

შინაარსი

შესავალი	3
ბრძოლა რეალიზმის დამკვიდრებისათვის და დრამის თეორიის პრინციპების ჩასახვა	8
კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრება და დრამის თეორიის გან- ვითარება ქართულ სამოციანელთა ლიტერატურულ- ესთეტიკურ ნააზრევში	21
დრამის თეორიის საკითხები ილია ჭავჭავაძის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევში	28
აკაკი წერეთლის შეხედულებანი დრამის თეორიის საკითხებზე	107
გიორგი წერეთელი — დრამის თეორეტიკოსი	136
Резюме — Теория драмы в грузинской художественной критике и эс- тетической мысли XIX века	159

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
ზოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის
ინსტიტუტი

გივი ღომიძე

დრამის თეორია XIX საუკუნის
ქართულ მხატვრულ კრიტიკასა
და ესთეტიკურ ნააზრევში



„მეცნიერება“

თბილისი

1984

8 Ⴆ 1

83 . 3 Ⴆp 1

899 . 962 . 1 . 09 — 2

ლ 188

წიგნში, რომელიც წარმოადგენს ვრცელი მონო-გრაფიის პირველ ნაწილს, განხილულია სჟქართველოში დრამის თეორიის ჩასახვა და მისი განვითარების პროცესი რ. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლისა და გ. წერეთლს ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევში. კერძოდ, გა-შუქებულია შეხედულებანი ისეთ საკითხებზე, როგო-რიცაა: დრამის სპეციფიკა, დრამატული კონფლიქტი-სა და ხასიათის ბუნება, დრამის სიუჟეტურ-კომპოზი-ციური თავისებურება, კომიკურისა და ტრაგიკულის ესთეტიკური არსი და სხვ. თეორიული თვალსაზრისი ნაჩვენებია იმდროინდელი დრამატურგიის განვითარე-ბის ძირითად ტენდენციებთან მიმართებაში.

რედაქტორი დოც. ბ. ლობორჯინიძე.



შესავალი

თეორიული აზროვნება ერის მაღალი ინტელექტუალური და კულტურული დონისა და სიძლიერის უტყუარი ნიშანია. ამ ფენომენით განისაზღვრება არა მარტო მისი წვლილი ცივილიზაციის საერთო განვითარებაში, არამედ კაცობრიობის მონაპოვართა შემოქმედებითად ათვისების უნარიც. ამიტომ ხალხმა, რომელსაც სურს იდგეს მსოფლიოს მოწინავე ერების რიგში, უნდა განავითაროს თეორიული აზროვნება, რომ არ აღმოჩნდეს ისტორიის მაგისტრალური გზის მიღმა და იყოს საკაცობრიო ფასეულობათა შექმნის თანამონაწილე და ღირსეული მემკვიდრე. ქართველ ხალხს არასდროს არ დავიწყებია ეს ჭეშმარიტება. მკაცრი ისტორიული კატაკლიზმების მიუხედავად, მუდამ ფხიზლობდა და, მაღალი მხატვრული კულტურის, შექმნის პარალელურად, იღვწოდა ფილოსოფიური, ლიტერატურულ-ეპოეტური, პოლიტიკური, რელიგიური აზროვნების სფეროში. პეტრე იბერიელის, იოანე პეტრიწისა და შოთა რუსთაველის ქვეყანა აქტიურად ეხმარებოდა თეორიულ საკითხებს და საკუთარი გონების ქურაში აწრთობდა მათ. რასაკვირველია, გამუდმებულმა ძნელბედობამ თავისი დაღი დაასვა ერის შინაგანი პოტენციის თავისუფლად გაშლას, მაგრამ რაც ამ მხრივ შეიქმნა აზროვნების სხვადასხვა დარგში, ფრიალ მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს. ყველაფერი ეს ვრცელდება, ცხადია, ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაზეც.

როგორც ცნობილია, ესთეტიკური აზროვნების ეროვნულ ისტორიაში პირდაპირ გამოხატულებას პოულობს ამა თუ იმ ხალხის მხატვრული კულტურისა და ინტელექტუალური ცხოვრების დონე. ამასთან, ესთეტიკური აზროვნების ყოველი ეროვნული ისტორია, თავის მხრივ, წარმოადგენს ესთეტიკური აზროვნების საერთო, ზოგადი ისტორიის კერძო მხარეს, კონკრეტულ გამოვლენას, რომელშიც აირეკლება ერის სულიერი ცხოვრებისა და მხატვრული გემოვნების ნიუანსები. იგი გვიჩვენებს, რა შემოქმედებითი პრინციპები უდევს საფუძვლად ეროვნული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებას, როგორი ესთეტიკური იდეალი შეესაბამება ეპოქის მხატვრულ მოთხოვნილებას, რა კონკრეტული თავისებურებანი განაპირობებს ცალ-

კეულ ლიტერატურულ გვართა და ჟანრთა განვითარებას და სხვ. ერთი სიტყვით, როგორია მხატვრული წარმოსახვის ზოგადი პრინციპებისა და ხელოვნების განვითარების კანონზომიერების ეროვნულ-ისტორიული გამოვლენის ხასიათი.

როცა ესთეტიკური აზროვნების ეროვნულ ისტორიას ვიკვლევთ, აქ შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ცალკეულ მწერალთა თუ თეორეტიკოსთა შეხედულებანი არა მხოლოდ ზოგადესთეტიკურ პრინციპებზე, არამედ ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებზეც კი, რადგანაც სწორედ ამ გზით შეიძლება შეიქმნას ნათელი და სრულყოფილი სურათი. მაგალითად, ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების ისტორიის ორგანულ ნაწილს შეადგენს ქართველ მწერალთა თუ მკვლევართა შეხედულებანი დრამის თეორიის საკითხებზე. ეს სფერო ჩვენში ნაკლებად შესწავლილია, მაშინ, როცა იგი მოიცავს მეტად საინტერესო მიგნებებს თეორიული აზროვნების მხრივ და განუყრელ კავშირშია ესთეტიკის სხვა მნიშვნელოვანი პრობლემების კვლევასთან. წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს აღნიშნული ხარვეზის ერთგვარი შევსების ცდას, რომლის მიზანია ჩვენება იმ პროცესისა, რაც დაკავშირებულია საქართველოში დრამის თეორიის ჩასახვასა და განვითარებასთან. საერთოდ, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარი ამ მხრივ იძლევა დიდ მასალას, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენი ამოცანა, სამწუხაროდ, ლოკალურია. წიგნის მკაცრად განსაზღვრულმა მოცულობამ გამოიწვია ნაშრომის შეკვეცა. ამიტომ აქ წარმოდგენილია 50-იანი წლებისა (დრამის თეორიის ჩასახვის პერიოდი) და ქართველ სამოციანელთა შეხედულებანი. ამასთან, თავი რომ დავანებოთ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის სხვა მოღვაწეებს, ქართველი სამოციანელებიდან, ზემოთ აღნიშნული მიზეზის გამო, წიგნში ვერ შევიდნენ ნ. ნიკოლაძე და ს. მესხი.

დრამის თეორიის ისტორიული განხილვის ერთ-ერთი სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ დრამის სპეციფიკის ახსნა ამა თუ იმ ეპოქაში, როგორც წესი, მოიცავს არა საკითხთა მთელ წრეს, არამედ კონცენტრირებულია მხოლოდ იმ პრობლემების ირგვლივ, რომელთაც მოცემული ეპოქისათვის უფრო დიდი მნიშვნელობა და ღირებულება აქვს. ზოგჯერ ისიც შეინიშნება, რომ დრამის თეორია სუსტად წარმოსახავს თანამედროვე დრამატული ხელოვნების ნამდვილ მდგომარეობას, ვერ იძლევა ცალკეული მოვლენების სათანადო თეორიულ ახსნას.

ცნობილი მკვლევარი ა. ანიკსტი თავის წიგნში — „დრამის თეორია რუსეთში პუშკინიდან ჩეხოვამდე“ — წერს: „ვსახავდი რა გამოკვლევის გეგმას, მე ამოვდიოდი იქიდან, რომ რუსეთში დრამის შესახებ სპეციალურ თეორიულ თხზულებათა რაოდენობა დიდი არაა.

თუმცა სპეციალური ტრაქტატები ნამდვილად მცირე იყო, ამავე დროს რუსმა მწერლებმა და კრიტიკოსებმა არა სისტემის სახით; მაგრამ მაინც გამოთქვეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი აზრი დრამის ხელოვნების თაობაზე. ამასთან, აღმოჩნდა, რომ რუსული ლიტერატურის ისტორიისა და დრამის არც ერთ მკვლევარს არ შეუკრებია მთელი ეს მასალა. ის კი ისე მდიდარი და საინტერესოა, რომ იმსახურებს, გამოტანილი იქნეს საყოველთაო განხილვისათვის. მით უმეტეს, ეს მასალა გვიჩვენებს, რომ თუმცა რუსეთს არ გააჩნდა არისტოტელეს „პოეტიკისა“ და ლესინგის „ჰამბურგის დრამატურგიის“ მნიშვნელობის მქონე არც ერთი თეორიული ტრაქტატი, რუს მწერალთა და კრიტიკოსთა გამონათქვამებს, მათ მსჯელობას დრამის შესახებ უდიდესი პრინციპული მნიშვნელობა აქვთ ახალი დროის დრამატურგიისათვის. რუს მწერალთა და კრიტიკოსთა თეორიული მსჯელობის ღრმა აზრს განსაზღვრავს ის, რომ დრამის გაგების ფორმირება მოხდა XIX საუკუნის რეალიზმის განვითარებასთან მჭიდრო კავშირში. დრამის თეორია რუსეთში — ეს არის ახალი დროის რეალისტური დრამის თეორია¹.

ანალოგიური თვალსაზრისი შეიძლება გავავრცელოთ ქართული დრამის თეორიის შესახებაც. ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში თანამიმდევრული, ამომწურავი დრამის თეორია არ ჩამოყალიბებულა. იგი უმეტესად მწერალთა და კრიტიკოსთა ცალკეულ წერილებსა და გამონათქვამებში ფრაგმენტულად ვლინდება. არც ქართულ ენაზე შექმნილა არისტოტელეს „პოეტიკის“ თუ ლესინგისა და დიდროს ცნობილ ნაშრომთა ტოლფასი ტრაქტატი, მაგრამ კერძო ხასიათის მსჯელობებში წარმოდგენილია ზოგიერთი მნიშვნელოვანი დებულება, რომელიც გარკვეულ სურათს აძლევს საქართველოში დრამის თეორიის ჩასახვისა და განვითარების საინტერესო პროცესზე. ამასთან, საჭირო გახდა გაცნობილით არა მარტო წმინდა ლიტერატურულ-თეორიულ წერილებს, არამედ თეატრალური დადგმებისადმი მიძღვნილ რეცენზიებსაც და მათში გამოთქმული ცალკეული მოსაზრების საფუძველზე აღგვედგინა, შეგვეცნო მთლიანი სურათი.

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ დრამის თეორია ზოგჯერ მკრთალად წარმოსახავდა დრამატული ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობას. აქ, უპირველესად ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ დრამის თეორიული საკითხების დამუშავება შედარებით სუსტად მიმდინარეობდა ისეთ პერიოდებში, როცა დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებაში გარკვეული წინსვლა აღინიშნებოდა, ამიტომ

¹ А. Аникст. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова, М., 1972, с. 5.

ცალკეული პიესებისა და დადგმებისადმი მიძღვნილი წერილები თუ რეცენზიები ზშირად მოკლებულია თეორიულ ღირებულებას და მხოლოდ წმინდა ემპირიული მსჯელობით იფარგლება. მაგრამ ეს როდინიშნავს, რომ ქართული დრამის თეორია ვითარდებოდა განყენებულად, დრამატული პრაქტიკისაგან მოწყვეტილად. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ არსებითად ამ თეორიის ჩასახვაც და განვითარებაც სინამდვილეში გაპირობებული იყო ქართული თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებით. სწორედ ამიტომ კეშმარიტ მსჯელობას დრამისა და თეატრის საკითხებზე ჩვენ გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან ვხვდებით, როცა საფუძველი ჩაეყარა ქართულ თეატრს და შეიქმნა ორიგინალური, ეროვნული დრამატული მწერლობის ნიმუშები. ჩვენშიც, მსგავსად რუსეთისა, დრამის თეორიის განვითარება ორგანულად დაუკავშირდა კრიტიკულ რეალიზმს, რეალისტური იყო იგი ჩამოყალიბების დღიდან და განუხრელად იბრძოდა ამ შემოქმედებითი მეთოდის დამკვიდრებისა და განმტკიცებისათვის თეატრსა და დრამატურგიაში. რასაკვირველია, ეს ბრძოლა ძირითადად მიმართული იყო ისეთი ანტირეალისტური ტენდენციების წინააღმდეგ, როგორიცაა დრამაში მზამზარეული სქემატური სიუჟეტის გამოყენება, ნაცვლად სინამდვილის ცოცხალი რეალისტური განსახიერებისა, სახეთა ცალმხრივი გენერალიზაცია, პიესაში რეჟონიორთა სიჭარბე, ხასიათთა სქემატურობა, სიმძაფრეს მოკლებული კონფლიქტები, კომპოზიციური დეფორმიზმი და ზოგიერთი სხვა კლასიციკლური ხერხი და მხატვრული საშუალება.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ქართული დრამის თეორიაში თითქმის ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ორიგინალური, ეროვნული დრამატურგიის განვითარების საკითხს. ჭულ უფრო გადაჭრით მოითხოვდნენ რეპერტუარში ნაკლებად შეეტანათ თარგმნილი პიესები და ყოველივე ეს (ხადყოფს დრამის თეორიის ცხოვრებასთან, ქართულ მხატვრულ სინამდვილესთან ცოცხალ კავშირს, ეპოქის მოთხოვნილებათა ღრმა ცოდნას, ეროვნული დრამატურგიისა და თეატრის განვითარების ინტერესების სწორად გათვალისწინებას. ბუნებრივია, ამ და სხვა მსგავს საკითხებზე ვამახვილებთ ყურადღებას და კონკრეტულ, ფაქტიურ მასალაზე დაყრდნობით მივეუთითებთ მათ თეორიულ და პრაქტიკულ მნიშვნელობაზე.

ნაშრომში ხაზგასმულია ძირითადად რა თეორიული ასპექტები იყო სხვადასხვა დროს წინა პლანზე წამოწეული და როგორ იაზრებდა მათ ცალკეული მწერალი თუ კრიტიკოსი. აქვე, შეძლებისდაგვარად, მივეუთითებთ თუ რამდენად ორიგინალური იყო ესა თუ ის დებულება ან რა წყარო ედო საფუძვლად ან თუ იმ თვალსაზრისს. ჩვენ თანამიმ-

დღევრულად განვიხილავთ შეხედულებებს როგორც დრამატული გვა-
ზის, ისე ჟანრების სპეციფიკის, კომპოზიციის თაობაზე, დრამატული
ქოლიზიისა და ხასიათების ბუნების შესახებ და ა. შ.

ნაშრომში თეორიულ დებულებათა საილუსტრაციოდ გამოყენე-
ბულია მრავალრიცხოვანი მასალა, რომელიც სხვადასხვა დროს გა-
მოქვეყნდა პერიოდულ პრესაში ან გამოვიდა ცალკე წიგნად. რამდე-
წადაც აღნიშნული მასალა თავისი ღირებულებით არაა ერთგვაროვანი,
ცხადია, ანალიზის დროს ყველა მათგანი ერთნაირი სიღრმით არ არის
განხილული.

თუ როგორ მოვახერხეთ მოცემულ ფარგლებში დასახული ამოცა-
ნის გადაწყვეტა, ამის შეფასება ჩკითხველთა კომპეტენციას შეად-
გენს.

ბრძოლა რეალიზმის დამკვიდრებისათვის და დრამის თეორიის პრინციპების ჩასახვა

მეცხრამეტე საუკუნის 50-იანი წლები განსაკუთრებული მნიშვნელობის თარიღია ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიაში. მართალია, ქართული თეატრისა და დრამის საწყისები¹ უფრო შორეულ პერიოდს განეკუთვნება, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, XVIII საუკუნიდან უკვე დოკუმენტურად დასტურდება ქართული თეატრალური წარმოდგენებისა და, რასაკვირველია, პიესების არსებობა, თუმცა არც ეს სანახაობა ატარებდა კეშმარიტ და სისტემატურ თეატრალურ ხასიათს და არც რეპერტუარი შეიცავდა სრულყოფილ ორიგინალურ პიესებს². მე-19 საუკუნის 40-იანი წლებისათვის აღგილი აქვს ცალკეულ ცდებს დრამის შექმნისა, მაგრამ ეს ცდები ჯერ კიდევ გაუბედავია და უფრო ეპიგონობის ბეჭედი აზის, რაშიც გარკვეული მიზეზი მიუძღვის აგრეთვე პროფესიული თეატრის უქონლობას. ამ დროს წარმოდგენები იმართება ცალკეულ სალონებში, კერძო ბინებში, მაღალი წრეების წარმომადგენელთა გასართობად. ასეთ შემთხვევაში წარმოდგენილი სპექტაკლები, ცხადია, მოკლებული იყო პროფესიულ დონეს და დრამის განვითარებისათვისაც არ იყო სათანადო ხელის შემწყობი პირობები. აი, ამ ვითარებაში სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა გიორგი ერისთავი, რომელმაც თავისი გულისყური მიაპყრო ეროვნული სულიერი კულტურის ორ ჩამორჩენილ უბანს — თეატრსა და დრამატურგიას და ორივე სფეროში ბრწყინვალე წარმატებას მიაღწია. მან თავისი ნიჭისა და უნარის წყალობით არა მარტო გააცოცხლა და ააღორძინა ქართული დრამატურგია, არამედ საფუძველი ჩაუყარა თეატრს და

¹ ქართული თეატრისა და დრამის ადრეული ფორმები განხილულია დ. ჭანელიძის მონოგრაფიებში — „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ., 1948, და „სახიობა“, თბ., 1958; აგრეთვე, იხ. ნ. შამანაძე. ქართული ხალხური დრამის საკითხები, 1981.

² აღნიშნულ საკითხებზე სპეციალურად იხ. კ. კეკელიძის „ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია“, ტ. II, თბ., 1982 (გვ. 685—701); ტრ. რუხაძის — „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“ თბ., 1949; მხ. აბრამიშვილის — „ძველი ქართული თეატრი“, ქუთაისი, 1925.

ამით ბიძგი მისცა ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებას³. ეს მოხდა 1850 წ. 2 იანვარს, როცა მისი თაოსნობით დაარსდა თეატრი⁴ სადაც წარმოდგინეს მისივე კომედია „გაყრა“.

ამ მნიშვნელოვან მოვლენას 1852 წ. ეურნალ „ცისკარის“ დაარსებაც მოჰყვა, რამაც ფართო შესაძლებლობა შექმნა როგორც მხატვრული ნიმუშების, ისე ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების პუბლიკაციისათვის. მართალია, გ. ერისთავის „ცისკარმა“ დიდი როლი ითამაშა ქართული მწერლობისა და ეურნალისტიკის განვითარებაში, მაგრამ მასში „არ დაბეჭდილა არც ერთი ზოგადი ლიტერატურულ-ესთეტიკური მასალა“⁴. ამიტომ ფაქტიურად პირველი სერიოზული წერილი⁵ რომელიც დრამის თეორიულ საკითხებს ეხება, მიხ. თუმანიშვილის კალანს ეკუთვნის და „კაეკაზის“ 1852 წ. მე-10 და მე-11 ნომრებში დაიბეჭდა. ასევე 1852 წ. დაიწერა ოქროპირ ბაგრატიონის წინასიტყვაობა, რომელიც მან წაუშძვარა მის მიერვე ხუთმოქმედებიან ტრაგედიად გადაკეთებულ „ვეფხისტყაოსანს“ და მოსკოვში გამოიცა 1853 წ.

ამ წინასიტყვაობაში საინტერესო მოსაზრებაა გამოთქმული საერთოდ დრამატული გვარისა და კერძოდ კი მისი ერთ-ერთი ჟანრის ტრაგედიის შესახებ. მას მიაჩნია, რომ პიესაში ყველაზე უფრო საჭიროა კომპოზიციური კომპაქტურობის დაცვა. იგი წერს: „...ამა მოთხრობითსა წარმოდგინებაში ვეცადე, რომ დამეცვა წესი, შესაბამო ტრაგედიისა, რაც ამ ახალ გვარს შეეფერებოდა: მხოლოდობა მოქმედებისა დაცულია, ვინაღდან ფატერაკი რომელი წარჰყიდებია უპირატესთა გვამთა მხოლოა. იგივეობა ადგილისა არ შემეძლო დამეცვა, რადგან თვით ამბავი ნესტან-დარეჯანის ძებნაა. მოქმედებანი თუმცა სხვადასხვა ადგილს აღსრულდებიან, ეგრეც ერთი მეორეზე დამოკიდებულ არიან, პირველის მოქმედებისაგან წარმოიგებს მეორე, ვინაღდან პირველში ნაძლევიტ დაისკვნის ნადირობა; მეორიდან წარიგზავნება ავთანდილ ძებნად ტარიელისა და მესამეში ჰოვებებს; მესამეს შეუდგება ფატმანის ამბავი და მეხუთე შეუდგება მეოთხეს, ვინაღდან მეოთხეში სცნობენ ადგილს, საცა ნესტან-დარეჯანი იმყოფება და წაელენ მის გამოსახსნელად. ეგრეთვე ყოველი სცენა, გინა წარმოდგენა ერთი მეორეზე დამოკიდებულ არიან და უმიზეზოთ არც

³ დაწერილებით იხ. დ. გამეზარდაშვილის „ქართული ლიტერატურისა და კრიტიკის ისტორიიდან“, ტ. I, თბ., 1974.

⁴ ალ. კალანდაძე. ქართული ეურნალისტიკის ისტორია, ტ. I, თბ., 1977, გვ. 384.

ერთი არ არის ნახმარი. იქნება დამზრახოს ვინმემ, რომ უპირატესი პირნი არა ყოველსა მოქმედებაში იხილვებიან, ესე ბრალი, თუკი ბრალია, ამბისა და არა ჩემი. თუ ნესტან-დარეჯან და ტარიელ ერთად იხილვებოდნენ, გაყარილ-ნი აღარ იქნებოდნენ და ამბავიც მათის მოშორებისა და ძებნისა აღარ იხსენებოდა. ტარიელ მეორე მოქმედებაში ინახების და იომებს, მესამეში თავის ამბავს მოუთხრობს და მეხუთეში გამოიხსნის ნესტან-დარეჯანს. თუმცა ნესტან-დარეჯან მეხუთე მოქმედებაში გამოჩნდება, მაგრამ ამ ნაიარად მოხსენებულთა ტრალედიაში, რომ მსმენელნი სურვილით მის გამოხსნას მოელონ. როსტევან მეფისგან იმითომ მიყვავ ხელი ამბავს, ვინადგან რუსთაველის წარმოდგენა გვინდოდა და რუსთაველი როსტევანიდან მოჰყვება ამბის თხრობას და თუ სხვა გვარად დაგვეწყო, სხვა რამე იქნებოდა და არა რუსთაველის ამბავი. ეგრეთვე თუ დამეწყო ფარსადან მეფისაგან, მაშინ ორი შესავალი იქნებოდა: ერთი ტარიელის გამიჯნურება და მეორე თინათინის ტახტზე ასვლა და ავთანდილის ამბავი, ვინადგან ავთანდილ არის პირველი მიზეზი ნესტან-დარეჯანის პოვნისა. ამას გარდა, რაკი წარმოვადგენდი ტარიელის გამიჯნურებას, ხორაზმშას სიკვდილს, ტარიელის გაქრას, ნესტან-დარეჯანის დაკარგვას და დეარის სიკვდილს, ტრალედია უჩემოდ. თვით ამით დასრულდებოდა და სხვა ახალი ტრალედია და მოქმედება უნდა წარმოემდგინა: როგორც თინათინმა გაგზავნა ავთანდილ ტარიელის საძებნელად, როგორც იპოვა და როგორც გამოიხსნა ნესტან-დარეჯან; და ეს მეორე ტრალედია იქნებოდა. და თუ ტარიელის მიჯნურობის ნაწილს რასმე წარმოვადგენდი, მაშინ უმსგავსო და უხმარ იქნებოდა. და ვამჯობინე რუსთაველს შევდგომოდი, ვინადგან რუსთაველი უკეთ მოუთხრობს. რამთონიც შევიძელ, უფროსი ერთი რუსთაველის ლექსი მოვიღე, ჩემი ლექსები ოლონდ დაკავშირებად მოქმედებისა და შესაბამედ თეატრისა მოვიხმარე“⁵.

ამ ვრცელ ამონაწერში ადვილად შეინიშნება თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ოქრ. ბაგრატიონი პიესის კომპოზიციას. მას სწორად ესმოდა, რომ ლიტერატურის ეს გვარი ყველაზე უფრო საჭიროებდა სცენების მტკიცე ურთიერთგაპირობებულობას, მათ დიალექტიკურ ერთიანობას. მისი აზრით, ერთი მოქმედება აუცილებლობით უნდა გამომდინარეობდეს მეორისაგან. ამასთან, იგი ზოკლებული უნდა

⁵ იხ. ნ. ურუშაძე. ქართული სათეატრო კრიტიკა, ნაწ. I, თბ., 1973, გვ. 111—112.

იყოს ზედმეტ სცენურ ეპიზოდებს, რომლებიც ანელებენ მოქმედების განვითარებას. კომპოზიციის ცალკეული ელემენტები გარკვეული შინაგანი თანამიმდევრობით უნდა ხსნიდნენ პიესის იდეურ ჩანაფიქრს და იძლეოდნენ ამბის დამაჯერებელ ლოგიკურ მთლიანობას. თუ სიუჟეტი არ ვითარდება მძაფრად და მოქმედება თანდათანობით არ აღწევს კულმინაციას, რომლის შემდეგ იხსნება კვანძი, ასეთი პიესა ვერ დააინტერესებს მაყურებელს. განსაკუთრებით ეს ითქმის ტრაგედიაზე, სადაც კონფლიქტები გაცილებით უფრო მეტად მძაფრი და მკვეთრია, ვიდრე სხვა დრამატულ ჟანრებში. სწორედ ეს ხდება კიდეც მაყურებელთა ინტერესის მიზეზი. ყოველი მოქმედება ამზადებს ახალ დამაბულობას და ეს გრძელდება ფინალამდე, როცა დაპირისპირება და წინააღმდეგობა იხსნება და მოქმედება გადადის მშვიდობიან ფაზაში. თავისი აზრის საილუსტრაციოდ, როგორც დავინახეთ, ოქროპირ ბაგრატიონს მოაქვს საინტერესო საბუთები „ვეფხისტყაოსნიდან“. მას ესმის დრამატული გვარის სპეციფიკა, რაც იმ დროისათვის მის ცოდნასა და განსწავლულობაზე მეტყველებს. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ო. ბაგრატიონი კარგად ერკვევა კლასიციზმის სასცენო პრინციპებშიც (ე. წ. ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა). იგი აცხადებს, რომ ვეცადე დამეცვა წესი „შესაბამო ტრალედიისაო“ და შემდეგ დასძენს. რომ „იგივეობა ადგილესა არ შემეძლო დამეცვა, რადგან თვით ამბავი ნესტან-დარეჯანის ძებნააო“. აქ იგი არღვევს ცნობილ კლასიციზტურ პრინციპს და იცავს მხოლოდ მოქმედების ერთიანობას, რადგანაც პიესაში „მოქმედებანი თუმცა სხვა და სხვა ადგილს აღსრულებიან“, მაგრამ „ეგრეც ერთი მეორეზე დამოკიდებულ არიან და უმიზეზოთ არც ერთი არ არის ნახმარი“.

ამდენად, ოქრ. ბაგრატიონის მოსაზრებას გარკვეული ისტორიული მნიშვნელობა აქვს დრამის თეორიის ზოგიერთი საკითხის დასაზუსტებლად.

ჯერ კიდეც 1853 წ. თბილისში გამოიცა გრიგოლ წინამძღვრიშვილის ნარკვევი — „მოკლე მოთხრობა“, რომელიც დაერთვის მის შიერ თარგმნილ ა. გრიბოედოვის კომედიას — „ვაი ჭკუისაგან“. იგი მკვლევართა ერთ ნაწილს მიაჩნია ქს. პოლევოის ნარკვევის — „О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова“ სიტყვა-სიტყვით თარგმანად. ნ. ურუშაძე, ქართული და რუსული ტექსტების შეჯერების საფუძველზე, ამტკიცებს, რომ „ის (გრ. წინამძღვრიშვილი — გ. ლ.) არ ცდილობს ზუსტი თარგმანის საშუალებით ქს. პოლევოის ნააზრევთან ზედმიწევნით მიახლოებას. გრ. წინამძღვრიშვილი ირჩევს ისეთ გზას, რომელიც აძლევს საშუალებას გამოთქმული აზრების ავტორი დაასახელოს, თვითონ კი ისარგებლოს შესაძლებლობით ქს. პოლევოის აზ-

რები საკუთარი სიტყვებით გამოხატოს“⁷. ამდენად „ეს დამატება არც თარგმანია, არც „გამოკრეფა“- საიდანმე, ის გრ. წინამძღვრიშვილის კალამს ეკუთვნის“⁸.

წერილში ავტორი აცხადებს, რომ „...იქნება ეს კამედია არ მოსწონთ მრავალთა ქართველთა, იმიტომ უფრო, რომ ჩვენი ხალხი დაჩვეულია საცინელ კამედიის კითხვასა: თუ ყოველ ფურცელში არ არის საცინელი რამე, კამედია არ მოეწონებათ“⁹.

აქ კარგად არის მინიშნებული თუ რა მნიშვნელობა აქვს კომიკურის აღქმაში ეროვნულ თავისებურებას; მეორეც, სწორად არის აგრეთვე გაგებული გრიბოედოვის კომედიის სპეციფიკა. აღნიშნული კომედია მართლაც უხვად როდი შეიცავს კომიკურ სიტუაციებს, აქ მოცემული გვაქვს კონფლიქტების სერიოზული განვითარება, ამიტომ, თუ შეიძლება ითქვას, ის უფრო „ტრეგულიანი კომედიაა“. ძირითადად, ამის გამო იყო მის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა და პიესას მიიჩნევდნენ როგორც კომედიად, ისე დრამადაც.

ავტორი საინტერესოდ მსჯელობს კომედიის საზოგადოებრივი დაწინაშელებისა და სპეციფიკის შესახებ. მისი აზრით, „კამედია იმისთვის იწერება, რომ პუბლიკამ ნახოს თავისი თვალთ ის წუნი, ის ნაკლებულობა, რომელსაც ყველა თვითონ ვერა ხედავს. კამედია, თეატრში წარმოდგენის დროს, გვიჩვენებს საზოგადოების რომლისამე პირთა ნაკლებულებასა და წუნსა ასე რიგათ, რომ თვითონ, პუბლიკას შესძულდება ხოლმე ამ წუნის მქონე, უწინ კი არას დასდევდა“¹⁰.

გრ. წინამძღვრიშვილის შეხედულებით კომედიაში ნაკლოვანებათა მხილება სიცილის მეშვეობით ხდება, მაგრამ არის ისეთი კომედიებიც, რომლებშიც სიცილი არ არის დომინანტური, როგორც ეს, მაგალითად, ა. გრიბოედოვთან გვაქვს. აქვე იგი გამოდის კომედიასა და დრამაში სინამდვილის, ცხოვრების წარმოსახვის ინტერესებიდან და დასძენს, რომ „ის არი კაი კამედია და კაი დრამა, რომლის პაზრიც საზოგადოების ცხოვრებისაგან არის აღებულ და რომლის მოქმედნი პირნიც, ენიშნებიან პუბლიკას და ვერ შეუტყვია კი სწორეთ“¹¹.

კომედიის თემად ცხოვრებისეული სინამდვილის აღიარება, უდავოდ, საინტერესო და მნიშვნელოვანი მომენტი ავტორის ნააზრევში.

7 ნ. უ რ უ შ ა ძ ე, ქართული სათეატრო კრიტიკა, ნაწ. I, თბ., 1973, გვ. 151.

8 იქვე, გვ. 154.

9 ვაი ჭკუისაგან, ნათარგმნი გრ. წინამძღვაროვის მიერ ქ. ტფილისს, 1853, გვ. 115.

10 იქვე.

11 იქვე.

და მის პროგრესულობაზე მეტყველებს, მით უმეტეს, იმ დროისათვის მსგავსი თვალსაზრისი არცთუ ხშირად გვხვდება.

ერთგან გრ. წინამძღვრიშვილი იმასაც აღნიშნავს, რომ მან გრიბოედოვის პიესა თარგმნა „საკითხავად, არა თუ თეატრში წარმოსადგენად“. ამ სიტყვებით ცხადი ხდება, რომ ავტორი იცნობს როგორც საკითხავ, ისე სცენაზე წარმოსადგენ პიესათა სპეციფიკას, თუმცა სწორად არ ესმის გრიბოედოვის კომედიის სცენური ბუნება.

ქართული ჟურნალის „ცისკარის“ გამოსვლამდე (1852 წ.) წერილებში თეატრალური წარმოდგენების შესახებ უმთავრესად რუსულ პერიოდულ პრესაში („კავკაზსკი ვესტნიკ“, „ტფილისის უწყებანი“, „კავკაზი“ და სხვ.) იბეჭდებოდა. აქ გამოქვეყნებულ წერილებში, რომელთა ავტორებია ი. პოლონსკი, ვ. სოლოგუბი და სხვა ლიტერატორები, იშვიათად გვხვდება თეორიული მსჯელობა დრამატურგიის საკითხებზე, მაგრამ რამდენადაც ეს აზრი ეკუთვნის არაქართველ ავტორებს, ცხადია, შათი განხილვა ჩვენს სფეროში არ შემოდის და შეიძლება ფაქტის მხოლოდ უბრალო კონსტატაციას დავეყრდეთ. „ცისკარის“ გამოსვლის შემდეგ წერილებს თეატრისა და დრამატურგიის საკითხებზე ვხვდებით როგორც „ცისკარში“, ისე „კავკაზშიც“. აქედან აღსანიშნავია დ. ყიფიანის, „მოხეტიალე თეატრალის“, მ. თუმანიშვილის, ი. ევლახიშვილის, ნ. ბერძნიშვილის, ა. სავანელისა და სხვ. წერილები, რომლებშიც უმეტესად თეატრალური კრიტიკის საკითხებია განხილული. ზოგჯერ გაიელებს თეორიული მსჯელობა დრამატული ჟანრების სპეციფიკის შესახებ, ეროვნული დრამატურგიის განვითარების საკითხებზე, მაგრამ ძალზე ფრაგმენტულად. წერილთა ავტორები მოითხოვენ ცხოვრებისეული სიმართლის ჩვენებას, სინამდვილის განსახიერებას. ქართული დრამის განვითარების პერსპექტივების შესახებ მსჯელობს ნ. ბერძნიშვილი და აცხადებს: იმისთვის, რომ რომელიმე ცხოვრებისეულ მოვლენაზე დაყრდნობით ჩვენი დროის დრამა აღმოცენდეს, საჭიროა თანამედროვე ცოდნით აღჭურვილი ძლიერი ტალანტი, რომელიც დღევანდელი საზოგადოების მისწრაფებათა საიდუმლო ხვეულებს ჩასწვდება. იგი ფიქრობს, რომ საქართველოში დრამატული ჟანრებიდან ნაყოფიერი ნიადაგი არსებობს ისტორიული დრამის განვითარებისათვის. თუმცა მიაჩნია, რომ დრამა რთული ლიტერატურული გვარია და აქ რაიმე ღირებულის შექმნა მხოლოდ ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებულ ხელოვანს შეუძლია. იგი აქებს გ. ერისთავის კომედიებს იმიტომ, რომ მათში პირდაპირ ცხოვრებაა წარმოსახული. ასევე კონკრეტულად ეხება ი. კერესელიძის პიესას — „შვილი უმანკოებისა“ და აცხადებს, რომ იგი დრამა კი არ არის, როგორც ავტორი

უწოდებს, არამედ ვოდევლია, ამასთან, ხასიათები არ მიაჩნია ტიპურად.

50-იანი წლების პრესისათვის თვალის გადავლება ცხადს ხდის, რომ ამ პერიოდის თეატრალურ კრიტიკოსთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა მიხეილ თუმანიშვილი. მის წერილებში დასმულია არა მარტო წმინდა თეატრალური კრიტიკის საკითხები, არამედ გვხვდება თეორიული მსჯელობაც დრამატურგიის პრობლემებზე¹². მაგალითად, 1852 წ. „კავკაზის“ № 41-ში ხელმოუწერლად დაიბეჭდა კრიტიკული წერილი, რომელშიც განხილულია მ. ლივენცოვის „ქართული იდილია“. ამ სტატიაში იგი ეხება დრამატურგიის საკითხებსაც და აღნიშნავს: „რასაც მეცნიერული ლიტერატურა რომელიმე ქვეყანაზე, მის მცხოვრებლებზე, შინაგან თუ ისტორიულ ცხოვრებაზე, მშრალად, თუმცა ნამდვილი ფაქტებით გადმოგვცემს, — ბელეტრისტიკა მორთავს და ცოცხალი ფორმებით შემოსავს: რომანისტიცა თუ დრამატურგის კალმით ზნე-ჩვეულებანი მკვეთრად გამოიხატება, გარკვეული ეპოქის პორტრეტები ცოცხლად წარმოიხატება და უფრო გარკვეულ ხასიათს მიიღებს, აღსდგება მთელი ტომი და ხმას ამოიღებს თავის თავის შესახებ, თავის გადმოცემებზე, ზნე-ჩვეულებაზე, თავის შინაურ და ოჯახურ ყოფაზე“¹³. აქ ჩანს ავტორის დაკვირვებული თვალი.

მ. თუმანიშვილს განხილული აქვს ქართველ დრამატურგთა პიესები. განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდება ის გ. ერისთავის დრამატურგიას, არჩევს „გაყრის“ პირველ დადგმას და ვრცლად ჩერდება თვით პიესის მხატვრულ ღირებულებაზე. იგი, საერთოდ, სათანადოდ აფასებს გ. ერისთავის ნიჭს, პიესა მიაჩნია „ქართული იუმორის კმნილება“ და ახასიათებს მის იდეურ მიზანდასახულობას, ე. ი. „როგორ ახორციელებს ავტორი თავის აზრს, როგორ ქარგავს იგი ამ ფართო სარჩულზე ნაირ-ნაირი ფერადების უამრავ ნახატს“. კომედიაში წარმოსახული ამბავი, კრიტიკოსის აზრით, წარმოადგენს „ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენებს, რომელსაც ადგილი აქვს მთელი საზოგადოების ცხოვრებაში“. აქედან ჩანს, რომ მ. თუმანიშვილი მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრული განზოგადების პრინციპს და არა რაიმე კერძო ფაქტის დახატვას. ცხადია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქმის რომელიმე

¹² იხ. ქ. ქუმბურიძე, ქართული კრიტიკის ისტორია, ტ. I, თბ., 1974, გვ. 101—106.

¹³ ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის, ტ. I, შეადგინა, წინასიტყვაობა, შენიშვნები და საძიებელი დაურთო ს. ხუციშვილმა, თბ., 1954, გვ. 54. ზავასმა ჩემია — გ. ლ.

კონკრეტული, კერძო შემთხვევა არ შეიძლება გახდეს მხატვრულ წარმოსახვის საფუძველი, წყარო. რაც შეეხება კომედიის იდეას, იგი მოკლედ განმარტავს, რომ „ცდუნება სძლევს გამოუცდელს და მევახშე ზეიმობს“. ეს იმას ნიშნავს, რომ მიკირტუმამ თავისი ქალის თავადზე გათხოვებით გაიმარჯვა — პრივილეგირებული წოდება დიახლოვა და თავისი მომხრე გახადა. ყველაფერი ეს კი მოხდა თვით თავადის ცდუნების გზით — ის მოაჯადოვა არა იმდენად შუშანას გარეგნობამ, რამდენადაც მიკირტუმას ეკონომიკურმა მდგომარეობამ, გამდიდრების სურვილი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა წოდებრივ ბარიერებზე.

მ. თუმანიშვილი ამავე წერილში მკაცრად აყენებს თეატრის რეპერტუარის საკითხს და მოითხოვს, რომ ფართო გასაქანი მიეცეს ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას, რომელიც თანამედროვე ცხოვრების კონფლიქტებს უნდა წარმოსახავდეს, რადგანაც უცხოური პიესები და სიუჟეტები ქართული მაყურებლისათვის ნაკლებად დამაჯერებელია და, ამდენად, არც აქტიური ზემოქმედების ძალა გააჩნია. იგი იმდროინდელ ქართულ სინამდვილეში ხედავს მდიდარ მასალას მხატვრული წარმოსახვისათვის. ასეთ თვალსაზრისს მ. თუმანიშვილი მოგვიანებითაც ავითარებს. კერძოდ, „ცისკრის“ 1867 წ. № 2-ში „სალაყბო ფურცლის“ ავტორი (ამ წერილის ავტორად ზოგიერთ მკვლევარს მ. თუმანიშვილი მიაჩნია¹⁴) აცხადებს: „ჩვენი ახალგაზრდა საზოგადოება წარმოადგენს მეტად შესანიშნავ სანახავს. ეს არ არის ჩვეულებრივი გადასვლა-გადმოსვლა, აქ წარმოებს სრულიად სხვა პროცესი: ერთი ისტორიული ცხოვრება უთმობს ადგილს. მეორე ისტორიულ ცხოვრებას. ძველის კაცების გადასვლით აღიზოცებიან ძველის დროის ხასიათი, ზნე, გაგებანი, თვით ჩაცმულობაც, და ყოველივე ესე ჰშთება მხოლოდ ერთს ისტორიულ მოვლენად. ახალის კაცების მოსვლით მყარდება ყოველი ახალი. ამისთვის — მანამ ერთი სრულიად არ აღზოცილა და მეორეც სრულიად არ დამყარებულა, მანამ ღრმა ხაზი იმათ შუა არ გავლებულა, ძველი მსახეები ჯერ თვალთაგან სრულიად არ მიგვეფარვიან და შერეულნი ახალ სახეებთან წარმოგვიდგენენ მიმზიდველ სურათს — სანატრელია, რომ მწერალმა აღირჩიოს ეს შესანიშნავი დრო თავის ქმნილებისათვის. ამ ქმნილებას ექნება არა თუ მაღალი დრამატული ღირსება იმით, რომ ახლანდელს, ჯერ დაუბინავებელს საზოგადოებას დაანახვებს, როგორც სარკეში, ყოველივეს, რაც კი კარგი თუ ავი ეთვისება ძველსა და ახალს დროსა და რომელიც ახლა, ამ ფორთენაში, ჩვენდა სამწუხაროდ, ჩვენ ვერ გაგვიჩივია, არამედ ექნება დიდი ისტორიული მნიშვნელობა, ამიტომ, რომ იმასში შენახულ დაშთებიან მომავალ თაობათათვის ნამ-

¹⁴ იხ. დ. რამიშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, თბ., 1957, გვ. 103.

დელი ეპოქის სახეები, როგორც შენახულქმნილან ისინი ფონეზინის, გრიბოდოვის, გოგოლის ქმნილებათა შინა“.

მ. თუმანიშვილი სინამდვილეში ხელავს კონტრასტებსა და წინააღმდეგობას ძველსა და ახალს შორის. ეს არის რთული პროცესი, როცა „ერთი ისტორიული ცხოვრება უთმობს ადგილს მეორე ისტორიულ ცხოვრებას“. ეს პროცესი ექვემდებარება მუდმივ განვითარებას: ძველის ადგილს იკვრს ახალი, იცვლება ადამიანთა ხასიათები და ადამ-წესები, ყოველი ახალი ეპოქა ახალ-ახალ მოთხოვნილებას აყენებს. ძველისა და ახლის ურთიერთობის ეს დიალექტიკური პროცესი გამოირჩევა მაღალი დრამატიზმით და გარკვეულ მასალას იძლევა მხატვრული წარმოსახვისათვის. ამიტომ, ავტორის აზრით, საჭიროა მწერალმა-დრამატურგმა მხატვრულ ტილოზე გადაიტანოს ეს პროცესი და ამით უკვდავყოს წარსული ეპოქის სურათი, „მომავალ თაობათათვის ნამდვილი ეპოქის სახეები“. ასეთი წარმოსახვის ნიმუშად მას მიაჩნია ფონეზინის, გრიბოდოვისა და გოგოლის ქმნილებანი. ეს არ არის შემთხვევით ნათქვამი, მ. თუმანიშვილმა კარგად იცის ამ მწერალთა როლი რუსული დრამის განვითარებაში.

ზემოთაღნიშნული ამონაწერიდან ჩანს, რომ მ. თუმანიშვილს კარგად აქვს გაგებული, საერთოდ, ხელოვნებისა და, კერძოდ, დრამატული მწერლობის საზოგადოებრივი დანიშნულება და ისტორიული მნიშვნელობა, რაც დადებით მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. მ. თუმანიშვილი ყოველთვის გამოდიოდა თეატრსა და დრამატურგიაში რეალური სინამდვილის წარმოსახვის მოთხოვნით.

მართალია, ამ თავში ჩვენ ძირითადად ვეხებით 50-იან წლებში ჩამოყალიბებულ შეხედულებებს დრამის თეორიის საკითხებზე, მაგრამ რადგან ამ პერიოდში ყველაზე გამოჩენილ თეატრალურ თეორეტიკოსსა და კრიტიკოსს მიხ. თუმანიშვილი წარმოადგენდა, ვარჩიეთ საგანგებოდ შევჩერდეთ მისი თვალსაზრისის გადმოცემაზე და, ამასთან, არ შემოვიფარგლოთ დროის ლოკალით, ე. ი. მხოლოდ იმ შეხედულებებით, რომლებიც 50-იან წლებში გამოთქვა. მაშასადამე, მთლიანობაში და სრულად რომ წარმოვადგინოთ ეს თვალსაზრისი, ამ მიზნით ჩვენ ვიხილავთ ისეთ ნაშრომებსაც, რომლებიც მეტ-ნაკლებად მაინც ეხმაურებიან დრამის თეორიულ საკითხებს და უფრო მოგვიანებით, ვთქვათ, 60-იან წლებში დაიწერა.

ადრეც აღინიშნა, რომ მიხ. თუმანიშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენაზე ეროვნული ხასიათების წარმოდგენას, ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას. ეს შეხედულება მკვეთრად გამოვლინდა მის მიერ მოგვიანებით დაწერილ წერილებშიც. მაგ., 1867 წ. მაისში ქართულ თეატრში დაიდგა გ. ერისთავის თარგმნილი დრამა „მაიკო“

და ზ. ანტონოვის „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“. „მაიკოს“ განხილვის დროს მიხ. თუმანიშვილი საგანგებოდ მსჯელობს, საერთოდ, ლიტერატურისა და, კერძოდ, აღნიშნული დრამის ეროვნულობის შესახებ. იგი წერს: „...პირველსავე ფარდის ახლით ჩვენ დავინახეთ სცენაზე გამოყვანილნი პირნი ქართულის სახელებით, ქართულად ჩაცმულ-დახურულნი, ქართულ ენაზედ ზოლაპარაკენი. რასაკვირველია, მოველოდით, რომ თვით ქცევაც, ზნეც, სიტყვა-პასუხიც იქმნებოდა ქართულნი“¹⁵. მაგრამ „...სამაჟერ აეშვა და დაეშვა ფარდა, სამმა მოქმედებამ გაიარა, ხანდახან წამოვიდოდა ტაში უკანა რიგის სკამებიდან, მაგრამ ნახევარ გზაზედ შეწყდებოდა. მაცქერალნი ერთმანეთს გადახედავდნენ და თითქოს ჰკითხავდნენ: თუ ეს ქართული პიესაა, რასში ეტყობა ქართულობა?“¹⁶.

კრიტიკოსი ცხადყოფს, რომ, საერთოდ, მხატვრული ნაწარმოებისა და, კერძოდ, პიესის ეროვნულობა, უპირველესად ყოვლისა, ვლინდება წარმოსახული პერსონაჟების ყოფა-ქცევაში, შინაგან სულიერ ცხოვრებასა და ტემპერამენტში და არა გარეგან ნიშნებსა და მორთულობაში. მისი აზრით, პიესის მარცხის მიზეზი ისაა, რომ სიუჟეტი არ არის ქართული. პ. კამენსკის ამავე სახელწოდების მოთხრობიდან ვინმე ბეკლემიშევს გაუკეთებია დრამა, რომელიც შემდეგ ქართულად უთარგმნია გ. ერისთავს. მართალია, გარეგნულად დრამა/თითქოს ქართულია, მაგრამ სინამდვილეში იგი შორს დგას ქართული რეალური ყოფიდან, ამიტომ არ მიიღო მაყურებელმა. ჯერ კიდევ ადრე, 1846—1856 წლებში, რუსულმა დასმა ორჯერ წარმოადგინა თვით ბეკლემიშევის დრამა, მაგრამ ცდები მაშინაც მარცხით დამთავრდა: „ტფილისის საზოგადოებამ პირისპირ შეამოწმა დრამაში გამოყვანილი სახეები ნამდვილთან და დაინახა სრული იმათი უგვანობა“. ასე, ხდება, როცა პიესა დაშორებულია რეალურ ცხოვრებას, არ ასახავს მას. იქვე მ. თუმანიშვილი დადებითად აფასებს გ. ერისთავის ორიგინალურ პიესებს და დასძენს, რომ: „გ. ერისთავი მეტად განთქმული მწერალია, იმისი ნიჭი ნამდვილის ცხოვრების გამოხატვისა მეტად გამოსაცნობია; იმისი ხუმრობა და ენა მეტად საყვარელია ხალხისათვის“¹⁷. სწორედ ამის გამოც არ შეიძლებოდა „მაიკოს“ მიჩნევა მის ნაწარმოებად — ასკვნის კრიტიკოსი.

ამავე აზრის ილუსტრაციას წარმოადგენს მ. თუმანიშვილის მსჯელობა ზ. ანტონოვის პიესის „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“ შესახებ. როგორც იგი გადმოგვცემს, ზ. ანტონოვის პიესას წილად ხვდა

¹⁵ „დროება“, 1867, № 21.

¹⁶ იქვე.

¹⁷ იქვე.

წარმატება და განმარტავს: „აი რას ნიშნავს ის, როდესაც მწერალი არ გამოუდგება თვალდახუკებით მიბაძვას და აღრჩეულს ცხოვრებიდან საგანს წარმოაგვლენს ისე, როგორც არის ის ნამდვილად“. ცხოვრების ნამდვილად წარმოსახვაში მიხ. თუმანიშვილი სინამდვილის ასლგადაღებას როლი გულისხმობს. მან კარგად იცის, რომ მწერალს „საჭიროა ჰქონდეს ნიჭი აღრჩევისა და წარმოვლენისა“. აქ, გარდა იმისა, რომ ხაზგასმულია ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის აუცილებლობა, მითითებულია მხატვრული ნიჭის, მწერლის შემოქმედებითი უნარის მნიშვნელობაც. ამ ნიშნის მიხედვით აფასებს იგი ზ. ანტონოვის პიესას, თორემ სხვა მხრივ შენიშნავს, რომ „ანტონოვის პიესა არ არის არც მეტად ღრმად ნაფიქრები და არც დიდის დრამატიკულის მოძრაობით სავსე“.

„დრამატიკულის მოძრაობის“ ანუ დრამატული მოქმედების საკითხს დრამის თეორიაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს და მ. თუმანიშვილიც კარგად გრძნობს. რომ დრამატული მოქმედების სიმძაფრე პიესის ავტორიანობის ერთ-ერთი ძირითადი კრიტერიუმია. მოქმედებას საფუძვლად უდევს „ორგვარ ტიპთა შეყრა“- ეს ტიპები „ორი დროის, ორი მიმართულების წარმომადგენლები არიან და თავიანთი თვისებებით განსხვავებულნი“. როგორც მკვლევრები (ნ. ურუშაძე და სხვ.) აღნიშნავენ, მ. თუმანიშვილს სიტყვა კონფლიქტი არ უხმარია, მაგრამ „ორგვარ ტიპთა შეყრა“ სხვას არაფერს შეიძლება ნიშნავდეს, თუ არა კონფლიქტს.

XIX ს. 70-იან წლებში „თეატრის მოყვარულს“ ფსევდონიმით გამოქვეყნდა მ. თუმანიშვილის კიდევ ერთი საინტერესო წერილი — „თბილისის თეატრის ხსოვნას“. იგი დაიბეჭდა ორ ნაწილად გაზ. „ტიფლისკი ვესტნიკის“ 1874 წ. № № 109 და 112-ში. სტატიის მეორე ნაწილში მ. თუმანიშვილი იძლევა დრამატურგიის სპეციფიკის განსაზღვრას. მისი აზრით, დრამატურგიულ ფორმა საერთოდ ჰოკლებულია ბრწყინვალეობას, მაგრამ მთელი მისი ღირსება რეალურობასა და რელიეფურობაში მდგომარეობს. პიესა თავისი სპეციფიკით უფრო ცოცხალი, ადვილად ასათვისებელი ფენომენია. ამაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება როგორც სცენურობას, ისე ცოცხალი, სალაპარაკო მეტყველების გამოყენებას.

როგორც უკვე დავინახეთ, მიხ. თუმანიშვილის მემკვიდრეობა უმთავრესად თეატრალური კრიტიკის სფეროს განეკუთვნება, მაგრამ მის რეცენზიებსა და ზოგიერთ ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილში გვხვდება ცალკეული მსჯელობა დრამატურგიის თეორიულ საკითხებზე. მიუხედავად ფრაგმენტულობისა, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ მ. თუმანიშვილი 50-იანი წლების მოღვაწეთა შორის პირ-

ველი შეეხო ყველაზე თანამიმდევრულად დრამისა და თეატრის თეორიის საკითხებს და განიხილადა მათ ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთმიმართებაში. მან თავისი აზრი გამოთქვა დრამის, როგორც ლიტერატურული გვარის, შესახებ, დრამატული ჟანრების თავისებურებაზე, საერთოდ, მხატვრულ ნაწარმოებში და, კერძოდ, პიესაში სინამდვილის განსახილველსთან დაკავშირებით, დრამაში ეროვნული ხასიათის გამოხატვის მნიშვნელობის გამო, უცხოური პიესების თარგმნის თაობაზე, ლიტერატურული ნაწარმოების ისტორიული მნიშვნელობისა და საზოგადოებრივი დანიშნულების შესახებ და სხვ. ვიმეორებთ, რომ ზემოაღნიშნულ საკითხებზე მისი შეხედულებანი ძალზე ფრაგმენტული და შეიძლება ნაკლებორიგინალურიცაა, მაგრამ მათი მნიშვნელობა უდავოა, რადგანაც იმ დროისათვის დრამის შესახებ ქართულ თეორიულ აზროვნებას ის-ის იყო საფუძველი ეყრებოდა და ამ შეხედულებათა ავტორიც დიდი საქმის ერთ-ერთი პიონერი გახლდათ.

ამრიგად, XIX ს. 50-იან წლებამდე დრამის თეორიის საკითხები საქართველოში ფაქტიურად ყოველგვარი ინტერესის მიღმა რჩებოდა. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ ამ დროისათვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა ქართული თეატრი, ხოლო ეროვნული დრამატურგია პირველ გაუბედავ ნაბიჯებს ღებდა. ცხადია, ასეთ ვითარებაში ვერ ჩამოყალიბდებოდა ჭეშმარიტად კრიტიკული და თეორიული აზროვნება დრამისა და თეატრის სფეროში. ამის მიზეზი იყო !არა მარტო სათანადო მხატვრული პრაქტიკის, არამედ გარკვეული ტრადიციების უქონლობაც. ამიტომ ამ მხრივ პირველი სერიოზული ცდები იწყება 50-იანი წლებიდან, როდესაც საფუძველი ჩაეყარა ქართულ თეატრს და ბიძგი მიეცა ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას. ასე რომ, ამ პერიოდთან ჩვენ უკვე ვლაპარაკობთ როგორც თეატრალური კრიტიკის, ისე დრამის თეორიის ჩასახვასა და განვითარებაზე.

XIX ს. 50-იანი წლებიდან ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში ფეხს იკიდებს რეალიზმი, რომელიც, რასაკვირველია, თანამიმდევრულად ელინდება თეატრსა და დრამატურგიაშიც. ამდენად, ბრძოლა რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ქართულ ლიტერატურაში ამავე დროს იყო ბრძოლა რეალისტური ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბებისათვის თეატრმცოდნეობასა და ლიტერატურისმცოდნეობაში. ქართველ მოღვაწეთა შეხედულებანი თეატრისა და დრამის თეორიულ საკითხებზე თავდაპირველად ნაკლებად ორიგინალური იყო, განიცდიდა რუსული თეორიული აზროვნების გავლენას (მაგალითად, გრ. წინამძღვრის შვილი და სხვ.), მოგვიანებით კი, ქართული თეატრისა და დრამატურ-

გვის განვითარების კვალობაზე, სულ უფრო თავისუფლდება ამ გაგ-
ლენისაგან, ამოდის ეპოქის კონკრეტული მოთხოვნებიდან და მკიდ-
როდ უკავშირდება იმდროინდელ ქართულ მხატვრულ პრაქტიკას.
60-იანი წლებიდან თეორიული აზროვნება თეატრისა და დრამის შესა-
ხებ ახალ ფაზაში შედის და შედარებით მწყობრ დებულებათა სახით
ყალიბდება.

კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრება და დრამის თეორიის.
ბანკითარება ქართულ სამოციანელთა ლიტერატურულ-
ესთეტიკურ ნააზრევში

XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაში ახალი ეტაპი იწყება. ამ დროს სამწერლო ასპარეზზე გამოდის ახალი თაობა, თერგდალეულები, ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით. თერგდალეულებმა, რომლებიც აღიზარდნენ .რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა (ბ. ბელინსკი, ნ. ჩერნიშევსკი, ნ. დობროლუბოვი და სხვ.) შეხედულებებზე, სამშობლოში მოიტანეს ბრძოლისა და განახლების პროგრესული იდეები. მათ გაილაშქრეს ყოველგვარი რუტინის წინააღმდეგ და მოითხოვეს იმდროინდელი ქართული სინამდვილის, სულიერი ცხოვრების ძირეული გარდაქმნა.

ქართველმა სამოციანელებმა (ი. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი, გ. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე და სხვ.) განსაზღვრეს ლიტერატურისა და ხელოვნების მაღალი საზოგადოებრივი დანიშნულება და ჩააყენეს იგი ეპოქისა და ხალხის სამსახურში. მათ შეიმუშავეს რეალისტური ესთეტიკური პრინციპები და მწერლობას მიზნად დაუსახეს არა მარტო სინამდვილის, თანამედროვე ცხოვრების მხატვრული განსახიერება, არამედ ბრძოლაც არსებული ყოფის შესაცვლელად. ქართველ სამოციანელთა იდეური ბელადი ი. ჭავჭავაძე წერდა: „მეცნიერებასა და ხელოვნებას ჩვენ ვუყურებთ, როგორც ცხოვრების გასამჭობინებელ ღონისძიებათა. დაე, ზოგიერთმა მწიგნობარმა მეცნიერების სახელითა გაიწყალოს თვალი და გონება იმის გამოძიებაში, რომ ამა და ამ ეგვიპტის პირამიდზედ ეს იეროგლიფი ისე არ უნდა იყოსო, ან წარტოლვილ ჭეშმარიტების ძებნაში ავარჯიშოს თავისი გონიერება; ან ზოგიერთმა უნაყოფო პოეტმა ხელოვნების სახელითა უკუარიდოს პირი თავის ხალხის ცხოვრებასა, მეშვიდე ცას შეაჩეროს გაბეცებული თვალეზი და ბუღბუღლავით უაზრო შტვენა დაიწყოს და აღარ გაათავოს. ჩვენ იმათთან საერთო გზა არა გვაქვს. ისინი მარცხნივ მიდიან გატყეპნილ გზაზედ და ჩვენ კი მარჯვნივ გავწევთ. ჩვენ მეცნიერებას და ხელოვნებას მოვსთხოვთ არსებითსა პურსა ცხოვრებაში გამომცხვარსა და

მშვიეროთათვის მოსახმარესა და გამოსადეგსა“¹. ილია მსჯელობს ცხოვრებაში მეცნიერების დანიშნულებაზე და ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის შესახებ დასძენს: „ხელოვნებასაც იმას მოვსთხოვთ, რომ საჩქესავით ცხოვრება გადმოიცეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ... დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭასა და თვალების სრესასა, ეგება ცრემლი მამივიდესო; დროა ჩავიდეს ცხოვრების ზღინარის ძირშია, იქ ზონახოს შიგ-მდებარე აზრი თავის ცხოველ სურათებისათვის. იქ, ცხოვრების ძირში, ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლიქსა და ლაფსა; არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა“².

მეცნიერება და ხელოვნება მხოლოდ მაშინ შესძლებენ პასუხი გასცენ მათ წინაშე დასმულ ამოცანებს, თუ არ გადაუხვევენ ჰეშმაროტი დანიშნულების გზიდან: „ოღონდ ხელოვნება არ გადასცდეს თავის საკუთარ კანონებსა და მეცნიერება — ჰეშმაროტებასა, და დაე, არც ერთი და არც მეორე ნუ მოერიდება იმის გამოაშკარავენას, განკიცხვას, რაც ჩვენში საიციხავია და ცუდი. დაე ორივემ იარონ ცხოვრების მდინარეში, ზონახონ მარგალიტები და თუ იმათ ამოკრეფაში ლაფი და ლექი თან ამოყვება, რა უყოთ? ლაფი ჩამოვირეცხოთ, ჰუჭყი მოვიშოროთ, რომ მხოლოდ მარგალიტები დაგვრჩეს ჩვენის ცხოვრების სასახელოდ“³.

მეცნიერება და ხელოვნება, რომლებიც აღმოცენებული არიან საზოგადოების მოთხოვნილების საფუძველზე, როგორც ზედნაშენი კატეგორიები, თავის მხრივ უკუზეგავლენას ახდენენ ამ საფუძვლის, ბაზისის განვითარებაზე. ცხოვრებასთან მიკონიერებისა და ხელოვნების ეს დიალექტიკური კავშირი, ეს გარდამქმნელი ძალა ანიჭებს მეცნიერებასა და ხელოვნებას დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას: „მეცნიერება და ხელოვნება არ არიან მოგონილნი კაცის ჰკვის და გამოხატულობის არც ვარჯიშობისაგან და არც ვარჯიშობისათვის; რომ იგინი იბადებიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის; რომ იგინი წინ მიდიან ცხოვრების ვითარებისა გამო და მერე თავის რიგზედ თვითვე წინ მიჰყავთ ცხოვრება; რომ რაც მაგათგან არის მოყვანილი ცნობაში და დამტკიცებული, ის გადადის ხალხში და იგი სცვლის ხალხის მდგომარეობასა და ცხოვრებასა“⁴.

¹ ი. ჰაჰეჰაჰეჰე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქტორობით, ტ. III, თბ., სახელგამი, 1953, გვ. 68.

² ი. ჰაჰეჰაჰეჰე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 68—69.

³ იქვე, გვ. 70.

⁴ იქვე, გვ. 71.

ილია ჭავჭავაძის ეს სიტყვები წარმოადგენდა ქართველ სამოციანელთა პროგრამას. მათ, მართლაც, მთელი თავიანთი ნიჭი და უნარი შეაღწიეს სინამდვილის წარმოსახვის, ხალხის სამსახურის, სამშობლოს სოციალური და ეროვნული თავისუფლების საქმეს. მათ ხელში მწერლობა იქცა ერის მორგანიზებელ ძალად და უდიდესი როლი ითამაშა ხალხის სულიერ აღზრდაში. თერგდალეულებმა ლიტერატურაში დაამკვიდრეს კრიტიკული რეალიზმი და ქართული მწერლობა აიყვანეს ახალ საფეხურზე. მათ დიდი დანსახურება მიუძღვით არა მარტო ქართული ლიტერატურის წინსვლაში, არამედ თეორიულ-კრიტიკული აზროვნების განვითარებაშიც. სამოციანელთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური თვალსაზრისი ეყრდნობოდა აზროვნების მატერიალისტურ პრინციპებს და ხასიათდებოდა მაღალი თეორიული დონით⁵.

ქართველ სამოციანელთა სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლას, როგორც ითქვა, თან მოჰყვა გარდატეხა არა მარტო მხატვრული წარმოსახვის სფეროში, არამედ ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაშიც.

უკვე მე-19 ს. 60-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში გაბატონებული ადგილი დაიჭირა კრიტიკულმა რეალიზმმა, რომელმაც მწერლობისაგან მოითხოვა, რომ იგი ღრმად ჩასწვდომოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების კოლიზიებს და მხატვრულად გაეცოცხლებინა მაშინდელ სინამდვილეში მოქმედი საზოგადოებრივი ძალები, რათა ხალხს დაენახა ცხოვრების როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი მხარეები. ლიტერატურასა და ხელოვნებას დაეკისრა ხალხის სამსახურში აქტიურად ჩადგომა და მაღალი იდეალების განხორციელებისათვის ხელის შეწყობა. ამ ბრძოლაში, ცხადია, დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თეატრსა და დრამატურგიას, როგორც ხალხთან უშუალო ცოცხალი კავშირის ეფექტურ და ქმედით საშუალებას. მაგრამ გ. ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ, ვარკვეული დროით, შენელდა ქართული დრამატურგიის განვითარება. 60-იანი წლებისათვის აღმავლობას განიცდიდა ეპიკური და ლირიკული ჟანრები, რომლებიც კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებიდან წარმოსახავენ მაშინდელ ქართულ სინამდვილეს, აღსაყვს ეროვნული და სოციალური წინააღმდეგობებით. დრამატული ჟანრები, კერძოდ კი საკუთრივ დრამა და ტრაგედია, აშკარად

⁵ ი. ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობისა და მისი ფილოსოფიური საფუძვლების განხილვისადმი მიძღვნილი გ. ჭიბლაძის „ილია ჭავჭავაძე“, თბ., 1966; მ. დუდუჩავას „ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა“, თბ., 1960, 1966; ვ. გაგოიძის „ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობა“, თბ., 1962; პრ. რატანის „ილია ჭავჭავაძის ფილოსოფიური და სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებანი“, თბ., 1954; ა. თავაძის „ილია ჭავჭავაძის ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებანი“, თბ., 1954 და სხვ.

ჩამორჩება ლიტერატურის საერთო განვითარებას. ეს მდგომარეობა ქართველი მხატვრული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენელთა კანონიერ შეშფოთებას იწვევს. ამიტომ მათ ნაწერებში აქტიურად გაისმის ხმები, რომლებიც გამოხატავენ ზრუნვას მშობლიური დრამატურგიისა და თეატრის აღმავლობისათვის. „ჩვენში ისეთივე მნიშვნელობა აქვს ქართულ თეატრს, როგორც პატარებისათვის სკოლას“ — მიუთითებდა ილია ჭავჭავაძე. მას თეატრი მიაჩნდა „ცხოვრების გასაძოვრებელ ღონისძიებად“, „ეროვნების საჯარო ნიშნად“, ისეთ დაწესებულებად, რომელიც ხელს უწყობს განმათავისუფლებელი იდეების, პროგრესული იდეალების პროპაგანდას. პოეტის ღრმა რწმენით, თეატრი ამ მისიას მხოლოდ მაშინ შეასრულებს, თუ დაფუძნებული იქნება მდიდარ და მაღალმხატვრულ დრამატურგიაზე. ამიტომ იყო, რომ იგი პირველ რიგში აყენებდა ეროვნული დრამატურგიის განახლების, მისი განუხრელი განვითარების მოთხოვნებს. ამასთან, ილია ჭავჭავაძე დრამას თვლიდა ლიტერატურის ურთულეს გვარად, რომელიც დამოკიდებულია ბუნებრივ ნიჭზე, მხატვრულ უნარზე. ილია ამ მნიშვნელობას მხოლოდ ჭეშმარიტ დრამატულ ნაწარმოებში ხედავდა და არა იაფფასიან, მდარე ლიტერატურულ სცენებში. ასეთი მხატვრულად სუსტი პიესა კი იმ დროისათვის ქართულ ლიტერატურაში საკმაოდ ბევრი იყო. ი. ჭავჭავაძე მკაცრად აკრიტიკებდა ასეთ ნაწარმოებებს და ამით გზას უკაფავდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას.

ქართული დრამისა და ტრაგედიის აღრეული ფორმები ხასიათდებოდა გარკვეული ნაკლით. კლასიციტური დრამის ნიშნები, რომლებიც ქარბად შეინიშნებოდა ამ ნიმუშებში, ცხადია, არ გამოდგებოდა მყარი ტრადიციის საფუძვლად. დრო, ახალი ეპოქა მოითხოვდა სინამდვილისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას და ცხოვრების განვითარების ტენდენციების სწორ ჩვენებას, რაც შეუძლებელი იყო აბსტრაქტული სახეებისა და კლასიციტური კომპოზიციური ხერხების პირდაპირი გამოყენების საშუალებით. ამიტომ მთავარი აქცენტი გადატანილ იქნა დრამის რეფორმაზე. სწორედ ამ ძიებასთან დაკავშირებული სიძნელეებით უნდა აიხსნას ის ფაქტი, რომ ამ პერიოდში დრამა ძალზე ნელი ტემპით ვითარდება.

