თბილისის შრომის წითელი დროშის ორდენოსანი
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თენგიზ კიკაჩეიშვილი

კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული პროზის პოეტიკა

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 1982

ბგ2
83 3გრ7
899.962.1.092 (გამსახურდია კ)
ბ 497

წიგნში გაშუქებულია კ. გამსახურდიას მხატვრული პროზის პოეტიკის პრობლემები. ნაშრომში გამოვლენილია კ. გამსახურდიას თხზულებათა ჟანრული სპეციფიკა, ნაჩვენებია მწერლის დამოკიდებულება მოქმედი გმირისადმი, საერთოდ ადამიანისადმი. ამ ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემის გაშუქებისას გამოკვლეულია დროისა და სივრცის, როგორც ადამიანური ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გამომხატველი ასპექტების, მნიშვნელობა, ფსიქოლოგიზმის ფუნქცია, ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის არსი. დაბოლოს, წიგნში გაანალიზებულია თხრობის სისტემა, შეფასებულია მთხრობლის სახის როლი მხატვრულ სტრუქტურაში, მონოლოგისა და დიალოგის ფუნქცია, მათი თავისებურებანი და სპეციფიკა.

ნაშრომი განკუთვნილია სტუდენტებისა და აღნიშნული საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

რედაქტორი ბ. ჯორბენაძე

რეცენზენტები: ს. ხუციშვილი
დ. თევზაძე

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1982

70202
K M608(06)—82

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ნაშრომის მიზანია კ. გამსახურდიას მხატვრული პროზის პოეტიკის ანალიზი. პრობლემა რთული და აქტუალურია, რადგან მწერლის მხატვრული პროზის პოეტიკის უტყუარი, უეჭველი კომპონენტების გამოვლენით, მათ შორის რეალური ურთიერთკავშირის, მიზეზშედეგობრივი ურთიერთობის წარმოჩენით, ამ კომპონენტების ბუნებისა და სპეციფიკის გაშოკვლევით შესაბამისად მზეურდება კ. გამსახურდიას მთელი შემოქმედების ერთიანი სახე, დროში მისი განვითარების ხასიათი, საზოგადოდ მისი ისტორიული როლი.

აქ საჭიროდ ვთვლით ჩვენი საკვლევი ობიექტის დაზუსტებას. მხატვრულ პროზაში, კონკრეტულ შემთხვევაში, ვგულისხმობთ მწერლის რომანებსა და ნოველებს, გამოვრიცხავთ ეგრეთ წოდებულ დოკუმენტურ-ეპიკურ ჟანრებს, რომლებშიც, თუმცა მთლად უგულებელყოფილი არ არის მხატვრული თხზვა, ამბავთა ემოციური წარმოსახვა, შესაბამისი კომპოზიციური წესრიგიანობა, ვაგრამ ისინი მაინც „ეპოსის შემადგენელი დიდი, საშუალო, მცირე და უმცირესი ჟანრებისაგან არსებითად განსხვავებული ასახვით — ფორმისეული ნიშნებით ხასიათდებიან“[1]. გამომდინარე აქედან, ჩვენ თავს ვარიდებთ კ. გამსახურდიას მხატვრული ნარკვევების ანალიზს.

დოკუმენტურ-ეპიკურ ჟანრს მიეკუთვნება „გოეტეს ცხოვრების რომანიც“, რომელშიც მკვეთრადაა შეზღუდული გამოგონების როლი. „ბიოგრაფიულ რომანში, — გვამცნობს კ. გამსახურდია, — ავტორი გაცილებით უფრო ხელშეკრულია, ვიდრე ისტორიული რომანის წერისას, რადგანაც ამ უკანასკნელში ე. წ. გაშოგონებით მომენტს (invention-ს) გაცილებით მეტი ასპარეზი აქვს დათმობილი“[2].

„გოეტეს ცხოვრების რომანში“ შეზღუდულია ფანტაზიით შთაგონებული პასაჟები (გამონაკლისია ყრმა გოეთეს არაჩვეულებრივად ხატოვანი, ზღაპრული შინაარსის, ფერადებით აღსავსე სიზმარი). რომანი, უპირველესად, ამას მწერლის განცხადებაც ადასტურებს, დოკუმენტუ-

---

[1] ვ. დ უ დ უ ჩ ა ვ ა, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარები, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, წიგნი VII, თბ., 1973, გვ. 224.

[2] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 801.

რობას უწევს ანგარიშს. ნაწარმოების პოეტურ-ემოციური სამყარო განსაზღვრულად ექვემდებარება ფაქტების ზემოქმედებას. ნაწარმოებში ნაკლებაა გამოკვეთილი კ. გამსახურდიას პროზის პოეტიკაში ჩვენ მიერ კვლევის ობიექტებად მიჩნეული და შერჩეული ფორმები და კატეგორიები — კერძოდ, დიალოგი, მონოლოგი, მხატვრულ სახეთა ფსიქოლოგია, ბუნება-პეიზაჟი და სხვ.

წიგნში — „პოეტური ინტეგრალები" — მ. კვესელავა მიუთითებს გალაკტიონის პოეტიკის შესწავლის ემბრიონულ მდგომარეობაზე[3]. იგივე ითქმის ქართველი მწერლების უმრავლესობათა მიმართ, და თუმცა დღესდღეობით არცთუ მცირე გარჯა გაწეულა ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის კ. გამსახურდიას მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლა-შეფასებისათვის (კ. გამსახურდიას შემოქმედების სხვადასხვა საკითხს მიუძღვნეს შრომები მ. აბულაძემ, დ. ბენაშვილმა, აკ. გაწერელიამ, რ. თვარაძემ, ტ. კვანჭილაშვილმა, თ. კიკაჩეიშვილმა, გ. მერკვილაძემ, ე. მაღრაძემ, გ. ნატროშვილმა, ბ. ჟღენტმა, შ. რადიანმა, ს. სიგუამ, ე. შუშანიამ, ი. ჩხეიძემ, ს. ჭილაიამ, ზ. ჭუმბურიძემ, ნ. ჭოლოკავამ, ა. ხოტივარმა, გ. ჯიბლაძემ და სხვ.), მაინც აქტუალურ პრობლემად რჩება კ. გამსახურდიას პოეტიკის შესწავლა.

ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში ჯეროვნად არ არის გაანალიზებული კ. გამსახურდიას მიერ ადამიანის გამოსახატავად შემუშავებული სისტემა (ამ სისტემაში მხატვრული დროისა და სივრცის, ფსიქოლოგიის ევოლუციის, ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის მნიშვნელობა), თხრობის სტრუქტურის სპეციფიკა. მეტი ყურადღება უნდა დაეთმოს მწერლის შემოქმედებაში ჟანრების ჩამოყალიბებისა და განვითარების საკითხებს და სხვ.

არა მარტო ქართულ, არამედ მთელ საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობაში, ომამდე და კარგა ხანს შემდეგაც, გარკვეული ობიექტური და სუბიექტური მიზეზების გამო შეფერხდა ისეთი შრომების გამოქვეყნება, რომლებიც ცხადლივ განეკუთვნებოდა პოეტიკის სფეროს. მწერლის სტილისა და ესთეტიკის, მისი შემოქმედების მხატვრული ფორმების ანალიზი ინათლებოდა მარქსისტულ-ლენინური მეთოდოლოგიისაგან უკანდახევად.

„პოეტურ ინტეგრალებში", ეხება რა პოეტიკის ჩამორჩენის მიზეზებს, მ. კვესელავა ასკვნის: „მიზეზი... ვულგარული სოციოლოგიზმის წარმომადგენელთა მიერ დამკვიდრებული შტამპია: ჯერ ეპოქის მიმოხილვა, მერე მწერლის მსოფლმხედველობის განსაზღვრა, ნაწარმოების იდეური შინაარსის გადმოცემა, ზოგიერთი პერსონაჟის დახასიათება და თუ ყოველივე ამის შემდეგ დრო და ადგილი დარჩებოდა, და ისიც თა-

[3] მ. კ ვ ე ს ე ლ ა ვ ა, პოეტური ინტეგრალები, თბ., 1977, გვ. 232.

ქად მკვლევარი მოისურვებდა ამას.... რამდენიმე წინადადებას გაიმეტებდა სტილის, ფორმის თუ ენის თავისებურებების შესახებ. ეს იყო და ეს. უმთავრესად კი არც ამაზე იწუხებდა ვინმე თავს, რადგან ზედმეტი გულმოდგინება რომ გამოეჩინა, შეიძლება ფორმალიზმშიც კი დაედოთ ბრალი... ახლა, რა თქმა უნდა, ასეთი მდგომარეობა არ არის"[4].

აქვე მ. კვესელავა სამართლიანად შენიშნავს, რომ ყველა ლიტერატურისმცოდნე არც მაშინ იყო ფეხის ხმას აყოლილიო და მაგალითისთვის ხაზს უსვამს აკ. გაწერელიას ღვაწლს, გამოყოფს მის ფუნდამენტურ პოეტიკურ შრომებს.

ასეთსავე ტენდენციებს უსვამს ხაზს წიგნში „ი. ს. ტურგენევის პოეტიკის პრობლემები" ს. შატალოვი, როცა მიუთითებს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ხატოვან-სახეობრივი სპეციფიკით, მხატვრული ფორმის საკითხებით დაინტერესება არასოდეს აღმოფხვრილაო მთლად საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობაში[5].

სხვადასხვა მკვლევარი, განსაზღვრავს რა პოეტიკის რაობას, ბუნებასა და სპეციფიკას, სხვადასხვა დასკვნას გვაწვდის ამ საკითხის შესახებ. მაგალითად, ლ. ტიმოფეევის აზრით, პოეტიკა არის მხატვრულ საშუალებათა კომპლექსი, რომლის მეშვეობით მწერალი ქმნის ერთიან მხატვრულ ფორმას, ხათელს ჰფენს თავისი შემოქმედების შინაარსს[6].

მ. ხრაპჩენკოს მარქსისტული თეორიული პოეტიკა, აღწერითი პოეტიკისაგან განსხვავებით, მიაჩნია ფუნქციურ პოეტიკად[7].

ასეთი გაგების მიზეზი, ა. ოგნევის შეხედულებით, გამოწვეულია პოეტიკის უმნიშვნელოვანესი ამოცანით — გამოარკვიოს მხატვრული სტრუქტურის ის თავისებურებანი და „მამოძრავებელი ძალები", რომლებსაც იმ ძირითადი ფაქტორების გაგებამდე მივყავართ, მკითხველზე ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკურ ზეგავლენას რომ განაპირობებენ[8].

პოეტიკა ესმოდათ მეტად ფართო, განუსაზღვრელი მნიშვნელობითაც. ფ. პეტროვსკი პოეტიკას თვლის მეცნიერებად სიტყვიერი მხატვრული შემოქმედების შესახებ[9]. ასეთ ვრცელ გაგებაში შეიძლება მოექცეს ლიტერატურის ყველა სფერო, რაც, ბუნებრივია, ხელს შეუშლის პოეტიკის გარკვეულად საკუთარი სფეროს გამოკვეთას, მისი საგნის გათვალსაჩინოებას.

---

[4] მ. კვესელავა, პოეტური ინტეგრალები, თბ., 1977, გვ. 232.

[5] С. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969, стр. 4.

[6] Л. Тимофеев. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., «Советский писатель», 1964, стр. 349.

[7] М. Храпченко. О разработке проблем поэтики и стиля. Известия АН СССР, серия лит-ры и языка, 1961, т. XX, вып. 5, стр. 401.

[8] А. Огнев. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, 1973, стр. 8.

[9] Ф. Петровский. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве. В книге «Аристотель. Поэтика». ГИХЛ, М.. 1957. стр. 13.

ასეთი ვრცელი გაგების საწინააღმდეგოდ ა. ბუშმინი პოეტიკას თვლის ლიტერატურისმცოდნეობის დარგად, რომლის ამოცანას შეადგენს ნაწარმოების მხატვრულობის შესწავლა და დადგენა[10].

პოეტიკის საგანი, მისი კონკრეტული სფერო და სახე თვალსაჩინოდ არის გამოკვეთილი ნ. კონრადის (რომელიც ძირითადში აღიარებდა ვ. ვინოგრადოვის აზრს) განმარტებაში, რომლითაც პოეტიკა მიჩნეულია მეცნიერებად ფორმების, სახეების, სიტყვიერ-მხატვრული შემოქმედების ხერხებისა და საშუალებების შესახებ. ნ. კონრადი თავის განსაზღვრაში ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სტრუქტურული ტიპებისა და ჟანრის შესახებაც და მათაც პოეტიკის ერთ უმნიშვნელოვანეს სფეროდ მიიჩნევს[11].

ეს უკანასკნელი სფერო მართლაც მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც მასში ორგანულად არის ჩაბუდებული ის თვისება, რომლის ძალითაც შეიძლება წარმოვაჩინოთ ლიტერატურული ფორმების განვითარების რთული პროცესები, თუ, რა თქმა უნდა, დავიცავთ ისტორიზმის პრინციპს.

ლიტერატურისმცოდნეობისა და ზოგადი ხელოვნებათმცოდნეობის სხვა დარგებისაგან გამიჯვნაში ხედავს პოეტიკის სფეროს უფრო ზუსტი გახსაზღვრისა და დადგენის შესაძლებლობას ს. შატალოვიც[12]. ამასთან ს. შატალოვი სავსებით სწორად შენიშნავს: „ლიტერატურისმცოდნეობის სხვა დარგებისაგან პოეტიკის გამიჯვნისას ძნელად თუ იქნებოდა გამართლებული მეტისმეტად კატეგორიულად მოხაზულიყო პოეტიკური ანალიზის საზღვრები: არ შეიძლება მისი გადაქცევა წყაროთმცოდნეობის ან პალეოგრაფიის მსგავს დამხმარე დისციპლინად“[13].

პოეტიკის რაობის, ბუნებისა და სპეციფიკის შესახებ მნიშვნელოვან შეხედულებებს ვხვდებით ა. კესელოვსკის, ბ. ტომაშევსკის, ვ. ვინოგრადოვის, მ. ბახტინის, დ. ლიხაჩოვის, ა. დერმანის, ა. საბუროვის, გ. ფრიდლენდერის, ა. ჩუდაკოვის, ი. ლოტმანის, ა. სოკოლოვისა და სხვათა შრომებში.

ჩვენ ხაშრომში პოეტიკა მიჩნეულია იმ სისტემად, რომლითაც მჟღავნდება მწერლის შემოქმედებით-მსოფლმხედველობრივი, იდეური პრინციპები, მისი მხატვრული მემკვიდრეობის სტრუქტურულ-ფორმალური სპეციფიკა, სახეობრივი ბუნება. მსგავსი გააზრება ნაწილობრივ ეფუძნება ცნობილ შეხედულებას, რომლის მიხედვით პოეტიკა არის

---

[10] А. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., «Наука», 1969, стр. 90.

[11] Н. Конрад. О работах В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи. В кн.: Проблемы современной филологии. М., 1965, стр. 405.

[12] С. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969, стр. 7.

[13] იქვე, გვ. 8.

„მხატვრულ-ესთეტიკური და სტილისტიკურ თვისებათა ერთობლიობა, რომელიც გახსაზღვრავს ლიტერატურის ამა თუ იმ მოვლენის თავისებურებას — მის შინაგან აგებულებას, კომპონენტების სპეციფიკურ სისტემას და ამ კომპონენტთა ურთიერთობას“[14].

მწერლის შემოქმედების ჭეშმარიტად მეცნიერული ინტერპრეტაცია ობიექტური უნდა იყოს — მხოლოდ იმას უნდა აანალიზებდეს, რასაც უცილობლად შეიცავს თხზულება, რაც გამოჰკვეთს ნაწარმოების ორიგინალურ სახეს. თუ ეს პირობა დაცულია, იგი უზრუნველყოფს შემოქმედისა და მისი მემკვიდრეობის ჭეშმარიტი ბუნების ჩვენებას, დროში მისი განვითარების ხასიათს.

კ. გამსახურდიას პოეტიკა რთული მხატვრული სამყაროა, აღსავსე მრავალფეროვანი პრობლემებით. ნაშრომში წარმოჩნდება ის პრობლემები, რომლებსაც, ჩვენი აზრით, მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვთ მწერლის შემოქმედების შესწავლისათვის.

შრომაში წარმოჩენილია მწერლის ნაწარმოებთა ჟანრული სპეციფიკა.

კ. გამსახურდიას შემოქმედება ჟანრობრივი მრავალფეროვნების ნიმუშს წარმოადგენს. თავის შემოქმედებაში მწერალი ადგილს უთმობს ლექსებს, ნოველებს, რომანებს, იგავურ ჟანრს, დრამას. მწერლის მხატვრული სახისა და ხასიათის განსაზღვრული გამოვლენის შესაძლებლობას იძლევა მთარგმნელობითი მოღვაწეობაც.

ბუნებრივი ჩანს, რომ ყოველ ლიტერატურულ ეპოქაში გარკვეული დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას ბადებს არსებული ჟანრების გაბატონებული კანონები, რომლებიც დიდ შემოქმედში შინაგანი (საკუთარი) ბრძოლის წყაროდ ბადებს. არც კ. გამსახურდია ჩაკეტილა ბოლომდე მკაცრად დადგენილ ჟანრობრივ ჩარჩოებში.

ხაშრომში პირველადაა გამოვლენილი ფერთა მიმართ კ. გამსახურდიას უჩვეულო დამოკიდებულების ხასიათი, სახეობრიობა ბუნებისა, რომელიც დრამატული ნიშნის მატარებელია და ხელს უწყობს პიროვნების ცხოვრების მძაფრი მონაკვეთების განსაკუთრებული ელფერით ასახვას („ქოსა გახუ“, „ტაბუ“, „ხოგაის მინდია“ და სხვ.). ჟანრობრივ თავისებურებად წარმოჩნდება აგრეთვე ცალკეულ რომანში ლირიკული ნაკადის გაძლიერება მასში ჩართული მწერლის საკუთარი ლექსების მეშვეობით, რომლებიც სახეობრივი პაუზის როლს კისრულობენ (ეს ცხადად ხორციელდება „დიონისოს ღიმილში“), გამოკვეთილად ექსპოზიციური ხასიათის პროლოგის აგება, რომელშიც ფრონტალურად გამოიხატება ნაწარმოების მრავალი მოქმედი პირი („ვაზის ყვავილობა“), სიზმრის სიმბოლურ-მეტაფორული სისტემის განსაკუთრებული კომპო-

[14] БСЭ, т. 20. М., 1975, стр. 464.

ზიციური დანიშნულებით გამოყენება („დავით აღმაშენებელში“, „დიონისოს ღიმილში“, „მთვარის მოტაცებაში“), რომანებში ცალკეული თავების სათაურის, ეპიგრაფის გააზრება და სხვ.

რიგ ნოველებში („ხოგაის მინდია“, „ტაბუ“, „ქოსა გახუ“) მითოსური მასალის ფონზე მზეურდება აღწერითი დეტალები, ხორციელდება კონფლიქტურ სახეთა სახიერი წარმოჩენა. შესაფერისი ყურადღება ექცევა ოჯახურ-დინასტიური ტრადიციების გამოხატვას, რომელიც საწყისს იღებს ისტორიულ თხზულებებში მოქცეულ ოჯახური ისტორიის აღწერებში. მწერალი ინდივიდუალიზებულს ჰყოფს მითოსისა და ლეგენდა-ზღაპრის შორეულ ძირებს და სპეციფიკური თვალსაზრისით ირჩევს მასალას, აზოგადებს, ტიპურს ხდის მას.

კ. გამსახურდიასთან ჟანრი არ წარმოადგენს ყოველგვარი მასალის სტილიურად ჩამტევ ფორმას. იგი ორგანულად იგუებს მხოლოდ იმას, რაც თავისი ბუნების გამო კომპაქტურად (ამასთანავე იმავე ბუნების ძალით მაქსიმალურად სავსედ) უნდა წარმოაჩინოს.

ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველი მნიშვნელოვანი ასპექტი შეისწრაფვის პოეტის ლიტერატურაში თავისი სპეციფიკური, ამასთან ვრცელი ასახვა, რის გამოც იგი განსაზღვრულად აცხადებს პრეტენზიას „თავის“ საკუთარ ჟანრზე.

კ. გამსახურდიას პროზაშიც, კერძოდ რომანებშიც, ხდება ინდივიდუალურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი პრობლემების გამოხატვა. მწერალმა ამ პრობლემების გამოსაცელენად შესაფერისი ჟანრობრივი ნიუანსები მოიმარჯვა.

კ. გამსახურდიას რომანებს შემოერთებული აქვთ ამა თუ იმ გვარის ცალკეული ელემენტი (ლირიკიდან — ლირიკულ-სუბიექტური ნაკადი, დრამიდან — დიალოგების სისხარტე, მონოლოგური სიტყვის აფორისტულობა, ტევადობა და სხვ.). არც ერთ შემთხვევაში არ ირღვევა თვისებრივი განსაზღვრულობა ჟანრისა.

მწერლის მთლიან სახეს და ხასიათს — შემოქმედებით მეთოდს, მხატვრულ სამყაროს, მსოფლმხედველობის სიღრმეს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მისი დამოკიდებულება ადამიანისადმი. მწერლის მიერ გამოხატული ადამიანი ის ცენტრია, რომელსაც უკავშირდება მხატვრული ნაწარმოების აგებისათვის საჭირო მთელი მექანიზმი. კ. გამსახურდიას პოეტიკაში ადამიანის გამოსახვის პრობლემა მაგისტრალური მნიშვნელობისაა.

ნაშრომში ვრცლად არის გამოხატული კ. გამსახურდიას პერსონაჟების საზოგადოებასთან რთული, მრავალფეროვანი ურთიერთობა, ბუნებასთან მათი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, ადამიანზე ისტორიულ მოვლენათა ზეგავლენის როლი და ამავე დროს ცალკეულ მათგანზე თვით ადამიანის ზეგავლენის მნიშვნელობა.

კ. გამსახურდიას თხზულებებში გამოხატულ ადამიანთა უმრავლესობას ატყვია საკუთარი წრის, გარემოსა თუ დროის აღმნიშვნელ ნიშანთვისებათა ბეჭედი (იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მოქმედი პირი რამდენადმე „საერთო ადამიანური“, განყენებული მოდელის სახით წარმოგვიდგება, იგი გარკვეული პლანით მაინც ატარებს კონკრეტულ-ისტორიული ცხოვრებისა თუ მოვლენის შემცველ ნიშანს). აქ არსებობს მიზანსწრაფული მიმართება, იგრძნობა ძირითად პრობლემათა მაგისტრალური ხაზის მიმართულება.

კ. გამსახურდიას გმირთა სახეებში გამოვლენილია როგორც ახალი ცხოვრების რიტმი, მომავლის რწმენა — იმედი, ასევე ისტორიულ თუ თანადროულ პირთა ცხოვრების წინააღმდეგობრიობა, ხშირად ტრაგიკულობა, გმირის ზოგადი ინტელექტი და მისი გამოვლენის სიძნელეებიდან გამოწვეული გართულებანი და სხვ.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ნათლად იგრძნობა მისწრაფება ადამიანთა ახლებურად გამოხატვისა, რაც თავისთავად მოითხოვს სიუჟეტის აგებისა და განვითარების განსხვავებული ხერხების შექმნას, საერთოდ ფორმალურ-კომპოზიციური სიახლეების დანერგვას. კ. გამსახურდიამ მწერლური მოღვაწეობის გზაზე შეიმუშავა კიდეც რთული მეთოდი ადამიანის მრავალმხრივ და მრავალფეროვნად გამოხატვისა.

ნაშრომში, ამ საკითხთან დაკავშირებით, შევეხეთ დროისა და სივრცის, როგორც ადამიანური ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გამომხატველი ასპექტების, მნიშვნელობას. ცხადვყავით, რომ კ. გამსახურდია ადამიანისათვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას, მის მრავალფეროვან ისტერესს, მიდრეკილებებს სრულიად განსხვავებულ დროსა და სივრცეში გამოხატავს და აშუქებს სავსებით განსხვავებული თვალსაზრისით, რაც გაბაპირობებს ერთმანეთში გარდამავალი სხვადასხვა მიზეზ-შედეგობრივი რიგებისა და სივრცეების სტრუქტურის ნათელხილვას. ისიც ვაჩვენეთ, რომ პრინციპულად შესაძლებელი ხდება აგრეთვე ერთსა და იმავე ნაწარმოებში სხვადასხვა დროისა და სივრცის დონეთა შეთავსება.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ადამიანის სულიერი განცდების გამომზეურებას თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა. მწერალთან ფსიქოლოგიზმს შეესატყვისება აღწერილი ბუნების დეტალები, ფილოსოფიური მსჯელობა-გაფიქრებანი, გმირის ზნეობრივი ძიებანი. იმ შემთხვევაში, როცა კ. გამსახურდია უარს ამბობს გმირის ფსიქოლოგიის დაწვრილებით დახასიათებაზე, ამ გმირის სულიერი მდგომარეობის მხოლოდ ცალკეული კონტურის მოხაზვითაც კი მოტივირებული ხდება ძირითადი სათქმელის აზრი.

არც ყოფითი დეტალების გამოხატვაზე ამბობს უარს მწერალი, რაც საბოლოოდ ეხმარება მას წარმოაჩინოს ძველსა და ახალს შორის განსხვავება, ახახოს ის პროცესები, რომლებიც ჯერ კიდევ შემორჩენილან

საზოგადოებაში და ამუხრუჭებენ ახლის მიღებას. ამ მიზანდასახულებათა აღსრულების პროცესში თვით მწერლის მსოფლმხედველობის პროცესუალური შინაბუნების თვალგაყოლებაც ხერხდება.

კ. გამსახურდიას გმირთა სახეებში აირეკლება საპირისპირო მორალურ-ფსიქოლოგიური საწყისების — ბოროტებისა და სიკეთის, „ღმერთის ძიებისა“ და „ღვთის დამხობის“, „ანგელოზური აღმაფრენის“, „უკვდავებისათვის“ ბრძოლისა და ამ ბრძოლის ამაოების შეგრძნობის „ძუძუძივი“ დავა-კონფლიქტი. მწერალი ამ ნაირსახოვან, კონტრასტულ ბრძოლათელემენტებს ყოველთვის დაკვირვებული ფსიქოლოგის პოზიციებიდან აშუქებს და წარმოაჩენს. მას არ ახასიათებს ერთი ხელის დაკვრით სინათლისა და სიკეთის მიერ სიბნელისა და ბოროტების დამხობის ჩვენებისაკენ მისწრაფება.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პერსონაჟთა სულიერი ცხოვრების თვისებრივად ახალი ნიუანსების გადმოცემისკენააა აღებული გეზი. აქ ახლებური დამოკიდებულებაა გახსნილი სულიერი ცხოვრების მდგრად და განვითარებად საწყისებს შორის. მწერალი მოტივირებულს ჰყოფს ადამიანის ქცევისა და მოქმედების დინამიკას, თუმცა ეს დინამიკა ეფუძნება პიროვნების ხასიათის ძირეულ თვისებრივ საფუძვლებს. მაგრამ ეს მომენტი არამც და არამც არ გულისხმობს მხოლოდ ხასიათის ამ მდგრადი არსებითი თვისებების სფეროში გაუღწევად მოქცევას.

კ. გამსახურდია თავის თხზულებებში, მართალია, გამოხატავს პიროვნების „მდგრად ვნებებს“, მაგრამ მას ყოველთვის აღჭურვავს მაცოცხლებელი, განვითარებადი (რაც საზოგადოდ განაპირობებს პიროვნების სულიერი სამყაროთი დაინტერესებას) ელექსირით — ასევე ვთქვათ, ფსიქოლოგიზმის დინამიზმით. გმირის ქცევა-მოქმედებათა პერსპექტივაში წვდომა, მისი განჭვრეტა — აი, მიზანი მწერლისა. ამიტომ მისი პერსონაჟის ხასიათის ესა თუ ის ნიშანი გარკვეული სახეცვლილებისთვისაა თითქოს გამზადებული. ეს ცვლილება, ცხადია, განსაზღვრავს ნაწარმოებში სათქმელის მთელ ზოგად ხასიათსაც.

ხელოვანის ძირითადი მიზანდასახულობის კვლევა, შემოქმედების იდეურ-ესთეტიკური მიმართების სერიოზული ძიება, მწერლის, პერსონაჟთა სულიერი სახის დადგენა შეუძლებელია ბუნებისა (ფართოდ) და პეიზაჟის (ვიწროდ) კანონზომიერებებში გარკვევის გარეშე, რადგან ხელოვანისა და პერსონაჟის მსოფლმხედველობას მწერლის თხზულებებში გამოხატული ბუნებაც ამზეურებს შესაფერისად.

ნაშრომში დაწვრილებითაა გაანალიზებული კ. გამსახურდიას პროზაში გამოხატული ბუნების მრავალფეროვანი ფუნქცია.

პეიზაჟი კ. გამსახურდიასთან აღწერს და ასახავს დროსა და გარემოს, შესაფერისად ხსნის სოციალურ მოვლენათა ხასიათს, არეგულირებს ნაწარმოების სიუჟეტს, გამოხატავს ადამიანის სულიერ მდგომარეობას.

ნაშრომი ნათლად ადასტურებს, რომ კ. გამსახურდიასთან პეიზაჟი გახვითარებად ესთეტიკურ სტრუქტურად გვევლინება. იგი სიცოცხლის საერთო გამოხატულების, რთული კავშირურთიერთობების ერთიან სისტემაშია ჩართული, ავლენს ავტორისა და პერსონაჟის ჩანაფიქრს, მათი იდეებისა და მისწრაფებების სახესა და ხასიათს. მწერალი ამუშავებს პეიზაჟის ექსპრესიულ-აზრობრივი ხაზის დეტალებს და ახერხებს მკითხველის ყურადღების კონცენტრაციას ყველაზე არსებითის მიმართ, იმის მიმართ, რაც მოცემული პასაჟის ძირითად აზრს წარმოადგენს და რომელიც განსაზღვრული მნიშვნელობისაა ნაწარმოების საერთო სტრუქტურის თვალსაზრისითაც.

თხრობის სტრუქტურის ანალიზი პოეტიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ამოცანას შეადგენს. თხრობის ერთიან, მთლიან სისტემაშია ჩართული პერსონაჟთა პირდაპირი მეტყველებაც — მათი მონოლოგები და დიალოგები და მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ძირითადად დრამატული ჟანრის სიტყვიერი გამოსახვის ფორმებს წარმოადგენენ, თხრობით ჟანრებს მაინც სპეციფიკური ორგანული კომპონენტის მნიშვნელობით ერთვიან და თავიანთ შეუცვლელ როლს ასრულებენ ზოგადად თხრობის სისტემაში.

კ. გამსახურდიას ნოველებისა და რომანების მთავარ აზრს, მათ ძირითად შინაარსს უმეტესწილად ავტორისეული თხრობა-მეტყველება იტევს (ეს პროზაული მეტყველების საერთო კანონზომიერებითაა, უპირველესად, განსაზღვრულ-განპირობებული).

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ავტორის მეტყველება, საზოგადოდ, მოვლენებისა და სიტუაციების თუ საგნების სახეობრივი ფოკუსის წარმოჩენისაკენ მიილტვის და არა ამ მოვლენებისა თუ სიტუაციების პირდაპირი მნიშვნელობის, პირდაპირი მიმართულების დადგენისაკენ. დიდი გატაცებით მწერალი არც მატერიათა წმინდა საგნობრივი რაობის დასადასტურებლად იღვწის. ყოველ მოცემულ სიტუაციაში ავტორის მეტყველება შესაბამისად იჩარხება სტილისტურად და ასასახავი პოეტური თუ შესამეცნებელი საგნის, მოვლენის ადეკვატური ხდება.

ავტორისეული თხრობისას ავტორის პოზიცია უმეტესწილად მჟღავნდება რაიმე გამონათქვამით, მცირე ან გაშლილი, მრავალფეროვანი სახის მსჯელობით, ცალკეული გაფიქრებით, ხანდახან პოეტური შეძახებითაც. რიგ შემთხვევაში თხრობა წინასწარმეტყველებს მოვლენის ხასიათს. მთხრობელი გარკვეულ ურთიერთობას ამყარებს მკითხველთანაც.

ნაშრომში ყურადღება ექცევა იმ ფაქტს, რომ კ. გამსახურდიას ზოგიერთ ხოველაში („ქალის რძე“, „ვერცხლის ბეჭედი“), აგრეთვე რომანში „დიონისოს ღიმილი“ ავტორის აზრები გადატეხილია ავტორთან

ახლოს მდგომი პერსონაჟ-მთხრობლის მეტყველებაში. იქ, სადაც არ არის წარმოდგენილი მთხრობლის განსაკუთრებული სახე, ავტორისეული თხრობა ობიექტურია, „გარეშე პირის“ პოზიციის მატარებელი. ასეთ დროს მეტყველების მანერაც თავშეკავებული და შედარებით ძუნწია.

კ. გამსახურდია მნიშვნელოვან ფუნქციებს აკისრებს მონოლოგსა და დიალოგს და მათ ცხოვრების მხატვრულად გამოსახვისათვის საჭირო ერთ-ერთ ღირებულ კომპონენტად წარმოაჩენს თავის პროზაში.

ნაშრომში პირველადაა გამომჟღავნებული კ. გამსახურდიას მხატვრულ პროზაში არსებული ტიპები მონოლოგებისა, გამოვლენილია მონოლოგის არაერთი თავისებურება. ასევე პირველადაა ვრცლად განხილული კ. გამსახურდიასთან დიალოგის დანიშნულება, წარმოჩენილია მისი ფუნქცია, სპეციფიკა, ფორმალურ-ესთეტიკური თვისება-თავისებურება.

როგორც ცნობილია, მწერლის მთლიანი შემოქმედების კვლევის გზაზე არ არსებობს აბსოლუტურად „მკრთალი“, „მეორადი“, „არაორგანული“ საკითხი. აქედან გამომდინარე, კვლავაც საჭირო შეიქმნება კ. გამსახურდიას პროზის პოეტიკის სხვადასხვა პრობლემათა გამოწვლილვითი ანალიზი.

კ. გამსახურდიას პროზის პოეტიკის ის პრობლემები კი, რომლებიც ჩვენ მიერ იქნა გამოვლენილი და გაანალიზებული, ხელს შეუწყობენ მწერლის შემოქმედებაში არსებული მრავალფეროვანი მხატვრული საკითხების შემდგომ კვლევას.

თავი I

კ. გამსახურდიას ნაწარმოებთა ჟანრული სპეციფიკა

კონსტანტინე გამსახურდიამ წინააღმდეგობებით აღსავსე, რთული შემოქმედებითი გზა განვლო. მისი მწერლური ფორმირების ყველა ეტაპი მხატვრულ-იდეური ძიებითაა ნიშანდებული. ამასთან, ერთმანეთთანაა შეზავებული რეალისტური და დეკადენტურ-მოდერნისტული სკოლების ნიშან-თვისებები. სხვადასხვა პერიოდში, ცალკეული ლიტერატურული, ფილოსოფიური სკოლის თეორიები შესაბამის ზეგავლენას ახდენდნენ კ. გამსახურდიას შემოქმედებაზე. ამა თუ იმ მიმართულების სკოლისა და მეთოდის ფარგლებში მწერალი ინარჩუნებდა მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ოსტატობის ზოგად ნიშნებს, თუმცა ადგილი ჰქონდა მათ გარკვეულ ვარიაციას და უნდა ითქვას, რომ ამას მეთოდისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები განსაზღვრავდნენ.

ყოველი ხელოვნება საზოგადოდ, გარკვეული მეთოდის შემცველია. ხელოვნების განვითარების ისტორია არ გაიაზრება მხატვრული მეთოდის არსისაგან, მისი ძირითადი პრობლემებისაგან მოწყვეტით. მკვლევრები მიუთითებენ ხელოვნების ისტორიის ამ სპეციფიკური კომპონენტის მრავალმნიშვნელობაზე, მხატვრული შემოქმედების პროცესში მის გამორჩეულ დანიშნულებაზე. ზოგი მკვლევარი, მაგალითად, განსაკუთრებით უსვამს ხაზს იმ დიდმნიშვნელოვან როლს, რომელსაც მხატვრული შემოქმედების პროცესში, მაშასადამე ხელოვნების განვითარებაშიც, ასრულებს ხელოვანთა სოციალური, ფილოსოფიური, მორალური და სხვა შეხედულებანი, მთელი მსოფლმხედველობა[1].

კ. გამსახურდიას შემოქმედების ერთიანი ბუნების გამოვლენა მეთოდზეცაა დამოკიდებული. მეთოდი მოიცავს როგორც მხატვრული აზროვნების პრინციპების, ასევე მხატვრული ფორმების, ხერხების სისტემასაც. სინამდვილის გამოსახატავად შერჩეული ეს ფორმები, ხერხები თუ სტილისტიკურ თავისებურებათა მთელი მარაგი განსაზღვრავს კ. გამსახურდიას შემოქმედების ხასიათს, შესაბამისად ავლენს საზოგა-

---

[1] ვ. დუდუჩავა, სახეითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა, წ. II, თბ., 1974. გვ. 193.

დოდ ხელოვანის მთელ იდეურ-ესთეტიკურ სახეს, თავისებურად ამზეურებს მწერლის მსოფლმხედველობას.

კ. გამსახურდიას ძიებებით აღსავსე შემოქმედება პოულობდა გზას ნათელი ესთეტიკური იდეალებისაკენ. ეს სწრაფვა მიზანმიმართული იყო, რამაც საბოლოოდ დააყენა მწერალი სოციალისტური კულტურის განვითარების ძირითად ხაზზე.

მწერლის უკვე გამოკვეთილმა მსოფლმხედველობრივმა იდეალებმა გამოვლენის საუკეთესო საშუალება სოციალისტური რეალიზმის, ამ ახალი ტიპის მხატვრულ მეთოდში პოვა, „რომლის ყველა განსაკუთრებულობა სწორედ იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თავისებურებებიდან მომდინარეობს“[2]. კ. გამსახურდიას შემოქმედებითი მოღვაწეობის მაგალითზე ერთხელ კიდევ დადასტურდა ნათლად, „რომ მხატვრული მეთოდი არსებით კავშირშია ხელოვანის შეხედულებებთან, მთელს მსოფლმხედველობასთან... მხატვრული მეთოდის ფორმირება, ასახვით-შემეცნებითი და ისტორიული არსი შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ამ კავშირის გარეშე“[3].

მხატვრული მეთოდი გარკვეულ დამოკიდებულებაში იმყოფება მხატვრული ნაწარმოების ასახვით, აგებულებით ფორმებთან, ჟანრებთან. მათ შორის სპეციფიკური კავშირი არსებობს.

კ. გამსახურდიამ დიდი შემოქმედის გუმანით ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კანონზომიერება გამოავლინა იდეურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებით განსხვავებულ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდში და მეტად ზუსტად განმარტა: „ყოველი დიდოსტატი განსხვავდება თავისი პროფესიის ადამიანებისაგან სწორედ ახალი ეპოქალური იდეებითა და იმ იდეებისათვის ახალი ფორმების (ხაზი ჩვენია — თ. კ.) გამოძებნით“[4]. ამ განსაზღვრებაში ფაქტიურად დასმულია საკითხი მეთოდისა და ფორმის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. მართლაც, „მხატვრულ ნაწარმოებთა ღირსება ხელოვნების კანონზომიერების, ეპოქისეული პროგრესული იდეებისა (კერძოდ, სოციალურ-ესთეტიკური იდეალებისა) და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენათა ერთობლიობის სიღრმესა და სრულყოფილების დონეზეა დამოკიდებული“[5].

როგორც აღინიშნა, მეთოდსა და ხელოვნების მხატვრულ-გამომსახველობით, ასახვით თავისებურებებს შორის გარკვეული კავშირი არსე-

---

[2] ვ. დუდუჩავა, სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა, წ. II, თბ., 1974, გვ. 206.

[3] იქვე, გვ. 209.

[4] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 174.

[5] ვ. დუდუჩავა, სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა, წ. II, თბ., 1974, გვ. 208.

ბობს. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი განსაზღვრავს მხატვრულ ფორმათა მრავალსახეობას, სავსებით გამორიცხავს ჟანრულ ერთფეროვნებას. „სოციალისტური რეალიზმი, — ნათქვამია საბჭოთა მწერალთა წესდებაში, — ყოველგვარ შესაძლებლობას უქმნის მწერლებს ფორმისა და შინაარსის ყველა სფეროში თავისუფალი შემოქმედებისა და ინიციატივისათვის, ტალანტის ინდივიდუალურ თავისებურებათა გამომჟღავნებისათვის, ვარაუდობს მხატვრულ სტილთა და საშუალებათა მრავალფეროვნებას და ხელს უწყობს ნოვატორობას შემოქმედების ყველა სფეროში“[6].

ცნობილია, რომ სპეციალურ ლიტერატურაში დღემდე სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარება ისეთი ტერმინი, როგორიცაა ჟანრი. ამ საკითხის ირგვლივ სხვადასხვა მკვლევართა მოსაზრებებს კომპაქტურად და ნათლად წარმოაჩენს მ. დუდუჩავა ნაშრომში — „ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარები“. მკვლევრის აზრით, ლიტერატურისმცოდნეთა ერთი ნაწილი ამ სახელწოდებას მიაკუთვნებს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებს (ლირიკას, ეპოსს, დრამას), მეორე ნაწილი — გვართა სახეობებს (რომანს, პოემას, ტრაგედიას, ოდას...), ხოლო მესამე — ამ უკანასკნელთა ისტორიულ ფორმებს (ისტორიულ პოემას, სათავგადასავლო რომანს). შემდეგ მ. დუდუჩავა კონკრეტულად წარმოგვიდგენს ლ. ტიმოფეევის, გ. აბრამოვიჩის შეხედულებებს ხსენებული საკითხის შესახებ (ლ. ტიმოფეევი ჟანრს უწოდებს გვარს, ხოლო გვარის სახეებს — ჟანრულ ფორმებს; გ. აბრამოვიჩი ჟანრს განმარტავს, როგორც „პოეზიის არსებული სახეების რომელიმე ქვესახეობას — ისტორიული რომანი, სატირული პოემა)“, გვთავაზობს გაგებას, რომელიც გატარებულია წიგნში — „ესთეტიკის მოკლე ლექსიკონი“ და რომლის მიხედვით ჟანრის მნიშვნელობის ყველა ზემოაღნიშნული განსხვავებული გაგების ერთობლივი დაშვებაცაა ნაგულისხმევი[7]. წარმოდგენილ სხვადასხვა მოსაზრებათა ზოგადი ანალიზის შემდეგ მ. დუდუჩავა ასკვნის: „ჩვენი აზრით, უფრო მიზანშეწონილი იქნება იმ გაგების დაკანონება, რომელიც ჟანრს უწოდებს გვართა სახეებს. ეს იმიტომ, რომ: 1. ჟანრის მიჩნევა გვარის შემადგენელ სახეობათა ისტორიული ფორმების (ე. ი. არა რომანის, არამედ კერძოდ ისტორიული რომანის) სახელწოდებად უკიდურესად ავიწროებს ამ ცნების საზღვრებს და, რაც მთავარია, არც რაიმე მნიშვნელოვანი ტრადიცია გააჩნია მას... 2. მწირი ტრადიციის მქონეა მეორე უკიდურესობაც — ჟანრის გვარეობით ცნებად აღიარება. ამასთან, იგი ერთგვარ დაბრკოლებას ქმნის გვარის სახეობის

---

[6] Третий съезд писателей СССР, 18—23 мая, 1959. Стенографический отчет. М., 1959, стр. 248.

[7] მ. დ უ დ უ ჩ ა ვ ა, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარები, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, წ. VII. ხ., 1973. გვ. 194.

შესატყვისი ცნებით გამოყოფისათვის. ამიტომაა, რომ ყველა, ვინც აქ აღნიშნულ უკიდურეს შეხედულებათა მომხრეა, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა კლასიფიკაციის პროცესში, ნებსით თუ უნებლიეთ, ჟანრს, არც ისე იშვიათად, გვარის სახეების მნიშვნელობითაც ხმარობს (ე. ი. ხმარობს სწორად, მაგრამ თავისივე წინასწარ შეხედულებასთან წინააღმდეგობაში ვარდება — თ. კ.).

თავისთავად ცხადია, თუ ჟანრს გვარის სახეების სახელწოდებად მივიჩნევთ, მაშინ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია ასეთი სქემის მომცველი იქნება: გვარი, ჟანრი, ჟანრის ისტორიული ფორმები"[8].

ეს ვრცელი ამონაწერი უცვლელად იმისათვის მოვიყვანეთ, რომ ჩვენ სავსებით ანალოგიურად გვესახება საკითხი ჟანრის რაობის შესახებ. მართლაც, ჟანრის კატეგორიის დადგენა-ძიებისას მნიშვნელობა უნდა მიექცეს, უპირველეს ყოვლისა, ძირითადი ნიშნის განსაზღვრას (ე. ი. უნდა დადგინდეს ჟანრის, როგორც გვართა სახის კატეგორია — დავუშვათ ეპოპეა თუ რომანი, რომლებიც აკონკრეტებენ გვარისათვის ნიშანდობლივ ზოგადტიპოლოგიურ ნიშნებს და შემდეგ შეიძლება მიეკუთვნოს იგი ცალკეულ ისტორიულ ფორმებს — დავუშვათ ისტორიულ, ფილოსოფიურ, ფანტასტიკურ რომანს).

ცხადია, ჟანრის ისტორიული ფორმა, ჟანრისაგან (როგორც გვართა სახის კატეგორიისაგან) განსხვავებით, საკუთარი სპეციფიკით ხასიათდება (თუმცა იგი აქაც ინარჩუნებს ჟანრის ზოგად ნიშნებს და ძირითადში ჟანრისაგან განსხვავდება თემატიკური და იდეურ-შინაარსობრივი ხასიათით) და შესაფერის მოთხოვნებს უყენებს მწერალს, რომელიც შემოქმედებითი პროცესის დროს გარკვეულ ანგარიშს უწევს მას.

ცნობილია, რომ ჟანრის, ისევე როგორც გვარის წიაღში, გარკვეული შინაგანი პროცესები მიმდინარეობს. ეპოქის შესაბამისად განსაზღვრულ ეროვნულ, ინდივიდუალურ ცვლილებებს განიცდიან ტრადიციული ჟანრები, მდიდრდებიან მხატვრულად. მიუხედავად იმისა, რომ ჟანრი შესაბამისად ექვემდებარება გარდამქმნელ პროცესებს, იგი პრინციპულად მაინც ისტორიულად საკმაოდ მყარ ერთიანობას წარმოადგენს. მართალია, ზოგჯერ შეინიშნება აშკარა დაახლოება სხვადასხვა გვარს, მაგალითად, ეპოსსა და დრამას შორის, მაგრამ ამის გამო არ ჩამოყალიბებულა, ასე ვთქვათ, სინთეზური ფორმა ამ ჟანრებისა[9], არც ზოგადტიპოლოგიური ნიშნებით აღჭურვილი ერთიანი და სხვათაგან საფუძვლიანად განსხვავებული დრამატულ-ეპიკური გვარი წარმოშობილა.

---

[8] ვ. დუდუჩავა, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარები, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, წ. VII, თბ., 1973, გვ. 195.

[9] იხ. Курс лекций по теории социалистического реализма. М., 1973, стр. 190.

ეპოქისეული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ეროვნული ვითარების მრავალფეროვანი და მუდმივი მოძრაობის შესაბამისად, ჩვეულებრივ, ხშირად გამოშზეურებულა ცალკეული გვარისა თუ ჟანრის ისტორიული ბედი, მისი მნიშვნელობა მოცემული ეპოქის პრობლემათა გადაწყვეტის საქმეში. ობიექტურად თუ ეიმსჯელებთ, ერთ გარკვეულ ეპოქაში, რომელიმე გვარისა თუ ჟანრის გაბატონებული მდგომარეობის ფაქტების არსებობის მიუხედავად, არ შეიძლება ჟანრების განხილვა რომელიმე მათგანის პრიორიტეტად აღიარების თვალსაზრისით.

მაგალითად, არ შეიძლება რომან-ეპოპეის ლიტერატურის უმაღლეს მიღწევად აღიარება. ასევე მნიშვნელოვანია რომანის ჟანრის სხვა სახეები[10].

ჟანრის მდგრადობის ერთ-ერთი საფუძველი სწორედ ისაა, რომ მასში რომელიმე ფორმალური მხარის მრავალფეროვნად არსებობა არ ანგრევს ჟანრის ზოგადტიპოლოგიურ ნიშნებს.

მკვლევრები შენიშნავენ, რომ პოემის მრავალგვარი ფორმის არსებობის მიუხედავად, პოემა ძირითადში პოემად რჩება, რადგან მრავალფეროვნება არ აუქმებს ჟანრს[11]. პოემაში ამ ჟანრის კომპოზიციისათვის ნიშანდობლივი თვისებები არ უქმდება, არც პოემის ამსახველობითი სპეციფიკა ბათილდება რადიკალურად.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი უზრუნველყოფს ჟანრთა მრავალფეროვნებას. თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა ლიტერატურაში ადგილი ჰქონდა მხატვრული ნაწარმოებების ჟანრთა მიმართ ნიჰილისტური დამოკიდებულების შემთხვევებს. გაჩნდა მოსაზრებანი რომ ჟანრებმა დაკარგეს თავისი პრინციპული ხასიათი, შეიძინეს წმინდა გარეგნული დამახასიათებლობანი და სხვ[12]. ცხადია, მსგავსი მოსაზრებანი მცდარია.

საქართველოში ჟანრთა განვითარებას გარკვეული ისტორია აქვს. საქართველოს ისტორიულმა ბედმა, ქართველი ხალხის პოლიტიკურ მდგომარეობის მუდმივმა დაძაბულობამ, სოციალურ-ეროვნულ ცხოვრებაში წარმოებულმა ძვრებმა გავლენა იქონიეს ლიტერატურისა და ხელოვნების საერთო განვითარებაზე. ივიეე ნიზეზები განაპირობებდა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა და ჟანრების ისტორიულ მდგომარეობასაც. რუსთაველის ეპოპეამ შესაბამისი სტიმული მისცა საუკუნეების მანძილზე ქართულ ლიტერატურას და ამის ერთ-ერთი მიზეზი გახლდათ სახეობა (ფორმა) პოემისა. შემდგომ საუკუნეებში ასპარეზს იპყრობს ლირიკული გვარი, მისი შემადგენელი ჟანრები, რომლე-

---

[10] იხ. Курс лекций по теории социалистического реализма. М., 1973, стр. 190.

[11] იქვე.

[12] იქვე.

ბიც განსაკუთრებით მძლავრ გაქანებას რომანტიზმის ლიტერატურაში პოულობს. დგება საკითხი პროზის ერთი წერტილიდან დაძვრისაც. ქართულ ლიტერატურაში ადრევე ჩასახულ პროზას გარკვეული ყურადღება მიექცა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. ის დინამიური პროცესები, რაც XIX საუკუნის საქართველოს ახასიათებს, აუცილებლად მოითხოვს ფართო პერსპექტივების ამსახველი ჟანრისაკენ მობრუნებას. რა თქმა უნდა, ჟანრის არჩევა ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა მისი მთლად დახვეწილი სახის მიგნებას. ცხადია, იმდროინდელი პროზა ასრულებდა თავის დიდ მოვალეობას (მარტო ის რად ღირდა, რომ იგი ნათლად, კრიტიკულად ასახავდა საზოგადოებრივ ცხოვრებას, სააშკარაოზე გამოჰქონდა აქამდე უთქმელი საკითხები და ხალხს უნერგავდა მომავლის რწმენას), მაგრამ თანდათან მოსაწყენი ხდებოდა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ტრადიციული მოდელები. საჭირო შეიქნა სიახლის დამკვიდრება. ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ფორმაციების ცვლილებების შედეგად ჩასახვა და შემზადება დაიწყო ახალი საუკუნის მოთხოვნების შესაბამისმა მხატვრულმა აზრმა და ფორმებმა. ვაჟას, შიო არაგვისპირელის, ჭოლა ლომთათიძის, ვ. ბარნოვის, დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში გამობრწყინდა სიახლეთა მოტივები. ძოგვიანებით კ. გამსახურდია მ. ჯავახიშვილთან, ნ. ლორთქიფანიძესთან, ლ. ქიაჩელთან და სხვებთან ერთად აცხადებს ლაშქრობას ქართული პროზის დახვეწისა და აღორძინებისათვის. ამ გზაზე კ. გამსახურდია ერთი მნიშვნელოვანი აზრით მოქმედებდა: „ჩვენი საუკუნე სულ სხვა მოთხოვნილებას უყენებს პოეტურ ნაწარმოებს და ეს ეხება უწინარეს ყოვლისა ფორმას ქმნილებისას[13].

ფორმალური შეუზღუდველობა შესაძლებელი გახდა მხოლოდ საბჭოთა ლიტერატურაში. ჩვენში მწერლობის განვითარება განაპირობებს როგორც თემატიკის მრავალფეროვნებას, ასევე მხატვრული ხერხებისა და საშუალებების გადახალისებასაც. ახალ ნიუანსებს იძენს ჟანრებიც, განსაკუთრებულად ეპიკური და კერძოდ, რომანი. კ. გამსახურდიას შემოქმედებას თუ შევეხებით, აქაც იგივე დასტურდება. და თუმცა წერილში — „თანამედროვე რომანისათვის“ — მწერალი აცხადებს: „მე არა ვთვლი მართებულად რომელიმე ჟანრის აბსოლუტურ დომინანტად გამოცხადებას, დიდ ლიტერატურას ყოველი ჟანრი ესაჭიროება“[14] — მაინც მიაჩნია, რომ „ნაციონალური მწერლობა მხოლოდ მაშინ იქცევა ლიტერატურად, როცა იგი ეპოსის თავკიდურებს დაემყარება. ლირიული პოეზია აზიის, ავსტრალიისა და აფრიკის ნომადებსაც მოეპოვებათ, მაგრამ თავისთავადი ლიტერატურა ეპოსიდან იწყება მხოლოდ“[15]. თქმა არ

[13] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 46.
[14] იქვე, გვ. 539.
[15] იქვე, გვ. 48.

