამავდროს განზოგადება. ა. ბელიაშვილი ძლიერ საინტერესოდ წარმართავს სიუჟეტს და ოსტატობას ავლენს ამ მხრივ. მართალია, მწერალი სწორედ ისტორიულ ამბებს მიჰყვება, მაგრამ სიუჟეტი ხომ ამბავი არ არის, სიუჟეტში ჩნდებიან მხატვრული სახეები გარემოსი, გმირისა, მისი სულიერი მოძრაობა, ურთიერთდაპირისპირება. ხასიათის თავისებური ისტორიული სურნელი. ეს მწერლისაგან მოითხოვს დიდ ოსტატობას, რათა ყველაფერი ეს საინტერესოდ წარმართოს, მიჰყვეს ისტორიულ ფაქტებს და, რაც მთავარია, არ დაარღვიოს ხასიათთა ისტორიული სიმართლე, წენარჩუნოს სიუჟეტის საინტერესო განვითარება. ყველა ნიუანსში, სიუჟეტის ყველა წენაკადში თუ განწტობაში უნდა იგრძნობოდეს რომანის საერთო სუნთქვა და მხატვრული ქსოვილი თანაბარი ძალით უნდა იყოს წესრულებული. ა. ბელიაშვილი ამ ამოცანას წარმატებით ართმევს თავს და ვრცელი რომანის ქარგას კარგად იმორჩილებს. რომანის ყოველ ცალკე ეპიზოდს როგორც „თავგადასავალში...“ ისე „ოქროს ჩარდახში“ მკითხველი აღიქვამს, როგორც მთელის ნაწილს. თავისთავად კარგად წესრულებული პასაჟები არასდროს არ გამოეთიშებიან რომანის საერთო მიმართულებას და რაიმე კერძო იდეისაგან, გატაცებისაგან ყოველთვის დაცულნი არიან. იწვიათად იგრძნობა გადაჭარბება. ზომიერება, მწე-

რლის ეს ბარომეტრი, გამონაკლისის სახით ირლევვა რომანში, გა-
კიანურებულთა, მაგალითად, მთელი პასაჟები ბედის მათებულა.
რუსი ოფიცრების ჩოგლოკოვის (განსაკუთრებით), დეგრაღისი და.
სხვა.

რომანის სერიოზული ნაკლოვანებაა ის გარემოება, რომ მარ-
თალია, გამონაკლისის სახით, მაგრამ მაინც, ზოგჯერ მხატვრული.
ჩვენება ადგილს უთმობს აბბების მშრალ გადმოცემას. ეს ხარვე-
ზი გამოჩნდა, უპირველეს ყოვლისა, სოფლის ცხოვრების, გლე-
ხობის ცხოვრების ასახვისას, „თავგადასაველნი...“ ავტორი ვრძნობს.
ამას და ცდილობს ეს ხარვეზები შეავსოს.

ისტორიის სულს აკაკი ბელიაშვილი არა მარტო სიუჟეტში გა-
დმოგვეცემს, არამედ მხატვრულ სახეშიც. მხატვრულ სახეში აქ ცხა-
დია, არ ვგულისხმობთ პერსონაჟს, რომელიც ხშირად აღინიშნე-
ბა ხოლმე ამ ტერმინით. იგი უდრის ხელოვნების სპეციფიკურ
ენას. მწერალი თავისებურად იყენებს პორტრეტს, დიალოგს და
პეიზაჟს (არა მარტო ორგანული ბუნების ცოცხალ სურათებს, არა-
მედ ქალაქის დეკორს, ბრძოლის, ომის ბატალურ სცენებს და
სხვ.).

აკაკი ბელიაშვილი ოსტატურად აერთებს სამ ძირითად კომ-
პონენტს — პეიზაჟს, პორტრეტს და დიალოგს. ისინი ყოველთვის
შეესიტყვებიან ერთმანეთს და ქმნიან მთლიან ერთიან სტილს,
მხატვრულ სახეს. პერსონაჟის ენა, მისი ტანსაცმელი ბუნებრივად
და სადად ერწყმის გარემოს, იქნება ეს ტყე, მინდორი, მთა-ბარი,
თუ მეფეთა სასახლეები, თავადთა ცისებრი, თუ მდიდართა ქონ-
ბაზები. ადამიანები მოქმედებენ ისე, როგორც მათ უკარნახებთ
სიტუაცია, თავისი ფსიქიკური განვიძარების დონე.

რომანის სული ისეა გაუღენთილი ისტორიზმით, რომ თვით პე-
ეტურ ინვენტარში გაჟონავს და ამ მხრითაც ხელს უწყობს საერ-
თო სურნელების შექმნას. მთელ დიზაჟურ სურათს ქმნის მწერა-
ლი ერთი პატარა ფრაზით — „მათი ამოთული მოკაცული ხმლე-
ბი თითქო ქარს გაედრიკა“. აქაც მწერალი ამოდის ისტორიულა
დეტალებიდან, ცნობილია, რომ თურქული ხმლები სწორედ „მო-
კაცული“ იყო. სიტუაცია, რომელიც აქ არის გადმოცემული, აგვი-
სახავს თურქი იანიჩრების მედგარ შემოტევას აწყურის ცხენსთან,
როცა მათ ნახეს არეულობა ქართველთა ლაშქარში, სისწრაფით
მოჰქროდნენ ველზე. მდგომარეობის სერიოზულობის გადმოსაცე-

შად სწორედ საჭირო იყო თავდასხმელთა ძალისა და ძლიერების გამოხატვა, მწერლის მიერ შემხებული დეტალი ნამდვილი მსატყვის უცთომელი თვალთაა ნაპოვნი და დიდ დატვირთვის ატარებს. საფუძველს მწერალი ნახულობს თვით ისტორიულ ასახაზავ ობიექტებში და იყენებს სურათის დასახატავად, რომელიც გვიხსნის მდგომარეობას ისტორიულ ასპექტში. ომის წარმოების სპეციფიკა XVIII საუკუნისათვის გამოიხატება ცხენოსანთა შეტაკებებში, ხოლო აღნიშნული ეპიზოდი ცხენოსანთა შეტევის დინამიურ, ფერწერულ სურათს ქმნის. თავისებურია და, ჩვენი აზრით, მოხდენილი შედარება — „ჯარჩებმა მთელი ლაშქარი ასეულებად დააწყვეს და გრძლად დაწერილი ლექსივით უზარმაზარ მინდორზე სტრიქონებივით ჩაამწყკრივეს“. ლეონი, სარდლებთან ერთად, სათავეში ჩაუდგა ლაშქარს, „მესაკრავეებმა ნალარა დასცხეს და ტაყებუად დარაზმული ლაშქარი ნელა დაიძრა“.

აქაკი ბელიაშვილი საერთოდ მთელ შემოქმედებაში იჩენს მიდრეკილებას ფსიქოლოგიური დაკვირვებისაკენ, ადამიანის სულის მოძრაობის ღრმა ანალიზისაკენ. მწერლის ეს თვისება თავისი საუკეთესო მხრით იჩენს თავს მის ისტორიულ რომანებშიაც. ამ მხრივ ის აქაც წარმატებას აღწევს. განსაკუთრებით კარგადაა ფსიქოლოგიურად გახსნილი ერეკლეს, დიდი ანას, პატარა ანას, ბესიკის, ბერი წულუკიძის და სხვათა სახეები. იქ მხოლოდ ერთ დეტალზე გვინდა შევიჩერდეთ. „თავგადასავალის...“ ბოლო თავებში ბესიკი უღმობელი ძალით შეიგრძნობს თავს დამტყდარ მომავალ საწინააღმდეგობას. იგი გაფაციცებით ადევნებს თვალყურს ყოველივე მოძრაობას სასახლის კარზე, ერეკლეს, ანას, ყოველ უმნიშვნელო მოქმედებას და გრძნობს, რომ „უბედურება შორს აღარ არის“. ბესიკმა ახლა აშკარად იგრძნო, რომ მხოლოდ გაქცევით შეეძლო თავისთვის ეწველნა... „მაგრამ ბესიკი იმაშიაც დარწმუნებული იყო, რომ იგი, მოჯადოებული ფრინველივით, მანამ არ აიქნევდა ფრთებს, სანამ გალიაში არ შეაგდებდნენ“. ბესიკის ასეთი მდგომარეობა მისი ინერტულობით არ აიხსნება. იგი ღრმა ემოციების შედეგია. ბესიკი მართლაც მოჯადოებულია თითქოს.

სხვადასხვა ადგილას მრავალჯერ აღვნიშნეთ, თუ როგორ კარგად და ფართოდ იყენებს ბელიაშვილი დეტალს. დეტალის საშუალებით მწერალი აფართოებს და აღრმავებს პერსონაჟის დახასიათებას. ხშირად პატარა დეტალი, ეესტი, ან მოქმედების რაიმე

კონკრეტული გამოსატყულება ატარებს რთულ ფსიქოლოგიურ თუ სოციალურ შინაარსს. მაგრამ დეტალი საჭიროებს უადრესად ფრთხილ დამოკიდებულებას. უადგილოდ მის აღნიშვნას ან მასზე ყურადღების გამახვილებას შეუძლია დაარღვიოს გმირის მატლიანი კონცეფცია რომანში, მწერალს ვერ დავეთანხმებით სოლომონის სახის გააზრებაზე მთლიანად. ვთქვათ, რომ კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად ამ სახეს თავისი ადგილი უნდა დაეჭირა „ოქროს ჩარდახის“ დადებით გმირთა შორის. მაგრამ თუ გავყვებით მწერლის იმ კონცეფციას, რომლითაც მან სოლომონის სახე დაგვიხატა, აქაც კი მწერალი არღვევს სახის მთლიანობას და ეს ხდება დეტალის გამოყენებაში ზომიერების დარღვევით: „სოლომონი წარბშეკრული უსმენდა ერთგულ დიდებულებს და საახლის ფართო აივნიდან გადმოქაჩული თვალებით გადასცქეროდა რიონის დაცემულ ქალას“. აქ კონსტატირება უნდა გავუკეთოთ ან სტილის დარღვევის ფაქტს, ან დეტალის მოუფიქრებლად გამოყენებას. სტილის დარღვევას აქ ადგილი არ აქვს, რადგან თხრობა რეალისტურად გრძელდება. არც რაიმე შედარებისათვის საჭირო იუმორი იგრძნობა. ამ მომენტში, როცა ტექსტის კითხვას განვაგრძობთ, აქ ეს დეტალი სავსებით რეალისტური მანერითაა უტანილი და ძალიან ცუდად ახასიათებს სოლომონს. ვეჭვობთ, მისი კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად, მწერლის სურვილი ყოფილიყო სოლომონის დეგენერატად გამოყვანა. როცა მწერალი სოლომონის ბნელაზე ლაპარაკობს, ჩვენ ვიცით, რომ ეს ისტორიული სიმართლეა. მეფე ეპილეპსიით იყო შეპყრობილი და ამას იმდენი მნიშვნელობა როდი ეძლევა. მხოლოდ „გადმოქაჩული თვალები“ აქ დიდი მხატვრული მნიშვნელობის დეტალად გვევლინება, რომელიც თავის ბეჭედს ასვამს სოლომონის მთელ მხატვრულ სახეს.

თავისებურად და მწვავედ დგას მხატვრული ენის საკითხი ისტორიულ რომანში. უნდა გარკვევით ითქვას, რომ აქ ჯერ კიდევ ბევრია სადავო და საკამათო თვით თეორიული პრინციპების გამო და ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს დადგენილი კრიტერიუმი, რომელიც გამოდგებოდა მიგვეყენებინა ყველა მხატვრული ნაწარმოებისათვის მისი შეფასებისას. ალ. ტოლსტოი რომანში „პეტრე პირველი“ იყენებს იმ ეპოქის ენას, რომელსაც ასახავს (ცხადია ეს უმთავრესად ენის სინტაქსს ეხება, პერსონაჟების ლექსიკა კი თავს

იჩენს ავტორთანაც) და ეს ამ მწერალს მოუწონეს რუსმა კრიტიკოსებმა, ლიტერატურათმცოდნეებმა, მაგრამ როცა ჩვენთან დავა ატყდა კონსტანტინე გამსახურდიას ისტორიული რომანების ენის გამო, მას ენის არქაიზაცია უკვირნეს. აქ, შეიძლება, თუ მთლიანად არაა, ნაწილობრივ მართალი იყვნენ კ. გამსახურდიას კრიტიკოსები. პრინციპები გამოყენებული ტოლსტოისთან რუსი კრიტიკოსების თვალსაზრისით, გამართლებულია. იგივე პრინციპი, გამოყენებულია (ცხადია სრულიად დამოუკიდებლად ტოლსტოისაგან) გამსახურდიასთან წლების განმავლობაში გაცხარებული კრიტიკის საგნად გადაიქცა.

როგორც ჩანს, რაიმე უნივერსალური პრინციპის გამოძებნა აქ შეუძლებელია და ყოველი ავტორი, თავისი ინდივიდუალური ტალანტის შესაბამისად, უნდა ეცადოს შექმნას თავისებური სტილი თავის ნაწარმოებში, სადაც ენაც, ცხადია, თავის ადგილს დაიჭერს.

თავისებური გზით წავიდა ა. ბელიაშვილი თავის ისტორიულ რომანებში მხატვრული ენის პრობლემის გადაწყვეტის თვალსაზრისით. აქ, ხშირ შემთხვევაში, განსაკუთრებით ავტორის ტექსტში, საქმე გვაქვს ენის მოდერნთან, გათანამედროვეობასთან. ამ მომენტმა ბევრი კრიტიკოსის მოწონება დაიმსახურა. ჩვენ მაინცდამაინც დიდ ოპტიმიზმს ვერ გამოვიჩინებთ ამ მხრივ და შევნიშნავთ, რომ თუ ბელიაშვილი კარგად ხსნის ისტორიის სულს და ამ პროცესში თავისი ადგილი ენასაც მიეკუთვნება. ეს ენის მოდერნის გამო კი არ ხდება, პირიქით, ენობრივ დამაჯერებლობას და დიდ გამომსახველობით ძალას ა. ბელიაშვილი აღწევს სწორედ მაშინ, როდესაც იგი მიჰყვება XVIII საუკუნის ქართული ენის სტიქიას. აქ რომ ენის არქაული სიმძიმე არ იგრძნობა მაინცდამაინც, ეს იმ უბრალო მიზეზით აიხსნება, რომ XVIII საუკუნის ქართული ენა უფრო ახლოსაა დღევანდელ, როგორც ლიტერატურულ, ისე სასაუბრო ენასთან, მოვიგონოთ საბა, დავით გურამიშვილი და სხვ. ერეკლე მეორის დროინდელი სასაუბრო და ლიტერატურული ენის შესასწავლად და შესადარებლად აღებული გვექონდა იესე ოსეს-ძე ბარათაშვილის „ცხოვრება — ანდერძი“¹, რომელსაც ჩვე-

¹ „ცხოვრება—ანდერძე“ თავის დროზე ყურადღება მივაქცევინა მწერალმა გიორგი შატერაშვილმა.

ნი მტკიცე რწმენით იცნობდა და იყენებდა მწერალი „თავდასავალზე“... მუშაობისას. ა. ბელიაშვილი პირველ რომანში იცავს ქართლ-კახური მეტყველების თავისებურებას, ამასთან იგი გატაცებული არ არის ენის დიალექტიკური ფორმების თვითმიზნური გამოყენებით. ასევე ზომიერად ეპყრობა მწერალი იმერულ დიალექტს, „ოქროს ჩარდაში“. იგი გვერდს უვლის უკიდურესი დიალექტიკურ ფორმებს და იმერულ კოლორიტს, რომელიც მაინც ერთგვარად განსხვავდება ქართლ-კახურისაგან, სხვა ნიუანსებით ქმნის. უკიდურესი ფორმების გამოყენება, სრულიად არ არის საჭირო ასეთი წარმატების მისაღწევად. ენას აქვს განსაკვიფრებელი თვისება, თითქოსდა ერთსა და იმავე გრამატიკულ ფორმებში გვიჩვენოს ხასიათების თავისებურება და ინდივიდუალური განუმეორებლობა. ამ მხრივ სამაგალითოა ერეკლე მეორის ენა. ერეკლე მეორის ენობრივ მასალას ახლა ჩვენ გვინდა სხვა მხრივ მივაქციოთ ყურადღება. არა მარტო გრამატიკულ ფორმებს და სინტაქსურ წყობას მთლიანობაში, რომელშიაც გვეხსნება გმირის ფსიქოლოგია. ე. ი. ყურადღება უნდა გავამახვილოთ იმაზედაც, თუ როგორ ამბობს და იმაზედაც, თუ რას ამბობს, ორივე ეს მომენტი ურთიერთკავშირშია ერთმანეთთან და ორივე ერთად გვიხსნის პერსონაჟის ხასიათის განუმეორებლობას, მის ძალასა და თავისებურებას, ტიპიურობასა და ინდივიდუალობას, საერთოსა და კერძოს. ერეკლეს როცა უსმენთ, რწმუნდებიო, რომ ნამდვილად მეფე ლაპარაკობს. რომ არ დახედოთ, თუ ვის ეკუთვნის რეპლიკა, და ისე წაიკითხოთ, გასაგებია, რომ იგი ერეკლეს ეკუთვნის. აქ საქმე მარტო ენის ინდივიდუალიზაციაში როდია. არამედ მის უაღრესად შესატყვისობაში გამოსახატავი ობიექტის ფსიქიკურ წყობასთან და გონებრივ სიმდიდრესთან. კვლავ უნდა გავიმეოროთ, რომ ერეკლეს ენა ამ მხრივ ყოველთვის გამოირჩევა, ემჩნევა, რომ ის მწერლის განსაკუთრებული გულისყურის საგანს შეადგენდა. ამდენ ყურადღებას ის არ უთმობს სხვა პერსონაჟებს. სრულყოფილი ამ მხრივ ერეკლე მეორის ენაა. აქ თითქმის ვერ ვხედავთ ხარვეზებს. ერეკლეს, როგორც ხასიათისა და სახის, მხატვრული ქსოვილის სტილი იმდენად ერთიანია და გამოკვეთილი, რომ აქ ოდნავი გადახვევაც კი უცხო მინარევად გამოჩნდება.

ადვილი გასაგებია, ხასიათის მთლიანობის, მისი სიმართლის საფუძველი არის ისტორიზმის პრინციპი. მაგრამ ისტორიული რო-

მანი არ ნიშნავს ისტორიის ზუსტ განმეორებას. ეს შეუძლებელი-
ცაა, თუნდაც მეცნიერულ ნაშრომში. მწერალს აქვს უფლება თა-
ვის რომანში შექმნას სიტუაციები, შეცვალოს ისტორიული თარი-
ღები, გადაადგილოს სხვა ისტორიული კომპონენტები, ოღონდ ისე,
რომ ისტორიული სიმართლე არ უნდა დაირღვეს, შენარჩუნებულ
იქნას ასასახავი ეპოქის ისტორიული სული. ეს მოითხოვს მხატვ-
რის უტყუარ ალღოს, კონკრეტულ გადაწყვეტილებას. და ვერა-
ვითარი თეორეტიზირება, საერთო პრინციპების გამოძებნა აქ
პრობლემას ვერ გადაწყვეტს.

უნდა შევნიშნოთ აგრეთვე, რომ გამოგონილ პერსონაჟს —
დულაბას აკლია გამოსახვის სიმკვეთრე, სიცოცხლე, ძალა, მასში
ჩვენ ვხედავთ მეომარს. მაგრამ რადგან იგი არ გვებატება გლეხ-
თა ყოფის ტიპიურ სიტუაციაში, ეს სახე წონას კარგავს და გამო-
მსახველობით ძალას. იგი არ შეიძლება რომანის ერთ-ერთ მთავარ
შოქმედ პირად ჩაითვალოს. ბევრს მოიგებდა კი რომანი, რომ მას
ჰყოლოდა გამოგონილი პერსონაჟი, რომელიც წარმოსახავდა ის-
ტორიული ცხოვრების იმ მხარეებს, რომლებსაც ვერ მოიცავს ის-
ტორიულად ცნობილი პიროვნებანი, ასახულნი ბელიაშვილის ის-
ტორიულ რომანებში, გაამახვილებდა ყურადღებას ხალხის ცხოვ-
რებაზე. ამ მხრივ ყველაზე საინტერესო იყო დულაბას სახე. მაგ-
რამ, როგორც ვთქვით, მას, სამწუხაროდ, აკლია ფერადები და
ძალა.

უნდა ითქვას, რომ კრიტიკა მხარს უჭერდა და ერთგვარად წა-
რმართავდა მწერლის მიდრეკილებას — ნაწარმოების ცენტრში ნა-
მდვილი ისტორიული პირები მოექცია

ისტორიული რომანის თანამედროვე მსოფლიო ოსტატთა შო-
რის ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი უჭირავს ჰაინრიხ მანს, რო-
მლის საქვეყნოდ ცნობილ რომანში „სიჭაბუკე ანრი IV-ისა“, არ
არის გამოყენებული გამონაგონი პერსონაჟი და მოვლენა. მწერა-
ლმა ხელისუფლებისათვის ბრძოლა ფეოდალურ პარტიებს შორის
XVI — XVII საუკუნის საფრანგეთში კარგად გამოხატა. მაგრამ
ანრი IV-ის ბრძოლა ფეოდალურ-კათოლიკურ რეაქციასთან ცუ-
დად დაუკავშირა ხალხის ბედს, მის მისწრაფებებს და ამით ნაკლე-
ბად გვიჩვენა ამ მეფის ბრძოლის საერთო-სახალხო მნიშვნელობა.

საბჭოთა ისტორიულ რომანში „პეტრე პირველში“, მაგალითად,
ნაწარმოების სიუჟეტის ცენტრში სწორედ გამოგონილი პერსონა-

უები, რომანის სიუჟეტის სამსაფეხურიანი განვითარება ბროკინების ოჯახის ისტორიას მიჰყვება, ასე, რომ გამოგონილი პერსონაჟი სიუჟეტის ცენტრში საბჭოთა ისტორიული რომანისათვის როდი შეიძლება სააუგო იყოს. პირიქით ჩვენი ისტორია, როგორც ამას შენიშნავდა ილია ჭავჭავაძე, მეფეების ისტორია იყო, გარკვეული აზრით, ეს, ჯერჯერობით, დღემდისაც არ არის მთლიანად დაძლეული, თუ „ისტორიაში“ შევიდა თავები ყოფაცხოვრებისა, სოციალური მდგომარეობის, სოფლის მეურნეობის, ქალაქის მრეწველობის შესახებ, ვერ გამოჩნდა და ვერც გამოჩნდება მასში პიროვნება ხალხის წიაღიდან. ეს ხარვეზი მხოლოდ ისტორიულ რომანს შეუძლია შეავსოს, ამასთან, არ უნდა დავივიწყოთ არასოდეს, რომ გამოგონილი პერსონაჟები ყოველთვის მეტ თავისუფლებას აძლევენ მწერალს, ნაკლებად ზღუდავენ მას ისტორიული ფაქტებით და მეტ საშუალებას აძლევენ ისტორიული ეპოქის არსის, სულის გასასხნელად. გამოგონილი პერსონაჟების კომბინირება რეალურ ისტორიულ პიროვნებებთან ისტორიული რომანისათვის სასურველი და აუცილებელიც უნდა იყოს.

რომანისათვის მთავარი ისტორიული მოღვაწეების გამოხატვა კი არაა, ისინი, თავისთავადი მნიშვნელობის გარდა, ეხმარებიან მწერალს ისტორიული ეპოქის არსის გახსნაში, მის მხატვრულ ათვისებაში. ამავე ამოცანას ემსახურება ტიპიურის გამომხატველი გამოგონილი პერსონაჟი, ისტორიული პიროვნების ტიპურ ხარისხში აყვანილ სახეს და გამოგონილ პერსონაჟს ერთიანობაში უფრო კარგად შეუძლია გადმოგვცეს ისტორიული ეპოქის სული, გაამდიდროს ჩვენი წარმოდგენები, და შემოქმედება მოახდინოს ჩვენს ფსიქიკაზე, სულიერ სამყაროზე. აქ ჩვენ მივადექით ისტორიული რომანის თანადროულობის საკითხს.

აკაკი ბელიაშვილის ისტორიული რომანების ფონზე ეს საკითხი მრავალმხრივ შეგვიძლია განვიხილოთ. ზემოთ ციტირებული გვაქვს ადგილი, სადაც ბესიკი ლაპარაკობს, მომავალ თბილისზე. პოეტი ფიქრებს გაუტაცნია და ცდილობს, ოცნების თვალთ მიწვდეს საყვარელი ქალაქის მომავალს. ვინ იცის, ბედი რას უშაადებს თბილისს, რა მოელის მას. ასეთ პირობებში, როცა მტრები შემოჭარვია და ყოველდღე მიწის პირისაგან აღგვას უქაღიან, მრავალჯერ კიდევ ნაწილობრივ განუხორციელებიათ ღანაქადი, იქნება მართლა განადგურდეს, გაუკაცრიელდეს ქალაქი. მაგრამ, თუ

ბედი მოწყალე გამოდგა, შეიძლება ხუთასი, ათასი წლის შემდეგ განხორციელდეს ბესიკის ოცნება, რა იქნება, რომ თბილისი დიდუბემდე გაივრცოს, ხოლო მტკვარს გაღმა ღრმაღლეებამდე გაიზარდოს. ასე ოცნებობდა ჭაბუკი მგოსანი, ფიქრობდა ბორჯომის ვეძის წყაროების გამო, რომ მოვლილი და ხალხის მიერ დასაკუთრებული ყოლიფიყო, იმ უწყალო ჟამს უპატრონოდ დაგდებული. მაგრამ ეს ერთი ნოტაა ისტორიული რომანის შინაგანი ხმის სიმფონიიდან და უთვალავ ფერთა გამმიდან, ზემოქმედების ცალკეული საშუალებაა. მთლიანად კი რომანი მკითხველს ადავზნებს მართალი საქმისათვის, ჩვენი ქვეყნის ღირსების დაცვისათვის და განაცდევინებს ისტორიას, როგორც ჩვენი ცხოვრების ნაწილს.

სამყარო ჩემში თუ მე სამყაროში ანუ ხელოვნების საგანი

1. შენიშვნები ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაზე

მკითხველს ვთხოვ, ძალიან ნუ გააღიზიანებს წერილის ეს გაფუჭული „ფილოსოფიური“ სათაური. „პოეტი და კოსმოსი“, „ზედროული“ და „უსაზღვრო“, „დროისა და სივრცის გარეშე“, „მითოსი და სინამდვილე“ თანამედროვე კრიტიკის ატმოსფეროს იერის დამახასიათებელი ცნებები და გამოთქმები გახდა. უბრალო სათაური რომ მიმეცა წერილისათვის, ისეთი, მაგალითად, როგორიც ქვესათაურად გამოვიტანე და მსხვილი ზრიფტის ქვეშ დავმალე, ძველმოდურობას, დოგმატურობას დამწამებდნენ და ვის აქვს ახლა სურვილი, ძველმოდურის და დოგმატურის იარლიყით იაროს ამქვეყნად.

ისე, კაცმა რომ თქვას, ამ სათაურში ცუდი არაფერია, და არც დაპირისპირებას აქვს ადგილი. ეს ისე, მკითხველის დასაინტერესებლად გავაკეთე, თუ არა სამყარო, უეჭველია, ჩემშიც არის და მეც სამყარო ვარ. ამის გვერდის ავლა არ შეიძლება. ამას ვერავინ ვერ უარყოფს.

მაგრამ დაწერილის ასე პირდაპირი, „ემპირიული“ გაგებაც შედეგს ვერ მოგვცემს. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, როგორ წავიკითხავთ მას, ვის როგორ სურს: ვისაც ადამიანი ამქვეყნად

ეულ და მიუსაფარ მარტოსულად სურს წარმოიდგინოს — სამყაროს მარადიული მტვერის უსასრულოდ მცირე ნამცეცად, მას არ შეიძლება სურვილი არ დაებადოს, სამაგიერო არ გადაუხადოს ამ სამყაროს და იგი ჰომო საპიენსის შეგრძნებათა კომპლექსად აზრ. გამოაცხადოს, რეალურიდან მითიურში არ გასტყორცნოს და „მე“-ში განფენილი გარემო ინდივიდუალური განცდების ტყვედ არ გადააქციოს მისი სურვილისმიერი მოდელირება არ მოახდინოს ნაწარმოებში, დროის, სივრცის, ისტორიზმის პარამეტრების გარეშე; ხოლო ამ სამყაროს ბინადარნი — ადამიანები წარმოიდგინოს, არა ჩვენგან დამოუკიდებელ რეალობად, რეალურ, მოაზროვნე და მოქმედ პიროვნებებად, არამედ ცარიელ ფორმებად, რომელნიც ავტორმა უნდა „შეავსოს“ საკუთარი აზრებით, „ავტორის ფიქრები ჩაესახლოს პერსონაჟის სულს“, ხოლო „პოეტური სიტყვა გრძნობათა მისტიკური ქიმერების გასაგნებას შეეწიროს“... და მაშინ რაღა გამოდის? სამყაროში კი ვარ, მაგრამ მტვერის ნამცეცი ვარ და საცოდავი. სამყარო კი არის ჩემში, მაგრამ არა რეალური სამყაროს სურათი, არამედ ჩემს მიერ შექმნილი სამყარო. თუ სინამდვილეში ძნელია არათუ სამყაროს, ცხოვრების გარდაქმნა, ეგზალტირებულ სულში ეს სულ ადვილია.

მაგრამ, პატივცემულ მკითხველო, ასე აბსტრაგირებული მსჯელობა ჩემთვის ძალიან ძნელია. სანამ მათემატიკას მიმართავდნენ, არითმეტიკით იწყებენ: იქნებ ამ გზით მიაღწიონ, ან შორიდან მაინც შეხედონ ურთულეს განტოლებებს. მეც კონკრეტულ, მხოლოდ კონკრეტულ საკითხებს მივხედავ. თუნდაც არითმეტიკით დავიწყებ.

1975 წელს ჟურნალებში „მნათობსა“ და „ციკარნი“, „ლიტერატურნაია გრუზიაში“, გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“, ალმანახებში „კრიტიკასა“ და „განთიადში“ 130-ზე მეტი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილი გამოქვეყნდა. მოცულობით ეს წერილები მიახლოებით ამდენივე საავტორო თაბახი იქნება. აქ აღრიცხულია განსახილველად ნაგულისხმევი მხოლოდ ის წერილები, რომლებიც მიმდინარე ლიტერატურული პროცესის ანალიზს ისახავენ მიზნად.

არითმეტიკული ცნობებით იმიტომ დავიწყე, რომ ამთავითვე ცხადი გახდეს, თუ რა დიდი მოცულობის მასალასთან გვაქვს საქ-

მე. ცხადია, არავინ არ უნდა მოელოდეს, რომ ერთ წერილში, რაგინდ ვრცელიც უნდა იყოს ის, შეიძლებოდეს ყოველმხრივი ანალიზი ამ სტატიებისა, რომლებშიაც მხატვრული ასახვისა და გამოხატვის უამრავი საკითხია წამოჭრილი და ასე თუ ისე გადაწყვეტილი.

ამიტომაც არ უნდა დაგვედღურონ ის კრიტიკოსები, რომელთა კარგი წერილები შეიძლება აღუნიშვნელი დაგვრჩეს. ვერც ყველა იმ ნამუშევრის გაანალიზებას მოვახერხებთ, რომლებიც სერიოზულ კრიტიკას იმსახურებენ.

ვანსაყუთრებით მინდა გავამახვილო ყურადღება იმ მომენტზე, რომ აღებული ღროის მანძილი — ერთი წელიწადი არ იძლევა საშუალებას, თვალი მივადევნოთ საკითხის ისტორიას თუნდაც უახლოესი წარსულის გათვალისწინებით. ვერ დავადგენთ კავშირებს, კაუზალურ მიმართებას და დისკურსიულ შეპირობებას პრობლემათა წარმოქმნასა და განვითარებაში. ამიტომ ჩვენ ამა თუ იმ პრობლემასთან დაკავშირებით, როცა ეს აუცილებელია, დავარღვევთ ამ საზღვრებს, უახლოეს წარსულსაც გადავხედავთ (უკანასკნელი 10—15 წლის მანძილზე) და გამოვიყენებთ შარშანდელ მასალებსაც, მით უმეტეს, რომ დღეს არ შეიძლება ლაპარაკი საერთოდ ლიტერატურაზე და, კერძოდ, ლიტერატურულ კრიტიკაზე იმ მოვლენების გაუთვალისწინებლად, რომელთაც სწორედ გასულ წელს ჰქონდათ ადგილი ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში.

ასე თუ ისე, ჩვენი მიმოხილვის არე მაინც 1975 წლის ლიტერატურულ-კრიტიკული პროდუქციითაა ძირითადად განსაზღვრული.

მე უკვე ვთქვი, თუ რა მნიშვნელობას ვაძლევდი აქ წარმოდგენილ არითმეტიკულ „გამოთვლებს“, ახლა კიდევ სხვა მხრით უნდა შევხედოთ მათ.

ჩვენში ხშირად გაისმის სტერეოტიპული ფრაზა, რომ არა გვაქვს ლიტერატურული კრიტიკა. ეს სუბიექტური აზრია.

ამას სრულებითაც არ ვამბობ ჩვენი ლიტერატურული „სააქროს“ პრესტიჟის დაცვის მიზნით. არა მგონია, ვინც კი თუნდაც ერთი წლის კრიტიკულ წერილებს ასე ერთად თავმოყრილს გადახედავს, მას არ გაუქარწყლდეს ის აზრი, რომ თითქოს ჩვენ ლიტერატურული კრიტიკა არა გვქონდეს, ან თუნდაც კრიტიკული წერილების ნაკლებობა იგრძნობოდეს.

ცხადია, აქ უეჭველად თავი იჩინა ჩვენი პარტიის, მთავრობის და საზოგადოების მიერ ლიტერატურის საქმეებით ღრმად დაინტერესებამ და ამ საფუძველზე მიღებული დადგენილებების ქმედითმა შედეგებმა. კერძოდ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1972 წლის დადგენილებამ ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ. ერთგვარი წინსვლა იგრძნობა გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“, ჟურნალების „მნათობის“, „ცისკრის“ და „ლიტერატურნაია გრუზიას“ მუშაობაში, ვრცელი პროგრამით დაიწყო აღმანახმა „განთიადმა“, ხოლო ამ დადგენილების შედეგად დაარსებული აღმანახი „კრიტიკა“, მიკერძოების დაბრუნების შიშის გარეშე შემოიძლია ვთქვა, მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს თანდათან, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ძალიან შორს არის იდეალთან მიახლოებისაგან. აღმანახს უნდა ვუსურვოთ მეტი ბრძოლის ჟინი და სურვილი, პრინციპულობა და სიმტკიცე მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლებზე დაყრდნობილი ლიტერატურული კრიტიკის შემდგომი განვითარების საქმეში.

შეიძლება ბევრი არ დამეთანხმოს, მაგრამ, ჩემი აზრით, ლიტერატურული პრესის იმ გვერდებზე, რომელიც დღეს ქართულ კრიტიკას ეთმობა გაზეთებსა და ჟურნალებში, სავსებით და წარმატებით შეიძლება გადაწყვეტილი იქნას კრიტიკის ყველაზე გაბედული ამოცანები. მე მინდა ვთქვა, რომ საკმაოდ ბევრი იბეჭდება კრიტიკული წერილები.

როგორია მათი დონე?

ცხადია, წერილები სხვადასხვა ხარისხისაა, მაგრამ თუ აქ პირობითად შესაძლებელია მათი ლიტერატურულ-კულტურული დონის განსაზღვრა საშუალოდ, იგი შეიძლება დამაკმაყოფილებლად ჩაითვალოს. ლიტერატურულ კრიტიკაში დღეს მეტნაკლებად აქტიურ მონაწილეობას იღებენ ყველა თაობის კრიტიკოსები.

კრიტიკის დონის აქ წარმოდგენილმა კვალიფიკაციამ არ უნდა შექმნას შთაბეჭდილება, თითქოს ჩვენ ყველაფერი რიგზე გვქონდეს. მთელი რიგი წერილების თეორიული დონე ძალზე დაბალია, მათი ავტორები სერიოზულ შეცდომებს უშვებენ. ამ წერილის მიზანიც სწორედ ეს არის: წამოვჭრა რამდენიმე საკამათო საკითხი, რომლებიც პოლემიკის საგნად მინდა ვაქციო.

მაგრამ, სანამ ამას გავაკეთებდე, კიდევ რამდენიმე სიტყვა გა-

ზეთების, ჟურნალებისა და ალმანახების მუშაობაზე. დღევანდელი ლიტერატურული კრიტიკის საერთო ნიშნულებზე.

* * *

კრიტიკის მიზნებისა და დანიშნულების განსაზღვრაზე ბევრი მელანი დაიხარჯა ჩვენს ლიტერატურულ პრესაში პარტიის 1972 წლის იანვრის დადგენილების გამოქვეყნების შემდეგ. მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ბევრ წერილს სწორი მიმართულება ჰქონდეს.

სავსებით გასაგები იყო, როცა პარტიამ საყვედური გამოთქვა ლიტერატურული კრიტიკის მიმართ და მისი გაძლიერების ამოცანა წამოჭრა. მაგრამ ამის შემდეგ ყველამ ჰკუთის სწავლება დაუწყო კრიტიკას. არსებითი საკითხების წინ წამოწევისა და პარტიის დადგენილების პრაქტიკულად განხორციელების ნაცვლად დაიწყო დეკლარაციების გამოქვეყნება, თუ როგორი უნდა იყოს კრიტიკა — ფაქტიურად უსაგნო საუბარი, უმარტივეს ჰუმბარიტებათა განმარტება, თითქოს ეს საწყალი კრიტიკა გაუნათლებელი და უწიგნური გერი ყოფილიყოს, თავისი ამოცანა და დანიშნულება არ გაეგებოდეს.

ამოცანა ის იყო, რომ ლიტერატურული კრიტიკის საფუძვლების განმტკიცებას თავისი როლი შეესრულებინა ლიტერატურული პროცესის საერთო ჩრდილოვან მხარეთა დაძლევაში.

ამიტომაც სწორედ გასაკვირი იყო, „ცისკარის“ ამასწინანდელ ანკეტაში¹ კრიტიკის შესახებ, როგორ უტევედნენ და ჰკუთას ასწავლიდნენ კრიტიკას პოეტები და პროზაიკოსები, კრიტიკის დონისა და არსის გამო მათ წერილებში ბევრი რამ ითქვა საგულისხმოდ, მაგრამ მე გამოცა ერთმა რამემ, — პოეტები და პროზაიკოსები აქ არაფერს ამბობენ დადგენილებაში აღნიშნული ლიტერატურული პროცესის ჩრდილოვანი მხარეების გამო.

საკითხის არსისადმი ამგვარივე დამოკიდებულება გამომქვანდა ანკეტის სარედაქციო შემაჯამებელ დასკვნაშიც, სადაც აღნიშნული იყო ჩვენი ლიტერატურის წარმატების შესახებ, ხოლო კრიტიკაზე ნათქვამი იყო: „ამ დარგის ერთგვარმა ჩამორჩენამ განაპირობა ის, რომ სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა 1972 წლის იან-

¹ „ცისკარი“, 1976 წ., № 1, იხ. აგრეთვე „ცისკარი“, 1968, № 3.

ვარში მიიღო ცნობილი დადგენილება „სალიტერატურო და (!) მხატვრული კრიტიკის შესახებ“ („ცისკარი“, 1976, № 4, გვ. 133).

აქ საქმე ისეა წარმოდგენილი, რომ ლიტერატურა — პოეზია, პროზა, დრამატურგია წინ მიდის, მხოლოდ კრიტიკა მხარს ვერ უსწორებს მას, „ერთგვარად ჩამორჩება“ და ამან გამოიწვია საკანგებო დადგენილების მიღება კრიტიკის საკითხებზე. თითქოს ამ დადგენილებაში კრიტიკის საკითხები იზოლირებულად იყოს დაყენებული და ორგანულად დაკავშირებული არ იყოს მწერლობის საერთო პრობლემებთან.

მაგრამ ჩვენ განმარტებებს რომ არ დავეყრდნობთ, მოვალეობით საკმაოდ ვრცელ ციტირებას ამ დადგენილებიდან, მოთხოვნის, რომ შემდგომში ყოველ ფეხის ნაბიჯზე მხედველობაში უნდა გვეყრდნოს აქ წამოჭრილი და მითითებული პრობლემები, ამ პრობლემების მიმართ დადგენილებაში განვითარებული მოსაზრებები:

„ბევრ სტატიას, მიმოხილვას, რეცენზიას ზერელე ხასიათი აქვს, დაბალია მათი ფილოსოფიური და ესთეტიკური დონე, მოწმობენ ცხოვრებასთან ხელოვნების მოვლენების დაკავშირების არცოდნას. კრიტიკაში დღემდე ვლინდება შემრიგებლური დამოკიდებულება იდეური და მხატვრული წუნისადმი, სუბიექტივიზმი, ძმბიქურა და ჯგუფური მიდრეკილებანი. ზოგჯერ იბეჭდება ისეთი მასალებიც, რომლებშიც მოცემულია საბჭოთა და რევოლუციამდელი ხელოვნების ისტორიის მცდარი სურათი, წინასწარშექმნილი შეფასება ეძლევათ ცალკეულ ხელოვანთ და ნაწარმოებებს, კრიტიკა ჯერ კიდევ არ არის საკმაოდ აქტიური და თანმიმდევრული სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების რევოლუციური, ჰუმანური იდეალების დამკვიდრებაში, ბურჟუაზიული „მასობრივი კულტურის“ და დეკადენტურ მიმდინარეობათა რეაქციული არსის მხილებაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე სხვადასხვა არამარქსისტული შეხედულებების რევიზიონისტული ესთეტიკური კონცეფციების წინააღმდეგ ბრძოლაში“.

„პარტიული კომიტეტები, სამინისტროები და უწყებები უემოქმედებითი კავშირები ჯერ კიდევ ვერ უზრუნველყოფენ ჯეროვან კონტროლს პრესის, საქვეუწყებო ორგანოების, გამომცემლობების, ტელევიზიისა და რადიოს შესაბამისი რედაქციების კრიტიკულ — ბიბლიოგრაფიული საქმიანობისადმი“.

„მთელი რივი გაზეთებისა და ჟურნალების რედაქციები ყოვე-

ლთვის როდი იჩენენ მომთხოვნელობას კრიტიკული სტატიების იდეურ-თეორიული დონისადმი. არსებითი ნაკლოვანებებია რეცენზირების პრაქტიკაში. გამოქვეყნებულ რეცენზიებს ხშირად აქვთ ცალმხრივი ხასიათი, შეიცავენ დაუსაბუთებელ კომპლიმენტებს, სჭერდებიან ნაწარმოების შინაარსის ზერელე გადმოცემას, წარმოდგენას ვერ გვიქმნიან მის რეალურ მნიშვნელობასა და ღირებულებაზე“.

„სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა მოკავშირე რესპუბლიკების კომპარტიათა ცენტრალური კომიტეტების, სკკპ სამხარეო და საოლქო კომიტეტების, სამინისტროებისა და უწყებების, შემოქმედებითი კავშირების, პრესის, გამომცემლობების, ტელევიზიისა და რადიოს ორგანოების ხელმძღვანელთა ყურადღება მიაპყრო იმას, რომ საჭიროა ამაღლდეს ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის იდეურ-თეორიული დონე, მისი აქტივობა და პრინციპულობა მხატვრული შემოქმედების დარგში პარტიის ხაზის გასატარებლად“¹.

„ცისკრის“ სარედაქციო წერილში აღნიშნულია: „სკკპ ცკ ცნობილი დადგენილების მთავარი საყვედურე ი ამის შესახებ, რომ დაბალია კრიტიკის ფილოსოფიური და ესთეტიკური დონე, ან კიდევ, რომ არ ყოფნის კრიტიკას უნარი ხელოვნების ნაწარმოების შეჯერებისა ცხოვრებასთან, ჯერ კიდევ ბევრ წილად რჩება ქართული კრიტიკის სუსტ მხარედ“ („ცისკარი“, 1976, № 4, გვ. 134). მაგრამ ამავე დროს წერილის ავტორს მხედველობიდან რჩება მოთხოვნა იდეური და მხატვრული წუნის წინააღმდეგ ბრძოლის შესახებ; ეს მაშინ, როდესაც სწორედ დადგენილების ის რგოლი, სადაც ლაპარაკია იდეური და მხატვრული წუნისადმი შემარიგებლურ დამოკიდებულებაზე, მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს დადგენილების არსს და ერთმანეთთან აკავშირებს, ერთიანი სახით წარმოგვიდგენს კრიტიკისა და ლიტერატურის პრობლემებს და ამოცანებს.

ლიტერატურის პრობლემებისაგან დამოუკიდებელი პრობლემები კრიტიკას არ გააჩნია. მის ნაკლსაც და მიღწევებსაც განსაზღვრავს საერთო ლიტერატურული პროცესი, ამ პროცესის საერთო ატმოსფერო.

მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ ათავისუფლებს კრიტი-

¹ ხაზგასმა ყველგან ჩვენია. — შ. ჩ.

კას ამ ატმოსფეროს ხასიათისათვის პასუხისმგებლობისაგან, პირიქით, ლიტერატურული პროცესის ატმოსფეროსათვის პასუხისმგებლობა უპირველესად კრიტიკას ეკისრება, ნორმალურ პირობებში სწორედ კრიტიკის მეშვეობით უნდა განხორციელდეს ლიტერატურული პროცესის მიმართულების „კორექტირება“.

მაგრამ ამის განსახორციელებლად კრიტიკა უნდა იყოს აღჭურვილი ახლის მიმდევობის, ანალიზისა და განზოგადების უნარით, რასაც თავის მხრივ, სჭირდება გამოკვეთილი, ფორმირებული და მყარ იდეოლოგიურ საფუძვლებზე მდგარი პოზიცია; მხოლოდ მას შეუძლია კრიტიკა მართებულ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე დააყენოს და უტყუარი კრიტერიუმებით აღჭურვოს.

როგორ არის ამ მხრივ საქმე ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში?

2

პირველი, რაც თვალში გეცემათ, არის კრიტიკის სუბიექტურობა, რასაც ჩვენში ესეისტურობას ეძახიან. წარმოუდგენლად მოსაწყენი იქნებოდა ერთი რომელიმე სტილის ტრაფარეტად გადაქცევა, მაგრამ არც ყოველგვარი მრავალზმინანობა ქმნის სიმფონიას. ყველა თავის სამრეკლოდან რეკავს და ამასთან თითქმის გამორიცხულია ერთმანეთთან გამოკანაობა. დოგმატიზმთან ბრძოლის საბაბით უარყოფილი იქნა ბევრი ძირეული დებულება, რომელიც მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლებს ეყრდნობოდა. ამიტომაც ასეთ კრიტიკას აუცილებლად ძალით უარი უნდა ეთქვა მეცნიერული დასაბუთების საჭიროებაზე და გადასულიყო კრიტიკის ისეთ სახეობაზე, რომელსაც „ესეე“ ეწოდა. თუ კრიტიკას ობიექტური მეცნიერული საფუძველი ხშირად ეცლება ხელიდან, რომელი პოზიციიდან უნდა ეკამათო ან მწერალს ან კრიტიკოსს? ამიტომ კრიტიკამ დაჰკარგა პოლემიკური ხასიათი, ინტერპრეტატორული გახდა. რედაქციებსა და რედკოლეგიებში გავრცელდა: „რად გინდა, კაცო, ეს კამათი. შენ შენი თქვი“.

ცალკეულ კრიტიკოსთა და მწერალთა ყოველგვარი აზრის უკრიტიკოდ და შეუკამათებლად მიღება თითქმის ნორმა გახდა ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრებისა, თუ მაინცდამაინც გამოჩნდა პოლემიკური წერილები, მათი ავტორები, ხშირად, თავიანთი ლი-

ტერატურული ამბიციის სადარაჯოზე დგანან და ძალიან იშვიათად არიან დაინტერესებულნი ლიტერატურული პროცესის ობიექტური განვითარების პრობლემებით.

ჩემი აზრით, სერიოზულ შეკამათებას იწვევს სწორედ საქართველოს მწერალთა VIII ყრილობის წინ „ლიტერატურულ გაზეთში“ გამოქვეყნებული ე. წ. „მრგვალი მაგიდის“ მასალები. დისკუსიის ზოგიერთი მონაწილე კი მორცხვად შენიშნავდა „თქვენს ნათქვამში იყო სადავოც“ და ამით კმაყოფილდებოდა, მაშინ, როდესაც აღძრული საკითხები და აგრეთვე მწერალთა ზოგიერთი სხვა მოსაზრება მოითხოვდა იქვე პრინციპულ შეფასებას. მით უმეტეს, რომ ეს „მრგვალი მაგიდა“ იყო, მას სწორედ დიალოგის, დისკუსიის ფორმა ჰქონდა და დაბეჭდილი იყო რუბრიკის ქვეშ — „ლიტერატურული საქართველოს“ სადისკუსიო დარბაზი“. აქ უბრალოდ თავმოყრილია წერილები, რომლებიც გრაფიკულად რომ წარმოვიდგინოთ, პარალელურად მიმდინარეობენ და არასდროს არ ეხებიან ერთმანეთს. წერილებს არა აქვთ საუბრის, დიალოგის ფორმა. ისინი აგებულია „შენ შენი თქვის პრინციპზე, „არშეხების“ პრინციპზე, ვიღაც „უხილავ“ ოპონენტთან კამათის პრინციპზე. ეს ოპონენტი კი აქ მოხმობილი არ არის, რომ დაიცვას თავისი პოზიცია, ან თავი იმართლოს თუნდაც.

ვლაპარაკობთ პოლემიკისა და კამათის უცნაურ ფორმებზე, და იმაზე, რომ არა გვაქვს ჩვენი ჟურნალებისა და გაზეთების ფურცლებზე კამათი და პოლემიკა. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ არ აღვნიშნოთ თუნდაც ის მცირედი, რაც ამ მიმართულებით კეთდება „ლიტერატურულ გაზეთში“. 1975 წელს გრძელდებოდა გურამ ასათიანის ნაშრომის „ლექსის მადანის“ განხილვა, რომელიც ალ. კალანდაძის წერილით დაიწყო 1974 წლის მიწურულს. 1975 წელს გაზეთმა გამოაქვეყნა გ. ვარდოსანიძის და რ. მიმინოშვილის წერილები ამ თემაზე. ამავე საკითხს ეხმაურებოდა მ. გვეტაძის წერილი დაბეჭდილი „კრიტიკა“ № 2-ში.

თუმცა ამ კამათმა ის გამოავლინა, რომ გ. ასათიანის მიერ წარმოდგენილი დღევანდელი ქართული პოეზიის ტიპოლოგიური განხილვა არ იყო საკმაოდ არგუმენტირებული და დამაჯერებელი, ამ აზრთა გაცვლა-გამოცვლას მაინც დადებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. მოისინჯა ქართული პოეზიის თანამედროვე ეტაპის ტიპოლო-

გიური შესწავლის მისადგომები. ბევრი საყურადღებო მოსაზრება გამოითქვა.

უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, თანამედროვე პოემის საკითხების განხილვა „ლიტერატურნია გრუზიას“ გასული წლის რამდენიმე ნომერში. აქ გამოქვეყნდა კრიტიკოსების — რ. მიშველადის, გ. მარგველაშვილის, გ. ციციშვილის, გ. ვარდოსანიძის და სხვათა წერილები.

პოლემიკის აღორძინებას ცდილობს ალმანახი „კრიტიკა“. ჯერ კიდევ გაუბედავად, მაგრამ მაინც შეიმჩნევა მიდრეკილება აქეთკენ. ალმანახმა შემოიღო ახალი რუბრიკა — „კრიტიკის კრიტიკა“. რედაქცია ცდილობს არცერთი ავტორი, იქნება ის კრიტიკოსი, პოეტი თუ პროზაიკოსი, არ იყოს „ხელშეუხები“, ყველას მიმართ აზრი თავისუფლად გამოითქვას. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ეს პირველი ცდები ხშირად დიდ წინააღმდეგობას აწყდება. ალბათ, ასეა სხვა რედაქციებშიც და ამიტომაც, რომ მშვიდად ცხოვრებას ამჯობინებენ.

იშვიათია ჩვენში ისეთი ფაქტი, როცა ორი ავტორი სხვადასხვა ლიტერატურული ორგანოდან ეკამათებოდეს ერთმანეთს. ახლო წარსულიდან უნდა დავასახელო „ცისკრისა“ და „კრიტიკის“ ფურცლებზე გამართული ასეთი პოლემიკა პოეზიის საკითხებზე. მე მხედველობაში მაქვს კამათი ტ. ჭანტურიასა და გ. პეტრიაშვილს შორის ჩემის აზრით, ჟურნალებს შორის ასეთი სახის გაკამათებაში არაფერია ცუდი, პირიქით, მისასალმებელია. პოლემიკის საჭირო ფორმად მიმაჩნია, აგრეთვე, კამათი მწერალსა და კრიტიკოსს შორის, როცა მწერალი არგუმენტაციის ხარისხს მოუხინჯავს კრიტიკოსს. მით უმეტეს, როცა არ იზიარებს მის შეხედულებას. მხოლოდ მწერალიც და კრიტიკოსიც აქ თანაბარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული.