ახალი დრამის შექმნის პირველი ცდა ილია ჭავჭავაძესთან გვაქვს მოცემული. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ დრამის თეორეტიკოსმა და დიალოგების ბრწყინვალე ოსტატმა ვერ შესძლო შეექმნა სრულყოფილი და ღრმა მნიშვნელობის მქონე დრამატული ქმნილებანი, რომელნიც მხატვრული ღირებულებით მის სხვა მოთხულებათა გვერდით დადგებოდა. მაგრამ ილიას მცირერიცხოვან და მცირე ფორმის დრამატულ ქმნილებებს მაინც გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭებათ,

რადგანაც მათში მოცემულია ქართული რეალისტური დრამის განვითარების ძირითადი ტენდენციები. ამ ტენდენციათა ერთ-ერთ მთავარ ნიშანს წარმოადგენს დრამაში პოლიტიკური პათოსის გაძლიერება, სოციალური სიმახვილის წინა პლანზე წამოწევა და თანამედროვეობის პრობლემატიკის გაბედული შემოტანა. „გლეხთა განთავისუფლების სცენებში“ კონდენსირებულია თანამედროვე სოციალური ყოფის საკითხები. ავტორი საფუძვლიანად გვიჩვენებს მაშინდელ ქართულ სინამდვილეში არსებულ კლასობრივ წინააღმდეგობებს და საეხსებით ინდივიდუალიზებულ ხასიათებს, რომელთა ხანმოკლე გამოჩენაც კი სრულ წარმოდგენას გვიქმნის წოდებათა მდგომარეობასა და ურთიერთდამოკიდებულებაზე, კარგად ახასიათებს არსებულ საზოგადოებრივ დაპირისპირებათა ნამდვილ ბუნებას. ჩვენ ვხედავთ ურთიერთისაგან მკვეთრად განსხვავებულ ხასიათებს: ქვრივს, რომელიც განასახიერებს მკაცრ და დაუნდობელ მეზატონეს; გლეხს — კრიაშვილს, რომელსაც მონურმა ყოფამ განსჯის, თანამიმდევრული ლოგიკური აზროვნების უნარი წაართვა; „პოსრედნიკს“, რომელიც ახალი დროის სამართლებრივ ნორმებს გამოხატავს და სხვა ტიპებს, რომელთაც, როგორც იტყვა, გააჩნიათ საკუთარი თავისთავადობა. ამ ხასიათების ურთიერთდაპირისპირების გზით ილია გვისურათებს გლეხთა განთავისუფლებისდროინდელ ცხოვრებას: მეზატონეებს, რომლებიც ვერ შეგუებიან ბატონყმობის გაუქმებას და ეს სოციალური ინსტიტუტი მიაჩნიათ მარადიულ კატეგორიად. ავტორი ოსტატურად მიგვანიშნებს გლეხთა განთავისუფლების ნამდვილ პოლიტიკურ საფუძველზე, როგორც მთავრობის ახალ დემაგოგიაზე და ბატონყმობას წარმოგვიდგენს ძალადობასა და უსამართლობაზე დამყარებულ სისტემად, რომლის გაუქმებაც ისტორიულ კანონზომიერებას შეესაბამება. ამ პატარა სცენებში თანამედროვე სოციალური პრობლემებისადმი ავტორის კრიტიკულ დამოკიდებულებაში მეტადენდება პოლიტიკური პათოსი. ამასთან, ავტორის ტენდენცია ყოველთვის ვლინდება მასზე საგანგებო ზავგასმის გარეშე, თვით მოქმედების საშუალებით, პერსონაჟთა ურთიერთმოქმედების პროცესში და არა დეკლამაციურად, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ადრინდელ დრამებში. ეს კი რეალიზმის ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანი იყო.

რამდენადაც იმდროინდელი ქართული სინამდვილე წარმოადგენდა არა მარტო სოციალური, არამედ ეროვნული ჩაგვრის სურათს, ამდენად, ცხადია, მაშინდელი დრამა ვერ შემოიფარგლებოდა მარტოოდენ სოციალური პრობლემატიკით. ეროვნულ საკითხსაც ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს მე-19 საუკუნის ქართულ დრამებში. მაგრამ ამ პრობლემის გაშუქებაშიც გარკვეული სიახლე შეინიშნება წინა პერიოდ-

დის დრამებთან შედარებით. ახალ დრამებში წარმოსახულია არა მხოლოდ მეფეთა და მხედართმთავართა, ზღაღალი არისტოკრატიის გმირობა, არამედ ნაჩვენებია ხალხთა მასების ისტორიული როლი ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლაში. ამავე დროს გმირი წარმოდგენილია არა იზოლირებულად, განუყნებულად, არამედ ისტორიულ გარემოსთან მიმართებაში. ამ ასპექტში იკვეთება როგორც გმირის მოქმედების, ისე მისი ტრაგიკული ხედრის ისტორიული კანონზომიერება.

მართალია, ჯერ კიდევ 60-იან წლებში ილია ჭავჭავაძე გვაძლევდა ჩანასახს ახალი ტიპის დრამისა, რომელშიც სინამდვილე წარმოსახული იყო კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებიდან, მაგრამ ეს მხატვრული პრინციპები შემდგომ განვითარებას ველარ პოულობს ვერც ილიასთან, რომელიც, საერთოდ, აღარ ქმნის დრამატულ ნაწარმოებებს, და ვერც სხვა მწერლებთან თითქმის 50-იან წლებამდე. საერთოდ, 50-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართულ დრამატურგიაში წამყვანი ადგილი უჭირავს კომედიის ჟანრს⁶, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ გ. ერისთავის თეატრის დახურვიდან (1856 წ.) თითქმის 20 წლის მანძილზე კომედიაც როგორც თემატურ-სიუჟეტურად, ისე კომპოზიციურ-მხატვრული თვალსაზრისით არ განიცდის არავითარ წინსვლას, სიახლეს. უფრო მეტიც, მხოლოდ გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის პიესები ინარჩუნებდნენ ღირებულებას და კვებავდნენ ღარიბ რეპერტუარს ამ ხნის მანძილზე. თავის მხრივ, ხანგრძლივი დროით რეპერტუარის ერთფეროვნება, ჯერ ერთი, ერთგვარად კიდევ აფერხებდა სასცენო ხელოვნების განვითარებას და, მეორე მხრივ, მთელი სიმწვავით ადასტურებდა ორიგინალური დრამატურგია კრიზისს და მიუთითებდა ამ კრიზისის დაძლევის აუცილებლობაზე. ეს ვითარება კარგად ესმოდა ქართული ინტელიგენციის მოწინავე ნაწილს და ხმას იმაღლებდა ორიგინალური დრამატურგიის განვითარების გადაუდებელ საჭიროებაზე. მაგალითად, დ. მიქელაძე (მეველე) წერდა: „ყოველ ხალხს უნდა ჰქონოეს თავის საკუთარი თეატრი, ე. ი. სადაც ის დაინახავს თავის ცხოვრების სურათს და შეძლებს მის ან გასწორებას, ან, წაბადვას. თორემ მისარმანებულხარ შე დალოცვილო მწერალო, — და მეუბნები რაღაც გაუგებარ ჩემთვის აზრებს, ჩვეულებებს, თვისებებს და გინდა, რომ მე ამით რაზე შემიძნო. ახირებულია ჭეშმარიტად! აქ თეატრი სრულიად ჰკარგავს თავის მნიშვნელობას და სცენა რაღაც სატიკტიკო და სალაყბო მოედნად იქცევა“⁷.

⁶ თუ რამ განაპირობა ქართული დრამატურგიის ისტორიაში კომედიის დომინანტური ადგილი, ამასთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს გ. ციციშვილი წიგნში „წერილები თეატრსა და დრამატურგიაზე“, თბ., 1959, გვ. 105.

⁷ „დროება“, 1873 წ., № 402.

ავტორს აქ მხედველობაში აქვს ნათარგმნი პიესები, რომლებიც საკმაოდ იყო შესული მაშინდელ რეპერტუარში. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა, რომ მეველისათვის დაგვებრალებინა — თითქოს ის ხელაღებით იწუნებდეს თარგმნილ პიესებს. იგი წინააღმდეგია არა კლასიკის თარგმნისა, არამედ მხატვრულად სუსტი პიესებისა და მოითხოვს, რომ თარგმნილ პიესებს, ორიგინალურთან შედარებით, ნაკლები ხვედრითი წონა ჰქონდეს თეატრის რეპერტუარში.

რაც შეეხება ჟანრობრივი ფორმებისადმი თვით საზოგადოების დამოკიდებულებას, უნდა ითქვას, რომ ამ საზოგადოების ერთი ნაწილის დაინტერესება მხოლოდ კომედიის ჟანრით იფარგლებოდა. ამას კარგად ადასტურებს „დროების“ ფურცლებზე⁸ გამართული კამათი ქუთაისში ტრაგედია „მედეას“ დადგმის გამო. რეცენზენტი საყვედურს გაბოთქვამს, რომ ქუთაისელ მაყურებელს უჩვენეს „ცრემლებით სავსე დრამატული ნაწარმოები“ მაშინ, როცა „სატირალი იმერლებს ცხოვრებაშიც ეყოფათ“. მისი აზრით. მაყურებელთა ინტერესებს შეესაბამება მხოლოდ კომედიური ჟანრები. ამ გამოსვლას ეფრო კლდიაშვილმა მაშინვე იგასცა სათანადო პასუხი, რომელშიც დაასაბუთა ქართულ სცენაზე არა მხოლოდ კომედიის, არამედ სხვა დრამატული ჟანრების წარმოდგენის აუცილებლობა და უფლებამოსილება.

კომედიის განვითარება ამ პერიოდში⁹ ძირითადად ხასიათდებოდა გ. ერისთავის ტრადიციებისადმი ერთგულებით. ეს, უმთავრესად, გამოიხატება კონფლიქტებისა და ხასიათების წარმოსახვის თავისებურებაში. ამ სკოლის წარმომადგენლები (ზურაბ ანტონოვი, აკ. ცაგარელი და სხვ.) ბოლომდე ერთგულნი დარჩნენ სინამდვილის წარმოსახვის რეალისტური მეთოდისა, რომელსაც საფუძველი გ. ერისთავმა ჩაუყარა. რაც შეეხება სხვა ჟანრებს, ნაწილობრივ ვითარდება დრამა, ტრაგედია კი კვლავინდებურად ჩამორჩება და მხოლოდ საუკუნის ბოლოს ერთბაშად წარმოჩნდება, როგორც განსაკუთრებული მოვლენა, გაუაფშაველას „მოკეტილის“ სახით.

60-იანი წლებიდან გარკვეული პირობები შეიქმნა დრამის თეორიის განვითარებისათვისაც და ამან განსაკუთრებით ნაყოფიერი გამოვლენა პოვა თერგდალეულთა (ი. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი, გ. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე და სხვ.) თვალსაზრისში.

⁸ „დროება“, 1875 წ., № 44.

⁹ თუ როგორ ვითარდებოდა ამ პერიოდში დრამატული ჟანრები, იხ. ა. გაჩეჩილაძის „ნარკვევები ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან“, თბ., 1957; აგრეთვე დ. იოჯაშვილის „ქართული კომედიის წარსული და აწმყო“, თბ., 1978.

ქართველ სამოციანელთა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრეში, სხვა პრობლემებთან ერთად, გარკვეული ადგილი უჭირავს დრამის თეორიის საკითხებს. ისინი უმთავრესად განხილულია მათ თეატრალურ წერილებში. ამ მხრივ საყურადღებოა ქართველ სამოციანელთა იდეური ბელადის ილია ჭავჭავაძის შეხედულებანი¹⁰.

ი. ჭავჭავაძე აანალიზებს დრამატული ჟანრების საზოგადოებრივ-შემეცნებით და მხატვრულ-ესთეტიკურ ბუნებას. აქ უშუალო გამოხატულებას პოულობს პოეტის ესთეტიკური თვალსაზრისის ზოგადი პრინციპები. ილიას მიაჩნია, რომ ხელოვნება სინამდვილის ასახვის გზით ქმნის თავის ფენომენს, რომელიც შემეცნებით და ესთეტიკურ მხარეთა დიალექტიკურ მთლიანობაში ვლინდება. მისი აზრით, „ხელოვნება ცხოვრების განსახილველია, ანდა სინამდვილისა და ქვეყნარსებების მხატვრული წარმოსახვაა. ხელოვნება ისევე იბადება ცხოვრებისაგან, ასახავს და ემსახურება ცხოვრებას, ამ უკანასკნელით გაპირობებულ იდეებს, საზოგადოებრივ ინტერესებს, მისწრაფებებს, როგორც მეცნიერება. მაგრამ ხელოვნება ყველაფერს ამას ანხორციელებს საკუთარი კანონების საფუძველზე, საკუთარი თილისმით და გზით. ეს იმიტომ, რომ მას სპეციფიკური მიზანი და ფუნქცია ახასიათებს: ესთეტიკურის შექმნა, ესთეტიკური გრძნობის აღძვრა, რაც იწვევს ადამიანის ამაღლებას, გატაცებას, აღფრთოვანებასა და გაოცებას, სულიერი

¹⁰ ილია ჭავჭავაძის შეხედულებანი დრამის თეორიის სფეროში სპეციალური მონოგრაფიული შესწავლის ობიექტი არ ყოფილა. მკვლევართა ერთი ნაწილი მას განიხილავს სხვა საკითხებთან დაკავშირებით და, უმეტეს შემთხვევაში, ეხება მის ღვაწლს საკუთრივ თეატრალური კრიტიკის დარგში. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა: მ. დუდუაშვილის წიგნი „ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა“ (თბ., 1960, 1966 წწ.), სადაც ცალკე თავი აქვს დათმობილი თეატრისა და დრამატურგიის საკითხებს; გ. ჯიბლაძის ვრცელი მონოგრაფია „ილია ჭავჭავაძე“ (თბ., 1966 წ.), რომლის მეხუთე თავში („ილია ჭავჭავაძე და ხელოვნების რეალისტური თეორია“), მწერლის ესთეტიკურ შეხედულებათა განხილვისას, ფართოდ არის წარმოდგენილი ილია, როგორც თეატრალური კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი; ი. ვართაგავის „ილია ჭავჭავაძე თეატრალური კრიტიკოსი“ (თბ., 1958); ალ. ჩაველიშვილის „ილია ჭავჭავაძე — ლიტერატურის თეორეტიკოსი“ (ბათუმი, 1939 წ.); ნ. გურაბაძის — „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“ (შესავალი წერილი წიგნისა „ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ“, თბ., 1955 წ.); ნ. შალუტაშვილის „ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ“ (თბ., 1969).

ცხოვრების სიძნელის მძაფრ ემოციურ აღწერებას, ერთი სიტყვით, ესთეტიკურ ტკობას¹¹.

ილიასათვის, მართალია, ხელოვნების საგანს სინამდვილე წარმოადგენს, მაგრამ ხელოვნანის მიერ შექმნილი სამყარო ცხოვრების ასლი როდია. ემპირიული სინამდვილე და მხატვრული სინამდვილე იდენტურნი არ არიან. მხატვრული წარმოსახვის დროს ხელოვანი ქმნის ახალ სინამდვილეს, განსხვავებულს ემპირიულისაგან. ასეთი „სასწაული“ მას ლიტერატურის, ხელოვნების სპეციფიკურ თვისებად მიაჩნია და, მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვანი ამ დროს მიმართავს შეთხზულ, გამოგონილ ამბებს, მაინც „ყოველთვის უტყუარი და მართალია ბუნების წინაშე“¹². საქმე ისაა, რომ ლიტერატურაში „არ არის არც ერთი მოთხრობილი ამბავი, რომელიც მართლა მართალი იყოს, მართლა ნამდვილი იყოს: სულ ადამიანის ფანტაზიით შექმნილია და ისეთის შემოქმედებით ხორციელდება, სულთმასახული, რომ კაცს კი არ ეჯავრება, დიდადაც მოსწონს და ესურვება. ტარიელი, ნესტან-დარეჯანი, ავთანდილ, ფრიდონ, თინათინ არც თავის-დღეში ყოფილან და არც არიან, არც ოდესმე უცხოვრიათ და არც ეხლა სცხოვრობენ, მაგრამ აბა ჰნახეთ ჩვენი საკვირველი რუსთაველი როგორ სასწაულთ-მოქმედობს ადამიანზე, როცა იმათს ცხოვრებას გვიამბობს, მათის ცხოვრების მაჯის-ცემას გვატყობინებს!.. შოთამ მის მიერ მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანა, რომ ამ ჰეშმარიტ სულისაგან თვით არაჰეშმარიტი ამბავი მართალი გვეგონია. აი ეს საოცარი გარდაქმნა, ანუ უკეთ ვთქვათ, ქმნა არ-ყოფილისა ყოფილად, მარტო შემოქმედს შეუძლიან და ამიტომაც ამ ღვთიურს ძალღონეს ქმნისას შემოქმედობას ეძახიან“¹³. მაშასადამე, ხელოვნებაში „მოგონილი ამბით ცხადყოფილია მართალი“. აქ ილია ჭავჭავაძე იძლევა მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკის უაღრესად სწორ განსაზღვრას, ხაზს უსვამს იმ თავისებურებას, რაც განასხვავებს მხატვრულ სინამდვილეს ემპირიული სინამდვილისაგან, მხატვრულ სიმართლეს ცხოვრებისეული სიმართლისაგან. ილიას ეს შეხედულება წარმოადგენს ღრმა თეორიული განსჯის ნაყოფს და ერთგვარად ენათესავება ბ. ბელინსკის თვალსაზრისს, რომ ხელოვნებაში „სინამდვილე უფრო ჰგავს სინამდვილეს, ვიდრე თვით სინამდვილეში, — და გამოგონებაზე დამყარებული ნაწარმოები ყოველ ნამდვილ ამბავზე მალეა ღვას“¹⁴...

ჭავჭავაძე

11 შ. დუდუჩავა. ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა. თბ., 1960, გვ. 62.

12 ი. ჭავჭავაძე. თხულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროვას რედაქციით, ტ. III, 1953, გვ. 177.

13 ი. ჭავჭავაძე. თხულებანი, ტ. III, გვ. 408—409.

14 ბ. ბელინსკი. რჩეული თხულებანი, ტ. I, თბ., 1952, გვ. 288.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ამეზად არ გვაინტერესებს ამ საკითხის სხვადასხვა ასპექტი. მაგრამ ზელოვნების არსის, მხატვრული შემოქმედების თავისებურების აქ მოტანილი ილიასეული გაგება გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მწერლის ზოგადესთეტიკურ კონცეფციაზე და დრამის თეორიის საკითხებზე მისი თვალსაზრისის ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენს.

უპირველესად ყოვლისა, საინტერესოა ილიას მოსაზრება დრამის სპეციფიკის შესახებ. როგორც ცნობილია, დრამა მიჩნეულია ლიტერატურის ერთ-ერთ ურთულეს გვარად. მართალია, ილია ჭავჭავაძის წერილი კონკრეტულად ეხება ახალ ქართულ დრამებს, მაგრამ აქ მწერალი გამოთქვამს მეტად ღირებულ თვალსაზრისს, რომელშიც გაშუქებულია სწორედ დრამის თავისებურების უმთავრესი ნიშნები.

მწერალი სამართლიანად წერს, რომ „დრამის შექმნა ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია და ყველა მწერალი — თუნდ ნიჭიერიც — ვერ ჰბედავს ხელი შეჰმართოს“¹⁵.

დრამის ეს სირთულე გამოწვეულია იმით, „რომ დრამა სულისა და გულის ცხოვრებაა, სულისადა გულის დიდს ძვრაზეა ასაგებელი და ასაშენებელი. მეტის-მეტი მკრელი, მეტის-მეტი მხილავი ნიჭი უნდა, მეტის-მეტი ნათელი გონება, რომ კაცი მისწვდეს, შუქი რამ მიჰფინოს იმ საოცარს, იმ უცნაურს საიდუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სულისა და გულის ძვრა ჰქვიან და რომელიც იმოდენად უფრო დიდ საიდუმლოებად გვევლინება, რამოდენადაც უფრო ახლო მიუვალთ“¹⁶.

რა თქმა უნდა, როცა ილია ლაპარაკობს „სულისა და გულის დიდ ძვრაზე“, როგორც დრამის სპეციფიკურ ნიშანზე, მას მხედველობაში აქვს მოქმედების სიმძაფრე, შინაგანი ექსპრესია. ერთი შეხედვით. ამ დებულებაში თითქოს უზუსტობაც შეინიშნება, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ შინაგანი სიმძაფრე, ექსპრესია არანაკლებად არის ნიშანდობლივი ლიტერატურის სხვა გვარებისათვისაც — ეპოსისა და ლირიკისათვის. ამდენად, იგი აღარ ჩაითვლება მხოლოდ დრამის სპეციფიკურ ნიშნად. მაგრამ ილია შემდგომ მსჯელობაში აკონკრეტებს აღნიშნულ დებულებას და ეს მოჩვენებითი წინააღმდეგობაც იხსნება, როცა აღიარებს, რომ პიესაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება დრამატულ მოქმედებას, რომლის საფუძველს წარმოადგენს კონფლიქტი. სწორედ მოქმედების წარმოსახვისა და კონფლიქტის განვითარების თავისებურებაში ხედავს იგი დრამის სპეციფიკას, სხვა ლიტერატურულ გვარებთან შედარებით. მისი აზრით, ახალი დრამების

¹⁵ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 186.

¹⁶ იქვე.

(იგულისხმება იაკობ ლაზარაშვილის ისტორიული დრამა — „მტარვალი“ და ავქსენტი ცაგარელის ასევე ისტორიული დრამა „ქართლის დედა“) მთავარი ნაკლი ის არის, რომ „სული და გული ადამიანისათვის არ მოქმედებს, თვისდა ბუნებისამებრ არ იშლება, არ იხსნება მოქმედებაში. თითონ ავტორები მოქმედთა პირით გვეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ისეაო, მაშინ, როდესაც ამაებს ჩვენ თითონ უნდა ვხედავდეთ, ჩვენ თითონ უნდა ვგრძნობულობდეთ საქმითა და არა ავტორების სიტყვითა. კაცი თუ ქალი თავიანთ ასეთ-ისეთობას ან სულ არ გვაჩვენებენ საქმითა, ან ძალიან იშვიათად, ისიც მეტის-მეტად მკრთალად და გაკვრით“¹⁷.

ილიას კარგად ესმის თუ რა შეადგენს დრამის სპეციფიკას, ეპიკური და ლირიკული გვარებისაგან განსხვავებით. მან იცის, რომ ეპიკური გვარისათვის ძირითადი ტიპოლოგიური ხერხია თხრობა. მწერალი სინამდვილის მოვლენებს წარმოგიდგენს ობიექტირებული სახით და არ ერევა მათ ბუნებრივ მდინარებაში, არ ავლენს თავის სუბიექტურ „მე“-ს, დრამისთვის კი ნიშანდობლივია სინამდვილის ასახვა მოქმედებაში, დიალოგისა და მონოლოგის მეშვეობით. აქ არ არის მოთხრობელი, „შუამავალი მაყურებელსა და ამბავს შორის“ (ა. პოტენია). მაშასადამე, აბსოლუტურად გამორიცხულია მწერლის უშუალო ჩარევა. სწორედ ამ მომენტს საგანგებოდ მიუთითებდა ჯერ კიდევ არისტოტელე, როდესაც წერდა: „ხომ შესაძლებელია ერთი და იგივე აისახოს ერთი და იმავე საშუალებით, მაგრამ სხვადასხვა ხერხით: ხან მოთხრობის ხერხით, როდესაც ან სხვის შესახებ გვიაზრობენ (ასე იქცევა ჰომეროსი), ან თავის შესახებ ლაპარაკობენ და არა სხვის შესახებ, ხან კი იმ ხერხით, როდესაც ყველა ასახული გმირი გამოდის მოქმედებად და ენერგიის გამოქვდავებად“¹⁸.

აქ არისტოტელე იძლევა ლიტერატურის სამივე გვარის ზოგად დახასიათებას და, რაც მთავარია, სწორად განსაზღვრავს დრამაში მოქმედების მადომინირებელ მნიშვნელობას, კერძოდ, რომ „ესაა ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით“¹⁹.

ილია ზემოთ აღნიშნულ დრამებს იმას უწუნებს, რომ მათი ავტორები მხოლოდ გარეგან ფორმას იცავენ, ხოლო დრამის შინაგანი, იმანენტური კანონები მათთვის უცნობია. ამიტომ ამ დრამებმა ვერ შეძლეს მაყურებლის თვალწინ გაეტარებიათ წარსული დროის საზოგადოებრივი ცხოვრების ავ-კარგი, რათა ჩვენებინათ „რა აზრი, რა გუ-

¹⁷ ი. ჯავახიძე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 187.

¹⁸ არისტოტელე. პოეტიკა. წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი, თბ., 1979, გვ. 144—145.

¹⁹ „პოეტიკა“, გვ. 153.

ლის-ტკივილი, რა სწრაფვა სულისა, რა გონება-გახსნილობა, რა ზნე-ჩვეულება ხელთ ჰქონია მაშინდელობას კერძო ცხოვრების თუ საზოგადოებურის ასე თუ ისე წასამართავად. არც „მტარვალი“, არც „ქართვლის ღედა“, არც ერთი იმისთანას სახეს აღამიანისას, თუ ცხოვრებისას არ გვიხატავს, რომ მნახველმა სთქვას: აი, ამ დროს რა შესძლებია, რა კაცები შეუქმნია, რა ავ-კარგიანობა, მეტ-ნაკლებობა ჰქონია; აი, მაშინდელი კაცი, რა აზრით, რა ფიქრით, რა გრძნობით, რა ძლიერებით თუ უძლურებით შეჰბნია თავის საკუთარს თუ საქვეყნო საქმეს და რა ზნე-ჩვეულებას უტარებია დროთა ვითარების გზაზე.

ვიმეორებთ, არც ერთს. ხსენებულს დრამაში ამას ვერ ვხედავთ²⁰. ეს მაშინ, როდესაც, ილიას თქმით, მწერალი „უსათუოდ მოვალება სული და გული ეპოქისა იმ ამბავში ჩანასკვოს, ჩაჰსახოს და დრამის სვლაში გადაგვიხსნას, გადაგვიშალოს საგრძნობელად და დასანახავად“²¹.

აღნიშნული დრამების მთავარ ნაკლს ილია იმაში ხედავს, რომ ისინი მოკლებული არიან მძაფრ დრამატიზმს, მოქმედების მძაფრ განვითარებას. მას კარგად ესმის, რომ დრამაში მოქმედების განვითარების მთელი პროცესი მოითხოვს სიტუაციითა ურთიერთგადასვლის მკაცრ მიზეზობრივ თანმიმდევრობას. აქ ერთი მომენტი თუ ეპიზოდი მეორეს უკავშირდება სიუჟეტის განვითარების საფუძველზე, შინაგანი ექსპრესიით. ამიტომაც, რომ დრამა ვერ ითმენს პარალელურ ეპიზოდურ სცენებს და კონფლიქტგარეშე სიტუაციებს, რომლებიც ამუხრუქებენ მოქმედების განვითარებას. არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ამბავი (ფაბულა) უნდა იყოს დრამატულად შედგენილი, კონცენტრირებული ერთი მთლიანი და დასრულებული მოქმედების გარშემო“²².

ამ აზრმა თავისი განვითარება პოვა მომდევნო ეპოქების მოაზროვნეთა შეხედულებებში. კერძოდ, ამ მხრივ საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ჰეგელი, რომელიც აღნიშნავს: „საკუთარივე დრამატული პროცესი არის მუდმივი მოძრაობა წინ, საბოლოო კატასტროფისაკენ. ეს უბრალოდ აიხსნება იმით, რომ სწორედ კოლიზია შეადგენს მთელის ცენტრალურ მომენტს. ამიტომ, ერთი მხრივ, ყველაფერი ისწრაფვის ამ კონფლიქტის გამოვლენისაკენ, მეორე მხრივ, სწორედ ურთიერთდაპირისპირებულ განწყობილებათა, მიზანთა და მოქმედებათა წინააღმდეგობა და განხეთქილება მოითხოვს გადაჭრას და მიექანება თავისი ასეთი შედეგისაკენ“²³.

²⁰ ილია ქავჭავაძე, ტ. III, გვ. 185.

²¹ იქვე, გვ. 186.

²² „პოეტიკა“, გვ. 198.

²³ Гегель. Эстетика, т. 3, М., 1958, с. 548—549.

მაშასადამე, დრამაში არ გამოიყენება ყველა ის ხერხი და საშუალება, რომლებიც არსებითი მნიშვნელობის მქონეა ლირიკისა და ეპოსისათვის. აქ სრულიად დაუშვებელია პერსონაჟთა სამოქმედო გარემოს ავტორისეული დახასიათება, როგორც ეპოსშია. მაგრამ ეს მას ხელს არ უშლის წარმოსახოს არა მხოლოდ ხასიათები, არამედ წარმოგვიდგინოს ეს ხასიათები გარემოსთან მიმართებაში და ამით დახატოს ცხოვრების მთლიანი სურათი.

ილია ჭავჭავაძე ზედმიწევნით კარგად ერკვევა დრამის ამ თავისებურებაში და მოითხოვს ხასიათების ჩვენებას კონფლიქტების განვითარების შესაბამისად, მათ ფორმირებას მოქმედების პროცესში. მან იცის, რომ გმირთა მთელი მოქმედება უნდა მიმდინარეობდეს მძაფრი ურთიერთშეჯახების გზით, რაც განაპირობებს დრამატულ სიტუაციებს. ეს სიტუაციები თავის მხრივ მოქმედების განვითარების ახალი იმპულსი ხდება და თანდათანობით ამზადებს მის შესვლას კულმინაციურ ფაზაში. ყოველი ასეთი სიტუაცია, წინააღმდეგობის გაძაფრების კვალად, ხელს უწყობს ხასიათის ფორმირებას, გმირის ფსიქოლოგიური სამყაროს გახსნას, აძლიერებს დრამატიზმს და, ამის შესაბამისად, მკითხველის თუ მაყურებლის რეაქციას. მისი რწმენით, „დრამა უსათუოდ სულისა და გულის უდიდეს ძეგრაზე უნდა იყოს აგებული და აშენებული, და ეს უდიდესი ძეგრა სულისა და გულისა ერთად-ერთი საგანია დრამისა, ერთადერთი ბუნებაა მისი. ამით იცნობება იგი დრამად. სხვა საწყაო არა აქვს და არც სხვა მიზეზი არსებობისა. სასურველია, ამ აუცილებელს მოთხოვნილებას დრამისას დაუკვირდნენ ისინი, ვისაც დრამის დაწერა სურს და ამ მოთხოვნილებას შეუწონონ თავიანთი ძალ-ლონე, ვიდრე ხელში კალამს აიღებენ“²⁴.

როგორც ვხედავთ, ილია ძალზე მაღლა აყენებს დრამის გამომსახველობით შესაძლებლობებს და სამართლიანად მიიჩნევს მას ლიტერატურის ერთ-ერთ ურთულეს გვარად, რომელიც მწერლისაგან მოითხოვს მაღალ პროფესიულ ოსტატობას. როცა იგი ამ კრიტერიუმებით აფასებს ახალ ქართულ დრამებს, სინანულით, უკმაყოფილოდ დასძენს: „ამ მხრით რომ შევხედოთ, ამ მხრით რომ თვალი გავუბნოთ ხსენებულ დრამებს, — რა თქმა უნდა — ვერც ერთი თავს ვერ გაიმართლებს. ვერც ერთი ვერ შეიარჩენს ამაოდ დაჩემებულ დრამის სახელსა. ორსავე საგნად აქვს მამულის-შვილობა და ვაჟკაცობა ქართველობისა და არც ერთს მამულის-შვილობა და ვაჟკაცობა სადრამო განსაცდელში არ ჩაუგდია, რომ გრძნობათა ჰიდილმა გვაჩვენოს, რა ქართველში ჩავარდნილა ამ გრძნობათა მქონებელი კაცი, რა წვა-დაგ-

²⁴ ი. ჭავჭავაძე. ზეზულებანი, ტ. III, გვ. 187.

ვა ვაშოუელია და ამ განსაცდელიან ქართველიდამ როგორ გაუ-
ტანია თავი გამარჯვებულ გრძნობას²⁵.

როცა მწერალი ლაპარაკობს „სადრამო განსაცდელის“ შესახებ, აქ იგი გულისხმობს იმ გარემოებას, რომ აღნიშნულ პიესებში არ ხდება ხასიათების ფორმირება მოქმედების პროცესში, დრამატული კოლიზიის განვითარების საფუძველზე. ამიტომაც, რომ „ქცევა მოქმედთა პირთა მათ მიერ ბაქიობას უფრო ჰგავს, ვიდრე ხასიათების გამოხსნას და გამოშლას“²⁶. ამის გარეშე კი არ არსებობს ჰეზმარიტი დრამატიზმი, რომელიც თავის მხრივ აუცილებლად კონფლიქტს ემყარება. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ბ. ბელინსკის აზრი: „დრამატიზმი, როგორც ცხოვრების პოეტური ელემენტი, მდგომარეობს ერთი-მეორისადმი დაპირისპირებული და ერთი-მეორის წინააღმდეგ მტრულად მიმართული იდეების შეჯახება-შეტაკებაში (კოლიზიაში), იდეებისა, რომლებიც ვლინდება როგორც ვნება, როგორც პათოსი“²⁷.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებული წინააღმდეგობა და დაპირისპირება ამ საზოგადოების განუყრელი ნიშანია, რომელიც თავის მხრივ განაპირობებს ცხოვრების წინსვლასა და განვითარებას. ეს წინააღმდეგობა და დაპირისპირება უმთავრესად ვლინდება ძველსა და ახალს შორის. რომლის დროსაც თავს იჩენს კონფლიქტები და შეუსაბამობანი ფორმასა და შინაარსს, არსსა და მოვლენას, მიზანსა და საშუალებას. პიროვნების პრეტენზიასა და რეალურ შესაძლებლობას შორის და ა. შ. ეს ცხოვრებისეული კოლიზიები წარმოადგენს დრამის დაუშრეტელ წყაროს. მის ობიექტურ საფუძველს. დრამატურგი ხსნის ამ კონფლიქტთა საზოგადოებრივ არსს, გვიჩვენებს მათში სხვადასხვა ჩგუფის ადამიანთა მონაწილეობას. კონფლიქტის განვითარების პროცესში აშკარად იკვეთება დაპირისპირებული ძალები: ერთი მხარე გამოდის მეორის წინააღმდეგ, ხდება ინტერესთა შეჯახება და რაც უფრო ძლიერია ეს დაპირისპირება, მით უფრო მძაფრი ხდება კონფლიქტი, რომლის მსვლელობაში ყალიბდება ხასიათები, ვლინდება გმირთა შინაგანი სულიერი სამყარო, მათი ინდივიდუალობა. ჩამდენადაც დრამაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მოქმედების შინაგან ექსპრესიას, ამდენად დრამატული ნაწარმოების თემად არ გამოდგება ყველა ცხოვრებისეული მოვლენა. აქ უმთავრესად წარმოისახება ერთი კონფლიქტი, ერთი მომენტი. ამავე დროს, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება

25 ი. პავლევი, იქვე.

26 იქვე, გვ. 188.

27 ბ. ბელინსკი. რჩეული თხზულებანი, ტ. II, თარგმანი ვ. მგალობლიშვილისა, გ. ჯიბლაძის რედაქციით, თბ., სახელგამი, 1957, გვ. 488.

მოქმედების მკაცრ ორგანიზაციას, რათა სინამდვილე, ცხოვრებისეული მოვლენა წარმოსახულ იქნას გარკვეულ მთლიანობაში, სადაც ყოველი ეპიზოდი განპირობებული იქნება აუცილებლობით. ამიტომ ამბობენ, რომ დრამის აქვს „მეტად თუ ნაკლებად გარკვეული საზღვრები სიდიდისა და მოცულობისაო“²⁸. ამასვე აცხადებდა არისტოტელეც, როდესაც წერდა: „ტრაგედია არის ასახვა დასრულებული და მთელი მოქმედებისა, რომელსაც აქვს რაღაც სიდიდე... ამიტომ სავალდებულოა, რათა კარგად შედგენილი ფაბულა იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც მოგეპრიანება, და თავდებოდეს არა იქ, სადაც მოგეპრიანება“²⁹. ეპოპისაგან განსხვავებით, „ტრაგედიაში არ შეიძლება მრავალი ნაწილი აისახოს როგორც ერთდროულად წარმოებული, არამედ შესაძლებელია აისახოს მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც სცენაზე არის მსახიობთა მიერ წარმოდგენილი“³⁰. იგი მოითხოვს ამბავში მტკიცე ლოგიკური თანამიმდევრობის დაცვას. ხოლო „თუ ეს არ ხერხდება, ულოგიკო უნდა იქნას ფაბულის გარეშე მოქცეული (როგორც, მაგალითად, ეს, რომ ოიდიპოსმა არ იცის თუ როგორ მოკვდა ლაიოსი), და არა თვით დრამაში“³¹.

ერთი სიტყვით, როგორც ბელინსკი წერს: „დრამის მოქმედება ერთი ინტერესის გარშემო უნდა ტრიალებდეს და თანაური ინტერესები მისთვის უცხო უნდა იყოს. რომანში ზოგიერთი პირი შეიძლება შემოყვანილ იქნას არა იმდენად მოვლენაში ნამდვილი წონაწილეობის გამო, რამდენადაც ორიგინალური ხასიათის გამო; დრამაში არ უნდა იყოს არცერთი პირი, რომელიც საჭირო არ იქნება მისი მსვლელობისა და განვითარების მექანიზმში. მოქმედების სიმარტივე, არასირთულე და ერთიანობა (ძირითადი იდეის ერთიანობის აზრით) დრამის ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა უნდა იყოს; დრამაში ყველაფერი მიმართული უნდა იყოს ერთი მიზნისაკენ, ერთი განზრახვისაკენ, დრამის ინტერესი თავმოყრილი უნდა იყოს უმთავრესი პირის გარშემო, რომლის ბედში გამოიხატება დრამის ძირითადი აზრი“³².

მოქმედების განვითარების ასეთ პროცესს ვერ ხედავს ილია ჭავჭავაძე ზემოთ დასახელებულ დრამებში, სადაც ადგილი არა აქვს კონფლიქტთა ბუნებრივ მდინარებას და ხასიათთა შინაგან ევოლუციას. ამიტომ ეს დრამები „ისე უამუშაოდ და საწყენად მოქმედობს მაყურებელზე, როგორც ცუდ-უბრალო კვებნა, თავის-თავის ქება და წინდაუ-

28 В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954, с. 14.

29 არისტოტელე. პოეტიკა, გვ. 157.

30 იქვე, გვ. 200.

31 იქვე, გვ. 203.

32 ბ. ბელინსკი. რჩეული თხზულებანი, ტ. I, გ. ჭიბლაძის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, თბ., გვ. 415.

ხედავი ფართი-ფურთომა ქარაფშუტა კაცისა³³. ილია ამ დრამებში ვერ ხედავს ქეშმარიტ, მართალ გრძნობას, რაც ნაწარმოებებს საერთოდ უკარგავს მხატვრულ დამაჯერებლობასა და მაყურებელზე ზემოქმედების უნარს. პიესები ზელოვნურობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ, თითქოს სცენების კრებულია, სადაც მოქმედება კი არ წარმოდგენს მთავარ ზამბარას კონფლიქტების განვითარებასა და ხასიათების ფორმირებაში, არამედ ერთმანეთთან მექანიკურად დაკავშირებული ეპიზოდები და სტატიური სახეები: „სცენაზე გამოყვანილი კაცი თუ ქალი შუბლზე მიკრულ ბილეთებით გამოდიან — აი, ეს ამისთანა კაცია და ეს ამისთანაო, ავტორის მოწმობა შესაძლოა ამ შემთხვევაში ვინმემ იწამოს, ხოლო ამისთანა მოწმობა და დრამა ერთმანეთზე მეტად შორი-შორია, შუა დიდი ზღვარი უდევთ და ერთმანეთში გარევა ამავებისა გაუწვრთვნიელ გრძნობას თუ ეპატიება და შეენდობა, თორემ სხვა არა-რას“³⁴

ილიას, როგორც იტყვა, ქეშმარიტი დრამის თავისებურებად მიაჩნია მოქმედების შინაგანი ექსპრესია და ხასიათების ჩვენება სწორედ ამ მოქმედების განვითარების პროცესში, სადაც თითოეული გმირი საკუთარ მისწრაფებათა რეალიზაციის დროს სრულყოფილად ავლენს თავის ხასიათს, თავად წარმოჩნდება მაყურებლის წინაშე, ავტორის დახასიათების თუ პერსონაჟთა თვითრეკლამის გარეშე. რა თქმა უნდა, ილია იმის წინააღმდეგი როდია, რომ პიესაში წარმოდგენილი იყოს მოქმედ პირთა ურთიერთდახასიათება, როგორც მხატვრული ხერხი, მაგრამ ყოველივე ეს უნდა გამომდინარეობდეს მოქმედებისა და მდგომარეობიდან და არა გარედან შეჭმონდეს მასში ავტორს. „მტარვალსა“ და „ქართლის დედაში“, რომლებშიც წარმოსახულია ქართველთა ვაჟკაცობა და მამულიშვილობა, არ ჩანს „იგი მოძრაობა სულისა და გულისა, რომელიც დრამას საგნად აქვს და რომლის თვალ-წინ ცხოვლად წარმოდგენა ასე თუ ისე არყევს ხოლმე მაყურებელს და მთელს აგებულიებას შეუძრავს ან სიხარულით, ან მწუხარებით, ან სიყვარულთ, ან მძულვარებით“³⁵.

ილია ილაშქრებს ხასიათების ცალმხრივი გენერალიზაციის, სქემატურობის წინააღმდეგ. მისი თქმით, ორსავე დრამაში წარმოდგენილნი არიან ქვეყნის ბედნიერებისა და თავისუფლებისათვის მებრძოლი გმირები, მაგრამ მათ მოქმედებას ხშირად აკლია დამაჯერებლობა, რადგანაც ეს ხასიათები, ორ ჯგუფად დაყოფილნი, არიან ან აბსოლუტურად კეთილნი და კაცთმოყვარენი, ან აბსოლუტურად ბოროტნი და სისხლისმსმელნი. პირველ ჯგუფს ეკუთვნის ქართველობა, მეორეს კი მისი

³³ ი. კ ა ვ კ ა ე ძ ე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 188.

³⁴ იქვე.

³⁵ იქვე, გვ. 189.

მტრები. ილიას აზრით, „ასე ყოვლად მხეცობა მტრისა, ყოვლადვე სისრულე და სავსება ქართველებისა, ბავშვური წადილია, კაცმა თავი მოაწონოს მაყურებელსა“³⁶. მაშასადამე, პერსონაჟთა საქციელი ნაკლებად მოტივირებულია და გაანგარიშებულია უფრო გარეგანი ეფექტის მოსახდენად, ვიდრე გმირის ნამდვილი სულიერი ჭიდილის, მისი შინაგანი დრამატიზმის საჩვენებლად, რადგანაც „ბუნება ადამიანისა აე-კარგიანობით არის სავსე და ქვეყანაზე არ არის იმისთანა ერი, რომ მიწყული ჰქონდეს ან მარტო კარგი, ან მარტო ავი“³⁷. დრამაში, უპირველესად ყოვლისა, უნდა წარმოისახოს სულის მოძრაობა, რომელიც სწორედ თითოეული ადამიანის აე-კარგიანობაშია მოცემული. აღნიშნული პიესებით მაყურებელთა აღტაცებას ილია გრძნობის წაწყმედას. გაყალბებას უწოდებს და ადარებს ჩალაში გაჩენილ ცეცხლს, რომელიც აბრიალებისთანავე ქრება და ხელში მარტო ფერფლი გვრჩება, ხოლო ჰაერში — ნატესუსალი. უქმად აბრიალებულ გრძნობას იგი საშიშ მოვლენად და გონებაგაუწვრთნელი კაცისთვისებად თვლის. აქ გვაქვს მაყურებელზე არა დრამის ღირსებებით გამოწვეული ზემოქმედება, არამედ ჰემმარიტ გრძნობას მოკლებული აღქმა, რომელიც ემყარება ყალბ წარმოდგენას, არარეალურ ვითარებას. ხასიათების ასეთ წარმოსახვას იგი არაბუნებრივად მიიჩნევს და პიესების მთავარ ნაკლად თვლის. ამიტომ გმირები მწერლის იდეის უბრალო რუპორებად და დეკლამაციით გატაცებულ პიროვნებებად უფრო გვევლინებიან, ვიდრე მძაფრი სულიერი ვნებათაღელვისა და შინაგანი წინააღმდეგობების მქონე ხასიათებად, რომლებიც ბრძოლისა და ურთიერთდაპირისპირების რთულ გზას გადიან და მოქმედების პროცესში წარმოდგებიან მაყურებელთა წინაშე როგორც მრავალფეროვანი და ამალმებული სახეები. სწორედ ასეთ შემთხვევაში ვლინდება დრამის მძაფრი და ნამდვილი ესთეტიკური ზემოქმედება მაყურებელზე. ზემოაღნიშნულ დრამებში კი „აღტაცება ისე ჰგავს ჰემმარიტ აღტაცებას, როგორც მართალი სიცილი იმ სიცილს, რომელსაც კაცი კაცს ღიბინით განჯვებ მოჰკვრის ხოლმე მაშინაც, როცა კაცს სულაც არ ეცინება, როცა სისაცილო არა არის-რა. ესეთი ფესვ-გაუდგმელი, გულთ-ჩაურჩენელი, ესეთი ტყუილი აღტაცება გროშადაც არა ღირს და უფრო მაცენებელია, ვიდრე მარგებელი“³⁸. ამის გამოა, რომ ამ დრამებში მაყურებლის წინაშე არ იშლება გმირის ბუნებრივი გულისთქმა, მისი ნებისყოფა, არ არის მძაფრი კოლიზია, რომელიც დრამის გმირს რაიმე ალტერნატივას წინაშე დააყენებდა და „სადრამო განსაცდელში“ ჩააგდებდა, რითაც მაყურე-

36 ი. ჰავჭავაძე, იქვე.

37 იქვე.

38 იქვე, გვ. 190.

ბელს შესძრავდა, დაჟაფიქრებდა, ფხიზელი თვალით ცხოვრების სიღრმეში ჩააღებდა, კეშმარიტი ცრემლით აატირებდა, ან სიყვარულსა და სიხარულს გაუძლიერებდა. „აქ ჩხოვანი ძახილი კი არ არის სულთა ბრძვისა, გულის ჭიდილისა, არამედ წრპინია, წუწუნია ცუდ-უბრალო მტირალასი“³⁹.

ილია თავის ამ მოსაზრებათა დასასაბუთებლად იძლევა ა. ცაგარლის „ქართლის დედაში“ მოცემულ კონფლიქტთა და ზასიათთა ანალიზს და გვიჩვენებს, რომ ოთხივე მოქმედებაში არ ჩგრძნობა ნამდვილი დრამატიზმი. თვით დედა, პიესის მთავარი პერსონაჟი, ისეა „გამოსახული, თითქო მეტხორცია დრამისაო და სრულიადაც გამოკლებული რომ იყოს, პიესას თითქმის არა დააკლდება რა, ამასთან ეს „ქართლის დედა“ რაღაც უგრძნობელი და გულქვა რამ არის. დედა-შვილურს გრძნობას, აგრე მოსალოდნელს, აგრე სასურველსა და საპატიოს, მის გულში არავითარი ღვლილი არ უჭირავს. ამიტომაც მიაბიერ შეილთა შაძულისათვის გაწირვას ააფერი ფასი არ აქვს. გაწირვა მაშინ არის დიდსულოვნობის საქმე, როცა გამწირველი თითონ დიდს რასმე ჰკარგავს ამით, როცა ვხედავთ, რომ ამ გაწირვამ გულში ერთი უმთავრესი ძარღვი ჩასწყვიტა გამწირველსა, ერთი დიდი რამ დააკლო, ძნელად გასაწირი, ძნელად გასამეტებელი, ძნელად დასათმობი ადამიანისაგან. ამ შემთხვევაში გულთა ჭიდილი დედისა უნდა გამართულიყო დედა-შვილურ და მამულის-შვილურ სიყვარულისა გამო, რომელნიც ამ დრამაში ერთმანეთს შეხვდნენ ისე, რომ ან ერთი უნდა გაიწიროს, ან მეორე. ორივე სიყვარული კანონიერია, ბუნებურია, და მით ორივე დიდს გრძნობას წარმოადგენს ადამიანის ბუნებაში, ძნელად გასაწირს, ძნელად გასამეტებელს და რამოდენად ან ერთი, ან მეორე ძნელად გასაწირია, ძნელად გასამეტებელი. რამოდენად თვით განწირვა დიდია, საპატიო და სახელოვანი“⁴⁰.

შასადაამე, ლოგიკური აუცილებლობით დრამაში ნაჩვენები უნდა ყოფილიყო დედის არსებაში მიმდინარე შინაგანი ჭიდილი ორი უმაღლესი გრძნობისა — დედაშვილური სიყვარულისა და სამშობლოს წინაშე მოვალეობის შეგნებისა. ეს ალტერნატივა დედას აიძულებდა ერთი-მეორის საწინააღმდეგო ორი შესაძლებელიდან ერთი აერჩია. ეს არჩევანი იოლი არ არის. ამ „საღრამო განსაცდელში“ მთელი სიმძაფრით უნდა გამოვლინდეს დედის შინაგანი სულიერი სამყარო, მან სამშობლოს სამსხვერპლოზე უნდა მიიტანოს შვილისადმი სიყვარულის შეუდარებელი და უფაქიზესი გრძნობა, უნდა დასთმოს სიცოცხლეზე უძვირფასესი არსება — საკუთარი პირმშო. ცხადია, ეს გარემოება ენით

³⁹ ი. კ ა ე კ ა ვ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 190.

⁴⁰ იქვე, გვ. 191.

აუწერელ მდგომარეობაში, საოცარ ტრაგიკულ სიტუაციაში აყენებს დედას და აუცილებლად უბიძგებს. საკუთარ თავთან შინაგანი ბრძოლი-საყენ. ასეთი უნდა ყოფილიყო აღნიშნულ დრამაში მოქმედების გან-ვითარების ლოგიკა. მაგრამ ილია სწორედ იმიტომ აკრიტიკებს პიესას, რომ „ავტორს არ მოუწებებია გმირი-ქალი დრამის ამ ორ დიდთა გრძნობათა ქართველის ქვეშ გაეტარებინა ჩვენს თვალ-წინ და ამ გრძნობათა ქედით ეჩვენებინა ღირსულოვნობა და აღმართობა დე-დისა. დედა სცენაზე შემოდის წინათვე გადაწყვეტილის აზრით და გვარწმუნებს, რომ მე ჩემის ქვეყნისათვის გავზარდე ჩემი ხუთი შვი-ლი, საქართველოსათვის ვაწოდე ჩემი ქუდი და სხვა რაფუოი აინუნ-ში აღარ მოსდის, თითქო დედა-შვილური სიყვარული ისე ცოტა რამ იყოს, რომ უომრად, უბრძოლველად ლაჩარავეთ ლაპნებდეს, თუნდ იმისთანა დიდ-პატიოსანსა და დიდ-მშვენიერს გრძნობას, როგორიც მა-მულის-შვილური სიყვარულია“⁴¹.

ილიას არ მოსწონს დედის სახე, რომელიც მოქმედების განვითარე-ბის პროცესში კი არ ყალიბდება, არამედ მთელი პიესის მანძილზე ერთგვარ „თვითდახასიათებას“ ეწევა: წამდაუწუმ გაიძახის, რომ სამ-შობლოს ხუთი თავდადებული ვაჟიკი გაუზარდა, რაც კვენხას უფრო ჰგავს და მაყურებლის თანაგრძნობასაა მოკლებული. ილია ილაშქრებს პიესაში შიშველი პათეტიკის წინააღმდეგ, პათეტიკისა, რაც არა მარ-ტო დედის, არამედ შვილების საქციელშიც ეხატება. პირელი აქტრდანიე მაყურებლისათვის ავტორის დახასიათებით ცნობილია მამულისათვის გან-წირული ხუთივე ვაჟიკი. თუ დედა თავს იმით იქებს, რომ ხუთი ასეთი ვაჟიკი გაზარდა, შვილებიც თავად ზოგითხრობენ საკუთარ თავზე, თვითონვე ეცნობიან მაყურებელს. მხოლოდ უმცროსი შვილის — ვახ-ტანგის მოქმედებაში ჩანს „ცოტა რამ გულის მოსახეღრი“. მას მამამ ჯაშუშობა დაავჯა. ყმაწვილი ამ დავალებას თაკილობს, მაგრამ დედის გაჯვარების შემდეგ ისევ ნებდება თავის ხვედრს, ე. ი. აქაც ბოლომდე ვერ ვხედავთ ჭეშმარიტ „საღრამო განსაცდელს“, „აფორიაქებულ გრძნობათა ქროლვას, ბუდიდან დაძრულ გულის ქარცეცხლს“. ამ მხრივ ავტორს „ცოტა დიდხანს რომ შეეჩერებინა ყურადღება მაყუ-რებლისა და დაენახებინა, — რა აუცილებელმა გაჭირებამ, რა სხვა უმძალესმა გრძნობამ გააწირვინა ან დედას, ან შვილს ნამუსი ვაჟკა-ცობისა, მაშინ ჩვენც ხელში საწყაო გვექნებოდა იმის გამოსარკვევად, თუ რა მსხვერპლი მოიტანა ან დედამ, რომ ვაჟიკისათვის უკადრისი ზაქმე აკისრა შვილსა, ან შვილმა, რომ სათაკილო კისრად იღვა და დე-დის ბრძანებას დაუდგმდა. უამისობაა მიზეზი, რომ მაყურებელს ვერ

41 ი. კ ა ვ კ ა ვ ა ძ ე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 191—192.

გამოურკვევია, რა აწუხებს და ჰქენჯნის ვახტანგსა, როცა იგი მტრის ბანაკშია და ხელში დაჭრილი გამოდის სცენაზე“⁴².

შედარებით დრამატულ მოქმედებას ილია ხელდას მხოლოდ უსუფ-ფაშას ყოფაში; ამ სახეში არის მოცემული ცოტაოდენი გრძნობათა ქიდილი, „თვით დრამის მიმოსვლით მოვლენილი და არა ავტორისაგან განგებ ჩაყვრებული“. ეს ხასიათი არ არის ცალმხრივი, სხვებსავე სქემატური. იგი პიესაში წარმოდგენილია როგორც უარყოფითი, ისე დადებითი თვისებებით. „ამ კაცში, მხეცობასთან ერთად, თითქო სახელის მოპოების სურვილსაც ეპოულობთ და მამა-შვილურ სიყვარულსაც, და ამ მხრით, ცოტად თუ ბევრად, აღამიანად გვესახება თვალწინ, და აქ თითქო იმის ცდაც არის ავტორის მიერ, რომ ეს სურვილი და მამა-შვილური სიყვარული ერთმანეთს შესჭიდოს. დაღალული გულისყური მსმენელისა ამ გაკვირვებით გამოსახულს ქიდილზე ცოტაოდნად ფხიზლდება, ჰკოცხლდება. სხვაგან ყველგან, თუნდ ვახტანგისა და უსუფ-ფაშის ქალის ერთმანეთზე დამოკიდებულება რომ ავიღოთ, ან ვახტანგის საწამებლად თავის განომეტება, ან დედისაგან გაწირვა ვახტანგისა, რომ ნაძრახ სიცოცხლეს, მტრისაგან ჩუქებულს, სახელოვანი სიკვდილი წამებულისა ირჩიოს, — ყოველს ამაში წუწუნს მტირალა ადამიანისას უფრო ვხედავთ, ვიდრე აფორიაქებულ გრძნობათა გრიალ ქროლვას, ვიდრე თავის ბუდიდამ დაძრულ გულის ქარცეცხლსა. ეგ იმიტომ, რომ გული დრამისა ფუჭია და მარტო გარეთი კანი. ნაჭუჭი, ზედ წარწერებით არის აჭრელებული“⁴³.

პიესის ხასიათის მოქმედებაში ჩვენების აუცილებლობას, როგორც მხატვრული დამაჩერებლობის ერთ-ერთ უტყუარ ნიშანს, ილია სხვაგანაც უსვამს ხაზს. მაგალითად, თავის პირველ კრიტიკულ სტატიაში — „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვის მიერ „შეშლილის“ თარგმნაზედა“, რომელიც დაიბეჭდა 1861 წელს ჟურნალ „ცისკრის“ მე-4 ნომერში — ილია ამ გარემოებას საგანგებოდ მიუთითებს, როდესაც წერს: „აბა შექსპირის ოფელია აიღეთ, ან კოროლი ლირი და გაშინჯეთ! იქ თუმცა შექსპირი არ ამბობს, რომ ჰკვიდამ შეშლილები არიანო, მაგრამ მიაყოლეთ გონება იმათ სიტყვებს და მაშინვე გაიგებთ შესაბრალებელს შეშლილ ადამიანის სულის მდგომარეობას. იქ წინასიტყვაობა საჭირო არ არის, რომ შეშლილიაო, საქმიდამ სჩანს ყველაფერი“⁴⁴.

მაშასადამე, ამ შემთხვევაშიც ილია ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღნიშნავს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს დრამაში ხასიათის ჩვენე-

⁴² ი. ვ ა ე კ ა ე ა დ ე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 193.

⁴³ იქვე, გვ. 193 — 194.

⁴⁴ იქვე, გვ. 13.

ბას მოქმედებაში, ყოველგვარი ავტორისეული კომენტარის თუ დეკლამირების გარეშე. ჰაინრიხ ჰაინე წერდა:

„დრამა გულისხმობს სცენას, სადაც გამოირიცხულია დეკლამირება ვინმესაგან, მაგრამ სადაც, როგორც ცოცხალნი, გამოდიან თვით მისი გმირები, რომლებიც, ერთდროულად ლაპარაკობენ და მოქმედებენ რა, გადაგვჩსნიან თავიანთ ხასიათებს... გარდა ამისა. დრამა ეერ იტანს უმოქმედობას, პარალელიზმებს, მით-უფრო თანამიმდევრობის დარღვევას, რაც დამახასიათებელია ეპოსისათვის. ამდენად, დრამას განასხვავებს სრული მოძრაობანი, სულ უფრო ცოცხალი და მტკიცედ ურთიერთდაკავშირებული დიალოგები და მოქმედებანი“⁴⁵.

ჰაინე ამ მიმართებით განიხილავს ვილჰელმ სმეტსის ტრაგედიას „ტასოს სიკვდილი“ და აღნიშნავს, რომ ამ პიესის მოქმედ პირთა უმრავლესობა ლაპარაკობს ერთნაირად. აქ არ არის მოქმედების განუწყვეტელი განვითარება, მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდებში შეიმჩნევა მოვლენათა მოძრაობა (კერძოდ, პირველი და მეოთხე აქტის ბოლოს).

თუ პიესაში ხასიათი ბუნებრივად არ იშლება, იგი ვერავითარ ზემოქმედებას ვერ მოახდენს. მაყურებელზე. ასეთ ვითარებას ხედავს ილია მ. საფაროვას საბენეფისოდ წარმოდგენილ პიესაში „დავიდარაბა“. მწერლის თქმით, „სამმოქმედებიან პიესაში ერთი გულში ჩასარჩენი, ერთი გულში დასაქდები არც სიტყვაა, არც მოძრაობა სულისა, არც ერთი სურათი, არც ერთი ხასიათი, რომ ღირებულიყო კაცს გული აეყოლებინა, — და სად უნდა გაეშალა ფრთა შეგნეფისეს ნიქსა, რომელსაც ხშირად აუძგერებია მაყურებელთა გული იმ წმინდა გრძნობით, რომელსაც ესტეტიურ სიამოვნებას ეძახიან“⁴⁶.

ილია ქავჭავაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხასიათის მრავალფეროვნებას. ამას იგი ხაზს უსვამს გაზეთ „ივერიის“ 1890 წ. 37-ე ნომერში დაბეჭდილ რეცენზიაში, რომელიც ეხება შექსპირის „მეფე ლირის“ დადგმას, როსის შესრულებით. ილია ქებით იხსენიებს აქტიორის ოსტატობას, რომელმაც ღრმად გახსნა ეს სახე და მაყურებელს „თვალწინ გაუტარა ცხოვლად და ნამდვილად მეფე ლირი“. ლირის სახის ღირსებას ილია მის მრავალპლანიანობაში ხედავს. ილია თვლის, რომ როსიმ სრულყოფილად წარმოადგინა „ეს უცნაური და ჰოარაობით და ავკარგიანობით სავსე კაცი მთელის მისის უზიაკობით, მთელის მისის მეტ-ნაკლებობით. გვაჩვენა იმისი საშინელი რისხვა, წყევლა-კრულვა, უაღრესი გრძნობის ქექა-ქუხილი, მეფური თვითნებობა და მიუდრეკელობა და ამასთანავე მისი კაცურ-კაცობა, მისი ადამიანური გულმტკიცეუ-

45 Гейне и театр. М., 1956, с. 338.

46 ი. ქავჭავაძე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 111—112.

ლობა, მისი ჰემმარიტი გულბილობა, დატყობა, სიყვარული, ალერსიანი სიჩუყვა იქ, საცა გულისძვრა ღირსა მოითხოვდა“⁴⁷.

ილია მართებულად ფიქრობს, რომ სწორედ აქ ჩამოთვლილ თვისებათა შინაგანი წინააღმდეგობა და ერთიანობა აქცევს ღირს ერთ-ერთ ურთულეს ხასიათად, ხოლო ამ როლის შემსრულებელს — დიდ მსახიობად. იგი ამ საკითხს განიხილავს სხვა შემთხვევაშიც, საერთოდ, ლიტერატურული ხასიათის შესახებ მსჯელობისას. ასეთ რთულ ხასიათებად ილია თვლის „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებსა და შექსპირის პერსონაჟებს. მისი აზრით, რუსთაველი გვაძლევს ადამიანის ბუნების ღრმა ცოდნას, როცა გმირებს სხვადასხვა სიტუაციებში წარმოსახავს. ტარიელის შესახებ იგი წერს: „რუსთაველმა ბევრგან გვაჩვენა, რა ძლიერი კაცია ყოვლისფრით ტარიელი სულითა თუ ხორცითა“⁴⁸. მწერალი საგანგებოდ იგონებს ტარიელის დაბნელის სცენას ნესტანთან პირველი შეხვედრისას და დასძენს: „ამ თვალად მცირე შემთხვევაშია მთელი ნასკვი, რომლისაგანაც გამოიხსნება მთელი რთული ხასიათი იმისთანა კაცისა, როგორიც ტარიელია“⁴⁹. „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები, რომლებიც დიდი გულისთქმის ადამიანები არიან, უტყუარი და მართალი ხასიათებია და ამიტომ „არც ერთი მათი მოქმედება, არც ერთი ეპიზოდი მათის ცხოვრებისა ძალად და განგებ ჩართული არ არის“⁵⁰. ისინი წარმოგვიდგებიან საოცარი მრავალფეროვნებით მოქმედების განვითარების პროცესში. ამასთან, ეს ხასიათები ერთმანეთისაგან განსხვავებული ბუნებისანი არიან და „ეს ბუნების სხვადასხვაობა სხვადასხვა ზემოქმედებასაც ექვემდებარება“. აქ ვლინდება დიდოსტატობა რუსთაველისა, რომელმაც ბრწყინვალედ იცის „თუ რა ბუნებამ როგორ უნდა აღიბეჭდოს თუნდ ერთისა და იმავე მიზეზის ზემოქმედება“⁵¹.

პერსონაჟის ქცევისა და თვისებების მრავალფეროვნად წარმოსახვის მიზნით, მწერალი მას გვიჩვენებს სხვადასხვა მიმართებაში, სხვადასხვა სიტუაციაში, რაც მკვეთრად ავლენს ხასიათის როგორც დადებით, ისე უარყოფით მხარეებს. საერთოდ, თავის მხრივ, ეს კი დიდი შემოქმედებითი უნარის გამოხატულებაა და ყველა ხელოვანის ხვედრი როდია. მაგალითად, ჰეგელი მიუთითებს, რომ თუ ხასიათი ასეთ თვისებებს მოკლებულია, მაშინ იგი სუსტი და ცალმხრივია, რადგანაც „მარადიულ ძალთა შინაარსი მასში არ ვლინდება“. ფილოსოფოსი მიმარ-

⁴⁷ ნ. შალუტაშვილი. ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, თბ., 1963, გვ. 114 — 115.

⁴⁸ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 170.

⁴⁹ იქვე.

⁵⁰ იქვე, გვ. 176.

⁵¹ იქვე, გვ. 172.

•თავს მხატვრულ პრაქტიკას და: დასძენს: „ჰომეროსთან ყოველი გმირი თვისებათა და ხასიათის ნიშანთა მთელი ცოცხალი სისაყსეა. აქილევსი ყველაზე უფრო ახალგაზრდა გმირია, მაგრამ მის ახალგაზრდულ ძალას არ აკლია არცერთი სხვა ნამდვილი ადამიანური თვისება, და ჰომეროსი „მ მრავალმხრიობას სხვადასხვანაირ სიტუაციებში: გადაგვიშლის. აქილევსს უყვარს თავისი დედა თეტიდა, იგი ტირის ბრიზიდედს გული-სათვის, როდესაც მას მოსწყვეტენ და შეღახული თავმოყვარეობა აი-ძულებს წაეჩხუბოს აგამემნონს, რაც „ილიადაში“ ყველა დანარჩენი ამბის გამოსავალ წერტილს შეადგენს. ამასთან იგი პატროკლესა და ან-ტილოქეს უერთგულესი მეგობარია; ამავე დროს იგი ძალ-ღონით სავ-სე, ცეცხლივით მგზნებარე ახალგაზრდაა, ფეხმარდი, მამაცი, მოსუ-ცებულთა წინაშე ღრმა პატივისცემით აღსაყსე; ერთგული ფონიქსი, ნდობით აღჭურვილი ერთგული მსახური, მის ფერხთით იმყოფება; პატროკლეს დასაფლავებაზე მოხუც ნესტორს მან დიდი პატივი სცა. მაგრამ ამავე დროს აქილევსი მტრის მიმართ გულფიცხია, აბორგე-ბული, ზვიადი, ზურისმამიძებელი და უმკაცრესი, დაუნდობელი, სა-შინელებით სავსე, როდესაც იგი მოკლულ ჰექტორს თავის ეტლს გა-მოაბამს და გვაშს ტროას კედლებს ირგვლივ სამჯერ თრევით შემოატა-რებს, მაგრამ მაინც მოლბება, როდესაც მოხუცი პრიამოსი მის კარავში მიდის. მას ამ დროს თავის სხალში დატოვებული მამა გაახსენდება და მოტირალ მეფეს გაუწყდის იმ ხელს, რომლითაც შვილი მოუკლა. აქი-ლევსზე შეიძლება ითქვას: ეს ადამიანია! კეთილშობილი ადამიანური ბუნების მრავალმხრივობა მთელი თავისი სიმდიდრით ამ ერთ ინდივი-დუუმში იშლება და ვითარდება. ასევე ითქმის ჰომეროსის ყველა და-ნარჩენი გმირის მიმართაც. ო. დისევსი, ღიომიდღ, აიაქსი, აგამემნონი. ჰექტორი, ანდრომაქე, — თითოეული მათგანი მთელი დამოუკიდებე-ლი თავისთავადი სამყაროა, თითოეული მათგანი სრული, ცოცხალი ადამიანია და არა მხოლოდ ხასიათის რომელიღაც ერთი ცალკეული თვისების რალაც აღეგორიული აბსტრაქცია. რა შიშველი, ფერმკრთა-ლი, თუმცა კი ძლიერი ინდივიდუალობანი არიან მათთან შედარებით რქოვანი ზიგფრიდი, ტრუაელი ჰაგენი და თვით ფოლკერაც, მუსიკო-სი“⁵².

ჰეგელის მიხედვით, ხასიათს ასეთი მრავალმხრივობა ანიჭებს სი-ცოცხლეს, მაგრამ იგი ამასთანავე აუცილებლად თვლის, რომ „ეს სი-საყსე ერთ სუბიექტად შეკრული უნდა მოგვევლინოს, და არა როგორც გაბნეულობა“⁵³.

⁵² ჰ ე გ ე ლ ი, ესთეტიკა, ტ. I, თარგმანი შ. პაპუაშვილისა, თბ., 1973, გვ. 272.

⁵³ იქვე, გვ. 274.