უხდა, მწერლის ეს უკანასკნელი აღიარება არ ნიშნავს არაეპიკური ჟანრების უგულებელყოფას. კ. გამსახურდია თავად იყო საუცხოო ლირიკოსი, მაგრამ იგი საბოლოოდ მხოლოდ მონუმენტურ ეპოსს გაუხდა დიდ მეხარკედ. ეს მისმა შემოქმედებითმა ინდივიდუალობამ. სულიერმა, თვისებრივმა ინტელექტუალურმა მოთხოვნილებამ განაპირობა, შინაგანმა მხატვრულმა ალღომ განსაზღვრა. ამ თვალსაზრისით კ. გამსახურდიას მთელ შემოქმედებაზე შეიძლება გავრცელდეს თამამად შემდეგი მოსაზრება: „ყოველი ლიტერატურული ქმნილება არის როგორც ლიტერატურის კანონზომიერების, ისე შესატყვისი გვარის, ჟანრისა და ამ უკანასკნელის ისტორიული ფორმების ტიპოლოგიური არსის ეპოქისეულ-ეროვნული და ინდივიდუალური სახემოსილებით გამოვლენა (ე. ი. ეპოქისეულ-ეროვნული და ინდივიდუალურ-სუბიექტური შემოქმედებითი კონკრეტულობა)“[16].

ვიდრე რეალისტური მხატვრული აზროვნებით გაბრწყინებულ ფართოპლანიან ეპიკურ ტილოებს შექმნიდა, კ. გამსახურდიამ მხატვრულ ფორმათა ძიების თვალსაზრისით ძალზე საინტერესო გზა განვლო. მწერალი მთელი მოღვაწეობის მანძილზე იბრძოდა ქართულ ლიტერატურაში ცალკეული ჟანრების, კერძოდ, ნოველისა და რომანის განვითარებისათვის. ამ ვითარებაში კ. გამსახურდია სრულიადაც არ უარყოფს მოდერნიზმის პრინციპებს, რადგან სულით პოეტმა იგრძნო, რომ მოდერნიზმის წიაღში ლიტერატურის განვითარებისათვის საჭირო ზოგი რამ საუნჯე უთუოდ მოიძებნებოდა. პარალელურად მწერალში ღვივდება წარსული ლიტერატურის დიდებული ტრადიციების მიმართ მგრძნობელობა. სავსებით სწორი ჩანს ის შეხედულება, რომ კ. გამსახურდიამ შეატყო ქართულ პროზას ლირიკასთან წილნაყარობა, რომ სწორედ ეროვნულ და ინტერნაციონალურ მიღწევათა შერწყმით შეიქმნა მწერლის პოეტური პროზა, რაც იმის მიზეზიც გახდა, რომ ქართულ პროზას მსგავსი ოპერაციების შედეგად პროვინციული იერის ჩამოცილება დაეტყო და დაიწყო მისი გათანადროულობის, მოდერნიზების პროცესი[17].

პროზის მოდერნიზების პროცესი ფორმის, სტილის, მხატვრული აზროვნების რაფინირებით აღინიშნება. კ. გამსახურდიამ უკლებლივ იგემა ეს ყოველივე. კონსერვატორული კულტურების ატმოსფეროში, გერმანული იდეალიზმისა და იტალიურ-გერმანული მისტიკის ზეგავლენის ქვეშ მყოფ მწერალს (როგორც ამას თვითონ აღნიშნავს)[18], არ შეეძლო არ გამოეჩინა დაუოკებელი სწრაფვა განცდილისა და შეცნობილის მიმართ. იგი ვერ უღალატებდა შინაგან ალღოს, რომელიც მოითხოვდა

---

[16] მ. დუდუჩავა, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარები, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, წ. VII, თბ., 1973, გვ. 233.

[17] ს. სიგუა, ეპოქა და სტილის პრობლემა, თბ., 1976, გვ. 180.

[18] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 246.

ახლის, აქამდე უჩვეულოს მიღებას. ეს პროცესები სულის გამდიდრების, გონების ჰორიზონტის არნახული გაფართოების მოთხოვნილებათა აუცილებლობის გამო ჩამოყალიბდა და განვითარდა შემოქმედში. მსგავსი სიტუაცია იწვევდა, და ეს გარდუვალიც იყო, იდეოლოგიურ-მსოფლმხედველობრივ კონფლიქტებს. კ. გამსახურდია შეუფარავად აცხადებს: „მე არ შემეძლო ჩემი შემოქმედების პირველსავე პერიოდში ერთი დაკვრით შემომებერტყნა ყოველივე, რაც 10 წლის განმავლობაში... შემისწავლია ჩემი განსწავლისა და მგზავრობის წლების მანძილზე. ეს რომ ჩამედინა, მაშინ ხელში შემრჩებოდა მარტოოდენ ის მარაგი, რომელიც ჩვენი სოფლის დიაკონმა მასწავლა... და ჩემმა მასწავლებელმა გადმომცა საშუალო სკოლაში. მაშინ მე არც მწერალი ვიქნებოდი, არც მოაზროვნე“[19]. მოგვიანებით ახალ აზრობრივ ტენდენციებს მწერალმა ყველაზე უფრო მიზანშეწონილი ჟანრული კატეგორიები შეუთავსა, მხატვრულად ზეაწეული, დახვეწილი და რაფინირებული ფორმები შეაგება. ჟანრების შერჩევის, ფორმალური ძიების პერიოდი მომგებიანი აღმოჩნდა მრავალი თვალსაზრისით. მწერალი ამ ძიებათა გზაზე ნათლად ავლენდა მხატვრულ ტალანტს, ღვთით მომადლებული ესთეტიკური აღქმის უნარს ნიჭიერად უხამებდა თავის საზოგადოებრივ იდეალებს (თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ თავდაპირველად კლასთა შეხლა-შემოხლის პროცესები არ უჩვენებია მწერალს, იგი იცავდა დისტანციას, მაგრამ რეალურ ძვრებს მაინც არ უკარგავდა ამსახველობით სიმართლეს).

საზოგადოდ ამ შეხამება-ურთიერთობას დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ყოველ ზნეობრივ, პოლიტიკურ თუ საზოგადოებრივ მოვლენას გააჩნია მხატვრული, ესთეტიკური ასპექტი. ადამიანური ცხოვრების არსთან დაუკავშირებელი ზნეობრიობა არ არსებობს, იგი უცილობლად ადამიანური ყოფიერების, პროგრესული აზრის გამობრწყინებაა, რომელიც ამავე დროს მკვეთრად გამოვლენილ ესთეტიკურ მოვლენადაც გამოიხატება. მაღალ იდეალებს განზოგადებული მაღალესთეტური გამოვლენა ესაჭიროება. ამ პრინციპს ჯეროვნად იცავს კ. გამსახურდია

გავრცელებული აზრია, რომ მხატვრულ ლიტერატურაში, ხელოვნებაში საზოგადოდ, კეთილშობილურ იდეალთა განკერძოებულად, თავისთავად წარმოჩენას არ ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა. თავად ხელოვნების ბუნება უარყოფს ამას. ხელოვნების დამსახურება საზოგადოების მიმართ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მას აღელვებს, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულად, ესთეტიკურად. „ანტიმხატვრულს არ შეუძლია დაიყვანოს მკითხველამდე იდეალი, გამოააშკარაოს მისი მიმზიდველობა, მშვენიერება და კეთილშობილება. უფრო მეტიც, არცთუ

[19] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 246.

იშვიათად, ავტორის განზრახვის წინააღმდეგ, იგი დისკრედიტირებულს ხდის ამ იდეალს, რამდენადაც ნაწარმოების იდეური მიმართულება, მხატვრის პოზიცია ხორციელდება მხოლოდ ცოცხალ მხატვრულ სახეებში, ცხოვრების რეალისტურ გამოსახვაში"[20].

ოციან წლებში კ. გამსახურდია სულ უფრო მეტი გზნებით იღვწის, რათა ქართულ პროზაში გამოარკვიოს და დაადგინოს ინდივიდუალურისა და ზოგადის დიალექტიკა, ფართო მასშტაბებში მოხაზოს ქართული მხატვრული პროზის მძლავრი განვითარების გზები. მოწაფეობისა და სტუდენტური წლების ლექსებსა და მინიატურულ ნოველებში გამომჟღავნებული მწერლის ორიგინალობაც უფრო ვრცელი ასპარეზისაკენ მიილტოდა, მხატვრული ნიჭიერება ახალ, გადამწყვეტ მაგისტრალურ გზებს დაეძებდა გაქანებისათვის. მზადდებოდა საფუძველი შედარებით ვრცელი ნოველებისა და კიდევ უფრო ფართო ეპიკური ტილოების — რომანების შესაქმნელად, რომლებშიც მაქსიმალური სისავსით გახდებოდა შესაძლებელი ადამიანური ცხოვრების ისტორიის ასახვა.

კ. გამსახურდია ყველასაგან განსხვავებულ გზებს სახავდა ქართული მხატვრული პროზის აღორძინებისათვის. თავად მწერალს სწორედ ნოველისა და რომანის ჟანრმა მისცა საშუალება პოეტური ნიჭიერების მაქსიმალურად გამოაშკარავებისა. უკვე 50-იან წლებში, განვლილი ჰქონდა რა ჟანრობრივი ძიების, მხატვრულ ფორმათა ნორმების დადგენის რთული გზა, კ. გამსახურდია შეუვალად აცხადებს: „რომანისა და ნოველის ჟანრი, რომელიც მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნეში აღწევს თავისი განვითარების ზენიტს, უნივერსალური ჟანრია; რომანმა შემოიმტკიცა ლირიკის უშუალო შემართება, დრამისაგან დიალოგების ლაპიდარობა ისესხა, ხოლო ისტორიოგრაფიისაგან აიღო რეტროსპექტული მეთოდი ჭვრეტისა; მახვე აითვისა ბუნებისმეტყველების მიღწევანი..."[21]. როგორც ჯერდავთ, ნოველისა და რომანის მიმართ მწერლის დამოკიდებულება განსაკუთრებულია. ეს ჟანრები მის მიერ აღიარებულია მწერლის ტალანტის გამოვლენის მთავარ საასპარეზოდ (და მეტად რთულადაც მიაჩნია ამ ჟანრებში გამარჯვება. მაგალითისათვის მოჰყავს ბაირონის, ჰაინეს და სხვათა ამაო მცდელობანი ხსენებულ ჟანრში ფეხის მოკიდებისა)[22].

უხდა აღინიშნოს, რომ ნოველისა და რომანის ჟანრებს მიღმაც ჩანს კ. გამსახურდიას მწერლური თავისებურებანი — ენობრივი მასალის სპეციფიკური გამოყენება, ხატვის მიმართ გამორჩეული ყურადღება, ლირიზმი, სიტუაციათა, ამბავთა დრამატიზება, ბუნების სახისა და ხა-

---

[20] Ю. Барабаш. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1973, стр. 118.

[21] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 249.

[22] იქვე.

სიათის ადამიანთან მიმართებაში წარმოჩენა და სხვ. ეს თავისებურებები, ზოგადად, კ. გამსახურდიას მიერ გამოყენებულ ყველა ჟანრში შეინიშნება. ამას ცხადყოფს მწერლის ლირიკაზე, ნარკვევსა თუ პროზაზე დაკვირვება. ჩიხებულ ნიმუშად გამოდგება, მაგალითად, ფერთა განცდა, რომელიც კ. გამსახურდიამ ჯერ კიდევ 1918 წელს ბერლინში განსწავლის წლებში შექმნილ ლექსში — „ფერადი, ფერადი“ — გამოავლინა. ლექსში წარმოჩენილი ესთეტიკური შეხედულება პრინციპულ შეხედულებათა დონემდე მაღლდება მწერლის მთელ შემოქმედებაში.

ჟანრიდან ჟანრში გადადის ფერთა მიმართ კ. გამსახურდიას უჩვეულო დამოკიდებულება. ფერად ცნებებში, ხატებში, საგნებში ამოიკითხება მწერლის სულის, გონების მოძრაობა. ზოგჯერ სიტყვიერი ფერებით შეთხზული სიმბოლურ-მეტაფორული სურათების, ხან კი ცნებების ზუსტი შინააარსის აღქმა შეუძლებელი ხდება. აქ გრძნობებს თუ მივენდობით, მეტად რთულდება ერთიანი დასკვნის გამოტანა ემოციათა მრავალსახეობის გამო. ლექსის ტაეპში — „ფერადი, ფერადი, პოეტო ფერადი, შენს სისხლში ლივლივებს, შენს გულში ბუდობს“ — გამოუყოფელია ზღვრები პოეტური, ფერწერული თუ მუსიკალური ფერადიანობისა. ფერი აქ ადამიანური რაობის უშუალო ელემენტადაა შერაცხული, მისი სულიერ-ხორციელი განუყოფელობის გარდუვალ ნიშნადაა წარმოჩენილი, იგი პიროვნული განცდა-ემოციების გამოსხივებაა, შინაგანი სამყაროს გახსნაზღვრული თვისების გამოვლინებაა, იგი „ქსოვაა ხალიჩისა... გრძნობათა ფერადით“... ფერადია „ზაფხულის ლოყები“, „ზღვის ღია თვალები“, „ზამთრის ცრემლები“... ნაოცნებარი ხილვები — „მსურს შუა ზამთარში ჰყვაოდეს ვენახი“, ანდა: „მსურს: თოვლით დავტვირთო ხე ნაყოფშესხმული“ — სცილდებიან ჩვეულებრივი წარმოდგენის სამანებს და დროთა ალოგიკურად აღქმის (რაც პოეტური შთაგონების, სამყაროს მხატვრულ-ფილოსოფიური წარმოსახვა — წარმოდგენის ერთ-ერთი საშუალებაა) მაგალითებს წარმოადგენენ. დროთა ეს ალოგიკური აღქმა კი არ უარყოფს ფერთა სიმბოლურ-მეტაფორული სისტემის გამოყენებას. წელიწადის სხვადასხვა დრო პოეტისეული წარმოსახვის ერთ მომენტშია მოქცეული (ცნობილია თ. ელიოტის გამოთქმა — ყველა დრო ერთ წამშია მოქცეული), რაც მარადიულობისა და უსაზღვროების ერთიანი გაგების დამკვიდრების ტენდენციას ამჟღავნებს და რაც, თავის მხრივ, შესაბამისად განსაზღვრავს პოეზიის მარადიულობას და უკვდავებას. ლექსის ახლახან მოყვანილ ტაეპებში შესაძლებელი ხდება ფერის წარმოდგენა. გარკვეულად ფერად (ნაყოფის შესაბამისი ფერის გამო) მსხმოიარე ხეს თეთრი თოვლის ქათქათა ტონი ახალი ელფერით წარმოაჩენს და, პირიქით, ზამთარში ვენახის აყვავებაც უჩვეულო ფერად ასოციაციებს წარმოშობს. წარმოდგენილ მაგალითებში მოხსნილია ზამთრისათვის ნიშანდობლივი უპირატესობა მხოლოდ

ხეთრი ფერისა, ან აყვავებული ვენახით გამოწვეული ჩვეული ტონის ძირითადობა. აქ ფერთა შერწყმა-შეხამება რამდენადმე აბსტრაქტულად, ძაგრამ ემოციურად წარმოიდგინება. ერთი სიტყვით, მოხსნილია ერთფეროვნება.

მოსაწყენ ერთფეროვნებას უარყოფდა დიდი ილია. მისი შეხედულებით, ერთნაირობა ხალისს უკარგავდა თვალს... კ. გამსახურდია თითქოს საგანგებოდ იზიარებს ამ აზრს და საგანგებოდვე უსვამს ხაზს ერთფეროვნების საპირისპირო ვითარებას: „ფერადით ღიმს მოჰგვრი თვალს ხაძტირალებს“ — აცხადებს მწერალი. ერთნაირობა აქაც მოხსნილია, ფერადიანობა კი საგახგებო ეფექტების მიღწევათა საშუალებადაა მიჩნეული.

ზემოხსენებულ ლექსში ფერი შეჰრილია ყველგან და ყველაფერში (ვაშლის ხეში — „სისხლისფერ ყვავილთა ქულებად“, გულში — „ფერად ყვავილებად“), ხანდახან კი სხვადასხვა საგნიდან თუ მატერიიდან გამოკიაფდება იგი („ფერადი იფრქვევა მზის ცეცხლის თვალიდან“). კ. გამსახურდიას ამ ლექსში ფერი პოეტური სიტყვის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს. პოეტური სიტყვა კი აღესილია ასოციაციური ხაკადით, იგი ცინცხალ შთაბეჭდილებადაა ჩამოყალიბებული და განსაზღვრულად გადახრილია ცნების ლოგიკური შინაარსიდან. იგი გაფორმებულია ახალ წარმოდგენად, ახალ, უჩვეულო შინაარსის შემცველ კომბინაციად.

ზემოთქმული ადასტურებს იმ როლს, რასაც ფერი თამაშობს კ. გამსახურდიას ადრეულ შემოქმედებაში, კერძოდ, ლირიკაში. მწერალს იმთავითვე ჩამოუყალიბდა შეხედულება ლიტერატურაში ფერის მნიშვნელობაზე. კ. გამსახურდიამ ახალი თვისებრივი ნიუანსებით გამოიყენა იგი ხოველებსა და რომანებში. მწერალმა ორიგინალურად წარმოაჩინა პროზაში საკუთარი „ფერადი შეხედულებანი“ მოვლენებზე, საგნებსა თუ სიტუაციებზე, ცხოვრებაზე საერთოდ. ეპიკაში უფრო მრავალნაირად გაიფანტა ფერი, განაწილდა იგი ბუნებასა და ადამიანზე, ყოველგვარ მოვლენაზე. კ. გამსახურდიას პროზაში ფერმა მიაგნო საკუთარი ბუნების უფრო მრავალფეროვანი გამოვლენის საასპარეზოს (ამ შემთხვევაში, ცხადია, კერძოდ კ. გამსახურდიას შემოქმედებას ვიღებთ შესაფერისი დასკვნის გამოსატანად, რადგან ფერთა მიმართ განსაკუთრებულ მგრძნობელობას მწერლის პროზა ამჟღავნებს, თორემ სხვაფრივ, რა თქმა უნდა, ფერს საკუთარი ბუნების მრავალფეროვნად წარმოჩენა ლირიკაშიც შეუძლია).

გამოთქმული შეხედულება ჟანრის პრობლემათა ერთი საკითხის დასადგენად იყო მოშველიებული და, რაც მთავარია, იმის დასადასტურებლად გამოდგა, რომ ჟანრიდან ჟანრში გადასვლისას შემოქმედს არ დაუკარგავს თავისი ერთიანი მხატვრული სახე.

კ. გამსახურდია გულმხურვალე მოსურნე იყო ლიტერატურის მრავალფეროვან ჟანრთა აღორძინებისა. ამ საკითხის შესახებ იგი ნათლად გამოთქვამდა თავის მოსაზრებას წერილში — „გასაუბრება ღამეულ სტუმართან“. აღნიშნულ წერილში კლასიკური ფორმების აღორძინებისათვის ბრძოლა ჩვენი ლიტერატურის ერთ-ერთ უდიდეს ამოცანად არის მიჩნეული. აქვე მითითებულია ჟანრთა გადაგვარების განმსაზღვრელ ისტორიულ ფაქტორებზე და იმ თანამედროვე პირობებზე, რომლებიც ჯერ კიდევ უშლიან ხელს ამ ფორმების აღორძინებას[23].

თავად კ. გამსახურდიას შემოქმედება ჟანრობრივი მრავალფეროვნების ხიმუშს წარმოადგენს. ლექსებთან თითქმის ერთდროულად ქმნიდა იგი თეორიულ-კრიტიკულ, ესეისტურ წერილებს, ნოველებს.

თავის შემოქმედებაში მწერალმა ადგილი დაუთმო იგავურ ჟანრს. ზნეობრივ-დამრიგებლობითი სასიათის ამ მცირე ალეგორიულ თხრობით ნაწარმოებებში („ჯავშნოსანი და გუდურა“, „მელა და აქლემი“, „ძაღლი“, „ბუ და არწივი“, „ბაგრატ მეფე და მეწისქვილე“, „უნებლიე ქურდი“, „ჭადარი და კაკალი“, „გულუბრყვილო სპილო“ და სხვ.) კ. გამსახურდია ათავსებს აქტუალურ დიდაქტიკურ იდეებს. სათხრობის მთავარ აზრზე განსაკუთრებით აქვს გამახვილებული ყურადღება მწერალს იგავებში — „ძაღლი“, „უნებლიე ქურდი“, „გულუბრყვილო სპილო“. ამ თხზულებებში გამოკვეთილადაა ხაზგასმული მორალური დასკვნები, მოხსნილია აზრთა განმარტების მრავალმნიშვნელიანობა. კ. გამსახურდიას იგავებში საუბარია საზოგადოდ ცალკეულ ზნეობრივ ნორმებზე („ძაღლი“. „უნებლიე ქურდი“), ადამიანის ფსიქოლოგიურ თავისებურებაზე, რომელიც განსაზღვრა საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ („ბაგრატ მეფე და მეწისქვილე“), ან რომელიც ხასიათის თავისთავადობიდან გამომდინარეობს („გულუბრყვილო სპილო“).

იგავ-არაკის ჟანრის თავისებურებანი ძველთაგანვე დადგინდა და გახმტკიცდა. ქართულ მწერლობაში მას მეტად მნიშვნელოვანი ტრადიციები გააჩნია. ამიტომ ბუნებრივი ჩანს კ. გამსახურდიას მიდრეკილება, გაჰყვეს ტრადიციას, რომელიც სულხან-საბამ დაამკვიდრა. კ. გამსახურდიას იგავები დამოუკიდებელი, ორიგინალური ნაწარმოებებია. ცხადია, კლასიკური იგავ-არაკის მხატვრულ-ესთეტიკური და შემეცნებითი ნორმები, თავისებურებანი უკუგდებული ან უარყოფილი ვერ იქნებოდა (სხვათა შორის, ამის ოდნავი ტენდენციაც კი არ შეინიშნება), მაგრამ არც ბრმა მიმბაძველობას ჰქონია ადგილი. უპირველეს ყოვლისა, იგავებში იკითხება მწერლის პოეტური სახე, ნიშანდობლივი ხელწერა, გათახამედროვებულია თემატიკა, ლექსიკა ზოგიერთი იგავისა („ჯავშნოსა-

[23] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 270.

ნი და გუდურა“, „უნებლიე ქურდი“). ნაწარმოებები მეტად წათელია და გასაგები ყველასათვის, იგრძნობა ტრადიციულ ხალხურ აზროვნებასთან კავშირი. ზოგიერთ იგავში ავტორი უარს ამბობს დარჩეს ნეიტრალური და მიისწრაფვის მორალური დასკვნის გამოტანისაკენ, აუცილებლად თელის მკითხველის დარიგებას, მიუთითებს მას სათქმელის ძირითად აზრზე იმ გახზრახვით, რომ იგი გაითვალისწინოს ცხოვრებაში.

აქვეა აღსანიშნავი, რომ კ. გამსახურდიას ჩვევად აქვს იგავის შინაარსის სენტენციების ხმარება ნოველასა თუ რომანში. ამ შემთხვევაში იგავისეული ფორმა ყოველთვის ორგანულად ერწყმის ძირეულ ჟანრს.

კ. გამსახურდია ავტორია როგორც ევროპული მოდერნისტული სკოლების ესთეტიკური პრინციპებით, ასევე რეალისტური ხელოვნების ნიშნით აღბეჭდილი უამრავი ლიტერატურული წერილისა, მხატვრული ნარკვევისა, სხვადასხვა დროისა და თაობის მწერალთა თუ პოეტთა პორტრეტებისა („იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი“, „კრიტიკა და შემოქმედება“, „ახალი ევროპა“, „უკრაინის თემიდი“, „სალიტერატურო ქართულისათვის“, „ვილაშქროთ ქართული ენის სიწმინდისათვის“, „აპოლოგია რუსთაველისა“, „გოეტე“, „კნუტ ჰამსუნი“, „თედორე დოსტოევსკი“, „ლეო ტოლსტოი“, „გოგოლი“, „გალაკტიონ ტაბიძე“, „ნიკო ლორთქიფანიძე“ და სხვ.)[24].

დოკუმენტურ-ეპიკურ ჟანრში კ. გამსახურდიას თვალსაჩინო გამარჯვებაა „გოეთეს ცხოვრების რომანი“. საზოგადოდ ბიოგრაფიული რომანი შედარებით ახალი ლიტერატურული მოვლენაა. ეს ნაწარმოები კი, როგორც ამას მწერალი აღნიშნავს, „პირველი ცდაა ბიოგრაფიული რომანისა ქართულ ენაზე“[25]. კ. გამსახურდიამ დიდი გერმანელი მწერლის ცხოვრების გზის სათანადო ტრანსფორმაცია მოახდინა. დოკუმენტური პროზის სპეციფიკურ ჩარჩოში მოათავსა გოეთეს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გამომხატველი ლიტერატურული მასალა. როგორც საზოგადოდ ბიოგრაფიულ რომანში, ისე ხსენებულ ნაწარმოებში მასალის წმინდა მხატვრული წარმოსახვა ბევრადაა შეზღუდული, ავტორის იდეა ნაწარმოებში წარმოდგენილ სახეებში არ ფორმდება ჩვეული წესის მიხედვით. აქ ნაკლებად შეხვდებით მხატვრულ ხასიათს. მოვლენათა დინამიკის მხატვრული ტრანსფორმირებით წარმოჩენას განსაზღვრულად აქვს ფრთები შეკვეცილი. რომანი უფრო გვაცნობს, ვიდრე ხატავს ან ძერწავს...

კ. გამსახურდიას მხატვრული სახისა და ხასიათის განსაზღვრული გამოვლენის შესაძლებლობას იძლევა მწერლის მთარგმნელობითი მოღ-

---

[24] მწერლის ესთეტიკური და მხატვრული აზროვნების განვითარების გზის გამომხატველი სქემა უფრო სრული სახით იხილეთ მ. ა ბ უ ლ ა ძ ი ს წიგნში — „კონსტანტინე გამსახურდია“, თბ., 1976, გვ. 123—124.

[25] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 800.

ვაწეობაც. თარგმანი ხელს უწყობს მწერლის მიდრეკილებების გამოაშკარავებას. თარგმნილი მასალის კომენტარიც საბოლოოდ ავტორის მხატვრულ-ესთეტიკურ მრწამსს, გემოვნებას ამზეურებს. შერჩეულ სათარგმნ მასალებშიც მწერლის ჟანრობრივი ტენდენციები ნათელიყოფა შესაბამისად, მისი მსოფლმხედველობრივ-იდეური სიმპტომები ამოიკითხება გარკვეულად.

წინამდებარე თავში ყურადღება გამახვილებულია ნოველისა და რომანის ჟანრებზე.

კ. გამსახურდიას „მცირე პროზას“ (ნოველები) ახასიათებს სამყაროს უზოგადესი არსის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აღქმა, მის იდეაში გარკვევა, ადამიანთა სულიერი განცდების, საზოგადოებრივ ურთიერთდამოკიდებულებათა დრამატიზმის აღწერა. ადრეული შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანა გახლდათ პიროვნების სულიერი სამყაროსათვის დამახასიათებელი ილუზიური ოცნების წარმოსახვა, ადამიანსა და ბუნებას შორის დამყარებული ურთიერთობის ჩვენება, ეპოქალური ძვრების შედეგად დაწყებული პიროვნების სულიერი ტრანსფორმაციის გამოხატვა, წარმავალის ნგრევის სპეციფიკური მხატვრული ასახვა. მოკლედ, მწერლის ნოველათა შინაარსობრივი პლანი მეტად მრავალფეროვანი იყო. ცხადია, აქ ჩამოთვლილი პრობლემები ერთნაირი სიღრმით არ გამოხატულა მწერლის შემოქმედებაში. ამას ბოლოს და ბოლოს სჭირდებოდა შესაფერისი ჟანრობრივი ობიექტის შერჩევა, რათა სრულად და ვრცლად გაშუქებულიყო სათქმელი, სჭირდებოდა (და ეს უმნიშვნელოვანესი იყო!) მწერლის მსოფლმხედველობირვი პოზიციის ნათელყოფა, შემოქმედის იდეური დაბრძენება.

ადრეულ ნოველებში პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობა უფრო ხშირად დეტალებზე აქცენტირებითაა გადმოცემული. განცდა წამიერია და ლოკალური, ვითარება-სიტუაცია კომპოზიციურად შეუკრავი. მაგრამ ნოველებში მაინც იგრძნობა შემოქმედის იდეურ-პოლიტიკური და მხატვრულ-ესთეტიკური მძლავრი პოტენცია, რომელიც შემდგომში მასშტაბურობას იძენს უფრო ვრცელი პროზაული ჟანრების წიაღში. არც რომახებში უგულებელყოფს კ. გამსახურდია გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის დეტალებით გამოხატვის (უკვე ნაცად) ხერხს, მაგრამ ამას გარდა გმირის სახეს ავსებს პორტრეტული, მეტყველებითი მასალის გამოყენებითაც, რაც ხელს უწყობს მოქმედ პირთა სრულყოფილ ჩვენებას.

კ. გამსახურდიას „მცირე პროზა“ დამოუკიდებელი მნიშვნელობის, ორიგინალური ბუნებისაა, მაგრამ იგი, მრავალი თვალსაზრისით, ვრცელი ეპიკური ჟანრისაკენ სავალ გრძელ გზაზე მდებარეობს მაინც, როგორც გზის გასრულებისათვის საჭირო აუცილებელი მონაკვეთი.

ბუნებრივად ჩანს, რომ ყოველ ლიტერატურულ ეპოქაში გარკვეული

დაუკმაყოფილებლობის გრძნობებს ბადებს არსებული ჟანრების გაბატონებული კანონები. ჟანრის შიგნით მტკიცე წესრიგიანობა შემოქმედში შიხაგანი (სავსებით გასაგები) ბრძოლის წყურვილს ბადებს. ხშირად დიდი ძნატვარი ვერ უძლებს ცდუნებას და „ხელყოფს“ ჟანრის „სიწმინდეს“.

კ. გამსახურდია, როგორც დიდი ხელოვანი, ცხადია, ბოლომდე ვერ ჩაიკეტებოდა ძკაცრად დადგენილ შემზღუდველ ჩარჩოებში: „მშვენიერება“ში“, „ხოგაის მინდიაში“, „დიონისოს ღიმილში“, „მთვარის მოტაცება“ში“, „დიდოსტატის მარჯვენასა“ და სხვა თხზულებებში მწერალი გარკვეულ ჟანრულ-კომპოზიციურ თავისებურებას ამჟღავნებს, რაც საბოლოოდ მისი იდეური და მხატვრული შეხედულებების ნათელ და ღრმა გახსნას ემსახურება.

კ. გამსახურდია საზოგადოდ ყველა ჟანრში ცდილობს, რაც შეიძლება შეძოქმედებითად მოეკიდოს გამოსახატავ მასალას. იგი გრძნობებს უშუალოდ და თამამად წარმოაჩენდა ჯერ კიდევ ლექსებში, რომლებიც თეპატიკური მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდნენ. მწერლის ორიგინალობას განსაზღვრავდა როგორც მისივე ტალანტი, ასევე ეპოქალური დამახასიათებლობანი.

კ. გამსახურდიას ზოგიერთი ნოველის ჟანრობრივი ფორმა არ ექვემდებარება ბოლომდე ჩვეულებრივ, ტრადიციულ გაგებას. ჩნდება გარკვეული სახე ზღაპარ-ნოველისა („მშვენიერება“) ან ლეგენდა-ნოველისა („ხოგაის მინდია“). კ. გამსახურდია ამ ნოველებში გვერდს უქცევს სიუჟეტის სწორხაზობრივ განვითარებას, ლირიკულ-ფილოსოფიური წიაღსვლებით ორგანულად ავითარებს ძირითად ფაბულურ მონახაზს, თხრობას თავისუფლად აწარმოებს. ნოველებში მრავლად გვხვდება ფერწერული ხვეული, ფრაზები დინამიკურია. „მშვენიერებაში“ ზღაპარი ვითარდება ნოველის ჟანრის ზოგად კანონთა გათვალისწინებით. ნოველაში ტრადიციული ზღაპრულობა შერწყმულია კლასიკურ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ხორმებთან. „ხოგაის მინდიაში“ კი ლეგენდის ლიტერატურულ-ემოციური ინტერპრეტაციაა განხორციელებული. ორსავე ნოველაში იდუმალებით მოცული აქტების, ზებუნებრივი მოვლენების წმინდა მხატვრული ტრანსფორმაცია ხდება.

ზღაპრიდან, მითიდანაა შემოტანილი მთელი რიგი კომპონენტები „ტაბუში“, „ქოსა გახუში“. მითოსური მასალის ფონზე მზეურდება აღწერითი დეტალები, ხორციელდება კონფლიქტურ სახეთა სახიერი წარმოჩენა. შესაფერისი ყურადღება ექცევა ოჯახურ-დინასტიური ტრადიციების გამოხატვას, რომელიც საწყისს იძენს ისტორიულ თხზულებებში მოქცეულ ოჯახური ისტორიის აღწერებში. მწერალი ინდივიდუალიზებულს ჰყოფს მითოსისა და ლეგენდის შორეულ ძირებს და ლიტერატურის თვალსაზრისით ირჩევს მასალას, აზოგადებს, ტიპურს ხდის მას.

„ტაბუ“ საკმაოდ რთულია კომპოზიციურად. მწერალი ნაწარმოებში ორ მასალას (საკუთარ მთაბეჭდილებებს და დიაკვნის მონათხრობს) უპებნის გამოხატვის საკუთარ სახეს, მაგრამ ისინი საბოლოოდ ძირითადი პრობლემის ზოგადი მნიშვნელობის გამოაშკარავებისათვის აუცილებლად საჭირო ორგანულ სიუჟეტურ კომპონენტებად მიიჩნევიან. მითოსური მასალა თანამედროვე ყოფის პასაჟებთანაა შერწყმული. ამ სინთეზური გზით აშკარავდება საძიებელი პრობლემები, აღიქმება გამოსახატავ მოვლენათა შინაარსი.

„მე იმ ხანებში ახალი მოთხრობების თემებს ვეძებდი!“ — აცხადებს კ. გამსახურდია „ქოსა გახუში“. მწერლის აზრით, გამოსახატავად დასაშახსოვრებელი, მნიშვნელოვანი ამბავია საძიებელი, რადგან მხოლოდ ასეთი თუ გამოდგება ცხოვრების განზოგადებული მხატვრული ასახვისათვის. პრობლემატურ მოვლენათა შინაარსის გადმოცემა შესაბამის ჟანრულ არჩევითობას მოითხოვს. „ქოსა გახუში“ ავტორის განცხადებიდან ჩანს, რომ მან მიაგნო მნიშვნელოვან ასასახავ მასალას, რომლის მხატვრულ ხორცშესხმას ახლა სიტყვის „ჯადოსნური ძალა“ სჭირდება. მაგრამ სიტყვის ექსპრესიული, ხატოვანი ძალის მაქსიმალური გამოვლენა შესაბამისი ჟანრული ობიექტის შერჩევას მოითხოვს. მწერალი თითქოს აგნებს ასეთ ჟანრს, როცა აცხადებს: „მე უთუოდ დავწერდი ამ მასალისაგან მთელს ეპოპეას“. მაგრამ, ცხადია, მწერალი უფრო ღრმა ანალიზს ატარებს შექმნილ სიტუაციაში და საბოლოოდ არჩევანს ნოველის ჟანრზე აკეთებს, რადგან რწმუნდება არსებული მასალის ამ ჟანრით ჩვენების მიზანშეწონილობაში.

როგორც აქედან ჩანს, ჟანრი არ წარმოადგენს ყოველგვარი მასალის სტიქიურად ჩამტევ ფორმას. იგი ორგანულად იგუებს მხოლოდ იმას, რაც თავისი ბუნების გამო კომპაქტურად (ამასთანავე იმავე ბუნების ძალით მაქსიმალურად სავსედ) უნდა წარმოაჩინოს.

„ქოსა გახუში“ ემოციურად გამოიხატა სახეობრიობა ბუნებისა, რომელიც დრამატული ნიშნის მატარებელია. ფორმამ, მისმა მოცულობითმა მხარემ ხელი არ შეუშალა მიზანსწრაფულად გადმოცემულიყო სათქმელის ძირითადი აზრი. ნოველაში დაცულია კომპაქტური თხრობის აკადემიზმი, რაც საუცხოო გამოდგა პიროვნების ცხოვრების იმპულსური, ტეხილი მონაკვეთების ასახვისათვის. სიტუაციები რამდენადმე შეფარული პლანით შეიცნობა, რაც ნოველაში წარმოჩენილ სათავგადასავლო ავანტიურიზმს მხატვრულად რაფინირებულ სახეს აძლევს.

კ. გამსახურდია აკადემიურად ეკიდება ჟანრის ზოგიერთ თვისებას. მაგალითად, იგი არსად ცდილობს მასალის, რომელიც მხოლოდ ნოველისთვისაა მიზანშეწონილი, რომანის ჟანრში დამუშავებას, საზოგადოდ ხელოვნურ გაჭიანურებას. მისი ნოველები („ტაბუ“, „ქოსა გახუ“, „დიდი იოსები“, „ხოგაის მინდია“ და სხვ.) ისედაც გამოხატავენ მწერლის

მსოფლმხედველობრივ გაქანებას, მხატვრულ მრავალფეროვნებას.

მწერალი ზომიერად ექვემდებარება ჟანრის მომწესრიგებელ მოთხოვნებს, არასოდეს ამჟღავნებს მისი ჩარჩოების დეფორმაციის ტენდენციას. ნოველაში მწერლის მხატვრული, შემოქმედებითი მისწრაფებები, ბუნებრივია, რამდენადმე დაოკებულია; მას გაქანებისათვის ასპარეზი შეზღუდული აქვს და ამიტომ ისიც ბუნებრივია, რომ მწერალი „დიონისოს ღიმილში“, „მთვარის მოტაცებაში“, „დავით აღმაშენებელსა“ და სხვა რომანებში გაცილებით სრულად და მრავალფეროვნად ახერხებს სამყაროს, ცხოვრების გამოხატვას.

ცნობილია, რომ ხელოვნება, ლიტერატურა არ წარმოადგენს ცხოვრების მხოლოდ მხატვრულად აღმქმელ კატეგორიას, იგი ერთდროულად იდეოლოგიური ხასიათის მოვლენაა, ამიტომაც ყოველთვის იძულებულია, თავისი უსაზღვრო გამომხატველობით მისწრაფებების ლოკალიზაცია მოახდინოს გარკვეული ფორმით, რომელშიც განსაზღვრული შინაარსი, აზრი და იდეა მაქსიმალურად იქნება გამომზეურებული.

სანამ რეალისტურ რომანებს შექმნიდა, რომლებშიც ხასიათები სპეციფიკური გამოხატვის შესაფერის ასპარეზს მოიპოვებდნენ, კ. გამსახურდია რეალისტურამდელ ნოველებში ხატავდა უჩვეულო ტემპერამენტით, შინაგანი ემოციებით გამორჩეულ გმირებს. ნოველის ჟანრი კ. გამსახურდიასთან, მწერლის მხატვრული ხედვის თავისებურების გამო, მიზანშეწონილად ესადაგება გადაუჭრელი პრობლემების სპეციფიკურად ძერყევ-ორჭოფულ გამოხატვას. მსგავსი პრობლემების გაშუქებას თითქოს არ სჭირდება რომანის ეპიკური ფორმა, რომელშიც შესაძლებელი იქნებოდა გარდაქმნათა დამაჯერებელი ჩვენებისათვის ფარდი დროისა და სივრცის მოზომვა. ნოველაში იმპულსური, ექსპრესიული განცდები სხარტ ლოკალში იკეტება (იმ პერიოდში მსგავსი მიმართებანი ფორმასა და შინაარსს შორის ეპასუხებოდა კ. გამსახურდიას იდეურ-მსოფლმხედველობრივ და მხატვრულ-ესთეტიკურ მისწრაფებებს).

ამ თვალსაზრისით „მკვდართან შეხვედრა“ ვითარდება, როგორც გრძნობათა ლტოლვის, აზრთა სწრაფი მოძრაობა-ცვალებადობის გამოვლენა. თხრობის ხაზი განიცდის ბოლომდე გაურკვეველ ვიბრაციას: გმირი იტანჯება, მძიმე ფიქრი აწევს...

„ფოტოგრაფში“ შეფარვით, გადატანითაა მინიშნებული ავტორის მისწრაფებანი. მთავარი გმირი არაჩვეულებრივად ექსპრესიულია. ენერგია უმიზნოდ იწვის, ექსტაზი აბსტრაქტულია, სული—პირადულ-ლოკალიზებული სიამოვნების აღმქმელი. აზრებისა და იდეების ნაწილი მოქცეულია ნოველის მცირერიცხოვან დიალოგებში, რის გამოც ზოგიერთი მათგანი ტვირთულობს მნიშვნელოვან კომპოზიციურ როლს. ნოველა ვითარება-სიტუაციების ორიგინალური აღქმის ნიმუშია.

„ქლარაში“ გარკვეულად ტრადიციული ფორმით გამოიხატება ადა-

მიახთა ერთმანეთისაკენ სწრაფვა, მტკივანი სულები ურთიერთთანაგრძნობას დაეძებენ მძიმე, სულისშემხუთველ გარემოში. ნოველას სერავს რამდენიმე გამჭოლ-ირიბი სახე, რაც კომპოზიციის მიმართ თავისებურ ხარკს წარმოადგენს.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში შეიძლება გამოიკვეთოს ნოველის ჟანრის ფორმირებისა და მისი მხატვრული სპეციფიკის გამომხატველი საინტერესო მომენტები. მწერლის შემოქმედებაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ კ. გამსახურდია რომელიმე მიღებულ მხატვრულ პრინციპს არ მიიჩნევს მუდმივ. შეუცვლელ ღირებულებად. იგი არ მიილტვის ყოველ ახალ ნოველაში ორიგინალურ, უჩვეულო გამომხატველ ხერხებს მიაგნოს და პრინციპულად იყენებს მათში უკვე ნაცად ესთეტიკურ ნიშნებს. მსგავს ვითარებაში მწერალს სულ სხვა მთავარი მიზანი ამოძრავებს — არსად დაარღვიოს ნოველისათვის ნიშანდობლივი ზოგადი მხატვრულ-შემეცნებითი თავისებურებანი.

კ. გამსახურდია ცდილობს დაიცვას ნოველის მოცულობითი მოთხოვნა (ასათვისებელი ცხოვრებისეული მასალის მოცულობა ბევრად განსაზღვრავს ჟანრის ბუნებას) და, რა თქმა უნდა, არ იზღუდება გამოსახატავი მოვლენების წრის არჩევითობაში (გამოსახატავი მოვლენების წრე შეიძლება ერთნაირი იყოს მრავალ სახეში — ისტორიულში, ფანტასტიკურში, სოციალურში და სხვ.). მ. კაგანი აღნიშნავს: „ასათვისებელი ცხოვრებისეული მასალის მოცულობის ცვლილება იწვევს მისი მხატვრული განსახიერების თვით სტრუქტურის მოდიფიკაციას... განსხვავება ამბავსა და მოთხრობას, აგრეთვე რომანსა და ამბავს შორის შინაგანი, სტრუქტურულიცაა და არა მხოლოდ გარეგნული, ფორმალურ-რაოდენობრივი; რაოდენობა აქ ცხადად გადადის თვისებაში!“[26].

მ. კაგანის მოსაზრება მართებულია. კ. გამსახურდია თავისი შემოქმედებითი პრინციპებით ეხმაურება ზემოგამოთქმულ შეხედულებას. მართლაც, მწერლის ნოველების მოცულობა განსაზღვრავს და გამოკვეთს მათ საკუთარ ტიპურ თავისებურებებს; ეს ტიპური თავისებურება თვით ნოველებს შორის სდებს გარკვეულ ზღვარს, როცა ერთმანეთისაგან განასხვავებს ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა, ერთი მხრივ, „დედავ, მისტიურო ქალო“, „ჯაშუ“, „საათები“ და, მეორე მხრივ, „ტაბუ“, „დიდი იოსები“, „ხოგაის მინდია“ და სხვ. ამ ნოველებს აშორიშორებს ერთმანეთისაგან სიუჟეტის განვითარება, განსხვავებულ სახეთა გამოხატვის პრინციპები, შინაგანი ექსპრესია და სხვ. ცხადია, ასევე ზღვარდებულია მწერლის ნოველები და რომანები (განსაკუთრებით სიუჟეტის მრავალხაზოვანი გაშლისა და გმირთა გამოხატვის მრავალფეროვნების თვალსაზრისით). მწერლის ნოველებისა და რომანების მოცულობით განსხვა-

[26] М. К а г а н. Морфология искусства. Л., 1972, стр. 415.

ებულობას თან მოჰყვება მათი მხატვრულ-შემეცნებითი ხორცშესხმის სტრუქტურული მოდიფიკაცია.

„საათები“ მინიშნებულ სიმბოლოებზეა აგებული. ნოველა შინაარსობრივად ეპიზოდურია, ფორმით — კომპაქტური. მასში მოქცეულია მიზანსწრაფვა ცხოვრების არა იმდენად გააზრებული, ჩამოყალიბებული ერთიანი შეგნებისა, ან ამ ცხოვრების პრობლემათა გადაწყვეტისა, რამდენადაც სურვილი შინაგანი ემოციების ნერვიული განცდისა.

„დამსხვრეული ჩონგური“ ისეთ ფორმას აგებებს შინაარსს, რომლითაც არ ირღვევა ერთი ამოსუნთქვით განცდილის მთლიანი რკალი. ამის გამო ნოველაში ამბავი პოეტურ-ლირიკული ერთიანობის სახით წარმოჩნდება.

„ჯამუ'ში“ მასალის ეპიზოდურობა მოქმედებს ფორმის ხასიათზე, და თუმცა გამახვილებულია ყურადღება ადამიანის გრძნობათა ღელვაზე, მოქმედების გაუმჯლელობის გამო ბოლომდე ვერ შეიგრძნობა იგი.

„ზარები გრიგალში“ ტემპის მაქსიმალობითაა აღსანიშნავი. რიტმა-ექსპრესია მ'შვილდებრ გადარკალულია პოეზიიდან პროზამდე.

„პორცელანში“ ნოველის ჟანრობრივი სახის გამოჩენას ცდილობს დიალოგი.

„ლილ'ში“ საგნის (ოქრო) ეპიზოდურმა წინ წამოწევამ („და ასე, ლიკიარდეპულოს ოქროთი საოცრად მოკირწყლულ კბილებს რომ არ მიეპყრო ჩემი ყურადღება, მე თქვენ გარწმუნებთ, მას არ გამოველაპარაკებოდი — და აღარც აფხაზეთში ჩასვლაზე ვიფიქრებდი ოდესმე“[27].) განსაზღვრა ნაწილობრივ ნაწარმოების ჟანრული არჩევითობა. მწერალში ჩასახული ემოცია სწრაფ განვითარებას, მხატვრულ ექსპრესიულ ხორცშესხმას მოითხოვს შესაბამისი თვისებებით აღჭურვილ (კომპაქტურ) ჟანრში.

„დიდ იოსებში“ სიუჟეტი შედარებით გაშლილია, ჟანრობრივი საზღვრები უფრო მოცულობითი ფორმებისაკენ გადაიხრება, პარალელური ხაზები ამბავთა განვითარებისა სიმბოლურ პლანშია გადასერილი. ამბის ინტრიგა მუხტავს გმირს, მაგრამ ეს ინტრიგა მალე კარგავს მიმზიდველობას გაცილებით ფართო მასშტაბის მოვლენის მოძალების გამო. გმირი ვერ ეგუება სიახლეს და ვითარდება დაღმავალი პლანი, რომელიც სწრაფად ამუხრუჭებს ამბის განვითარებას.

როგორც აღინიშნა, გარდუვალ კანონად რჩება ობიექტური ხარისხობრივი განსაზღვრულობა ჟანრისა. მიუხედავად ამისა, ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე შეიმჩნეოდა ჟანრთა ურთიერთობის პროცესები.

---

[27] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 30.

ყოველი დიდი მწერალი ფლობს ინდივიდუალურ, განუმეორებელ თავისებურებას, მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც კი არსებობს რაღაც საერთო, ზოგადი კანონი ხელოვნებისა, რაც ყველა მწერალზე ახდენს სპეციფიკურ გავლენას, უფრო სწორად, ამ ზოგად კანონსა და მწერლის ინდივიდუალურ თვისებას შორის აოსებობს სპეციფიკური ურთიერთობა. ამ ურთიერთობას განსაზღვრავს საერთო ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესები. კ. გამსახურდიას შემოქმედებაზეც ახდენს ზეგავლენას ლიტერატურის ზოგადი კანონები. ნოველებში გამომჟღავნებული ცალკეული კატეგორიები ლიტერატურისა რომანებშიც გადაჰყვება მწერალს. ერთი ასეთი კატეგორიის (ფერი) შესახებ ჩვენ უკვე გვქონდა შედარებით ვრცელი მსჯელობა. არსებობს სხვა რიგის ზოგადი ნიშნები, რაც გახსაზღვრავს მწერლის საერთო შემოქმედებით სახეს და რომელიც ჩვენ ასევე უკვე აღვნიშნეთ ზემოთ.

რომანებში უფრო ღრმად და თვალნათლივ გამოვლინდა მწერლის ნიჭი, მრავალფეროვანი გახდა მოვლენები, გაიზარდა მასშტაბები გამოსახატავი ვითარება-სიტუაციებისა, გამოიკვეთა სიღრმე ადამიანთა ხასიათებისა. ისტორიულ რომანებში კი ფაქტიური მასალა მწერლის ფანტაზიას შეეხმიანა და სპეციფიკური მხატვრული განზოგადებით წარმოგვიდგინა სათქმელი. მწერლის ფანტაზია ამ სახის რომანებში განსაკუთრებულ გაჭახებას პოულობს, იგი ანარეკლია სინამდვილისა.

რომანში შესაძლებელი შეიქნა ცალკეული დეტალის რაფინირება, ფონის უფრო ზოთმინებით მომზადება, ეპიზოდის აუჩქარებლად დასრულება. რომანში მთავარი გმირების გარდა ყურადღება ექცევა და გამოსახვის განსაკუთრებულ უფლებებს იძენს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები. დაბოლოს, რომანში შესაძლებელი ხდება მეცნიერების მიღწევათა გამოყენება, რა თქმა უნდა, მხატვრულ სახეებთან მხოლოდ მათი შესაბამისი კონტაქტის გზით.

იხდივიდუალური და საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველი მნიშვნელოვანი ასპექტი მიისწრაფვის პოვოს ლიტერატურაში თავისი სპეციფიკური, ამასთან ვრცელი ასახვა, რის გამოც იგი განსაზღვრულად აცხადებს პრეტენზიას „თავის“ საკუთარ ჟანრზე.

კ. გამსახურდიას პროზაშიც, კერძოდ რომანებშიც, ხდება ინდივიდუალურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი პრობლემების გამოხატვა. მწერალმა ამ პრობლემების გამოსავლენად შესაფერისი ჟანრობრივი ნიუანსები მოიმარჯვა.

რეალიზმის ლიტერატურაში საზოგადოდ შეიმჩნევა ტენდენცია ცალკეულ ლიტერატურულ ფორმათა განსაზღვრული თვალსაზრისით გაერთიანებისა. ჟანრსაც (მათ შორის რომანსაც) შეუძლია შემოიერთოს ამა თუ იმ გვარის ცალკეული ელემენტი, რა თქმა უნდა, ისეთი, რომელიც მის მთლიანობას საფრთხეს არ შეუქმნის (დავუშვათ, ლირიკიდან —

ლირიკულ-სუბიექტური ნაკადი, დრამიდან — დიალოგების სისხარტე, ონოლოგური სიტყვის აფორისტულობა და ტევადობა და სხვ.). ცხადია, ეს შემოერთება უნდა იყოს არა მექანიკური, არამედ ორგანული, ომელიც უნდა ხორციელდებოდეს მათ შორის არსებულ მხატვრულ ურთიერთობათა მიმართ ანგარიშის გაწევის საფუძველზე. ამ სიტუაციაში არ უნდა დაირღვეს თვისებრივი განსაზღვრულობა ცალკეული ჟანრებისა. ახალი დროის რეალიზმამდელი ლიტერატურისათვის, როგორც ამას მიუთითებს გ. ფრიდლენდერი, „დამახასიათებელი იყო ჟანრების გამიჯვნისაკენ მისწრაფება. კლასიციზმის ეპოქაში თითოეული ლიტერატურული ჟანრი გაიაზრებოდა პოეზიის ზუსტად მოხაზულ, სავსებით დაშოუკიდებელ სფეროდ, რომელიც ექვემდებარებოდა თავის უცვლელ, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ ნორმებს. ამ დროს მწერლის თვალში მკაცრად იყო ერთმანეთისაგან გამიჯნული არა მარტო სხვადასხვა ჟანრები — ეპოპეა, ტრაგედია ან ოდა, არამედ ხელოვნების სრულიად გახსხვავებული დარგები, აგრეთვე „პოეტური“ და „არაპოეტური“ სიტყვა, „მაღალი“ და „დაბალი“ სტილი“[28].

სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის განვითარების ეპოქაში კი ჟანრობრივი საზღვრები უფრო მოქნილი ხდება, განსხვავებული გვარისა და ჟანრისათვის ნიშანდობლივი ფორმალური ინვენტარიც უფრო თამამად აღწევს „უცხო სხეულში“. ეს პროცესები მეტ ინტენსიურ გაქანებას რეალიზმში პოულობენ.