კამათი რომ არა გვაქვს საჭირო სიმადლეზე ჩვენს ლიტერატურულ პრესაში, ჩვენ აქ ისევ კრიტიკის ესსეისტურობაზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება.

„ესე თავისთავად როდია უარსაყოფი. იგი შეიძლება გამოხატავდეს სწორ და მისაღებ თვალსაზრისს და ბევრ შემთხვევაში

ეს ასეც არის. „ესსე“ განსაკუთრებით ნაყოფიერი შეიძლება იყოს მაშინ, როცა საკუთარი გამოცდილების ნიადაგზეა აღმოცენებული და გარდაუვალი ღირებულების შემქმნელ ხელოვანთ ეკუთვნის. შორს რომ არ წავიდეთ, შეგვიძლია ზოგიერთი ქართველი მწერალიც დავასახელოთ აქ, ვთქვათ, კ. გამსახურდიას, გ. ქიქოძის, მიხ. ჯავახიშვილის წერილები ლიტერატურაზე.

მაგრამ, როცა ჩვენი კრიტიკოსები გველაპარაკებიან „ესსეს“ ენაზე, მაშინ მეტწილად ამ საუბარს დამაჯერებლობა აკლია და პრეტენზიულობის იერი დაკრავს. „ესსე“ შეიცავს შესაძლებლობას, არ ამტკიცო შენი აზრი და შენი სუბიექტური შეხედულებანი მიაწოდო მკითხველს, როგორც ობიექტური ჭეშმარიტება. შეუძლიათ გვითხრან, რომ ყოველი აზრი, მათ შორის კრიტიკოსის აზრიც სუბიექტის წარმოქმნილია და ამდენად სუბიექტურია. ამ მოსაზრებას თავის დროზე გამოთქვამდა ილია ჭავჭავაძეც, მაგრამ ის ხედავდა პრობლემის სხვა მხარესაც. ილია წერდა: „კრიტიკოსს“ ავისა და კარგის საწყაოდ, სხვათა შორის, თავისი საკუთარი გრძნობა აქვს, მაგრამ რამდენადაც ეს გრძნობა აქვს გაწვრთნილი, რომ ზოგადს გრძნობას კაცობრიობისას აწვდეს და არ უპტყუნოს, იმოდენად იგი ახლოა მართალსა და ჭეშმარიტებაზედ და იმოდენად მორჩილია ამ მართლისა და ჭეშმარიტებისა და არა თავისუფალი“.

(ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. III, თბ., 1953, გვ. 110).

დღემდე ჩვენ ვფიქრობთ, რომ „მართალისა და ჭეშმარიტების უზოგადესი პრინციპები ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის უნდა ამოიცინოს ესთეტიკამ, რომელსაც უნდა ეყრდნობოდეს კრიტიკა, ის არის მისი თეორიული საფუძველი.

ცხადია, ესთეტიკისა და კრიტიკის ურთიერთმიმართება გამარტივებულად არ უნდა წარმოვიდგინოთ. ესთეტიკა და კრიტიკა ურთიერთგამდირებულ კავშირშია ერთმანეთთან, ესთეტიკა ეყრდნობა კრიტიკის მონაცემებსაც, მაგრამ ამავე დროს იგი გამოავლენს ზოგად კანონებს, რომლის გავრცელების არე უფრო ფართოა, ვიდრე ხელოვნება და ლიტერატურა. ეს კანონები წარმმართველია ლიტერატურული კრიტიკისთვისაც, ეს საერთოდ და ზოგადად ძნელი გასაგები როდია. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს დამოკიდებულება წინააღმდეგობის შემცველიცაა. ერთი მხრივ, კრიტიკამ უნდა იხელმძღვანელოს ესთეტიკის მიერ უკვე ჩამოყალიბე-

ბული ამოსავალი დებულებებით, ხოლო მეორე მხრივ, წეფასოს ახალი ლიტერატურული მოვლენები, ფაქტები. ჰეშმარტი ლიტერატურა და ხელოვნება მუდამ ახალს ქნის.

აქ კი მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ესტეტიკის დებულებები არის უზოგადესი დებულებები; შემდეგ, ისინი არ არიან დოგმები, არამედ — ახალი ლიტერატურული მოვლენებისა და ფაქტების მიმართ შემოქმედებითი მიდგომის საფუძველი.

ესე იგი წინააღმდეგობა, რომელიც ესტეტიკისა და კრიტიკის ურთიერთობაში წარმოიქმნება, დიალექტიკური წინააღმდეგობაა და არა გადაულახავი ანტინომია.

მარქსისტულ-ლენინური ესტეტიკა ყოველთვის აძლევს კრიტიკოსს ახლის აღმოჩენისა და გაანალიზების საშუალებას და საფუძველს. უფრო მეტიც, მარქსისტულ-ლენინურ ესტეტიკაზე დაყრდნობით შესაძლებელია განისაზღვროს ეს ახალი ნამდვილად ახალია, თუ მოდერნიზებული ძველი.

მაგრამ თუ ჩვენს ზოგიერთ კრიტიკოსს დაეუჯერებთ, სალიტერატურო კრიტიკა „...განვითარების სადღეისო ეტაპზე მოკლებულია აზრის არგუმენტირების ობიექტურ შესაძლებლობას“ (ს. სიგუა, „მითოსი და რეალობა“, „ცისკარი“, 1972, № 4).

სხვები განმარტავენ, რატომ არის ეს ასე. ღირებულებათა დევალვაცია არა მარტო კრიტიკის მოვლენაა, არამედ მთელი მწერლობისა, გვეუბნება თავის წერილში „ლიტერატურული სისტემა და კრიტიკა“ გ. გაჩეჩილაძე, კრიტიკოსი გარკვეული თვალსაზრისით განიხილავს ჩვენი ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის დღევანდელ მდგომარეობას: „ერთმნიშვნელოვანი პასუხების გაცემის ნეოკლასიციკლური მანერა და სტილი წარსულისაკენ დაქანდა. ახლა ამ სტილის მხოლოდ მოჰიკანები დგანან უსახელოდ გარდაცვლილი იდეების საპატიო ყარაულში.“

მაგრამ იქნებ არც არსებობს ეს პრინციპები, რომლებიც მხატვრული მოვლენის შესაფასებლად ერთადერთ და სწორ კრიტერიუმებს შეიცავენ? აქამდე ვიცოდით, რომ ასეთი კრიტერიუმები არსებობდნენ“.

„საქმე ისაა, რომ ჩვენს კრიტიკაში (და ეს ეხება არა მხოლოდ ქართულ კრიტიკას) სრულიად განსხვავებულ ღირებულებრივ ორიენტირებაზე დამყარებული პოზიციები გამოიყოფა.“

ზოგიერთისათვის ეს ღირებულებრივი ორიენტირი მდგომარე-

ობს მხატვრული ფენომენის შესატყვისობაში ქვეყნის იდეოლო-
გიურ მოთხოვნებთან, მეორეთათვის — მხატვრობის ფორმალური
სიმართლის დაცვაში, მავანთათვის — მწერლის კულტურა-გამომ-
ქლავნებული ნოვაციის უნარში, ესთეტიკურობაში და ა. შ. („გან-
თიადი“, 1975, № 1, გვ. 122, ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

ამთავითვე ცხადია, რომ ასეთი დანაწევრებული მიდგომა, რო-
ცა, იდეოლოგიური, მხატვრული, კულტურალისტური ნოვაციუ-
რი და „ესთეტიური“ თვალსაზრისი ერთმანეთთან არაა ან სუსტა-
დაა დაკავშირებული, არ ასახავს ჩვენი კრიტიკის თვალსაზრისს
ლიტერატურაზე და ხელოვნებაზე. მაგრამ რომ უფრო ნათელი გა-
ხდეს კრიტიკოსის თვალსაზრისი ამ საკითხზე კვლავ ციტატას უნ-
და მივმართოთ ამავე წერილიდან: „კრიტიკა, ისევე როგორც მწე-
რლობა, გარკვეული ინტერესებისა და მიზნების დამკვიდრებას ემ-
სახურება. ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ კულტურის სისტემის
შიგნით განსხვავებული ღირებულებრივი ორიენტაციის მქონე ტენ-
დენციები მოქმედებს. ეს ტენდენციები ღირებულებრივი ორიენტა-
ციის მიხედვით ორგვარ გამოხატულებას იძენს. იგი ან „წმინდა საზო-
გადოების“ ეთიკეტის სრულყოფასა და განმტკიცებას ემსახურება, ან
„საერო საზოგადოების“ სახეცვლილებათა მოთხოვნის აუცილებლო-
ბითაა განმსჭვალული. შესაბამისად, ხელოვანის თუ კრიტიკოსის უეს-
ტი ან ამ ფასეულობისადმი ხელოვანის რევერანსული დამოკიდებუ-
ლების აქტია, ან მისი რღვევისა და ხელყოფის წადილით გამსჭვა-
ლული ქმედება“.

შემდეგ კრიტიკოსი მკითხველს აფრთხობს „წარსულზე ორი-
ენტირებული ელემენტების“ დაპირისპირებით „მომავალზე ორი-
ენტირებულ ელემენტებთან“, აკრავს რა მათ „პროგრესულისა“
და კონსერვატულის“ იარლიყებს. მაგრამ თუ მკითხველი არ შე-
შინდება იმით, რომ შეიძლება ის რეტროგრადების ბანაკში გადა-
რიცხონ და კითხვას გაუბედავს ავტორს? ასეთ კითხვას მაგალითად,
აქვს თუ არა „კონსერვატულსა“ და „პროგრესულს“ კონკრეტუ-
ლი შინაარსი? და იტყვის, რომ ყოველი ისტორიული ფაქტის თუ
მოვლენის შესახებ, მარქსიზმის მიხედვით, კონკრეტული ისტო-
რიული პირობების გათვალისწინებით არგუმენტირებული მსჯე-
ლობაა საჭირო და არ არსებობს აბსტრაქტული „პროგრესული“
და აუსტრაქტული რეგრესული, „კონსერვატიული“? გ. გაჩეჩილა-
ძე გვიპასუხებს აბრაამ მოლის სიტყვებით: „კულტურის სოციო-
დინამიკის მიზანია გამოიმუშაოს კულტურაზე და მის ევოლუცია-

ზე ზემოქმედების პრინციპები, თანაც რამდენადაც კულტურა გამუდმებით იცვლება. ყოველ ეპოქაში ახალ შინაარსს იძენს, სოციოღინამიკა მიმართული უნდა იყოს არა კულტურის შინაარსისაკენ — იდეა ღმერთისა, იდეა სამშობლოსი ან იდეა მაცვიარისა — არამედ თვით ამ ევოლუციაზე. ეს მიმართება უნდა შეესატყვისებოდეს ევოლუციისადმი ინდივიდის ორ შესაძლებელ განწყობას. „პროგრესულს“ — როდესაც ინდივიდს სურს ევოლუციის დაჩქარება და „კონკრეტულს“ — როდესაც ინდივიდი ამჟღავნებს ამ ევოლუციის შეფერხების წადილს“.

ე. ი. მთავარია კულტურის შინაარსი, არამედ მისი ევოლუცია. თვით ამ ევოლუციაზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება. „მოძრაობა ყველაფერია, მიზანი არაფერი“ — მაგონდება უკვე დიდი ხნის წინათ დაძლეული „თეორია“, შინაარსს ყურადღებას რას აქცევ, რა რით იცვლება რა მნიშვნელობა აქვს, მთავარია შეიცვალოს! „აქ ცხადია, ჭირს გარკვევა, რომელი უფრო ფასეულია, უარყოფილი თუ უარმყოფელი, მაგრამ...“, „არსებულით უკმარისობის გრძნობა სათავეა ავი თუ კარგი სიახლისა“, ხმას აძლევს გ. გაჩეჩილაძეს სხვა კრიტიკოსი (ს. სიგუა. ლიტერატურული პრელუდიები, 1974, გვ. 7).

არც ევოლუცია და არც რევოლუცია უმიზნოდ არ ხორციელდება. ეს ცვლილება განპირობებულია ქვეყნის შინაგანი მდგომარეობით. ასე, რომ კონკრეტული შინაარსის ანალიზის გარეშე პროგრესულისა და რეგრესულის, კონსერვატიულის ცნებებით აბსტრაქტული ოპერირება სავსებით უშედეგოა ან რაღაც სერიოზულ და მნიშვნელოვან მომენტზე ყურადღების განხლებას ისახავს მიზნად.

გ. გაჩეჩილაძე, როგორც ჩანს, ეცნობა ჩვენს და საზღვარგარეთელ ავტორებს, მაგრამ საკუთარი ორიენტირი აუცილებელია ამ დიდი ინფორმაციის გაცნობისას, რათა მისი გავლენის ქვეშ არ მოვექცეთ. მე მგონი ამ გამოვლენის ბრალია, რომ გაჩეჩილაძე ლიტერატურის ასეთ კლასიფიკაციას იძლევა: 1. პარალიტერატურა, 2. პატრიოტული, 3. მაღალი ლიტერატურა.

სრულიად ნათელია, რომ ამ კლასიფიკაციას ჩვენი ლიტერატურისათვის არავითარი საფუძველი არა აქვს და იგი ნასესხებია უცხოელი ავტორებისაგან. პარალიტერატურას რომ ჩვენთანაც დიდი ადგილი უჭირავს, ამას განმარტება არ უნდა, მაგრამ პატრიოტუ-

ლი ლიტერატურის გამოყოფა „მაღალი ლიტერატურისაგან“ არ შეიძლება იყოს გ. გაჩეჩილაძის კონცეფცია, იგი ნასესხებია. ასევე ლიტერატურის სისტემის, კრიტიკის არსისა და მისი ამოცანების განმარტებასაც გ. გაჩეჩილაძე ცოცხალი მასალის შესწავლისა და იქიდან გამომდინარე დახასიათების ნაცვლად უცხოური სქემების მორგებით ცდილობს.

უფრო რელიეფურად გამოიხატა ეს ლიტერატურული მიმდინარეობის, სტილის აღმოცენების, განვითარების და ერთაშორის გავრცელების იმ კონცეფციაში, რომელსაც ჩვენი კრიტიკოსები იზიარებენ, ითვისებენ და მერე სხვებს უქადაგებენ. ამას ჩვენ ვნახავთ ქვემოთ, როცა მოდერნიზმის, როგორც ლიტერატურული სტილისა და მიმდინარეობის ქართულ ლიტერატურაში შემოსვლისა და დაფუძნების საკითხს შევხებით ზოგიერთი კრიტიკოსის კონცეფციის მიხედვით.

ერთი ცხადია, არა მხოლოდ სხვადასხვა ღირებულებებზე ორიენტაცია, არამედ ღირებულებათა სხვადასხვა პოზიციიდან შეფასება, როგორც ჩანს, ფაქტი გახდა ჩვენი ლიტერატურისათვის, ლიტერატურული კრიტიკისათვის. ამ საკითხს ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით.

ამჟამად ის გვაინტერესებს, როგორ გამოვლინდა ყოველივე ეს კრიტიკის მეთოდოლოგიურ მხარეში, მასალასთან მისვლაში და გამოსახვის ფორმაში, კრიტიკის სტილში?

4

თუ არ არსებობენ „პრინციპები, რომლებიც მხატვრული მოვლენის შესაფასებლად ერთადერთ და სწორ კრიტერიუმებს შეიცავენ“¹, არც შეიძლება ერთი ლიტერატურული მოვლენის, ფაქტის შესახებ ერთი გარკვეული სწორი შეფასება არსებობდეს. თუ დელფოსის ორაკული ორაზროვან პასუხებს იძლეოდა, კრიტიკოსის შესაძლებლობა ამ მხრივ უფრო ვრცელია და ის უნდა ერიდოს „ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემას“.

თუ ეს ასეა, შეგვიძლია თავი არ შევიწუხოთ ლიტერატურული ტერმინების, ცნებების დეფინიციასზე, ლიტერატურული ნაწარმო-

¹ აქამდე ვიცოდით, რომ ასეთი კრიტერიუმები არსებობდნენ, — აქვე შევნიშნავს კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე — შ. ჩ.

ების ანალიზისას ჟანრის, სტილის, მიმართულების გარკვევისათვის „...უმალ ზუსტი სახელის დარქმევის ტენდენცია კრიტიკის თავმოწონებად უფრო აღიქმება, ვიდრე თვითლიტერატურის ცოცხალი პროცესის შინაგანი აუცილებლობის გამოხატულებად. ახალ ნაწარმოებში, მით უმეტეს, თუ ის ესოდენ ტევადია, კრიტიკა დედააზრთან შეხვედრის, მშვენიერთან წილისყრის, სიხარულს უნდა ეზიარებოდეს და არა მისი ტერმინებით სახელდების სურვილს“. (ჯ. ლენჩილია, „ბედისას საგონებელი“, „მნათობი“ № 12. 1957 წ. გვ. 151).

ოთარ ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მართლაც ახლებური ნაწარმოებია. აჩქარება მის შეფასებაში საჭირო არ არის, ცხადია, მაგრამ საინტერესოა როგორ ფიქრობს კრიტიკოსი, რომანის „დედაარსთან შეხვედრას“ ან „მშვენიერებასთან წილისყრას“, თუ მან ვერ განსაზღვრა ჟანრი და სტილი ამ ნაწარმოებისა: საერთოდ შესაძლებელია სტილის განსაზღვრის გარეშე რაიმე გავიგოთ ნაწარმოებში, როცა სხვადასხვა სტილი სრულიად სხვადასხვა მნიშვნელობას ანიჭებს ამა თუ იმ მხატვრულ სახეს ან, უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, სიტყვის სემანტიკურ არსსაც კი დიამეტრალურად ცვლის? ოთარ ჭილაძის ახალი რომანის სტილის განსაზღვრაზე ხელი არ უნდა აგვავლებინოს იმ გარემოებამ, რომ იგი, ეს განსაზღვრა, სიძნელეს შეიცავს. სიძნელეს რომ შეიცავს, ეს საეჭვო როდია. ყური დავუგდოთ კრიტიკოს გ. ასათიანს.

«Роман Отара Чиладзе... свидетельство «расширения базы» реализма; это связано с художественной практикой лирической прозы».

«Думается, что изучение романа Отара Чиладзе с точки зрения многозначности его «структур» было бы чрезвычайно любопытно. Здесь почти все образы помимо своего непосредственного, данного бытия имеют и второе бытие, символическое существование».

Упусти мы это из виду, остается только развести руки от растерянности, потому что перед нами окажется пустая и пестрая скорлупа, оболочка произведения без души и смысла».

რეალიზმისათვის უცხო არ არის არც პირობითობა და არც სიმ-

ბოლო, მაგრამ თუ ამ რომანში თითქმის თვითვეული სახე სიმბოლოა, თუ ასეთი გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სიმბოლოს ამ რომანისათვის, მაშინ სანამდე შეიძლება „რეალიზმის ბაზის გაფართოება?“ — აქ არავენ არ უნდა იფიქროს, რომ ამ საკითხზე მე მქონდეს მზამზარეული პასუხები. პირიქით, ეს ის პრობლემაა, რომლის გამო სერიოზული კამათი და აზრთა გაცვლა-გამოცვლა მოგველის.

მაგრამ ამავე წერილში, გურამ ასათიანი მეორე, აგრეთვე მნიშვნელოვანი რომანის მიმართ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომლის გაზიარება შეუძლებელია. წერილში ლაპარაკია ჭაბუა ამირეჯიბის რომან „დათა თუთაშხიაზე“: «Задумаемся, почему путь Дата Туташхиа начинается с позиции невмешательства?.. Народ, если разложить это понятие на составные части, состоит из индивидов, которым несть числа и которые взятые отдельно очень далеки от нашего идеального представления об этом понятии.

Невообразимое несоответствие целей и результатов, бесконечная бессмыслица, благодушное невежество, торопливое бессердечие и невольная несправедливость — вот что для героя составляет реальное содержание понятия «жизнь». «Перевес реальности» имеет здесь чисто содержательный смысл. Самое главное: вся эта «перевешивающая жизнь» не подчиняется рассудку, в каждом конкретном случае она требует именно того, что Дата Туташхиа запретил самому себе — вмешательства, — не только за тем, чтобы исправить, но и для того, чтобы понять. Без вмешательства невозможно понять жизнь. К этому выводу герой романа, его автор, да и читатель приходят долгим путем сопоставлений, раздумий, поисков и сомнений, или как говорят физики, методом проб и ошибок».

ყოველივე ეს პირდაპირ ეწინააღმდეგება იმას, რაც ჭაბუა ამირეჯიბის რომანშია. მართლა ჩაურევლობით იწყება დათა თუთაშხიას გზა რომანის მიხედვით? თუ პირიქით, დათა თუთაშხიამ სწორედ იმით დაიწყო, რომ ყოველთვის ერეოდა ჩაგრულთა მხარეზე, ხელს უწვდიდა უპოვარებს და გლახაკებს, ფეხზე დააყენა

ბუდარიხა და ბუდარა, მარუდას ოინბაზობა მოაშლეინა, სელი-
მას მიერ ბანქოში მოგებული ფული პატრონს (წაგებულს) დაუბ-
რუნა და სხვა ამგვარი საქმეებით მოიპოვა მკითხველის სიმპათია
რომანის პირველ თავებში. მაგრამ რომანის მიხედვით არცერთმა
მისმა კეთილმა საქმემ ნაყოფი არ გამოიღო. პირიქით, ბუდარების
ოჯახი სულ გაუბედურდა, მარუდას ადგილი გრიშკა პიმენოვმა
დაიკირა, ხოლო ვალოთებული მარუდა გარდაიცვალა და კიდევ
ბევრი უბედურება გამოიწვია ამ ამბავმა. დათამ სეთურის კოლო-
ნიის ნახვის შემდეგ დაასკვნა: „...ყველა კაცი ისე ცხოვრობს და
ისე იქცევა, როგორც თვითონ მოსწონს და სხვა კაცი მის საქმეში
არ უნდა ჩაერიოს... მგონია არცერთი კაცი არაა ქვეყანაზე მის-
თანა, სხვისი ჩარევის და დახმარების ღირსი რომ იყოს“... ეს და-
სკვნა, რომანის მიხედვით, თუთაშხიას ცხოვრების გამოცდილებამ
შიაღებინა, როგორც ვხედავთ ყოველივე ეს პირდაპირ ეწინააღმ-
დეგება იმას, რაც გ. ასათიანმა უთხრა რომანის შესახებ ჟურნალ
„დრუჟბა ნაროდოვის“ მკითხველს.

„დათა თუთაშხიას“ განიხილავს ალმანახ „განთიადში (№ 4,
1975) კრიტიკოსი აკაკი ბაქრაძე, რომელიც დაწვრილებით ანალი-
ზებს დათას ურთიერთობას ბუდარასა და ბუდარიხასთან, მარუ-
დასთან, სეთურის ხალხთან და მიღის იმ დასკვნამდე, რომ „დათა
თუთაშხიამ ადამიანს უნდობლობა გამოუტყადა. საზოგადოებას,
ხალხს განუდგა, მაგრამ დათას სკეპტიციზმი ბოროტების საფუძვე-
ლი არ გამხდარა. სკეპტიციზმმა დათას სული ვერ დაშალა, ვერ
გამოხრა. ეს არის დათა თუთაშხიას მხატვრული სახის მაღლი და
ხიბლი. არცერთხელ, არცერთ შემთხვევაში დათა თუთაშხიას არ
უფიქრია ბოროტების წილ ბოროტებით ღიეზლო“. სავსებით სწო-
რად, მიგნებულად და მართებულად შენიშნავს კრიტიკოსი დათა
თუთაშხიას მხატვრული სახის მიმზიდველობის და მკითხველზე ზე-
გავლენის მიზეზსა და საფუძველს რომანის დასაწყისისათვის.

მაგრამ შემდგომში ჩაურევლობის პოზიცია აირჩია დათამ. ეს
შრავალგზის მტკიცდება. რომანში და განსაკუთრებით მკაფიოდ გა-
მოვლინდა მაშინ, როცა დათა მედუქნის გონებასუსტ ქალს კი-
კუს არ მიეშველა, ხელი არ შეუწალა. ყაჩაღების მიერ კიკუს გაუ-
პატიურებას და ღურუს ოჯახის დაქვევას. დათას ასე სჯერა: „თუ
სისხლში და მოღვმაში აქვს მაგას, მაინც იზამს, რაც გინდა ქენი
შენ“.

„რაკი ერთხელ ირწმუნა დათა თუთაშხიამ ადამიანთა მოდგმა თანაგრძნობის ღირსი არ არისო — არც სიკეთის თესვა უცლია. იგი განდევნილივით ცხოვრობდა...“ (გვ. 119) — შენიშნავს აკ. ბაქრაძე. მიუხედავად ამისა, კრიტიკოსს მიაჩნია, რომ „დათა თუთაშხია მაინც სიკეთის განსახიერებაა. რატომ არის ასე, ეს რომ ავხსნათ, დათას ანტიპოდი მუშნი ზარანდია უნდა გავიხსენოთ“ (გვ. 119). მუშნი ზარანდიას პირისპირ დათა თუთაშხია, ცხადია, დადებითი პიროვნებაა.

ჩვენი დავა კრიტიკოსთან ამის შემდეგ იწყება, როცა ის მართალია, რომანიდან გამომდინარე კითხვებს აყენებს, მაგრამ ძალზე თავისებურად პასუხობს მათ.

„შედლებს კი სეთურის საზოგადოების (ე. ი. ბარაკაევკას მოსახლეობის, თორიას საავადმყოფოს პაციენტების, საირმის მუშებისა და სხვათა) გარდაქმნას რევოლუცია? მართალია, სოციალური მდგომარეობა შეიცვლება, მაგრამ მოხდება ზნეობრივი სრულყოფა ადამიანის? თუ ზნეობრივი სრულყოფა არ მოხდება, მაშინ ამაოა რევოლუციური სისხლის ღვრა. ამ კითხვების ტიპიც პასუხი ვერ უპოვნია მუშნი ზარანდიას“, — წერს კრიტიკოსი და მოჰყავს ციტატი რომანიდან:

„...არსებულზე უკეთეს აწმყოს და მომავალს ჩემი სამშობლო-სათვის ჯერჯერობით ვერ ვხედავ, აქამდე და დღესაც, თვითონ რასაც ვთვლიდი ამ მხრივ მიზანშეწონილად, მხოლოდ იმას ვაკეთებ და ასე იქნება სამარის კარამდე, რევოლუციონერები და პოლიტიკოსები ისეთ დებულებებს თუ წამოაყენებენ, სადაც ჩემი ერის უკეთეს მომავალს დავინახავ და ვირწმუნებ, მათი მხარის დაჭერას ვერაფერს დამასწრებს“, — ეუბნება მუშნი მააამისს მაგალი ზარანდიას.

კრიტიკოსი შენიშნავს, რომ „აქაც, ამ საკითხშიაც შინაგანი კონფლიქტია მუშნისა და დათას შორის. სხვანაირად ფიქრობდა დათა: თუ ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფა არ მოხდა, ეკოლ: არსებული და ვერც მომავალი ვერ შეძლებს არსებითი ცვლილებების მოხდენას“ („განთიადი“, 1975, № 4, გვ. 124).

ახლა კითხვა ასე ისმის: სად უნდა მოხდეს ეს ზნეობრივი სრულყოფა, საზოგადოების გარეშე, მისი ევოლუციური და რევოლუციური ფორმების ზემოქმედების გარეშე? კრიტიკოსის პასუხი ასეთია:

„სულის განვითარება არ განიცდის სოციალური და ტექნიკური პროგრესის ზეგავლენას. მას განვითარების საკუთარი კანონები აქვს და მხოლოდ მას მორჩილებს. თუთაშხია, როგორც მხატვრული პერსონაჟი, იმითაც არის საინტერესო, რომ სულის განვითარების კანონებით ცხოვრობს და ყოველგვარ სიტუაციაში ცდილობს მათ არ უღალატოს. ამდენად, მისი პიროვნებისათვის ნაკლები მნიშვნელობა აქვს — სად და როგორ იცხოვრებს, იგი ყველგან მოახერხებს დათა თუთაშხიად დარჩეს“ (გვ. 124, ხაზი ჩემია. — შ. ჩ.).

კიდევ ერთი საკვებით ანალოგიური მსჯელობა იმავე კრიტიკოსისა, როცა ის განიხილავს ოთარ ჭილაძის რომანს: „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“.

რომანის მიხედვით დარიაჩანგის ბალი სიმბოლური საოცნებო მომაველია ქვეყნისა და მისკენ უნდა ისწრაფონ ადამიანებმა, რომანის ფინალს ასხივოსნებს რწმენა:

„ი ასეთი იქნება ქვეყანა“. ეს რწმენა დიდია და მშვენიერი.

„მაკრამ როდის იქნება ასეთი ქვეყანა?“ — წარმოჰკრის კითხვას კრიტიკოსი და თვითონვე პასუხობს:

„როცა ყველა ცხოვრების შარას სულის კანონების თანახმად გაივლის. როცა ყოველი კაცი თავის ხორციელ არსებას ზნეობრივი სრულყოფისაკენ წარმართავს. ეს გზა კი ადამიანმა მარტო უნდა გაიაროს“ („ლიტერატურული საქართველო“, 26 სექტემბერი, 1975 წელი). „მარტოდმარტო“ ისე, როგორც მარტოდმარტოდ, საზოგადოებისაგან იზოლირებულად განიხილა მან დათა თუთაშხიას როგორც პერსონაჟის ზნეობა.

მარტოდმარტო კაცისთვის მორალის პრობლემა არც არსებობს, არც წარმოიქმნება. ადამიანის მორალური, ზნეობრივი არსი, დაბნეული, ჰერმეტიკული სისტემა როდია, იგი ღია სისტემაა და ობიექტს, მიმართებას გულისხმობს უთუოდ. ზნეობის პრობლემა მხოლოდდამხოლოდ კონტაქტის დამყარებისას წარმოიქმნება. ზნეობრივი ნორმები ადამიანთა შორის ურთიერთდამოკიდებულების და კავშირების ასახვაა, საზოგადოებასთან მათი მიმართების და ურთიერთმიმართების ჭეკარსის ფორმით გამოხატვა, ამიტომაც ზნეობა თავისი არსით უპირველესად სოციალურია. მარქსი და ენგელსი უტოპისტებისა და წინანდელი (მარქსამდელი) მატერიალისტების შეცდომას სწორედ იმაში ხედავდნენ, რომ ისინი ინდივიდს

საზოგადოებისაგან მოწყვეტით განიხილავდნენ. „ფოიერბახს რელიგიური არსება ადამიანურ არსებაზე დაჰყავს, მაგრამ ადამიანური არსება როდია აბსტრაქტი, რომელიც ცალკე ინდივიდში ცხოვრობს. თავის სინამდვილეში იგი საზოგადოებრივი ურთიერთობის ერთობლიობაა.

ამიტომ ფოიერბახი, რომელიც ამ ნამდვილი არსების კრიტიკას არ აწარმოებს, იძულებულია... განყენება მოახდინოს ისტორიული მსვლელობისაგან. ფიქსაცია უყოს რელიგიურ გრძნობას... თავისთავად და ადამიანური ინდივიდი იგულისხმოს აბსტრაქტულად, იზოლირებულად“.

ფოიერბახი „ადამიანის მოქმედებას არ უცქერის როგორც საგნობრივ მოქმედებას. ამიტომ „ქრისტიანობის არსებაში“ იგი მხოლოდ თეორიულ მოქმედებას იხილავს როგორც ნამდვილ ადამიანურ მოქმედებას, მაშინ როდესაც პრაქტიკა მხოლოდ მის ბილწურიულ ფორმაშია გაგებული და ფიქსირებული. ამიტომ მას არ ესმის „რევოლუციური“, „პრაქტიკულ-კრიტიკული“ მოქმედების მნიშვნელობა“.

მაშინ როდესაც:

„გარემოებათა და ადამიანის მოქმედების ცვლილების თანამთხვევა შეიძლება წარმოვიდგინოთ და რაციონალურად გავიგოთ მხოლოდ როგორც რევოლუციური პრაქტიკა“.¹

შეუძლია კი რევოლუციას სეთურის საზოგადოების, საირმის მუშების და სხვათა გარდაქმნა? — წამოჭრის კითხვას კრიტიკოსი აკაკი ბაქრაძე. ამ კითხვას ერთგვარი სიფრთხილით ეკიდება ჭ. ამირეჯიბის რომანში მუწნი ზარანდია. კრიტიკოსის პასუხები კი, როგორც ვნახეთ, უფრო კატეგორიულია და გამორიცხავს ადამიანის ზნეობაზე, მორალზე სოციალური პროგრესის, რევოლუციის ზემოქმედების ძალასა და მნიშვნელობას; აღიარებს სულის დამოუკიდებელ განვითარებას, ოღონდ არც კი ცდილობს აგვიხსნას საზოგადოებრივი ზემოქმედების, რევოლუციური პრაქტიკის ზემოქმედების გარეშე როგორ, რის საფუძველზე ახერხებს განვითარებას სული; პიროვნების და საზოგადოების ურთიერთზემოქმედების გარეშე როგორ არის შესაძლებელი პროგრესი.

საზოგადოებრივი პრაქტიკისაგან თავისუფალი ზნეობრივი სრულ-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი; რჩ. ნაწ. ტ. II, თბ., 1950, გვ. 484—486.

ლყოფა აბსურდია და ზნეობა მხოლოდ საზოგადოების განვითარების საერთო კონტექსტში შეიძლება იქნას ამოკითხული, ზნეობრივი პროგრესი საზოგადოების საერთო პროგრესთანაა უწყვეტ კავშირში, ამიტომაც „ისტორიაში“ ზნეობრივი პროგრესის მატარებლები ყოველთვის რევოლუციური კლასები იყვნენ“.¹ ინდივიდების, პიროვნებების მოქმედება იმდენად უფრო მოიპოვებდა ზნეობრივ ძალას, რამდენადაც ის რევოლუციასთან, საზოგადოებრივ პროგრესთან იყო დაკავშირებული. ამდენად საცხებით გუგუბარია საზოგადოებრივი პროგრესის როლის უარყოფა ადამიანის ცხოვრებაში, მის ბედნიერებაში, ზნეობრივ სრულყოფაში. ასეთი თვალსაზრისი კი არაიწვიათად გვხვდება ჩვენს თანამედროვე ქართულ მხატვრულ კრიტიკაში. სოციალურ პროგრესთან ერთად უარყოფილია მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის როლიც.

„პროგრესის გარეგანი მაჩვენებლები თავბრუდამხვევი სისწრაფით მიიწევენ ზევით, ხოლო ისარი ბედნიერების შკალაზე უძრავი რჩება“, ეს პასუხია იმ კითხვაზე, რომელიც წამოჭრა გ. ასათიანმა თავის წერილში „დიდი მოლოდინი“ (ლიტერატურული საქართველო“, № 15, 1973 წ.).

კრიტიკოსი თვლის, რომ XX საუკუნის დიდ ეპოქალურ გადატრიალებებს, რომელიც მოჰყვა ზუსტ მეცნიერებათა განვითარებას, ერთი ნაბიჯითაც კი არ წაუწევია წინ ზნეობრივი პრობლემების გადაჭრის საქმე.

სოციალური და მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის მნიშვნელობის უარყოფა ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფის გზაზე, ამ პროგრესის რაიმე ზეგავლენის უარყოფა ადამიანის ფსიქიკაზე, ცხოვრების წესზე სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში. კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე წერს: „...ქალაქ აიას ცხოვრების წესი, ადამიანთა თვალთახედვა, მიუხედავად მშენებლობის მოჩვენებითი სიდიადისა, აბსოლუტურად იგივე დარჩა, რაც უწინ იყო...“ („განთიადი“, № 1, 1975 წ., გვ. 129).

როგორც ვხედავთ, ადამიანი, მისი ფსიქოლოგია და ზნეობა განიხილება როგორც თავისთავში ჩაკეტილი, სოციალური ცხოვრებისაგან გამოთიწული დახშული სისტემა, დამოუკიდებლად და იზოლირებულად, „მარტოდმარტო“ ადამიანის ანალიზის გზით. უა-

¹ ფილოსოფიური ენციკლოპედია, ტ. 3, მ. 1964, გვ. 499.

რყოფილია სოციალური გარდაქმნების, რევოლუციების და მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის როლი ადამიანის ზნეობრივ ფორმირებაში, პროგრესში ამ მხრივ.

ცხადია, მცდარი პოზიციაა ადამიანის ქცევის სრული დეტერმინიზმის აღიარება, საკულთარი ქცევისათვის ადამიანის პირადი პასუხისმგებლობის მოხსნა გარემო პირობებზე აქცენტის გადატანით, ზნეობრივი არჩევანის მოხსნა და ნებისყოფის სრული დეტერმინიზმი. მაგრამ ეს არ ნიშნავს ზნეობის ფორმირების პროცესის გათიშვას სოციალური პირობებისაგან, კაუზალური კავშირის უარყოფას მათ შორის, მორალის, ზნეობის პროგრესში კონკრეტულ-ისტორიული, სოციალური წინაარსის გაუქმებას, რევოლუციების და პროგრესული კლასების მნიშვნელობის უარყოფას.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის საანგარიშო მოხსენებაში XXV ყრილობისადმი ჩვენი ლიტერატურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თემად აღიარებულია მორალის, ზნეობრივი ძიების თემა.

„...კიდევ ერთი თემა, რომელსაც ჩვენმა ლიტერატურამ და ხელოვნებამ ბევრი ძალ-ღონე მოახმარეს, ეს არის მორალის, ზნეობრივი ძიების თემა. აქ იყო ხარვეზებიც, მაგრამ მიღწევები მაინც უფრო მეტია. ჩვენი მწერლების, მხატვრების დამსახურება ის არის, რომ ისინი ცდილობენ მხარი დაუჭირონ ადამიანის საუკეთესო თვისებებს, მის პრინციპულობას, პატიოსნებას, გრძნობების სიღრმეს, ამასთან ხელმძღვანელობენ ჩვენი კომუნისტური ზნეობის ურყევი პრინციპებით“.

ზნეობის არსის ანალიზი ბუნებრივად უკავშირდება ადამიანის კონცეფციას საერთოდ, ხოლო რა თვალსაზრისით გამოიხატება ადამიანი ლიტერატურაში, ამაზეა დამოკიდებული ლიტერატურის არა მარტო იდეური, არამედ სტილური, ფორმისეული არსი, ადამიანის კონცეფცია განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების ხასიათს. ამიტომაც ჩვენი კრიტიკოსებიც, ბუნებრივია, ეხებიან ამ საკითხებს. კ. იმედაშვილი ცდილობს განსაზღვროს „დღევანდელი ლიტერატურის ხასიათი“ და ფიქრობს, რომ ამ ლიტერატურამ „...ეპიკურობა შეინარჩუნა მხატვრული ენის ინტენსიფიკაციის, მითოლოგიური და ისტორიული სიმბოლოების რეარაქტივებისა და სივრცისა და დროის საზღვრების წაშლის მეშვეობით“ („კრიტიკა“, 1975, № 2, გვ. 60).

უფრო რთულდება საკითხი, როცა კრიტიკოსი „თანამედროვე ქართული პროზის გამოკვეთილი ნაკადის“ პოზიციას იზიარებს და „სივრცისა და დროის საზღვრების წაშლის“ თვალსაზრისზე დგება.

თუ რა სერიოზულ შედეგებამდე შეიძლება მიგვიყვანოს ამ გზამ, ადვილად მტკიცდება შემდეგი სხვა მოსაზრებითაც: „უძღები ზვილის“ მითოლოგიზებულმა სახემ, ჩემი აზრით, ნათლად მონივნა ჩვენი კულტურის მიბრუნება არსებობის იმ სუბსტანციური საწყისებისაკენ, რომელთა გარეშე არც ნამდვილი შემოქმედება არსებობს და არც ადამიანის სრულფასოვანი ცხოვრება“ (გ. გაჩეჩილაძე, „კრიტიკა“, 1975, № 2, გვ. 99).

მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც ზემოთ ვნახეთ, კრიტიკოსი ცდილობდა უარეყო „ერთმნიშვნელოვანი პასუხების გაცემის ნეოკლასიციკლური მანერა და სტილი“ და დაესაბუთებინა „ორაზროვანი და მრავალმნიშვნელოვანი“ პასუხებით ოპერირების აუცილებლობა, აქ მას არ გამოადგება პითიასებრი ვერსიები და გვერდს ვერ აუვლის პირდაპირი, მკაფიო და გამოკვეთილი პასუხის გაცემას საკითხზე, თუ რას გულისხმობს ის ჩვენი კულტურის მიბრუნებაში „არსებობის... სუბსტანციური საწყისებისაკენ“, რა პოზიციიდან განიხილავს იგი მითს, რა შეიძლება იყოს მითი დღეისათვის, თანამედროვე ლიტერატურისათვის? მხატვრული აზროვნების ფორმა, რომელსაც მეტაფორული შინაარსი აქვს, თუ „სუბსტანციური საწყისები“?

5

ჩვენ ზემოთ ვნახეთ მაგალითები, როცა უარყოფენ სოციალური და მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის როლს ადამიანის ფსიქიკის განვითარებაში, ზნეობის ფორმირებაში და ლიტერატურას ადრეული მითოლოგიური „სუბსტანციური საწყისებისაკენ“ ეწევიან, არის საწინააღმდეგო მოსაზრებებიც, როცა ყოველივე მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესიდან გამოჰყავთ. „მნათობის“ № 1 და № 2-ში (1975) გამოქვეყნდა წერილი „სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია და ქართული ლიტერატურა“, რომელშიაც ერთი შეხედვით ზემოაღნიშნული შეხედულებების სრულიად საწინააღმდეგო აზრია. გატარებული და გადაჭარბებითაა შეფასებული სამე-

ცნეირო-ტექნიკური პროგრესის როლი ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში, ცნობიერებაში, კერძოდ, ლიტერატურის განვითარებაში.

მე სავსებით ვიზიარებ კრიტიკოს სოსო სიგუას აზრს: „სტრ-ამ ქართულ ლიტერატურაზედაც იქონია ზეგავლენა სამწუხარო იქნებოდა, რომ ეს ასე არ ყოფილიყო“. მაგრამ შემდეგ კრიტიკოსმა ბევრი პარადოქსი და მცდარი დებულება მოგვაწოდა. წერილი ცალკე განხილვას იმსახურებს, რადგან იგი თავისთავად ბევრ საინტერესო და მართებულ დაკვირვებას შეიცავს. ჩვენ ქვემოთ მოგვიხსენება ამ წერილის ზოგიერთი დებულების განხილვა. ამჟამად კი დეტალურად ვერც ამ წერილზე შევჩერდებით. მას იმავე ყურნალში უპასუხა უფროსმა თანამოკალმემ ვ. მაჭავარიანმა. წერილს დამახასიათებელი სათაური ჰქონდა — „ნუ ავჩქარდებით“ („მნათობი“, 1975, № 7).

ს. სიგუას წერილი, არსებითად, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის და ლიტერატურული პროცესის ურთიერთმიმართების გამორკვევის ერთ-ერთი პირველი სერიოზული ცდაა ქართულ პრესაში. ამ თემაზე, ალბათ, უფრო ხშირად დაიწერება მომავალში, მაგრამ დასკვნების გამოტანაში არ უნდა ავჩქარდეთ. ს. სიგუას ამ წერილის მთავარი ნაკლი მაინც ისაა, რომ იგი ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების რთულ პრობლემებს უბრალოდ და მექანიკურად უკავშირებს მეცნიერულ ტექნიკურ პროგრესს და ნებით თუ უნებლიეთ გამორიცხავს რთულ შუალობით კავშირებს — ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ მიმართებებს და მათ ასახვას ლიტერატურის შინაარსში და ფორმაში. პოეზიისა და პროზის ანალიზისას ზოგიერთ სწორ მიხვედრას ან თავისთავად ცხად ნიშნებს კრიტიკოსი ამ მცდარ სქემაზე კინძავს. ეს სქემა არის დასაძლევი მის წერილში, რადგან ის ლიტერატურას და მის მიერ ასახულ ადამიანს მხოლოდ მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესს უკავშირებს და აშორებს სხვა საზოგადოებრივ პრობლემებს. ცხოვრებას, ყოფას და საბოლოო ანგარიშით იმავე როლს ასრულებს, რასაც თითქოსდა მის საპირისპირო, პოლარულ პოზიციასზე მდგომ ავტორთა წერილები.

ორივე ეს პოლუსი სინამდვილეში მიმართულია ადამიანის კონცეფციის ისეთი მოდელის შექმნისაკენ, რომელიც მას, ადამიანს, ცალმხრივად, სუსტად აკავშირებს ან სავსებით აშორებს თანამედროვე ცხოვრების რეალურ პრობლემებსა და ამოცანებს, ისტო-

რიული განვითარების პრობლემებს და ამ გზით იგი წარმოგვიდგება, როგორც დროისა და სივრცის გარეშე მდგარი ჰომო ერეკტეს, სამუდამოდ მოცემული, განვითარებას დაუქვემდებარებელი არსით.

6

ადამიანის კონცეფცია, როგორც ვთქვით, განსაზღვრავს ლიტერატურის არა მხოლოდ შინაარსსა და იდეურ არსს, არამედ გადატყდება მხატვრული ნაწარმოების სტილისტურ, კომპოზიციურ, სტრუქტურულ ფაქტურაშიც; არსებითად ცვლის ხელოვნების საგანს და მისი გამოხატვის ფორმებს. ასე იყო ლიტერატურის ისტორიის მთელ მანძილზე.

გ. გაჩეჩილაძე სტილის საკითხს წამოჭრის იმასთან დაკავშირებით, რომ „...ქალაქ აიას ცხოვრების წესი, ადამიანთა თვალთახედვა, მიუხედავად მშენებლობის მოჩვენებითი სიდიადისა, აბსოლუტურად იგივე დარჩა, რაც უწინ იყო“ („განთიადი“, 1975, № 1, გვ. 129). კრიტიკოსი გვიხსნის, რომ რ. ჭეიშვილის რომან „ჩემი მეგობარი ნოდარის“, ასევე „დალის“, რეალისტური შინაარსი ფიქციაა“ („განთიადი“, 1975, №1, გვ. 130). „დრომოკმული, გაუფასურებელი, თავის თავში ამოწურული სტილისა და პრინციპებისადმი ოპოზიცია მან (რ. ჭეიშვილმა — შ. ჩ.) იმავე სტილისა და პრინციპების პაროდირების გზით გამოხატა. ამოწურულ თემატურ მასალაზე და პრინციპებზე ორიენტაციით მან გამოავლინა ამ თემატიკისა და პრინციპების ცალმხრივობაში აღბეჭდილი რეციდივები“ („კრიტიკა“, 1975, № 2, გვ. 92). იქვე კრიტიკოსი განაგრძობს: „ჩემი მეგობარი ნოდარით“ მან შექმნა ილუზია ინდუსტრიული რომანის თემაზე, ილუზიის მიღმა კი გვიჩვენა „ინდუსტრიულ სულისკვეთებაზე“ ატროფირებული წარმოდგენის უტოპიურობა, რომელშიც რეალური კონფლიქტების დაძლევის მოჩვენებითობაა გამოვლენილი. ამის გამო რომანის პოეტიკა პაროდის პოეტიკამ განსაზღვრა“.

რეალისტური სტილითა და პრინციპებით „ინდუსტრიული რომანის“ თემატიკის ასახვა რომ ამოწურული არ ყოფილა და არ არის, პირიქით, კეშმარტი მხატვრულ მიღწევებსაც იძლევა, ამაზე

ცხადად და ვარკვევით მეტყველებს ჩვენი მდიდარი ლიტერატურული პრაქტიკა.

სწორედ ამიტომაც შეიძლება გამართლებული არ იყოს ამ თემატიკის რეალისტური ასახვის „დრომოკმული“, „გაუფასურებულ“ სტილად და პრინციპებად გამოცხადება და მის მიმართ ოპოზიციის გამოსახატავად ამავე სტილის პაროდირება. იქნებ სწორედ ამიტომაც, როგორც მწერლისათვის, ისე კრიტიკოსისათვის, შეუძინეველი დარჩა ასახული საგნის ნამდვილი არსი. თუმცა, ნე მგონია „ჩემი მეგობარი ნოდარი“ სხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებასაც იძლევა. ყოველ შემთხვევაში ამ რომანის გ. გაჩეჩილაძისეული ინტერპრეტაცია ბევრ საჩოთირო კითხვას წამოჭრის. „ჩემი მეგობარი ნოდარი“ მიხედვით, ჩემი აზრით, არაა გამართლებული მშენებლობის „მოჩვენებით სიდიადეზე“ ლაპარაკი, რომანი ამის საფუძველს არ იძლევა. მე არ ვამტკიცებ, თითქოს რ. ჭეიშვილი იმას ამბობდეს, რომ ქარხნის მშენებლობა ნამდვილად დიადი მოვლენა იყო. მაგრამ ნაწარმოებიდან არც იმ დასკვნის გამოტანა შეიძლება, თითქოს მშენებლობის სიდიადე მოჩვენებითი იყოს. შემდეგ, როცა ამ მშენებლობასთან და მშენებელ ადამიანებთან მიდიან არა რეალისტური პროზის, არამედ მისი „პაროდის“ პოზიციებიდან, მაშინ მართლაც შეიძლება მიუღწეველი გახდეს მოვლენებისა და ადამიანთა ხასიათების ნამდვილი განვითარების ხილვა და ასახვა.

სინამდვილისადმი და ხელოვნებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება, კრიტიკოს ვ. გაჩეჩილაძის აზრით, თავს იჩენს განსაკუთრებულ ისტორიულ ეპოქებში: „საქმე ისაა, რომ, ისევე როგორც „ჩემი მეგობარი ნოდარი“, რომანი „დალიც“ პაროდული სტილის ნაწარმოებია.

პაროდიაში კი სიტყვის ცალმხრივი განსაზღვრის პრინციპი არა თუ არ არსებობს, არამედ პრინციპულადაა უარყოფილი. პაროდიაში სიტყვა საგანი, ადამიანი კარგავს პირდაპირი მნიშვნელობის პათოსს. იწყება მათი გაორება, იმგვარად დუბლირება, რომელშიც სერიოზულობა და სიცილი, სიღრმე და ზედაპირულობა გამმიჯნულ კონტურებს კარგავენ.

ამჯერად ჩვენ არ შევუდგებით იმ მიზეზების შესხენებას თუ ლიტერატურული პროცესის რა პერიოდებში, ეპოქის ისტორიული

ცხოვრების რა ატმოსფეროში, იდეებისა და მორალური კრიტიკურიუმების როგორ კონტექსტში ჩნდება საფუძველი სიტყვასთან ამაგვარი დამოკიდებულებების წარმოსაშობად“ („განთიადი“, 1975, № 1, გვ. 128).

7

კრიტიკოსი არ შეუდგა იმ მიზეზების ანალიზს, თუ ლიტერატურული პროცესის რა პერიოდებში ხდება ასეთი მნიშვნელოვანი ცვლილებები მწერლობაში. მაგრამ აქ ამოწერილი ციტატიდან ცხადია ორი რამ: ერთი ის, რომ ცვლილებები ლიტერატურის პროცესში განპირობებულია ცვლილებებით „ეპოქის ისტორიულ ცხოვრებაში“. მეორეც ის, რომ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რომელმაც განაპირობა ზემოაღნიშნული ლიტერატურული ძვრები, მოხდა „იდეებისა და მორალური კრიტიკურიუმების რღვევა“. კრიტიკოსმა აღნიშნა მხოლოდ ეს მომენტები და შეუდგა მათი წარმომქმნელი მიზეზების ახსნას, ან „შეხსენებას“, შეიძლება იმიტომაც, რომ ეს საკითხი გარკვეულად ჩათვალა, რადგან ასეთი ახსნა რამდენიმე წლით ადრე მოგვცა გ. ასათიანმა. მან ამ პერიოდს „არმაზის მსხვრევის ხანა“ უწოდა („ცისკარი“, № 9, 1973, გვ. 111).