ამავე დროს, ცხადია, მრავალფეროვნებაში, როგორც ითქვამს, გარკვეულად ვლინდება ხასიათის შინაგანი წინააღმდეგობაც, რაც თავის მხრივ ამ მრავალფეროვნების ერთიანობის განუყრელი ატრიბუტია; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ასეთი ხასიათი წარმოადგენს წინააღმდეგობრივ ნიშანთა ერთობლიობას. ჰეგელის აზრით, „მრავალმხრივობა ერთი რომელიმე გაბატონებული გარკვეულობის ფარგლებში შეიძლება არათანამიმდევრულად მოგვეჩვენოს. აქილევსი, მაგალითად. თავის კეთილშობილურ გმირულ ხასიათთან ერთად, რომლის მშვენიერი ახალგაზრდული ძალა ძირითად თვისებას შეადგენს, მამისა და მეგობრის მიმართ გულჩვილია; როგორღა შეიძლება, ისმება კითხვა, რომ მან საშინელი შურისძიებით შეპყრობილმა გალავნის ირგვლივ თრევით შემოატარა ჰექტორი. მსგავსი არათანამიმდევრობის არიან აგრეთვე შექსპირის ბრიყვი მასხარები, თითქმის მუდამ გონებაშეშლინი და გენიალური იუმორით აღსავსენი. და აი, შეიძლება თქვას კაცმა: როგორ მიდიან ეს ჰეუმახვილი ინდივიდები იქმდე, რომ ასე ბრიყვულად იქცევიან. სახელდობრ, განსჯას სურს აბსტრაქტულად ხასიათის მხოლოდ ერთი მხარე გამოჰყოს, ამოსწიოს და მთელი ადამიანის ერთადერთ წესად აქციოს. ის, რაც ცალმხრივობის გაბატონების წინააღმდეგ გამოდის, განსჯას უბრალო ცალმხრივობად წარმოუდგენია. მაგრამ თავის თავში მთლიანის და მით ცოცხალის გონიერულობისათვის ეს არათანამიმდევრობა წარმოადგენს სწორედ თანამიმდევრობას და თანხმობას, რადგან ადამიანი იცნობს სწორედ ეს არის: მრავლის წინააღმდეგობას არა თუ თავის თავში ატარებს, არამედ გადააქვს კადევაც და მასში თავის თავის თანაბარი და ერთგული რჩება. მაგრამ ამიტომ ხასიათმა თავისი განსაკუთრებულობა თავისი სუბიექტურობას უნდა შეუერთოს, იგი უნდა იყოს გარკვეული სახე, და ამ გარკვეულობაში უნდა პქონდეს მუდამ თავისი თავის ერთგული, ერთიანი პათოსის ძალა და სიმაგრე. თუ ამგვარად ადამიანი თავის თავში ერთიანი არ არის, მაშინ მრავალგვარობის სხვადასხვა მხარე შეუდგენლად და უაზროდ იშლება. თავის თავთან ერთიანობაში ყოფნა შეადგენს სწორედ ხელოვნებაში ინდივიდუალობის უსაზღვროებასა და ღვთაებრიობას“⁵⁴.

ჰეგელი განიხილავს ხასიათის მრავალმხრივობის ორ მხარეს: ე. წ. „მერყეობას“ და „უსაყრდენობას“. პირველ სახეობას ის ხედავს კორნელის „სიდში“, რომელიც გაშლილია სიყვარულისა და პატივის კოლიზიაზე. მას მიაჩნია, რომ თავის თავში ასეთ განსხვავებულ პათოსს შეუძლია კონფლიქტების წარმოშობა, მაგრამ ეს წინააღმდეგობა მოცემულია ერთსა და იმავე ხასიათში, ამდენად, ხასიათი ამ გაორების

⁵⁴ ჰეგელი. ესთეტიკა, გვ. 277. დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

ჯამო ჯანსაღ სიმტკიცესა და თავის თავში ერთიანობას ეწინააღმდეგება. „ასევე ეწინააღმდეგება ინდივიდუალურ სიმტკიცეს, როდესაც მთავარი პირი, რომელშიც ამა თუ იმ პათოსის ძალა იძვრის და მოქმედებს, დაქვემდებარებული ფიგურისაგან რჩევა-დარიგებას იღებს, გაუარკვევა, დაჰყვება თათბირს და შემდეგ შესაძლებლობა ეძლევა დანაშაული თავიდან მოიხსნას და სხვას გადააბრალოს“. ამის მაგალითად იგი ასახელებს რასინის ფედრას, რომელიც ენონეს თათბირს დაჰყვება. მისი აზრით, „ნამდვილი ხასიათი თვით მოქმედებს და სხვას უფლებას არ მისცემს მის სულში შეიჭრას, მის მაგიერ იფიქროს და გადაწყვეტილება მიიღოს. მაგრამ თუ ის საკუთარი ნებით მოქმედებდა, მაშინ ჩადენილ დანაშაულსაც თვითონ კისრულობს და თვითონვე აგებს მასზე პასუხს“⁵⁵.

ხასიათის მერყეობის მეორე სახეობას ჰეგელი ეძებს ახალ გერმანულ ლიტერატურაში. ამის საუკეთესო მაგალითად მას მიაჩნია გოეთეს „ახალგაზრდა ვერტერის ენებანი“. ჰეგელი აკრიტიკებს ამ ხასიათს, რომელსაც, როგორც დაავადებულს, არ შესწევს ძალა საკუთარი სიყვარულის უინიანობაზე მალა დადგეს. მაგრამ ის, რაც მას საინტერესოს ხდის, არის ენებიანობა და გრძნობათა სიმშვენიერე, ბუნებასთან მჭიდრო კავშირის გრძნობა, განცდათა სიფაქიზე და ლმობიერი სული.

ილია დრამატული ხასიათის ღირსებას მის მრავალფეროვნებაში ხედავს. მოქმედების განვითარების პროცესში უნდა ყალიბდებოდეს ეს მრავალფეროვნება, რომელიც თავის მხრივ ხასიათის სირთულეს განაპირობებს. ასეთ ხასიათში ერთბაშად არ აღიქმება ყველა მისი დამახასიათებელი თვისება. იგი სხვადასხვა გარემოებაში სხვადასხვანაირად ვლინდება და ისე, გადაგვიშლის თავის „სულისა და გულის მოძრაობას“. ილია ამ მხრივ განიხილავს ქართულად გადმოკეთებულ სარდუსა და ნაუაქის პიესას — „უნდა გავიყარნეთ“ და მიუხედავად იმისა, რომ ფაბულა არ მიაჩნია „ღრმად ჩასაფიქრებელ რასმედ“, ხასიათებიდან სირთულის მიხედვით გამოყოფს ნინოს (მსახიობი მ. საფაროვა), რომელიც მაყურებლის წინაშე წარმოსდგა „ხან გულისწყრომით წარბშეკრული და მრისხანე გრძნობით გულამღვრეული, ხან ადამიანის გულის უკეთესთა სიმებზედ მომელერალი; ხან პირქუში, როგორც წყრომა, ხან ტკბილი, როგორც ბედნიერების ღიმლი, ხან ვარდის ყნოსვით მთვრალი, ხან ეკლით განფხიზღებული“; ხან ნაზის, ნებიერის და აზიზის გრძნობით შუქფენილი, ხან ამაყი, თავმომწონე, შეუპოვარი და წინდაუხედავი მეომარი, რომელიც იბრძვის დარღვეულის უფლების აღსადგენად“⁵⁶.

ნინოს ხასიათში იგი ხედავს ღრმა შინაგან წინააღმდეგობებს. ნი-

⁵⁵ ჰეგელი, იქვე.

⁵⁶ ი. ქაქავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 141.

ნოს, რომელსაც ქმრად ჰყავს მდიდარი, ჰკვიანი და საკმაოდ გამოცდილი კაცი — სვიმონ ლომინაძე, ცხოვრებაზე თავისებური შეხედულება აქვს. ამ განათლებულ ქალს მიაჩნია, რომ ქალის მამაკაცთან თანასწორობა მხოლოდ მაშინ იქნება რეალური, როცა ქალს შეეძლება თავისუფლად წარმართოს საკუთარი ყოფაქცევა, უყოყმანოდ აპყვეს ტრფობის ემსხ. იგი შენატრის მამაკაცებს, რომლებიც, ინის აზრით, თავის სიყმაწვილეს ათასნაირ სიამოვნებასა და მხიარულებაში ატარებენ, ტკბებიან ქალების სიყვარულით და უკვე ცხოვრებამოყირკბებულნი ცოლად ირთავენ ნაზ არსებას, რომელსაც წუთისოფლის ბევრი არაფერი გაეგება და ამიტომ ბატკანივით თავის ნებაზე ატარებენ.

ნინო იბრძვის ქმართან თანასწორობისათვის. მაგრამ ამ თანასწორობაზე მას მცდარი წარმოდგენა აქვს და, ამდენად, მისი ბრძოლაც რაიმე თანაგრძნობას ვერ პოულობს და უშედეგოდ მთავრდება, რადგანაც „ნინოს თავისუფლება მამაკაცისა ჰშურს მარტო იმაში, რაც გასაკიცხავია და დასაძრახისი თვით კაცისათვის“. მას ცოლქმრული ურთიერთობა რომანებში ამოკითხულის მიხედვით წარმოდგენია, ამიტომ იმედგაცრუებული რჩება და გაკვირვებული კითხულობს: განა ამისთანა უმარილო ბედნიერებისათვის რომეო სასიკვდილოდ თავს გასწირავდა, ან ლეანდრა ზღვას შეეპიდებოდაო. ამ ოცნებათა ესხვრევას კარგად გამოხატავს ნინოს მონოლოგი: „რა მშვენიერი ნატვრა და ოცნება მქონდა ინსტიტუტში... რასაც კი წადილი გულისა ნეტარებას ჰლამობდა, ყოველს იმას მოველოდი ცოლ-ქმრობაში. ქმარი გმირი და მოტრფიალე, — აი რა იყო ჩემი ნატვრა! მე წარმოდგენილი მყვანდა იგი მშვენიერ, ბუნდოვან და მოხდენილ ყმაწვილ კაცად: ხან თავდაპერილი და მორჩილი, ხან ჟინიანი, შეუპოვარი და თავის ნებისა; ხან ფეხქვეშ ფიანდაზად მეშლებოდა, ხან მეცემოდა, ვითარცა ვეფხვი, რომ ხვევნი-თა დავერჩვი... ერთი სიტყვით, მშვენიერს სიზმრებში ვიყავი და მათთა სამაგიეროდ რას ვხედავ? ღმერთო ჩემო! ერთნაირს ტაკა-ტუკს კედლის საათის ენისას.. ერთსა და იმავე უგემურს შიშინს მწვადისას გაღუებულს მაყალზედ... არც მარილი, არც პილპილი... არაფერი იმისთანა, რაც ახალისებს და აძლევს გემოსა. მე თქვენს გაცვეთილს გულს, თქვენს საქებურს გამოცდილებას ვეუბნები: მე ყმაწვილი ქალი ვარ, ჩემს ძარღვებში საღი და მხურვალე სისხლი ჰტრიალებს, მე ვგრძნობ რაღაც ჩემთვისაც კი გამოურკვეველს წყურვილს დატკობისას... ღეთის გულისათვის გემუდარებით, გეხვეწებით, ცოტა „ტრუფელები“, ცოტა შამპანური ღვინო!... და თქვენ კი მეუბნებით: „არა, უკეთესია და უფრო ნოყიერია დაკეპილი ხორცი კართოფილითაო“⁵⁷.

⁵⁷ ციტირებულია ი. ჰავჭავაძის მიხედვით (იხ. ი. ჰავჭავაძის თხზ., ტ. III, გვ. 129).

ნატერაგამტყუნებული ქალი ცდილობს აღიღგინოს საკუთარი უფლებები, მონახოს სწორი გზა ცხოვრებაში, მაგრამ ამ განათლებულ ქალს არ ჰყოფნის გონებაგამჭირაზობა და ალღო, რაც მას ახალი შეცდომისაკენ უბიძგებს. ქმარზე გულაყრილი ქალი გადაეკიდება ისეთ კაცს, რომელიც მისი ქმრის ფეხის მტვრადაც არ ღირს. ეს კაცი, სახელად ანაპოდისტე, ამორალური, ზნედაცემული პიროვნებაა, რომელიც თვალთმაქცობით თავს აწონებს ნინოს. ქალს ჰგონია, იბოვნა: თავისი ოცნების გმირი და მზადაა მთელი არსებით მიეცეს მასთან სატრფიალო თავდავიწყებას, მაგრამ ამავე დროს ცდილობს შეინარჩუნოს პატიოსანი ქალის სახელი და გაურბის ანაპოდისტესთან უკანონო ინტიმურ ურთიერთობას. სწორედ ამიტომ სთხოვს ქმარს განქორწინებას.

ნინოს მიერ გადადგმული ნაბიჯი, მისი კონფლიქტი ქმართან, ცხადია, აღსაყვება ღრმა შინაგანი დრამატიზმით. მოქმედების განვითარება შედის ისეთ ფაზაში, როცა კვანძი უნდა გაიხსნას და ახლოვდება ფინალი, რომელშიც მყოფრებული წინასწარ კვრეტს ერთადერთ ლოგიკურად შესაძლებელ შედეგს: ოჯახის საბოლოოდ დაშლას და ნინოსა და ანაპოდისტეს დაქორწინებას. სვიმონ ლომინაძე, რომელსაც გულწმინდად უყვარს მეუღლე, საბოლოოდ ჩწმუნდება, რომ ნინოს გატაცება უმეცრებითაა გამოწვეული, რომ ამ შემთხვევაში საჭიროა მას თვალეზი აეხილოს და მიხედეს თავის დანაშაულს, მაგრამ ეს უკვე ძალზე რთულია. სწორედ ასეთ რთულ სიტუაციაში სვიმონი იჩენს გონებაგამჭირაზობას. იგი ცოლს ისეთ წინადადებას აძლევს, რომელსაც ნინო არ მოელოდა. სვიმონი ქალის წინაშე თვითონ აცხადებს თავს დამნაშავედ და უყოყმანოდ თანხმდება განქორწინებაზე, თან დასძენს, რომ ვინაიდან ახალი საქმრო ღარიბია, ათიათას თუმანსაც მზითევად მოგცემთო. ამ წინადადებაზე ქალი განაცვიფრა, ასეთმა სულგრძელობამ ქმრის მხრიდან უეცრად მისი სულის სიმები ძლიერად შეარხია და სინდისის ქენჯნა იგრძნო. ნინომ გონების თვალთ გადახედა საკუთარ ნაბიჯს, მაგრამ ჯერ კიდევ ვერ გაერკვა ყველაფერში, რაც მის გარშემო ხდებოდა. იწყება ერთგვარი მერყეობა მის არსებაში და ამ დროს სვიმონი კიდევ ახალ, მისთვის მოულოდნელ ნაბიჯს დგამს: ნინოსა და ანაპოდისტეს საკუთარ ბინას უტოვებს, თვითონ კი სასტუმროში გადადის საცხოვრებლად.

ნინოს უკვე ეჭვი ეუფლება. ქალს ჰგონია რომ ქმარი თავად ცდილობს მასთან განშორებით თავისუფლების მოპოვებას, რათა დატკბეს სხვა ქალთან ალერსით. ნინოში იღვიძებს თავმოყვარეულობისა და ქალური ეგოიზმის გრძნობა. იგი სვიმონს სასტუმროში მიჰყვება, რათა ნამდვილად შეიტყოს ქმარს ჰყავს თუ არა საყვარელი. აქ ნინო საბოლოოდ დარწმუნდება, რომ მის მიერ გადადგმული ნაბიჯი მცდარი იყო, რომ სვი-

მონი არა მარტო ნამდვილი ვაჟკაცია, არამედ მოსიყვარულე ქმარიც. ამ დღიდან მისთვის ნათელი ხდება ანაპოდისტეს თვალთმაქცური და ყალბი გრძნობა. იგი სამუდამოდ უბრუნდება ქმარს, გულანთებული ქეშმარიტი სიყვარულით, რომელსაც მანამდე სხვაგან დაეძებდა.

დაუსრულებელი მეტამორფოზის ამ რთულ გზაზე ნინოს სახე ყველაზე უფრო დრამატულად წარმოსდგება ჩვენს წინაშე, რასაც საგანგებოდ მიუთითებდა ილია. ამავე დროს მწერალი მსჯელობს ხასიათის ეროვნულობის შესახებ და აღნიშნავს, რომ „ხასიათი და ზნე-ჩვეულება ყველგან არის, მაგრამ ყოველის თესლის ერს თავისი განსხვავებული ხასიათი აქვს და ზნე-ჩვეულება, იმიტომ, რომ ხასიათის და ზნე-ჩვეულების ასე თუ ისე აგებაზედ მოქმედებს მთელი კრებული იმ გარემოებათა, რომელთა წრეშიაც სული და ხორცი დიდი ხანი უტრიალებია ერს და; დღესაც ატრიალებს. შორს რომ არ წავიდეთ, ჯერ თუნდ ადგილმდებარეობა ვიქონიოთ სახეში, მიწა-წყალი, ერთობ კაცთ-გარეთი ბუნება, — ესეც კი ძლიერ მოქმედებს ადამიანის ხასიათისა და ზნე-ჩვეულების სხვადასხვაობის შესაქმნელად. ჯერ ერთისა და იმავე თესლის კაცი მთიული და ბარელი აიღეთ და ამათშიაც, ხასიათს მიხედვით თუ ზნეს, თვალსაჩინო განსხვავებას იპოვით, და რაღა ითქმის იმ კაცებზედ, რომელნიც სულ სხვადასხვა თესლისანი არიან და სხვადასხვა ქვეყნის შვილნი. თუ ესეა, რაღა გვეთქმის ერის ისტორიასა, საოჯახო და საზოგადოებრივს წყობილებაზედ, და ერთობ იმ რთულ და მრავალგვარათა ხილულთა და არა-ხილულთა ძალთა ყოვლად ძლიერ ზედმოქმედებაზედ, რომელნიც შიგნიდანვე ჰქმნიან ხასიათსა და ზნე-ჩვეულებასა ერთისა თუ მეორე ერისას“⁵⁸.

ილია მართალია, როცა ხასიათს მიიჩნევს არა მარტო გარკვეული ეპოქის პროდუქტად, არამედ მასში ხედავს ეროვნული ყოფის, გეოგრაფიული გარემოს თავისებურების, ისტორიული კოლორიტის, სოციალურ-კლასობრივი ინტერესებისა და წეს-ჩვეულებათა ერთობლიობის გამოვლენას. ხასიათის ამ ნიშანთა ერთობლიობა ემპირიული მასალიდან უშუალოდ აირეკლება მხატვრულ ფენომენში. ამდენად, ყოველი მხატვრული ქმნილება ამა თუ იმ ერის ცხოვრების, წეს-ჩვეულებისა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ინტერესების სარკეს წარმოადგენს. ამიტომ უცხო ნაწარმოების გადმოთარგმნის თუ გადმოკეთების დროს დიდი გამოცდილება და სიფრთხილეა საჭირო. პიესაში „ცოლი-მეუღლე“ ილიას სიღედრი არ მიაჩნია „ჩვენებურ ხასიათად“, იგი არ ჰგავს ქართველ ქალს თავისი საქციელით: „ქარაფშუტა, წინდაუხედავი, უთავბოლო დედაკაცები ჩვენშიაც ბევრია, მაგრამ თავისე-

⁵⁸ ნ. შალუტაშვილი. ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, თბ., 1963, გვ. 96.

ბურნი არიან და არასდროს ერთს ალიაქოთს იმაზედ არ ასტეხენ, რატომ თეატრში აბონემენტით ლოჟა არა გაქვს ჩემი ქალისათვისაო. დიდი შეცდომაა პიესის გადმომკეთებლის ნხრით, რომ ჰსურვებია ქართ-ველი ცულქდილი დედაკაცი ეჩვენებინა და ქართული ცულმედილობა კი დაჰვიწყებია მიეთვისებინა. არტიტი-ქალი, რომელსაც ეს როლი შეხვდა სათამაშოდ, ორ-წყალს შუაა მოყოლილი გადმომკეთებლის წყალობით. მიხვრა-მოხვრით, ტანსაცმლით, მიმიკით, სიარულით — ერთი სიტყვით ყველაფრით ქართველი დედაკაცი უნდა წარმოედგინა, თვისება და ხასიათი კი ქართველსა არა ჰქონოდა“⁵⁹.

ილია ამ გარემოებას განსაკუთრებით იმიტომ უსვამს ხაზს, რომ იმდროინდელი ღარიბი რეპერტუარის პირობებში, როცა აუცილე-ბელი იყო სხვა ენებიდან პიესების თარგმნა თუ გადმოღება, თეატრი არ გადასცდენოდა კემპარიტ გზას და სცენაზე წარმოსახულ ხასიათებს არ დაეკარგათ მხატვრული დამაჯერებლობა. ის სწორედ ამასთან დაკავში-რებით შენიშნავდა: „როცა სასცენო ხელოვნება სხვისის ცხოვრების ხატსა ჰკიდებს ხელს ჩვენს სცენაზედ გადმოსატანად, ორში ერთი უნდა იქონიოს სახეში: ან იგი, რომ სხვისი ცხოვრება, ხასიათს თუ ზნე-ჩვეუ-ლებაში გამოთქმული, გვაცოდინოს ისე, როგორც არის, უტყუარად და შეუცვლელად, ან იგი, რომ მარტო აზრი, საგანი აილოს, თუნდა მთელი აგებულიყოს პიესისა, ოღონდ იქ კი, საცა სხვისა ხასიათი, ზნე-ჩვეულებ-ა და ვითარება ცხოვრებისა არ შეგვეფერება, არ გვიხდება, გვეუცხოე-ბა, — იქ ჩვენი ხასიათი, ჩვენი ზნე-ჩვეულება, ჩვენის ცხოვრების ვი-თარება ჩააყენოს. ამით უცხო ხატი სხვისის ცხოვრებისა ცოტად თუ ბევრად ჩვენის ცხოვრების ხატად გარდიქმნება და რამოდენადაც ეს გარდაქმნა დიდია, იმოდენად ნაშრომი კარგია და მოსაწონი. პირველ შემთხვევაში ნაშრომს თარგმანი ჰქვია და მეორეში — „გადმოკეთე-ბული“⁶⁰.

მისი აზრით, გადმომკეთებელს უფრო მეტი ცოდნა და ნიჭი სჭირ-დება, ვიდრე მთარგმნელს. ეს უკანასკნელი მზამზარეული ტექსტის მონაა, საგნად აქვს ის, რაც პიესაშია გამოსახული და მარტო გადაღება სჭირდება; გადმომკეთებლისათვის, გარდა მთარგმნელობითი ნიჭისა, აუცილებელია „თვითმომქმედი ძალიც შემოქმედობისა“, რათა იმის გადმოღებასთან ერთად, რაც დედანში არის, ფანტაზიით შექმნას ახა-ლიც, რომ პიესა „ჩვენის ცხოვრების ხატად გვეჩვენოს“⁶¹.

59 ი. კ ა ე კ ა ვ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 124—125.

60 ი. კ ა ე კ ა ვ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 125.

61 თარგმანის საკითხებზე ილიას შეხედულება გაშუქებულია პ. იაშვილის წე-რილში „ილია კავკავაძე მხატვრული თარგმანის შესახებ“ (იხ. კრებული „ლიტერა-ტურულ-თეორიული ნარკვევები“, თბ., 1982, გვ. 72—86).

ილიამ იცის, რომ ადამიანი, როგორც სოციალური არსება, გარკვეული საზოგადოებრივი წრის წარმომადგენელია. ამდენად, მის ბუნებაში, ზოგადადამიანურთან ერთად, აღბეჭდილია არა მარტო კერძო, მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი, არამედ მისი წრის თუ კლასის საერთო, ტიპოლოგიური თვისებებიც. სრულყოფილ ხასიათში ეს მხარეები წარმოდგენილია ერთიანობაში. მით უფრო აუცილებელია ამ ერთიანობის დაცვა მხატვრული წარმოსახვის დროს, რადგანაც იგი, როგორც ცნობილია, სწორედ მხატვრული განზოგადებისა და ინდივიდუალიზების მთლიანობას ემყარება. ამიტომ არის, რომ ილია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ხასიათების ტიპიურობის საკითხს. იგი წერს: „მსოფლიო გენიოსნი მწერალნი იმიტომ არიან მსოფლიონი, რომ მათს ნახატში, რომელი ერისაც გინდათ, იმ ერის კაცს იცნობთ, იმიტომ, რომ იგინი ადამიანის საზოგადო ტიპსა ჰქმნიან. ადამიანი ყველგან ყოველთ უწინარეს ადამიანსა და ადამიანს ხომ არაფერი ადამიანური არ ეუცხოება. ფალსტაფი ისეთივე შეილია მთელის კაცობრიობისა, როგორც ჰამლეტი, ოტელო, ტარელი, აფთანდილი და სხვანი ამისთანანი, დიდის შემოქმედობის ძალით შექმნილნი. რამოდენადაც მწერლის შემოქმედობის ძალი სწვდება ამ ზოგადკაცობის ტიპსა, იმოდენად მწერალი დიდია, იმოდენად მსოფლიოა“⁶².

ილია მეტად საინტერესოდ მსჯელობს, საერთოდ, მხატვრული განზოგადების მნიშვნელობაზე და იძლევა საყურადღებო მოსაზრებას. მისი აზრით, მწერლის ღირსება იმით იზომება, იგი მთელს გადასწვდება თუ ნაწილს; მან რაც უნდა ზედმიწევნით და მშვენივრად გამოხატოს ერთი რომელიმე კერძო მოვლენა ან „რომელიმე ცალკედ სახელ-წოდებული კაცი — ივანე თუ პეტრე, ყოველთვის უპირატესობა უნდა დაუთმოს იმას. ვინც ზოგადი გამოხატვის შემძლებელია“⁶³. ჰაილუსტრაციოდ ასახელებს მხატვარ-პორტრეტისტს და მიაჩნია, რომ იგი, რაგინდ ოსტატიც არ უნდა იყოს, დიდი ხელოვანი ვერ გახდება და უფრო დაბლა დგას მასთან შედარებით, ვინც „ზოგადის კაცის, ტიპის შემოქმედია“. ილია აკაკი წერეთელს უსაყვედურებს, რომ მან „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები მოაქცია ვიწრო ეთნოგრაფიულ ჩარჩოებში და ამით დააყენა ამ გენიალური ნაწარმოების ღირსება. თუ ამ კუთხით განვიხილავთ მხატვრულ ქმნილებას, „ზოგადი სახე ადამიანისა, რამოდენადაც ამ შემთხვევაში უფრო წვრილზედ დახურდაცხებული იქნება, მაგალითებრ, ზოგადი-კაცი რომელისაზე ერის კაცად, ერის კაცი რომელისაზე თემის კაცად, თემის კაცი რომელისაზე გვარეულობის კაცად, გვარეულობის კაცი ოჯახის კაცად, ოჯახის კაცი ივანედ, ფრიდონად და-

⁶² ი. ჰაევკაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 168..

⁶³ იქვე, გვ. 174.

მებრვე სხვა, — იმოდენად შემოქმედობა მწერალისა მაღლიდამ დაბლა ჩანოდის, იმოდენად მწერალი ნიჭ-ნაკლებია და დაქვეითებული“⁶⁴.

ტიპების შექმნა ილიას ლიტერატურისა და ხელოვნების მთავარ ანოცანად მიაჩნდა და არაერთგზის უსვამდა ხაზს; კერძოდ, ამას მოითხოვდა არა მარტო მწერლის მიერ სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვისას, არამედ პიესის სცენური გარდასახვის დროსაც. იგი არჩევს რ. ერისთავის მიერ გადმოკეთებული მაქსიმოვის ვოდვეილის — „ჭერ დაიხოცნენ და მერე დაქორწილდნენ“ — დადგმას და საგანგებოდ აღნიშნავს ვ. აბაშიძის კარგ თამაშს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ „ყოველს ნოქმედ პირს, თუ კი მისს შესაფერის როლისაა, იგი განასახოვნებს ხოლმე და „ტიპად“ გარდააქცევს, რაც უნდა ცოტა სახსარი ჰქონდეს მიცემული ავტორისაგან არტისტს ამისათვის“⁶⁵. მისი თქმით, ვ. აბაშიძემ ამ როლში ისეთ უმაღლეს ოსტატობას მიაღწია ტიპიური ხასიათის შექმნით, რომ მაყურებელს თვალწინ წარმოუდგინა ცოცხალი სახე „შემოქმედებლობის ნიჭით ისე გარდაქმნილი, რომ გულში კაცი იტყუოდა: აი, აი ეხლა კი მომაგონდა ვინც არცა და მოგონებისვე უმაღლეს თვალთაგან უქრებოდა, როგორც აჩრდილი, მოჩვენება. როცა სცენაზე წარმოდგენილ სახეს კაცისას იცნობ კიდევ და არც იცნობ, ეს უტყუარი ნიშანია, რომ იგი სახე „ტიპია“, ზოგადი სახეა ერთ გვარის კაცებისა, რომელთაგანაც თვითთულად ცალკე თვალსაჩინო ნიშნებია მოგროვილი და ერთად შექსოვილი, ერთ ადამიანად ქცეული“⁶⁶. როდესაც ილია ტიპიურ ხასიათებზე მსჯელობს, რასაკვირველია, ამ ხასიათების სამოქმედო გარემოსაც გულისხმობს.

ტიპიური ხასიათების წარმოსახვის აქ აღნიშნული პრინციპები კარგად გამოხატავს ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისს, რომელიც ქადაგებდა ხელოვნების რეალისტურ თეორიას და მის ხორცშესხმას თვითონვე გვაძლევდა საკუთარ მხატვრულ პრაქტიკაში. ამას იმ დროს ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ეროვნული მხატვრული კულტურის განვითარებისათვის.

ტიპიურობის საკითხზე ილიას თვალსაზრისი ახლოს დგას ბ. ბელინსკის შეხედულებასთან. დიდი რუსი კრიტიკოსიც ტიპიური ხასიათების შექმნას მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითად კანონად თვლიდა⁶⁷. ეს პრინციპები, როგორც ა. ლავრეცკი⁶⁸ აღნიშნავს, ემყარებოდა არა განყენებულ, აბსტრაქტიზებულ საფუძვლებს, არამედ კონკრეტ-

⁶⁴ ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 174.

⁶⁵ იქვე, გვ. 106.

⁶⁶ იქვე.

⁶⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5, с. 318—319.

⁶⁸ А. Лаврецкий. Эстетика Белинского, М., 1959, с. 103.

ტულ-დიალექტურ გაგებას. ზოგადი, ტიპური აქ მოცემულია ინდივიდუალური სახით, რომლის გარეშე იგი მკვდარ სქემად გადაიქცეოდა, ე. ი. ტიპური ხელოვნებაში ყოველთვის ინდივიდუალურში პოულობს თავის კონკრეტულ გამოვლენას.

ილია ჭავჭავაძის შეხედულება აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, როგორც ითქვა, გარკვეულად ემყარება ბ. ბელინსკის თვალსაზრისს, მაგრამ ბრმად არ იმეორებს მას. ეს განსაკუთრებით ეხება პორტრეტისადმი მათ განსხვავებულ დამოკიდებულებას (თუ ბელინსკი მას არ თვლის ხელოვნებად, ილია ასეთ უკიდურესობამდე არ მიდის, პორტრეტს იგი მხატვრობაში მხოლოდ დაბალ საფეხურად მიიჩნევს). საერთოდ, ჩვენს მიზანს ამჟამად არ შეადგენს იმის საგანგებო კვლევა, თუ რა სისრულით განიხილავს ილია ტიპურის წარმოსახვის თავისებურებას. მაგრამ ზოგადად ეს კონცეფცია მკვლევართა მიერ ასეა ჩამოყალიბებული: ხელოვნება სინამდვილის განსახოვნების დროს საზოგადო ტიპებს ქმნის. რაც უფრო დიდია ხელოვანი, მით უფრო ღრმად სწვდება იგი სინამდვილის არსში და დახატული ხასიათებიც მით უფრო ზოგადკაცობრიულია. რაც მთავარია, ეს ზოგადი განყენებულად კი არ წარმოისახება, არამედ ინდივიდუალიზებულია. ამასთან, გათვალისწინებული უნდა იქნეს ის გარმოება, რომ „ტიპურობას ი. ჭავჭავაძე ერთ შემთხვევაში ეხება, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ ზოგად კანონს, ხოლო მეორე შემთხვევაში — როგორც საკუთრივ რეალიზმის ნიშანდობლივ თვისებას. პირველი არსებითად გულისხმობს მხატვრულ განზოგადებას საერთოდ, რომლის მეტ-ნაკლებობა თვით ხელოვანის „შემოქმედებითი ძალის მეტ-ნაკლებობით“ არის ახსნილი. აქ ზოგადი ტიპის ცნება, ფაქტიურად, ზოგადი ხასიათების ცნებად გვევლინება... მეორე შემთხვევაში კი მხატვრული განზოგადების („ტიპიზმის“) გამოვლენის კონკრეტული ისტორიული ფორმის — კრიტიკული რეალიზმის არსის განსაზღვრასთან გვაქვს საქმე“⁶⁹.

მართლაც, ილია, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე ურყევად იდგა რეალიზმის პოზიციებზე და თავისი კალმით ემსახურებოდა ცხოვრების წინსვლასა და განახლებას, ქართველი ხალხის ეროვნული ინტერესების დაცვას, ამ დიდ ამოცანებს უკავშირებდა სინამდვილის ტიპური წარმოსახვის საკითხს. ეს კი წარმოადგენდა ერთადერთ ჭეშმარიტ გზას. იგი ხელოვნებისაგან მოითხოვდა, რომ ცხოვრება სარკესავით გადმოეცა, „რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავი კალმით ცხოვლად იყოს წარმოდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ“⁷⁰.

ამიტომ თვლიდა ილია საჭიროდ ხასიათების მრავალფეროვნებას

69 მ. დუდუჩავა, ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკა, თბ., 1960, გვ. 28—29.

70 ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 68.

და მათ ტიპიურ წარმოსახვას, როგორც კრიტიკული რეალიზმის აუცილებელ პირობას.

ხასიათის მრავალფეროვნება, როგორც ცნობილია, გარკვეულად გაპირობებულია მწერლის შემოქმედებითი მეთოდით. კერძოდ, იგი რეალიზმის ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს. მ. სალტიკოვ-შჩედრინი ხაზგასმით მიუთითებდა ადამიანის მრავალფეროვან მიმართებაში წარმოსახვის აუცილებლობას და მას მიიჩნევდა რეალიზმის მთავარ ნიშნად. იგი გადაჭრით ილაშქრებდა ე. წ. პრიმიტიული ხასიათების⁷¹ წინააღმდეგ, მოითხოვდა, რომ ადამიანი ნაჩვენები ყოფილიყო არა ერთფეროვნად, არამედ „რამოდენიმე ნოტი“.

თუ რა მნიშვნელობა ენიჭება ხასიათის შექმნისას მწერლის შემოქმედებით მეთოდს, ეს კარგად ჩანს ა. პუშკინის შეხედულებიდან. იგი ერთმანეთს უპირისპირებს მოლიერისა და შექსპირის ხასიათებს, როგორც კლასიცისტურსა და რეალისტურს, და წერს: „შექსპირის მიერ შექმნილი სახეები არ არიან ისეთნი, როგორც მოლიერთან; მოლიერთან ძუნწი მხოლოდ ძუნწია. შექსპირთან შეილოკი ძუნწია, გამკრიახია, შურისძაძიებელია, შვილების მოყვარულია, გონებამახვილია. მოლიერთან ორპირი დასდევს თავისი კეთილისმყოფელის ცოლს და თვალთმაქცობს; მამულს იღებს მფარველობაში და თვალთმაქცობს; მოითხოვს ქიქა წყალს და თვალთმაქცობს. შექსპირთან თვალთმაქცი წარმოთქვამს სასამართლო განაჩენს პატივმოყვარე სიმკაცრით, მაგრამ სამართლიანად; ის ამართლებს თავის სისასტიკეს სახელმწიფო კაცის ღრმავროვანი მსჯელობით; იგი აცდუნებს უბიწოებას ძლიერი, მიმზიდველი სოფიზმებით და არა ღვთისმოსაობისა და მუსუსობის სასაცილო ნარევით. ანჯღო თვალთმაქცია იმიტომ, რომ მისი აშკარა მოქმედებანი ეწინააღმდეგებიან საიდუმლო ჭნებებს! რაოდენი სიღრმეა ამ ხასიათში!

მაგრამ, შეიძლება ითქვას, შექსპირის გენიის მრავალმხრივობა ისეთი მრავალფეროვნებით არსად არ ასახულა, როგორც ფალსტაფში,

⁷¹ არსებობს საწინააღმდეგო აზრიც. მაგალითად, გ. აბრამოვიჩი მრავალფეროვნებაზე ლაპარაკობს ისეთი პრიმიტიული ხასიათების მიმართ, როგორცაა ფონეზინის სკოტინინი, გოგოლის სობაკევიჩი, პლიუშკინი, კორობოჩკა („მკვდარი სულები“) და სხვ. მკვლევრის თქმით, „მართალია, სკოტინინი უაღრესად პრიმიტიული არსებაა, მაგრამ მისთვისაც დამახასიათებელია შედარებითი მრავალფეროვანი ნიშან-თვისებანი: ღესპოტიზმი, ანგარება, ეგოიზმი, წოდებრივი სიამაყის გრძნობა და სხვ. თუმცა, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება არ დავინახოთ, რომ მსგავსი ხასიათების მრავალფეროვნება საკვებით განსხვავდება ჰამლეტის, ფალსტაფის, ჩაიკის, პეჩორინის, ონეგინისა და სხვათა მრავალფეროვნებისაგან, რომელშიც ვლინდება ისტორიული ეპოქის მრავალმხრივობა“ (Г. А. Абрамович. Введение в литературоведение, М., 1953, с. 51).

რომლის მანკიერებანი, ერთიმეორესთან დაკავშირებულნი, შეადგენენ უძველესი ვაკხანალიის მსგავს გასართობ, მახინჯ ჯაჭვს⁷².

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ მაშინ, როდესაც ა. პუშკინი ერთმანეთს აღარებს შექსპირისა და მოლიერის ხასიათებს და ამ უკანასკნელის მიერ წარმოსახულ პირებს შედარებით სქემატურად მიიჩნევს (მათში ხედავს ხასიათის ცალმხრივი გენერალიზაციის მაგალითს), ბალზაკი ურთიერთს უპირისპირებს ხასიათებს მოლიერისა და პლავტესა, რომლისგანაც დიდმა ფრანგმა დრამატურგმა ისესხა ზოგიერთი სიუჟეტი. ამ ორი მწერლის ხასიათების ურთიერთშედარების დროს ბალზაკი ასკვნის, რომ მოლიერთან ხასიათები დამუშავებულია გაცილებით ღრმად, „მთელი თავისი სისრულით“.

აღნიშნული რეალტივიზმი ადასტურებს, რომ ხასიათის წარმოსახვის დროს, როგორც ითქვა, მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის შემოქმედებით მეთოდს. მაგრამ, ამასთან ერთად, მრავალფეროვანი, სრულყოფილი ხასიათები, უპირველესად ყოვლისა, რეალისტურ მწერლობაში ვლინდება. რა თქმა უნდა, აქ გადამწყვეტი მხოლოდ მეთოდის თავისებურება არ არის, გარკვეულ როლს თამაშობს მწერლის ტალანტიც, რადგანაც თვით რეალისტური ხასიათებიც ერთნაირად ღრმა და მრავალფეროვანი როდია.

ზემოთ აღინიშნა, რომ ხასიათები ხშირად გაორებული და წინააღმდეგობრივია. მაგრამ არსებობს აგრეთვე არაწინააღმდეგობრივი, ე. წ. მთლიანი ხასიათებიც. თუმცა ეს მთლიანობა როდია აღარბიებს მათ. ეს ხელს არ უშლის ამ პერსონაჟთა ჩვენებას სხვადასხვა კოლიზიასა და სიტუაციაში, სადაც ფართოდ ვლინდება მათი შინაგანი სიმდიდრე და მრავალმხრივობა.

ილია ჭავჭავაძე სწორედ რეალიზმს უკავშირებდა ტიპიური ხასიათების წარმოსახვის საკითხს და ყოველთვის იდგა პროგრესულ პოზიციებზე, იმდროინდელი მსოფლიო ლიტერატურულ-კრიტიკული აზროვნების მონაპოვართა გათვალისწინებით განიხილავდა ეროვნული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების აქტუალურ საკითხებს. როცა იგი ლიტერატურას აკუთვნებდა ღიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას, უპირველესად ყოვლისა, ითვალისწინებდა ქართველი ხალხის ეროვნულ ინტერესებს, ამით იყო გაპირობებული მწერლის თავდადებული ბრძოლა კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის. ეს ტენდენციები მან ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს გამოავლინა თავის ცნობილ კრიტიკულ წერილში კოზლოვის „შეშლილის“ თარგმანის გამო, აქ ილია აშკარად ილაშქრებს აზარეალისტური ლიტერატურის წინააღმდეგ: „რა საჭიროა ეხლა ან ჩვენ ლიტერატურისათვის ან ხალხისათვის სენტიმენტალურ

⁷² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 12, М., 1949, с. 159—160.

სხოლს მწერლებსაც გაცნობა?... იქნება ფიქრობენ, რომ ჩვენი ლიტერატურა არ აღსდგება, თუ არ განიხივონ თავის განვითარებაში წარსულ დროთა სიკრულე და ცთომილება?! თუ ამას ფიქრობენ, მაშ ისტორიას აღარა აქვს თავისი დიდი მნიშვნელობა... მართლა-და საკვირველია! თუ კაცს რუსულიდან თარგმნა უნდა რისაზე, პუშკინი, ლერმონტოვი, გოგოლი როგორ უნდა დაეღიწყდეს და მიეზარდეს წირბლიანს კაზლოვსა, მერე ნეტავ იმის ცუდ პოეზიაში უცუდედსი მაინც არ ამოერჩივა თავად ერისთავს⁷³.

როგორც ვხედავთ, ილიას სანტიმენტალიზმი ნიაჩხია წარსულის ცდომილებად და რეალისტურ მწერლობას გაცილებით მაღლა აყენებს. ვიმეორებ, ამას ილიას უკარნახებდა მაშინდელი ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ინტერესები და ეროვნული ესთეტიკური იდეალები.

ილია ჭავჭავაძე, როგორც ვნახეთ, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დრამაში მოქმედების კონცენტრირებას, შინაგან კომპაქტურობას, კომპოზიციის ცალკეულ კომპონენტთა მტკიცე ურთიერთგაპირობებულობას. მისი თქმით, ჩვენში დრამის შექმნა ადვილ საქმედ არის მიჩნეული: „ოღონდ თხზულება მონოლოგებით და დიალოგებით იყოს დაწერილი, სცენებად და მოქმედებად დაყოფილი, შიგ ორიოდ აღაგას ქალისა თუ კაცის სიკედილიც ჩაეკრებულ იქნას და აქტორს არ უჭირდება სთქვას „დრამა არისო“... ეს კი, ღვიწყდებათ, რომ გარეგანი სახე დრამისა გერასდროს ვერ დაჰფარავს შინაგანის ცარიელობას, ფუქსიატობას. პრაბაობას⁷⁴. იგი განიხილავს რუსულიდან გადმოკეთებულ პიესას „აღერსთა ბადე“ და მიუთითებს, რომ პიესის ინტრიგა უფერულად ვითარდება. მაშასადამე, იგი არ არის კომპოზიციურად შეკრული, აგებული მძაფრ შინაგან წინააღმდეგობებზე, სადაც მთავარი ყურადღება გადატანილი იქნებოდა არა გარეგან ფორმაზე — მონოლოგებისა და დიალოგების ურთიერთმოწაცვლეობაზე, არამედ მოქმედების განვითარებაზე. ერთი სიტყვით, მონოლოგები და დიალოგები ჯერ კიდევ როდია დრამის რაობის განსაზღვრელი ფაქტორი. ასეთად სავსებით დრამატულ ბრძოლაზე, დრამატულ კონფლიქტზე დაფუძნებული მოქმედება გვევლინება, რადგანაც „მოქმედება ინდივიდუუმის ყველაზე უფრო ცხადი გამოაშკარავებაა, როგორც მისი აზრგანწყობილებისა, ასევე მისი მიზნებისა. იმას, რაც არის აღამიანი თავისი არსებობის უშინაგანეს საფუძველში, პირველად ანამდეცილებს, განახორციელებს თავის თავს მხოლოდ თავისი მოქმედების საშუალებით“⁷⁵.

73 ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 12.

74 ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. ტ. III, გვ. 187.

75 ჭავჭავაძე. ესთეტიკა, ტ. I, გვ. 252.

სწორედ მკაცრად აგებულ მოქმედებაში უნდა გამოვლინდეს პიესის მთელი დედაარსი და ხასიათების ბუნება. როგორც ა. ჩეხოვი იტყუა, „მთელი არსი და ღრამა ადამიანის შიგნიითა და არა გარეგან გამოვლინებებში“⁷⁶. ეს კი, თავის მხრივ, მოითხოვს ღრამის კომპოზიციური ტექნიკის კარგ ცოდნას, უტყუარ ალლოს, რაც ყველას როდი აქვს მომადლებული. ლიტერატურის სხვა გვარებისაგან განსხვავებით, ღრამაში მოქმედების ორგანიზაცია, როგორც არაერთხელ აღინიშნა, მკაცრად არის განსაზღვრული. ამიტომ არის, რომ ღრამა ითვლება „ლიტერატურის ყველაზე რთულ ფორმად“ (მ. გორკი) და „ყველა მწერალი, თუნდ ნიჭიერიც, ვერ ბედავს მას ხელი შეჰმართოს“.

დ. დიდროს ეს გარემოება ჰქონდა მხედველობაში, როდესაც ღრამის კომპოზიციის ხელოვნებას ასე ახასიათებდა: „საჭიროა ფლობდე ნათელ წარმოსახვას, მოსდევდე ამბის წესრიგსა და კავშირს, არ შეუშინდე რთულ სცენებსა და ხანგრძლივ მუშაობას, შეიქმრა სიუჟეტის სიღრმეში, ზუსტად გაითვალისწინო მოქმედების საწყისი მომენტი, გესმოდეს, სახელობრ, რისი გვერდზე დატოვებაა უფრო უპრაბო, იცოდე, როგორი ვითარებაა ამაღელვებელი, — აი, რაში მდგომარეობს გეგმის შექმნა, ნიჭი“⁷⁷.

პიესაში ყველაფერი განსაზღვრულია და სიუჟეტის განვითარება დაქვემდებარებულია მკაცრ კომპოზიციურ რეგლამენტაციას, რაც ნაკარნახევია მისი სცენური დანიშნულებით, ხოლო სცენურობა გარკვეულ მოთხოვნას უყენებს პიესის ფორმას. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ კ. მაქსისა და ფრ. ენგელსის წერილები ფერდინანდ ლასალისადმი, რომლებშიც, საერთოდ, შექმნილია ამ უკანასკნელის ღრამის „ფრანკ-ფონ-ზიკინგენის“ კომპოზიციური მხარე. მაგრამ, ამავე დროს, ფრ. ენგელსის მიერ გამოთქმულია საინტერესო შენიშვნები ღრამის სცენურობის მიმართ. ფრ. ენგელსი სწერს ფ. ლასალს: „მინდოდა თქვენი ღრამა წაშეკითხა სოციალისტების დამუშავებული სახით. ამჟამად იგი სცენური არ არის. ჩემთან იყო ერთი ახალგაზრდა გერმანელი პოეტო (კარლ ზიბელი), ჩემი თანამემამულე და შორეული ნათესავი, საკმაოდ დიდხანს ნამუშევარი თეატრის დარგში... ის ძალზე მაღალი აზრისაა თქვენს ღრამაზე, მაგრამ მას თვლის საფსებით არასცენურად გრძელი მონოლოგების გამო, რომლის დროსაც თამაშობს მხოლოდ ერთი აქტიორი, მაშინ როცა დანაჩენები იძულებული იყვნენ ორჯერ თუ სამჯერ შეეცვალათ მთელი თავიანთი მიმიკა, რათა სტატიკურად არ მდგარიყვნენ. ორი უკანასკნელი აქტი საფსებით საკმარისად გვიჩვენებს, რომ

⁷⁶ Чехов о литературе, М., 1955, с. 305.

⁷⁷ Д. Дидро. Собр. соч. в десяти томах, т. 5, М.—Л., 1936, с. 358.

თქვენთვის არ არის ძნელი დიალოგი გახადოთ სწრაფი და ცოცხალი, რამდენადაც, ჩემი აზრით, ცალკეული სცენების გამოკლებით (როგორც ეს ყოველ დრამაშია), ეს შეიძლებოდა გაკეთებულიყო პირველ სამ აქტში. ექვი არ მეპარება, რომ სცენურად დამუშავების დროს თქვენ შეგვიძლიათ გაითვალისწინოთ ეს გარემოება. იდეური შინაარსი, რა თქმა უნდა, ამით დაზარალდება, მაგრამ ეს გარდუეალია. გაცნობიერებული ისტორიული შინაარსის დიდი იდეური სიღრმის სრულშერწყმა (რომელსაც თქვენ არცთუ უსაფუძვლოდ გერმანულ დრამას მიაწერთ) მოქმედების შექსპირისეულ სოცხოველესა და სიმდიდრესთან, უთუოდ, მიღწეული იქნება მხოლოდ მოშავალში და შესაძლებელია არა გერმანელთა მიერ, ყოველ შემთხვევაში, სახელდობრ, ამ შერწყმაში ვხედავ მე დრამის მომავალს⁷⁸.

ფრ. ენგელსის მიხედვით, მართალია, ლასალს ტრაგედიაში წარმოსახული ხასიათები სწორად წარმოგვიდგენენ ცალკეული კლასების ინტერესებს და ეპოქის იდეებს, მაგრამ ამის შემდგომ აუცილებელი იყო ეს უფრო ცოცხლად, აქტიურად და ბუნებრივად „წამოწეულიყო წინა პლანზე თვით მოქმედების მსვლელობით, ხოლო სიტყვიერი არგუმენტაცია ზედმეტი გამხდარიყო“. ფრ. ენგელსი იმოწმებს ტრაგედიის წინასიტყვაობას, სადაც თვითონ ლასალი ერთმანეთისაგან განასხვავებს სცენურ და ლიტერატურულ დრამას, და დასძენს: „მე ვფიქრობ, რომ „ზიკინგენი“ ამ აზრით უნდა ქცეულიყო სცენურ დრამად, თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს ძნელია საქმეა (სრულყოფილებს მიღწევა ადვილი არ არის)“⁷⁹. ამის მისაღწევად იგი აუცილებლად თვლის არა მარტო ხასიათების მძაფრ. ურთიერთდაპირისპირებას, არამედ მოქმედების მკაცრ ორგანიზაციას, კომპოზიციურ კომპაქტურობას, რაც სიუჟეტის განვითარებას შესაბამისობაში მოიყვანს დრამის სცენურ მოთხოვნილებებთან (გამორიცხავს გრძელ მონოლოგებს, სიუჟეტგარეშე სიტუაციების სიჭარბეს, მოქმედების შენელებას და ა. შ.). ამ მხრივ ფრ. ენგელსი სანიმუშოდ სახავს შექსპირის შემოქმედებით პრაქტიკას.

რამდენადაც დრამა სცენისათვის იქმნება, ეს გარკვეულ მოთხოვნილებას აყენებს როგორც მისი შინაარსის, ისე ფორმის მიმართ. ჯერ ერთი, დრამატული ნაწარმოების თემად არ შეიძლება ალებული იქნას ყველა ცხოვრებისეული მოვლენა, ძირითადად, ყურადღება მახვილდება ერთ კონფლიქტზე; მეორეც, რადგანაც დრამას აქვს გარკვეული საზღვრები სიდიდისა და მოცულობისა, აქ მოქმედების კონცენტრაციას არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, ჰოვლენა წარმოისახება გარკვეულ მთლიან-

⁷⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, М., 1967, с. 22—23.

⁷⁹ იქვე.

ნობელის, სადაც ყოველი ეპიზოდი ნაკარნახევი იქნება აუცილებლობით და 'შორად გახსნის პიესის იდეურ-ესთეტიკურ არსს. მოქმედების განვითარების პროცესში პიესაში წარმოსახული კონფლიქტი გაივლის სხვადასხვა ფაზას. ამის შესაბამისად, კონფლიქტს, როგორც, საერთოა, ყოველ ამბავს, მოქმედებას, აქვს თავისი დასაწყისი, განვითარებისა და გამძაფრების პერიოდი და დასასრული. არსებითად, ცხოვრებისეული მოვლენის ამ ნაწილთა მხატვრულ ასპექტებს წარმოადგენს დრამატული ნაწარმოების სიუჟეტური კომპონენტები — ექსპოზიცია, კვანძის გასკვნა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, ფინალი, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა კვანძის გასკვნა და კვანძის გახსნა. ცხადია, ეს არ გამოირჩევა სხვა კომპონენტთა დიდ მნიშვნელობაზე: ამავე დროს კომპოზიციის თითოეულ კომპონენტს შორის არსებობს ღრმა დიალექტიკური ურთიერთგაპირობებულობა. ამიტომ „ცხოვრების შეცნობის გზა, რომლითაც ჩვენ დრამატურგს მივყავართ, პირელი მოქმედებიდან უკანასკნელამდე, ეს არის გზა მოვლენისა და მისი არსის ხილვისა. თუ პირველ აქტებში, მოქმედების გაშლთ, დრამატურგი აყენებს კითხვებს, უკანასკნელ აქტში, დრამატული კონფლიქტის გადაწყვეტით, ის იძლევა პასუხს ამ კითხვებზე. ამიტომ უკანასკნელი აქტი ითვლება პიესის იდეურ-ფილოსოფიურ კულმინაციად. ამრიგად, უკანასკნელ აქტში გაცილებით სრულად და გარკვევით ვლინდება მწერლის იდეური პოზიცია“⁸⁰.

ილია ჭავჭავაძეს ზედმიწევნით ღრმად და საფუძვლიანად ესმოდა თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დრამაში კომპოზიციის (ალეკუელ კომპონენტთა (ექსპოზიცია, კვანძი, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, ფინალი) მტკიცე ურთიერთგაპირობებულობას კონფლიქტის განვითარებისა და ხასიათების ფორმირების პროცესში. იგი კატეგორიულად მოითხოვდა: „გული დრამისა უნდა გამოეხსნას თითოეულმა სცენამ, თითოეულმა მოქმედმა ისე, როგორც გორგალი ძაფის წვერმა და, საცა იგ გორგალი არ არის, ან ავტორს არ დაუხვევია, აქ ამათა ძაფების ტყუილ-უბრალო ცოდვილობა, წევა და გრეხა“⁸¹.

ამ მოსაზრებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო იმდროინდელი ქართული დრამატურგიის მხატვრული დონის შეფასებისათვის, არამედ იგი წარმოადგენს მართებულ დებულებას, რომელსაც მეცნიერული ღირებულება დღესაც არ დაუკარგავს. ილია შადალი პოზიციებიდან განიხილავდა იმდროინდელი დრამის ავტორს და თავის თეორიულ მოსაზრებას სათანადოდ ასაბუთებდა მხატვრული პრაქტიკის საფუძველზე. ეს კარგად ჩანს ვასო აბაშიძის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებულ

⁸⁰ Е. Г. Холодов. Композиция драмы, М., 1957, с. 52.

⁸¹ ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი, ტ. III. გვ. 194.

სარდუს პიესის—„Divocons“-ის (ქართულად „უნდა გავიყარნეთ“) ანალიზის დროს, როცა მწერალი შენიშნავს: „ვერ ვიტყვი, რომ ნასკვი პიესისა ღრმად ჩასათქმევბელს რასმეს მოასწავებდეს, ან ისე რთულად შეკრული იყოს, რომ მისი გამოხსნა ატყვევებდეს ადამიანის ყურადღებას და იზიდავდეს ჰკუა-გონებასა“⁸². მართალია, ილია, მიუხედავად ზემოაღნიშნული შენიშვნისა, საერთოდ, დამაყმაცოფილებლად მიიჩნევს პიესის კომპოზიციურ მხარეს. მაგრამ იქვე დასძენს, რომ ცალკეულ სიტუაციას შინა აკლია მოტივირება. ამის მიზეზად იგი ასახელებს პიესაში წარმოსახული გარემოს, ამბის ერთგვარ შეუსაბამობას ქართულ სინამდვილესთან, რაც გარკვეულ გავლენას ახდენს ნაწარმოების კომპოზიციურ გადაწყვეტაზე. ზოგიერთი სიტუაციის ნაკლებად დამაჯერებლობის გამო. საქმე იმაშია, რომ პიესა ქართულად გადმოკეთებულია სარდუს პიესის რუსული თარგმანიდან. ილია დასაშვებად მიიჩნევს პიესის სხვა ენიდან გადმოკეთებას, მაგრამ, ამასთან, მოითხოვს, რომ ასეთ შემთხვევაში მწერალმა „საცა სხვისა ხასიათი, ზნე-ჩვეულება და ვითარება ცხოვრებისა არ შეგვეფერება, არ გვიხდება, გვეუცხოება. — იქ ჩვენი ხასიათი, ჩვენი ზნე-ჩვეულება, ჩვენის ცხოვრების ვითარება ჩააყენოს. ამით უცხო ხატი სხვისის ცხოვრებისა ცოტად თუ ბევრად ჩვენის ცხოვრების ხატად გარდაიქმნება“⁸³. აღნიშნულ პიესაში კონფლიქტი აგებულია ცოლქმრული უთანხმოების საფუძველზე. ამ აშლილობის მიზეზი „ადვილად ჰკეადმისალება საფრანგეთში და ჩვენში კი ცილად ჩამოსული ამბავია“. თავიდან რომ აეცილებინა ზოგიერთი გაუგებრობა და უფრო ძლიერი გამხდარიყო პიესის მხატვრული დამაჯერებლობა, გადმომკეთებელს „ჩვენებური მიზეზი აშლილობისა უნდა გამოენასკვა პიესის ნასკვად“. ამ პიესაში „მიზეზი ცოლ-ქმართა აშლისა, რომელმაც გაყრის სურვილამდე და გადაწყვეტილებამდე მიაღწია, ჩვენს ცხოვრებაზედ მეტად შორს არის. ასე რომ, სრულებით არ უხდება არც ჩვენს ზნე-ჩვეულებასა, არც ჩვენს ხასიათსა; არც ჩვენებურის კაცის თუ ქალის გულის ტკივილსა“⁸⁴. ამის საილუსტრაციოდ ილიას მოჰყავს მაგალითები. კერძოდ, იგი დასძენს: „ჩვენში უფრო ადვილია ეხლანდებურად განათლებული ცოლი ქმარს აეშალოს, რატომ ატლას-ბაბთის კაბა არ მიყიდდო, ვიდრე იმის გამო, რომ რატომ რომეოს და ლეანდრს არ ჰგევხარო. ჩვენში უფრო ადვილად წარმოსადგენია „შლიაპიანი“ და „ტურნურიანი“ ქალი ქმარს შემოსწყრეს და კიდეც გაეყაროს, — ჩოხა რად გაცვია და ყალმუხის ქუდი რადა გხურავსო, ვიდრე იმის გამო, რომ გმირი არ ხარო.

⁸² ი. პ ა ვ პ ა ვ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 127.

⁸³ იქვე, გვ. 127.

⁸⁴ იქვე, გვ. 125.

შესაძლებელია განა ჩვენებურმა ეხლანდელებრ მითამდა განათ-
ლებულმა ქალმა შავი ზანგი ოტელო შეიყვაროს მარტო მისთა „საგმი-
როთა საქმეთა“ გამო, როგორც იგი შეიყვარა მშვენიერმა ღვთაებმანაჲ-
და როგორც უსათუოდ შეიყვარებდა იმისთანა ქალი, როგორც ნი-
ნოა? გმირობა, რა სახისაც უნდა იყოს, სულის ღონეა და არა ხორ-
ცისა, და ამიტომაც გმირის სიყვარული მარტო სულითვე ღონიერს
შეუძლიან. აქ ხორციელს თვალს ვერას გააქრევიანებთ, სულიერი
თვალი უნდა და ამ სულიერის თვალის ახილება მარტო ცოტად-თუ-
ბევრად რიგიანს განათლებას შეუძლიან და სხვას არაფერს. ჯერ ჩვენ-
ში ამისთანანი არ არიან მამაკაცთა შორისაც, რომელთაც ჰეშმარი-
ტის განათლებისათვის კარი ყველგან ღია აქვთ, და ქალები საღ მოი-
პოვებიან“⁸⁵.

ამიტომ, ილიას აზრით, პიესის მოქმედების მსვლელობაში ზოგი რამ
გასაოცარი და სახამუშო იყო მაყურებლისათვის არა მარტო ნინოსა
და სემონის ურთიერთდამოკიდებულებაში, არამედ ნინოსა და ანაპო-
ლისტეს სატრფიალო ეპიზოდებშიც. იგი იწონებს პიესაში კვანძის გახ-
სნის მომენტს, სცენას სასტუმროში, სადაც ცოლ-ქმარი მარტო არის და
სადილს შეექცევა. „ეს უკანასკნელი მოქმედებაა პიესისა და აქ ყველა
მომქმედნი პირნი ხელ-ახლად წარმომდგარნი არიან მაყურებელთა წი-
ნაში“. მოქმედების განვითარების ამ მონაკვეთში ხდება ნაწარმოებში
წარმოსახული კონფლიქტის გადაჭრა, პასუხის გაცემა მწერლის მიერ
დასმულ საკითხზე. მართალია, პიესის ფინალში აღინიშნება მოქმედების
ერთგვარი შემობრუნება, მაგრამ ლოგიკური დამაჯერებლობით და არა
ავტორის ხელოვნური ჩარევით, ე. წ. *deus ex machina*-ს გამოყენებით.
საერთოდ, ილია წინააღმდეგეა პიესის სიუჟეტის არაბუნებრივი, არალო-
გიკური განვითარებისა, რასაც დრამატურგები ძველთაგანვე მიმართავ-
დნენ ამბის კეთილად დაბოლოების მიზნით, როცა ბედის კეთილმყო-
ფელი შემობრუნების ინტერესები გამოხატულებას პოულობდა კვანძის
მშვიდობიან გახსნაში და ნაკლებად იყო შემზადებული თვით მოქმედე-
ბის განვითარებით. ასეთი კომპოზიციური ხერხის ნაკლოვანებას ჯერ კი-
დეც არისტოტელე მიუთითებდა: „ფაბულის გახსნა თვით ფაბულიდან
უნდა გამომდინარეობდეს და მანქანის⁸⁶ საშუალებით არ უნდა ხლებო-
დეს, როგორც ეს არის „მედეაში“ და აგრეთვე „ილიადაში“, ზღვით
უკან გამომგზავრების (*ἀποκλεισις*) სურათში. მანქანით საჭიროა სარგებ-
ლობა იმის ასახავად, რაც დრამის გარეშეა: ან იმის, რაც უწინ მოხ-

⁸⁵ ი. პ ა ე კ ა ვ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 132.

⁸⁶ როგორც ს. დანელია შენიშნავს, აქ იგულისხმება ღმერთების უცარი ჩარე-
ვა (იხ. პოეტიკა, გვ. 176).

და და რაც კაცს არ შეუძლია იცოდეს, ან იმის, რაც ჩერე მოხდება და საჭიროებს წინასწარმეტყველებას ან ღვთაებრივ უწყებას: ჩვენ ხომ მივაწერეთ ღმერთებს, რომ ისინი ყველაფერს ხედავენ. მოქმედებებში არაფერი არ უნდა იყოს უღლოგიკო“⁸⁷.

ილია გარკვეულ კომპოზიციურ ნაკლს ხედავს ა. ცაგარლის „ხანუ-მაშიც“, როცა წერს: „ვერც თვითონ პიესაა რიგიანად აგებული“⁸⁸, თუმცა მაღალ შეფასებას აძლევს პირველ ორ მოქმედებას, სადაც გადმოცემულია „ცოცხალი სურათი ჩვენის ცხოვრებისა, სურათი მარტო თვალად სახილველი და მეტისმეტად მართლად გადმოღებული და ჩვენს ცხოვრებაზედ ზედგამოჭრილი“⁸⁹.

პიესის კომპოზიციური სტრუქტურის ყველა ელემენტის საფუძვლიან ცოდნას მოითხოვდა ქართველ სამოციანელთა იდეური ბელადი დრამატურგისაგან, რათა ყოველი მსცენა დაქვემდებარებოდა „ხასიათების გამოხსნასა და გამოშლას“.

როგორც არაერთხელ დავინახეთ, ილია წინააღმდეგია დრამაში მოქმედების არაბუნებრივი განვითარებისა, როდესაც პერსონაჟთა ქცევა არასათანადოდ არის მოტივირებული. ასეთ მაგალითად იგი ასახელებს გადმოკეთებულ კომედიას — „ცოლი-მეუღლე“.

ქერივი თავადიშვილის ქალი, რომელსაც მამაც და ქმარიც გენერლები ჰყოლია, ერთადერთი ქალიშვილის შემყურეა. ამ დიდკაცურ ჩამომავლობას ისე გაუბრუებია დედის ჰკუა-გონება, რომ ადამიანის არსებობის მთელს შინაარსს უთავბოლო წვეულებასა და ბალ-მასკარადებზე სიარულში ხედავს. გადაჭარბებულმა დროსტარებამ ქერივი ეკონომიკურად გააპოტრა. ასეთ გარემოში გაზრდილ ქალიშვილს, რა თქმა უნდა, ფუქსავატური წარმოდგენა აქვს ცხოვრებაზე. დედას გადაუწყვეტია, რომ ქალიშვილი მიათხოვოს ერთ გადაყრუებულ, მაგრამ მდიდარ გენერალს, რათა დედა-შვილს შეეძლოს უზრუნველი ცხოვრების გაგრძელება. მოულოდნელად ქალიშვილი მოეწონება განათლებულ, პატიოსან, მაგრამ ღარიბ ყმაწვილს. საოცარი ეს არის, რომ დედა თითქმის უყოყმანოდ დაეთანხმება მათ დაქორწინებას. ეს მომენტი, მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით, ილიას არაბუნებრივად, არალოგიკურად მიაჩნია და წერს: „პიესა ამ შემთხვევაში ცოტა არ იყოს გაუგებარია, ამიტომ, რომ მაყურებელს ამოცანად ჰჩება ესეთი სწრაფი დაყოლიება დედისა მაშინ, როდესაც იგი სულ იმის ნატვრაშია მდიდარ ვისმე შევრთა ჩემი ქალიო, რომ თეატრსა და ბალებში დადიოდნენ და მეც მატარონო და ეხლა კი ასე უბრძოლველად, ერთბაშად უთმობს

⁸⁷ ა რ ის ტ ო ტ ე ლ ე. პოეტიკა, გვ. 176.

⁸⁸ ი. კ ა ე ქ ა ვ ა ძ ე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 142.

⁸⁹ იქვე, გვ. 143.

თავის ქალს ღარიბ ყმაწვილკაცსა. ერთის სიტყვით, ყმაწვილი კაცი, რომელმაც თავისი სიღარიბე წინაღუე აუწყა თავის საცოლოს და მარტო გაუქირებელი ლუკმა-პური აღუთქვა, ირთავს ამ ქალს. გადის ორი წელიწადი, ქალი, დედის ფართი-ფურთოდას ჩეუელი, უზომო ხარჯს აწევენებს საწყალ-ქმარს, რომლის ავლა-დიდება მარტო პატიოსანი შრომა და პატიოსანი შრომა ხომ მოგეხსენებათ, ეხლანდელს დროში მარტო იმას თუ იძლევა, რომ კაცი მშვიერ-მწყურვალე არ მოკვდეს⁹⁰. წინაღუედავი ცოლისა და სიდედრის კაპრიზების შესრულება ყმაწვილ კაცს ვალებში ჩააგდებს და ქლექით დაავადებული სიცოცხლეს გამოესალმება კიდევ.

მაშასადამე, ილია გადაჭრით ილაშქრებს ღრამაში მოქმედების თანმიმდევრობის დარღვევის წინააღმდეგ, რაც მიაჩნია არა მარტო კონფლიქტების ყალბად წარმოსახვის, არამედ ხასიათების არასწორი ჩვენების მიზეზადაც.

ცნობილი კომპოზიციური ხერხის, ე. წ. *deus ex machina*-ს გამოყენების მაგალითს ხედავს ილია ბარბარე ჭორჭაძის პიესაში „რას ვეძებდი და რა ეპოვე“. კომედიის მთავარი მოქმედი პირია ქვრივი თავადიშვილი, რომელსაც ადგილ-მამული გაუყიდა, მთელი ქონება გაუფლანგავს და მიიმე ეკონომიკურ მდგომარეობაშია ჩაყარდნილი. გაღატაკებული თავადიშვილი, დიდი ფიქრის შემდეგ, სოფელს მიატოვებს და ქალაქში გადადის საცხოვრებლად. იგი აქ ეძებს მდიდარ საცოლეს და მაქანკლის დახმარებით თითქმის კიდევ აღწევს მიზანს, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ მაქანკალი კაცსაც ატყუებდა და ქალსაც, თუმცა ბოლოს თვითონაც გაცრუებული რჩება, გასამრჯელოს არ აძლევენ. თავადიშვილი ფიქრობდა, რომ ქალის მთელ ქონებას თვითონ დაიმტკიცებდა, ქალი ამაზე არ დათანხმდა. თავადიშვილი უკმაყოფილოა თავისი ბედის, მაგრამ რა უნდა ქნას. თავის მხრივ, გაჯავრებული მაქანკალი ყოველნაირად ცდილობს საქმე ჩაშალოს, რომლის წინააღმდეგი არც თავადიშვილია, რადგანაც დაქორწინებით რასაც ეძებდა, ის ვერ პოვა. მაგრამ ცოლ-ქმარი უკვე ჭვარდაწერილნი არიან. ამ მომენტში მოქმედება აღწევს დაძაბულობას და მზადდება კვანძის გახსნა, რომლის სავარაუდო ფინალური შედეგი ამოუცნობია. აი ამ დროს, არ ჩანდა „საქმე რითი გათავდებოდა, რომ ორი მოულოდნელი გარემოება, როგორც ევროპელების პიესებში *deus ex machina*, საქმეში არ ჩარეულიყო“⁹¹.