კ. გამსახურდიაც თავის შეგნებულად არჩეულ პოზიციას გამოხატავს, როცა აცხადებს: „დიონისოს ღიმილით“ მე მოვსძებნე სინთეტიური გეზი ევროპულსა და სპარსულ სამიჯნურო რომანს შორის (ვგულისხმობ ცალკერძ ფრანგულსა და ცალკერძ ვისრამიანის ქართულ ვარიანტს). „დიონისოს ღიმილი“ მრავალი წლის ფორმალურ ძიებათა და მიღწევათა ნაყოფია. ამ წიგნისათვის მე ავირჩიე ურთულესი ფორმა: რომანი 13 ქებისაგან, 52 ნოველისაგან შედგება. გენეტიურად იგი დასავლეთურ რომანიდან გამოდის. მე-18, მე-19 საუკუნის ევროპული რომანი ახალგაზრდა კაცის ბიოისტორიას იძლეოდა (გოეტე, შატობრიახი, სტეხდალი, ფრანს, ბალზაკ, ჰერმან ბანგ, იენს პეტერ იაკობსონ და სხვ.)“[29]. იმ ძირითადს, რასაც მწერალი მიელტოდა — მხატვრული პროზის ეპიკურ და ლირიკულ საწყისთა განუყოფელ ერთიანობას — როგორც ჩანს, რომანის მის მიერ შერჩეული ფორმები უპასუხებდა. მართლაც, კ. გამსახურდიას ციტატაში დასახელებული (ფრანგული და „ვისრამიახის“ ქართული ვარიანტი) რომანის ტიპები შეიცავდნენ იმ ნიშნებს, რომლებიც მწერალს თავისი ჩანაფიქრის განმახორციელებელ

---

[28] Г. Фридлендер. Поэтика русского реализма. Л., 1971, стр. 67.

[29] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 951—952.

კრებად საშუალებად მიაჩნდა. მწერლის სიტყვებით, დასავლური რომანი ახალგაზრდა კაცის ბიოისტორიას იძლეოდა და რადგან თავადაც მიზნად ისახავდა მსგავსი ისტორიის მხატვრულ ხორცშესხმას, შესაბამის ძირებს, ბუნებრივია, სწორედ ევროპულ რომანში ეძებდა („დიონისოს ღიმილის“ ცალკეულ პასაჟებში მართლაც ილანდება დასავლეთ ევროპის ზოგადცხოვრებისეული, ხან კი კონკრეტულ სიტუაციათა კოლორიტი). სინთეზური გეზის გამომხატველ მეორე ნაკადად კი მიჩნეულია „ვისრამიანის“ ქართული ვარიანტი, რომელიც სპარსული სამიჯნურო რომანის ტრადიციებიდანაა წარმომავალი.

„დიონისოს ღიმილი“ არ თავსდება ჩვეულებრივი გაგებით ტრადიციულ ფარგლებში. სავსებით გასაზიარებელია ს. სიგუას მოსაზრება: რომანში „გამოვლენილი მშვენიერების შინაარსი პოეზიას მიეკუთვნება, ხოლო ფორმა პროზის ნორმებს უახლოვდება. ამ მხრივ „დიონისოს ღიმილი“ მართლაც არის ანალოგი ქართული „ვისრამიანისა“. უბრალო მკითხველისათვის ისინი ჩვეულებრივ რომანებად აღიქმება. ამიტომ „დიონისოს ღიმილი“ უნდა განისაზღვროს როგორც ლირიკული რომანი“[30].

რომანი, მართლაც, ლირიკულისა და ეპიკურის გამოსხივებაა. მისი რეალური შინაარსი ეფუძნება მათ სინთეზურ კავშირს. აღსანიშნავია, რომ რომანის ლირიკულ ნაკადს აძლიერებს მასში ჩართული მწერლის საკუთარი ლექსები, რომლებსაც წმინდა სუბიექტური აღმქმელობა ახასიათებთ. გრძნობები აქ სახეობრივად არის გაფორმებული, გარდა ამისა, ლექსები შესაფერისად ხვეწენ თხრობის ფორმას, უნარჩუნებენ მას სიმსუბუქეს. ისინი სახეობრივი პაუზის როლს კისრულობენ ვრცლად თხრობის პროცესში.

„დიონისოს ღიმილში“ ხშირად მეტაფორულადაა აღქმული მოვლენა-სიტუაციები, განცდა-ემოციები და გრძნობები ზეაწეული ლირიზმითაა შეფერილი. რომანი ფორმალური პლანით მაღალი ხელოვნების რანგშია აყვანილი, რომელიც, ცხადია, სათანადო ფარდ შინაარსსაც არაა მოკლებული. ზოგადად, ამ ნაწარმოებში კ. გამსახურდია „მაღალი პოეზიის დონეს აღწევს, სწორედ ამ სფეროში ვლინდება მწერლის იშვიათი მხატვრული ძალა. ენერგია და ოსტატობა...“[31].

„დიონისოს ღიმილში“, რომელიც იქმნებოდა დასავლეთის მოდერნისტული ლიტერატურის გავლენით, უთუოდ შეიმჩნეოდა ზოგადად ქართული კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციების მიმართ პატივისცემა (გახსაკუთრებით ზოგიერთ პერსონაჟთა ხატვის დროს). მწერალი ემოციური და გულწრფელია. იგი რეალისტურად ასახავს სავარსამიძეს, არ ცდილობს მისი თვისებების მიჩქმალვას, მისი ტრაგიზმის შელამაზე-

[30] ს. სიგუა, ეპოქა და სტილის პრობლემა, თბ., 1976, გვ. 276.
[31] ბ. ჟღენტი. „კონსტანტინე გამსახურდია“. თბ.. 1967, გვ. 32.

ბას. სავარსამიძე მაღალესთეტიური ხატვის ნიმუშს წარმოადგენს. გმირის არტისტული აღწერა პოეტური გემოვნების გამოვლენაა. ისიც აღსანიშნავია, რომ რომანში, ბურჟუაზიული ცივილიზაციის ხრწნის, მისი ამორალიზმის ჩვენების მიუხედავად, ყოველივე შესაბამის სულიერ, იდეურ დონეზე როდია წარმოჩენილი (სავარსამიძე, მაგალითად, ფუჭი ოცნებით მოაზროვნე, ხშირ შემთხვევაში მეტად პასიური პიროვნებაა და სხვ.), იგრძნობა მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობანი...

დიდი რომანისტი თავისი ინდივიდუალური ნიჭიერების ანაბეჭდს ასვამს ჟანრის გახვითარებას. კ. გამსახურდია „მთვარის მოტაცების“ შექმნის დროისათვის ორიგინალური მხატვრული ხედვის მქონე ხელოვანი იყო, რომელსაც ხელეწიფებოდა აესახა დადებითი ეროვნული, ეთიკური თუ ესთეტიკური იდეალები გაცილებით მაღალ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ასპექტში, ვიდრე „დიონისოს ღიმილში“.

„დიონისოს ღიმილის“ მრავალრიცხოვან პერსონაჟთა ბოლომდე დაუსრულებელ სოციალურ სახეთაგან განსხვავებით, „მთვარის მოტაცების“ პერსონაჟები გამოსახვის სისავსითა და სიღრმით გამოირჩევიან. შესაბამისად გამთლიანდა რომანის არქიტექტონიკა, რაც გმირთა განსხვავებულმა ხატვამ განაპირობა გარკვეულად.

ნ. პოლოკავა საგანგებოდ უსვამს ხაზს იმ მომენტს, რომ კ. გამსახურდია სავარსამიძესთან შედარებით უფრო აქტიურ ცხოვრებისეულ სახედ წარმოაჩენს თარაშს, რომ „დიონისოს ღიმილში“ მხოლოდ იდეების, ცხობიერების სფეროში არსებული პატრიოტიზმი თარაშთან იცვლება სინამდვილესთან ეროვნული იდეალების უფრო აქტიური მიმართებით[32].

თარაში სავარსამიძესთან შედარებით მართლაც უფრო აქტიურია, უფრო მოსურნეა მოღვაწეობისა. ამ სურვილს გმირისას მწერალი შესაბამისი ფორმისეული ნიუანსებით გვამცნობს. კერძოდ, რომანის ერთერთი თავი — „ჭადრების ქება“ — იწყება თავად მოქმედი პირის, თარაშის ეპიგრაფით (აღვნიშნავთ, რომ მწერალი საზოგადოდ დიდ როლს აკისრებს ეპიგრაფს, მათ შორის საკუთარსაც), რომელშიც პიროვნების ესთეტიკურ-ემოციური იდეალებია წარმოჩენილი. თარაშის არსებობა ჯერ კიდევ არაა ბოლომდე მოკლებული აზრს, ჯერაც რაღაცის მოცემა შეუძლია მის ცოდნას, განათლებას და გმირიც საკუთარ არსებობას ადისტურებს საგნისადმი (თუნდაც ჭადრისადმი) ინტერესების გამომჟღავნებით (მაგალითად: „სად ხართ, ბუნების გულმეცნიერნო და იდუმალნო ჰანგთა მიმთხრობნო? გვითხრათ ჭალიკონს რას ეტყვიან ჭადრის ფოთლები, სად ხართ, ფერწერის ოსტატებო, ეგ ტანხატული ჭადრები რომ გამოსახოთ, მთლად ნორჩ ხის კანზე ქეცედ ქეცეცად ამძვრალ ქერ-

---

[32] ნ. პოლოკავა, სოციალისტური რეალიზმის საკითხები, თბ., 1973, გვ. 122.

ჭის ტალები რომ ატყვია ჰიეროგლიფების მინაგვარი და საოცარი. ეს სახეები, აჟურები, არაბესკები, ნაშუქარის და ნაჩრდილევის ლაღი თამაში“ და სხვ...)[33]. ყოველივე ეს თითქოს აქტიურ, სიცოცხლის სავსედ აღმქმელ პიროვნებად უნდა წარმოაჩენდეს თარაშს და ამ ნიშნით უნდა შეფასებულიყო, ალბათ, აღნიშნული ეპიგრაფის აზრობრივი დანიშნულება. მაგრამ თუ დავუკვირდებით, გავითვალისწინებთ ეპოქალურ გარდაქმნათა მიმართ თარაშის დამოკიდებულებას და იმ შინაგან წინააღმდეგობებს, რასაც გმირი განიცდის მუდამ, ეპიგრაფით სწორედ ჩვეული პასიურობის ზღვართან მდგომ პიროვნებას უფრო შევიცნობთ. გმირის ინტერესები ყოველად განყენებული, ილუზიურია, მოკლებულია აქტიურ, საზოგადოების გარდამქმნელ მაცოცხლებელ იდეალებს. ცხადია, კონკრეტულად ჩინებული პოეტური შინაარსი ეპიგრაფისა ან მასში აღწერილ სახეთა მიმართ თარაშის გრძნობა-დამოკიდებულებანი კი არ ბადებენ ჩვენში აზრს ამ გმირის მოქალაქეობრივი პასიურობის შესახებ, არამედ ის ვითარება, რომ ეპიგრაფის საერთო ტონი და ესთეტიკური ღერი გმირის ზოგად შეხედულებათა ნაყოფს წარმოადგენს და, ამდენად, თარაშის უიმედობის ტიპურ გამოხატულებად ყალიბდება.

მსგავსი დამოკიდებულება ფორმისეული ნიუანსების ძიების მიმართ თავისებურად ემსახურება ჟანრის გარკვეული ნიშნების ფორმირების, მისი სპეციფიკის გააზრების საკითხს.

თარაშის გვერდით ახალი იდეებით შთაგონებული გმირები ცხოვრობენ. მათი ძოღვაწეობის მხატვრული ხორცშესხმისათვის საჭირო შეიქნა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, შესაბამისი განწყობის გამოსახატავი მოქმედების ფონის, გმირთა გარემოცვის გამომხატველი ადეკვატური ჩარჩოს შემოხაზვა. ამ თვალსაზრისით, გარკვეული ყურადღება მიექცა თვით ცალკეული თავების სათაურის გააზრებასა და ზოგიერთ თავზე დართულ ეპიგრაფსაც კი. რომანის სათაურში ტევადი აზრია ჩაქსოვილი. თხზულების ზოგიერთი პასაჟი (თუ რამდენადმე „თავისუფლად“ გავიაზრებთ შინაარსს) ნოველად შეიძლება აღვიქვათ. მაგრამ ამ პასაჟებს ყოველთვის მოეპოვებათ გამამთლიანებელი ძირითადი ხაზი, შინაგანი შემაკავშირებელი ნიშანი, რომელიც რომანის ძირითად აზრ-იდეას უქვემდებარებს მათ, როგორც ორგანულ ნაწილს. ქრება ილუზიური შთაბეჭდილება მათი ნოველებად აღქმისა.

„მთვარის მოტაცებაში“ თხრობის ინტონაცია ზოგადად თითქოს მაჟორული გახდა. „დიონისოს ღიმილში“ გმირთა მეტყველების არისტოკრატული დახვეწილობა „მთვარის მოტაცებაში“ იცვლება განსხვავებული მეტყველებით.

არზაყანის, ლიჩელის და სხვათა მეტყველება, ქცევა, მწერლის პათო-

[33] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 316.

სის გამოჰხატველია: ახალი ცხოვრების მოძალებას ვერაფერი შეაჩერებს.

გაიკაფა გზა „დიონისოს ღიმილიდან“ „მთვარის მოტაცებამდე“; ამ გზაზე ნათელიყოფა მწერლის შემოქმედებითი ძიებების მრავალი ფორმალურ-შინაარსობრივი ასპექტი, სიბრტყე, პლანი. იდეათა გარდაქმნის გზაზე მწერალი მიდის „ვაზის ყვავილობამდე“. ამ რომანში კ. გამსახურდიას ოსტატობა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. რომანში შეიმჩნევა გმირთა ფსიქოლოგიური მდგომარეობის, მძლავრი დრამატული სიტუაციების ხატვისაკენ მისწრაფება. მზეურდება გროტესკული, ირონიული ელემენტების ერთი მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით გაერთიანების სურვილი. ღრმა ლირიზმს ცვლის სატირა და კარიკატურაც კი.

„ვაზის ყვავილობაში“ მწერალი აღწერით, ამსახველობით სიახლეებს ძიძართავს. პროლოგი, მაგალითად, გამოკვეთილად ექსპოზიციური ხასიათისაა. აქ ყალიბდება საფუძველი ძირითად ამბავთა განხილვისათვის.

საინტერესოა, რომ რომანის დასაწყისის ერთ-ერთ პასაჟში ერთბაშად, რაღაც ფრონტალურად შემოდის ნაწარმოების ძალზე მრავალი მოქმედი პირი. პოტენციური ენერგია იგრძნობა ჯერ აუმეტყველებელ, აუძოქმედებელ სახეებში. მორგვადაა შეკრული სიუჟეტური გაშლის შამოძრავებელი ძალა, მაგრამ ერთი წუთითაც არ ნელდება მოქმედების მსელელობა, რადგან კოლექტიურად გამოხატულ ადამიანთა ჯგუფის თითოეული წევრის მოქმედების ობიექტი დაუყოვნებლივ შემოიხაზება, ისინი შესაბამის დროს ჩაერთვებიან ამბის განვითარებაში და მაგისტრალური სიუჟეტური ხაზის მკვებავ მრავალრიცხოვან პერსონაჟებად იქცევიან.

მსგავს თავისებურებებში შეიმჩნევა მიდრეკილება რომანის ჟანრის ტრადიციულ პლანთა გარკვეული გადახალისებისაკენ.

„ვაზის ყვავილობა“ სპეციფიკური ნიუანსებით ასახავს სინამდვილეს. რომანში კონფლიქტები სიღრმითაა წარმოსახული. მწერალი რამდენადმე ახალისებს მხატვრულ-სტილისტიკურ ინვენტარს. გმირთა სულიერი მდგომარეობის ჩვეულებრივ, ტრადიციულ აღწერას ლირიკული შინაგანი წუხილით ავსებს, რომელიც ხან მეტყველებით, ხან ქცევითა და მოქმედებით გამოიხატება...

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დიდი ადგილი ეთმობა რომანის ჟანრის ისტორიული ფორმის განვითარებას. ამ ფორმაში რომანის ჟანრის სპეციფიკური მხატვრული დამახასიათებლობის გვერდით ვითარდება ახალი სიუჟეტურ-კომპოზიციური პლანი და სიბრტყე. მწერალი ისტორიული რომანის შექმნის საწყისებთან რომ იდგა, აცხადებდა: „ეს დიდი ხნის ოცნებაა ჩემი: ქართული ქრონიკების კრებულს გვერდში ამოვუყენო რომანების სერია, რომელსაც თავის დროზე ეუწოდებ „ქარ-

თლის ცხოვრებას"[34]. უკვე ეს განცხადება შეიცავს თავისთავად რომანის ჟანრში ახალი ნიუანსების გაჩოვლენის საჭიროებას. რომანის ჟანრს საზოგადოდ, ასევე მის ისტორიულ ფორმას, გააჩნია შესაბამისი კანონი, რომელიც მოქმედებს ლიტერატურაში, როგორც არსებული, რეალური ისტორიული ღირებულება, რომელთა მოდიფიკაცია ჰაიჰარად ყოვლად შეუძლებელია. ეს რომ თავისუფლად მოხდეს, დაირღვევა ჟანრის აუცილებელი ავტონომიური საზღვარი (და უაზრო გახდება საუბარი გარკვეულ ჟანრზე). მაგრამ რომანი მაინც მუდამ ცდილობს შეიძინოს ცხოვრების მხატვრულად გამოსახვის ახალი საშუალებები. ამ თვალსაზრისით იგი ლიტერატურის დაუსრულებლად განვითარებადი ჟანრია.

რომანის ჟანრის ზოგიერთი თვისება ჰარმონიულად ერწყმის ცალკეულ ისტორიულ ფორმებს, რაც არ ითქმის ამ ჟანრის დამახასიათებლობათა შერწყმაზე სხვა ჟანრებთან.

ისტორიულ რომანს კ. გამსახურდია საბჭოთა ხალხის პატრიოტული ძეგნების გაღრმავების დანიშნულებას აკისრებს. ახალი იდეებითა და მსოფლმხედველობით აღჭურვილი მწერალი არ დგება წარსულის იდეალიზაციის ან მოდერნიზაციის საშიშროების წინაშე. კ. გამსახურდია პრინციპად აღიარებს, რომ „ყოველ ერს ფრიად ვნებს... გულისყურა და ნიჰილიზმი წარსულის მიმართ". ეს აღიარება მწერლის საერთო შემოქმედებით მიზანდასახულობას გამოხატავს რომანის ჟანრის ისტორიული ფორმის შექმნის პროცესში. „დიდოსტატის მარჯვენა" და „დავით აღმაშენებელი" ამ მიზანდასახულობის ერთ-ერთი გამოვლენაა.

ისტორიული რომანის შექმნის დროს მწერალი, როგორც წესი, უნდა ხელმძღვანელობდეს ფაქტიური ისტორიული მასალისა და მხატვრული გამოხატვის ურთიერთთან სწორი, ზომიერი შეფარდების პრინციპით. ამ შემთხვევაში რომანის ჟანრის სახეც გარკვეულ მოთხოვნებს უყენებს მწერალს. ისტორიულ რომანში დგება საკითხი ენის ტრადიციებისადმი ანგარიშის გაწევის აუცილებლობისა. ენა ასახავი ეპოქის კოლორიტს უნდა ქმნიდეს, რომელიც უბრალო დეკორაციის ფუნქციას არ უნდა კისრულობდეს მხოლოდ. იგი წარსული სინამდვილის გათანამედროვებულ აღქმას უნდა უწყობდეს ხელს, რაც რთული მისაღწევია.

კ. გამსახურდია როგორც „დიდოსტატის მარჯვენაში", ასევე „დავით აღმაშენებელში" არაერთხელ მიმართავს მხატვრულ ფანტაზიას, მაგრამ ეს ვითარება არ ქმნის რაიმე ბარიერს ისტორიული სიმართლის რეალისტურად აღქმისათვის, რადგან მწერლის ფანტაზია ანარეკლია სინამდვილისა. აღნიშნულ რომანთა გმირების — არსაკიძის, გიორგი I-ის, შორენას, ფარსმან სპარსის, დავითის, ჭყონდიდელის, გიორგი II-ის, ლიპარი-

[34] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. III, თბ., 1960, გვ. 716.

ტის და სხვათა ცხოვრების ასასახად საკმარისი არ აღმოჩნდებოდა ეპიკური გვარის სხვა რომელიმე ჟანრი. გმირთა სახეების გამოხატვის გარდა, ორივე ნაწარმოებში ვრცლად და ფართოდაა გაშუქებული გარე სამყაროს პოლიტიკური ცხოვრება, იმდროინდელი მსოფლიოს მნიშვნელოვანი და ვრცელი ისტორიები. ყოველივეს შინაარსი, გამოსახატავი სიტუაციების შრეები შევსებულია პეიზაჟური სურათებით, მრავალი ყოფაცხოვრებითი ეპიზოდით. ცხადია, ვერც ამას დაიტევდა სხვა რომელიმე ჟანრი.

„დიდოსტატის მარჯვენის“, „დავით აღმაშენებლის“ მთავარი გმირები განსაზღვრავენ ნაწარმოებთა მთავარ სიუჟეტურ სიტუაციებს. გმირთა სახეებში ეპოქის ძირითადი კონფლიქტებია წარმოსახული. ამ კონფლიქტების მრავალწახნაგოვანი წარმოსახვა რომანის ჟანრის საერთო კანონზომიერებათა ძალით გახდა შესაძლებელი.

კ. გამსახურდია თავის ისტორიულ რომანებში ახალისებს ჟანრის ტრადიციულ ნორმებს. ყურადღებას შევაჩერებთ „დავით აღმაშენებლის“ ერთ-ერთი მხატვრული პასაჟის ორიგინალურ გადაწყვეტაზე:

დედისიმედი ორ ღამეს ზედიზედ ნახულობს სიზმარს, რომელსაც მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება არა მხოლოდ ხსენებული მხატვრული პასაჟის ფარგლებში, არამედ რომანის ერთ-ერთი ძირითადი იდეურ-შინაარსობრივი ასპექტითაც. სიზმრის სისტემაში მოქცეული ეპიზოდური წყობით აგებს კ. გამსახურდია მეფის მიმართ დედისიმედის დამოკიდებულების შინაარსს, რომელშიც დავითის მიმართ მტრულად განწყობილი ფეოდალური ბანაკის დამოკიდებულების ხასიათიც გამოიხატება არაპირდაპირი მინიშნებით. სიზმრის ხერხი ორი საწინააღმდეგო ძალის ურთიერთობათა სიმბოლურ-მეტაფორული აგებისთვისაა მოშველიებული. ამ კომპოზიციურ-სიუჟეტური ჩანაფიქრის დინჯად, აუჩქარებლად და ამდენად მხატვრულად სავსედ განხორციელების საშუალებას, საფუძველს ჟანრის შესაძლებლობანი განსაზღვრავს.

კ. გამსახურდია მიმართავს რომანის კანონიკური სახის მიზნობრივ გადახალისებას. არის შემთხვევები, როცა მოაზრებულ სათაურებში ან მცირე ეპიგრაფულ კონტექსტებში სიმბოლურად მოინიშნება და კონცენტრირდება ამბის შემდგომი განვითარების ასპარეზზე გასათამაშებელი შინაარსობრივი დეტალები. მცირე კონტექსტებში შესაბამისი პირობითი ღირებულებაა ჩაქსოვილი. შესაფერის მომენტში რომელიმე თავის შინაარსი იშლება და ვრცლად გამოხატავს პოეტური ჩანაფიქრის აზრს, რომელიც ჯერ კიდევ ამ სათაურსა თუ ეპიგრაფულ მინიშნებაში იყო ნაგულისხმევი.

კ. გამსახურდიამ როგორც ადრეული, ისე გვიანი პერიოდის ნაწარმოებებში (ნოველებშიც, რომანებშიც) გადააფასა ჟანრის ზოგიერთი ფუნქცია და ახლებურად მოარგო გამოსახატავ მასალას. კ. გამსახურ-

დიას მიერ განხორციელებულ შესაბამის ჟანრულ მოდიფიკაციას, ცხადია, არ დაურღვევია შინაგანი ჟანრობრივი პრინციპები, მწერალმა მხოლოდ ახალი, კახეთხოშიერი, ბუნებრივი განმსაზღვრელი მომენტები წარმოუჩინა მას, დაატყო თავისი მწერლური ინდივიდუალობის ბეჭედი. კ. გამსახურდიამ პირველ ქართულ ლიტერატურაში გააკლო რომანის ჟანრის განვითარების არაერთი გზა-ხატი. მის შემოქმედებაში გამოიხატება სოციალური, ფსიქოლოგიური, ეროვნულ-პოლიტიკური, კულტურული და ზოგადკაცობრიული იდეალები. მან ორგანული ელემენტები შესძინა რომახის, ნოველის ჟანრობრივ სტრუქტურას (ეპიკური საწყისი შეაგუა ლირიკულს, დრამისაგან ისესხა დიალოგის სისხარტე, ფერის ლირიკულ-ემოციური ძირები თხრობის პროზაულ ნორმებში მოაქცია ჰარმონიულად, შეძლო ლეგენდისა თუ ზღაპრის სპეციფიკური თვისებების ნოველის კლასიკურ ფორმაში ტრანსფორმირება, თხრობის მონოტონური განვითარების შესამსუბუქებლად გამოიყენა თეთრი ლექსის, იგავის ფორმები და სხვ.).

კ. გამსახურდიამ მთელი თავისი მხატვრული ოსტატობა, ფორმალური ძიღწევა შეუფარდა დროთა განმავლობაში განმტკიცებულ პროგრესულ იდეურ ტენდენციებს. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა შესაფერისად შეუწყო ხელი მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის, პოეტური ნიჭისა და საზოგადოებრივი ალღოს სრულად გამოვლენას.

თავი II

ადამიანის გამოსახვა კ. გამსახურდიას პროზაში

მწერლის შეძოქმედებით მეთოდს, მსოფლმხედველობრივ სიღრმეს, გინდაც მწერლის პოეტიკის სახესა და ხასიათს მნიშვნელოვანწილად აძზეურებს და ნათელყოფს მისი დამოკიდებულება ადამიანისადმი, პერსონაჟისადმი, უკლებლივ ყველა მოქმედი პირისადმი. ზუსტ შეფასებას იძლევა ი. ერიომინი: „მწერლის მიერ გამოსახული ადამიანის ცენტრია, საითკენაც მიისწრაფვის ნაწარმოების მხატვრული მექანიზმით მართული ყველა ძაფი, ის ფოკუსია, რომელშიც ყველაზე ნათელ განსახიერებას პოვებს მწერლის „სტილი“[1]. ადამიანის გამოსახვისას კრისტალიზდება, იხვეწება და რაფინირდება საზოგადოდ შემოქმედის სტილი. მწერლის მიერ გამოხატული ადამიანი სრულფასოვნად იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნას მის ცალკეულ ნაწარმოებზე, შემოქმედებით მეთოდზე, საზოგადოდ მხატვრულ-ესთეტიკურ ბუნებაზე. გარდა ამისა, გ. ფრიდლენდერის სამართლიანი განსაზღვრით, ნათელი ეფინება მთელ ლიტერატურულ მიმართულებას, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მთელ ისტორიულ ეპოქას[2].

კ. გამსახურდიას პროზის პოეტიკის რაობის დადგენა, მისი მნიშვნელობის შეფასება ადამიანთა ხასიათების გათვალისწინებით ხდება, უპირველეს ყოვლისა, შესაძლებელი. ადამიანია ქართველი მწერლის მთელ შეძოქმედებაში გამოსახვის ძირითადი ობიექტი. „რენესანსისა და თანამედროვეობის მსოფლიო გაგებით პიროვნება ხდება ცენტრალური ფიგურა კოსმიურ ძალთა სრბოლაში“[3] — აცხადებს კ. გამსახურდია. მწერალმა ამოცანად დაისახა გამოემზეურებინა საზოგადოებასთან ცალკეული ადამიანის რთული, მრავალფეროვანი ურთიერთობა, ბუნებასთან

---

[1] И. П. Еремин. Литература Древней Руси (Этюды и характеристики). М.-Л., 1966, стр. 239.

[2] იხ. Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма. Л., 1971, стр. 77.

[3] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 394.

მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, ადამიანზე ისტორიულ მოვლენათა ზეგავლენის როლი და ამავე დროს გამოკვეთა ცალკეულ მათგანზე თვით ადამიანის ზეგავლენის მნიშვნელობა.

ადამიანი ყოველ ეპოქაში განსაზღვრულ გარემოში ცხოვრობს და მოღვაწეობს. ეს გარემოა ის გზა და ხიდი, რომელიც მას მთელ კაცობრიობასთან, ზოგად სინამდვილესთან, ერთიან სამყაროსთან აკავშირებს. შეამჩნიო ის სასიცოცხლო ინტერესები, რაც აზრს აძლევს ადამიანის, პიროვნების არსებობას, განაზოგადო, ტიპურ სიმაღლეზე აიყვანო და მაღალმხატვრულად გამოხატო ეს ძირითადი არსი — ნიშნავს აღასრულო ლიტერატურისა და ხელოვნების უმთავრესი და ყველაზე საპატიო ამოცანა. ასეთი ამოცანის გადასაწყვეტად არ კმარა ადამიანის ხასიათის, მისი ინტერესებისა და მისწრაფებების ერთი რომელიმე კუთხით გამორკვევა, ანდა ადამიანის მხოლოდ თავისი დროის სოციალურ-ისტორიული თუ კულტურული ცხოვრების პროდუქტად აღიარება. ღრმააზროვნად განმარტავს გ. ფრიდლენდერი: „ჰეშმარიტი, ღრმა ისტორიზმი ადამიანის ხასიათს არ განიხილავს, როგორც მხოლოდ თავისი დროის სოციალურ-ისტორიული, კულტურული ცხოვრების პროდუქტს. თავისი დროის მეშვეობით ადამიანი მრავალფეროვნადაა დაკავშირებული საკუთარი ხალხისა და კაცობრიობის მთელ ისტორიასთან, წარსულთან და მომავალთან. მისი ცხოვრება წარმოადგენს ისტორიულ რგოლს თაობათა ჯაჭვში“[4].

შემომსაზღვრელ გარემო-სინამდვილესთან ცალკეული ადამიანის (ან ადამიანთა ჯგუფის) რთულ კავშირს, საერთოდ ყოველგვარ ადამიანურ დამოკიდებულებათა მთელ სისტემას წარმოაჩენს სწორედ თავის შემოქმედებაში კ. გამსახურდია. მწერალი საზოგადოდ მთავარზე უმთავრესად მიიჩნევს მწერლობაში ხასიათების გამოძერწვისა და მათი განცხადების უნარს[5].

კ. გამსახურდიას თხზულებებში გამოხატულ ადამიანთა უმრავლესობას აზის საკუთარი წრის, გარემოსა თუ დროის აღმნიშვნელ ნიშან-თვისებათა ბეჭედი (იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მოქმედი პირი რამდენადმე „საერთო ადამიანური“, განყენებული მოდელის სახით წარმოგვიდგება, იგი გარკვეული პლანით მაინც ატარებს კონკრეტულ-ისტორიული ცხოვრების თუ შოვლენის შემცველ ნიშანს). აქ არსებობს მიზანსწრაფული მიმართება, იგრძნობა ძირითად პრობლემათა მაგისტრალური ხაზის მიმართულება.

ლიტერატურაში ადამიანის გამოსახვას თავისი ისტორია გააჩნია.

უკვე ძველი მწერლობა გამოხატავდა ადამიანს თავისი თანადროული

---

[4] Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма. Л., 1971, стр. 117.

[5] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 299.

ცხოვრების თვალსაზრისით. ადამიანის მოქმედებაში, აზრსა და მისწრაფებაში შეინიშნებოდა ერის ცხოვრების საერთო ხასიათი, მისი ისტორიისათვის დამახასიათებელი ცალკეული მონაკვეთის შემცველი თვისებები.

როგორც ცნობილია, საერთო ლიტერატურის ჩასახვა და განვითარება მართლაც მრავალმხრივ განსაზღვრა ადრინდელმა მწერლობამ.

ადამიანის შემდგომ ჩამოყალიბებას ხელს უწყობს უკვე რევოლუციურ ეპოქათა საბე და შინაარსი. ადამიანი თანდათან ბრძენი ხდება, იხვეწება და მოლოდინით მიუპყრია თვალი მომავლისაკენ. ახალი ადამიახი სცილდება თავის წინაპრებს და წინ მიისწრაფვის: „იგი... საკუთარი იხდივიდიალობით ბევრად ახლოა აღორძინების ლიტერატურის გმირთან — და შემთხვევითი არ იყო, რომ XIX საუკუნის დასაწყისში კლასიციზმის ტრადიციებზე უარის თქმას, ჩვეულებრივ თან ახლდა მძაფრი ინტერესი ჰამლეტის სახისა და შექსპირის სხვა პერსონაჟთა სახეებისადმი...“[6].

ახალი საუკუნის ადამიანი მოაზროვნე და მგრძნობიარეა. წინამორბედ თაობათაგან მას გამოჰყვა დიდი გამოცდილება, იგი იქცა ღრმა და რთული შინაგანი სამყაროს მატარებლად. შესაბამის ეპოქებში მისი გონების თვალწინ წარმოჩნდებოდნენ საფრანგეთის რევოლუციის, ნაპოლეონისა და ასტინაპოლეონური ბრძოლების, XIX საუკუნის დასაწყისის ხაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ისტორიულ გმირთა სახეები, გოეთესა და ბაირონის პოეზიის გმირთა სახეები[7].

ამგვარად, ისტორიულად იცვლება პიროვნების სულიერი სამყარო. უკვე XIX საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა ახლებურად აშუქებს სიხამდვილის მრავალ მოვლენას. ადამიანი ახალ მოთხოვნათა დონეს უთანაბრებს მთელ შინაგან უნარს.

ადამიანის გამოსახვას საკუთარი ისტორია გააჩნია ქართულ ლიტერატურაშიც. აქაც ძველი მწერლობაა საერო ლიტერატურის (რომლის ყურადღების ცენტრში ადამიანია მოქცეული) განვითარების საფუძველი. რ. სირაძე წიგნში „ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები“ წერს: „ადამიანთა ფსიქოლოგია და სოციალური ფუნქცია ფასდება სწორედ თავისი დროის ადამიანობის ზოგადი იდეალისადმი მიმართებაში“[8]. რა თქმა უნდა, ძველი ლიტერატურის გმირთა სახეებში ისტორიული, სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიური სინამდვილე-ვითარების მიზეზით ბოლომდე ობიექტურად ვერ აირეკლებოდა ცხოვრების სხვადასხვა მხარე, მაგრამ „მრავალი მომენტით

---

[6] Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма, Л., 1971, стр. 78.
[7] იქვე.
[8] რ. სირაძე, ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, თბ., 1975, გვ. 196.

აგიოგრაფიის მთავარი პერსონაჟები ეროვნული გმირის იდეალის (რომლის საზოგადოებრივი სახე უფრო მასშტაბურია და ამდენად შედარებით უფრო მრავალგვარი ასპექტით გამოხატული — თ. კ.) განვითარების ერთ გარკვეულ და ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით აუცილებელ საფეხურს ქმნიან"[9].

ქართული ლიტერატურა შემდგომი ეპოქის მოთხოვნათა შესაბამისად ცდილობდა ადამიანთა გამოხატვას. უკვე ქართულმა კრიტიკულმა რეალიზმმა დიდი როლი ითამაშა საზოგადოების სულიერი და ესთეტიკური ცხოვრების ფორმირებაში. იცვლებოდა ქართული საზოგადოების კულტურულ-ისტორიული სახე. აღარ შეიძლებოდა ადამიანების გამოხატვა მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების ფორმით. ილია, აკაკი, ვაჟა და სხვები ეძებენ შესაფერის საშუალებებს ადამიანის მრავალფეროვანი სულიერი სამყაროს გასაშუქებლად.

მწერლობა, ლიტერატურა ვერ განვითარდებოდა მხოლოდ პიროვნების სულიერი ფორმირების ჩვენების გზით. ახალი ლიტერატურის დამახასიათებელ თვისებას ხალხთა მასების სულიერი სახის ძიებაც წარმოადგენს. საყოველთაოდაა ცნობილი ხალხის ქმედითი როლის მნიშვნელობა მხატვრულ ლიტერატურაში. ხალხის გამოსახვა ცალკეული პიროვნების გამოსახვასთან შედარებით განსხვავებულ ხერხებს მოითხოვს. ცხობილია, რომ მასების როლი ნაწარმოებში გამოიხატება განსხვავებული მხატვრული საშუალებებით. ზოგი ხელოვანი მასების აქტიურ როლს წარმოგვიჩენს სახალხო სცენაში, ზოგი მოქმედ პირთა სახეებში ხსნის მის დანიშნულებას. აღსანიშნავია, რომ ხალხის გამოსახვას ყველაზე აქტიურად რომანი ახერხებს.

ცხადია, ლიტერატურაში ადამიანის გამოსახვის მთელი ისტორიული პროცესი თავის კვალს აჩნევს ცალკეულ მწერალს, მათ შორის კ. გამსახურდიასაც. მწერალი ორგანულად ითვისებს ტრადიციებს, სახავს ახალ გზებს.

კ. გამსახურდია ყოველთვის ჯეროვან პატივისცემას ამჟღავნებდა კლასიკოსთა შემეცნებითი და მხატვრულ-ესთეტიკური მონაპოვრის მიმართ. რუსთაველის, სულხან-საბას, გურამიშვილის, შემდგომში ილიას, აკაკის, ვაჟას და სხვათა შემოქმედებაში ადევნებს იგი თვალს ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოხატვას, საზოგადოდ ადამიანის მიმართ მწერლის დამოკიდებულებას. „პოეზიაში რუსთაველმა აიყვანა ადამიანი და მისი ვნებები უმაღლეს ხარისხამდე. რენესანსისა და ჰუმანიზმის პროგრამული მოტივი იყო ადამიანის პიროვნების ამაღლება „ვირტუს" — სიქველის ხარისხამდე. რუსთაველის მთელი პოემის მანძილზე გვესმის ეს მოწოდება სიქველისადმი და ეს „ვირტუს" მას ესმოდა, როგორც

[9] იქვე, გვ. 203.

სიქველე, გმირობა და სახელის მოხვეჭა... ადამიანისა და ადამიანთა კოლექტივის თავისუფლებას უმღეროდა რენესანსის პოეზია. ამ კონტექსტში რუსთაველის „ანთავისუფლე მონები“ დიახაც ეხმაურება კოლა-და-რიენცოს „თავისუფლებათა აღორძინების“ ლოზუნგს“[10].

„თ ა ვ ი ა ნ თ ი თანადროული თაობების ვნებათა და გულისტკივილთა საკუთარ განცდათა სახმილში გავლებას“[11] უთვლის დიდ დამსახურებად კ. გამსახურდია სულხან-საბასა და მის მსგავს მოღვაწეთ. ხოლო ილიას დიდი პიროვნების შეფასებისას ყურადღებას აპყრობს მის „დიდსულოვან კაიკაცობას და თავისი თანამედროვე ადამიანებისადმი სიყვარულს, მზრუნველ მამობას ახალი თაობისას და თანამედროვეთა მიმართ ობიექტურობას“[12]. კ. გამსახურდია „ქართველი ხალხის ზნეთა და ჩვეთა დიდ მცნობსაც“[13] უწოდებს ილიას. ვაჟას გმირების შეფასებისას მწერალი აცხადებს: „ერთი რამით მაინც ილიაზე და აკაკიზე უფრო დემოკრატიულია ვაჟა, მისი პოემების გმირებია უბრალო ხალხის შვილები: მინდია, თორღვაი, ალუდა ქეთელაური. დაუპირდაპირეთ ისინი თორხიკე ერისთავს, დიმიტრი თავდადებულს და სხვ. და თვალნათლივ შეიცნობთ - ვაჟას განმარტოებას ქართული სიტყვის დიდოსტატთა ოჯახში“[14].

კ. გამსახურდია ევროპულ, ამერიკულ და რუსულ მწერლობაშიც აპყრობს ყურადღებას ადამიანის გამოხატვის პრობლემებს. ამ საკითხს ეხება მწერალი გოეთეს, ბაირონის, ბალზაკის, თ. მანის, უიტმანის, ედგარ პოს, იბსენის, რილკეს, ლევ ტოლსტოის, გოგოლის, დოსტოევსკის და სხვათა შემოქმედების განხილვის პროცესში. კ. გამსახურდია, დასახელებულ მწერალთა მხატვრულ მემკვიდრეობაში აღნიშნული საკითხის კვლევისას, ყველგან ეძიებს და პოულობს იმის დადასტურებას, რომ ადამიანი მუდამ იყო და იქნება მხატვრული შემეცნების ძირითადი ობიექტი.

კ. გამსახურდია „ხასიათების გამოძერწვისა და მათი განცხადების უნარს“[15] გამორჩეულად ბალზაკს უწონებს. ლ. ტოლსტოის დახასიათებისას ყურადღებას გვამახვილებინებს რუსი მწერლის მიერ ადამიანის ხატვის თავისებურებაზე, აღნიშნავს, რომ ლ. ტოლსტოი ოსტატურად ავლენს კაცთა ყოფის როგორც „ღამეულ და ჩრდილიან მხარეებს“, ასევე „ნათელსა და ქველ სათნოებას“. ლ. ტოლსტოი, შენიშნავს კ. გამსახურდია, „სიძაბუნეს ჰქირდავს, სიმამაცეს ხოტბას ასხამს... ასე ღრმად,

---

[10] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 53—54.
[11] ი ქ ვ ე, გვ. 136.
[12] ი ქ ვ ე, გვ. 442.
[13] ი ქ ვ ე, გვ. 443.
[14] ი ქ ვ ე, გვ. 320—321
[15] ი ქ ვ ე, გვ. 299.

ასე დაჟინებით ი'შვიათად თუ ვინმეს ჩაუხედნია ადამიანის ფსიქიკაში"[16].

ლიტერატურაში ადამიანის გამოსახვის უმნიშვნელოვანეს როლზე, ამ როლის ძასშტაბურობაზე მეტყველებს ასევე კ. გამსახურდიას სიტყვები, თქმული გოგოლის შესახებ: „რა უწყალოდ და უკვალოდ გაჰქრებოდნენ გოგოლის თანამედროვე ადამიანების ვნებები, ეს გოროდნიჩები, ხლესტაკოვები, ლიაპკინ-ტიაპკინები, ეს გაფუყული „ჩინოვნიკები", ჯამისაგან გაზიზინებული ეკლესიის მამები, ეს გონებაჩლუნგი მემამულეები, ოქროსგალუნებიანი კაპიტნები და გუბერნატორები, მაიორები და გენერლები, ყოველივე ეს გოგოლის მახვილ თვალს რომ არ შეეშჩნია და მის კალამს არ აესახა, არ გამოეჩინა იმ უცნაურ კალეიდოსკოპში, რომელსაც სატირული განხრის ადამიანური კომედია უნდა ეუწოდოთ"[17].

იმყოფება რა მჭიდრო კონტაქტში ევროპულ და რუსულ კულტურულ სამყაროსთან, ამასთან შემოქმედებითად იყენებს რა დიდი ტრადიციების მქონე ქართული კულტურის მონაპოვრებს, კ. გამსახურდია სახავს ადამიანის, პიროვნების გამოხატვის განსხვავებულ გზებსა და საშუალებებს. ცხადია, კ. გამსახურდიას მიერ ადამიანის გამოხატვის განსხვავებულ მეთოდში არ იგულისხმება მხოლოდ ფორმალურ-მხატვრული ასპექტი. მწერლის მეთოდის სინედლე განაპირობა ამ მეთოდის უნარმა, აერეკლა თვით ადამიანის თვისებრივი სიახლეები სამყაროსთან, საზოგადოებასთან მისი დამოკიდებულების პროცესში. კ. გამსახურდია ადამიანს გამოხატავს დროის, ეპოქის ზოგად ნიშნებთან კონტაქტში, აკვირდება ადამიანში წარმოებული რთული სულიერი პროცესების ნიუანსებს, სწვდება პიროვნებაში არსებულ ზოგადხალხურ, ზოგადკაცობრიულ ნიშანთა შინაარსს. მწერალს აინტერესებს ადამიანის არა მხოლოდ „ბუდმივი" (მისთვის ადამიანური ბუნებით მინიჭებული, ან ტრადიციულად შემუშავებული სტერეოტიპული მიდგომით განსაზღვრულ-გახპირობებული) თვისებები, არამედ ისტორიულად კონკრეტული, თვით პარადოქსული ფსიქოლოგია პიროვნებისა. მოულოდნელის (თუმცა არა უმიზეზოს), ყოველდღიურის (როგორც ჰეშმარიტი ცხოვრების კანონზომიერი გამოვლენის) და ამის გამო მრავალფეროვანისა და დაძაბულის გამომზეურება — აი, მწერლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მისწრაფება ადამიანის გამოხატვის პროცესში.

კ. გამსახურდიას რომანები და ნოველები შაბლონურ ზღუდეთაგან მრავალფეროვანი ფსიქოლოგიური, ფანტასტიკური „გადახრით" გამოირჩევა. გრძნობებს აყოლილი გმირი, ზოგჯერ სუბიექტური მოუ-

---

[16] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 201.

[17] იქვე, გვ. 251.

ლოდნელობით, ასე ვთქვათ, „ამოვარდნით“ გამოირჩევა. კ. გამსახურდიასთან (სხვა მწერლისაგან გამორჩევით) უგულებელყოფილია ეგრეთ წოდებულ ძნამნარეულ თვისებათა მატარებელ გმირთა გამოხატვა. ამას, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობებს სტანდარტულ, ბანალურ სიტუაციათა „შეთხზვაზე“ უარისთქმა.

კ. გამსახურდიას გმირთა გრძნობების წყობა, მათი ზნეობრივ-ინტელექტუალური ცხოვრების მთელი შინაარსი მეტად რთული და მრავალსახოვანია. გმირთა სახეებში გამოვლენილია როგორც ახალი ცხოვრების რიტმი, ძომავლის რწმენა-იმედი, ასევე ისტორიულ თუ თანადროულ პირთა ცხოვრების წინააღმდეგობრიობა, ხშირად ტრაგიკულობა, გმირის ზოგადი ინტელექტი და მისი გამოყენების სიძნელეებიდან გამოწვეული გართულებანი და სხვ.

კ. გამსახურდიას გმირები ცხოვრების ცვლილებების გამომხატველნი არიან და ეს სპეციფიკურად განსაზღვრავს თხზულებათა თავისებურ დინამიკას. მისი ამა თუ იმ ნაწარმოების განვითარება თითქმის არსად „დედდება“ იმდენად, რომ შეყოვნდეს შინაგანი ტემპი, დაირღვეს შთაბეჭდილებათა აღქმის უწყვეტობა.

პერსონაჟის ზნეობრივი იერი, მისი სულიერი რაობა ყალიბდება და ვითარდება ცხოვრების ნორმების შესაბამისად, მისი განვითარების მიხედვით. თავის მხრივ, ადამიანი შესაბამისად ცვლის დროს, ეპოქის სახის დადგენაში თამაშობს სათანადო როლს.

კ. გამსახურდიას გმირები ხშირად წარსული ცხოვრებისა და თანამედროვე ვითარების გზა-სამზერზე დგანან და წარმოაჩენენ კიდეც მის შინაარსს. „ზარები გრიგალში“, „დიდი იოსების“, „გამოუყენებელი ბინოკლის“, „მთვარის მოტაცების“, „ვაზის ყვავილობის“ და სხვა თხზულებათა გმირთა მეშვეობით გამოხატულია ადამიანის სულის მოძრაობა, რომელიც უერთდება გარე-სამყაროს ძვრებს, ცხოვრებაში მიმდინარე ღრმა და დინამიკურ ცვლილებებს.

კ. გამსახურდიას პერსონაჟი ბოლომდე უმოქმედო თითქმის არსადაა. იგი ეძიებს, იღვწის. მაგალითად, მიუხედავად თარაშის დამარცხებისა, მას საზრდო არ დაუკლია თავისი სულისთვის (მისმა სულმა უბრალოდ ვერ შეითვისა, ვერ მიიღო ახალი). ამავე დროს თარაში იღუპება მეტად „ინდივიდუალურად“, „არასტერეოტიპულად“, იგი ბოლომდე ცდილობს შეიგრძნოს, აღიქვას თავისთვის მიუღებელი ნორმები, რადგან ხედავს, რომ სხვები ითვისებენ, ეგუებიან და ბოლოს ცხოვრების მიზნადაც აღიარებენ მას, მაგრამ აღარ ყოფნის შინაგანი ენერგია, მარცხდება და იღუპება.

კ. გამსახურდიას მიერ გამოხატული ადამიანის სპეციფიკურ ნიშანს მასში რაღაც ზოგადმნიშვნელოვანის არსებობა წარმოადგენს. მაშინაც კი, როცა გმირი პირად გრძნობათა სიღრმეშია ჩაფლული, იგი რაღაც

თვალსაზრისით, მაინც ეროვნული თუ ზოგადკაცობრიული ტკივილებისა და ინტერესების გამომხატველია. კ. გამსახურდიას გმირებში არეკლილია კაცობრიობის ისტორიის ცალკეული მოვლენა. ადამიანის როლი და დანიშნულება გამოვლენილია ვრცელი და ფართო სამყაროს ფონზე. ქრისტიანობის, ისლამის, ბუდიზმის ზოგადრელიგიური არსი, საზოგადოდ ფილოსოფიური აზრის სპეციფიკა შესაბამისი სიღრმით ელინდება გმირთა, პერსონაჟთა ხასიათების გამომზეურებით.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში საზოგადოდ იგრძნობა მისწრაფება ადამიანთა ახლებურად გამოხატვისა, რაც თავისთავად მოითხოვდა სიუჟეტის აგებისა და განვითარების განსხვავებული ხერხების შექმნას, საერთოდ ფორმალურ-კომპოზიციური სიახლეების დანერგვას.

კ. გამსახურდია ადამიანისათვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას, მის მრავალფეროვან ინტერესებს, მიდრეკილებებს სრულიად განსხვავებულ დროსა და სივრცეში გამოხატავს და აშუქებს სავსებით განსხვავებული თვალსაზრისით, რაც განაპირობებს ერთმანეთში გარდამავალი სხვადასხვა მიზეზ-შედეგობრივი რიგებისა და სივრცეების სტრუქტურის ნათელხილვას. პრინციპულად შესაძლებელი ხდება აგრეთვე ერთსა და იმავე ნაწარმოებში სხვადასხვა დროისა და სივრცის დონეთა შეთავსება.

კ. გამსახურდიამ მწერლური მოღვაწეობის გზაზე შეიმუშავა რთული მეთოდი ადამიანის მრავალმხრივ და მრავალფეროვნად გამოსახვისა, რაც განსაზღვრა ჩვენი საუკუნის ადამიანის მზარდმა სულიერმა ზრდამ და საერთოდ პიროვნების სულიერმა მოთხოვნებმა (ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმე და სიმდიდრეა წარმოჩენილი კ. გამსახურდიას ისტორიულ რომანებშიც). მწერალი მთელი სიგრძე-სიგანით აშუქებს ადამიანურ ვნებებს, ეძიებს, ადგენს და ამზეურებს პიროვნების ფსიქოლოგიურ დატვირთულობას. კ. გამსახურდიას მიაჩნია, რომ „ტანჯვა, შემოქმედება, ძიება და ბრძოლა... ოთხი უმთავრესი თავკიდურია როგორც ადამიანური ყოფისა, ისე მთელი მსოფლიოს არსობისა“[18]. მწერლის გმირთა ცხოვრება სრულად შეიცავს ადამიანური ყოფის ამ ოთხ, მართლაც, უმთავრეს „თავკიდურს“.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ბუნების, გარე სამყაროს ობიექტური რეალობა უშუალო კავშირში იმყოფება ინდივიდის, სუბიექტის გახცდებთან და გრძნობებთან. გარე სამყარო უბრალო ფონი როდია გარკვეული ცხოვრებისეული პროცესების გამოსახატავად, იგი ამ პროცესების განვითარებისათვის აუცილებელი ორგანიზმია. მწერალი არსად აბუნდოვნებს ადამიანსა და ბუნებას შორის არსებული პარალელიზმის

[18] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 366.

ხასიათს, არ ზღუდავს ადამიანისა და გარე სამყაროს გამთლიანებული სისტემის სახით წარმოდგენის შესაძლებლობას.

წიხაშდებარე თავში პოეტიკის განსაზღვრული კატეგორიები — დრო და სივრცე ანალიზდება, როგორც ადამიანური ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გამომხატველი ასპექტები. ამავე მიზნით წარმოებს ფსიქოლოგიზმის ფუნქციის, აგრეთვე სამყარო-ბუნებისა და ადამიანის მრავალფეროვანი ურთიერთობის ანალიზიც.

1. დრო და სივრცე —ადამიანური ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გამომხატველი ასპექტები

ადამიანის ხასიათის გამოვლენის, მისი ცხოვრებისეული გზის გამომზეურების პროცესში კუთვნილ როლს თამაშობენ პოეტიკის ისეთი კატეგორიები, როგორებიცაა დრო და სივრცე. ყოფიერებისა და აზროვნების ფორმათა — დროისა და სივრცის პრობლემების კვლევა მეტად მნიშვნელოვანი გახდა მხატვრულ ნაწარმოებში უკანასკნელ ხანს. ცნობილია, რომ აღნიშნულ კატეგორიათა ზოგიერთი ასპექტი საბჭოთა სწავლულების (ა. ცეიტლინი, მ. ბახტინი, ვ. ვინოგრადოვი და სხვ.) მიერ გაშუქდა ჯერ კიდევ ოც-ოცდაათიან წლებში. შემდეგ გარკვეულ ობიექტურ და სუბიექტურ მიზეზთა გამო შეფერხდა საზოგადოდ პოეტიკის სფეროს მიკუთვნებულ შრომათა გამოქვეყნება, შენელდა ყურადღება დროისა და სივრცის პრობლემათა მიმართაც. ბოლო წლებში სავსებით სამართლიანად აღორძინდა ინტერესი აღნიშნული საკითხებისადმი (იხილეთ დ. ლიხაჩოვის, მ. ბახტინის, ი. ბირმანის, დ. მედრიშის, ა. ბუგდახოვას, ვ. შკლოვსკის, ს. ბაბუშკინის, ლ. იაკიმენკოს, ნ. გეის, გ. ფრიდლენდერის, ი. ლოტმანის, დ. იოანისიანის, გ. მარგველაშვილის, ს. ლომინაძის, რ. სირაძის და სხვათა შრომები), რადგან ისინი ორგანულად უკავშირდებიან საზოგადოდ ლიტერატურის სპეციფიკას, მის მრავალ კატეგორიას — მეთოდს, ჟანრს, სიუჟეტს, სახეთა სისტემას...