კრიტიკოსი ლ. ალიმონაკი განმარტავს, რატომ უნდა ჩაითვალოს არმაზის მსხვრევის ხანად 60-იანი წლები ჩვენს სინამდვილეში: „მეოცე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში იყო პერიოდი (20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, ვიდრე 40-იანი წლების დამლევამდე), როცა მწერლობა უკიდურესად გახალხურების გზას დაადგა. ამ პროცესმა, როგორც ცნობილია, გააუბრალოვა, გააპრომიტიულა ნაწილობრივ ერის მხატვრული სულიერი კულტურა... ამ კრიზისის დაძლევის ტენდენციებმა განსაკუთრებით 50-იან წლებში იჩინეს თავი. 60-იანი წლები კი ინტენსიური ფერისცვალების პერიოდი გახლდათ. საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ადამიანის მიერ სინამდვილის შემეცნების პროცესს დაეტყო გარკვეული რადიკალიზმი. ფასეულობათა გადაფასების ცდები. მწერლობა დაუპიროსპირდა პრიმიტიულ მხატვრულ ესთეტიკურ პრინციპებს, დრომოკმულ საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ კონცეფციებს. რა პარადოქსალურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, ამ სიახლეს თავისი ნეგატიური მხარეც თან ახლდა. მყისიერმა სულიერმა ფერიცვალობამ ერ-

თვეარი „ანტაგონიზმი“ წარმოშვა მწერლობასა და მკითხველის გემოვნებას შორის, ისინი ერთმანეთს დაწორდნენ არა მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიური პრინციპებით, არამედ ცხოვრებისეული მიდრეკილებებითაც, საზოგადოებრივი ტენდენციებითაც¹.

კრიტიკოსი მრავალგზის უბრუნდება ამ საკითხს და კვლავ განგვიმარტავს: „შეიცვალა არა მარტო საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური შეხედულებანი, არამედ მათი წარმომჩენი ფორმებიც“.

ლიტერატურა და ხელოვნება არასდროს არ დგას ადგილზე. ცხოვრების მოძრაობასთან, ახალი ფორმების წარმოქმნასთან ერთად ისიც იცვლება და ახალი შინაარსისა და ფორმის დამკვიდრებისათვის იბრძვის როგორც საკუთრივ ლიტერატურაში, ისე ცხოვრებაში.

მაგრამ როცა ასეთ უმნიშვნელოვანეს საკითხებზეა მსჯელობა, — აქ მინიშნებებით ლაპარაკი, ყრუდ თქმა და საკითხის ნახევარსინათლით გაშუქება დაუშვებელია, როცა 50-იანი წლების მეორე ნახევარისა და სამოციანი წლების დიდ საზოგადოებრივ მოვლენებზე ლაპარაკობენ, მხედველობაში აქვთ ი. სტალინის პიროვნების კულტის კრიტიკა პარტიის მიერ.

ი. სტალინის პიროვნების კულტის კრიტიკას, აგრეთვე უფრო გვიან, 1964 წელს, ვოლუნტარიზმისა და სუბიექტივიზმის კრიტიკას პარტიის მიერ ფასდაუდებელი მნიშვნელობა ჰქონდა პარტიისა და საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების შემდგომი დემოკრატიზაციისათვის, კომუნიზმის მშენებლობის უფრო მაღალი საფეხურებისაკენ მიმავალ გზაზე. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროსთვის, ცხადია, ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვისაც ეს მომენტები მრავალგზის და მკაფიოდაა შეფასებული პარტიულ დოკუმენტებში. მაგრამ არსად, არც ერთ დოკუმენტში ლაპარაკი არ არის და არც შეიძლება იყოს „არმაზის მსხვერველზე“, „დროთა კავშირის რღვევაზე“ და არც „დრომოქმულ საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ კონცეფციებზე“, „საზოგადოებრივ ფილოსოფიური შეხედულებების შეცვლაზე“, „მსოფლმხედველობრივ ცვლილებებზე“. პირიქით, როგორც

¹ ლ. ალიმონაი, „კრიტიკა და ექსპერიმენტი“, „ლიტერატურული საქართველო“ 1974 წ. 20 სექტემბერი, იხ. აგრეთვე „ლიტერატურული წერილები“, თბ., „მერანი“, 1974, გვ. 166.

პიროვნების კულტის, ისე ვოლუნტარიზმის კრიტიკის ამოცანა იყო ჩვენი პარტიული და საზოგადოებრივი ცხოვრების შემდგომი დემოკრატიზაცია და მისი ფილოსოფიური და იდეოლოგიური საფუძვლების განმტკიცება.

ვიმეორებთ, ლიტერატურა და ხელოვნება არასდროს არ დგას ადგილზე, მასში მუდამ რაღაც იცვლება. ჭეშმარიტი მწერლობა მუდამ ახლის აღმოჩენა, მოძველებულის უარყოფაა. 60-იან წლებსაც არ შეიძლებოდა რაღაც ახალი არ მოეტანა საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებაში, რადგან მას ამის საფუძვლები საბჭოთა სინამდვილის განვითარებაში ჰქონდა, — საბჭოთა საზოგადოების შემდგომ დემოკრატიზაციაში და წინსვლაში. მაგრამ ლიტერატურასაც და ხელოვნებასაც, ისე როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა სფეროებს ახასიათებს განვითარების რევოლუციური და ევოლუციური ფორმები და 60-იანი წლების ქართული ლიტერატურა უნდა განვიხილოთ როგორც სწორედ ევოლუციური მოვლენა, წინა პერიოდების ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ბუნებრივი განვითარების და წინსვლის შედეგი და არა ისე, როგორც ხშირად ცდილობენ, პირდაპირ გასდონ ხიდი ათიან და ოციან წლებთან, მაშინდელ პოეზიასა და პროზას დაუკავშირონ 60-იანი წლებისა და დღევანდელი ქართული ლიტერატურა.

მკითხველთან წინასწარვე ბოდიში უნდა მოვიხადო, აქ მოგველის ვრცელი ამონაწერები, რითაც საერთოდაც დატვირთულია ეს წერილი, მაგრამ ასეთი პოლემიკის დროს ვრცელი ციტატის დამოწმება, ვფიქრობ, აუცილებელია.

უკვე მოხსენიებულ წერილში — „სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია და ქართული ლიტერატურა“ — კრიტიკოსი ს. სიგუა წერს: „რომანის ტრიუმფი იყო მე-19 საუკუნე. რეალიზმმა მასში ჰპოვა დასრულებული ფორმა... ბალზაკი მისი კლასიკური გამოვლენა გახლდათ. ასეთი რომანი რეტროსპექტული (ცენტრიდანული) იყო მე-19 საუკუნის დასაწყისიდანვე მკვეთრად შეიცვალა ძველი ცხოვრება. წარმოიშვა ურთიერთობის ახალი ფორმები. ადამიანის გონების დაწოლამ გარემოს დეფორმირება მოახდინა. და თითქოს დაიკარგა ნამდვილი უშუალო ბუნება. ამის შესაბამისად გარდაიქმნა პიროვნების მიმართება რეალობასთან. სოციალისტურმა რევოლუციებმა, სტრ-ის სწრაფმა ტემპებმა გარდაქმნეს ობიექტური საგნების სურათი, ხელოვანი აღქმას ვერც ასწრებდა, ისე იცვლი-

და გარემო ელფერს, დინამიკური სამყარო ასეთსავე სტილს მოითხოვდა. რომანი არ არის ლექსი, რომ იოლად მოიპოვოს ან დათმოს დამკვიდრებული სტრუქტურები. თავისი ბუნებით ის გაცილებით მდგრადია და კონსერვატიული, მაგრამ სოციალური და სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციებით გარდაქმნილი ქვეყანა ძველი მოდელებით ვეღარ განიზომებოდა.

მე-20 საუკუნის რომანი ინსტროსპექტულია (ცენტრისკენული). მასში ჭარბ ადგილს იჭერს ავტორის შინაგანი მონოლოგები, ასოციაციები, ლირიზმი, გროტესკი, მეტაფორულობა; რბილდება და ირღვევა ფაბულა. რომანი გადაიქცა სუბიექტური რეალობის ამსახველად. ჯ. ჯოისი, მ. პრუსტი, რ. მუზილი, ფრ. კაფკა, თ. მანი, უ. ფოლკნერი, ვ. ვულფი ქმნიან ახალი ურთიერთობის სტრუქტურულად ადექვატურ ფორმებს“ („მნათობი“, 1975 წ. № 2, გვ. 118).

ამის შემდეგ კრიტიკოსი ლაპარაკობს ორმოცდაათიან წლებში რომანის „კრიზისის“ ირგვლივ გამართულ კამათზე და „ანტირომანზე“, ისე რომ არც კი ახსენებს და არ ეხება მე-20 საუკუნის რეალისტური რომანის განვითარების გზებს. აქ მოცემული სია, პირველ რიგში, არ გამოირჩევა მხატვრული კონცეფციის სიზუსტით. ჯოისის, პრუსტის, მუზილისა და კაფკას გვერდით უყოყმანოდ და სათანადოდ განმარტების გარეშე როდი შეიძლება დავაყენოთ თ. მანი და უ. ფოლკნერი.

თავის სხვა ნაშრომში ს. სიგუა წერს: „ისტორიულმა პირობებმა მოდერნიზმი საერთაშორისო მიმდინარეობად გადააქცია“ („ლიტერატურული პრელუდიები“, „მერანი“, 1974, გვ. 104).

შეიძლება თუ არა უარყოფილ იქნას ეს მტკიცება? ცხადია არა. თუ მხოლოდ რომანზე ვილაპარაკებთ, მოდერნიზმმა მოგვცა საქვეყნოდ ცნობილი სახელები: ჯოისი, პრუსტი, კაფკა; ამავე ხაზს მიეკუთვნება ეკზისტენციალისტები: კამიუ, სარტრი და მათთან სულიერად ახლო მყოფი მუზილი, კობო აბე, „ახალი რომანის“ ან „ანტირომანის“ წარმომადგენლები.

მე აქ არც მოდერნიზმის და მოდერნისტული რომანის შეფასებას შევეცდები, არც მისი წარმოქმნილი პირობების და იოეური არსის გათვალისწინებას. არც იმაზე ვილაპარაკებ, რომ მოდერნიზმს უანშტოება ჰქონდა ფილოსოფიაში ზერკსონის ინ უიტვიჩის, ნი-ცშეანობის, ჰუსერლის ფენომენოლოგიის, დროიდისა და იუნიგის ფსიქოანალიზის, კირკეგორის, ჰაიდეგერის, ასპერსის ეკსის-

ტენციალიზმის სახით და იგივე წარმოადგენდა სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ზომით მოდერნისტული რომანის ესთეტიკის საფუძველს. ახლა როგორც ჩანს, ჯერ ლიტერატურის ისტორიის „ემპირიული“ საკითხებია გასარკვევი. საკითხავია, მოდერნიზმმა, როგორც მიმართულებამ, შეცვალა რეალიზმი, მოიპოვა ჰეგემონია კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში?.

მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში წარმოქმნილი ეს მიმდინარეობა ცნობილია მოდერნისტულ-დეკადენტური მიმართულების სახელწოდებით. მწერლები, რომლებიც ამ მიმართულებას „მისდევენ“, თავიანთ თავს დეკადენტებს უწოდებდნენ, ბოლო დროის გამოკვლევებში თუმცა არ არის უარყოფილი (და არც შეიძლება) დეკადენტობასა და მოდერნიზმს შორის გენეტიკური კავშირის არსებობა, მაინც შეიმჩნევა მათ შორის ზღვარის გავლების სურვილი. ამის საწინააღმდეგო არავის არაფერი შეიძლება ჰქონდეს, მაგრამ ეს სრულიად არ ცვლის საგნის მთავარ არსს. როგორადაც არ უნდა იქნას განმარტებული მოდერნიზმი, ფაქტია, რომ ის წარმოიშვა რეალიზმის კრიზისის პერიოდში და მის საპირისპიროდ. მაგრამ მცდარია მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც მე-19 საუკუნის მიწურულისათვის რეალიზმმა დაასრულა თავისი არსებობა.

დასავლურ ლიტერატურაში მე-20 საუკუნის დასაწყისიდანვე წინა პლანზეა ჯ. გოლზუორთის, ჯ. ლონდონის, ჰ. მანის, თ. მანის რეალისტური რომანები; 20—30-იანი წლებში — რ. მარტენ დიუგარის, ა. მორავიას, ე. რემარკის, ე. ჰემინგუეის, უ. ფოლკნერის ნაწარმოებები, ხოლო მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მათ ემატებათ ჩ. სნოუს, ჰ. გრინის, ჰ. ბიოლის, ჯ. აპდაიკის და სხვათა რომანები. მე-20 საუკუნის რომანისტიკაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს უახლეს იდეოლოგიურ ტენდენციებზე აღმოცენებული რომანები რ. როლანის, ა. ფრანსის, ჰ. უელსისა. ბევრი მათგანის ნაწარმოებებთან დაკავშირებულია მეოცე საუკუნის რომანის ნოვატორული არსი.

ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ კიდევ უფრო ძლიერდება და გამოკვეთილ ხასიათს იღებს ხალხის ცხოვრების, მისი სოციალური ბრძოლის ასახვისაკენ მიმართული შემოქმედება ანრი ბარბიუსისა, მარტინ ა. ნექსესი, შონო. კეისის, ვ. ბრედელის, შემდეგ ლ. არაგონის, ა. ზევერსის, ა. მალცის, მ. პუიმანოვას,

ი. ივაშკევიჩის, ყ. ამადუს რომანები, რომლებშიც ძალუმად გამოვლინდა სოციალისტური რეალიზმის ტენდენციები. მე არაფერს ვამბობ საბჭოთა ლიტერატურაზე.

ს. სიგუა უყურადღებოდ ტოვებს ყოველივე ამას. ეს იმიტომ კი არ მოსდის კრიტიკოსს, თითქოს მან არ იცოდეს ამ მწერალთა არსებობა, ან შეგნებული არ ჰქონდეს, რომ ლიტერატურის ისტორიიდან მათი ამოღება შეუძლებელია. მისთვის მთავარია რომანები და მათი ავტორები შეირჩეს კონცეფციის შესაბამისად. აქ მთავარია, რომ რეალიზმმა მე-19 საუკუნის რომანში, კერძოდ ბალზაის შემოქმედებაში, „პოვა დასრულებული ფორმა“, ხოლო „დასრულებული ფორმის“ შემდეგ ლაპარაკი ზედმეტია რეალიზმის რაიმე განვითარებაზე. დასრულებული ფორმა უნდა შეიცვალოს და ასეთ შემცვლელ მიმართულებად მოგვევლინა მოდერნისტული ხელოვნება და ლიტერატურა. ვინც მოდერნისტულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას ასეთ რადიკალურ მისიას აკისრებს, ლოგიკის ძალით ის იძულებულია თვალი დახუჭოს რეალისტური ლიტერატურის განვითარებაზე მსოფლიო ლიტერატურაში.

ეს თვალსაზრისი არც ორიგინალურია და არც ახალი. ს. სიგუას შეეძლო დასავლური ლიტერატურათმცოდნეობის და კრიტიკული ლიტერატურის უამრავი ძველი და ახალი ნიმუშის პოვნა, რომელშიც ასეთი შეხედულებებია გატარებული. მაგრამ მას შორს წასვლა არ დასჭირდებოდა, შეეძლო იგივე ამოეკითხა გ. ასათიანის „კრიტიკულ დიალოგებში“: „საერთოდ ეგრეთწოდებული „ახალი რომანი“, „ცნობიერების ნაკადი“ და მისთანანი ევროპულ (უწინარეს ყოვლისა ფრანგულსა და ინგლისურს) მწერლობაში მხოლოდ მას შემდეგ აღმოცენდა, რაც მე-19 საუკუნის რეალიზმმა საბოლოოდ დაასრულა თავისი საქმე. ვიდრე ადამიანის რთული ქვეცნობიერი სამყაროს კვლევას¹ შეუდგებოდა, დასავლეთის დიდ

¹ ჩვენი აზრით, არავითარი „ქვეცნობიერების კვლევა“ მოდერნისტულ რომანში არ წარმოებს, აქ იმის განსჯაში ვერ შევალთ, რამდენად ახერხებს ფსიქოლოგია „ზე-მეს“ ბარიერის დაძლევას, რომ ქვეცნობიერი იკვლიოს. აქაც ქვეცნობიერის კვლევა, ალბათ, იმის შემდეგაა შესაძლებელი, თუ კი მისი შემოყვანა მოხერხდება ცნობიერებაში. რაც შეეხება რომანისტიკას, აქ ჯ. ჯოისის აღიარებაც რომ არ იყოს ცნობილი, სრულიადაც არ არის ძნელი გასაგები. „ცნობიერების ნაკადი“ სპონტანურად წარმოქმნილი აზრის ნაფლეთების და განწყობილებების სტენოგრაფიული ფიქსირება კი არ არის, არამედ სტილიზაცია

პროზას ფუნდამენტალურად უნდა შეესწავლა მისი ცნობიერების ზედაპირული შრეები, ზნეობრივი იერი, სოციალური ფსიქოლოგია“ („ლიტ. საქართველო“, 1967, № 29).

აქ სავსებით გარკვევით, არაორაზროვნად არის ნათქვამი, რომ მოდერნისტული რომანი მაღალი საფეხურია რეალისტურ რომანთან შედარებით. რეალისტურ რომანს ფუნდამენტურად უნდა შეესწავლა ცნობიერების ზედაპირული შრეები, ზნეობრივი იერი. სოციალური ფსიქოლოგია. როცა მან, რეალისტურმა რომანმა, ევროპულ ლიტერატურაში ეს გააკეთა, როცა საბოლოოდ დაასრულა თავისი საქმე, შემდეგ აღმოცენდა მოდერნისტული რომანი, რომლის მაღალი მისია იყო უკვე ადამიანის რთული ქვეცნობიერი სამყაროს კვლევა.

აქ ჩვენ ვერ მოვახერხებთ მსჯელობას იმაზე, რომ ზოგ შეძთხვევაში მოდერნისტულმა რომანმა ცალმხრივად განავითარა რეალისტური რომანის ცალკეული მიღწევა, კერძოდ, ლ. ტოლსტოის და სხვა რეალისტ მწერალთა მიერ მიკვლეული წინაგანი მონოლოგა, გამოაცალკევა იგი ცხოვრების მთლიანი სურათიდან და ჰიპერტროფირებული, ყოვლისმომცველი სახით წარმოგვიდგინა, აქ ეგვივე ემართება ქვეცნობიერსაც, და საერთოდ ცალმხრივობა, ჰიპერტროფია, ჰარმონიისა და მთლიანობის დარღვევა როგორც ფორმის, ისე წინაარსის მხრივ, დამახასიათებელია მოდერნიზმისათვის. ამჟამად ჩვენ სხვა რიგის საკითხების გარკვევა გვჭირდება.

ლიტერატურული სტილი, მიმართულება ხშირად განიხილება, როგორც თავის თავში პერმეტულად დახშული თვითგანვითარებადი სისტემა, რომელიც იმანენტური კანონებით ვითარდება და არც ერთი ბოლოთი არ უკავშირდება საზოგადოებრივ წყობას, ბაზისს, — ე. ი. არ განიხილება როგორც ზედნაშენური კატეგორია, რომელსაც თავის სპეციფიკურ თვისებებთან ერთად საზოგადოებრივი ხასიათი აქვს და მკიდროდ არის დაკავშირებული საზოგადოების

ცნობიერების მუშაობის ფროიდისტული ან იუნგიალური შერჩევის გზით, ე. ი. მწერალი კი არ იკვლევს ქვეცნობიერს, არამედ ქმნის „ცნობიერების ნაკადს“ პოეტური სტილიზაციის საშუალებით. თუ რეალისტურ რომანში „ცხოვრების შესწავლა თხზვის საფუძველია, მოდერნისტულ რომანში კერძოდ „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში ფაქტიურად უარყოფილია შესწავლა და კვლევა და აქცენტი თხზვაზეა გადატანილი.

ეკონომიკურ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ სფეროებთან „არსებობს სტილური ევოლუციის კანონი“¹, ამიტომაც შეიძლება იგი, ეს სტილი, მიმართულება თავისუფლად დასეირნობდეს ქვეყნიდან ქვეყანაში, ამაშია მისი უნივერსალობა.

ეს სქემა კი ჩვენს უახლეს ლიტერატურას უნდა მოერგოს; „ისტორიულმა პირობებმა მოდერნიზმი საერთაშორისო მიმდინარეობად გადააქცია... მე-20 საუკუნის დამდეგისათვის ქართული ლიტერატურა შინაგანი აუცილებლობით მივიდა მოდერნისტული პოეტური კულტურის ათვისებამდე... ქართული მხატვრული აზროვნება, რომელიც წეცადა ზიარებოდა ევროპას, ეროვნულ სულს უსადაგებდა უახლეს მიღწევებს, ქართული ლექსი აიწია ევროპული სტანდარტების დონეზე“².

საქმე ის კი არ არის, რომ აქ და მომდევნო მსჯელობებში კრიტიკოსის შეხედულებები სადავოა, ან სწორ მოსაზრებებს შეიცავხნაწილებში, მთავარი ის არის, რომ მთლიანობაში მე-20 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორია კრიტიკოსის ნაზრევში წარმოდგენილია, როგორც ევროპული მოდერნიზმის ქართული ლიტერატურის სინამდვილეში დანერგვის ისტორია. ქართული პროზის განვითარება მე-20 საუკუნეში უფრო რთული გზით წარიმართა. პოეზიაში უფრო ადვილად და შეფერხების გარეშე შემოაღწია მოდერნიზმმა.

„...გალაკტიონმა სიახლის საკუთარი პათოსი პოვა ფრანგულ და რუსულ სიმბოლიზმში“³. სხვა ყველაფერი, უფრო ზუსტად „არტიტული ყვავილების“ შემდეგ, გალაკტიონის შემდგომი დროის პოეზია, ფაქტიურად უყურადღებოდაა დატოვებული, ალბათ იმიტომ, რომ ეს ლექსები არ ითვლება „მის“ ლექსებად.

ასეთი დახარისხება, რომლის დროსაც ლაპარაკია ცალკე გალაკტიონის მაღალ პოეზიაზე და ცალკე მის „სუსტ ლექსებზე“ (გ. ასათიანი), მართებული როდია, რომელ გენიოსს შეუქმნია მხოლოდ თანაბარი სიძლიერის ნაწარმოებები, და რომელ მათგანს არ ექნე-

1 ს. სიგუა, ლიტერატურული პრელუდიები „მერანი“, 1974, გვ. 102.

2 იქვე, გვ. 102—109, 222.

3 იქვე, გვ. 105.

ბა „სუსტი“ ლექსიც. ჩვენ ყველას წაგვიკითხავს გამოკვლევები მსოფლიო გენიოსებზე, მაგრამ რაღაც არ მაგონდება, რომ ვინმეს დრო და ადგილი დაეხარჯოს იმისთვის, რომ ეთქვა, პეტრარკას, ჰაინეს, გოეთეს, პუშკინს სუსტი ლექსებიც ჰქონდათო.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ბოზოქარი ზღვა მთლიანობაში უნდა იქნას დანახული. ერთმა რომელიმე ტალღამ ვერ უნდა გაყინოს ჩვენი თვალი და ყურადღების მიღმა ვერ უნდა დაგვატოვებინოს მისი უმდიდრესი და უღრმესი პოეზიის ვერც ერთი მოლივლივე ზვირთი.

ახლა ვნახოთ, ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით როგორ ვითარდებოდა მე-20 საუკუნის ქართული პროზა. „მისთვის თითქმის უცნობი დარჩა საერთო განახლების მონუმენტები „ულისე“ და „დაკარგული დროის ძიება“, ევროპის კარები ნელ-ნელა გადაიკეტა“¹.

ამიტომაც კ. გამსახურდიასა და დ. შენგელაიას პირველი რომანები, ს. სიგუას აზრით, რეფორმაციული (ნოვატორული) სიახლის მომასწავებელი იყო და არა „რევოლუციურის (მოდერნისტულის)“². ისინი პოეტური პროზის მედროშეებად გამოვიდნენ. ფაბულა დარჩა პროზის ხერხემლად. მაგრამ მას დაემატა ლირიკული ემოციის სიჭარბე. კ. გამსახურდიას — „არ უცდია“ ტრადიციული რომანის მთლიანად დაშლა და „შემოიფარგლა არსებულისათვის სიახლეთა მიმატებით“. ამიტომაც არ იყო მისი შემოტანილი სიახლე რევოლუციურ-მოდერნისტული. შემდეგ „როგორც პოეზიის, ისე პროზის განვითარების ხაზი რამდენადმე შეწყდა. კ. გამსახურდია, დ. შენგელაია თანდათან დაუბრუნდნენ მკაცრ პროზას. მათ შემოქმედებაში ნელ-ნელა მოკვდა პოეტის მგზნებარება. შესაბამისად დაქვეითდა მხატვრული აქტივობის უნარი, ხოლო შექმნილი მემკვიდრეობა არ აღმოჩნდა შემოქმედებითად პოპულარული. კ. გამსახურდიას დიდი შემოქმედება თითქმის ამოვარდა რეალობიდან. მას არ გამოუჩნდა არათუ გამგრძელელებელი, არამედ უარმყოფელიც, და დღეს მისი ბრწყინვალე რომანები გვესახება

¹ ს. სიგუა, „ლიტერატურული პრელუდები“, „მერანი“, 1974, გვ. 108, 109.

² აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ როგორც „სანავარდოს“ ისე, დიონისოს ლიმილს“ მოდერნისტული რომანის ყველა ნიშნები აქვთ. — შ. ჩ.

როგორც უპრეცედენტო მაგალითები, რომლებიც ნაკლებად ჩართულან შიშდინარე ლიტერატურულ პროცესებში“ (იქვე).

აქ ბევრი რამ არის გასარკვევი. მკვდარი პოეტური მგზნებარებითა და დაქვეითებული მხატვრული აქტივობის უნართ როგორ ხერხდება ბრწყინვალე რომანების შექმნა, ან კ. გამსახურდიას დიდი შემოქმედება როგორ ახერხებს რეალობიდან ამოვარდნას. მაინც აქ ახალგაზრდა კრიტიკოსს ობიექტურობამ გადასძლია და ლიტერატურული პროცესებიდან ამოგდების საკომპენსაციოდ, თუნდაც თავისთავადი ღირებულების თვალსაზრისით, მაღალი შეფასება მისცა კ. გამსახურდიას რომანებს.

ასეა თუ ისე, ევროპული მოდერნიზმის პირველმა ტალღამ ჩვენში ვერ მიიღო სასურველი განვითარება. ქართულ პროზამდე მან საერთოდ ვერ მიაღწია და რომანი ვერ დაწალა, ქართული პოეზიისა და პროზის „დიადი განახლების“ ამოცანა კვლავ პრობლემად დარჩა.

და აი, „პოეტებს ისევ მოუხდათ მომქანცველი ბრძოლა ქართული ლექსისათვის ინტერნაციონალური იერის მისანიჭებლად. განახლდა კონტაქტი ევროპულ კულტურასთან და 20-იანი წლების ქართულ მწერლობასთან“ (ს. სიგუა, „ცისკარი“, № 1, 1973 წ., გვ. 131). „60-იანმა წლებმა ისევ წამოჭრა რომანის პრობლემა“ (ს. სიგუა, „მნათობი“, 1976, № 2, გვ. 121).

ახლა პრობლემები უფრო გლობალურია და ყოვლისმომცველი. პოეზიის, პროზის, დრამატურგიის, მეცნიერების, მშვენიერების, მახინჯის, ამაღლებულის, ლირიკულის, ეპიკურის საზღვრები მოიშალა და მითოსურ ერთიან მთლიან წარმოდგენაში გაითქვიფა. ცალკე ჟანრებისა და მათი სახეებისათვის მოცლა არ ღირს; მოდერნიზმის მიმღეობა ყველა არხში ერთნაირია ან, უფრო სწორად, ერთიანია. ადრე „ქართულ პოეტურ კულტურას თითქოს მხედველობიდან გამოიჩა მოდერნისტული პროზა, რომლითაც არსებითად დასრულდა ქეშმარიტი ევროპული მოდერნიზმი. იგი გულისხმობდა ინტელექტუალიზმის არა უარყოფას, არამედ შინაგანი დაძლევიტ მოხსნას, რითაც წაიწლებოდა ჟანრობრივი ჯებირები, პოეტური სიტყვა უმაღლეს საფეხურზე ეზიარებოდა პირველყოფილ საწყისებს. სამყაროს ინტეგრალური კვრეტა თავისთავში შეიცავდა მხოლოდ სასიცოცხლო ძალების ხილვის უნარს. მეცნიერული და მხატვრული, პოეტური და პროზაული, ლირიკული და დრამატუ-

ლი, სანტიმენტალური და ამალღებული — მთლიანმა წარმოდგენამ გათქვიფა. გლობალური სამყარო გლობალური რღვევით შენივთდა, ამიტომაც, ახლა ქართული პოეზია შეეცადა შეეძინა აბსოლუტური ხილვის ენერგია.

„ცნობიერების ნაკადი“, „ზინაგანი მეტყველება“ როგორც სტილისტური მეთოდი, თავისი თუნდაც დაქვემდებარებული როლით, მოასწავებდა მოდერნიზმის შეწყვეტილი პროცესის გაგრძელებას, მოდერნიზმის ხელმეორე შემოჭრას, რაც მიზეზობრივი განვითარებით და უკუგდებით ამთავრებდა დიადი განახლების სურათს¹.

აქ სურათი მართლაც დამთავრებულია და მთლიანი, სქემა არის გამართული და გამოკვეთილი. არც კი ვიცი, საჭიროა თუ არა კომენტარი. საერთოდ, მთელ ამ წერილის მანძილზე ვცდილობდი, რაც შეიძლება ნაკლები მელაპარაკა მე, რაც შეიძლება მეტი ელაპარაკათ ავტორებს, რომელთა წერილებსაც ვეხები.

ვნახეთ, რომ კრიტიკოსების ნაწილი დიდი ყურადღებით ეპყრობა ჩვენი ლიტერატურის გარკვეულ ტენდენციებს მის წარსულში და დღეისათვის, ამავე დროს სავსებით უყურადღებოდ ტოვებს ძირითადს და მთავარ მიმართულებას. ქირურგიულ ეპერაციას იყენებენ არა მხოლოდ ცალკეული მწერლის შემოქმედების მიმართ მისი ადგილის განსაზღვრისას ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიაში, არამედ მთელი პერიოდების მიმართ ამ ისტორიაში. ერთი სიტყვითაც კი არ არის ნახსენები, თუ ყოველივე ეს რა მიმართულებაშია ჩვენი მწერლობის შემოქმედებით მეთოდთან და მხატვრულ მსოფლმხედველობასთან.

ასე თუ ისე, კრიტიკოსების კონცეფციამ მე-20 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში გამოჰყო ორი მნიშვნელოვანი თაობა. რომელთა ცდები მიმართული იყო და არის ევროპული მოდერნიზმის მიღწევების ათვისებისაკენ.

„კრიტიკულ დიალოგებში“ უკვე 1967 წელს წამოიჭრა და გაფორმდა კითხვა — „რამდენად შეესაბამება ჩვენი მწერლობის შინაარსი, მისი მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ინტერესების რკალი იმ საფეხურს, რომელზედაც თანამედროვე კაცობრიობის სულიერი განვითარება დგას?“.

1. ს. სიგუა, „ლიტერატურული პრელუდიები“, გვ. 107.

მსოფლიო ლიტერატურის მხატვრული გამოცდილების გათვალისწინება აუცილებელი და გარდუვალი რომ არის ჩვენს დროში, ეს დღეს ბანალურ ჭეშმარიტებად უნდა ჩაითვალოს.

მაგრამ სრულიად უმართებულოა თანამედროვე კაცობრიობის მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ინტერესები ერთ მნიშვნელზე დავიყვანოთ, ერთმნიშვნელოვანი განზომილებით განვიხილოთ. თანამედროვე მსოფლიოს ურთულეს სახეს, მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ინტერესების მხრივაც დიფერენცირებული მიდგომა ესაჭიროება. მსოფლიო ლიტერატურის ცნება (ველტი-ლიტერატურა) გოეთეს სახელთანაა დაკავშირებული. დღეს შეიძლება ამაზე ლაპარაკი ისე, როგორც არასოდეს. და მაინც მსოფლიო ლიტერატურა თავის ერთიანობაში დიფერენცირებული და სხვადასხვა ხასიათისაა, სწორედ მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ინტერესების რკალით, პირველ რიგში.

რაც შეეხება ევროპულ ლიტერატურას, არც ის შეიძლება იყოს და არც არის ერთგვაროვანი.

„ევროპული“ ყოველ დროში ერთნაირად საინტერესო არ შეიძლება ყოფილიყო ქართული ლიტერატურისათვის. ყოველივე ამას ისტორიულ პერსპექტივაში ესაჭიროება განხილვა. „ევროპული მხატვრული აზროვნება“ არ შეიძლება ყოველთვის პროგრესულის სინონიმად იქნას გამოყენებული, რადგან ის განსაზღვრულია და კონკრეტულ შინაარსს მოკლებული, ევროპოცენტრიზმი საბჭოთა მკვლევარების ბოლოდროინდელ წრომებში პრინციპულად უარყოფილია, მაგრამ მე არც ამაზე მაქვს ახლა საქმე. მთავარი ისაა, რის ათვისებას ვცდილობთ, რის გადმოღებას ვლამობთ.

ზრავალი პოეტის, პროზაიკოსის და კრიტიკოსის ნაწერებში ხშირად გაისმის ლაპარაკი „მსოფლიო სტანდარტებზე“, „ევროპულ სტანდარტებზე“, „საერთაშორისო მოდელებზე“. ყოველივე ამაში რომ მხატვრული ღირებულების დონის თვალსაზრისი იგულისხმებოდეს, სადავოც არაფერი იქნებოდა. მაგრამ „მოდელი“ და „სტანდარტი“, ცხადია, არა მხატვრულ ღირებულებაზე მიგვივითებს, არამედ ხელოვნების საგნის ასახვისა თუ გამოხატვის პრინციპების კოპირებაზე, რაც დასტანდარტებას და მოდელირებას არ შეიძლება ემორჩილებოდეს. მე არ მესმის პოეტმა, პროზაიკოსმა, ან კრიტიკოსმა როგორ უნდა ილაპარაკოს სტანდარტებზე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მსოფლიო ლიტერატურის მხატვრუ-

ლი მიღწევების ათვისება არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება, დაყვანილ იქნას კობირებამდე და ეპიგონობამდე. კრიტიკოსი ს. სიგუა კი გვიმტკიცებს, „ეპიგონობას ვერ გავუქცევითო“¹, ხოლო გ. ხუხაშვილი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ „დღევანდელი ინფორმაციების უსაზღვრო მასშტაბები აღვილს არ ტოვებს მწერლობის ადგილობრივი კრიტერიუმებისათვის“².

ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ „მხატვრული ნაწარმოები განსაზღვრული ეპოქის, გარემოების და ფსიქოლოგიის პროდუქტია“ (ე. ვამსახურდია). როცა მსოფლიო ლიტერატურის პროცესის უნივერსალობაზე და სხვათა გამოცდილების გათავისებებაზეა ლაპარაკი, უნდა ვიცოდეთ, რომ მხატვრული მეთოდი და მსოფლმხედველობა აგრეთვე განსაზღვრული ეპოქის, გარემოების, ფსიქოლოგიის და ფილოსოფიის პროდუქტია.

აქ ყოველთვის უნდა გვქონდეს მხედველობაში ორი რამ:

ნასესხები მხატვრული მეთოდი და მსოფლმხედველობა სხვაგვარ ბაზისზეა აღმოცენებული და ჩვენს სინამდვილეს არ მოერგება. მაგრამ აქ „მარცხს“ შეიძლება მაინც ავცდეთ, რადგან, თუ მწერალი ინარჩუნებს ემოციურ დამოკიდებულებას სინამდვილესთან, სინამდვილე ყოველთვის შეიტანს თავის კორექტივს მხატვრულ ნაწარმოებში (თუმცა ყველა შემთხვევაში ანგარიშგასაწევეია ვ. ლენინის ასახვის თეორიის ქვაკუთხედი: „სამყაროს სურათი არის სურათი იმისა, თუ როგორ მოძრაობს მატერია და როგორ „აზროვნებს მატერია“ და ამიტომაც განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს მწერლის მსოფლმხედველობას).

უფრო რთულდება საქმე, როცა ხელოვნების საგანი იცვლება. იგი ჩვენს გარშემო მყოფი ცოცხალი სინამდვილე კი აღარ არის, — მისი განზოგადებული, ტიპიზირებული სახე, არამედ მწერლის, ხელოვანის ცნობიერებაა; როცა მხატვრული სახე მატერიალური სამყაროს ასახვა კი არ არის, არამედ ხელოვანის სულის ემინაციის ილუსტრირება. ამ შემთხვევაში მხატვრული მეთოდისა და მსო-

¹ „მნათობი“, 1975, № 2, გვ. 118.

² „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1977, № 31, გვ. 3. გ. ხუხაშვილი, ალბათ, დაახუტებს, რა შინაარსს დებს ცნებაში „ადგილობრივი კრიტერიუმები“, გეოგრაფიულს, ეროვნულს თუ ესთეტიკურს — შ. ჩ.

ფლმხედველობის სესხებას ნამდვილად და უეჭველად მივყავართ. მსოფლიო და ევროპული სტანდარტებისაკენ და მხატვრულ ნაწარმოებში აღარავითარი ნიშანკვალი აღარ გვხვდება იმისა, თუ ვისი შექმნილია იგი, ფრანგი, გერმანელი, ინგლისელი, ამერიკელი თუ ქართველი მწერლისა.

ამ შემთხვევაში მხატვრული ნაწარმოები არ მოგვიბრუნდება არცერთი დამახასიათებელი ახალი კუთხით, არცერთი იმ რაკურსით, რომლითაც რაღაც თავისი, ეროვნული უნდა შეიტანოს მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურში. მე აქ, უწინარესად, მხედველობაში მაქვს ის სიღრმისეული თავისებურება, ელფერი, კოლორიტი, რამაც საკუთარი სახე უნდა შეუქმნას მხატვრულ ნაწარმოებს, ეროვნულ ლიტერატურას და რომელიც ეროვნული ცხოვრებიდან უნდა წარმოიქმნებოდეს. საბოლოოდ გვრჩება მეორადის, დუბლირების სამწუხარო შეგრძნება.

იმ პირობებში, როცა მწერალი ორიენტირებულია „ევროპულ სტანდარტებზე“ და „მსოფლიო სტანდარტებზე“, თუ ხელოვნების საგნიდან შემოქმედისაგან დამოუკიდებლად არსებული გარესამყარო ნელ-ნელა გამოირიცხა, ეროვნულიც თავს დაგვიკრავს. როცა მწერლის ყურადღების კორექტირება სხვა სინამდვილიდან წარმოქმნილ მხატვრულ ფაქტურაზე ხდება, არ შეიძლება ხელოვნების საგანიც მწიგნობრული, ნასესხები შინაარსით არ განისაზღვროს, რადგან მას ეროვნული ცხოვრების საფუძველი აღარ ასაზრდოებს.

ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ლიტერატურის ფუნქცია მართოდემ ასახვით როდი შემოიფარგლება. იგი აქტიურად ზემოქმედებს მკითხველზე და მწერალზედაც, მათ შორის, ამ შემთხვევაში, ზღვარის გავლება აუცილებელი არ არის.

თანამედროვე მსოფლიოში, ძალიანაც რომ მოინდომო, ურთიერთგავლენის თავის არიდება შეუძლებელია, რადიოსა და ტელევიზიის, სწრაფი საჰაერო ლაინერების, პრესის უწყვეტი ნაკადის, საერთოდ წარმოუდგენლად გაძლიერებული ინფორმაციის ეპოქაში, საკუთარ ნაჭუჭში ჩაკეტვაზე და იდილიურ ცხოვრებაზე ფიქრი, მეტი რომ არა ვთქვათ, მიაშიტობაა. ეს არც მოხერხდება ლა არც სასურველია.

არნახული ტექნიკური პროგრესის შედეგად ელვისებური სისწრაფით ივსება სივრცისა და დროის ვაკუუმები და მიუხედავად

იმისა, რომ დღევანდელ მსოფლიოს უმწვავესი წინააღმდეგობანი ახასიათებს იგი მაინც განსაზღვრული აზრით, ერთ მთლიანს წარმოადგენს. ქვეყნები და სახელმწიფოები, პოლიტიკური იდეები, ეროვნული ტრადიციები მკიდრო შეხების წერტილებს წარმოქმნიან და ცდილობენ ზეგავლენა მოახდინონ ერთმანეთზე. ერთმანეთს უპირისპირდებიან პოლიტიკური, ეთიკური და ესთეტიკური იდეალები.

ამიტომაც აუცილებელია, შეუწელებელი ყურადღებით ვაკვირდებოდეთ და ყოველმხრივად ვათასებდეთ არა მარტო პოლიტიკური, არამედ ეთიკური თუ ესთეტიკური რიგის მოვლენებს. დროულად ვერკვეოდეთ მოვლენის არსში; საიდანაც იღებს ის სათავეს. მიუხედავად დიდი სირთულისა, ეს მაინც შესაძლებელია. რადგან ლიტერატურის განვითარება, საბოლოო ანგარიშით, ყოველთვის განსაზღვრულია ბაზისური არსით. ამიტომაც არ შეიძლება, მაგალითად, სტილის, მიმართულების წარმოქმნას და გავრცელება-განვითარებას, თავისი სპეციფიკური ნიშნების უეჭველი გამოხატულების მიუხედავად, საკუთარი დამოუკიდებელი იმანენტური კანონები წარმართავდნენ.

მხოლოდ ამ ურთიერთგანპირობებული მიმართებების უარყოფის შედეგად შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ლიტერატურულ სტილს, მიმართულებას, ვთქვათ, მოდერნიზმს, შეუძლია ასე თავისუფლად გადავიდეს ქვეყნიდან ქვეყანაში, სადაც სხვადასხვა საზოგადოებრივი წყობაა გაბატონებული. ამიტომაცაა, რომ ზოგიერთი კრიტიკოსი მოდერნიზმის წარმოქმნას საზოგადოების განვითარების ბაზისურ საფუძვლებს კი არ უკავშირებს, არამედ რეალიზმის, როგორც სტილისა და მეთოდის „დასრულებას“. მოდერნიზმის წარმოქმნასა და განვითარებას კი თავისი საფუძველი ჰქონდა. განპირობებული იყო კაპიტალისტური, ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიზისული საფეხურით. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ჩვენ პირწმინდად უარყოფდეთ მოდერნიზმს, როგორც ლიტერატურული სტილის გარკვეულ მიღწევებს. და შეუძლებლად მიგვაჩნდეს ზოგიერთი რამის გამოყენება რეალისტურ ლიტერატურაში (ამ საკითხზე ჩემი თვალსაზრისი წარმოდგენილია სხვა ნაწარმოებში, რომელიც მალე დაიბეჭდება).

რეალიზმი და მოდერნიზმი დღეს პარალელურად ვითარდება მსოფლიო ლიტერატურაში და სწორი არ იქნებოდა გვეფიქრა, რომ

ეს განვითარება, დაპირისპირების გარდა, ურთიერთშელწევი თაყ არ ხასიათდებოდა. ეს ძალიან საინტერესო და ამავე დროს საკამათო და სადავო საკითხია — მოდერნიზმის სტილურ მიღწევების გამოყენების ზომა და საზღვრები. ამ წერილის პოლემიკური მახვილი მიმართულია მოდერნიზმის, როგორც სისტემის კომპირების წინააღმდეგ.

ხელოვნების მიერ შექმნილი სინამდვილე და ცხოვრების სინამდვილე რთულ ურთიერთკავშირშია. მოდერნიზმი, ბოლოს და ბოლოს, უარს ამბობს ამ კავშირზე — ცხოვრების სინამდვილეზე და იკეტება საკუთარ სამყაროში. თავის უკიდურეს გამოხატულებაში მოდერნისტული სტილით დახატული სახეები არ წარმოადგენს არაფრის ასახვას, გარდა მწერლის, სუბიექტის აზროვნებისა, მოდერნისტულ ნაწარმოებში ასახული სურათი არის სურათი იმისა, თუ როგორ „აზროვნებს მატერია“, სუბიექტი, მწერალი, რეალისტურ მხატვრულ ნაწარმოებში კი ისიც უნდა ჩანდეს, თუ როგორ აზროვნებს სუბიექტი, მწერალი და ისიც, თუ როგორ „მოძრაობს მატერია“, რეალური გარემო.

ყველაფერი ეს რთულ ურთიერთმიმართებაშია ერთმანეთთან და მარტივად როდი შეიძლება მათი ერთმანეთისაგან გამოცალკეება და დახარისხება. ამიტომაც, მე პირადად მცდარად მიმაჩნია კრიტიკოს ს. სიგუას აზრი: „ყოველი პოეტოკური სისტემა შეიძლება ჩაიღვეს ნებისმიერ მსოფლმხედველობის სამსახურში. ამ მხრივ იგი ინდიფერენტულია“¹ და კიდევ: „თავისთავად ნებისმიერი სტილი შეიძლება ჩავაყენოთ ნებისმიერი იდეების სამსახურში“ (იქვე, გვ. 128).

იდეისათვის, მსოფლგაგებისათვის სრულიადაც არ არის სულერთი — „სინამდვილე მიჩნეულია ინდივიდუალური განცდების კომპლექსად“ თუ „ობიექტურ რეალობად“ (იქვე, გვ. 118); აღამიანი, რომელსაც ლიტერატურა ასახავს, საზოგადოებრივად ემანსიპირებული პიროვნებაა, თუ თავისთავში ჩაღრმავებული, საზოგადოებისაგან მოწყვეტილი, ასოციალური, ბიოლოგიური არსება. არ შეიძლება სულერთი იყოს ნაწარმოების იდეოლოგიისათვის ისეთი მიდგომა სინამდვილისადმი, როცა „სუბიექტის მიღმა არსებული რე-

¹ ს. სიგუა, „ლიტერატურული პრელუდები“, გვ. 142.

აღობა სუბსტანციურ მნიშვნელობას ჰკარგავს“ (იქვე, გვ. 121), ობიექტური გარემო (ადამიანითურთ, ცხადია) არის ლიტერატურის, ხელოვნების საგანი, თუ „ცნობიერების მოძრაობა, თავგადასავალი, მდგომარეობა გადაიქცა ასახვის ობიექტად“, როცა „უზარმანარი სამყარო ჩაიძირა ადამიანის სულის მიკროკოსმოსში“ და „სამყარო აისახება როგორც სუბიექტურ შეგრძნებათა კომპლექსი“ (იქვე, გვ. 128).

ერთგან კრიტიკოსი საესებით მართებულად უენიშნავს: „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდის მიხედვით არ არსებობს კალენდარული დრო (რაც იდეალისტური თვალსაზრისის მხატვრული გარდასახვაა)“ (იქვე). როგორ უნდა ახლა კრიტიკოსს წარმოიდგინოს, რომ კალენდარული დროის მოწლა მხატვრულ ნაწარმოებში ჩამდგარი იყოს მატერიალისტური მსოფლმხედველობის სასასაურში? აქ მნიშვნელობა არა აქვს იმას, რომ რომანის დრო და კალენდარული დრო ზუსტად არასდროს არ ემთხვევა ერთმანეთს არც რეალისტურ რომანში, მაგრამ მის კონტრაპუნქტში ყოველთვის გამოჩნდება სივრცეში გაფანტული დროის სხვადასხვა პლასტების აქცენტები და შესაძლებელი ხდება მათი კალენდარული, სტრუქტურული მიმდევრობის დადგენა.

მსოფლმხედველობისათვის არ შეიძლება სულერთი იყოს, ლიტერატურაში ადამიანის კონცეფცია ისტორიულად განვითარებად სოციალურ ადამიანს გულისხმობს თუ დროისა და სივრცის გარეშე გააზრებულ არქეტიპებს. სტილური სისტემა და მეთოდი, მხატვრული სტრუქტურა არა მხოლოდ ასახვის პრინციპებს, ხელოვნების საგანსაც გულისხმობს, ხოლო ეს საგანი მსოფლმხედველობაზედაც არის დამოკიდებული, ლიტერატურის სპეციფიკა მხოლოდ ასახვის პრინციპებში კი არაა საძიებელი, არამედ ხელოვნების საგანშიც. მეცნიერული ასახვა, იდეალურ შემთხვევაში, რეალურ ისტორიულ სინამდვილეში განფენილ რეალურ ობიექტს, საგანს, მოკლენას გულისხმობს. ხელოვნების საგანი კი მუდამ, ყველა შემთხვევაში, ყველა სტილისათვის, სულერთია იგი რეალურ სინამდვილეს ეფუძნება თუ მხატვრის „წმინდა“ ფანტაზიას, ხელახლა იქმნება თხზვის პროცესში. ეს არის მხატვრული ასახვის სპეციფიკის ერთი უმთავრესი ნიშანთაგანი და არა ის, რომ ემოციურია, უშუალოა და ა. შ. მეცნიერულ ასახვაშიც არ შეიძლება გამო-

რიცხულ იქნას უშუალობა და ემოციები და ა. შ. მაგრამ ერთი რამ, რის შექმნაშიც მეცნიერება არ მონაწილეობს — ეს არის მისი კვლევის ობიექტი, საგანი.

აქედან ის გამომდინარეობს, რომ ხელოვნებაში რეალური საგნების და მოვლენების რეალისტური ასახვის დროსაც კი ისინი ხელმეორედ წარმოიქმნებიან, როგორც ხელოვნების საგანი, შემდეგ როგორც ხელოვნების სინამდვილე.

მეცნიერების საგანი მეცნიერების გარეშე არსებობს, ხელოვნების საგანი მხატვრის გარეშე არ არსებობს. ჰეგელი არის თუ არა მეცნიერული კონცეფცია რეალური მოვლენებისა და საგნების მიმართ, მეცნიერების საგნის მიმართ, ეს საგანი მაინც არსებობს, ხოლო მხატვრული კონცეფციის გარეშე ხელოვნების საგანი არ არსებობს.

რა ადგილს დაიკავებს ხელოვნების საგანში, აქედან პრობლემატიკაში, თემატიკაში რეალური გარემო, ადამიანები და მოვლენები, ან როგორ იქნება გაგებული ადამიანი და მოვლენა, ეს დამოკიდებულია მწერლობის ინტერესებზე, მსოფლმხედველობაზე, რომელსაც მხატვრული კონცეფცია ეყრდნობა და ამოცანებზე, რომელსაც ეს მწერლობა ისახავს.

კრიტიკა გამუდმებით თანამედროვე ცხოვრების და მისი პრობლემების მაღალმხატვრული ასახვისაკენ უნდა მოუწოდებდეს მწერლობას. ყოველი ჰეგელიანი მწერლობის უპირველესი საგანია თანამედროვეობა. ამიტომაც მე ჩვენი ეპოქის, ჩვენს ვეკრდით არსებული რეალური ახალგაზრდა კაცის მხატვრული სახის შექმნა, მისი ფსიქოლოგიის, ფიქრებისა და აზრის მიმართულების, ცოცხალი საქმის მაღალმხატვრული გამოხატვა გაცილებით დიდ და ღრმა ლიტერატურულ საქმედ მიმაჩნია, ვიდრე ღრმააზროვანი მითოლოგიური მეტაფორები, თუმცა მათ მნიშვნელობას და მაღალმიზნობრივ დანიშნულებას ვერავინ უარყოფს.

მაგრამ ჩვენი თანამედროვე მწერლობის ერთი ნაწილი თავის-თავის გამოხატვით არის გატაცებული. ზოგიერთ რომანში „ცალკეული პასაჟები ბრწყინავენ პოეტური სიფაქიზით, მაგრამ პერსონაჟები ნაკლებად გვახსომდება. მეტყველების ემოციური მდინარება ინდივიდუალიზებას არც ემსახურება. სიახლენი აქ უპირატე-

სად ფორმას განეკუთვნება. მწერალი გვიხატავს თავის თავს და არა გმირებს“¹.

ქართულ „ახალ პროზას“ აქვს გარკვეული მონაპოვარი, რასაც დაკვირვებული გამოკვლევა სჭირდება, ხოლო მის ნაკლოვან მხარეებს დაძლევა უნდა.

P. S. ეს წერილი განხილვის წესით ჩემი თხოვნით იბეჭდება. ადგილის სიმცირის გამო იგი იბეჭდება შემოკლებით, მაგრამ ავტორი ფიქრობს, რომ აქ მაინც არის წამოჭრილი თანამედროვე ქართული ლიტერატურის განვითარების, ჩვენი თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკის რამდენიმე ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული კარდინალური საკითხი, გამოხატულია ავტორის დამოკიდებულება ამ საკითხებთან. ამასთან წერილში წამოჭრილია კონკრეტული საკითხები და პოლემიკას კონკრეტული მისამართი აქვს. მათ მიმართ, ვინც კამათში ჩაებმება, ავტორს აქვს თხოვნა, დისკუსიაში ასეთივე კონკრეტული მაგალითებით იყოს ოპერირება კონკრეტული საკითხების გამო.