მოქმედების მოულოდნელი შემობრუნების ერთი მიზეზი ის არის, რომ თავადიშვილს, რომელიც სინამდვილეში ქვრივი არ ყოფილა, მოუ-

90 იხ. ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 94.

91 იქვე, გვ. 85.

რავი ატყობინებს ლეკების შვიდწლიანი ტყვეობიდან ცოლის განთავისუფლებას და ოჯახში დაბრუნებას. ერთდროულად იგი გაიგებს მეორე სასიხარულო ამბავსაც — რუსეთში სასწავლებლად წასული შვილი იწერება, რომ შეირთო ცოლი, რომელსაც მზითვად 20 ათასი თუმანი მისცეს. ამ ამბებით გახარებული თავადიშვილი სოფლისაქენ მიეშურება, ხოლო ახლადშერთული ცოლი გულმოკლული და გაოგნებული რჩება.

პიესაში ილია მიუთითებს დამაჯერებლობას ზოგლებული ხასიათების ნიმუშსაც: კერძოდ, განიხილავს მოურავისა და სირაჯის სახეებს, რომლებიც მოკლებულნი არიან საკუთარი სოციალური წრის ტიპიურ ნიშნებს. მაგალითად, მოურავი უბრალო გლეხისგან არ განირჩევა, რაც ილიას სინამდვილის გაყალბებად მიაჩნია, რადგანაც, მისი აზრით, თუ ავტორს იმის ჩვენება უნდოდა, რომ თვითონ თავადიშვილი ღარიბი იყო და მოურავად ტყაპუტში გახვეული გლეხი ჰყავდა, ესეც შეცდომაა. რაც უნდა ღარიბი კაცის მოურავი იყოს, რაკი მოურავია, არ შეიძლება გლეხთაგან არ განირჩეოდეს. ასევე ავტორს პიესაში სირაჯი გამოჰყავს, მაგრამ სინამდვილეში დაბალი ჯურის ჩარჩ-მიკიტანს ხატავს. ავტორის მიერ დაშვებული ეს შეუსაბამობა სცენაზე ვ. აბაშიძეს გაუსწორებია: „ამ გზით სახელის საქმესთან შეუფერებლობა არტისტმა ავტორს გაუსწორა და, სწორედ გიտხრათ, დიდად დაავალა კიდეც ავტორსა, თორემ ეგ როლი არც ჩლაგი იქნებოდა და არც ფლავი“⁹².

ილია, როგორც აღინიშნა, დრამის სპეციფიკის განმსაზღვრელ ფაქტორებად თხზულების მარტოოდენ მონოლოგებითა და დიალოგებით აგებას როდი თვლის. პირიქით, ეკამათება მათ ვისაც შესაძლებლად მიაჩნია დრამად მონათლოს ის ნაწარმოები, რომელიც მხოლოდ სცენებად არის დაყოფილი. მონოლოგებით და დიალოგებით არის დაწერილი, ვინც ივიწყებს, რომ „დრამა უსათუოდ სულისა და გულის უდიდეს ძვრაზე უნდა იყოს აგებული და აშენებული“. მაგრამ მოქმედების განვითარებაში დიალოგებისა და მონოლოგების ურთიერთმონაცვლეობას, მათ სწორ კომპოზიციურ განლაგებას ილია გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამიტომ „ხათაბალას“ ავტორს გ. სუნდუკიანცს და მსახიობს ნ. გაბუნიას უსაყვედურებს ამ მხრივ დაშვებული ხარვეზების გამო. ილია წერს: „ავტორსაც აქ ცოტა წუნი ედება. გარეშემონი. მახლობელნი, რისხვით, ქოქოლით და წყევლით მისეულნი არიან პიესაში გიორგის დეიდაზედ და გიორგის დეიდა კი უტყვად და უქმად დაუგდია ავტორს, მერე რამდენხანს... რა ქნას აქ არტისტმა? მერე იმისთანა როლში, რომელიც თავიდან ისეა დაწყობილი, რომ არამც თუ ყურის გდების უნარი აქვს, როგორც დანჯდარს, დარბაისელ ვისმე, არამედ ისეთი აშაქა-

რია, რომ მაშინაც კი უნდა იქაქებოდეს ლაპარაკით, როცა სხვანი ლაპარაკობენ, არამც თუ სწყევლიდნენ, ქოქოლას აყრიდნენ; და ის კი ხმა ამოუღებლივ იჭდეს და მოთმინებით ისმენდეს ყოველს ამასა⁹³.

რასაკვირველია, მონოლოგებისა და დიალოგების აგების დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო მათ სწორ ურთიერთმონაცვლეობას, არამედ ფრაზის ლაკონიზმსა და ამავე დროს დრამა შინაარსით დატვირთვას. უამისოდ არ შეიძლება მიღწეულ იქნას არც მოქმედების ექსპრესიულობა, რაც ასე ნიშანდობლივია ჭეშმარიტი დრამისათვის, და არც კომპოზიციური კომპაქტურობა, ასევე აუცილებელი თვისება დრამატული ჟანრებისათვის. სხვანაირად პიესა არა მარტო დაკარგავს თავის ნამდვილ დანიშნულებას, არამედ, საერთოდ, მოსაწყენიც გახდება მაყურებლისათვის. დიალოგის მნიშვნელობა დრამაში განუზომელია, რადგანაც აქ კონფლიქტი ვითარდება პერსონაჟთა დიალოგის მეშვეობით. როგორც აღნიშნავენ (ი. ბაბი და სხვ.), დრამატული დიალოგი არის „ხიდი ორ მოქმედებას შორის“. ერთმანეთთან პრაქტიკულ დამოკიდებულებაში მყოფი ადამიანების დიალოგი გარკვეულ მიზანს ისახავს. ფაქტიურად ამ გზით ხორციელდება დაპირისპირებულ მხარეთა შორის ყოველგვარი ურთიერთობა. ვ. ვოლკენშტეინის აზრით, „სიტყვა დრამაში უნდა განვიხილოთ როგორც აზრი, როგორც გრძნობა, როგორც სახე („ტროპები“), როგორც ბგერათა შეწყობა, როგორც რიტმი; მაგრამ, უპირველესად ყოვლისა, იგი ექვემდებარება ანალიზს, როგორც მოქმედებისა სხვა მოქმედებათა წყობაში, ჩაქვში, რადგანაც ეს არის სიტყვა-მოქმედება, სიტყვიერი ქცევა. ჩვენ ვერ გავიგებთ დრამატულ ნაწარმოებს, თუ დიალოგს აღვიქვამთ, როგორც გრძნობათა ცვლას ანდა აზრთა ურთიერთგაცვლას. გარდა ამისა, მხოლოდ მას შემდეგ, რაც რეპლიკის ქმედით დანიშნულებას დავადგენთ, ჩვენ შევიცნობთ დიალოგში გამოხატულ გრძნობათა და აზრთა ნამდვილ შინაარსს, რადგანაც დიალოგი არის მოქმედების განვითარება.

ამგვარად, დრამატული ნაწარმოების ძირითად ელემენტად (მხატვრულ მასალად) ითვლება პოეტურად წარმოსახული მოქმედება ზოგჯერ მოქმედება-ქცევა, ზოგჯერ კი მოქმედება-სიტყვა⁹⁴.

მისი განმარტებით, თითოეული რეპლიკა უპირველესად წარმოსახვაა მოქმედების — ნებისყოფის დაძაბვის (რაზან მოქმედება ნებისყოფის დაძაბვას გულისხმობს). სწორედ დიალოგის ქმედითი ბუნების წყალობით დრამა ერთდროულად არის ლიტერატურული ნაწარმოებიც და სცენური მასალაც. რადგანაც სცენას მიიჩნევენ „ორთაბრძო-

⁹³ ი. პავლოვი, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 98—99.

⁹⁴ В. Волькенштейн. Драматургия, М., 1960, с. 11.

ლად“, ცოცხალ რეპლიკას ამ ბრძოლაში მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება. თავის წრავალფეროვნებაში უნდა განავსებოთ დიალოგის ღია, პირდაპირი და ირიბი, არაპირდაპირი ფორმები, რომელთა საბურველქვეშ გამოხატულებას პოულობს აზრთა და გრძნობათა ჭიდილი, რაც სხვადასხვა დრამატულ ქანარში განსხვავებული ძალითა და ენერგიით ვლინდება. როგორც დიალოგი, ისე მონოლოგი (რომელსაც შენიღბულ დიალოგსაც უწოდებენ) დაფუძნებულია სიტყვის ძალაზე და მაყურებელთა მიერ მის სწორ აღქმას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება პიესაში წარმოსახული კონფლიქტებისა და ხასიათების შესაცნობად. პიესის წარმოდგენის ღროს ეს გარკვეულად დამოკიდებულია მსახიობის ნიქსა და ოსტატობაზე, მის კარგ დიქციაზე. ამიტომ იყო, რომ ილია ჭავჭავაძე ხაზგასმით მიუთითებდა პიესაში სიტყვის ტევადობის აუტენტულობაზე და მსახიობთა მიერ მისი მკაფიოდ გამოთქმის საჭიროებაზე. ილიას აზრით, სიტყვა, რომელიც პიესაში ადამიანის ძულის მოძრაობას გამოხატავს ოსტატურად უნდა წარმოადგინოს მსახიობმა. იგი ამ მხრივ აკრიტიკებს შექსპირის „ჰამლეტის“ როლის შემსრულებელს ლ. მესხიშვილს, რომელმაც ღრმად ვერ გახსნა ტრაგედიის შინაარსი, სიტყვას ვერ მისცა სათანადო ადგილი. მართალია, ძლიერია თავის თავადაც სიტყვა, ხოლო რაც გინდა ზედმიწევნით იყოს, რაც გინდა ზედგამოჭრილი, რაც გინდა მოსწრებული, სიტყვა ბუნებითად მაინც უძლურია მთელი „მზიან-ჩრდილიანობა“ გრძნობისა გამოთქმას უმეტ-ნაკლებოდ. სიტყვას მთელის ხელოვნების მეოხებით მორთულსა და გაწყობილს, მაინც ბევრი იმისთანა რჩება გამოუთქმელად, რაც მთქმელის გულში ჰბგერს და რაშიც საკუთრივ არის ძალ-ღონე მთელის ასე თუ ისე გამოსატქმელ გრძნობისა. სიტყვა, ენა კაცისა უღონოა ყოველივე ეს აღმოებქდოს იქამდე ზედმიწევნით, რომ მსმენელმა იგრძნოს მთელი სავსეობა გულის ძგერისა“⁹⁵. ეს კი მსახიობისაგან მოითხოვს დიდ ცოდნას ადამიანის შინაგანი ბუნებისა, რათა გაიგოს, რომ ყოველ სიტყვაში მეტყველებს „ადამიანის სული და გული“. ილიას მიაჩნია, რომ „კარგად წაკითხული სიტყვა ერთი ათად აძლიერებს აზრსაც, გრძნობასაც, რადგანაც ერთსაცა და მეორესაც მეტის-მეტად ამშვენებს და ამკობს, აცხოველებს და აფერადებს... სიტყვამ გულამდე უნდა მიაღწიოს მთელის სავსეობით, მთელის თავის სიღრმე-სიგანით, მთელის თავის მხურვალებით, რომ გული მისძრას-მოსძრას, ჩვეულებრივ თვლემისაგან გამოათხზილოს და ფრთა შეასხას ან ნელისა და წყნარის აღტაცებისა

⁹⁵ ნ. შალუტაშვილი. ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 116.

და სასოებისათვის, ანუ რისხვისა და წყრომის ქარ-ტეხისა და ჰეჰ-ქუხილისათვის“⁹⁶.

ილია მსახიობს უწუნებს, რომ მან სწორად ვერ გახსნა ჰამლეტის ხასიათი და ამაში ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად თვლის მსახიობის მიერ ტრაგედიის ტექსტის სათანადოდ არცოდნას და, ამის შესაბამისად, მაყურებლისათვის სუსტად მიწოდებას. იგი განსაკუთრებით აღშფოთებულია იმის გამო, რომ ცნობილი მონოლოგი „ყოფნა-არყოფნა“ კარგად ვერ იქნა წაკითხული. რეცენზენტი წერს: „მშვენიერი სათქმელნი ჰამლეტისა სულ ზელ-აღებით გაფუჭდა, გაუცუდდა ბ-ნ მესხიებს. ძნელად გამოარჩევდა კაცი, სად რას ამბობდა, სად რას მოგვეთხრობდა. ბევრზედ არას ვიტყვი, მხოლოდ ესეც საკმაოა ესთქვათ, რომ სახელოვანი მონოლოგი ჰამლეტისა „ყოფნა თუ არ ყოფნა“ ისე დაიკარგა, რომ ბევრნი ეკვობდნენ, თქვა თუ არაო, ბევრნი ჰკითხოლობდნენ, ეს ადგილი გამოუტევა არტისტმა თუ რა მოუვიდაო? ცოდვაა ასე უგულოდ, ასე მოუშა-დებლად მოექცეს კაცი შექსპირს, მერე სად? ჰამლეტში, საცა კარგად თქმას ისეთი დიდი და უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს... ჰამლეტმა უგემურად ჩაიარა, ბევრს არა ესმოდა-რა, რა ამბავია სცენაზედ, რადგანაც სიტყვას არამც თუ კილო ჰქონდა, თვითონ სიტყვაც რაღაც დუღუნად გადაჰქმნეს ასე, რომ კაცი ვერას არჩევდა, თუმცა პიესა საკმაოდ კარგად არის ნათარგმნი“⁹⁷.

სულ სხვაგვარადაა აფასებს ილია შექსპირის „მეფე ლირის“ წარმოდგენას. ილია ხაზს უსვამს ლირის ხასიათის მრავალფეროვნებას და ერნესტო როსის მიერ ამ ხასიათის გარდასახვის მაღალ ოსტატობას. იგი წერს: „ბ-ნმა როსიმ გვაჩვენა და თვალწინ გაგვიტარა ცხოვლად და ნამდვილად მეფე ლირი — ეს უცნაური და ჰოარაობით და აეკარგიანობით სავსე კაცი მთელის მისის უხიაკობით, მთელის მისის მეტ-ნაკლებობით. გვაჩვენა იმისი საშინელი რისხვა, წყევლა-კრულვა, უადრესის გრძნობის ჰეჰ-ქუხილი, მეფური თვით-ნებობა და მოუდრეკელობა და ამასთანავე მისი კაცური-კაცობა, მისი ადამიანური გულმტკიცეულობა, მისი ჰუმანარტი გულბილობა, დატკობა, სიყვარული, ალერსიანი სიტყვა იქ, საცა გულისძვრა ლირისა მოითხოვდა“⁹⁸.

მართალია, ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში ილიას მსჯელობა უშუალოდ პიესის სცენურ განხორციელებას ეძღვნება, მსახიობის პროფესიული ოსტატობის საკითხებს ეხება, მაგრამ ამ მოტივით შეხედულებანი არსებითად ვრცელდება იმაზეც, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პიესაში სიტყვას, როგორც დიალოგებისა და მონოლოგების საფუძ-

⁹⁶ ნ. შალუტაშვილი, იქვე, გვ. 115.

⁹⁷ იქვე, გვ. 110—112.

⁹⁸ იქვე, გვ. 114 — 115.

ველს, რომელიც ამასთანავე გარკვეულწილად მოქმედების საერთო განვითარებასაც განსაზღვრავს. აქვე უნდა დავსაძინოთ, რომ ილია, სავსებით სამართლიანად, საჭიროდ თვლის დიალოგის სტრუქტურაში გარკვეული თანაზომიერების დაცვას, როგორც მოქმედების ექსპრესიის ერთ-ერთ აუცილებელ წინაპირობას. მან კარგად იცის, რომ თუ დიალოგის მონაწილე რომელიმე პერსონაჟი გატაცებულია საკუთარი აზრების გადმოცემით და ივიწყებს პარტნიორს, მაშინ დიალოგი უკვე მონოლოგად იქცევა და ხდება მოქმედების შინაგანი დინამიკის ერთგვარი შენელება, ანესთეზია. ასეთ ფაქტს იგი ხედავს „ხათაბალაში“, სადაც ერთ-ერთი პარტნიორი (გიორგის დედა) ხანგრძლივი დროის მანძილზე პიესაში „უტყვად და უქმად დაუგდია ავტორს, მერე რამდენ ხანს!“. სხვა პერსონაჟთა რისხვა და წყევლა მის მიმართ ურეპლიკოდ რჩება და დიალოგის შინაგანი სტრუქტურა ირღევეა.

ზემოთ ჩვენ შევეხეთ ილიას შეხედულებას პიესის ფინალში მოქმედების მოულოდნელი შემობრუნების თაობაზე და აღვნიშნეთ ასეთი ხერხის კომპოზიციური ნაკლოვანება. მაგრამ, გაუგებრობის თავიდან აცილების მიზნით, საჭიროა ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ ორი მომენტი. ერთი, როცა ფინალი არაა ნაკარნახევი მოქმედების ლოგიკური განვითარებით და ე. წ. *deus ex machina*-ს ჩარევის შედეგს წარმოადგენს. სწორედ ასეთ ხელოვნურ ფინალს იწუნებს ილია და სამართლიანადაც. მეორე შემთხვევა გულისხმობს ფინალის ისეთ შემობრუნებას, ისეთ მოულოდნელობას, რომელიც მოტივირებულია მოქმედების საერთო მსვლელობით და კონფლიქტების განვითარებისა და გადაჭრის პირდაპირი შედეგია. ილია ჭავჭავაძე, რასაკვირველია, ფინალის ასეთი გადაწყვეტის მომხრეა და ის პიესაში სიტუაციების გამძაფრების აუცილებელ პირობად მიაჩნია. ასეთი ხერხის გამოყენების მაგალითს ილია მიუთითებს მელოდრამა „შეშლილის“ წარმოდგენის განხილვისას.

ინგლისელ ყმაწვილ კაცს ცოლად ჰყავს წარჩინებული ოჯახის ქალი, რომელიც შემკულია არა მარტო გარეგნული სილამაზით, არამედ შინაგანი სულიერი სიმდიდრითაც. ცოლ-ქმარს გატაცებით უყვართ ერთმანეთი. მაგრამ მალე. ექვის ნიადაგზე, ეს ბედნიერი და ტკბილი ურთიერთობა საფრთხის წინაშე დგება. ამის მიზეზი ხდება ოჯახის ახლო ნათესავი, უპატრონო ქალიშვილი, სახელად ნელი, რომლის სიტურფე აჯადოებს ოჯახის უფროსის ყრმობის მეგობარს. იგი მოუხშირებს ამ ოჯახში სიარულს. ქმარს ჰგონია, რომ მეგობარს მისი ცოლი უყვარს და პატიოსან ყმაწვილს აითვალწუნებს. ისიც იძულებულია დაშორდეს მეგობრებს, მაგრამ ოჯახის გარეთ, სადაც კი ცოლ-ქმარი მიდიოდა (ეს იქნებოდა თეატრი თუ წვეულება) და ნელი თან მიჰყავდათ, ყმაწვილი კაციც უმალ იქ გაჩნდებოდა. ეს იწვევდა ქმრის ენით აუწერელ ტანჯვას, მას გულზე

ცეცხლი ეკიდებოდა და ექვი უძლიერდებოდა, რადგანაც ფიქრობდა, რომ ყრმობის მეგობარი მის ცოლს დასდევდა. ექვით მოწამლულმა ქმარმა დაუწყო მალულად თვალთვალი თავის ცოლსა და მეგობარს. რათა რაიმე საბუთი ხელში ჩაეგდო. ერთ დღეს ქალი სასეირნოდ მარტო წავიდა. უეცრად მასთან გაჩნდა ყმაწვილი კაცი და ვედრება დაუწყო, რომ მისთვის მოესმინა. მას სიტყვის დასრულება არ დასცალდა, რომ ამ დროს იქვე, ბუჩქებში, რაღაცამ გაიხმაურა. შეშინებული ქალი მყისვე გამოიქცა. ბუჩქებში დამალული იყო ქმარი, რომელიც, ცოლისა და მეგობრის შეხვედრით აღშფოთებული, მეგობარს მოსაკლავად გამოეკიდა. ამ ფაქტის შემდეგ ქმარი აშკარად დაარწმუნდა, რომ ცოლი მას ღალატობდა, თუმცა სინამდვილეში ცოლიც და მეგობარი ყმაწვილი კაციც უდანაშაულონი იყვნენ. საყვარელი ცოლის ღალატში დარწმუნებულმა ქმარმა ველარ გაუძლო სულიერ დამბულობას და გაგიჟდა. დროდადრო მას ნათელი გონება და სწორი განსჯის უნარი უბრუნდებოდა, მაგრამ საკმარისი იყო იმ ამბის გახსენება, რომ ქმარი კვლავ ცუდად ხდებოდა. აქ ავტორი წიგნისგან განსხვავებით იყენებს კომპოზიციურ ხერხს — *qui pro quo* და ამ გზით ქმნის საინტერესო სიტუაციებს. საქმე ის არის, რომ ქმარს ჰგონია, რომ ეს წოდებული ჰკუთვნა, ხოლო ცოლია შეშლილი. თანაც ცდილობს, რომ არაფერს შეიტყოს ცოლის ჰყუდიდან შეშლა და ქალაქიდან მიყრუებულ სოფელში გადადის საცხოვრებლად. ამ გადაწყვეტილებას ქალიც ეთანხმება, რადგანაც, თავის მხრივ, მასაც არ უნდა, რომ მისი ქმრის სიგიჟის ამბავი საზოგადოებაში გამჟღავნდეს. ამ ურთიერთგაუგებრობაზე აგებული მოქმედება ახალ მოულოდნელობას იწვევს, რაც შესაბამისად ამბავებს სიტუაციებს და გარკვეულად ხლართავს პიესის კვანძს. მოქმედებას ახალ ბიძგს აძლევს ქმრის გადაწყვეტილება, რომ ლონდონიდან ცოლის სამკურნალოდ მოიწვიოს ნატონობი ექიმი, რომელმაც ამ ოჯახში შექმნილი ვითარების შესახებ არაფერი არ იცის. ის იმ დროს ჩამოდის, როცა ქმარი სრულ ჰკუთვნა არის. ქმარი გააცნობს მეგობარ მკურნალს ოჯახის ამბავს და დაარწმუნებს, რომ ცოლია ჰყუდიდან შეშლილი და მის სამკურნალოდ მოიწვია. ისევ მეორდება კომპოზიციური სვლა *qui pro quo* და მოტყუებული ექიმი პირველ ხანებში ცოლს მიიჩნევს გიჟად და მას დაუწყებს გამოკითხვას, რათა ამ გზით დაადგინოს სწორი დიაგნოზი, გამოიკვლიოს მისი გაგიჟების მიზეზი, მაგრამ შემდეგ ექიმისათვის ყველაფერი ნათელი ხდება და ახლა უკვე ქმარს დაუწყებს მკურნალობას. საბოლოოდ მას დაუმტკიცეს, რომ ცოლს ტყუილად დასწამა ღალატი, ამ საქმეში იგი სრულიად უდანაშაულოა; ქმარი დაარწმუნეს, რომ სინამდვილეში ნელისა და მის მეგობარ ყმაწვილს შეუყვარდათ ერთმანეთი და ჩუმად კიდევ დაქორ-

წინდნენ. ამ ამბავმა ჰკუიდან შეშლილ ქმარს გონება დაუბრუნა და მელოდრამაც მშვიდობიანად დასრულდა.

საერთოდ, ილია სპეციალურად არსად არ მსჯელობს მელოდრამის ჟანრობრივი სპეციფიკის შესახებ. მაგრამ როცა მელოდრამის ზოგიერთ კომპოზიციურ ხერხზე ლაპარაკობს, აშკარად იგრძნობა, რომ მას სწორად ესმის ამ ჟანრის ზოგადი ნიშნები. კერძოდ, ის, რომ მელოდრამა აგებულია მძაფრ მოქმედებაზე, რომლისთვისაც დამატებითი მოქმედებები ფინალი. კოლიზია ვითარდება ტრაგიკულ ასპექტში, გმირი ჩაყენებულია მძიმე მდგომარეობაში, ზოგჯერ დგას დაღუპვის საშიშროების წინაშეც კი, იწყობება მეტად რთულ და დახლართულ სიტუაციებში, მაგრამ საბოლოოდ მაინც დაძლევის დაბრკოლებებს და ყველაფერი მშვიდობიანად მთავრდება. ზოგჯერ ასეთი ფინალი ბედნიერ შემთხვევითობაზეა დამყარებული და არ გამომდინარეობს მოქმედების განვითარების შინაგანი ლოგიკიდან. ამიტომ სხვადასხვა კომპოზიციური ხერხის (ჟეცარი გამოცნობა, გამოაშკარავება და ა. შ.) გამოყენებით ხდება რთულ სიტუაციათა სწრაფი ურთიერთმონაცვლეობა, რომლის სიხშირე იწვევს დრამატული ეფექტის ერთგვარ გაძლიერებას, თუმცა ასეთ დროს ხასიათები არაიშვიათად ჰოკლებულია ფსიქოლოგიურ სიღრმეს და ყოფითი მხარეც ძალზე ღარიბადაა წარმოდგენილი.

ასეთ მოდელს ხედავს ილია „შეშლილში“, სადაც საკმაოდ დახლართული სიტუაციების ურთიერთმონაცვლეობა საბოლოოდ ბედნიერი ფინალით, „ყოველთა სასიამოვნოდ თავდება“⁹⁹. რეცენზენტი აანალიზებს აღნიშნულ მელოდრამაში კვანძის შეკვრის პროცესს და ამ მომენტის სწორი სცენური გარდასახვის გამო იწონებს ლადო მესხიშვილის თამაშს. ილია განიხილავს თუ როგორ მზადდება ეს სიტუაცია პიესაში: „ავტორი ერთის სიტყვითაც, ერთის ნიშნითაც არ ამჟღავნებს მსმენელთა წინაშე, რომ ქმარია შეშლილი. პირიქით, თითქო ყველა ღონისძიებასა ჰხმარობსო, რომ აცდინოს მაყურებელი და ქმრის სიტყვით შეშლილად ცოლი აგულისხმოს მსმენელსა... აქი მოგახსენეთ, ავტორი არც სიტყვით, არც რაიმე ნიშნით ნებას არ აძლევს არტისტს თავისი ჰკუიდამ შეშლილობა გამოამჟღავნოს. მთხრობელის შეშლილობას იმდენად ჰქალავს ჭერ კიდევ ავტორი, რომ თვით გამოცდილ ექიმსაც კი გუშანი ვერ შეუტანია, რომ მართალს შეშლილს უგდებს ყურსა და მართალს შეშლილს ელაპარაკება“¹⁰⁰.

ილიას აზრით, ეს ავტორმა იმისათვის გააკეთა, რომ დაძაბული სიტუაცია შეექმნა, დაეხლართა პიესის ინტრიგა, მოქმედების ჟეცარი შემოტრიალებით გაძლიერებინა მაყურებელზე პიესის ზემოქმედების

⁹⁹ ი. კ ა ვ ა ძ ე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 101.

¹⁰⁰ იქვე, გვ. 102.

უფექტი. ამ მიზნით, „ავტორმა არავითარი ხორციელი ღონისძიება არ მისცა და განგებაც არ მისცა, რომ ეს ენიშნებინა მაყურებელთათვის. ჩვენ ვამბობთ, განგებ არ მისცაო, იმიტომ კი არა, რომ ავტორს ეგ ფიქრად არა ჰქონია, პირიქით, ხელოვანი ავტორი თავის დღეში შემთხვევას არ დაჰყარავს, რომ ამისთანა გულის დამტყვევებელი და წამლებელი საგანი, ამისთანა საყურადღებო სულის მოძრაობა და ხალისი არ აუჩინოს მაყურებელსა. კვანძი მელოდრამისა აქ უნდა შეიკრას ავტორის აზრით და ეს სრულიად მიანდო მან არტისტის ნიჭს, არტისტის კეუასა, არტისტის მიხვედრილობას და გამოცდილებასა, და თვითონ ავტორი კი უკან მიდგა. მით უფრო ღრმად აღსაბეჭდია ადამიანის გულზედ იგი სულის მოძრაობა, რომელიც არც სიტყვით, არც მოქმედებით განგებ არა თქმულა და უნდა კი ითქვას იმოდენად, რამოდენადაც შესაძლოა კაცმა უთქმელი საგულებელად გახადოს მაყურებლისათვის“¹⁰¹.

როგორც ვხედავთ, ილია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მსახიობის ოსტატობას, რომელმაც მაყურებელი უნდა შეიყვანოს პიესის მოქმედების ამ რთულ ლაბირინტში და აზიაროს ესთეტიკურ აღმოგნებას. აქ გამოჩნდა ლ. ზესხიშვილის „საოცარი ხელოვნება“, რთულ სიტუაციაში წვდომის სამაგალითო უნარი, რის გამოც „ამ ჰეკიანმა და ნიჭიერმა არტისტმა აქ სწორედ მთელი დრამა შეჰქმნა და ამით მეტად ძლიერ შეაძრა მაყურებელთა გული, როცა იგი უამბობს ექიმს თავისის ცოლის შესწილობის ამბავს“¹⁰². როგორც ითქვა, ავტორი ამ სიტუაციას ისე წარმოადგენს, რომ, ქმრის თხრობის წყალობით, შესწილად ცოლი ჩანს და არა ქმარი, რათა ამით ერთგვარი ნიადაგი შემზადდეს ახალი მოულოდნელი სიტუაციისათვის. მაგრამ, ილიას ფიქრით, აქ მსახიობის მხრივ აუცილებელია გარკვეული კორექტივის შეტანა, რაც იმაში გამოიხატება, რომ საჭიროა ამ სცენაში მაყურებელს ეჭვი გაუჩნდეს თვით ქმრის ჰეკიდან შესწილობაზე; სრულიად არა აქვს მნიშვნელობა იმას, ეს ეჭვი ბოლოს გამართლდება თუ არა: მთავარი ამ შემთხვევაში ის გახლავთ, რომ „ეგ ეჭვი ატყვევებს მაყურებლის გულსა და გონებას და ინტერესს უჩენს, რომ თვალგაფაციცებით და გულის-ლევით თვალი და გონება აადევნოს მოქმედებასა და თვითონ პიესასა“¹⁰³.

რეცენზენტს მოსწონს, რომ მსახიობმა სწორად აუღო ალლო ავტორის ჩანაფიქრს და მელოდრამაში აღნიშნული სცენა დამაჯერებლად წარმოადგინა, რის შესახებაც „არა ერთი და ორი მაყურებელი ჰლაპარაკობდა ამ სცენის შემდეგ: აი ვნახოთ, თუ თვითონ ქმარი არ გამოდგეს

101 ი. ჰ ა ვ ა ძ ე, იქვე, გვ. 102.

102 იქვე.

103 იქვე.

კუიდამ შეშლილად და ისეთის კილოთი ამბობდა ამასა, რომ თავისი-ვე სიტყვა სჯეროდა კიდეც და არცა სჯეროდა¹⁰⁴. ამავე დროს, ილია აკრიტიკებს ლ. მესხიშვილს მელოდრამის გესამე მოქმედებაში იმის გამო, რომ ქმრის შეშლილობიდან განკურნება ძალზე სწრაფად გაითამაშა, რითაც დაიკარგა „მომხიბლავი ცდუნება სცენისა, რომელსაც ილუზიას ეძახიან“. პიესისათვის მხატვრული დაშაჯერებლობის შენარჩუნება მსახიობთა უპირველესი მოვალეობაა. ამ გზით ჩაყურებელი მის წინაშე გათამაშებულ ამბავს, მოვლენას ცხოვრებისეულ რეალობად განიცდის. ამაშია კეშმარიტი თეატრალური ხელოვნების დანიშნულება. ამ ფაქტს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება და შემთხვევითი არ არის, რომ აღნიშნულ საკითხს თეატრალური ხელოვნების მრავალი გამომჩენილი წარმომადგენელი შეხება. მაგალითად, კ. სტანისლავსკი ამბობდა: „თვით აშკარა სიცრუე თეატრში სიმართლედ უნდა იქცეს, რომ ხელოვნებამდე ამალდესო“¹⁰⁵. სიმართლის ეს გრძნობა ფრთებს ასხამს წარმოსახვას, შემოქმედებით რწმენას აღვიცებს. ამას რომ მიღწიოს, „მსახრობისათვის“ საჭიროა ფანტაზია, ცოცხალი წარმოსახვა, ცხოვრებაზე დაკვირვების უნარი, დაკვირვების სცენურ სახეში გადატანა და, რაც მთავარია, მსახიობს სჭირდება შთამაგონებლობა, სცენური მომხიბვლელობა¹⁰⁶.

ილიას კარგად ესმის თუ რაში მდგომარეობს სცენის მომხიბლავი ცდუნება, საერთოდ, თეატრალური პირობითობის არსი. ამიტომ მკაცრად ილაშქრებდა იგი ამ მხრივ რაიმე სიყალბის წინააღმდეგ და არ ინდობდა ისეთ მსახრობსაც კი, როგორიც ლადო მესხიშვილი იყო, რომლის ნიჭსაც დიდ პატივს სცემდა. ილიას მიაჩნდა, რომ თეატრალური, სცენური პირობითობა მაყურებლისათვის რეალობად უნდა იქცეს და ამაში ხედავს იგი თეატრის, როგორც ზნეობრივ-ესთეტიკური აღზრდის უძლიერესი საშუალების, საზოგადოებრივ-ეროვნულ მისიას. ამ თვალსაზრისის სისწორე თვალნათლივ ცხადია. მოგვიანებით, ამ საკითხის სპეციალური განხილვის დროს, კ. სტანისლავსკი ასეთ დასკვნამდე მიდის: „კარგი თეატრალური პირობითობა იგივე სცენურობაა. ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. სცენურია ყველაფერი, რაც მსახიობის თამაშსა და სპექტაკლს უწყობს ხელს. მთავარი დახმარება კი, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედების ძირითადი მიზნის მიღწევაში უნდა მდგომარეობდეს. ამიტომ სცენაზე ის პირობითობაა კარგი და სცენური, რომელიც ხელს უწყობს სპექტაკლს, ეხმარება მსახიობებს წარმოსა-

104 ი. კ ა ვ ე ა ძ ე, იქვე, გვ. 103.

105 კ. ს ტ ა ნ ი ს ლ ა ვ ს კ ი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, თბ., 1972, გვ. 373.

106 ნ. გ ო რ ჩ ა კ ო ვ ი. კ. სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები, თბ., 1962,

ხონ ადამიანის სულის ცხოვრება როგორც თვით პიესაში, ისევე მიხ ცალკეულ როლებში. ეს ცხოვრება დამაჯერებელი უნდა იყოს. იგი არ შეიძლება შეიქმნას აშკარა სიცრუისა და მოტყუების პირობებში. სიცრუე სცენაზე სიმართლედ უნდა იქცეს, ანუ სიმართლედ უნდა მოგვეჩვენოს, რომ დამაჯერებელი. გახდეს. სცენაზე სიმართლე კი ის არის, რისაც გულწრფელად სჯერა მსახიობს, მხატვარს, მაყურებელს. ამიტომ, თვით პირობითობა რომ ასე დამაჯერებელი გახდეს სცენაზე, სიმართლეს უნდა ემსგავსებოდეს და მისი უნდა სჯეროდეს როგორც მსახიობს, ისე მაყურებელს.

კარგი პირობითობა ლამაზი უნდა იყოს. მაგრამ ლამაზია არა ის, რაც თეატრალურად თვალს სპირის და აბრუებს მაყურებელს, არამედ ის, რაც ადამიანის სულის ცხოვრებას აღამაღლებს სცენაზე და სცენიდან, ე. ი. აღამაღლებს მსახიობთა და მაყურებელთა აზრებსა და გრძნობებს“¹⁰⁷.

ილია სხვა შემთხვევაშიც ხაზგასმით აღნიშნავს თეატრში სცენური ილუზიის დიდ მნიშვნელობას და მისი შენარჩუნება წარმოდგენის ავტორიანობის უტყუარ ნიშნად მიაჩნია. ამ მხრივ გარკვეულ დისპარმონიას ხედავს იგი ბ. ჯორჯაძის პიესაში „რას ვეძებდი და რა ეპოვე“ მელიქოვის მიერ განსახიერებულ სცენაში, სადაც გმირის შესახებ „ჰლაპარაკობენ, რომ ორმოცის წლის მახინჯი ქალიაო და ჩვენ კი მაყურებლები არც ისე მახინჯს და არც ისე ხნიერს ვხედავდით.“ ამისთანა შეუფერებლობაში, როცა ყური ერთს გვეუბნება და თვალი სხვასა ჰხედავს, — მაყურებელს ილუზია ეკარგება და მაშასადამე სიამოვნება უღუქდება“¹⁰⁸.

ი. ჭავჭავაძე, როგორც ზემოთაც ითქვა, სხვა პრობლემებთან ერთად განიხილავს დრამაში ფაბულის საკითხს და გამოთქვამს საყურადღებო მოსაზრებას: „ჩვენ წუნად არა ვსდებთ ავტორებს, რომ დრამის ამბავი, არაკი (ფაბულა) მოგონილია მათ მიერ. დრამატურგი ისტორიკოსი ხომ არ არის, რომ ისტორია გვასწავლოს, ისტორიული ქრონიკა გვიწეროს. დეე თუნდ ამბავი, არაკი დრამისა თავის საკუთარის ფანტაზიით შექმნას, ხოლო თუ სურს ისტორიული ღირსება მიანიჭოს თავის დრამას, უსათუოდ მოვალეა სული და გული ეპოქისა იმ ამბავში ჩანასკვოს, ჩაჰსახოს და დრამის სელაში გადაგვიხსნას, გადაგვიშალოს საგრძნობელად და დასანახავად“¹⁰⁹.

107 კ. სტანისლავსკი. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, გვ. 385—386.

108 ნ. შალუტაშვილი. ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 90—91.

109 ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 186.

მოგონილი ამბავი, ზოგჯერ ანეგდოტური შემთხვევა უდევს საფუძვლად ბევრ დრამატულ ნაწარმოებს, მაგრამ თუ მასში სწორად არის გახსნილი ისტორიული სიზარტლე, ცხოვრების, ეპოქის ტენდენციები მაშინ ხასიათებიც დამაჯერებელია და პიესაც იდეურ-ესთეტიკური ღირებულების მქონეა. ჯერ კიდევ არისტოტელე წერდა: „ზოგიერთ ტრაგედიაში ერთი ან ორი სახელი თუ არის ცნობილ გმირთა სახელი, დანარჩენი სახელები კი გამოგონებულია. ზოგიერთ ტრაგედიაში კი ერთი სახელიც არ არის ცნობილი — ასეა, მაგალითად, ავთონის „ყვავილში“. როგორც შემთხვევები, ისე სახელებიც ამ ტრაგედიაში გამოგონებულია; მიუხედავად ამისა, იგი ნაკლებად მოსაწონი არ არის“¹¹⁰. ეს იმიტომ, რომ, არისტოტელეს თქმით, „საჭიროა პოეტი ადამიანს უფრო მეტად ამბის შემთხვევითი, რამდენადაც იგი სახელის გამო არას პოეტი“¹¹¹.

ილია ჭავჭავაძე დრამაში ისტორიული სინამდვილის წარმოსახვის თავისებურებას ასაბუთებს დრამების — ი. ლაზარაშვილის „მტარვალი-სა“ და ა. ცაგარლის „ქართლის დედის“ კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე. ილია ამ დრამებში იწუნებს არა იმას, რომ ამბავი, ფაბულა ავტორთა მიერ არის მოგონილი, მათი ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს, არამედ ყალბი ისტორიზმის გამო. მართალია, ორივეში წარმოსახულია ისტორიული წარსული, მაგრამ აქ არ არის მოცემული ცდა ამისა, რომ ავტორებმა თვალწინ გაგვიტარონ ან „ისტორიული კაცი ვინმე თავის ავ-კარგიანობითა, ან თითონ ცხოვრება, კერძო თუ საზოგადოებური, რომელსაზე წარსულის დროსი და ეპოქისა; გიაჩენოს, რა აზრი, რა გულის-ტკივილი, რა სწრაფვა სულისა, რა გონება-გახსნილობა, რა ზნე-ჩვეულება ზეგონა მაშინდელობას კერძო ცხოვრების თუ საზოგადოებურის ასე თუ ისე წასამართავად. არც „მტარვალი“, არც „ქართლის დედა“, არც ერთი იმისთანას სახეს ადამიანისას, თუ ცხოვრებისას არ გვიჩატავს; რომ მნახველმა სთქვას: აი, ამ დროს რა შესძლებია, რა კაცები შეუქმნია, რა ავ-კარგიანობა, მეტ-ნაკლებობა ჰქონია; აი, მაშინდელი კაცი, რა აზრით, რა ფიქრით, რა გრძნობით, რა ძლიერებით თუ უძლურებით შეჰბნია თავის საკუთარს თუ საქვეყნო საქმეს და რა ზნეჩვეულებას უტარებია დროთა ვითარების გზაზე“¹¹². ილიას აზრით, ასეთ ვითარებაში საეცებით გამართლებული იქნებოდა ავტორთა არჩევანი და პიესათა იდეური მიზანდასახულება. აღნიშნულ დრამებში, ამის ნაცვლად, ვხვდავთ მარტო წარსულ ამბებს, რომლებიც ავტორების მიერ არის მოგონილი (რაც თავის მხრივ სათაყილო როდია), მაგ-

¹¹⁰ არისტოტელე. პოეტიკა, გვ. 163.

¹¹¹ იქვე.

¹¹² ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 185.

რამ ძალზე შეზღუდულად, სქემატურად, რაიმე კონკრეტულობის გარეშე არის წარმოდგენილი და „ყოველს დროს და ყამს, ყოველს ეპოქას ერთნაირად მიეჩნემა“. მწერლები არ იცავენ ისტორიულ სიმართლეს, ვერ იძლევიან ეპოქის ისტორიულ კოლორიტს, ცხოვრების ცოცხალ სურათს, რომელიც დამაჯერებლად თვალწინ გაგვიტარებდა სინამდვილეს და მაყურებლის სულს შესძრავდა და აღაფრთოვანებდა. აქ ისტორიული მარტო ის არის, რომ „ავტორები გვეუბნებიან: საქართველოს თავს წარმოსდგომია მტერი და ყოველგან მუსრს ავლებსო. ეს მტრისაგან ჟღერა-მუსრვა დღეს ჩვენთვის კარგა ხნის წარსულია და ის დრამები ამით თუ არიან ისტორიულნი, თორემ სხვა თვისება მართლა ისტორიულია არ მოეპოვება არც ერთს მათგანს“¹¹³.

ეს გამოწვეულია იმით, რომ ავტორები დარჩნენ სქემატიზმის ტყვეობაში და ვერ მოახერხეს საკუთარი ფანტაზიით შეექმნათ ისეთი დრამა, რომელშიც „სული და გული ეპოქისა ამ ამბავში საგრძნობლად და დასანახავად“ იქნებოდა გახსნილი. ამის მიღწევას კი შესძლებდა ისეთი შენოქმედი, რომელსაც ექნებოდა „დიდი ცოდნა ისტორიისა, დიდი გონება-გახსნალობა, დიდი განათლება, ღვთივ-მიმადლებულ ნიჭის გარდა“¹¹⁴.

დრამატული ჟანრებიდან ილია ხეება აგრეთვე კომედიასა და ვოდევილს. მისი აზრით, კომედია ასახავს სინამდვილის, ცხოვრების უარყოფით მხარეებს: რაიმე ცდომილებას, გაუგებრობას, ცუდ ზნე-ჩვეულებასა და საქციელს. მაგრამ ილიამ იცის, რომ მხოლოდ უარყოფითის ჩვენება ჯერ კიდევ არაფერს ლაპარაკობს კომედიის სპეციფიკაზე, რადგანაც უარყოფითი შეიძლება სხვა ჟანრებშიც აღსახოს. კომედიისათვის ნიშანდობლივია უარყოფითი მოვლენის კომიკური წარმოსახვა. აქ სიცილი გვევლინება არა მარტო უარყოფითის კრიტიკის ფორმად, არამედ ესთეტიკური სიამოვნების აღძვრის წყაროდაც. როცა კომედია „დავიდარბას“ განიხილავს, იგი მიუთითებს, რომ პიესა, მართალია, სასაცილოა და გარკვეულ ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე, მაგრამ არც მარტო ესაა საკმარისი, რადგან „სამმოქმედებიან პიესაში ერთი გულში ჩასარჩენი, ერთი გულში დასაჰდევნი არც სიტყვაა, არც მოძრაობა სულისა, არც ერთი სურათი, არც ერთი ხასიათი, რომ ღირებულიყო კაცს გული აეყოლებინა“¹¹⁵ და მაყურებელთა გული აეძგვრებინა „იმ წმინდა გრძნობით, რომელსაც ესთეტიკურ სიამოვნებას ეძახიან“. იგი ადასტურებს, რომ „დავიდარბა“, მართალია, სასაცილო პიესაა, მაგრამ

113 ი. ჯავახიძე, იქვე, გვ. 156.

114 იქვე.

115 იქვე. გვ. 111—112.

მარტო ეგ განა ღირსებაა“. აქედან აშკარად ჩანს, რომ ყოველგვარი სიცილი არ არის არც ესთეტიკური სიამოვნების წყარო და არც ქეშმარიტი კომედიის ნიშან-თვისება. აქ „სიცილი მაშხალასა ჰგავს“, რომელსაც არ გააჩნია შინაგანი ძალა. ილია მთავარ ნაკლს იმაში ხედავს, რომ „იგი პიესა ზიზლით კი არ ამღვრევს ადამიანის გულს, ავზნეობის დანახვითა გაწბილებულს, გულის წყრომას კი არ ააფთრებს და ამგელებს ბოროტის შესამუსრველად, არამედ აგრილებს გულს სიცილითა და ამ რიგად ბოროტს სახუმარ საგნად ჰხდის და არა საზიზლისად, რომ სიცილი პიესისა ხუმრობის და მხიარულების სიცილი არ იყოს, და იყოს იგი გამკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმალზედ უფრო მჭრელი სიცილი, რომელიც „ზოგჯერ ცრემლზედ მწარეა“ და ბოროტის საკლავად შესამზედ უარესი, პიესას ამ მხრით წუნი არ დაედებოდა“¹¹⁶. მას მიუთქვებელ შეცდომად მიაჩნია, რომ სცენაზე ზნედაცემული ღედა და მისი ქალიშვილი მაყურებელთა სახარხაროდ გამხდარან. სქემ ისაა, რომ ეს სიცილი მანკიერებათა გაკიცხვასა და მის გამოსწორებას კი არ ემსახურება, არამედ უბრალო გართობას წარმოადგენს. ეს ბაშინ, როცა „ადა-მიანის გრძნობას როგორღაც ეთაკილება, ეზიზლება ხუმრობა და გასართობი სიცილი იქ, საცა ზრზენამ და ზიზლმა თავისი მრისხანე და სამართლიანი განაჩენი უნდა წარმომოქცეას და მახვილმა შეგინებულის ზნეობისამ თავი უნდა იჩინოს“¹¹⁷.

მაშასადამე, კომედიაში გამოყენებული სიცილი, როგორც უარყოფითის უარყოფის, მანკიერების მხილების, კრიტიკის ფორმა, უნდა იყოს „ბასრ ხმალზედ უფრო მჭრელი“, ცრემლზე მწარე და გარკვეული მზანდასახულობის მქონე და არა უბრალო გასართობი. თვითმზნური. კომედიაში მწერალი სიცილის გზით უნდა განამტკიცებდეს ესთეტიკურ იდეალს, რადგანაც კომედიის ქეშმარიტ სიცილში „მოისმის არა მარტოდენ მხილება, არამედ შურისძიებაც დამცირებული ადამიანურ ღირსებების გამო და, ამდენად, სხვა გზით, ვიდრე ტრაგედიაში, მაგრამ კვლავ ხორციელდება ზნეობრივი კანონის ზეიმი“¹¹⁸.

ზემოაღნიშნულ პიესაში შეუსაბამობაა სიცილის ნამდვილ დანიშნულებასა და აქ წარმოდგენილ ფუნქციას შორის. ნაცვლად იმისა, რომ გაკიცხული იყოს ზნეობრივი მანკიერებანი, ამ კომედიაში სიცილი „ბოროტს სახუმარ საგნად ჰხდის და არა საზიზლარს“, რის გამოც ჩლუნგდება სიცილის მამხილებელი მახვილი და ამისდა კვალად ნაწარმოების ღირებულებაც.

¹¹⁶ ი. ქავჭავაძე, ~~ილია~~ გვ. 112. ხაზგასმა ჩემია — გ. ლ.

¹¹⁷ იქვე.

¹¹⁸ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., М., 1953, т. III, с. 448.

ილია კომედიისაგან პოითხოვს, რომ მან შექმნას „ჩვენი ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მიმავალ წუთისოფლისა“¹¹⁹. მართალია, მწერალს კომედიაში ევალება ცხოვრებისეული მოვლენების წარმოსახვა, მაგრამ იგი ემპირიული ფაქტის ტყვე როდია. აქ მთავარია „თვითმომქმედი ძალაც შემოქმედებისა“, რომელიც ცხოვრებისეული მოვლენის მხატვრული ხორცშესხმის დროს „ცოტად თუ ბევრად ცხოველყოფელი ფანტაზიის“ უნარს ემყარება.

გვინდა აქვე მივუთითოთ, რომ ილია კომედიას ორ სახეობად ყოფდა. მისი თქმით, რამდენადაც „ხატი ცხოვრებისა ადამიანის ხასიათშიც გამოითქმის და ზნეშიაც, ამიტომაც სასცენო ხელოვნებაში უფრო ორგვარი კომედიაა, ერთი კომედია ხასიათთა და მეორე ჩვეულებათა. არ არის ქვეყანაზე არც ერთი იმისთანა კომედია, რომ ან ერთის ამ გვარისაკენ არ იყოს მიხრილი, ან მეორესაკენ, ან ერთს ამ გვარს არ ეკუთვნოდეს, ან მეორესა. ხასიათი და ზნე-ჩვეულება ყველგან არის, მაგრამ ყოველის თესლის ერს თავისი განსხვავებული ხასიათი აქვს და ზნე-ჩვეულება იმიტომ, რომ ხასიათის და ზნე-ჩვეულების ასე თუ ისე აგებაზედ მოქმედებს მთელი კრებული იმ გარემოებათა, რომელთ წრეშიაც სული და ხორცი დიდი ხანი უტრიალებია ერს და დღესაც ატრიალებს“¹²⁰. შემდეგ იგი ასაბუთებს თუ როგორ ზემოქმედებს გარემო არა მარტო სხვადასხვა ერის, არამედ ერთი და იგივე ხალხის ხასიათისა და ზნე-ჩვეულებათა ჩამოყალიბებაზე. უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაში ილია მსჯელობს არა თვით კომედიის, როგორც მხატვრული ფენომენის, შინაგან არსზე, არამედ უფრო იმის შესახებ, თუ როგორ აისახება ხალხის ხასიათი და ზნე-ჩვეულება კომედიაში და რა მნიშვნელობა ენიჭება მათ სწორ გაგებას, შეცნობას ერთი ენიდან მეორეზე პიესის გადმოკეთების დროს.

ილიას ვოდევილი მიაჩნია მცირე ფორმის კომედიურ ჟანრად, რომელიც არ ხასიათდება ისეთი ღრმა და მძაფრი დრამატული მოქმედებით, როგორც კომედია. აქ კომიკური სიტუაციები მეტწილად გარეგან ეფექტებზეა აგებული, დოჰინანტობს მდგომარეობის კომიზმი. ამდენად, თავისი შემეცნებითი ღირებულებით იგი კომედიაზე დაბლა დგას. მაგრამ ამ ჟანრის საუკეთესო ნაწარმოებებშიც რომელიმე ყოფითი მოვლენა ნაჩვენებია არა მხოლოდ იუმორისტულ, არამედ სატირულ პლანშიც. ილია ილაშქრებს მხოლოდ ისეთი ვოდევილების წინააღმდეგ, რომლებიც დაფუძნებულია თვითმიზნურ სიცილზე და მოკლებულია საზოგადოებრივ მნიშვნელობას.

¹¹⁹ ი. პავლევიძე. თხულებანი, ტ. III, გვ. 124.

¹²⁰ იქვე.

ილიას ნააზრევში ძალზე საინტერესოა მწერლის დაკვირვება, საერთოდ, კომიკურისა და, კერძოდ, სიცილის ესთეტიკური ბუნების შესახებ. მაგრამ ვიდრე ამ საკითხს შევეხებოდეთ, საჭიროა გავიხსენოთ, თუ როგორ ესმოდა ილიას, საერთოდ, მხატვრული წარმოსახვის სპეციფიკა, ხელოვნების არსი. მისი რწმენით, როგორც ითქვა, ხელოვნება ცხოვრების ხატს „თავისი თილისმით“ ქმნის. იგი მეორე სინამდვილეა, მხატვრული სინამდვილე, რომელიც ჩვენში უმაღლეს ესთეტიკურ გრძნობას იწვევს, ხოლო ესთეტიკური გრძნობა „უზენაესს სიტკბობას ეძებს ყველგან, სიცილი იქნება თუ ტირილი, ბოროტი იქნება თუ კეთილი. ამ გრძნობისათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწამტაცი კეთილი, იმიტომ, რომ ხელოვნება თვით ბოროტს აბოროტებს კეთილისათვის და კეთილი ხომ კეთილია. სისხლისმსმელი, კაცის-მკვლელი მაკბეტის აფთარი ცოლი ისეთივე მშვენიერებაა ხელოვნების თვალთ და ესთეტიკურის გრძნობის შეხედულებით. როგორც გულკეთილი, გულწრფელი და კეთილმოქმედი კორდელია. თუმცა ერთი გძულს და მეორე გიყვარს, მაგრამ აქ ძულებაც და სიყვარულიც ერთსა და იმავე საგანზეა მიმართული, ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს ერთი ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების ღამტკიცებითა“¹²¹.

აქედან ნათლად ჩანს თუ როგორ ღრმად ესმის ილიას ხელოვნების სპეციფიკა, რადგანაც „მართლაც, ხელოვნებაა და ლიტერატურაში აისახება არა მხოლოდ თვალწარმატაცი, აღმაფრთოვანებელი, მშვენიერი და კეთილი, არამედ კრემლისმომგვრელი, მაზინჯი და ბოროტიც. მაგრამ ხელოვნება ორსავე შემთხვევაში ერთნაირად აკმაყოფილებს ადამიანის შემეცნებითს, ეთიკურსა და ესთეტიკურ ინტერესებსა და მოთხოვნილებებს. საზოგადოებრივად უარყოფითი მოვლენებისადმი უარყოფელ დამოკიდებულებაში ყოველთვის გამჟღავნდება შემოქმედის დადებითი ესთეტიკური იდეალი“¹²².

მუშასადამე, ხელოვნებაში ილია ხედავს საოცარ ძალას, რომლის წყალობითაც სინამდვილე, ცხოვრება წარმოსახვის პროცესში გარკვეულ სახეცვლას განიცდის, ემპირიული ფაქტი მხატვრულ მოვლენად იქცევა და ჩვენ წინაშე წარმოსდგება როგორც ესთეტიკური ფენომენი. ამიტომ ცხოვრებისეული სინამდვილე და მხატვრული სინამდვილე იდენტურ მოვლენებს არ წარმოადგენენ როგორც საერთოდ, ისე ესთეტიკური თვალსაზრისითაც. შეიძლება სინამდვილეში ესა თუ ის

¹²¹ ი. ჯ ა ვ ა ძ ე. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 118 — 119.

¹²² ბ. ლ მ რ ა გ ი ნ ი ძ ე. მხატვრული წარმოსახვის თავისებურებანი, თბ., 1966, გვ. 25—26.

საგანი სრულიად არ იყოს ესთეტიკური, მაგრამ ხელოვნებაში კი სწორედ ასეთად იქცევა. ეს რომ არ იყოს, ხელოვნება სინამდვილის მხოლოდ ასლგადაღებას რომ წარმოადგენდეს, იგი საჭიროც არ იქნებოდა, მას არავითარი ღირებულება აღარ ექნებოდა. მისი მაღალი დანიშნულება, მისადმი განუზომელი ინტერესი თვით ხელოვნების თავისთავად და გასაოცარ ბუნებაში ძევს. ამიტომ არ არის მართებული აზრი, რომელიც თვლის, რომ ესთეტიკური ხელოვნებაში წარმოადგენს სინამდვილის „ესთეტიკური თვისებების“ პირდაპირ ასახვას, უბრალო გადატანას. ასე რომ იყოს, მხატვრული შემოქმედების პროცესი ძალზე მარტივი იქნებოდა. ასეთი გაგება, ერთი მხრივ, იგივეობრივს გახდიდა ესთეტიკურს სინამდვილესა და ხელოვნებაში და, მეორე მხრივ, ხელოვნების ესთეტიკური თავისებურებების უარყოფაც იქნებოდა. ილიას აზრით, სინამდვილის მოვლენები კეშმარიტ ესთეტიკურ თვისებას ხელოვნებაში იძენს. ხელოვნების არსებობას სწორედ მისი ესთეტიკური თავისებურება განაპირობებს, ამიტომ იგი „სინამდვილის ყოველ მხარეს, მათ შორის ისეთ მოვლენებსაც, რომლებიც სიძულვილის გრძნობას აღუძრავს ადამიანს, სავსებით კანონზომიერ ესთეტიკურ „სინამდვილედ“ წარმოსახვას“¹²³.

ამ გზით ახერხებს ხელოვნება ადამიანთა სულის დაპყრობას, მათთვის უდიდესი „სიამოვნების“ მინიჭებას. ამაშია მისი დიდი ზემოქმედების ძალა. ილია ზქიციელ არის დარწმუნებული და კატეგორიულად აცხადებს, რომ „კეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება თავის უმწვერვალეს სიმაღლეზედ აზიდავს ხოლმე კაცსა, და გონებაშიუწვდენელის თილისმითა დიდს ბოროტსაც, დიდს მწუხარებას, როგორც დიდს კეთილსა და დიდს ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩააფენინებს ხოლმე მადლის მაცხოვარს შუქს სათნოების კვირტის გამოსაკვანძავად და მერე მშვენიერ ყვავილის გარდასაშლელად. ამაშია მომხიბლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა საზოგადოდ და სათნატროსი საკუთარიც. იგი გრძნობა, იგი ღონე, რომელსაც ეს შუქი ჩააქვს ადამიანის გულში, ესთეტიკური გრძნობაა“¹²⁴.

ამდენად, როგორიც არ უნდა იყოს ასახვის საგანი, მშვენიერი თუ მახინჯი, ამაღლებული თუ დაბალი, ტრაგიკული თუ კომიკური, კეთილი თუ ბოროტი, იგი ხელოვნებაში ესთეტიკურ ფენომენად იქცევა და ამით განსხვავდება მისთვის სინამდვილეში ნიშანდობლივი თვისებისაგან, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში შეიძლება მოკლებული იყოს ელემენტარულ, უბრალო ესთეტიკურ ღირებულებასაც კი. ვიმეორებთ, ამიტომაც, რომ „ხელოვნების თვალთ“ მაკბეტის ცოლიც და კორდელიაც, ბორო-

¹²³ მ. დ. უ. ჩ. ა. ვ. ილია ჯავახიშვილის ესთეტიკა, გვ. 44.

¹²⁴ ი. ჯ. ა. ვ. ა. ვ. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 118.

ტებაც და სიკეთეც, თვალთმაქცობაც და სათნოებაც, მწუხარებაც და სიხარულიც ესთეტიკურ გრძნობას აღძრავს და გარკვეულ ტკბობასა და სიამოვნებას იწვევს. მართალია, ერთი გძულს და მეორე გიყვარს, მაგრამ „ერთიც და მეორეც, მართლად მიმაღალი. ესთეტიურს გრძნობას საამურად წიაჩნია, და იწნება პირველს შემთხვევაში სიტკბოება უფრო მეტიც იყოს ესტეტურ გრძნობისათვის, ვიდრე მეორეში, იმიტომ, რომ პირველ შემთხვევაში უფრო ძლიერ იძვრის ადამიანის გული, უფრო დიდს ჭრილობას და ტკივილს ადამიანის გულისას აყუჩებს იგი დიადი ძულება, რომელიც იბადება დიდის ბოროტის დანახვაზედ. ხორცის ტკივილიც განა ამავე კანონს არ ექვემდებარება? რამოდენადაც დიდი ტკივილი ხორცისა, იმოდენად საამურია მისი დაყუჩება და დაამება“¹²⁵.

ასე ესმის ილიას ხელოვნების თავისებურება, მისი ესთეტიკური ბუნება. ამ თვალსაზრისის დიდი მნიშვნელობა აქვს კომიკურისა და, საერთოდ, სასაცილოს ილიასეული გაგების ასახსნელად.

კომიკურის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის, ბუნების გასარკვევად აუცილებელია გაანალიზდეს აღნიშნული საკითხის მრავალი ასპექტი. კერძოდ, როგორ აქვს გაგებული ილიას კომიკური სინამდვილესა და ხელოვნებაში. რა განსხვავებას ხედავს ის კომიკურსა და სასაცილოს შორის და ა. შ.

საერთოდ. კომიკური, ტრაგიკულთან ურთიერთდაპირისპირებული. პოლარული ესთეტიკური კატეგორია, მიჩნეულია სინამდვილის გარკვეულ წინააღმდეგობათა გამოვლენად. თითქმის ერთხმად მას აღიარებენ ძნელად ასახსნელ, რთული ბუნების ფენომენად (ბერგსონი, ფოლკელტი, კროჩე, ჰარტმანი და სხვ.). მაგალითად, ჰარტმანის აზრით, „კომიკური ითვლება ესთეტიკის ყველაზე რთულ პრობლემად“. ბერგსონი მიუთითებს, რომ ეს საკითხი არ იძლევა გადაჭრის საშუალებას, რადგანაც „სხლტება ხელიდან“, „ქება და კვლავ დება, როგორც თავბრუსხვევა“, კროჩეს კი კომიკურის ყველა განსაზღვრება თავის მხრივ კომიკურად მიაჩნია.

წარსულის გამოჩენილი მოაზროვნეები კომიკურს განსაზღვრავდნენ როგორც სხვადასხვა კონტრასტთა და წინააღმდეგობათა შედეგს. არისტოტელე კომიკურში ხედავდა დაპირისპირებას უსახურისა და მშვენიერისა, კანტი და ლიპსი კი არარაობასა და მნიშვნელოვანს, ამალღებულს შორის; შოპენჰაუერსა და ჟან პოლს ასეთად მიაჩნდათ კონტრასტი უგუნურისა და გონიერისა; ჰეგელისათვის კომიკურია წინააღმდეგობა შინაგან შეუსაბამობასა და მცდარ მოჩვენებითობას შორის; ფიშერისათვის დაპირისპირებაა სახისა და იდეისა, ბერგსონისათვის ავტომატურისა და ცოცხალისა და ა. შ.

აღნიშნულ განსაზღვრებათა ცალმხრივობა, უპირველეს ყოვლისა წინააღმდეგობათა საზოგადოებრივი ხასიათის იგნორირებაში მდგომარეობს.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა კომიკურის საფუძვლად აღიარებს საზოგადოებრივი ხასიათის წინააღმდეგობებს. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ სინამდვილეში კომიკურს განეკუთვნება არა ბუნების, არამედ მხოლოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენები. როგორც ცნობილია, არის საწინააღმდეგო მოსაზრებაც, რომლის ავტორები კომიკურის არსებობას ბუნებაშიც აღიარებენ (მაგალითად, უბერხორსტი, რუგე, როზენკრანცი, ცაიზინგი და სხვ.). მსგავს თვალსაზრისს ზოგიერთი საბჭოთა მეკლუვარიც ავითარებს. მაგალითად, ვ. ვანსლოვის მიხედვით, „ტრაგიკული და კომიკური, ისე როგორც მშვენიერი და ამაღლებული, არსებობენ არა მხოლოდ საზოგადოებაში, არამედ ბუნებაშიც... ტრაგიკული და კომიკური ბუნებაში გვხვდება გაცილებით იშვიათად (ეს წმინდა რაოდენობითი მომენტი), მაგრამ ასე თუ ისე გვხვდება“¹²⁶.

კომიკური ბუნებაში, რასაკვირველია, არ არსებობს, რადგანაც ბუნების საგნები და მოვლენები თავისთავად არც ტრაგიკულია და არც კომიკური. დაპრილი არწივის ბრძოლა ყვავ-ყორნებთან ან ვეფხვის თავგანწირული ქიდილი ლომთან, თავისთავად აღებული, არავითარ ტრაგიკულს არ შეიცავს, ისე როგორც მელიას ხერხიანობა და ეშმაკობა არ ჩაითვლება კომიკურად, თუ ყოველივე ამას ადამიანური ცხოვრების ასპექტში არ აღვიქვამთ. ასევე, თავისთავად არ შეიძლება ტრაგიკული იყოს მებისაგან წაქცეული მუხა, დამკნარი ვარდი, მეწყერული მოვლენები... ისინი ასეთ შეფასებას მხოლოდ ჩვენი მეტაფორულ-სოციოლოგიური გააზრების შედეგად იძენენ.

რაც შეეხება საზოგადოებრივ ცხოვრებას, აქ კომიკურის საფუძველი არსებითად მოვლენების მხოლოდ გარკვეული ობიექტური შინაარსია, რომელიც თავის მხრივ გაპირობებულია აღნიშნულ მოვლენათა ადგილით საზოგადოებრივ-ისტორიულ პროცესში. ამიტომ ის, რის გამოც ჩვენ ცხოვრებისეულ მოვლენებს კომიკურად ვთვლით, მართალია, მათი ობიექტური თვისებიდან გამომდინარეობს, მაგრამ თვით ეს შეფასება (აღნიშნული ობიექტური თვისების კომიკურად ან ტრაგიკულად მიჩნევა) მაინც აუცილებელი პირობაა კომიკურის გამოვლენისათვის. ამავე დროს, რადგანაც საგანთა ესთეტიკური ბუნება თავს იჩენს სინამდვილესთან ადამიანის დამოკიდებულებაში, ხოლო ეს დამოკიდებულება ყოველთვის საზოგადოებრივ-ისტორიული ხასიათისაა, კომიკურის კონკრეტული არსიც ისტორიულ მოვლენას წარმოადგენს. ამის დადას-

¹²⁶ В. В. Ванслов. Проблема прекрасного, М., 1957, с. 177.

ტურებაა ტრაგიკულისა და კომიკურის ობიექტური საზოგადოებრივი საფუძვლის მარქსისტული განსაზღვრება.

„ისტორია, — წერს კ. მარქსი, — საფუძვლიანად მოქმედებს და მრავალ ფაზას გაივლის, როცა მას ცხოვრების მოძველებული ფორმა სამარეში მიაქვს. მსოფლიო-ისტორიული ფორმის უკანასკნელი ფაზა მისი კომედიია. საბერძნეთის ღმერთებს, რომლებიც ერთხელ უკვე იყვნენ — ტრაგიკულ ფორმაში — სასიკვდილოდ დაჭრილნი ესქილეს „მიჯაჭველ პრომეთეში“, კიდევ ერთხელ მოუხდათ — კომიკურ ფორმაში — სიკვდილი ლუკიანეს „საუბრებში“. რატომა ასეთი ისტორიის მსვლელობა? ეს საჭიროა იმისათვის, რომ კაცობრიობა მხიარულად გამოეთხოვოს თავის წარსულს“¹²⁷. კ. მარქსი მაშინდელი გერმანიის პოლიტიკური წყობილების დახასიათების დროსაც გარკვევით მიუთითებს იმაზე, რომ ისტორიული განვითარების პროცესში კომიკური, სასაცილო ხდება მოვლენები, რომლებიც დრომოკმულია, მოკლებულია უფლებამოსილებას, მაგრამ არსებობაზე მაინც აცხადებს პრეტენზიას და ამის აღიარებას მოითხოვს. სხვებისაგანაც.

ამრიგად, საზოგადოებრივი მოვლენები განვითარების პროცესის სხვადასხვა ეტაპზე, მათი კონკრეტული ისტორიული შინაარსის შესაბამისად, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ თვისებებს იძენენ როგორც საერთოდ, ისე, კერძოდ, ესთეტიკური კატეგორიების თვალსაზრისითაც.

რაც შეეხება ხელოვნებაში კომიკურის წარმოსახვის საკითხს, ამ მხრივაც გარკვეულ თვისებურებასთან გვაქვს საქმე. აქ წარმოდგენილი ვრცელი ექსკურსი იმისათვის დაგეჰირდა, რომ ძალიან ზოგად ხაზებში გვეჩვენებინა კომიკურის არსის თანამედროვე გაგება, რათა ამ ფონზე ნათლად წარმოგვეჩინა აღნიშნულ საკითხებზე ილიას შეხედულებათა მნიშვნელობა.