დროისა და სივრცის სპეციფიკური ბუნების გამოვლენა და გამოხატვა სერიოზულ იდეურ-მხატვრულ პრობლემას წარმოადგენს მწერლისათვის. ლიტერატურა, მწერლობა საზოგადოდ, ყოველთვის მიისწრაფოდა შეჭრილიყო დროის ნაკადში და ჩამწვდარიყო მის შინაგან თვისებებს. რ. სირაძე ნაშრომში „ქართული მითოლოგიური ესთეტიკიდან“ მიუთითებს აღნიშნული საკითხის აღმოცენებისა და განვითარების ძველისძველ საფუძველზე: „იმ ტრადიციათა შორის, რომელნიც მითოლოგიიდან შეერწყა ესთეტიკურ აზროვნებასა და მხატვრული გამოსახვის მნიშვნელოვანი საშუალება გახდა, ერთ-ერთი ფაქტორია დროის მითო-

ლოგიზაცია“[19]. შემდეგ მკვლევარი, ეხება რა თ. შპენგლერის კულტურ-ფილოსოფიაში დროზე მოძღვრების საკითხებს, მიუთითებს ამ მოძღვრების ერთ მომენტზე, რომელიც, როგორც თავად აღნიშნავს, „რაციონალურ მარცვალს“ ქმნის: „კონკრეტული ეპოქები ურთიერთს სხვაობენ დროის კატეგორიისადმი დამოკიდებულების მხრივ. თვალსაჩინოდ სხვაობს ამ მხრივ ერთმანეთს წარმართული და ქრისტიანული ეპოქები, მაგრამ მათ შორის არის საერთოც. ქრისტიანული ესთეტიკა გმირის ქრისტიანულ იდეალს ზედროულად აცხადებს, თუმცა აგიორგაფიაში აღწერილი ამბები ჩვეულებრივ კონკრეტულ-ისტორიულია (აგიოგრაფები ჩვეულებრივ ზუსტად ათარიღებენ კიდეც აღწერილ ამბებს). ამ ბოლო მომენტით ქრისტიანული ესთეტიკა მნიშვნელოვნად სხვაობს მითოლოგიურს. მაგრამ ქრისტიანულ ხელოვნებაშიაც ზედროულია სწორედ პერსონაჟის არსებობა, მისი ღვთაებრივი ბუნება. აი, ამ ზოგადი მომენტით ქრისტიანობა ითვისებს დროის მითოლოგიზაციას... დროის მითოლოგიზაციის კვალი ქართულ საისტორიო მწერლობასაც დაეტყო. ამიტომ ბევრ მათგანში ნაკლებად გვაქვს თარიღები. ამბებს განზოგადებული სახე ეძლევა“[20]. როგორც ვხედავთ, უკვე ადრეულ საუკუნეებში აღიძრა ინტერესი მწერლობაში დროის სპეციფიკური გამოხატვისა.

დროის კატეგორიის გამოხატვას შესაფერისი ყურადღება ეთმობა შემდგომდროინდელ ქართულ მწერლობაშიც. არც აღორძინების ხანისა თუ რომანტიზმის ლიტერატურას უთქვამს უარი მის წარმოჩენაზე. მაგალითად, დროის კატეგორიის მიმართ რომანტიკოსთა (ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ვ. ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილი) სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებაზე მსჯელობს ს. ხუციშვილი. მკვლევარი ხაზს უსვამს დროის კატეგორიისადმი რომანტიკოს პოეტთა განსხვავებული მიდგომის განმსაზღვრელ ფაქტორებს და გამოაქვს დასკვნა, რომ ეს განსხვავებული მიდგომა შესაბამისად განაპირობებს მთელ მათ მხატვრულ ინდივიდუალობასაც[21].

ლიტერატურა ყოველთვის მიისწრაფოდა კონკრეტულ-ემოციური თუ აბსტრაქტული დროის შეცნობისაკენ, რომლის მეშვეობით შესაძლებელი შეიქნებოდა გამოსახატავი მოვლენისა თუ პიროვნების ცხოვრების არსში წვდომა. „ლიტერატურა აკეთებდა ყველაფერს, რათა წარმოედგინა როგორია იგი, ეს დრო — წყვეტილი თუ უწყვეტი, შეკუმშულ-შემჭიდროებული თუ გაჭიანურებული, მდოვრე თუ ნახტომისებრი“[22].

---

[19] რ. სირაძე, ქართული მითოლოგიური ესთეტიკიდან, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, № 10, გვ. 47.

[20] იქვე. გვ. 47.

[21] ს. ხუციშვილი, ქართული რომანტიზმი, „ქართველი რომანტიკოსები“, თბ., 1978, გვ. 12.

[22] Н. Гей. Время и пространство в структуре произведения, Контекст, 1974. Литературно-теоретическое исследование. М., 1973, стр. 220).

ლიტერატურას დრო მრავალფეროვნად შეუძლია წარმოსახოს თავის მასალაში — თავისივე მატერიალური ფორმის ერთსა და იმავე მონაკვეთში განცდილი გრძნობები წარმოაჩინოს რამდენჯერმე, სრულიად განსხვავებულ სივრცულ წყობაში, გამოსახოს მომავალი და თუნდაც ამ მომავალში მოახერხოს დროის ჩარხის შემობრუნება წარსულისაკენ, ერთმანეთს გვერდით ამოუყენოს განსხვავებული ჟამი, მათი „ურთიერთმიმოცვლის პროცესებს“ დაგვასწროს და სხვ. მსგავსი ფორმების მოშველიებითა და მოხმარებით ლიტერატურა მხატვრულად ასახავდა ადამიანთა ცხოვრებას, საზოგადოების ისტორიას. დროთა ურთიერთობის ზემოაღნიშნული პარადოქსულობის მიუხედავად, ლიტერატურაში მაინც ხერხდება „სახეობრივი აზროვნების წესრიგიანობის“, „მხატვრული ხამძვილობის“ დაცვა, რაც ხელოვნებას უპირველეს სპეციფიკად ეთვლება.

ლიტერატურაში, როგორც აღინიშნა, დროისა და სივრცის „ათვისების პროცესს“ საკუთარი გზა გააჩნია. ამ პროცესში, მ. ბახტინის შენიშვნით, „ხდებოდა კაცობრიობის განვითარების მოცემული სტადიისათვის ძისაწვდომ დროისა და სივრცის ცალკეულ მხარეთა ათვისება“[23]. ჯაკითხის ბუნების გარკვევის მისწრაფებამ განაპირობა ის, რომ მ. ბახტინმა მათემატიკურ ბუნებისმეტყველებაში ხმარებული ტერმინი ქრონოტოპი გადმოიტანა ლიტერატურის მცოდნეობაში (მკვლევარი მიუთითებს ცნების სიტყვასიტყვით მნიშვნელობას — „დრო-სივრცე“). ბახტინის მიხედვით ლიტერატურული ქრონოტოპი წარმოადგენს „ლიტერატურაში მხატვრულად ათვისებული დროითი და სივრცითი დამოკიდებულების არსებით ურთიერთკავშირს“[24]. მკვლევრისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დროისა და სივრცის ქრონოტოპში გამოხატულ განუყრელობას: „ლიტერატურულ-მხატვრულ ქრონოტოპში ადგილი აქვს სივრცითი და დროითი ნიშნების გააზრიანებულ და კონკრეტულ მთელად შერწყმას. დრო აქ მჭიდროვდება, მხატვრულად ხილული ხდება, ხოლო სივრცე კი ინტენსიფიცირდება, ებმის დროის, სიუჟეტის, ისტორიის მსვლელობაში (რითაც ბევრად განისაზღვრება ქრონოტოპის ‘შინასისავსე, ‘შინაწესრიგი — თ. კ.). დროის ნიშნები აშკარავდება სივრცეში, სივრცე კი დროით გაიაზრება და განიზომება. რიგთა ამ გადაკვეთითა და ნიშანთა შერწყმით ხასიათდება მხატვრული ქრონოტოპი“[25].

დასასრულ, მ. ბახტინი, ამთავრებს რა ქრონოტოპის რაობის მოკლე ძიძოხილვას, ასკვნის, რომ ქრონოტოპს ლიტერატურაში არსებითი ჟანრული მნიშვნელობა მოეპოვება, რის გამოც შესაძლებელია საუბარი

---

[23] М. Бахтин. Время и пространство в романе. «Вопросы литературы», 1974, № 3, стр. 133.
[24] იქვე.
[25] იქვე, გვ. 134.

ჟანრულ-ტიპობრივ ქრონოტოპებზე[26], რაც, ცხადია, განსაზღვრული იქნება ჟანრის შიგნით დროისა და სივრცის მხატვრული თანაფარდობის სპეციფიკითა და წესრიგით.

დროისა და სივრცის პრობლემათა სერიოზულობა სავსებით ცხადი ხდება მხატვრული შემოქმედების წიაღში. ამ პრობლემათა მიმართ ინტერესს განაპირობებს რამდენიმე მომენტი, რომელთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია საზოგადოების, პიროვნების სულიერ-ფსიქოლოგიური ინტერესების კვლევის მოთხოვნილება. ამ პლანითა და თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ხდება პიროვნების სულიერ მოთხოვნათა ანალიზი ახლანდელ დროსთან ან წარსულთან მისი ურთიერთობის ფონზე, აგრეთვე მომავალთან მისი კავშირის გათვალისწინებით. დროისა და სივრცის სპეციფიკურ თვისებათა ფარგლებში გაიაზრება პიროვნების ქცევაზე ყოფითი, პირობითი, ფანტასტიკური გარემოს ზემოქმედების პრობლემებიც. დროისა და სივრცის პრობლემების კვლევა ხელს უწყობს პიროვნების საზოგადოებრივი, აგრეთვე შინაგანი სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღქმა-გამოხატვას.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დრო და სივრცე გამოხატავს ადამიანის ცხოვრება-მოღვაწეობის სხვადასხვა მომენტებს შორის შესაბამის კავშირურთიერთობას, წარმოაჩენს ადამიანთა ყოფითი, პირობითი სიტუაციის, საზოგადოებრივი მდგომარეობისა თუ ღვაწლის ზომასა და მასშტაბებს. მწერლის ნოველებსა და რომანებში დროისა და სივრცის როლი მრავალფეროვნად გამოიხატება — ხან ჟამის მცირე მონაკვეთის მიმდინარეობით (და მიუხედავად ამისა, ადამიანის სულიერი მდგომარეობისა და მიმართულების, მოვლენა-ვითარებათა მაინც შთამბეჭდავი და არცთუ მასშტაბურობას მოკლებული პლანის წარმოჩენით), ხან მეტად შემჭიდროებული წინარე ისტორიის გამოვლენით, ხან სიუჟეტის ცენტრალური „მდორე დინების“ შუაგულში ლირიკული დროის გამოკვეთით, ხანაც „იმწამიერის“ ფარგლების ზღვარდაცვით.

კ. გამსახურდია ვირტუოზული ოსტატობით ავლენს თავის ნაწარმოებებში დროის არსს. მწერალი ნაწარმოების სიუჟეტის აგებისას, უმეტეს შემთხვევაში, უარს ამბობს ერთი იზოლირებული მიზეზ-შედეგობრივი მოვლენის სახისა და ფორმის გამოყენებაზე, რაც გამოიწვევდა მოვლენების მუდამ ერთფეროვანი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გამოხატვას. კ. გამსახურდიას ნაწარმოებებში დროისა და სივრცის ერთმანეთში გარდამავალი სხვადასხვა მიზეზ-შედეგობრივი რიგები და საფეხურებია ნაჩვენები. მწერალი დროს, სივრცესთან ერთად, გამოხატვის საიხტერესო ობიექტად თვლის და ამ ორი კატეგორიის შესაბამისი ურთიერთობის კონტექსტში ამზეურებს მათთან კონტაქტში შესული ადამიანის სახეს და საზოგადოდ მთელ მის რაობას. უფრო სწორად, აქ ურთიერთკონტაქტებთან გვაქვს საქმე.

[26] იქვე.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დრო შესაბამისადაა გააზრებული. ყველა შემთხვევაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის შინაგან ჩახაფიქრს, მისი მიზნებისა და მისწრაფებების შინაარსს. რომ არ არსებობდეს ეს „მიზანდასახულებრივი მუხრუჭი“, შეიძლება მოხდეს მხოლოდ ასოციაციური აზროვნების გაბატონება (რასაც მოჰყვება თხრობის გათიშვა) ან სუბიექტური სიჭარბის გამო კონკრეტულ-ისტორიული, სოციალური კატეგორიების შესამჩნევი დეფორმაცია და სხვ. ამიტომ ყველა შემთხვევაში დიდი ყურადღება უნდა დაეთმოს ყოფიერების სოციალურ იდეას, ადამიანის საზოგადოებრივი არსობის ხასიათს. „დიონისოს ღიმილში“, მაგალითად, მსგავს მოთხოვნათა მიზეზებით, ადამიანის შინაგანი სამყარო უფრო მეტად ავტონომიურია, ვიდრე „მთვარის მოტაცებისა“ ან „ვაზის ყვავილობის“ გმირთა სამყარო და სხვ. „დიონისოს ღიმილში“ მთავარი (და არა მხოლოდ მთავარი) გმირის შეგნება ზოგიერთ მომენტში საზრდოობდა მეხსიერების, მოგონება-ოცნებების გახსაზღვრული ფორმებით. სავარსამიძის ქაოტური, გაუთვითცნობიერებელი აზრები, სხვადასხვანაირი ჩვენებანი ამოხეთქავდა ხოლმე ღრმა სულიერი წიაღებიდან, მიუწვდომელი „სამალავებიდან“. დრო და სივრცე რჩებოდა გარეგნული ლოგიკური წესრიგიანობის მიღმა და რაღაც განსხვავებულ კანონზომიერებას სახავდა შესამეცნებლად.

კ. გამსახურდიას რომანებში (განსაზღვრულად ნოველებშიც) გმირთა ხასიათები დინამიკურადაა გამოხატული, რაც ბევრად განსაზღვრა რეალიზმის ლიტერატურამ, რომელმაც ჯეროვანი ყურადღება მიაქცია ისტორიის ევოლუციას.

რეალიზმის ერთ-ერთი გამორჩეული თვისებაა დროის კატეგორიის მხატვრული ხაწარმოების ქსოვილში (ორგანიზმში) ჩართვა. სოციალისტური რეალიზმი კი „აღწევს დროის აბსტრაქტული კატეგორიის მხატვრულ სინთეზს კონკრეტულ სოციალურ პირობებთან, იკვლევს და აღადგენს კონკრეტულ-ისტორიულ სიტუაციას“[27].

სინამდვილე იცვლება სიტუაციათა, მოვლენა-ვითარებათა გარკვეული მიზეზობრივი გარდაქმნების გამო, აგრეთვე ისტორიის ევოლუციური წინსვლის შედეგად, რაც წარმოშობს შესაბამის ხასიათებს. კ. გამსახურდია თავის რომანებში, ნოველებში (განსაკუთრებით „ზარები გრიგალში“, „დიდი იოსები“) აპირისპირებს, ადარებს ერთი და იმავე გმირის ცხოვრებაში სხვადასხვა ცხოვრებისეულ მომენტებს, უძებნის მას ქცევისა თუ მდგომარეობის განსხვავებული თვალსაზრისით გაშუქების შესაძლებლობას და ამით ღებულობს უფლებას შეაფასოს მისი ხასიათი სივრცით თუ დროით პერსპექტივაში. ეს საბოლოოდ იძლევა საშუალებას, რათა ხასიათის დადგენისას შეფასდეს ეპოქის როლი, ანდა

---

[27] Д. Средний. Героический характер в советском искусстве, Эстетика и жизнь, выпуск 1, М., 1971, стр. 89.

ეპოქის როლის შეფასებით განისაზღვროს ხასიათის ფორმირების პირობები. ყოველივე კი სწორ წარმოდგენას უნდა იძლეოდეს ისტორიაზე, გახსაზღვრავდეს მომავალს ისევე, როგორც უნდა აფასებდეს აწმყოს.

სამყაროს მდგომარეობა, მისი სურათი საზოგადოდ შეესაბამება ადამიანის მდგომარეობას, მის სახეს, რაობას, ისევე როგორც ეს ხასიათი, სახე. რაობა განსაზღვრავს სამყაროს საზოგადოებრივ სახეს. „რეალური სამყაროსა და ადამიანური ცხოვრების ყველა მოვლენა წარმოიშობა დროსა და სივრცე"ში"[28]. აი, რისთვისაა საჭირო დროისა და სივრცის ურთიერთობათა კანონებში ჩეშმარიტი საზოგადოებრივი ღირებულებების მარცვლის დაჭერა.

როგორც დ. ლიხაჩოვის წიგნიდან — „ძველი რუსული ლიტერატურის პოეტიკა" — ჩანს, მხატვრული დრო დაკავშირებულია „ნაწარმოების ჟანრებთან", მასზეა დამოკიდებული[29]. ბუნებრივად ჩანს ისიც, რომ რეალური დროის სივრცე-განფენილობა რომანში, უმეტეს შემთხვევაში, მეტია, ვიდრე ნოველაში, თუმცა საკმაოდაა შემთხვევა, როცა რომანებში (მაგალითად, ჯოისის — „ულისი", ვ. ვულფის „მისის დელოუეი", ჰ. ბიოლის „ბილიარდი ათის ნახევარზე", ვ. კატაევის „ვრემია ვპერიოდ", ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვა" და სხვ.) ერთი ან ორი დღის განმავლობაში გახხორციელებული მოვლენებია მოქცეული. ნოველაში დრო, ჩვეულებრივ, მეტად კონცენტრირებულია, შეკრულია (თუმცა აქაც მრავალი მაგალითია, პირუკუს რომ ამტკიცებს — ჩეხოვის, ტურგენევის, შოლოხოვის ზოგიერთი მოთხრობა და სხვ.). თუ კ. გამსახურდიას შემოქმედებას დავაკვირდებით, იგი რომანებში არსად ზღუდავს ვრცელ ეპიკურ დროს, რომელიც ფართო მიმოქცევითაა წარმოჩენილი. კ. გამსახურდიას ნოველები ამ მხრივ განსხვავებული ხასიათისაა. „მშვენიერებაში", „დიდ იოსებში", „ხოგაის მინდიაში", „ვერცხლის ბეჭედში" და ზოგიერთ სხვა ნოველაში შესამჩნევია დროის ხანგრძლივი მსვლელობა. ცხადია, კ. გამსახურდიას აქვს რიგი ისეთი ნოველები, რომლებშიც მოქმედება დროისა და სივრცის უკიდურესად ლოკალიზებულ ფარგლებში მიმდინარეობს და დასრულებასაც კი ასწრებს (მაგალითად, მოქმედების წამიერი გაელვება — „დამსხვრეულ ჩონგურში", მხოლოდ ერთი დღის წარმოჩენა — „მკვდართან შეხვედრაში", რამდენიმე დღისა — „პორცელანში" და სხვ.).

კ. გამსახურდიას ნოველებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მათში არსებითად ლირიკულ-დრამატული დროა წარმოჩენილი (დრამატული დრო უმეტესად რომანებში გვხვდება და მასზე აიგება მონოლოგები, დიალოგები). ამ სპეციფიკას განაპირობებს გმირის ლირიზმი, მისი მიდრეკილება შეხედულებათა სუბიექტური გამოვლენისაკენ, აგრეთვე პერ-

[28] Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма, Л., 1971, стр. 126.
[29] Д. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, М., 1967, стр. 352.

სოხაჟის დრამატული განცდის უნარი, რაც დროის თავისებურ კონდენსირებას განსაზღვრავს ნოველებში.

კ. გამსახურდიას ნოველების თითქმის არც ერთი გმირი არ გვტოვებს გახსაზღვრული ემოციური ზეგავლენის გარეშე. პერსონაჟთა სულიერი მოძრაობის გამომხატველ ფორმა-საშუალებად ხშირად წარმოჩნდება დრო, რომლის მოძრაობის არეში ყალიბდება გმირის სახე. მწერალი დიდი სიმძაფრით განგვაცდევინებს პერსონაჟთა ბედს მთელი იმ დროის მახძილზე, რომელიც უშუალოდ გადაიტანება მკითხველის მიერ.

აქვე საჭიროა აღინიშნოს, რომ „განცდით" დროს, როგორც პირობით საშუალო ტერმინს, გვთავაზობს ა. ბოგდანოვა. „განცდით" დროს მკვლევარი მიიჩნევს უფრო ფართო ცნებად, ვიდრე ვ. ვინოგრადოვისეულ „დრამატულ" დროს, რომელზეც აიგება მხოლოდ მონოლოგები, დიალოგები და მკაცრად დრამატიზებული სცენები. ა. ბოგდანოვას აზრით, „განცდითი" დრო იერთებს თავის თავში ნელა, მდორედ მავალი დროის რამდენიმე ფორმას, მათ შორის დრამატულსაც[30]. ა. ბოგდახოვა შემდეგ აგრძელებს: „... რამდენადაც პროზაიკოსი მკაცრად დრამატიზებულ სცენათა გვერდით არაიშვიათად იყენებს გმირთა უფაქიზესი სულიერი მოძრაობის გამომხატველ შინაგან მონოლოგებსა და კომენტარებს, ამდენად ტერმინი „დრამატული" დროც უძლურია მოიცვას მდორე დროითი ფორმების მთელი მრავალფეროვნება — იგი მხოლოდ დროის ერთ-ერთ ფორმად შედის განცდით დროში. განცდით დროში შედის „გაჩერებული" დროც, რომლის მეშვეობით ავტორი ქმნის სხვადასხვა აღწერილობას"[31]. ა. ბოგდანოვა იმასაც მიუთითებს, რომ „განცდითი" დრო შეიძლება მიმდინარეობდეს რეალურ დროზე უფრო მდორედ (როცა მოქმედების აღწერა გაწყვეტილია ავტორის კომენტარებით — ა. ბოგდანოვას განმარტება — თ. კ.) და რეალურ დროზე უფრო სწრაფადაც (როცა დრო „სძლევს" მანძილს, სივრცეს და წინ უსწრებს მიმდინარე მოქმედების რიტმს — ხაზი ჩვენია — თ.კ.)[32]. აქვე მკვლევარი აღნიშნავს, რომ არსებობს „ფონისეული" დრო (და მას ორ ნაწილად ყოფს. 1. განზოგადებულ-ფონისეულად—...დიდძალი განმეორებახი... 2. კონკრეტულ-ფონისეულად — სადაც ავტორის მიერ განლაგებული, გახწესებული ეტაპები, საფეხურები ერთეული, ცალკეულია)[33] დაბოლოს ასკვნის: „განცდითი და ფონისეული ერთად, მოთხრობაში, „არასიუჟეტურისაგან" განსხვავებით, შეადგენენ „სიუჟეტურ" დროს, ე. ი. ისეთ დროს, რომელიც სცილდება ნაწარმოების ფარ-

---

[30] А Богданова. Жанрообразующая функция художественного времени в современном русском советском рассказе, Автореферат канд. диссертации, М., 1971, стр. 4.
[31] იქვე, გვ. 4—5.
[32] იქვე, გვ. 5.
[33] იქვე, გვ. 6.

გლებს და რომელიც, მიუხედავად ამისა, შედის აგრეთვე მხატვრული დროის ცნებაში"[34].

ა. ბოგდახოვას მიერ, ასე ვთქვათ, რეკომენდებული „განცდითი" და „ფოხისეული" დრო, ა. ოგნევის აზრით, არ მოიცავს ნაწარმოებში მხატვრული დროის მთელ თავისებურებას. ა. ოგნევი გვამცნობს რიგ მკვლევართა აზრს: „ე. ტაგერი, მაგალითად, ლაპარაკობს დრამატულ (სცენურ), ბიოგრაფიულ, ისტორიულ დროზე. ვ. შკლოვსკი განასხვავებს... შიხაგახ... მოვლენის გამომხატველ... პირობით... პუნქტირულ... დროს და დროის გარეშე ადგილებს ნაწარმოებში. ეს მრავალფეროვანი განსაზღვრებითი ეპითეტები მიუთითებს მხატვრული დროის მეტად რთულ სტრუქტურაზე"[35].

ამრიგად, მხატვრული დრო თავისი სპეციფიკური მსვლელობა-დინებით სხვადასხვა ნაწარმოებში მთავარ ტენდენციათა ხასიათს განსაზღვრავს და ხელს უწყობს მასში მიმდინარე ყოველგვარი პროცესის გაგებას.

კ. გამსახურდიას ზოგიერთ ნოველაში გამოსახატავი მასალა სპეციფიკური სივრცითაა გარემოცული. ასეთ ნაწარმოებში გმირის ცხოვრება შესაბამისი დეტალურობით გამოიხატება. მწერალი აცოცხლებს წარსულის სურათებს, მას განსაზღვრული დროის დისტანციით გამოეყოფა და თავისებურ აღმწერ-მეტიანის როლში გვევლინება („მშვენიერება", „ხოგაის მინდია"). ორივე ნოველაში არაკონკრეტული დრო და სივრცეა წარმოჩენილი (უფრო ზუსტად, „ხოგაის მინდიაში" სივრცე რამდენადმე უფრო კონკრეტულია), მათში უგულებელყოფილია ისტორიული ქრონოლოგია. ნოველებში მითითებულია წელიწადის დრო („სექტემბრის მიწურული", „ზამთარი", „გაზაფხული" — „ხოგაის მინდია"), დღე-ღამის გარკვეული მოხაკეთი („იმ საღამოსვე" — „მშვენიერება"; „უთენია" — „ხოგაის მიხდია"), მთლად განზოგადებული, კონკრეტულად „უხანო" დრო-ჟამი („უხსოვარი დრო", „ჟამთ უხანობა"—„მშვენიერება"; „ერთხელ", „უეცრად" — „ხოგაის მინდია"). დროის მაინცდამაინც ასეთი (არაკონკრეტული) წარმოჩენა სივრცის თავისებურებად ინტერპრეტირებულ აღქმასაც იწვევს და ხელს უწყობს სამყაროს წვდომის ემოციურ, ინტელექტუალურ შეგრძნებას. აქ თავად ყოფიერების საერთო პრობლემები გაიაზრება ადამიანის ცხოვრების, საზოგადოების ისტორიის, სამყაროს მოვლენებისადმი მიმართებაში. ესა თუ ის დრო სივრცის შესაბამის, სიმეტრიულ აზომვასაც ახორციელებს.

„მშვენიერებაშიც" და „ხოგაის მინდიაშიც" გაიაზრება და განიხილე-

---

[34] А. Богданова. Жанрообразующая функция художественного времени в современном русском советском рассказе, Автореферат канд. диссертации, М., 1971, стр. 7.

[35] А. Огнев. О поэтике современного русского рассказа, 1973, стр. 153.

ბა ადამიანური ყოფის საზოგადოდ მნიშვნელოვანი და მუდმივ-აქტუალური პრობლემები. ასეთი პრობლემების (ყოფნა-არყოფნის, წარმავლობის, ფერიცვალებისა და გარდასახვის) ყველა დროში არსებობისა და მათდამი მუდმივი ინტერესის გამო ნოველა „მშვენიერებაში“ ნათქვამისა არ იყოს, მართლაც ისე შეიძლება განვლოს — „ათასმა წელმა... როგორც ერთმა დაფახულებამ თვალისამ“. მეტი დროც რომ გაილიოს, ყოფიერების ზოგიერთი პრობლემა მაინც მარადიული კითხვის ნიშნის ქვეშ იქნება მუდამ მოქცეული (და ამ შემთხვევაში სივრცეც შეუზღუდავად წარმოიდგინება).

„ხოგაის მინდიაში“ დრო და სივრცე თავისებურადაა კონსტრუირებული. მწერალი თითქოს დასდევნებია დროს, რათა მეტად უჩვეულო და იდუმალ, რამდენადმე ზოგადად წარმოსადგენი სამყარო-სივრცით შეძოფარგლოს იგი, „დაამაგროს“ იქ და მხოლოდ იმ ფარგლებში ახსნას რაღაც მუდმივი და თავისებური კოსმოსური სისტემის არსი და მნიშვნელობა. ნოველაში დროის სახე საბოლოოდ მაინც იქრება მთებისა და ჟიუხების, კოშკების რკალით შემოვლებულ ხევსურეთის ხეობათა სახეში, ზავდება მის სივრცულ განფენილობაში. ამრიგად, სათქმელ-სათხრობის მხატერული მიმართულება გარკვეულად მაინც ორიენტირებულია კონკრეტული სამყაროს დროსთან. მისტერია-გარდაქმნები, სპეციფიკურ დროისა და სივრცის ზღვარს მიღმა გადახრილი ქმედებანი, ადამიანის მდიდარი სულის ოცნება — ხილვითაა აქცენტირებული და ამით პასუხობს „ჩვენეული“ (ხევსურული) სამყაროს დროისა და სივრცის კატეგორიებს. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებში გამოხატული ეთიკური იდეალები ეყრდნობა არარეალურ, ცხოვრებისეულად განუხორციელებელ საფუძვლებს, თავის კეთილშობილური მისწრაფებების გამო, თანამედროვეთათვის აქტუალურ-ფუნდამენტურ ღირებულებას იძენს. მინდიას ყოფაქცევასა და მისწრაფებებში ჩაწნულია კაცობრიობის ისტორიის განვითარების მანძილზე გამომუშავებული დადებითი, საოცნებო ზრახვები. ნოველაში თითქოს დავას უნდა იწვევდეს მწერლის მიერ ეთიკური და მატერიალური სამყაროს ისტორიულ-რეალური თვისებრიობის შეუსაბამო სინთეზირება, რომელიც ნოველის შინაარსშია გამოვლენილი. კ. გამსახურდიამ პარადოქსულად გაამახვილა, გაამძაფრა თანაფარდობა ცხოვრების მატერიალურ, რეალურ წესრიგიანობასა და მხოლოდ ძხატერული თვალსაზრისით დასაშვებ წარმოდგენას შორის. მან ერთ მთელში მოაქცია რეალური და ირეალური მოვლენები თუ წარმოდგენები. ნაწარმოების მთელი აზრი, მისი წყობა დაფუძნებულია რეალურსა და ლეგენდა-ფანტასტიკურის რთულ, წინააღმდეგობრივ, მაგრამ პოეტურად ცოცხალ თანაფარდობაზე. ლეგენდის ისტორიაში ჩაფუძნებული ეთიკური თუ ესთეტიკური იდეალები განსაზღვრავენ ამ ნოველის მნიშვნელობას თანამედროვეთათვის, განსაზღვრავენ, ასე ვთქვათ, ამ ნოველის თანამედროვე სახესაც.

კ. გამსახურდიას სხვადასხვა ნოველაში კიდევ მრავლადაა აღრიცხული ზემოთ უკვე წარმოჩენილი არაკონკრეტული დრო („ერთ წამში“ — „პორცელანი“; „მეორე წლის სექტემბერში“, „ოქტომბრის მიწურულ'ში“ — „ლილ“; „იმ ზაფხულს“, „იმ დღიდან“, „ერთი კვირა“ — „დათვი“; „წ'იხათ“, „ხვალ“, „შ'ეღამებულზე“, „იმ შაბათს“, „დიდხახს“ — „ქოსა გახუ“...). ზემომოყვანილ შემთხვევებში არსადაა მითითებული ისტორიული თარიღი, არც პირდაპირ, არც რაიმე მინიშნებით, აქ უგულებელყოფილია მოვლენის, ამბის წელთაღრიცხვა, რის მიზეზითაც გაუშიფრავია მოვლენის ისტორიულობა. მწერალი იხსნის მრავალნაირ პასუხისმგებლობას, რაც შეიქმნებოდა დროის კონკრეტულად აღრიცხვის შემთხვევაში (გარკვეული კონკრეტული თარიღი მწერლისაგან შ'ესაბამის ფაქტობრივ სიზუსტეს მოითხოვს არა ერთი ასპექტით). მის გარეშე კი მწერალი თავისუფლად გამოხატავს დროს. იგი გადმოგვცემს თანამედროვე ყოფით ამბებს, ხან უბრუნდება ძველს, წინ უსწრებს ახლანდელ ჟამს, ადამიანს აღაქმევინებს მომავალს ან სთავაზობს წარსულის ისტორიას, ხან კი ერთ წამში აწმყოს, წარსულისა და მომავლის „კალეიდოსკოპურ“ დაშინაარსებას ახერხებს, როგორც ამას, მაგალითად, „პორცელანში“ აქვს ადგილი: „და შენ, ერთ წამში, ხელიდან გააგდე ეგ ძვირფასი საუნჯე, რომელიც მთელი ეპოქის სულიერ სიმდიდრის ჭურჭელიც იყო“[36]. აქ წარმავლობაა გამოხატული. წამიერად დაფიქსირებული დროის მიღმიდან იჭვრიტება უკვე ისტორიისადმი კუთვნილი რეალურობა... დროთა ქროლვაში შეიმჩნევა წუხილი და შფოთვა. იქავ, ერთ წამში მომხდარის მიღმა, დაკარგულის აუნაზღაურებლობის შეგრძნება ბატონდება. გამოდევნება აღარ ხერხდება. დროის მსახვრალ ხელს წ'არუტაცნია მატერიალურ-სულიერი ღირებულება. დროის შემცველ (ასევე სივრცის მგულისხმებელ, რადგან ნივთიერ ღირებულებას — ჭურჭელს — ერთ დროს ჩინეთში ჰქონდა მიჩენილი ბინა, შ'ემდეგ ევროპაში და ბოლოს ნიუ-იორკის მუზეუმში) პასაჟებს გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ნოველის ფორმალურ-შინაარსობრივ მხარისთვისაც კი, რადგან ნოველაში წუთიერი, წამიერი სიტუაციის დაშინაარსება თავად ჟანრის შ'ინაგანი კანონებითაა გათვალისწინებული. მოცემულ შემთხვევაში წამიერის ფიქსირება ნოველის სიუჟეტური ენერგიის მაკოხცენტრირებელ საშუალებად წარმოჩნდება. „პორცელანში“ გამოხატული დროის შემცველი ფრაზა — „ერთ წამში“ — ანაზდეულობის ნიშნის მატარებელია. ნოველაში მოქმედების, სიტუაციის წინასწარშეუმზადებლად, თანაბარზომიერად მიმდინარე დროის წესრიგიანობაში შეიჭრა დამუხტული ენერგიით აღვსილი, გარდამქმნელი ძალის შემცველი დრო-წამი თავისი იმმომენტალური ღირებულებით. იგი არც „მანამ-

[36] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 28.

დელს“ აფიქსირებს მოცემულ შემთხვევაში და არც „მერეს“ გულისხმობს იმ ძოძენტში, როგორც რაღაცის განსრულებას, დასასრულს. აქ რეალურია — მოულოდნელობა. ცხადია, მოგვიანებით, საზოგადოდ ყოველთვის ყალიბდება, ასე ვთქვათ, — „ბოლოს“, — ჟამი, რომელიც უკან მოსდევს მოულოდნელ წამს. ნოველის კონსტექსტშიც ყალიბდება ამ „შეძდგომი“ ხანის განზომილება — „ამის შემდეგ მე ბარონ როსტრუპისას ფეხი არ დაძიდგამს“[37]. ზემოაღნიშნულ დროის მაჩვენებელში — „ერთ წამში“ — ჩატეულია, მოქცეულია ადამიანის იმპულსური, მაგრამ მაინც ხელშესახები უნარი სამყაროში არსებული სხვადასხვა ვითარების ძოულოდნელი აღქმისა. ადამიანმა ერთ წამში განიცადა გარკვეული ზემოქმედება. ამ ერთი წამის აღქმის გარემოცვაში თავისებურად ისინჯება ხასიათი პიროვნებისა, აზრი მისი ცხოვრებისა... „პორცელანში“ კონკრეტული სიმბოლური აქტით — ნივთის ლიკვიდირებით — ხაზგასმულია მნიშვნელოვანი აზრი — ამაოებათა ამაოება! ალბათ ასევე დაიღუპება სამყაროში მრავალი რამ... შეუძლებელია შეაჩერო თუნდაც წამი, არც წარსულის მობრუნებაა შესაძლებელი და მწერალმაც მიზნად დაისახა დაეჭირა ყოფიერების განუმეორებლობა, წარმავალი ჟამი და მასში ჩაეხატა დროის შემგრძნობი ადამიანი, გამოემზეურებინა მისი ზოგიერთი დამახასიათებლობა.

კ. გამსახურდია კვლავაც არაერთხელ აფიქსირებს სხვადასხვა ნოველაში ადამიანის აზრობრივ „ნახტომებს“ დროის ისეთი აღმნიშვნელებით, როგორიცაა — „ელვის სისწრაფით“, „ამ წამს“, „უეცრად“ და სხვ. მსგავსი მოქმედებით იგი ცდილობს შეიჭრას ყოფიერების არსში, ცდილობს ჩასწვდეს არსებულის კანონზომიერებას. ადამიანი ყოველთვის გახიცდის სამყაროში მიმდინარე ცვლილებებს, იგი ამ ცვლილებებთან ერთად აგრძელებს სიცოცხლეს, არსებობას, თავად წარმოადგენს ამ სამყაროს პულსირებას.

აღსანიშნავია, რომ კ. გამსახურდია მთლად არ ამბობს უარს, ნოველებში მიუთითოს, მიანიშნოს ისტორიულ თარიღზე (უმეტესად ასეთი მინიშნება არაპირდაპირია).

ხოველა“ში — „ამბავი ხუთასი ბოლნისელისა“ ეკითხულობთ: „როს მეფეთ მეფემან ბაგრატ და ვაჟმან მისმან გიორგიმ ბერდუჯის პირად მოსწყვიტეს ათ ორმეტ ათასი სპანი თემურისა, ლანგ თემურ ყარაბახს აოხრებდა“[38], ანდა: „როცა თემურმა პირველად აიღო ტფილისი“... როცა „გიორგი მეფემან განილაშქრა ალინჯას ყოველი სპითა ქართველთა, დახოცა ლაშქარნი მტრისანი და გამოიყვანა ძე სულტანისა“[39]. აღწე-

---

[37] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 28.

[38] იქვე, გვ. 117.

[39] იქვე, გვ. 118.

რილ ამბავთა ისტორიულობის გამო შესაძლებელია წელთა აღრიცხვის მეტ-ნაკლები სიზუსტით წარმოება.

„დიდ იოსებში“ მითითებული 25 თებერვალი, ნოველაში აღწერილი მოვლენების შინაარსის მიხედვით, 1921 წლის აღმნიშვნელია. ასევე მოვლენათა შინაარსის მეშვეობითაა მინიშნებული ისტორიული თარიღები „გამოუყენებელ ბინოკლში“, „ვერცხლის ბეჭედში“; პირდაპირაა დასახელებული წლები „ლილში“, „ქოსა გახუში“...

კ. გამსახურდიას რიგ ნოველებში ქრონოლოგიის უქონლობა ერთ თავისებურ ნიშანზე მიუთითებს — ნაწარმოებში ამბის განვითარების მეშვეობით არაპირდაპირ ახასიათებს ეპოქას. ამ შემთხვევაში მთავარი ყურადღება არ ექცევა მოვლენების დროით თანმიმდევრობას (ყოველივე შეიძლება მოხდეს ადრე ან გვიან), მთავარი აქ ისაა, რომ ამბავთა რკალში აშოიკითხება ადამიანთა ბედი. საინტერესო პრობლემები და თავად ამბის დრო — სივრცული ორგანიზაცია ყალიბდება ეთიკურ-ესთეტიკური კატეგორიის მატარებელ ღირებულებად.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაზე დაკვირვება ცხადყოფს მწერლის შესაფერის ყურადღებას დროისა და სივრცის მრავალი ტრადიციული პრობლემის, აგრეთვე მათი თანამედროვე ტენდენციების მიმართ. მწერლის ნოველებში წარსული დრო არაიშვიათადაა შეჭრილი ახლანდელში. ხდება მოგონებათა მოზღვავება და უკვე გარდასული ახლებური ემოციით აღიქმება. მწერალი, ცდილობს რა წარმოაჩინოს დროის მსვლელობა, მისი მიმდინარეობა, მიმართავს ნოველების სპეციფიკურ დაყოფას, — სათხრობს გარკვეული თავების სახით წარმოგვიდგენს. ცხადია, ზოგიერთი ნოველა განსხვავებული გარეგნულ-აგებულებითი ფორმისაა. ჩვეულებრივი დაყოფისას ტრადიციული თვალსაზრისით შედარებით ადვილად ხერხდება დროთა მსვლელობის ფიქსირება, რადგან მსგავს შემთხვევაში, ყოველი ახალი თავიდან ყურადღება შეიძლება გამახვილდეს დროის სულ ახალ და ახალ ამთვლელ მომენტებზე. მაგრამ როცა არავითარი დაყოფა არ არსებობს, დროის მსვლელობის გამოკვეთილად აღქმა რთულდება. თუმცა კ. გამსახურდიას მთელ რიგ ნოველებში ასეთი „უხერხულობა“ ბევრ შემთხვევაში მოხსნილია.

„მკვდართან შეხვედრაში“ ერთ ამოსუნთქვას მიჰყვება თითქოს დრო. ნოველაში დროის წყვეტილობა მეტად ხანმოკლეა: ამბავი იწყება საღამო ჟამს, შემდეგ ბინდდება და შუაღამის 12-ს რამდენადმე გადაცდენილი... დასასრულს უახლოვდება. ზუსტად თქმა, დროის რა მონაკვეთში წარმოჩნდება გმირის სულიერი განცდები, ფიზიკური ბორგვა, შეუძლებელია: „საათმა 12-ჯერ დაჰკრა... ვტრიალებ, ვტრიალებ ლოგინში. თვალს ვხუჭავ, ხან გვერდს ვიცვლი, ხან ბალიშს. — მახლობელ კათოლიკურ ეკლესიაში რეკავენ... სასთუმალი, საბანი, საგები ყველაფერი ცხელია... ჩამოვდივარ ლოგინიდან და ცივ იატაკზე გართხმული ვისვე-

ნებ... როგორ მიამა იატაკის სიგრილე! ასე უნდოდა ამ კაცსაც, ძირს ჩამომძღეო და შომესვენებინა. ფუი, შენს კაცობას, შე მშიშარა, შე მშიშარა! ვწევარ პირაღმა იატაკზე და ვფიქრობ: ჩვენ ყველანი საგნების თოკზე ვკიდივართ დღე და ღამ და გამვლელ-გამომვლელს ვეღრიჭებით: ძირს ჩამომძიღე, დამასვენე, შე ქრისტიანო"[40]. წარმოდგენილი პასაჟის მიხედვით (აქ ყურადღებას იპყრობს ნოველის ფინალის რიტმი, რაც ნაწილობრივ განსაზღვრავს დროის მსვლელობის სიჩქარეს), როგორც აღვნიშნეთ, ძნელია განისაზღვროს ზუსტად დროის ხანგრძლიობა, რომელშიც აღინუსხება გმირის ქცევა-განცდები, მაგრამ იგი არ უნდა იყოს დიდად გაჭიანურებული, რადგან ეს ქცევა-განცდები ეგზალტირებული ადამიანის მდგომარეობას გამოხატავს და მსგავსი მდგომარეობის გამოხატვას კი ალბათ დიდი დრო არ სჭირდება. ციტირებული პასაჟის დასაწყისიდან („საათმა 12-ჯერ დაჰკრა") გასული დროის ხანმოკლეობა საკმაოდ სწრაფად კონტროლდება იმავე „12 საათზე" კიდევ ერთხელ მიხიშნებით — „მახლობელ კათოლიკურ ეკლესიაში რეკავენ" (შუაღამის რეკვა — თ. კ.). დროის საწყისი ათვლიდან ამ უკანასკნელ „საკონტროლო" დრომდე ნოველაში გმირმა „მოასწრო" განცდების ჩვენება-გამოხატვა, რაც მოწმობს წარმოდგენილი ნაწყვეტის ფარგლებში ჩადენილ მოქმედებათა მეტად კომპაქტურ დროში ჩატევის შესაძლებლობის სიცხადეს, ამდენად, ნათელი ხდება ნოველის ფინალში გმირის მიერ წარმოჩენილი განცდების დინამიკა. მთლიანად ნოველაში ასახული დრო კი, რომელიც საღამოს ჟამიდან იწყებს ათვლას, ბევრად არაა გადაცილებული შუაღამეს, — 12-ს.

ნოველაში მოქმედების ადგილი შემოზღუდულია ქალაქის გარეუბნის სივრცეებით და ბოლოს ოთახის კედლებით. აი, ესაა სულ, გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გამოვლენის საზღვრები. გმირი არ ამჟღავნებს სურვილს დიდ სამყაროსთან, საზოგადოებასთან, ადამიანებთან კავშირურთიერთობისას. მკვდარს გამოქცეული, იგი აღიარებს: „გავიქეცი, გავიქეცი მე მშიშარა, .ისე როგორც ბავშვობისას ეკლესიიდან გავქცეულვარ ხოლმე..."[41]. ეს გაქცევა მხოლოდ კონკრეტულ მომენტს არ გულისხმობს, იგი გმირის ბუნებისათვის, მისი სულიერი მდგომარეობისათვის მისაღებ ნორმად წარმოჩნდება ნოველაში გამოხატული იდეური წყობის მიხედვით. გაქცევა — უარია პოზიტიურის ძიებისა. ჩიხში მომწყვდეული სული ეულია.

„საათებში" მოხსნილია დროის კონკრეტული გაგება. საათი სიმბოლური სახეა დროის მარადიულობისა; ჟამის მუდმივი წარმაელობა მარა-

---

[40] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 13.

[41] იქვე.

დიულობის ჰარმონიას განასახიერებს, მისი გამოვლენის ორგანულ ფორმად წარმოჩინდება:

„საათები... დაღვრეშილად გამოიყურებიან, როგორც გარდაცვლილი დროის* სარკე თვალები! ღიად დარჩენილი თვალები მარადისობისა“[42].

ნოველაში დროს საზოგადოდ აკისრია როლი — აჩვენოს ცხოვრების სპეციფიკურად ინტერპრეტირებული რაობა. მიუხედავად იმისა, რომ „საათებში“ მონათხრობი მთხრობელის ერთი ამოსუნთქვით მსჯელობას ემყარება, მასში წარმოჩენილი დრო პრინციპულად მთელი სამყაროს ისტორიასაა გადაწვდენილი, რაც მისი გასიმბოლოების საშუალებით მიიღწევა. ნოველის ფორმის შეზღუდული მოცულობა ხელს არ გვიშლის მასში გამოხატული დრო თავისი განსაკუთრებულად მიზანდასახულებრივი მისიის (მარადიულობის წარმოჩენის) გამო, პირობითად, ეპიკურ დროდ მივიჩნიოთ. ნოველაში შეიგრძნობა დროის მუდმივობა, სივრცის ხელშესახები განფენილობა. აღნიშნული ნოველა კლასიკური ან სპეციფიკური სახით არ ცდილობს რაიმე კონკრეტული სინამდვილის წვდომას, იგი იდეურ-აზრობრივად ზოგადმნიშვნელოვან საკითხს აყენებს და ცდილობს თავისი ბუნების საანალიზოდ შესაფერისი სფერო შეურჩიოს მას. ნოველაში დროის საყოველთაო მასშტაბებზე მიუთითებს რამდენიმე სიმბოლური მინიშნება — „მარადიულობა“, „გარდაცვლილი დრო“ და ამით ვლინდება კიდეც მატერიის არსებობის ამ ძირითადი ფორმის შინაგანი ბუნება.

„დამსხვრეულ ჩონგურში“ მინიშნებულია საკმაოდ ხანგრძლივი მონაკვეთი ადამიანის სიცოცხლისა — ბავშვობიდან — ზრდადასრულებულ პიროვნებამდე. ცხადია, მინიატურულ ნოველაში იდეისა და აზრის გამოკვეთას დროის მსვლელობის განსაკუთრებული გამოსახვა ესაჭიროება. დროის რეალური მსვლელობის პროცესს ნოველაში პირველად მხოლოდ ერთი ფრაზა წარმოაჩენს — „ბავშვი წამოიზარდა“, რომელიც ნაწარმოების შუაგულ პასაჟში გვხვდება. დროის ეს ამოსავალი მომენტი აყალიბებს „წამოზრდამდე“, ე. ი. „მანამდე“ გაგებას. და რადგან ზემოაღნიშნული ფრაზა („ბავშვი წამოიზარდა“), როგორც აღვნიშნეთ, ნოველის შუა ნაწილში გვხვდება მხოლოდ, „წამოზრდის“ შემდგომი ჟამიც რეალურადაა საგულისხმებელი. დროის ამოსავალი მომენტი აორგანიზებს „მანამდე“ და „მას შემდგომ“ დრო'ში მინიატურულად აღწერილ სიტუაციებში ჩაბუდებულ აზრ-იდეებს: ბავშვობისას დედის მიერ ჩადენილმა საქციელმა (ჩონგურის დამსხვრევა) განაცვიფრა ბიჭი და „მის გულში დაიკანა საიდუმლომ“ — აი,

---

* ჭვევით დროისა და სივრცის ხაზგასმა ციტატებში ყველგან ჩვენია — თ. ქ.

[42] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 7.

პირობითად პირველი ნაწილი ნოველისა. ცხადია, გულში ჩაბუდებული საიდუმლოს გახსნას ეშურება ადამიანი... მაგრამ ამას დრო სჭირდება... ნოველის აგებულება დროის მეტისმეტ გაჭიანურებას ვერ შეითავსებს. ნაწარმოებში ერთბაშად ხდება საჭირო ჟამის სწრაფი მსვლელობის გაფორმება და მწერალიც აგნებს — „ბავშვი წამოიზარდა“ — დროის სწრაფი ცვლილების გამოხატვა ერთბაშად მოხერხდა. დროის ამ წერტილიდან მოყოლებული საიდუმლო იხსნება — გადია უყვება ბავშვს დედის მოქმედების გამომწვევი მიზეზების შესახებ. ასე შეკრა დროის მიზანდასახულმა გამოხატვამ (საიდუმლოებამდელი და მისი გახსნის შემდეგდროინდელი) სიტუაციები ნოველისა. დროის აღმნიშვნელი მომენტი აღმოჩნდა შემაერთებელი ხიდი იდუმალსა და გამოძიებულს შორის. მთელი ნოველის იდეურ-მხატვრული მნიშვნელობის გახსნის შესაძლებლობა მოქცეულია დროით მომენტში, რომელიც ნოველის ძირითადი ტენდენციის გამოსამზეურებელ ფორმას წარმოადგენს და კვანძის გახსნის უნარითაცაა აღჭურვილი.

ნოველაში თავისებურად გამოიხატება სივრცე. როგორც აღვნიშნეთ, დრო ნოველას პირობითად ორ ნაწილად ყოფს. პირველ ნაწილში შესაძლებელი ხდება კონკრეტულად დადგინდეს წარმოსაჩენ ამბავთა გადმოსაცემად მწერლის მიერ შერჩეული ადგილი. ტექსტში არსებული ნიშნების მიხედვით ყრმა ბავშვობას სამეგრელოში უნდა ატარებდეს — „დედა ოდიშურ რიკულებიან აივანზე ჩონგურს უკრავდა“[43].

მეორე ნაწილში ადგილმდებარეობაზე უბრალო მინიშნებაც კი მოხსნილია. გმირის ფიქრები, განცდები, რაც დედის გარდაცვალებას გამოუწვევია, განზოგადებული, საყოველთაო სევდითაა გამსჭვალული („ვაიმე, შენმა სიკვდილმა ჩემი გული ისევე დაამსხვრია, როგორც ჩემდამი სიყვარულმა შენი მტირალა ჩონგური... სიხარული გაეყარა ჩემს სულს, დავმარტოხელდი — და არ მესმის, როგორ იქნება, რომ ჩემი ხმა შენ ვეღარ მოგწვდეს“)[44]. ეს სევდიანი მოგონება შეიძლებოდა ყველგან აღძვროდა გმირს, ყოველ დროსა და სივრცეში, მაგრამ არის გარკვეული ნიშნები, რომლის ძალით გმირის ეს მიმართვა დედისადმი ალბათ მაინც „ადგილის დედასთან“, სამეგრელოში, თავისი ბავშვობის ალაგ-სივრცეში უნდა წარმოთქმულიყო. ნოველას წამძღვარებული აქვს ეპიგრაფი: „ვეღარ ვნახე შენი სახე, ვეღარ მოგისწარი. ისლის სახლი, ისლის სახლი, ქარი, ქარი, ქარი...“[45] ეპიგრაფში ის ადგილია მითითებული, სადაც შვილმა დედას ცოცხალს ვერ მიუსწრო (სხვათა შორის კ. გამსახურდია

---

[43] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 9.
[44] იქვე, გვ. 9-10.
[45] იქვე, გვ. 9.

წერს: „დედაჩემის გარდაცვალებამ „დამსხვრეული ჩონგური“ დამაწერინა“)[46].

ამგვარად, მეორე ნაწილში, ტექსტის გარკვეული ანალიზის წყალობით, შესაძლებელი ხდება როგორც დროის, ასევე სივრცის გარკვეული კონკრეტიზება.

საერთოდ სივრცისა და დროის დადგენას როგორც ყველა ნაწარმოებისათვის, ამ ნოველისთვისაც აქვს მნიშვნელობა, რადგან მათი მეშვეობით ხერხდება ნაწილობრივ, პიროვნების ხასიათის გააზრება, მისი ცხოვრებისეული თავგადასავლის გათვალისწინება.

კ. გამსახურდიას თხზულებათა უმრავლესობისათვის დამახასიათებელი არაა სივრცის სრული განუსაზღვრელობა. მართალია, ზოგიერთ ნოველა'ში — „საათები“, „მშვენიერება“, „დათვი“ და სხვ., აგრეთვე რომანების ცალკეულ პასაჟებში აღწერილ სივრცეებს კონკრეტული სახელწოდების, ადგილმდებარეობის განმსაზღვრელი აღნიშვნა არ გააჩნიათ, მაგრამ, როგორც ითქვა, არც მათ სრულ განუსაზღვრელობას აქვს ადგილი. მითითებულია მხარე, ვთქვათ, სამეგრელო, აფხაზეთი („ჭოსა გახუ“, „ტაბუ“), ან რომელიმე ადგილი ცნობილი მდინარის მიდამოებში, დასახელებულია ცნობილი ტყეების, ხევების შემოგარენები და სხვ. გახსხვავებულ შემთხვევებში პირდაპირ პუნქტებია სახელდებული, უკიდურესი კონკრეტულობითაა გამომზეურებული სივრცე...