1977

2. მარქსისტულ-ლენინური ლიტერატურული კრიტიკისათვის

აღმანახ „კრიტიკაში“ ჩემი პოლემიკური წერილის („კრიტიკა“, 1977, № 1, 2) გამოქვეყნებისას სრულებითაც არ შემქმნია ილუზია, რომ მას სიხარულით და აღფრთოვანებით შეეგებებოდნენ, განსაკუთრებით ისინი, ვისი შეხედულებებიც აქ საკამათოდ იყო გამოცხადებული. არც ის იყო მოულოდნელი, რომ შეეცდებოდნენ მიეჩქმალათ პოლემიკის არსი და მიეფუჩეჩებინათ კამათის საგანი. როცა თავიანთი შეხედულებების საჯაროდ დასაცავად გამბედაობა და არგუმენტები არ ჰყოფნით, მაშინ არსებითი კამათის ნაცვლად მისტიფიკაციები იწყება, კარდინალური საკითხების გვერდის ავლა და ცდა იმისა, რომ გულწრფელი ლიტერატურული კამათი კინკლაობად აქციონ და მკითხველს შეუქმნან შთაბეჭდილება თითქოს ეს პასუხი იყოს თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის უძირითადეს პრობლემებზე, რომლებიც საპოლემიკო წერილში იყო წამოჭრილი.

¹ ს. სიგუა, სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია და ქართული ლიტერატურა, „მნათობი“, 1975, № 2, გვ. 120.

1. „...რაც ესიზმრებოდა, ის ელანდებოდაო“.

ჩემი წერილი („კრიტიკა“, 1977, № 1) არც კი გამოქვეყნებულა, მხოლოდ აღმანახის სასიგნალო ეკზემპლარი იყო მიღებული, რომ ზოგიერთნი შეეცადნენ მის იმთავითვე დასაპარებლს ყოველგვარი კამათის და პოლემიკის გარეშე. ამისათვის მათ სცადეს საქართველოს მწერალთა კავშირის პლენუმის (1977, 4 მაისი) გამოყენება. ახალგაზრდა კრიტიკოსების წერილების მიმოხილვისას, თავის მოხსენებაში ზ. აბზიანიძემ რატომღაც ჩემი წერილიც ასსენა და მე მომაწერა „...თაობათა ხელოვნური დაპირისპირების ცდა“ („ლიტერატ. საქართველო“, 1977, 10 ივნისი). მას თავი არ შეუწუხებია, როგორმე დაესაბუთებინა ეს ბრალდება. მე მას პლენუმზევე ვუპასუხე და მოვითხოვე, პლენუმის ანგარიშის გამოქვეყნებისას დაბეჭდილიყო ჩემი გამოსვლის შინაარსიც.

„ლიტერატურულ საქართველოს“ პლენუმის ანგარიში საერთოდ არ დაუბეჭდავს, გამოაქვეყნა მხოლოდ ცნობა. ხოლო ერთი თვის შემდეგ პლენუმზე წაკითხული შვიდი მოხსენებიდან დაბეჭდა მხოლოდ ზ. აბზიანიძის გამოსვლა, როგორც ცალკე წერილი იმის აღნიშვნის გარეშე, რომ პლენუმთან იყო დაკავშირებული.

ამ წერილში, რომელიც პლენუმის სტენოგრამას მისდევს, ერთად არ არის დასაბუთებული, თუ როგორ ვცადე თაობათა ხელოვნური დაპირისპირება. ზ. აბზიანიძე ამას ვერც დაასაბუთებდა, რადგან არავითარი ამდაგვარი ჩემს წერილში არ მოიპოვება. სამაგიეროდ თაობათა ხელოვნური დაპირისპირების ცდა გამოსპვივის თვით ზ. აბზიანიძის ლიტერატურული საქმიანობიდან. აღმანახმა „კრიტიკამ“ ზ. აბზიანიძე ორჯერ მიავლინა საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში როგორც კორესპონდენტი კრიტიკოსებთან შესახვედრად. ამ შეხვედრებზე გამართული საუბრები ნათლად გვიჩვენებენ, თუ როგორ ცდილობდა ზ. აბზიანიძე მისთვის სასურველი პასუხები მიეღო ლიტველი და უკრაინელი კრიტიკოსებისაგან თაობათა დასაპირისპირებლად.

ლიტველი კრიტიკოსები ი. ლანკუტისი, ა. ზალატარიუსი, ფ. კუბილიუსი უარყოფითად მოეკიდნენ თაობათა შორის რაღაც განსაკუთრებული საზღვრების გავლების ცდას, რაც ზ. აბზიანიძის კითხვიდან გამომდინარეობდა („კრიტიკა“, 1976, № 1, გვ. 148—151). ლიტერატურული სიახლე მათი აზრით უნდა განიხილებოდეს როგორც ყველა თაობის ლიტერატორთა შეერთებული შემოქმე-

დებითი აქტივობის შედეგი. მოსალოდნელი იყო, რომ ამის შემდეგ, ამჯერად უკვე უკრაინელ კრიტიკოსებთან შეხვედრაში, ზ. აბზიანიძე თავს გაანებებდა ამ უსარგებლო და უღამაზო კითხვებს, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა, იგი დაჟინებით ცდილობს, ასლა უკვე უკრაინელი კრიტიკოსების აზრი მოისმინოს ამ თემაზე, იქნებ აქ წააწყდეს თანამოაზრეებს.

ლიტველ კრიტიკოსებთან იგი ერთგვარი მოთმინებით მოელოდა, რომ ისინი თვითონ დაიწყებდნენ ლაპარაკს თაობათა შესახებ, ზ. აბზიანიძის პირველი კითხვის პასუხად, რომელიც 70-იანი წლების ლიტერატურულ სიახლეებს შეეხებოდა და მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა ეს ასე არ მოხდა, ლიტველმა კრიტიკოსებმა 70-იანი წლებისთვის დამახასიათებელ ლიტერატურულ პრობლემებზე ილაპარაკეს და არა თაობებზე, ზ. აბზიანიძე უკვე პირდაპირ წამოჭრის კითხვას თაობათა შესახებ. მაგრამ აქაც ვერ იღებს სასურველ პასუხებს. უკრაინელ კრიტიკოსებთან შეხვედრისას კი, აღრინდელი გამოცდილების შედეგად, თავიდანვე მისთვის საინტერესო კითხვით იწყებს საუბარს:

„ზ. აბზიანიძე: — ჩემი პირველი კითხვა უკრაინელ მწერალთა ახალ თაობას ეხება. როგორ გგონიათ, ახასიათებს თუ არა 70-იანი წლების ლიტერატურულ თაობას რაიმე განსაკუთრებული ნიშანთვისებები? თუ ეს თაობა მხოლოდღა თავისი უშუალო წინამორბედების კვალდაკვალ მიდის?“ მოგვეყავს ნაწყვეტი პასუხებიდან ამ კითხვაზე:

„ლ. ფედოროვსკაია... თაობების ცნება თავისთავად არ გულისხმობს რაიმე მხატვრულ ერთგვარობას.

მ. ილნიცკი... ლიტერატურულ თაობებზე ლაპარაკი მხოლოდღა პირობითად თუ შეიძლება...

უკანასკნელი წლების ლიტერატურაზე თუ ვილაპარაკებთ, იგი მართლაც ხასიათდება ახალი ნიშანთვისებებით, მაგრამ ჩემის მხრივ ზედმეტი გამბედაობა იქნებოდა ეს ნოვაციები სწორედ ახალ ლიტერატურულ თაობასთან დამეკავშირებინა.

ზ. აბზიანიძე — მაინც რომელ ახალ ნიშანთვისებებს გულისხმობთ?

მ. ილნიცკი — ორიოდ სიტყვით რომ ვთქვათ, ეს ახალი ტენდენციები ხასიათდება თანამედროვე ადამიანის საზოგადოებრივ-მორალური პრობლემემატიკის ღრმა წვდომით. აქვე კვლავ აღვნიშ-

ნავ, რომ ამ ტენდენციებმა თავის ორბიტაში სხვადასხვა შემოქმედებითი თაობების წარმომადგენლები მოაქციეს.

ვლ. მელნიკი — ლიტერატურული ახალთაობის რაიმე განსაკუთრებულ თვისებებზე ლაპარაკი მართლაც ძნელია“.

ზ. აბზიანიძე, ცხადია, არ დააკმაყოფილა მიღებულმა პასუხებმა და შემდგომ კითხვაში თავად აყალიბებს თაობათა დაპირისპირების საკუთარ „კონცეფციას“.

„ზ. აბზიანიძე — უკანასკნელი ორი ათეული წლის ქართული მწერლობისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ცხოვრების ღრმა შრეებით, დრამატული ბიოგრაფიებითა და მოვლენებით დაინტერესება. თუ არის ამგვარი „სწრაფვა დრამატიზმისაკენ დამახასიათებელი დღევანდელი უკრაინული მწერლობისთვისაც?“.

რა შეიძლება ითქვას ამ კითხვის შესახებ? განა ქართულ მწერლობისათვის უკანასკნელი ორი ათეული წლის განმავლობაში არის დამახასიათებელი ცხოვრების ღრმა შრეებით, დრამატული ბიოგრაფიებით და მოვლენებით დაინტერესება? განა ასე შეიძლება წარვუდგინოთ ქართული ლიტერატურა მოძმე რესპუბლიკების კრიტიკოსებს? მაგრამ ზ. აბზიანიძემ საკადრისი პასუხი მიიღო უკრაინელი კრიტიკოსებისაგან!

„ვლ. მელნიკი — ინტერესი ცხოვრების ღრმა შრეების, დრამატული პიროვნებების და სიტუაციებისადმი ყოველთვის განსაზღვრავდა ჭეშმარიტი ლიტერატურის დონეს. უკრაინელი მწერლები, თავის ძალღონისდამიხედვით ცდილობენ ამ დონის შენარჩუნებას“.

(ყველა ციტატი მოტანილია აღმანახის ერთი ნომრიდან — „კრიტიკა“, 1977, № 4, გვ. 60—64).

და აი ასე, ზ. აბზიანიძე რაზედაც თვითონ ფიქრობს დღედაღამ და რის დანერგვასაც ცდილობს, იმას მე მომაწერს. იმ დროს როდესაც ჩემი წერილი არსებითად მიმართულია თაობათა დაპირისპირების წინააღმდეგ. რაც შეეხება იქ მოხსენებულ ლიტერატორებს, ნათლადაა ნაჩვენები სხვადასხვა თაობის კრიტიკოსთა შეთანხმებული მოქმედება გარკვეული საკითხების გადაწყვეტაში, მაგალითისთვის, გ. ასათიანის, ლ. ალიმონაყის და ს. სიგუას შეხედულებათა ერთი მიმართულება რამდენიმე საკვანძო საკითხში. ხოლო ასევე კარგად ჩანს დაახლოებით ერთი თაობის ლიტერატორთა, მაგალითად გ. ხუჩუაშვილის და ჩემი — შეურიგებელი მოსაზრებები ესთეტიკური კონცეფციის დასესხების თვალსაზრისში.

ასე, რომ თაობათა ხელოვნური დაპირისპირება ზ. აბზიანიძის და ზოგიერთ სხვა კრიტიკოსთა „ნოვატორული“ მიდგომაა ქართული ლიტერატურის უახლოესი ისტორიისადმი. ხოლო იმის სხვისთვის დაბრალება, რასაც თვითონ აკეთებ, ძველისძველი დემაგოგიური ხერხია.

რაც შეეხება ზ. აბზიანიძის რეპორტაჟის გამოქვეყნებას, ეს „კრიტიკას“ აქტივში უნდა ჩაეთვალოს, რადგან ლიტველი და უკრაინელი კრიტიკოსების პასუხებში ნათლად გამოჩნდა, როგორ უნდა დაისვას ლიტერატურული სიახლეების საკითხი. აგრეთვე ისიც, რომ ჩვენი ზოგიერთი კრიტიკოსი გადამეტებულ ყურადღებას აქცევს თაობათა გამიჯვნის საკითხს და ნაკლებადაა დაინტერესებული იმით, თუ რა აერთიანებს მათ.

კიდევ ერთი მომენტი, რომლისთვისაც მინდოდა ყურადღება მიმექცია ზ. აბზიანიძის მოხსენებასთან დაკავშირებით, ესაა კრიტიკოსის პოზიცია ლიტერატურული ნაწარმოების ან ლიტერატორის მიმართ. თავის მოხსენებაში იგი ლაპარაკობდა კრიტიკოსებზე, რომელთა „ქება გინებად აღიქმება და გინება ქებად“ (საქ. მწერალთა კავშირის 1977 წლის 4 მაისის პლენუმის სტენოგრაფიული ჩანაწერი, გვ. 138). როგორც ჩანს ზ. აბზიანიძისათვის მხატვრული ნაწარმოების შეფასების სხვა ფორმა ნაკლებ საყურადღებოა, ლანძღვა-გინება, ან ქება-დიდება. კრიტიკის ასეთი გაგება რომ მხოლოდ მისთვის იყოს დამახასიათებელი, ამაზე მკითხველის ყურადღებას არ შევაჩერებდით, მაგრამ სამწუხაროდ შეფასების ამ „კრიტიკიუმებს“ საკმაოდ ხშირად იყენებენ ჩვენს ლიტერატურულ პრესაში, ქვემოთ ამ წერილშიც უნდა შევხვით ამ საკითხს. უნდა ვთქვა, მე ამ პოზიციის პრინციპული მოწინააღმდეგე ვარ. არასდროს კალამი არ ამიღია ხელში ვინმეს შესაქებად ან სალანძღავად. ვწერ მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გავერკვე, რამდენადაც შევძლებ, ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედების, ან ცალკეული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ ღირებულებაში, ამის შემდეგ ეს, ობიექტურად, ნაწარმოების ან მწერლის ღირსებაზე ლაპარაკი გამოვა თუ კრიტიკული შენიშვნები, ეს ჩემს სუბიექტურ სურვილებზე ნაკლებადაა დამოკიდებული. მე არ ვიზიარებ პოზიციას იმ კრიტიკოსებისა, რომელთაც ავტორის გვარის დანახვისთანავე იციან, რა უნდა დაწერონ ახალ ნაწარმოებზე, რომელიც ჯერ არც კი წაუკითხავთ. ხოლო ლანძღვა-გინება და ქება ჩემთვის არ არის კრიტიკის ფორმები.

დაბოლოს, ზ. აბზიანიძის ერთი „აღმოჩენის“ შესახებ. მას თავის წერილში მოაქვს ვრცელი ციტატა მწერალ ნოდარ წულეისკირის „ცისკარში“ დაბეჭდილი საანკეტო წერილიდან, რომელშიაც ჩემი ათი წლის წინანდელი სტატია იყო გაკრიტიკებული ისე, რომ ჩემი გვარი არ იყო ნახსენები. ზ. აბზიანიძე წერს: „აღბათ, მიხვდით, რომ ზემოხსენებული წერილის ავტორი შ. ჩიჩუა გახლდათ“ („ლიტ. საქართ.“, 1977, № 24, 10 ივნისი).

კაცი იფიქრებს, ეს წერილი ანონიმური იყო და ახლა ზ. აბზიანიძემ აღმოაჩინა, რომ იგი მე მეკუთვნოდა. ზ. აბზიანიძის „აღმოჩენა“ მაგონებს ძველ ანეკდოტურ და კუროზულ ამბავს, როცა ერთი ცნობილი და დიდად პატივცემული მკვლევარი საჯარო სხდომაზე სერიოზულად ამტკიცებდა, მე აღმოვაჩინე და დავასაბუთე, ეს ლექსი ელისაბედ ჩერქეზიშვილისადმი მიძღვნილიო. დარბაზში ფეხზე წამოდგა პოეტი იოსებ გრიშაშვილი და მომხსენებელს უთხრა: „ამას რა აღმოჩენა უნდოდა, შიგარა წერია ლიზაჯანო?“

წერილი „განვითარების გზები“ („ზარია ვოსტოკა“, 1968, 9 თებერვალი) დაიბეჭდა ჩემი ხელმოწერით და მე არასდროს არ მითქვამს უარი მასზე. მაშინაც კი, როცა „ცისკარის“ მაშინდელმა რედკოლეგიამ მწერალთა კავშირში ერთ-ერთი სხდომა ჩემს წინააღმდეგ ორდღიან ლაშქრობად გადააქცია (იხ. „ლიტერატურული საქართველო, 1968, 1 მაისი).

მართალი გითხრათ, მომბეზრდა ამ სტატიის და მასში გაკეთებული ერთი შენიშვნის ირგვლივ ათ წელიწადს გაგრძელებულა აურზაური და მიუხედავად იმისა, რომ მწერალ ნოდარ წულეისკირის ზემოხსენებულ საანკეტო სტატიაზე პასუხი დავწერე, მისი დაბეჭდვისათვის თავი არ გამომიდგია მაინცდამაინც. ახლაც არა მაქვს სურვილი, ამ ამბავს მივუბრუნდე, მაგრამ როცა კვლავდაკვლავ მოგაგონებენ მას, ამასთან ოპონენტის გამოსვლას ისე წარმოვიდგენენ, როგორც უტყუარ თამასუქს, იძულებული ვარ ორიოდ სიტყვა ამაზედაც მოვახსენო მკითხველს.

2. ერთი შენიშვნის დაუსრულებელი კადენცია.

ჩემი წერილის „განვითარების გზების“ („ზარია ვოსტოკა“, 1968, № 32) ირგვლივ ატეხილი განჯაშის და გაუთავებელი შემოტევის ისტორია კარგად ახასიათებს კრიტიკის საერთო მდგომარეობას და თუნდაც ამიტომ იმსახურებს ყურადღებას.

ამ თხუთმეტი-ოცი წლის წინათ ყოველგვარი მიკიბ-მოკიბვის

გარეშე ამზობდნენ — „რა საჭიროა კრიტიკა“, რადგან ბევრს კრიტიკა მწერლობის მოწინააღმდეგე ძალად წარმოედგინა. ასეთი შეხედულებებით აღკურვილმა პროზაიკოსებმა, პოეტებმა და დრამატურგებმა შეძლეს კრიტიკის ჩაჩუმება, ან გუნდრუკის მკმეველთა ჯგუფად მისი გარდაქმნა. დღეს კრიტიკის გარკვეული ნაწილი თვითკმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ ის აღარ არის „ოპოზიციური“, რომ მას ყველაფერი მოსწონს, რასაც მათი მეგობარი მწერლები ქმნიან.

„ოპოზიციურ კრიტიკაზე“ ლაპარაკი საერთოდ გაუგებრობად მიმაჩნია. ერთი კი ცხადია, მიუხედავად იმისა, რომ 1972 წლის ცნობილი დადგენილების შემდეგ მდგომარეობა ერთგვარად გამოკეთდა, ჯერ კიდევ კრიტიკა სავალალო მდგომარეობაშია. ის „თანასწორუფლებიანი“ ქაზრიდან ხელზე მოსამსახურედ და პოპულარიზატორად გადააქციეს, ისე როგორც ჩვენი ტელეგადაცემების ლიტერატურული პროგრამა.

ლიტერატურული კრიტიკა ოლიმპოს კალთებთან ჩაცუცქული აღმა შეპყურებს ღმერთებს და მათი ნასუფრალით იკვებება. ეს დამოკიდებულება არამხოლოდ იდეალურ სფეროშია საგულისხმებელი, არამედ მიწიერ, მატერიალურ მიმართებებშიც. კრიტიკა ხელქვეითის პოზიციაშია, განსაზღვრულია მისი მოცულობა, შინაარსიც, სურვილებიც და მისწრაფებებიც. მაშინ უფრო მკვეთრად იყო გამოხატული ყოველივე ეს. კრიტიკის დაკნინებას, ალბათ, სხვა უფრო რთული მიზეზებიც ჰქონდა, მაგრამ ამ საქმეში ლომის წილი მაინც პოეტებმა და პროზაიკოსებმა დაიდეს.

იმ საერთო ატმოსფეროში, როცა კრიტიკა ქება-დიდებით, ხობტითა და „ხედწესრულებით“ არის აღვსილი და უბრალო შენიშვნაც ვერავის აუტანია, რა გასაკვირია, რომ მწერალმა (და რედაქციამაც, რომელმაც მოთხრობა გამოაქვეყნა) ძალზე მტკივნეულად განიცადოს მკაცრი კრიტიკული შენიშვნა.

მაგრამ ხომ ყოველივეს უნდა ჰქონდეს საზღვარი.

ეს „მტკივნეული რეაგირება“ კი წლების მანძილზე გრძელდება და კონტრშეტევაზე გადასულნი ელვასა და ქუხილს აფრქვევენ თავზე კრიტიკოსს. „ცისკრის“ ანკეტაში კი (№ 1, 1976) ცდილობდნენ, ეს ისტორია უფრო ღრმა მიზნებისათვის გამოეყენებინათ. აბზიანიძეს ტყუილად ჰგონია, როცა ანკეტაში ჩემს წერილს

„ანადგურებდნენ“, მისი ავტორი არ იცოდნენ, ან მე მომერიდა ვინმე. ამჯერად მაინცაღამაინც არცკი აინტერესებდათ პერსონალურად შ. ჩიჩუას გაკრიტიკება, საანკეტო სტატიას გლობალური ამოცანა ეკისრებოდა. აქ ბრალს დებდნენ მთელ ქართულ კრიტიკას, წარმოუდგენელ რაიმეს მიაწერდნენ, თითქო ქართული ლიტერატურული კრიტიკა „ნებისით თუ უნებლიეთ“ კომბინატორებს, პროტექციონისტებს და მექრთამეებს უჭერდა მხარს და ასეთ „გამანადგურებელ“ ბრალდებას ჩემს ერთ წერილზე აფუძნებდნენ. განმარტება არ უნდა იმას, რომ ერთი წერილის გამო მსჯელობა და „მისგან გამოტანილი“ დასკვნების გადატანა მთელ კრიტიკაზე ხელოვნური და ნაძალადეგია. მაგრამ ახლა გადავხედოთ იმ ერთ წერილსაც, იყო კი მსგავსი რამ მასში? „ბარკლაი დე ტოლის სიზმრებს“ იმიტომ კი არავინ აკრიტიკებდა, რომ იქ თათვიშვილები, სორდიები და ჭანჭალეიშვილები იყვნენ სატირულ პერსონაჟებად გამოსახულნი. იმავე წერილში („ზარია ვოსტოკა“, 1968, № 32) მოწონებული იყო ნ. წულეისკირის მეორე, აგრეთვე სატირული მოთხრობა „ტელემაყურებელი“, რომელშიც ნაკლები კალიბრის „მოღვეწე“ როდი იყო სატირულ პერსონაჟად წარმოსახული, ვიდრე სორდიები და ჭანჭალეიშვილები. წერილში მე გამოვდიოდი დიმიტრი ბარკალაიას და იროდის სატირულ პერსონაჟებად გამოყვანის წინააღმდეგ. იმისათვის, რომ საზოგადოებრივი ანტიპოდები კრიტიკულად წარმოსახო მოთხრობაში, სრულიადაც არ არის აუცილებელი ომგადახდილი, პატიოსანი მოქალაქეები სიცილის ობიექტად აქციო.

დიმიტრი რომ სატირული პერსონაჟია, სიცილის ობიექტია, ან როგორც მწერალი შერბილებულად გადმოგვცემს, „სასაცილო მდგომარეობაშია ჩავარდნილი“, ამის უარყოფა შეუძლებელია. ამას კარგად გრძნობს ნ. წულეისკირი და ცდილობს, როგორმე ობიექტური მიზეზებით ახსნას ეს გარემოება, დაუკავშიროს იგი პროტექციონისტების კრიტიკულ წარმოსახვას: „განა ამ მოთხრობაში მე დიმიტრი ბარკალაიას დავცინი? დიმიტრი ბარკალაია სასაცილო მდგომარეობაშია ჩავარდნილი სწორედ იმიტომ, რომ ის ნამდვილი კომუნისტია და წესიერი ადამიანი, გარშემო კი ახვევიან მექრთამეები, კომბინატორები, პროტექციის მოყვარულები, ბიუროკრატები, აი ეს არის მოთხრობის პათოსი“ („ცისკარი“, 1976, № 1, გვ. 150)

პირველ რიგში, უნდა ითქვას, რომ ფერები განგებ გამუქებულა, გაზვიადებული. მოთხრობაში ფაქტიურად არ ჩანს არცერთი მექრთამე ან კომბინატორი. მაგრამ „პროტექციის მოყვარულები“ ზომ არიან და ეს ვიკმართ. ოღონდ ჩვენ გვერდს ვერ ავუვლით ასეთ კითხვას: მართლაც სავსე რომ იყოს მოთხრობა კომბინატორებით, მექრთამეებით, ბიუროკრატებით და ყველა სხვა გადაგვარებული ელემენტებით, ეს რამდენადმე ამართლებს ომგადახდილი ნამდვილი კომუნისტების სასაცილო მდგომარეობაში ჩაყენებას? ან ეს რა ლოგიკაა: „სასაცილო მდგომარეობაშია ჩავარდნილი სწორედ იმიტომ, რომ ის ნამდვილი კომუნისტია და წესიერი ადამიანი, გარშემო კი ახვევიან მექრთამეები, კომბინატორები, პროტექციის მოყვარული ბიუროკრატები, აი ეს არის ამ მოთხრობის პათოსი“

სწორედ ამ პათოსის წინააღმდეგი ვიყავი და ვარ მე. იმისათვის, რომ შენი აღფრთოება გამოხატო გარეწარის მიმართ, სავალდებულო არ არის სასაცილო მდგომარეობაში ჩააყენო ომგადახდილი კაცი, წესიერი ადამიანი და კომუნისტი, რომელსაც მართლაც აწუხებს შექმნილი მდგომარეობა.

მაგრამ მივყვეთ მწერლის მსჯელობას:

მე რა შუაში ვარ, „ეს ჭანჭალეიშვილები, სორდიები, თათეიშვილები და მისთანები ნერვებს უშლიან — მათ დააჩქევს ბარკლადე ტოლი... ამიტომაც გაუუკუღმართდა სიზმრები და სიზმარში სწორედ ტარანთან ბრძოლაში მოკვდა“ (ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

მწერალმა იცის, რომ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ ვინ შეარქვა ბარკლადე ტოლი დიმიტრი ბარკალაიას, რადგან სათაურად გამოტანილი მეტსახელი ტონს აძლევს და განსაზღვრავს მოთხრობის სტილს და იდეურ-მხატვრულ არსს და როცა ფინალში ლომით, ტარანით და „ადესით“ გამძღარ-გასისინებული“ („ცისკარი“, 1967, № 8, გვ. 25) დიმიტრი სიზმარში ტარანთან ბრძოლაში „ობტიმისტურად“ კვდება, ეს აღიქმება როგორც მოთხრობის „ღირსეული“ სტილური გვირგვინი. ამიტომაც მიგვითითებს ნ. წულეისკირი სორდიებზე, თათეიშვილებზე და ჭანჭალეიშვილებზე.

ეს მათ შეარქვესო ბარკლადე ტოლი დიმიტრის. მაგრამ მართლა მათ შეარქვეს? მართლა ამიტომაც გაუუკუღმართდა სიზმრები დიმიტრის? მივმართოთ მოთხრობას: დიმიტრი ბარკალაია მიდის ჭანჭალეიშვილთან ტარანისათვის, ჭანჭალეიშვილი თათეიშვილს

ურევავს: „ — ერთი სათხოვარი გვაქვს, მიხეილ ვასილიჩ, აქ ახლა ჩემთან არის ჩემი მეგობარი დიმიტრი ბარკალაია, იქნებ თქვენც იცნობთ“.

„ოო ბარკლაი დე ტოლი? მაგას ვინ არ იცნობს!“

დიმიტრის ელდა ეცა, ნეტავ მიწა გასკდომოდა და აქ არ მოსულიყო. „ნუთუ მთელი თბილისი მეძახის ბარკლაი დე ტოლის? ცივმა ოფლმა გადაასხა. არ ეგონა, თანამშრომლებს გარდა ვინმემ თუ იცოდა მისი მეტსახელი“ („ცისკარი“, 1967, № 8, გვ. 18).

აქედან მხოლოდ იმ დასკვნის გამოტანა შეიძლება, რომ არც ჭანჭალეიშვილს, არც თათეიშვილს, არც სორდიას არ შეურქმევიათ დიმიტრისათვის ბარკლაი დე ტოლი. პირიქით, თუ ამათთან მოაღწია ჩემმა მეტსახელმა, მაშასადამე, „მთელი თბილისი ბარკლაი დე ტოლის მეძახისო“, ფიქრობს დიმიტრი. დიმიტრიმ არც იცოდა, თუ თანამშრომლების გარდა ვინმეს გაგონილი ჰქონდა მისი მეტსახელი.

ახლა ვნახოთ რომელ თანამშრომლებზეა ლაპარაკი და უფრო ზუსტი განსაზღვრა მოვძებნოთ მოთხრობაში, თუ ვინ შეარქვა დიმიტრის ბარკლაი დე ტოლი. მოთხრობა გვამცნობს: „ბარკლაი დე ტოლი სამსახურში შეარქვეს“ და შემდეგ: „დიმიტრი ბარკალაიას თავის დროზე უფიქრია წუთისოფლის ჯადო-თილისმაზე, სათანადო დასკვნაც გამოუტანია და უცხოვრია ისე, როგორც დაშვენილებოდა. ახლა არ იფიქრებს ამაზე, ახლა კეთილ ინებონ და ახალგაზრდებმა იფიქრონ, იმან იფიქროს, ვინც მას ბარკლაი დე ტოლი შეარქვა“ (გვ. 12).

ხომ ფაქტია, რომ ბარკლაი დე ტოლის შერქმევას დიმიტრისათვის არავითარი კავშირი არ აქვს ჭანჭალეიშვილებთან, თათეიშვილებთან და სორდიებთან.

ამ „მოღვაწეებმა“ კარგად იცოდნენ, ვისთან რა ეთქვათ, „დიმიტრი ოქრო კაცია, მომიკითხე“... ეუბნება თათეიშვილი ჭანჭალეიშვილს, ხოლო ჭანჭალეიშვილი როგორც ცდილობს კარგი დამოკიდებულება გამოხატოს დიმიტრისადმი, ამას მთელი გვერდი აქვს დათმობილი მოთხრობაში, მეგობარს უწოდებს მას და მლიქვნელობს მის წინაშე.

ყოველ შემთხვევაში, მოთხრობის მიხედვით არავითარი საბუთი არ არსებობს, რომ ბარკლაი დე ტოლის შერქმევა ამ „მოღვაწეების“ სახელს დაეუკავშიროთ.

ყველაზე მწარე ის არის, რომ დიმიტრი ბარკლაის ბარკლაი დე ტოლი სულ უსაფუძვლოდ როდი შეარქვეს.

„ბარკლაი დე ტოლი სამსახურში შეარქვეს. შეარქვეს და იმ-ვე დღესვე პენსიაში გავიდა. ეს ამბავი სულ ახლახან მოხდა, ერთი წლის წინათ. ბოლო ხანს დიმიტრი პროფკომის თავმჯდომარედ მუშაობდა და აი, სწორედ „ბოლოს“ უმტყუნა რაღაცამ: ცოდნამ, ენერგიამ, უნარმა თუ გამჭრიახობამ. ბარკლაი დე ტოლი შეარქვეს“ (გვ. 12).

ე. ი. დიმიტრის რომ ბარკლაი დე ტოლი შეარქვეს, მოთხრობის მიხედვით, მიზეზი თვით დიმიტრის პიროვნებაში იყო. ისევე როგორც მეორე ფრონტელის, ვოლგისპირელი ფედიას პიროვნებაში იყო მისი სულიერად დაცემის მიზეზი. ცხადია, ფედიას დიდი უბედურება ეწია — ორივე ფეხი დაჰკარგა ფრონტზე — ეს თავისთავად საკმარისია დიდი სულიერი რყევის გამოსაწვევად. მაგრამ რამდენი მაგალითი (მარესიევი, ივანოვი, კარტაუხოვი) ვიცით ჩვენ, როცა ასეთ დიდ ტრავმას ძლევს ადამიანი, თუ მას შინაგანი საყრდენი გააჩნია. ფედიას მეორე უდიდესი გასაჭირიც ეს არის, რაღაც მის სულიერ წყობაში შეიცვალა, რაც ფიზიკურ უბედურებასთან შეიძლება არც იყოს პირდაპირ კავშირში. „სულ არ დამიგლო ყური, შენი შეგონებები ფრონტზე მომისმენია და ვიციო. ახლა მე ჩემი თეორიები მაქვსო. ამ ქვეყნისა აღარაა...“ (გვ. 21).

იქნებ ფედიას ყურადღებას არავინ აქცევს და უთვისტომობაში ცუდად იმოქმედა? დიმიტრი გულისტკივილით ამბობს: „გალოთებულა, მთლად ხელიდან წასულა. მშვენიერი შვილები ჰყავს, მაგრამ რად გინდა, არავის არ უჯერებს, არაფერი არ აინტერესებს“ (იქვე, ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

მწერალი არ გვეუბნება, რა „თეორიები“ აქვს ახლა ფედიას, მაგრამ მიგვანიშნებს, რომ ეს „თეორიები“ ვეღარ შეეგუება დიმიტრის ფრონტულ შეგონებებს, ფედიას აღარც კი უნდა მათი გავონება. ასეთია ფედიას ტრაგედია. დიმიტრის ტრაგედია კი იმ დღიდან დაიწყო, როცა ბარკლაი დე ტოლი შეარქვეს და ამით მისი აწმყოცა და წარსულიც ეჭვის ქვეშ დააყენეს. რაც მთავარია, ეჭვის ქია უკვე თვით დიმიტრის უღრღნის გულს. გაუკუღმართებულმა სიზმარებმა ხომ ღამით მოსვენება არ აღირსეს.

„სიზმარი ხომ ციდან არ მოფრინავს, — ფიქრობს ბერიკაცი, —

იგი ხომ ჩემი თვისებაა, მაშ რად არის მრუდე, რად არ არის სინამდვილე, მე ხომ სინამდვილე ვარ, სინამდვილის თვისება სიცრუე რად უნდა იყოს? სად არის ძაღლის თავი დამარხული?!“ (გვ. 14).

აქ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს „გაუჟღერებელი სიზმრები“ გაცილებით ადრე ეწვია დიმიტრის, ვიდრე ტარანია და დაიწყებოდა და ამიტომაც ამ სიზმრების დაკავშირება სორდისთან, ჰანჭალეიშვილთან და თათეიშვილთან, ისე როგორც ბარკლავი დე ტოლის შერქმევისა, არ არის მართებული. აქაც, „ცისკარნი“ გამოქვეყნებულ წერილში სიმართლეს არ გვეუბნება მწერალი, მაგრამ სხვას გვეუბნება მოთხრობა. როცა იროდი წუწუნებს ტარანი არ გვაქვს და ღვინო ამჟახდებო, დიმიტრიც „ისე იქცევა, თითქოს მასაც აწუხებდეს უტარანობა. დიმიტრის გასაჭირი უფრო რთულია, უფრო მძიმეა; ღამე მშვიდი ძილი აღარა აქვს“ (გვ. 14), „გაუჟღერებელი სიზმრებისაგან“ სიცოცხლე აქვს გამწარებული, „წარსულმა არ მოასვენა, წარსული უკან გამოედევნა“ (იქვე).

როცა დიმიტრი მარტო რჩება, სულ იმაზე ოცნებობს, როგორ დაძლიოს წარსულზე ფიქრი: „არც არასოდეს გაინსენებს წარსულს, არც კარგსა და არც ავს. „ბარკლავი დე ტოლის“ სამუდამოდ დაივიწყებს“ (გვ. 13). რაღაც ძლიერი რყევა უნდა მომხდარიყო ამ კაცის სულში, წარსულზე რომ უარი ეთქვა, ან ასეთი სურვილი წარმოქმნოდა. განა ამისათვის ტარანის ისტორია კმარა, ან თუნდაც მთელი ქვეყნის მუქთახორები და პროტექციონისტები? ასევე გაურკვეველია ფედიას „გარდაქმნის“ შინაგანი მექანიზმი. და ეს ბინაგანი სისუსტე თუ გაამართლებს დიმიტრის დაეჭვებას საკუთარი წარსულით, რომელიც მისი სიცოცხლის არსს შეადგენდა, იგივე შინაგანი წინააღმდეგობა თუ გაამართლებს მის სატირულ პერსონაჟად გადაქცევას და მისი სამოქალაქო და სამხედრო ცხოვრების ამ სტილით გამოხატვას.

როგორადაც არ უნდა გვიმტკიცოს ნ. წულეისკირმა, „ბარკლავი დე ტოლის სიზმრებში“ სორდიებს, ჰანჭალეიშვილებს და თათეიშვილებს დავცინიო (შეიძლება იგი ასეც ფიქრობდა და ფიქრობს), სატირული მოთხრობის ცენტრში თავიდანვე მოექცა და სატირის მთავარი ობიექტი მხატვრული ასახვის ლოგიკის ძალით გახდა დიმიტრი ბარკალავი.

ამიტომაც ფინალში ტარანით, ლომითა და „ადესით“ „გამძღარ-გახისინებული დიმიტრის“ „ოპტიმისტური“ სიკვდილი ტარანთან ბრძოლაში აღიქმება როგორც მოთხრობის ლოგიკური დასასრული, მისი სტილურ-იდეური მთლიანობის გამოხატულება.

ასეთია სინამდვილე ფაქტების სამსჯავროზე. უნდა შეეცხოთ ზოგიერთ მომენტს, რომელთაც მისტიფიკაციის კვალი ამჩნევია.

ანკეტაში ისეა წარმოდგენილი, თითქო ჩემმა წერილმა მისცა ნიშანი „ჩვენს ცნობილ ადამიანებს, გენერლებს და სამხედრო მოღვაწეებს“, დაეწერათ პროტესტი ომის მონაწილის ცხოვრების „პარადიული წარმოსახვისა და გაყალბების“ წინააღმდეგ. არ არის ეს მართალი. წერილის დაწერამდე კარგა ხნით ადრე ვიცოდი, ომ-გადახდილები დიდ უკმაყოფილებას რომ გამოთქვამდნენ „ბარკ-ლაი და ტოლის სიზმრების“ გამო. აქვე უნდა დავსძინო, რომ მათი წერილები არ წამიკითხავს, მაგრამ ვეპყვობ, რომ ისინი თავიშვილების, სორდიების და ჭანჭალეიშვილების გაკრიტიკების გამო ყოფილიყვნენ შეწუხებულნი. ისინი თავიანთი მოძმის, დიმიტრი ბარკალაიას მხატვრული სახით იყვნენ დაინტერესებულნი.

ბევრი რამ არის კიდევ ისეთი ანკეტაში, რაც უეჭველ პასუხს მოითხოვდა, მაგრამ ისედაც გამიგრძელდა საუბარი. მაინც ერთ საკითხს ვერ დავტოვებ უყურადღებოდ.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ნ. წულეისკირი ცდილობს განაჩინი გამოუტანოს მთელ ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკას ჩემს წერილზე დაყრდნობით. ნ. წულეისკირი ცვლის მწერალსა და კრიტიკოსს შორის კამათის საგანს და კრიტიკოსს, და მასთან ერთად, მთელ კრიტიკას მექრთამეების, კომბინატორებისა და ბიუროკრატების სამსახურში აყენებს. სხვა აზრი არ აქვს მის რიტორიკულ შეკითხვას: „ახლა ვიკითხოთ ვის სამსახურში იდგა მაშინ ჩვენი კრიტიკა? ვის ემსახურებოდნენ ნებისთ თუ უნებლიედ ჩემი კრიტიკოსები და მათი თანამოაზრეები?..“.

ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ ერთი წერლის გამო მთელ კრიტიკაზე ლაპარაკი არაფრით არ არის გამართლებული. ისიც აღვნიშნე, რომ იმავე წერილში, დადებითად შევაფასე ნ. წულეისკირის მეორე მოთხრობა „ტელემაუხურებელი“, რომელშიაც თავიშვილებზე და ჭანჭალეიშვილებზე ნაკლები რანგის „მოღვაწე“ როლი იყო სატირის ენით გამოხატული. იმავე წერილში გამოთქმულია

ზოგადი მოსაზრება: «Критика, одно время почти начисто изгнанная из литературы социалистического реализма была восстановлена в своих законных правах именно новой волной развития нашей литературы. «Молодые прозаики» заняли непримиримую критическую позицию, по-разному выявляя ее в своем творчестве». („ზარია ვოსტოკა“, 1968, № 32).

უფრო კონკრეტული მაგალითი:

«Хочу сделать несколько замечаний к спору о романе А. Сулакаури «Золотая рыбка». Я не думаю, что можно игнорировать значение образа Черного Нико. Проблема черных нико, если вдуматься, более значительна, чем может показаться на первый взгляд. Это тип отнюдь не только «республиканского значения», к великому сожалению, люди такого сорта расплодился везде. Отрицать это могут лишь те, кто плохо знает жизнь.

Я всегда был против слишком детального сравнения сюжета художественного произведения с жизненными обстоятельствами, но в широком плане такое сопоставление необходимо, и оно должно служить одним из критериев оценки. Между тем в статье И. Золотусского мы не встречаем применения этого критерия. Аналогичные претензии можно предъявить к рецензии В. Оскоцкого, который, анализируя «Золотую рыбку» А. Сулакаури, нигде не счел нужным сопоставить события, развивающиеся в романе, с тем, что мы наблюдаем в самой действительности. („დრუება ნაროდოვ“, 1970 წ. № 12, გვ. 261).

ამჯერად მე უნდა ვკითხო მწერალ ნ. წულეისკირს: ვის მხარეზე ვყოფილვარ მე? მექრთამეების და კომბინატორების? სულერთია ეს, ნებისთ თუ უნებლიედ!¹

¹შემიძლია მიეუთითო უფრო ადრინდელ მაგალითზე, როცა ე. წ. „პარპონის თეორიის“ წინააღმდეგ გამოვიდოდი და მხარს ვუჭერდი საბჭოთა ლიტერატურაში კრიტიკული ნაკადის წინარჩუნებას; „უკონფლიქტობის თეორიის“ ვარიანტს წარმოადგენს ე. წ. „პარპონის თეორია“, რომლის მიხედვით სო-

ქართულ კრიტიკას იმას ნუ ვახვევთ თავს, რაც მას არ ახასიათებს, ისედაც ბევრი საფიქრელი და დიდი გასაპირი აქვს დასაძლევნი და გადასალახავი, საკუთარი სიძნელები, ნაკლოვანებანი.

3. „ექსტაზური გახელების“ შედეგი.

„როცა ფაქტებს ზედმიწევნით ვიცნობთ, წერა თითქმის შეუძლებელია. გამჭრალია მოლოდინი ექსტაზური გახელებისა, რითაც მიიღწევა იღუმალი“ (ს. სიგუა, „ეპოქა და სტილი“, 1976, გვ. 22).

რაც შეეხება ს. სიგუას წერილს „კრიტიკოსის წეცლონი“ („კრიტიკა“, — 1978, № 1)¹, თავიდან არ ველიკობდი მასზე მკითხველის ყურადღების შეჩერებას. მაგრამ საკმაოდ საკითხები იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ იძულებული ვარ საფუძვლიანად განვიხილო ეს წერილი. აქ ამბიციის საკითხი როდია, ს. სიგუას წერილის „პასუხად“ მიჩნევა საქმეს ისე წარმოსახავს, თითქოს მას მართლაც სინათლე შეეტანოს რომელიმე პრობლემურ საკითხში, რომლებიც ჩემს წერილში იყო წამოჭრილი. სინამდვილეში კი არცერთ საკითხს ს. სიგუა, არსებითად არ შეხება. ს. სიგუას სრულიადაც არ აინტერესებს სადავო საკითხებში გარკვევა, მისი მიზანია, რადაც არ უნდა დაუჭდეს, დაამარცხოს ოპონენტი, და თუ ეს არ ხერხდება, ლიტერატურული პროცესის დრმა პრობლემების განხილვის ნაცვლად დავა კინკლაობაში გადაიყვანოს, ამიტომაც მის წერილში არც შეიძლება ზედხედროდით საპოლემიკო პრობლემების არსებით განხილვას. მიზანი კი განსაზღვრავს წერილის ტონს და იმ ხერხებს, რომელთაც იყენებს ოპონენტის „დასამაოცებლად“. „ექსტაზური გახელების“ პროცესში წერს ობიექტუ-

ციალისტური რეალიზმი, პარმონიაშია სინამდვილესთან... ამხანაგები, რომლებიც ამ დებულებას იცავენ, დრმა შეცდომას უშვებენ. როგორც ცნობილია, სინამდვილეს აქვს ორი მხარე, ორი ტენდენცია: დადებითი და უარყოფითი, რომელთაგანაც პირველი უნდა დავიცვათ, მეორე კი უარყოფთ. წარმოდგენილია, ორივე მხარესთან, რაც სინამდვილეს ერთიანობაში წარმოადგენს, პარმონიაში იყოს სოციალური რეალიზმი“ და ა. შ. (იხ. შ. ჩიჩუა, „დადებითი გმირის პრობლემა ქართულ საბჭოთა რომანში“, თბ., 1957, განსაკუთრებით, გვ. გვ. 222—223 და სხვ.).

1. იხ. აგრეთვე მისივე წიგნი: „სიტყვა როგორც ბედისწერა“, „მერანი“, 1986 წ. გვ. გვ. 120—142.

რობის, ლოგიკის და ელემენტარული კონტროლის გარეშე, რომ არაფერი ვთქვათ ტაქტზე.

არავითარი სურვილი არა მაქვს ს. სიგუას ლანძღვა-გინებას ვუპასუხო, არამხოლოდ იმიტომ, რომ არ მინდა სტილურ ინდივიდუალობაში შევეცილო, არამედ უფრო იმიტომ, რომ არ მიმაჩნია ეს ლიტერატურულ საქმედ, უბრალოდ იმ საქმედ, რომელიც გარჯად ღირდეს. ლანძღვა-გინება ოდნავადაც ვერ მიგვაახლოებს საკმათო საკითხების არსთან. სუბიექტისა და ობიექტის რთულ მიმართებებში, იგი სუბიექტს უფრო ახასიათებს, ვიდრე ობიექტს, არგუმენტების ნაკლებობის, უღონობისა და უმწეობის ნიშანია.

მაგრამ ლანძღვა-გინება არ არის ს. სიგუას ერთადერთი იარაღი. მას შეუზღვებული აქვს ოპონენტის „დამარცხების“ გარკვეული მეთოდოლოგია, სადაც მთავარ ადგილს იჭერს ობიექტურობისა და ლოგიკის უარყოფა. ერთერთი ხერხია ოპონენტის იზოლაცია. არ ვიცი, რომელი ლოგიკის ძალით მიპირისპირებს მწერლებსა და კრიტიკოსებს, რომლებთანაც კამათი აზრადაც არ მომსვლია, აგრძოდ, წერილში „სამყარო ჩემში თუ მე სამყაროში...“ — კ. გამსახურდიას, ს. ჩიქოვანს, ტ. ტაბიძეს, ა. გაწერელიას, მ. კვესელავას, თ. ჭილაძეს, გ. ციციშვილს, ალ. კალანდაძეს, რ. მიშველაძეს, გ. ბუაჩიძეს და სხვ. მთავარი „კოზირი“ მაინც „კრიტიკის“ რედაქციასთან ჩემი დაპირისპირებაა — „შ. ჩიჩუა იმ აღმანახსაც დაუპირისპირდა, რომლის სარედაქციო კოლეგიის წევრი თავად არისო“ („კრიტიკა“, 1978, № 1, გვ. 142., ამის შემდეგ ს. სიგუას წერილის დამოწმებისას მხოლოდ შესაბამის გვერდს მივუთითებ).

აღმანახის ის ნომერი, რომელშიც ჩემი სტატია დაიბეჭდა, იხსნება მოწინავე წერილით „ლიტერატურული კრიტიკის დიდი მოვალეობა“, ამ წერილში აღნიშნულია ის დედებითი ძვრები, რომლებიც შეინიშნებოდა ქართულ კრიტიკაში, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, თითქოს იქ კრიტიკის ყველა პრობლემა გადაწყვეტილად იყოს მიჩნეული. იქ ლაპარაკია იმ ნაკლოვანებებზედაც, რომელთა დაძლევა აუცილებელია, და იმ ამოცანებზედაც, რომელიც უნდა განახორციელოს ქართულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ, პარტიისა და ხალხის მოთხოვნებს რომ უპასუხებდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი წერილი საპოლემიკო წერილი იყო და მას კონკრეტული დანიშნულება ჰქონდა, იგი მხარს უჭერს მოწინავე წერილის კრიტიკისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებუ-

ლების წინააღმდეგ და მასში ძირითადად დამაკმაყოფილებლადაა შეფასებული მაშინდელი ჩვენი კრიტიკის დონე. ამასთან ნათქვამია: „კრიტიკის დონის აქ წარმოდგენილმა კვალიფიკაციამ არ უნდა შეგვიქმნას შთაბეჭდილება, თითქოს ჩვენ ყველაფერი რიგზე გვქონდეს („კრიტიკა“, 1977, № 1, 152) იქვე განსაზღვრულია წერილის დანიშნულება: „ამ წერილის მიზანიც სწორედ ეს არის, წამოვჭრა რამდენიმე საკმათო საკითხი, რომლებიც პოლემიკის საგნად მინდა ვაქციო“.

ვფიქრობ, აქ ნათლადაა განსაზღვრული წერილის მიზანი და დანიშნულება და მას არ მოეთხოვება ყველაფერი ერთად, წამოჭრას საპოლემიკო საკითხებიც და გააანალიზოს კრიტიკის მიღწევებიც. ეს საქმე კარგად იყო გაკეთებული მოწინავე წერილში, ხოლო ჩვენს კრიტიკას რომ ბევრი ნაკლი აქვს და ბევრი შინაგანი პრობლემა დასაძლევია, ეს ჩემი მოგონილი როდია.

ს. სიგუა ტყუილად ცდილობს შექმნას შთაბეჭდილება, თითქოს მე ქვეყნის დამაქცევარი ვიყო, რაკი საპოლემიკო საკითხებს ვუთმობ ყურადღებას, ნაკლოვანებებზე ვლაპარაკობ და დადებითის შესახებ კი, რაც ზოგადად ითქვა, არ არის გაშლილი მსჯელობა წერილში. უკვე კარგა ხანი მოღვაწეობს ის ჩვენს კრიტიკაში და დროა იცოდეს, რომ ყოველ წერილს თუ ნაშრომს თავისი კონკრეტული საგანი და დანიშნულება აქვს. ამიტომ სრულიად დაუსაბუთებელია ნოთხოვნა, რომელსაც ის ჩემს წერილს უყენებს: „ვინ წერს კარგად და სამართლიანად?.. შ. ჩიჩუას სტატია ამაზე პასუხს არ იძლევა, თუმცა ფრიად კარგი აზრისაა თანამედროვე ქართულ კრიტიკაზე“ (გვ. 140). ცოტა ხნის შემდეგ კი, რაც აქ თქვა, დაავიწყდა და როცა დასჭირდა, აღმანახსაც დაუპირისპირდა შ. ჩიჩუას, განაცხადა. თუ ფრიად კარგი აზრისა ვარ თანამედროვე კრიტიკაზე, მაშინ რაში დაუპირისპირებივარ აღმანახის მიწინავე წერილს?

ესეც არ იყოს, რედაქცია, ზოგჯერ, შეიძლება არ იზიარებდეს წერილის ამათუიმ დებულებას, მით უმეტეს, თუ ეს წერილი პოლემიკურია. ასე რომ არ იყოს, ვერაფრით ვერ აფხსნიდით ს. სიგუას წერილში დაუსაბუთებელი ბრალდების დაქვედვას: „ავტორი (შ. ჩიჩუა) შეეცადა ზოგიერთი კრიტიკოსისაღვის სახელის გატეხას და მკითხველის დღეიწფორმირებას...“ და შეძლევს: „ცდილობს კოლეგებს რაღაც ანგარიში გაუსწოროს...“

პრინციპულად შეუძლებელია, რომ „კრიტიკის“ მაშინდელ რედაქციას გაეზიარებინა ეს ბრალდება. რედაქციას, ცხადია, უფლება აქვს და ვალდებულიცაა მწვავე კრიტიკული წერილები გამოაქვეყნოს, რომელშიაც, შეიძლება, ბევრი რამ საკამათოდ მიაჩნდეს, მაგრამ მას არავითარი უფლება არ აქვს დაბეჭდოს წერილი, რომელიც „ზოგიერთი კრიტიკოსისათვის სახელის გატეხას, მკითხველის დეზინფორმირებას“ და „კოლეგების მიმართ რაღაც ანგარიშის გასწორებას“ ისახავს მიზნად. არა თუ ზნეობრივი, რედაქციას ამის იურიდიული უფლებებიც არ აქვს. თუ ჩემს წერილში ასეთი რამ იყო, რედაქციას ეს წერილი არ უნდა გამოექვეყნებინა, თუ არა, მაშინ ს. სიგუასათვის მოეთხოვა ამ ბრალდების დასაბუთება და არ დაბეჭდა ყოველივე ის, რასაც კრიტიკოსი „ექსტრაჟური გახელების“ დროს წამოიძახებდა. ს. სიგუას უნდა განემარტა. რა „ანგარიშსწორება“ იყო ეს, რის გამო მოხდა, და მაშინვე აღმოჩნდებოდა, რომ ეს ბრალდება ყალბია. დასაბუთების გარეშე მას ასეთი ბრალდების წამოყენების უფლება არ ჰქონდა. მაგრამ მთელი უბედურება ის არის, რომ ჩვენს ლიტერატურულ წრეებს ახლა ვეღარ წარმოუდგენიათ ლიტერატურული კამათი ვინმესთან, იქნება ეს პოეტი, პროზაიკოსი თუ კრიტიკოსი, თუ რაღაც პირადულ განაწყენებას და ამის საფუძველზე ანგარიშსწორებას არ აქვს ადგილი. ეს დიდად სიმპტომატური და დამაფიქრებელი ნიშანია. თავისთავად ცუდი სიმპტომია ჩვენს „პოლემიკურ ლიტერატურაში“. მაგრამ თუ სხვები მაინც ცდილობენ აღმოაჩინონ რაღაც კრიტიკოსთან დამოკიდებულების წინაისტორიიდან, რაც მათ საბაზად მაინც გამოადგებათ, რომ კრიტიკული წერილის წარმოქმნის საფუძველი იქ მოეძიათ, ს. სიგუას საჭიროდაც აღარ მიაჩნია რაიმე ფაქტის დასახელება. ეს მზამზარეული კლიშე — „ანგარიშსწორება“ მას სასწაულმოქმედ იარაღად მიაჩნია. ს. სიგუამ უნდა დაასახელოს ფაქტები, რომელთა გამო მე „ანგარიშსწორება“ დამჭირდა, თუ არა, მაშინ ცხადი ხდება, რომ ბრალდება „ანგარიშსწორებაზე“ და „სახელის გატეხაზე“ ცილისწამებაა გამიზნული ჩემი წერილის კრიტიკული არსის და მნიშვნელობის გასანელებლად და თვით არის ანგარიშსწორების ნიმუში.