ილია ჭავჭავაძე სინამდვილეში კომიკურის სფეროდ მხოლოდ საზოგადოებრივ ცხოვრებას აღიარებს და არა ბუნებას. ჭეშმარიტ კომიზმში იგი ხედავს სოციალურ ძალას, საზოგადოებრივ შინაარსს.

ამიტომ ილია მკაცრად ილაშქრებს ისეთი ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ, როდესაც სიცილი არა სერიოზულ, არამედ გასართობ, თავშესაქცევ საქმედ მიაჩნიათ და ცდილობენ ამ მოტივით გაამართლონ ქართულ სცენაზე იდეურად და მხატვრულად სუსტი პიესების წარმოდგენა. ილია გაკვირვებით აღნიშნავს: „დაუფიქრიათ, სასაცილოა და იმიტომ ესთარგმნეთო. განა თავი და ბოლო სათეატრო თხზულებისა მარტო სიცილია და სხვა არაფერი? არ ვიცით რა საბუთით და ამბობენ კი: ჩვენს საზოგადოებას სასაცილო წარმოდგენანი უფრო იზიდავს, ვიდრე

საქ.

¹²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. *ММ.*, 1955, т. I, с. 518.

ნაღვლიანნი და ჩამაფიქრებელნიო. ჩვენ არ გვესმის ამისთანა ლაპარაკი. ქართველიც იმისთანა კაცია, როგორც სხვა, და ამიტომაც არა რა კაცებური არ უნდა ეუცხოებოდეს¹²⁸. მისი რწმენით, ცრემლისა და სიცილის ბუნებას ერთი სათავე, ერთი წყარო გააჩნია. მას იწვევს გარესამყაროსადმი ადამიანის რეაქტა, რომელსაც თან ახლავს ძარღვის შეკუმშვა, სიცილის თუ ცრემლის გამომწვევი. ამდენად, იგი შეიძლება ადამიანს მოველინოს როგორც მწუხარების, ისე მხიარულების დროსაც. ეს გრადაცია ძალზე ადვილად. ხორციელდება. „ამიტომ ხშირად ცრემლსა ჰხედავთ იქაც, საცა დიდი სიხარულია და სიცილს იქაც, საცა დიდი სატირალია. ხოლო პირველს შემთხვევაში ცრემლს ღიტტობ აქვს სიცილისა და სიხარულისა, და მეორეში სიცილს — სიმწარე ტირილისა და მწუხარებისა. როცა ადამიანის სული და გული ძლიერ არის აღძრული, მაშინ ერთი ზეორის ადგილს იჭერს და მთელი დრამა სიცილისა და ცრემლისა სწორედ ამაშია. საშინელია, როცა გული სტირის და კაცი ტირილის მაგიერ სიცილით ჭკითინებს; მეტის-მეტად მომხიბლავია და დამატკბობელი, როცა გული სიხარულით უმღერს კაცს და ცრემლებით კი იცინის და მხიარულობს. უდიდესი გამოცხადება, უდიდესი ზედმოქმედება ადამიანის გულზედ, თავით-ფეხებამდე ზარდამცემი ძლიერება ცრემლისა და სიცილისა სწორედ მაშინ არის. როცა ერთს მეორის ადგილას ჰხედავთ, თუმცა მიზეზი მოვლინებისა ერთისაა და არა მეორისა“¹²⁹.

აქ აღნიშნულია, ჯერ ერთი, ტირილისა და ცრემლის, როგორც ორი პოლარული ემოციური რეაქციის, ბუნება, ხოლო, მეორე მხრივ, მითითებულია, რომ ორივე გრძნობა „ერთსა და იმავე სათავედამ მოდის“ და ტოლფასოვანია, რადგანაც ორივე იბადება მაშინ, როდესაც „სული და გული ძლიერ არის აღძრული“. ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ სიცილი თავისი არსით სრულიადაც არ არის მსუბუქი, გასართობი შინაარსის მქონე, როგორც ზოგჯერ ფიქრობენ. ისიც გარკვეულად დაკავშირებულია ადამიანის ღრმა სულიერ რეაქციასთან. რასაკვირველია ილიას მხედველობაში აქვს ჭეშმარიტი სიცილი და არა უბრალო ფიზიოლოგიური აქტი, გამოწვეული რაიმე გარეგანი გაღიზიანების წყალობით. მაგრამ ვიდრე სიცილს ამ ორი სახის ილიასეულ ანალიზს შეევხებოდეთ, გვინდა შევჩერდეთ ერთ საკითხზე, კერძოდ, რა მიაჩნია ილიას სიცილის ობიექტად. ასეთად იგი თვლის შეუსაბამობას. შინაგან სიცარიელესა და გარეგან პრეტენზიას შორის დაპირისპირებას, როგორც კომიკურის წყაროს; იგი ხედავს „დავიდარაბაში“ სასამართლოს დარაჯის მოქმედებასა და საქციელში, რომელსაც, მართალია, ბევ-

¹²⁸ ი. ჯავახიშვილი. თხზულებანი, ტ. III, გვ. 117.

¹²⁹ იქვე, გვ. 118.

რი სალაპარაკო და სამოქმედო არ ჰქონდა, მაგრამ „სასაცილო რამ იყო და, ჩვენის ფიქრით, სწორედ ზედგამოჭრილი „სტორიუიკა“, რომელსაც კომიკურ სიტუაციაში წარმოგვიდგენდა „წარბშეკრული სახის მეტყველება და ამასთანავე რაღაც სულელური გულზვიადობა ტყუილის მედიდურობით გაბრიყვებულ კაცისა — ყოველივე ეს ერთად უთქმელად გვეუბნებოდა: ეგრე კი ნუ მიყურებთ... მეც ნახირ-ნახირიო“¹³⁰.

მართალია, სიცილს იწვევს მოვლენის შინაგანი შეუსაბამობანი, მაგრამ მაღალ მნიშვნელობას ილია ანიჭებს მხოლოდ ისეთ კომიზმს, რომელიც ემყარება ამ მოვლენის შინაგანი წინააღმდეგობისა და დაპირისპირების სწორად გახსნას, რაღვანაც სიცილს ხშირად აღძრავს უბრალო ოხუნჯობანი, გარეგანი კომიკური ეფექტებიც. ასეთ სიცილს კი არ გააჩნია საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და, ამდენად, არც კეშმარიტი ესთეტიკური ღირებულება. ამიტომ არის, რომ გარეგან ეფექტებზე დამყარებული კომიკური შეუსაბამობა ხელოვნებაში მხატვრულ ოსტატობად არ ითვლება. ამ კუთხით ილიას მიერ გაკრიტიკებულია დ. სოსლანის „სცენა მოძრიგებელ მოსამართლესთან“. იგი წერს, რომ ეს იყო „უკბილო, უგემოვნო ოხუნჯობა დაბალის ხარისხისა, უმნიშვნელო სიტყვების მიხლამოხლა და არა გონების მახვილობა, რომელიც აზრების ერთი-ერთმანეთის წინააღმდეგობიდან გამომდინარეობს. მთელი მახვილობა იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი ვილაც „აბლოკატი“ თუთიყუშით და სხაპასხუპით ისვრის სიტყვებს, ჰროტავს რაღაც კანონის ქვიშაზედ უმრავლესს მუხლებსა და ერთი ვილაც „აჯილა“ ათასჯერ იმეორებს, რომ მე „ტიტულიარნი სოვეტნიკა“ ვარო“¹³¹. რეცენზენტი იწუნებს აგრეთვე ამავე პიესის მესამე მოქმედებაში ვ. აბაშიძის თამაშს, კერძოდ, როცა იგი „უჟან-უჟან მიდის და ფეხით კარს ალებს. ფეხს ისე იქნევს, სიცილსაც და ტაშსაც იწვევს თეატრში, მეტადრე „ზემო სართულში“, კერძოდ ახლოს რომ არის“¹³². გარეგან კომიკურ ეფექტზე აგებული ეს სიცილი მას მიაჩნია არა მარტო სპექტაკლის დაბალი მხატვრული დონის მაჩვენებლად, არამედ ზოგიერთი მაყურებლის (ვინც ეს სცენა სასაცილოდ აღიქვა) უგემოვნობის ნიშნულად. ამიტომ თვითონვე დასძენს: „ჩვენ კი სწორედ ციკრის კლოუნი მოგვაგონდაო“.

აქ აშკარად ჩანს, რომ კლოუნად, რომელიც დამყარებულია ექსცენტრიკაზე, ჟონგლიორულ ტრიუკებზე, ილია არ თვლის სერიალულ ჟანრად.

130 ი. კ ა ე კ ა ვ ა ძ ე, იქვე, გვ. 115.

131 ილიას უცნობი წერილები, გვ. 72.

132 იქვე, გვ. 73.

მამასადამე, ილია ერთმანეთისგან მევეთრად ანსხვავებდა სიცილს, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, და სიცილს, როგორც უაზრო, უშინაარსო, წმინდა ფიზიოლოგიურ მოვლენას ან, როგორც თვითონ იტყოდა, ლაზღანდარობაზე დამყარებულს. იგი დიდად აფასებს „მარგებელს სიცილს“, რომელიც დაკავშირებულია ესთეტიკურ გრძნობასთან. მისი აზრით, უაზრო, უშინაარსო სიცილი მოკლებულია ნამდვილ გრძნობას, ღრმად ვერ გვიჩვენებს ადამიანის სულის მოძრაობას, მის უშუალო განცდას, რეაქციას ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ. ილიას ღრმად სწამს, რომ „მარილიანს, ჭანიანს და მარგებელს სიცილს აზრი უნდა, მომავლინებელად საბუთი უნდა, ადამიანის გულის ძარღვთაგან მოქსოვილი იმ მრავალფერობით, რითაც ასე მდიდარია ცხოვრება და ადამიანის გული, ეს უტყუარი სარკე ცხოვრებისა. როგორც უმიზეზოდ მტირალა კაცი საზოგადოება, ისეც უმიზეზოდ, უაზროდ მოცინარეცა, დაუფინიათ, სასაცილოაო!... ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო. მაგრამ ესტეტიური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თავის შვილად ვერ გაიხდის. სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდიქმნას ლაზღანდარობად და ტირილი კიდევ უკემურ კნავილად“¹³³.

როგორც ითქვა, ილიასთვის ყოველგვარი სიცილი როდია ესთეტიკურის გამოვლენა, ესთეტიკური გრძნობის გამომხატველი. ამიტომ განსაკუთრებული სიფრთხილეა საჭირო ხელოვნებაში მისი წარმოსახვის დროს, რადგანაც აქ სიცილი მხოლოდ ესთეტიკურ ფენომენს უნდა წარმოადგენდეს, რადგანაც ხელოვნება ამის გარეშე არ არსებობს. ამიტომ „კაცმა რომ სთქვას, ამა-და-ამას ჰეშმარიტი ხელოვნება სიცილით, მზიარულებით, სალხენით უფრო იზიდავს, ვიდრე ცრემლით, ნალღელით და მწუხარებითო, იგი სცდება“¹³⁴. აქ ამოსავალი სხვა რამე უნდა იყოს, კერძოდ, ასეთად ილიას მიაჩნია სწორედ ესთეტიკურის ბუნება. იგი დასძენს: „ჩვენი ფიქრით, აქ მარტო ესტეტურს გრძნობაზედ უნდა იყოს ლაპარაკი და სხვა არაარაზედ, და თუ ეს გრძნობა სიცილის აღსაბეჭდად გაღვიძებულია, არ არის მიზეზი, რომ ნალღელის აღსაბეჭდად მძინარე იყოს. ცალის თვალთ ღვიძილი მარტო კურდღელმა იცის და ესტეტურს გრძნობას კი ერთის თვალთ გაღვიძება არ შეუძლიან, ისე რომ მეორეც არ მღვიძარებოდეს. საქმე ის არის, რომ ჰეშმარიტი ხელოვნება სიცილისა, თუ ტირილისა, თავისის თილისმითა ჰქმნიდეს ხატს ესტეტურის გრძნობის გამოსაწვევად. აქ სხვა არაფერია საჭირო და კაცი ყოველთვის ერთნაირად მიზიდულ იქმნება“¹³⁵.

ამ სიტყვებში კარგად ჩანს, რომ ნამდვილი სიცილი, როგორც

¹³³ ი. პავლევიძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 120.

¹³⁴ იქვე, გვ. 119.

¹³⁵ იქვე, გვ. 120..

კომიკურის ფორმა, თავის მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებას ხელოვნებაში ავლენს. ხელოვნება არის სიცილის, კომიკურის ქეშმარიტი საჩეფო, სადაც იგი ვლინდება საოცარი მრავალფეროვნებით და ხშირად ტრაგიკულში გადასვლის შესაძლებლობასაც იძლევა. ამავე დროს, ხელოვნების საგნად არ შეიძლება იქცეს ყოველგვარი სიცილი, რასაც მიუყევართ სავსებით სწორ დასკვნანდე: სასაცილო, კომიკური ხელოვნებაში არ წარმოადგენს სინამდვილის კომიკურის უშუალო ასახვას, იდენტურ მოვლენას. სინამდვილეში სასაცილო შეიძლება მოკლებული იყოს ესთეტიკურ ღირებულებას, წარმოადგენდეს უბრალო გასართობ ან წმინდა ფიზიკურ მოვლენას, მაშინ, როცა ხელოვნებაში ესთეტიკური თვისების გარეშე სიცილი ფაქტიურად კარგავს თავის ფუნქციას და, ამის შესაბამისად, სუსტდება ნაწარმოების შემეცნებითი და მხატვრული მნიშვნელობა. ილია აკონკრეტებს და აღრმავებს თავის შეხედულებას: „განა ყველა სიცილი საგანია ხელოვნებისა! სიცილიც არის და სიცილიცა. უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზღანდარობაა და მთელი სამი-ოთხი საათი, რომელსაც ჩვენ თეატრში ვატარებთ, რომ მართო ლაზღანდარობას მოვახმართ, ჯერ ერთი რომ მოსაწყენია და მერმე ტვინის გამოლაყებაა. კაცმა სამი და ოთხი საათი სულ იცინოს სალაზღანდარო სიცილითა და ერთადერთი სულის მაცხოვრებელი აზრი მაინც არ ჩაიყოლიოს გულში, სწორედ მოვახსენოთ, მეტის-მეტე ჭირია“¹³⁶.

იგი ასეთი სიცილის თვისებად თვლის ერთფეროვნებასა და უმიზნობას, როშელიც მაყურებლისათვის ისეთივე მომაბეზრებლად ერქვება, როგორც გრძელი, ვაუთავებელი, უაზრო ლხინი. ილია აღშფოთებულია იმის გამო, რომ ეს ზოგჯერ ავიწყდებათ როგორც დრამატურგებს, ისე ნიჟიერ არტისტებსაც და „საცა ქეშმარიტს სიცილს, ან ქეშმარიტს ცრემლს ვერ აპრევიენებენ, იქ სიცილი ლაზღანდარობაზედ გადააქვთ და ცრემლი უმარილო კნავილზედ“¹³⁷. იგი მკაცრად აკრიტიკებს ასეთ პირებს და დაასკვნის: „ამაოდ სცდებიან, ვისაც ჰგონია, რომ რაკი ამ სიცილის გუდას პირს მოეუხსნი, მაყურებელს თავს მოვაწონებ და თეატრსაც სამსახურს გავუწყევო“¹³⁸.

ამ პოზიციიდან განიხილავს ილია გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ დრამატურგიას და იძლევა საინტერესო მოსაზრებას მისი ღირსება-ნაკლოვანების შესახებ. მაგალითად, წერილში „ახალი დრამების გამო“, რომელშიც მოცემულია პიესების ანალიზი, ილია ასახელებს ერთ-ერთ ეპიზოდს, კერძოდ, სადაც ლაპარაკია მტერთან ქართ-

¹³⁶ ი. ჭავჭავაძე. იქვე.

¹³⁷ იქვე, გვ. 121.

¹³⁸ იქვე, გვ. 120.

ველთა გამარჯვებაზე და ამით გამოწვეულ აღტაცებაზე. იგი ამ აღტაცებას თვლის არასაკმარის მოტივირებულად, ყალბად და აღნიშნავს: „ამისთანა აღტაცება ისე ჰგავს ჭეშმარიტს აღტაცებას, როგორც მართალი სიცილი იმ სიცილს, რომელსაც კაცი კაცს ლიტინით განგებ მოპგერის ხოლმე მაშინაც, როცა კაცს სულაც არ ეცინება, როცა სასაცილო არა არის-რა“¹³⁹.

ილია აქ მკვეთრად გამოყოფს ერთმანეთისაგან სიცილის ორ სახეობას — „მართალს“, ანუ, თანამედროვე დეფინიცია რომ მოვიშველიოთ, კომიკურს, რომელიც ესთეტიკურ ტებობას გვანიჭებს, და ფიზიოლოგიურს (ე. ი. ლიტინით, გარეგანი, ხელოვნური გაღიზიანებით მიღებულს), რომელიც შორის არის ესთეტიკური ღირებულებისაგან.

ასეთივე ფაქტის კონსტატაციასთან გვაქვს საქმე რეცენზიაში ქართულ სცენაზე „დავიდარაბას“ წარმოდგენასთან დაკავშირებით. იგი პიესას თვლის „უაზრო და უგემურ“ ნაწარმოებად, რომელიც „მართალია, სასაცილო პიესაა და მაყურებელთაც ბევრი იცინეს, მაგრამ სამმოქმედებიან პიესაში ერთი გულში ჩასარჩენი, ერთი გულში დასაქდევნი არც სიტყვაა, არც მოძრაობა სულისა, არც ერთი სურათი, არც ერთი ხასიათი, რომ ღირებულიყო კაცს გული აეყოლებინა, — და სად უნდა გაეშალა ფრთა ჩებენეფისი ნიჰსა, რომელსაც ხშირად აუძგერებია მაყურებელთა გული იმ წმინდა გრძნობით, რომელსაც ესთეტიკურ სიამოვნებას ეძახიან“¹⁴⁰.

საქმე იმაშია, რომ პიესაში წარმოსახული სიცილი ვერ წვდება მაყურებლის გულს, არ არის ამალღებული, უშუალო, ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელი. ამიტომ არის, რომ „მაგ სიცილის“ შემდეგ რაღაც მკვეთრი ეკიდება კაცის გულს“ და სიცილიც მაშხალას ჰგავს, რომელიც „მინამ ანთია კიდევ ჰო, როცა კი დაიწვის და ჩაქრება, დამწვარი მჩვარი-ლა დაჰრჩება და ცხვირის მოსარიდებელი ნატისუსალი“¹⁴¹.

ანალოგიურია ილიას შენიშვნა ნატო გაბუნიას მიმართ, რომელიც გამზრდელის („ალერსთა ბადე“) როლს თამაშობდა. მას „საცილის სალაზღანდაროდ გარდაქმნამ ბევრად წაუხდინა თამაში უკანასკნელ მოქმედებაში“. მართალია, მაყურებელმა მის მოქმედებაზე ბევრი იცინა, მაგრამ, ამ ე. წ. „საცილის სალაზღანდაროდ გარდაქმნის“ გამო, „ეს ის სიცილი არ იყო, რომელსაც ესთეტიკური გრძნობა იწყნარებს და ითხოვს“¹⁴².

139 ი. კ ა ვ ე კ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 190.

140 იქვე, გვ. 111—112.

141 იქვე.

142 იქვე, გვ. 122.

რასაკვირველია, სიცილს აღძრავს ადამიანის მანკიერი მხარე, მი-
 ლი უარყოფითი თვისება, რაიმე ნაკლოვანება, მაგრამ ილია აქაც სწორ
 დეფინიციას ახდენს. მისი აზრით, ყოველგვარი ნაკლოვანება არ შეი-
 ძლება იქცეს სიცილის საგნად. მაგალითად, გარყვნილება და ნამუსაზ-
 დილობა „საზიზღარია ჩვენთვის და არა გასართობი და სახუმარო“. ასეთი
 შორალური ანომალია, რომელიც გრძნობას ეთაკილება. უნდა
 დაითრგუნოს არა ზემორობითა და გასართობი სიცილით, არამედ ამ
 შემთხვევაში „ზრზენამ და ზიზღმა თავისი მრისხანე და სამართლიანი
 განაჩენი უნდა წარმოასწავს და მახვილმა შეგინებულის ზნეობისამ
 თავი უნდა იჩინოს“¹⁴³.

ჩვენ უშუალოდ მივადექით ერთ მეტად საინტერესო საკითხს —
 კერძოდ, შეიძლება თუ არა ბოროტება, სიმახინჯე იქცეს კომიკურად.
 ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში ამ საკითხთან დაკავშირებით აზ-
 რთა სხვადასხვაობა არსებობს. ცნობილია, რომ ფილდინგისათვის სა-
 საცილოა მრავალი ისეთი ცხოვრებისეული ნოვლეა თუ ადამიანური
 ნაკლი, რომელიც თავისთავად შეწყალების ან თანაგრძნობის გამომ-
 წვევია. ასეთი მოვლენები კომიკურად ნხოლოდ მაშინ აღიქმება, თუ
 მათში იქრება პრეტენზიის, თვალთმაქცობის ელემენტები, როცა საგა-
 ნი თავის ადგილზე არ დგება, ჩემულობს მას, რისი ღირსიც არ არის.
 ასეთ შემთხვევაში, „როცა უგვანობა ცდილობს სილამაზის სახელი
 მოიხვეჭოს, ან როცა სიკოქლე სიმარჯვის წარმოდგენას ლამობს —
 აი მაშინ ეს უბედური გარემოებანი, რომლებიც ჩვენ პირველად გულ-
 შემატკივრობსაქენ გვიყოლიებდა, მხოლოდ მხიარულებას იწვევს“¹⁴⁴.
 როგორც ითქვა, აქ თვალთმაქცობა გვევლინება პატივმოყვარეობისა
 და პიროვნების სახით, სადაც „სასაცილო წარმოიწება თვალთმაქცო-
 ბის გამოცნობისაგან, რაც ყოველთვის აკვირებს მკითხველს მოუ-
 ლოდნელობით და სიამოვნებას ანიჭებს“¹⁴⁵.

როგორც აღ. ქუთელია აღნიშნავს, უნიადაგო პრეტენზიას, რო-
 გორც სასაცილოს მიზეზს, აღიარებდა ლესინგიც. მაგრამ ჩგი, ფილ-
 დინგისაგან განსხვავებით, ერთ-ერთ ასეთ პირობად მიიჩნევს არა ყო-
 ველგვარ, არამედ მხოლოდ მახინჯის ფუქ პრეტენზიას.

ამ მხრივ საყურადღებო აზრს ავითარებს ნ. ჩერნიშევსკი, რო-
 გელმაც კრიტიკულად გადაამუშავა მანამდე არსებული იდეალისტური
 (კერძოდ, ფ. თ. ფიშერის) შეხედულება კომიკურისა და სასაცილოს

143 ი. კ ა ვ ე ჯ ა ვ ა ძ ე, იქვე, გვ. 112.

144 იხ. აღ. ქუთელია. სიცილი და მისი სოციალური ძალა, თბ., 1961, გვ.

145 იქვე, გვ. 48.

შესახებ და ჩამოაყალიბა მატერიალისტური თვალსაზრისი. გაბატონებულ განსაზღვრებაში „კომიკური არის სახის მიერ იდეის გადაძლევა“ იგი რაციონალურ მომენტს პოულობს და მიაჩნია, რომ ასეთია „შინაგანი სიცარიელე და აზარაობა, დაფარული გარეგნობით. რომელსაც შინაარსისა და რეალური მნიშვნელობის პრეტენზია აქვს“¹⁴⁶.

6. ჩერნიშევსკი შემდგომში სპეციალურად ეხება ამ საკითხს სტატიაში „ამაღლებული და კომიკური“ და, ფილდინგისა და ლესინგისაგან განსხვავებით, კომიკურს ამაღლებულის კატეგორიასთან მიმართებაში განიხილავს. თუ ამაღლებული იდეის მიერ ფორმის გადაძლევაა, კომიკური, პირიქით, სახის მიერ იდეის გადაძლევას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, „თუ ამაღლებულში იდეა თრგუნავს სახეს, კომიკურში სახე თრგუნავს იდეას. მაგრამ სახე, ფორმა უიდეოდ, ჩერნიშევსკის სიტყვით, უნდა იყოს, შეუსაბამო, უზრო და მახინჯია. ამიტომ ის მახინჯს აღიარებს კომიკურის „საწყისად, არსად“. მაგრამ ჩერნიშევსკის კომიკურის „საწყისად და არსად“ არა ყოველგვარი სიმახინჯე მიაჩნია. ამაღლებულშიც არის სიმახინჯე, მაგრამ ის აქ გვევლინება არა როგორც მახინჯი, არამედ როგორც საშინელი, რომელიც თავისი სიდიდით ან ძალით გვაიძულებს დავევიწყოთ მისი სიმახინჯე. ასეთი სიმახინჯე იწვევს არა სიცილს, არამედ შიშისა და ძრწოლის გრძნობას. სიცილს იწვევს არასაშიში და შეუსაბამო სიმახინჯე“¹⁴⁷.

მაგრამ სიმახინჯის შეუსაბამობა თავისთავად ჯერ კიდევ როდია სასაცილო. ასეთად იგი იქცევა მხოლოდ მაშინ, როგორც კი ეცდება, უგუნური პრეტენზიებით თავი წარმოადგინოს საწინააღმდეგო თვისობრივობად — ლამაზად, მშვენიერად: „მახინჯი მხოლოდ მაშინ გვეჩვენება უაზროდ, როცა თავის ადგილზე არ დგება და უნდა, რომ თავი გვაჩვენოს არა მახინჯად, და ის მხოლოდ მაშინ იწვევს ჩვენს სიცილს თავისი უგუნური პრეტენზიებით, თავის უხეირო ცდებით“¹⁴⁸. ამავე დროს, აუცილებელია, რომ ეს სიმახინჯე თავისი უაზრო პრეტენზიით არ იყოს საშიში, მანე, დამლუპველი. ამიტომ იგი ბოროტებაში, მართალია, სიმახინჯეს ხედავს, მაგრამ აცხადებს, რომ „ბოროტი ყოველთვის ისე საშიშია, რომ არ იქცევა სასაცილოდ, მიუხედავად მთელი თავისი სიმახინჯისა“¹⁴⁹. თუმცა ამ განსაზღვრებასთან დაკავშირებით ი. ელსბერგი წერს, რომ ნ. ჩერნიშევსკი აქ ბოროტებას არ განიხი-

146 ნ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თარგმანი. შ. პაუაშვილისა, თბ., 1945, გვ. 340.

147 ა. ქუთელია, გვ. 50.

148 Н. Г. Чернышевский. Эстетика. М., 1938, с. 302.

149 იქვე, გვ. 303. შდ. ნ. ქაში, ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები, თბ., 1982, გვ. 221.

ლავს კონკრეტულ-ისტორიული თვალსაზრისით, რადგანაც მას თვლის სასაცილოდ¹⁵⁰. მაგრამ, როგორც ალ. ქუთელია მიუთითებს, „ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ის საერთოდ და ყოველ პირობაში ბოროტს სასაცილოს სფეროდან გამორიცხავს, რომ ჩერნიშევსკის მტკიცებით ბოროტს სასაცილოდ უადგილო და უაზრო პრეტენზია აქცევს“¹⁵¹.

ილია ჭავჭავაძეც ბოროტებას გამორიცხავს სასაცილოს უშუალო სფეროდან, რადგან თუ ის საშინელია, სიცილს ვერ გამოიწვევს. პიესა „დავიდარაბას“ წარმოდგენის ნაკლოვანებას მწერალი იმაშიც ხედავს, რომ აქ ბოროტება „სახუმარო საგნად“ გვევლინება. იგი წერს: „გარყვნილება და ნამუსახდილობა ჭერ კიდევ საზიზღარია ჩვენთვის და არა გასართობი და სახუმარი. იგი პიესა ზიზღით კი არ ამღვრევს ადამიანის გულს, ავზნეობის დანახვითა გაწბილებულს, გულისწყრომას კი არ ააფთრებს და ამგვლებს ბოროტის შესამუსერელად, არამედ აგრილებს გულს სიცილითა და ამ რიგად ბოროტს სახუმარ საგნადა ჰხდის და არა საზიზღისად, რომ სიცილი პიესისა ხუმრობის და მხიარულების სიცილი არ იყოს, და იყოს იგი გამკითხავი, გამკიცხავი დაბასრ ხმალზედ უფრო მკრელი სიცილი, რომელიც ზოგჯერ „ცრემლზედ მწარეა“ და ბოროტის საკლავად შხამზედ უარესი“¹⁵².

ილიას ეს აზრი მრავალმხრივ იქცევს ყურადღებას. ჭერ ერთი, მას საესებით სწორად ესმის, რომ ბოროტება, თუ ის ძლიერი და საშინელია, არ შეიძლება თავისთავად სიცილის ობიექტად იქცეს. ნ. ჩერნიშევსკის მსგავსად, ასეთ შემთხვევაში იგი ბოროტებაში ხედავს უფრო შიშს — ბოროტების, სიმანჩის სიძლიერის გამო და მისგან მოსალოდნელი დამღუპველი შედეგის წინასწარი წარმოდგენა ზიზღს აღძრავს. ამდენად, ასეთი მოვლენები არ იწვევს სიცილის რეაქციას.

როგორც ილია დასძენს, ასეთ შემთხვევაში „ადამიანის გრძნობას როგორღაც ეთაყილება, ეზიზღება ხუმრობა და გასართობი სიცილი“¹⁵³, ამიტომ აღნიშნულ პიესაში მას შეუწყნარებლად მიაჩნია სცენა, სადაც ზნედაცემული დედა-შვილის ამორალური მოქმედება ქცეულია მხიარული დაცინვის საგნად.

მეორე მხრივ, მართალია, ილია წინააღმდეგია ბოროტის სახუმაროდ წარმოდგენისა, მაგრამ ამავე დროს კი არ უარყოფს, არამედ საჭიროდ თვლის ბოროტის გაკიცხვას სიცილის გზით, ე. ი. მას შესაძლებლად

150 Я. Э л ь с е в с к и й. Вопросы теории сатиры, М., 1957, с. 160.

151 ალ. ქუთელია, სიცილი და მისი სოციალური ძალა, გვ. 52.

152 ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 112.

153 იქვე.

შიაჩნია, რომ სიცილი, როგორც უარყოფითის უარყოფის ფორმა, მანკიერების კრიტიკის საშუალება, გამოყენებულ იქნას ბოროტი და საშიში მოვლენების წინააღმდეგ, თუმცა, რასაკვირველია, აქ მთავარ მნიშვნელობას ანიჭებს თვით სიცილის ზომას. იგი უნდა იყოს არა „ხუმრობისა და მხიარულების სიცილი“, არამედ „ბასრ ხმაღზე უფრო მკრელი“, გამკითხავი და გამკიცხავი, ცრემლზე მწარე და „ბოროტის საკლავად შხამზედ უარესი“. სიცილის ფორმათა და კომიკური წარმოსახვის ობიექტის ასეთი დეფინიცია ილიას სწორი თეორიული აღლოს ნათელი დადასტურებაა. მას კარგად ესმის, რომ ბოროტება თავისთავად, წმინდა სახით სიცილს არ იწვევს, მაგრამ მისი გამოაშკარავებისათვის დიდად ეფექტურია სიცილის ბასრი მახვილი, რომელიც ნილაბს ხდის მოვლენისათვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობასა და შეუსაბამობას და გარკვეულად ანეიტრალებს, ასუსტებს ბოროტების ძალასა და საშიშ ხასიათს. რასაკვირველია, ასეთად, ილიას შიაჩნია სიცილის სატერული ფორმა, როგორც ა. გერცენი იტყოდა, «ვოლტერის სიცილი», რომელიც დიდ დამანგრეველ ძალას წარმოადგენს და ერთ-ერთი უძლიერესი იარაღია ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რამაც თავისი დრო ზოქამა და რაც კიდევ განაგრძობს არსებობას, არავინ იცის რით, როგორც მედიდური ნანგრევი, რომელიც ხელს უშლის ცხოვრების ზრდას და აშინებს სუსტებს»¹⁵⁴.

თვითონ ილია თავის მხატვრულ პრაქტიკაში სწორედ სიცილის ასეთ ფორმას მიმართავდა არსებული სინამდვილის მანკიერებათა წინააღმდეგ. თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი სატირას, ეს კარგად ჩანს გ. ერისთავის ღვაწლის შეფასებაში, სადაც საგანგებოდ აღნიშნავდა: „გ. ერისთავი, როგორც პოეტი, იმითია შესანიშნავი, რომ ჩვენს პოეზიას ჩაუმატა ის პირწვეტიანი ეკალი, რომელსაც „სატირას“ ეძახიან და რომელიც ზოგჯერ გამოსაკეთებლად აწყლულებს ხოლმე იმას, ვისაც კი დაეძგერება და სხვას კი ყოველთვის აფრთხილებს“¹⁵⁵.

სატირისაგან, ამ „პირწვეტიანი ეკლისაგან“, იგი განასხვავებს „უბოროტო სიცილს“ ანუ იუმორს. ამის მაგალითად ასახელებს ა. ცაგარის „ხანუმას“, რომელიც, საერთოდ, მაღალი მხატვრული ღირსების ნაწარმოებად არ შიაჩნია, მაგრამ ახალ სასცენო ლიტერატურაში, ცხოვრების რეალისტური წარმოსახვის მხრივ, სხვა პიესებზე წინ აყენებს და ერთ-ერთ წარმოდგენასთან დაკავშირებით აცხადებს: „თეატრი ერთს განუწყვეტელს გულითადს ხარხარად გარდაიქცა. რომ გენახათ, ხარხარებდა ყველა, დიდი თუ პატარა, იმ სასიამოვნო ხარხა-

154 А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, М., 1958, т. XIII, с. 190.

155 ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 222.

რითა, რომელსაც მართლა-და მხიარულების სიცილი ჰქვია... უბოროტო სიცილით ყველა იცინოდა იმოდენად, რომ ზოგჯერ სცენაზედ არტისტები იძულებული იყვნენ გაჩერებულყვნენ¹⁵⁶.

როგორც აღინიშნა, ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში, კერძოდ, ნ. ჩერნიშევსკისთან აღიარებულია, რომ სიმახინჯე შეიძლება გახდეს სიცილის ობიექტი, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, თუ მას ახასიათებს უგუნური პრეტენზიები და ამასთან არ არის საშიში და მავნე. ილიაც იზიარებს ამ თვალსაზრისს, როცა განიხილავს გ. სუნდუკიანცის „ზათაბალას“ წარმოდგენას. იგი აკრიტიკებს ლეონიძის ქალის მიერ განსახიერებულ მარგარიტას როლს და წერს: „დიდი შეცდომაა არტისტის ქალის მხრით, თუ ჰგონია, რომ მარგარიტას როლი სასაცილო როლია მაყურებელთათვის. ჩვენი აზრით, ამ როლის მოთამაშე ქალმა გულშემატკივრობა უნდა აღუძრას მაყურებელს და არა სიცილი და სასაცილოდ აგდება. სასაცილოდ აგდება იმისთანა ადამიანისა, რომლის უბედურება მართო ის არის, რომ მახინჯად არის დაბადებული, ავზნეობის ნიშანია და ჰკუთახსნილ და გულგანათებულ მაყურებელს უნდა ეზიზღებოდეს. აქ ბ-ნს ლეონიძისას უფრო დრამატული როლი ჰქონდა, დამაფიქრებელი, გულის სატყენი და იმან კი ზნე-მოკლებულ საცოდვეილოდ გახადა... მარგარიტა სასაცილო კი არ არის, შესაბრაღისია, გულ-შესატკივარია მაყურებელთაგან. სიბრაღული, გულშემატკივრობა მეტად პატროსანი გრძნობაა და არა არტისტს არ მიეცევა, თუ შემთხვევა აძლევს და ამ მშვენიერ გრძნობამდე არ აღზიდავს ღლიურ ბოროტით მოქანცულს მაყურებელსა“¹⁵⁷.

მართალია, აქ ილია პირდაპირ არ მიუთითებს თუ. საერთოდ, რა ხდის სიმახინჯეს სასაცილოდ, მაგრამ იგი ხაზს უსვამს, რომ მარგარიტას სახე შესაბრაღისია, თანაგრძნობის გამომწვევი და არა სასაცილო. ცხადია, ეს საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ: ილიასაც მიაჩნია, რომ სიმახინჯე კომიზმის ობიექტად მხოლოდ მაშინ იქცევა, თუ ცდილობს შინაგანი შეუსაბამობის, კონტრასტის დაფარვას გარეგანი, უნიადაგო პრეტენზიით, ე. ი. უნდა თავი გვაჩვენოს იმად, რაც არ არის. ასეთ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, გამორიცხულია მრცადმი რაიმე თანაგრძნობა. პირიქით, სიცილის გზით ვამხელთ არსებულ შეუსაბამობას, ვააშკარავებთ კონტრასტს, დაპირისპირებას მის რეალურ არსსა და პრეტენზიას შორის. აქ აუცილებელია ჩვენ გავვიჩინდეს არა თანაგრძნობის, არამედ მოცემულ მოვლენაზე ამაღლების, პირადი უპირატესობის გრძნობა, რადგანაც, ჩერნიშევსკის თქმისა არ იყოს,

156 ი. ჰაველი, იქვე, გვ. 143.

157 იქვე, გვ. 97—98.

„კომიკურში ჩვენთვის არასასიამოვნოა სიმახინჯე, სასიამოვნოა ის, რომ ჩვენ ისე გამჟღავნებდეთ, ვერცდებით, რომ მახინჯი—მახინჯია. ვიცინით რა მასზე, ჩვენ მასზე მალლა ვდგებით“¹⁵⁸. მაგრამ განა ნორმალურ ადამიანს ასეთი გრძნობა გაუჩნდება უბედურებაში მყოფი ადამიანის ან ფიზიკური სიმახინჯის მიმართ? რასაკვირველია, არა. მარგარიტას სახეში კი, როგორც ილია აღნიშნავს, გამორიცხულია ადამიანის უბედურება, რაც მაყურებელში სიბრალულსა და გულსიტყენას უნდა იწვევდეს და არა სიცილს. ამიტომ მიაჩნია ეს ფაქტი ზომის დარღვევად, რამაც გამოიწვია დრამატული როლის „ზნე-დაცემულ სავოდვეილოდ“ გადაქცევა.

ზომის საკითხი ერთ-ერთ ურთულეს საკითხს წარმოადგენს. მას განიხილავენ ჰარმონიასთან მიმართებაში. კერძოდ, ჰარმონიას მიიჩნევენ ზომის გარკვეულ ტიპად, სადაც ხარისხობრივი წინააღმდეგობანი, დაპირისპირებანი ერთიანდებიან და წარმოგვიდგებიან ცალკეული მთლიანობის სახით¹⁵⁹. ამ საკითხს, როგორც ცნობილია, ფართოდ აშუქებს ჰეგელი, განსაკუთრებით იდეალთან დაკავშირებით. მისი აზრით, იდეალის ასეთი ჰარმონიული მდგომარეობა ხელოვნებაში ირღვევა კოლიზიით, რომელიც უბიძგებს ახალი განზომილების, ახალი ზომის ძიებისაკენ. იგი წერს: «იდეალის მშვენიერება სწორედ მის აუმღვრეველ ერთიანობასა, სიმშვიდესა და სრულქმნილებასაა. კოლიზია კი, პირიქით, არღვევს კეშმარტივად ნამდვილისა და ზნეობრივის ამ ჰარმონიას და თავის თავში ერთიანი იდეალი მოჰყავს დისონანსისა და დაპირისპირების მდგომარეობაში. ამიტომ ასეთი დარღვევის გამო თვითონ იდეალიც ზიანდება და ხელოვნების ამოცანა აქ მხოლოდ იმით გამოიხატება, რომ, ერთი მხრივ, ამ განსხვავებაში თავისუფალი მშვენიერება მაინც არ დაიღუპოს. მეორე მხრივ კი ეს გაორება და ბრძოლა ისე გაატაროს, რომ კონფლიქტის გადაწყვეტის შედეგად ჰარმონია მივიღოთ, და ამრიგად ეს ჰარმონია თავისი სრულქმნილი არსებობით გამომჟღავნდეს“¹⁶⁰.

რადგანაც, საერთოდ, ჰეგელთან დაპირისპირებულთა ერთიანობა გვევლინება როგორც ზომა, რომელშიც ეს დაპირისპირებული მხარეები ერთიანდებიან, არსებობს ჰარმონიის სხვადასხვა ტიპები — მათემატიკური, ესთეტიკური, მხატვრული, რომელთაც თავიანთი სპეციფიკა გააჩნიათ. მხატვრული ჰარმონია უშუალოდ ხელოვნებას უკავშირდება და ხასიათდება სირთულით. იგი არ დაიყვანება მხოლოდ წო-

¹⁵⁸ Н. Г. Чернышевский. Эстетика, с. 309.

¹⁵⁹ В. П. Шестаков. Эстетические категории: М., 1983, с. 177.

¹⁶⁰ ჰეგელი, ესთეტიკა, ტ. I, გვ. 236.

წასწორობასა და ფორმალურ ელემენტთა წესრიგზე, ყოველთვის გულისხმობს ერთიანობასა და ურთიერთგადასვლას პოლარულ ესთეტიკურ კატეგორიებში: ტრაგიკულსა და კომიკურში, ამაღლებულსა და ქდაბალში და ა. შ. ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოების მთლიან სტრუქტურაში ჰარმონია განფენილია როგორც ღირებულებათა სისტემა. აქ იგი მიღწეულია არა სიმშვიდის, აბსოლუტური წონასწორობისა და მტკიცე წესრიგის დაცვით. შენარჩუნებით, აჩამედ ამ სიმშვიდის დარღვევის, უწესრიგობისა და დისჰარმონიის დაძლევის, გადალახვის გზით. მაშასადამე, ჰარმონია გარკვეული ზომის ფარგლებში შეიძლება დაირღვეს კოლიზიათა განვითარების შედეგად და მიღებულ იქნას დაპირისპირებულთა ახალი ერთიანობა, შესაბამისი თვისობრიობით და ახალი ზომით, რომელიც აუცილებლად გამოიწვევს ერთი ესთეტიკური კატეგორიიდან მეორეში გადასვლას, ვთქვათ, კომიკურიდან ტრაგიკულში და ანდა პირიქით. ამ მომენტის გათვალისწინებას, როგორც ითქვა, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრულ ქმნილებაში და განსაკუთრებით თვალშისაცემია ზომის დარღვევის დროს კომიკურის წარმოსახვისას. ჭერ კიდევ ადრე თეოფრასტეც და ციცერონიც ყურადღებას ამახვილებდნენ ამ საკითხზე. მაგალითად, ციცერონი, რომელიც მსჯელობდა ორატორულ ხელოვნებაში სიცილის გამოყენების თაობაზე, სვამდა კითხვას იმის შესახებ თუ რა ზომით, რა ხარისხით, რა საზღვრებში შეიძლებოდა სარგებლობა კომიკური საშუალებებით. იგი ფიქრობდა, რომ ყველაზე უფრო სასააცილოა ის, ვინც არ იწვევს არც ძლიერ სიძულვილს და არც განსაკუთრებულ თანაგრძნობას. ამრიგად, დაცივნის საგანი შეიძლება გახდეს სუსტი მხარეები იმ ადამიანებისა, რომლებიც არც ღიდად პატივსაცემი და არც მეტად უბედური არიან, ანდა რომლებიც თავიანთი სიღვივით აშკარა სასჯელს არ იმსახურებენ¹⁶¹. დემეტრეც თავის ტრაქტატში „სტილის შესახებ“, საერთოდ, კომიკურს მიაკუთვნებს განსაკუთრებულ სტილს, რომლისთვისაც ნიშანდობლივად მიიჩნევს მხიარულებასა და ხუმრობას, შერწყმულს მიშიდველობასთან. იგი სასააცილოს ადარებს სიტურფეს, სიკეკლუტეს, მოხდენილობას და მათ შორის სხვაობას ეძებს სტილისტურ სფეროში, უპირველესად ყოვლისა, სიტყვების გამოყენებაში. მაგალითად. სიტურფე, სიკეკლუტე სარგებლობს „ლამაზი და საზეიმო“ სიტყვებით, სასააცილო, პირიქით, გამოიხატება „ჩვეულებრივ“ სიტყვებში. „სიტყვის შელამაზება კლავს სასააცილოს და სიცილის ნაცვლად ჩნდება გაუგებრობა. მოხდენილი სტილი მოითხოვს ზომას, ხოლო სასააცილოს

¹⁶¹ Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, т. II, с. 59.

შელაძაზება — ეს იგივეა, რომ მაიმუნი მოკვანმოთ, მოვროთ¹⁶². მიუხედავად ზოგიერთი სადავო აზრისა, აქ მთავარი ის არის, რომ ავტორი საპიროდ მიიჩნევს სტილის მხრივაც გარკვეული ზომის დაცვას ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში.

სწორედ ზომის დარღვევის გამო მოხდა, რომ „ალერსთა ბადეში“ გაბუნიას, გამზრდელის როლის შესრულებისას, „საცინალის სალაზლანდაროდ გარდაქმნამ ბევრად წაუხდინა თამაში უკანასკნელ მოქმედებაში“. ამიტომ ილია დასძენს, რომ მსახიობი „ამგვარად სიცილის ატეხვას უნდა ძლიერ ერიდოს, თორემ არტისტობა, ბერიკაობად გარდაქმნილი, მეტის-მეტად სამწუხაროა“¹⁶³. ანალოგიურ დარღვევას ხედავს იგი ა. ცაგარის „ხანუმას“ წარმოდგენაში. სიცილის ზომა აქ დაირღვა არტისტთა არასწორი თამაშის გამო. როგორც ილია აღნიშნავს: „ერთი სასაცილო სცენა წახდა, როცა ორი მაქანკალი ზანუმა და ქაბატუა შეეძიძგილებიან ერთმანეთს... ბ-ნმა საფაროვისამ თავის სათამაშოს გადააჭარბა და სასაცილო ძიძგილაობა დასანახავადაც კი სანანურად და შესაწუხებლად გაუხადა მაყურებელსა“¹⁶⁴.

როგორც ითქვა, ზომის დარღვევის დროს ხდება ურთიერთგადასვლა პოლარულ ესთეტიკურ თვისობრიობაში. ამ გზით შეიძლება არა მარტო კომიკური გადაიქცეს ტრაგიკულად, არამედ დრამატული კომიკურად და ა. შ.

შელოდრამა „შეშლილის“ დადგმასთან დაკავშირებით ილია გამოთქვამს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას სწორედ იმის გამო, რომ დაირღვა ზომა, რის შედეგად დრამატული სიტუაცია გადაიქცა კომიკურად, რაც იმაში გამოიხატა, რომ ექიმის დრამატული როლის შესრულება სპექტაკლში დაეკისრა კომიკური ამბლუის მქონე მსახიობს ვ. აბაშიძეს. ეს ექიმი, რომელიც „ჭკულადამჯდარი, ჭეშმარიტი გულშემატკივარი, სხვის უბედურების მგრძნობელი და თანამგრძნობი უნდა ყოფილიყო და, მაშასადამე, მაყურებელთათვისაც საყვარელი და პატივსაცემი, ჰკუთნებდა ცერცეტა, სასაცილო კაცად წარმოგვიდგა“¹⁶⁵. ეს მაშინ, როცა „ამისთანა კაცი სასაცილო კი არ არის, პატივსაცემია და ამნაირ კაცად ჰყავს გამოყვანილი ავტორს“¹⁶⁶. მაგრამ მსახიობმა ვერ დაიცვა ზომიერება და „თვითონ გახადა ეს საყვარელი კაცი სასაცილოდ. ნამეტნავად უკანასკნელ სცენაში, საცა მამობრივის გრძნობით აღელვებული პატიოსანი და გულკეთილი ექიმი

¹⁶² Античные риторик. М., 1978. с. 265.

¹⁶³ ი. კ ა ვ კ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 122.

¹⁶⁴ იქვე, გვ. 143.

¹⁶⁵ იქვე, გვ. 105.

¹⁶⁶ იქვე.

ქლოცავს მთელს ოჯახს, რომელიც უბედურებისაგან თვითონვე დაიხსნა. ბ-ნმა აბაშიძემ ისე სასაცილოდ გადიგლო თავი, ისე სასაცილოდ დაიღმიჭა თავისი საოცრად მოძრავი სახე, რომ ხარხარი ასტეხა თეატრში და არა იგი ტყბილი და თბილი გრძნობა მოჰფინა ადამიანის გულს, რომელსაც ჰბადავს ხოლმე მაღლი კეთილ-მოქმედებისა და უუფე-მოქცეულის წელის ბედნიერებისა. ეს სიამოვნების და კმაყოფილების ცრემლ-მოსაჩრევი სცენაა და არა სიცილის მომგვრელი და, ხარხარის ამტეხი“¹⁶⁷

ყოველივე ამას შედეგად ის მოჰყვა, რომ მელოდრამა წარმოდგენილი იქნა ვოდევილად.

აღიარებულია, რომ სიცილის, კომიკურის საფუძველია შეუსაბამობა არსსა და მოვლენას, შინაარსსა და ფორმას, მიზანსა და საშუალებას და ა. შ. შორის. ყოველგვარი შეუსაბამობა თავის მხრივ ხომ რაიმე განსაზღვრულობრ¹ დაჰრვევა, როგორც იტყვიან, ნორმიდან გადახვევაა. ეს მდგომარეობა (შინაგანი შეუსაბამობა) ობიექტურად უნდა ახასიათებდეს საგანს თუ მოვლენას, რომ იგი კომიკური წარმოსახვის შესაძლებლობას იძლეოდა. ეს არის უმთავრესი, აუცილებელი პირობა, რაც ხაზს უსვამს სინამდვილეში კომიკურის ობიექტურად არსებობას. მაგრამ კომიკური, სხვა ესთეტიკური კატეგორიების მსგავსად, ხომ ობიექტურ და სუბიექტურ მხარეთა დიალექტიკურ მთლიანობას წარმოადგენს. ამიტომ არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება ამ მთლიანობის სუბიექტურ მხარესაც. მაშასადამე, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კომიკურის საფუძველი არსებითად მოვლენების მხოლოდ გარკვეული ობიექტური შინაარსია, რომელიც თავის მხრივ გაპირობებულია აღნიშნულ მოვლენათა ადგილით საზოგადოებრივ-ისტორიულ პროცესში. ამიტომ ის, რის გამოც ცხოვრებისეულ მოვლენებს ჩვენ კომიკურად ვთვლით, მათი ობიექტური თვისებაა. მაგრამ თვით შეფასება, ანუ აღნიშნული ობიექტური თვისების კომიკურად მიჩნევა მაინც აუცილებელი პირობაა კომიკურის გამოვლენისათვის. ამავე დროს, ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ არ შეიძლება არც ობიექტური და, მით უფრო, სუბიექტური მხარის გაფეტიშება. სუბიექტური მხარის გადაჭარბებულმა შეფასებამ ზოგიერთი მკვლევარი ცალმხრივ გაგებადღე მიიყვანა და კომიკური აღიარა მხოლოდ სუბიექტური გონებადმხვილობის შედეგად. მაგალითად, ნ. ჰარტმანი, რომელიც უგულებელყოფს კომიკურის სოციალურ ბუნებას, ერთმანეთს უპირისპირებს კომიკურსა და იუმორს და ამ უკანასკნელს თვლის მხოლოდ მკვერეტელის თუ შემოქმედის კუთვნილებად¹⁶⁸.

¹⁶⁷ ა. ჭავჭავაძე, იქვე.

¹⁶⁸ Н. Гартман. Эстетика. М., 1959, с. 604.

აღსანიშნავია, რომ, როგორც ადრეც ითქვა, საგანთა, მოვლენათა ესთეტიკური ბუნება თავს იჩენს, ვლინდება სინამდვილესთან ადამიანის დამოკიდებულებაში, ხოლო ეს დამოკიდებულება ყოველთვის საზოგადოებრივ-ისტორიული ხასიათისაა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ საზოგადოებრივი მოვლენები განვითარების პროცესის სხვადასხვა ეტაპებზე, მათი კონკრეტული ისტორიული შინაარსის შესაბამისად, სხვადასხვა თვისებებს იძენენ როგორც საერთოდ, ისე, კერძოდ, ესთეტიკური თვალსაზრისითაც. სწორად მიუთითებს ი. ბორევი, რომ „კომიკური სოციალურია არა მხოლოდ ობიექტის თავისებურების გამო, არამედ სუბიექტური მხარის მიხედვითაც. კომიკურის აღქმა ყოველთვის სოციალურადაა გაპირობებული. ის, რაც ერთისთვის სასაცილოა, მეორეს შეიძლება სამწუხაროდ ეჩვენოს. ისტორიული, ეროვნული, კლასობრივი და ზოგადადამიანური კომიკურში რთულ დიალექტიკურ ერთიანობაშია“¹⁶⁹.

ამრიგად, მართალია, განსაზღვრულობის დარღვევის, ნორმიდან გადახვევის შედეგად წარმოქმნილი შეუსაბამობა და დაპირისპირება ობიექტურად შეიძლება იქცეს კომიკურის წყაროდ, მაგრამ იგი მხოლოდ ამ ფაზგლებით როდი იზღუდება. არაა გამორიცხული, რომ იგივე მოვლენა ასევე თავისუფლად გახდეს ტრაგიკული წარმოსახვის საფუძველი.

ილია ჭავჭავაძეს კარგად ესმის აღნიშნული გარემოება და ეს ჩანს არა მარტო მის თეორიულ წერილებში, არამედ ხაზგასმულია სხვა შემთხვევაშიც. კერძოდ, „კაცია-ადამიანის“ ფინალში იგი წერს: „მე გავათავე და შენ, რაც გინდა, ჰქმენ, მკითხველო! გინდა იცინე, გინდა იტირე, როცა ამ ამბავს წაიკითხავ. ორივეს საბუთი ისევ ამავე მოთხრობაში გაქვს. თუ ოდესმე თვალი აგვიხილება და შენს გარშემო რაც გინახავს, იმაზედ გონებურ გივარჯიშებია — ნახავდი, რომ ხშირად ერთი და იგივე საგანი ზოგს აცინებს, ზოგს ატირებს. მე მინახავს ერთი მოხუცებული, ღარიბი, შიშველ-ტიტველი. ფეხებ-დახეთქილი დედაკაცი. ვინ იცის, რა-გვარ უბედურობისაგან ლოთად ჩავარდნილიყო და ლოთობაში სამუდამოდ დაეკარგა თავისი დედაკაცობა და ადამიანობა. მე მინახავს ის საცოდავი დედაკაცი, ქალაქის ბიჭებს დაეჭირათ და ხუთ გროშად მთელი საათი ახტუნებდნენ პამპულასავით. მე მინახავს, რომ იმათში ბევრი იცინოდა და ზოგიერთს კი ამ საცოდავის დედაკაცის ყოფაზედ გული უტიროდათ. ვინ იყო ამათში მართალი? მოცინარენი თუ მოტირალენი? ორივენი... ს ჩ ა ნ ს, შ ე ი ძ ლ ე ბ ა, რ ო მ ე რ თ ი დ ა ი გ ი ვ ე ა მ ბ ა-

¹⁶⁹ Ю. Бореv. Эстетика. М., 1975, с. 93.

ვი სატირალიც იყოს და საცინარიცა,—ე გ იმაზედ არის დამოკიდებული, როგორი აგებულები სახარ¹⁷⁰.

აქ „აგებულებაში“ ილია გულისხმობს თუ როგორ აღიქვამ მოჭუცის მდგომარეობას — კომიკურად თუ ტრაგიკულად, როგორ გაიაზრებ მის ბედს. ჩვენ კარგად გვესმის, რომ მოცემულ შემთხვევაში მოხუცის ხვედრისადმი ადამიანთა სხვადასხვანაირი დამოკიდებულების კონსტატაციის დროს ილიას სულ სხვა რამ აწუხებს და არა საკითხის თეორიული ასპექტი, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მოცემულ მსჯელობაში ნათლად ჩანს ერთდროულად ამა თუ იმ მოვლენის პოლარული (კომიკურად თუ ტრაგიკულად, სასაცილოდ თუ სამწუხაროდ) აღქმის შესაძლებლობა, მით უმეტეს თუ მას ილიას თეორიულ შეხედულებებთან მჭიდრო კავშირში განვიხილავთ. ილიამ იცის, რომ „ერთი და იგივე საგანი ზოგს აცინებს, ზოგს ატრებს“. ერთიდაიგივე მოვლენა — ბატონყმობა განა სხვადასხვა კუთხით არ წარმოსახეს თვითონ ილიამ და ლ. არდაზიანმა? აქ ჩანს ამ ორი ავტორის განსხვავებული კრედო, განსხვავებული პოზიცია. ასეთია ვითარება კომიკურის აღქმასთან დაკავშირებით არა მარტო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, არამედ ხელოვნებაში მისი წარმოსახვის დროსაც. ხელოვნების მიმართ უფრო მეტიც შეიძლება ითქვას. მწერალი იჭრება სინამდვილის რთულ ხლართებში, არსებულ შეუსაბამობასა და დაპირისპირებაში იჭერს ჰერმეტიკად კომიკურ სიტუაციებს, წარმოსახავს მათ და მხატვრული ხერხების გამოყენების საშუალებით ესთეტიკურ ფენომენად აქცევს. რასაკვირველია, ყველაფერი დამოკიდებულია მწერლის ტალანტზე. ამასთან დაკავშირებით ძალზე საინტერესოა ნ. გოგოლის აზრი. როგორც მისი მეგობარი ს. აქსაკოვი იგონებს, ნ. გოგოლი თურმე ამბობდა, რომ „კომიზმი ყველგან იმალება, მაგრამ ჩვენ, ვცხოვრობთ რა მის გარემოცვაში, მას ვერ ვამჩნევთ. მაგრამ თუ მხატვარი მას ხელოვნებაში, სცენაზე გამოიტანს, მაშინ ჩვენ სიცილისაგან თავს ვერ შევიკავებთ და გაკვირვებას მივეცემით, რომ წინათ მას ვერ ვამჩნევდით“¹⁷¹.

ნ. გოგოლის ამ თვალსაზრისში ყურადღებას იქცევს ორი მომენტი. ჯერ ერთი, მწერალი აღიარებს კომიკურის ობიექტურობას და, მეორეც, მიუთითებს ხელოვნებაში წარმოსახული კომიკურის დიდ ეფექტზე, განსაკუთრებულ ესთეტიკურ ღირებულებაზე, რომელიც სა-

170 ი. ჯავახიძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 216. ხაზგასმა ჩვენია — გ. ლ.

171 С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, с. 11—12.

ყოველთაო ზემოქმედებას იწვევს და გარკვეული თავისებურებით ხასიათდება. ეს იმას ნიშნავს, რომ, მართალია, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებობს ე. წ. კომიკური საგნები და მოვლენები, რომლებიც, თავიანთი შეუსაბამობისა და შინაგანი წინააღმდეგობის გამო, სიცილს იწვევს. მაგრამ, ამასთან, ყოველთვის და ყველასათვის ხშირად ჩოდია შესამჩნევი და ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელი. ხელოვნებაში კი, სადაც იგი საგანგებოდ იქმნება ხელოვანის მიერ გამოყენებული მხატვრული ხერხების საშუალებით, საყოველთაო ხასიათისაა, ე. ი. მეტნაკლებად ყველას მიერ აღიქმება როგორც კომიკური, რომელსაც გააჩნია თავისთავადი ესთეტიკური ღირებულება და ტკბობას ანიჭებს ადამიანებს.

ილია ჭავჭავაძე ცალკე არ გამოყოფს, საგანგებოდ არ მსჯელობს ხელოვნებაში წარმოსახული კომიკურის ამ თავისებურების შესახებ. მაგრამ მის თვალსაზრისში აშკარად იგრძნობა, რომ იგი ამ აზრს იზიარებს, რადგანაც მას, როგორც ვნახეთ, მიაჩნია, რომ აუცილებელია „ქეშმარიტი ხელოვნება სიცილისა, თუ ტირილისა, თავისის თილისმითა ჰქმნიდეს ხატს ესთეტიურის გრძნობის გამოსაწვევად“¹⁷². როგორც ზემოთაც ითქვა, ამიტომ არის, რომ ხელოვნებისათვის, სინამდვილისაგან განსხვავებით, „ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწაჭმტაცი კეთილი, იმიტომ, რომ ხელოვნება თვით ბოროტს აბოროტებს კეთილისათვის და კეთილი ხომ კეთილია. სისხლის-მსმელი, კაცის-მკვლელი მაკბეტის აფთარი ცოლი ისეთივე მშვენიერებაა ხელოვნების თვალთ და ესთეტიურის გრძნობის შეხედულობით, როგორც გულკეთილი, გულწრფელი და კეთილმომქმედი კორდელია“¹⁷³. ასეთია ხელოვნების დიდი ზემოქმედების საიდუმლოება. იგი „თავისი გონება-მიუწვდენელის თილისმითა უმწვერვალეს სიმაღლეზედ აზიდავს ხოლმე კაცსა“ და აზიარებს ესთეტიკური სიამოვნების გასაოცარ სამყაროს. ილიას თქმით, ამიტომ არ შეიძლება ხელოვნების საგნად იქცეს ყოველგვარი სიცილი, რომ „ბევრი რამ არის ქვეყანაზე სასაცილო, მაგრამ ესთეტიური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თავის შვილად ვერ გაიხდის“¹⁷⁴. მაშასადამე, კომიკური ხელოვნებაში ცხოვრებისეული კომიკურის უბრალო განმეორება ჩოდია. მას გააჩნია საკუთარი ესთეტიკური ღირებულება, რომელსაც მხატვრული წარმოსახვის შედეგად იძენს. „ამაშია მომხიბ-

172 ი ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 119—120.

173 იქვე, გვ. 119.

174 იქვე, გვ. 120.

ლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა საზოგადოდ და სათეატროსი საკუთრივ“.

ამრიგად, ილია ჭავჭავაძე აღიარებს სიცილის, კომიკურის ობიექტურობას და, ამასთან, სრულიადაც არ ამცირებს სუბიექტური ფაქტორის როლსაც ცხოვრების შეუსაბამობასა და წინააღმდეგობაში კომიკურის შემჩნევისა და აღქმისათვის. მან იცის, რომ სასაცილო კომიკურზე ფართოა, რომ ყველა სასაცილო არ არის კომიკური. ამიტომ არის, რომ სასაცილო ყოველთვის არ წარმოადგენს ესთეტიკურ მოვლენას, თვით სინამდვილეშიც კი; რაც შეეხება ხელოვნებას, აქაც, მით უმეტეს, ყოველგვარი სასაცილო არ ჩაითვლება მხატვრული წარმოსახვის ობიექტად, საგნად, რამდენადაც თვით ხელოვნება თავისი ბუნებით ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობის უმაღლესი გამოვლენაა და, ცხადია, „ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თანის შვილად ვერ გაიხდის“.

ამის შემდეგ არ შეიძლება გაკვირვება არ გამოიწვიოს ერთმა მოსაზრებამ, რომელიც ეძღვნება კომიკურის არსის ახსნას და ამ პრობლემასთან ი. ჭავჭავაძის დამოკიდებულებას. ეს გახლავთ ჯ. იოსელიანის წიგნი „კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები“¹⁷⁵, სადაც ავტორი წერს: „ზოგიერთი ქართველი აკვლევარი ილია ჭავჭავაძის იმოწმებს და სასაცილოს კომიკურს უპირისპირებს (ალ. ქუთელია, მ. დუღუჩავა, გ. ლომიძე)¹⁷⁶. მართალია, ი. ჭავჭავაძე ყველა სიცილს ესთეტიკურ მოვლენად არ მიიჩნევს, მაგრამ თუ მის მოსაზრებებს იზოლირებულად არ განვიხილავთ, მაშინ დავინახავთ, რომ ილია კომიკურ მოვლენებსა და საგნებს ცხოვრებისეულ და ხელოვნებისეულ ფაქტებად კი არ ჰყოფს, არამედ იგი კულტურაზე, გემოვნებაზე, ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებებზე ლაპარაკობს და ესთეტიკური კრიტიკის მიქცის მხედველობაში“ (გვ. 49—50. ხაზგასმა ჩემია — გ. ლ.).

ჯერ ერთი, მხოლოდ აქ დასახელებული ავტორების მიერ კი არა, საერთოდ (და სავსებით სამართლიანადაც) აღიარებულია, რომ სასაცილო კომიკურზე უფრო ფართო ცნებაა, რომ კომიკური ყოველთვის სასაცილოა, მაგრამ, ამავე დროს, ყველა სასაცილო არ არის კომიკური, ესთეტიკური მოვლენა. რაკი ოპონენტის რწმენით, ილიასაც ყველა სიცილი ესთეტიკურ მოვლენად არ მიაჩნია (აქ კი, როგორც იტყვიან, ცამდე მართალია ჩვენი ოპონენტი), განა ჩვენი მსჯელობიდანაც ეს დასკვნა არ გამომდინარეობს? მაშ, რა საჭიროა ღია კარების მტკრე-

¹⁷⁵ ჯ. იოსელიანი. კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები, თბ., 1982.

¹⁷⁶ მხედველობაში აქვს ჩვენი წიგნი „კომედიის ქანობრივი თავისებურების პრობლემა“, თბ., 1969.

ვა! რაც შეეხება ოპონენტის მსჯელობის მეორე ნაწილს, რომ თითქოს ჩვენ იზოლირებულად განვიხილეთ ილიას მოსაზრებანი და ხელოვნურად დავეყავით მისი შეხედულება კომიკურის შესახებ ცხოვრებისეულ და ხელოვნებისეულ მოვლენებად, არ არის სწორი. ილიას, რომელიც დაჯილდოებული იყო თეორიული განსჯის გასაოცარი უნარითა და სწორუბოვარი ალღოთი, ზედმიწევნით ღრმად ესმოდა მხატვრული შემოქმედების პროცესის ნიუანსები (ეს წინამდებარე ნაშრომში დაწვრილებით არის ნაჩვენები) და ხელოვნებას არასდროს არ მიიჩნევდა ცხოვრების უბრალო ასლგადაღებად. ფოტოგრაფიად, რომლის დროსაც ესთეტიკური ხელოვნებაში სინამდვილის „ესთეტიკური თვისებების“ უშუალო, პირდაპირ ანარეკლად ჩაითვლებოდა. საერთოდ, ასე რომ იყოს, ზედმეტი გახდებოდა ხელოვნების თავისებურების კვლევა და ესთეტიკის მეცნიერებასაც ბევრი არაფერი ექნებოდა გასაკეთებელი. მაშინ არავის დასჭირდებოდა ასეთი დეფინიციები — მშვენიერების პრობლემა სინამდვილესა და ხელოვნებაში, ტრაგიკული და კომიკური საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და ხელოვნებაში, ცხოვრებისეული სიმართლე და მხატვრული სიმართლე და ა. შ. — და, რასაკვირველია, დაწყვილებული კატეგორიების ურთიერთმიმართების ძიებაც. ილია იმიტომ იყო დიდი მოაზროვნე, რომ მისთვის მიუწვდომელი არ იყო პრობლემათა ეს მრავალფეროვნება და მეტ-ნაკლები სისრულით (თუმცა ზოგჯერ ფრაგმენტულადაც) გამოთქვამდა თავის თვალსაზრისს, რომლის მთლიანობაში განხილვა საინტერესო სურათს იძლევა. კერძოდ, როგორც ზემოთაც დავინახეთ, ილია ხელოვნებას აცხადებს რთული შემოქმედებითი პროცესის ნაყოფად, ესთეტიკურ ფენომენად, რომელიც „საკუთარი თილისმით ქმნის ცხოვრების ხატს“ და ცხოვრების არაესთეტიკურ მოვლენასაც კი ესთეტიკურად აქცევს. მის მსჯელობას კომიკურის შესახებ თუ მთლიანობაში გავიაზრებთ, არ შეიძლება არ დავინახოთ, რომ მართალია ილია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არ უარყოფს სიცილს, როგორც ესთეტიკური სიამოვნების წყაროს, მაგრამ ხელოვნებაში მას მაღალ ესთეტიკურ ფუნქციას ანიჭებს. როცა იგი აცხადებს, რომ ცხოვრებაში ბევრი რამ არის სასაცილო, მაგრამ ყველა სიცილი არ შეიძლება ხელოვნების საგანი გახდესო, განა ეს გარკვეულ დეფინიციას არ ნიშნავს? ცხოვრებისეული და ხელოვნებისეული სიცილის განსხვავებაზე არ მიუთითებს? აქ, უნებლიედ, ოპონენტს თანამოაზრედ გვიხდება, როცა წერს, ილიას ესთეტიკური კრიტიკით აქვს მხედველობაშიო. ნამდვილად ასეა და ამ გზით სწორედ ის მტკიცდება, რომ ილია, როცა ხაზგასმით მიუთითებს სიცილში ესთეტიკური მხარის უპირატესობაზე, ამ თვისების სრულყოფილად გამოვლენის შესაძლებლობას ხედავს და მის აუცილებლად

განხორციელებას მოითხოვს ხელოვნებაში, როგორც თავისი არსით. მხატვრულ-ესთეტიკურ ფენომენში და არა სინამდვილეში.