კ. გამსახურდია ხშირად რეალურ სივრცე-გარემოში წარმოაჩენს დროში მიმდინარე მოვლენების ხასიათსა და შინაარსს. გმირის შემომსაზღვრელ გარემოს მისი ფსიქოლოგიური ქცევა-მოქმედების გარკვეულად განმსაზღვრელ ფაქტორად მიიჩნევს. ცხადია, რაც უფრო რეალურია პიროვნების გარემომცველი სივრცე-მდებარეობა, მით უფრო დამაჯერებელია მხატვრულად გმირთა განცდების სიმართლე.

„ფოტოგრაფში“ მხატვრული დრო განსხვავებულადაა გამოვლენილი, ვიდრე ზემოაღნიშნულ ნოველებში. ამ ნაწარმოების თავისებურ რიტმს აზრობრივი დატვირთულობა აკისრია. ნოველაში რიტმის მიმოცვლა და დროის სვლა გამოხატავს სხვადასხვა ილუზიურ გარემოცვაში მოქცეული გმირის სულიერ მოძრაობას, მისი მდგომარეობის ეგზალტირებულ ცვალებადობას. დრო ამ ნოველაში ინტენსიურად მიიწევს წინ. ამბავი იწყება პარიზში გვიან შემოდგომას (რადგან „ტელეფონის მავთული გრძნობდა დაზამთრებას“)[47], შებინდებისას. შემდეგ დროის წყვეტილობა მეტად ხანმოკლეა — მეორე დილამდე... და ისევ ხანმოკლე მსვლელობა დროისა — „კიდევ ერთი ღამე“. ამ უკანასკნელი დროის

---

[46] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 524.

[47] იქვე, გვ. 18.

აღმხ'შვნელით პირდაპირ იწყება ნოველის ერთი, გრაფიკულად გამოკვეთილი ნაწილი. ასეთი თანმიმდევრობით მიემართება დრო და უცებ ამ მონაკვეთში ერთბაშად წარმოჩნდება, ასე ვთქვათ, პოეტურ-ფსიქოლოგიური დრო, რომელიც რესტორანში მომღერალი ქალის სიტყვებში გამოიკვეთება: „როცა მერცხლები ისევე მოვლენ, თქვენ ნახეთ მაშინ, თქვენ ნახეთ მაშინ"[48]. დრო სიმღერაშიც მხოლოდ მომავალია ნაგულისხმევი და, აძდენად, ნოველაში თავიდანვე ათელილი დროიდან ისევ წინ მიმსწრაფი. სიმღერაში გამოხატული „ნახტომი დროში" მკვეთრად არღვევს ნოველაში ამ მომენტამდე აღნიშნული რეალური დროის თანმიმდევრობას და ამით ნიშანი ეძლევა ნაწარმოებში დროისა და სივრცის საზღვრების განსხვავებულ წარმოჩენას — ამის შემდეგ დრო უკვე აღარ აღინუსხება თანმიმდევრული, გამოსათელელი იოლი ინტერვალებით. თანდათან იზრდება გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გამოვლენის ინტეხსიობა, მისი ჩვენების შესაძლებლობათა მარაგი, იტვირთება გმირის გაძოსახვის ხაზი. ამასთან, უფრო ვრცელ უბნებს მოიცავს სივრცეც.

ფოტოგრაფი შემოდგომის მიწურულსვე გამოემგზავრება სამშობლოში (გემზე მისი ყოფნისას „ბნელი შემოდგომის ღამეები იყო") და საგულისხმოა, რომ იმავე შემოდგომის მიწურულს ჩამოვიდოდა თავის ქვეყანაში, ან ზამთრის დასაწყისში. სამშობლოშიც მრავალი ენებათა ღელვა დაატყდება თავს ფოტოგრაფს. ამ განცდათა დრო ყოველდღიური დაწვრილებითი მდინარებით არ წარმოჩნდება, თუმცა შენარჩუნებულია დროის მსვლელობის განსაკუთრებული სპეციფიკური რიტმი...

ნოველის მესამე თავი სოფლის აღწერით იწყება. მინიშნებულია გაზაფხულზე — „აკაციებიდან ყვავილების ნამქერი იფრქვეოდა"[49]. ამ ყვავილობის მხოლოდ ერთი დღე-ღამე და მისი მომდევნო დღეა ასე თუ ისე დაწვრილებით გამოხატული... ამის შემდეგ დროზე კონკრეტული მინიშნება ერთხანს აღარ გვხვდება. ჩნდება დროის მეტად პირობითი აღმხ'შველები: „ფოტოგრაფი კიდევ დიდხანს დარჩა სოფელში"[50]... „ერთხელ ფოტოგრაფის სახლში ნაცნობი ბავშვები მოვარდნენ"[51]. ამ მომენტამდე შესაძლებელი იყო ნაწარმოებში ასახული რეალური დროის საკმაო სიზუსტით განსაზღვრა. მაქსიმალურად ეს დრო ალბათ შემოდგომის ბოლო თვეს (გავიხსენოთ: იგრძნობოდა დაზამთრება) და აკაციების ყვავილობისა და ყვავილთცვენის ჟამს (დაახლოებით აპრილს) უნდა უსწორდებოდეს. აი, ამ მომენტისათვის, ერთხანს

---

[48] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 21.
[49] იქვე, გვ. 32.
[50] იქვე, გვ. 33.
[51] იქვე.

(თხრობის განსაზღვრულ წერტილამდე) ჭრება დროის აქამდე თუნდაც მიახლოებითად ზუსტი აღრიცხვის შესაძლებლობაც კი და ბატონდება თითქოს აბსტრაქტული ჟამის ბუნდოვანება, რადგან ძნელია განისაზღვროს დროის აღმნიშვნელი სიდიდეები — „დიდხანს“ ან „ერთხელ“. ეს მოშენტი სინამდვილეში ძალიან ხანგრძლივი შეიძლება იყოს და თავისი კორექტივები შეჰქონდეს გმირის ცხოვრებაში, შესაბამისად ახალ ქარგაზე სჭრიდეს მისი მოღვაწეობის შინაარსს. მაგრამ მალე ირკვევა, რომ ფოტოგრაფი სოფელში დარჩა მაისსა და ივნისში.

უკვე ნახსენები „ერთხელ“ — მაისის ერთ დღეს აღნიშნავს, რომელიც შედარებით დეტალურადაა გამოხატული. ამ დღის აღწერას ნოველაში მოჰყვება ფრაზა — „ამის შემდეგ მთელი თვე იწვიმა სოფელში“[52] (ეს ივნისსაც მოიცავს) და აქ კვლავ, უკვე საბოლოოდ, ისპობა დროის კონკრეტული აღნიშვნის შესაძლებლობა. ფოტოგრაფი ქალაქში გადასახლდება და... „ქალაქშიც მოსწყინდა“ (რა დროში მოიწყინა ფოტოგრაფმა — გაურკვეველია; ამავე პასაჟებში აღნიშნულია — „საღამო ჟამი“, მას მოყოლებული — „მეორე დილა“ და ბოლოს, უკანასკნელად, იმავ დღეს მოყოლებული „საღამო“, მაგრამ კონკრეტულად რომელი თვის დღეებია, არსადაა ფიქსირებული).

მაშასადამე, ხოველაში ამბავი იწყება გვიან შემოდგომას და მთავრდება სადღაც ივნისის მიღმა, რომელიღაც დღეებში. ნოველაში მთლიანადაა გამოტოვებული ზამთრის თვეების რეალური დრო. ამრიგად, საბოლოოდ ნაწარმოების რეალური დრო (მეტ-ნაკლები სიზუსტით, რასაც ნაწარმოებში წარმოჩენილი დროის სპეციფიკურად ჩვენების ხასიათი განსაზღვრავს) მოიცავს ნოემბერს, აპრილ-ივნისს (ეს ცხადად!) და ივნისის შემდგომ გაურკვეველ დროს, თუმცა ეს უკანასკნელი მომენტი ნაწარმოების სტრუქტურისა და გმირის შინაგანცდების ხასიათის მიხედვით არ უნდა იყოს გაჭიანურებული...

რეალური დრო, რომელიც გამოხატულია ნაწარმოებში, დაახლოებით 4-4,5 თვეს მოიცავს. მეტ-ნაკლები სიზუსტითააა აღწერილი მხოლოდ რამდენიმე დღე — პარიზში, გემზე 10-12 დღიანი მოგზაურობიდან (დაახლოებით ამდენია საჭირო საფრანგეთიდან საქართველომდე ცურვისათვის) პირობითად 4-5 დღე, სოფელში აკაციების ყვავილობის ერთი დღე-ღამე და მისი მომდევნო დღე, შემდეგ მაისის ერთი დღე და ქალაქში — ორ დღემდე. 4-4,5 რეალური თვიდან მეტ-ნაკლები დეტალურობით გამოხატულია მიახლოებით 10-12 დღე. აღნიშნული დროისა და სივრცის ფარგლებში თანდათან მზეურდება პიროვნების ვნებები, მისი მცდელობა ცხოვრების საიმედო ძალთა ძიებისა და ამ მცდელობის საბედისწერო დასასრულის შინაარსი, ადამიანის უღონობა და ბოლოს

[52] იქვე, გვ. 36.

ბრძოლაზე ხელის აღება, არსებულისადმი შეგუება. ფოტოგრაფი მომავლის იმედს კარგავს. „პიროვნების დონეზე დეპრესია ვლინდება, როგორც სასოწარკვეთილება... მახინჯდება დროის კატეგორია, დროის ბორბალი უკუღმა ბრუნავს. ვინაიდან პერსპექტივა მოხსნილია, დროც თითქოს ჩერდება“[53].

„ფოტოგრაფში“ აშკარად შეიმჩნევა, რომ გმირის აზროვნება, ვითარების მისეული აღქმა და განჭვრეტა შესაბამის კავშირს მოითხოვს დროის ფორმებთან. გმირი გამორბის პარიზიდან, ისტორიად სურს გადააქციოს წარსული, მაგრამ მისი იდეალები იმდენად ვერ იფილტრება, რომ მომავლის ნათელ რწმენად გამოიკვეთოს. პერსპექტივა არა ჩანს და დრო ძართლაც ჩერდება ნოველაში ერთხანს. სოფელში ჩასულს — „ფოტოგრაფს საათი გაუჩერდა“[54] შედედდა დრო. მომავლის დაუსახავი, დაუგეგმავი ძოქმედებისა და მოღვაწეობის სქელი ბურუსი მოაწვა სივრცეს და ზღვარი დაიდო ფოტოგრაფის სიახლოვეს. უომედოდ მყოფი ფოტოგრაფისათვის დრო შეჩერდა, მაგრამ სინამდვილეში „რადგან ცხოვრება ვერ შეჩერდება, ამიტომ იქმნება ავადმყოფური ფსიქოლოგიური განცდა „დროის უკუღმა მოძრაობისა“[55]. ფოტოგრაფი რწმუნდება, რომ მომავლის შემოქმედად ვერ გამოდგება. ამიტომ მისთვის დროის ბორბალი უკუღმა იწყებს ბრუნვას, მას მტკიცედ იპყრობს აზრი, რომ „ქვეყანა... სურათის გადაღებად არა ღირს“...[56] წინ მირაჟია.

ხოველა „ზარები გრიგალში“ იმთავითვე გამოხატავს ადამიანის გაოცებას, გაოგნებას მისთვის ჩვეული ცხოვრების რიტმის უეცარი ცვლილების გამო. ცვლილების მასშტაბური საფუძვლების ძიება მნათე ოქოპირისათვის მიუწვდომელია, ამიტომ თავისსავე სულში აღძრული ვნებების მიხაგან იმპულსებს, რიტმებს, ეგზალტაციას ემონება იგი, იხსნის ყოველგვარ სულიერ ბარიერს, დაუოკებლად ეძლევა ექსტაზს. კ. გამსახურდია თავიდანვე ნათელყოფს თავის შთაბეჭდილებებს ოქოპირის შესახებ; თავიდანვე უტრიალებს იდეას, ყველაზე მძაფრად გამოხატოს გმირის ცხოვრების კულმინაციური მომენტი. მწერალი მიისწრაფვის გადოს ხიდი მნათეს ცხოვრების შორეულ წლებსა და სიცოცხლის უკანასკნელ ღამეს — დიდ ხუთშაბათ საღამოს შორის. ნოველაში საკმაოდ მრავალფეროვნადაა ფიქსირებული სხვადასხვა დრო და ადგილი, რომელიც თავის კვალს აჩნევს მნათეს ცხოვრებას. მათში ამოიკითხება

---

[53] აქვე. ზურაბაშვილი, პიროვნების ფსიქოლოგიისა და პათოფსიქოლოგიის პრობლემები, თბ., 1969, გვ. 30.

[54] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 32.

[55] აქვე. ზურაბაშვილი, პიროვნების ფსიქოლოგიისა და პათოფსიქოლოგიის პრობლემები, თბ., 1969, გვ. 30.

[56] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ, 1963, გვ. 38.

პატარა ადამიანის ბიოგრაფიის დეტალები, 25 წლიანი მონოტონური, მექანიკური ქცევა-ჩვევების შინაარსი — ზარების რეკვა ციხეკარზე და მწუხრზე: „ძისი ცხოვრება... მოსაწყენი და კოშმარული სიზმარი იყო. სიზმარი, რომელიც გამოფხიზლებულს არც მოაგონდება: როგორ იყო? რატომ იყო?“[57]. ხოველაში დრო სიუჟეტურ-კომპოზიციური აგებულებისათვის გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. უმეტეს შემთხვევაში ნოველაში გაჭოხატული დრო ბიოგრაფიულ დროს შეიძლება მივაკუთვნოთ, ვინაიდან იგი კომპაქტურად, ლაკონურად, მაგრამ სახეობრივად ახერხებს გმირთა ცხოვრებისეული ეტაპების განსაზღვრულ დეტალებზე გააკეთოს აქცენტი:

1. „მღვდელი გაიპარსა. თემშარაზე სამიკიტნო გახსნა. ორშაბათ საღამოს ოქოპირიც ეწვია. დალიეს. ძველი დრო ტკბილად მოიგონეს. მღვდელი ნანობდა: ეს მომგონებოდა, ახლა ჩემი ცოლშვილი ყელამდის დოვლათში იქნებოდა, ჰე, ჰე, ჰე“[58].

2. „ეს მოხდა დიდ ხუთშაბათ საღამოს. დუქნის წინ ფეხმორთხმული გლეხები ისხდნენ, ნარდსა თამაშობდნენ... ნახუცარს ხაბახურევზე ესვა. „რა წავაგე, ოქოპირ, ოცი წელი რომ ვწირე? ჰე. ჰე, ჰე, ჩემი მლოცველები ახლა ჩემი მუშტრებია, ჰე, ჰე“... ოქოპირა სდუმდა... ნახუცარმა ოთახში გაიხმო სტუმარი... გამურული ჯაბი გაუცხო... ოქოპირმა დალია, ნაოჭიან, ფერმკრთალ სახეზე სიწითლემ იელვა, ღვინო ემშვახა. ღრმად ჩამჯდარი თვალები დაუპატარავდა“[59].

დრო აქ ცალკეულ სიტუაციათა გამომხატველი სცენების თავისებური მაორგანიზებელია. იგი პერსონაჟთა განცდების ჩამოყალიბების გარკვეულ საშუალებას, მათი ცხოვრების მიზეზშედეგობრივი სტრუქტურის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს. ხუთშაბათი საღამო რომელიც ნამთერალევი ოქოპირასათვის, ასე ვთქვათ, ბიოგრაფიულ დროს წარმოადგენს, საბედისწერო გამოდგება მნათესათვის. უკვე გარიჟრაჟისაკენ, მნათეს დაღუპვის მომენტში, იგი კარგავს გმირის მიმართ ბიოგრაფიულ მნიშვნელობას დროის მსვლელობა ამიერიდან თავისი მარადჟამული წესრიგიანობის ფაზაში გააგრძელებს სვლას ადამიანთან კავშირის გარეშე —„რიჟრაჟი მოვიდა“,— მაგრამ რეალურად-- მნათე და დრო — ასეთი კავშირურთიერთობა უკვე აღარ არსებობს. უნდა აღინიშნოს, რომ მწერალი მნათეს სიკვდილის შემდეგ მთლად არ უსპობს გამოვლინების საშუალებას, ასე ვთქვათ, ირიბ ბიოგრაფიულ დროს და მას სივრცით კატეგორიასთან სპეციფიკური კავშირით წარმო-

---

[57] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 14—15.
[58] იქვე, გვ. 14.
[59] იქვე, გვ. 16.

აჩენს, იდეურ-შინაარსობრივად მიუსადაგებს გარდასულ მნათეს სახელს: ორი ანგელოზი საუბრობს ამ ქვეყნიდან გადასულ მეზარეზე, მსჯელობენ მისი სულის დამკვიდრების შესაძლებელი ადგილის შესახებ, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს ან „განკის ნაპირად მდებარე სამოთხეს, სადაც მარადიული მზე ანათებს და უცოდველი მეოცნებენი მძიმე ხარებისაგან კვდებიან“, ან მხარეს „სულეთის გადაღმა, სადაც სულის გამყიდველნი და სულწასულნი შანთებზე სხედან, ხელმეორედ ცეცხლში მონათვლას ელიან“[60]. თითქოს გრძელდება ბიოგრაფიული დრო, რადგან მართალია ირეალურად, მაგრამ მაინც უკავშირდება ოქოპირს, მისი (უკვე მიცვალებულის, მაგრამ კონკრეტული მიცვალებულის) განსასვენებელი ადგილის შერჩევას ემსახურება... დროსთან ერთად აქ მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება სივრცეს, რომელშიც უნდა ჰპოვოს გამოხატულება გმირის ყოფნა-არყოფნის ყველა დიდად მნიშვნელოვანმა თუ დეტალ-ნიუანსების მომცველმა შინაარსმა. სამოთხე ან ჯოჯოხეთი — ეს სივრცე-გარემონი იქცევა ბოლოს პიროვნების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის დადებითად თუ უარყოფითად შემფასებელ სალეს ქვად.

ოქოპირი გრძნობს, რომ „მისი ქვეყანა“ გადაშენების გზაზეა. უმეტესად გაოგნებული იყო. დასმულ კითხვებზე „სდუმდა, არ იცოდა რა ეპასუხნა“, ამოვარდნილი იყო ჩვეული ცხოვრების რიტმიდან. მთვრალს, უსაშველო ექსტაზი შეიპყრობს. აღარაფრად თელის ახალი დროების მიერ თავის გარიყულობას და... დაარისხა, აახმაურა ზარები (თითქოს დრო უკან მობრუნდა, ახმოვანდა წარსული). რეკვისაგან აღტყინებული ოქოპირი გამოეთიშა ყველაფერს. წინა პლანზე გამოდის მეზარის სულის ვარვარი, უზომო გიზგიზი. მომენტალური თავდავიწყების ეშხში შესული, ველარ გრძნობს ეპოქათა მიჯნაზე ყოფნის მიზეზით განპირობებულ წინააღმდეგობათა სიმძაფრეს. უნაპირო აფექტის გამომჟღავნებისათვის მწერალი „აჯილდოებს“ მნათეს და ახალი დროის მძაფრი ჭარიშხლით მიწაზე დანარცხებულს ძაინცდამაინც „შემოქმედის მარჯვენა მხარეს“ მიუჩენს ადგილს. სივრცის ლოკალურობა მწერლის მიერ შერჩეულ დროით სიდიდეს იერთებს. უსახელო, უჩინარი მნათე პატიოსანი აღტაცების დემონსტრირებას ახდენს, თავდავიწყების აფექტში მყოფი, განწმენდილია ყოველნაირი უარყოფითი თუ პასიური ენებისაგან. მხოლოდ წმიხდა ადამიანური აღტაცების უნარის გამომჟღავნების გამო მაღლა ატაცების ღირსად თელის მას მწერალი: „ასწიეთ ადამიანი მაღლა, სულ მაღლა და დასვით მნათე ოქოპირ შემოქმედის მარჯვენა მხარეს, რადგან სიბნელეში დაბრმავებულმა ერთხელ მაინც იგრძნო აღტაცება და ექსტაზში დაიღუპა“[61]. მწერალი მნათეს სიკვდილს თავისებურ სილამაზეს

[60] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 20.
[61] იქვე, გვ. 20—21.

ახიჭებს: სიბნელეში დგომით დაბრმავებულ ადამიანს ერთხელ აეხილა თვალები და ისიც თავისი სიკვდილის „სახილველად“ მხოლოდ...

„ტაბუში“ მრავალფეროვნადაა ურთიერთარეკლილი განსხვავებულ დროთა სხვადასხვა მონაკვეთები. წარსულის მითოსური მასალიდან ამოკრეფილია მძაფრი გრძნობების აღმძვრელი თქმულება-გადმოცემები. აქ არ არსებობს წარსული და აწმყო დროის ისეთი დაპირისპირება, რომელიც ნოველაში ფიქსირებული სხვადასხვა პერიოდებს შორის მრავალფეროვანი განსხვავების ნათელყოფისაკენ მიიდრიკებოდეს. ნოველაში სხვადასხვა დრო „ერთვის“ ერთიმეორეს. რაც „იყო“ (ნაჭყვედის ბნელი წარსული, მითების შინაგანი სიცხადით გამოხატული) შემოდის, სახლდება იმაში, რაც „არის“ და ართულებს, სიღრმეს მატებს, წარსულიდან მონაბერი იდუმალებით „ტვირთავს“ ამ „არის“ მასალას, ამკვრივებს და აყალიბებს მასში დროის კონკრეტული რეალობის კონცეფციის ძიებისა და ამოხსნის მოთხოვნილებას. ახორციელებს რა განსხვავებულ დროთა მონაკვეთების ერთიმეორეში არეკვლის პროცესს, კ. გაშსახურდია ცდილობს პიროვნების სულიერ სიღრმეში არსებული ადამიანური ინტერესის აღმძვრელი იდუმალების ძარღვის ხელში მოგდებას...

...გაურკვეველია, შემოუღობი, რეალური სამყაროს სივრცითი საზღვრები. პიროვნება კარგავს სივრცის ჩამოყალიბებულად აღქმის უნარს: „კიანთობდა ნასამხრალი მზე... რომ არ გათავდა ეს გზა? მივალაჯებდი... სივრცეს ვერ ვერეოდი. გერი სათოფეზე დამცილებოდა. და ეს ღობეები, ეს თხრილები, ეს ალვის ხეები მეწყერიან ნიადაგივით მისრიალებდნენ ულევ სივრცე'ში“[62]. ასეთ პირობებში კონკრეტული დრო („ნასამხრალი მზის“ ხანი) თითქოს კარგავს თავის ბუნებას, ულევ სივრცით ტყვეობაში ეარდება და თავადაც ზედროული ხდება. ყოველივე კი აღიქმება მირაჟმოძალებული ადამიანის შთაბეჭდილების შემქმნელი პიროვნების გონება'ში... სივრცითი პლანი ზემოქმედ როლს აგრძელებს. იკვეთება სულ უფრო ველური, თანამედროვეობის ყოფას შორს დაცილებული პეიზაჟების კონტურები. სანადიროდ გამოსული პიროვნების (ისევ მირაჟმოძალებული ნიშნით აღბეჭდილის) ნისლდაფენილი თვალითაა დალანდული „ორჩოფეხებზე შემდგარი ნალიები... მთელს ქვეყანაზე უმცირესი, უმოკლესი შუკები, შარაგზის გაყოლებით მდორე ტბორებით სავსე თხრილები... ჭი'შკრებზე ჟანგიანი ნალები“[63] კიდევ და კიდევ სცილდება რეალურ გარემოს პიროვნების გონების თვალი. უკვე... „სიზმარსწამოყოლილივით აღრიალდნენ ძაღლები... გაიშხვართა სიჩუმე თემშარაზე“

---

[62] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II. თბ., 1959, გვ. 87.

[63] ი ქ ვ ე, გვ. 87—88.

და ახლა სულ „შორიდან მოისმის ჭიშკრების ჭრიალი, გაუსაპნავი ბორბლების კვნესა და შემოდგომის მაძლების ხრინწიანი ყიყლიყო...“[64] გრძელდება ლეგენდებისა და მითებისაკენ გადახრის ფანტასმაგორია დროისა და სივრცის პლანით: „ნაწისქვილარზე მელიკუდათი და დასიცხული სიმინდით დატვირთული ურმები გამოჩნდნენ... ყველაზე საოცარი ის იყო, გლეხებიც წყვილად რომ მოდიოდნენ. ორეულებს ორეულებისათვის მკლავი მკლავში გაეყარათ. ორეული ორეულს მისდევდა, ორეული ორეულს დასცინოდა: მაგრამ როცა გლეხი გლეხს შეესიტყვებოდა, მოლაპარაკე ანაზდეულად დაცალდებოდა“[65] (არ ხერხდება ერთი აზრის ჩამოყალიბება. გლეხების გაორებული გამოხატვა ავტორ-მთხრობელის სულიერი ძდგომარეობის გამჟოლ გამომხატველია). დროის სრბოლა უკან მოხედვის, წარსულის ბნელი იდუმალების ჩხრეკის ჟინით ავადდება. იქ, წარსულში მოიძებნება ის მრავალფეროვანი მასალა, რომელიც მატერიალური თუ სულიერი შინაარსით მიუახლოვდება ან გაუსწორდება არსებული და ხილული რეალური სამყაროს მოდელს, რათა მოხდეს წარმოსაჩენი აზრის გამთლიანება. სხვადასხვა დრო-ჟამისა და სივრცის შეპირისპირებით ცხოვრების თანამედროვე ფორმებში წვდომის მცდელობა უნდა განხორციელდეს. ამიტომ იდუმალების საუფლო— ნაშყვედი — ნოველაში წარსული დროის მრავალფეროვან, ლეგენდურ-მითურ მოვლენა-სიტუაციათა ბადეს ქსოვს (წარსულის სიფერმკრთალეს ხვარამზეს სიზმრის ფონით კიდევ უფრო გამოკვეთს მწერალი) და ამ ბადიდან გამოიძაფება თანამედროვე დღეების ნაღვლიანი, მონოტონური სიმკრთალის კოლორიტი. წარსულისა და თანამედროვეობის ყოფითი ხასიათის თუ იდეური ღირებულების გამომხატველი დროისა და სივრცის აღწერითა და ჩვენებით კ. გამსახურდიამ მათი ურთიერთშეღწევადობის შესაძლებლობა დაადასტურა. ნოველაში წარმოიქმნება ერთიანი, ყველაფრის მომცველი კონცეფცია დროის მსვლელობისა, სივრცე გამოიხატება ხან ლოკალიზებულად, ხან კი უსაზღვროდ ვრცლად. ამ ფარგლებში წარმოჩნდება ადამიანის კავშირი სამყაროს ყოვლისმომცველ ძალებთან, ვლინდება მისი უუნარობა თუ უნარმოსილება ამ ძალებთან ურთიერთობისას.

კ. გამსახურდია ფლობს შესაშურ უნარს (რაც შესაფერისად განსაზღვრავს მის ოსტატობას) ცოცხალ, უშუალო მოქმედებაში აჩვენოს ყველაფერი, სულ ერთია, წარსულს შეეხება იგი თუ ახლანდელს. მწერალი მხატვრული დამაჯერებლობით უქვემდებარებს გარდასულ მოვლენათა აზრ-იდეებს აწმყო, თანამედროვე დროის პრინციპებს. წარსული დრო ძალდაუტანებლად წარმოშობს თანამედროვე დროის ილუზიას,

---

[64] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 88.

[65] იქვე.

რასაც შესაფერისად უწყობს ხელს თხრობის შინაგანი სტრუქტურის ბუნებრივად წარმოჩენილი დინამიზმი. საერთო ჯამში ამ პროცესის განხორციელების სურვილს ბადებს სათხრობის ძირითადი კოლორიტის გამოკვეთისაკენ მისწრაფება.

„ქოსა გახუში“ ხოველის ძირითადი იდეური არსისა და კონკრეტული შინაარსის გამოსახატავ ობიექტად აღებულია დროის არცთუ მეტად დიდი მონაკვეთი — სულ ერთი თვე — აგვისტო. დროის ამ მონაკვეთში ვითარდება და იშლება მთავარი მოვლენები. წარსულ (ვთქვათ, ათი წლის წინანდელ) დროში ხაზგასმული დამახასიათებლობანი ამა თუ იმ პერსონაჟისა (ტაგუ სამუგიასი, გინდაც ნახუცარ იონასი) ისეთი დაქვემდებარებით ჯდება აწმყოში გამოსახატავ მთლიან სათხრობ მასალაში, რომ არც კი შეიგრძნობა გამყოფი ზღვარი დროისა... ამას ისიც უწყობს ხელს, რომ ნოველაში სივრცე კომპოზიციურ წესრიგს ამყარებს — არ არღვევს წარმოსაჩენ ამბავთა მხატვრულ მთლიანობას, უზრუნველყოფს ნაწარმოების ერთიანობის განმაპირობებელ დინამიზმს: „მე ათი წელია ტაგუ სამუგია არ მინახავს და უნდა ვაღიარო, მაინცდამაინც არ გამოცვლილა“[66] — აცხადებს ავტორი. დრო-ჟამის გასვლას თითქმის არ შეუცვლია პერსონაჟი, ამიტომ სავალდებულო არ ხდება გაფორმდეს გარდასულსა და ახლანდელს შორის კონტრასტის გაგება (მით უმეტეს, რომ ტაგუს სამოქმედო სივრცე ისევ უცვლელად დარჩა ძირითადში). „ტაგუ სამუგია ოდნავ მოიკოჭლებს სიარულში, მესტებიან ფეხებს ისე ადგამს თითქოს მ უ დ ამ ეპარებაო რამეს... შემოგხედავთ და მის მეჩხერ თვალებს ვ ე რ ა ს ო დ ე ს შეისწრებთ რაიმე განზრახვაზე ან ფიქრზე... ძ უ დ ა მ თავაზიანი ღიმილი აკერია ბაგეზე... მ უ დ ა მ შინდისფერი, მოკლე, აფხაზური ჩოხა აცვია. მხარზე — დაჭმუჭვნილი დარაიას ჩაბალახი“[67]. ტაგუს „მუდმივი“ (ფიზიკური თუ სულიერი) დამახასიათებლობანი განსაზღვრავენ ამ სახის სხვადასხვა დროში თითქმის უცვლელად (მრავალი თვალსაზრისით) წარმოჩენის შესაძლებლობას.

ნოველაში ერთგვარად გამოიყოფა დრო, რომელიც რამდენადმე უსწრებს ნაწარმოებში ასახულ მოქმედ რეალურ დროს. „ო დ ე ს ღ ა ც ტაგუს სახლი მთელი აფხაზეთის, სამურზაყანოს და საჭყოინდოს ცხენის ჭურდების შტაბი იყო. ეს ი მ დ რ ო შ ი, როცა ცხენის კულტი ოდიშის მხარეში იშვიათ გმირობას მოითხოვდა“[68]. მწერალი დიდი ხნის წინანდელ ამბებს უბრუნდება, ზოგადი მსჯელობის შინაარსი რეტროსპექტული პლანით ამოიკითხება, რაც ნოველის გმირთა ცხოვრებისეული დინამიკის უწყვეტობას უზრუნველყოფს და, ამდენად,

---

[66] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 58.
[67] ი ქ ვ ე, გვ. 59.
[68] ი ქ ვ ე, გვ. 58.

დროთა ეს „გადაძახილი“ ხელს არ უშლის ნოველის ფორმალურ-შინაარსობრივ მთლიანობას. „ქოსა გახუში“ თანამედროვე მოვლენათა თხრობის პროცესში ტაგუ სამუგრაის წარსული ცხოვრების ნიშანთა შემოტანა საბოლოოდ აყალიბებს ამ გმირის დასრულებულ სახეს.

დრო და სივრცე, როგორც ადამიანური ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გამოხატველი ასპექტები, სპეციფიკურ მნიშვნელობას იძენენ კ. გამსახურდიას რომანების მხატვრულ სტრუქტურაში. დროისა და სივრცის სხვადასხვა პლანი ხშირად ერთ კვანძად იკვრება და წარმოჩნდება იმ მოვლენათა ფორმად, რომლებიც აგებენ სიუჟეტს და ნათელს ჰფენენ გმირთა მთელ მისწრაფებას.

კ. გამსახურდიას რომანების გმირთა უმეტესობა ასე თუ ისე უკავშირდება კონკრეტულ ისტორიულ მოვლენა-სიტუაციას, ამიტომაც აქ გარდუვალად ყალიბდება ურთიერთობა რომანში აღწერილ ამბავთა, მოვლენათა დროსა და ისტორიულ დროს შორის.

კ. გამსახურდიას რომანების დროის ათვლის სისტემაში საკმაოდ ხშირადაა წარმოჩენილი ჟამისა და სივრცის წარსულისაკენ მიმართული კონცეფცია. სავარსამიძის, თარაშ ემხვარის, არსაკიძის, დავითის და სხვათა, ასე ვთქვათ, წინსვლითი მოძრაობა, ცალკეულ შემთხვევაში განსაკუთრებული სპეციფიკური ფორმით დროში „უკუსვლით მოგზაურობას“ გამოხატავს. კ. სავარსამიძე და თარაშ ემხვარი, სხვადასხვა სივრცით გარემოცვაში მოქცეულნი, განსაკუთრებული ზემოქმედი პირობების გამო ნაირსახოვნად ექცევიან დროის უკუსვლით ფაზაში. „ძთვარის მოტაცებაში“ წინმსწრაფი დრო, შესაბამისი სივრცით გარემოსილი, თითქოს მუხრუჭდება ერთხანს, შემდეგ უკუსვლასაც ახორციელებს თარაშის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური განცდა-მდგომარეობის გამო. სივრცეში ლიტერატურული მასალის განფენილობის ფორმა ხელოვნების შინაგანი კანონების ძალით მხატვრული მასალის გამოსახვისა და გამოვლენის საშუალებადაც იქცევა.

კ. გამსახურდიას რომანებში არ ძნელდება მოვლენათა განვითარების რეალური დროის დადგენა. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ზოგჯერ გმირები (თუნდაც ფილოსოფიური მსჯელობა-აზროვნებისას) ცხადად აბსტრაქტული დროისა და სივრცის გარემოცვაში ექცევიან. უფრო ხშირად ასეთი რამ მოსდის კონსტანტინე სავარსამიძეს. რა თქმა უნდა, „დიონისოს ღიმილშიც“ სავსებით შესაძლებელია რომანში განვითარებულ მოვლენათა რეალური დროის ზუსტი დადგენა. აქ მითითებულია მრავალ თარიღზე, რომელიც საშუალებას იძლევა დავადგინოთ რომანში ასახული თუნდაც ისტორიული სიტუაციის, მოვლენის ადგილი და დრო (მსოფლიო ომი, მისი დამთავრება, ომამდე კარგა 10 წლისა და უფრო ადრეული ამბებიც, მაგალითად, ხალილ-ბეის სიტყვაში განცხადებული: „მე ათი წლის წინად გამოვფინე პარიზის „შემოდგომის სალონში“ ჩემი

„ჩერქეზული სილუეტები“, „შემდეგ ომმა შემაწყვეტინა“.... რეპოლუციები, საქართველოში დაბრუნების დროინდელი განცდები და სხვ.). რომახში გამოხატული „დროგადასული“ მასალა მაინცდამაინც არ წარმოჩნდება გმირის ხასიათის გამოვლენის ერთადერთ გადამწყვეტ სტრუქტურულ ელემენტად, რადგან მთავარი პერსონაჟისათვის არაა დამახასიათებელი ერთი რომელიმე დროითი სისტემისადმი დაქვემდებარება. ეს კი გახაპირობებს იმას, რომ რაიმე, უკვე წარსულს მიკუთვნებული, იმდენად ვერ იმორჩილებს გმირს, რომ იგი მისი ხასიათის შეცნობის ობიექტად ჩაითვალოს. აქ წარმმართველია უფრო გმირის ფსიქიკის ექსპრესია-დინამიურობა, ყოველწუთიერი სულიერი მოძრაობა.

კ. გამსახურდია სავარსამიძის შექმნისას სახის აგების მრავალფეროვან საშუალებას შესაბამისი მიზანდასახულობით იყენებს. მწერალი ყურადღებას ამახვილებს გმირის შინაგან მისწრაფებათა იმპულსებზე. გმირის ფორმირების პროცესს უკავშირებს მის განსაზღვრულ „იდეას“ — დაუოკებელ ილუზიას, აღმოაჩინოს თავის თავში ღვთაებრივი პოტენცია. ამ ილუზიურ სურვილს სავარსამიძე „ცხოვრებისეულ გამოცდასაც“ კი მოუწყობს რომანის მერვე ქების ერთ-ერთ ნოველაში — „ცრუ ქრისტე“. ამ ნოველაში სინამდვილე, გარემო, რომელშიც არსებობს და მოქმედებს სავარსამიძე, ერთგვარად, ასე ვთქვათ, განსხვავებულ დროით ღერძს ეყრდნობა — არა იმ მომენტალურს, რომელშიც ვითარდება ამბავი, არამედ რაღაც მუდმივს. აღზევებისა და განდიდებისადმი ლტოლვა აქ ისეთი გმირის თვისებად არის წარმოჩენილი, რომელმაც არ შეიძლება ანგარიში არ გაუწიოს შინაგან მოთხოვნილებას. აქ აგებული დროის მოდელი განპირობებულია სავარსამიძის ფილოსოფიური პოზიციით, მთელი იმდროინდელი ცხოვრების ისტორიული პროცესის გაგების ხასიათით. მწერალს ერთგვარად შემოჰყავს თანამედროვე დროში შორეული ეპოქების, ასეული წლებით დაშორებული ჟამის კოლორიტი. თითქოს ცოცხლდება ბიბლიური, ქრისტესდროინდელი სურათები, წარმოსადგენად დასაშვები იმდროინდელი სიტუაცია-მოვლენები ილუზირდება თანამედროვე დრო-სამყაროში და ყოველივე საინტერესოდ მთლიანდება ნოველის ერთ ორგანულ ამბად. დროთა აქ წარმოჩენილი პარალელები თავიანთ თავში მოიცავენ სოციალურ, ზნეობრივ თუ ისტორიულ-ფილოსოფიური პრობლემების მთელ სისტემას. ახალ გარემოცვაში მოხვედრილი წარსულის დაუცლელი პოტენცია გამოსავლის ძიებაშია. ყალიბდება სპეციფიკური თანაფარდობა დროებითსა და მუდმივ იდეალებს შორის. მუდმივი იდეალების ძიების პროცესი ადამიანის ტრაგიკული გაორების საფუძვლად იქცევა და არღვევს მისი ცხოვრების დინამიკას. კ. გამსახურდია „დიონისოს ღიმილში“ გამოხატავს რა მოვლენებს, რომლებიც დროსა და სივრცეში ვითარდებიან და ძიმდინარეობენ, ესწრაფვის გამოამზეუროს, თუ როგორ აისახება გმირ-

თა შეგნებაში მთელი თავისი ინდივიდუალურ-სპეციფიკური დამახასიათებლობებით ამ რეალურ დროსა და სივრცეში მიმდინარე მოვლენები, ესწრაფვის აგრეთვე გამოხატოს დროისა და სივრცის ზოგად კანონზომიერებათა ზეგავლენა გმირის შეგნებაზე, ან აჩვენოს მათ შორის მიმართების ხასიათი. მწერალი თავის გმირებს ხანდახან მოაქცევს განსაკუთრებულ სიტუაციებში და ამ სიტუაციებით სახავს მათთვის გარკვეულ პერსპექტივას, რომელშიც უკვე უფრო ღრმად აშკარავდება გმირთა შესაძლებლობახი, მათი სულიერ-ფსიქოლოგიური პოტენცია. ზოგჯერ რომახის პერსონაჟი, მაგალითად, ტაია შელია, შეეჯახება მისთვის უცხო სიხამდვილეს — სხვა ქვეყნიდან მონაბერ სულიერ საზრდოს, რომელსაც განსაკუთრებული დროისა და სივრცის გარემოცვაში ჩამოყალიბებული მრავალფეროვანი ფილოსოფიური კატეგორიები უდევს საფუძვლად. გახსხვავებულ სამყაროსთან შეხებისას ხდება სწორედ ნათლად შესაძლებელი ტაია შელიას პიროვნების შეფასება. „მისეული“ სივრცით შემოფარგლული ტაია, დროთა განმავლობაში დაგროვილ საკუთარ ცოდნას ანიჭებს უეჭველ უპირატესობას განსწავლულ კონსტანტინე სავარსამიძის მიერ გამომჟღავნებულ ცოდნასთან შედარებით. რაღაც თვალსაზრისით, აქ ყალიბდება პერსპექტივაში გამოსადეგი აზრი -- სჯობს თუნდაც გარკვეულად შარტივი, მაგრამ შინაგანად მონოლითური, ვიდრე მრავალფეროვანი, მაგრამ ბოლომდე გაურკვეველი. ტაია სამყაროს მარადიული სვლის, მარადიული გამოცდილების გამომხატველ ერთ-ერთ ნაწილადაა წარმოჩენილი რომანში. იგი საყოველთაო დროისა და სივრცის მუდმივი არსებობის, მთლიან წრე-ბრუნვაში მოქცეული ერთიანისა და სრულის თავისებურ გამოვლინებას წარმოადგენს.

„დიოხისოს ღიმილში“ მეტად მრავალფეროვანია პერსონაჟთა კავშირურთიერთობის სისტემა, რომელიც მასშტაბურ-სასიცოცხლო სივრცეში პოულობს თავის გამოხატულებას. რომანში სხვადასხვა გმირი, თავიანთი მიზნის, ხასიათისა თუ გონებრივი განვითარების დონის შესაბამისად, სათანადო სივრცე-გარემოშია მოქცეული, განიცდის დროის კატეგორიის შესაფერის ზემოქმედებას. მაგალითად, კონსტანტინე სავარსამიძეს, რა თქმა უნდა, გაცილებით უფრო მეტად სჭირდება კონტაქტი, კავშირურთიერთობა ადამიანებთან, საზოგადოებასთან, ვიდრე, დავუშვათ, ტაია შელიას, გინდაც აბსენ ტუნგს, რომელიც თავის შინა-სამყაროში ჩაკეტილა და სხვ. სავარსამიძის გარემომცველი სამყარო ვრცელი და შეუზღუდავია. არც ჯენეტისთვისაა მეტისმეტად შეზღუდული სხვებთან ურთიერთობის შესაძლებლობანი, მაგრამ იგი გარკვეული სივრცითაა მაინც რამდენადმე ზღვარდებული — სალონის ფარგლებით. ასევე განსაზღვრული სივრცითაა გარემოცული ტაია — ესაა მისი „სამურხაყახო“, ან მისი სოფელი, თუ იქვე, სხვა მახლობელი სოფელი, სანადირო, სათევზაო შემოგარენები, ისლის ფაცხა, გაპარტახებული ეზო

და ისევ... ზემოჩამოთვლილზე უფრო მასშტაბური, მაგრამ დაახლოებით მხოლოდ მაინც საქართველოთი შემოფარგლული. „ეპოქისა და სტილის პრობლემებში“ ს. სიგუა წერს: „მორდუ, როგორც სოციალური და პატრიოტული კონცეფციებისაგან თავისუფალი ადამიანი, არსებობს თითქოს დროისა და სივრცის გარეშე“[69]. გარკვეული თვალსაზრისით ეს მართლაც ასეა. ბაგრამ აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ სივრცის ზოგადობისა და დროის მარადიულობის „კონტექსტში შესულ“ ტაია შელიას სულიერ არსებობას მაინც მისი მშობლიური ქვეყნის სივრცეები განაპირობებენ ‘ძინაგანად, რის გამოც შესაძლებელი ხდება, რაღაც კუთხითა და თვალსაზრისით, სივრცით ლოკალურობაზე საუბარი.

კონსტანტინე სავარსამიძის ცხოვრების სივრცითი ასპექტები „ღია“ და „გა’შლილია“. მაშინდელი დასავლეთის რამდენიმე ძირითადი სტიქია წარმოადგენს ამ გმირის საასპარეზოს — პარიზი, რომი, მილანი, ბერლინი, ნიცა, მ’შობლიური საქართველო და სხვ. ამ პუნქტებში რომანის გ’მირთა ცხოვრების მრავალ მნიშვნელოვან ამბავს, სიტუაციას ეყრება საფუძველი. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სივრცითი პუნქტები ამბავთა, მათი განვითარების მხოლოდ უბრალო ფონად, ასე ვთქვათ, სივრცულ „მოედნებად“ არ შეიძლება იქნას მიჩნეული. ისინი მთელი თავიანთი რთული სტრუქტურით ზემოქმედებენ გმირებზე, განსაზღვრავენ მათ შეცვლილ, განსხვავებულ ქცევა-მოქმედების ხასიათს. რომანში ძალზე ფართოდაა გაშლილი გეოგრაფიული ჩარჩოები, თითოეული პუნქტის შესაბამისი და მრავალფეროვანი ჩვენებით გამომზეურებულია ისტორიული, ეთნოგრაფიული, კულტურული ვითარება თუ თავისებურება იმდროინდელი დასავლეთისა. ყოველივე, ცხადია, შესაბამისად განსაზღვრავს კიდეც გმირის შეხედულებებს.

კ. გამსახურდიას რომანების მეორეხარისხოვანი, ეპიზოდური პერსონაჟები ზოგჯერ შემოსაზღვრულნი არიან ცხადად გამოკვეთილი „მიკროსამყაროთი“. მაგალითად: ლუქსემბურგის პარკის ინვალიდი, სენის ბუკინისტი მუსიო შარტრიე — „დიონისოს ღიმილში“; მებორნე, ქორა მახვ’ში, თემური — „მთვარის მოტაცებაში“; ნონაი — „დიდოსტატის მარჯვენა’ში“; საბია, ‘შო’შიტა, ყასაბი ღვთისავარი, აგრეთვე მრავალი დახარჩენი მოსამსახურე პერსონალი მეფის სასახლისა თუ დიდებულთა ადგილ-მამულისა — „დავით აღმაშენებელში“ და სხვ. ამ მოქმედ გმირებს გარემოიცავს განსაკუთრებული, სპეციფიკური სივრცე-სამყარო. დრო აქ თითქოს შ’ჩერებულია, ყოველ შემთხვევაში, მიედინება ცხადი მონოტონურობით. მართალია, ამ მოქმედ პირებს მაინც უხდებათ ურთიერთ›ება, ასე ვთქვათ, გაშლილი, ვრცელი გარესამყაროდან მოვლენილ პირებთან, მაგრამ ამ ურთიერთობის აზრი და ხასიათი მკაცრად ცალ-

---

[69] ს. სიგუა, ეპოქა და სტილის პრობლემა, თბ., 1976, გვ. 262.

მხრივია (სოციალური, საზოგადოებრივი მდგომარეობის გამო) და ამდენად, შეზღუდული.

აღსანიშნავია, რომ „მიკროსამყაროთი“ გარემოსილი პირებიდან ზოგიერთი ცხოვრების განსაზღვრულ ეტაპზე მოექცა მხოლოდ „სივრცით იზოლაციაში“, მანამდე ისინი უსათუოდ შეიგრძნობდნენ „დიდ კოსმოსთან“ ურთიერთობის მასშტაბურობას (თუმცა თვით ნაწარმოებში მათი როლი „მიკროსამყაროს“ ფარგლებს შიგნით წარმოჩნდება მხოლოდ). მსგავსი მოსაზრება მართლდება, დავუშვათ ლუქსემბურგის პარკის ინვალიდის (ინვალიდობამდე იგი ომის ქარცეცხლში გამოიელიდა და ამდენად ბევრის მნახველიც შეიქნებოდა), მებორნის (ყოფილი გენერლის) და სხვათა მაგალითებზე.

ხაზი უნდა გაესვას, რომ აღნიშნული „მიკროსამყარო“ რთული და თავისებურია, რაც მთავარია, თავისთავად სრული და გამთლიანებულია, რის გამოც დიდი მსიშვნელობის მქონეცაა იმ გმირთა სახის შეფასებისათვის, რომლებიც ამ გარემოს ორგანულად შერწყმიან. ამ განსაკუთრებულ სივრცე-გარემოს გააჩნია საკუთარი სპეციფიკა, შინაგანი წყობა, განსაკუთრებული საარსებო რიტმი, რაც განსაზღვრავს ნაწარმოების ზოგად ტენდენციას, მიზანმიმართულებას. სამყარო შინაყმებისა, საერთოდ ფეოდალური წყობის იერარქიისა კ. გამსახურდიას ისტორიულ რომანებში, ან „დიონისოს ღიმილში“ იგივე ლუქსემბურგის პარკის ინვალიდის გარემომცველი სივრცე თავისთავად შეიცავს აზრობრივ აქცენტირებას. ამ აზრობრივ აქცენტირებას (და ეს ხაზგასასმელია) სწორედ ინვალიდის შემომსაზღვრელი მიკროსამყაროს — ლუქსემბურგის პარკის მიზანმიმართული წარმოჩენა განსაზღვრავს. პირველი ქების პირველი ხოველის სათაურშიც — („კაცი რომელიც ვეღარ იცინის“), რომ არ ყოფილიყო მინიშნებული, ცხადია, შეიმჩნეოდა ამ ადამიანის ჩვევად, უფრო ზუსტად თვისებად გადაქცეული მდგომარეობა.

„ლუქსემბურგის პარკში, ჰორტენზიების ჩირგვთან ყოველდღე ვხედავ ერთ ინვალიდს. ცალ ხელში ბამბუკის ყავარჯენი უჭირავს. ორივე ხელოვნური ფეხი — სიარულში კიდევ ეტყობა: მხედარი ყოფილა. იგი განგებ გაურბის იმ სკამებს, რომლებზედაც სხვები სხედან (თავად იყალიბებს „მიკროსამყაროს“ — თ. კ.). თითქოს რაღაც ჩუმი შეთანხმების გამო, ჰორტენზიების ჩირგვთან რომ მწვანე სკამია, იმაზე არავინ ჯდება („მიკროსამყაროს“ არსებობას“ სხვებიც აღიარებენ — თ. კ.). ბეღურების მთელი ლაშქარი მუდამ თან დასდევს მას (ეს უკვე ამ „მიკროსამყაროს“ გარკვეული სახეა — თ. კ.). ჩამოჯდება თავის მწვანე სკამზე, იღებს ჯიბიდან ხორბლის მარცვლებს, წვრილ-წვრილით, ფრთების ფარფატით მოფრინდებიან ბეღურები... ადგება. აიყრებიან ჩიტებიც“[70].

---

[70] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 627.

აი, ეს სივრცე-ადგილი გარემოიცავს ადამიანს, რომელიც მისთვის მთელი სამყარო შექმნილა. მისით სუნთქავს იგი. ამ „არწყულ“ სივრცე-ში თითოეული არსება (ჩიტი) თუ საგანი (მწვანე სკამი, ჰორტენზიების ჩირგვი, ხორბლის მარცვლებიც კი) სახეობრივად გამოხატავს პიროვნე-ბის არსებობის ფორმებს, აირეკლავს მისი მდგომარეობისა თუ ზოგადი ბუნების გამომხატველ ნიშნებს.

აღნიშნულ პასაჟებში სივრცის მეშვეობით, მოდელირებულია სამ-ყაროს სოციალური, მორალურ-ეთიკური დეტალები თუ ნიუანსები. ეს სივრცე ინვალიდის სულიერი სამყაროს ნიმუშად წარმოისახება. იგი (სივრცე) თავის სახეს, მნიშვნელობას იძენს პიროვნებასთან მიმართება-ში. ამგვარად, სივრცით გარემოსილი პერსონაჟი ხარკს უხდის შესაბამის ურთიერთობით ფორმებს და გარკვეულ გარემოში ყალიბდება, როგორც ამ გარემოს სპეციფიკური ნიშნის მატარებელი სუბიექტი.

ამ საკითხთან დაკავშირებით ყურადღებას იპყრობს ი. ლოტმანის შრომა „ძხატვრული სივრცის პრობლემა გოგოლის პროზაში“, რომელ-შიც მითითებულია სივრცესთან გმირის დამოკიდებულების სპეციფიკუ-რი სახის შესახებ, ხაზგასმულია, რომ პირობითად შესაძლებელია გა-მოიყოს რამდენიმე ტიპი გმირებისა — „მაგალითად, თავისი ადგილის (თავისი წრის) გმირი, გმირი სივრცითი და ეთიკური უმოძრაობისა... გზათა გმირი... ველთა გმირი...“[71].

„დიონისოს ღიმილში“ სივრცე და დრო აქა-იქ გმირისეული სუბიექ-ტურ-ფსიქოლოგიური განცდის სპეციფიკურად განსხვავებული ფორმით გამოიხატება. სავარსამიძე გამომხატველად აგებს განსხვავებული სივ-რცისა და ცვალებადი დროის რიტმს, ამზეურებს თავის თავთან მათი მიმართების ხასიათს, რომლის მეშვეობით ნათელი ეფინება გმირის მდგომარეობას სხვადასხვა მომენტში. კ. გამსახურდია დროისა და სივ-რცის კატეგორიის ამ მრავალფეროვან და რთულ სამყაროს აგებს ახლან-დელი ჟამისა და კონკრეტული სივრცის საზღვრებში გარდასული დროის კოლორიტული დაშახასიათებლობის, ისტორიისა, თუ ზღაპრის „გარეა-ლურებული“ ფორმების შემოტანით. კ. გამსახურდიას მიერ „ისტორი-ული დროის“ რთული გამოყენების მაგალითს წარმოადგენს ნაწარმოე-ბის დასასრულს მწერლის მიერ გამოყენებული შ ე გ რ ო ნ ე ბ ა, რომე-ლიც რომანის განვითარების ძირითადი ხაზის ორგანული წყობის ნიმუ-შად გამოდგება. მას სპეციფიკური მაორგანიზებელი ფუნქცია გააჩნია — ნაწარმოების ცენტრალური იდეის შესაბამისად ავრცობს რომანის დრო-ისა და მოქმედების არეს; მუდმივ, საყოველდროო პრობლემად წარმოა-ჩენს მოვლენებს, რომლებიც, მიუხედავად ზღაპრული ფორმისა, სავსე-

---

[71] См. в статье: Ю. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Уч. записки Тартусского гос. ун-та, вып. 209. Тарту, 1968, стр. 10.