დაუმსახურებელი ქება-დიდებას, ურთიერთგანდიდებას ატმოსფეროში კრიტიკა, თუნდაც ის უადრესად სერიოზულ პრობლემებს ეხებოდეს, გაწიწმატებას და გახელებას იწვევს და არა სხ-

რიოზულ და დინჯ განხილვას, მით უმეტეს თუ კონტრარგუმენტების წამოყენება კირს. ადრე კატეგორიულად აყენებდნენ კოტხვას — „საჭიროა თუ არა კრიტიკა?“ ახლა ამას ასე გადაჭრით და პირდაპირ არავენ ამბობს, ფაქტიურად კი ლაპარაკობენ „თანამოაზრე“ და თანამდგომ“ კრიტიკოსებზე, თითქოს, თუ კრიტიკული წერილი დაიწერა პოეტური, პროზაული ნაწარმოების, ან კრიტიკული წერილის მიმართ, კრიტიკოსი, „თანამოაზრე“ და თანამდგომი“ კი არა, მოსისხლე მტერი ყოფილიყოს. ერთი სიტყვით, პოსიცია კრიტიკის მიმართ არ წეცვლილა. ს. სიგუა შეწუხებულია, რომ „მან (შ. ჩიჩუამ) ქართულ კრიტიკაში მარტოოდენ მისთვის მცდარი კონცეფციები აღრიცხა“¹. თითქოს კრიტიკას მხოლოდ დადებითის მხარდაჭერა ევალენბოდეს და ეკრძალებოდეს იმის „აღრიცხვა“ და გაკრიტიკება, რაც მას უარყოფითად მიაჩნია. თითქოს ორივე ეს მხარე ერთნაირად არ ახასიათებდეს კრიტიკას. ს. სიგუა კრიტიკის კრიტიკულ შემართებას უარყოფს და ცდილობს ამას „თეორიული“ საფუძველიც გამოუნახოს ფრიად ორიგინალური ხერხით: „შ. ჩიჩუას — დადებითი გმირის მკვლევარს — ხომ მშვენივრად მოეხსენება: სოციალისტური რეალიზმის, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის და კრიტიკის ძირითადი პათოსი არ შეიძლება იყოს მხილება, უარყოფა, დაგმობა, არამედ დამკვიდრება, დადებითის წინ წამოწევა, პერსპექტივის პოვნა: საქმე ხომ აქ ნოელ პროცესს ეხება“ (გვ. 140. ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

ეს აშკარა იაფფასიანი დემაგოგია და „პოლემიკური“ ფანდია, რომელმაც კრიტიკოსის გაანგარიშებით მე და რედაქცია უნდა შეგვაშინოს. არ ვიცი, რედაქციამ როგორ მიიღო ეს, მე კი არ შეშინია. რადგან მტკიცედ ვიცი, რომ სოციალისტური საზოგადოების ძირითადი პათოსის დამკვიდრება და დადებითის წინ წამოწევა, პერსპექტივის პოვნა არასგზით არ გამორიცხავს უარყოფითოს კრიტიკას და მასთან ბრძოლას. პირიქით, ეს მისი განუშორებელი შემადგენელი ნაწილია. აქ ან კრიტიკოსი თვითონ ძალიან მარტივად უყურებს საქმეს, ან ფიქრობს, რომ ვინმეს შეეცდომაში წეყვანს. ჩვენი საზოგადოების ძირითადი პათოსი — დამკვიდრების პა-

¹ „მისთვის მცდარი კონცეფციები“ ვერადერი ქართულია, გაუგებარია, კრიტიკოსს, ალბათ, უნდა გეთხრას, რომ „მან (შ. ჩიჩუამ) მარტოოდენ ის კონცეფციები აღრიცხა, რომლებიც მცდარად მიაჩნია“.

თოსი ყოველი მოვლენისადმი განურჩევლად კი არ არის მიმართული, მთავარია, რას ვამკვიდრებთ, რას განვამტკიცებთ, უნდა განისაზღვროს მისი კონკრეტულ-ისტორიული არსი. ამასთან დადებითის დამკვიდრება წარმოუდგენელია უარყოფითის კრიტიკის გარეშე. პერსპექტივის პოვნისათვის აუცილებელია ყოველივე იმის უკუგდება, რაც ხელს უშლის დადებითს დამკვიდრებაში, ვ. ი. ლენინს ნაკლოვანებათა და შეცდომათა მიჩქმალვა სოციალიზმის საქმის დალატად მიაჩნია, თვით საიუბილეო დღეებშიაც კი კრიტიკას, ნაკლოვანებათა გამოვლენას აუცილებელ საქმედ თვლიდა. კრიტიკის უდიდესი ნაწინელობა სოციალიზმის საქმისათვის ბრძოლაში ფიქსირებულია პარტიის პროგრამასა და წესდებაში, კრიტიკისათვის დევნა რომ დაუშვებელია ფიქსირებულია ახალ კონსტიტუციაში.

რაც შეეხება დადებით გმირს, მას არაფერი არ სჭირს ს. სიგუას საირონიო. ამ გმირს, სავსებით კანონზომიერად, თავისი ადგილი ეჭირა სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურაში და კიდევაც დაიჭერს. ჩვენი ლიტერატურა დეპეროიზაციის გზით ვერ წავა.

კრიტიკა კი, როგორც კონკრეტულად ლიტერატურულ-მხატვრული ისე ზოგადად, ჩვენი საზოგადოების აუცილებელი დამახასიათებელი თვისებია.

რა ვუყოთ, თუ ს. სიგუას, მასთან ერთად შეიძლება სხვებსაც, კრიტიკა კი არა ქება ან ლანძღვა-გინება აინტერესებდეს: „ზოგიერთი კრიტიკოსი, რომლებსაც ყოველმხრივ საინტერესო სტატია გამოუქვეყნებია 1975 წელს შ. ჩიჩუამ არა თუ ქების, მოხსენიების ღირსად არა სცნო“ (გვ. 140). ს. სიგუა ისევ თავის სანუკვარ იზოლაციის ხერხს მიმართავს, რათა როგორმე დამიპირისპიროს ის კრიტიკოსები, რომელთაც აქ ჩამოთვლის: ალ. კალანდაძე, გ. ციციშვილი, გ. გვერდწითელი და რ. მიწველაძე.

ჯერ ერთი, ჩემი წერილის შესავალში საგანგებოდ შევნიშნავდი, რომ ყველაფრის გათვალისწინება და ანალიზი ფიზიკურად წეუძლებელი იყო ერთ სტატიაში, მისი სიდიდის მიუხედავად და „ამიტომ არ უნდა დაგვემდურონ ის კრიტიკოსები, რომელთა კარგი წერილები შეიძლება აღუნიშნელი დაგვრჩეს. ვერც ყველა იმ ნამუშევრის გაანალიზებას მოვახერხებთ, რომლებიც სერიოზულ კრიტიკას იმსახურებს“ („სამყარო ჩემში...“ „კრიტიკა“, 1977, № 1, გვ. 15. შემდგომში მხოლოდ შესაბამის გვერდს მივუთითებთ და აღმანახის ნომერს). მეორეც, ჩემს საპოლემიკო წერილს არ ევა-

ლებოდა ყოველი დადებითის (ან თუნდაც უარყოფითის) აღრიცხვა. ამის გათვალისწინებით ს. სიგუას შეეძლო არ ჩაეთვალა ჩემთვის დიდ ცოდვად, თუ არ ვაქე რომელიმე კრიტიკოსი, რომელსაც საინტერესო წერილი გამოუქვეყნებია. მესამეც, და რაც მთავარია, ს. სიგუა აქაც, ძალიან რბილად რომ ვთქვათ, სწორ ინფორმაციას არ აწვდის მკითხველს. ჩემს წერილში არ არის აღნიშნული გ. გვერდწითელის წერილის შესახებ, მაგრამ დადებითადაა შეფასებული ალ. კალანდაძის, გ. ციციშვილის და რ. მიშველაძის წერილები (გვ. 158). რაც შეეხება ქებას, უნდა გავიმეორო, ქებისა და ლანძვარების თვალსაზრისით არასდროს არ ვუყურებ არც მხატვრულ ნაწარმოებს და არც კრიტიკულ წერილებს. ამ მიზნით წერილს არასდროს არ ვწერ.

დამახასიათებელია ს. სიგუას მსჯელობის ფსიქოლოგიური მხარე, შ. ჩიჩუა თურმე აკრიტიკებს არა რომელიმე ავტორის რომელიმე დებულებას, არამედ ამ ავტორს. კონფრონტაციის და დაპირისპირების მისწრაფება იმდენად გამჭდარი აქვს მას, რომ უჭირს გაარჩიოს ერთმანეთისაგან რომელიმე პრობლემის ან დებულების გამო გამართული მწვავე კრიტიკული მსჯელობა და პიროვნების კრიტიკა. „შ. ჩიჩუა აკრიტიკებს გ. ვაჩეჩილაძეს, გ. ასათიანს, ა. ბაქრაძეს, კ. იმედაშვილს, ლ. ალიმოჩაქს, გ. ხუხაშვილს, ს. სიგუას“ (გვ. 140).

აქ არის მისი ყურადღება კონცენტრირებული და არა იმაზე, თუ რა საკითხის გამო არის წამოკრილი პოლემიკა ჩემს წერილში. მაგრამ სურდა მას ეს თუ არა, იგი ნაწილობრივ მაინც უნდა შეხებოდა განსახილველი საკითხების უმცირეს ნაწილს, ყოველ შემთხვევაში ისეთებს, რომლებიც მას, შედარებით, ადვილად დასაცავი ეჩვენა.

ვნახოთ როგორ აკეთებს ამას.

* * *

ს. სიგუას შეუთვისებია სპორტული სტრატეგია, ყველაზე კარგი დაცვა შეტევააო და „მომაკვდინებელ“ ბრალდებებს მიყენებს. „კრიტიკული წერილები პირველწყაროსაგან — თანამერდოვე „ქართული ლიტერატურისაგან მოწვევებით განიხილა, თუმცა თავიდანვე კი — გვაფრთხილებდა: „ლიტერატურის პრობლემებისაგან და-

მოუკიდებელი პრობლემები კრიტიკას არ გააჩნიაო“. („კრიტიკა“ 1978, 1, გვ. 145). კრიტიკოსს ეულმაფიწყობა დასჩემებია, მას დაავიწყდა წერილის დასაწყისში სრულიად საწინააღმდეგო ბრალდებას რომ მიყენებდა. იქნებ მე აქ სწორი არა ვარ, ეულმაფიწყობას რომ ეწაწებ, იქნებ მას სრულიადაც არ დავიწყებია, რაც თქვა 140-ე კერძზე. მაგრამ თავს ეალღებულად არ თელის შეათანხმოს წინა ნაბეჭდში ემდგომთან ეა საჭიროების მიზეღვით, როგორც მას „გამოადრება“, ისე ჰრის და კერავს. ს. სიგუა წერს: „შ. ჩიჩუას წერილი მიზნად ისახავს 1975 წლის ჰართული სალიტერატურო კრიტიკაზე დაყრდნობით მსოფლმხედველობრივი საკითხების მიმოხილვას. როგორც თვითონ მიგვითითებს, „აღრიცხულია განსახილველად ნაულისხმევი მხოლოდ ის წერილები, რომლებიც მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესის ანალიზს ისახავს მიზნად“... მაგრამ ის ამ დაზირებას არ ეაჰყოლია. მან კონკრეტული ნაწარმოებების ანალიზის გამო გააკრიტიკა ვ. ასათიანი, ა. ბაქრაძე, ვ. ვაჩეჩილაძე, ჟ. ღვინჯილია (გვ. 139 — 140). სწორედ ამაზეა ნათქვამი, აბა ჩემო მანასეო, ხან ისე და ხან ასეო. ასეთი ურთიერთგაპოზრიცხავი „ბრალდებები“ მრავალია. ს. სიგუას წერილში. ერთი მათგანი აქ კარგად ჩანს და გზადაგზა კიდევ ზევრს წავაწყობებით. აქ კი თავისთავთან დაზირისპირების ეარდა, ზევრი შეუსაბამობაა, და ულოგიკო გადასვლა, რაც ს. სიგუას წერილის საერთო დამახასიათებელი თვისებაა. ჟერ ერთი, ჩემი წერილის მიზანი არ არის „მსოფლმხედველობრივი საკითხების მიმოხილვა“, ის საერთოდ არ არის „მიმოხილვა“, არამედ არის პოლემიკური წერილი. აქცენტირება „მსოფლმხედველობრივი საკითხების მიმოხილვაზე“, რომელიც „გამაგრებულია“ ოპონენტის სიტყვებით: „როგორც თვითონ (ე. ი. მე) მიგვითითებს“, მიზნად ისახავს შეუქმნას მკითხველს ეალბი შეთბეჭდილება, თითქოს ჩემს წერილში ყურადღება გამახვილებული იყოს მხოლოდ მსოფლმხედველობრივ საკითხებზე.

ეს „როგორც თვითონ მიგვითითებს“. სავსებით ულოგიკოდ გამოყენებული კავშირია, ტექსტის გრამატიკის დონეზე. მე არსად მიმითითებია და ვერც მივუთითებდი „მსოფლმხედველობრივი მიმოხილვის“ შესახებ. რაზედაც მე მივუთითებ, ის უკვე სრულიად სხვა საკითხს ეხება და არც აზრობრივად, არც ფორმალურად ახლოსაც არ არის „მსოფლმხედველობრივ მიმოხილვასთან“. ყოველი პრობლემა თუ კერძო საკითხი, რომელთა განხილვის ცდა მო-

ცნულია ჩემს წერილში, მართლაც მაინტერესებდა ლიტერატურული პროცესის განვითარების ევალსაზრისით (და მსოფლმხედველობრივი მხარე, როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი, არ მოიხილეს ცალკე მიმოხილვას). მაგრამ მე აქ ერთი რამ უნდა ვკითხო ჩემს ოპონენტს, როგორ წარმოუდგენია მას ლიტერატურული პროცესის ანალიზი კონკრეტული ნაწარმოებების ანალიზის გარეშე?

ეს კითხვა იმდენად გარკვეულ პასუხს მოითხოვს, რომ ამაზე მკითხველის შეწუხება არ ღირს. მხოლოდ მსოფლმხედველობის საკითხის ისევე უნდა მივუბრუნდე.

მსოფლმხედველობის საკითხებით იმიტომაც ვარ დაინტერესებული, რომ იგი განუზოგებლად და დაკავშირებული მწერლობასთან, მხატვრული სპეციფიკის საკითხებთან. მათი ერთმანეთისაგან „გამოცალკევება“ მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება, თუ კრიტიკოსი ფიქრობს: „წვეული პოეტიკური სისტემა შეიძლება ჩადგეს ნეოსნივრის მსოფლმხედველობის სამსახურში. ამ მხრივ იგი ინდუცირებულია“¹. და კიდევ: — „თავისთავად ნებისმიერი სტილი შეიძლება ჩავაყენოთ ნებისმიერი იდეების სამსახურში“². რომელიც ლიტერატურული ხერხი ან ტროპი შეიძლება სწავდასწავა მხატვრულ სისტემებში მართლაც იქნას გამოყენებული (თუმცა იგი როგორც კი სხვა სტილის კონტექსტში მოხედება მხატვრულ სემანტიკას იცვლის). მაგრამ იგივეს თქმა სავსებით პარადოქსულია სტილურ სისტემებზე მილიანად. ამ საკითხთან კიდევ დაგეჰქირდება მობრუნება. მაგრამ აქ მთავარია აღინიშნოს, რომ ამ ნიადაგზე ს. სიგუა ფორმისა და წინაარსის ერთმანეთისაგან განცალკევებულად განხილვის შესაძლებლობას ხედავს და სტილის და ფორმის საკითხებზე ოპერირებისას თავს არ იწუხებს წინაარსისა და მსოფლმხედველობრივი საკითხების ანალიზით. პირიქით, იგი გამოდის „სპეციფიკური ლიტერატურული მსჯელობის“ იდეოლოგიასთან და პოლიტიკასთან რაიმე კუთხით დაკავშირების წინააღმდეგ. „...შ. ჩიჩუამ სპეციფიკური ლიტერატურული მსჯელობა პოლიტიკურ პლანში გადაიტანა და იდეოლოგიურ რევიზიად ჩათვა-

1 ს. სიგუა, „ლიტერატურული პრელუდები“, 1974, გვ. 142.

2 იქვე, გვ. 128.

ლა¹, და შემდეგ: „კრიტიკოსი (შ. ჩიჩუა) გ. გაჩეჩილაძეს უსიტყვოდ, ღრმააზროვანი დუმილით აკრიტიკებს. მას შეფასების არაზუსტი კრიტერიუმების შესახებ ნათქვამი ისევ პოლიტიკურ ასპექტში გადააქვს“.²

უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩემს ნაშრომებში, არის ეს პირდაპირ გამოთქმული თუ არა, ამა თუ იმ კუთხით ყველა საკითხის განხილვა, იქნება, ეს მსოფლმხედველობრივი თუ მხატვრული სპეციფიკის საკითხები, — ყოველთვის უკავშირდება პოლიტიკას და იდეოლოგიას. და უნდა ვთქვა, რომ ეს ახალი ამბავი არაა, არა თუ ჩვენი ლიტერატურა, რომელიც გარკვევით, აშკარად და გულწრფელად ლაპარაკობს თავის კავშირზე კომუნისტურ იდეოლოგიასთან, არამედ გაცილებით ადრე იცოდნენ, ლიტერატურა და თუნდაც კრიტიკა პოლიტიკას რომ უკავშირდებოდა. ბალზაკი კრიტიკის უმთავრეს ნიშნად თვლიდა „ეპოქის მისწრაფებათა და იდეალთა შესახებ ნათელ შეხედულებას, მყარ პოლიტიკურ თვალსაზრისს. გარკვეულ პრინციპთა ურყევ რწმენას“³. მაგრამ იმ საკითხების მიმართ, რომელიც ჩემს საპოლემიკო წერილშია განხილული, პოლიტიკური და იდეოლოგიური ასპექტის მოშველიების პრიორიტეტი მე არ მეკუთვნის. მე გარკვევით აღვნიშნე ეს ჩემს წერილში, კრიტიკოსმა გ. ასათიანმა 50—60-იან წლებს „არმაზის მსხვერვის ხანა“⁴ უწოდა. ლ. აღიმონაქმა განმარტა, რატომ იყო ეს წლები არმაზის მსხვერვის ხანა. ღრმა საზოგადოებრივი გადატეხების გამო, „მწერლობა დაუპირისპირდა პრიმიტიულ მხატვრულ ესთეტიკურ(?) პრინციპებს, დრომოკმულ საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ კონცეფციებს“, „შეიცვალა არა მარტო საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური შეხედულებანი, არამედ მათი წარმომჩენი ფორმებიც“⁵. ასევე „ეპოქის ისტორიულ ცხოვრების ატმოსფეროზე“. „იდეებისა და მორალური კრიტერიუმების რღვევათა“⁶ კონტექსტებზე, „ღროთა კავშირის“ რღვევაზე“⁷ აქვს ლაპარაკი გ. გა-

¹ „კრიტიკა“, 1978, 1, გვ. 147.

² იქვე, გვ. 51.

³ ბალზაკი, თხზ., კრებ. ტ. 4, 1952, გვ. 508.

⁴ „ცისკარი“, 1973, № 9, გვ. 111.

⁵ ლ. აღიმონაქი, „კრიტიკა და ექსპერიმენტი“, „ლიტ. საქართველო“, 1974 წ. სექტ., იხ. აგრეთვე „ლიტერატურული წერილები“, 1974, გვ. 166.

⁶ გ. გაჩეჩილაძე, „ლიტერატურული სისტემა და კრიტიკა“, „განთიადი“, 1975, № 1, გვ. 128.

⁷ „კრიტიკა“, 1975, № 2, გვ. 98.

ჩეჩილადეს, როცა ის ამავე წლებს ეხება რ. ჭეიშვილის რომანებთან დაკავშირებით. ასე, რომ „სპეციფიკური ლიტერატურული მსჯელობა“ მე კი არ გადავიტანე იდეოლოგიურ და პოლიტიკურ პლანში, როცა გ. გაჩეჩილადის წერილს განვიხილავდი, არამედ ეს უკვე იყო გაკეთებული თვით ამ წერილში და სხვანაირად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო — იდეოლოგიური და პოლიტიკური პლანის გამოარჩევა იდეოლოგიის ერთ-ერთ ფორმაზე — ლიტერატურაზე მსჯელობისას აბსოლუტური ნონსენსია. მე სავსებით ვეთანხმები ამ კრიტიკოსებს, რომ 50—60-იან წლებში საბჭოთა ქვეყანაში მნიშვნელოვანი ძვრები მოხდა საზოგადოების შემდგომი დემოკრატიზაციის კურსით, მაგრამ პრინციპული წინააღმდეგი ვარ იმგვარი გაგებისა, თითქოს ამ დიდმნიშვნელოვან ცვლილებებს „მსოფლმხედველობრივი ცვლილებები“ და „იდეებისა და მორალური კრიტერიუმების რღვევა“ გამოეწვიოს.

ამავე მომენტებს უკავშირდება ესთეტიკური პრინციპების გადასინჯვა, რაზედაც პირდაპირ ამბობს თავის წერილში ლ. ალიმონიკი. ამავე მომენტთან კავშირში ლაპარაკობს „კრიტერიუმების დევალუაციაზე“ გ. გაჩეჩილადე. სურს მათი უარყოფა, მაგრამ არ უნდა გვითხრას, რა კრიტერიუმების გაუფასურებაზეა ლაპარაკი, რომელი კრიტერიუმები უნდა იქნას უარყოფილი და ბურუსით ფარავს საკითხს, ეფარება ბეკაერისა და მოლის სოციოლოგიურ ნაშრომებში განვითარებულ თვალსაზრისს კულტურის ევოლუციის თაობაზე. მოჰყავს ციტატი ა. მოლის ნაშრომებიდან, რომლის მიხედვით კულტურის „სოციოდინამიკა მიმართული უნდა იყოს არა კულტურის შინაარსისაკენ — იდეა ღმერთისა, იდეა სამშობლოსი. ან იდეა მაცივარისა — არამედ თვით ამ ევოლუციაზე“. ამის შემდეგ რა ფასი აქვს ს. სიგუას მტკიცებას, „მან (გ. გაჩეჩილადემ) გავაცნო კულტურის ევოლუციის პრინციპი, რომლისგანაც შინაარსის ამოცლა მხოლოდ შ. ჩიჩუას შეიძლება აზრად მოუვიდეს, თორემ გ. გაჩეჩილადე არ ეკუთვნის იმ ლიტერატორთა რიცხვს, რომელიც მომეტებულ ყურადღებას აქცევდეს ფორმას“ (გვ. 149), ს. სიგუა იმის გამო კი არ მედაეება, რაც ნამდვილად წერია ჩემს

¹ გ. გაჩეჩილადე, „ლიტერატურული სისტემა და კრიტიკა“, „განთიადი, 1975, 1, 33. 123.

წერილში, თვითონ მოიგონებს რაიმეს და შემდეგ თითქოს აქ არაფერიაო, ზე მომწერს, ასეთი რამ უმდგომრეაოც მრავალჯერ წეგვხვდება. აქ კი, საიდან ამოიკითხა ს. სიგუამ, თითქოს მე მცტეას, გ. გაჩეჩილაძე გადაბეჭებულ ყურადღებას აქცევდეს ფორმას. აქ ფორმისა და წინაარსის საკითხი საერთოდ არ დგას. მოლის ცტირებული ტექსტი იმაზე მეტყველებს, რომ ეს სოციოლოგი, რომლის აზრსაც იზიარებს გ. გაჩეჩილაძე, ყურადღებას ამახვილებს არა წინაარსზე, არამედ ევოლუციაზე. იმაზე, რომ არსებული უნდა წეიცვალოს და რა რით წეიცვლება, იმის დარდი არ აქვს. არც დეიდეოლოგიაზე მითქვამს რაიმე, პირიქით, იმაზე გავამახვილე ყურადღება, რომ გ. გაჩეჩილაძე ცდილობს დაასაბუთოს არსებულის წეცვლის აუცილებლობა, მაგრამ არ უნდა სიტყვა ჩამოავდოს არსზე, თვითმზნლრი, არსისაიდან დაცილილი ევოლუცია დიალექტიკა კი არა, დიალექტიკის კარიკატურაა და სწორედ ბერნტინის ფორმულის ილუსტრაციას წარმოადგენს: „მოდრობა ყველაფერია — მიზანი არაფერი“, მე იგი მივეუყენე ა. მოლისაგან ნასესხებ „თეორიას“ ევოლუციაზე, რომელსაც ეფარება გ. გაჩეჩილაძე და არ სურს გულახდილად თქვას, რის უარყოფას და წეცვლას ლამობს, კრიტიკის რომელი კრიტერიუმების დევალვაცია აქვს მზედველობაში სახელდობრ.

ს. სიგუას დასკვნა ასეთია: „გ. გაჩეჩილაძემ უ. ბეკერისა და ა. მოლის სოციოლოგიური კონცეფციები კულტურაზე კრიტიკის სისტემაში წეიტანა, რათა აეხსნა მისი განვითარების წინაგანი მოტივები, მაგრამ უ. ჩიჩუამ სპეციფიკური ლიტერატურული მსკვლელობა პოლიტიკურ პლანში გადაიტანა და იდეოლოგიურ რევიოიად ჩათვალა. ვისაც ეს წერილი წაუკითხავს, დამეთანხმება, რომ აქ არსად იგულისხმება ის აზრები, რომელთა აღმოჩენას გულმოდრინედ ცდილობს იგი. ამდენად, დემაგოგიურია განცხადება: „დოგმატიზმთან ბრძოლის საბაბით უარყოფილი იქნა ბევრი ძირეული დებულება, რომელიც მარქსიზმ-ლენინიზმის საფუძვლებს ეყრდნობოდა“ (გვ. 148).

ეს „დასკვნა“ პოლემიკის წედევრია. ს. სიგუა ჯერ რწმენას გამოთქვამს, რომ ყველა დაეთანხმება „ვისაც კი წაუკითხავს“ გ. გაჩეჩილაძის წერილი, ყოველგვარი დასაბუთების გარეე. შემდეგ კი ამ „მტკიცე“ საფუძველზე იქვე დემაგოგიაში მდებებს ბრალს. მაგრამ ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. აქ მთავარი ის არია,

რომ ს. სიგუა ცდილობს საქმე ისე წარმოადგინოს, თითქოს ჩემი წერილის ერთი უმთავრესი თეზისი „დოგმატიზმთან ბრძოლის საბაზით უარყოფილი იქნა ბევრი ძირეული დებულება, რომელიც მარქსიზმ-ლენინიზმის საფუძვლებს ეყრდნობოდა“ — მიმართული იყოს მხოლოდ გ. გაჩეჩილაძის წერილის და მასში მხოლოდ ამ ადგილის წინააღმდეგ. ეს განსწრაბს არის გაკეთებული, რათა მკითხველს დაუმალოს, რომ აქ გ. გაჩეჩილაძის გარდა სხვა კრიტიკოსებიც არიან მხედველობაში და მათთან ერთად ს. სიგუაც.

ჩემი ეს მოსაზრება მე ჩანოყალიბებული მაქვს წერილის შესავალ ნაწილში და გ. გაჩეჩილაძეს იმდენად ეხება, რაზდენადაც სხვებს.

რაკი დემაგოგიაში გვდებენ ზრალს, იპულებული ვარ ის, რაც წინა წერილში მინიშნებით, რბილად მქონდა ნათქვამი, ახლა უფრო მკაფიო მაგალითებით დავადასტურო. რაკი გ. გაჩეჩილაძის წელზე გვექონდა ლაპარაკი ისევე აქედან განვავარძოთ. ამ წერილში საგანგებო ქვეთავია, რომლის სათაურია „კრიტიკის საყრდენები“. თუნდ ერთი სიტყვა ნათქვამია მასში ლიტერატურის ხალხურობაზე, პარტიულობაზე, კომუნისტურ იდეურობაზე, რომელთა განხორციელებისათვის, უნდა იბრძოდეს კრიტიკა? არის თუ არა ეს პრინციპები ჩვენი ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის საყრდენები?

სამაგიეროდ გ. გაჩეჩილაძის წერილში ნათქვამია:

„შემთხვევითი არაა, რომ 60-იანი და 70-იანი წლების ქართულ კრიტიკაში წინა პლანზე წამოიწია კრიტიკოსის სუბიექტმა. მოვლენასთან დამოკიდებულებაში სუბიექტური ასპექტის წარმოჩენა, როგორც ინტიმის, გულწრფელობისა და პიროვნული პასუხისმგებლობის გამოვლენა, პრინციპული ოპოზიცია აღმოჩნდა წინა ათწლეულების ისეთი კრიტიკისადმი, რომელიც ავტორს განყენებული საზოგადოების და არაშემოქმედებითი ინსტანციის სახელით ელაპარაკებოდა“. და იქვე: „გამოდიოდა რომ მის „მე“-დან მომდინარე შთაბეჭდილება და პასუხისმგებლობა იმ კვალზე, რომელსაც იგი ავტორის შეგნებაში ტოვებდა, მთლიანად იშლებოდა ზელიტერატურულ პრინციპებთან კრიტიკოსის მოკავშირეობის ფაქტით“¹.

¹ გ. გაჩეჩილაძე, „ლიტერატურული სისტემა და კრიტიკა“. „განთიადი“, 1975, 1, გვ. 124.

ერთგან ს. სიგუა მისაყვედურებს, უკომენტაროდ, დუმილით აკრიტიკებსო. უნდა ვკითხო ს. სიგუას: აქ ამოწერილ ტექსტს სჭირდება კომენტარი? თუ ის განვმარტო, რას ნიშნავს „განყენებული საზოგადოების სახელით“ ან „არაშემოქმედებითი ინსტანციის სახელით“, ან „ზელიტერატურულ პრინციპებთან კრიტიკოსის მოკავშირეობა“.

შეიძლება ს. სიგუამ დამისახელოს სხვა წერილები, მათი ავტორებით, სადაც ზემოხსენებული ძირითადი პრინციპები: ლიტერატურის ხალხურობის, პარტიულობის, კომუნისტური იდეოლოგიის საკითხები იყოს განხილული, ან ამ პოზიციიდან იყოს გაანალიზებული მხატვრული ნაწარმოები.

რაც შეეხება თვითონ ს. სიგუას, მე სანაქებოდ მიმაჩნია მის მიერ მეგობარი კრიტიკოსებისათვის თავგამოდება. თუმცა მე იგი ქართული მწერლობის სახელით მელაპარაკება („ქართული მწერლობა ვერ გაიზიარებს“... გვ. 150. მოდი და ამის შემდეგ გაუმაგრდი ს. სიგუას!), მე არ ვარ დარწმუნებული, რომ მას ასეთი დავალება ჰქონდეს მიღებული ქართული მწერლობისაგან, ან თუნდაც მისი ნაწილისაგან. გ. ასათიანს, აკ. ბაქრაძეს, გ. გაჩეჩილაძეს და სხვებს არაფერი სჭირთ ს. სიგუას გამოსასარჩლებელი. ისინი შესანიშნავად მოახერხებენ, თუ საჭიროდ მიიჩნევენ. პასუხის გაცემას. თუმცა არაფერი მაქვს იმის საწინააღმდეგო, რომ ს. სიგუამ თავისი აზრი გამოთქვას ამ საკითხებზე, პირიქით, როგორც ვთქვი, სანაქებო საქმედ მიმაჩნია. მაგრამ მკითხველი აქ უნდა გავაფრთხილოთ, არც მთლად უანგაროდ ჩადის ამ საქმეს ს. სიგუა. როგორც გამოჩნდება, ყველა შემთხვევაში, როცა სხვა კრიტიკოსებზე ლაპარაკობს, თავის შეხედულებებს იცავს.

აბრამ მოლის ევოლუციის „თეორიას“ რომ იცავს, მას თავისი გასაჭირიც აქვს. მისი აზრით დიდი „ღირსების კრიტიკოსი ვალდებულია ესწრაფვოდეს აზროვნების ახალ ქარიშხლებს. აქ ცხადია ჭირს გარკვევა, რომელი უფრო ფასეულია უარყოფილი თუ უარყოფელი, მაგრამ... არსებულით უკმარისობის გრძნობა სათავეა ავი თუ კარგი სიახლისა“¹. ს. სიგუა, ალბათ, ახლაც არ დაიხვეს უკან და გვეტყვის, რომ აქაც არ არის ევოლუცია თვითმიზანი, არსისაგან დამოუკიდებლად.

¹ ს. სიგუა, „ლიტერატურული პრელუდიები“, 1974, გვ. 7.

„აზროვნების ქარიშხლებისაკენ“ მიმსწრაფი კრიტიკოსი, საერთოდ უფრო „პრინციპულია“, იგი რაღაც მინიწებებით კი არ კმაყოფილდება და ნართაულად კი არ მიგვითითებს „არაშემოქმედებითი ინსტანციის სახელით“ მოლაპარაკე და „ზელიტერატურულ პრინციპებთან მოკავშირე“ კრიტიკაზე, არამედ უკომპრომისო პოზიციას იკავებს: „როცა კონკრეტული თეორიული მეთოდი სქოლასტიკად გადაიქცევა, იგი უნდა განადგურდეს“¹.

სალიტერატურო „კრიტიკას აქვს ესსეისტური, მეცნიერული და პუბლიცისტური სახე“². არცერთი მათგანი არ აკმაყოფილებს ს. სიგუას. მისი აზრით კრიტიკამ თავი უნდა დააღწიოს „როგორც ესსეისტურ სიმსუბუქეს, ისე მეცნიერულ პედანტობას და ჟურნალისტურ ზერელობას“³.

როგორ, შეიძლება გაიკვიროვოს მკითხველმა, „ესსეც“ არ მოსწონს კრიტიკოსს? აკი მეხთა-ტეხა არ მაკმარა, ესსეს განო რაო ერთგვარი დაეჭვება გამოვთქვი, ისიც ზოგიერთი კრიტიკოსის მისამართით?

ეს ჩემი გამოჯიბრებით გააკეთა, თორემ ამ დროისათვის ძან ესსესათვის ანგარიში „გასწორებული“ ჰქონდა უკვე საბოლოოდ: ესსეისტური მანერით სამშვიდობოს გაღწევა თავის მოტყუებაა“⁴. მაგრამ „კრიტიკოსის შეცდომებში“ დაივიწყა, ადრე რა ჰქონდნათქვამი „ესსეს“ შესახებ და ახლა ჩემი გულის გასახეთქად ხობა აღუვლინა ესსეს, თუმცა უნებურად აქაც ერთი გუნდა მიიყოლა: „ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ ესსეისტური აზროვნებით გაიმარჯვა და ამის ერთ-ერთი მიზეზი ის იყო, რომ ჩვენ არ გავაჩნია დიდი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ტრადიცია“⁵.

თუ ეს მართლაც ასეა, არა მგონია იგი ესსეს სასარგებლოდ ლაპარაკობდეს. მას, ვისაც დიდი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ტრადიცია არ გააჩნია, ყველაზე ნაკლები უფლება აქვს ესსეს ენაზე ილაპარაკოს.

¹ ს. სიგუა, „ლიტერატურული პრელუდიები“; გვ. 6 — 7, ხაზი ჩემია — შ. ჩ.

² იქვე, გვ. 5.

³ იქვე, გვ. 7 — 8.

⁴ იქვე, გვ. 12.

⁵ „კრიტიკა“, 1978, № 1, გვ. 143.

ასეა თუ ისე, ვერც ესე, ვერც მეცნიერული თუ ესტრანჯის-ტური კრიტიკა ვერ ასრულებს კრიტიკის ფუნქციებს, ვერ არის: ა) შემოქმედებითი პროცესის გაცნობიერებულ მოწაწილედ; ბ) ლიტერატურის ისტორიის გამკვეთვედ; გ) პოპულარიზატორად, ... ერთხმად არის აღიარებული, რომ ეს არ ძალუძს თანამედროვე კრიტიკას“.¹

მაშ, რა ვქნათ? იკითხავს შეწუხებული მკითხველი. შეგიძლიათ დამწვიდებელი ბრძანებზოდეთა, ამ პრობლემაზე კრიტიკოსი ს. სიგუა ფიქრობს და იპედია არ დავეტოვეს უნუგე“ოდ.

„სად არის ხსნა?“ წაშობრის კითხვას ის და პასუხობს: „თავისთავად ღებება პრობლემა თანამედროვე კრიტიკის ფორმალურ და ხუბსტანციურ სტრუქტურათა შეცვლისა, ეს განაცხადი აკვირებელი აზრის დემონსტრირების სურვილი როდია“.² კრიტიკოსს სერიოზული გეგმები აქვს. მან იცის, რა გზით უნდა განხორციელდეს კრიტიკის მოდერნიზაცია.

„ლიტერატურის პარნასს ათასში ერთხელ გადაუვლის ქარიზხალი. სხვა დროს ის მშვიდია და სპეკულაციით მოქანცული, საზოგადოებრივი კონფლიქტები აჩქარებენ სისხლის მიმოქცევას. ძაგრამ როცა მშვიდდება მუზათა ტაძარი, მაშინ ინდივიდებმა უნდა აახმაურონ ლიტერატურული პასივიზმით დაავადებული ატმოსფერო“³, „ემოციების ვულკანური დინება სპობს დაკანონებულ ნორმებს“⁴ ს. სიგუა შეწუხებულია, რომ კრიტიკოსისაგან არ მოითხოვენ „სტილურ საოცრებას, ორიგინალურ სისტემას, ნატიფ აუველურ სითამამეს...“⁵, ს. სიგუას აზრით კრიტიკოსს ეპატიება „თვით მსჯელობის ფორმით კეკლუცობა და მანერულობაც კი“.⁶

მაგრამ ყოველგვარი კეკლუცობა და მანერულობა უფერულდება, როცა იწყება ახალი მეთოდის შექმნა, მაშინ ვხვდებით, რომ ფაქტების ზედმიწევნით ცოდნაზე უარის თქმა, „ექსტაზური გახელება“ აკვირებული ლიტონი სიტყვები არ ყოფილა. იწყება

1 ს. სიგუა, „ლიტერატურული პრელუდიები“, გვ. 6. ხაზი ჩემია, — შ. ჩ.

2 იქვე, გვ. 7.

3 იქვე, გვ. 15.

4 იქვე, გვ. 12.

5 იქვე, გვ. 6.

6 იქვე, გვ. 7.

„ემოციების ვულკანური დინება“. ვთქვით ამთავითვე: ახალ ე-
თოდს ს. სიგუა „ინტეგრალურ მეთოდს“ უწოდებს.

„ინტეგრალური მეთოდი გულისხმობს არა სახისა და ცნების
იზოლირებულ არსებობას, ანდა მექანიკულ შეერთებას, არამედ
ურთიერთშედწევასა და გათქვეფას, სადაც ორივეს ეკარგება სუ-
ბსტანციური ღირებულება, მაგრამ პრიმატს ინარჩუნებს მეცნიე-
რული აზრი. მიიღება ინტელექტუალური პროზის ერთგვარი ანა-
ლოგია. ინტეგრალური მეთოდი, იშვიათად, შესაძლოა მივიდეს კი-
დეც ცნობიერების ნაკადამდე...“¹ და შემდეგ: „ინტეგრალური კრი-
ტიკა სტრუქტურალიზმსა და „ცნობიერების ნაკადს“ ლებულობს
სააზროვნო შენაკადებად“.

ბაზად, რომელზედაც „ახალი მეთოდის“ ენა უნდა შეიქმნას
ს. სიგუას მიაჩნია სტრუქტურალიზმი, დესკრიფციული ენათმეც-
ნიერება, ფორმალიზმი, გლოსემატიკა, „ახალი კრიტიკა“, „ტელ-
კელის ჯგუფი“² (ს. სიგუა როგორც ჩანს, ჯეროვნად ვერ იც-
ნობს ტელ-კელის ჯგუფისა და მისი ლიდერის ფილიპ სოლერ-
სის იდეებს, მათ ნაწრომებში იდევენბოდა ადამიანური შეხედუ-
ლება სამყაროზე, როგორც ანტროპომორფიზმის გადანაწილი).

რისთვის სჭირდება ეს „ათქვეფილი“ მეთოდი კრიტიკოსს ამა-
ზე ჩვენ კიდევ ვიტყვით ქვემოთ. მაგრამ აქ საჭიროა ფიქსირება
იმისა, რომ ჩემი განცხადება მარქსიზმის საფუძველზე დაყრდნო-
ბილი ზოგიერთი ძირითადი დებულების უარყოფის შესახებ ძა-
ლიან რბილად ყოფილა ნათქვამი, რბილად ნათქვამი იმ მიზნით,
რომ გაღიზიანება და გახელება კი არ გამოეწვია ვინმესი, არამედ
დინჯი და სერიოზული დაფიქრება ამ ფაქტებზე.

* * *

კიდევ ერთ სერიოზულ ბრალდებას მიყენებს ს. სიგუა გ. გა-
ჩეჩილაძის წერილთან დაკავშირებით, თითქოს დამახინჯებით გად-
მრმეცეს ავტორის აზრები. „შ. ჩიჩუა მკითხველს არწმუნებს, რომ
გაჩეჩილაძე ლიტერატურის ასეთ კლასიფიკაციას იძლევა: 1. პარა-
ლიტერატურა, 2. პატრიოტული, 3. მაღალი ლიტერატურა“.

ს. სიგუას მოაქვს შემდეგი ამონაწერი გ. გაჩეჩილაძის წერი-
ლიდან: ესენია „გასართობი“ ანუ პარალიტერატურა, „ტრივიალუ-

ს. სიგუა „ლიტერატურული პრელუდიები“, გვ. 15.

² იქვე, გვ. 152.

რი ლიტერატურა“ და „მაღალი ლიტერატურა“. ს. სიგუას კომენტარი ასეთია: „მაშასადამე, შ. ჩიჩუამ ამოაგდო სიტყვა „ტრივიალური“ და მის ადგილას ჩასვა „პატრიოტული“. მივიღეთ სულ სხვაგვარი კლასიფიკაცია (გვ. 147).

აქ უკვე ვგრძნობ მკითხველის მკაცრ მზერას და ვიწყებ თავის მართლებას. ამჯერად გ. გაჩეჩილაძის წერილიდან ციტატი არ მომიტანია, ჩემი სიტყვებით გადმოვეცი...

მკითხველის სახე ისევე მკაცრი რჩება, ვხვდები, რომ სამართლიანად ფიქრობს, ეს მე არ მათავისუფლებდა კრიტიკოსის აზრის სწორი გადმოცემისაგან, და კიდევ მესმის შეკითხვა: „ეს რა ამბავია, სად „ტრივიალური“ და სად „პატრიოტული“? ახლა კი ნამდვილად დაგიჭირა სიგუამ“. ფრაზის პირველ ნახევარში მე სავსებით ვეთანხმები მკითხველს, ტრივიალური და პატრიოტული ვერც მე ვემთავსებია ერთმანეთისათვის, მაგრამ ცოტა ხნით მოთმინებას ვითხოვ, გავარკვიოთ მართლა მე მიღვეს ბრალი ამაში? და მერე დავასკვნათ მართლა „დამიჭირა“ ს. სიგუამ თუ უნდოდა ასეთი შთაბეჭდილება შეექმნა და ადრე შეწყვიტა ციტირება გ. გაჩეჩილაძის ტექსტიდან. მოვიტანოთ ისიც, რაც ს. სიგუამ ამოწერა და ისიც, რაც უნდა ამოეწერა და არ ამოეწერა:

„ესენია: „გასართობი“, ანუ პარალიტერატურა, „ტრივიალური ლიტერატურა“ და „მაღალი ლიტერატურა“ ყოველ ამ ტიპის მწერლობას მისთვის დამახასიათებელი სამყარო და სიტყვის ოსტატები მოეპოვებათ.

პარალიტერატურის მასშტაბებმა კოლოსალურად იმატა. პარალიტერატურის გამირები მკითხველთა ფართო მასების აზრთამპყრობელებად იქცნენ. „ტრივიალური ლიტერატურის“ სამყარო უღმობელ ექსპლოატაციას უწევს კულტურის შინაარსობლივ მომენტებს, პატრიოტულ, რომანტიკულ-სასიყვარულო და დეტექტივის სფეროს“.

ასეთ ვითარებაში მაღალი მწერლობის მდგომარეობა მეტისმეტად რთულდება. კრიტიკაში გაჩნდა „ლიტერატორთა ლიტერატურის“ (Literaten — literatur) ცნება“. („განთიადი“, 1975, № 1, გვ. 122. ხაზი ჩემია. შ. ჩ.). ახლა მკითხველი ხედავს რაშე. ყოფილა საქმე.

ჩემი შენიშვნა იმას შეეხებოდა, რომ პატრიოტული ლიტერატურა არ შეიძლება ამორიცხული იქნას მაღალი ლიტერატურიდან,

ეს არ მიმაჩნდა გ. გაჩეჩილაძისთვის ორგანულ, თვით მის მიერ განცილებულ და მიკვლევულ აზრად. აღარ გამოვეცილე კიდევ იმასაც, რომ აქ საქმე უფრო რთულად არის, პატრიოტული ლიტერატურა ტრივიალური ლიტერატურის კატეგორიაშია შეტანილი, დეტექტივის სფეროს გვერდით.

თუმცა რა თქმა უნდა, სრულიადაც არ არის გასაკვირი, რომ პატრიოტული ლიტერატურის გამოქომამება დოგმატიზმად და ჩამორჩენილობად მოეჩვენოთ გ. გაჩეჩილაძესაც და ს. სიგუასაც¹. „მსოფლიო სტანდარტებზე და მოდელზე „ორიენტირებულ ლიტერატურასთან რაღა დროს პატრიოტიზმზეა ლაპარაკი, როცა „ელიტარული „მაღალი ლიტერატურა“, სადაც „მწვერვალები სიცივეს გამოსცემენ“, ისე შორს წავიდა, რომ უზოგადეს „Menschlichen existenz“-ში უარყოფილია არა თუ პატრიოტიზმი, საერთოდ ეროვნული, ეპოქალური და, ასე გასინჯეთ, სქესობრივი განსხვავებაც კი. ორლანდო მამაკაცად მოვევლინა ამ ქვეყანას, მაგრამ ხუთ საუკუნემდე სიცოცხლის პერიოდში ქალადაც გადაიქცა. ესეც კიდევ რაა, ერთდამიშვეს ნიშნავს ფრინველის ნისკარტი და ქალიშვილის ტუჩები, ქალიშვილი და თევზი, ბავშვი გოქის კუდიით იბადება, ხოლო ანა ლივია პლიურაბელი ხან ტრაქტირის პატრონის ირვიკერის ცოლია და ხან თავის მუდმივ მოძრობაში ყოველ წამ ცვალებადი წყალუხვი მდინარე, ან ღრუბელი. აქ სულიერიცა და უსულოც ერთიანდება, სულიერიც ხომ უსულოსაგან წარმოიშვა, ორგანიულიც ხომ — არაორგანიულისაგან, ყოველივე ხომ ერთიანია მითოსურ შეგნებაში. „ახალი რომანი“ კიდევ უფრო შორს მიდის, „შოზიზმი“ ადამიანს სრულიად გამოდევნის რომანიდან და ნივთებს გაიხდის ასახვის საგნად.

მაინც მგონია ლაპარაკი სამშობლოზე, მამულიშვილობაზე ბრტყელ სიტყვებად არ უნდა გადაიქცეს კაცს და მან არ მიიღოს სხვისი ნაზრევი, რომელშიც პატრიოტული თემატიკა და შინაარსი გამოთიშულია მაღალი ლიტერატურიდან და ტრივიალურ ლიტერატურადაა მონათლული.

¹ იხ. ს. სიგუას „ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976, გვ. 262, „მორღუ, როგორც სოციალური და პატრიოტული კონცეფციებისაგან თავისუფალი ადამიანი, არსებობს თითქოს დროისა და სივრცის გარეშე“.

ს. სიგუა მკითხველს არასწორ ცნობას აწვდის, თითქოს მე ვინმეს ვუმალავდე გ. გაჩეჩილაძის წერილის სათაურს. რისთვის დასჭირდა ეს, ვერ გეტყვით. ჩემი წერილის („კრიტიკა“, 1977 წ. № 1) 160-ე გვერდზე სრულად მომაქვს ამ წერილის სათაური: „ლიტერატურული სისტემა და კრიტიკა“ (მე-9 სტრიქონი ბოლოდან). შემდეგ კი საჭიროებისამებრ მივუთითებ ალმანახის ნომერს და გვერდს.

ს. სიგუამ მართებულად მიმითითა ორ კორექტურულ შეცდომაზე მისი წერილების თარიღების დასახელებისას. მე არავის, არც შემანქანეს, არც ასოთამწყობს, არ მინდა გადავებრალო ეს კორექტურული შეცდომები. წერილი ჩემია, ანაბეჭდი წაკითხული მაქვს და შეცდომაც მე მეთვლება. ამის გამო ხმაურის ატეხა და სკანდალით დამუქრება რა საჭირო იყო. იგი ხომ განგებ არ ყოფილა გაკეთებული. შეცდომა მხოლოდ მითითებაშია, მოტანილი ტექსტი კი ზუსტია. მაგრამ კრიტიკოსს სურვილი აქვს, მე მკაცრი ნოტაცია წამიკითხოს და თვითონ კი აქვე არ მიუთითოს, უკვე სინამდვილის დაფარვის მიზნით, სად „ვეუქიენებდი გვერდწითელს, როგორ ბედავ, ჩემი წიგნის დაბეჭდვის თარიღის შეცვლასო“ (გვ. 146). განგებ უმალავს ამას მკითხველს; აქ ს. სიგუა წინდახედულად მოქცეულა. თორემ ვინმე მართლა რომ დაინტერესდეს და მოძებნოს ჩემი წიგნი „ქართული რომანის პრობლემები“ (1972 წელი, გვ. 294), ხომ ადვილად გაიგებს, ყალბი ინფორმაცია რომ მიაწოდეს.

გ. გვერდწითელისათვის არათუ არ „მიკიეინებია“ „როგორ ბედავ“ და სხვა ამგვარი, არამედ საყვედურიც კი არ მიკადრებია კორექტურული შეცდომების გამო (ეს ისეთი რამაა, ყველას შეიძლება მოუვიდეს). კონკრეტულ შეცდომებზე იქ მითითებული იყო კვალის დასადგენად, სხვა კრიტიკოსმა გ. გვერდწითელისაგან პირწმინდად გადაწერა ტექსტი კორექტურულ შეცდომებთან ერთად და შემდეგაც გაიმეორა იგივე მცდარი თარიღი.