ამას თუ დაეუმატებთ საკითხის სხვა ასპექტთა ილიასეულ ანალიზს (ცხოვრების ერთი და იგივე მოვლენის ხელოვნებაში სხვადასხვაგვარად წარმოსახვის შესაძლებლობა და სხვ.), ცხადი გახდება ილიას შეხედულების ნამდვილი შინაარსი. ამ შეხედულებათა სიილუსტრაციო მასალა შრომაში, ჩვენი აზრით, საკმარისად არის მოტანილი და მკითხველს თავად შეუძლია გაერკვეს მოცემული ანალიზის მართებულობაში. აქვე უნდა ითქვას, რომ სწორედ ილიას თვალსაზრისის ყველა მხარის მთლიანობაში და არა იზოლირებულად (როგორც ამას ოპონენტი გვაბრალეხს) განხილვის გზით მიეღოთ ზემოაღნიშნულ დასკვნამდე. პირიქით, ხელოვნების თავისებურების, მისი ესთეტიკური არსის ილიასეული გაგების გაუთვალისწინებლად, მისგან იზოლირებულად სასაცილოს, კომიკურის ანალიზი მიგვიყვანდა ოპონენტის პოზიციამდე, რითაც კრიტიკისაგან გადავრჩებოდით, მაგრამ იმავე ზომით კეშმარიტებას დავშორდებოდით. ილიას თითოეული სიტყვა, მით უმეტეს ფრაზა, საოცრად ტევადია აზრით და მის სპექტრულ მრავალფეროვნებაში ყოველი გამოსხივება მნიშვნელოვანი აზრის შემცველია, რაც ძალზე სერიოზულ დაკვირვებას და მრავალი ნიუანსის გათვალისწინებას მოითხოვს.

იმავე წიგნში, თუმცა არა ი. ჰავჭავაძის შეხედულებასთან დაკავშირებით, ჩვენ განვიხილავთ კომიკურის ესთეტიკურ ბუნებას და ვწერთ, რომ კომიკური ხელოვნებაში, ე. ი. შემოქმედებითი კომიკური სინამდვილის წარმოსახვის საფუძველზე იქმნება, მაგრამ, სინამდვილისათვის ნიშანდობლივი კომიკურისაგან განსხვავებით, საყოველთაო ესთეტიკური ფენომენია (გვ. 99). იგი გაკვირვებულია იმით, რომ ე. წ. შემოქმედებითი კომიკურს მხოლოდ ხელოვნებაში ვხვდავთ. სიტყვა „შემოქმედებითი“ ჩვენს მიერ პირობითად არის ნახმარი ხელოვნებისეული კომიკურის სინონიმად. ამიტომ, ცხადია, იგი სინამდვილეში არ შეიძლება იყოს, რამდენადაც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოვლენათა კომიკური აღქმა, გონებამახვილობა შემოქმედება არ არის. რაც შეეხება დებულებას, რომ ხელოვნებაში კომიკური საყოველთაო ესთეტიკური ღირებულებისაა, ეს თვით ხელოვნების ესთეტიკური არსიდან გამომდინარეობს და ნიშნავს, რომ თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოვლენის კომიკური აღქმის უნარი, მისი, თუ შეიძლება ითქვას, დაფარული, ძნელად მისაწვდომი პლასტების გამო, ყველას არ ძალუძს, არასაყოველთაო ხასიათისაა (ზოგიერთისათვის საერთოდ შეუძმჩნეველი რჩება), ხელოვნებაში წარმოსახული, როგორც მწერლის მიერ საგანგებოდ შექმნილი, მზამზარეულად ეძლევა მკითხველს

თუ მაყურებელს, ყველასათვის გასაგებია და ესთეტიკური სიამოვნების მიმნიჭებელი. იქ, წიგნში, ეს ნათლად არის ნათქვამი, მაგრამ იძულებული ვართ აქაც გავიმეოროთ.

ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულებიდან, მისი ფუნქციიდან გამომდინარე, ჩვენ ვწერდით, რომ კომიკური ეყრდნობა საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან წინააღმდეგობასა და დაპირისპირებას. ეს ჩვენი აღმოჩენა როდია. ოპონენტი გაოცებული კითხულობს: „რა ისეთი მნიშვნელოვანი დაპირისპირებანი და შეუსაბამობანია, მაგალითად, მოლიერის „სკაპენის ოინებსა“ და ან თუ გნებავთ ა. ცაგარლის „ხანუმაში“, რომ თავისი ბუნებით ცხოვრებისეულ ანეგდოტს არ შეეძლოს მისი არსის გამოხატვა?“ (გვ. 51). პირდაპირ გასაკვირია. გამოდის, რომ „ხანუმა“ და „სკაპენის ოინები“ უბრალო ანეგდოტის დონეზე შექმნილი გასართობი პიესებია და მათში ამაოდ დაუუწყებთ ძებნას მოლიერისა და ცაგარლის დროის საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობებსა და კონფლიქტებს.

რასაკვირველია, ყველას აქვს უფლება — უარყოს ესა თუ ის დებულება, მაგრამ ეს უარყოფა ღრმა დასაბუთებას უნდა ეფუძნებოდეს და უკეთეს, ასევე ყოველმხრივ გააზრებულ, საკუთარ ახსნას გვთავაზობდეს. ჯ. იოსელიანის წიგნში გაკრიტიკებულია თითქმის ყველა ჰეკლევარი (მათ შორის გამოჩენილი მეცნიერებიც), ვინც ლიტერატურისმცოდნეობისა და ესთეტიკის აღნიშნულ საკითხებზე მუშაობს. მაგრამ ეს კრიტიკა დეკლარაციული და არაობიექტურია.

როგორც ცნობილია, კათარზისის ცნება ანტიკურ ესთეტიკაში უძველესი დროიდან გვხვდება, მაგრამ მოძღვრება კათარზისზე, როგორც ტრაგედიის აუცილებელ ელემენტზე, არსებითად, არისტოტელემ შექმნა, რაც გულისხმობდა „შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას“. ამ მოძღვრებამ შემდგომში მრავალნაირი ინტერპრეტაცია განიცადა. მას იყენებდნენ სხვადასხვა (რელიგიური, ეთიკური, სამედიცინო და ა. შ.) მნიშვნელობით. ამასთან, მოაზროვნეთა დიდი უმრავლესობა კათარზისის ტრაგედიის ელემენტად განიხილავს. თუმცა არსებობს შეხედულებანი, სადაც იგი აღიარებულია არა მხოლოდ ტრაგედიის, არამედ კომედიის, კომიკურის ნიშანდობლივ თვისებადაც. ჯერ კიდევ ე. წ. დე კულენის ტრაქტატში, ჩვ. ე. I საუკუნეში, კათარზისის ცნება გამოყენებულია კომედიის მიმართ. აქ წერია: „კომედიაში ადგილი აქვს „ვნებათაგან განწმენდას სიამოვნებისა და სიცილის საშუალებით“. ამ ტერმინის ფართო წინაარსით გამოყენებას თავისი მომხრეები ჰყავს. მკვლევარებს მიაჩ-

ნიათ, რომ „კათარზისის ცნებას დღემდე გააჩნია დიდი მნიშვნელობა და გადის ტრაგიკული ხელოვნების საზღვრებს გარეთ“¹⁷⁷.

ილია დ. ერისთავის გარდაცვალებისადმი მიძღვნილ ნეკროლოგში, რომელიც დაიბეჭდა „ივერიის“ 1890 წლის № 219-ში, ეხება მის დამსახურებას და ლაპარაკობს კათარზისის შესახებ. იგი დ. ერისთავის პიესების მთავარ ღირსებას იმაში ხედავს, რომ დ. ერისთავი, როგორც დრამატურგი, „გამუდმებით სცდილობდა აეგო ის წმინდა ტაძარი, საცა იცინიან კიდეც და სტირიან კიდეც მხოლოდ ინიტოზ, რომ განიწმინდონ ადრისა და ბაწისაგან; საცა ჯერც ცრემლი სიზარულთადაცა და მწუხარებისაც, უკვდავების წმინდა წყაროდამ მომდინარეობს ჩვენდა გასაადამიანებლად, ჩვენდა გასაკეთილშობილებლად“¹⁷⁸.

მაშასადამე, ილია პიესის ერთ-ერთ აუცილებელ ელემენტად მიიჩნევს „ავისა და ბიწისაგან განწმენდას“, მიუხედავად იმისა, რომელ ჟანრს განეკუთვნება იგი და რა ემოციას იწვევს — მწუხარებას თუ სიხარულს.

როგორც დავინახეთ, ილია ჭავჭავაძე თავის დებულებებს დრამის თეორიის საკითხებზე კონკრეტულად ასახულებდა მაშინდელი ქართული თეატრის რეპერტუარის კრიტიკული ანალიზის საფუძველზე.

თერგდალეულთა იდეური ბელადი თავგამოდებით იბრძოდა ქართული თეატრისა და დრამატურგიის აღმავლობისათვის, მის ჩასაყენებლად ხალხის, ეროვნული აღორძინების სამსახურში. მან „თავისი დროის ქართულ თეატრის ისეთივე სამსახური გაუწია რეცენზიებით, როგორიც თავისივე თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას კრიტიკული წერილებით. ორივე შემთხვევაში მას უხდებოდა ყამირი გადაეხნა“¹⁷⁹.

დიდი მწერალი თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს ერისთავის კულტურულ ცხოვრებაში, კარგად ჩანს ილია თქვამდელი ფილოსოფიური მიწერილი წერილში, სადაც იგი აცხადებს: „ხოლო იგი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჭერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს. ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს ხომ სხვა ზევრი სიკეთე მოსდევს“¹⁸⁰.

ილია, აკაკი წერეთელსა და სხვა ქართველ მოღვაწეებთან ერთად, შეუპოვრად იბრძოდა მუდმივი ქართული თეატრის განახლებისათვის,

177 В. П. Шестаков. Эстетические категории. М., 1983, с. 177.

178 ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 118.

179 გ. ჯიბლაძე. ილია ჭავჭავაძე, თბ., 1966, გვ. 633.

180 ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. 10, გვ. 97.

რადგანაც იცოდა, რომ ხალხის თვითშეგნების გაღვიძებისა და ეროვნული მეობის დაცვისათვის ამაზე უფრო ძლიერი ზემოქმედების საშუალება არ არსებობდა: „დიდი რამ არის-მეთქი სცენა: ძლივს ერთი საჩარო ადგილი მაინც გვექნება, საცა ჩვენის ენით ვილხნეთ, ჩვენის ენით ვინაღვლებთ, ჩვენის ენის მოწყალებით გავიტარებთ თვალ-წინ ჩვენს ცხოვრებას მთელის მისის ჭკუისა და გულის მონაგართა... სცენა იგივე შეილია, რომელიც ცხოვრების სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა. იგი ამ თავის თვისებით კაცის გონებაზედ უფრო მედგრად მოქმედობს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრით არის იგი საინატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობისა და ჭკუის გამაფაქიზებელი, გამწმენდელი. სცენა ხალხის მწრთენელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს, და ამასთან იმისთანა შემაქცევარიც არის, რომ უკეთეს მხარეს ადამიანისას ფეხს ადგმევინებს, ფრთას აშლევინებს. უკეთესი შესაქცევარი, უკეთესი დროს-გასართობი, სულის და გულის ამამაღლებელი სხვა ისეთი არ ვიცით რა, სცენის მეტი“¹⁸¹.

რასაკვირველია, სცენა ამ მაღალ მისიას მაშინ შეასრულებდა, თუ მას შესაფერისი რეპერტუარი ექნებოდა. იმ დროისათვის ამ მხრივ ყველაფერი რიგზე როდი იყო. ხშირად იდგმებოდა ისეთი პიესები, რომლებიც, დაბალი მხატვრული დონის გამო, სრულებითაც ვერ ასუსხობდა იმ მაღალ მოთხოვნილებას, რასაც ილია დრამატულ ხელოვნებას უყენებდა. ორიგინალური პიესების ნაკლებობის გამო, სცენა დაიპყრო დასავლეთ ევროპიდან გადმოკეთებულმა თუ თარგმნილმა სუსტმა ნაწარმოებებმა. საერთოდ, უცხოური რეპერტუარის მიმართ ილიას თავისი დამოკიდებულება ჰქონდა. იგი იწყნარებდა ნხოლოდ კლასიკურ პიესებს (განსაკუთრებული პატივისცემით ეპყრობოდა შექსპირს, მოლიერს, გოგოლს და სხვა გამოჩენილ მწერლებს). მაგრამ ყოველთვის ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ თარგმნილი ან გადმოკეთებული პიესები რეპერტუარში დომინანტური არ უნდა გამხდარიყო. გადმოკეთებისა თუ თარგმნის დროს ილია რა პრინციპების დაცვას მოითხოვდა, ეს ჩვენ უკვე დავინახეთ.

რაც შეეხება ორიგინალურ რეპერტუარს, ორიგინალურ დრამატურგიას, აღნიშნულ პერიოდში იგი ჯერ კიდევ ღარიბი იყო და თითო-ოროლა ქეშმარიტი დრამატული ქმნილება მდგომარეობას რადიკალურად ვერ ცვლიდა. ამიტომ ილია დაურიდებლად ამხელდა ამ ვითარებას და აანალიზებდა მაშინდელი ქართული დრამატურგიის ჩამორჩენილობის მიზეზებს. ილია არა მარტო კრიტიკული გამოსვლე-

¹⁸¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, ნ. გურაბანიძის შესავალი წერილით და შენიშვნებით, თბ., 1955, გვ. 57.

ბით, არამედ მხატვრული პრაქტიკითაც (სცენაზე იდგმებოდა მისი „ქართლის დედა“ და „გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროების სცენები“) გვერდში ედგა ქართულ თეატრს და იბრძოდა მისი რეპერტუარის გაუმჯობესებისათვის. იგი გულისტკივილით წერდა: „ჩვენი თეატრის ერთი დიდი ნაკლი ის არის, რომ სათეატრო თხზულებანი არა გვაქვს, რომ ჩვენი საკუთარი, ჩვენ მიერ ქმნილი, ჩვენის ცხოვრებიდან ამოღებული თხზულებანი არა გვაქვს“¹⁸². ამის მიზეზი კი, მისი აზრით, „ის გახლავთ, რომ მწერალი არა გვყავს. ამ არ-ყოლას ყოლად ვერავენ გარდაქმნის, ღვთისა და ჩვენი წარმატების მეტი“¹⁸³. ილია ქართული დრამატურგიის მიმართ ანალოგიურ აზრს ხშირად ავითარებს და საქმე ის არის, რომ ეს ხდება ოთხმოციანი წლების შუა ხანებში. ამასთან დაკავშირებით არ შეგვიძლია გვერდი ავუაროთ ერთ ფაქტს. 14 წლის წინ ჩვენ ვწერდით: „მე-19 საუკუნის ქართული დრამატურგია თავისი დონით ჩამორჩა არა მარტო მსოფლიო დრამატურგიას, არამედ თვით ეროვნული ლიტერატურის საერთო განვითარებასაც“¹⁸⁴. ჯ. როსელიანი გაცხარებულა, რომ „ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ბოგინობს ეს აზრი“ და განაგრძობს: „ეს მაშინ, როცა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე არ შეწყვეტილა მისი (გ. ერისთავის — გ. ლ.) პიესების სცენური სიცოცხლე, როცა გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ავქ. ცაგარლის დრამატურგიაზე გაიზარდა შესანიშნავ მსახიობთა თაობები საქართველოში. ქართული ლიტერატურის რომელი ღეგლი გამოიყენა ისე ინტენსიურად ხელოვნების სხვა დარგმა, მუსიკამ, ფერწერამ, კინომ, ტელევიზიამ, თუ „ხანუმა“ არა? ეს ანბანური კეშმარიტებაა, მაგრამ საოცარია, რომ ამას სათვალავში არ ავღებენ“¹⁸⁵.

მართლაც რომ საოცარია! ნუთუ სერიოზულად ფიქრობს მკვლევარი, რომ მე-19 საუკუნის ქართული დრამატურგია, კერძოდ, როგორც თვითონ ამბობს, გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვისა და ავქ. ცაგარელის პიესები თავიანთი მხატვრული ღირებულებით მსოფლიოს მაშინდელ დრამატურგიას უსწორებდა მხარს, ან იმდროინდელი ქართული ლიტერატურის საერთო განვითარების დონეზე იდგა? მას კარგად მოეხსენება, რომ მსოფლიო დრამატურგიას მაშინ ამშვენებდა უკვდავი სახელები ისეთი დიდოსტატებისა, როგორც იყვნენ პ. იბსენი, ვ. ჰიუგო, გ. ჰაუპტმანი, კ. გუცკოვი, ე. ჰოფმანი, ნ. გოგოლი, ა. ოსტროვსკი, ა. ჩეხოვი და სხვ.

182 ი. კ ა ე კ ა ე ა ძ ე. თხზულებანი, ტ. 111, გვ. 116.

183 იქვე.

184 იხ. კომედიის უანრობრივი თავისებურების პრობლემა, თბ., 1969, გვ. 149.

185 ჯ. როსელიანი. კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები, 1982, გვ. 122.

ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, განა XIX საუკუნის ქართული დრამატურგია იმ სიმაღლეზეა, რაზეც მაშინდელი ქართული პოეზია ანდა, თუ გნებავთ, პროზა?

უფრო მეტიც, XIX საუკუნის დრამატურგიას შეადგენდა ამ მწერალთა მიერ შექმნილი პიესებიც, მაგრამ ვის შეუძლია ამტკიცოს; რომ ილიას სხვა კმნილებებს უსწორებს მხარს „ქართველის დედა“ და „გლეხთა განთავისუფლების სცენები“, ან აკაკის შედეგერებს უტოლდება „პატარა კახი“ და „თამარ ცბიერი“, „ბუტიაობა“? ა. ყაზბეგის პიესები თავიანთი მხატვრული დონით მისსავე რომანებს ჩამორჩება, ხოლო ქართული დრამატურგიის გვირგვინი ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (სამწუხაროდ, არასწორად გაგებულ და გააზრებული რეჟისორებისაგან) განა ისეთივე ღირებულებისაა, როგორც ახვა უანრებში ვაჟას მიერ შექმნილი ცნობილი ნაწარმოებები? მაგალითების დასახელება კიდევ შეიძლება, მაგრამ, ვფიქრობთ, საკმარისია.

ჯ. იოსელიანის მიერ მოყვანილი „არგუმენტები“, კერძოდ, ის, რომ ზოგიერთ მძღროინდელ პიესას დღესაც არ შეუწყვეტია სცენური სიცოცხლე და მათზე აღიზარდა მსახიობთა მთელი თაობა (ამ საქმეში მეტი თუ არა, ნაკლები როლი აო შეუსრულებია თარგმნილ კლასიკას), რეალურ ვითარებას ვერ ცვლის, ვერ გამოდგება გასული საუკუნის ქართული დრამატურგიის, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ლიტერატურული ფაქტის, სწორი შეფასების კრიტერიუმად; საქმეს ვერც ის შევლის, რომ ზოგიერთი პიესა(კერძოდ, „ხანუმა“) ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (მუსიკა, კინო, ტელევიზია) ინტენსიურად იქნა გამოყენებული.

ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ნახევარი საუკუნის მანძილზე წარმართავდა ქართველი ხალხის საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ ცხოვრებას, გამორჩეულად დგას ერის სულიერ მოძღვართა შორის. იგი იყო „ინტელექტუალური სინდისი თავისი ეპოქისა. მან საკუთარ მხრებზე გადაიტანა მძიმე და რთული ბრძოლა ნაციონალური კულტურის ავტორიტეტის დაცვისა და აყვავებისათვის“¹⁸⁶. მისი ნათელი გონება ყველაფერს სწვდებოდა და საოცარი სიცხადით აშუქებდა. არ დარჩენილა ქართული სულიერი კულტურის არცერთი სფერო, სადაც მას გადამწყვეტი სიტყვა არ ეთქვას.

ილიას ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევში, სხვა მრავალფეროვან პრობლემათა შორის, როგორც დავინახეთ, სათანადო ადგილი აქვს დათმობილი დრამის თეორიის საკითხებს, რომელთა განხილვისას ილიას მსჯელობაში ჩვენს წინაშე მთელი სისრულით წარმოჩნდე-

¹⁸⁶ ა. გაწერელია. რჩეული ნაწერები ორ ტომად, ტ. I, თბ., 1962, გვ. 134.

ბა მოაზროვნე, რომელიც ზედმიწევნით იცნობს ამ სფეროში მსოფლიო აზროვნების მონაპოვარს¹⁸⁷, მაგრამ ბრმად კი არ იმეორებს მას, არამედ შემოქმედებითად ავითარებს მაშინდელი ქართული სინამდვილის მოთხოვნილებათა შესაბამისად. ილიას შეხედულებები ასაზრდოებდა და ბიძგს აძლევდა, საერთოდ, იმდროინდელი ქართული აზროვნებისა და, კერძოდ, დრამის თეორიის განვითარებას. მისი თვალსაზრისი, რომელიც დამყარებულია თანმიმდევრულ ლოგიკურ მსჯელობაზე, ხასიათდება ორიგინალობითა და სიღრმით. ამიტომ ჰქონდა მას თავის დროზე უდიდესი მნიშვნელობა და მეცნიერული ღირებულება არ დაუკარგავს დღესაც. ეს ცოცხალი მემკვიდრეობა ყოველთვის იქნება სერიოზული შესწავლისა და განსჯის საგანი.

აბაჰი წერეთლის შეხედულებანი დრამის თეორიის საკითხებზე

კრიტიკული რეალიზმის თეორიულ პრინციპებს, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარა ილია ჭავჭავაძემ, მტკიცედ და თანმიმდევრულად იცავდა და ავითარებდა აკაკი წერეთელი. მის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ მემკვიდრეობაში სათანადო ადგილი აქვს დათმობილი თეატრისა და დრამატურგიის საკითხებს¹. აკაკი წერეთელი თავგამოდებით იბრძოდა ქართული თეატრის აღორძინებისათვის და ამ საქმეს ხელს უწყობდა არა მარტო პრაქტიკული მოღვაწეობით, არამედ ნხატვრული და თეორიული შემოქმედებითაც. იგი თეატრს აკისრებდა უდიდეს როლს საზოგადოების ზნეობრივ აღზრდაში. პოეტი დაბეჭითებით ამტკიცებდა: „სცენა ხომ სარკე უნდა იყოს, ცხოვრების ავ-კარგის უტყუვრად მაჩვენებელი, და იმავე დროს ხალხის გამწვანებელი

¹⁸⁷ ილია ჭავჭავაძის დამოკიდებულება დასავლეთეუროპულ, კერძოდ, გერმანულ თეორიულ აზროვნებასთან დაწვრილებით არის გაშუქებული შ. რევიშვილის მონოგრაფიაში — „ქართულ-გერმანული ლიტერატურული ურთიერთობიდან“ (თბ., 1969) და დ. ლაშქარაძის წიგნში — „გერმანული კლასიკური ლიტერატურა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში“ (თბ., 1981).

¹ აკ. წერეთლის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი, სხვადასხვა ასპექტით, განხილულია გ. ჯიბლაძის, ლ. ასათიანის, დ. გამეზარდაშვილის, ალ. ქუთელიას, აბ. მახარაძის, შ. რატიანისა და სხვა მკვლევართა ნაშრომებში. რაც შეეხება აკაკის თვალსაზრისს დრამის თეორიის საკითხებზე, ისინი, მწერლის თეატრალურ შეხედულებებთან ერთად, ნაწილობრივ გაშუქებულია შ. რადიანის წიგნში „აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრის პრობლემები“ (თბ., 1958) და ნ. ლეინფაძისა და ე. კიკნაძის წერილში, რომელიც წინასიტყვაობის სახით წამძღვარებული აქვს მათ მიერ შედგენილ წიგნს — „აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ“ (თბ., 1955).

უმადლესი სკოლაც“². ერს, რომელსაც არა აქვს არც მწიგნობრობა, არც სასწავლებელი, არც მშობლიური თეატრი, იგი ველურია ან მკვდარი და „საზოგადო ცხოვრების ანგარიშიდან გამორიცხული არის და იმაზედ გული აღარავის შესტკივა, ვერაინ იცნობს, მაზედ აღარაინ ჰფიქრობს. ის ხალხი მაშინ დედა-მიწის ზურგიდამ აღმოფხვრილია“³. იგი მიმართავს ისტორიულ ექსკურსს და დაასკვნის, რომ უძველესი დროიდან თეატრს ხალხის გასაწვრთნელი და ზნეობრივად ამამალლებელი ფუნქცია ენიჭებოდა. ამიტომაც, რომ „ისტორიის მთელი ტომები ისე ვერ იმოქმედებენ კაცზედ, როგორც ერთი ხეირიანი პატრიოტიკული დრამული რამ წარმოდგენა“⁴.

თეატრის მთავარ დამახასიათებელ ნიშნად, თვისებად აკაკის ეროვნულობა მიაჩნდა: თეატრს თვლიდა იგი ერის სულიერი ცხოვრების გამოხატვის, ხალხის განათლების, მისი თვითშეგნების ამადლების უძლიერეს საშუალებად. აკაკი პირდაპირ აცხადებს, რომ დღეს ერთადერთ ასპარეზად მხოლოდ თეატრი დაგვრჩენია, საიდანაც შეგვიძლია მოვისმინოთ დედაენა, რომელზეც მუსიკობდა რუსთაველი და საუბრობდნენ ჩვენი სახელოვანი წინაპრებიო. მისი რწმენით, თეატრის წყალობით შესაძლებელი გახდება წარსულის გახსენება, აწმყოს თვალნათლივ დანახვა და მომავლის წარმოდგენა. ამდენად, მისი ნოვალობაა არა მოცლილი ხალხის გართობა, არამედ სასატილოსა და სერიოზულის, სასიამოვნოსა და სასარგებლოს ერთმანეთთან შეერთებით საზოგადოებას დაანახოს როგორც მისი ავი, ისე კარგიც, რათა ღრმად დააფიქროს და აგემოს როგორც ნალევის სიმწარე, ისე სამხიარულო მოქმედებით გამოწვეული სიამოვნებაც. პოეტი წუხს, რომ ბევრს ეს არ ესმის და კატეგორიულად აცხადებს: „თეატრი ხელოვნების ტაძარია, საძოძვრო ამბიონი და არა უბრალო გასართობი, საფუნდრუკო რამ. სცენა არის ეროვნული სარკე, რომელიც უშიშრად და უტყუვრად უნდა გვისახავდეს ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს, რომ: სანახაობით მოხიბლული, მშვენიერებისაკენ სიყვარულით მივისწრაფოდეთ და უშვერებას ზიზღით გაუფრბოდეთ“⁵.

რადგანაც სცენას პოეტი ასეთ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, მოითხოვს მისთვის ყოველმხრივ ხელშეწყობას. ამავე დროს სცენაც არ უნდა გადასცდეს თავის ნამდვილ მოწოდებას, რომ მაყურობელი.

² აკაკი წერეთელი. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად. მთავარი რედაქტორი გ. აბზიანიძე, ტ. 14. თბ., 1961, გვ. 98 (შემდგომშიც ყველგან ეს გამოცემა იქნება მითითებული).

³ ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 11, თბ., 1960, გვ. 513.

⁴ იქვე, ტ. 11, თბ., 1960, გვ. 218.

⁵ იქვე, ტ. 14, გვ. 183.

თეატრიდან მოხიბლული გამოდიოდეს და ლოცვასავით წარმოთქვამდეს სცენიდან დანახულ მისთვის სათაყვანებელ გმირთა სახელებს. იგი ღრმა გრძნობით უნდა მსჭვალავდეს მაყურებელს, რათა სცენური სახეები სამუდამოდ აღიბეჭდოს მის მეხსიერებაში. თეატრი თავის ამ დანიშნულებას მაშინ შეასრულებს პირნათლად, თუ სცენაზე წარმოდგენილი იქნება იდეურად ჭანსალი და საზოგადოებრივი შინაარსის მქონე პიესები და არა უბრალო გასართობი ან შიმველი ეროტიზმით გაჟღენთილი ნაწარმოებები, რომლებიც უარყოფითად მოქმედებს ახალგაზრდობის ზნეობრივ ფორმირებაზე. ასეთი სპექტაკლებით გატაცებულებს „მეორე დღეს სასწავლებელში გინდა ციციკონი უკითხე და გინდა კორნელიო ნეპოტი, მის თავსა და გულში აღარ შევა რა!.. კლასიკური გმირების შესწავლა ველარ გამოაბრუნებს“⁶.

აკაკი, სავსებით სამართლიანად, ფიქრობს, რომ თეატრალური ხელოვნების განვითარების ქვეყნთხედს წარმოადგენს დრამატურგია, ხედავს ეროვნული რეპერტუარის კრიზისს და გულისტკივილით წერს: „დღეს ჩვენი ქართული სცენა სწორედ იმ ყოფაშია, რა ყოფაშიაც რუსის სცენა და თეატრი იყო ნეტარ ხსენებულ თავ. შახავსკოის დროს. მაშინდელი დრამატული ლიტერატურის გაბერილობა რუსულს ენაზე გააოცებს მკითხველს. აქაო და დრომ მოიტანა და სცენას ალო დაუდგა, რადგანაც თვით იმპერატრიცა ეკატერინე II-ც კი სწერს კომედიებსო, მიჰყვეს ხელი და დიდი და პატარა, უნიჭო და ნიჭიერი ყველა დრამატიულ მწერლებად გადიქა მის გუნებაში. ნიუბადავთ, თავის საკუთარს, რასაკვირველია, ვერას მოახერხებდნენ და ევროპიულ ცნობილ პიესებს შექსპირიდან დაწყებული უკანასკნელ კოცებუამდე ამახინჯებდნენ და ამახინჯებდნენ... გადმოვაკეთეთო. პირდაპირ ნათარგმნებს კიდევ უფრო ცუდი დღე დაუდგათ“⁷. ამ დროს სცენა აივსო უხეირო პიესებით, რომლებიც რეცენზენტ-კრიტიკოსთა ქებასაც კი იმსახურებდნენო. მას აწუხებს ქართულ თეატრში არსებული ანალოგიური ვითარება. იგი ილაშქრებს სხვა ენებიდან პიესების გადმოკეთების ისეთი ტრადიციის წინააღმდეგ, როდესაც „ცალმოკვი ავტორები აიღებენ ხოლმე სხვის თხზულებას, შეკრეპ-შენოკრეპენ, სცხებენ ფერ-უმარილს, სახელს გამოუცვლიან და არწმუნებენ მკითხველს: ჩვენი საკუთარი ნაწარმოებიაო“⁸. ასეთ ცდას ხედავს იგი ვ. სარდუსს, ი. პოლონსკისა და სხვა უცხოელ ავტორთა დრამების ქართულად გადმოკეთებისას და ქადაგებს, რომ „ჩვენის ეროვნულის გზით უნდა ვეცადოთ გავლასო“.

6 ა. წერეთელი, თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 185.

7 იქვე, გვ. 189.

8 იქვე, ტ. 12, გვ. 276.

როდესაც ეროვნული დრამატურგიის განვითარებაზე ზრუნავს, აკაკის კარგად ესმის, რომ ეს ძნელი და ხანგრძლივი პროცესია, რომელიც მოითხოვს არსებული ღირებულებების რეპერტუარის დაცვასა და შენარჩუნებას: „პიესებიცა გვაქვს, ნიჟსაც ვერ დავემდურებით, მაგრამ დროთა ვითარებამ გაგვანაცარქეჩია, და... მკედრის ძილმა წაგვიღო, თვალის გახელა გვიჭირს და ცხვირს იქით ველაპრასა ვხედავთ... სულ ცოტა რომ ვსთქვათ, ასამღი მეტია ქართული ორიგინალური პიესები, რომლის წარმოდგენა შესაძლებელია. შეიძლება ისინი მაინცა და მაინც ხელოვნების მხრივ შესანიშნავები არ იყონ, მაგრამ იმ ჩიჭორთულად ნათარგმნ-ნაჭლაბნ პიესებს კიდევ აჯობებენ, რომლითაც ჩვენს სცენას თავი მოაქვს“⁹.

ამავე დროს, აკაკის ეს მოთხოვნა ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ის რეპერტუარიდან სავსებით გამორიცხავდეს უცხოური დრამატურგიის ქმნილებებს. მისი კრბტიკა მიმართულია მხოლოდ ღრმა შინაარსის მოკლებული, დაბალმხატვრული პიესებისა და მათი უზეირო თარგმნა-გადმოკეთების პრაქტიკის წინააღმდეგ. რაც შეეხება უცხოურ კლასიკურ მემკვიდრეობას, აკაკი უდიდესი სიყვარულითა და პატივისცემით იყო გამსჭვალული შექსპირის, მოლიერის, ა. გრიბოედოვის, ნ. გოგოლის, ა. ოსტროვსკისა და სხვა მწერალთა შემოქმედებისადმი და მხურვალედ უჭერდა მხარს მათი ნაწარმოებების კვალიფიციურად თარგმნას და სცენაზე პროფესიული ოსტატობით განსახიერებას. თუ როგორ უნდა თარგმნილიყო უცხოური კლასიკა, ამის ნიმუშად მას ივანე მაჩაბლის მოღვაწეობა მიაჩნდა.

აკაკის ღრმად სწამდა, რომ ქართული თეატრი თავის მაღალ მისიას ეროვნული იდეალების განხორციელებისათვის ბრძოლაში პირნათლად მხოლოდ მაშინ შეასრულებდა, თუ ასპარეზს დაუთმობდა ჭეშმარიტ დრამატურგიას, რომელიც წარმოსახავდა არა მარტო თანამედროვე სინამდვილეს, არამედ გააცოცხლებდა წარსულის გმირულ ფურცლებსაც. მაგრამ ყოველივე ეს უნდა დაფუძნებულიყო რეალისტური წარმოსახვის პრინციპებზე და დაქვემდებარებოდა ეპოქის მოთხოვნილებასა და ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებს. ამიტომ აკრიტიკებდა იგი ხელოვნების ფორმალისტურ თეორიას და იბრძოდა ქართულ თეატრში დეკადენტური, უდიდო პიესების დადგმის წინააღმდეგ. აკაკი მიუთითებდა, რომ „ნათარგმნი, უმნიშვნელო დეკადენტური პიესები ჩვენთვის არაფერი ხელსაყრელია“ და დასძენდა: „მათი ხელოვნური დეკადენტობა დღევანდელი ქართველის გრძნობა-

⁹ ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 190—191.

გონებას ბევრს ვერას ეუბნება, რადგანაც ახალ პიესებზე ის ძველი ქართული, ანტონოვ-ერისთავის ნაწერები უფრო ახლოს არიან“

პოეტი გულმხურვალედ ზრუნავდა ქართული თეატრალური ხელოვნების წინსვლისათვის და როდესაც სინანულით იგონებდა ამ მხრივ არსებულ ჩამორჩენას, მაშინაც გულს არ იტეხდა და ოცნებობდა მის შომაველ აყვავებაზე: „თეატრი არა გვაქვს. ღიახ, ჩვენ პირაშვად ვრჩებით საზოგადოების წინაშე და ვისურვებთ, რომ შემდეგში მაინც გაასწოროს ეს ჩვენი დამნაშაობა შემდეგ მომავალმა შთამომავლობამ“¹⁰. ეს აზრი უშუალოდ ენათესავება ბ. ბელისკის შეხედულებას მისი დროის რუსული თეატრის შესახებ. დიდი რაზნოჩინელი წერდა: „ო, რა-რიგ კარგი იქნება, რომ გვექონდეს საკუთარი სახალხო თეატრი!.. მართლაც და დავინახოთ სცენაზე მთელი რუსეთი თავის სიკეთითა და სიღვრით, თავისი სიმალლითა და სსაცლო მხარეებით, ეუსმინოთ მოსაუბრე სახელოვან გმირებს, გამოწვეულთ სამარიდან ძლიერი ფანტაზიით, ეუცქროთ მისი ძლიერი ცხოვრების მაჯისცემას“¹¹.

თვალსაზრისთა ეს ნათესაობა, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ ყოფილა. სხვა ქართველ თერგდალეულთა მსგავსად, აკაკიმაც შემოქმედებითად აითვისა რუს სამოციანელთა მოწინავე ესთეტიკური თეორია და თავისი ქვეყნის შოთხოვნილებათა შესაბამისად განავითარა იგი.

როგორც აღინიშნა, აკ. წერეთელს დრამატურგია მიაჩნდა თეატრალური ხელოვნების საფუძვლად. ახლა სანიტერესთა თუ როგორია მისი შეხედულება დრამაზე, როგორც ლიტერატურულ გვარზე. მაგრამ ვიდრე უშუალოდ ამ საკითხს შევეხებოდეთ, საჭიროა გაირკვეს, საერთოდ, ხელოვნების არსის აკაკისეული გაგება. მას ხელოვნება მიაჩნდა რთულ ფენომენად, რომლის მთავარი თვისება ესთეტიკური სიამოვნების მონიჭებაა: „ხელოვნება ისეთი რამეა, რომ ვიპაც ის ხიბლაეს, მისგან მოხიბლული კი არ გაუბრის, პირიქით, სცდილობს, რომ ხშირად აღეცნოს თვალყური და ინეტაროს“¹¹².

აკაკი, მართალია, საგანგებოდ არ ჩერდება ხელოვნების მიერ სინამდვილის წარმოსახვის თავისებურებაზე, მაგრამ, როგორც ეს ნაშრომის შესავალ ნაწილშიც ვნახეთ, თეატრსა და დრამატურგიაზე მის მსჯელობაში, და აქაც ჩანს, იგი ხელოვნებას მიიჩნევს ესთეტიკურ ფენომენად, რომელიც იქმნება ცხოვრების მხატვრული განსახოვნების საფუძველზე და მკითხველში იწვევს სასიამოვნო ემოციებს. არ-

¹⁰ ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 13, გვ. 34.

¹¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, 1935, с. 80.

¹¹ ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 594.

სებითად ეს აზრია გატარებული მის მსჯელობაში დრამის შესახებ, როცა აკაკი წერს: „ისტორიის მთელი ტომები ისე ვერ იმოქმედებენ კაცზედ, როგორც ერთი ხეირიანი პატრიოტიკული დრამული რამ წარმოდგენა... მის თვალწინ ცოცხალის სურათებით წარმოდგენილი და ისიც შესაქცევის კილოთი და ხასიათით“¹².

აკაკი, რომელიც აღიზარდა რუს სამოციანელთა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ პრინციპებზე, გამოდიოდა ხელოვნების რეალისტური თეორიის დამცველად და, ილია ჭავჭავაძის მსგავსად, მოითხოვდა ლიტერატურის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირს. გ. ერისთავის თხზულებათა 1884 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში მას საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული მწერლობის შესახებ. იგი წერს: „მწერლობა ზნეობითი მესარკეობაა. ნაწერში, როგორც სარკეში, ნათლად უნდა ისახებოდეს მწერლის თანადროება მისი სისწორ-სიმრუდით, რომ საისტორიო სურათებათ გადაეცეს მომავალ დროებას. და როგორც სარკეში ის იხედება, რაც მხოლოდ მის გარშემოა და რაც მის გულში ჩაჰყურებს, ისე პოეტის ნაწერშიც იმას უნდა ვხედავდეთ, რაც მის გულს, როგორც ხალხის თანაზიარს, მოხვედრია. და, მაშასადამე, მწერალს ნება არა აქვს, რომ ყოველდღიურ საერთო მოვლინებას, რაგინდ წერილმანაც იყოს, თვალი აარიდოს. რაც უფრო ნიჭიერია პოეტი, უფრო ძლიერად ექვემდებარება ამ ზემოთ მოყვანილ პირობებს“.

აკაკი თავის ამ მრწამსს არა მარტო ლიტერატურულ-თეორიულ წერილებში, არამედ მხატვრულ ნაწარმოებებშიც გამოხატავდა. ამასთან, სინამდვილის ასახვის დროს ის არასდროს არ რჩებოდა მხოლოდ ცხოვრების შინაარსის ტყვეობაში. მან კარგად იცოდა, რომ პოეტი „ასახვის გამოა პოეტი“ (არისტოტელე) და თავის მხრივ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მხატვრულ ფორმას, ცხოვრებისეული მასალის ესთეტიკურ ორგანიზაციას. ამიტომ იყო, რომ „ნიქსა და ღიაღობას საგნის ღიაღობაში“ კი არა, „მათ გამოხატვაში“ ხედავდა.

აკაკის მხატვრული შემოქმედების პროცესი წარმოდგენილი ჰქონდა რთულ აქტად, რომლის დროსაც მწერლის მთელი გულისყური მიმართულია ერთი მიზნისკენ — სრულყოფილად წარმოსახოს რომელიმე ცხოვრებისეული მოვლენა: „როდესაც პოეტი შეუდგება რომელიმე საგნის ზელოვნებით გამოხატვას, მაშინ მისი გონება ექვემდებარება მხოლოდ იმ ერთს მხატვრობის საგანს, არის მისგან გატაცებული და იმ დროს პოეტის ფიქრები სხვა რამეებზედ ჩვეულებრივად აღარ გადადიან; ის ერთი საგანია მხოლოდ მაშინ მისი გულისთქმა, მისი სურვილი, გარეშე ფიქრები ველარ ეხებიან მღელვარე

¹² ა. წერეთელი, იქვე, ტ. 11, გვ. 218.

გულს და აღშფოთებულ სულს, თითქმის უნებურ-გრძნობით განმსკვალული პოეტი მხოლოდ თავის მხატვრობაში, თავის ქმნილებაში ჰხედავს თავის ჯოჯოხეთს და თავის სასუფეველსაც და უკეთუ წინააღმდეგ ამისა მის გულში იმ დროს სხვა გარეშე პასუხებსაცა აქვსთ ბინა, მაგალითად: წინათვე განზრახულ რამე მიდგომილებას ანუ დევნას, მაშინ არ შეიძლება, რომ რაგინდ მშვენიერი მხატვარიც იყოს პოეტი, თითო ორ-ორი ხაზი მრუდელ არ გაჰკრას, რომლითაც მისი მხატვრობა გარდაიქცევა ცრუ მხატვრობად¹³.

აკაკი ხელოვნებას მიიჩნევს სინამდვილის, ცხოვრების მხატვრულ წარმოსახვად და ამასთან ლიტერატურის, ხელოვნების ცალკეულ დარგებს ერთმანეთისაგან განსხვავებს არა ასახვის ობიექტის, არამედ მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა მიხედვით, განსახოვნების მასალის მხრივ. მაშასადამე, ხელოვნების ყველა დარგისათვის საერთოა არა მარტო ასახვის საგანი, არამედ ასახვის ფორმაც, რომელიც მხატვრული სახის შექმნით მთავრდება, ე. ი. მხატვრულობა ხელოვნების ყველა დარგის ნიშანდობლივი თვისებაა. მაგრამ ამავე დროს თითოეული მათგანი ერთმანეთისაგან განირჩევა იმისდა მიხედვით, თუ ეს მხატვრულობა რა საშუალებითაა მიღწეული, რა მასალითაა განხორციელებული. ამ მხრივ იგი ერთმანეთს აღარებს ლიტერატურასა და მხატვრობას და იძლევა სავსებით სწორ თვალსაზრისს. იგი წერს: „მწერლობა იგივე მხატვრობაა, მხოლოდ სიტყვით... რაც ხაზია მხატვრობისათვის, ისევეა სიტყვაც მწერლობისათვის“¹⁴. ამიტომ მოითხოვს, რომ მხატვრული გამოსახვის ეს საშუალებანი ხელოვანის მიერ გამოყენებულ იქნას სათანადო ცოდნით, რათა ხაზის არასწორი მოსმით არ გაფუჭდეს სურათი, ხოლო სიტყვის უადგილო ხმარებით — მწერლის ნაწარმოები.

აკაკი ლიტერატურას, ხელოვნებას თვლის ცხოვრების სარკედ. მაგრამ შემცდარი იქნება თუ ამას პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგებთ და მას მივიჩნიეთ სინამდვილის უბრალო ასლგადაღებად, ფოტოგრაფიად. აკაკი ასეთი აზრისაგან შორსაა. რეალიზმის მისეულ კონცეფციისათვის უცხოა შემოქმედებითი პროცესის ასეთი ნატურალისტური გაგება. ამ საკითხთან დაკავშირებით აკაკი მეტად საინტერესო მოსაზრებას იძლევა. „ზოგიერთები, — წერს აკაკი, — საზოგადოთ იმ აზრისა არიან, როგორც სხვაგან ისე ჩვენშიც... რომ რეალიზმი მოითხოვს მწერლობაში. მხოლოდ პროტოკოლურ აწერილობას უმეტ-ნაკლებოთ, ისე როგორც ხედავს. და ესმის მწერალს. ასე რომ,

¹³ ა. წ ე რ თ ე ლ ი. თხზულებანი, ტ. 11, გვ. 43—44.

¹⁴ იქვე, ტ. 14, გვ. 445.

იქ თავისი არ უნდა გაურიოს რაო... ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ფოტოგრაფიულ სურათებს უპირატესობა ექნებოდათ ხელოვნებითი მხატვრობაზე და უბრალო ფოტოგრაფი ემჯობინებოდა გამოჩენილ მხატვარს რაფაელს. მაგრამ ეს ასე არ არის. მართალია, ფოტოგრაფია სწორად აღწერს, ერთ ფიორსაც არ დააკლებს, მაგრამ მაგიერათ განმაცხოველებელ სულს ვერ ჩაუდგამს იმას, რასაც მიბაძვით უახლოვდება, და ხელოვანი მხატვარი კი იმისთანა რამ დამახასიათებელ ნიშანს აიღებს, შეურჩევს მისთანა წამს გრძნობა-გონების გამომეტყველებისას, რომ სულს ჩაუდგამს და განახორციელებს ნახატს. ამაშია მისი შემოქმედების საიდუმლო ძალა, რომელსაც უფრო სწრაფ-გადამლები, მაგრამ უსულო ფოტოგრაფი ვერ მიწვდება. ასევე უნდა ვთქვათ მწერლებზედაც. ნიკიე რმა მწერალმა სტენოგრაფიულად კი არ უნდა გადაიღოს ყველაფერი, რაც გაიგონა, ნახა... არა, ასისა და ათასის სიტყვა-ფრაზისაგან უნდა აირჩიოს მასალები, რომელნიც უკეთ დაახასიათებენ მისგან აღებული საგანს, რასაკვირველია, შემოქმედებითი ძალით¹⁵.

ეს აზრი ბრწყინვალედ ადასტურებს თუ რა ღრმად ესმოდა მას, საერთოდ, როგორც შემოქმედებითი პროცესის არსი, ისე რეალიზმის, როგორც მხატვრული მეთოდის, რაობა. აკაკისათვის ხელოვნება შემოქმედებაა, რომელიც არასდროს არ დაიყვანება უბრალო მექანიკურ პროცესამდე, ნატურალიზმამდე. აკაკის მიერ სწორად არის განსაზღვრული, თუ რატომ არ შეიძლება პორტრეტი ჩაითვალოს ნამდვილ ხელოვნებად. როგორც დავინახეთ, ამ აზრს ავითარებდა ი. ჭავჭავაძეც. ასევე მართებულია ნატურალიზმის, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის, აკაკისეული დახასიათება.

აკაკი რომ რეალისტურ ხელოვნებას ანიჭებდა უპირატესობას, ეს კარგად ჩანს მის მსჯელობაში ტიპიურობის შესახებ. იგი ტიპიურობას მიიჩნევდა ხელოვნების უმაღლეს კანონად, მწერლის ნიჭის უმაღლეს გამოხატულებად, რასაც გამორიცხავს ნატურალიზმი და, საერთოდ, სინამდვილის ყოველგვარი ასლგადაღება.

სწორედ ხელოვნების, როგორც რთული ფენომენის, ბუნებით ხსნის აკაკი იმ გარემოებას, რომ „ბევრს მისი არა გაეგება რა, მაგრამ ყველას კი მაინც ჰგონია, მესმისო. მაგალითად ავიღოთ მუსიკა: ასში ათსაც არა აქვს შეგნებული და შესწავლილი მისი კანონები იმდენად, რომ მისი სისწორ-სიმრუდე ასწონ-გაზომოს; მაგრამ ისეთი რიხით-კი ბაასობს სხვა-და-სხვა დამკერელ კომპოზიტორებზე, თითქოს მართლად მსაჯულოაო. ნამეტანის უტიფრობით თავსაც ატყუებს და სხვებსაც:

15 ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 13, გვ. 365—366. დაყოფა ჩემია — გ.ლ.

ატყუებს. ესევე ითქმის მხატვრობის, ქანდაკობისა და ყოველგვარი სახელოვნო დარგის შესახებაც. მაგრამ მწერლობა, ესე იგი, პოეზია-კი, როგორც ყველაზე უფრო რთული და მრავალ-კეცი, ყველაზე საბრალოა ქვეყნის ყბაში ჩავარდნილი... აქაო-და სიტყვები გვესმისო, ყველა მსაჯულობასა ჰკისრულობს და თავისებურს მსჯავრსა სდებს. „ეს კარგია, ის არ ვარგია“, „ეს მომწონს და ის-კი არაო“ და სხვანი. საბუთი? კანონი? — საკუთარი ქირვეულობა, თავგასული ახირებულობა და მეტი არაფერი!.. მხოლოდ ორგვარი საშუალებაა ხელოვნების გაგებისა: ან ნიჭი და ცოდნა და ან უბრალო ალლო“¹⁶.

აქ ამავე დროს ლაპარაკია მხატვრული გემოვნების შესახებ, მაგრამ ამ საკითხს ცალკე შევეხებით. ზემოთ თქმულიდან ნათელი უნდა იყოს, რომ აკაკის ხელოვნება მიაჩნია სინამდვილის ასახვის მხატვრულ ფორმად, რომელიც ამ სინამდვილის უბრალო გამეორებას კი არ წარმოადგენს, არამედ რთული ბუნების შემცველი ესთეტიკური ფენოშენია და მკითხველში აღძრავს სასიამოვნო განცდას.

დრამის სპეციფიკის შესახებ აკაკისთან არ ვხვდებით სპეციალურ თეორიულ მსჯელობას. მაგრამ იგი დრამას მიიჩნევს თეატრალური ხელოვნების საფუძვლად და აღიარებს მისი მძაფრი ზემოქმედების ძალას, რადგანაც ცოცხალ სახეებში წარმოგვიდგენს ცხოვრების მოვლენას. ეს კარგად ჩანს ერნესტო როსისადმი მიმართულ სიტყვაში, სადაც აკაკი აღნიშნავს: „ის ულუმბიური ხასიათები და ჯოჯოხეთური ვენებათა ლელვა, რომელიც პოეტმა გამოსახა და დაჰბეჭდა სხვადა-სხვა გვამში, შენ დაგვანახვე თვალ-და-თვალ და შეგვასწავლე: დღეს ჩვენ არა თუ ვიცით, კიდევაც ვგრძნობთ, თუ როგორ იტანჯება სიბერემდე ზვიადი, უკადრი და თავ-გასული მეფე ლირი, როდესაც წერილმანი უმადურობა გველივით გარს ეხვევა. დავინახეთ, შევიტყვეთ, თუ სადამდე მიიყვანს უსაზღვრო თავმოყვარეობა და პატივისმომღევრობა მკებეტს და რა უკიდურესობაში აგდებს მისის საზიზღარის შედეგით. თვალწინ დაგვეჩატა დიდ-ბუნებიანი ჰამლეტი, რომელიც უკიდურესის გრძნობა-გონების მექონია, მაგრამ რადგანაც ეს ორი ძალი ერთი მეორისათვის ვერ შეუთვისებია, ვერ შეუთანხმებია და ვერც დაუმონებია, ორჭოფობს, ჰბორგავს და შემთხვევის მსხვერპლადაა ჰხდება. გავიცანით ნერონი, ის ძლიერი ქვეყნის მპყრობელი, რომელსაც შემთხვევითი, შთამომავლობითი ღიდება ვერ აკმაყოფილებს: უნდა თავისთავადაც რამე იყოს და მზად არის სამეფო გვირგვინი არტისტის გვირგვინზე გასცვალოს“¹⁷.

16 ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 186.

17 იქვე, ტ. 13, გვ. 5—6.

მართალია, აკაკი ამ სიტყვებში უშუალოდ წარმოაჩენს როსის ოსტატობას, მაგრამ იგი თანაბრად ეხება შექსპირის ტრაგედიებსაც. რომელთა გმირებსაც განასახიერებდა მსახიობი. სწორედ შექსპირის ხასიათების მართალი წარმოსახვისათვის ხვდა მას წილად ეს ქება, ამ ხასიათების შინაგანმა მრავალფეროვნებამ, საოცარმა დრამატიზმმა და, საერთოდ, შექსპირის დრამატურგიის თავისებურებამ განაპირობა როსის წარმატება, რადგანაც, როგორც ცნობილია, მსახიობი დრამატული ნაწარმოების ინტერპრეტატორი, ცოცხალი განმასახიერებელია. რა თქმა უნდა, სხვა საქმეა, ვინ როვორ, რა სიღრმით და რა სიძლიერით ახერხებს ამას.

პიესის, დრამის აუცილებელ ნიშნად აკაკი ხასიათების მოქმედებაში ჩვენებას მიიჩნევდა. იგი განიხილავს დ. ერისთავის „სამშობლოს“ და მის ნაკლად თვლის, რომ ხასიათები ყოველთვის არ არის ნაჩვენები მოქმედებაში. კერძოდ, ასეთ ვითარებას ხედავს ქეთევანის ქცევაში. აკაკის თქმით, ის „თუ რომ სიყვარულის ბრაზებმა გააგიჟეს და დააკარგვინეს ადამიანობა, რატომ მის მოქმედებაში გიჟურს ვერასა ვხედავთ? მართალია, ერთგან კი აშბობს თვითონ — გიჟი ვარო, მაგრამ მოქმედებით არა სჩანს მისი არევა და ყოველგან მოქმედობს განძრახვ-ბოროტად, თითქოს შურის მიძებელმა დრო იხელთა და დღესასწაულობს მის გამარჯვებასო. ქეთევანი ისეთ ნაირათ მოქმედობს, რომ არც წინეთ მისისაძაგელ საქმეების ჩადენისა და არც შემდეგ სინანულში არ შედის. არა სჩანს არსად, რომ მის გულში ზრძოლა და წინააღმდეგობა რაიმე იყოს, გულგრილად მიდის საცუდ-საქმოდ და შემდეგაც სინდისი არას ეუბნება, ოღონდ კი თავისი გაიტანოს, ლევანი საკუთრად ჩაიგდოს ხელში და თვითონაც მხოლოდ მიღი გახდეს! ამ გვარი ადამიანი აღრიდგანვე ბუნება გარყვნილი უნდა ყოფილიყოს, რადგანაც „მზა სიცუდეთ“ გამოჰყავს ავტორს სცენაზედ, მაშინ კიდევ იფიქრებდა კაცი, რომ ავტორი ამ ტიპის გამოსახვაში მართალიაო“¹⁸.

აკაკი მოითხოვს, რომ ხასიათების ჩამოყალიბება მოქმედების პროცესში ხდებოდეს, მათი ქცევა მოტივირებული იყოს მოქმედების განვითარებით. იგი აკრიტიკებს ქეთევანის ხასიათს ამ პრინციპის დარღვევის გამო, რითაც დაირღვა მხატვრული დამაჯერებლობა. როგორც აკაკი აღნიშნავს, პიესის ავტორმა ქეთევანის სახით მოგვცა სტატიური ხასიათი, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია „მზა სიცუდე“, მაგრამ, რაც ყველაზე მთავარია, ორი ერთმანეთთან შეუთავსებელი თვისება. აკაკის თქმით, იგი გამსჭვალულია ლევანისადმი წრფელი სიყვარუ-

¹⁸ ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 12, გვ. 141.

ლით და ამავე დროს თითქოს იცოდებს ქმარსაც, თუმცა ადვილად იმეტებს სასიკვდილოდ. მაგრამ მისი არცერთი მოქმედება პიესაში აკაკის მოტივირებულად არ მიაჩნია, რადგანაც ხასიათი არ არის წარმოდგენილი განვითარებაში, ქვეშარიტი დრამატიზმით, დამაჯერებლად არ არის ნაჩვენები მისი შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყარო. ამიტომ, „რასაკვირველია, ქალის ამგვარი ორ-ბუნებრიანობა შეუძლებელია. ეს არის მოგონება და ბუნების წინააღმდეგ უმართლოება. ამ გვარს შეცდომაში მითმომ შეუტოპავს ავტორს, რომ მზა ხასიათის გადმოკეთება მოუწოდებია, და რაც დედანში შესაძლებელი იყო, გადმოღებულში აღარ მოხერხებულა“¹⁹.

აკაკის თქმით, ასეთ შეუქაბამობას დედანში, ე. ი. ვ. სარდუს პიესაში ადგილი არ აქვს. მართალია, აქ გამოყვანილი ესპანელი ქალი ლალატობს ქმარს, მაგრამ არც ქმარი, მისი ეროვნების და სადაც ცხოვრობს, არც ის ქვეყანა მისი სამშობლო. მან ქმარი გაცვალა ესპანელზე — თავისი ერის წარმომადგენელზე. ამდენად, ეს საქციელი ქალს ლალატად არ ჩაეთვლება. გადმოკეთებულ პიესაში კი საქმე სხვაგვარადაა. ქართველი ქალი თავის სამშობლოსა და რჯულს ლალატობს. ავტორს რომ ქეთევანი გამოყვანა გაქართველებულ სპარსელ ქალად, რომლის მიძინებულმა გრძნობამ სამშობლოსადმი სპარსელების თბილისში შემოსვლის შედეგად გაიღვიძა და ამოქმედდა, „მაშინ ამ პიესაში არც წინააღმდეგი და არც საწყენი არა იქნებოდა რა და აზრი და დრამის ჭახრაკიც კი ისევ ის დარჩებოდა“²⁰.

აკაკი ხმას იმალლებს დრამატული მოქმედების არასწორი ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ და აღნიშნავს, რომ ზოგიერთი (მათ შორის კრიტიკოსიც კი) ვერ ერკვევა დრამატული მოქმედების ნამდვილ არსში და ის სცენაზე პერსონაჟთა უბრალო მოძრაობა ჰგონია. კერძოდ, ამ მცდარი პოზიციიდან შეაფასეს კრიტიკოსებმა გ. წერეთლის კომედია „ოჯახის ასული“, რომელსაც წუნი დასდეს იმ მიზეზით, რომ „პიესაში მოძრაობა ცოტა არისო და ჩაუმატეს პიესაში უხმო პირები, რომელნიც მოქმედების დროს გარბოდნენ და გამორბოდნენ სცენაზე“, რითაც ნაწარმოები ფაქტიურად გააფუჭეს. აკაკი მკაცრად ააშკარავებს ისეთ პირებს, რომელთაც „სულიერი მოძრაობა და ხორციელი კუნთრუში ვერ გაურჩევია“²¹. იგი აღშფოთებული წერს იმის გამო, რომ „ვერ არჩევენ ნამდვილ სულის მოძრაობას და უფრო გარეგნობიდა სჯიან“²². ამ მსჯელობაში კარგად ჩანს, რომ აკაკის დრამა-

¹⁹ ა. წერეთელი, თხზულებანი. ტ. 12, გვ. 142.

²⁰ იქვე, გვ. 143.

²¹ იქვე, ტ. 14, გვ. 196.

²² იქვე, გვ. 197.

ტული მოქმედება, როგორც დრამის სპეციფიკის განმსაზღვრელი ნიშანი, ესმის არა გარეგან, მექანიკურ პროცესად, „ხორციელ კუნტრუშად“, არამედ პიესის მოქმედ პირთა, პერსონაჟთა შინაგანი სულიერი ვნებათაღელვის, გრძნობათა ქიდილის რეალიზაციად, რომელიც ხელს უწყობს ხასიათთა ფორმირებას და ამ გზით თვალწინ გადაგვიშლის, საერთოდ, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე ბრძოლის, ადამიანური ჭაპანწყვეტის სურათს, სადაც ერთმანეთს მკვეთრად ეჯახება სიკეთე და ბოროტება, მშვენიერება და სიმანძინჯე, სიმართლე და უსამართლობა, სათნოება და თვალთმაქცობა, ქველმოქმედება და პატივმოყვარეობა, სიყვარული და სიძულვილი, კაცთმოყვარეობა და ეგოიზმი, გულკეთილობა და შური. გრძნობათა ეს კალეიდოსკოპური სიჭრელე დრამაში ხილული, თვალსაჩინო ხდება სწორედ მოქმედების, როგორც ადამიანის შინაგანი სულიერი სამყაროს გამომხვეურების იმპულსის, განვითარების კვალობაზე და არა უბრალო მექანიკური გადაადგილების, გარეგანი მოძრაობის საფუძველზე. როგორც ილია იტყოდა, „გარეგანი სახე დრამისა ვერასდროს ვერ დაჰფარავს დრამის შინაგანის ცარიელობას, ფუქსავატობას, არაობას“. ნამდვილი დრამატიზმი, როგორც ლესინგი ამბობს, ზედავდება მაშინ, როდესაც მწერალი „ეცდება შესატყვისად წარმოსახოს მოქმედ პირთა ხასიათები; ეცდება, რათა ის ამბები, რომლებიც იწვევენ მის გმირებს მოღვაწეობისაკენ, მოქმედებისაკენ, ერთი მეორისაგან გამომდინარეობდეს აუცილებლობით — ხოლო ვნებები ისე მკაცრად ჰარმონიული უნდა იყოს ხასიათებთან და ვითარებებთან ისეთი თანდათანობით, რომ ჩვენ ყველგან ვხედავდეთ მოვლენათა მხოლოდ ბუნებრივ, მართალ მსვლელობას. მისი გმირების მიერ გადადგმულ ყოველ ნაბიჯში უნდა ვცნობდეთ, რომ ჩვენც ზუსტად ასე მოვიქცეოდით ვნებათა, მოვლენათა ანალოგიური განვითარების დროს“²³.

ილიას კარგად ესმის ეს ჭეშმარიტება და ამიტომ აცხადებს, რომ რეჟონიორთა არსებობა, მისი სიმრავლე თუ სიმცირე არსებითად არავითარ როლს არ ასრულებს მოქმედების განვითარებაში, დრამის შინაგან სტრუქტურაში. აკაკ-ც დასძენს, რომ ეს „უხელო პირები“, რეჟონიორები არა თუ მოქმედებით, სიტყვითაც არ გვანიშნებენ რაიმეს. ამიტომ მათი შემოყვანა პიესაში ფაქტიურად უფუნქციოა. ამის მაგალითად ისახელებს „სანშობლო“-ში ბერის გამოჩენის სცენას: „ბერი რომ შემოჰყავს და გაყავს ისე, რომ თითქოს ხბოს თავი შემოჰქონდეს, რათა და რისთვის? მხოლოდ მისთვის, რომ დაგვიმტკიცოს ავტორმა თათრებს ჩვენი ბერები ძალიან სძულთ? რადგანაც შე-

²³ Лессинг. Гамбургская драматургия, М., 1936, с. 123—124.

შოიყვანა, კიდევ შეეძლო, რომ ის მართლა ტიპათ გამოეყვანა? ეჩვენებია ჩვენთვის, თუ რათ დაიჭირეს და რა იყვნენ ძველი ბერები? უნდა ეთქმევიანებია რამე, მაგალითად, წყევა-კრულვა და შეჩვენებაც. ისე უმჩინებელად არ უნდა გამოეხატა ჩვენთვის ბერი“²⁴.

ქეშმარიტი ღრამა მაშინ გვაქვს, როდესაც ხალხთების ჩამოყალიბება და განვითარება ხდება დრამატული მოქმედების პროცესში. მზა და სქემატური ხასიათები გამორიცხავენ დრამატიზმს და პიესას უკარგავენ იდეურ-ესთეტიკური ზემოქმედების ძალასა და მხატვრულ დამაჯერებლობას. ასეთ მზა ხასიათად მიიჩნევენ იგი „სამშობლო“-ში ქეთევანს. ხასიათები უნდა იყოს მრავალფეროვანი და დამაჯერებელი. ის აღნიშნავს, რომ მსახიობები რიშელიეს როლს (ბულვერის „კარდინალ რიშელიე“-დან) წარმოადგენენ სხვადასხვანაირად: „ზოგი იეზუიტად, ზოგი-მედიდურად და ამაყად, ზოგი ბოროტად და გულქვად, ზოგი რათა და ზოგი რათა!.. ამ გზად რიშელიეს გამოხატვა და სცენაზე წარმოდგენა, თუმცა გარეგანი ეფექტით დიდს შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებლებზე, მაგრამ ისტორიისა და დრამატურგის, ე. ი. ავტორის აზრს-კი სრულიად ეწინააღმდეგება“²⁵. ამ მხრივ იგი დადებითად აფასებს კ. ყიფიანის თამაშს. რაც მთავარია, ის მსახიობს უწონებს, რომ მან პიესის მიხედვით წარმოადგინა ეს ხასიათი და ისტორიული სიძაბოთეც შეუნარჩუნა. ამ ხასიათისათვის ნიშანდობლივია მრავალფეროვნება: „ის არის ისეთივე მომაცქდავე, როგორც ყოველი სული; გენიოსია, მაგრამ წვრილმანა ნაკლულვანებაცა აქვს. უყვარს თავისი სამშობლო საფრანგეთი და მის ამაღლებაზეა ჰფიქრობს, ასე რომ, თითქმის ფანატიკოსად გადაქცეულა... თუ ექვი აიღო ვისიმე, რომ ქვეყნის ორგულია და მავნებელი, არა ჰზოგავს, იმიტომ კი არა, რომ უგულო და ბოროტია, ისე, როგორც მკურნალი, რომელიც წარბ-შეუხრელად ჰკვეთავს სნეულს რომელსავე ასოს, რომ მით სიკვდილს გადაარჩინოს. არც მედიდურია და არც იეზუიტი, თუმცა გარეშობება ხშირად ჩააყენებს ხოლმე იმათ მდგომარეობაში და, მასადაამე, ბუნებითად რომ ის ან იეზუიტი ეგონოს ვისმე და ან მედიდური, დიდი შეცდომა იქნება“²⁶.

ხასიათის ეს მრავალფეროვნება და მრავალმხრივობა ანიჭებს ღირსებას არა მარტო პიესას, არამედ მსახიობის ოსტატობასაც. თუ პიესა ასეთ ხასიათებს მოკლებულია, მის მხატვრულ ღირებულებაზე ლაპარაკი ზედმეტია და, ცხადია, სცენური მარცხისაგან მას მსახიობის (როგორი ნიჭისაც არ უნდა იყოს იგი) თამაში ვერ გადაარჩენს. და, პირი-

24 ა. წ ე რ ე თ ე ლ ი. თხზულებანი, ტ. 12, გვ. 139.

25 იქვე, გვ. 359.

26 იქვე.

ქით, მხატვრულად სრულყოფილი პიესა ფრთებს შეასხამს ხოლმე მსახიობის ნიჟისა და ოსტატობას. თუ ამ ორივე მხარის ბედნიერ დამთხვევასთან გვაქვს საქმე, მაშინ კარგი პიესა ასევე კარგ სპექტაკლად იქცევა, ფიქრობს აკაკი და მისი ეს მოსაზრება, რა თქმა უნდა, სავესებით სწორია. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ აკაკი არ გამოირიცხავს ისეთ შესაძლებლობასაც, როცა კარგი პიესა უხეირო შემსრულებელთა ხელში ჩავარდნილა. როგორც ვნახეთ; ერნესტო როსისა და კოტე ყიფიანის აქტიორულ წარმატებაში იგი ხედავს დიდებული დრამატული ქმნილებისა და შესანიშნავი აქტიორული უნარის ბედნიერი შერწყმის შედეგს. მაგრამ საწინააღმდეგო მოვლენად ასახელებს „მადამ სან ჟენის“ წარმოდგენას, რომელშიც „საუცხოოდ გამოვიდა კ. მესხი, გარეგნობით სრულიად ნაპოლეონის მსგავსი, როდესაც მრავალკეც ფიქრებით დატვირთულმა მიჰმართა სამწერლო სტოლს. მაგრამ მისდა საუბედუროთ, მოყვრებმა უმტრეს: ასტეხეს ტაშის კერა და გამოიხმეს! — ნაპოლეონის ნაცვლათ ჩვენ წინ იდგა ვიღაც უღვაშ-მოპარსული მატყუარა და ქანდარას თაყვანსა სცემდა!.. ამას შემდეგ რაც უნდა კარგად ეთამაშნა, მაინც ველარ გამოგვიბრუნებდა სავესებით დაკარგულ ოცნებას“²⁷. მართალია, იგი სხვა მსახიობებზე მაღლა აყენებს კ. მესხის თამაშს, მაგრამ შენიშნავს, რომ ისიც, სხვებთან ერთად, ღრმად ვერ ხსნის ნაპოლეონის ხასიათს, სრულყოფილად ვერ ახდენს პიესის სცენურ გარდასახვას: „ერთი უნდა შევნიშნოთ: საზოგადოთ ყველა მოთამაშეები და კერძოთ მესხიც, ნაპოლეონს ისე გვისურათებენ, თითქოს იოვანე მტარვალი იყოს: სასტიკი, უგულო, გრძნობა გალაცებული და საშიში. ეს დიდი შეცდომაა. ნაპოლეონს, როგორც დიდბუნებოვან კაცს, გრძნობაც დიდი აქვს და გონებაც, მაგრამ დიდების მოყვარეობამ იმ ზომამდე მიიყვანა, რომ იძულებულია გრძნობას არ აჰყვეს და მუდამ ხელში ეჭიროს თავისი გული. ხან-და-ხან წასცდება ხოლმე: მისი გრძნობაც შეითამაშებს ხოლმე, მაგრამ გონება შეეჭიდება, უცბათ იმორჩილებს და თითქოს აქვავებს. ეს პიესიდანაც კარგად ჩანს. როდესაც მადამ სან-ჟენი განრისხებულ ნაპოლეონს უამბობს თავის თავგადასავალს და მასაც მოაგონებს მის წარსულს, ელაპარაკება სხვა-და-სხვა პოლკებზე, ომებზე, საკუთარ მონაწილეობაზე და ბოლოს ჭრილობასაც უჩვენებს, ნაპოლეონს გრძნობა უდიდდება — ავიწყდება ახალი მიზანი, ტვირთი გულიდან უვარდება და თავდავიწყებას ეძლევა; სულ სხვა გუნებაზე დამდგარი ჰკოცნის მადამ სან-ჟენს ზედ ჭრილობაზე...“²⁸.