ბით რეალურ სიტუაციათა შინაარსითაა აღსილი. შეგონებას, რომელ-ში დროისა და სივრცის განსაკუთრებული სამყარო, განსაკუთრებული თვისებებია წარმოჩენილი, ორგანულად გამოაქვს დღის სინათლეზე რთული, კაცობრიობისათვის საყოველთაოდ საინტერესო საკითხები — „შური სხვისსა სიკეთესა ზედა“ („შეჰშურდათ ღმერთებს ჭაბუკი მეფის ბედნიერება“)[72], ბრძოლის ამაოების შეგრძნების სიმწარე („ქვიშასავით ურიცხვ მტერს ვერაფერი დააკლეს... და დაღონდა ფრიად ჭაბუკი მეფე და გაეყარა სასოება ვითა ქარი, ცხოვრება — ვითა ნისლი. გული მისი მწუხარების დღეებმა შეიპყრეს, ვითა მიმინომ მინდვრის ონაგა“)[73], ცხადი გულგატეხილობა, უიმედობა („ამაოება ამაოთა და ყოველივე ამაო. უნდა გცოდნოდა... რომ ყველა ზარი ოდესღაც უნუგეშოდ აჟღრიალდება... მოვა ქამი, როცა ყველაფერს — წყალი წალეკავს, ყველა ხმას — ქარი წაიღებს, ყველა ხმელს ცეცხლი დასწვავს“)[74], საკუთარი თავის შეცნობის მძაფრი სურვილი („თაყვანი ეცი შენსავე ხატს, სულზე იფიქრე“)[75], გარდაცვალების (ფერიცვალების) იდუმალი ძალის შეგრძნებისაკენ ლტოლვის აუხსნელი სიტკბო-სიმწარე („...იალონზე წამოდგა მეფე. ერთი მარცვალი მოსწყვიტა ბუდეშურის მტევანს, უკანასკნელად იგემა თავისი ვენახის ტკბილი ნაყოფი, გადადგა ციცაბოზე, აღაპყრო ხელი და შესთხოვა უჯიათ ღმერთებს ცაში ცოცხალი აეყვანათ თავის მიჯნურთან. და შეიბრალეს მეფე ღმერთებმა და საიქიოს გადაასახლეს“)[76]. შეგონების მთელი ეს პრობლემები რომანის მთავარი გმირის — სავარსამიძის ზოგად ინტერესთა შემცველი პრობლემებიცაა. სავარსამიძის სურვილს — („აღარც მე მინდა ამ ქვეყნად ყოფნა და ვეეღრები უჯიათ ღმერთებს: ჩემი სხეულის გაუხრწნელად ცაში აყვანას“)[77] მისცა თითქოს დასტური მეფის სიტყვამ... შეგონების პრობლემათა ყველა ასპექტი, ყველა ხაზი რომანის ცენტრალურ აზრებს, ტენდენციებს, იდეებს ეხმაურება თავისებურად. შეგონებაში გამოვლენილი სიმბოლოები სიღრმესა და აზრობრივ მასშტაბურობას მატებს რომანის ძირითადი კონფლიქტების შემცველ პასაჟებს, აღავსებს მათ დისტანციური, რაღაც „ზერეალური“ სამყაროს კოლორიტით. სავარსამიძის შეწუხებულ, მოუსვენარ სულში ცნაურდება ყველა დროისათვის დამახასიათებელი მსოფლიო ტკივილები. შეგონების მხატვრული იდეა ჩაწნულია რომანის ძირითად ამბავთა რკალში და გამოხატავს „დისტანციით შებურვილი“

---

[72] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 935.
[73] იქვე.
[74] იქვე, გვ. 935—936.
[75] იქვე, გვ. 936.
[76] იქვე, გვ. 937.
[77] იქვე.

ადაშიახების ტრაგიკულ განცდებს, რითაც თანამედროვე ეპოქის ადამიანთა წუხილსაც არგებს გასაღებს.

„მთვარის მოტაცებაში“ მხატვრული დროისა და სივრცის განსაზღვრული სახეცვლილებით ვითარდება სიუჟეტი. დრო თარაშ ემხვარის განსჯის, მსჯელობა — კამათის, წინააღმდეგობის საგნად გვევლინება სავსებით განსხვავებულ სივრცეთა სისტემებში—ერთ შემთხვევაში პარიზში, მეორე შემთხვევაში საქართველოში (განსაკუთრებით სვანეთში). პირველ შემთხვევაში დრო დაკავშირებულია წარსულთან, რასაც პირდაპირ ნათელყოფს მწერლის განცხადება: „ჩემს მკითხველს მოუხდება ორიოდე წლით უკან დახევა და მოვლენათა კრიალოსანში აქ ნათხრობი ამბების ჩატანება“[78]. ამ ორი დროისა და სივრცის პლანის შედარებისას ჩანს გმირის (მთელი რომანის თვალსაზრისით) ერთიანი საერთო მდგომარეობა, რომლის მიხედვით წარმოჩნდება თარაშის შეხედულება დროზე, მის ბუნებაზე. ამ შეხედულებას განსაზღვრავს ის სივრცე-გარემო, რომელშიც მოქცეულია თარაშ ემხვარი: „მომწყინდა გენიალური ჰიპოხონდრიკების ყოველდღე მზერა ამ კაფეში. თავისთავზე შეყვარებული მწერლები და მხატვრები, ექსცენტრიული ბალერინები, კინო ვარსკვლავები, ბლაგვი ჟურნალისტები, ფილოსოფიის, პოეზიის, მხატვრობის გამო ლაყბობა... გარეთ ნისლია. თავი მტკივა. მეზარება სორბონში წასვლა. ჩემს პროფესორს უკვე დაწყებული აქვს ლექცია: „მომავლის რელიგიისათვის“... რელიგიაო? ვინ ძოიგონა ეს ამბავი?.. და მომავალი რაღაა? ჰმ, მომავალი! მომავალი ისევე ნაკლებად არსებობს, როგორც წარსული. ორივენი ჩვენი წარმოდგენის ფორმებია. ეგებ აწმყოც... ესაა: ვიდრე თავში გავლებულ აზრს ქაღალდზე გადავიტანდე, იგი უკვე წარსულად იქცევა“[79].

დრო აქ თემაა, საგანი. იგი ცდილობს მოძრაობის, დინების პროცესში დაადგინოს საკუთარი ფუნქცია. აქ გამოიკვეთება წარსულთან და მომავალთან მისი კავშირურთიერთობის მიგნების ტენდენცია, ამ კავშირთა შესახებ თარაშის წარმოდგენა. დროის შესაძლებლობებზე, მის კანონებზე თარაშის შეხედულება განსაზღვრავს გმირის ხასიათსაც და როლსაც ნაწარმოებში.

შინაგანი ეპვი, გაორების გამო წუხილი სვანეთშიც (ევროპიდან განსხვავებულ გარემოში) თან სდევს თარაშ ემხვარს. როგორც თარაშსა და მის ორეულს შორის ატეხილი დავა-კამათით (რომელიც წარსულისა და აწმყო-მომავლის ურთიერთობის საკითხს შეეხება) დასტურდება, პრინციპულად არ შეცვლილა მთავარი პერსონაჟის ძირითადი შეხედულება-

---

[78] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 284.

[79] იქვე

ნი. სივრცე-გარემოს შეცვლა, დროის დინება არ გამხდარა იმის პირობა, რომ პერსონაჟს ძირეული გარდატეხა დასტყობოდა. ცხადია, არ ითქმის, რომ გმირი არ ცდილა გაეაზრა თავისი მდგომარეობა. სვანეთში, მაგალითად, მტკიენეულ ვრძნობა-განცდებს, აზრების გადასინჯვის გარკვეულ პროცესებს ჰყავდა შეპყრობილი გმირი:

„როგორც ერთ შუშაში დამწყვდეული ორი მორიელი — მივწვდით ერთმანეთს მე — ავადმყოფი და მე — ჯანსაღი, მე — ჩოხიანი და მე — კოსტუმიანი, მე — უწვერული და მე — წვერიანი, დავგესლეთ ურთიერთი და შევაჩვენეთ“.

„შენ გზა აგებნა ამ ცხოვრებაში, მომმართა ისევ ჩემს წინაშე მჯდარმა სტუმარმა. დიდი თემშარა დაგიგდია და შეყოლიხარ ვირის ზურგის სიგანე ბილიკებს. ზღვას გაქცევიხარ და ტბორებში ყურყუმალობ, ელექტროს შუქი გაგიცვლია ნაძვის კვარებზე, კახური ღვინო — აყროლებულ ანწლის არაყზე. დაბრუნდი, გირჩევ, ბარს მიაკითხე, ზღვისკენ მიმავალ შოსსეს მიჰყევი. შავი ზღვა იყო ჩვენი ქვყნის დიდი გუშაგი, მისი კულტურის, განათლების დიდი აკვანი... აღსდეგ, ზარმაცო, უქნარა ლეშო...“

„წა, გამეცალე, შე მურტალო, — ვუყვირე მეცა, — შენ სხვისი სუფრის ნამუსრევით გაზრდილო, გლახავ“[80].

ოითქოს სხვადასხვა შეხედულება გააჩნიათ კოსტუმიანსა და ჩოხიანს, მაგრამ ეს განსხვავება სინამდვილეში საკმაოდ ზერელეა, რადგან არც ერთის განსხვავებული შეხედულება ერთიანი და მტკიცე იდეური მრწამსით არ არის განპირობებული. ამის გამო ჰეშმარიტად ნათელი, პროგრესული აზრის გამოკვეთაც არ ხერხდება. თუ კოსტუმიანი „დიდი თემშარის დაგდებას“ საყვედურობს ჩოხიანს (რითაც თითქოს თავის პროგრესულ იდეებს ააშკარავებს), ჩოხიანი საკუთარი აზრის უქონლობას (ამდენად პოტენციურ მერყეობას), „სხვისი სუფრით საზრდოობას“ (აქ მოხსნილია კოსტუმიანის „იდეების პროგრესულობა“), უნიათობას წაუყენებს ბრალდებად მას და ცხადსა ხდის, რომ კოსტუმიანის პოზიციის გარეგნული პროგრესულობა სინამდვილეში მოჩვენებითია. მართლაც, შეიგრძნობა, რომ კოსტუმიანის შეგონებაში ფიგურირებული „დიდი თემშარა“, „ელექტროს შუქი“, „ზღვისკენ მიმავალი შოსსე“ უფრო კომფორტის ნიშნის შემცველობის გამოა აგიტირებული მის მიერ და არა იმის შეგნებით, რომ ეს კომპონენტები ცივილიზაციისა ახალი საქართველოს განვითარებას შეიძლება გამოსდგომოდა. მაშასადამე, საბოლოოდ ისეთივე პიროვნება, როგორიც პარიზში იყო! ისევ ეჭვებით დაგესლილი ინტელიგენტი!

„ან შენ ან მე“.

---

[80] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 601.

დაიწკრიალა მისმა (კოსტუმიანის — თ. კ.) მჭახე ხმამ.

იელვა მაშინ ჩემს წინ ფოლადმა, გაიპო მკერდი და შეხვრიპა ტფილი სისხლი მოსისხარმა მეორე მემან.

ისევ ვწევარ უსხეულო და განკვეთილი"[81].

გაორება ძალაშია!

პარიზში თარაში აცხადებდა: „მძაგს ჩემი ნამდვილი არსობის გამომჟღვანება, ამიტომაც ხშირად ცილს ვწამებ ჩემსავე თავს. და ეგ იმიტომ ხდება, რომ მე ჩემივე მეობის ტარებისაგან ვიღლები"[82].

სვანეთშიც ამძიმებს მეობა-ორეული თარაშის სულსა და სხეულს. ერთ მომენტში ჩნდება მისწრაფება მისგან განთავისუფლებისა, რაც უკონფლიქტოდ ვერ გადაწყდება. ბოლოს კონფლიქტი სულიერ კატასტროფაში გადადის, რასაც ადასტურებს საკუთარი არსების უსხეულოდ და განკვეთილად წარმოდგენის მძაფრი სურვილი.

თარაშ ემხვარის სულიერი ცხოვრების პროცესის გამოხატვა შესაბამისად განსაზღვრავს რომანის ზნეობრივ-ფილოსოფიურ სახეს. მთელ მხატვრულ ოპერაციაში დრო და სივრცე წარმოჩნდება იმ ცალკეულ მოვლენათა განსაზღვრულ ფორმად, რომლებიც თავიანთ მხრივ აგებენ ნაწარმოების სიუჟეტს. რომანში სივრცე-გარემოს ცვლა, განსხვავებულ დროთა წარმოჩენა ვერ გახდა მიზეზი თარაშ ემხვარის მეტამორფოზისა. ნაწარმოებში გმირის გზა წარსულიდან აწმყოსაკენ გრძელდება იგივე სოციალურ-ფსიქოლოგიურ კალაპოტში.

„მთვარის მოტაცებაში" კ. გამსახურდია, როგორც აღვნიშნეთ, დროსა და სივრცეს შესაბამის შემთხვევაში, სიუჟეტის განვითარების ცალკეულ ეტაპზე, ანიჭებს განმსაზღვრელი ფორმის მნიშვნელობას. დროის მსვლელობასა და სივრცის უცვლელობას შორის შესაბამისი მხატვრული თვალსაზრისით განპირობებული თავისებური მიმართება რომანის დასაწყისშივეა წარმოჩენილი. ამ მიმართებაში გარკვეული წესრიგიანობა შეინიშნება. არზაყანისა და კაც ზვამბაიას ცხენდაცხენ ქროლვა ექსპრესიული სურათია დროისა და სივრცის სპეციფიკური ურთიერთობისა. დროის მცირე მონაკვეთში ჩაიქროლებს მამა-შვილის თვალწინ ფლატეები, ხრამები, ბარდები, ღელეები, მაგრამ ეს მცირე მონაკვეთი თავისი შინაგანი მნიშვნელობით კარგავს დროით განსაზღვრულობას, იგი კაც ზვამბაიას ფიქრების გარკვეულ ფორმადაა ჩამოყალიბებული: „ოცი წლის წინათ სწორედ ამ ნაჯიხვარზე გაუჭენდა ცხენი, მაშინაც მარულაზე მიდიოდა, მაშინაც ასე ნასვამი იყო და ცხენიც ასე მოულოდნელად დაფრთხა რომელიღაც ნადირის უეცარ შლიგინზე. გასულა სიჭაბუკე... მაგრამ მაინც განუზომელი სიხარული დაძრულა კაც ზვამბაიას გულში,

---

[81] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 601.

[82] იქვე, გვ. 286.

რადგანაც ეს მისივე სისხლია, წინ რომ მიისწრაფის, ეს მისი ხორცია, ცხენები რომ ააღელვა“[83].

უცვლელი სივრცე-გარემოს მიღმა მიედინება დრო, მაგრამ იგი გარდასახვის ნიშანთა მატარებელია, მომავლის შთამბეჭდავ პანორამათა შინაარსის თავის თვისობრიობაში მომჭიდავი: „შემოესმა შვილის ხმა კაც ზეაშბაიას, საოცრად მაშაკაცური და გამომწვევი... ეს მისი სისხლია მას რომ შორს გაუსწრო, ეს მისი ხორცია, მას რომ აღარ უცდის“[84].

დროთი მოტანილი სიახლე მშობლიურ გარემოში დაამყარებს წესრიგს, ახალ ცხოვრებას. მამა-შვილის ცხენებით ქროლვისას კინემატოგრაფიული სისწრაფით ილანდება ნაცნობი გარემო — სოფლის ორღობეები, მთები და ჭალები. დრო აღივსო საგნებით, ხატებით, მომავლის მოვლენათა განჭვრეტის გრძნობითი ნაკადით.

„ვაზის ყვავილობის“ პროლოგში და პირველ თავში — „უთქმელის ნათქვამში“ — წარსულ დროთა მოგონების გამო, რომანის ძირითად ამბავთა უშუალო განვითარება თითქოს ჭიანურდება, რის გამოც შესაბამისად ხანგრძლივდება სიუჟეტური დროც. რომანის ამ პასაჟებში დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართება გამოხატულია როგორც განზოგადებული გამონათქვამებით („როგორც ამ სანახებში შემორჩენილი ნასახლარები... ისე ტყეში გაფანტული ეახნარების ნამუსრევები აშკარად მოწმობდნენ, რომ ამ საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიაზე სიცოცხლე სჩქეფდა ოდესღაც“)[85], ასევე ცალკეული კონკრეტული ამბებით, რომლებიც წარმოადგენენ რომანის სიუჟეტური განვითარების მკვებავ წყაროს და რომლებიც მიზეზშედეგობრივად არიან დაკავშირებულნი ერთმანეთთან („სოფელი ბერმუხა ოქტომბრის დიდ რევოლუციამდე თავად ვაჩნაძეების საბატონო ყოფილა. ვაჩნაძიანთ სასახლეში, რომელიც სოფლიდან ოდნავ მოშორებით მდებარეობდა, საბჭოთა ხელისუფლებას გაუმართავს სოფსაბჭო, სკოლა, კლუბი და სასტუმრო... ამ სასახლის ბატონკაცურ ეზოში კვიპაროსები და მაგნოლიები დაურგავს რომანოვების არმიის გენერალს, ედიშერ ვაჩნაძეს, რომელსაც გერგებილსა და ღუნიბში შამილის წინააღმდეგ წარმოებულ ბრძოლებში, შვიდი ჭრილობა და ამდენივე ორდენი მიუღია... სიბერის ჟამს რომაელი სარდლის, ცინცინატის ანალოგიით მეურნეობისათვის მოუკიდნია ხელი, მასვე ჩამოუტანია ამ მხარეში ფრანგული ჯიშის ვაზები, ინგლისური პარკი მოუწყვია თავის კარ-მიდამოში. ამ გენერალსავე უცდია ცხრამუხის ზეგანზე ვენახების გამართვა“)[86].

ამთავითვე მზადდება საფუძველი დროთა სვლის შესაგრძნობად.

[83] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 10—11.

[84] იქვე, გვ. 11.

[85] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 7.

[86] იქვე, გვ. 9—10.

თითქოს წინასწარ ყალიბდება განსაზღვრული ემოციურ-ფსიქოლოგიური ეფექტი, რომელიც განმარტავს გარდასული დროის სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის ეპოქასთან შედარებისას წარმოჩენილი სხვაობის ხასიათს. გარდასულ დროში ადამიანთა უღიმღამო მცდელობა ცხოვრების გარდაქმნისა, შეცვლილია თანამედროვე თაობის ბრძოლის სიმძაფრით. თანამედროვე ყოფის ამსახველი სურათები განვრცობილია მთელი რომანის განვითარების მანძილზე. სულ უფრო ფართოვდება დროისა და სივრცის საზღვრები, რომელშიც უნდა ჩამოყალიბდეს და დამკვიდრდეს ახალი ცხოვრება. ეს იდეალი წარმოჩნდება როგორც დემონსტრაციული „გადასახლება“ იმ სამყაროდან, რომელშიც დიდი სიძნელის მიმართ ეჭვი და უიმედობა იყო გაბატონებული („აქლემის კუზს ვეტყვით ბერმუხელები ამ ფესვს, რომელზედაც მე (პაპა მიქელა — თ. კ.) ვზივარ ახლა, სწორედ აქ იჯდა ღენერალი ვაჩნაძე და მოგვიწოდებდა: მომეშველეთო იმ წყეული ღრაჭას წინააღმდეგ ბრძოლაში. მისი მოურავი და აგრონომები აქვე ისხდნენ, სადაც თქვენ ახლა ბრძანდებით და სიტყვა ვერ დაეძრათ... ვბარეთ და ვთხარეთ ღენერლის ზვრები, ვჩხრიკეთ და ვეძიეთ ი წყეული ღრაჭა, ათასზე მეტ ვაზს გამოვუთხარეთ ძირი, მაგრამ ვერსად შივაკვლიეთ მაგ ვერანა ღრაჭასა“)[87] იმ სამყაროში, სადაც წინააღმდეგობა ვერა სტეხს ადამიანის ნებისყოფას, უფრო ააალმასებს მას („ცნობილია: ჯერ ციხე არ აგებულა ისეთი, რომლის აღება ჩვენ, ბოლშევიკებს არ შეგვძლებოდეს, ჩვენ დავამარცხეთ მსოფლიო რეაქციის ვეშაპები: დენიკინი, კოლჩაკი და ვრანგელი, არა მარტო ესენი, ის თოთხმეტი სახელმწიფოც, რომელნიც ზურგს უმაგრებდნენ მათ. და ნუთუ ვერ მოვერევით ცეროდენა ღრაჭას, ან როგორც პროფესორმა კორინთელმა ახსენა იგი, მარმარილოს ხოჭოს. დაე, იგი არამც თუ მარმარილოს, გინდ კაჟისაც იყოს“)[88].

ცხოვრების გარდაქმნისათვის ქართველი გლეხკაცის თავდადებული ბრძოლა, აგრეთვე დიდ სამამულო ომში ხალხის გმირობაა სწორედ რომანის ძირითადი აზრის მასაზრდოებელი. კ. გამსახურდია ისე აგებს მოვლენათა კრიალოსანს, რომ პიროვნების ქცევა-მოქმედება, რომელიც ყალიბდება, მიმდინარეობს და ვითარდება განსხვავებულ დროთა ნაკადში, საბოლოოდ ხელს უწყობს მის აზრებსა და სიცოცხლის ცალკეულ ეტაპზე ჩადენილ საქციელს შორის ფსიქოლოგიური, მიზეზშედეგობრივი მიმართების ნათელყოფას. მაგალითად, ნიორთავა, იგონებს რა წარსულ დროთა ფაქტებს, ეხება შეთე გულუხაიძის, თუშების სახალხო გმირის (თავისი დიდი პაპის) ამბავს. ეს წარსული ამბავი ისეთ დანალექს არ ტოვებს, რომ დაფაროს ნაწარმოებში აწმყო დროის მოვლენები,

---

[87] იქვე, გვ. 28.
[88] იქვე, გვ. 29—30.

ჩრდილი მიაყენოს მის მნიშვნელობას, ან ხელი შეუშალოს რომანში მიმდინარე ცენტრალურ მოვლენებში უშუალოდ მონაწილე გმირთა თანამედროვე პოზიციებიდან აღქმას. წარსულ დროთა ფაქტები ზედმეტად დაძოუკიდებელ ხასიათს არ ატარებენ. მათი ზომიერი წარმოჩენით მხოლოდ სიუჟეტის დროის საზღვრები ფართოვდება მიზანშეწონილად. წარსული ამა თუ იმ ფორმითა და ხარისხით ააშკარავებს აწინდელის ბუნებას, მის ერთგვარ წანამძღვრად წარმოჩნდება. თანამედროვეობის დამახასიათებელი ცალკეული ნიშანი აღმოცენდება გარდასულის ფესვზე. ნიორთავაში მეტნაკლებად არის გამჯდარი ვაჟკაცობით განთქმული შეთეს ხასიათისა თუ თვისებების შემცველი ნიშნები. თუ რომანის პირველ ნაწილში ამ თვისებათა მხოლოდ ნატამალს ამჟღავნებდა პერსონაჟი, ეს განსაზღვრული იყო წარსულში მისი მძიმე სოციალური მდგომარეობით. რომანის განვითარების მანძილზე, ახალ ცხოვრებასთან ნაზიარები კაცი (ნიორთავა კორინთელთან საუბარში აღიარებს: „თქვენისთანა ადამიანები ამაღლებენ და სულიერად ზრდიან ჩემებრ გასრესილ ადამიანებს, კაცურ ღირსებებს აღვივებენ ჩვენში“)[89] ერთიანად იცვლება. როცა საჭირო ხდება, იქადის: თუ ომი ატყდაო, „შესაძლოა არც მიმიღონ არმიაში... მაგრამ მოხალისედ წავალ, ვინ იცის, ეგებ ამიხდეს ჩემს სიჭაბუკეში დანაქადი და პაპიჩემის სისხლი ავიღო“[90]. როგორც საბოლოოდ აღმოჩნდება, ნიორთავას ძალაც შესწევდა თურმე ქადილისა. რომანში ნათლად გაშოიხატება ისტორიის წინსვლითი მოძრაობის ბუნება.

წარსულის ამა თუ იმ სახით შეპრა ნაწარმოების მთავარ მოვლენათა მაგისტრალურ ხაზში საშუალებას იძლევა დავინახოთ გმირის მდგომარეობა, მისი მოქმედება, ნათელი გახდეს მისი ხასიათის საბოლოო სახით ჩამოყალიბების განმსაზღვრელი სოციალური, ფსიქოლოგიური, გენეტიკური ნიშნები, როგორც ეს აღნიშნულ შემთხვევაშია განხორციელებული.

ძლავრმა ისტორიულმა გადატრიალებამ, რევოლუციის გამარჯვებამ და მისი შენარჩუნებისათვის წარმოებულმა ბრძოლებმა, შემდეგში სოციალურ-ეკონომიკური გარდაქმნების გზაზე წარმოქმნილმა სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა განაპირობა მწერლების დიდი ინტერესი და ახლებური დამოკიდებულება დროთა მსვლელობის მიმართ; განსაზღვრა მათი სურვილი, დროთა ამ წინსწრაფვაში ეძიათ პროგრესული ნიშან-თვისებები, რომლებიც განაპირობებენ საზოგადოების, მისი ცალკეული წევრის სულიერ დახვეწას და აღზევებას. „ვაზის ყვავილობაშიც“, გარკვეული თვალსაზრისით, თავად დრო წარმოჩნდება მხატვრული გამოსახვის ობიექტად. ეპოქა ახალ ასპარეზს უმზადებს პიროვნებას. ნიორ-

---

[89] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 351.

[90] იქვე, გვ. 368.

თავას, გოდერძი ელანიძეს, არა ერთ სხვა მათ თანასოფლელს, სოციალისტურ რევოლუციამდე სოფელშიც რომ ვერ იტყოდნენ გადამწყვეტ სიტყვას, მსოფლიოს ყველაზე დიდ ომში ხვდათ წილად მნიშვნელოვან საქმეთა გადაწყვეტა. უსაზღვროდ გაიზარდა მათი მოქმედების სივრცობრივი საზღვრებიც. გმირთა ასეთი სპეციფიკური მდგომარეობა აუცილებელს ხდის მწერლის მიერ დროისა და სივრცის მრავალფეროვანი ბუნების წარმოჩენას.

კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანების „დიდოსტატის მარჯვენის“ და „დავით აღმაშენებლის“ მთავარი გმირების (არსაკიძის, გიორგი I-ის, დავით აღმაშენებლის, ჰუონდიდელისა და სხვათა მოღვაწეობა) მთელი ცხოვრება წარმოადგენს ბრძოლას არა მხოლოდ აწმყოს სახის ჩამოყალიბებისათვის, არამედ მომავლის ისტორიულ-სახელმწიფოებრივი, კულტურულ-საზოგადოებრივი მდგომარეობის განსაზღვრისათვისაც. ისტორიულ რომანებში კ. გამსახურდია მიისწრაფვის, გამოხატოს შესაბამის ეპოქათა ცხოვრების ხასიათი. რეალისტური პოზიციებიდან გააშუქოს თავად პროცესი ქვეყნის ისტორიული მოძრაობისა და ცვლილებებისა. მაგალითად, „დიდოსტატის მარჯვენაში“ სიუჟეტური განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად გამოიკვეთა კონფლიქტი ცენტრალიზებულ სახელმწიფოს შექმნის მომხრეთა და პარტიკულარულად განწყობილ ფეოდალთა შორის, გიორგი პირველის უარყოფითი დამოკიდებულება ყოველივე ბიზანტიურის, მათ შორის ბიზანტიური ხელოვნების მიმართაც. ამ თვალსაზრისით რომანში აღსანიშნავია მელქისედეკისა და მეფის მძინაგანი კონფლიქტი, როგორც კონფლიქტი „ძველ“ ბიზანტიურ ხუროთმოძღვრებასა (რომელსაც მელქისედეკი აღიარებს) და აღორძინების გზაზე მდგარ ქართულ ხუროთმოძღვრებას (რომელსაც იცავს გიორგი I) შორის. „კათალიკოსმა მოიხმო ბერძენი ოსტატები ბიზანტიიდან. გიორგის დაკვირვებულმა თვალმა მყისვე შენიშნა, რომ ამ ვეებერთელა ნაგებობის მიღება მოასწავებდა მობრუნებას იმ ზეგავლენისაკენ, რომელიც ქართულ ხუროთმოძღვრებას ორი საუკუნით ადრე დაძლეული ჰქონდა უკვე“[91]. გიორგი I პოლიტიკური აზროვნებით, ფსიქოლოგიური წყობით განსხვავდება მელქისედეკისაგან, ამიტომ რომანში მათ განსხვავებული ინდივიდუალური სამოქმედო არე აქვთ მოხაზული.

კ. გამსახურდია ისტორიულ რომანებში მეტად ზუსტად აფასებს დროის მნიშვნელობას პიროვნების საზოგადოებრივი მდგომარეობის ფორმირების საქმეში, მის როლს ადამიანის ბედის განსაზღვრის თვალსაზრისით. თქმულის ხათელსაყოფად, საკმარისია შევეხოთ ფარსმანის სახის ხატვის სპეციფიკას „დიდოსტატის მარჯვენაში“. ეს რთული სახე ისტორიული დროის გათვალისწინებითაა დახატული. ფარსმან სპარსი

[91] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 541.

შუასაუკუნეების ბნელი კანონების, აულაგმავი შურის, მღელვარე ვნებების ძიერ წარმოჭმნილი და საბოლოოდ ამ ძალების მიერ გაუბედურებული პიროვნებაა. იგი ტრაგიკული ხვედრის ადამიანია, რომელიც სასტიკად ათრია ცხოვრებამ. მწერალი თანმიმდევრულად ავითარებს ფარსმან სპარსის სახეს მისი ცხოვრების სულ სხვადასხვა დროში, განსხვავებულ სივრცით გარემოში, რის გამოც ხელმისაწვდომი ხდება გმირის სოციალურ-ფსიქოლოგიური კვლევის შესაძლებლობა. ფარსმანს თავისი დაკვირვებული ბუნებისა და ნიჭის წყალობით მსოფლიოს მრავალ მხარეში გაუტანია თავი, დაუტოვებია იქ თავისი შესაძლებლობების დამადასტურებელი არა ერთი ქმნილება; ბოლოს საქართველოს შემოხიზნია. ჯერ კიდევ ბავშვობაში მიაწოდა ფარსმან სპარსს მზრდელმა ერთი შეგონება: „არს კაცი ჭური თვითმოძრავი — სულისა ხელმწიფე“[92]. ფარსმანის ცხოვრებას სინამდვილედ ექცა აღნიშნული გამონათქვამი. ბევრი იგორა „ამ ჭურმა“ — საბერძნეთი, ალეპო, კაირო, ბიზანტია, დამასკო... ქვეყნის ერთი კიდიდან მეორეში გადაჭიმულ სივრცეში გაკვალულა ფარსმანის სულიერი ფორმირების გზა. ცხადია, ამ უზარმაზარ სივრცეში ფარსმან სპარსზე მრავლად შეიქმნებოდა სხვადასხვა ადამიანისაგან სხვადასხვაგვარი შეხედულება, ბევრჯერ გამოიცდებოდა მისი ქმნილებების ღირსება თუ ნაკლი. და აქ ყველგან საჭიროა დროისა და სივრცის პერსპექტივისადმი ანგარიშის გაწევა. სხვაგვარად, სახის სრულყოფილი განხილვა არ მოხერხდება.

კ. გამსახურდია ფარსმან სპარსის მოგონებათა ფორმით საინტერესოდ წარმოსახავს დროის თვისებათა ზეგავლენას ადამიანის სიცოცხლეზე, მისი ცხოვრების ყაიდის განსაზღვრაზე: „დამჯდარა იგი (ფარსმანი— თ. კ.) ცეცხლის პირად, სიბერის ნაჩრდილევსა და სიყმაწვილის ჩვენებას შორის...“[93] გზა წარსულიდან აწმყოში „მოგონებათა სწრაფმავალ კადრებში“ თვალნათლივ გამოიკვეთება... აგონდება ფარსმანს: „სასირე ბადეები, კალმახის ფაცერები, საძოვრებიდან მობრუნებული კუროების ბღავილი, მწუხრისას გალობა კლიროსზე, მხიარული ლამპრობა ვნების კვირაში, ნაჩრდილევისა და ნაშუქალის ციალი თუხარისის კარის ეკლესიის სარკმლიდან, მღამიობები, მტრედები, ქედნები“[94]... ახლა იგი უკვე ცხოვრებისაგან მწარედ ნათრევი, ბედდამსხვრეული, ბოროტებასთან წილდებული ძოხუცია, სპარსად წოდებული. დროდადრო, ფარსმანის ფიქრთა მიმდინარეობისას, კ. გამსახურდია ურთავს ფრაზას: „ქარავანი მიემართება ზლაზვნით, ურიალებენ ზანზალაკები, ფრუტუნებენ ჯორები, მეაქლემის შეძახილი გაისმის მჭახე. ხანაც შოლტის ტლაშუნი ზედი-

---

[92] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 564.

[93] იქვე, გვ. 562.

[94] იქვე.

ზედ“[95]... აღსანიშნავია, რომ „ზანზალაკების ჟღარუნი, მეაქლემის ხმა, მუდმივი მოგზაურობის, მუდმივი ხეტიალის სიმბოლოს შთაბეჭდილებით გვეძლევა. ეს არის მაცნე ფარსმანის ფიქრთა მოგზაურობისა“[96].

მოგონებათა გზას აწმყო მომავალში გადაჰყავს ერთგვარად... ყალიბდება შესაფერისი მასშტაბი დროისა და სივრცის უკიდეგანობისა, მატერიალური საგნის ფორმათა ცვალებადობის ფილოსოფიური განზოგადებისა: „აჰა, დაიწვა უკანასკნელი მუგუზალი, ნაღვერდალად ქცეულ შეშის ნაჭერს ზედ ახნია ზოლები, ძარღვისებური ფაქიზი ხაზები. კიდევ ცოტა ცეცხლი, კიდევ სიმხურვალე მცირეოდენი, წაიქცევა და ათას კავშირად იქცევა იგი... რაღა დარჩება მისგან? მცირეოდენი ნახშირი და ფერფლი, ნახშირი და ფერფლი“[97].

ამ გამონათქვამში გატარებული აზრი „ორგანულად... უკავშირდება რომანში ადამიანის სიცოცხლის წარმავლობის შესახებ გამოთქმულ აზრს — „კიდევ ორიოდე დღე, შესაძლოა (ფარსმანის — თ. კ.) სხეულიც ისე დაიშალოს და დაირღვეს, როგორც ეს ცეცხლმოდებული ძელი“. ყველაფერი წარმავალია, ყოველგვარი სხეული განიცდის დაშლას... ადამიანი... ისევე ემორჩილება გარდაქმნის ძალებს, ისევე იფერფლება, ქრება, როგორც ძელის ნაჭერი... მუგუზალი“[98].

ნაღვერდლად ქცეული შეშის ნაჭერი აღიქმება, როგორც ემოციური ცენტრი წარსულისა და აწმყო-მომავლის შემჭიდროება-შეკავშირებისა მეტად ლოკალურ, ბუხრის კედლებით შემოსაზღვრულ სივრცეში, თუმცა ეს „მიკროსივრცე“ თამამად აღიქმება უფრო ვრცელ სამყაროდ, რადგან იგი წარმოდგენის, ფიქრთა უსაზღვრო მსვლელობის ვიზუალურ არედ წარმოჩნდება („შესცქერის გაჩაღებულ ბუხარს ფარსმანი, ა გ ო ნ დ ე ბ ა (ხაზი ჩვენია — თ. კ.) თავისი ტკბილი ბავშვობა“; მხოლოდ ბავშვობის დღეებს როდი ჰვრეტს ცეცხლს მიშტერებული ფარსმანი. მის თვალწინ გადაიშლება საკუთარი რთული ცხოვრება, კიდით კიდემდე მოგზაურობის ცოცხალი სურათები), რის გამოც თამამად სძლევს შემომსაზღვრელ კედლებს და გარდაისახება უსაზღვრო არეგახფენილობად.

კ. გამსახურდიას გმირთა სულიერი მდგომარეობა ხშირად უკავშირდება დროის დინამიკას, სივრცის სახეცვლილებას. „დიდოსტატის მარჯვენის“ ერთ-ერთ პასაჟში გიორგი I-ისა და გირშელის გუნება-განწყო-

---

[95] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 556.

[96] თ. კ ი კ ა ჩ ე ი შ ვ ი ლ ი, კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ პრობლემატიკა და მწერლის მხატვრული ოსტატობის საკითხები, თბ., 1974, გვ. 136.

[97] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 561.

[98] თ. კ ი კ ა ჩ ე ი შ ვ ი ლ ი, კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ პრობლემატიკა და მწერლის მხატვრული ოსტატობის საკითხები, თბ., 1974, გვ. 136.

ბას ბევრად განსაზღვრავს გარემო. დარბაზის შემზღუდველი საზღვრები იცვლება უფრო ფართო სივრცით — სასახლის ბაღით, სადაც დროის მსვლელობის „განსაკუთრებული ციკლი“ წარმოიშობა. სივრცითი ხედები აღძრავენ ძოგონებათა დროით დინამიკას. სასახლის ბაღის ყოველი ხე თუ ბუჩქი სიყრმეს, ბავშვობის შექცევას აგონებდა გირშელს — აქ დასდევდნენ პეპლებს, ხეზე ასულები მიირთმევდნენ მსხლებსა და ატმებს, კაკლის ხეების ქვეშ ელოდებოდნენ ნაყოფის ცვენას... მაგრამ ეს ყოველივე წინათ იყო... გასულა დრო და „მსხლებს ფითრი მოსდებია, ატმებს შტოები შეხმობია, კაკლებს ფუღუროო შესდგომია, ლეღვები გადაუჭრიათ, მორჩს შეეცვალა ნაცრისფერი ტანები“[99]. კონტრასტული შეპირისპირების ხერხით დროთა მსვლელობის სევდისმომგვრელი სურათია დახატული. დაბერებული მცენარეები სიმბოლოა წარმავლობისა, გაფრენილი ბავშვობისა. სევდა ადამიანებისა გასაგები ხდება. სივრცის სახეცვლილება წარმოშობს ნაღველს, განსაზღვრავს დროთა მსვლელობაში ჩაღვენთილ მის შინაარსს. ნათელიყოფა დროისა და სივრცის მიმართების შედეგად გამოვლენილი მდგომარეობის ემოციური მიზეზშედეგობრიობა.

არსაკიძეს შინაგანად წამს საკუთარი შემოქმედებითი ძალებისა. საოცნებო ჩანაფიქრის განხორციელებას, მისი ღრმა რწმენით, ესაჭიროება სიახლისაკენ ლტოლვის დიდი გაბედულება, ზოგჯერ საყოველთაოდ მიღებული ნორმების ნგრევაც. არსაკიძეს ალბათ ესმოდა, რომ ახლის ძიებაში ყველა ვერ დაინახავდა ჰეშმარიტების მარცვალს, მაგრამ აქ შინაგან რწმენას ეყრდნობოდა იგი და აგრეთვე სინდისს. ამგვარი შინაგანი დუღილი სულისა, აზრ-მისწრაფებების მძლავრი მღელვარება დიდოსტატმა გამოხატა ფერწერულ ტილოში — „იაკობისა და ღმერთის შერკინება“. ტილოზე აისახება ბიბლიაში მოთხრობილი ის „საშინელი“ შემთხვევა, როდესაც იაკობს ღმერთი შეეყარა უდაბნოში, იაკობმა ვერ იცნო იგი და შეეჯიდა მას.

ძველი ბიბლიური ისტორია შთააგონებდა და აღაგზნებდა არსაკიძეს თავის ძნელ ბრძოლაში. ოსტატს გაბედულობას მატებდა იმის შეგნება, რომ ღმერთთან ჭიდილიც შესაძლებელია ბოლოსდაბოლოს. არსაკიძის ბრძოლა უფრო თამამია, ვიდრე იაკობისა, რადგან მან, იაკობისაგან განსხვავებით, იცის ფასი იმ წინააღმდეგობებისა, რომელიც მას გზაზე გადახიდვია (ტილოზე ღმერთი მელქისედეკის თვალებით კვესავს, იაკობს — დამხატველის თვალების შუქი უდგას). ღმერთთან მორკინე იაკობს ბრძოლის უფრო შეუბოჭავი პირობა გააჩნდა მოპირდაპირის შეუცნობლობის გამო.

მაგრამ იძისდა მიუხედავად, შეცნობილი ჰყავდა თუ არა იაკობს

[99] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 600.

შოჭიხააღმდეგე, ფაქტი მაინც მეტყველია, თუნდაც იმის გამო,რომ ხათლად ადასტურებს ადამიანის შესაძლებლობას... „ეპიზოდში... დიდი სიბრძნეა: ღმერთს არ შეუძლია ადამიანის დამარცხება, მხოლოდ შეუძლია დაასახიჩროს“[100].

არსაკიძე ბიბლიური ამბის კონკრეტულ სიტუაციას — შერკინებას უსვამს ხაზს. ოსტატს თავად შერკინების აქტზე აქვს გამახვილებული ყურადღება, რადგან მასში გამოიხატება შეფარული აზრის აპოთეოზი. ალბათ არსაკიძეს აღნიშნულ ბიბლიურ ეპიზოდში შეუმჩნეველი არ დარჩებოდა ბრძოლის დაწყებისას იაკობის მიერ ღმერთის შეუცნობლობის ფაქტი, რაც სავარაუდოა, განსაზღვრავდა არსაკიძის იაკობზე შესაფერის წარმოდგენას. არსაკიძის ცხოვრება ადასტურებს, რომ მისი ბრძოლა მაღალ შეგნებულობას ემყარება. ხუროთმოძღვრის ბრძოლას მიზეზშედეგობრივი კანონზომიერება და ლოგიკა წარმართავს და ამდენად მისი ქცევა-მოქმედების, შერკინების სიდიადე აღემატება ბიბლიური გმირის შებმას ღმერთის წინააღმდეგ.

ამრიგად, მოყვანილ პასაჟში ჩაბუდებულია ღრმა ისტორიული აზრი იმის შესახებ, რომ მხოლოდ ადამიანებს (მაშინაც და მრავალი საუკუნით ადრეც) ძალუძთ დიადი საქმის აღსრულება, ადამიანებს, რომელთათვის არაფერია უცხო — არც სისუსტე, არც ძლიერება, რომელთაც დროდადრო შებოჭავს შიშიც და ეჭვიც, ხელს დარევს დარდიცა და მწუხარებაც, მაგრამ რომელთაც ამ წინააღმდეგობის დაძლევის ძალაც შესწევთ. კ. გამსახურდია საუბებით ნათელყოფს იმ აზრს, რომ კაცობრიობის ისტორია უაზროდ არ აღიქმება მომავალი თაობების მიერ, რომ ძველსა და ახალს შორის ყოველთვისაა კავშირი, რომ მაგალითად, ერთი ეპოქის ცალკეულ მოვლენაში ნაგულისხმევი აზრი შესაფერისად კვებავს სრულიად სხვა ეპოქაში ამა თუ იმ მოვლენის შინაარსს, აახლოებს სხვადასხვა დროსა და სივრცეს ერთიანი და ცხოველმყოფელი დასკვნის გამოტანის მიზნით.

„დიდოსტატის მარჯვენის“ განხილვის საფუძველზე გარკვევით გამოჩქღავნდა, რომ კ. გამსახურდიას გმირთა სულიერი მდგომარეობა ხშირად უკავშირდება დროის დინამიკას და სივრცის სახეცვლილებას.

„დავით აღმაშენებელში“ გარემო ხედებისა და დროის დინამიკის ზეგავლენა ადამიანის გუნება-განწყობაზე კიდევ უფრო მრავალფეროვნად ნათელიყოფა. მაგრამ ზოგ შემთხვევაში განსხვავებას წარმოშობს სივრცითი პლანი. „დიდოსტატის მარჯვენაში“ სივრცის სახეცვლილება ხშირ შემთხვევაში ბევრად განსაზღვრავს გმირთა განწყობას. „დავით აღმაშენებლის“ ზოგიერთ პასაჟში კი სივრცე, გარემო სახეს არ იცვლის,

---

[100] აკ. გელოვანი, ლ. ტაქსილის წიგნში — სახალისო ბიბლია, თბ. 1973, გვ. 566.

მაგრამ ეფექტი იგივეა (როგორც სივრცის ცვალებადობის დროს) — სევდა-მოწყენა სახეზეა! ეფექტის იგივეობას განაპირობებს ის განსაკუთრებული როლი, რასაც თავისთავზე იღებს დრო, მისი შეუბრალებელი მდინარება. „ჰერეთის ლაშქრობიდან მობრუნებულს (დავითს — თ. კ.) იგივე სასახლე დაუხვდა... კაკლისა და ბლისხენი ისევ ძველ ადგილას იდგნენ. იგივე ფუღურო ცაცხვები, ჩრდილმრავალნი და ტანკორძიანნი... ყოველივე ძველებურად დაუხვდა, მაგრამ სიხარული გაპარულიყო სადღაც, რადგან თავად შეცვლილიყო (ხაზი ჩვენია — თ. კ.) ჰაბუკი“[101].

ადამიანი უფრო სწრაფად იცვლის შინაგან სახეს, ვიდრე სხვა რაიმე ბუნებისმიერი. დრო ადამიანის მიმართაა უფრო მეტად მსახვრალი. დავითი შეცვლილიყო! დროს, რომელსაც იერიც კი არ შეუცვლევინებია სხვა რამ ბუნებისმიერისათვის, დავითის სულიერ ფორმირებაში მიუღია მონაწილეობა, რადგან, როგორც ლ. ცილევიჩი შენიშნავს: „დროის აღქმა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენადაა იგი გამჭვალული ამბებით“[102]. დ. ლიხაჩოვი კი ასე განსაზღვრავს: „...მცირე დროში მომხდარ მოვლენათა დიდი რაოდენობა ჰქმნის დროის სწრაფი სვლის შთაბეჭდილებას...“[103].

დავით აღმაშენებლის ცხოვრება მართლაც დატვირთული იყო მრავალფეროვანი და მეტად მნიშვნელოვანი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი, პირად-ინტიმური მოვლენებით, ყოფითი სიტუაციებით, ამიტომ დრო მის მიმართ გაცილებით სწრაფად ბრუნავს, ვიდრე სხვა ყველაფრის მიმართ რომანში. მეფეს დრო უფრო სწრაფად ჩაუქროლებს და ისიც მძაფრად, მწვავედ შეიგრძნობს ჟამის ზეგავლენას.

ზეშოგამოკვეთილი მხატვრული პასაჟი დავითის ახალგაზრდულ პერიოდს გამოხატავს. მოგვიანებით მისი ცხოვრება მართლაც მეტად ინტენსიურად იტვირთება მრავალფეროვანი მოვლენებით. საკმარისია გავიხსენოთ რომანიდან თუნდაც ზოგიერთი მათგანი: „ქორონიკონსა 340 დავითმა აიღო ყაბალა... ყაბალადან მობრუნებული მეფე ჩავიდა შარავანს და აიღო ეს მხარე „ლიჟათით ქურდოვანამდე და ხიშტალანთამდე“... თვესა ხოემბერსა წარვიდა მეფე აშორნიას, დაესხა თურქმანთა, მოსრნა და იავარყვნა და წარმოიღო ნატყვეევარნი მათი ურიცხვი. გზად დაესხა სეგელმენჯს თურქმანთავე და არ დაუტევა მოტირალი კარავთა მათთა... იმავ ზამთარს ჩავიდა აფხაზეთს ბიჭვინთამდე და განაგო საქმენი მანდაურნი...“[104]. ასეთი მაგალითები კვლავაც მრავალი შეიძლება

---

[101] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. III, თბ., 1960, გვ. 69.

[102] Л. Цилевич. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976, стр. 154.

[103] ციტირებას ვახდენ ლ. ცილევიჩის წიგნიდან — „ჩეხოვის მოთხრობის სიუჟეტი“, რიგა, 1976, გვ. 154.

[104] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 765.

გაშოიკვეთოს. აქ დრო მართლაც უფრო სწრაფად მიქრის, ვიდრე სხვა შემთხვევაში, რადგან იგი დატვირთულია მრავალი მოვლენით. კ. გამსახურდია აღნიშნავს, მეფე წელიწადში 6 თვეს ცხენზე იჯდა. ცხადია, ეს სიტუაცია საქმის გარიგების სათანადო სისწრაფეზეც იქონიებდა შესაბამის გავლენას და თავის მხრივ შედარებით მოკლე დროში მოვლენათა რაოდენობრივ მხარესაც შესაბამისად განსაზღვრავდა. მოქმედების სისწრაფე ცხადია აღსრულებულ საქმეთა რაოდენობასაც ზრდის. ყოველივე ეს მიუთითებს დავით აღმაშენებლის საქმეთა გრანდიოზულობაზე, გარდაქმნათა მასშტაბებზე და სიღრმეზე.

კ. გამსახურდია ისტორიულ რომანებში მიზანშეწონილად უცვლის სახეს წარმოჩენილ რთულ სახელმწიფოებრივ, საზოგადრებრივ მოვლენათა სივრცით საზღვრებს. ცხადია, სივრცითი სახის შეცვლა, განსაზღვრავს დროის ხასიათის, მისი სპეციფიკური, თვისობრივი ნიშნების შესაბამისი ფორმითა და მიზანდასახულებით გამოვლენას. კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანები მეტად ღრმად და მრავალფეროვნად ასახავენ არა მხოლოდ შუასაუკუნეების საქართველოს, არამედ იმდროინდელი მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის სოციალურ, ისტორიულ-პოლიტიკურ, ყოფით მოვლენებს, საზოგადოდ მაღალმხატვრულად აცოცხლებენ შუა საუკუნეების მსოფლიოს ცხოვრების სურათებს. ეს მწერლის თხზულებებში გახაპირობებს ცხოვრების მრავალმხრივი ასპექტით წარმოჩენას. „ჩემს მკითხველს ალბათ მოეხსენება, რომ ჩემი „დიდოსტატი“ და „დავით აღმაშენებელი“ მარტოოდენ ქართულ ისტორიულ ქრონიკებს როდი ემყარებიან, ამ რომანების გმირები მოძრაობდნენ საკმაოდ ვრცელ სამყაროში, რომელიც განფენილია ჩინეთის გალავნებიდან — ეგვიპტემდის, გულგულადან — ანისამდის, ანისიდან — დიდი ბრიტანეთის კუნძულებამდის. ეს ამბები ხდებოდა საქართველოში, სომხეთში, კიევის რუსეთში, სირია-პალესტინაში და მთელს ევროპაში, მეათე-მეთორმეტე საუკუნეთა მანძილზე“[105].

ცხადია, ასეთ შემთხვევაში კ. გამსახურდიას ისტორიულ რომანებში, სხვა სახის რომანებთან შედარებით, ძირფესვიანად იცვლება მხატვრული დროისა და სივრცის გამოხატვის პრინციპები. აქ სივრცე კარგავს ყოველგვარ სქემატურობას, იძენს სიღრმეს, ფართო მასშტაბებს, დროც მრავალსახოვნად იტვირთება, გაცილებით ტევადი ხდება.

„დავით აღმაშენებელში“ დრო, გინდაც სივრცე, მასშტაბურად, ამავე დროს პოეტურად აღიქმება. დროთა ბრუნვაში მოყოლილი, თუ სივრცით საზღვრებში მოქცეული რთული ვითარება-მოვლენების შინაგანი სტრუქტურა არცთუ იშვიათად ხდება პიროვნების წმინდა ადამიანური თვისების (სისუსტის, მელანქოლიის, სევდა-უიმედობის, ფილოსოფიური

[105] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 803.

პესიმიზმის, ასევე ამაღლებული ბრძოლის, თუნდაც მზაკვრობისა თუ ღალატის მიუხედავად, მასში არსებული შინაგანი ეფექტის, აღფრთოვანებული შემართების და სხვ.) გამოვლენის მიზეზი.

„დავით აღმაშენებელში“ დრო ზოგადად მიიდრიკება თავისი ცნობილი უნივერსალური კანონის (აყვავება, დაცემა, დაბოლოს გაჭრობა-გაცამტვერება) ბუნებისა და შინაარსის ნათელყოფისაკენ. ეს კანონი თავისი მოქმედების ძალას რომანში, უმეტეს შემთხვევაში, ადამიანის მიმართ ამჟღავნებს, და მაინც, კ. გამსახურდია, როგორც ჭეშმარიტი რეალისტი მწერალი-მოქალაქე, თავის შემოქმედებაში ადამიანთა მიმართ დროთა მსახვრალი შემოტევის, მისი გამანადგურებელი ზემოქმედების საწინააღმდეგო ერთადერთ სწორ იარაღად წარმოაჩენს სიცოცხლის უშრეტ სიყვარულს და გმირობა-მხნეობას, რაც განსაზღვრავს მშობლიური ქვეყნის მომავალს და მარადჟამულ არსებობას, მშობელი ხალხის უკვდავებას.

დავითი ნათლად გამოხატავს აზრებს დროის ამა თუ იმ სპეციფიკური თვისებების მიმართ. მას წამს, რომ დრო-ჟამი თავისებურ განსახიერებას პოულობს ადამიანში, მასთან მიმართებისას ამჟღავნებს საკუთარ ბუნებას. ადამიანიც განიცდის დროს, ვერ წაუვა მისი კანონების ზემოქმედებას. თავის მხრივ ადამიანი ვალდებულია დრო გამოიყენოს საკუთარი ზრახვების შესაბამისად, თუმცა ხშირად ბოლომდე ვერ წვდება მის არსს. და აქ. რომანში ჩნდება შეგრძნება იმისა, რომ ადამიანს ბოლოს და ბოლოს არ ძალუძს დროის ყველა ნიშნის გააზრება, ყოველთვის ზუსტი და შეუცდომელი მიზანდასახულებით მისი მართვა. ისიც ყურადსაღებია, რომ ადამიანი აწმყოში მოქმედების მომენტშია უფრო ნათელმხილველი. გადახრა ამ მომენტიდან, ცხოვრება-ყოფიერების კანონთა შეგრძნების სიბნელითაა აღნიშნული: „ხვალ, ან ზეგ რა მოხდება, ეს მხოლოდ უფალმა უწყის“[106]. მიუხედავად ამისა, და თუნდაც სხვა სავსებით მართალი შეხედულებისა, რომ „ამ წუთისოფელში არაფერია გარდაუვალი“[107], მაინც არა გაქვს უფლება, თუნდაც შეაფერხო მოღვაწეობა. ესეც წმინდა ადამიანური კანონებით!