აქ ვთქვი, ს. სიგუა წინდახედულად მოქცეულა, ჩემი წიგნი რომ არ მიუთითა, მაშინ ადვილად დადგინდებოდა მისი სიყალბე-მეტქი. მაგრამ კრიტიკოსი არც ყალბ მითითებას ერიდება. იგი წერს: „ალბათ, სიტყვა „მოდერნიზებამ“ მომეტებულად დააბნია კრიტიკოსი, რომელსაც ის „მოდერნიზმად“ აღიქვამს (2, გვ. 137)“. აქ იმაზე აღარაფერს ვამბობთ, „ენობრივი სიმშვენიერის“ მომთხროვნე კრიტიკოსი უმარტივეს სინტაქსურ წესებს რომ უნდა იცნობ-

დეს. ვეძებთ მითითებულ გვერდს: (2, გვ. 137) — ე. ი. „კრიტიკა“ 1977 წელი, № 2, გვ. 137. როგორ აღვიქვი აქ „მოდერნიზება“ „მოდერნიზმად“, როცა ამ გვერდზე სიტყვა „მოდერნიზება“ საერთოდ არ მიწერია? შემდეგ ჩვენ შევხვდებით, როცა ს. სიგუა ტოლობის ნიშანს სვამს „მოდერნიზმსა“ და „მოდერნიზებას“ შორის. ვერ ვიტყვი ამას შეცდომით ჩადიოდეს, მას „აწყობს“ „მოდერნიზმი“ მოდერნიზებად, განახლებად გაასაღოს.



კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძეს ვეკამათები „ხორციელისა“ დ „სულიერის“, „ფიზიკურისა“ და „ფსიქიკურის“, „პიროვნებისა“ და „საზოგადოების“ გათიშვის ცდის გამო, როცა ის ზნეობის საკითხებზე მსჯელობს. ს. სიგუა ფრიად „ორიგინალურად“ იცავს ამ მოსაზრებებს, ჩემს მიერ უხვად ციტირებული ტექსტიდან ამოუწერია მხოლოდ ორი წინადადება, რომლებიც მას შედარებით ადვილად დასაცველი მოსჩვენებია: „ყოველი კაცი თავის ხორციელ არსებას (?!) ზნეობრივი სრულყოფისაკენ წარმართავს, ეს გზა კი ადამიანმა მარტოდმარტო უნდა გაიაროს“. (ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

ს. სიგუა ტყუილად დაიმედებულა, რომ აქ ნათლად არ მოჩანს მთელი კამათის არსი. აქით გვიტევს: „თავის კომენტარებში შ. ჩიჩუა საერთოდ გამორიცხავს ადამიანს, როგორც საზოგადოებაში შემავალ მიკროსამყაროს“ (გვ. 151). მაგრამ მიკროსამყაროსა და მაკროსამყაროს რთული ურთიერთმიმართება ხელოვნების საჯნის ასახვისა და გამოხატვის პროცესში ხომ ჩემი წერილის სათაურშივეა გამოხატული: „სამყარო ჩემში თუ მე სამყაროში ანუ ხელოვნების საგანი“ (თუმცა აკი თქვა ს. სიგუამ, ვერ მივხვდი, სათაურში რას გულისხმობს).

ხოლო ა. ბაქრაძის დებულებებთან კამათის დროს მე ვწერ: „ცხადია, მცდარი პოზიციაა ადამიანის ქცევის სრული დეტერმინიზმის აღიარება, საკუთარი ქცევისათვის ადამიანის პირადი პასუხისმგებლობის მოხსნა გარემო პირობებზე აქცენტის გადატანით, ზნეობრივი არჩევანის მოხსნა და ნებისყოფის სრული დეტერმინიზმი. — მაგრამ ეს არ ნიშნავს ზნეობის ფორმირების პროცესის გათიშვას სოციალური პირობებისაგან, კაუზალური კავშირის უარყოფას მათ შორის, მორალის, ზნეობის პროგრესში კონკრეტულ-

ისტორიული, სოციალური შინაარსის გაუქმებას, რევოლუციების და პროგრესული კლასების მნიშვნელობის უარყოფას („კრიტიკა“, 1977, № 1, გვ. 171), ხოლო ყოველივე ეს დასაბუთებულია სათანადო ციტატებით (იხ. იქვე, გვ. 166—176).

ს. სიგუა წერს, შ. ჩიჩუას „რომ კარგად წაეკითხა თავის მიერ¹ ციტირებული მარქსისა და ენგელსის ფრაზები, ნახავდა, რომ იქ საუბარია „გარემოებათა და ადამიანის მოქმედების ცვლილებების თანამთხვევაზე“. აი სწორედ ეს — გარეგანისა და შინაგანის „თანამთხვევა“ არის ზნეობრივი სრულყოფის საწინდარი“ (გვ. 151) მასწავლის კრიტიკოსი. სანამ იმაზე ვიტყოდეთ რაიმეს, რამდენად მართებულად და კეთილსინდისიერად მსჯელობს აქ ს. სიგუა, თავს ვალდებულად ვთვლი მივუთითო მას ციტატის დამოწმების წესზე და კამათის ეთიკაზე. შეიძლება არაფერი გვეთქვა იმის გამო, რომ ს. სიგუა „თავისუფლად“ ეპყრობა შ. ჩიჩუას, ბ. რეიზოვის, დ. ზატონსკის შეხედულებებს, მაგრამ ჩემი აზრით, კრიტიკოსს თავი უნდა შეეკავებინა მარქსთან და ენგელსთან ფამილარული დამოკიდებულებისაგან: „აკაკი ბაქრაძის წინააღმდეგ მოხმობილია მარქსისა და ენგელსის ფრაზები“, „მას მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა „საწყობად“ წარმოუდგენია“. (გვ. 150—151) თუნდაც აქ კრიტიკოსი მხოლოდ შ. ჩიჩუას გაბიბრუებას ისახავდეს მიზნად, მაინც არ შეიძლება ასე წერა² რაც მთავარია, დაუშვებლად მიმაჩნია ციტატის უზუსტე გახლეჩა, მით უმეტეს აზრის თვითნებური კომენტარების მიზნით. იმისთვის თუ რა პირობებში გულისხმობს კ. მარქსი გარემოებათა და ადამიანის მოქმედების ცვლილებების თანამთხვევას, საჭიროა ამ წინადადების არა ნახევრის, არამედ მთლიანად მოტანა „გარემოებათა და ადამიანის მოქმედების ცვლილებების თანამთხვევა შეიძლება წარმოვიდგინოთ და რა-

1 „თავის მიერ“ არ ვარგა, ქართული არაა,

2 ისე კი ნამდვილად ვერ ვხვდები, რა ღმერთი მიწყრება, ჩემთვის „წარმატება ვერ მოაქვს“ (ს. სიგუას სიტყვებია) მარქსისა და ენგელსის ავტორიტეტებს, ხოლო ს. სიგუა წარმატებით ავსებს თავის ნაწერებს შოპენჰაუერის, ნიცშეს, შპენგლერის, მახის, ფროიდის, შტირნერის, ტროცკის და სხვათა სახელებით და დაძიბაობით. (იხ. ს. სიგუა „ეპოქა და სტილის პრობლემა, 1976, გვ. 27, 165, 166, 167, 170, 175, 177, 178, 224 და სხვ.).

ციონალურად გავიგოთ მხოლოდ როგორც რევოლუციური პრაქტიკა.¹

აი სწორედ ეს „რევოლუციური პრაქტიკა“ არ „აწყობს“ ს. სიგუას ამ შემთხვევაში. რევოლუციური პრაქტიკა არ ხორციელდება „მარტო კაცის“ პიროვნების, სუბიექტის მიერ, იგი უჩველად „სუბიექტთა ურთიერთდამოკიდებულებას“, „საზოგადოებას“ გულისხმობს. რაკი ს. სიგუას ხელს არ აძლევს წინადადების მეორე ნახევარი, იგი სავსებით უარს ამბობს მასზე, და მოაქვს მხოლოდ პირველი ნახევარი. მაგრამ ასეც კი, როგორც მან დაიმოწმა, მის სასარგებლოდ ლაპარაკობს მარქსი?

მარქსისათვის საზოგადოება არ შეიძლება აბსტრაქტულად იყოს გაგებული. საზოგადოება ცხადია პიროვნებებისაგან შედგება და ყოველი საზოგადოებრივი ცვლილება, რევოლუციური პრაქტიკაც ხორციელდება პიროვნებების უშუალო მონაწილეობით და დამოკიდებულება საზოგადოების წევრთა ფსიქიკური ცხოვრების არსზე. ამიტომ არის ნათქვამი წინადადების ჰირველსავე ნაწილში „გარემოებათა და ადამიანის მოქმედების ცვლილებების თანამთხვევაზე“.

ა. ბაქრაძეს ვეკამათები იმის გამო, რომ იგი უარყოფს გარემოებების მნიშვნელობას სუბიექტის ზნეობრივ განვითარებაში: „სულის განვითარება არ განიცდის სოციალური და ტექნიკური პროგრესის ზეგავლენას. მას განვითარების საკუთარი კანონები აქვს და მხოლოდ მას მორჩილებს. თუთაშხია, როგორც მხატვრული პერსონაჟი, იმითაც არის საინტერესო, რომ სულის განვითარების კანონებით ცხოვრობს და ყოველგვარ სიტუაციაში ცდილობს მათ არ უღალატოს. ამდენად, მისი პიროვნებისათვის ნაკლები მნიშვნელობა აქვს — სად და როგორ იცხოვრებს იგი ყველგან მოახერხებს დათა თუთაშხიად დარჩეს“ („განთიადი“, 1975, № 4, გვ. 124).

სად არის აქ „გარემოებათა და ადამიანის მოქმედების ცვლილებების თანამთხვევა?“ მკითხველი ხედავს. რომ გარემოებები აქ გამორიცხებულია.

ასეთია ს. სიგუას პოლემიკის მეთოდოლოგია, იგი ამას „ჩემს ჭინაზე“ აკეთებს, თორემ პიროვნების და საზოგადოების დამოკიდებულების ელემენტარულ საკითხებზე, იმ დროს, როცა ჩემი წე-

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩ., ნაწ., ტ. II, თბ., 1950, გვ. 486.

რილის წინააღმდეგ წერს, უკვე დაწერილი ჰქონდა: „პიროვნება ვერ იქნება მხოლოდ ინდივიდუალური აზრების ერთგული. საზოგადოებრივი დაწოლა მასზე მოქმედებს. თუ ეს ზემოქმედება უარიყოფა, პიროვნება იღუპება“ (ს. სიგუა „ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976, გვ. 286).

თუმცა მკითხველს ვერ დავარწმუნებთ, რომ ს. სიგუას ნაწერებში რაიმე თანმიმდევრობის აღმოჩენა შეიძლებოდა. იმავე წიგნში იგი ადამიანის სინამდვილისაგან გამოთიშვას, მარტოობისაგან, შიშისაგან. ნეკრომისაგან, გაუცხოებისაგან დათრგუნვილ პერსონაჟებს ზოგადად ადამიანური თვალსაზრისის გამოვლენად მიიჩნევს და ყოველივე ეს თანამედროვე მხატვრულ კონცეფციად მიაჩნია: „ოთარ ჭილაძის რომანი — „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ თუმცა შორეულ ეპოქას წეხება, დაწერილია თანამედროვე მხატვრული კონცეფციით. პერსონაჟთა მოდელები დღევანდლობიდან არის წარსულისაკენ წაღებული. ხასიათები დანახულია არაისტორიზების ხერხით. ისინი იკვეთება უსასრულო მარადისობის ფონზე, როგორც ზოგადი ადამიანური თვალსაზრისის გამოვლენა. პიროვნული შიში, შეკრთომა, გაუცხოება და მარტოობა თრგუნავს პერსონაჟებს. ეგზისტენციალური აზროვნების მონაპოვრით გასხვიებულია ბნელში დაძირული ღვგენდების სამყარო. შინაგანი მონოლოგის, „ანტი-რომანის“ ტენდენციებით ნათდება რომანის სტრუქტურა, ადამიანები ცხოვრობენ დაუსრულებელ წყვდიადში. სინამდვილე ამოუხსნელი ენიგმა“ (ს. სიგუა, „ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976, გვ. 112. ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

ხოლო შემდეგ, აგრეთვე, პირდაპირი გაგრძელებაა იმ მოსაზრებისა, რასაც ამ რომანის მიმართ გამოთქვამდა ა. ბაქრაძე, სიგუა წერს: „რომანის ფინალში არ ერთიანდება სიუჟეტური ხაზები: სინამდვილე არ შეახვედრებს ერთმანეთს ამ ადამიანებს. ცხოვრება მიღელავს და მიჰყავს ცნობაწარმეული მგზავრები. პიროვნება მხოლოდ სულიერად როდია მარტო, ის ფიზიკურადაც ერთადერთი მიიკვლევს გზას მარადიული ღამის სინათლისაკენ. გზაზე ერთი კაცი მიდის. ერთადერთია ადამიანი ქვეყნად. მარტოობის ესკიზი წამლავს პერსონაჟებს“ (იქვე, გვ. 113).

ახლა კი ნათელი უნდა იყოს, რატომ იცავდა ასე თავამობდებით ა. ბაქრაძის მოსაზრებებს ს. სიგუა.

პიროვნების გამოცალკეება სოციალური გარემოდან, ისტორი-
ზმის პრინციპის უგულვებელყოფა გამოსჭვავის არამართო ა. ბა-
ქრაძის და ს. სიგუას შეხედულებებში. ამავე თვალსაზრისზე დგას
გ. გაჩეჩილაძეც, როცა ის რ. ჭეიშვილის რომანებს განიხილავს.
„...ქალაქ აიას ცხოვრების წესი, ადამიანთა თვალთახედვა, მიუხე-
დავად მშენებლობის მოჩვენებითი სიდიადისა, აბსოლუტურად იე-
ვე დარჩა, რაც უწინ იყო“ („განთიადი“, 1975, № 1, გვ. 129). იგი-
ვე სკეპსისი¹ გამოსჭვავის გ. ასათიანის სიტყვებში: „პროგრესის
გარეგანი მაჩვენებლები თავბრუდამხვევი სისწრაფით მიიწევენ ზე-
ვით, ხოლო ისარი ბედნიერების შკალაზე უძრავი რჩება“ („დიდი
მოლოდინი“, „ლიტ. საქართვ.“, 1973, № 15).

პირველ რიგში უნდა ვუბასუხოთ ს. სიგუას ბრალდებას: „შ. ჩი-
ჩუამ „ბედნიერების“ ადგილას ჩასვა „ზნეობრივი პრობლემები“, არ-
სებითად წეცვალა გ. ასათიანის აზრი და ასე გააკრიტიკა იგი“ („კრი-
ტიკა“, 1978, № 1, გვ. 150). ისევ და ისევ ცდა იმისა, რომ დაწწა-
მოს საკამათოდ ქცეული მოსაზრების წინასწარ გამიზნული გაყალ-
ბება და ამ გზით გვერდი აუაროს საკითხის არსს. გ. ასათიანის წე-
რილში „დიდი მოლოდინი“ საკითხი ასე იღვა: „რა მანძილით დაუ-
ახლოვა თანამედროვე ადამიანი ბედნიერების, სიკეთის, შინაგა-
ნი ჰარმონიის იდეალს ამ გადატრიალების (ლაპარაკია ალბერტ
აინშტაინის აღმოჩენებზე) საფუძველზე განხორციელებულმა ტექ-
ნიკურმა რევოლუციამ?“ უკვე კითხვის დასმის მანერა გვიკარხა-
ხებს უარყოფით პასუხს: „პროგრესის გარეგანი მაჩვენებლები თავ-
ვბრუდამხვევი სისწრაფით მიიწევენ ზევით, ხოლო ისარი ბედნიე-
რების შკალაზე უძრავად რჩება...“

როგორც ვხედავთ, აქ ლაპარაკია არამხოლოდ ბედნიერებაზე,
არამედ სიკეთეზე და შინაგან ჰარმონიაზე, რომელთა დაკავებრება

¹ სწორედ ასეთი შეფასება მისცა გ. ასათიანის ამ სიტყვებს გ. გვერდში-
თელმა იმ წერილში, რომლის გამორჩენის გამო ასე მკაცრად მიმოიხია მე სი-
გუამ. ეს წერილი ვახლავთ „დიახ, არსებობს და ვითარდება“ („განთიადი“,
1975 წ., № 1, გვ. 117), რომელსაც ს. სიგუამ მაღალი შეფასება მისცა და იმე-
დია, ახლა არ დაგვიწუნებს როგორც არგუმენტს.

ზნეობრივ პრობლემებთან სრულიად გარდუვალა. ადამიანის ბედნიერებაზე, სიკეთეზე, შინაგან ჰარმონიაზე განსჯის სხვა ასპექტი, ვიდრე ზნეობრივი, ჩემთვის ცნობილი არ არის. აქნამდე ასე ვიცოდით: ადამიანის ბედნიერება-უბედურების საკითხი განიცდება ზნეობრივ-ეთიკურ სფეროში, თვით სიკვდილ-სიცოცხლის ადამიანის ზემოქმედებას დაუმორჩილებელი პრობლემის აღქმაც ამ სფეროში ხდება. ვიცი კიდევ კმაყოფილების გამოვლენის სხვა სფეროც, ესაა ფიზიოლოგიური სფერო. მაგრამ პერაკლიტეს დროიდან ცნობილია: „ბედნიერება რომ ყოფილიყო სხეულებრივ სიამოვნებაში, ბედნიერად ჩავთვლიდი ხარებს, როცა საკვებს პოულობენ“ (პერაკლიტე, ფრაგმენტი 4). ადამიანის ბედნიერება მის შინაგან, სულიერ სამყაროს უკავშირდება, რომლის გათიშვა ზნეობრივისაგან არსებითად დაუშვებელია. თუ ს. სიგუამ იცის ბედნიერების „გაზომვის „სხვა სფერო, სხვა კრიტერიუმები, არ უნდა დაგვიმალოს. სხვა შემთხვევაში ხომ კი გვანდობს ის დიდ საიდუმლოებას, „რომ პროგრესის შემყურე კი არა დიდების ზენიტზე მდგარი პიროვნებაც შეიძლება თავს უბედურად თვლიდეს“ („კრიტიკა“, 1978, № 1, გვ. 150).

მაგრამ რაზედაც ს. სიგუა აქ ლაპარაკობს, აქვს არსებითი კავშირი იმ პრობლემასთან, რომელიც გ. ასათიანმა წამოჭრა წერილში „დიდი მოლოდინი?“

პიროვნებას ვინ აუკრძალავს, თავი ბედნიერად ან უბედურად ჩათვალოს, მაგრამ ეს ხომ მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ „ბედნიერების შკალა“ თვითეულ პიროვნებას თავისი შეხედულებისამებრ აქვს „დახაზული“ და პიროვნებათა ინდივიდუალური წარმოდგენებით შეუძლებელია ბედნიერების, სიკეთის, ზნეობრივი ჰარმონიის საკითხების გარკვევა და რაიმე განზოგადებული თვალსაზრისის შექმნა. უნდა მოინახოს ობიექტური საზომი ისტორიული პერსპექტივის თვალსაზრისით. რაც შეეხება ადამიანის მუდმივ უკმაყოფილებას, სრულყოფილობის მიუღწევლობის შეგრძნებას — ეს შეიძლება ზნეობრივი პროგრესის ერთ-ერთი საწინდარი იყოს. ადამიანის მუდმივი უკმაყოფილება მისი მარად მძიმე, დაუშრეტელი სულიერი ძალების უკეთესისაკენ სწრაფვის გამოვლინებაა, ჩემის აზრით ეს არის ადამიანის ზნეობრივი არსის ყველაზე ნათელი გამოხატულება.

ადამიანმა, თუნდაც ახალი წელთაღრიცხვის დასაწყისიდან, თვა-

ლშეუწვდენელ სიმაღლეებს მიადწია, მაგრამ ბუნებასა და საზოგადოებანი კვლავაც მოქმედებენ ძალები, რომელთა მიმართულების გარკვევა გადაუჭრელ სიძნელედ წარმოდგება.

ადამიანს მუდამ ჰქონდა მიდრეკილება მსოფლიოს მომავლის აპოკალიფსური შეგრძნებისაკენ, მუდამ აწუხებდა ყოველი საგნის იდუმალი ძალა, წარღვნებისა და კატასტროფის მისტიური შიში. ჩვენს საუკუნეში სხვა უფრო რეალური პრობლემა წამოდგა წინ — შესძლებს თუ არა ადამიანი დაიმორჩილოს თავისი შემოქმედი გონების ნაყოფი! ხიროსიმასა და ნაგასაკის შემდეგ „ხბოს ოპტიმიზმით“ როდი შეიძლება შეპყურებდე კაცობრიობის ბედს მაგრამ იმაში დარწმუნებაც, რომ კაცობრიობა ვერ იპოვის თავისთავნი ზნეობრივ დასაყრდენს, რათა წინ აღუდგეს მოვლენათა ტრაგიკულ განვითარებას, დანაშაული იქნებოდა თვით კაცობრიობის წინაშე. ისტორიული პესიმიზმი იმ კლასებს ეწვევა, რომლებიც სარბიელიდან გადიან და სწორედ ისინი, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ავრცელებენ და უნერგავენ ხალხებს კაცობრიობის აუცილებელი კრახის რწმენას. ეს მათ სჭირდებათ ადამიანის სულში, ისტორიულად უცვლელ „ადამიანურ ექსისტენციაში“ ეძიონ ყოველივე უბედურების საფუძველი, ან „უსასრულო არყოფნით“ ინუგეზონ თავი. მიუხედავად ამისა, პროფესორი კუჟუიკი კი, რომელიც „ევროპის დასასრულის“, მთელი ცივილიზაციის დასასრულის ფსიქოლოგიით შეპყრობილი აზროვნებდა და საერთოდ ყოფიერებას „უსასრულო არყოფნის“ უმნიშვნელო ეპიზოდად თვლიდა, მაინც იმ აზრისა იყო, რომ „რა თქმა უნდა, *pithecanthropus erectus*-დან ნიუტონამდე და შექსპირამდე დიდი და ფართო გზაა და, აუცილებლად, აღმართში მიმავალი“.

აქ თომას მანს არც ნიუტონი გახსენებია შემთხვევით და არც შექსპირი. კაცობრიობის, ადამიანის განვითარების ორი უმთავრესი პარამეტრია აქ მოცემული — მეცნიერულ-ტექნიკური და ესთეტიკური — ორივე ისინი უკავშირდებიან ადამიანის გონებრივ და სულიერ სიმდიდრეს — ზნეობას. ამიტომაც როდი შეიძლება ითქვას, რომ ტექნიკური პროგრესი „გარეგანი მაჩვენებელია“. ამავე დროს მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი სრულიადაც არ არის გარანტია კატასტროფის თავიდან ასაცილებლად. ჰერბერტ უელსს მიაჩნდა, რომ ტექნიკური პროგრესი არათუ ბედნიერებას, უბედურებას და ტანჯვას მოუტანდა ადამიანებს კაპიტალისტურ საზოგა-

დრებაში. ტექნიკის განვითარების დღევანდელი დონე და მისი პროდუქცია, თუ იგი გონიერ საზოგადოებრივ გამგებლობაში არ აღმოჩნდა, შეიძლება საკმაო ფაქტორიც გახდეს კატასტროფისათვის. ამიტომ არის დღეს ერთ-ერთი უპირველესი პრობლემა ადამიანთა და საზოგადოებათა ზნეობრივი სახე. ამიტომაც არ შეიძლება ზნეობის პრობლემის გამოცალკევება სოციალური პროგრესისაგან, ესთეტიკური და ტექნიკური პროგრესისაგან.

ადამიანთა საზოგადოების ისტორიის თვალსაზრისით ზნეობრივი პროგრესი უცილობელი ფაქტია.

თანდათან იცვლებოდა წარმოდგენა ბედნიერებაზე, სიკეთეზე, სულიერ ჰარმონიაზე და ეთიკის არსებით ნიშნებზე. იცვლებოდა ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი მორალი.

...ჰეგელის მიხედვით „...ქრისტიანულმა რელიგიამ წარმოშვა ზნეობრიობის ისეთი კატეგორიები, რომლებიც სავსებით უცხო იყო ბერძნებისათვის. სინდისის შინაგანი რეფლექსია იმ საკითხების გადაწყვეტისას, თუ რა არის სიკეთე და ბოროტება. სინდისის ქენჯნა და მონანიება მხოლოდ ახალი დროის განვითარებულ მორალურ ცნობიერებას მიეკუთვნება, გმირული ხასიათისათვის კი სრულიად უცნობია მონანიების არათანმიმდევრულობა: რაც მან გააკეთა. გააკეთა. ორესტე არ გრძნობს მონანიებას დედის მოკვლის გამო. მართალია, მას დევნიან მისი მოქმედების ფურჩები, მაგრამ ეგმენიდები ამასთან ერთად გამოხატული არიან როგორც ზოგადი ძალები, და არა როგორც მხოლოდ მისი სუბიექტური შინაგანი ქენჯნა“¹.

ჰომეროსის ეპოქის შესახებ ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ გამოკვლევაში აღნიშნულია, რომ „ჰომეროსის ეპოქამ არ იცოდა სიკეთის, შეცოდების, თანაგრძნობის ცნებები — ისინი არც „ილიადასა“ და „ოდისეას“ გმირების ეთიკურ წარმოდგენებში ასახულან“. „იმ შემთხვევაში როცა ელინისტურ ლიტერატურას უნდოდა ჰუმანური ყოფილიყო, ის მაღლდებოდა გარკვეულ ზეშთაგონებამდე. მაგრამ ჯეშმარიტი სიკეთე მასში არ არის. ეს ხარისხი ჩვენ გვხვდება მხოლოდ ჰესიოდეს „შრომასა და დღეებში“, მისი გულუბრყვილოდ შეკოწიწებული, ძლიერ სუსტად არაგუმენტირებული ცხოვ-

¹ ჰეგელი, ესთეტიკა. ტ. I, მ. 1968, გვ. 288-289.

რების წესებით... ჰუმანური ადამიანური საწყისის ყოველდღიურ ცხოვრებაზე გავრცელებამ გააღვიძა სიკეთისა და პატიების, პატარა სისუსტეების და ცდომილებათა გაგების მოთხოვნილება“¹.

ერთი შეხედვით ყოველივე ეს დაუჯერებელიც კია. მე მჯერა მეცნიერებისა, მაგრამ დღევანდელი ჩვენი ფსიქოლოგიისათვის ძნელი წარმოსადგენია, რომ იყო დრო, როცა ადამიანების ეთიკურ ნორმებში ადგილი არ ჰქონდა გაგებისა და პატიების, შებრალების, სიკეთისა და თანაგრძნობის კატეგორიებს. ასე, სახელდახელოდაც კი ვცდილობ გავიხსენო ჰომეროსის პოემიდან რაიმე ამის საწინააღმდეგო. ნუთუ, როცა აქილევსი ჰექტორის მოხუც მამას, ბოლოსდაბოლოს, ნებას რთავს დაიტიროს და დაკრძალოს შვილი, ეს მხოლოდ გმირის ქცევის სტატუსმა განსაზღვრა, ნუთუ მასში უბედური მოხუცი მამის მიმართ სრულიადაც არ აღძრულა სიბრაულელი და თანაგრძნობა?

მაგრამ რა პასუხიც არ უნდა გაეცეს ამ კითხვებს, ფაქტი ის არის, რომ ადამიანი ყოველმხრივ განვითარდა, უკეთესი გახდა. ცხადია, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი ოდესმე სრულყოფილი გახდება. ფოლკნერის აზრით, „მიალწევენ თუ არა ადამიანები ჩვენს მიწაზე იმ დონემდე, როცა კაცი აბსოლუტურად სრულყოფილი გახდება, ეს არავინ იცის — მაგრამ ადამიანი უკეთესი ხდება... წინსვლა მცირეა, ვთქვათ, ატომის ბომბთან შედარებით, მაგრამ მაინც არის ეს წინსვლა. ადამიანი უკეთესი გახდა“.

ყოველივე ამის დასკვნად შეიძლება გავიხსენოთ „ანტი დიურინგში“ ენგელსის მიერ პირდაპირ ფორმულის სახით მოცემული დებულება, რომ ნამდვილი მეცნიერული მიდგომისათვის უცხოა მორალური კრიტერიუმის ზეისტორიულობა, ხოლო ნამდვილი ისტორიული კრიტერიუმის თვალსაზრისით საზოგადოებრივი პროგრესი გარკვეულ ზნეობრივ პროგრესსაც გულისხმობს.

ყოველივე ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფა მიუახლოვდა იდეალურს. დღევანდელი მსოფლიოს ეკოლოგიური და ენერგეტიკული პრობლემები დღემდე წარმოუდგენელი ზნეობრივი პრობლემების წინაშე აყენებს კაცობრიობას.

¹ ა. მ. რიმშნიდერი, „ოლიმპიიდან ნინევიამდე ჰომეროსის დროს“, „ნაუკა“, მ. 1977, გვ. 135 (რუს.).

ამ შემთხვევაში მხედველობაში მაქვს „ნეიტრონული ბომბის“ წარმოების გადაწყვეტილება, რომელიც განადგურებით ემუქრება სიცოცხლეს... რათა ერთმა ერმა, სახელმწიფომ სხვათა დათრგუნვის და მიწის პირისაგან აღგვის ხარჯზე მოიპოვოს სასიცოცხლო არე. ამავე რიგის მოვლენა გადაწყვეტილება ევროპაში საშუალო დისტანციაზე მოქმედი ატომური იარაღის განლაგების შესახებ, რომელიც კატასტროფით ემუქრება ევროპას, რის შედეგადაც გამარჯვებული ამერიკა უნდა დარჩეს.

ადამიანის ზნეობრივი პროგრესისადმი რწმენა გადაწყვეტს ამ გლობალურ პრობლემებს? საფუძვლიანი ლოგიკით გვკითხავენ ჩვენ. მაგრამ არც ადამიანის სულიერი ძალებისადმი სკეპსისია გამოსავალი. ადამიანის სულიერ ძალებში ურწმენობა დანაშაულია თვითონ იმ ადამიანის, ადამიანების და მთელი კაცობრიობის მიმართ. მაგრამ აქაც სულიერი, ზნეობრივი კატეგორიები არ უნდა განვიხილოთ როგორც ზეისტორიული თავისთავადი და უცვლელი სიდიდეები. თანამედროვე მსოფლიოში წინააღმდეგობათა უკიდურესი გამწვავების პირობებში, სულ უფროდაუფრო ფართო და ყოვლისმომცველი ხდება ხალხთა მასების მოძრაობა მწვიდობისათვის, სულ უფროდა უფრო ნაკლებად სურთ დაუმორჩილონ თავიანთი ბედი მსოფლიო ინდუსტრიულ მაგნატთა, იარაღის მწარმოებელთა და მათზე დამოკიდებულ მმართველთა ნებასურვილებს. ეს არის ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფის ისტორიულ-საზოგადოებრივი, გლობალური საფუძველი და ამ ბრძოლაში მონაწილეობა, თვითეული ადამიანის პოზიცია, მისი მორალისა და ზნეობის უპირველესი და უმთავრესი საზომია.

რაც შეეხება ბედნიერებას, ჩემი აზრით, ის მიღწეულით დაკმაყოფილებას და ტკბობას არ უნდა ნიშნავდეს. ეს კარგად გამოიხატა, ვთქვათ, პეტერ ჰანდკეს რომანის მთავარ აზრში, რომელიც მწერალმა თავისი ნაწარმოების სათაურში გამოიტანა: „არ არის სურვილი: — არ არის ბედნიერება“. ბედნიერება, ალბათ, კეთილი სურვილების, ღრმად ადამიანური იდეების განხორციელებისთვის თავდადებულ ბრძოლაშია საძიებელი.

* * *

გარდა ერთი პრობლემისა, მე აქ აღარ შევეხები სხვა საკითხებს, რომელთა გამო ვეკამათებოდი გ. ასათიანს, რაკი ეს ს. სი-

გუას უხერხულად მიაჩნია. დათმობილ პოზიციებზე არ დავობენ (მკითხველი აქ ადვილად მიმიხედება, რომ მე ს. სიგუას ვგულისხმობ და არა გ. ასათიანს). ვფიქრობ, არც ის მოითხოვს საგანგებო განმარტებას, რატომ არ მილაპარაკია გ. ასათიანის წერილების ღირსებაზე. საპოლემიკო წერილის დანიშნულებაზე თავის ადგილას ვთქვი და ვგონებ ნათელი უნდა იყოს, რომ ასეთ წერილში ავტორს არ ევალება და არც იმისი დრო და საშუალება აქვს, რომ იმ კრიტიკოსების ლიტერატურული პორტრეტის წარმოადგინოს, რომელთაც რაიმე საკითხების გამო ეკამათება. რაც მთავარია ეს არაფერს არ იძლევა სადავო საკითხების გასარკვევად.

რაც შეეხება გახმაურებული და პრემირებული წერილების გაკრიტიკებას, რასაც ბრალად მდებს ს. სიგუა, გულწრფელად უნდა მოგახსენოთ, რომ ნამდვილად არ ვიცოდი, თუ ის წერილი, რომელშიც მე მკითხველის არასწორი ინფორმირების ფაქტი ექვემიუტანლად დავადგინე, პრემიით იყო აღნიშნული. შეიძლება მართლაც თავი ამერიდებია ამ წერილის ნაკლოვანების გამოძვეურებისაგან. თუმცა მე დღესაც ასე მგონია, „წერილების გახმაურებაზე“ და „პრემირებაზე“ ლაპარაკს არ უნდა ჰქონდეს არგუმენტის ძალა. ამას შეიძლება ვინმემ კამათის აკრძალული ხერხი შეარქვას.

ის ერთი პრობლემა, რომელსაც მაინც არ შემიძლია გვერდი ავუარო, გახლავთ რეალიზმის პრობლემა. ეს საკვანძო საკითხია და მასთან დაკავშირებულია ჩვენი პოლემიკის არსი.

როგორც ჩემს წერილში ნაჩვენებია, გ. ასათიანი იცავს ცნობილ კონცეფციას: „საერთოდ ეგრეთწოდებული „ახალი რომანი“, „ცნობიერების ნაკადი“ და მისთანანი ევროპულ (უწინარეს ყოვლისა ფრანგულსა და ინგლისურს) მწერლობაში მხოლოდ მას შემდეგ აღმოცენდა, რაც მე-19 საუკუნის რეალიზმმა საბოლოოდ დაასრულა თავისი საქმე. ვიდრე ადამიანის რთული ქვეცნობიერი სამყაროს კვლევას შეუდგებოდა, დასავლეთის დიდ პროზას ფუნდამენტალურად უნდა შეესწავლა მისი ცნობიერების ზედაპირული შრეები, ზნეობრივი იერი, სოციალური ფსიქოლოგია“¹.

¹ გ. ასათიანი, „კრიტიკული დიალოგები“, ლიტ. საქართ., 1967, №29; იხ. აგრეთვე მისივე წიგნი, გვ. 197. (ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად ახლავე უნდა ვთქვათ, აქ ლაპარაკია მე-19 საუკუნის რეალიზმზე, მაგრამ ფუნქციათა განაწილების შემდეგ საერთოდ ნათელი არ არის, რჩება თუ არა ადგილი XX საუკუნის რეალიზმისათვის. თუ რჩება, რა მოვალეობა აკისრია მას. დასავლეთის დიდი პროზა ჯერ ფუნდამენტურად სწავლობს ადამიანის ცნობიერების ზედაპირულ შრეებს, ზნეობრივ იერს, სოციალურ ფსიქოლოგიას (-რეალიზმი), ხოლო შემდეგ, ეს ამოცანა რომ შეასრულა, შეუდგა რთული ქვეცნობიერი სამყაროს კვლევას („ახალი რომანი“; „ცნობიერების ნაკადი“ და მისთანანი-მოდერნიზმი). არსებითად აქ მოდერნიზმი ლიტერატურულ მიმართულებათა იერარქიაში აყვანილია უმაღლეს საფეხურზე.

სწორედ ამავ ეკონცეფციის დაცვას, გაშლას და ქართული ლიტერატურის სინამდვილეში მის პროექტირებას ეძღვნება ს. სიგუას ორი წიგნი „ლიტერატურული პრელუდიები“ (1974) და „ეპოქა და სტილის პრობლემა“ (1976). თუმცა ს. სიგუას სურს დაგვარწმუნოს, რომ მას არსად უწერია, მე-19 საუკუნისათვის რეალიზმმა დაასრულა თავისი არსებობაო, სამაგიეროდ მას გარკვევით ჩამოუყალიბებია: „რომანის ტრიუმფი იყო მე-19 საუკუნე. რეალიზმმა მასში ჰპოვა დასრულებული ფორმა“ („მნათობი“, 1975, № 2, გვ. 118), ხოლო დასრულებული ფორმა უნდა შეიცვალოს და როგორც ს. სიგუას მთელი შემდგომი მსჯელობა გვიდასტურებს, იცვლება კიდევც: „ნიუნანდობლივია, რომ ბრძენი ილია თანამიმდევრულად შეეწეა პოეზიას, პროზას, პუბლიცისტიკას, მან საოცარი ალღოთი იგრძნო მისთვის უცნობი ეპოქის მიახლოება.

ეს ეპოქა ორ სახეს ატარებდა: „ლიტერატურაში იმარჯვებდა მოდერნიზმი, პოლიტიკურ არენაზე — სოციალ-დემოკრატია“¹

¹ მოდერნიზმის და სოციალ-დემოკრატის ურთიერთმიმართება აქ აღბათ, მიზნად ისახავს მოდერნიზმის საფუძვლების დაძვინას. მაგრამ ამასთანადაცავ-შირებით ბევრი საკითხის გარკვევაა საჭირო. სოციალ-დემოკრატია ჯერ იყო ერთგვაროვანი მიმართულება. თუ მაინცდამაინც მოდერნიზმის ამ პოლიტიკურ მიმართულებასთან დაკავშირებას ვცდილობთ, მაშინ საკითხი არსებითად უნდა გავარკვეოთ და ნათელვყოთ სოციალ-დემოკრატის რომელ ფრთასთან აღმოჩნდა კავშირში მოდერნიზმი. მოდერნისტები უფრო ხშირად რეაქციონერთა მხარეზე აღმოჩენილან, რომ არაფერი ვთქვათ, ფუტურისტების ბელადის — მარინეტის ფაშისტების ბანაკში მისვლაზე.

(„ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976, გვ. 161). სხვა ადგილას კი უფრო კატეგორიულად: „კრიტიკული რეალიზმის ზუსტი მეთოდი ადგილს უთმობდა „სწეული საუკუნის“ მოდერნულ სკოლებს“ (იქვე, გვ. 106).

თუ ეს მართალია, მაშინ სადღა რჩება ადგილი ჯეკ ლონდონის, ჯ. გოლსუორთის, თ. დრაიზერის, რ. როლანის, რ. ოლდინგტონის, ჰ. მანის, ე. რემარკის, ე. ჰემინგუეის, თ. მანის, უ. ფოლკნერის, ჩ. სნოუს გ. გრინის, ე. ბაზენის, ჰ. ბიოლის, ჯ. აპდაიკის, ა. სილიტოუს და სხვათა რეალისტური ნაწარმოებებისათვის? რომ ალარაფერი ვთქვათ სოციალისტური რეალიზმის დიდ ლიტერატურაზე.

სინამდვილეში არაერთად „ადგილის დათმობას“ არ ჰქონია ადგილი. რეალისტური ლიტერატურა ქმნიდა ისეთ დიდმნიშვნელოვან ნაწარმოებებს როგორცაა: „მარტინ იდენი“, „ფორსაიტ-საგა“, „ტიბოთა ოჯახი“, „უან კრისტოფი“, „ბუდენბროკები“, „იოსები და ძმანი მისინი“, „გმირის სიკვდილი“, „ცეცხლი“, „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“, „მოხუცი და ზღვა“, ფოლკნერის რომანების ციკლი და რომელი ერთი უნდა ჩამოთვალო. ამ ლიტერატურის მონაპოვარს, მხატვრულ პროდუქციას განამტკიცებდნენ თეორიულადაც. ცნობილია გოლსუორსის, უელსის, როლანის, ოლდინგტონის, ფოქსის მძაფრი გამოსვლები მოდერნიზმის წინააღმდეგ.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მოდერნიზმის შემოქმედებითი გამოცდილება საერთოდ უგულვებელყოფილი იქნას როგორც ასეთი, რაც მთავარია, უარყოფილი იქნას კაპიტალისტური სინამდვილის მთელი ტრაგიზმის შეგრძნობა და გამოხატვა.

მაგრამ კაპიტალისტური სინამდვილის ტრაგიზმს მოდერნიზმი ხსნის ადამიანის არსებობის ტრაგიზმით საერთოდ, და ამდენად ადამიანის კონცეფციიდან გამოთიშავს სოციალურ შინაარსს, ისტორიზმს. რაც მას, ნებსით თუ უნებლიედ, კაპიტალისტური გარემოს მკაცრი კრიტიკის მიუხედავად, ისევ კაპიტალისტური ფორმაციის, ბურჟუაზიული საზოგადოების სამსახურში აყენებს. ამიტომაც ჩვენთვის მიუღებელია მოდერნიზმის ფილოსოფია, ადამიანის კონცეფცია, რომელსაც ის თავისი შემოქმედების საფუძველში დებს, აქედან გამომდინარე ანტიისტორიზმი და ღრმა პესიმიზმი.

ამიტომაც არ მიიღო სოციალისტური რეალიზმის თეორიამ და პრაქტიკამ მოდერნიზმი. ს. სიგუა კი ფიქრობს, რომ „რთული ხა-

ზროვნო ხტრუქტურები წინა ხაზზე ვერ დადგებოდნენ, მათ აო შეეძლო ჯარისკაცებად ამხედრება. ამიტომაც არ მიიღო რევოლუცია მოდერნისტული კულტურა. ზოგჯერ სტილი განურჩეველია შინაარსისადმი, ხოლო მოდერნისტული ხელოვნება არა თუ იდეურად, სტილურადაც მიუღებელი აღმოჩნდა. მასების პრიმიტიული გემოვნება მოითხოვდა ისეთსავე მარტივ და ყოველდღიურ საზრდოს, როგორცაა მშვიერისათვის პური და წყალი“ („ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976, გვ. 14).

დღეს კი შეიძლება „ახალი ნახტომის“ (გვ. 17) გაკეთება. სოციალისტურ ლიტერატურაში, როგორც შენაკადი ადგილს იჭერს მოდერნისტული მსოფლალქმის ელემენტები“ („ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976 წ. გვ. 7 — 8).

სოციალისტური რეალიზმის სრულყოფა, მისი „ახალი ნახტომი“ ს. სიგუასთვის აღმოჩნდა ბურჟუაზიული კულტურის „დადებითი ნიშნების აღება“, მოდერნიზმთან შერწყმა, ან, თუ ფრთხილად ვიტყვით, მოდერნიზმის შენაკადად შემოყვანა.

ასეთია ის ჩარჩო, რომელიც მოხაზა ს. სიგუამ საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებისათვის (თუმცა კი ფიცავს, „XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორია არ დამიწერიაო“, (გვ. 152), თითქოს ასეთი რამ ვინმეს მისთვის დაებრალეზინოს).

მე, პირადად, შეუთავსებლად მიმაჩნია სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურაში მოდერნისტული მსოფლალქმის ელემენტების შენაკადის შემოტანა. ს. სიგუას კარგად ესმის, რომ „მოდერნისტულ ხელოვნებას მოდერნისტული ფილოსოფია უმაგრებდა „წმინდა ძირებს“ („ეპოქა და სტილის პრობლემა“, გვ. 177), რომ მოდერნისტული „მსოფლალქმის ელემენტების“ საფუძველს ეგზისტენციალიზმი, ინტუიტივიზმი და სხვა „იზმები“ წარმოადგენენ, ან ზოგადად რომ ვთქვათ, უკიდურესი სუბიექტური იდეალიზმი — მახის, შოპენჰაუერის, ნიცშეს, შპენგლერის, კირკეგორის, ბერგსონის, შტირნერის, ფროიდის და სხვათა ნააზრევი, რომელთაც ასე ხშირად მიმართავს და იმოწმებს ჩვენი კრიტიკოსი! არა მგონია, რომ მახის სუბიექტური იდეალიზმის, ნიცშეს „სიცოცხლის

¹ იხ. ს. სიგუა „ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976, გვ. 23, 27, 165, 166, 167, 170, 175, 177, 178, 224 და სხვ.

ფილოსოფიის“, კირკეგორის და სხვათა ეგზისტენციალიზმის ბერ-გსონის ინტუიტივიზმის ფილოსოფიური არსენალის შემოტანას სოციალისტური რეალიზმის ფილოსოფიურ საფუძვლებში, თუნდაც როგორც შენაკადისა, რაიმე გამართლება მოეძებნოს ან დასაშვები იყოს საერთოდ. ჩემთვის გაუგებარია, როგორ შეუთავსებს მათ ს. სიგუა მარქსიზმის მომავლისაკენ მიმართულ ფილოსოფიას. სამწუხაროდ, ს. სიგუას ეს მეორე წიგნიც „ეპოქა და სტილს პრობლემა“ მთლიანად ამ მცდარ მიმართებებზეა აგებული.

ზემოთ უკვე ვუჩვენე, როგორ მიიჩნევს კრიტიკოსი ო. ჰილანდის რომანის — „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ — საფუძვლად ეგზისტენციალიზმს, და ეს ვრცელი ამონაწერით დავადასტურე. უამრავი მაგალითი მოვიყვანე აგრეთვე წინა წერილში და აქ აღარ გავიმეორებ¹. აქ რამდენიმე ციტატი კი არ წყვეტს საკითხს — ს. სიგუას ორივე წიგნი ამ სულისკვეთებითაა გაუღენთილი. ამიტომაც წერს კრიტიკოსი: „ეს ორი ნაშრომი,² რომელთა შესახებაც ვლადიმერ პარაკობთ ეხება ლიტერატურულ სიახლეთა ჩვენებას, რომელსაც მეტი კონტაქტი აღმოაჩნდა მოდერნიზმთან“ (გვ. 158 — ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

ლიტერატურული სიახლენი აქ დაკავშირებულია მოდერნიზმთან. მაგრამ გვერდს ვერ აუვლით კითხვას, არის თუ არა რაიმე სიახლე XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში, რაც რეალიზმთანაა დაკავშირებული? მართალია, ჯერ ამაზე არაფერი უთქვამს კრიტიკოსს, მაგრამ გვაიმედებს უხვი დაპირებებით: ანალოგიური შრომების სერიის დაბეჭდვას ვაპირებ, როცა მათ დაბეჭდვას მოვრჩები“, მერე მედავოს შ. ჩიჩუაო.

მაგრამ დაპირებების მიხედვით ვერ ვიმსჯელებთ, ამ ორი ნაშრომის მიმართულება არავითარ საშუალებას არ მისცემს კრიტიკოსს, XX საუკუნის რეალიზმზე ილაპარაკოს, თუ ის არ უარყოფს იმ ამოსავალ დებულებებს, რომელთაც ამ წიგნებში ავითარებს.

1 იხ. „სამყარო ჩემში თუ მე სამყაროში...“ კრიტიკა, 1977, № 1 — 2, იქვე მითითებულია და ციტირებულია სათანადო ტექსტი ს. სიგუას წიგნიდან „ლიტერატურული პრელუდიები“.

2 კრიტიკოსს კონკრეტულად მხედველობაში აქვს „შინაგანი მეტყველება“ და „სტრ და ქართული ლიტერატურა“, რომლებიც შევიდნენ წიგნებში: „ლიტერატურული პრელუდიები“ და „ეპოქა და სტილის პრობლემა“.

არის დაუძლეველი დაბრკოლება, რომელიც ხელს შეუშლის კრიტიკოსს რეალიზმზე მსჯელობისას. ეს არის მისი მეთოდოლოგია.



ზემოთ ჩვენ ვნახეთ, თუ როგორ უარპყო და გასანადგურებლად გასწირა „არსებული მეთოდი“ ს. სიგუამ და როგორ წამოჰკრა მან „ინტეგრალური მეთოდის“ ინდივიდუალური შემართების ნიადაგზე შემუშავებული იდეა. იქვე კრიტიკოსი ასაბუთებს ამ აქციის აუცილებლობას, რომელიც მისი აზრით ლიტერატურული პროცესის განვითარებით არის განპირობებული.

როგორ ხსნის ის ყოველივე ამას? რისთვის სჭირდება მას ეს „ათქვეფილი“ მეთოდი, რომელშიც როგორც ტომარაწი ჩაყრილი იქნება სტრუქტურალიზმი; ოპოიაზის ნარჩენები, გლოსემატიკა, ტელ-კელის ჯგუფის იდეები, „ახალი კრიტიკა“ და ა. შ.

კრიტიკოსის პასუხი ასეთია:

„კლასიკური მწერლობის ბაზაზე აღმოცენებული ესთეტიკისა და პოეტიკის მონაპოვრებს ვერ ეთვისება მოდერნისტული ლიტერატურა, განსაკუთრებით პროზა“ („ლიტ. პრელუდიები“, გვ. 23).

აი, სად ყოფილა ძაღლის თავი დამარხული.

თუ მოდერნისტული ლიტერატურა ვერ ეგუება კლასიკურ ლიტერატურაზე აღმოცენებულ ესთეტიკასა და პოეტიკას, მაშინ რეალიზმის ესთეტიკა და პოეტიკა უნდა შეცვალოს მოდერნიზმის ესთეტიკამ და პოეტიკამ. ამ ზოგად წინამძღვარს კრიტიკოსი კონკრეტული ნაწარმოების განხილვისას იმარჯვებს და გვეუბნება: „მოტანილი სახეების სპეციფიკა რეალისტური ლიტერატურის პოეტიკით ვერ აიხსნება, ვინაიდან ფრაზები და საგნები ერთმანეთს უკავშირდებიან შორეული ლოგიკური ასოციაციების ჯაჭვით და არა უშუალოდ — გარეგანი ფორმების შესაბამისად“ („ლიტერატ. პრელუდ“. გვ. 23).

ადგილი და დრო აღარ გვყოფნის შევჩერდეთ რეალიზმის აქ მოცემულ პრიმიტიულ ემპირიულ გაგებაზე. მაგრამ აუცილებელია აღვნიშნოთ, რომ „ინტეგრალური მეთოდი“, რომლის შექმნასაც ს. სიგუა ცდილობს, მას სჭირდება მოდერნისტული ლიტერატურის ახსნისა და ათვისებისათვის. ახლა საკითხი ასე იხმის, თუ რეალის-

ტური ლიტერატურის პოეტიკით შეუძლებელია აიხსნას მოდერ-
ნისტული ნაწარმოები, როგორ მოხერხდება „ინტეგრალური მე-
თოდით“ რეალისტური ნაწარმოების ახსნა? ეს „ათქვეფილი“ ინ-
ტეგრალური მეთოდი ხომ მოდერნისტული ლიტერატურის ახსნი-
სა და გაგებისათვისაა გამოგონილი? გამოსავალი ერთია, თუ კრი-
ტიკოსი, როგორც გვპირდება, რეალისტურ ნაწარმოებებზედაც აპი-
რებს წერას, ის უნდა მიუბრუნდეს მის მიერვე „განადგურებულ“
მეთოდს, მისი წინამძღვრებიდანვე გამომდინარე იგი ინტეგრალუ-
რი მეთოდით ვერაფერს დაწერს რეალისტურ ლიტერატურაზე.
ასეთია ფაქტები და ლოგიკა.



სხვა ადვილას ს. სიგუას თანამედროვე ქართველ პოეტთა სა-
კმაოდ ვრცელი სია მოაქვს, მე მათ შესახებაც გამოვაქვეყნე წე-
რილები და „ეგებ გაბედოს და თქვას შ. ჩიჩუამ, რომ ესენი ანტი-
რეალისტები არიან“ („კრიტიკა“, 1978, № 1, გვ. 153). არ ვიცი,
რატომ მავალდებულებს ს. სიგუა, ან რომელი ლოგიკის ძალით
ვარ ვალდებული, მინდა თუ არა, ვთქვა, იქ ჩამოთვლილი პოეტე-
ბი ანტირეალისტები არიან-მეთქი, როცა ეს პოეტები ნამდვილად
რეალისტები არიან. აქ მე სწორედ იმის გამო ვკამათობ, რომ რეა-
ლისტი მწერლების შემოქმედების ახსნა არ შეიძლება „ინტეგრალ-
ური მეთოდით“. მხოლოდ ერთი მაგალითი ვიკმაროთ. ჩამოთვ-
ლილ პოეტებში ს. სიგუას დასახელებული ჰყავს ცნობილი ქართ-
ველი პოეტი შ. ნიშნიანიძე და მე მაშინებს, აბა გაბედე და თქვი,
შ. ნიშნიანიძე ანტირეალისტი არისო. ამას მე მართლაც ვერ გავ-
ბედავ, რადგან შ. ნიშნიანიძის პოეზია, ჩემის ფიქრით, არავითარ
საფუძველს არ იძლევა ამისათვის. ს. სიგუა კი ბედავს და კიდევაც
ბეჭდავს. ზემოთციტირებული სიტყვები მისი წიგნიდან („ლიტერა-
ტურული პრელუდიები“ გვ. 23). „მოტანილი სახეების სპეციფიკა
რეალისტური ლიტერატურის პოეტიკით ვერ აიხსნებაო“, შ. ნიშ-
ნიანიძის ლექსებიდან მოტანილი სტრიქონების მიმართ იყო ნათქ-
ვამი. თვითონ სრულიადაც არ ეშინია ამის თქმა, მე კი სურვილიც
არა მაქვს ასეთი რამე ვთქვა და მაინც მაშინებს ს. სიგუა. „ფახის
მიცემით“ ხომ არ შეიძლება ლიტერატურული პრობლემების გა-

დაჭრა. ფაქტების ლოგიკა კი ურყევად იმას ამტკიცებს, რომ მოდერნიზმი ლიტერატურული განვითარების უმაღლეს საფეხურად წარმოუდგენია ს. სიგუას და სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურის „ნახტომად“, ახალ საფეხურად მოდერნიზმთან ზიარება მიაჩნია. ამ მოსაზრების გაზიარება შეუძლებელია. იგი უარსაყოფია.