27 ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 13, გვ. 217.

28 იქვე.

როგორც ვხედავთ, აკაკის საყვედური ეხება სცენაზე პიესის ხასიათის მრავალფეროვნების არასათანადოდ განხორციელებას. საერთოდ, აკაკი, ილიას მსგავსად, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ამას და ყოველთვის აკრიტიკებდა სახეთა ცალმხრივ გენერალიზაციას, რაც უცხოა რეალისტური ხელოვნებისათვის. როდესაც იგი რომელიმე მსახიობის თამაშს განიხილავდა, აფასებდა იმისდა მიხედვით, თუ როგორ წარმოადგინა მან პიესის ხასიათთა მრავალფეროვნება და სიმართლე, გადაიტანა თუ არა პიესის მხატვრული დამაჯერებლობა სცენაზე. ამასთან დაკავშირებით იგი ეხება თომაშვილის თამაშს ღრამა „ქუდურ-ხანუშში“ და აცხადებს: „საქმე ის არის, რომ ამას ის მოუჩივო არ უთამაშნია, რომელიც ავტორსა ჰყავდა სახეში; იმან თავის საკუთარი ტიპი შეთხზო და კარგადაც წარმოადგინა. მაგრამ ამით პიესას აზარალა ბევრი, რადგანაც საზოგადო პიესის მსვლელობაში უმნიშვნელოთ გამოვიდა“²⁹. რა თქმა უნდა, როცა ხასიათის მრავალფეროვნებაზე ლაპარაკობს, აკაკი მხედველობიდან როდი უშვებს, რომ ხასიათებისათვის აუცილებელია გარკვეულობა. ამასთან, ხასიათის მრავალფეროვნება მოქმედების განვითარების პროცესში მდგომარეობის ცვლის შესაბამისად უნდა ხორციელდებოდეს და მაშინ იქნება იგი დამაჯერებელი.

როგორც ცნობილია, დიდროსათვის მთავარი იყო არა იმდენად ხასიათები, რამდენადაც ადამიანთა „მდგომარეობის“ ჩვენება. ლესინგი, დიდროს ამ მოსაზრების რაციონალურ მხარეზე დაყრდნობით, მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „ხასიათები, რომლებიც საზოგადოების წყნარი, მშვიდობიანი განწყობილების დროს წარმოგვიდგებიან როგორც მხოლოდ განსხვავებულნი, აღმოჩნდებიან დაპირისპირებულნი როგორც კი ინტერესთა შეჯახების შედეგად წარმოიშობა ბრძოლა. ბუნებრივად კია, მაშინ პიროვნებები გვეჩვენებიან კიდევ უფრო არამსგავსნი, ვიდრე ეს არის ნამდვილად“³⁰. მაშასადამე, ხასიათების ამ თავისებურების გახსნა ხდება მოქმედებაში და ამიტომ არის, რომ „ჩვენ გვსურს სცენაზე ვიხილოთ როგორნი არიან გამოყვანილი პიროვნებანი, ხოლო ამის ნახვა შეიძლება მხოლოდ მათი მოქმედების მიხედვით“³¹. ეს ღრამის ძირითადი თავისებურებაა.

აკაკი ზაზგასძიით აღნიშნავს ღრამაში მხატვრული დამაჯერებლობის აუცილებლობას. ამას ვერ ხედავს იგი ნ. გაბუნიას თამაშში („ქუდურ-ხანუშში“) და წერს: „სანამ კომიკური ხასიათი ჰქონდა ეს-

²⁹ ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 11, გვ. 516.

³⁰ Лессинг. Гамбургская драматургия, с. 353.

³¹ იქვე.

მას როლს, მშვენიერათ თამაშობდა, თუმცა ცოტა კი აკლდა დარბაის-
ლობა; მაგრამ ბოლოს კი, როდესაც ღრამული ხასიათი მიეცა, მაშინ
კი სულ აურ-დაურია. განა დიდი ღრიალი და მოთქმა დიდ მწუხარებას
ამტკიცებს? როდესაც ის მესამე მოქმედებაში შემოდის ელენეს სანა-
ხავათ, მაშინ რომ იმას წარმოედგინა ჩვენთვის დაჩაგრული, გულ-მოკ-
ლული და ჩუბის მწუხარებისაგან გულ-დამწვარი მოხუცი, უფრო
გულს დაგვითუთქავდა და უფრო ნამდვილიც გამოვიდოდა, მაგრამ
ღრიალმა და წუწუნმა კი ბევრი გააქარწყლა. როდესაც მომაკვდავი
ელენე გამოყავთ და იმას თან მოჰყვება გამღელი, მაშინ ის გამღელი
გაქვავებული უნდა იყოს და გამშრალი მწუხარებისაგან; მისი სახე
მხოლოდ შინაგან ტანჯვას უნდა ჰხატავდეს, უძრავათ, რომ მითი მაყუ-
რებლების თანაგრძნობა მოიგოს. ეს ისეთი ადგილია, რომ მაყურებე-
ლმა არ იცის — რომელი უფრო მეტად შეიბრალოს: მომაკვდავი ელე-
ნე თუ დღე-დაბნელებული მოხუცი — მისი გამღელი“³².

ამ შემთხვევაში აკაკი უშუალოდ ეხება მსახიობის მიერ როლის
სიმართლით განხორციელების აუცილებლობის საკითხს, მაგრამ ამ შე-
ხედულებაში აშკარად ჩანს მისი პოზიცია, საერთოდ, მხატვრული და-
მაჯერებლობის შესახებ. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ამ პრინ-
ციპის დაცვას აკაკი ერთნაირად მოითხოვს როგორც მსახიობისაგან,
პიესის სცენური განხორციელების დროს, ისე თვით დრამატურგისა-
განაც. იგი წერს: „როგორც მწერალს, ისე აქტიორს წარმოდგენის
დროს უნდა ჰქონდეს სახეში მხოლოდ იმ პირის სინამდვილით გადმო-
ცემა და გამოხატვა, რომელსაც ადგენს და არა სხვა რამე. იმას არ უნ-
და ჰქონდეს იმ დროს მხედველობაში პუბლიკა და მისი მოწონება ან
დაწუნება. თავისის აზრისა და გრძნობისაგან ერთი ფიორიც არ უნდა
დაუთმოს მაყურებლებს, მისთვის, რომ ვაი თუ ეს არ იამოს და ეს
კიო“³³.

აკაკი მიუთითებს, რომ პიესაში რაიმე ისეთი სიტუაციის ან ეპი-
ზოდის ჩართვით, რაც გამოწვეული იქნება მაყურებელთა განწყობი-
ლებაზე ორიენტაციით, დრამატურგი ზიანს აყენებს წარმოსახული ამ-
ბის ლოგიკურ განვითარებას და ეს არაბუნებრივი სიტუაციები, გამიზ-
ნულნი პუბლიკაზე ეფექტის მოსახდენად, ხშირად დამაჯერებლობას
უკარგავს ამ ამბავს. როგორც აღინიშნა, ანალოგიურ შედეგს მივი-
ღებთ აგრეთვე მსახიობის მიერ პიესაში წარმოსახული მოქმედებიდან
ვადახვევის დროსაც. როცა აკაკი ამას ამბობდა, მხედველობაში ჰქონ-
და რეალური ფაქტები. საქმე ის არის, რომ იმ დროს, არც თუ ისე

32 ა. წ ე რ ე თ ე ლ ი. თხზულებანი, ტ. 11, გვ. 516.

33 იქვე, გვ. 514—515.

იშვიათად, იწერებოდა პიესები გარკვეული პუბლიკის ინტერესების ან რომელიმე მსახიობის ამპლუის გათვალისწინებით და ადგილი ჰქონდა შიგ ზელოვნური სიტუაციის თუ ცალკეული კომიკური ეპიზოდის ჩართვას, რაც ყოველთვის როდი ამართლებდა თავის მიზანს (როგორც მსახიობთა, ისე მაყურებელთა მიერ სხვადასხვანაირად აღიქმებოდა).

დიდრო, რომელიც გამოდიოდა ხელოვნების ეთიკური დანიშნულების პრინციპიდან, მოითხოვდა, რომ ცხოვრებისეული სიმაართლე ღრამაში რეალისტურად განხორციელებულიყო, ხოლო „ნაწარმოების მორალი ყოფილიყო საყოველთაო და დამაჯერებელი“³⁴. იგი ღრამაში დამაჯერებლობას განიხილავდა ცხოვრებისეულ უბრალოებასთან მჭიდრო კავშირში და წერდა: „ხელოვნებაში, როგორც ბუნებაში, ყველაფერი კავშირშია. როცა ერთი მხრიდან უახლოვდებიან სიმაართლეს, მას უახლოვდებიან სხვა მრავალი მხრიდანაც. ჩვენ მაშინ სცენაზე ვხედავთ ბუნებრივ მდგომარეობას“³⁵.

როგორც ზემოთ ითქვა, მხატვრული დამაჯერებლობის დაკარგვამ გამოიწვია მაყურებლის ერთგვარი ღეზორიენტაცია, თუ ვისთვის გამოეხატა თავისი თანაგრძნობა — მომავლადვი ელენეს მიმართ თუ მოხუცი გამზრდელისადმი.

აკაკი წერეთელი ამავე მიზეზის გამო აკრიტიკებს „სამშობლოში“ წარმოსახულ ზოგიერთ მომენტს. კერძოდ, მას სიმაართლიდან გადახვევად მიაჩნია ქართველი ჯარის ლაჩრულად წარმოდგენა: „ქართველთა ჯარები ისე ჯაბანათ არის გამოყვანილი, რომ მართლა და ცხვრები ეგონება მკითხველს. იჭერენ თხეზსავით და ახრჩობენ ძაღლებსავით. ასე რომ, როგორც პიესიდან ჩანს, აღარც თოკები ჰყოფნის მათ ჩამოსახრჩობად და აღარც სამარხი ადგილი დარჩენიათ თფილისში. თვითონ სპარსელების სარდლები სწუხან: რა უბედურებაა, რომ მოჰყავთ და მოჰყავთ ეს ქართველი ტყვეები, ველარ გაუვედითო“³⁶. აკაკი იმას როდი მოითხოვს, რომ თითქოს ქართველების დამარცხება და დატყვევება არ შეიძლებოდა, არამედ საჭიროდ თვლის, რომ პიესაში ეს ფაქტი მოტივირებული ყოფილიყო და ამის გვერდით მწერალს წარმოესახა მტრის წინააღმდეგ ქართველთა შემართებაც, როგორც ისტორიული ფაქტი. აკაკის თქმით, რადგანაც პიესის მოქმედებისათვის ქართველი ტყვეები საჭირო იყო, ავტორს შეეძლო მათი ჩვენება, მაგრამ უნდა დაენახებინა, იმათი დაჭერა რა ძვირად უჯდებოდა მტერს. „თუ მ ღ კ მ ე დ ე ბ ი თ ვერ გამოხატა, სიტყვით მაინც დაე-

34 Д. Д и д р о. Собрание сочинений, т. 5, М., 1936, с. 146.

35 იქვე, გვ. 127.

36 ა. წ ე რ თ ე ლ ი. თხზულებანი, ტ. 12, გვ. 138.

ნიშნებია!.. ორი სიტყვა რომ ეთქვა ერთს ვისმე სპარსთაგან ამაზნელ, ს ი მ ა რ თ ლ ე იქნებოდა და პიესაც ერთი-ასად გაუმჯობესდებოდა“³⁷.

ასევე არადამაჯერებლად ეჩვენება მას, რომ მტრის მიერ ქართლ-კახეთისა და თბილისის დაპყრობა თითქოს იმერეთში ვერ გაეგოთ.

აქაკი ცალკე განიხილავს პიესაში ისტორიული სიმართლის დაცვის აუცილებლობას და ამასთან დაკავშირებით გამოთქვამს საინტერესო აზრს. ამ წესის დაცვას იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სხვა ენებიდან პიესის გადმოთარგმნის თუ გადმოკეთების დროს. ის გაკვირვებულია, რომ ამას ზშირად არავითარ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ. ასეთ დარღვევას ხედავს ის კ. მესხის პიესაში „ბაგრატ IV“. იგი წერს: „ცალ-მოგვი ავტორები აიღებენ ზოლმე სხვის თხზულებას, შეკრეპ-შემოკრეპენ, სცხებენ ფერ-უმარილს, სახელს გამოუცვლიან და არწმუნებენ მკითხველს: ჩვენი საკუთარი ნაწარმოებიაო — ვინც არ იცის, რასაკვირველია, დაიჯერებს, მაგრამ ვინც კი იცის, იმან რაღა უნდა თქვას თუ არა: „მახლასო!“³⁸. ასეთად მიაჩნია მას კ. მესხის ზემოაღნიშნული პიესა, რომელიც ავტორს გადმოუკეთებია პოლონსკის დრამიდან „იმერეთის დარეჯანი“. აქაკის თქმით, ქართველ ავტორს დარეჯანი ბაგრატად უქცევია, კაბა გაუსდევინებია და წვერ-ულვაში გამოუბამს. დრამა აქაკის მიაჩნია ისტორიული სინამდვილის გაყალბებად და შენიშნავს: „ეს დრამა იმდენად ისტორიულია, რამდენადაც ზღაპრული და ისეც ქართული, როგორც ჩინეთური... რა ეუყოთ, რომ ისტორიული სიმართლე არ არისო? ისტორიული ქეშმარიტება არც „სამშობლოში“ იყოო!“ შეიძლება ვინმემ სთქვას, მაგრამ დრამა „სამშობლო“ სულ სხვა იყო: სხვა ღირსებასთან იმას ის დანიშნულებაცაა აქვს, რომ მკითხველს გაუღვიძოს წრფელი ძრახვები და სულით აამაღლოს, მაშინ როდესაც ეს უკანასკნელი დრამა „ბაგრატი“ სულ წინააღმდეგად მოქმედობს კაცზე. ამის წამკითხველს, ანუ მნახველს ეგონება, რომ ჩვენს წარსულ ცხოვრებაში, გარდა საძაგლობისა, არა ყოფილა რა“³⁹.

ასეთ პიესას, რომელიც მოკლებულია ისტორიულ სიმართლეს და მხატვრულ დამაჯერებლობას, არც რაიმე ზემოქმედების ძალა გააჩნია. იგი ვერ აღანთებს მკითხველს თუ მაყურებელს წმინდა მამული-შვილური გრძნობით, ვერ გაუღვიძებს ეროვნულ თვითშეგნებას და,

37 ა. წერეთელი, იქვე, გვ. 139. დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

38 იქვე, გვ. 276.

39 იქვე.

დაკარგული აქვს საზოგადოებრივ-შემეცნებითი ღირებულება. ასევე ისტორიული ფაქტის დამახინჯებას აღნიშნავს ის რიშელიეს სახის (ბულვერის „კარდინალი რიშელიე“) ზოგიერთ სცენურ ინტერპრეტაციაში, ხოლო ე. ყიფიანის მიერ შესრულებული ეს როლი ამ მხრივ გაშონაკლისად მიაჩნია და ამაში ისტორიული ფაქტისა და ავტორის ჩანაფიქრის მართალ განსახიერებას ხედავს.

როცა ისტორიული სიმართლის დაცვაზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის აზრი. როგორც ვიცით, ილია არ მოითხოვდა ისტორიულ დრამებში ყველა ისტორიული-ფაქტის დაცვას, პიესაში ისტორიის სიზუსტით გადმოტანას. იგი პირდაპირ წერდა: მწერალი ისტორიკოსი კი არ არის, რომ ისტორიული ქრონიკა დაგვიწეროს, მას შეუძლია საკუთარი ფანტაზიაც გამოიყენოსო. მაგრამ საჭიროდ მიაჩნდა, რომ ეს გამოწავიანი დამაჯერებელი ყოფილიყო. რასაკვირველია ასევე ფიქრობს აკაკიც. თუ საგანგებოდ წინა პლანზე წაშოსწევს ისტორიული სინამდვილის დაცვის აუცილებლობას, ეს გამოწვეულია კონკრეტული ვითარებით: მის მიერ განხილულ პიესებში სწორედ ისტორიული ფაქტები იყო დამახინჯებული და, ამდენად, აქცენტიც ამაზე იყო გადატანილი.

სხვათა შორის, აღნიშნულ საკითხს სათანადო აღგილი აქვს დამოხილი ლესინგის ესთეტიკაში. იგი ეხება დრამატურგის ისტორიკოსისაგან განმასხვავებელ ნიშნებს და, არისტოტელეს თვალსაზრისზე დაყრდნობით, აცხადებს, რომ „ტრაგედიის მიზანი გაცილებით უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორიისა“⁴⁰. მისი რწმენით, დრამატურგისათვის ისტორიიდან მნიშვნელოვანია ხასიათები, ამიტომ „ტრაგედია არ არის საუბრის (დიאלოგის) ფორმით წარმოდგენილი ისტორია; ისტორია ტრაგედიისათვის არის არა სხვა რამ, თუ არა ნუსხა სახელთა, რომლებსაც ჩვენ, ჩვეულებისამებრ, ვუკავშირებთ ცნობილ ხასიათებს“⁴¹. იგი ავითარებს ამ აზრს და გვიჩვენებს თუ რამდენად შეუძლია დრამატურგს ისტორიული სინამდვილისაგან დაშორება. მისი აზრით, ეს დაშორება შეიძლება მოხდეს „ყველაფერში, რაც ხასიათებს არ განეკუთვნება, მას შეუძლია გადაუხვიოს რამდენიც სურს. მხოლოდ ხასიათებია მისთვის წმიდათა წმიდა; მინიჭოს მათ მეტი ძალა, წარმოდგინოს ისინი უფრო ნათლად — აი ყველაფერი, რაც მას შეუძლია თავის მხრივ მიუმატოს“⁴².

⁴⁰ Лессинг. Гамбургская драматургия, с. 76.

⁴¹ იქვე, გვ. 90.

⁴² იქვე, გვ. 92.

ლესინგისათვის დრამაში წარსული ისტორიული სინამდვილის წარმოსახვა ხდება არა მხოლოდ ერთადერთი ისტორიული სიმართლის გულისათვის, არამედ სხვა უმაღლესი მიზნით, ეთიკური ინტერესების გამოც. ისტორიული დრამა რომ მხოლოდ დიდი ადამიანებისა და ღირსშესანიშნავი მოვლენების მოგონებით შემოიფარგლოს, ლესინგის მიხედვით, ამით დამცირდება მისი ღირსება და თეატრიც უბრალოდ გამოჩენილ ადამიანთა პანეგირიკად გადაიქცევა⁴³.

ა. წერეთელიც ისტორიულ დრამებში ეძებს არა ისტორიულ ქრონიკას, გარდასული დროის გამოჩენილ ადამიანთა განდიდებას, არამედ აინტერესებს თუ რამდენად შეუწყობს ხელს ისტორიული მასალა თანამედროვე საზოგადოების ზნეობრივ და კულტურულ აღზრდას. ამიტომ მიაჩნდა მას თეატრი „ხალხის გასაწრთვნელ და ზნეობითად ასამაღლებელ“ ასპარეზად, ლიტერატურა „ზნეობით მესარკეობად“. მან იცოდა, რომ ამ მიზანს თეატრი ვერ მიაღწევდა თუ პიესაში ან სცენაზე ისტორიული მოვლენა დამახინჯებულად იქნებოდა წარმოსახული. როგორც ითქვა, სწორედ ამ ინტერესებით იყო გამოწვეული მისი თავგამოდებული ბრძოლა დრამაში ისტორიული სიმართლის დასაცავად. ამას მით უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ ამ დროს ქართულ თეატრში ბატონობდა „უცხო ენებიდან თავხედურად გადმოკაგულაგებული კომედიები და თავხედურადვე შედგენილი ვითომ ისტორიული დრამები, რომლებიც მხოლოდ შეურაცხყოფენ ჩვენს ისტორიას და ცილსა სწამებენ წარსულ ცხოვრებას, გულს უწუხებენ ყურისმგდებელს! — ბაბილონურად არეული ენით გადმოგვცაჩიან სცენიდან: თათრულ-სომხურით, სკვითურ-ბრითურით შეზავებულ-ჩიქორთულს, ქართულს ეძახიან!..“⁴⁴.

აკაკის განსაკუთრებით აწუხებს ის ამბავი, რომ გადმოკეთების დროს არ იცავენ აუცილებელ პირობას და მარტოოდენ იმას სჯერდებიან, რომ „აიღებენ რომელსაჲ თხზულებას, უცხო ენაზე დაწერილს, მოქმედ პირებს სახელებს გამოუცვლიან: სუსანიის დავით-ალმაშენებელს დაარქმევენ, აკულინას თამარ დედოფალს, გადმოთარგმნიან ბაზრულის ენით მთელს შინაარსს, შიგა-და-შიგ ჩაურთავენ „გაუძარჯოს საქართველოს!“ და ისტორიულს დრამას არქმევენ. არც ისტორია, არც ხასიათი და არც რამე ქართული ნიშანწყალი!..“⁴⁵.

ცხადია, ასეთი ოპერაცია სასურველ შედეგს არ იძლეოდა და გადმოკეთებულ პიესას, ორიგინალის ისტორიული გარემოსა და ხასია-

⁴³ А. Анникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, с. 357.

⁴⁴ აკაკი თეატრის შესახებ, გვ. 92.

⁴⁵ ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 13, გვ. 31.

თების შექანიკურად გადმოტანისა და ქართულ სინამდვილესთან ხელოვნურად „შეთავსების“ გამო, დაკარგული ჰქონდა იდეურ-ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა და აღმზრდელობითი ფუნქცია. ამით იყო გაპირობებული ის გარემოებაც, რომ მაყურებელი განსაკუთრებულ დაინტერესებას არ იჩენდა ასეთი პიესებით.

აკაკი ამ კუთხით განიხილავდა დ. ერისთავის „სამშობლოს“ და თუმცა მას სხვა გადმოკეთებულ პიესებზე მალლა აყენებდა, მაინც დაუფარავად აშხელდა ისტორიული სინამდვილის დამახინჯების ფაქტებს. იგი წერს: „მკითხველს თავის თავათაც შეუძლია მიხედეს, რომ ამ დრამაში გარდა მისა, რომ შაჰ-აბაზი ერთს დროს მართლა იყო თფილისში და საქართველოც დიახ ააოხრა, არავითარი სიმართლე არ მოიპოვება, ყოველიფერი გამოგონებულია, როგორც მოქმედება, ისე მომქმედი პირებიც, და ბოდიშს იხდის ისტორიულ პიესობაზედ“⁴⁶. მართალია, ისტორიული თხზულება „უეჭველად ქვემარტებაზედ უნდა იყოს დაშყარებული“, მაგრამ, აკაკის შეხედულებით, არის სხვაგვარი ისტორიული თხზულებაც. ასეთ ნაწარმოებში მოქმედება და მოქმედი პირებიც გამოგონილი არიან, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მისი ღირსება არ კნინდება, რადგანაც „იმ დროს, რა დროსაც ეკუთვნის, ხასიათსა და ვითარებას ნამდვილათ გვიხატავს“⁴⁷ და სწორად გადმოგვცემს ამბის განვითარებას. დრამა „სამშობლო“ არც ამგვარ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, რადგანაც, ზოგიერთი გამოწვევის გარდა, მასში ხედავს ხასიათებისა და სიტუაციების ყალბად წარმოსახვის მაგალითს.

აკაკი მკაცრად აკრიტიკებს უცხო ენიდან პიესების ასეთ გადმოკეთებას თუ თარგმნას. მაგრამ იგი, როგორც უკვე ითქვა, ხელაღებით როდი უარყოფს საერთოდ უცხო ენიდან გადმოკეთება-თარგმნის საჭიროებას. მისი აზრით, ეს მაშინ იქნება გამართლებული და სასარგებლო, თუ გადმოკეთებელი დაიცავს აუცილებელ წესს, თუ შემოქმედებითად მიუღდება ორიგინალის ტექსტს: „საზოგადოდ ამგვარი თხზულებები მაშინ არიან კარგი და ნაყოფიერი, თუ რომ თავის საკუთარ ნიადაგზედ ამოსულან და მშობლიურს მიწაში გაუღდამთ ფესვი, ისე როგორც ხეს; და თუ უცხო მხრიდან არის გადმოტანილი ნერგივით, უნდა შესაფერი შტო აურჩიონ და მარჯვედ, მოხდენილად დაამყნათ, რომ შეეზარდოს, შეეხორცოს, შეეთვისოს და ერთად იმ ხესთან, რომელზედაც დაუშენიათ, იხაროს, თორემ უამისოთ ხანგრძლივობას ვერ ეღირსება და გახმება!.. უცხო ქვეყნიდან გადმოკეთებულს თხზულებებსაც სწორედ შესაფერი და მოწყობილი დრო და

46 ა. წ ე რ თ ე ლ ი. თხზულებანი, ტ. 12, გვ. 138.

47 იქვე.

ადგილი უნდა აურჩიოს მწერალმა, რომ უცხოობა აღარ ეტყობოდეს, თორემ ტყუილი დროს დაკარგვა იქნება“⁴⁸.

აკაკი, როგორც ზემოთ დავინახეთ, თავის ამ თვალსაზრისის ასაბუთებს მაშინდელი ქართულად გადმოკეთებული პიესების დეტალურად განხილვის საფუძველზე. იგი გვიჩვენებს, რომ ამ ქეშმარიტების დავიწყებამ თუ არცოდნამ ბევრი ორიგინალში სრულყოფილი და საინტერესო პიესა გადმოკეთების შემდეგ მხატვრულად არასრულყოფილ და უღიმღამო ნაწარმოებად აქცია. ნაცვლად ქეშმარიტი დრამისა მიღებულ იქნა სუროგატი, როშელიც თავისი შედეგით ხშირად კურიოზამდე მიდიოდა. ასეთ პიესებში, რაღა თქმა უნდა, ამოიჩყო ისტორიული კოლორიტის სიმართლით გადმოცემისა და მხატვრული დამაჯერებლობის ძიება.

ასევე დიდ სიფრთხილეს მოითხოვდა აკაკი თარგმნის დროს. მისი გაგებით, მთარგმნელი ზედმიწევნით კარგად უნდა ფლობდეს იმ ენას, საიდანაც თარგმნის, საკუთარი ენის ღრმად ცოდნა, რასაკვირველია, იგულისხმება. გარდა ამისა, იგი ნიჭითაც დედნის ავტორის თანაბარი უნდა იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მარცხი გარდაუვალია. განსაკუთრებით მაშინ, თუ საქმე ეხება კლასიკოსების თარგმნას. „ამიტომაც, — წერს იგი, — საზოგადოდ თარგმანი დედნის ჩრდილია ხოლმე. — ყოველ მთარგმნელს, ზემო-მოხსენებულ ღირსებითაც რომ სრული იყოს... მაინც კიდევ გამოეპარება ის წვრილმანობა, რომელიც შეადგენს თვითოეული ხალხის განსაკუთრებით სულის საიდუმლო მოძრაობას და რომელიც მხოლოდ ავტორს შეეძლო დედის რძესთან ერთად შეეცის ხალხთა ცეცხლს, რომ პოეტური ნაწარმოები მოექარგა და გაესხივოსნებია. ამას ჩვენ ვამბობთ შესანიშნავ კლასიკურ თხზულებათა შესახებ, თვარა უმნიშვნელო და უხეირო რამ თარგმანში რას დაჰკარგავს, თუ არ მოიგებს პირიქით“⁴⁹.

აკაკის აზრი ძალზე ენათესავება ილია ჭავჭავაძის შეხედულებას, რომელიც მან განავითარა უცხო ენებიდან პიესების თარგმნისა და გადმოკეთების შესახებ და ერთხელ კიდევ ცხადყოფს ქართველ სამოციანელთა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ თვალსაზრისთა ერთიან და სისტემურ ხასიათს.

აკ. წერეთელი ამოდიოდა ეროვნული დრამატურგიისა და თეატრალური ხელოვნების ინტერესებიდან და ამ პრინციპს უქვემდებარებდა ყველა საკითხს. მას ლიტერატურა და ხელოვნება, მიაჩნდა ღრმად

⁴⁸ ა. წერეთელი, თხზულებანი, ტ. 12, გვ. 136—137.

⁴⁹ იქვე, ტ. 13, გვ. 432, დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

ეროვნულ მოვლენად, საკუთარი ხალხის ცხოვრების სარკედ. აქაის კარგად ჰქონდა შეგნებული, რომ „თვითეულ ერს თავისი საკუთარი, ერთი მეორისაგან განსხვავებული, სახე აქვს და მათ ლიტერატურასაც, როგორც სარკეს ამა თუ იმ ერისას, განსაკუთრებული ელფერი უნდა ედვას“⁵⁰. მაშასადამე, ერთი ერის ცხოვრება, მხატვრულად განსაზოვნებული, განსხვავდება მეორე ერის ცხოვრების ასეთივე სურათიდან. მისი რწმენით, „ყოველ ხალხს თავისი განსაკუთრებული ხასიათი აქვს, მიხრა-მოხრა, გამოთქმის კილო, გამომეტყველება და სსვანი“⁵¹. ამიტომ ყოველი ხალხის ხელოვნება ეროვნული საიდუმლოებით არის გაპირობებული და ამ საიდუმლოების „ხელში დაჭერა შეუძლია მხოლოდ იმავე ერის შვილს. ბ-ნ სუნებათაშვილი რომ ქართელი არ იყოს, „ღალატს“ ვერ დასწერდა“⁵². ეს გაჩემობა გათვალისწინებული უნდა იქნეს სხვა ენიდან ნაწარმოების თარგმნისა და გადმოკეთების დროს, ფიქრობს აკაკი.

როდესაც აკაკი ხაზგასმით აღნიშნავდა ლიტერატურის ეროვნულ თავისებურებას, მას მწერლობის ზოგადსაქაცობრიო მნიშვნელობისაგან იზოლირებულად როდი განიხილავდა. იგი წერდა: „ხელოვნება საერთოდ ყველა ხალხს ეკუთვნის, სადაც უნდა იშვას. არა აქვს საკუთარი მამული, მაგრამ სამშობლო კი აქვს“⁵³.

აქ მოცემულია ლიტერატურის, ხელოვნების ეროვნული და ზოგადსაქაცობრიო ბუნების დიალექტიკური ახსნა, რაც აკაკის სწორ თეორიულ ალღოზე მიუთითებს.

აკაკი დიდ ყურადღებას უთმობს დრამაში ხასიათების წარმოსახვის საკითხს. მაგრამ ეს ხასიათები მაშინ მიაჩნია ნამდვილად და მნიშვნელოვნად, თუ ტიპიურნი არიან, ტიპებს განასახიერებენ. ამას თვლის რეალისტური დრამის აუცილებელ თვისებად. თუ ხასიათები ტიპიურია, მაშინ ისინი ზოგადადამიანური და საყოველთაო ნიშნების გამომხატველნი არიან. ამიტომ მათში საკუთარ თავს სცნობს ზოგიერთი მაყურებელი. აკაკის თქმით, ასე მოხდა დრამა „კუდურ-ხანუმის“ დადგმისას, როდესაც ზოგიერთმა წარმოდგენილ „ტიპებში თავის თავი იცვნეს და თავიანთი მეგობრები“, მიუხედავად იმისა, რომ „იმათზედ კალამი არავის მოუცლია“. ბუ რატომ ხდება ასე, ამაზე თვითონ აკაკი პასუხობს: „კაცი ყოველთვის კაცია; ერთის საუკუნის კეთილი ანუ ბოროტი კაცი ყოველთვის ემსგავსება მისთანავე მოქმედს. მეორე საუკუნის კაცს. აქ გასაკვირველი არა არის-რა, რომ დაუკვირ-

50 ა. წ ე რ თ ე ლ ი. თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 29.

51 იქვე, გვ. 454

52 იქვე.

53 იქვე, გვ. 453.

დეთ, „დაბადებაშიაც“ შეეხვდებით ჩვენს მსგავსს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ებრაელებმა ჩვენ აგვეწერეს; ეს მხოლოდ იმას გვიმტკიცებს, რომ ის ტიპები, რომელნიც პიესაში გამოხატულია, ყოფილან ნამდვილი ცხოვრებიდან აღებული აზრები და არა-ოცნებითი. იმისთანა პირები ყოფილან, არიან და იქნებიან!“⁵⁴.

ამავე დროს, აკაკი იძლევა დეფინიციას ტიპის შესახებ. მისი მიხედვით, არსებობს ტიპი, რომელიც ერთდროულად „ნაციონალურიც არის და მსოფლიოცა“ (ძას მიაკუთვნებს მსოფლიო ლიტერატურის ცნობილ გმირებს). მაგრამ ასევე იგი ცალკე გამოყოფს „ნაციონალურ ტიპებს“. პირველ შემთხვევაში აკაკის მხედველობაში⁵⁵ ჰყავს ზოგადსააკცობრიო ტიპები, ხოლო მეორე შემთხვევაში — ტიპები, რომლებიც ზოგადსააკცობრიო დონემდე ვერ მალღლებიან, ეროვნულ ფარგლებს ვერ სცილდებიან.

აკაკი მწერლის ნიჭის ძალასა და სიდიადეს იმაში ხედავს თუ რა ოსტატობით, რა სრულყოფილებით წარმოსახავს იგი ტიპიურ ხასიათებს. ამის ნათელსაყოფად ერთმანეთს ადარებს ა. ოსტროვსკისა და გ. სუნდლუკიანცის მიერ დახატულ ტიპებს; ამ შედარების საფუძველზე კი ა. ოსტროვსკის გ. სუნდლუკიანცზე მალლა აყენებს. მისი რწმენით, ოსტროვსკიმ ღრმად წარმოგვიდგინა რუსეთის ვაჭრების შინაგანი ცხოვრება და, ამასთან, ისეთი ძალით, რომ „მისგან დანიშნულ და დახატულ ტიპებში ჩვენ მარტო ვაჭრებს და ან მარტო რომელიმე კერძო წრეს კი არ ვხედავთ, საზოგადოთ რუსეთის ტიპებს ვუყურებთ, რადგანაც აქ იხატება მთელი რუსეთის თავ-გადასავალი, საერთო ზნე და საერთო მხარეები“⁵⁵.

აკაკი ვრცლად ახასიათებს ა. ოსტროვსკის ტიპების შინაგან ბუნებას, მათ ხასიათს: „როგორი არიან ოსტროვსკის ტიპები. მისი ტიტ ტიტიჩები? იმათ სწამს ქვეყანაზედ მხოლოდ ერთი ძალა—ფული, და ეს მისთ კაცთა შორის მხოლოდ ორგვარი დამოკიდებულება: ბატონობა და მონობა. ერთი უნდა ბრძანებლობდეს, მეორე უსიტყველად ასრულებდეს. მონა უნდა იყოს სუსტი, ბატონი ძლიერი... სიღარიბე — სისუსტეა, სიმდიდრე — ძლიერება. ის მდიდარია? მაშასადამე ძლიერი ყოფილა, შეუძლია ბატონობა, და ბატონს წინ ვერა აღუდგება-რა!.. კანონი უძლურია მაზედ. იმას შეუძლიან დაღეწოს, დაამტკრიოს, რასაც კი ხელს მოაქვს და წინააღმდეგობას ნურავინ გაუბედავს!.. ის არის მეფე-მტარვალი მის პატარა ოჯახში. როგორც იმას ექცეოდნენ.

54 ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 11, გვ. 514. დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

55 იქვე, ტ. 12, გვ. 34—35, დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

სხვები მის უძლურებაში, დღეს ესეც ისე ექცევა ძლიერებაში. რაც უნდა ჩაიდინოს, შეშენის“⁵⁶.

აკაკი აცხადებს, რომ ოსტროვსკის გმირები შექმნილ სიტუაციებში საოცარი სისწრაფით ერკვევიან და ქამელეონობენ; ათასგვარ სისაძაგლეს სჩადიან: მრუშობენ, ლოთობენ, ადამიანებს ვერაგულად ღალატობენ, მაგრამ გარეგნულად თავს უცოდელ კრავად ასალებენ, დროს ლოცვასა და მონანიებაში ატარებენ და ღმერთისაგან შენდობას ითხოვენ. „მიეცით ამას ტახტი და ისევე იოანე მრისხანე იქნება, მტანჯველი და მომქენჯნელი ქვეშევრდომებისა: ჯერ გულს გაიძღვს მათის სისხლით და მერე, როდესაც ამაოთ-მორწმუნეობის მცირე რამ ნიშანი გამოაფხიზლებს... მაშინ ერთბაშად ვარდება სინანულში და იხედება მალა ზეცისაკენ. მიეცით ამ ვაჟარს, ტიტ ტიტჩის უფროსობა სამსახურში და ის იქნება იგივე მტარვალ ზელ-ქვეითებისა და როდესაც ფეხს წაამტკრევს, ჩავარდება უკიდურეს სინანულში, დროს გამობრუნებამდი“⁵⁷. ერთი სიტყვით, თავის „ძირეულ, ნასისხლნახორცალ ხასიათს ყველგან გამოაჩენს“. ასეთი სწრაფი მეტამორფოზა მათი შინაგანი ბუნების ძირითადი თვისებაა. ამიტომ „ხასიათი და ზნე კი არ ასხვავებს ამ პირებს, მხოლოდ მოედანი: დიდია — დიდათ გარბის, — პატარაა — პატარათ. ძალა, სურვილი და მოქმედება კი ერთიდა-იგივეა“⁵⁸.

აქედან აკაკის გამოაქვს დასკვნა, რომ ა. ოსტროვსკიმ „ვაჟრობის ხასიათის გამოხატვის დროს მთელი რუსეთი დაგვანახვა“. ამდენად, ეს ტიპები შექმნილნი არიან ღრმა მხატვრული განზოგადების შედეგად და ფართო მასშტაბით ხასიათდებიან.

რაც შეეხება გ. სუნდუკიანცის ტიპებს, ისინი არცერთ ხალხს არ ეკუთვნიან. ისინი თავისთავად ქალაქელები არიან, ორი ერის თვისებათა ერთგვარ კონგლომერატს წარმოადგენენ; შეუსისხლხორცეობათ „სომხური ანგარიში და ყაირათობა და ქართული გულ-გაშლილობა და გულჩვილობა; მაგრამ ეს უკანასკნელი კი მხოლოდ ხან-და-ხან, როცა იარაღათა ხმარობენ და ქსელათ... ძირეულათ იმათ არც არა ქართული აქვთ და არც არა სომხური“⁵⁹. ისინი მონობასა და ყარბობაში ნელ-ნელა გაძლიერებულან, მეპატრონენი გამხდარან, მაგრამ „ფეხი კი არაფერზედ ედგმით... იმათი წრე უმნიშვნელოა და მოკლე. და მაშასადამე, მათი აწერაც უფერულია“⁶⁰.

56 ა. წერეთელი, იქვე.

57 იქვე, გვ. 35—36.

58 იქვე.

59 იქვე, გვ. 36—37.

60 იქვე.

შეიძლება ყველაფერში არ დავეთანხმოთ აკაკის, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ოსტროვსკის დრამატურგიის ღირსებას იგი ხედავს მწერლის პაღალ ოსტატობაში ხასიათების წარმოსახვის დროს და ეს ოსტატობა, უპირველესად ყოვლისა, მათ ტიპიურობაშია დანახული. აკაკის, როგორც ითქვამს, ისინი მიაჩნია რუსი ვაჟრის ტიპის სრულყოფილ განსახიერებად. აკაკის სწორად ესმის ა. ოსტროვსკის ტიპების ცხოვრებისეული ბუნება და მათი მრავალფეროვნება. ხომ ცნობილია, რომ თვითონ დიდი რუსი დრამატურგი მხოლოდ საზოგადოებრივ ცხოვრებას თვლიდა დრამის ქეშმარიტ საფუძვლად, დრამატული ნაწარმოები მას მიაჩნდა „დრამატიზმულ ცხოვრებად“. პოეტ ა. მისოვსკაიასადმი გაგზავნილ წერილში იგი აცხადებდა: „ჩვენ ამჟამად ვცდილობთ, რომ მთელი ჩვენი იდეალები და ტიპები, ცხოვრებიდან აღებული, რაც შეიძლება უფრო რეალურად და მართლად წარმოვსახოთ თვით უწერიალმანეს ყოფით დეტალებამდე“⁶¹. რასაკვირველია, აქ ოსტროვსკი გულისხმობს ცხოვრების რეალისტურ წარმოსახვას და არა ნატურალისტურ ასლგადაღებას. აკაკის ასევე სწორად აქვს შენიშნული ა. ოსტროვსკის ტიპების ეროვნული ხასიათი. თვითონ დრამატურგი ხაზგასმით მიუთითებდა „მთლიანად ცხოვრებიდან აღებული წმინდა რუსული ტიპებისა და მდგომარეობის“ ასახვის აუცილებლობას. როგორც ნ. დობროლიუბოვი აღნიშნავდა, „ოსტროვსკის კომედიის ტიპები არაიშვიათად თავის თავში ატარებენ არა მხოლოდ წმინდა ვაჟრულ ან ჩინოვნიკურ, არამედ საერთო-სახალხო ნიშნებს“⁶². მან ოსტროვსკის ნაწარმოებებს „ცხოვრების პიესები“ უწოდა. ოსტროვსკის შემოქმედების სწორედ ეს მხარე ჰქონდა მხედველობაში აკაკის, როდესაც ა. ოსტროვსკის ტიპებს გ. სუნდუკიანცის ტიპებთან მიმართებაში განიხილავდა და მისი თვალსაზრისი გამოჩენილი რუსი დრამატურგის ტიპების ღახსიათებისას გარკვეულად ენათესავება ნ. დობროლიუბოვის შეხედულებას.

თუ გ. სუნდუკიანცის „ხათაბალაში“ მოცემულ ტიპებს აკაკი კრიტიკულად განიხილავს, სამაგიეროდ, იგი მაღალ შეფასებას აძლევს ამავე ავტორის მეორე პიესას „პეპოს“. აკაკი იწონებს ამ პიესაში წარმოდგენილ ტიპურ ხასიათებს. კერძოდ, პეპოს შესახებ წერს: „პეპო ჩვენი ქვეყნის საზოგადო ტიპია; საქართველოს მიწის შვილი ძვირად მოიპოება მისთანა, რომ, ცოტად თუ ბევრად, პეპოობაში წილი არ ედვას. ის ყოველ წრეშია და ყოველ წოდებაში. პეპოობის საძირკველი ყველასი ერთია; მხოლოდ თვით შენობა, ე. ი. ხორცშესხმულობა წრი-

61 А. Островский. Полн. собр. соч., т. XVI, М., 1953, с. 179.

62 Н. Добролюбов. Собр. соч. в трех томах, т. 2, М., 1951, с. 176.

სა და წოდების შესაფერად სხვა-და-სხვა გვარად იხატება. ვინ არის საზოგადოდ პეპო? სახარების ქრისტიანი, რომელიც, მაცხოვრის ბრძანებისამებრ, ზვალისთვის არა შეფოთავს, არა ზრუნავს; სჯერდება მხოლოდ დღევანდელ დღეს. ეს დღე ხომ ჩემ ხელთ არის, „ხვალესაც“ ვნახავთ და შესაფერად მოვექცევითო! ამბობს... იმედი აქვს ჭერ ღეთისა და მერე თავისის, საკუთარ, პალალ-მარჯვენის. რასაც იშოვის და მოიმიკის დღიურად, მით კმაყოფილია“⁶³.

აკაკი იწონებს პეპოს გულმართალ, ალალ, უღალატო ცხოვრებას და მას დიდად განასხვავებს კინტო-ლოპიანასაგან, რომელიც, მისი თქმით, ნეტარებას მხოლოდ ლხინსა და დროსტარებაში პოულობს. „პეპო კი ყველგან პეპოა, სადაც კი პალალი შრომა ამოძრავებს!.. და თავისი თავისაც თვითონვე იცის. არავის არ დააჰერს ფეხს, მაგრამ არც თვითონ ვისმეს გაეთელინება“⁶⁴. პეპოსა და მის ძმა-ბიჭებს აკაკი პატიოსანი ძუშაობის, პირდაპირობის, შეუპოვრობის, ალალ-მართლობის ზოგად სახედ მიიჩნევს:

ამრიგად, აკაკი წერეთელი იძლევა საინტერესო მოსაზრებას ტიპის, როგორც განზოგადებული ხასიათის, შესახებ; მართალია, იგი სპეციალურად არსად არ იხსენიებს ამ ტიპების სამოქმედო გარემოს, ე. ი. არ განიხილავს ტიპიური ხასიათების ტიპიურ გარემოში გამოვლენის თავისებურებას, როგორც რეალიზმის ერთ-ერთ მთავარ თვისებას, მაგრამ ეს იგულისხმება და მის შეხედულებას ტიპიურობაზე გარკვეული თეორიული ღირებულება გააჩნია.

აკ. წერეთელი კომედიის დანიშნულებას ხედავს არა საზოგადოების გართობაში, არამედ, უარყოფითი მოვლენების გაკიცხვის გზით, ადამიანის ზნეობრივ აღზრდაში. ამიტომ თუ „ცდილობენ მხოლოდ ხალხის გაცინებასა, გარეგნობით გულის მოგებას, ეს ხომ ჯამბაზობა იქნება“⁶⁵. აკაკი მკაცრად ილაშქრებს „საყველეირო ბალაგანური“ პიესების წინააღმდეგ, რომლებიც აგებულია გარეგან კომიკურ ხერხებზე და მიზნად ისახავს იაფფასიანი ეფექტის გამოწვევას. მას კარგად ესმის „ჯანსაღი, მარგებელი“ სიცილის ძალა, რომელიც მანკიერებათა მხილების ქმედითი საშუალებაა. ქართულ ლიტერატურაში მისი ოსტატურად გაშოყენების მაგალითად ასახელებს გ. ერისთავს, რომელიც კომიკურად წარმოსახავს იმდროინდელი საზოგადოების სხვადასხვა ფენას და „გვიხატავს თავად-აზნაურობის ვითარებას, გლეხების მდგო-

63 ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 45.

64 იქვე, გვ. 46.

65 იქვე, ტ. 12, გვ. 19.

მარეობას, ხელისუფლების გაიძვერობას, მაშინდელი რუსეთუმეების ქარაფშუტობას და სხვ. მაგრამ ყველაზე უფრო ძლიერად ეაქრებს⁶⁶.

აკაკი მოელის იმ დროს, როდესაც „საოხუნჯო პიესები ისე აღარ იქნებიან საზოგადოებისაგან შეწყნარებაში, როგორც დღეს არიან და როდესაც მათს ადგილს დაიჭერენ მართლა დარიგიანი პიესები, ხალხის ცხოვრებიდან აღებულები, მაღალი კომედიები და დრამები“⁶⁷.

აკაკის სწორი შეხედულება აქვს კომედიისა და დრამის ჟანრულ რაობაზე და აკრიტიკებს ა. გრიბოედოვის პიესის — „ვაი ჰეუსისაგან“ ყალბ ჟანრობრივ ინტერპრეტაციას, რომლის მიხედვით ის „არც დრამა და არც კომედია“, რადგანაც „დრამა რომ ყოფილიყო, ხუთმოქმედებიანი უნდა იყოსო და კომედია სამ-მოქმედებიანი და ეს-კიოთხ-მოქმედებიანიაო“⁶⁸. აკაკი დასცინის ნორმატული ესთეტიკის პრინციპებიდან მომდინარე ამ მცდარ კონცეფციას და დრამისა და კომედიის განსხვავებულობას მხოლოდ კომპოზიციურ სტრუქტურაში კი არ ეძებს, არამედ ჟანრული სპეციფიკის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ, აუცილებელ კომპონენტად მიაჩნია „ფართო პლანში გაგებული გარკვეული ცხოვრებისეული შინაარსი და ამ შინაარსის წარმოსახვის კონკრეტული ასპექტი“⁶⁹.

აკაკი ახასიათებს არა მარტო იმდროინდელი დრამატურგიის მდგომარეობას, რომელიც მოკლებული იყო მაღალ კომედიებსა და დრამებს, არამედ მაშინდელი საზოგადოების გემოვნებასაც. იგი გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ მაყურებელი ხშირად უფრო ეტანება ისეთ პიესებს, რომლებიც უაზრო სიცილს იწვევს. ეს კი მას საზოგადოების უგემოვნობის ნიშნად მიაჩნია. ასეთი მაყურებელი, აკაკის თქმით, ისეთი სურვილითა და განზრახვით დაიარება თეატრში, როგორი განზრახვითაც მიდიან მარულაზე და ცირკში. ამ უგემოვნობის მიზეზით საზოგადოებას აღარ აქვს ხელოვნების ღირსების შეფასების ნამდვილი კრიტერიუმი. ამიტომ ხშირად ის მოსწონს, რაც მოსაწონი არ არის, და პირიქით. შოპენისა და ვაგნერის მუსიკას „უბრალო „ტიპი-ტი-პიტო“ ურჩევნია“, ხოლო „პოეტობა მესტვირეობა ჰგონია და ცარიელი სიტყვების რახარუხი პოეზია“. აკაკის თქმით, „ამ გვარ შეცდომებში ხელოვნების შესახებ ხშირად განათლებულებიც-კი ვარდე-

66 გ. ერისთავი. თხზულებანი, 1884 (ა. წერეთლის წინასიტყვაობა).

67 ა. წერეთელი, თხზულებანი, ტ. 12, გვ. 37. დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

68 ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 196.

69 ნ. კოლოკავა. ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ჟანრების ზოგიერთი საკითხი (იხ. კრებული „ლიტერატურულ-თეორიული ნარკვევები“, თბ., 1982, გვ. 20).

ბიან, თვარა უმეცრებს რაღა მოეთხოვებთ“⁷⁰. კლასიკური მემკვიდრეობის არასწორი გაგების მაგალითად იგი ასახელებს პომპროსის, შექსპირისა და სხვა გენიოსთა შემოქმედების შეფასებას. იგონებს შემთხვევას რუსული სინამდვილიდან, როდესაც „უნაღო სუმარკოვებს გენიოსად სთვლიდენ, ზოგს შექსპირს ეძახდენ, ზოგს რასინს, ზოგს კორნელს და ზოგს მოლიერს... სხვა-და-სხვა ჯანბანები: კინები, ჯურბე-ჩები და რაშელები ეგონათ. იმ დროს რომ სცენაზედ გამოსულიყვნენ გოგოლი, გრებოდოვი, ოსტროვსკი, სადოვსკი, შჩეპკინი, ნარტინოვი, სამოილოვი და ვასილიევის ქალი, ფედოტოვისა, რალფი და სხვ. რასაკვირველია, რომ შეუწყნარებელი დარჩებოდენ“⁷¹.

ასეთივე გულისტკივილს გამოხატავდა ბ. ბელინსკი მისი დროის ლიტერატურული უგემოვნობის გამო და წერდა: „ახლა ჩვენს ლიტერატურულ ბაზრებში ჩვენი დაუცხრომელი პეროლდები ხმამაღლა გაჰყვირიან: კუკოლნიკი, დიდი კუკოლნიკი, კუკოლნიკი — ბაირონი, კუკოლნიკი-მამაცი მოქიშპე შექსპირისა, მუხლი მოიყარეთ კუკოლნიკის წინაშე“⁷².

ასეთი ვითარება, აკაკის მიხედვით, დროებითია, ნიჭი „ერთხელაც არის თავისას გაიტანს“. მაგრამ მან იცის, რომ ნამდვილი ხელოვნების დროულად დაფასება საზოგადოების მხატვრულ გემოვნებაზეა დამოკიდებული; ასევე საზოგადოების კულტურული დონე და გემოვნება, თავის მხრივ, გაპრობებულია ხელოვნების საერთო განვითარებით და საზოგადოებაზე მისი შემოქმედების დონით. ამიტომ იბრძოდა იგი ქართული თეატრალური კულტურის აყვავებისათვის, ფორმითა და შინაარსით სრულყოფილი ეროვნული დრამატურგიისათვის, საერთოდ, მაღალი ხელოვნებისათვის.

ამრიგად, აკაკი წერეთლის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევში დრამის თეორიის საკითხებს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. სხვა ქართველ სამოციანელთა მსგავსად, თავის მსჯელობას იგი მჭიდროდ უკავშირებდა იმდროინდელ ქართულ სინამდვილეს, მშობელი ხალხის ეროვნული და სოციალური თავისუფლების იდეალებს, რაც განაპირობებდა კიდევ ამ შეხედულების პროგრესულ ხასიათს. ილიასთან ერთად, მან საფუძველი ჩაუყარა და ხელი შეუწყო საქართველოში ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების განვითარებას და წარუშლელი კვალი დატოვა ეროვნული სულიერი კულტურის ისტორიაში.

70 ა. წერეთელი. თხზულებანი. ტ. 14, გვ. 188.

71 ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ. 12, გვ. 136.

72 ბ. ბელინსკი. რჩეული თხზულებანი, ტ. 1, 1954, გვ. 5.

გიორგი წერეთლის თეორიულ მემკვიდრეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თეატრისა და დრამატურგიის პრობლემებს¹. იგი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ღრამის თეორიული საკითხებისადმი და განხილვის გარეშე არ ტოვებდა მათ. რაც მთავარია, მწერალი ამოდიოდა იმდროინდელი ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების ინტერესებიდან და ამ მიზანს უქვემდებარებდა თავის თეორიულ-კრიტიკულ მოღვაწეობას. გ. წერეთელიც იბრძოდა, რათა ქართული დრამა და თეატრი დაფუძნებულიყო რეალისტურ პრინციპებზე² და გამხდარიყო ერის სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთი წინამძღოლი.

უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა ზოგადად განვიხილოთ გ. წერეთლის თვალსაზრისი, საერთოდ, ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. იგი აღიზარდა რუს სამოციანელთა მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპებზე, განსაკუთრებით იზიარებდა ნ. ჩერნიშევსკის მოძღვრებას. მაგრამ ასევე კარგად იცნობდა საზღვარგარეთელ შოაზროვნეთა (ლესინგის, დიდროს, ჰეგელის, ზოლასა და სხვ.) შეჩუქებებს.

გ. წერეთელი, ლესინგის თვალსაზრისზე დაყრდნობით, ცდილობს გაარკვიოს სინამდვილის და ხელოვნების, სინამდვილის მშვენიერებისა და ხელოვნების მშვენიერების ურთიერთმიმართება და აღნიშნავს, რომ ლესინგმა „ამცნო ახალ კაცობრიობას, რომ საგანი ცხოვრებისა არის მისწრაფება მშვენიერებისადმი, იმისათვის, რომ თვით მშვენიერებაში გამოსკვედრს სიცოცხლე, რომელიც მხოლოდ ასულდგმულებს და ამოქმედებს ყოველს არსებას. ხოლო საგანი ხელოვნებისა ამ მშვენიერების აღმოჩენაა. ამის გამო ხელოვნება იმდენად მაღლა დგას, რამდენადაც იგი დაახლოებულია ცხოვრების მშვენიერებასთან; იგი იმდენად აკეთილშობილებს, აუბიწოებს და აღამაღლებს თვითოვეულს

¹ როგორც მწერლის მსოფლმხედველობას, ისე თეატრსა და დრამატურგიაზე მის შეხედულებას სხვადასხვა კუთხით განიხილავენ გ. წერეთლისადმი მიძღვნილ საპეციალურ გამოკვლევებში ს. ხუნდაძე, გ. ჭიბლაძე, დ. გამეზარდაშვილი, მ. გაფრინდაშვილი, ს. ავალიანი, ვ. ვახანია და სხვ. თეატრისა და ღრამის თეორიის საკითხები შედარებით ვრცლად არის გაშუქებული ა. ჭილაიას მონოგრაფიაში „გიორგი წერეთელი“ (თბ., 1967), ხოლო საგანგებოდ მათ იკვლევდა შ. სალუქვაძე (იხ. მისი „გიორგი წერეთელი, თეატრალურ-კრიტიკული მემკვიდრეობა“, თბ., 1967).

² გ. წერეთლის რეალიზმის შესახებ მეცნიერთა შორის აზრთა სხვადასხვაობაა. მ. ზანდუკელი, შ. რადიანი, ა. მახარაძე, ა. ჭილაია, ნ. ჭოლოკავა, შ. ვაშაყმაძე და სხვა მკვლევრები მას კრიტიკული რეალიზმის, ე. წ. ი. ჭავჭავაძის სკოლის წარმომადგენლად თვლიან. მეორე მხრივ, ჯერ კიდევ ნ. ნიკოლაძის მიერ გ. წერეთლის

კაცს, რამდენადაც უფრო განიტაცებს მას მშვენიერებისადმი. თვით მშვენიერება კი იმდენად ვრცლად აღმოიხატება ხელოვნებაში, რამდენადაც იგი ეცდება წამოაყენოს კაცის თვალწინ ცხოვრების სინამდვილე³.

ხელოვნების წარმოსახვის ობიექტად გ. წერეთელი აღიარებს სინამდვილეს. როცა იგი სინამდვილის მშვენიერებას თვლის ხელოვნების მშვენიერების საფუძვლად, ამით „ლესინგის შეხედულებებს ჩერნიშევსკის პოზიციიდან ამაგრებს. მას სწამს, რომ „მშვენიერება ეს არის ცხოვრება“, რომ მშვენიერია ის საგანი, რომელშიც გამოხატულია ცხოვრება ან რომელიც გვაგონებს ცხოვრებას. გ. წერეთელი მთელი თავისი ესთეტიკური მოძღვრებით ამკვიდრებს მისი მასწავლებლის შეხედულებას⁴.

გ. წერეთლის შეხედულებით, სწორედ სინამდვილესთან დამოკიდებულება ანიჭებს ხელოვნებას შემეცნებით მნიშვნელობას და ესთეტიკური ზემოქმედების ძალას. ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი, აბსტრაქტული, განყენებული მწერლობა ყალბია და მას უნარი არ შესწევს დააჯეროს მკითხველი თუ მაყურებელი, სული აუფორიაქოს, მის ტკივილებს უმკურნალოს, გაიყოლოს ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის ბრძოლაში. ამიტომ იგი დაბეჯითებით უჭერს მხარს რეალისტურ ხელოვნებას და კატეგორიულად აცხადებს: „ხელოვნება და ლიტერატურა მხოლოდ მაშინ არის საზოგადოების გონების განმავითარებელი, როცა იგი თვით ცხოვრებაზეა დაკავშირებული, როდესაც იგი აღმოხატავს, ნამდვილად, ზედ-მიწევნილი სიმართლით, ცხოვრების ვითარებას, მის გულის ტკივილს, მის გულის ჭრილობას, რომ საზოგადოებამ და მთელმა ერმაც სამართლიანად იძიოს წამალი თავის სატკივრისა და დამაუძლურებელი სენისაგან თავი განიკურნოს. როდესაც:

მისამართით ხმარებულ ტერმინს „შეუფერავი რეალიზმი“ სხვადასხვა ინტერპრეტაცია მიეცა. კ. აბაშიძემ გ. წერეთელი ნატურალისტად გამოაცხადა, ხოლო სხვებმა სცადეს, რომ ეს ცნება განეხილათ საერთოდ რეალიზმის საზღვრებში, მაგრამ მიიჩნიეს იგი რეალიზმიდან ნატურალიზმისაკენ გადახრად და ი. კავკავაძის რეალიზმთან დაპირისპირებულ მოვლენად. მაგალითად, ვ. ვახანია, რომელმაც სპეციალურად განიხილა „შეუფერავი რეალიზმის“ საკითხი (იხ. მისი „შეუფერავი რეალიზმის გაგებისათვის“, თბ., 1966), აღნიშნავს, რომ გ. წერეთლის „შეუფერავი რეალიზმი“ ეს არ არის ნატურალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმართულება, შემოქმედებით მეთოდი, მაგრამ არც ი. კავკავაძის კრიტიკული რეალიზმია (გვ. 36). ყოველშემთხვევაში, ზოგიერთი თავისებურების მიუხედავად, გ. წერეთლის შეხედულებანიდან გამომდინარე რეალისტური თეორიის საზღვრებში უნდა იქნეს განხილული.

³ კრებული „გიორგი წერეთელი თეატრის შეახება“, თბ., 1955, გვ. 127. დაუთვა ჩემია — გ. ლ.

⁴ შ. სალუქვაძე. გიორგი წერეთელი, თბ., 1967, გვ. 27.

ხელოვნება ამ ზომამდე დაკავშირებულია ცხოვრებასთან, აი, მაშინ ჰქვია მას ნამდვილი ხელოვნება, ე. ი. რ ე ა ლ უ რ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა. მხოლოდ რეალურს ხელოვნებას აქვს ძალა ხელში ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის. უგუნურია ის დედა, რომელიც ცდილობს ატირებულის შვილის გაჩუმებას სხვა-და-სხვა ტყბილეულობის მიცემით, მაშინ როცა ბავშვს ავი მუცლის ტკივილი აწუხებს. მავნებელია ის ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც იკვლევს და აღმოხატავს ისეთს სურათს კი არა, რომელიც ნამდვილად ცხოვრებაშია, არამედ ისეთს, რომელიც არ არსებობს, მაგრამ მისი აზრით კი სასურველია, რომ იყოს. ასეთს მიმართულებას ლიტერატურაში და ხელოვნებაში ეწოდება ტენდენციური მიმართულება... რათ მინდა შენი იდეალური, გალამაზებული ცხოვრების სურათი, თუ იქ მე ჩემს დაგრეხილს უზნეო სახეს ვერ შევხედავ, რომ შევიგნო ჩემი სისაძაგლე და მოვიშალო. ეს არის მიზეზი, რომ ჩვენ უარს ვყოფთ ხელოვნებაში მოჭორებულს ტენდენციას, რადგან იგია ჩვენის წარმატების მავნებელი და შემაჩერებელი“⁵.

აქ განვითარებული აზრიდან ნათლად ჩანს, რომ მწერალი ყველგან ხაზგასმით მიუთითებს ხელოვნების მიერ სინამდვილის წარმოსახვის აუცილებლობაზე, მოითხოვს ცხოვრებისეული მოვლენების სიმართლით განსახილველს და, აქედან გამომდინარე, წინააღმდეგია მათი იდეალიზაციისა, ანუ, როგორც თვითონ ამბობს, „მოჭორებულის ტენდენციისა“. ამ ფორმულირებაში ზოგიერთი მკვლევარი ხედავს მწერლის გამოსვლას, საერთოდ, ლიტერატურული ნაწარმოების ტენდენციურობის წინააღმდეგ, ზოგიც, პირიქით, გ. წერეთლის პოზიციას სწორად მიიჩნევს.

როდესაც მწერალი აცხადებს ლიტერატურას ცხოვრების ნაკლოვანებათა მხილებისა და მისი გამოსწორების საშუალებად, მოითხოვს სიმანინჯის, მანკიერების დაუფარავად გამოშვებებას, რათა ეს უარყოფითი მხარეები აღმოფხვრილი იქნეს, რაც, ცხადია, მოვლენის გაიდეალების, ფაქტის შელამაზების დროს არ გამოჩნდება და ამდენად განუკურონელი დარჩება. აი, ასეთი „მოჭორებული ტენდენცია“ ეწინააღმდეგება მის მთავარ კონცეფციას.

ავტორმა ეს აზრი განავითარა კონკრეტულ შემთხვევასთან დაკავშირებით. საქმე ეხება დ. მეველის (მიქელაძის) დრამას „ხაფანგს“, რომელშიც დარღვეულია ისტორიული სიმართლე და ავტორის ტენდენციაც ყალბია. პიესის ინტრიგა იშლება თავად ვარდენ ლომიძისა და მისი ნაყმევის ტიმოთე ბარამაძის ქალს ნინოს შორის. ვაჟს უნდა

⁵ გ ი ო რ გ ი წ ე რ ე თ ე ლ ი თეატრის შესახებ, გვ. 131—132.

ქალის შერთვა, მაგრამ ამ განზრახვას წინ გადაეღობება ვარდენის მამა ზაქარია, რომელიც ცილისწამების ქსელს ქსოვს ნინოს გარშემო — სოფელში გაავრცელებს ჭორს, თითქოს ქალი გარყვნილი ყოფაქცევის იყოს. შეურაცხყოფილი ქალი წყალში გადავარდება, მაგრამ მას გადაარჩენენ დახრჩობისაგან, თუმცა იგი ანთებით მაინც ხდება ავად. ირკვევა, რომ ნინო უყვარს აგრეთვე აზნაურ სარდიონ კლდიაშვილსაც. ამ ნიადაგზე ახალგაზრდები ერთმანეთს შეეცაქებიან და ვარდენი რევოლვერით კლავს სარდიონს. სიკვდილის წინ ეს უკანასკნელი ვარდენს დაარწმუნებს, რომ ნინოს გარყვნილების შესახებ გავრცელებული ხმა ტყუილია, რომ ქალი უმანკოა. ვარდენი ყველაფერს მიხვდება და უბრუნდება ნინოს, რომელიც მის მკლავზე კვდება.

სასიყვარულო ინტრიგის ასეთი გაშლა გ. წერეთელს მცდარად მიაჩნია. იგი აქ ვერ ხედავს „ცხოვრების სინამდვილით გამოხატვას“ და აცხადებს, რომ „სამწუხაროდ ჩვენ ვერც გარეგანი სახე ჩვენის ცხოვრებისა ვსცანით მასში და ვერც შინაგანი ვნებითი ბრძოლა შევნიშნეთ“⁶. ამის საბუთად ასახელებს იმ გარემოებას, რომ მეველემ სცადა წოდებათა შორის „ჩატეხილი ხიდის გამთელება“, როდესაც თავდაზნაურობის წარმომადგენლებს გატაცებით შეაყვარა მათი ნაყმევის ქალი. რეცენზენტის თქმით, ასეთი „მოსაზრება მხოლოდ მწერალთა კეთილშობილურის გულისწადილის ნაყოფია და არა ნამდვილი ცხოვრების სურათი. ამას ჰქვია ტენდენცია და ამ ტენდენციას თუნდ კეთილშობილურიც რომ დაარქვათ, თუ ასეთი რამ თვით ცხოვრების ვითარებაში არ არის, გამოდის უბრალო თავის მოტყუებად“⁷. ავტორს ის აწუხებს, რომ ეს მოტყუება არ არის უმნიშვნელო რამ, რადგანაც „ლიტერატურაში და ხელოვნებაში ასეთს ცრუ გამოხატულებას დიდი მავნებლობა მოსდევს. იგი ნიშნავს თვით ლიტერატურის გაშორებას ცხოვრების ვაივავლაჩისაგან და საზოგადოების გონების თვალის აბმას მოასწავებს“⁸.

მაშასადამე, გ. წერეთელი ლაპარაკობს ისეთი ტენდენციის შეუსაბამობაზე, რომელიც აგებულია მცდარ სასურველ ვარაუდზე და არ არის გაპირობებული თვით ამბის, მოვლენის შინაგანი განვითარების ლოგიკით. რაც მთავარია, როგორც დავინახეთ, ეს აზრი მას განვითარებული აქვს კონკრეტული შემთხვევის მიმართ და წოდებათა შორის დაშოკიდებულების მისეული კონცეფციიდან გამომდინარეობს. საერთოდ, ერთი მხრივ, გ. წერეთლის მსჯელობაში ტენდენციის შესახებ გარკვეული წინააღმდეგობა შეინიშნება. მეორე მხრივ, მისი შეხედუ-

⁶ გიორგი წერეთელი, თეატრის შესახებ, გვ. 130.

⁷ იქვე, გვ. 131.

⁸ იქვე

ლება საერთოდ ხელოვნებაში ტენდენციურობის წინააღმდეგ რომ იყოს მიმართული, მაშინ იგი ასეთ დიდ ყურადღებას აღარ დაუთმობდა ხელოვნების იდეურობის, ტიპიურობისა და ესთეტიკური იდეალის საკითხს და არც გ. გაბაშვილის მხატვრობაში დაუწყებდა ძიებას იდეურ მიზანდასახულებას და დაიცავდა მას კრიტიკისაგან. იგი ეკამათება ასეთ კრიტიკოსებს და განმარტავს, რომ გ. გაბაშვილი „ეკუთვნის რეალურ შკოლას, ყოველივე მისგან გამოხატული სურათი ცხოვრების სინამდვილით არის აღბეჭდილი და რადგანაც თვით ცხოვრება და მისი მოვლენა იგივე აზრი და იდეა არის, მაშ რა მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს იმ მოკრიტიკის დაფასებას, რომელიც ამტკიცებს, რომ გაბაშვილის მხატვრობა, მართალია, ცხოვრების სინამდვილით არის აღბეჭდილი, მაგრამ იდეა აკლიაო. ცხადია, რომ მოკრიტიკე ან სუსტობს ხელოვნების ცოდნაში, ანდა მხატვრობაში მის სატრფიალო ტენდენციას ეძებს, ის კი არ იცის, რომ გაბაშვილის მხატვრობის ღირსება კიდევ იმითაა უფრო ამალღებული, რომ ეს ეგრეთწოდებული ტენდენცია იქ არ არის, როგორც იგი არ არის არც შექსპირის თხზულებაში, არც ბალზაკისაში, არც რუბენისაში და არც რაფაელისაში“⁹.