არსებობს მუდმივი ღირებულება, რომელსაც თავად დროის მარადჟამობა კვებავს — ნამოქმედარ-ნამოღვაწარის მადლი. ამ მადლის ძალით ადამიანი უკვდავებასაც იხვეჭს თავისთვის და დროის წარმავალობასაც უკარგავს ყოველივეს ამაოდ მიჩნევის „პრეტენზიულ“ უფლებას.

მრავალი საკითხისადმი ფილოსოფიური მიმართების მიუხედავად („ეჰ, ჩემო მახო, ბედნიერების პოვნაა ძნელი, თორემ მისი დაკარგვა თვალის დაფახულებაზე ხდება... როგორცა სჩანს ჩვენ ყველანი ლანდნი

---

[106] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 510.

[107] იქვე.

ვართ უფლისა, არავინ უწყის როდის გაგვაქრობს იგი")[108], დავითი საბოლოოდ არ გამხდარა დროის მონა. იგი სიკვდილის, არადქცევის სამანებს იქითაც იცქირება და ამით მომავლისაკენ მუდმივ მოძრაობას აღიარებს. ამ გზაზე ზოგჯერ საეჭვოა და იდუმალი ყოფიერების კავშირ-ურთიერთობანი, მაგრამ ბუნებრივიც, რადგან დიალექტიკის წესით, არსობის, ცხოვრება-სიცოცხლის ცალკეულ მონაკვეთზე ასეთი რამ ალბათ ნაგულისხმევიც არის. მსვლელობა-მოძრაობისას თანდათან ამოიკითხება ყოფიერების შეიდბეჭდიანი წიგნის საიდუმლოებანი. ამიტომაც ამბობს არსენ იყალთოელი, მოძღვარი მეფისა, რომ ბუნება ძნელად ამოსაკითხ წიგნსა ჰგავს, რომ საჭიროა მისი იდუმალების ნელ-ნელა ამოკითხვა ამ ქვეყნად — „იდუმალებას რომ ერთბაშად საფარველი აეხადოს, ადამის ძე შეკრთება, და შესაძლოა გაოცებისაგან გული გაუსქდეს კიდევაც"[109].

მუდამ იგულისხმება ცალკეული მოვლენისა თუ საგნის იდუმალებაში წვდომის პოტენციური შესაძლებლობა, მაგრამ დროთა მარადჟამული მსვლელობის გამო კვლავაც სფინქსივით აღმოცენდება ახალი იდუმალებანი. არსენი განაგრძობს: „მთვარეული ადგება ხოლმე თავის საწოლიდან ცნობამიხდილი და სახლის სახურავზე გაეა, იდუმალ ალღოს აყოლილი. აგრე ამბობენ: იმ წუთებში მთვარეული რომ გამოაღვიძოს ვინმემ, წონასწორობას დაჰკარგავს და გადაიჩეხებაო უფსკრულში... აგრე მგონია, მეფეც ბატონო: ადამის მოდგმა საბოლოოდ თუ გამოფხიზლდა, შემკრთალ მთვარეულსავით დაიღუპება უცილოდ"[110].

ცალკეულ მოვლენათა თუ საგანთა არსის გაგება, მათში წვდომა განსაზღვრულად შესაძლებელია, მაგრამ იდუმალებათა ზღვაა თავად დაუშრეტელი, რაც განაპირობებს მარადიულ ლტოლვას შეცნობისაკენ. ეს მუდმივი ლტოლვა ცხოვრების გამოცხადებაა!

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში განსაკუთრებული მხატვრული დახიშხულება გააჩნია დროისა და სივრცის სიზმარში წარმოჩენას. სიზმრის თემა მწერალთან სპეციფიკური ესთეტიკურ-შემეცნებითი აქტიურობის ღონემდე მაღლდება. კონსტანტინე სავარსამიძის, ბიანკას, თარაშის, არზაყანის, ბაბუა ტარიელის, თამარის, არსაკიძის, შორენას, დავითის, დედისიმედის, კორინთელის და სხვათა სიზმრები გარკვეულ როლს თამაშობენ ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის.

სიზმარს ყოველგვარი შესაძლებლის (შეუძლებლისაც) გამოხატვა ძალუძს. მასში აბსოლუტური ქცევის და მოქმედების უნარია მოდელი-

---

[108] იქვე, გვ. 609.
[109] იქვე, გვ. 519.
[110] იქვე.

რებული და ამის გამო ცხადია, „სხვა იქეთური“ სამყაროა აგებულ-აშენებული... ვ. ბახტინი წიგნში „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“ იმოწმებს სიტყვებს დოსტოევსკის ერთ-ერთი ნაწარმოებიდან: „...ყოველივე ხდებოდა ისე, როგორც ყოველთვის სიზმარში, როცა გადაახტები ხოლმე სივრცესა და დროს, ყოფიერებისა და გონების კანონებს და შეჩერდები მხოლოდ იმ მომენტებზე, რომლებზეც ოცნებობს გული“ — და ასკვნის, რომ აქ მოცემულია შესანიშნავი დახასიათება, ასე ვთქვათ, სიზმრის კომპოზიციური თავისებურებისა[111].

მართლაც, სიზმარში ადამიანი ლაღად „კეცავს“ სივრცეს, თამამად ეკიდება დროთა „ბრუნვას“, უსაზღვროდ თავისუფალი კორექტივები შეაქვს ყოფიერების, აზროვნების კანონებში, ამუხრუჭებს დროს, შემოსაზღვრავს ან უსასრულოსა ხდის სივრცეს, რომელშიც თავს იყრის მისი იდეის ძირითადი მიმართულებანი. „დიონისოს ღიმილში“ ხშირად დასტურდება ეს პრინციპი:

„ძეზმანა: მე და ჯენეტი ვწევართ ჩვენს ოთახში. უშველებელი, სავარცხლიანი გველი ამოდის ჩვენს საწოლზე. ჯენეტმა იკივლა, ლოგინიდან გადავარდა. მე არ გავნძრეულვარ, ორი თითი ტუჩზე მივიტანე. შეეულოცე. გაშეშდა. უშველებელი ფრთა გამოესხა, პირი იბრუნა, შრიალით გაფრინდა“[112].

სიზმარში ყურადღება გამახვილებულია კულმინაციურ წერტილზე, გადაშწყვეტ მომენტზე, რომლის მიღმა რომ გაგრძელებულიყო ჩვენება, შესაძლოა დარღვეულიყო ის სწორი აზრი, რომლის ძალით სიზმარი მთელის მიმართ მხოლოდ ორგანულ ნაწილად უნდა აღიქვას.

სიზმრის კულმინაციური მომენტი თავისი შინაგანი მნიშვნელობით კონცენტრირდება რომანში განვითარებული მოვლენების ერთ უბანზე და წარმოაჩენს თავის ლოკალურ მიზანმიმართულებას.

სხვა შემთხვევაში, სიზმარში აგებული სივრცე, მიმდინარე დრო ფორმირდება რეალური კატასტროფის ზღვარზე:

სიზმარი:

„მე (კონსტანტინე სავარსამიძე — თ. კ.) და ფარვიზი აბასთუმნისაკენ მივდიოდით თეშშარაზე. ერთ სერზე ყიჟინი მოგვესმა, ჰამიდი სერზე დამდგარიყო და საშინელი ხმით ყიოდა: „ფაარვიზ, ფაააარვიზ“... ხმა.. გველის წივილივით მძაფრი და აუტანელი! წელზე გველი ერტყა. ხელში გველები ეჭირა და გვესროდა, ერთი გველი კისერზე მოახვედრა ფარვიზს. თვალის დახამხამებაც ვერ მოვასწარი, გველმა მოგუდა ბავშვი. ცხენიც ვერ ვადაახტებოდა, ისე დასივდა ფარვიზი“[113].

---

[111] იხ. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 200.

[112] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 783.

[113] იქვე, გვ. 922

მოხდა დროის ეპიკური მსვლელობის მოკლე გათიშვა, გართვა. სიზმარი „ამუხრუჭებს“ ჟამის მისწრაფებას, მაგრამ ამავე დროს ნაწარმოებში დროის სხვა ფაზაში ჩართვა (მომავლის სივრცეთა ჭვრეტაც) ხორციელდება, რადგან სიზმარს მართლაც მოჰყვება რეალური კატასტროფა — ფარვიზის დაღუპვა. სიზმარში (რომელშიც დრო მაინც მ ი მ დ ი ნ ა რ ე ა — თავისი ბუნებით) განსხორციელდა მომავლისაკენ შთამბეჭდავი ნახტომი.

მსგავსი კრიზისული, გმირის ყოფნა-არყოფნის გამომხატველი, თითქმის კატასტროფული ცენტრალური ობიექტი წარმოჩნდება თარაშ ემხვარის ერთ-ერთ სიზმარში. ამ სიზმარს თარაში სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე ხედავს. გმირის ცხოვრების დასასრულზე მიმანიშნებელი სიმბოლოები მრავლადაა მიმობნეული საკმაოდ განფენილ სივრცეთა სისტემაში, დროც განსაკუთრებული ექსპრესიით მიისწრაფვის გადაუხიდავ უფსკრულისაკენ... ქროლვა, ლაღუმების ზათქი და ღრიალი, მეწყერების შეუკავებელი მოვარდნა, ელვათა სიხშირე, ახალი ცხოვრების მოციქულ არზაყან ზვამბაიას გამარჯვება მეზირთან ბრძოლაში, პატრიარქალური ცხოვრების მედროშის — ქორა მახვშის დაცემა, დამხობა ქვიშაზე, თარაშის ამაო ცდა — გააშველოს ერთმანეთს წაკიდებული პრეისტორიული კერპები (გაც და გაიმ), რომლებიც საბოლოოდ სპობენ ერთმანეთს — ყოველივე განცხადებაა თარაშის სიცოცხლის უკანასკნელ ზღვარს მიდგომისა. სიზმრის მეშვეობით „თვალნათლივაა დანახული“ საკუთარი ბედისწერის განმსაზღვრელი ნიშნები დროისა თუ სივრცისა. ეს დრო და სივრცე გმირის რეალური ცხოვრების იდენტური ფორმების შინაარსის შემცველია, მათი ნიშნების მატარებელია. სიზმარში გამოხატული დრო და სივრცე რეალური სამყაროდანაა შემოსული და შესაბამისი მიზნით შესაფერისადაა (რასაც სიზმრის ფორმის გამოყენება განსაზღვრავს) ტრანსფორმირებული.

„ვაზის ყვავილობაში“, ისევე როგორც სხვა რომანებში, კ. გამსახურდია სიზმარს განსაკუთრებული გააზრებით იყენებს. კორინთელი, გართულებული ოჯახური მდგომარეობის მწვავედ განმცდელი, ხედავს სიზმარს, რომელმაც თითქოს უნდა აუხსნას მას ხელახლა, განმეორებით და დაბეჯითებით თავისი ოჯახური ცხოვრების რეალური, ჭეშმარიტი ვითარება. ამიტომ სიზმარში დროის მცირე რეტროსპექტული ხედვა ყალიბდება, რათა ერთხელ კიდევ გადაისინჯოს განვლილი გზა ცოლქმრული ცხოვრებისა. კორინთელი სიზმარში ხედავს „ორიოდ წლის წინად განცდილ ეპიზოდებს“. სიზმარი რომანში ორიგინალური კონსტრუქციისაა — იგი ორ ნაწილად ეზმანება კორინთელს. პირველად რომ ჩასთვლემს, გმირი სიზმარში გემის ჯოჯოხეთურ ტალღებში ხეთქების დაძაბულობას განიცდის. გონებას, სმენას, თვალს ზარავს ტალღებს მინდობილი გემის ჭრიალი, გრიალი, რაკუნი. „წყალთა უდაბნოში სასოწარკვე-

თილად ზმუოდა გემის სირენა და ტყვიისფერ ცისკენ აიჭრებოდა ზლაზნია, კლაკნია კვამლი, რომელიც ისე დაიგრაგნებოდა ხოლმე ეთერში, როგორც თავმოკვეთილი ურჩხულის ბოლო"[114]. აქ წყდება სიზმარი. კორინთელი თავს წაართმევს თვლემას. სიზმრით მისი რეალური მდგომარეობა გამოიცდება. გემზე „გადასახლება" თითქოს აგრძელებს რეალურ დროში განცდილ ტკივილებსა და შფოთვა-წუხილს. გემზე გმირის რეალურ განცდათა იდენტური განცდების საასპარეზო სივრცეა გაშლილი, სუფევს იმავე ტკივილებით აღვსილი დრო. ამრიგად, სიზმრის პირველ ნაწილში პირდაპირ აიგება სასოწარკვეთილი ადამიანის სახე და გამოიცდება მისი მდგომარეობა.

აზრობრივ-იდეური თვალსაზრისით სიზმრის ამ ნაწილში გმირისათვის ალბათ მეტად სასურველი იყო დროის შეჩერება, სივრცეში მოძრაობის შეწყვეტა (მთავრდება გმირის ცხოვრების ერთი პერიოდი, დაკავშირებული მეუღლესთან). სანამ მეორედ მოერეოდეს თვლემა, აიგება ავი სიზმრის გამფანტველი მიმზიდველი პეიზაჟური პანორამა — „მთვარე უკვე გამოსულიყო მღვრიე ტალღების მორევიდან, კავკასიონისაკენ ზანტად მიდიოდნენ აბრეშუმივით ხასხასა ღრუბლები"[115] — და ამას მოჰყვება შესაძლებელი ბედნიერების (რადგან კორინთელი ცხოვრების გზაზე კვლავ ხვდება სუსქია მინდელს) სიმბოლოს შემცველი ახალი სიზმარი (გაგრძელება პირველისა), რომელშიც ეგზოტიკური, მრავალფეროვანი სივრცული ხედებია გადაშლილი, სუფევს მშვიდი განწყობა, დროც ჰარმონიულად მიედინება.

სიზმარს, ცხადია, მრავალი სხვა შესაძლებლობა გააჩნია ადამიანის ცხოვრების სახეცვლილების გამოსახატავად. მასში დროის, სივრცის ფანტასტიკურად შეკუმშული თუ გაშლილი ვარიაციები შეიძლება წარმოჩნდეს კალეიდოსკოპური მრავალფეროვნებით. აქედან გამომდინარე, ყალიბდება უკეთესი თუ უარესი სიტუაციები, ვითარებანი. სიზმარში შეიძლება რეალურად შესაძლებელი მოვლენები მთლად შეუძლებელი ფორმით გამოიხატოს, მოხდეს ყოველნაირი საგნის ბუნების უკუქცევრეტა და სხვ. ამგვარი თვალსაზრისის დადასტურებაა სიზმარში აბრია უჯირაულის ეკონომიური აღორძინება. დრო და სივრცე აქაც რეტროსპექტული ხასიათის მატარებელია. სიზმარში კვლავ ბობოლად გარდაისახება აბრია — ხუთიათასი ცხვრის პატრონი შეიქნება და სიზმარში ფიქრობს იგი, რომ — „სიზმარი აღმოჩნდა ყველაფერი, რაც აქამდის მოხდა ამ ქვეყნად... კვლავ მესაკუთრეა (აბრია — თ. კ.)"[116]. დროის სიბრტყეები ერთიმეორეს დაეფინა, არარეალური რეალურის ნიშანს იძენს

---

[114] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 256.
[115] ი ქ ვ ე, გვ. 257.
[116] იქვე, გვ. 305.

და, პირიქით, რეალურს არარეალურის ნიღაბი ესადაგება დროებით. სიზმრისეული სიტუაცია მალე ლიკვიდირდება, ამბავი რეალურ წესრიგიანობას უბრუნდება. ზმანების დრო, რომელიც ნაწარმოების განვითარების რეალური დროის უსაფუძვლო ხანგრძლიობად აღიქმება თითქოს, რომანის სიუჟეტურ მაგისტრალში საერთო დროითი წესრიგიანობის გამომხატველ ერთ შემადგენელ მონაკვეთად წარმოჩნდება, რადგან გულისხმობს გარკვეულ გადასვლას და კავშირს. ამდენად, დროის მდინარება, როგორც ჩანს, მაინც არსებითია. დრო ამ პასაჟის ფარგლებში ზოგადად აღსილია პრაქტიკულ-ცხოვრებისეული რიტმით, რასაც განაპირობებს რეალური ადამიანური ცხოვრება. სხვა საკითხია, აღსრულდება თუ არა მისწრაფება და ოცნება გმირისა. ამ შემთხვევაში მთავარია, რომ მისწრაფება არის და ამ მისწრაფების არსებობით იშიფრება გმირის შინაგანი ბუნება. გამოხატვის სიზმრისეული ფორმა კი რეალურის იმიტაციას უქმნის საფუძველს, რის შედეგადაც მხატვრული მრავალფეროვნება ყალიბდება.

მრავალფეროვან ფუნქციას ასრულებს სიზმარში გამოხატული დრო და სივრცე „დავით აღმაშენებელში". დავით მეფის სიზმარში, რომლის შინაარსი, უფრო სწორად — აზრი, უკავშირდება ნაწარმოებში ცენტრალური იდეის მქონე, ქართველი ხალხის განმათავისუფლებელ მოძრაობას, სივრცე, ჟამის მსვლელობის შერჩეული კონკრეტიზაცია დამატებით გააზრებას შეიცავს. აქ სივრცისა და დროის სპეციფიკური წარმოჩენა ემსახურება გმირის მისწრაფებების, ოცნებებისა და ტკივილების გახსნას.

დავითს ეზმანა ცადაწვდილი სვეტი, რომელზეც ნახევარი მთვარე ესვენა. მთვარეზე იჯდა თეთრი ყორანი, ქროდა ქარი და ირყეოდა ცა... შემდეგ... „მიწა განიხვნა და ქონდრისკაცი ამოძვრა ღრუდან... მეფეს... უთხრა: თუ შენ ძართლა დავით მეფე ხარ, ძე გიორგისი და შვილიშვილთაგანი მეშურდულე და მეფსალმუნე დავით მეფისა, აჰა ჩოგანი სპილენძისა და ბურთი სამი. ტყორცნე, ნუ ზოგავ და თუნდაც ერთიც რომ მოახვედრო იმ ყორანს, ის ნახევარი მთვარეც მტვრად იქცევა და ის სვეტიც მარმარილოსი. უკეთუ ვერ ეწიო საწადელს, იმ ღრუდან გამოვიხმობ ურჩხულებსა და ღრიანკალებს და მერმე შენ იცოდე და მათო... ქარი ჰქროდა, ცა ირყეოდა, ქარი ჰქროდა და სვეტი ირხეოდა... ხელი შემართა ბურთის გასატყორცნად მეფემ...„[117].

აქ მეფე გამოაღვიძეს...

სივრცე სიმბოლოს შემცველია ზოგადად. ამ სივრცეში განაწილებუ-

---

[117] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. III, თბ., 1960, გვ. 454.

ლი საგნები — სვეტი, ნახევარი მთვარე, თუ მოქმედი სტიქიონი — ქარი-ქარბორბალა, ან მისით ატორტმანებული, შერყეული ცა — მეფის რეალურ მისწრაფებათა, საქართველოს ბედის შემობრუნებისათვის ბრძოლის ასპარეზად შერჩეული გარემოს ნიშნების შემცველია.

სიზმარში მეფესთან ახლოს, მის თვალწინაა „გამოფენილი“ თურქული სამყაროს ამოსაცნობი ატრიბუტი — ნახევარი მთვარე. სიზმრის შინაარსისა და იდეის მიხედვით იგი უნდა ჩამოვარდეს, დაემხოს. სიზმარში ახლოს მოიწევს სიმბოლოს მეშვეობით გამოხატული ობიექტი (თურქული სამყარო), რომლის მიმართ მეფის დამოკიდებულებამ უნდა განსაზღვროს დავითის მოღვაწეობის მნიშვნელობა. სიზმარში დავითი (მისი სახით მთელი საქართველო) ყოფნა-არყოფნის ზღვარსაა თითქმის მიმდგარი. რომანის სიუჟეტის რეალური განვითარების თვალსაზრისით მაქსიმალური ზღვრული მდგომარეობა (ან გამარჯვება, ან სიკვდილი!) ჯერ კიდევ არ დამდგარა. ჯერ კიდევ გადასაწყვეტია, მთავარი ბრძოლის წინ, მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი... ამიტომაც შეწყდა სიზმარი. დავითის დიად საქმეთა სამოქმედო სივრცე ისევ რეალურ მანძილზე „უკუდგება“. დრო, სიზმარში სასურველ სიტუაციას მოახლოებული, რომანის ძირითად ამბავთა განვითარების რეალურ ფაზას უბრუნდება, თუმცა დროისა და სივრცის გასიმბოლოებულმა წარმოჩენამ, დიად საქმეთა განხორციელების „გამაფრთხილებელმა ნიშნებმა“ რომანში შესაფერისი იდეური და კომპოზიციური როლი მაინც ითამაშა. კ. გამსახურდიამ „გადააბტუნა“ დავითი რეალურ შემომფარგლელ სივრცესა და დროს, წინასწარ შეუქმნა გმირს თავისი დიადი მოქმედების ფარდი ასპარეზი როგორც დროის, ასევე სივრცის ასპექტით, მისი სიდიადე გამოკვეთა მომავლისათვის ბრძოლის მუდმივ ტკივილებში. ჩაკეტილ სივრცეში ნათლად არ აღიქმება დავითის პიროვნება. სივრცეს, შორეული ოცნების უკიდეგანო სივრცეს მოითხოვს მისი სული. დრო, მომავალი დრო მოუხმობს ჟამის ზოგიერთი ავი კანონის დამძლევ ადამიანს.

კ. გამსახურდიას მიერ დავით აღმაშენებლის პიროვნების რეალური შეფასება, მისი ჭეშმარიტი ზრახვების სწორი განვითარება მთელი რომანის მანძილზე, განაპირობებს დავითის ცალკეული სიზმრის ლოგიკას;

მეფეს — „ეზმანა: უფსკრულის პირად იდგა უფლისციხის მახლობლად. ყაყაჩოებით შემოსილ ველს გადასცქეროდა და ამ ერთიანად გადაწითლებულ ველზე მოჰქროდა მისკენ ორი მხედარი, ერთს მარჯნისფერი ყაბაჩა ეცვა, მეორეს სოსანის ფერი... სოსანისფერ ყაბაჩიანი აღმოჩნდა გვანცა, ხოლო მარჯნისფერ ყაბაჩიანი — დედისიმედი... ხან სოსანისფერი ყაბაჩიანი მოდიოდა წინ, ხან მარჯნისფერი, ერთბაშად დაიქუხა ცამ და დაეშვა უეცარი ნისლი და აავსო ნისლმა ქვეყანა კიდემდის. სადღა იყო ნისლი, ქვახურელსა და უფლისციხის შორის ჩამომდგარიყო ზღვა და დაეცა გულნაწყენი რაინდი მიწაზე და მოესმა ზღვის

ფსკერიდან სირინოზის ხმა, ისე შორეული და გულისდამწყვეტი, როგორც ოქროს ბულბულის გალობა"[118].

სიზმრის ლოგიკა განპირობებულია დავითის მთელი ცხოვრებისეული ისტორიის ლოგიკით. თავის მხრივ, სიზმრის ლოგიკა გამჭოლ ატანს მთელი რომანის იდეურ-მხატვრულ ქსოვილში, მისი ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხის გამომხატველ პრინციპად იქცევა. სიზმრის ლოგიკა ხელს უწყობს დავითის პიროვნების, მისი თავგანწირვის წონისა და მნიშვნელობის შეფასებას. ქვეყნისათვის თავდადებული მეფე პირად ცხოვრებაში ხელმოცარული რჩება. სიზმარში ყალიბდება სივრცის ზღვრებისა და კონტურების შთანმთქმელი დეტალი — ნისლი, რომელმაც „აავსო ქვეყანა კიდემდის". გარემოს მთელი ხედი უხილავმა ეთერმა შთანთქა, არსად თვალმისაწვდომი რაიმე საგანი!.. მხოლოდ ნისლით დაბურული უსასრულო სივრცე, რომელიც ყოველგვარი ურთიერთობის ბურუსის კედლით გამთიშველია. ნისლმა შთანთქა ორი მხედარი — დედისიმედი და გვანცა. დავითის თვალსაწიერიდან გაქრნენ ისინი. მეფე ნისლში რჩება, დაცილებული ყველაფერს. მხოლოდ თავისი დიადი იდეებია მასთან განუშორებლად! შემდეგ ყალიბდება მეფისა და მხედრების დაშორიშორების ახალი ელემენტი — ზღვა. „სადღა იყო ნისლი, ქვახვრელსა და უფლისციხის შორის ჩამომდგარიყო ზღვა"[119]. ახლა ამ გადაულახავმა სტიქიონმა გადახერგა მეფის ბედნიერებისაკენ მიმავალი ყოველი ბილიკი. სიზმარში სიმბოლურად გამოიკვეთა სივრცე, რომელიც შესაფერის გარემოდ გამოდგება დროის მცირე მონაკვეთში განხორციელებული მეტამორფოზებისათვის...

რეალური შინაგანი წუხილი და დარდის ერთ-ერთი მიზეზი მეფისა (რომ ვერ ააწყო საკუთარი ცხოვრება) სიზმარში განცხადდა შესაფერისი ზღაპრულ-ვიზუალური ეფექტით. რომანში სივრცის ფუნქციურმა წარმოჩენამ გამოკვეთა მეფის წუხილი, მისი ტკივილებით აღსავსე არსებობის ზოგიერთი ნიშანი. ხოლო სიზმარში ფიქსირებულმა დრომ თავისი ერთი ფანტასტიკური დინების ფაზაში მოაქცია უჩვეულო გარდაქმნისათვის რეალურად საჭირო უფრო მეტი ხანგრძლიობა დროისა და რომანის აღნიშნულ პასაჟში გარკვეულად განაზოგადა ნაწარმოებში დავითის ამ მომენტამდელი და მისი შემდგომი ბედის გამომხატველი ნიშნები.

როგორც დავინახეთ, სიზმრისეული დრო და სივრცე განსაკუთრებული მხატვრული გააზრებითაა გამოყენებული კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დროისა და სივრცის ურთიერთ-

---

[118] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 66—67.

[119] იქვე.

დამოკიდებულების ძირითადი არსი ყველაზე ნათლად გამოიხატა მათი ადამიანთან რთული მიმართების პროცესში. ეს კატეგორიები მწერლის შემოქმედებაში გამოყენებულია ადამიანის პიროვნულ თვისებათა, საზოგადოებრივი მოღვაწეობის გამოხატვის, მისი სამყაროსთან მრავალფეროვანი დამოკიდებულების ნათელყოფისათვის.

2. ფსიქოლოგიზმის ფუნქცია

რეალიზმის (როგორც კრიტიკულის, ასევე სოციალისტურის) მხატვრული მეთოდის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან მიღწევად ითვლება პიროვნების სულიერი სამყაროს მრავალმხრივი გამოსახვა. ცხოვრების სინამდვილის სახეობრივი შეცნობისა და მხატვრული გამოსახვის ერთ-ერთ განსაკუთრებულ საშუალებად მიიჩნევა ფსიქოლოგიური ანალიზი. „ფსიქოლოგიური ანალიზი ლამის ყველაზე არსებითი პირობაა ადამიანის რეალისტური გამოხატვის სიღრმისა“[120]. ს. პეტროვის ეს სიტყვები აზრობრივადაა გამყარებული მკვლევრის მიერ იქვე მოყვანილი ჩერნიშევსკისა და ლ. ტოლსტოის შეხედულებებით იმავე საკითხზე. ერთიცა და მეორეც ხელოვნების მთავარ ამოცანად მიიჩნევს ადამიანის სულიერი ცხოვრების გახსნას[121].

ადამიანის რაც შეიძლება ღრმა და სრულად გამოხატვაში ზოგიერთი გულისხმობს პიროვნების სულიერი სამყაროს ყველა უმცირესი დეტალის დაწვრილებით აღწერას. ეს საზოგადოდაა შეუძლებელი და შეუძლებლის განხორციელების მცდელობისას იკარგება შესაძლებლის გამოხატვის მკაფიოობაც. სრულად გამოხატვა ღრმა გამოხატვას გულისხმობს ბევრად, ამას კი ზოგჯერ ოსტატის მიერ შესრულებული რამდენიმე (გმირის ხასიათის მთავარ თვისებებზე ყურადღების გამახვილებით) მონახაზიც ახერხებს. აქ მთავარია მწერლის აზროვნების ჰორიზონტი, ფსიქოლოგიურ-ინტელექტუალური გამოცდილება.

რა თქმა უნდა, ყველა მხატვარ-რეალისტს არ ძალუძს ადამიანის სულიერი სამყაროს ღრმად გამომზეურება. კ. გამსახურდია საგანგებოდ აღნიშნავს ამ გარემოებას ლ. ტოლსტოისადმი მიძღვნილ წერილში: „ასე ღრმად, ასე დაჟინებით იშვიათად თუ ვინმეს ჩაუხედნია ადამიანის ფსიქიკაში, იგი (ლ. ტოლსტოი — თ. კ.) არა მარტო იხედებოდა მასში, მან უჩვეულო ანალიტური ნიჭით დაგვიხატა მთელი გალერეა უნამუსო, გაიძვერა, გარყვნილი ადამიანებისა, მაგრამ მათთან პარალელურად მოგ-

---

[120] С. М. Петров, Основные вопросы теории реализма, М., 1975, стр. 91.
[121] იქვე, გვ. 92.

ვცა სერია კეთილშობილი, სულით სპეტაკი, მაღალი იდეებისათვის თაკდადებული, შრომისა და ბრძოლის უბადლო რაინდებისა"[122].

კ. გამსახურდია თავის შემოქმედებაში დიდ ადგილს უთმობს ადამიანის სულიერი განცდების გამომზეურებას. ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ იმავე წერილში („ლევ ტოლსტოი"), აგრძელებს რა აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობას, კ. გამსახურდია აშკარად უარყოფით დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ადამიანის ფსიქიკაში წვდომის პროცესში პიროვნების მხოლოდ ჩრდილოვანი მხარეების გაშუქების მიმართ. წერილის ინტონაცია ცხადყოფს მწერლის შინაგან უკმაყოფილებას იმათ მიმართ, ვინც „მუდამ იმას მიელტვიან, ტენდენციურად გამოაჩინონ ადამიანის ფიზიკისა და ბუნების ზადი, ხაზი გაუსვან ღამით მხარეებს ბუნებისას და კაცთა ცხოვრებისას"[123]. ცხადია, კ. გამსახურდია თავადაც არ ჰყოფს უარს საკუთარ შემოქმედებაში ადამიანის ღამეულ მხარეთა მხილებას, მაგრამ ამასთან, საჭიროდ მიიჩნევს ზომიერების დაცვასაც. „ლევ ტოლსტოიც ოსტატურად გვიხატავს ღამეულ და ჩრდილიან მხარეებს ბუნებისა და კაცთა ყოფისას, ამავე დროს იგი საჩინოდ ხდის ნათელსა და ქველს სათნოებასა და სიყვარულს... სიძაბუნეს ჰქირდავს, სიმამაცეს ხოტბას ასხამს, ვაჟკაცობისა და კაიკაცობის აპოლოგეტია თავადაც დიდი ვაჟკაცი ცხოვრებასა და შრომაში. ამ მხრით ლიტერატურაც, როგორც გოეტესეული „პედაგოგიური პროვინცია", სწორედ ტოლსტოის ქმნილებებშია საძებარი"[124].

კ. გამსახურდიას პერსონაჟები უმეტეს შემთხვევაში ხასიათის დადებითი თვისებების მაღალეფექტური და უარყოფითი თვისებების შეუფერავი გამოვლენით გამოიხატებიან. ყველგან იგრძნობა (ცხადია, მეტნაკლებად) პერსონაჟთა შესაბამისად მარეგულირებელი როლი მოვლენათითარებასთან, შემთხვევასთან მიმართებაში. ასეთი პრინციპით ხატვა განპირობებულია იმით, რომ პერსონაჟთა უმრავლესობა რთული სულიერი ორგანიზაციის მატარებელია. ყოველ შემთხვევაში, ძნელად თუ ითქმება კ. გამსახურდიას გმირზე, რომ იგი ღარიბი, მწირი, არასაინტერესო შინაგანი ვნებების მატარებელია. მისწრაფება მწერლისა, გამოსახატავად შეარჩიოს რთული ხასიათები, განსაზღვრავს გამოსახვის მრავალფეროვნებასაც. მისწრაფება, ჩასწვდეს ადამიანთა არსებობისა და ცხოვრება-მოღვაწეობის ფორმათა ჭეშმარიტებას, განაპირობებს ხასიათთა ჩვენების სისტემათა არჩევითობას.

ლ. გინზბურგი წიგნში — „ფსიქოლოგიური პროზის შესახებ" — მიუთითებს, რომ თანამედროვე ფსიქოლოგიისათვის დამახასიათებელია პიროვნების დინამიური გაგება და იქვე აგრძელებს: „პრაგმატიზმთან

---

[122] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 201.
[123] იქვე.
[124] იქვე.

და ნეორეალიზმთან დაკავშირებულმა XX საუკუნის დასავლეთის ფსიქოლოგიის ზოგიერთმა მიმართულებამ ბოლომდე გახსნა პიროვნება ფსიქიკური მდგომარეობის განუწყვეტლად ცვალებად ნაკადში. ქცევითმა ფსიქოლოგიამ უარი თქვა არა მარტო პიროვნების, ხასიათის კატეგორიაზე, არამედ ცნობიერების კატეგორიაზეც (ადამიანის ქცევას წარმართავს მექანიზმი: სტიმული — რეაქცია)"[125]. გინზბურგი ხაზს უსვამს საბჭოთა ფსიქოლოგების განსხვავებულ პოზიციას, და აქვე განმარტავს, რომ ისინი ამჟამად შორს დგანან იმ წინანდელი შეხედულებისაგან, რომელიც პიროვნების სტატიკურ გაგებას აღიარებდა, დაბოლოს ასკვნის: „ავლენენ რა პიროვნებაში საყრდენ, შედარებით მდგრად ელემენტებს, ისინი, ამავე დროს, დაჟინებით მოითხოვენ მისი აგებულების დინამიურ, ფუნქციონალურ ანალიზს"[126]. თავისი აზრის განსამტკიცებლად მკვლევარი იშველიებს ს. რუბინშტეინის შეხედულებას: „ადამიანის ხასიათი— წერდა, მაგალითად, ს. რუბინშტეინი, ესაა ინდივიდში დამკვიდრებული გენერალიზებული განზოგადებული განზრახვების სისტემა... იმისათვის რომ მოტივი (განზრახვა) იქცეს პიროვნებაში „სტერეოტიპიზირებულ" თვისებად, იგი უნდა გენერალიზირდეს იმ სიტუაციის მიმართ, რომელშიც აღმოცენდა იგი თავდაპირველად"[127]. საკითხის მსგავსი მიმოხილვის შემდეგ ლ. გინზბურგი საინტერესოდ ასკვნის: „ხასიათი — ესაა თვით ადამიანის მიერ ავტოკონცეფციით შექმნილი იდეალური წარმოდგენა, სტრუქტურა... გასაგებია, რომ თითოეული ადამიანის ხასიათი სხვადასხვაგვარად გაიგება, განსხვავება ზოგჯერ მკვეთრია, ზოგჯერ კი — უმნიშვნელო... მაგრამ თუ ხასიათი წარმოადგენს თუნდაც თავისებურ აგებულებას — ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველდღიურ ცხოვრებაში წარმოებს განუწყვეტელი შერჩევა, გაცდენა-გამოტოვება, პიროვნების ელემენტების თანაშეფარდება, ე. ი. წარმოებს თავისი პოტენციით ესთეტიკური მუშაობა, რომელიც უკიდურესად მაორგანიზებელი შეიქმნება ხელოვნებაში. ხელოვნება — ყოველთვის ორგანიზაციაა, ბრძოლაა ქაოსთან და არყოფნასთან..."[128].

მართლაც, ხელოვნება საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმდინარეობის გამომხატველი დიდი ფორმაა, რომელსაც სინამდვილის შეცნობის სპეციფიკური ესთეტიკური სისტემა გააჩნია. ამ, ასე ვთქვათ, ესთეტიკური პოტენციის გარეშე „შეუძლებელი და გაუგებარი იქნებოდა ცხოვრებასა და ლიტერატურაში პიროვნებათა სახეების ურთიერთწვდომის საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი"[129].

კ. გამსახურდია ადამიანის გამოხატვისას აფიქსირებს მის შუქნათე-

---

[125] Л. Гинзбург, О психологической прозе, Л., 1971. стр. 13.
[126] იქვე.
[127] იქვე.
[128] იქვე, გვ. 14.
[129] იქვე, გვ. 15.

ლიან და ჩრდილოვან მხარეს და ამ პროცესში თავის პოზიციას ნათელ-ყოფს. მწერალი საკუთარ სულიერ ზრახვებს, მიდრეკილებებს წარმოაჩენს შესაფერისი მხატვრული მოდელის აგებით. სინამდვილის, ან მისი რაიმე ნიშნის შემცველი, გინდაც ფანტასტიკურის სახეობრივი, პოეტური ტრანსფორმაცია სხივმოსილს ყოფს ხელოვანის იდეურ-მხატვრულ თვისებრიობას, რომელიც აუცილებლობის კანონით უსათუოდ გადადის მკითხველთა ფართო მასებზე და ესთეტიკურ კმაყოფილებას იწვევს მათში.

კ. გამსახურდია ყურადღებით ეკიდება პიროვნების სულიერი ცხოვრების კავშირს ცხოვრებისეულ მოვლენებთან, სიტუაციებთან. ამ პროცესში წარმოჩნდება პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ძირითადი მიმართულებანი. მწერალი ითვალისწინებს პიროვნებაზე საზოგადოებრივი ზემოქმედების ხასიათს, თუმცა ზედმეტად არ უშლის ხელს გმირის ვნებათა დემონსტრირებას.

კ. გამსახურდია თავის შემოქმედებაში არცთუ იშვიათად გამოხატავს ადამიანს ისეთი ფსიქოლოგიურობით, რომელშიც შეიგრძნობა ზეგრძნობიერ, არაბუნებრივ შესაძლებლობათა (ხან კი სურვილ-ილუზიათა) უნარმოსილება („ხოგაის მინდია“. „მშვენიერება“, „ტაბუ“, „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“), მაგრამ ცხადი ხდება ისიც, რომ მწერლის მიზანდასახულებაა, გმირთა ეს „უნარი“ ჰეშმარიტად ადამიანურ შესაძლებლობათა პოტენციურ „გამღიზიანებლად“, „სტიმულატორად“ წარმოსახოს. პერსონაჟის „შინაგანი აშლის“, ტანჯვის მწერლისეულ ასახვაში ნათელიყოფა აღნიშნულ გრძნობათა გამოხატვისათვის ხელოვანის მიერ შესაბამის საშუალებათა ძიების ხასიათი.

კ. გამსახურდიას ნაწარმოებებში ფსიქოლოგიზმს შეესატყვისება აღწერილი ბუნების დეტალები, ფილოსოფიური მსჯელობა-გაფიქრებანი, გმირის ზნეობრივი ძიებანი და სხვ. კ. გამსახურდია, იმ შემთხვევაში, როცა უარს ამბობს გმირის ფსიქოლოგიის დაწვრილებით დახასიათებაზე, მისი სულიერი მდგომარეობის მხოლოდ ცალკეული კონტურის მოხაზვითაც კი მოტივირებულს ხდის ძირითადი სათქმელის აზრს (მაგალითად, „საათებში“, „დამსხვრეული ჩონგურში“, „დათეში“ და სხვ.).

კ. გამსახურდია უარს არ ამბობს ყოფითი დეტალების გამოხატვაზე, რაც საბოლოოდ ეხმარება მას გამოავლინოს ძველსა და ახალს შორის განსხვავება, აჩვენოს ის პროცესები, რომლებიც ჯერ კიდევ სუფევს საზოგადოებაში და ამუხრუჭებს ახლის ხელგაშლით მიღებას. ამ მიზანდასახულობათა აღსრულების პროცესში თვით მწერლის მსოფლმხედველობის პროცესუალური შინაბუნების თვალგაყოლებაც ხერხდება. კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში იმთავითვეა ფიქსირებული რთული ცხოვრებისეული სიტუაციები. თანდათან საზოგადოებრივი ძვრების გამომხატველი მოვლენები მეტ მასშტაბურობას იძენს და იქმნება შესაძ-

ლებლობა ამ რთული საზოგადოებრივი პრობლემების უფრო ვრცლად და დწვრილებით გამოხატვისა.

„დიონისოს ღიმილში“ ადამიანის ფსიქოლოგიური ძერწვისას განსაზღვრულად ცხოველმყოფელობენ ძველი ცრურწმენანი. „მთვარის მოტაცებასა“ და „ვაზის ყვავილობაში“ კი ფსიქოლოგიზმი ახალი ადამიანის ფორმირების, მის მიერ მრავალ წინააღმდეგობათა დაძლევის გამოსახატავადაა მოხმობილი. „ვაზის ყვავილობაში“, მაგალითად, ფსიქოლოგიზმი „აიგება“ მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქის ჩვენების საფუძველზე.

მწერლის მიერ ისტორიული თემის არჩევითობაში ასევე მოჩანს ახალი ადამიანის სულიერი მოთხოვნილების გამდიდრების ტენდენცია. აქ მწერლის „ფსიქოლოგიური სელის“ მიზანია ქვეყნის პოლიტიკური, კულტურულ-ზნეობრივი პრობლემების ნათელყოფა, მომავლის სპეციფიკური ჭვრეტა წარსულის ანალიზის მეშვეობით.

მსგავსი ამოცანების განხორციელებას, ბუნებრივია, მოხმარდა მწერლის მთელი პოეტური ნიჭი, მწერლური ტალანტი, პირადად განცდილ-შეგრძნობილის მთელი მარაგი, დაგროვილი ცოდნა. ყოველივე ყოველთვის არ მორგებია გამოსათქმელის, გინდაც აუცილებლად სათქმელის სასურველად გამოვლენას, მაგრამ ტალანტის ძალა არასოდეს დაშრეტილა.

როგორც აღინიშნა, კ. გამსახურდია არასოდეს ყოფილა გარკვეული ფილოსოფიური სისტემის ლიტერატურაში ბრმად გადმომტანი. მიუხედავად იმისა, რომ მისი შემოქმედების ნაწილში, განსაკუთრებით ადრეულ თეორიულ წერილებში, ნოველებში, „დიონისოს ღიმილშიც“ გამოვლენილა ნაზიარობა (ხანდახან მომეტებულიც) 20-იანი წლების ევროპულ კულტურულ სამყაროსთან, მწერალი ძირითადად მაინც ეროვნულ კულტურაში გაბატონებული და გამორჩეული ტრადიციების გამგრძელებლად რჩებოდა. სწორია შემდეგი მოსაზრებაც: „კ. გამსახურდია არ ყოფილა ავსტრიელი კლინიცისტის (ფროიდი — თ. კ.) მიმდევარი. შეიძლება მოჰარბებული ფრივოლური პასაჟები და ტემპერამენტის გამოვლენა. სავარსამიძის დამოკიდებულება მამასთან, ფროიდიზმის შორეულ ანარეკლად აიხსნას, მაგრამ კონკრეტულად ფსიქოანალიზი არ გამოყენებულა. მწერალს არ უცდია, მოეცა ქვეცნობიერი ფსიქიკის ანალიზი“[130].

ეს პრინციპული საკითხია.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში წარმოჩენილი ფსიქოლოგიზმი თავისი შორეული ძირებითაც კი არაა დაკავშირებული პრინციპულად, შეუცნობელ ძალათა მიერ ისტორიის წარმართვის ქადაგებასთან. მწერა-

[130] ს. ს ი გ უ ა, ეპოქა და სტილის პრობლემა, თბ., 1976, გვ. 178.

ლი, სერიოზულად თუ მივუდგებით, არასოდეს უკარგავს ძალას სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემათა უდიდეს მნიშვნელობას (სხვადასხვა ეტაპზე ეს პრობლემები განსხვავებული ძირითადობით წარმოჩნდებიან).

ცნობილია, რომ ფროიდიზმის მოძღვრების გადახალისებას თვით დასავლეთის თეორიულ-ლიტერატურული აზრი ცდილობს. წიგნში — „თეორიები, სკოლები, კონცეფციები" — მითითებულია, რომ ნეოფროიდიზმი (ე. ფრომი, კ. ხორნი, გ. სალივენი...) მიისწრაფვის გაწმინდოს ფროიდის სწავლება ისეთ ყველაზე უფრო ოდიოზურ დებულებათაგან, როგორიცაა სექსუალური ინსტიქტის როლის გაზვიადება, ოიდიპოს კომპლექსი, სიკვდილის ინსტიქტი, ბავშვთა სექსუალური ფაზები, რომ ე. ფრომი, მაგალითად, ნეოფროიდიზმის სწავლებაში სოციალურ ფაქტორებსაც ურთავს, მეტიც, ის გ. მარკუზესთან, ვ. რაიხთან და სხვებთან ერთად მარქსისა და ფროიდის სწავლების შეერთებასაც ცდილობს, მაგრამ ეს შეერთებაც ფროიდიზმში მარქსიზმის გათქვეფის ცდას წარმოადგენს მხოლოდ[131]. აღნიშნულ ნაშრომში იქვე მითითებულია, რომ „ფროიდულ და ნეოფროიდულ კონცეფციებს გააჩნიათ სრულიად გარკვეული პოლიტიკური ეკვივალენტი და იდეოლოგიური მიზანდასახულობა. ამზეურებს რა მათ, ამერიკელი მარქსისტი ჯ. რეინოლდსი წერს: „როგორც კლასიკური ფროიდიზმი, ასევე ნეოფროიდიზმი იძლევიან ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლენის დამახინჯებულ გაგებას; ფსიქოლოგიზირებულს ჰყოფენ სოციალურ პროცესებს, გარდაქმნიან რა შეუცნობელ ძალებს ისტორიის პირველად ფაქტორად. ფსიქოანალიზის ეს მხარე ფართოდ გამოიყენება ბურჟუაზიის მიერ იდეოლოგიური მიზნებით. და როგორ შეეძლო მას არ ესარგებლა თეორიით, რომელიც არწმუნებდა ადამიანებს იმაში, რომ მათი პრობლემები ნაყოფია შეუცნობელი შინაგანი კონფლიქტებისა, რომ ომების, რასიზმისა და ჩაგვრის წყაროს წარმოადგენს არა კაპიტალიზმი, არამედ შემონახული აგრესიული და სექსუალური ინსტიქტები. ფსიქოანალიზი აიძულებს ინდივიდუუმს ეძიოს პრობლემათა მიზეზები და მათი გადაჭრის გზები თავისივე თავში..."[132].

ამრიგად, ფროიდიზმი, ისევე როგორც ნეოფროიდიზმი ამახინჯებს ადამიანის სულიერი ძალის, მიდრეკილების რეალურ სახეს, უკარგავს, უსპობს მას ჭეშმარიტად წარმმართველ საფუძველს.

კ. გამსახურდია ყურადღებით ეკიდება ნაწარმოებში ფსიქოლოგიურ კოლიზიათა სიბრტყის არჩევითობას. ეს კი განსაზღვრავს ახალი ცხოვრების, ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესის სირთულეთა ორიგინალურ, რაც მთავარია, რეალისტური ლიტერატურისათვის დამახასია-

---

[131] Теории, школы, концепции. М., 1975, стр. 37.
[132] იქვე.

თებელ ფსიქოლოგიურ ჩვენებას, რომელსაც როგორც აღინიშნა, არა აქვს რა საერთო ქვეცნობიერი ფსიქიკის კლასიკურ ანალიზთან. მკვლევარი მ. აბულაძე ნაშრომში — „კ. გამსახურდია“ — შენიშნავს: „ქალის რძეში“... „ავტორის ჩანაფიქრი... ცხადია, ითვალისწინებდა „ოიდიპოსის კომპლექსის“ გამოვლინებას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში“, მაგრამ მკვლევარი სავსებით სამართლიანად იმასაც უსვამს ხაზს, რომ „კ. გამსახურდია ფროიდისტულ „ოიდიპოსის კომპლექსის“ გააზრებისას... მას ფიზიოლოგიურ მინაარსს აცლის, რათა მან მხოლოდ გმირის წარმოსახვაში გაიელვოს და პერსონაჟის საქციელსა და მოქმედებას ფსიქოლოგიური მოტივაციაც დაუმკვიდროს“[133].

ამრიგად, ნოველაში წმინდა მხატვრულ ტრანსფორმაციათა ჩარჩოებში ექცევა ერთი შეხედვით თითქოს ე. წ. კლასიკური „ოიდიპოსის კომპლექსის“ გაგების ქვეშ ნაგულისხმევი მასალა.

კ. გამსახურდია თვითმყოფადი მანერით ამზეურებს რთულ საზოგადოებრივ თუ პიროვნულ ურთიერთობათა სახესა და ხასიათს: „მყისვე როდი დავატაკე მკითხველს „ტაბუში“ განცხადებული ბატონყმობის ყოფის ბარბაროსობა, აზნაურთა სიბრიყვე და მცონარობა, ეკლესიური მისტიკისაგან დაბანგული ხალხის უმეცრების საშინელება, არამედ ჯერ ცალუბა ხუმრობით და შელოცვებით მიმინოს ამბები მოვუყევი და მხოლოდ შემდეგ გავხსენი ბნელი საუკუნის ღამეული სახე“[134].

მწერალი გმირთა სახეებში წარმოაჩენს სოციალურ-ტიპურსა და ინდივიდუალურ საწყისს შორის არსებულ რთულ ურთიერთობას, არასოდეს იხრება ყოვლად უიდეო ფსიქოლოგიური ანალიზისაკენ. ამიტომ, საერთო ჯამში, პრინციპულად უნდა ჩაითვალოს მწერლის ის ქმედებანი, რომელშიც გამომჟღავნებულია საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის ახლებური ურთიერთობის ბუნება, გახსნილია ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესის თანამხლები ბუნებრივი სირთულეები. მწერალი ა ხ ა ლ ი ადამიანის პრობლემას მნიშვნელოვან პრობლემად თვლის. „...ჩვენი დროის მწერლობაში ამ ახალ ადამიანს ცოტა შებმია — წერდა მწერალი 1936 წელს. — ახალი ადამიანის პრობლემა, იმ ადამიანის, რომელიც თავისუფლდება კერძო-საკუთრების რელიგიიდან, ა ს ე თ ი ა დ ა მ ი ა ნ ი ს პ რ ო ბ ლ ე მ ა (ხაზი ჩვენია — თ. კ.) არ არის მოცემული დასავლეთში“[135].

ცხადია, უკანასკნელი ფრაზით გახსნილი და მხილებულია განსხვავება ჩვენსა და დასავლეთის ლიტერატურულ-იდეურ აზრთა შორის, წარმოჩენილია ის სიახლე, რასაც ამკვიდრებდა თავის შემოქმედებაში

---

[133] მ. ა ბ უ ლ ა ძ ე, „კ. გამსახურდია“, თბ., 1976, გვ. 26—27.

[134] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 529.

[135] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 384.

კ. გამსახურდია. იმავე წერილში („ფორმალიზმი და ნატურალიზმი)“ მწერალი ასე ავითარებს აზრს: „ჩემს რომანში („მთვარის მოტაცება“ — თ. კ.) მე ავსახე ოთხი სხვადასხვა აღნაგობის კაცი. ერთი განზრახ ავიღე ყველაზე უფრო მივიწყებული კუთხიდან — აფხაზი, მას დავუყენე გვერდით ჩალმაზი... მე მასთან ძალიან ახლოს არ მივედი, მე ვიცი, რომ ადამიანს ყოველთვის უდის თავისი სპეციფიკური სუნი. მე მინდოდა მეთქვა, რომ ეს არის ადამიანი, რომელსაც შეიძლება ცოდვები აქვს, მაგრამ იგი ებრძვის ამ ტრადიციებიდან გადმოცემულ არტახებს“[136]. აქაც ცხადი ხდება მწერალ-ფსიქოლოგის ტენდენციები, შესაბამისად გააშუქოს სოციალურ-პოლიტიკური, ზნეობრივი პრობლემები.

ისტორიულ რომანებში, აცოცხლებს რა წარსულის მოვლენებს, კ. გამსახურდია რეალისტის პრინციპით აყენებს და წყვეტს მთელ რიგ პრობლემებს. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი პერსონაჟის ხასიათშია წარმოჩენილი რომანტიკული დეტალები, მათი საბოლოო სახე მაინც მიზანსწრაფული რეალისტურობის ნიშნითაა აღბეჭდილი. არა ფუჭი ოცნების უგერგილობა, არა ჩანაფიქრს აყოლილი უმოქმედობა, არამედ მისწრაფებათა სიმტკიცე, სევდა-დარდის მოთრგუნვა და გმირთა ხასიათების მტკიცე ჰედვა, ადამიანის გამოხატვა მთელი თავისი კოლექტიური ყოფით, საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი პატივისცემით — აი, ესაა თვისებრივი სიახლე რეალისტურ-ფსიქოლოგიური ხატვისა. ამ თვალსაზრისით, მაგალითად, დავით აღმაშენებელი, არსაკიძე, კორინთელი, მინდია და სხვები გამოხატულნი არიან როგორც რთული საზოგადოებრივი მთელის ნაწილი, რომლებიც თავიანთი ქცევით, ფსიქოლოგიური მიმართებით გამოხატავენ და გარდაქმნიან კიდეც შეძლებისდაგვარად იმავე მთელს.

კ. გამსახურდიას პერსონაჟთა უმრავლესობა აქტიურია საკუთარ პრინციპთა დაცვის თვალსაზრისით, ხოლო საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიურ გარდამქმნელად ზოგიერთი მათგანი შეიძლება არც კი ჩაითვალოს. ქცევა-მოქმედებათა ამ კონტრასტული შეპირისპირებისას, ცხადია, ფსიქოლოგიზმი მთელი თავისი თვისებრიობით უნდა იქნეს წარმოჩენილ-წარმოდგენილი. აქ არც ის იქნება საკმარისი, რომ გმირი, რომელსაც ენერგიის საკუთარი ინდივიდუალური შინაგანი პოტენცია გააჩნია, გამოჩნდეს ნაწარმოებში. როგორც ნ. სავჩენკო სამართლიანად შენიშნავს, მხოლოდ „ავტორისეული აღქმის თვალსაზრისით“, აუცილებელია, რომ იგი გაშუქებულ იქნეს „შიგნიდან“ საკუთარი შეგნების თვალსაზრისით“[137].