* * *

სტრუქტურის აბსოლუტიზირება და ფორმალისტური მიდგომა მხატვრული ლიტერატურის მიმართ თავს იჩენს ს. სიგუას ნაწერებში საერთოდ ლიტერატურული პროცესის და, კერძოდ, ჟანრების განვითარების გაგებაში, ასევე ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებაზე მსჯელობისას. კრიტიკოსი წერს:

„არტისტული ყვავილები“... ჩემთვის უახლესი ქართული ლირიკის მწვერვალია. საბჭოთა პერიოდში გალაქტიონმა შექმნა არაერთი შედეგრი. მაგრამ მას ქართული ლექსის ხელმეორე მოდერნიზება არ უცდია. ის სტიქიურად აგრძელებდა „არტისტული ყვავილების“ ხაზს და ნელნელა უახლოვდებოდა XIX საუკუნის, განსაკუთრებით აკაკის, სადა და ნათელ მეტყველებას („კრიტიკა“, 1978, № 1, გვ. 156). საქმე ის არის, რომ ამ „სქემაში“ (ს. სიგუას სიტყვებია, იხ. დასახელებული გვერდი), ბევრი ულოგიკობაა, ყველაზე ვერ შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას. მთავარი ის არის, რომ „არტისტულ ყვავილებში“ შემავალ ლექსებს და საბჭოთა პერიოდის ლექსებს, — ერთის მხრივ, „ანგელოს ეკირა გრძელი პერგამენტი“, „ლურჯა ცხენები“, „მე და ღამე“, „მესაფლავე“ და სხვ., მეორე მხრივ, „ჩვენ პოეტები საქართველოსი“, „მშობლიურო, ჩემო მიწავ“, „ნიკორწმინდა“ და სხვ. ს. სიგუა ერთი სტილის ნაწარმოებებად მიიჩნევს. თუნდაც „წმინდა“ სტრუქტურის თვალსაზრისით შეიძლება ეს ლექსები ერთ სტილურ ხაზზე მოთავსდეს? „წმინდა“ ფორმის თვალსაზრისითაც კი ამგვარი „სქემის“ გამართლება დაუშვებელია. ს. სიგუას ჰგონია, რომ სტილს ლექსის მხოლოდ ფორმისეული მხარე ქმნის და სავსებით უგულვებელყოფს ამ ლექსების იდეურ არსს, მის იდეოლოგიას. კრიტიკოსს სტილის არსის გასახსნელად საკმარისი ჰგონია გ. ტაბიძის

„რიტმის ან სტროფის“¹ ცალკე განხილვა. იმის გაგება, რიტმი და სტროფი, აგრეთვე რითმა, საკმარისი რომ არ არის პოეზიის არსის წვდომისათვის, ისედაც არ უნდა შეადგენდეს დიდ სიძნელეს. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ვერლიბრს, არა მარტო ქართული ლექსის, არამედ პირველ რიგში სწორედ უფრო ფართო თვალსაზრისით, ნათელი გახდება, რომ რიტმი, სტროფი, რიტმა და ა. შ. „წმინდა“ ფორმისეული ელემენტები სრულიადაც არ არის საკმარისი პოეტურის არსის გასაანხნელად. პოეზიისათვის აუცილებელია კიდევ „რალაც“ ამის გარეშე.

მე არა მგონია დღეს, მისთვის, ვინც, ასე თუ ისე, დაახლოებულია ქართული ლიტერატურის საკითხების შესწავლასთან, ნათელი არ იყოს „არტისტული ყვაილების“ მნიშვნელობა გ. ტაბიძის და საერთოდ ქართული პოეზიისათვის. მაგრამ დაუშვებელია ამის გამო უგულვებლევყოთ გ. ტაბიძის საბჭოთა პერიოდის ლექსების ნოვატორობა. აი, ეს მქონდა მხედველობაში, როცა ჩემს წერილში ყურადღებას ვამახვილებდი გ. ტაბიძის შემოქმედების მთლიან კონცეფციაზე, სადაც ასახული იქნებოდა ამ დიდი მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი შემოქმედის მდიდარი პოეზიის ყველა მხარე. არ არის საჭირო მისი ლირიკის რომელიმე ერთი სფეროს გაზვიადება სხვა მხარეთა უარყოფის ხარჯზე. ნაცვლად იმისა, რომ გულწრფელად ემსჯელა ამ საკითხებზე, ს. სიგუა თავის პასუხში დაკმაყოფილდა ელემენტარული მეთოდოლოგიური მითითებებით, რომელსაც სინამდვილეში თვითონ არღვევს. მთლიანობაში რომ შევისწავლოთ, ჯერ უნდა დიფერენციაცია მოვახდინოთ, ნაწილები უნდა შევისწავლოთ. მაგრამ ნაწილების შესწავლას ის ერთი ნაწილის წინ წამოწევიად აქცევს და „არტისტული ყვაილების“ პოეტიკას უქვემდებარებს გალაკტიონ ტაბიძის მთელ შემოქმედებას. ველარ ახერხებს ან არ სურს გ. ტაბიძის ლირიკის განვითარება ყოველმხრივ გაითვალისწინოს.

ფორმალისტური თვალსაზრისიდან ამოდის ის, აგრეთვე უახრის ისტორიის საკითხების განხილვისას, რომანის პრობლემებთან დაკავშირებით, ნოვატორებად თვლის რომანისტებს, რომელთაც თავიანთ ნაწარმოებებში უარყვეს ფაბულა, სიუჟეტი და ტიპიური

¹ „კრიტიკა“, 1978, № 1, გვ. 144.

ხასიათები, როგორც გამომსახველობითი ფორმები, და მიმართეს „ცნობიერების ნაკადს“, საკუთარ შეგარძნებათა ანალიზს, — სუბიექტურ შთაბეჭდილებებს, „სუბიექტურ რეალობას“.

მაგრამ ამ გარეგნულ „სიახლეთა“ ფიქსირების საშუალებით არ შეიძლება რომანის განვითარების სურათის წარმოქმნა და მით უმეტეს ნოვატორობაზე ლაპარაკი. აუცილებელია იმ შინაგანი პროცესების გათვალისწინება, რაც იწვევს ფორმისეულ ცვლილებებს ქანრის ყოფაში. იმას, რასაც დღეს ზოგიერთი ჩვენი კრიტიკოსი რომანის ქანრულ ნოვატორებად სახავს, ბევრი ბურჟუაზიული თეორეტიკოსებიც კი „რომანის ფორმის დამლაღ“ (ვ. კაიზერი, ე. შტაიგერი, თ. ადორნო, ე. აუერბახი და სხვ.) მიიჩნევენ.

რომანის კრიზისი სრულიადაც არ იყო მოგონილი ამბავი. კრიზისის გამო მსჯელობის საფუძველს დეკადენტური, მოდერნისტული რომანის „განვითარება“ იძლეოდა. ჰ. კაბლი, ლ. ფილდერი, რ. ალბერესი, თ. ადორნო, მ. ვერლი, ე. კალერი და სხვ. მრავალი იძლევიან არა ზერელე, მხოლოდ ფორმისეულ ანალიზს მოდერნისტულ-დეკადენტური რომანისა, არამედ წვდებიან „ფორმის დამლაღის“ შინაგან მექანიზმს.

მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურა, მისი არსის გამოხატულება, ეყრდნობა ადამიანის კონცეფციას, რომელსაც მწერლობა, ან ცალკეული მწერალი თავისი ნაწარმოების საფუძველში დებს. ხოლო ადამიანის კონცეფცია ციდან კი არ ეშვება დედამიწაზე, თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების, კულტურის, ფილოსოფიის სიღრმეში წარმოიქმნება. აქ მოხსენებული თეორეტიკოსები, ცხადია, ჩვენზე უკეთ იცნობენ თავიანთ ყოფას, ყოფიერებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებას და სხვადასხვა კუთხით, სხვადასხვა ნიუანსით იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში აზრი არ აქვს სინამდვილის რეალისტურ ასახვას, რადგან რეალისტური ასახვა გულისხმობს „რეალურ აზრს მაინც გარემოში, აზრი კი არ არის“ (თ. ადორნო), „ამიტომ რომანი მთელი ძალით უნდა ამკლავებდეს „უნივერსალურ ვაჟი-ხოების“ და თვითგაუცხოებას ადამიანისა“¹, მის მატრობას; „ღაღა

¹ Th. Adorno, *Noten zur Literatur*, Berlin u. Frankfurt mein, 1958, s. 71.

კარგულობას“. აღორნოს აზრით რომანის მომავალი თავშეუკავებელ, თავისთავის მკვებავ ინდივიდუალიზმშია.

ეს თეორეტიკოსები კარგად ხედავენ ბურჟუაზიული კულტურის; მხატვრული აზროვნების დეგრადაციას. მაგრამ მათი ეს შეხედულება თვით საზოგადოებაზე, კულტურაზე, რომანზე ცალმხრივია, მათ არ სურთ ან უნარი არ აქვთ აღმოაჩინონ ცხოვრების ის დინებანი, რომელნიც საზოგადოებრივი პროგრესის საფუძველს წარმოადგენენ, მათ არ სურთ გაერკვნენ სოციალური ბრძოლის შინაარსში და დადგნენ იმ ახალი ძალების მხარეზე, რომელთაც ნამდვილად შეუძლიათ დაძლიონ საზოგადოებრივი კრიზისი და ფართო გზა მისცენ საერთოდ საზოგადოების მხატვრული კულტურის განვითარებას, რაც კერძოდ საფუძველს მისცემდა რომანის, როგორც ჟანრის, შემდგომ აღმავლობას.

მაგრამ სხვისი რად უნდა გვიკვირდეს, როცა ჩვენი კრიტიკოსიც კატეგორიულად აცხადებს, რომანში სოციალური ბრძოლის ასახვის ისტორიის გათვალისწინებას არავითარი სარგებლობის მოტანა არ შეუძლია რომანის ჟანრის განვითარების შესწავლისათვის. „შემდეგ შ. ჩიჩუა ჩამომითვლის XX საუკუნის რომანისტებს, რომლებიც თითქო უნდა დამესახელებინა. გაუგებარია. ერთ აბზაციან ზოგად მიმოხილვაში, რომელშიც უნდა მეთქვა ცნობილი ანარი, რომ XX საუკუნის რომანი არის ინტროსპექტული („ცენტრიკენული“), რა სარგებლობას მომიტანდა ა. ზეგერსის, ა. მალცის, მ. პუიმანოვას, ი. ივაშკევიჩის რომანები? ნუთუ მან ვერ გაიგო, რომ მე რომანში სოციალური ბრძოლის ასახვის ისტორია არ განმიხილავს?“¹.

ს. სიგუა განგებ ამცირებს XX საუკუნის რეალისტური რომანის ხვედრით წონას, როცა რამდენიმე ავტორს — ა. ზეგერსს, ა. მალცს, მ. პუიმანოვას და ი. ივაშკევიჩს ასახელებს. XX საუკუნის რეალისტურ რომანზე მსჯელობისას მხოლოდ მის მიერ აქ ჩამოთვლილი მწერლების და მათი რომანების გამო კი არ ვეკამათებოდი: კრიტიკოსს, პირველ რიგში ვასახელებდი რ. როლანს, ა. ბარბიუსს; ჯ. ლონდონს, ჯ. გოლსუორსს, რ. ოლდინგტონს. რ. მ. დიუგარს; ე. ჰემინგუეის, უ. ფოლკნერს, ჰ. მანს, თ. მანს, ლ. არაგონს, ჩ. სნოუსს, ე. ბაზენს, ჰ. ბიოლს; ჯ. ფაულზს, ა. სილიტოუს, ა. მერს-

¹ „კრიტიკა“, 1978, № I, გვ. 155.

დოკს და სხვათ, რომ არაფერი ვთქვათ საბჭოთა რომანისტიკაზე. და მართლაც ყველა ამ ავტორის, ან თუნდაც მის მიერ ჩამოთვლილ მწერალთა რომანები რა სარგებლობას მოუტანდა იმ მკდარი აზრის დასამტკიცებლად, რომ XX საუკუნის რომანი ინტროსპექტულია („ცენტრისკენული“).

ამ აბსურდული აზრის გასამაგრებლად ს. სიგუა იმწმებს დ. ზატონსკის, თითქოს ეს მკვლევარი წიგნში „რომანის ხელოვნება და XX საუკუნე“, XX საუკუნის რომანისადმი მიძღვნილ თავს ასე ასათაურებს: «Центростремительный роман» გვ. (317 — 521)¹...

ახლა ს. სიგუა დ. ზატონსკის აბრალებს თითქოს XX საუკუნის რომანი მას ისე განეხილოს, როგორც «Центростремительный роман». ძნელია, ამას სახელი მონახოს. ორიდან ერთია: ან ს. სიგუას უჭირს ელემენტარული აზრის გამოტანა სხვისი ნაწერიდან, ან ცდილობს მკითხველი მოატყვილოს. ამისდაგვარი არაფერი დაუწერია დ. ზატონსკის. ეს ცნობილი მკვლევარი Isp-Form-ის (თითონ უწოდებს «Центростремительный») რომანის ჩანასახს ეძიებს ჰელიოდორედან მოკიდებული რომანის მთელი ისტორიის მანძილზე და ცდილობს დაამტკიცოს, რომ XX საუკუნეში ასეთი ტიპის რომანსაც თავისი ადგილი აქვს რომანისტიკის განვითარებაში.

ს. სიგუა, ალბათ, არც დაფიქრებულა იმაზე, რომ რომანი, როგორც ცნება ტიპოლოგიურია და მისი მიყენება ეანრის განვითარების ნებისმიერი საფეხურისადმი, როგორც დიაქრონული, ისე სინქრონული პლანით, მხოლოდ ტიპოლოგიის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. ს. სიგუას ჰგონია, თუ დ. ზატონსკიმ თქვა, რომ XX საუკუნეში არსებობს ამ ტიპის («Центростремительный») რომანიო, მაშასადამე ეს მთელ მეოცე საუკუნის რომანისტიკას ახასიათებს.

დ. ზატონსკი თითქოს გრძნობდა, ასეთი „ინტერპრეტატორებიც“ შეიძლება გამოჩნდნენო და, ალბათ, მათ საყურადღებოდ საგანგებოდ დაწერა თავის წიგნში: ამ ტიპის რომანში «романист берет не бесспорно первичное, — скажем, жизнь: в ее вещественном виде, — а напротив, тяготеет к отражению, преломлению, «расщеплению» жизни неким индивидуальным созна-

¹ ს. სიგუა, „კრიტიკოსის შეცდომები“, „კრიტიკა“, 1978, № 1, გვ. 155.

ინემ. Это, надо полагать, и есть главнейший признак — но, разумеется, не современного романа, вообще, ибо современный роман многообразен и многолик, — а того наиболее специфичного его ответвления, которое предлагается именовать центростремительным»¹.

დ. ზატონსკის მიაჩნია, რომ ამ ტიპის რომანი უპირატესად დასავლური მოვლენაა, ევროპული და ამერიკული. და მკვლევარიც მას განიხილავს დასავლური ლიტერატურის მაგალითზე და დასავლეთის მხატვრული ტრადიციების კონტექსტში².

ამ ტიპის რომანი დ. ზატონსკის რომანის ისტორიის საერთო ფონზე წარმოდგენია, როგორც «Лишь крохотная ее частица»³.

ასეთია ფაქტები. ს. სიგუამ მიიღო იმის საწინააღმდეგო ფეჟეტი, რასაც ის დ. ზატონსკის „დამოწმებით“ თუ მკითხველის შეცდომაში შეყვანით მოელოდა.

«Центростремительный» რომანს დ. ზატონსკი უტოლებს „Ich-რომანს“⁴. მე პირადად «Центростремительный» ტექნიკურ ცნებას მაგონებს და არ მიმაჩნია მარჯვე მიგნებად „Ich-Form“-ის რომანის აღსანიშნავად. მაგრამ, ასეა თუ ისე, დარწმუნებული ვარ, რომ მისი გაიგივება არ შეიძლება „ინტროსპექტულ“ რომანთან, რომელიც დილთაიდან მოკიდებული „სუბიექტური რომანის“ სინონიმად გადააქციეს ამ უკანასკნელის ერთგვარად გასაკეთილშობილებლად. მაგრამ ტერმინის შეცვლით, ამ შემთხვევაში, ცნების ძირითადი არსი არ შეცვლილა.

და კრიტიკოსი, რომელიც წერს, რომ სწორედ „ინტროსპექტული რომანია“ XX საუკუნის რომანის ფორმა, მე მიკივინებს სუბიექტივიზმს: „მეგონა კრიტიკოსი შედარებით საფუძვლიანად გააანალიზებდა რომანის საკითხებს. მას ხომ პოეზიაზე არაფერი დაუწერია“⁵

¹ დ. ზატონსკი, რომანის ხელოვნება და XX საუკუნე, გვ. 383, ხაზი ჩემია — შ. ჩ.

² იქვე, გვ. 6.

³ იქვე, გვ. 5.

⁴ დ. ზატონსკი, „რომანის ხელოვნება და XX საუკუნე“, გვ. 320.

⁵ ამ ტონით, ამ დონეზე შეკამათება ს. სიგუა. ეს მართალიც რომ იყოს, ვისი რა საქმეა. მე პოეზიაზე დაეწერ, პროზაზე თუ ჭუნგლებში ჩაქარგულ ტასადის ტომზე.

მაგრამ აქაც სუბიექტივისტურ სქემაში მოემწყვდია,¹ როცა შეეხონ „სტრ“-ის ერთ ქვეთავს — „რომანის პრობლემა“².

„სუბიექტური სქემა“ კი სწორედ ის არის, XX საუკუნის მრავალწახნაგოვანი ლიტერატურული განვითარება, რომელიც აღმოცენებულია რთულ მსოფლიო საზოგადოებრივ პროცესებზე, როგორც მრავალმხრივ სისტემათა ზედნაწენი, მოაქციო ერთი დეკადენტური მიმართულების ფარგლებში. XIX საუკუნის რეალიზმის მემკვიდრედ XX საუკუნის მოდერნიზმი მიიჩნიო და ყურადღების გარეშე დატოვო, ან უგულვებელჰყო, რეალიზმის განვითარება ჩვენს საუკუნეში.

o o

რომანის ჟანრის განვითარების საკითხებს ისევე აბსტრაქტულად, მხოლოდ ფორმის საკითხების გთვალისწინებით და შინაარსისაგან მოწყვეტით, განიხილავს ს. სიგუა, როგორც ლირიკას, კერძოდ გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკას, მისი 10-იანი და 20-იანი, 30-იანი წლების ლექსებს. რომანის ჟანრის განვითარება მას წარმოუდგენია ფორმის ფორმით შეცვლად და სრულიად არ იჩენს სურვილს, ან ვერ ითვალისწინებს, რომ ეს ფორმისეული ცვლილებანი სწორედ რომანის შინაარსის, მისი არსის, ზელოვნების საგნის შეცვლაზე დამოკიდებული, რომ ფორმა თავისთავად არ იბადება, რომ ასახვის პრინციპების შემუშავებაში ასახვის საგანს უპირველესი ადგილი უჭირავს. ამიტომ არის ის გაოცებული, როცა მე რეალისტი მწერლების რომანებზე და იმ ნაწარმოებებზე მივუთითებ, რომელთა უყოყმანოდ მიკუთვნება მოდერნისტული რომანის-

1. „ენობრივი სიმშენიერისათვის“ „მებრძოლ“ კრიტიკოსს უნდა შევახსენოთ, რომ სანამ ენის მშენიერებაზე იფიქრებდეს, უბრალოდ, ქართული უძი-და ისწავლოს რიგიანად. თუ არა, აქ კაცო ვერ გაიგებს, ვინ ვის მოემწყვდია, თუ ვინ სად მოემწყვდა. ნუთუ ასეთ დიდ სიძნელეს შეადგენს ერთპერიანა და ორპერიანი ზმნის, სუბიექტური და ობიექტური პირების ერთმანეთისაგან გარჩევა. მკითხველი ადვილად შეამჩნევდა, ესა და ამის მსგავსი ენობრივი უაზრობანი ს. სიგუას ნაწერებში საგანგებოდ არ მიძებნია, მხოლოდ მაშინ აღენიშნავდი, როცა ციტირებულ ტექსტში შემხედებოდა, მომავალში აღარა ამით შექაწუხებ მკითხველს; კმარა.

2. „კრიტიკა“, 1978 წ. № 1, გვ. 154.

ტიკისათვის არ იქნებოდა მართებული. მე ვწერდი, „...ჯოისის, პრუსტის, მუზილისა და კაფკას გვერდით უყოყმანოდ და სათანადო განმარტების გარეშე როდი შეიძლება დავაყენოთ თ. მანი და უ. ფოლკნერი“ („კრიტიკა“, 1977, № 2, გვ. 133). ს. სიგუა ვაოცებულა, „რა იყო აქ საყოყმანო“ («კრიტიკა», 1978, № 1, გვ. 154). და მისახელებს უ. ფოლკნერს „ხმაურსა და მძვინვარებას“ თ. მანის „ჯადოსნურ მთას“, „დოქტორ ფაუსტუსს“. თუ ეს რომანები შ. ჩიჩუას რეალისტურ ნაწარმოებებად მიაჩნია, მან „უხანაპირო რეალიზმის“ თეორია უნდა გაიზიაროსო.

როგორც ჩანს, აქ მართლაც დავგვირდება განმარტება:

„ხმაური და მძვინვარება“ უ. ფოლკნერის პირველი რომანია, სადაც ერთგვარ ექსპერიმენტს მიმართა მწერალმა. პერსონაჟის თვალსაზრისით სინამდვილის დანახვა და მოვლენათა გამონახვა ახალი როდი იყო, მაგრამ უ. ფოლკნერმა რომანში სედვის მრავალი, ოთხი კუთხე შექმნა. აქედან ორი — ჯეისონ კომპსონისა და საკუთარი, ავტორისეული წმინდა ტრადიციულ, რეალისტურ სტილშია გადაწყვეტილი. დროის პარამეტრების წენაცვლება და სინამდვილის ტრაგიკული, ავადმყოფურად მწვავე აღქმა კვენტინის თვალსაზრისშია გამოვლენილი და „ბენჯის ნაწილთან“ ერთად უეჭველად მოდერნისტულ ელფერს აძლევს რომანს.

ბენჯის ნაწილში მწერალმა შექმნა სავსებით ახლებური, უპრეცედენტო ხედვის კუთხე და უნდა ითქვას, შექმნა მეტად შთამბეჭდავი, გულში ჩამწვდომი სახე, რომელიც ყველა სხვა პერსონაჟზე უფრო ღრმად გამოავლენს სინამდვილის ტრაგიკულ არსს და მწერლის ჰუმანისტურ თვალსაზრისს.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ასახვის ის სახეობრივი სისტემა, რაც ასე ბუნებრივი და ადეკვატური იყო ბენჯის ავადმყოფური ფსიქიკის გამოსახატავად. სრულიად გამოუსადეგარი იქნებოდა ნორმალური ადამიანის დასახატავად. შეიძლება ამიტომაც ბენჯი უნიკალური მხატვრული სახეა; როგორც ლიტერატურაში ზოგადად, ისე უ. ფოლკნერის შემოქმედებაში კერძოდ. უ. ფოლკნერის მთელ შემოქმედებას კი, „ხმაურისა და მძვინვარების“ შემდეგ, მკვლევარნი ერთხმად რეალისტური რომანისტიკის განვითარებად მიიჩნევენ:

უფრო რთულად დგას საკითხი თ. მანთან. „ჯადოსნური მთა“

და „დოქტორი ფაუსტი“ ნამდვილად არ შეიძლება მოთავსდნენ რეალისტური რომანის ფარგლებში. მაგრამ, სანამ ამ ნაწარმოებებს მოდერნისტულ რომანებში ჩაერიცხავდეთ, ბევრი რამ აქაც გასათვალისწინებელია.

ჰანს კასტორპი არ არის რწმენადაკარგული, მოლლილი და განდგურებული გმირი, რომელიც გამოსავალს ვერ ხედავს. ავტოკომენტარებში თ. მანი მას ადარებს გოვენს, გალახედს და პარციფალს. კასტორპი ავტორმა შეადარა მაძიებელ გმირებს, „რომელთაც განვლეს ცა და ქვესკნელი, გაბედეს გამოეწვიათ ბნელი ძალები, შეკრულიყვნენ ეშმაკთან, თვლებში შეეხედათ სიკვდილისათვის, იმქვეყნიური ოკულტური სამყაროსათვის. ეს გმირები იყვნენ გრაალის ე. ი. უმაღლესი მიზნის მაძიებელნი, ცოდნას, შეცნობას მოწადინებულნი, ფილოსოფიური ქვის მძებნელები, სიცოცხლის ელექსირს მოწყურებულნი, ასეთ მაძიებელ გმირთა რიცხვს მიეკუთვნება ჰანს კასტორპიც“¹.

მე მგონი, ეს სიტყვები ტყუილად არ დაუხარჯავს „ჯადოსნური მთის“ ავტორს და ჩვენ უნდა გავიზიაროთ მისი აზრი, რადგან რომანი სავსებით ადასტურებს მას.

სიცოცხლის აზრის მაძიებელი გმირია ადრიან ლევერკიუნცი. ამისათვის შეეკრა იგი ეშმაკს, სული მიჰყიდა საიდუმლოს შეცნობის წყურვილით შეპყრობილმა, მაგრამ მისი ძიების მიზანი, მისი ბრძოლის არსი ნეგატიურია. კარდინალურმა კომპოზიციამ, რომლის შექმნა ცხოვრების მიზნად გაუხდია ლევერკიუნს, უნდა დასცეს ბეთჰოვენის გმირული სიმფონია, ჰარმონია უნდა შეცვალოს დოდეკაფონიამ, ადამიანები უნდა გამოიყვანოს ილუზიის სფეროდან. მაგრამ კომპოზიტორი საშინელ სინამდვილეს წარმოქმნის და აღარაფერი რჩება სულისათვის, გულისათვის, გმირი რომ უფსკრულში არ ჩაენარცხოს.

როცა ლაპარაკობენ XX საუკუნის რომანისტიკაში „სულის ეპოპეის“ არსებობაზე, მე ეს გადაჭარბებულად მიმაჩნია, მაგრამ თუ ასეთ რაიმეზე საერთოდ შეიძლებოდა სიტყვის ჩამოგდება, უპირველესი და უდიდესი ნაწარმოები ამ მიმართულებით, ალბათ „დოქტორი ფაუსტუსი“ იქნებოდა. მაგრამ ის, თავისი დიდი განზოგადების მიუხედავად, მაინც არ არის ეპოქის, თუნდაც გერმან-

¹ Th. Mann, Gesammelte Werke, b. 9, s. 169.

ნელობის „სულის ეპოპეა“. იგი ინდივიდუალისტური, დეკადენტური სულის სააშკარაოზე გამოტანაა, ხელოვანის, ადამიანის, ადამიან-დაც ერის გარკვეული ნაწილის დიდი მარცხის ტრაგედიაა — დეკადენტობის, მოდერნიზმის, ინდივიდუალიზმის პრინციპული, შეუბრალებელი, თუმც უღრმესი ტკივილების აღმძვრელი კრიტიკაა.

რომანში უეჭველად პოულობს გამოხატულებას მოდერნიზტული რომანის ესთეტიკა, გამოხატვის ხერხები და საშუალებები. მაგრამ შეიძლება იმიტომაც, რომ სხვაგვარად ვერც მოხერხდებოდა დეკადენტურობის, მოდერნიზმის სახეობრივი წარმოდგენა! ეს იყო შიდა ჭრილის ხილვა მოდერნიზმისა, დეკადენტობისა, რომლის არსის ახსნას, კრიტიკას და გამოაშკარავებას მიეძღვნა „დოქტორი ფაუსტი“.

ლევერკიუნი დახატულია დიდი გულისტკივილით, თანაგრძნობით; მაგრამ ამავე დროს მხილებულია მთელი სისასტიკით. მწერალმა კარგად იცის და რომანის ფინალში გმირიც იმ დასკვნამდა მიდის, რომ მარცხი ხალხთან კავშირის უქონლობამ გამოიწვია¹. ეს რომანი ინდივიდუალისტური სულის ტრაგედიაა და ამავე დროს ინდივიდუალიზმის კრიტიკა.

ეს მქონდა მხედველობაში, როცა ვამბობდი, თ. მანის და უ. ფოლკნერის მოდერნიზტებთან დასახელება ყოველგვარი განმარტების გარეშე არ მიმაჩნია-მეთქი მართებულად.

ამას გარდა, ხომ არ უნდა დავივიწყოთ, თ. მანს წმინდა რეალისტური რომანები რომ ჰქონდა. მე არ ვლაპარაკობ ადრინდელ „ბუდენბროკებზე“, არამედ შემდეგი პერიოდის ნაწარმოებებზე. მართო „იოსები და ძმანი მისინი“ ვთქვათ თუნდაც.

„აქ საყოყმანო რა იყო“, ამბობს ს. სიგუა. ყოყმანი შეიძლება ისეთ კრიტიკოსს ჩვეოდეს, რომლისთვისაც ბუნებრივია არგუმენტებისა და კონტრარგუმენტების, საბუთების და წინააღმდეგ ჩვენებათა შედარება, შემოწმება, აწონდაწონვა. ხოლო „ექსტაზური გახელების“ დროს კრიტიკოსს ყოყმანისათვის დრო მართლაც არ ღარჩება.

ყველაფერს რომ თავი გავანებოთ, შეიძლება ნოვატორობაზე ლაპარაკი XX საუკუნის რომანიტიკაში თუ ჩვენ მის არსზე — შინაარსზე და ასახვის საგანზე, გმირზე არ გავამახვილებთ ყურად-

¹ თ. მანი, დოქტორი ფაუსტუსი, 1959, გვ. 573 (რუს.).

დებას? არ განვიხილავთ ადამიანის კონცეფციას, რომელიც „საფუძვლად ედება ამათუიმ ტიპის რომანის ასახვის საგანს? ადამიანისა, რომელსაც ასახავს XX საუკუნის რომანი თავისი მრავალფეროვანი სახესხვაობით, სხვადასხვა კონცეფციით?

რომანის ისტორიისადმი ასეთი მიდგომა მხოლოდ მაშინ შეიძლება, თუ გადაქრით ვდგევართ ფორმალისტურ პოზიციაზე და რომანის (და საერთოდ ლიტერატურის) განვითარება წარმოგვიდგენია როგორც ასახვის ხერხებისა და საშუალებების მონაცვლეობა.

ამიტომ არის, რომ ს. სიგუა XX საუკუნის რომანის ნოვატორობის გათვალისწინებისას ყურადღებას არ აქცევს ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ მთლიანობას, განსაკუთრებით მის შინაარსს, „რას სარგებლობას მომიტანდა სოციალური ბრძოლის ისტორიას“.

ამავე „საფუძვლით“ ის უყურადღებოდ ტოვებს საბჭოთა რომანის ნოვატორულ არსს XX საუკუნის რომანის ისტორიაში:

* * *

აქ თავისებური „ლოგიკური“ წრე იკვრება. თუ მოდერნიზმი ლიტერატურის შემდგომი განვითარების გზაა, მაგრამ იგი თავის დროზე ვერ მიიღო საბჭოთა ლიტერატურამ, რადგან „რთული სტრუქტურები წინა ხაზზე ვერ დადგებოდნენ, მათ არ შეეძლოთ ჯარისკაცებად ამხედრება“, რადგან მოდერნიზმი არ შეესაბამებოდა „მასების პრიმიტიულ გემოვნებას“ (ს. სიგუა „ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1970, გვ. 14), ახლა მაინც უნდა შეისრულოს ეს დანაკლისი, გააკეთოს ნახტომი და ეზიაროს მოდერნიზმის მაღალ მწვერვალებს.

აქედან არის მისწრაფება „ევროპული“ და „მსოფლიო სტანდარტებისაკენ“, „ევროპული“ და „მსოფლიო მოდელისაკენ“. ამიტომ ვეკამათებოდი და ვეკამათები მე „მსოფლიო სტანდარტებისა“ და „მოდელის“ მოტრფიალეთ, მათ შორის ს. სიგუას: ს. სიგუა ამოდ ცდილობს ეს კამათი ლინგვისტურ, კერძოდ ლექსიკურ და ტერმინოლოგიურ გაუგებრობად წარმოგვიდგინოს.

პრინციპული მხატვრულ-იდეოლოგიური პრობლემის ლექსიკოლოგიური „ექსკურსებით“ მიჩქმალვა აშკარად არ გამოუდის კრიტიკოსს. ის ცდილობს, ორიოდ ლექსიკონის დახმარებით თვალში ნაცარი შეაყაროს მკითხველს.

სავსებით თავი გავანებოთ მ. კაბაშვილის ლექსიკონის იმ ნაწილს, რომელიც „სტანდარტის“ გადატანით მნიშვნელობას განმარტავს, სახელდობრ: „2. (გადატ.) არაორიგინალური რამ, შაბლონი, ტრაფარეტი“ და ამოვწერთ, როგორც ამ, ისე რუსული ლექსიკონიდან „სტანდარტის ძირითადი განმარტებები როგორც ეს ს. სიკუას მოაქვს, და დაფუძვრდეთ მას.

„სტანდარტი — 1. ტიპობრივი ნიმუში, რასაც ზომის, ფორმის, ხარისხის და მისთ. მიხედვით უნდა შეესაბამებოდეს რაიმე ნაწარმი, რისაზე საზომი, ნიმუში, ნორმა, საფუძველი (უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, თბ. 1973, გვ. 386).

«Стандарт — 1) Норма, образец, мерило, основа, напр., золотой С. 2) Типовой вид изделий, удовлетворяющий определенным условиям в отношении качества, химического состава, физических свойств, меры, веса и т. п. (Словарь иностранных слов, М., 1964, стр. 610).

აქ ღრმა წილსვლების გარეშეც აღვილი გასაგებია, რომ სტანდარტი ტექნიკისა და მრეწველობის დარგში წარმოქმნილი ტერმინია, რომელიც ზომის, წონის, ფორმის, ხარისხის, ქიმიური შემადგენლობისა და ფიზიკური თვისების ტიპობრივ ნიმუშებს და ნორმებს ითვალისწინებს.

ამ სტანდარტების გარეშე დღეს წარმოუდგენელია განვითარებული სავაჭრო და სამრეწველო ურთიერთობა და გაცვლა-გამოცვლა მთელს მსოფლიოში. ამიტომაც „მსოფლიო სტანდარტები“ როგორც ტერმინი თავისი მოქმედების სფეროში დადებით შეფასებას გულისხმობს. მაგრამ, როგორც ჩანს, ტერმინი „სტანდარტი“ თავისი სემანტიკით ორგანულადაა დაკავშირებული ასახვის სავანთან და მყარად ჩამოყალიბებულ წარმოდგენებს წარმოქმნის. ამიტომაც, როგორც კი იგი სხვა სფეროში გადაიტანეს, ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორიაში გამოიყენეს, მან სხვა შინაარსი მიიღო

რადგან ამ სავანის (ლიტერატურისა და ხელოვნების) ბუნება სრულიადაც ვარ ეგუება ნიმუშის, ნორმის, საზომის წარმოდგენებს, რადგან ასეთი რამ ადამიანის მოღვაწეობის ისეთ ღრმად ინდივიდუალურ სფეროში, როგორცაა ლიტერატურა და ხელოვნება, წარმოუდგენელია.

ბ. ბელინსკი მხატვრული ნაწარმოების წარმოქმნას ნაყოფის ჩა-

სახვას და განვითარებას უდარებდა. მე მგონი, ეს გადაჭარბებულია უნდა ჩაითვალოს, შემოქმედება ჩემთვის მაინც გაცილებით უფრო ცნობიერი აქტია, თუმცა დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური ცნობიერების მუშაობის შედეგი. ეს ცნობიერება კი განსაზღვრულია საზოგადოებრივი ცხოვრების გარკვეული წესით, წყობით, აზროვნებით. სხვადასხვა ბაზისზე წარმოქმნილი პოლიტიკური, ეკონომიური, სამართლებრივი, რელიგიური, ფილოსოფიური თუ მხატვრული შეხედულებანი, აგრეთვე მხატვრული თხზულებები უეუძლებელია სტანდარტებს — ნიმუშებს, ნორმებს დაექვემდებაროს. კიდევ უფრო მეტიც — ნიმუში და ნორმა მხატვრულ შემოქმედებაში ქმედითი არ არის, ერთი მიმართულების და შემოქმედებითი მეთოდის პირობებშიც კი, შემოქმედებითი აქტის ღრმად ინდივიდუალობის გამო.

და მოხდა სავსებით ბუნებრივი რამ, როგორც კი ტერმინი „სტანდარტი“ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ოპერირებისას მოიმარჯვეს, მან იმთავითვე დაკარგა თავისი დადებითი შეფერადება და უარყოფითი შინაარსი მიიღო, უარყოფითი დამოკიდებულების გამომხატველი გახდა. და ეს ასეა არა მარტო ქართულსა და რუსულში, არამედ ინგლისურ, ფრანგულ და გერმანულ ენებშიც. უამრავი მაგალითის მოტანა შეიძლება. ახლა ტერმინ „სტანდარტის“ მნიშვნელობაზე კი არავინ დაობს, ლაპარაკია იმაზე, რომ დანავლეთის ლიტერატურაში შეიქმნა შემოქმედებითი სტანდარტების მთელი სისტემები (იხ. ვ. მოლჩანოვის წერილი: „შემოქმედებითი სტანდარტები“ „ვ. ლ.“ 1980, № 1, გვ. 28)

ცხადი ხდება, რომ მე მივწინასწარმეტყველებდი არა „სასაუბრო მეტყველების ინერციას“, როგორც ეს ს. სიგუას სურს მოაჩვენოს მკითხველს, არამედ საგნის არსს. აქ შეიძლებოდა უამრავი მაგალითის მოტანა იმის დამადასტურებლად, თუ რას გულისხმობენ მასში, როგორც ეს მით „სტანდარტის“ მნიშვნელობა ქართველ და უცხოელ მწერლებს, მაგრამ მკითხველს აღარ შევაწუხებთ, ისედაც ცხადია. მხოლოდ აუცილებელი ხდება ციტირება ერთი კრიტიკოსის ნაწერიდან, ვფიქრობ, ამ ავტორის წინააღმდეგ მაინც არაფერი ექნება სათქმელი ს. სიგუას: „სტანდარტების საფრთხე არსებობს. დღეს ხშირია მოდების ერთგვარი ცენტრალიზება. ცივილიზებული კაცობრიობა შობს და სპობს საერთაშორისო მოდებს. ეს შეეხება ცნობიერებისა თუ ყოფიერების ყველა სფეროს... მო-

და მუდამ სტანდარტულ ერთფეროვნებამდე აღწევს, რაც მისი უარყოფით მთავრდება. ტრაფარეტების საფრთხე ხელოვნებაში იყო და იქნება: „... მკითხველს ნუ გაუკვირდება და ეს ამონაწერი დამოწმებულია ს. სიგუას წიგნიდან „ეპოქა და სტილის პრობლემა“ (თბ., 1976, გვ. 37).

ამას კომენტარი აღარ სჭირდება.

ამას გარდა, ამ ამონაწერიდან ისიც კარგად ჩანს, თუ ვინ აიგეებს „სტანდარტებსა“ და „ტრაფარეტებს“, „სტანდარტებისა“ და „ტრაფარეტების“ გაიგივება მართლაც პრიმიტივიზმია, რასაც ს. სიგუა უწევს თავის წერილში. მე არც მიფიქრია „სტანდარტის“ და „ტრაფარეტის“ გაიგივება. არ ვიზიარებ „მსოფლიო სტანდარტებისაკენ“, „ევროპული სტანდარტებისაკენ“, „მსოფლიო მოდელისაკენ“ მისწრაფებას ლიტერატურაში, მხატვრული სახის შექმნაში, რაც შემოქმედებითი პროცესის შედეგი უნდა იყოს და დასტანდარტებას, ნორმას, ნიმუშს არ სცემდება ექვემდებარებოდეს. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ, „სტანდარტს“ ისე გავიგებთ, როგორც საუკეთესოს, ყველაზე უმჯობესს.

ახლა აღიარებულია გ. მარკესის, ხ. კორტასარის და საერთოდ ლათინური ამერიკის რომანის მაღალი დონე, ზოგიერთი კრიტიკოსი და მკვლევარი, მაგალითად ა. ზვერევი („ნოვი მირ“, 1980, № 9, გვ. 220) ლათინურ-ამერიკული რომანის გზას მსოფლიო რომანისტიკის მაგისტრალურ ხაზად მიიჩნევს დღევანდლის. მაგრამ თუ თვით ამ მწერლებს მოვუსმენთ, ვთქვათ გ. მარკესს, ხ. კორტასარს, უ. ამადუსს, ისინი თავიანთ რომანებს გაიაზრებენ როგორც გარკვეული გარემოებების, სოციალ-პოლიტიკური და ეკონომიური პირობების შედეგს და კარიბის ზღვის ბასეინის მოვლენად მიიჩნეა. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, თითქოს ისინი უარყოფდნენ ამ რომანისტიკის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას, მაგრამ ამ მნიშვნელობას ეს რომანისტიკა აღწევს სწორედ იმით, რომ მსოფლიოს გარკვეული რეგიონის მოვლენაა. მათი აზრით, ამ რომანების პოეტიკის მექანიკური გადატანა შედეგს ვერ მოგვცემს, როგორც კი ამ რეგიონს გასცილდებიან, თავიანთ სიმართლეს და დამაჯერებლობას დაკარგავენ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მაგიური რეალიზმის“ რომანი კარიბის ზღვის სისტემაში შეიქმნა. ამ ქვეყნების ზნეჩვეულებების, მსოფლმხედველობის, მხატვრული თავისებურებების ბაზაზე, რომელიც შეპირობებულია ამ ქვეყნების

თავისებური განვითარებით, ცხოვრების ხასიათით, ადამიანების ფსიქიკით და სხვა ქვეყნების მწერლები ვერ შექმნიდნენ ამ რომანებს. არ შეიძლება აქ სავსებით არ გაიზიარო ამადლუს, მარკესის, კორტასარის, კარპენტიერის და სხვათა აზრი. „კარჩაკეტილი ვერ ვიქნებით“ ამბობს სიგუა, არც არის საჭირო და ეს წარმოდგენელიცაა თანამედროვე მსოფლიოში. მაგრამ ეპიგონება არაა საჭირო, „პეტერ-პეტერე“ მარკესები არ არის საჭირო, „ჯოისები“ და „ფოლკნერები“. ჯოისი, ფოლკნერი და მარკესი თითოა მსოფლიო ლიტერატურაში. მათი დუბლირება მწერალს მათ რიგებში ვერ ჩააყენებს. მსოფლიო ლიტერატურაში, თუ გინდათ იქ ადგილი დაიმკვიდროთ, საკუთარი სიმდიდრით უნდა შებრძანდეთ, საკუთარ ეროვნულ ცხოვრებაზე აღმოცენებული მხატვრული იდეებით და მათი ხორცშესხმით.

* * *

მსოფლიო ლიტერატურის მიღწევების ათვისება ავითარებს და ამდიდრებს მწერლის, მთლიანად მწერლობის მხატვრულ თვალთახედვას. აუცილებელია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ველისიპედი ხელახლა არ გამოიგონო, ეპიგონობას და დუბლირებას აცდე და საკუთარი ნოვატორობის მყარი საფუძველი გქონდეს.

ყოველივე ეს, ცხადია, კრიტიკასაც ეხება.

ს. სიგუას, იმის შემდეგ, რაც მიიღო გადაწყვეტილება, შეექმნა „ინტეგრალური კრიტიკა“, აღარ დაკმაყოფილდა ამ „უნივერსალური მეთოდით“ და გვამცნო, რომ „60—70-იანი წლების ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში წარმოიშვა ე. წ. „მითოლოგიური ნაკადი“..., რომელიც გადავიდა კრიტიკაშიც“ (ს. სიგუა „მიზანი და შედეგი“, „კრიტიკა“, 1983, №3, გვ. 83). ამავე აზრად „მითოლოგიური ნაკადი“ მოდიფიცირდება „მითოლოგიურ კრიტიკად“. გადაწყვეტით ვერაფერს ვიტყვი, იქნებ „მითოლოგიური კრიტიკა“ შემადგენელი ნაწილია „ინტეგრალური კრიტიკის“, ან მისი ერთ-ერთი ჰიპოსტასი. ოღონდ ის კი აღარ არის სწორი, თითქოს იგი 60—70-იან წლებში წარმოშობილიყოს და ისიც საქართველოში. „მითოლოგიური კრიტიკა“ (სრული სახელწოდება გახლავთ, „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკა“) უკვე 30-იან წლებში წარმოიშვა და ჩამოყალიბდა დასავლურ, უპირატესად ინგლისურ-ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, და კულტუროლოგიაში. ეს,

ცხადია, იცის ს. სიგუამ, მაგრამ მკითხველსაც არ უნდა დაუმალოს. თუ ისეთი მკითხველი შეხვდა, რომელმაც იცის, კიდევ არაუშავს, მაგრამ ხომ შეიძლება მისი წერილი ისეთმა კაცმაც წაიკითხოს, რომელმაც უბრალოდ არ იცის არაფერი „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკის“ და მისი გენეალოგიის შესახებ. არ უნდა იკადრო მკითხველის მოტყვილება. არც ყალბი ლოზუნგების წამოსროლაა საკადრისი: „ქართულმა ლიტერატურულმა აზროვნებამ უნდა განვლოს „მითოლოგიური პერიოდი“, ისე როგორც განვლო „სოციოლოგიური პერიოდი“. ამიტომ ნაადრევია მის უპატივსივლიან ფიქრი, რადგან მომავალში იგი თავად შეიცვლის სახეს და იქცევა სხვა მიმართულებად“ (ს. სიგუა, „მიზანი და შედეგი“ კრიტიკა № 3, გვ. 83).

აღბათ „ინტეგრალური მეთოდით“ მსჯელობის ნიმუში არის ეს. ცნებები ისეა ათქვეფილი ერთმანეთში, რომ მათ შორის ლოგიკური კავშირის აღმოჩენა შეუძლებელია. ლიტერატურის ცნება ინდივიდუალურ შემოქმედებასთანაა დაკავშირებული და ლიტერატურის წარმოქმნა და განვითარება კოლექტიური მითისქმნადობის, მითის, მითოლოგიური აზროვნების დაძლევის შემდეგ გახდა შესაძლებელი. ამიტომაც არცერთი ქვეყნის ლიტერატურას, მათ შორის ქართულსაც, არასოდეს არ განუვლია და არც შეიძლება განვლოს ლიტერატურული აზროვნების მითოლოგიური პერიოდი. ელინური და ბიბლიური მითის გამოყენებას შუასაუკუნეების, რენესანსის და მეოცე საუკუნის სკულპტურაში, ფერწერასა და ლიტერატურაში, სხვადასხვა ფილოსოფიური და იდეოლოგიური არსის მიუხედავად, მხატვრული აზროვნების მეტაფორული დონე ედო საფუძვლად და არა მითის ქმნადობა და მითოლოგიური ცნობიერება.

ამას გარდა, აქ ციტირებულ მოკლე ტექსტში სხვა მრავალი შეუსაბამობაა. ისტორიზმის პრინციპის ნებსითი თუ უნებლიე უპატივსივლიან აზროვნების ისტორიაში თავდაყირა აყენებს ფაქტებს. თურმე ქართულ ლიტერატურულ აზროვნებას უკვე განუვლია „სოციოლოგიური პერიოდი“ და ახლა კი უნდა განვლოს „მითოლოგიური პერიოდი“, აქ ან ქართული ლიტერატურული აზროვნება ახდენს სასწაულებს, ან ს. სიგუას „ინტეგრალური მეთოდი“. ერთი წამით რომ დავუშვათ ასეთი პერიოდების არსებობა ქართული ლიტერატურული აზროვნების ისტორიაში, აღბათ, ჯერ „მითოლო-

გიური პერიოდი“ იქნებოდა და მერე „სოციოლოგიური“. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ „ლიტერატურული აზროვნების მითოლოგიური პერიოდი“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კაი მრგვალი ნონსენსია.

ადამიანი შეიძლება გაგებული და გამოხატული, ასახული იქნას მხოლოდ სხვა ადამიანებთან მიმართებაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართება ლიტერატურის უძირითადესი საგანია, რა კონკრეტული სახეც არ უნდა მიიღოს პერსონაჟის გამოხატვამ კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებში.

ადამიანს აქვს საკუთარი კონსტიტუციით და პიროვნული თვისებებით, გენით დაპროგრამებული და განსაზღვრული შინაგანი ცხოვრება. მაგრამ ის არასდროს არ არის იზოლირებული საზოგადოებისაგან და თვით ეს შინაგანი ცხოვრება განპირობებული, გარკვეულწილად მართული ხდება საზოგადოებრივ ურთიერთობათაგან. ამიტომაც ყოველგვარი სოციალური, მათ შორის, სოციოლოგიურიც, საგულისხმო, გასათვალისწინებელი და აუცილებელია ადამიანური ურთიერთობების გარკვევისას. ამის იქით ლიტერატურას და ხელოვნებას გზა არ აქვს. თუ მისი ასახვის საგანს ბიოლოგიზმით და ფსიქოლოგიზმით არ შემოვფარგლავთ.

სოციალურისაგან, ასევე სოციოლოგიურისაგან, ადამიანი — ვერც ასახვის ობიექტი და ვერც ხელოვანი — ვერ გათავისუფლდება, ამიტომაც ლიტერატურული აზროვნების სოციოლოგიის რომელიმე პერიოდით განსაზღვრა აშკარად შეცდომაა, თუ წინასწარგანზრახული შემოქმედება არაა. ვერც ბიოლოგიზმი, ვერც ფსიქოლოგიზმი დამოუკიდებლად ადამიანს ვერ ახსნის როგორც სულიერ არსებას. სოციალური შეუძლებელია ინდივიდუალური ცნობიერების სფეროთი შემოიზღუდოს. აქ უძღურია ზ. ფროიდის და მისი მიმდევრების ინსტინქტივიზმიც, რომელიც ადამიანის სოციალურ ქცევას თანდაყოლილი ინსტინქტების ტერმინებში განმარტავს და ხსნის ინდივიდის სოციალური გარემოდან გამოთიშვა, ცხადია მას გამოთიშავს ისტორიული განვითარების პროცესიდანაც. საზოგადოება ინდივიდების უბრალო ჯამი როდია, არამედ ერთიანობა, სადაც ინდივიდები ურთიერთშემოქმედებენ და ერთვებიან განვითარების პროცესში. თუ ეს არ იქნა გათვალისწინებული, ვერ აისახება ჭეროვნად ვერც საზოგადოება და ვერც ინდივიდი. ამიტომ იყო, რომ ვერც კარლ იუნგი, რო-

მელმაც ზ. ფროიდის ინდივიდუალური არაცნობიერის ნაცვლად ფსიქიკის უფრო ღრმა სფეროებისათვის დამახასიათებელი ერთიანობის, კოლექტიური არაცნობიერის კატეგორიები შემოიტანა, ვერ აღწევენ საზოგადოების და ადამიანის განვითარების ახსნას. რადგან „სიღრმის ფსიქოლოგიისათვის ფსიქიკური სტრუქტურა არ არის დეტერმინირებული სოციალური გარემოთი, არამედ დაპროგრამებულია დასაბამიდანვე. ამდენად იუნგიანური გააზრებით ადამიანური არაცნობიერის სფეროს სტრუქტურირების პრინციპის საფუძველში დევს „სიღრმის ფსიქოლოგიის“ უძირითადესი კატეგორია: არქეტიპი — პირველსახე, მოდელი, რომელიც შეუზღუდველია როგორც დიაქრონიაში, ისე სინქრონიაში. უძველესი არქეტიპები წარმართავენ თანამედროვე ადამიანის ფანტაზიასაც, ამიტომაც იუნგიანური ესთეტიკისათვის მხატვრული ნაწარმოების „ანალიზი“ გადაიქცა არქეტიპების გამოყოფად მითოლოგიებიდან, რიტუალური მოტივებიდან და სიმბოლოებიდან. ასეთია ამოსავალი პრინციპი „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკისათვის“, რომელიც ეყრდნობა რიტუალურ-მითოლოგიურ მიმართულებას ძველი კულტურების შესწავლაში (პ. ფრეიზერი და მისი მიმდევრები) და კ. იუნგის ანალიტიკურ ფსიქოლოგიას.