რა თქმა უნდა, ყველაფერს რომ თავი ჯავანებოთ, ვ. წერეტელს, მსოფლიო კლასიკურ ლიტერატურაში საკმაოდ ერუდირებულ პიროვნებას და რუს სამოციანელთა იდეურ მემკვიდრეს, არ შეიძლებოდა არ სცოდნოდა, რომ ქეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები არ არსებობს ტენდენციის, გარკვეული მიზანდასახულების გარეშე. როცა ის ლაპარაკობს, რომ შექსპირის, ბალზაკის, რუბენის, რაფაელის ნაწარმოებებში ტენდენცია არ არისო, უეჭველია, გულისხმობს იმ შემთხვევას, როცა კრიტიკოსი თუ სხვა ვინმე ამ ქმნილებებში ეძებს მისთვის სასურველ, „მის სატრფიალო ტენდენციას“ და არა საერთოდ ტენდენციას, როგორც ყოველ ნაწარმოებში ობიექტურად არსებულ ფაქტს. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ფრ. ენგელსის წერილი მ. კაუცკისადმი, სადაც იგი ლიტერატურის ტენდენციურობის შესახებ წერს: „ტრაგედიის მამამთავარი ესქილე და კომედიის მამამთავარი არისტოფანე, ორივე ძლიერ ტენდენციური პოეტები იყვნენ, არა ნაკლებ დანტე და სერვანტესი, ხოლო შილერის „ვერაგობა და სიყვარულის“ მთავარი ღირსება ისაა, რომ იგი წარმოადგენს პირველ გერმანულ პოლიტიკურ ტენდენციურ დრამას. თანამედროვე რუსი და ნორვეგიელი მწერლები, რომლებიც საუცხოო რომანებს წერენ, ყველა ტენდენციურია. მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ ტენდენცია სიტუაციიდან და მოქმედებიდან

⁹ „კვალა“, 1899, № 5.

უნდა გამოძღინარეობდეს თავის თავად, ისე, რომ განსაკუთრებით არ უნდა გაუხვია მას ხაზი; მწერალი ვალდებული არაა, მზამზარეული სახით მიაწოდოს მკითხველს მის მიერ გამოსახული საზოგადოებრივი კონფლიქტების მომავალი ისტორიული გადაწყვეტა¹⁰.

ამრიგად, გ. წერეთელი, მართალია, საგანგებოდ დეფინიციას არ მიმართავს, მაგრამ, ერთგვარი ბუნდოვნებისა და წინააღმდეგობრივი ხასიათის მიუხედავად, მისი შეხედულებების მთლიანობაში განხილვის საფუძველზე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი წინააღმდეგია არა საერთოდ ტენდენციურობისა, არამედ შიშველი ტენდენციისა. ამას ისიც ადასტურებს, რომ იგი კმაყოფილებით აღნიშნავს თეატრის საშუალებით ხალხის თვითშეგნების გაღვივებას. ამის მთავარ მიზეზად ასახელებს იმ გარემოებას, რომ, „ცხოვრების სურათების“ ნახვის გზით, „ქართველმა საზოგადოებამ შეიგნო უმჯობესი გონებითი და ზნეობითი ნატვრა, ანუ როგორც იტყვიან იდეალი“¹¹. ეს იდეალი ხომ დრამაში გამოხატული ტენდენციის უშუალო გამოვლენას წარმოადგენს, რომელიც ცხოვრების ნაკლოვანი მხარეების გამომზეურების პარალელურად დადებითის განმტკიცებასაც, უკეთესი, სასურველი ყოფის, როგორც ჭერარსის, არსებობასაც გულისხმობს, რადგანაც რა არ უნდა არსებობდეს ხომ იმასაც ნიშნავს — რა უნდა არსებობდეს. სხვათა შორის, ტიპიზაციაზე მსჯელობის დროს გ. წერეთელი დასაშვებად თვლის ხასიათის არა მხოლოდ რეალურ საზღვრებში წარმოსახვას, არამედ მის განვითარების პერსპექტივაში ჩვენებასაც: „მწერალს შეუძლიან გამოიყვანოს ხოლმე თავის თხზულებაში ან იმისთანა გვამი, რომლის მსგავსიც ბევრი იპოვება საზოგადოებაში, ან იმისთანა გვამი, რომელიც ამჟამად სამაგალითოა საზოგადოებისათვის; და თუ ახლა არა, შემდეგს უფრო გამოჭობინებულს ცხოვრებაში მაინც შესაძლებელია ამგვარი პირების არსებობა“¹².

როგორც დავინახეთ, გ. წერეთლისათვის მწერლის მოვალეობაა სინამდვილის, საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვა. ლიტერატურაში წარმოსახვა გულისხმობს „ცხოვრების სურათის სიტყვით გაცოცხლე-

10 კ. მარქსი, ფრ. ენგელსი. რჩეული წერილები, თბ., 1949, გვ. 434. და-ყოფა ჩემია — გ. ლ.

11 „კვალი“. 1893, № 12.

12 „დროება“, 1867, № 35. დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

ბას“. სხვა შემთხვევაში იგი ძალზე ხშირად იყენებს აგრეთვე ტერ-
მინებს „აღმოხატვა“, „აღმოსახვა“ და ყოველთვის, რასაკვირველია,
ამ სიტყვებს მხატვრული წარმოსახვის სინონიმად ხმარობს. ასე რომ,
მისთვის ლიტერატურა არის რეალური სინამდვილის არა უბრალო,
არამედ მხატვრული ასახვა, სადაც გამოსახვის საშუალებას სიტყვა
წარმოადგენს. ამ გზით იქცევა ცხოვრებისეული ფაქტი ესთეტიკურ
ფენომენად.

ლიტერატურასა და ხელოვნებას გ. წერეთელი ანიჭებდა დიდ სა-
ზოგადოებრივ-შემეცნებით დანიშნულებას, რაც აღაშინებდა ზნეობ-
რივი აღზრდის, ცხოვრების გაუმჯობესების ინტერესებიდან გამომდი-
ნარეობდა. „მწერალი არის ერთი თავის საზოგადოების წევრთაგანი,—
აღნიშნავს ის, — ერთი იმ პირთაგანი, რომლების კრებაც შეადგენს
საზოგადოებას. ეს არის საზოგადოების ტანჯვისა და შვების თანამგრ-
ძნობელი. რაში მდგომარეობს მისი ღვაწლი საზოგადოების წინ? —
აჩვენოს საზოგადოებას თავისი აზრი ამ ნაკლულოვანების შესახებ, უჩ-
ვენოს იმგვარი საშუალებანი, რომლებიც მისი ფიქრით საუკეთესო
არიან ამ ნაკლულოვანების მოსასპობლად“¹³.

ეს შეხედულება უახლოვდება ლესინგის თვალსაზრისს, რომელიც
მოითხოვდა მწერლისაგან, რომ მას წარმოესახა ცხოვრების რეალური
სურათი და ეჩვენებინა „სიკეთისა და სიავის ჭეშმარიტი არსი“¹⁴, რა-
თა შიგნით ხელი შეეწყოს მანკიერებათა მხილებისა და დასჯისათვის. ამ
ამოცანას, ლესინგის მიხედვით, ყველა მწერალი ერთნაირად როდი
წყვეტს. პატარა მწერლები გვანიჭებენ მცირე სიამოვნებას, გენიოსები
კი ცხოვრებას წარმოსახვენ ღრმად, გარკვეული მიზნით, გარკვეული
თვალთახედვით და ესთეტიკურ განცდებს აღძრვენ.

გ. წერეთელიც სინამდვილის წარმოსახვის დროს დიდად აფასებს
მწერლის ტალანტს, რაზეც უშუალოდ არის დამოკიდებული მხატვრუ-
ლი ნაწარმოების ავ-კარგი: „დიდი ნიჭის მწერალი კაცის ნაკლულებ-
ებასა და ხალხის ცხოვრებას ძლიერ ღრმად უყურებს. ამის გამო სა-
ზოგადოების ცხოვრებაში ის იმისთანა შემთხვევას მოსძებნის ხოლმე,
რომ ამ შემთხვევაში, ანუ მოვლენაში უმთავრესი ნაკლულებანება და
ბოროტება კაცს ცხადად თვალის წინ წარმოუდგება. რამდენად მწერა-
ლი უფრო ღრმად შეეხება ცხოვრებას, იმდენად იმისაგან გამოყვანილს
სურათში ნათლად დაინახავს მყუერებელი თავის თავს... მწერლისა-
გან გამოჩენილი ნაკლულებანება ეკუთვნის მთელს ქვეყნის ხალხს და

¹³ „საქართველოს მოამბე“, 1863, № 5.

¹⁴ Лессинг. Гамбургская драматургия, М., 1936, с. 123—124.

ამ შემთხვევაში თვით მწერალიც საქვეყნოდ კუთის მასწავლებელი შეიქნება¹⁵.

ასე ესმის გ. წერეთელს ხელოვნების ეთიკური ფუნქცია.

დრამას, როგორც ლიტერატურულ გვარს, გ. წერეთელი დიდ შემეცნებით როლს ანიჭებს საზოგადოებაში. ეს გვარი ექვემდებარება ლიტერატურის ზოგად კანონზომიერებას, ავლენს ლიტერატურის ყველა გვარისათვის დამახასიათებელ საერთო ნიშნებს. მაგრამ მას მაინც თავისი სპეციფიკა გააჩნია. იგი ცხოვრების მოვლენებს წარმოგვიდგენს მოქმედებაში, დიალოგებისა და მონოლოგების ურთიერთმონაცვლეობის გზით, მიუთითებს გ. წერეთელი. ეს კი შემდეგნაირად ხდება: „მწერალი ამოარჩევს ხოლმე ცხოვრებაში იმისთანა მოვლენას (შემთხვევას), რომელიც კაცის ცულს გულის-თქმას მოუხდენია და რომელიც საზოგადოების ნაკლულეფანების ბრალია. ცხოვრებაში რამე შესანიშნავი მოვლენა ან ერთისა და ან რამოდენისაზე პირის მოქმედებით მოხდება, მწერალი გამოიყვანს ამ პირებს სურათში და ამოქმედებს იმათ რმათის ბუნებისამებრ: მაყურებელი კი ამ სურათის წარმოდგენაზედ ხედავს თავისაზე საკუთარს მოქმედების სახეს და, თუ უმზგავსოა ეს მოქმედება, რცხვენთან თავის თავისა. ამ სახეს მწერლობისას ეწოდება დრამატუკური თხზულება და იმას გამოჰყავს კარგი და ცუდი ნხარე კაცისა. ეს მხარე აშკარათ ჩნდება სცენაზედ ცოცხალის პირების მოქმედებაში. ამ პირებს ეწოდება აქტიორები და მოქმედებენ იმიტომ, რომ მაყურებელს ცხადათ დაანახვონ იმ-სიე საკუთარი მოქმედება... ახლა თვით მკითხველსაც შეუძლიან ამგვარათ დაასვენას: — დრამატუკური ხელოვნება შეიცავს ცხოვრების აზრს და იმის სახეს, რომელიც თვით კაცის მოქმედებაში სცენაზედ ხდება“¹⁶.

დრამისათვის ყველა ცხოვრებისეული მოვლენა როდია შესაფერისი, ფიქრობს გ. წერეთელი. იგი მანოელიძესთან (არტემ ახანაზაროვი) კამათში, მეველეს (დ. მიქელაძის) დრამის — „ხაფანგის“ გამო, მსჯელობს დრამის საგნის შესახებ. ამ კამათში აშკარად ჩანს გ. წერეთლის დამოკიდებულება როგორც კლასიციზმის დრამის თეორიასთან, ისე ლესინგის ესთეტიკურ მოძღვრებასთან. გ. წერეთელი აკრიტიკებს ბუალოს თვალსაზრისს დრამის შესახებ, მას „მეტაფიზიკურ „აქი-ბაქის“ უწოდებს და აცხადებს, რომ ჩვენ ზაგისთანა „ცრუკლასიკური დრამის დანაწილებით ველარ ვიხელმძღვანელებთ, რადგან აგეთი დანაწილება დრამისა მხოლოდ მეტაფიზიკოსების ცრუპენტელობის ნაყოფია და არა ამ დროს ესთეტიკური მცნებისაო“¹⁷. ოგი ილაშქრებს ნორმატული

15 „დროება“, 1866, № 11.

16 გიორგი წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 60—61.

17 იქვე, გვ. 127.

ესთეტიკის პრინციპების წინააღმდეგ. და ააშკარავენ მანოელიძის მცდარ პოზიციას, რომელიც ფაქტიურად ბუალოს თეორიის დამკველია, მაგრამ ზოგჯერ იმოწმებს ლესინგსაც, რაც, გ. წერეთლის აზრით, სრულ გაუგებრობას იწვევს, რადგანაც ბუალოსა და ლესინგის შეხედულებანი ურთიერთდაპირისპირებულია; მას სწორად ესმის, რომ ლესინგმა ბუალოსა და გოტშედთან ბრძოლაში ჩამოაყალიბა თავისი თეორია და „შექმნა გერმანიაში ახალი ეპოქა აზროვნებისა“. როგორც გ. წერეთელი აღნიშნავს, მანოელიძეს ეერ გაუგია ლესინგის დებულება დრამის საზღვრების შესახებ და ამას სავესებით კანონზომიერ მოვლენად თვლის ბუალოს მცნების მიმდევრისაგან. თვითონ კი იზიარებს ამ დებულებას და დასძენს, რომ „კერძო შემთხვევა დრამის საგნათ“ არ შეიძლება, იგი ხელოვნების „ნაწარმოებს მნიშვნელობას უკარგავს“.

გ. წერეთელს მცდარად მიაჩნია დრამის კლასიციტური რეგლამენტაცია და საკუთარ შეხედულებას აყალიბებს. „როგორი დრამაც უნდა აიღოთ, — წერს იგი, — ცხოვრებიდან აღმოხატული, იმაში ვნებათა-ღელვაც უნდა იყოს, ტიპების დახასიათებაც და ინტრიგაცა. ყველა ეს თვისებანი ყოველ დრამაში განუყოფელი უნდა იყოს; არც შესაძლებელია დრამა რომ ამ სამგვარ თვისებით არ დაიწეროს. აბა, მიჩვენეთ ისეთი დრამა, საცა მხოლოდ დახასიათება იყოს ტიპისა და არა გრძნობათა-ღელვა, საცა ინტრიგა იყოს და იმავე დროს არ ჩანდეს „ვნებათა ღელვა“, საცა მხოლოდ ვნებათა ღელვა იყოს და ტიპების ხასიათი კი არა?“¹⁸.

გ. წერეთელი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ დრამაში მთავარია ამბის მოქმედებაში ჩვენება, სადაც პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების, ურთიერთბრძოლის გზით იხატება ცხოვრების სურათი. კონფლიქტების განვითარების შესაბამისად ვლინდება ხასიათების შინაგანი ბუნება. მოქმედების განვითარება ხშირად კონცენტრირებულია პიესის ერთი რომელიმე გმირის გარშემო, ზოგჯერ ეს წესი დარღვეულია და პიესაში რამოდენიმე მთავარი მოქმედი პირია, რომელთა ბედი მჭიდროდ არის ურთიერთდაკავშირებული. აქ აღუცილებელია ისეთი „სადრამო განსაცდელი“, რომელიც ბიძგს მისცემს წინააღმდეგობის გაძლიერებას და მძაფრი დრამატული სიტუაციების შექმნას. იგი დრამაში ერთიანი, ე. წ. „ერთარსება მოქმედების“ მომხრეა და აცხადებს: „ყოველს დრამატიკულს ქმნილებას (კომედიას, დრამას, ტრაგედიას და სხვ.) გამოჰყავს სცენაზე ერთი უმთავრესი მოქმედი პირი, რომლის ხასიათი და ზნე შესაფერის გარემოებაში ნათლად და ღრმად იხატება

¹⁸ გიორგი წერეთელი თეატრის შესახებ, იქვე.

ხოლმე - ამ უმთავრესს გვამის მოქმედებაზე სხვა გვამების მოქმედება მკიდროთ არის დამოკიდებული. ამისი მოქმედება უფრო აქცევს მაყურებლის ყურადღებასა, იმისი შეუფერებელი მოქმედება და ბრძოლა უფრო გვიშფოთებს გულს. აი ამაში მდგომარეობს ერთ-არსება მოქმედებისა, რომელიც არის განუმოწრებელი თვისება ყოველის დრამისა და კომედიისა“¹⁹.

გ. წერეთელი ამ კუთხით განიხილავს ა. გრიბოედოვის კომედიას — „ვაი ჭკუისაგან“ და ამტკიცებს, რომ ეს ნაწარმოები მოკლებულია ზემოთ აღნიშნულ თვისებას. მისი თქმით, ამ პიესაში „ზრც ერთი მოქმედი პირი განსაკუთრებით არ მიიპყრობს მაყურებლის გონებას“. ამ კომედიის ყველა პერსონაჟი „თავის განსაკუთრებულის ქცევით და ხასიათით თითქმის თანასწორად იზიდავს ყველას ყურადღებას. ერთს რომელსამე გვამზე არ არის დაკავშირებული მთელი მოქმედება. მაშასადამე ამ თხზულებას აკლია შინაგანი ერთ-არსება მოქმედებისა; მაგრამ მეორეს მხრით იმითი აქვს დიდი ღირსება, რომ ის წარმოადგენს ცხოველს სურათს საზოგადოებისას, სადაც ყოველი გვამი იმ საზოგადოების შესაფერად მოქმედებს. თუმცა უმთავრესი მოქმედი გვამი არ ჩნდება სცენაზე, მაგრამ იმის მაგიერათ მთელი საზოგადოებაა გამოჩნდი მოქმედების ასპარეზზე. ყოველის გვამის უგუნურის ყოფაქცევით შემდგარი საზოგადოების სურათი თან გვაცინებს და თან გვაწუხებს. აქ ერთის გვამის მაგიერად მთელი საზოგადოება გვაძლევს ერთ-არსს შთაბეჭდილებასა, მაშ კაცი აქაც ჰპოვებს მოქმედების ერთარსებობასა და ამის გამო შეიძლება, ეს თხზულებაც იწოდოს კომედიით“²⁰.

ეს „ერთარსება მოქმედება“, იგივე მოქმედების ერთიანობა განსაზღვრავს დრამატული ბრძოლის ხასიათს, გვიჩვენებს პერსონაჟთა ინტერესების შეჯახებისა და წინააღმდეგობათა გადაჭრის მთელ პროცესს. ამ მთლიანობის შიგნით თვალს ვადევნებთ ხასიათების განვითარების რთულ პროცესს და მათი ბედის ტრაგიკულ თუ კომიკურ გადაწყვეტას. იგი დაწერილებით განიხილავს კომედიის შინაარსს და გვიჩვენებს ჩაცკის დაპირისპირებასა და ამალვებას ფამუსოვებისა და მოლჩალინების საზოგადოებაზე.

დრამაში მოქმედება უნდა ეყრდნობოდეს კონფლიქტის განვითარებისა და ხასიათთა ურთიერთშეჯახების პროცესს. გარეგნულად შეიძლება იგი აკმაყოფილებდეს ჟანრის ყველა ნიშანს: დაყოფილი იყოს დიალოგებად და მონოლოგებად, ცალკეულ სცენებად, მაგრამ დრამა მაინც არ იყოს. მაგალითად, მეველის პიესა „ხაფანგი“ „ხელოვნურად დაკვანძის“ მხრივ კარგია, „სცენები ცოცხლად არის გამოყვანილი“,

¹⁹ გ. წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 73.

²⁰ იქვე, გვ. 73—74.

შეინიშნება „მოქრილი სიტყვა-პასუხი და მოქმედების მკვირცხლობა“. ყველაფერი ეს თითქოს გაკეთებულია დრამატული ხელოვნების ცოდნით, მაგრამ მაინც გააჩნია სერიოზული ნაკლოვანება. საქმე იმაშია, რომ „დრამა გარეგანი ხელოვნებით შემკულია; მხოლოდ აკლია შინაგანი ვნებათა ბრძოლის გამოხატვა სცენაზე და ხასიათები ნამდვილად არა აქვს დახატული“²¹. აღნიშნული ნაკლოვანებანი, რატომ უნდა, გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონეა. ავიღოთ, თუნდაც, ხასიათები. ისინი, რეცენზენტის თქმით, მოკლებული არიან მხატვრულ დამაჯერებლობას. ხასიათთა შორის იგი გამოჰყოფს ზაქარია ლომიძეს, რომელიც „ყველაზე უფრო ნამდვილად არის გამოხატული“, მაგრამ, როგორც ტიპს, ბევრი რამ აკლია. „მეფისტოფელის ჭკუით აღჭურვილს ბოროტმოქმედებას ჰკედნძავს“. მაგრამ ამისთანა რთული ინტრიგის ასრულებას მინდობს თვით ნინოს მამიდას, მარინეს, რომელსაც თავისი ძმისწული გაგიჟებით უყვარს. „ნუ თუ ასეთი გონება-მახვილი კაცი ისე გაბავშვდა, რომ ძმისწულის დასაკლავად დანას მის მოყვარულს მამიდას აძლევს? ასეთი შემთხვევა სრულებით სინამდვილეს მოკლებულია და ან კი რა საჭირო იყო ასეთი გადაპრება ინტრიგისა. განა უამისოდ არ შეიძლებოდა?“²². მეორე ანალოგიური მაგალითიც მოჰყავს. გაშმაგებული მეზატონე, რომელიც გადაწვით და გადაბუგვით ემუქრება თავის გლეხს და შვილს უკლავს, შემდეგ ისეთი ლმობიერი ხდება, რომ ნაყმების მწუხარებისა და ჭირის თანამონაწილედ გვევლინება. ამ ფაქტშიც სიყალბეს ხედავს რეცენზენტი. პიესის ჟანრულ განსაზღვრულობას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს. იგი ავტორის სწორი იდეურ-ესთეტიკური ორიენტაციის ნიშანია. ზოგჯერ თვით ავტორსაც ბუნდოვნად აქვს წარმოდგენილი საკუთარი შემოქმედებითი პროცესი, რაც ხშირად თავს იჩენს ჟანრობრივ ფორმათა ეკლექტიზმში, ეს მდგომარეობა განსაკუთრებით მწვავედ იგრძნობა დრამატურგიაში, როდესაც პიესის ე. წ. ჟანრობრივი გაურკვეველობა არაიშვიათად ხდება მისი მცდარი სცენური ინტერპრეტაციის საბაბი. ასეთ ვითარებას ხედავს გ. წერეთელი ვ. გუნიას „ცხოვრების“ დადგმაში. იგი იწუნებს პიესის შინაგან სტრუქტურას და ჟანრულ გაურკვეველობასაც. რეცენზენტი წერს: „პიესა „ცხოვრება“ მეტათ ულაზათოთ შედგენილია. თვითონ მსახიობნი ცდილობდნენ დავერწმუნებინეთ, ეს დრამააო, მაგრამ ჩვენ კი გარდა სიტყვების რახა-რუხისა და წკმუტუნისა, არა გვსენოდა რა და არც ვხედავდით. ეს არის რაღაც გაუთავებელი მონოლოგ-დიალოგები, რომლის წარმოთქმის დროს საზოგადოებაში ბევრს

²¹ გ. წერეთელი თეატრის შესახებ. გვ. 135.

²² იქვე, გვ. 134.

ჩაეძინება ზოლზე. აქ არ არის არავითარი მოქმედება, მოძრაობა, არის მხოლოდ საყველ-პურო დაბალი პირობის მორალი, რომელიც თვით პიესიდან კი არა ჩანს, არა, მას ერთ-ერთ ასრეთ წოდებულ მოქმედ პირობაგან ეტყობილობთ. რა ჰქნას აქ არტისტმა, მსახიობმა, თუგინდ იგი პარიკის ტოლი იყოს ნიჭით“²³.

პიესის დაწერა, გ. წერეთლის აზრით, ძალზე რთულია. იგი დრამატურგისაგან მოითხოვს არა მარტო ცხოვრების ღრმად ცოდნას, არამედ მასალის დრამატული ტექნიკის შესაბამისად დამუშავების უნარსაც. ამ პირობათა გაუთვალისწინებლობა იწვევს პიესის ქანრულ ამოღულობას. იგი განიხილავს აქვ. ცაგარლის პიესას „ჭკუისა მჭირს“ და აღნიშნავს: „ჭკუისა მჭირს“ რაღაც თითქოს უმართლო და უმი იყო. ეტყობა ავტორს მასალა კარგი ჰქონებია კომედიის შექმნისათვის, მაგრამ ან ვერ შეძლებია ხელოვნურათ შემუშავება, ან და გულის ვერ დაუდევს მის დამუშავებისათვის, თითქოს რაღაც შეხანსულ პიესას. ჰგავს. კომედიის მაგივრათ ჩვენ ვხედავთ რაღაც უაზრო ვოდევილს, სადაც სიცილს უფრო გრიმი და საოხუნჯო სიტყვები იწვევენდენ, ვიდრე ცხოვრების შეუსაბამო მოქმედება. სცენები უფრო მექანიკურათ იყო გადაბმული ერთმანეთზე, ვიდრე შინაგანი ერთობით დაკავშირებული და არ იყო ლოლიკური შედეგი მოქმედებისა“²⁴.

რეცენზენტს მართებულად აქვს გაგებული დრამის თავისებურების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი, რომელიც გამორიცხავს პიესის ელემენტების, სცენების მექანიკურ დაკავშირებას და მოქმედების შინაგან ალოგიურობას. როგორც ბ. ბელინსკი წერდა: დრამა „თავის მხრივ უნდა წარმოადგენდეს განსაკუთრებულ, თავის თავში ჩაკეტილ სამყაროს, ე. ი. უნდა ხასიათდებოდეს მოქმედების ერთიანობით... ის თავის თავში არ დაუშვებს მისი იდეისათვის უცხო ელემენტებს, არც გარეგან ბიძგებს, რომლებიც დაეხმარებოდნენ მოქმედების მსვლელობას, მაგრამ ვითარდება იმანენტურად, ე. ი. თავის თავის შიგნით, როგორც ხე ვითარდება მარცელისაგან“²⁵.

ასევე „სცენების გროვად“ თვლის გ. წერეთელი ეკ. გაბაშვილის მელოდრამას „ბედი მუხთალთა“, გასცენიურებულს მისივე ნაწარმოებიდან „რომანი დიდ ხევში“. ზოგიერთ სცენას იგი იწონებს, მაგრამ მთლიანობაში აღებული პიესა სუსტად ესახება, რადგანაც „ამ სცენებს არავითარი შინაგანი არსებითი დრამატული კავშირი არ ჰქონდა, იმიტომ, რომ მიზეზი გულისტქმათა ბრძოლის ატეხისა და მიუცილე-

²³ გ. წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 159—160.

²⁴ იქვე, გვ. 169. დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

²⁵ В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. III, с. 452.

ბელი 'შედგე — მისი უბედური ბოლო — არ იყო სცენაზე გატარებული ხელოვნება. ჩვენ ვხედავდით ზოგიერთ ნამდვილ ცხოვრების სცენებს, მაგრამ ხელოვნების ნასახი კი არ ჩანდა და მის გამო გამოწვეულ ხელოვნურ სიაშოვნებასაც მოაქლდა მაყურებელი. ეს კიდე ერთი იმის მაგალითი იყო, რომ ჩვენი სახიობა ჯერ კიდე უსუსურ მდგომარეობაშია. ჩვენ ქართულ სცენას, ანუ, უკეთ ვთქვათ, ქართულ დრამას ხელოვნური განვითარების ნასახი არ მოეპოვება“²⁶.

რეცენზენტი ამის ერთ-ერთ მიზეზად ასახელებს იმ გარემოებას, რომ „დრამა-კომედიების შეთხზვისათვის საკმაო არ არის მარტო ხელოვნური ნიჭის ქონება, იმას უნდა თავისებური განვითარება, სცენის ცოდნა და თვით სცენის ცოდნასთან დრამატული თხზულებების შექმნის კანონები“²⁷.

გ. წერეთელი იხსენიებს ანტიკურ საბერძნეთს, როგორც დრამატული ხელოვნების აკვანს, და მიუთითებს აგრეთვე დრამის ხელოვნების განვითარებას შექსპირისა და ლესინგის მიერ. საგულისხმოა, რომ ამ უკანასკნელს იგი მიიჩნევს განვითარების მწვერვალად. ქართულ დრამატულ ხელოვნებას, მისი თქმით, აკლია ხელოვნების თეორიის, ხელოვნების ძირითადი კანონების ცოდნა და „უამისოთ კი ყოველი დრამატული თხზულება გამოდის აკონკილ სცენების გროვით, რომელნიც კი არ აძლიერებენ თანდა-თანობით შთაბეჭდილებას, არამედ ერთი სცენა მეორე სცენის შთაბეჭდილებას აქარწყლებს და მაყურებელი ყოველთვის დაუკმაყოფილებელი გამოდის ჩვენებური წარმოდგენიდან“²⁸.

გ. წერეთელი საყვედურს გამოთქვამს სხვა ქართული დრამების მიმართაც და თვლის, რომ პიესების უმრავლესობა სუსტად წარმოსახავს დრამატიზმს, განპირობებულს კონფლიქტებისა და ხასიათების ურთიერთდაპირისპირებითა და ურთიერთბრძოლით, რაც ქმნის მძაფრ სიტუაციებს და მაყურებელში აღძრავს ესთეტიკურ განცდებს.

გ. წერეთელი არაერთგზის მიუთითებს, რომ დრამის მთელი ღირსება მის შინაგან დრამატიზმშია და არა გარეგან, კომპოზიციურად მოწესრიგებულ ფორმაში. მაგალითად, ი. გულისაშვილის დრამაში — „ცხოვრება ბრძოლა“ იგი სწორედ ამ ნაკლოვანებას ხედავს და პირდაპირ აცხადებს: „იგი არც კია დ რ ა მ ა, ე ს ე ი გ ი ვ ნ. ე ბ ა თ ა ბ რ ძ ო ლ ა, ლ ო გ ი კ უ რ ა თ გ ა ტ ა რ ე ბ უ ლ ი ს ც ე ნ ა ზ ე. ჩვენ დრამატურგს აკლია დრამატულათ სცენის ცოდნა, ან

26 გ. წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 164.

27 იქვე.

28 იქვე.

შესაძლებელია ჩვენ დრამატურგს არ ჰქონდეს ის ღრმა ნიჭის ნასახი, რომელიც ასულდგმულებს ტიტანურ ვნებათა ბრძოლა-მოძრაობას სცენაზე²⁹. ასეთი ვითარებაა, მისი ფიქრით, მთელს მაშინდელ დრამატურგიაში, რისი მიზეზითაც ქართულ სცენას არა აქვს „სამშობლო ნიადაგზე დამუშავებული ნამდვილი დრამა“, რაშიც გარკვეულ ბრალს აკისრებს „უტოლინარ კრიტიკასაც“. ერთი სიტყვით, შეიძლება იყოს „ნიჭიერი მთხველი ხელოვნური სცენებისა“, მაგრამ მან ვერ დაწეროს ნამდვილი დრამა.

რეცენზენტს სანაქებოდ ესახება თვით დრამის ფაბულა, რომელიც აგებულია ქართველი თავადაზნაურობის ცხოვრებაზე, კერძოდ, ბანკის მიერ შევიწროებული და განადგურებული წოდების ტრაგიკულ მდგომარეობაზე. იგი ავტორს უწონებს ცხოვრების ამ საჭირობოტო მხარის შეულამაზებლად წარმოსახვას და ფიქრობს, რომ აქ წარმოდგენილ სურათს შეეძლო სასარგებლო ზემოქმედების მოხდენა საბანკო განხეთქილებაზე. ამ შემთხვევაში ყურადღებას იპყრობს დრამის დიდი საზოგადოებრივი დანიშნულების აღიარება, რაც გამომდინარეობდა გ. წერეთლის კონცეფციიდან საერთოდ ლიტერატურის საზოგადოებრივი ზემოქმედების შესახებ. იგი კმაყოფილია, რომ დრამამ „ჩაგვანება ჩვენი ცხოვრების ჭურღმულში, საიდანაც მან გამოატარა სცენაზე ცოცხალი, ნამდვილი ქართული ხასიათით აღბეჭდილი ტიპები“³⁰. თუმცა ზოგიერთი ტიპი არასრულყოფილად მიაჩნია და, „შეუფერავი რეალიზმის“ პრინციპების თანახმად, ამის მიზეზს ხედავს იმაში, რომ „ახლანდელი ჩვენი ხელოვნური ლიტერატურა მეტათ გარყვნილია ტენდენციით“³¹.

რეცენზენტი პიესის ნაკლად აქაც ტენდენციურობას თვლის.

გ. წერეთელი ხშირად ლაპარაკობს პიესაში დრამატიზმის, მძაფრი სიტუაციების აუცილებლობაზე და ყოველთვის დიდად აფასებს ისეთ დრამებს, სადაც ეს აუცილებელი პირობა გამოვლენილია ბუნებრივად, დამაჯერებლად. შილერის „ყაჩაღებში“ იგი იწონებს ხასიათების მძაფრი დრამატიზმით აღსავსე ურთიერთქიდილს, ახასიათებს კარლ და ფრანც მორგების პიროვნულ თვისებებს, მათ ზნეობრივ ბუნებას, რომელიც ვლინდება მოქმედების მსვლელობაში, და მიაჩნია, რომ დრამაში გამოხატული ხასიათების ბრძოლა და ინტერესთა ურთიერთქიდილი „მთელი კაცობრიობის სურათია, კაცის სულის ამამალღებელი და ზნეობის აღმადგენელი“³².

²⁹ „კვალი“, 1897, № 45. დაყოფა ჩემია — გ. ლ.

³⁰ იქვე.

³¹ იქვე.

³² „კვალი“, 1893, № 50.

მაღალ ოსტატობას ხედავს იგი აგრეთვე ვ. აბაშიძის მიერ გადმოკეთებულ დრამაში „ვისი ბრალია?“ თუ ხასიათები ღრმად იქნება გახსნილი, მაშინ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო ამბავიც მაღალდრამატულ მოვლენად იქცევა. ამ დრამაში „მოქმედება არის დაკავშირებული უსამართლოთ დასჯილი კაცის სულის შინაგან ბრძოლაზე. თვით მოსამართლე ~~კომედი~~ იტანება სულით, რაკი აიხსნება, რომ ბოროტ-მოქმედი სამართლით დასჯილია კი არ ყოფილა, არამედ სულ გარეშე კაცი“. მიუხედავად იმისა, რომ პიესის ფაბულა მარტივია, რეცენზენტის თქმით, „საკვირველ ხელოვნურათ არის ტრადიკული მომენტები ერთიმეორეზე დაკავშირებული“ და დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე. ეს არის ტრაგედია უსამართლოდ დასჯილი კაცისა, რომელიც, სატუსალოდან განთავისუფლებული, ერთ ყავახანაში შეხვდება ამ ყავახანის პატრონის — კრამერის მიერ გაუბედურებულ ცოლ-შვილს. ნატუსალარი იმ მომენტს შეესწრება, როდესაც კრ. ზერი მის ცოლს შეურაცხყოფას აყენებს. ის ვერ ითმენს ამ უმსგავსოებას და ცუდით კლავს ყავახანის პატრონს. საგულისხმოა, რომ ამავე პიესაში გ. წერეთელს მოსწონებია ახალგაზრდა კოტე მარჯანიშვილის თამაში. მან განასახიერა შინაგანი დრამატიზმით აღსავსე ხასიათი, რომელიც მოითხოვდა სწრაფ მეტამორფოზას „ორს სხვა-და-სხვა ერთი მეორის წინააღმდეგის სულისკვეთების მომენტებში. ამ ერთ წამს, რომ ის იყო კატასტროფით მოღრუტუნე და მოსიყვარულე, უეცრათ მასში იფეთქებდა აფთრის გულისთქმები“³³.

საერთოდ, გ. წერეთელი ხასიათის მრავალფეროვნებას თვლის დრამის ღირსების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიშნად. ასეთი ხასიათების დიდოსტატად იგი შექსპირს ასახელებს და მ. ახობებს აფრთხილებს, რომ სცენაზე მათ განსახიერებას განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით მოეკიდონ. 1895 წლის 17 დეკემბერს ქართული თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი იქნა უ. შექსპირის კომედია — „პირვეული ცოლის მორჩულება“. გ. წერეთელი ამ დადგმას სპეციალური წერილით გამოეხმაურა. იგი, უწინარეს ყოვლისა, ლაპარაკობს შექსპირის ხასიათებზე და, კერძოდ, კატარინას შესახებ წერს: „შექსპირის მიერ დახატული ორ-ბუნებოვანი ქალის არსება, რომელიც თუმცა ანჩხლია, მაგრამ იმავე დროს ღრმად მოყვარული გულიც უცემს. ის მტარვალაია თავის ოჯახში, როდესაც მას კეთილი გულის მამასთან აქვს საქმე და სუსტი გულჩვილი ხასიათის დასთან, ბიანკასთან. ის ანჩხლობს და თავისი სიანჩხლით

³³ „კვალი“, 1895, № 4.

უწამლავს სიცოცხლეს თავის ოჯახს, თუმცა იმავე დროს მას მამაც გულმხურვალეთ უყვარს და თავისი ნაზი გულჩვილი დაც. იგი ეძებს მხოლოდ თავის ტოლს, ანუ თავისთავზე უძლიერეს არსებას, რომ დაემორჩილოს და მაშინ გამოიჩინოს სიდიადე თავის. ბუნებისა და თავგანწირული სიყვარულიცა. მართლაც, ბოლოს მას გამოუჩნდა მისი შესაფერი საქმრო, რომელმაც პირველ შეხედვებზე იცნო თავის ტოლი და სიანჩხლეში თავის საცოლოს კიდევ ვადაცქარა, მართლაც პეტრტუჩიო, საქმრო ანჩხლი ეკატერინესი, გამოჩნდა ძლიერი, ხასიათ შეუდრეკელი ადამიანი, მაგრამ მასთანვე სრული სულგრძელი თვისების კაცი, რომელსაც შეუძლია თავის მეუღლის ღრმით შეყვარება და თანასწორათვე მისი პატივისცემა, რაც ერთხელვე მეუღლე შეიქნება მისი მოიჩილი და სათნო დედაკაცი. შექსპირმა ეს ორი რთული კაცის ბუნება ასე დაგვიხატა და ჩვენ რაღა ვიხილეთ სცენაზე?.. შექსპირის მიერ ღრმით ნაგრძნობი და ცხოვრების მორევებიდან ამოღებული მარგალიტი სურათი კი არა, რაღაც ველური ცხოველის მოთვინიერება³⁴. ამიტომ სპექტაკლს იგი სუსტ შეფასებას აძლევს და აცხადებს, რომ ვინც შექსპირის პიესების წარმოდგენას განიზრახავს, მან ჯერ უნდა დაიწყოს „ღრმით განვითარებული მისი ტიპების მეცნიერულათ შესწავლა“.

თუ რა ძნელია მრავალფეროვანი ხასიათის სცენური გარდასახვა, ამის მაგალითს რეცენზენტი კიდევ ერთჯელ ცხადყოფს: „მეფე ლირის“ დადგმის ანალიზის დროს. იგი წერს, რომ საზოგადოდ ლირის როლი ძალიან მძიმე ასასრულებელია და მას ახერხებდნენ მხოლოდ დიდი მსახიობებიო. ამის მიზეზს, რასაკვირველია, თვით მეფე ლირის ბუნებით ხსნის: ეს „ხასიათი ფრიად რთული რამ არის და ფრიად რთულ ცხოვრების გარემოებაში“ შექმნილი და დახატული. ამ მეფის ცხოვრების კონტრასტი, მისი უკიდურეს წერტილამდე მიყვანილი სულის ბრძოლა მძიმე რამ განსახორციელებელია სცენაზე³⁵. იგი საერთოდ აქებს ყიფიანის თამაშს, მაგრამ შენიშნავს ნაკლოვანებასაც: „როდესაც დიდი მეფე, მთელი მეფური თვისებებით შემკული, გარემოებით იმდენათ დაიჩაგრება, რომ ჰკუთაც ერყვეა და ტყეში დარბის და ამ დროს მას მოაგონებენ თავის ვინაობას, ის უეცრათ ინსტიკტიურათ უნდა მოვიდეს გონზე ხოლმე და გიჟი, გამასხარავებული ხელმწიფე ისევ შთავარდეს თავის ღირსების გრძნობაში და პატივის აღმძვრელი მიმოხვრით და სახით წარმოთქვას: „მეფე ვარ თავით ფეხებამდისო“. ამ წუთში მაცურებელს შესულილი და

34 „კვალი“, 1895, № 53.

35 „კვალი“, 1898, № 2.

დამცირებული მეფე ისევ მეფური ღირსებით უნდა მოეჩვენოს. აი, ასეთ უცებ ცვლას, ერთსა და იმავე დროს ორ უკიდურეს მგრძნობელობაში ყოფნას ვერ ახერხებდა ბატ. ყიფიანი³⁶. როგორც ვხედავთ, აქ ხაზგასმულია არა მარტო შექსპირული ხასიათის მრავალმხრივობა და შინაგანი სულიერი სიღრმე, არამედ მისი სამოქმედო გარემოს სირთულეც. მაშასადამე, რეცენზენტი ხასიათს განიხილავს გარემოსთან მიმართებაში და არა მისგან იზოლირებულად, რასაც გარკვეული მნიშვნელობა გააჩნია. კერძოდ, აქ ჩანს, რომ გ. წერეთელი რეალიზმის პოზიციებიდან ილაშქრებდა სახეთა, ხასიათთა სქემატურობის, მათი ე. წ. ერთნიშნაობის წინააღმდეგ. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო მისი ბრძოლა კლასიციზმის ესთეტიკურ პრინციპებთან. ხასიათის გარემოსთან მიმართების საკითხს იგი ეხებოდა აგრეთვე მოლიერის „ძალათ ექიმისა“ და ზ. ანტონოვის კომედიის — „მზის დაბნელება საქართველოში“ განხილვის დროს. შექსპირის ხასიათების სიცხოველე და უმდიდრესი ადამიანური თვისებები მიაჩნდა მას დრამატული ტიპების ეტალონად და წერდა: „ამ კაცისთანა ნიჭიერი პოეტი და სრული მცოდნე კაცის ბუნებისა ჯერ ქვეყანაზე არ დაბადებულა. იმან პოეტურ სურათებში სრულად აღმოხატა კაცობრიობის ცხოვრება, ტანჯვა, სიხარული, ბრძოლა, მეგობრობა, გულის თქმა, გულის წადილი, შური, სიქველე, ზნე და უზნეობა, ერთი სიტყვით. ყოველნაირი კაცის თვისება და სულის ძალა, რომელიც განმარტებს კაცობრიობის წარმატებას ცხოვრების დაუცხრომელს ბრძოლაში. შექსპირმა სცენაზე გადმოშალა შინაგანი ვითარება მთელი კაცობრიობისა და შეასმინა კაცს იმის აზრი. იმან დაბადა ისეთი შკოლა, რომელიც სწვრთნის ყოველს იმის თხზულების მკითხველს, უსწორებს ზნეს, უმატებს მხნეობას და ზრდის იმის გონებას. ამ სახით შექსპირი შეიქნა კაცობრიობის მოძღვარი“³⁷.

როგორც ითქვა, ამიტომ მოითხოვს გ. წერეთელი ამ ხასიათების ღრმა ცოდნას და სწორ სცენურ ინტერპრეტაციას. ასეთივე მაღალ შეფასებას აძლევს იგი ე. ბ. მოლიერის, ფრ. შილერის, ა. დიუმას, ა. გრიბოედოვის, ნ. გოგოლის და სხვა მწერალთა მიერ შექმნილ ხასიათებს.

ცნობილია, რომ გ. წერეთელი ქადაგებდა ცხოვრებისეული ხასიათების წარმოსახვის აუცილებლობას. ამ ვითარებას ვერ ხედავს იგი გ. ერისთავის „დავაში“. საერთოდ, ძალზე გადაჭარბებული, მკაცრი და ტენდენციურია მისი განცხადება, რომ გ. ერისთავის კომედიებში

³⁶ „კვალი“, 1898, № 2.

³⁷ „კრებული“, 1872, № 8—9.

„ჩვენი ცხოვრება მხოლოდ ტანსაცმელით. და ლაპარაკის კილოთი იცნობა“-ო.

გ. წერეთელი ღრამაში, რა თქმა უნდა, უპირატესობას ანიჭებს ტიპიურ ხასიათებს და არა განზოგადებას მოკლებულ სახეებს. იგი წერს: „ხელოვნების რომელსაჲმ ნაწარმოებისაგან ჩვენ ვითხოვთ ტიპს (საზოგადო შემკრებელობით მოვლენის ნაყოფს) და არა განკერძოებულს პირს (შემთხვევით მოვლინებას)“³⁸. ზოგიერთი მკვლევარი „შემკრებელობით მოვლინებაში“ ხედავს ე. წ. სტატისტიკურ საშუალოს, მაგრამ, როგორც შ. სალუქვაძე მიუთითებს, „საზოგადო შემკრებელობით მოვლინების ნაყოფი“ არ უნდა ნიშნავდეს მოვლენათა მათემატიკურ ჯამს... გ. წერეთელი ცხოვრების არსებითი დამახასიათებელი მოვლენების განზოგადებას მოითხოვს. იგი მთელი პრინციპულობით იბრძვის კერძო შემთხვევებზე ყურადღების გამახვილების წინააღმდეგ, რადგანაც ეს უკანასკნელი მას „ხელოვნურის“ (ხელოვნების) ნაწარმოების მნიშვნელობის დაკარგვად მიაჩნია“³⁹.

ვ. ვახანია განიხილავს გ. წერეთლის პოლემიკურ სტატიას ა. პარმის ლექციის გამო, სადაც ქართველი მწერალი ხელოვნების მშვენიერებას ბუნების მშვენიერებაზე მაღლა აყენებს, და, კერძოდ, ტიპის შესახებ წერს: ცხოვრებაში „ყოველი ცოცხალი პიროვნება თავისთავად ტიპია. ის თავის თავში ატარებს ღრმა ანაბეჭდს იმ ცხოვრებისა, რომელმაც შექმნა ეს პიროვნება. ასეთ პიროვნებათა ურიცხვ სიმრავლეში არიან ისეთები, რომლებიც მთელი თავით მაღლა დგანან სხვებზე, ცხოვრებაში მათ მსგავსებზე. მათი მოქმედება ცხოვრებაში ახდენს დიდ ეფექტს, ისინი იქცევენ სხვების ყურადღებასაც, ასეთი პიროვნებები ყველას თვალწინ უდგას. აი, სწორედ ისინი არიან ნამდვილი ცხოვრებისეული ტიპები, რომლებიც ყველაზე ახდენენ ცოცხალ შთაბეჭდილებას“⁴⁰. ეს აზრიც ვ. ვახანიას მიაჩნია მწერლის ნატურალიზმისაკენ გადახრის⁴¹ ერთ-ერთ საბუთად და ანალოგიურ მაგალითს ხედავს გ. წერეთლის მსჯელობაში გ. გაბაშვილის მიერ დახატული ტიპების გამო. კერძოდ, გ. გაბაშვილის მიერ შესრულებული ებრაელი ვაჭრის ტიპის შესახებ გ. წერეთელი ასეთ აზრს ავითარებს: „აბა, ახლა ამ ებრაელის ესკიზს შევხედოთ. ოჰო, მშვენიერი ტიპია, თითქმის გაგონდება მისი სახე; ბევრგან გინახავს მაგისტანაფულის მოტრფიალე: გინდ ბერდიჩევში, გინდ ცხინვალში, გინდა

38 „კვალი“, 1894, № 11.

39 შ. სალუქვაძე. გიორგი წერეთელი, თეატრალურ-კრიტიკული მემკვიდრეობა, გვ. 36—37.

40 «Тифлисский Вестник», 1879, с. 38.

41 ვ. ვახანია. შეუფერავი რეალიზმის გავებისათვის, თბ., 1966, გვ. 34—35.

ქართლში და გინდ საჩხერეშიც. იმას ხელში ფული უჭირავს, მეორე ზელით თითი ბაგეზე აქვს მიღებული, ძალიან საგონებელშია ჩავარდნილი, ანგარიშში ფული აკლია, უნდა მოიგონოს და ვერ მოუგონებია, სად დახარჯა ან სად გადაყვა დანაჯლისი... ესენი ყველანი თითქოს გვეცნაურებიან. მაგათებული კაცები თითქოს ყველას გვინახავს“⁴².

ზემოთ მოყვანილ პირველ მაგალითში გ. წერეთელი მსჯელობს ცხოვრებისეულ ტიპებზე, რომლებიც თითქოს მზამზარეულად არიან სინამდვილეში. სხვათა შორის, იგი იქვე დასძენს, რომ თუ გვინდა არუსული არმიის იდეალური, მაგრამ მართალი ნიშნები წარმოვსახოთ, საქმარისია ნამდვილი საღებავებით დაეხატოთ ამ არმიის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი, ჩამოვაშოროთ მხოლოდ მისთვის არსებითი სუბიექტური ნიშნები და ასეთი წარმოსახვის დროს მიღებული ყველაზე საუკეთესო ტიპი იქნებაო. ჯერ ერთი, ეს მსჯელობა ტიპიურობის შესახებ არ არის ღრმა განსჯის ნაყოფი, ნაწილობრივ პრიმიტიულიცაა და, რასაკვირველია, განსხვავდება ტიპის ილიასეული გაგებისათვის დამახასიათებელი სიცხადისა და მხატვრული განზოგადების ბუნების ნიუანსებში წვდომის იმ უნარისაგან, რომელსაც სამოციანელთა იდეური ბელადი ფლობდა. მეორეც, შეინიშნება წინააღმდეგობაც. ამიტომ ორივე ზემოთ მოყვანილ მაგალითში (მეორე შემთხვევაში იგი ხელოვნებაში წარმოსახულ ტიპზე ლაპარაკობს), ერთი შეხედვით, თითქოს მზა ცხოვრებისეულ ტიპებზეა ლაპარაკი, მაგრამ როცა გ. წერეთელი მოითხოვს, რომ ტიპში არ შეიძლება აისახოს რომელიმე კერძო პიროვნების სუბიექტური ნიშნები, რომ უპირატესობა უნდა მიენიჭოს „საზოგადო შემკრებელობითს მოვლენის ნაყოფსო“, იჩრდილება პირვანდელი შთაბეჭდილება და სინამდვილის ასლგადაღებაზე, ნატურალიზმზეც ლაპარაკი შეუძლებელია. მით უმეტეს, სხვა შემთხვევაში (როგორც ეს დასაწყისში ვნახეთ) იგი უშვებს ხასიათის არა მხოლოდ რეალურ საზღვრებში, არამედ განვითარების პერსპექტივაში წარმოსახვის შესაძლებლობასაც და განასხვავებს ინდივიდს ტიპისაგან. რაც შეეხება იმას, რომ გ. გაბაშვილის მიერ დახატულ ტიპში ჩვენ „ნაცნობ უცნობს“ ვხედავთ, ეს ნიშნავს, საქმე გვაქვს გრძნობადოკონკრეტულ, ინდივიდუალიზებულ ზოგადთან, რომელშიც მოცემულია ტიპიურ და კერძო ნიშანთა ერთობლიობა, რაც რეალისტური ხელოვნებისათვისაა ნიშანდობლივი.

ამდენად, „შეუფერავი რეალიზმის“ მომხრე გ. წერეთელი, მართალია, ტიპიურობის საკითხში არ იძლევა თანმიმდევრულ და ზუსტ

⁴² „კვალი“, 1899, № 5.

დეფინიციებს, ზოგჯერ ერთგვარ გადახრასაც ამჟღავნებს ქართულ სამოციანელთა ტრადიციული თეალსაზრისიდან. მაგრამ იგი რეალისტად, რეალიზმის დამკველად გვევლინება⁴³.

როგორც დრამისაგან მოითხოვს გ. წერეთელი სინამდვილის ასახვას, ასევე მსახიობს ავალებს როლის სიმართლით განსახიერებას, სცენაზე სინამდვილის ილუზიის შექმნას. მისი თქმით, მსახიობს მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია მაყურებლის ზნეობრივ-ესთეტიკურ აღზრდაში, მასზეა დამოკიდებული დრამატურგის ჩანაფიქრის გახსნა. ამიტომ „ღირსებით სავსე პიესის წარმოდგენა მსახიობთა უნიკო თამაშობის წყალობით შეიძლება უშნო და ულაზათო გამოვიდეს, რატომ ისიც არ უნდა მივიჩნიოთ უტყუერათ, რომ უხვირო პიესის გამოკეთებაც შეუძლიათ სცენის ღირსეულ მუშაკთ“⁴⁴, იგი კეთილი სიტყვებით ამკობს ბევრ ქართველ მსახიობს და თეატრალურ დადგმას. მაგალითად, იწონებს ალ. დიუმას „მარგარიტა გოტიეში“ ბ. ავალიშვილის თამაშს, რომელსაც მარგარიტა გოტიეს „ტიპი გვარიანათ შეუგნია“. ასევე აქებს ნ. გოგოლის „რევიზორის“ წარმოდგენას, რომელშიც „ხელოვნური წარმოდგენით მაყურებლის თეალწინ გაცოცხლდა სავსებით ის ეპოქა, რომელიც გენიოსს მწერალს ჰქონია თვითონ თავის გონებაში გამოსახული“⁴⁵. ლ. ალექსი-მესხიშვილის თამაშს კი იგი განსაკუთრებით აღუფრთოვანებია ცხოვრებისეული სიმართლის გადმოცემით, რის გამოც კინალამ დაღუპულა კიდეც. რადგანაც „როცა სარჩობელაზე ჩამოეკიდა, ისეთი სინამდვილე მოქმედებისა დაეტყო, რომ კინალამ მართლა დაიხრჩო“⁴⁶. მაგრამ ყველა როდი ახერხებდა ისეთი სცენური ილუზიის შექმნას, როდესაც მაყურებელი წარმოსახულ ამბავს რეალურ ფაქტად განიცდიდა. გ. წერეთელი აკრიტიკებს ა. გრიბოედოვის კომედიის „ვაი კჟუისაგან“ წარმოდგენას იმის გამო, რომ „მოქმედი პირები ვერ გვისახავდნენ გრიბოედოვისაგან გამოყვანილს ხასიათებსა: ფამუსოვი ფამუსოვს არ გავდა, სოფიო სოფიოსა, მაგრამ ყველაზე უფრო სუსტი შეიქმნა უფ. აგრამოვი ჩაცკის როლში“⁴⁷. აგრეთვე შინაგანი დრამატიზმის სისუსტეს უწყენებს კ. მესხს ანტონიოს როლში (ალ. დიუმას — „უკანონოდ

⁴³ დაწვრილებით იხ. გ. ჭიბლაძე, კრიტიკული ეტიუდები, წ. 1, თბ., 1958, გვ. 203; დ. გამეზარდაშვილი, ქართული ლიტერატურისა და კრიტიკის ისტორიიდან, წიგნი 2, თბ., 1974, გვ. 466—468; ა. ჭილაძე, გიორგი წერეთელი, თბ., 1967, გვ. 301—308.

⁴⁴ „კვალი“, 1895, № 44.

⁴⁵ „კვალი“, 1895, № 5.

⁴⁶ გიორგი წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 129.

⁴⁷ იქვე, გვ. 79.

შობილი“). ზოგჯერ ყალბი პათოსი დროებით ატყვევებს მაყურებელს, მაგრამ მალე ქრება. ასე ჩაიარა ქუთაისის დრამატული დასის მიერ წარმოდგენილმა ალ. დიუმას პიესამ — „უკანონოდ შობილი“, სადაც „მრავალ ფეროვანს ვარსკვლავებათ დაენთენ იმისი ეფექტები, მაგრამ როცა იმათ გაიღლეს ჰაერში, ან უკეთ ვთქვათ სცენაზე, მხოლოდ კომლისა და წამლის სუნის მეტი არა დარჩა-რა საზოგადოებას“⁴⁸. ასეთი მოვლენა, გ. წერეთლის აზრით, ამცირებს თეატრის, საერთოდ დრამატული ხელოვნების, მნიშვნელობას და გარეგანი ეფექტებით ართობს ხალხს. თეატრალური ხელოვნების ასეთივე გაყალბებას იწვევს ზომიერებიდან ყოველი გადახრა. იგი დამაჯერებლობას უკარგავს მსახიობთა თამაშს და თვით პიესაში წარმოსახულ მოვლენას. მაგალითად, ასე დაემართა ვ. აბაშიძეს პოპოვიევის როლში (ა. სუმბათაშვილის „ბორკილი“), როდესაც პიესის ჟანრობრივი საზღვრებიდან გადაუხვია და თავის როლს უკანასკნელ მოქმედებაში „კომიზმის ხასიათი მისცა“. გ. წერეთელი საყვედურს გამოთქვამს ელ. ჩერქეზიშვილისა და კ. შათირიშვილის მიმართ, რომლებმაც თავიანთ როლებს (ვ. გუნიას „და-ძმაში“) „ცოტა არ იყვეს, კომიკური ხასიათი მისცეს. ამგვარი გადაჭარბება, მეტადრე უკანასკნელ მოქმედებაში, როდესაც ბ. შათირიშვილი თავგადასავალს უამბობს დატყვევებულ მოძმეებს, იმისთანა ნაკლია, რომელიც უქარწყლებს შთაბეჭდილებას დამსწრეს“⁴⁹. ნამდვილი დრამის განსახიერებას სჭირდება ნიჭიერებითა და გემოვნებით შემკული მსახიობები, ფიქრობს რეჟისორი.

გ. წერეთელი იძლევა აქვ. ცაგარლის „ციმბირელის“ დაწვრილებით ანალიზს და აღნიშნავს, რომ კომედიის თემაა ტრაგიკული ამბავი, მაგრამ „მოქმედება სცენაზე სულ სასაცილოდ გამოდის“. მთავარი პერსონაჟის ციმბირელის ხედრი, რეცენზენტის აზრით, სრულიადაც არ არის სასაცილო, მაგრამ ავტორმა ვერ შეძლო ამ ტანჯული კაცის შინაგანი სამყაროს ღრმად გახსნა და პიესა გააცხოველა გარეგანი კომიკური ეფექტების გაძლიერების გზით. ამ მიზნით „გამოიყვანა სცენაზე ძველი ტიპები“ — პეტუა მიკიტანი და „პრიკაშჩიკი“ სტეფან მაკარიჩი, რომელთაც თავიანთი ოხუნჯობით „გააქარწყლეს მკრთალად გამოყვანილი ცხოვრების უბედურების სურათი“. მისი რწმენით, ასეთი შეუსაბამობა ნიშანია პიესის ჟანრობრივი გაურკვევლობისა და „ეს იმას ჰნიშნავს, რომ დრამატული თხზულება სამასხროდ ყოფილა დაწერილი. აქ საზოგადოებას აღარავითარი საგუ-

⁴⁸ „ივერია“, 1889, № 22.

⁴⁹ „კვალი“, 1895, № 44.

ლისხმეირო აზრი აღარ გამოაქვს დრამატიულის თხზულებიდან⁵⁰. რეცენზენტი გარეგან კომიქურ ეფექტებზე აგებულ მოქმედებას არ თვლის ჭეშმარიტი კომედიის თვისებად. იგი სწორად ფიქრობს, რომ ასეთ შემთხვევაში სიცილს ეკარგება საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და უსაგნო, უფუნქციო ხდება. მას ნორმალურად არ მიაჩნია ისეთი ვითარება, როდესაც „ზოგიერთს თითქმის რომ უჩვენო, გადაიხარხარებს“. იგი აკრიტიკებს გ. ერისთავის კომედიებში გარეგანი კომიზმის შემთხვევებს, რომლებიც ბარბაროზებისა და დამახინჯებული მეტყველების, ქალაქური ჟარგონის გამოყენებაზე არის დაფუძნებული, რადგან „კომიზმი გამოთქმაში კი არ უნდა იხატებოდეს, არამედ სურათის შინაგან აზრში და სცენის მდგომარეობაში“⁵¹. მან იცის, რომ ყოველგვარი სიცილი ვერ იქცევა ესთეტიკურ მოვლენად, ხელოვნების საგნად და წინააღმდეგია, რომ კომედია აგებულ იქნას მხოლოდ ექსცენტრულ ფარსულ ტრიუკებზე. მისი თქმით, სიცილი ფრთხილად და გამიზნულად უნდა იქნეს გამოყენებული, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი საპირისპირო თვისებას იძენს. მაგალითად, პიროვნების თუ საზოგადოების გასაჭირის ან უბედურების ჟამს სიცილი უკვე ცინიზმია. აქ გ. წერეთელი უახლოვდება ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისს.

გ. წერეთელი მსჯელობს ისტორიული დრამის შესახებ და მას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამასთან, საჭიროდ თვლის ისტორიული მოვლენების ისეთნაირად წარმოსახვას, რომ ეხმაურებოდეს თანამედროვეობის მოთხოვნილებებს.

გ. წერეთელი ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა თეატრისა და დრამატურგიის მაღალ საზოგადოებრივ დანიშნულებას. იგი აცხადებდა, რომ „სცენას დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხის აღზრდაში“. ის საერთოდ ხელოვნებას და, კერძოდ, დრამატურგიას მიზნად უსახავს სინამდვილის ავ-კარგის წარმოსახვას და ბრძოლას ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის, ხალხის ზნეობრივი აღზრდისა და გონებრივი განვითარებისათვის. მან იცის, რომ ეს შესაძლებელია მხოლოდ რეალისტური წარმოსახვის საშუალებით. ამიტომ აკრიტიკებს იგი კლასიციზმის შემოქმედებით პრინციპებს და პრუდონისტულ თვალსაზრისს.

გ. წერეთელიც, სხვა ქართველ სამოციანელებთან ერთად, მტკიცედ იბრძოდა მშობლიური თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის და ამის ერთ-ერთ მტკიცე საფუძვლად ეროვნული რეპერტუარი მიაჩნდა. ამასთან, რა თქმა უნდა, იგი ოდნავადაც არ

50 „ივერია“, 1889, № 36.

51 „კვალა“, 1899, № 7.

ამცირებდა იმ როლსაც, რომელიც უცხოურ კლასიკურ დრამატურგიას მიუძღვოდა ქართული თეატრის წინაშე. მაგრამ მოითხოვდა, რომ თარგმანი თუ გადმოკეთება შესრულებულიყო მაღალ დონეზე. გ. წერეთელს სწამდა ქართული თეატრის დიდი მომავალი, მაგრამ ისიც ესმოდა, რომ ამისათვის საჭირო იყო სულგრძელობა, მოთმინება და გამძლეობა. გამძლეობას უქადაგებდა აგი ქართველ ხალხს, რადგანაც იცოდა, რომ იმდროინდელ პირობებში ეს იყო გადარჩენის ერთადერთი გზა.

გ. წერეთლის თეატრალურ-კრიტიკული მოღვაწეობა ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების ერთ-ერთი მძლავრი შენაკადია.

*
*

როგორც დავინახეთ, XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნება არ ყოფილა შემოფარგლული პრობლემათა ვიწრო წრით. სხვა საკითხებთან ერთად, მაშინდელი ქართველი მოაზროვნეები დიდ ყურადღებას აქცევდნენ დრამის თეორიის განვითარებას. ტექნიკური მიზეზების გამო, ამ წიგნში ვერ მოხერხდა ამ განვითარების მთლიანი სურათის ჩვენება. ჩვენ იძულებული გავხდით შევხებოდით ამ თეორიის ჩასახვის პერიოდს და გაგვეშუქებინა მხოლოდ ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლისა და გიორგი წერეთლის შეხედულებანი. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ნ. ნიკოლაძესა და ს. მესხს⁵², არსებითად ამ მოღვაწეთა თეორიული აზროვნება წარმოდგენდა მთავარს როგორც პრობლემატიკით, ისე მოცულობით. ამდენად, აქ მოცემული მასალა, ჩვენი აზრით, თუმცა არასრულ, მაგრამ მაინც გარკვეულ წარმოდგენას შეუქმნის მკითხველს გასული საუკუნის საქართველოში დრამის თეორიის განვითარების ძირითად მიმართულებასა და ტენდენციებზე. ნაშრომში, ვფიქრობთ, ჩანს, რომ ქართველმა სამოციანელებმა (განსაკუთრებით ილია ჭავჭავაძემ), რუს სამოციანელთა და მსოფლიო თეორიული აზროვნების შემოქმედებითად ათვისების გზით, ეროვნული ინტერესების შესაბამისად, შეიმუშავეს საკუთარი თვალსაზრისი დრამის თითქმის ყველა უმნიშვნელოვანეს პრობლემაზე, რასაც ღირებულება არ დაუქარგავს დღესაც.

⁵² „ს. მესხის შეხედულებანი დრამის თეორიის საკითხებზე“ დაიბეჭდა კრებულში — „ლიტერატურულ-თეორიული ძიებანი“, თბ., 1984 წ., ხოლო ნ. ნიკოლაძის შეხედულებანი იბეჭდება კრებულში — „ესთეტიკური იდეალი და მხატვრული გამოსახვის ფორმები“, 1985 წ.

ТЕОРИЯ ДРАМЫ В ГРУЗИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XIX ВЕКА

Резюме

Книга «Теория драмы в грузинской художественной критике и эстетической мысли XIX в.» является первой частью обширной монографии. Она освещает наименее изученные проблемы истории грузинской литературно-эстетической мысли.

В труде анализируются теоретические аспекты, выдвигавшиеся на передний план в разное время, и рассмотрена трактовка, которую давали им писатели и критики. Здесь же указана степень оригинальности отдельных положений или выявлены источники данной точки зрения.

Последовательно рассмотрены различные взгляды на специфику как драматического рода, так и жанров, на композицию, природу драматической коллизии и характеров и т. д.

В книге дан обзор традиций грузинской драмы и первых теоретических разысканий. Отмечено, что хотя драма в грузинской литературе появилась уже в конце XVIII в., интенсивное развитие национальной драматургии начинается фактически со 2-ой половины XIX в., причем сразу же доминирующее положение занимает комедия, которая до конца сохраняет этот приоритет среди других драматических жанров.

Отдельно показана борьба за утверждение реализма в театре и драматургии и прослеживается развитие теории драмы в 50-ые годы XIX в. Это значительное десятилетие, когда в истории грузинской культуры произошли коренные изменения. В это время был основан грузинский профессиональный театр, развивается драматургия и интенсивно разрабатываются вопросы теории драмы.

60-ые годы явились новым значительным этапом в развитии грузинской литературы и искусства. В эту пору на литературную арену выходит новое поколение «тергдалеули» во главе с Ильей Чавчавадзе. «Тергдалеули», которые испытали влияние идей русских революционных демократов (В. Белинского, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова и др.), развивали на родине прогрессивные тенденции. Они объявили войну всяческой рутине и требовали коренных перемен в национальной духов-

ной жизни. Грузинские шестидесятники (И. Чавчавадзе, А. Церетели, Г. Церетели, Н. Николадзе и др.) определили высокое общественное назначение литературы и искусства, сформировали новые реалистические эстетические принципы. В теоретических взглядах грузинских шестидесятников нашли отражение многие актуальные проблемы, среди них и вопросы теории драмы. В труде детально проанализированы взгляды грузинских шестидесятников — И. Чавчавадзе, А. Церетели, Г. Церетели и отмечено, что сформированные ими принципы оказали огромное влияние на дальнейшее развитие грузинского театра и драматургии.

Для иллюстрации теоретических положений в труде использованы многочисленные материалы, которые в разное время были опубликованы в прессе или же вышли отдельными изданиями.

ГВИ АМВРОСИЕВИЧ ЛОМИДЗЕ

ТЕОРИЯ ДРАМЫ В ГРУЗИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КРИТИКЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XIX ВЕКА

(на грузинском языке)

МЕЦНИЕРЕБА

ТБИЛИСИ

1984

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით
სბ 2153

რეცენზენტები ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატები: მ. კიკვაძე და
გ. კოხონელიძე

გამომცემლობის რედაქტორი ე. კოდუა
მხატვრული რედაქტორი გ. ლომიძე
ტექნიკური რედაქტორი ნ. თაყაიშვილი
კორექტორი ც. ქიტიშვილი

გადაეცა წარმოებას 28.8.1983; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27.11.1984;
ქალაქის ზომა 60X90¹/₁₆; ქალაქი № 1; ბეჭდვა მაღალი;
გარნitura ვენური; პირობითი საბეჭდო თაბახი 10.10;
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 8,1;
უე 10507; ტირაჟი 1500; შეკვეთა № 704;
ფასი 1 მან. 20 კაპ.

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

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