რიტუალურ-მითოლოგიური თეორია რიტუალურ-მითოლოგიურ მოდელს განიხილავს არა როგორც პოეტური ფანტაზიის წყაროს, არამედ როგორც მის სტრუქტურას. ამ ამოცანის განხორციელებას ხელს უწყობდა იუნგის არქეტიპების თეორია, რომელიც აითვისა „რიტუალურ-მითოლოგიურმა კრიტიკამ“ (გ. ბოდენი, ნ. ფრაი და სხვ.).

ყურადღების კონცენტრაციამ სტრუქტურის არქეტიპულ მოდელებზე „რიტუალ-მითოლოგიური კრიტიკა“ მიიყვანა ანალიზის საგნის სპეციფიკის უარყოფამდე. ნ. ფრაი ცდილობს დაამტკიცოს მითის, რიტუალის, არქეტიპის აბსოლუტური ერთიანობა და მათგან გამოიყვანოს ლიტერატურული სახეები და ქანრები. მისი სიტყვებით: „ლიტერატურის მთელი ისტორია საშუალებას გვაძლევს განვიხილოთ ის როგორც ვარიაციები შედარებით განსაზღვრული და უბრალო ჯგუფის ფორმულებისა, რომლებიც შეგვიძლია უკვე პრიმიტიულ კულტურაში შევისწავლოთ... ამ პრიმიტიული ფორ-

მუღების განმეორებას ჩვენ ვპოულობთ უდიდეს კლასიკოსებთან¹.

ამ გზით „რიტუალურ-მითოლოგიურ კრიტიკას“ ყოველი მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი დაჰყავს ფოლკლორულ-მითოლოგიურ ძირამდე, რითაც თიშავს მას ლიტერატურულ-ისტორიული კონტექსტიდან. უყურადღებოდ ტოვებს ნაწარმოების იხდივიდულურ თავისებურებას და, რაც მთავარია, ესთეტიკურ მთლიანობას.

ვფიქრობ, არავინ არ იქნება განწყობილი, ნაწარმოებში მითის, მითოლოგიის, რიტუალის ან ფოლკლორული მოტივების ძიების წინააღმდეგ, თუ ასეთ ძიებას, ცხადია, საგანი აქვს, რომელიც იქ რეალურად მოიპოვება. ამ მხრით „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკაც“, როგორც მკვლევარნი აღნიშნავენ, ზოგჯერ საინტერესო შედეგებს აღწევს. მაგრამ „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკისათვის“ დამახასიათებელია „ლიტერატურული ნაწარმოების სრული დაყვანა ტრადიციებთან და მითოლოგიური ძირების ძებნა ყოველთვის, რადაც არ უნდა დაჯდეს. ლიტერატურა ამგვარად განსაზღვრება მითში, მითი რიტუალში... ლიტ-მცოდნეობა — ეთნოგრაფიაში და ფსიქოანალიზში (ე. მელეტინსკი).

ვფიქრობ, დასავლურ, ძირითადად, ინგლისურ-ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში წარმოქმნილი ეს მეთოდი ხელაღებით არ უნდა გადმოვიღოთ.

ამჟამად არა მაქვს იმის დრო და საშუალება, ვუპასუხო კითხვას, ყველა ის თანამედროვე ქართველი მკვლევარი და კრიტიკოსი, რომლებიც ჩამოთვალა ს. სიგუამ თავის წერილში (იხ. „კრიტიკა“, 1983, № 3, გვ. 83), იზიარებს „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკის“ მეთოდოლოგიას თუ არა. სავალდებულო ხომ არ არის, რომ ყველა, ვინც მწერლობის მითთან მიმართებას იკვლევს, ამ მეთოდის პრინციპებს ეყრდნობოდეს.

რაც შეეხება თითონ ს. სიგუას, ის ნამდვილად ცდილობს გამონერგოს „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკის“ მეთოდოლოგია და საფუძვლები, იმდენად გულმოდგინედ, რომ საზღვარგარეთელი კანონმდებლებიც გაოცდებოდნენ, ალბათ, მისი ახალი აღმოჩენებით. აქ მხოლოდ ერთს შევეხებით.

¹ N. Frye. Anatomy of Criticism. Princeton, New Jersey, 1957, P. 17.

ს. სიგუამ ფსიქოანალიზის, არქეტიპების კოდის მოწვევლებით არზაყან ზემბაიას ადამის მოდემის ყველაზე მძიმე ცოდვები მიაწერა, სისხლის აღრევა, უცოდველი სისხლის დაღვრა, და ა. შ. „არზაყანს კაენივით გულს უხრავს შური და ღვარძლი... არზაყანი არის ოიდიპოსი და კაენი,“ „მისი ცხოვრება ცეზარისტული ოდისეადაა“¹ ასე ყველადრის და ყველა კომპლექსის თავმოყრა ერთ ზერსონაჟში თავიდანვე ცხადს ხდის კრიტიკოსის ამ დასკვნების ნაძალადეობას. მე მას აღრევე ვეკამათე ამ საკითხების გამო და სათანადო არგუმენტებით დავასაბუთე, რომ კ. გამსახურდიას რომან-ეპოპეაში კომპლექსების და არქეტიპების დაპირისპირება კი არა, სოციალური ბრძოლის შინაარსით აღსავსე ტიპიური გარემოებანი და ხასიათებია ასახული. აქ აღარ შევჩერდები ამ საკითხებზე, დაინტერესებულ მკითხველს თითონ შეუძლია შეამოწმოს ეს². იქვე შევნიშნავდი, რომ „სამყარო, რომელსაც ასე ფართოდ და ღრმად გვიხატავს კ. გამსახურდია, აღსავსეა უძველესი ფოლკლორის, რელიგიის, ზნე-ჩვეულებების დანაშრეველით, უძველესი მისტერიებით, ლეგენდებით, ლოცვებით, ცრურწმენებით, და მათი წარმოსახვის გარეშე რეალურობას დაჰკარგავდა ეს ქვეყანა. მაგრამ ამას ყოფის წარმოსახვის პლანი აქვს რომანში. ამასთან არ გვავიწყდება არც კ. გამსახურდიას, როგორც მოქალაქის, ისე მწერლის ბიოგრაფია, მას განათლება „ევროპის დასასრულის“ პერიოდში აქვს მიღებული. ზოგ შემთხვევაში შეიძლება ესეც იყოს გზა, რომლითაც მითის ესა თუ ის სტრუქტურა მართლაც შევიდა რომანში, მაგრამ რომანის მთლიანი კონცეფციისაგან დამოუკიდებლად, მხოლოდ ფორმალური სტრუქტურების კვლევა შედეგს არ იძლევა“, „აქ დიდი დაკვირვება მართებს მკვლევარს“.

რა არგუმენტებს წარმოადგენს ს. სიგუა არზაყანის ოიდიპოსობის დასასაბუთებლად?

„მამისმკვლელობას და ინცესტს შეიცავს „მთვარის მოტაცების“ „მნათობში“ დაბეჭდილი ტექსტი და 1936 წლის გამოცემა. დღეს არაერთი ლიტერატორი მოითხოვს მის აღდგენას, რადგან აქ ვლინდება კლასთა დაუნდობელი ბრძოლის სურათი (დ. სტუ-

¹ ს. სიგუა, „მითოსი და ლოგიკა“, „მნათობი“, 1979, № 8, გვ. 170.

² შ. ჩიჩუა, ქართული რომანი-ეპოპეა, თბ., 1981; გვ. 171 — 191.

რუა, მწერალი, თანამედროვეობა და ისტორიზმი, „მნათობი“, 1959, № 1, გვ. 110), რადგან ამის გარეშე ირღვევა მხატვრული მთლიანობა (ა. ბაქრაძე, მითოლოგიური ენგადი, თბ., 1969, გვ. 57; კ. იმედაშვილი, 30 წლის შემდეგ, თბ., 1977, გვ. 68—69, 126) და ის აუცილებელია მითოსური სიმბოლიკითა და სტრუქტურით. ეთიკური მოტივი საბუთად ვერ გამოდგება, რადგან მითოსური ყოველთვის შეიცავს ბარბაროსულს“ (ს. სიგუა, მიზანი და შედეგი, „კრიტიკა“, 1983, № 4, გვ. 100).

ს. სიგუამ, იმის შემდეგ, რაც რომანის რამდენიმე ეპიზოდის მოკლე შინაარსი გადმოსცა, დაასკვნა: „ამრიგად, ანალიზის გარეშეც ნათელია, რომ ოიდიპოსის კომპლექსის დასრულებული სურათთა მოცემული, ე. ი. არზაყანი სისხლის აღმრევია და მამის მკვლეელი“ (იქვე, გვ. 100).

არ არის ნათელი ანალიზის გარეშე! მაგალითად როგორ შეიძლება არზაყანი სისხლის აღმრევად ჩაითვალოს? რა არგუმენტი მოიპოვება ამ აბსურდული მტკიცების სასარგებლოდ. ცხადია, არავითარი, გარდა კაც ზვამბაიას სიზმრისა, რომანის 1936 წლის გამოცემის მიხედვით. მაგრამ სიზმართან ხუმრობა არ შეიძლება, თუ „რიტუალურ-მითოლოგიური კრიტიკის“ სამფლობელოში შედიხართ, აქ ფსიქოანალიზიც უნდა მოიმარჯვოთ, ან ანალიზური ფსიქოლოგია. ფსიქოანალიზისთვის კი სიზმარი იგივეა, რაც ცხადი. კიდევაც მეტი, სიზმარი შეუზღუდელად უკუაფენს პიროვნების ფსიქიკას, მის მისწრაფებებს, ლტოლვას. მხოლოდ აქ ერთი კითხვა წამოიჭრება უმალ, კი, მაგრამ ვის ეკუთვნის ის სიზმარი, რომელშიაც დედასთან დაწოლილი არზაყანი გამოიხატა? ინცესტი გამოხატულია, მაგრამ ვისი ფსიქიკის პროდუქტია ის? არზაყანის? თუ კაც ზვამბაიას? თუ კაც ზვამბაიას ფსიქიკას ეკუთვნის ინცესტის წარმოდგენა, რა შუაშია არზაყანი? რატომ მიეწერება მას? მართალია, „სიღრმის ფსიქოლოგიის“ მიხედვით ყოველი ნდივიდი „საერთო სიღრმისეულ რეზერვუართანაა“ დაკავშირებული. მაგრამ ამ მდიდარი რეზერვუარიდან ის იმ არქეტიპს ითვისებს, რაც მის პიროვნულ კონსტიტუციას, საკუთარ ფსიქიკას შეესაბამება. ეს კაც ზვამბაიას სიზმარი იყო და არზაყანი აქ არაფერ შუაშია.

ახლა ამ პასაჟის ინტერპრეტაციის საკითხი.

თუ მითოლოგიური ცნობიერებისათვის, როგორც ამბობენ, სი-

ზმარი და ცხადი სულერთი იყო, ასევეა ეს მეოცე საუკუნის დასაწყისის მწერლისა და ამავე საუკუნის დასასრულის კრიტიკოსისათვის? არქეტები აერთიანებს „პითეკანთროპუს ერექტუსის“ და მეოცე საუკუნის ადამიანის აზროვნებას?

როგორც ჩანს, აქ ან ფსიქოანალიზს აკლია ელემენტარული ლოგიკა, რაც აუცილებელია ყოველგვარი დონის სისტემის შექმნისათვის, ან „მთვარის მოტაცების ზუსტი სიმბოლურ-მითოსური სტუქტურა“ (ს. სიგუა, იქვე, გვ. 101) არ ყოფილა მაინცდამაინც ზუსტი 1936 წლის გამოცემის მიხედვით.

„ოიდიპოსის კომპლექსის“ მეორე ელემენტიც, მამისმკვლელობაც, ვფიქრობ, ამ კომპლექსის ხათრითაა შეტანილი „მთვარის მოტაცებაში“ (1936 წლის გამოცემა).

მამა-შვილის ხზირი შეხლ-შემოხლა, რომელსაც სოციალურ-კლასობრივი საფუძველიც აქვს, არ ყოფილა იმ დონის კონფლიქტი, რომანის მიხედვით, რომ მისი გადაწყვეტისათვის შეილის ან მამის სიკვდილი ყოფილიყო აუცილებელი, როგორც ზოგი კრიტიკოსი ფიქრობს.

ამიტომაც იყო, ალბათ, რომ კ. გამსახურდიამ რომანის შედგომ გამოცემებში ამოიღო კაც ზვამბაიას სიზმარი და მამის მოკვლის სცენა. ს. სიგუა ამას მიაწერს ეპოქის კონიუნქტურის ზეგავლენას: „ავტორის ნებას იმორჩილებდა ეპოქის კონიუნქტურა“ (ს. სიგუა, „კრიტიკა“, 1983, № 3, გვ. 101), კრიტიკოსი არ იჩენს ინტერესს, რამდენად დამაჯერებლადაა შემზადებული რომანში მამისმკვლელობის სცენა. ზოგიერთი სხვა კრიტიკოსიც რომანში მწერლის მიერ ცვლილებების შეტანის ფაქტს კრიტიკის „ძალდატანებით“ ხსნის. აქ უნდა დავინტერესდეთ, ვინ იყვნენ მაინც ეს განუსაზღვრელი კრიტიკოსები, და დავასახელოთ კონკრეტულად. ერთერთი უპირველესი კრიტიკოსი მამისმკვლელობის სცენისა გახლდათ მიხეილ ჭავჭავაძე, რომელმაც „მთვარის მოტაცების“ განხილვაზე (1936 წლის 20—21 ოქტ.) თქვა: „ის ფაქტი, რომ ავტორს (კ. გამსახურდიას. — შ. ჩ.) წინასწარ მოფიქრებული არ ჰყავდა გმირები და გაზომილი არ ჰქონდა მათი მოქმედება, თავს იჩენს მესამე წიგნი, სადაც ამბის გასანვითარებლად ავტორს ახალი გმირების გამოყვანა სჭირდება. ამას ყველაზე მეტად მამისმკვლელობის ფაქტი ამტკიცებს. ავტორს მამის მკვლელობა არც თავიდან და არც მეორე წიგნის დასასრულს განზრახული არ ჰქონდა, თო-

რემ ის ამაზე ძალიან დიდ ამბავს დაატრიალებდა. კონფლიქტს მამა-შვილს შორის თავიდანვე წამოიყვანდა და ბოლოს სიკვდილით დაამთავრებდა. ახლა კი ასე არ არის, ამიტომ მამის მკვლელობა დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას ვერ ტოვებს“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1936, 23 ოქტომბერი).

ვფიქრობ, მიხეილ ჯავახიშვილს ვერ მივამაჯრებთ ეპოქის კონიუნქტურის იარლიყს, ვერც იმას დავაბრალებთ, თითქოს ის არ იცნობდა ფსიქოანალიზს. ბარე ორი მოთხრობა დაუწერია მას ამ გასაღებით, მწერალი მიუთითებდა თავის თანამოკალმეს, დამაჯერებლობა რომ აკლდა რომანის ეპიზოდებს და ნაკლებ აინტერესებდა, რამდენად პასუხობდნენ ისინი „ოიდიპოსის კომპლექსს“.

ისე მაინც უბედურზე უბედური კაცი აღმოჩნდა ეს ოიდიპოსი. ვითომ საკუთარი გასაჭირი არ ეყოფოდა, ფსიქოანალიზის ცოდვენიც მას აჰკიდეს. ძველისძველმა ბერძნულმა ბედისწერამ რაც დააკლო, მეოცე საუკუნეში შეუვსეს, გულში რომ არ გაუვლია, ისეთი რამ დააბრალეს. თითქოს საკუთარი დედის სარეცელის დაპყრობა და მამის მოკვლა მისი მისწრაფება ყოფილიყო ბავშვობიდანვე. ახლა სარჩელი რომ არ შეუძლია წარმოუდგინოს ამის გამო თანამედროვე მეცნიერებს, რომელთაც მრავალი ინსტიტუტი აქვთ გახსნილი და უამრავ ჟურნალებს გამოსცემენ, პროპაგანდისტებიც ბევრი ჰყავთ შეიძენილი ბევრ ქვეყანაში, ამიტომ საეჭვო უნდა გავხადოთ, რომ ოიდიპოსი სწორედ ინცესტს და მამისმკვლელობას გაუბრბოდა, როგორც კი ამის საშიშროება უწინასწარმეტყველეს?

ამბობენ, „ოიდიპოსის კომპლექსი“ პირობითი ტერმინიაო. კარგი მაგრამ ამ პირობითშიც ხომ უნდა იყოს რაღაც ლოგიკა, თუნდაც უმცირესი, ან კიდევ რა კანონზომიერებას ასახავს ამ კომპლექსის კაც ზვამბაიას ფსიქიკაში, მის ცნობიერებაში გატარება?

კარგად ვიცი, რა პირობებში გაუღვივდა ინტერესი, „განსწავლის პერიოდში“, მომავალ მწერალს ნიცშეს ფილოსოფიისადმი და ძველბერძნული მითოლოგიისადმი. მაგრამ მისი სოციალური რომანის პერსონაჟისთვის რამდენად ბუნებრივი იყო ფსიქოანალიზის სპექტრში გატარებული არქეტიპის ემანაცია? თუ ეს სუბიექტივისტური დანაშრევების სახით აქა-იქ ჩაეწვეთა რომანს და არ ჰქონდა მას ნაწარმოებისათვის სისტემური ერთიანობა?

ვიცი, „სიღრმისეული ფსიქოლოგია“ ყველა ერებისათვის, რა-

სებისათვის და კაცობრიობისათვის საერთო „ფსიქიკურ რეზერვუარს“ რომ ეძიებს თუ „ქმნის“. მაგრამ ისიც ვიციო, რომ ყველა მითოლოგიურ პანთეონს უეჭველი ეროვნული ხასიათი აქვს და აქედან გამომდინარე, რამდენად ამართლებს არქეტეიპი ძველბერძნული მითოლოგიების ქართულ ნიადაგზე გადმონერგვას?

მითოლოგიის და ლიტერატურის, ხელოვნების ურთიერთმიმართების შესახებ არსებობს, ჩემი აზრით, უეჭველად გასათვალისწინებელი მოსაზრება: «Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой и материнским лоном греческого искусства» (კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, თხზ. II გამოცემა, ტ. 12. მ. 1958, გვ. 737., რუს.). და კიდევ: ბერძნული ხელოვნების წინამძღვარი არის ბერძნული მითოლოგია, «Это его материал. Но не любая мифология, т. е. не любая бессознательно художественная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно включая и общество)». (იქვე, გვ. 737, 787, დაყოფა ჩემია — შ. ჩ.).

ცნობილია აგრეთვე ჰეგელის მოსაზრება, რომლის მიხედვით ბერძნული მითოლოგია, როგორადაც ხშირად და მრავალგვარად არ სარგებლობდნენ მით ხელოვნებისა და მეცნიერების აღორძინების ეპოქიდან, მაინც ვერასდროს სავსებით ვერ შეითვისა უახლესმა ხალხებმა. ფართოდ გავრცელების მიუხედავად ის რჩებოდა ცოტა თუ ბევრად უსიცოცხლო სახვით ხელოვნებაშიც კი, რომ არაფერი ეთქვათ პოეზიაზე (იხ. ჰეგელი, ესთეტიკა, ტ. 1, მ., 1968, გვ. 285).

სხვაგვარად დგას საკითხი კაენთან დაკავშირებით. ბიბლია, შედარებით, უფრო ახლოა ჩვენი ეროვნული ცხოვრებისა და ფსიქიკისათვის. კაენის ცოდვა საყოველთაოდ ცნობილია.

მაგრამ რა არის რომანში ისეთი, რომ არზაყანში კაენის იპოსტასი ვეძიოთ?

ს. სიგუას აზრით: „კ. გამსახურდია მიმართავს ბიბლიურ კოდს, რომლის თანახმადაც ერთ-ერთ პლანში თარაში აბელია, არზაყანი — კაენი, კაც — ადამი, ხოლო ბავშვობა — ედემის ბაღი“ (ს. სიგუა, მიზანი და შედეგი, „კრიტიკა“, 1983 № 3, გვ. 103).

თუ ყველაფერი ეს ასეა, მაშინ ხათუნა დავიწყებია კრიტიკოსს. ხათუნა, ალბათ, ევა იქნება. მაგრამ საქმე ისაა, რომ არავითარი არგუმენტი ასეთი შენაცვლებისათვის რომანში არ არსებობს. ერთი.

რაზედაც შეიძლება შეექვდეს კაცი, უფროსი ზვამბაიას სახელი გახლავთ: კაც — ე. ი. კაცი, ადამიანი, ადამი. მაგრამ „კაცი“ გაცილებით ძველია, ვიდრე „ადამიანი“, ადრინდელი, ვიდრე ბიბლია შემოვიდოდა ჩვენში და მისი მიხედვით „ადამი“, „ადამიანი“ დაინერგებოდა ქართულში. და ამიტომაც, კაცი ბუნებრივია ქართული ენისათვის ყოველგვარი მინიშნების გარეშე, მას თავისთავადი არსი აქვს. მეორე მომენტი: ზოგადი, კრებადი მნიშვნელობის გარდა, მას კონკრეტული დანიშნულებაც გააჩნია, კერძოდ, საკუთარი სახელია ქართულში. ერთი საიდუმლოც უნდა გავანდოთ ს. სიგუას, კ. გამსახურდიას ბაბუას (სიმონის მამის) სახელი გახლდათ „კაც“.

ასე, რომ ამ „არგუმენტით“ არქეტიპებისა და ბიბლიური პარალელების ძიება „მთვარის მოტაცებაში“ სრულიად მოკლებულია საფუძველს. ამასთან, ჩემის აზრით, სავსებით რეზონულ კითხვას უსვამენ კრიტიკოსს: „როგორ შეიძლება „ახალი დროის გმირის“ არზაყან ზვამბაიას ჰიპოსტასი იყოს კაენი? განა „ეს გვეხმარება ჩვენ სოციალიზმის ეპოქის გმირის სახის გაგებაში?“ („კრიტიკა“, 1983, № 3, გვ. 103).

აქ, როგორც ჩანს, კრიტიკოსმა უხერხულობა იგრძნო, მაგრამ უკან კი არ დაიხია, სასწრაფოდ წამოიწყო კაენის რეაბილიტაცია.

„დ. თევზაძე ემყარება სასაუბრო მეტყველების ინერციას, რომლის თანახმადაც კაენი მხოლოდ ბოროტო კაცია, მაგრამ იმას ყურადღებას არ აქცევს, თუ რატომ არის ადამიანი კაენის შთამომავალი და არა აბელიისა“ (ს. სიგუა, „კრიტიკა“, 1983, № 3, გვ. 104 ხაზი ჩემია — შ. ჩ.).

ადამიანის შთამომავლობის საკითხს ცოტა ქვემოთ შევეხებით. ახლა ყურადღება მივაქციოთ „სასაუბრო მეტყველების ინერციას“. ეს ს. სიგუას ამოჩემებული გამოთქმაა — ადვილი გამოსავალი აქვს ნაპოვნი. ოპონენტი ყოველთვის სასაუბრო მეტყველების ინერციას მიჰყვება, ხოლო „სამეცნიერო მეტყველება“ მარტო თვითონ ხელეწიფება. ამის მაგალითი ზემოთ უკვე ვნახეთ, „სტანდარტების“ შესახებ რომ ვმსჯელობდით. ახლა კაენის შესახებ. კაენი რომ ბოროტების სიმბოლოდ არის მიღებული განა ამას სასაუბრო მეტყველების ინერცია ქმნის?, ეს თვითონ ბიბლიიდან არ მოდის?

მე საერთოდ ლექსიკონების დამოწმება არ მიყვარს. მაგრამ ამჯერად უნდა მივბაძო ს. სიგუას მარტივ ხერხს.

„კაენი (კაენისა) ძვ. ძმის მკვლელის სახელი ბიბლიაში. გადატ-

ადამიანი, რომელიც დალატობს, არ ინდობს, ღუპავს ახლობელს, ამხანაგს.

კაენობა (კაენობისა) კაენის დანაშაული, — ძმის მკვლელობა; საერთოდ ახლობლის მოკვლა (ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, IV, თბ., 1955, გვ. 1010) აქვე მოტანილია კაენის ამგვარი გაგების დამადასტურებელი მაგალითები ახალი ლიტერატურიდან (ნ. ლორთქიფანიძე, გ. წერეთელი).

«Кайн — а, м. (стар.) Изверг, преступник (от библейского имени братоубийцы) прил. Кайнов, — а, — о. Кайнова печать на ком-н. (след. преступности, преступления на ком-н. (книжн.) (С. И. Ожегов, Словарь русского языка, М., 1960; стр. 255).

ორივე ლექსიკონი განმარტავს „ძველიაო“. ს. ოქეგოვი საგანგებოდ მიუთითებს — „მწიგნობრულია“. ასე, რომ „სასაუბრო მეტყველების ინერცია“ როგორც ჩანს, გამორიცხულად უნდა ჩაითვალოს. მაგრამ თუ ს. სიგუას კიდევ საექვოდ მიაჩნია კაენის არსის ამ „საერო“ ლექსიკონებში მოცემული განმარტება, მაშინ ჩაიხედოს საგანგებო საეკლესიო ლექსიკონში. — ერთი, შედარებით ბოლოდროინდელი, აბელის და კაენის ასეთ შედარებითს განმარტებას იძლევა: «Авел представляет праведника, к которому Бог благоволит, в противоположность злему, который отвергается. Но злой подстерегает праведника, чтобы его мертвить. (Пс. 9. 27, 32).

«Авел в противоположность Кайну, представляющему для нас трагическое отсутствие любви в человеческом сердце (Иоанн, 3. 12), остается примером, внутренней прямоты, веры, приводящей к правде; и вот почему он «по смерти говорит еще (Евр. II. 4.). (Словарь библейского богословия, под редакцией Ксаве-Леон Дюфура. Перевод со второго франц. изд., Брюссель, 1974; стр. 2—3).

ახლა კი პირველ წყაროსაც მივხედოთ. კაენის ცოდვის არსის განსაზღვრისათვის საკმარისია გავითვალისწინოთ, რა მსჯავრი გამოუტანა მას ამისთვის უფალმა: „რა უამს შერებოდი ქვეყანასა, არა შესძინოს ძალი თვისი მოცემად შენდა. კენესით და ძრწოლით იყო ქვეყანასა ზედა“ (შექმნ. თ. 4. მუხ. 12).

ვფიქრობ ყველაფერი ნათელია.

ახლა მივადექით მთავარ საკითხს. კაენის რეაბილიტაციის უმთავრეს არგუმენტად ს. სიგუას ის მიაჩნია, რომ კაცობრიობა თურმე კაენის წთამომავალია. თუ ეს ასეა, მაშინ ერთგვარად ვალდებულიც ვართ წთამომავლები, პატივი ვცეთ მას და უმადლესი ღირებულება ვეძიოთ მის არსებაში. მაგრამ მივცეთ სიტყვა ს. სიგუას: „ბიბლიის თანახმად. სამყარო სიცოცხლისა და ყოფიერების კონფლიქტია. ყოფიერება, რომლისგანაც ეძლევა დასაბამი სიცოცხლეს, ყოვლის წარმომქმნელია, მაგრამ ასევე ყოვლის დამამხობელი, რადგან მუდმივად ცვალებადია. სიცოცხლე თავისთავადი აგრესიული ძალაა, მოქმედი, დამარღვეველი, ქაოს-ქრონოსის (დრო-სივრცე) მოპირისპირე: ამიტომ არის კაცობრიობა სწორედ კაენის წთამომავალი და არა აბელისა, ე. ი. ცოდვის შვილია. ხოლო აბელი პასიური ჰერმეტი, განყენებული სათნოებისა და სიკეთის ემბლემა, ე. ი. არაცხოვრებისეული საწყისია. მითოსის მიხედვით კაენი დიონისური ძალაა, აბელი აპოლონური“ („კრიტიკა“. 1983, № 3, გვ. 103).

აქ იმდენი შეუსაბამობა და უაზრობაა, ყველაფერს ვერ წვევებით. ახლა ჩვენ ის გვინტერესებს, მართლა კაენის წთამომავლობაა კაცობრიობა? ს. სიგუა ისე გულდაჯერებული იმეორებს ამას, რომ კინალამ დავიჯერე მეც. შემდეგვა იმან, რომ ს. სიგუა ხშირად გვიმასპინძლდება ყურმოკრული ამბებით, თეორიის, მეთოდოლოგიის თუ ლიტერატურის ისტორიის საკითხებში. ახლა რა გარანტია გვაქვს, რომ ბიბლიას სწორად იმოწმებს?

მაგრამ როგორ გინდა გაერკვე ბიბლიაში, მის უაზრავ შემადგენელ ნაწილებში, როცა აშშობენ, რომ თვითონ სპეციალისტიზმაც კი არ იციან ყოველივე ზედმიწევნით. მე კი საკმაოდ დილექტანტური, ზოგადი წარმოდგენა მაქვს მასზე და მხოლოდ „ალაგ-ალაგ“ მაქვს წაკითხული?

არადა არ მინდა დავიჯერო, რომ წიგნი რომელიც ამდენ ენაზე ითარგმნა და ასე გავრცელდა დედამიწაზე, იმ აზრს უნერგავდა ადამიანებს, რომ კაცობრიობა კაენის წთამომავალია.

ბიბლია, მიუხედავად იმისა, რომ ძლიერ საინტერესო საკითხავია, არ წარმოდგენს ჩემთვის იმ წიგნს, რომელსაც ყველაფერში დაუეჭვებლად ენდობიან, და შიგ უმადლეს მზამზარეულ ჭეშმარიტებას ეძიებენ. ახლა კი ს. სიგუამ მის დამცველთა რიგებში ჩამაყენა. არ მინდა დავიჯერო. რომ ეს წიგნი ადამის ტომის გენეზისზე ასეთ აზრსს განამტკიცებს და ხალხები კი საუკუნეების განმავლო-

ბაში პატივისცემით ეპყრობოდნენ მას, პირველ საკითხავ წიგნად ჰქონდათ და სწორუპოვარ მხატვართა შთაგონების წყაროს წარმოადგენდა.

ამიტომაც ბიბლიური ამბების ჩემი ძლიერ ზერელე ცოდნის მიუხედავად, ვიწყებ კვლევას, ვისი შთამომავალია კაცობრიობა ამ წიგნის მიხედვით? ერთი, რაც მტკიცედ და გადაჭრით ვიცი, ის გახლავთ, რომ წარღვნის შემდეგ მხოლოდ ნოეს სახლობა გადარჩა.

„შექმნათა“ წიგნის მეექვსე თავში ეს ამბავი ასეა მოთხრობილი: როცა „განმრავლდეს უსჯულოებანი კაცთანი ქვეყანასა ზედა“ იახვემ შეინანა კაცის გაჩენა და გადასწყვიტა, „აღვზოცო კაცი, რომელი შევქმენ, პირისაგან ქვეყნისა...“ ერთადერთი, ვინც ღმერთის კეთილგანწყობილება დაიმსახურა ეს ნოე გახლდათ, რადგან იყო „კაცი მართალი, სრული ნათესავსა შინა მისსა“ (შექმნ. თ. მუხლ. 5, 6, 7, 8, 9), იახვე საკუთარი ფეხით მივიდა ნოესთან და გააფრთხილა, ასე და ასე ვაპირებ და კიდობანი უნდა „ჰქმნაო“. კონსტრუქცია და ზომები თვითონ დაუდგინა.

როცა კიდობანი აშენდა, იახვე ისევ გამოეცხადა ნოეს და უბრძანა: შევედ შენი სახლობითო (შექმნ. თ; მუხლი 1).

„და იქმნა წვიმა ქვეყანასა ზედა ორმოც დღე და ორმოც ღამე.

ამას დღესა შევიდა ნოე. სემ, ჯამ და იაფეთ, ძენი ნოესნი, ცოლი ნოესი, და სამნი ცოლნი ძეთა მისთანი მის თანა კიდობნად“ აგრეთვე მხეცნი და ფრინველნი, როგორც ღმერთმა დაარჩია (შექმნ. თ. 7. მუხლ. 12—14), ხოლო წყალი მალღდებოდა და მალღდებოდა. თხუთმეტი წყრთით მალლა აიწია მთის მწვერვალებზე (შექმნ. თ. 7, მუხლ. 19—20) „და მოკვდა ყოველი ზორცი, მოძრავი ქვეყნისა ზედა, მფრინველნი და პირუტყვნნი და მხეცნი და ყოველი ქვეწარმავალი, მოძრავი ქვეყანასა და ყოველი კაცი.

და ყოველი რაოდენსა აქვს სული სიცოცხლისა, და ყოველი, რომელი იყო ხმელსა ზედა, მოკვდა.

და აღიხოცა ყოველი არსება, რომელი იყო პირსა ზედა ყოვლისა ქვეყანისასა კაცთაგან ვიდრე პირუტყვთამდე და ქვეწარმავალთა, და მფრინველნი ცისანი მოისპო ქვეყანისაგან: და დაშთა მხოლოდ ნოე და მისთანანი კიდობანსა შინა“ (შექმნ. თ. 7, მუხლ. 21 — 24).

ბოლოს, დაახლოებით. ერთი წლის შემდეგ, ღმერთმა დააშრო

წყალი და ყველაფერი თავის კალაპოტში ჩადგა. მაგრამ ამხელა ქვეყანა დაცარიელებული იყო და მხოლოდ ნოეს კიდობნის იმედზე იყო ყველაფერი. იახვემ უბრძანა ნოეს, ამოსულიყო კიდობნით თავისი ოჯახით და ამოეყვანა ყოველი სულდგმული.

„და აკუთხა ღმერთმა ნოე და ძენი მისნი, და ჰრქვა მათ: აღორძინდით და განმრავლდით, და აღავსეთ ქვეყანა, და ეუფლენით მას“ (შექმნ. 9—1—6).

ამას იქით კაცობრიობა ნოეს შთამომავალია. ახლა გასარკვევი დაგვრჩა, ვისი შთამომავალია ნოე.

მაგას. რაღა გარკვევა უნდაო, გვეტყვის, ალბათ ს. სიგუა, ცხადია, აბელის ვერ იქნება, რადგან აბელი მოკლა კაენმა, დარჩა მარტო კაენი. აი, საქმეც ეს არის. სწორედაც რომ გასარკვევია. და ბიბლიის პირველადი ცნობა, რომ ადამსა და ევას კაენი და აბელი შეეძინათ, თურმე სრულიადაც არ განსაზღვრავს მათი შვილების რიცხვს ამ ორი კაცით.

ჯერ ისა ვთქვათ თუნდაც, კაენი მარტო ხომ ვერ განაგრძობდა ადამიანთა მოდგმას, ბავშვებს ბაზარში ხომ ვერ იყიდდა, ან ბოსტანში ხომ ვერ იპოვნიდა. გინდა თუ არა, ადამსა და ევას კიდევ უნდა ჰყოლოდათ შვილები — ქალები მაინც, რომ კაენს „ეცნო ცოლი თვისი“ და „მიდგომოდა“. ასე, რომ, როცა არზაყანს ოიდიპოსობასთან ერთად კაენობაც დასწამა ს. სიგუამ, ამით ორკაპი ინცესტი მიაწერა. კაენს უნდოდა თუ არა, საკუთარი და უნდა „ეცნო ცოლად“, სხვათაშორის, ბიბლიის მიხედვით ხდება ამისთანა ამბავიც, კიდევ უარესიც (ლოტი). ამის გამო ბიბლია არ ძრახავს ლოტს. ლოტის დღეც კია დაწესებული. კაენს კი აქ მაინცდამაინც ვერც დაძრახავდით, სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა. ადამისა და ევას ქალიშვილებზე, სხვათაშორის, ბიბლიაში ლაპარაკი საერთოდ არ არის. არ თვლიდა, ალბათ, საჭიროდ სულიწმინდა, კაცი ყოფილიყო ოლონდ და დედაკაცს საკუთარი გვერდიდან გამოიღებდა.

მაშ ასე, როგორც უკვე ვთქვით, წარღვნის აქეთ ყველაფერი გარკვეულია, გამორიცხვის მეთოდით საქმე შევიმსუბუქეთ. „შექმნათა“ შექმნეს თავის შემდეგ არაფერი გვესაქმება. დავიწყოთ თავიდან.

როგორც ვთქვით, კაენმა ქალაქი ააშენა, ცოლი შეირთო და გამრავლდა, ბიბლია კაენის შთამომავალთა ამბავს მოგვითხრობს. ხოლო მეოთხე თავში „შექმნათა“ წიგნი ახალ ინფორმაციას გვაწვდის:

„ხოლო ადამ იცნა ევავი ცოლი თვისი, და მიდგომილმან შუა ძე და უწორდა სახელი მისი: სეით, მეტყველმან: რამეთუ აღმიდგინა მე ღმერთმან თესლი სხვაი ნაცვლად აბელისა, რომელი მოკლა კაინ“ (შექმნ. თ. 4, მუხლ. 25—26).

დაყოფა ჩემია, გთხოვთ ყურადღება მიაქციოთ, ღმერთმა აბელის სანაცვლო თესლი აღმიდგინაო. ეს ჩვენ ქვემოთ დაგვჭირდება.

შეგვიძლია თვალი გავაყოლოთ სეითის შტოს ზრდას, დასახელებულია მხოლოდ უფროსი შვილები: სეითი, ენოსი, კაინანი, მაჰიელი, იარელი, ენოქი, მათუსალა, ლამექი, ნოე! აი თურმე ვისი შთამომავალი ყოფილა ნოე, — სეითის და არა კაენის.

სეითის დაბადების შემდეგ ბიბლია უყურადღებოდ ტოვებს კაენის შტოს. კიდევაც რომ ვიცოდეთ ამ შტოს განვითარების ამბავი, ამას მნიშვნელობა აღარა აქვს, რადგან, კიდობანში სეითის შტოს გამგრძელებელი იყო იქნებ ვინმეს ეჭვი შეეპაროს, ხომ შეიძლება კიდობანში ჩუმად შეპარულიყო ვინმე კაენის შტოდანო? თქვენ წარმოიდგინეთ, წმიდა წერილის ავტორმა, ალბათ, ისიც გაითვალისწინა, ვინმე მაცილებელ მკითხველს არ გადავეყაროთო და გვაუწყა, ღმერთი თავად ადევნებდა თვალს ნოეს ოჯახის ჩასხდომას და პირადად დახურა კიდობნის კარი — „და დახშა უფალმან ღმერთმან გარეგნით მისსა კიდობანი“ (შექმნ. თ. 7 მუხლი 19—20).

ვგონებ, ახლა ყოველივე ნათელია, კაცობრიობაზე, როგორც კაენის შთამომავალზე ლაპარაკი არ არის „მეცნიერული მეტყველების“ შედეგი და იმ გაუგებრობაზეა აგებული, რომ თითქოს ადამსა და ევას მხოლოდ ორი შვილი ჰყავდათ, კაენი და აბელი.

ასე, რომ კაენის რეაბილიტაციის საქმე ჩაიშალა. ყველა კოზირი, განსაკუთრებით მთავარი, ფუყე გამოდგა, უმეცრებით შეთხზული აღმოჩნდა.

მინდა სწორად გამიგოს მკითხველმა, მე იმას კი არ ვუსაყვედურებ. ს. სიგუას, რომ მან ბიბლია არ იცის, როგორც თავშივე მოგახსენეთ, ბიბლიის ცოდნით არც მე მისკდება თავი. ხოლო ჩვენ იმდენი რამ არ ვიცით, ყველაფერზე რომ ვუსაყვედუროთ ერთმანეთს, სხვას ველარაფერს ვიზამთ, დრო აღარ დაგვრჩება. მხოლოდ ის მინდა ვთქვა, რომ სანამ სხვას დაუწყებდნენ ქადაგებას და ჰკუის სწავლებას, საგანი, რომელზედაც მსჯელობთ, ცოტათი მანაც უნდა იცოდნენ თავად.

თორემ რა გამოდის, კრიტიკოსი აგებს შორს მიმავალ „თეორი-

ებს“ იმთავითვე მცდარ საფუძველზე და გვასწავლის, რომ „ბიბლიის თანახმად, სამყარო სიცოცხლისა და უოფიერების კონფლიქტია“ (?!), რომ „სიცოცხლე თავისთავად აგრესიული ძალაა, მოქმედი, დამარღვეველი, ქაოს-ქრონოსის (დრო-სივრცე) მოპირისპირე. ამიტომ არის კაცობრიობა სწორედ კაენის შთამომავალი და არა აბელისა, ე. ი. ცოდვის შვილია“. სავსებით მცდარია აბელის დახასიათებაც, თითქოს ის „პასიური ჰერეტიკი, განყენებული სათნოების და სიკეთის ემბლემაა, ე. ი. არაცხოვრებისეული საწყისია“.

აბელი ჩვეულებრივი, ნორმალური კაცია, რომ დაეცლიათ ცხოვრება. და სწორედ ის მიაჩნია ადამს გასამრავლებელ თესლად. ამიტომაც მადლი შესწირა უფალს, რომ მან სეითის სახით „აღუდგინა თესლი სხვაი ნაცვლად აბელისა, რომელი მოკლა კაინ“. და სწორედ სეითის, აბელის ნაცვლად აღდგენილი თესლის, შთამომავალია ნოე, რომლის შთამომავალიც არის კაცობრიობა. ასეთია ბიბლიის კონცეფცია ამ საკითხებზე.

როგორც ვხედავთ, ს. სიგუას არგუმენტაციის დონე კრიტიკას ვერ უძლებს.

მაგრამ განეხილა უნდა თუ არა მას არქეტიპის, „ოიდიპოსის კომპლექსის“ საკითხები, „მთვარის მოტაცებასთან“ დაკავშირებით? კრიტიკოსი წამოჭრის ამ საკითხს და თვითონვე პასუხობს, თუნდაც დავეთანხმოთ კ. გამსახურდიას და შემდეგი გამოცემების მიხედვით, რომანს „გამოვაცალოთ“ მამის მკვლელობის სცენა — „მე მაინც უნდა განმეხილა იგი, როგორც მწერლის შემოქმედების მეორე პერიოდის ნიმუში“ („კრიტიკა“, 1983, № 4, გვ. 101).

რამდენადაც ვიცი, ამის გამო მას არაფერ შედავებია. ეკამათებიან მას იმ კატეგორიული დასკვნების გამო, რასაც კრიტიკოსი აფუძნებს „მთვარის მოტაცების“ 1936 წლის გამოცემის რამდენიმე პასაჟზე, რისგანაც მწერალმა შემდგომში გაათავისუფლა რომანი.

არზაყანი თიდიპოსია, კეისარია, კაენია. არ იძლევა ამის საფუძველს 1936 წლის გამოცემის ტექსტიც. მაშ, რისთვის არის საჭირო, თუ ასეთი დასკვნების შედეგად ნაწარმოების პერსონაჟები, მოვლენათა განვითარების ამსახველი სცენები მოწყდება ცხოვრების განვითარების ისტორიულ პროცესს და ვერაფერს გვეუბნება ვერც გმირებზე და ვერც ცხოვრებაზე, რომანი-ეპოპეის უღრმეს სოციალურ შინაარსზე?

მაგრამ არქეტიპული ჰიპოსტასების „აღმოჩენით“ გართულ კრიტიკოსს არც აქვს ასეთი მიზანი, მისთვის ნაწარმოები საესვბიო მოკლებულია სოციალურ წინაარსს: „რომანის იდეური საფუძველია ორი ლაიტმოტივი — მამაწვილის მტრობა სიყვარულისა და ძმების მტრობა-სიყვარულისა, ორივე სათავეს იღებს მითებიდან, რომელთაც ემყარება კ. გამსახურდია, მაგრამ იშველიებს დსიკრ. ანალიზურ ინტერპრეტაციასაც“ (ს. სიგუა, მიზანი და წედეგი, „კრიტიკა“, 1983, № 4, გვ. 97). როგორც უკვე ითქვა: „მამია მკვლელობა დამაჩერებელ შთაბეჭდილებას ვერ ტოვებს“ (მიხეილ ჯავახიშვილი), ინცესტს, აბა, რა კავშირი უნდა ჰქონდეს კლასობრივ ბრძოლასთან, ხოლო არზაყანის „კაენობა“ ვერ არის დასაბუთებული. მაგრამ საქმე იმაში ყოფილა, რომ „მთვარის მოტაცების“ ზუსტი სიმბოლიკურ-მითოსური სტრუქტურა დაინგრევა, თუ მას გამოვაცალეთ მამისმკვლელობის სცენა“ („კრიტიკა“, 1983, № 4, გვ. 101), მამისმკვლელობის სცენა, ინცესტი, არზაყანის კაენის იპოსტასად გამოცხადება „აუცილებელია მითოსური სიმბოლიკი:ა და სტრუქტურით. ეთიკური მოტივი საბუთად ვერ გამოდგება, რადგან მითოსური ყოველთვის შეიცავს ბარბაროსულს“ („კრიტიკა“, 1983, № 4, გვ. 100).

ნათქვამია საესვბით გარკვევით და გასაგებად. სქემებს ეწირება რეალისტური ნაწარმოების არსი, ოლონდ კი როგორმე აიგოს შესაბამისი სქემები. თუ არავის არ სჭირდება ასეთი არქეტიპულ-მითოლოგიური სქემები, მით უარესი მათთვის, სჭირდება „მითოლოგიურ კრიტიკას“ და ის არაფერს არ მიიღებს მხედველობაში, ცხადია, არც ეთიკურ მოტივს“ ჩათვლის საბუთად.

„მთვარის მოტაცებაზე“ კამათისას განგებ არსად არ წამოგვიწვეია წინ მორალური მოსაზრება ან მამისმკვლელობის ან ინცესტის წინააღმდეგ. როგორც ზემოთ ვნახეთ, სხვა საბუთებიც საკმარისია. მაგრამ ისე, კაცმა რომ თქვას, რატომ უნდა უგულებელყოთ ზნეობრივი მოტივი მეორე საუკუნის რეალისტური რომანის განხილვისას. რომანი ხომ კონკრეტულ-ისტორიულ, სოციალურ, ეროვნულ გარემოს ასახავს ტიპიურ სახეებში. მითოსური ყოველთვის ბარბაროსულს შეიცავსო, კი მაგრამ რა შუაში არიან აქ „მთვარის მოტაცების“ გმირები? კონკრეტულად არზაყანი? თუ იგივეობის ნიშანს ვსვამთ ბარბაროსსა და მეოცე საუკუნის ადამიანს შორის?

გვეტყვიან, განა ცოტაა ბარბაროსულის გამოვლინება მეოცე საუკუნეში, და მართალიც იქნებიან. მაგრამ აქ ვუბრუნდებით კაცობრიობის და ადამიანის უცვლელობის თუ განვითარების კითხვებს, რომლებზედაც ზემოთ ვილაპარაკეთ უკვე. სხვებთან ერთად, მეც იმ აზრს ვიზიარებ, რომ ადამიანი „ღვთის გაჩენილი“, ერთხელდასამუდამოდ უცვლელი მოცემულობა არ არის. იგი ვითარდება და პროგრესი მაინც რეალურია, თუმცა ადამიანი დღესაც უდიდესი ტექნიკური, ეკონომიკური, პოლიტიკური და ეკოლოგიური პრობლემების წინაშე აღმოჩნდა შეიძლება ისე, როგორც არასდროს და ყოველივე ეს, შეიძლება, როგორც არასდროს, მკიდროდ გადაეჭრო სწორედ ადამიანური მორალის პრობლემებს.

მაგრამ „მითოლოგიური კრიტიკა“ ერთხელდა სამუდამოდ მოცემული“ არქეტაპების მიხედვით განიხილავს ყოველივეს. კრიტიკოსისათვის მთავარია „ზუსტი“ სიმბოლურ-მითოსური სტრუქტურა“ არ დაინგრეს“. მთავარია მითოლოგიური სქემები მიუყენოს რომანს და თუ ამ დროს გაუთვალისწინებელი დარჩება ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობა და მისი მიმართება ცოცხალ სინამდვილესთან, ამას არ დაგიდევს.

იმავე აბზაცში, რომელიც ზემოთ მოვიყვანეთ, ს. სიგუა წერს, რომ „ქართულმა ლიტერატურულმა აზროვნებამ უნდა განვლოს „მითოლოგიური პერიოდი“, ამიტომ ნაადრევია მის უარყოფაზე ფიქრი, რადგან მომავალში იგი თავად შეიცვლის სახეს და იქცევა სხვა-მიმართულებად“ („კრიტიკა“, 1983, № 3, გვ. 83).

ნუ მიგაჩქევთ ყურადღებას იმას, რომ აქ „პერიოდი“ თურმე შეიძლება მიმართულებად იქცეს, მთავარია, რომ „იგი მომავალში თავად შეიცვლის სახეს“. „ლიტერატურული აზროვნების მითოლოგიური პერიოდი“, უკვე მოგახსენეთ, უშინაარსო სიტყვებია. ხოლო თუ ს. სიგუა მას მეთოდს და მიმართულებას უთანაბრებს, უნდა იცოდეს, რომ ვერც მეთოდი და ვერც მიმართულება თავისთავად ვერ შეიცვლის სახეს. ასე დამოუკიდებლად, თვითგანვითარების გზით არ წარმოიქმნება არც მეთოდი და არც მიმართულება; მაშინ მათი განვითარება თვითმიზნური იქნებოდა: ლიტერატურული მიმართულებები წარმოიქმნებიან საზოგადოებრივი ბრძოლის საფუძველზე, ეკონომიკური, პოლიტიკური, კულტურული ცხოვრების პრობლემების შესაბამისად, ფილოსოფიური, ესთეტიკური და ლიტერატურული განვითარების პროცესში.

რასაც მკიდროდ უკავშირდება მწერლის მსოფლმხედველობა და მხატვრული პრაქტიკა.

ამ კავშირების აღმოჩენა უჭირს თუ ყურადღებას არ აქცევს მათ ს. სიგუა ლიტერატურულ მიმართულებებზე, ჟანრებზე, თუ ცალკეულ ნაწარმოებებზე მსჯელობისას და გამოდის, რომ მიმართულებები, ჟანრები, მხატვრული იდეები თავისთავად წარმოიქმნებიან, თავისთავად გარდაიქმნებიან და თავისთავად ქრებიან.

ლიტერატურას აქვს თავისი, დამოუკიდებელი იმანენტური კანონებიც, მაგრამ ლიტერატურული ტერმინების ვერავითარი კომბინაცია ვერ ახსნის ლიტერატურულ მოვლენას, თუ ის წარმომქმნელი სინამდვილისაგან მოწყვეტით განვიხილეთ. ლიტერატურის ისტორიის, ლიტერატურული პროცესის აზრს მიმართულებათა ერთი კომბინაციის მეორე კომბინაციით შეცვლა კი არ გამოხატავს, არამედ საზოგადოებრივი იდეალისათვის ბრძოლა.

ვფიქრობ, ეს მომენტები უნდა გაიაზროს ს. სიგუამ შემდგომ მუშაობაში.

| | |
|---|-----|
| მხატვრის „კოსმოსი“ და სამყარო | 3 |
| 70-იანი წლების ქართული რომანი | 10 |
| მხატვრული სახე და ოციანი წლების რომანის ეპარული სპეციფიკა | 162 |
| რომანი, ისტორია, თანამედროვეობა | 233 |
| სამყარო ჩემში თუ მე სამყაროში ანუ ხელოვნების საგანი | 294 |

**ЧИЧУА ШАЛВА ПОРФИРЬЕВИЧ
СОВРЕМЕННОСТЬ РОМАНА**

(На грузинском языке)

Издательство «Мерани»

пр. Руставели, 42, Тбилиси 1988

რედაქტორი მ. ს ა ნ ა დ ი რ ა ძ ე

მხატვარი ჯ. ზ ე ნ ა ი შ ვ ი ლ ი

მხატვრული რედაქტორი ნ. ნ ა რ ი შ ა ნ ი ძ ე

ტექნიკური რედაქტორი ო. კ ა პ ა ნ ა ძ ე

კორექტორები: ნ. ლ ო მ ა ძ ე, თ. ფ ი რ ც ხ ა ლ ა ვ ა, რ. გ ო ც ი რ ი ძ ე

გამომცემი ნ. კ ე ბ ა შ ი ძ ე

ს. ბ. 4323.

ჩაბარდა წარმოებას 11.03.88 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20.12.88 წ. უე 06772. 60×84¹/₁₆ ქალაქი საბეჭდო საწიგნო-საქურნალო. გარნიტურა ჩვეულებრივი. ბეჭდვა მაღალი. პირობითი ნაბეჭდი ფურცელი 24,65. სააღრიცხვო-საგამომცემლო ფურცელი 21,28. პირობითი საღებავ-გატარება 24,65. ტირაჟი 3 000. შეკვეთა № 660.

ფასი 2 მან.

გამომცემლობა „მერანი“ რუსთაველის პრ. 42, თბილისი 1988.

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის № 1 სტამბა, თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. 50.

Типография № 1 Государственного комитета Грузинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.