---

[136] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 384—385.

[137] Н. Савченко. Проблемы художественного метода и стиля Достоевского. МГУ, 1975, стр. 28.

კ. გამსახურდიასთან მართლაც ხორციელდება ეს უკანასკნელი პრინციპი და სწორედ ამითაა განპირობებული მწერლის შემოქმედებაში პერსონაჟთა ნაწილის მიდრეკილება ქცევა-მოქმედებათა თვითანალიზისაკენ, აზრ-იდეათა აწონ-დაწონისა და საგულდაგულო ჭვრეტისაკენ, ზოგჯერ კი — მონანიება-აღსარებისკენაც (მნათე ოქოპირი, მზეჭაბუკა, ხოგაის მინდია, კონსტანტინე სავარსამიძე, თარაშ ემხვარი, არზაყანი, კაც ზვამბაია, გიორგი I, არსაკიძე, ფარსმანი, მამამზე, დავით აღმაშენებელი...).

კ. გამსახურდიას გმირთა სახეებში აირეკლება საპირისპირო მორალურ-ფსიქოლოგიური საწყისების — ბოროტებისა და სიკეთის, „ღმერთის ძიებისა“ და „ღვთის დამხობის“, „ანგელოზური აღმაფრენის“, „უკვდავებისათვის“ ბრძოლისა და ამ ბრძოლის ამაოების შეგრძნების, „მუდმივი“ დავა-კონფლიქტი. მწერალი ამ ნაირსახოვან, კონტრასტულ ბრძოლათელემენტებს ყოველთვის დაკვირვებული ფსიქოლოგის პოზიციებიდან აშუქებს და წარმოაჩენს. მას არ ახასიათებს ერთი ხელის დაკვრით სინათლისა და სიკეთის მიერ სიბნელისა და ბოროტების დამხობის ჩვენებისაკენ მიდრეკილება.

ბრძოლის სისასტიკეს შემოქმედი ხაზგასმით აღნიშნავს. ამასთან ხაზგასმულია ისიც, რომ ბრძოლა წარმოებს არა რაღაც მუდმივი საბრძოლო იარაღით თუ ხერხით, არამედ იმ საშუალებით, რასაც კონკრეტული დრო, სიტუაცია, ისტორიული ვითარება წარმოშობდა და აყალიბებდა. ასეთი თვალსაზრისით მოვლენათა, სიტუაციათა წარმოჩენისას კი, ცხადია, მზეურდება თვით დროის, ეპოქის კულტურულ-ისტორიული იერი, იმ დროის ადამიანთა ფსიქოლოგიური სახე.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პერსონაჟთა სულიერი ცხოვრების თვისებრივად ახალი ნიუანსების გადმოცემისკენაა აღებული გეზი. აქ ახლებური დამოკიდებულებაა გახსნილი სულიერი ცხოვრების მდგრად და განვითარებად საწყისებს შორის. მწერალი მოტივირებულს ყოფს ადამიანის ქცევისა და მოქმედების დინამიკას, თუმცა ეს დინამიკა ეფუძნება პიროვნების ხასიათის ძირეულ თვისებრივ საფუძვლებს. მაგრამ ეს მომენტი არამც და არამც არ გულისხმობს მხოლოდ ხასიათის ამ მდგრადი არსებითი თვისებების სფეროში გაუღწევად მოქცევას.

კ. გამსახურდია თავის თხზულებებში, მართალია, გამოხატავს პიროვნების „მდგრად ენებებს“, მაგრამ მას ყოველთვის აღჭურავს მაცოცხლებელი, განვითარებადი (რაც საზოგადოდ განაპირობებს პიროვნების სულიერი სამყაროთი დაინტერესებას) ელექსირით — ასე ვთქვათ, ფსიქოლოგიზმის დინამიზმით. გმირის ქცევა-მოქმედებათა პერსპექტივაში წვდომა, მისი განჭვრეტა — აი, მიზანი მწერლისა. ამიტომ მისი პერსონაჟის ხასიათის ესა თუ ის ნიშანი გარკვეული სახეცვლილებისთვისაა თითქოს გამზადებული. ეს ცვლილება, ცხადია, განსაზღვრავს ნაწარმო-

ებში სათქმელის მთელ ზოგად ხასიათსაც. მხატვარი უნდა ხვდებოდეს ადამიანის სულის მოთხოვნილებებს, უნდა გრძნობდეს მოსალოდნელი ძვრების მიზანმიმართულებას, გარკვეულად განსაზღვრავდეს პერსპექტივებს, ადამიანის ჩვეულად დადგენილ თვისებებში უნდა ჭვრეტდეს ნიუანსებს, რომლებიც შესაფერის სიტუაციებში შეიძლება თვისებრივად ახალი ხასიათის, სულიერი რაობის ნიშნად გაფორმდეს.

ქ. გამსახურდიას არაერთი პერსონაჟი (ქოსა გახუ, ხოგაის მინდია, არზაყანი და თარაში, გიორგი I და დავით აღმაშენებელი, კორინთელი და სხვ.) გამოხატულია არა მხოლოდ მათი ხასიათის, ასე ვთქვათ, მუდმივ თვისებათა თანხლებით, არამედ სულიერი პროცესების განვითარების კვალდაკვალაც. მწერალს იზიდავს ხასიათის მოძრაობისა და ცვლილებების გამოხატვა. ამის გამო ყურადღება ექცევა როგორც ადამიანზე გარემოს ზეგავლენის გამომზეურებას, ასევე თვით პიროვნების შინაგანი სამყაროს დინამიკის ჩვენებასაც, ანგარიში ეწევა როგორც მწერლისეული ფსიქოლოგიური ანალიზის მიმართებასა და ხასიათს, ასევე პერსონაჟის ფსიქოსამყაროსაც.

„საათებში“, „მკვდართან შეხვედრაში“, „დამსხვრეულ ჩონგურში“ და სხვ. მთხრობლის მხატვრული სახის ფსიქოლოგია შინაგანადაა გასხივებულ-გაშუქებული. „ქოსა გახუში“, „დიდ იოსებში“ კი პერსონაჟები საკუთარი ქცევა-მოქმედებით ამზეურებენ სულიერ მდგომარეობას, თუმცა მაინც საკმაოდ გამოიხატებიან ავტორისეული დახასიათების მეშვეობით.

ცნობილია, რომ ფსიქოლოგიური ანალიზი სხვადასხვა საშუალებით შეიძლება განხორციელდეს — ავტორისეული გაფიქრებით, გმირთა თვითანალიზის ფორმით, ან არაპირდაპირი გზით — მათი ჟესტების, ქცევების მეშვეობით... განსაკუთრებული ადგილი უკავია პერსონაჟთა გარეგან და შინაგან მეტყველებას[138]...

ქ. გამსახურდია ფართოდ იყენებს თითქმის ყველა აღნიშნულ საშუალებას, აგრეთვე წერილებს, დღიურებს („მთვარის მოტაცება“), სიზმარს (აბსოლუტურად ყველა რომანში და ნოველების ნაწილში), შემოაქვს თხზულებაში პეიზაჟი, როგორც პიროვნების განცდის გამომხატველი კატეგორია.

მთხრობლის გმირზე დაკვირვება და ამის შედეგად შექმნილი მტკიცე შეხედულება ან განსაზღვრული ვარაუდი წარმოადგენს ნაწარმოებში არსებული ფსიქოლოგიური მასალის საფუძველს. არც პერსონაჟის ქცევა-მოქმედებათა შედეგად წარმოქმნილ ახალ სიტუაციათა კომბინაციური შინაარსის მხილება, ფსიქოლოგიურ განცდათა ახალი ვარიანტების ჩამოყალიბების განმსაზღვრელ ფაქტორთა ძიებაა მთლად უარყოფილი.

---

[138] Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1971, стр. 347.

მაგალითად, „ქოსა გახუში“ მწერალი გახუს საქციელის საფუძველზე, ყოველივეს აუხსნელად, ამზეურებს გმირის შინაგან მდგომარეობას: „გვიმრებზე ჩაკეცილი ქოსა გახუ, თითქოს ლიტანიობდა. მუხლებზე დაცემული წარამარა დგებოდა. თვალებზე ხელს იფარებდა, ისევ მიწაზე გართხმული ქვითინებდა. ფეხაკრეფით მივეპარე. ნელი, ნელი ხმით მოსთქვამდა ქოსა გახუ... გახუს გონივრულად გამომზირალ თვალებიდან ცრემლი მოჟონავდა“[139].

გახუს ქცევა ფაქტმა განსაზღვრა. მთხრობელი პერსონაჟის მოქმედებას ეყრდნობა თხრობისას. გახუს გრძნობები გამოელენილია ქცევითი ფაქტებით. იგი მთლიანად ავტორს არ ეძლევა დასახასიათებლად, თავად გვაზიარებს მიზეზებს, რაც საფუძვლად ედება მის მოქმედებას: „როგორ არ ვიტირო, ჩემო ბატონო, ის აღარაა, ვისთვისაც ვეწამე, ვისთვისაც ქვეყნის სასაცილოდ გავიხადე თავი“[140]. გახუმ საკუთარ სიტყვაში უშუალოდ, განსაკუთრებით უტყუარად დაადასტურა თავისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა. პერსონაჟის სიტყვამ მეტად კომპაქტურად შეძლო საკუთარივე ხასიათის ჩვენება. იგი იქცა სახის მხატვრული წარმოჩენის ერთგვარ ფოკუსად.

„დიდ იოსებში“ მთავარი მოქმედი პირი, რაჭველი მეკურტნე, იმპულსური ქცევებით ხსნის საკუთარ ფსიქოლოგიურ განცდათა ხასიათს. მოქმედებათა ნაწყვეტი ფრაგმენტები შეესატყვისება პერსონაჟის მდგომარეობას, მისი აზრი გაუმთლიანებელია, მსჯელობა — დაულაგებელი, მიზნები — ბუნდოვანი — ყოველივე კი განსაზღვრავს გმირის იმპულსურ, „მოციმციმე“ ხასიათს... ნოველაში გმირი „საკმაოდ ცხოვრობს თავად“, მხოლოდ ავტორისეული ფიქსირების ფორმით არ გამოიხატება.

„მთვარის მოტაცებაში“ კ. გამსახურდია ცდილობს პერსონაჟის ფსიქიკური მოძრაობის სურათი წარმოაჩინოს არზაყანის შინაგანი მეტყველების ფორმით: არზაყანმა „თვალი დახუჭა — ფიქრობდა თამარისათვის, თარაშ ემხვარისა და დღევანდელი ავანტიურისათვის. რა მოულოდნელად განიზრახა და შეასრულა ეს ყოველივე! წერილი დაეტოვებინა? ჯვარის ამბავი ემცნო თამარისათვის? არა, კარგი ჰქნა ის წერილი ცეცხლში რომ დასწვა. თამარი და თარაში ერთად ყოფნისაგან დასტკბნენ და... არა, არასოდეს, დეე, იტანჯოს, დეე თმები შეიკრიჭოს, თარაშ ემხვარის ფიალაში ეს ხომ მცირედი გესლის წვეთი მაინც იქნება. თარაშ ემხვარს თმაშეკრეჭილი ქალები სძაგს! დეე! დეე!.. ისევ აყეფდა მარტოხელა ძაღლი. მერმე დადუმდა... შეძრწუნდა არზაყან... როგორ დაძაბუნდა... კომუნისტი! ძაღლის ყეფამ შეაკრთო მისი გული? ტყვიამფრქვევების არ შეშინებია... ამ თეთრმა წვერებმა ხომ არ დააბერეს ლომ-

[139] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 75—76.
[140] იქვე, გვ. 76.

გულღვანი ვაჟკაცი? და მოაგონდა თარაშ ემხვარის სიტყვები, უსულო საგნები ბუნებაში არ არსებობენო, რომ ამტკიცებდა. საგანი განსულოვნებული ნივთიაო და ასეთ ნივთებს უცილო ზეგავლენა აქვთო ჩვენს სხეულზე. მოიხსნა ბებრის თეთრი პარიკი... მიწაზე დაანარცხა... ზე წამოიჭრა“[141].

აქ ერთმანეთში გადადის მთხრობელისა და პერსონაჟის გრძნობები. ზღვრის ძიება დაკვირვებას მოითხოვს. გარდა ამისა, მწერალი პერსონაჟის განცდას უშუალოდ მიმდინარე მდგომარეობად წარმოსახავს, საფარველი ეხდება „სულის მოძრაობის ისტორიას“, იქმნება ილუზია გმირის სულიერი ტკივილის იმწუთიერად განვითარებადი პროცესის თითქოს „ვიზუალური“ აღქმისა.

კ. გამსახურდიას მკითხველი გმირთა ფსიქიკური მდგომარეობის სიღრმეში შეჰყავს. იგი ცდილობს პერსონაჟთა სულიერი განვითარების გზა ფსიქიკური ცხოვრების პროცესის გამომზეურების მეშვეობით გვამცნოს: „გულმშვიდი მეფე თავაზიანად ესაუბრებოდა (დედისიმედს — თ. კ.), ანუგეშებდა: შენ მარტო არა ხარო, სულო. მე შენს გვერდით ვიქნებიო მარადჟამს. აჰ, როგორი ბედნიერი იყო ქალი... ნუგეშის მომგვრელი იყო მისი სიტყვები: „შენ მარტო როდი ხარ, სულო“... მაგრამ იმავე საღამოს, ვიდრე ვენახის ჩელტის კარამდის მიაღწევდნენ, ანაზდად წამოცდა დავითს: „მე ჩემს თავს არ ვეკუთვნი, სულო“... უფრო მეტი სთქვა მანვე, როცა ბაბილოვანი ვენახი გადაიარეს: „შენ რა გგონია, ხანდახან მეც განვიცდი ხოლმე მარტოობას. ადამიანი უნდა შეეცადოს მარტოობას შეეგუოს როგორმე, რადგან ბოლოს და ბოლოს კაცი მარტო რჩება თავისი ღმერთის წინაშე, სულო“... ხოლო დიდ ვენახთან მიღწეულმა ესა სთქვა: „...მე ვგევარ იმ მექარავნეს, რომელიც უახლოვდება უდაბნოს მიჯნას, უკვე მოაქვს ქარს უდაბნოს ცხელი სუნთქვა, ნელ-ნელა უახლოვდება იგი ურწყულსა და თვალშეუდგამ ტრამალს და გრძნობს, სადაცაა ქარბორბალა ამოვარდება. მე ვიცი, ჩემი სახელით უნდა აღსდგეს ერთ დღეს ჩემი ხალხი და სისხლისაგან დაცლილმა კვლავ დაანთხიოს სისხლი. შესაძლოა ამ ბრძოლებში მე დავიღუპო, მაგრამ სხვა გზა არ არის, სულო“[142].

კ. გამსახურდია საფეხურებრივ აგებს დავითის გრძნობებისა და განცდების ჩამოყალიბების სურათს. ზემომოყვანილ პასაჟში მწერლის მიერ ადგილმდებარეობის ლაკონური აღწერით რამდენიმე ტიხარია აგებული, რაც დავითის მიერ უკვე გამომჟღავნებული ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გასააზრებლად საჭირო პაუზების როლს ასრულებს. პასაჟში თანდათან ამოიკითხება სულ უფრო გამძაფრებული შინაგანი

[141] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 278—279.
[142] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 215.

ლტოლვა მეფის სულისა. დასაწყისში დავითის სულიერი მდგომარეობა შედარებით გაწონასწორებულია, შემდგომ უფრო სიღრმისეული განცდები შიშვლდება, ბოლოს კი სულიერი მღელვარება მეტად ექსპრესიულად წარმოჩნდება.

მწერალი, ცხადია, მთლად ვერ აიღებდა ხელს საკუთარ დაკვირვებაზე, რადგან კარგად იცოდა (და ეს სავსებით სწორიცაა), რომ ცხოვრებაში ბევრი რამაა იდუმალებით მოცული, რომელსაც მუდმივი დაკვირვება ესაჭიროება და რასაც ავტორისეული ხედვა უნდა უზრუნველყოფდეს! ავტორის აქტიური ჩარევის შესაძლებლობა ერთგვარ „საშვად“ რჩება „ფსიქოლაბორატორიაში“ შესაღწევად.

კ. გამსახურდია მდიდრად წარმოადგენს თავის შემოქმედებაში ადამიანის განცდებს მოულოდნელ ან შეუცნობელ მოვლენებთან მისი შეხვედრისას. შეუცნობლის ძიება, წინათგრძნობა, საგანთა ზემოქმედება, სისხლის ყივილი, მისტერია — ეს ის ობიექტებია, რომელთანაც შეხება იწვევს გრძნობათა გამძაფრებას. ხვარამზეს („ტაბუ“), მზეჭაბუკის („მშვენიერება“), ქოსა გახუს („ქოსა გახუ“), ლუკაია ლაბახუას, თარაშის, არზაყანის, თამარის („მთვარის მოტაცება“), კონსტანტინე სავარსამიძის, ტაია შელიას („დიონისოს ღიმილი“), დავითის („დავით აღმაშენებელი“), კორინთელის („ვაზის ყვავილობა“) სახეებში დიდი ოსტატობით გამოიკვეთება გრძნობათა რთული კომპლექსები. ამ სახეებში შინაგანი მხატვრული ძალით ფორმდება რთულბუნებოვნება აღსაქმელი სამყაროსი.

გმირის გულისნადების გამოხატვა, ერთგვარი „აღსარება“ ვისიმე წინაშე, მწერლის ერთ-ერთ ხერხად გვევლინება პერსონაჟის სულიერი სამყაროს წვდომის პროცესში. ეს ხერხი ძალაშია ექიმ შარუხიას, ხოგაის მინდიას, ქოსა გახუს, არსაკიძის, შორენას, ფარსმანის, დავითის, ჭყონდიდელის, კორინთელის, გულუხაისძის სახეების ხატვისას. ასეთ შემთხვევებში კარგად ხერხდება თვითგამომჟღავნება შინაგანი სულიერი პროცესებისა.

პერსონაჟთა სულიერ მოძრაობას ფარდა ეხდება მათ შორის ურთიერთმიმართების გამომზეურებისას, ამ ურთიერთობის პროცესების შინაარსის შეფასებისას. ცხადია, ურთიერთობათა პროცესში კარგად იხსნება მხარეთა საკუთარი ზრახვები.

კ. გამსახურდიას არაერთხელ გამოუთქვამს აზრი ადამიანის სულის ხვეულებში წვდომის სირთულეზე. მწერალი ყოველთვის ცდილობდა ადამიანის ქცევიდან, მისი ენებების სამყაროდან სააშკარაოზე გამოეტანა ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტები (ყველაფრის გამომზეურება შეუძლებელიცაა და, შესაძლებელიც რომ იყოს, მხატვრულად მიზანშეუწონელია, ვინაიდან დასაშვებია, არც განხორციელდეს მთავარი —

ძირითად ტენდენციათა ეფექტური ჩვენება, — წვრილმანითა და დეტალით მისი დაჩრდილვის მიზეზით), რაც ხელს უწყობდა ძირითადი ამოცანის განხორციელებას — ემოციური კულმინაციის აღქმას. ამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ამოცანის გადაჭრით შესაძლებლობა იქმნება გმირის ფსიქოლოგიის ზოგადმნიშვნელოვან მომენტებში წვდომისა. აქცევს რა დიდ ყურადღებას ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოხატვას, მწერალი უარყოფს გმირის სკრუპულოზურად ძერწვას, რაც ხშირად ახასიათებთ „ფსიქოლოგ“ მწერლებს (ჩვენი რწმენით, არ არსებობს რამდენადმე მნიშვნელოვანი შემოქმედი, ვინც საზოგადოდ მთლად უარყოფდეს თავის ნაწერებში ფსიქოლოგიზმს). თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ კ. გამსახურდია გვერდს უვლის სიღრმისეულ ანალიზს. იგი, რაც მთავარია, ყურადღებით ეკიდება ორგანულს, ტიპურს. მწერალი ერიდება ფსიქოლოგიზმის გამომხატველ ცნობილ სტერეოტიპულ-შაბლონური დამახასიათებელ-აღმნიშვნელების გამოყენებას, ვთქვათ, ისეთებისას, როგორიცაა: „ხელით ეჭირა აღელვებული გული“, „მწუხარებისაგან წელში მოხრილი“, „სირცხვილისაგან თავჩაღუნული“ და სხვ. მწერალი სავსებით მისეულად, ორიგინალურად, ახლებური განცდით-წარმოდგენითი მასალის მოშველიებით გამოხატავს პიროვნების ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას. მოულოდნელი მეტაფორები (ტროპის სხვა სახეებიც), არასტანდარტულად გახატოვნებული დაძაბული სიტუაციები დამახასიათებელია კ. გამსახურდიასათვის:

„შავნაღვლიანი ფიქრები სწვევია მუდამ იმედიანად მომღიმარე ტაგუ სამუგაის“[143].

გმირის სულიერი გრძნობათსირთულე კონტრასტულ მდგომარეობათა მიზანშეწონილი ურთიერთობის გამოხატვით დასტურდება. სამუგაის გაბატონებულ ჩვევას („მუდამ იმედიან ღიმილს“) მოულოდნელი განცდა („შავნაღვლიანი ფიქრები“) ფსიქოლოგიურ ეფექტს მატებს.

პერსონაჟის ვნებებს ნათელყოფს გარეგნული შტრიხი, დეტალი, ჟესტის მეტაფორიზაცია:

„მამამზე შორიახლო იდგა. წელში გადრეკილი შინდის ჯოხს მოსჩიდებოდა და ამ წუთში მართლაც ჰგავდა ცისქვეშ დარჩენილ მათხოვარს“[144].

მამამზეს გარეგნული მდგომარეობა სულიერი ტკივილის სიღრმიდანაა გამომდინარე.

კ. გამსახურდია გმირის ხასიათში მომხდარ ცვლილებებს, მისი ფსიქიკური მდგომარეობის სოციალურ-ისტორიულ საფუძვლებს გამოხა-

---

[143] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 62.

[144] იქვე, გვ. 510.

ტავს „დიდ იოსებში“. მოვლენის მოვენტალურმა შინაგანმა ძალამ გააოგნა მეკურტნე და მისი ქცევის განმსაზღვრელად იქცა. აქ უარყოფილია პიროვნების სულიერი მდგომარეობის გამოხატვის მექანიკურობა, „ჩაკეტილი ფონის შიგნით“ წარმოებული ცვლილებების პრიმიტიულობა. გმირის ფსიქომდგომარეობა საზოგადოებრივი შინაარსის შემცველია.

ფსიქოანალიზი სოციალურ-პოლიტიკური, იდეური ტენდენციურობითაა გააზრებული „მთავარის მოტაცებაში“. მწერალი აქ ორიგინალობას უფრო გმირის შინაგანი წინააღმდეგობის ჩვენებისას აღწევს, ვიდრე ორ ანტაგონისტურ პოლიტიკურ ბანაკს შორის წინააღმდეგობათა წარმოჩენისას. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა გმირის სულიერი მდგომარეობის გამოაშკარავების მწერლისეული ტენდენციები. თარაში გაორებული პიროვნებაა, თუმცა საბოლოოდ მისი არსებობა ერთი, საფუძველიანი აზრის მტკიცე გარემოცვითაა აღნიშნული, რადგან მისი სიკვდილი სიმბოლური სახეა იმისა, რისი რწმენის გამოხატულებად იგი იყო მოვლენილი ამ ქვეყანაზე. არზაყანიც ორჭოფობს ზოგიერთ საკითხში, მაგრამ მასში საფუძვლიანადაა გამჯდარი თავისი ცხოვრების რადიკალურად მნიშვნელოვანი, ცხოველმყოფელი იდეები.

აქცევს რა დიდ ყურადღებას დავით აღმაშენებლის სულიერი ცხოვრების მთელ ისტორიას და გამოხატავს რა ამ გმირის ფსიქოლოგიურ განცდებს, ჩამოყალიბებულს თვით პერსონაჟის ქცევისა და მოქმედების შედეგად, მწერალი არც საკუთარი აზრის, შეხედულებების მიმართ ხდება ნაკლებ მომთხოვნი. იგი მიზნად ისახავს ჩასწვდეს პიროვნების სულს და ამავე დროს ხაზი გაუსვას მოქმედების, მოღვაწეობის საზოგადოებრივ ბუნებას. მწერალი მთელი რომანის მანძილზე ხვეწს დავითის სახეს, წარმოაჩენს ამ დიდი პიროვნების სულიერ სამყაროს. დავითის დიდ მოღვაწეობას შესაფერისი შინაგანი ხასიათი აძლევს გარკვეულ მიმართულებას. საბოლოოდ, როცა ამ ადამიანმა ფეხზე დააყენა სამშობლო, შექმნა დიდი სახელმწიფო, მწერალმა შესაძლებლად ჩათვალა მეტად სპეციფიკურად მიეთითებინა გმირში შეფარულად არსებულ საიდუმლო გრძნობებზე:

განსრულდა დიდნი საქმენი!.. „ტფილისურ სასახლეში სრული მშვიდობა სუფევდა... უგუნებობა წამოეძალა დავითს... და სწორედ იმ თვეს დაიწერა მისნი „გალობანი სინანულისანი“[145]. მწერალი დავითის ნაწარმოებზე ყურადღების გამახვილებით არაპირდაპირ მიუთითებს პიროვნების ცხოვრებისეულ ფიქრებზე, ტკივილებზე. აღნიშნული დეტალის ხაზგასმით კიდევ უფრო კოლორიტულ ფიგურად აღიქმება დავითი, რადგან იგი წარმოჩნდება მთელი ადამიანური სისავსით, პიროვნული ტკივილ-

[145] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 793.

წინააღმდეგობებით. დავითის სიტყვებში — „უფალო ღმერთო, დავითს მიუტევენ ბრალნი მისნი სიყრმისა და ცთომილებისანი“[146] — მოთავსებულია ამ ადამიანის სულიერ სიღრმეთა ნათელყოფის გასაღები.

პიროვნების ცხოვრებისეული გზის ჩვენება საზოგადოების განვითარების ისტორიული პროცესის ჩვენებასაც ნიშნავს, ცხადია, რადგან პიროვნების ფსიქიკაში შესაბამისად აირეკლება გარემოს დამახასიათებლობანი (აქ დიალექტიკური ურთიერთობა სუფევს პიროვნებასა და გარემო სინამდვილეს შორის).

„დიონისოს ღიმილში“ და „მთვარის მოტაცებაში“ კ. გამსახურდია მარჯვედ ახერხებს კონსტანტინე სავარსამიძისა და თარაშის „შიგნიდან“ გაშუქებას. გმირთა იდეურ-ზნეობრივი სახე განსაზღვრავს უმთავრესად მთელ მათ პიროვნულ ღირსებებს, მთელ მათ ზოგად რაობას. ეგოიზმამდე მისული თავმოყვარეობა კვებავს ნაწილობრივ გმირთა შინაგან გაურკვევლობას და ეს ეგოიზმი დასახელებულ პერსონაჟთა სულიერი ღირებულების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონსტრუქციული ელემენტია. თარაშისა და სავარსამიძის ინდივიდუალური პირადი მონაცემები ვერ გამდიდრდა და ამის გამო, ცხადია, ვერ ამაღლდა მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ ღირებულებათა დონემდე. თუმცა ასეთ ღირებულებათა მიმართ ეს გმირები განსაზღვრულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ, მაგრამ არ ძალუძთ ჭეშმარიტად ფასეული იდეები შეიწოვონ მათგან.

კ. გამსახურდიას გმირთა გალერეაში მრავალფეროვანი ფსიქოლოგიური განწყობის პერსონაჟები გვხვდებიან. თითოეული მათგანი ღრმად პირადული ხასიათის ემოციებს ამზეურებს, რომლებშიც შეიგრძნობა არა მხოლოდ ის, თუ რას განიცდიან ისინი, არამედ ისიც, როგორ განიცდიან. ამის შედეგად, შესაძლებელი ხდება თითოეულის ფსიქიკურ მდგომარეობაზე დაკვირვება და ამ მდგომარეობის განსაზღვრული სოციალური, ეროვნული, პირადული და სხვა ფაქტორების დადგენა. თითოეულის სუბიექტურ განცდაშია ჩაბუდებულ-ჩაწნული ობიექტური მიზეზ-შინაარსი, რაც განსაზღვრავს ამ განცდას. თუ როგორი თვალსაზრისითაა განცდა გამოტანილი სააშკარაოზე, თუ როგორაა რეაგირებული ეს განცდა ობიექტურ ფაქტორთა მიმართ, ფასდება კიდეც ამ განცდის იდეურ-შინაარსობრივი მნიშვნელობა. ამის მიხედვით, სუბიექტის მიერ გამოხატული განცდა, მოვლენათა სწორი შეფასების მიზეზით, შეიძლება დადებითად განსაზღვრული ვითარების ინტელექტუალურ აღქმას წარმოადგენდეს (ხშირ შემთხვევაში ასეა არზაყანთან, კორინთელთან, დავითთან, ჭყონდიდელთან და სხვებთან) და შეიძლება პირიქით, აზრის სიმცდარე განსაზღვრავდეს პიროვნების შემზღუდველ განცდებს. „ამრიგად, ჩვენს შეგნებაში არაფერი ხორციელდება ემოციური ელფერის

[146] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 793.

გარეშე, რომელსაც დიდი ცხოვრებისეული მნიშვნელობა გააჩნია. ვნებათა ღელვა რომ არა, ცხოვრება უბრალოდ უინტერესო იქნებოდა, მაგრამ მათი მეშვეობით იგი ფსიქოლოგიურად კონფლიქტური ხდება"[147].

კ. გამსახურდიას პერსონაჟებს პრინციპულად მიესადაგება ზემოაღნიშნული შეხედულება.

კ. გამსახურდიას გმირები (მაგალითად, დავით აღმაშენებელი, არსაკიძე, კორინთელი, არზაყანი), იღებენ რა თავიანთ თავზე მთელ პასუხისმგებლობას საკუთარი მოღვაწეობის შედეგებზე, ამ მოღვაწეობისას, უპირველეს ყოვლისა, ეყრდნობიან მიღებულ გამოცდილებასა და ცოდნას. მწერალი პიროვნების მოქმედების აზრის ნათელყოფისათვის მოტივირებულს ჰყოფს გმირთა ამ მოღვაწეობას, წარმოაჩენს მის განმსაზღვრელ მიზეზებს, ასე ვთქვათ, „რისი გულისათვის მოქმედების" მთელ მასალას. კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ადამიანთა მოქმედება-მოღვაწეობის რეალური პროგრამაა გათვალისაჩინოებული, რასაც ამოცანათა შესრულებისას აღძრულ უამრავ წინააღმდეგობათა და კონფლიქტურ სიტუაციათა მრავალფეროვანი მასალა ახლავს თან. ამ ძნელ გზაზე გასაკვირი არაა, რომ ადამიანებს, ა. ზურაბაშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხშირად ექნებათ „ანტინომიურ ფსიქოლოგიურ რეაქციათა აღმოცენების პირობები"[148]. აქვე მკლევარი იმასაც აღნიშნავს, რომ „თანამედროვე პერსონოლოგიისათვის ყველაზე ძნელი და საინტერესო პრობლემაა პიროვნების ანტინომიური ფსიქოლოგიური რეაქციები"[149].

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პერსონაჟთა ფსიქიკა შესაბამისად ეხმაურება სუბიექტურ (... შინაგან) და ობიექტურ (...სიტუაციურ) გამღიზიანებლებს. პიროვნება გარეგანი ან შინაგანი ფსიქოლოგიური სიტუაციის გამო არაეროთხელ ექცევა რთულ მდგომარეობაში და ხშირადაც ცდილობს დაძლიოს რთული ცხოვრებისეული ვითარება. დავითი, არსაკიძე, არზაყანი, კორინთელი და სხვები თითქმის არსად იქცევიან მორღვეულ პიროვნებებად, არ ეშვებიან ჯეშმარიტად ადამიანური ზღვრების ქვემოთ. დავით აღმაშენებელი, მაგალითად, მთელი რომანის მანძილზე დინჯი, კეთილშობილი, დიდსულოვანი (მტრების მიმართ სიმტკიცე, აუცილებელი სიმკაცრე არ გამორიცხავს პიროვნების შინაგან ღირსებებს), მძლავრი პიროვნებაა მაღალპატრიოტული მისწრაფებებით. დავითი რომანში თითქმის არსადაა ნაჩვენები აფექტის მდგომარეობაში (მხოლოდ ერთხელ დაემორჩილა ძლიერ განცდას გვანცას მიმართ და კინაღამ შეირთო იგი ცოლად, საქართველოსათვის განსახორციელებელ

---

[147] Л. Спиркин. Сознание и самосознание. М., 1972, стр. 112—113.
[148] ავლ. ზურაბაშვილი, პიროვნების ფსიქოლოგიისა და პათოფსიქოლოგიის პრობლემები, თბ., 1969, გვ. 36.
[149] იქვე.

დიდთა საქმეთა საზიანოდ). ზოგიერთ შემთხვევაში, დავითის მიერ მაღალმოციურობის გამოვლენა წარმოჩენილია, როგორც რეაგირების განსაზღვრული ხერხი. პიროვნული კონტროლი წარმართავს მეფის მძლავრ შინაგან რეაქციას თითქმის ყველა შემთხვევაში. მსგავსის თქმა შეიძლება არსაკიძის, ჰყონდიდელის, კორინთელის მიმართ. მათ ქცევას კონკრეტულ კულმინაციურ სიტუაციებში განაგებს არა უსაზღვრო, ბრმა გრძნობები ან — გაუცნობიერებელი ორიენტაცია" (ასე რომაა, მაგალითად, „დავით აღმაშენებელში" ცხადზე ცხადად შეინიშნება, რადგან დავითი უმრავ პირადულს თმობს მხოლოდ ერთი მიზეზით — საქართველოს გაძლიერების მიზეზით. ეს ნათლად გამოსჭვივის დედისიმედისადმი მეფის მიმართულ სიტყვებში — „მაპატიე, დაო, შენი და ჩემი სიცოცხლე საქართველოს რომ შევწირე ტარიგად")[150], არამედ „მაღალი პიროვნული რეგისტრების რეაქცია", რომლის „დონეზე ცალკეული ფსიქიკური სფეროების გამოვლინება დიალექტიკურად მოხსნილია და ცნება მორალის, მოვალეობისა და შრომის შესახებ წარმართავს ადამიანის ქცევას, სურვილებს და მოქმედებას"[151].

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პერსონაჟები, სახეები განსაზღვრავენ მთელ თაობათა ნიშნებს, თვისებებს. „მხატვრული სახე ყოველთვის სიმბოლურია, რეპრეზენტატიული. იგია განზოგადების ერთეული ნიშანი, კაცობრიობის სოციალური, ფსიქოლოგიური გამოცდილების ვრცელი შრეების წარმომადგენელი"[152].

კ. გამსახურდიას მრავალი პერსონაჟი ისეა დახატული მწერლის მიერ, რომ ისინი ერთდროულად თვითდამტკიცებისა და თვითგანსჯის ნიშნის მატარებელნი არიან. ამ ელემენტთა გამოყენებით სახეები დამაჯერებლად გამოიყურებიან, რადგან მათში შეინიშნება პერსონაჟის მოღვაწეობის დროინდელი სოციალური, ფილოსოფიური, ზნეობრივი ნორმების შემცველობა. მხატვრული შემოქმედების პროცესში მხატვრული სახე წინასწარ აირეკლება შემოქმედის ფსიქიკაში და არა მხოლოდ ის — „მხატვრული შემოქმედების სფეროში ობიექტური სინამდვილის საგნები და მოვლენები შეიმეცნება მათი წინასწარი არეკლის გზით ხელოვანის ფსიქიკაში, სადაც (არეკლის საფუძველზე) ჩამოყალიბდებიან ის მიმართულებები, რომლებიც შიგნიდან წარმართავენ ხელოვნების შემეცნებით პროცესს"[153].

ამრიგად, მხატვრულ შემოქმედებაში მწერლის ფსიქიკაზე სპეციფი-

---

[150] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 795.

[151] ა. ზურაბაშვილი, პიროვნების ფსიქოლოგიისა და პათოფსიქოლოგიის პრობლემები, თბ., 1969, გვ. 48.

[152] Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1971, стр. 11.

[153] А. Васадзе. Проблема художественного чувства. Тб., 1978, стр. 64.

კური გავლით ყალიბდება გმირის მხატვრულად ტრანსფორმირებული ორიგინალური სახე.

ა. ვასაძე წიგნში „მხატვრული გრძნობის პრობლემა“, ეხება რა მხატვრის შემოქმედებითი პროცესის საკითხებს, მოჰყავს დ. უზნაძის (რომლის სწავლებას ეყრდნობა აღნიშნულ წიგნში მკვლევარი) დასკვნა იმის შესახებ, რომ „ხელოვანის შემოქმედებით ნიჭს არა რაიმე ცალკეული ფსიქიკური მომენტი უნდა ედოს საფუძვლად, არამედ რაღაც მთლიანპიროვნული თავისებურება... საფიქრებელია, რომ ხელოვანს ეს მთლიანპიროვნული რეაქცია აქვს თავისებური, ჩვეულებრივი ადამიანის ასეთსავე პირობებში შექმნილი რეაქციისაგან განსხვავებული“[154].

მწერლის განწყობა (აქ კვლავ მოვიხსენიებთ ა. ვასაძეს, რომელიც წერს: „დ. უზნაძემ პირველმა აღნიშნა და დაასაბუთა გარემოს ზეგავლენის გადამწყვეტი მნიშვნელობა განწყობის, როგორც ადამიანის დისპოზიციური მდგომარეობის შექმნაში... უზნაძეს შემოქმედების გააზრებისა და შეფასების წინამძღვრებად არ მიუჩნევია ხელოვანის პირად-სუბიექტური განცდები ვიწრო თვალთახედვის პოზიციიდან, მან წინამძღვრად მიიჩნია მისი, როგორც სოციალური ინდივიდის ცხოვრება და მოღვაწეობა“)[155] სავსებით გამოხატავს გმირთა მოღვაწეობის, სიცოცხლის აზრს, მოქმედების შინაგან მდგომარეობას, განსაზღვრავს მათ ზრახვებს. აქ გამოიხატება პოზიცია შემოქმედისა და მიზანდასახულობა პერსონაჟთა განსაზღვრული ქცევა-მოქმედებისა.

8. ადამიანი და ბუნება

რთულია აჩვენო სამყაროს, საზოგადოების მუდმივი მოძრაობა, განვითარება. ბუნება კი სწორედ მუდმივი მოძრაობის, ცვალებადობისა და განვითარების შემცველი რთული კატეგორიაა. „მთელი ბუნება უმცირესი ნაწილებიდან დაწყებული უდიდესამდე, პაწია კენჭიდან მზემდე, პროტისტიდან ადამიანამდე, მარად წარმოშობასა და წარმავლობაში, შეუწყვეტელ მდინარებაში, დაუდგრომელ მოძრაობასა და ცვალებადობაში იმყოფება“[156].

ხელოვანის, მწერლის ძირითადი მიზანდასახულობის კვლევა, შემოქმედების იდეურ-ესთეტიკური მიმართების სერიოზული ძიება, მწერლის პერსონაჟთა სულიერი სახის დადგენა შეუძლებელია მის ნაწარმოებებში გამოხატული ბუნების (ფართოდ) და პეიზაჟის (ვიწროდ) კანონზომიერებებში გარკვევის გარეშე, რადგან ხელოვნებისა და პერსონაჟის მსოფლმხედველობას ბუნებაც ამზეურებს შესაფერისად.

---

[154] А. Васадзе. Проблема художественного чувства. Тб., 1978, стр. 7.
[155] იქვე, გვ. 6.
[156] ფრ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, სახელგამი, 1950, გვ. 18.

მრავალი ხელოვნების მცოდნე და ლიტერატურის მცოდნე (მაგ., კ. არსენიევი, ვ. ვანსლოვი, ვ. ადამსი, პ. პიგარევი და სხვ.) თვლის, რომ მხატვრულ ნაწარმოებებში პეიზაჟი შეიძლება იყოს ეპიკური, ლირიკულ-ფსიქოლოგიური ხასიათის, სოციალური მიმართების გამომხატველი, ან მხოლოდ ნაწარმოების ჩარჩოდ გამოსადეგი, ზოგჯერ კი გარემოს, მოვლენა-სიტუაციის ამსახველი და სხვ.[157] ყველა შემთხვევაში, ხაზგასმულია ბუნება-პეიზაჟის მნიშვნელოვანი როლი.

ამ როლის მნიშვნელობა ღრმააზროვნად აქვს გამოხატული კ. გამსახურდიასაც: „დიდი პოეტია არა ის, ვინც გამართობელ ამბებსა და თავშესაქცევ აზრებს მოაცოდვილებს, არამედ იგი, ვინც ბუნების — ცხოვრების ამ ჩარჩოს გამოსახვაში ისევე დახელოვნებულია, როგორც მასში მოქცეული ტიპაჟის განსახიერებაში“[158].

ამ შემთხვევაში, ცხადია, კ. გამსახურდია ბუნებაში პეიზაჟს (ფაუნას, ფლორას, სტიქიონს) გულისხმობს, რომელიც ცხოვრების ჩარჩოდ აქვს წარმოსახული და რომლის გამოხატვა მიუჩნევია ისეთივე რთულ მოვლენად, როგორადაც მასში მოქცეული ტიპაჟის განსახიერება.

მწერალი მიუთითებს პეიზაჟის ხატვის სირთულეზე: „დიდი პეიზაჟისტის ხელში ლანდშაფტი მუდამ ადამიანური სულობის კომენტარია... პეიზაჟი უძნელესი საქმეა... მწერლობაში“[159]. პეიზაჟის როლის ასე სერიოზულად მიჩნევა შემთხვევითი არ არის, ვინაიდან იგი (და ეს დასტურდება თითქმის ყველა დიდი შემოქმედის მაგალითზე) გმირთა განწყობილების, ძლიერი ემოციების გამოხატვის ერთ-ერთ მთავარ ხერხად გვევლინება. პეიზაჟის ხატებში და სახეებშია გადატეხილი, არცთუ იშვიათად, ადამიანური ხასიათები. ბუნების წიაღში, მის ფონზე ხდება ხშირად ყველაზე შეუცდომლად შესაძლებელი ადამიანის რაობის ამოცნობა. პეიზაჟი სარკეა ადამიანის სულისა. ხატოვნად და ღრმააზროვნად წერდა ვ. შკლოვსკი: „პეიზაჟის მიღმა ყოველთვის არის შფოთვა და სინდისი“[160]. აქ მითითებულია ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულება.

ყოველი დიდი მწერალი აკავშირებს (ამსგავსებს ან ანსხვავებს) ბუ-

---

[157] იხ. К. Пигарев. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. М., 1972, стр. 8; В. Ванслов. Содержание и форма в искусстве. М., 1956, стр. 43. В. Адамс. Природоописание у Гоголя. Ученые записки ТГУ, вып. 119. Труды по русской и славянской филологии. Т., 1962, стр. 78; К. Арсеньев. Пейзаж в современном русском романе. Вестник Европы, книга 5-ая, т. 3, Санктпетербург, 1885, стр. 241.

[158] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 253.

[159] იქვე, გვ. 487.

[160] В. Шкловский. Собрание сочинений в трех томах, т. III. М., 1974, стр. 415.

ნების მოვლენებს პიროვნების განწყობილებებთან, ეძებს პარალელიზმებს ბუნებასა და ადამიანს შორის. ამ კავშირის ძიებისას ყოველივე ბოლომდე ვერ შეიცნობა, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანური ცნობიერება და აზროვნება სულ უფრო მეტად ითვისებს ბუნებას და სწვდება მის კანონებს, იგი (ბუნება) გარკვეულად მაინც „misterium magnum-ს წარმოადგენს“[161]. მისი კანონების გაგება ისეთივე რთულია, როგორც ადამიანის სულის ძიება: „შემოქმედი იტანჯება მსოფლიოს და ბუნების დაუსრულებლობით... იგი ამ დაუსრულებელ ქაოსს სტიქიონებისას თავის პიროვნულ სრულყოფას, თავის შემოქმედების ჰარმონიულსა და ორგანულ მთლიანობას უპირისპირებს. აქ იწყება საზღვრები მესა და არამეს, პიროვნებასა და სამყაროს, შემოქმედებასა და ბუნებას, კულტურასა და ბუნების ნედლ მასალას შორის“[162].

ბუნება არა მხოლოდ გარემოიცავს ადამიანს, არამედ მის ბუნებრივ არსს, მის სამყაროს წარმოადგენს. მართალია, მათ განვითარების თავთავისი კანონები გააჩნიათ, მაგრამ ურთიერთდამოკიდებულნი არიან. ბუნება და ადამიანი გამოხატავს ზოგად სიცოცხლეს.

კ. გამსახურდია ერთ-ერთ თავის კრიტიკულ წერილში — „გოეტე“, მსჯელობს რა დიდი გერმანელი მწერლის მსოფლმხედველობის შესახებ, წერს: „ბუნებაში გოეტე მხოლოდ პოლარულობასა და გრადაციას ხედავდა. სისტოლეს და დიასტოლს, აქტიურსა და პასიურ ფერადებს, შესუნთქვასა და ამოსუნთქვას, ნათელსა და ჩრდილს, ქალურსა და ვაჟურს, სიმძიმეს და გავრცელებას... თვითონ თავისი ბუნება მას წარმოედგინა, როგორც პოლარულობიდან შემდგარი არსობა, რომელიც ამ ერთიმეორის მოწინააღმდეგე სტიქიათა შეგუებისა, შეხამებისა, ჰარმონიული შედუღებისაკენ მიისწრაფვის... გოეტე ცდილობს ჰარმონიული შეხამება დაინახოს, ადამიანსა და კოსმოსს შორის ჰარმონიულობა დაამყაროს... ხარბი იყო გოეტეს თვალი, მოწყურებული მარად ბუნების დიდი და საკვირველი მისტერიებისათვის ემზირა. როცა მისი პოეტური აფრა უკანასკნელ აკორდებს იძლეოდა, გოეტე განაგრძობდა ბუნების კვლევასა და ჭვრეტას“[163].

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ადამიანსა და ბუნებას შორის ჰარმონიულობის დამკვიდრების წარმტაცი სურათებია გამოფენილი, ნაჩვენებია მათი ურთიერთობის რთული პროცესები. ბუნების მხატვრული სურათები, ინარჩუნებს რა გამოსახვის ობიექტურობას, ხელს უწყობს ადამიანურ გრძნობათა წარმოჩენას, ადამიანის სულის უმთავრესი მიმართულების გამომზეურებას. „ხოგაის მინდიაში“ მინდიას გარემომცველი ბუნება მწერლის მიერ ძირითადად გამოხატულია ზღაპრულ-ფანტას-

---

[161] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 391.
[162] ი ქ ვ ე, გვ. 393.
[163] ი ქ ვ ე, გვ. 394—395.

ტიკური სტილიზაციით, მაგრამ მიზანი კი სავსებით რეალისტური აქვს დასახული კ. გამსახურდიას: სამყარო ერთიანია... მინდია სამყაროს სიყვარულის დამტეკია. იგი ახალი სულის მატარებელი პიროვნებაა. ეს სული უსაზღვროდ კეთილია. კეთილია ერთიანი კოსმოსიც... სუფევს მშვიდობის საყოველთაო იდეა... „ძთელი ხმელეთი ხელისგულზე დახატულივით მოსჩანს აქედან, პირიქით ქისტების აულებია, პირაქეთ ხევსურთა სოფლები, და თავის სიცოცხლეში ეს პირველად შეიცნო მინდიამ, რომ პირაქეთი და პირიქითი ორივე მისი სამშობლოა, გამრჯელი, მშრომელი და საყვარელი ხალხებით დასახლებული. სთვლემენ ზღვისფერი მყინვარები, მშვიდობის რული მორევია იმ სოფლებსა და იმ აულებს. მშვიდობა თქვენდა, ხევსურთა ციხეებო და ქვიტკირებო, მშვიდობა თქვენდა, ქისტების მიზგითებო და ციხეკოშკებო!.. უზარმაზარი ჩქერალი ნათლისა ჩაიჭრა მის აზავებულ გულში...“[164].

კ. გამსახურდიას მიერ აღწერილი პეიზაჟი ის საფუძველია, სადაც ყალიბდება გმირის ტენდენციები. მინდიას თვითშეგნება ბუნებასთან უშუალო კავშირში იხვეწება და მტკიცდება. ასეთი ურთიერთობის ყველაზე მნიშვნელოვან შედეგად კი ის გვევლინება, რომ ნათლად ირკვევა სამყაროში ადამიანის განსაკუთრებული პოზიცია. ადამიანი წარმმართველია, იგი იქვემდებარებს ბუნებას, თუმცა მაღალი აზრის ჩამოყალიბების პროცესში ბუნებისაგან სწავლობს, არცთუ იშვიათად, სათნოებას, სიკეთეს. ბუნება სუფთაა, წესრიგიანი, თავისებურად ზემოქმედი და ამიტომაც... „ამიერიდან ძმობა უთხრა ხოგაის მინდიამ ამ ჯიხვებს, ამ არჩვებს, ამ ორბებს და ამ ალაღებს... მზეს და მთელს ქვეყანას... მზადაა... ყოველ სულიერთან ფიც-ვერცხლი სჭამოს და ეძმოს ყველას!“[165].

წარმოდგენილ მხატვრულ პასაჟებში ნათლადაა გამოხატული ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულება. მაგრამ რაოდენ ძნელია, სისტემაში მოიყვანო მსგავსი ურთიერთობა და მიაღწიო მთავარ მიზანს — იდეურ-ესთეტიკურ განზოგადებას. „ბუნება... დიდი ინკოგნიტოა ადამიანისათვის... შეუვალი, ძნელად შესაცნობი და ძნელად ჩასაწვდომი ...ბუნების ენა ქარია და ზვავების გრიალი, ზღვათა ამბოხება და ქარიშხალთა ჯირითი, ტყეების ჩქამი, კლდეების გარინდება და მყინვარების ჯიუტი დუმილი... პოეზია განსულებაა უსულოსი... ეფემერულის გაუკვდავება“[166]... მწერალი... „მუდამ დამკვირვებლის როლშია... უთვალთვალებს ქვეყანას, ბუნებას, ადამიანებს... ხმელზე, ზღვაზე, ბუ-

---

[164] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 188.

[165] იქვე, გვ. 192.

[166] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 485—486.

ნების წიაღში... ყოველთვის აკვირდება იგი სამყაროს და თავის თავს"[167].

მწერლის ზემოაღნიშნული შეხედულებები ნათლად გამოხატავს მის მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ პოზიციას, მიუთითებს ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულების გამოხატვის სირთულეს.

ბუნება თავისი მოძრაობით, სუნთქვით, მძლავრი ძალის გამოვლენითა და მუდმივი განვითარებით ადამიანში აღძრავს განსაზღვრულ ემოციებს, აიძულებს მას გამოააშკარაოს ხასიათი, გამოამჟღავნოს აზრი და ჩაიდინოს გარკვეული სახის მოქმედება. პეიზაჟი კ. გამსახურდიასთან გმირის, პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ფუნქციური როლით ტვირთავს. ვრცელი პეიზაჟური პასაჟები, ლაპიდარული აღწერები ბუნებისა ხშირად რეალისტურ ფონად, ტიპურის გამოხატვის ობიექტებად გვევლინება მის ნაწარმოებებში. თვით დეტალები, შტრიხები პეიზაჟური აღწერისა, ძლიერ ამაღელვებლად წარმოაჩენს სახეს, გამოკვეთს პერსონაჟის შინაგან რიტმსა და იმპულსს, გვაგრძნობინებს მის პოტენციურ დიაპაზონს. მწერალი თითქმის არსად ცდილობს წარმოადგინოს აბსოლუტურად დამოუკიდებელი, ადამიანისადმი ყოველგვარ კავშირს მოკლებული ბუნება. მასში (ბუნებაში) ყოველთვისაა წარმოჩენილი ადამიანური გრძნობა-მიდრეკილება, ნიშან-თვისება, ადამიანთან რაიმე დამოკიდებულების ნიუანსი...

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში განსაკუთრებული ფუნქცია აქვს დაკისრებული პეიზაჟურ შტრიხს, დეტალს (განსაკუთრებით ნოველებში). მწერლის ყველაზე პატარა ნოველებში, სადაც ვრცელი, ან თუნდაც შედარებით ვრცელი პეიზაჟური აღწერისათვის უბრალოდ ადგილიც კი არ არის, აზრი სწორედ პეიზაჟური დეტალითა და შტრიხითაა გაღრმავებული.

პეიზაჟური დეტალით არის გამომჟღავნებული ადამიანის გუნება-განწყობილება, სულიერი მდგომარეობა ნოველაში „მკვდართან შეხვედრა". ძუნწი, მაგრამ მხატვრულად მეტყველი „გარუჯული ტოტების მწვანე" ლირიკული, სევდიანი აკომპანემენტია დაბნეული და მოწყენილი სულისა... „დაბნელდა თითქმის, გაშავდნენ ხის სილუეტები, გაირუჯა ტოტების მწვანე"[168]... თითქოს შინაარსობრივად უხერხულ, არაჩვეულებრივ კონტექსტს ქმნის მწერალი — „გარუჯულ სიმწვანეს", — მაგრამ „არაბუნებრივი ფორმით" ნახმარი დეტალი ფიქსირებულ სიტუაციაში სავსებით მოტივირებულია და ზუსტად ასრულებს თავის როლს... დამწვარია და გარუჯული თვით ადამიანის სული... ადამიანის ინდივიდუალური განწყობილებითაა გახატოვნებული ბუნების კომპონენტი და

---

[167] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 57.

[168] იქვე, გვ. 11.

მოულოდნელი კონტექსტი მიზანდასახულობას იძენს. ნოველის დასა-
რულს გმირის განწყობილება იკვეთება და ადრევე ნახმარი არაჩვეუ-
ლებრივი პეიზაჟური კონტექსტი ამზეურებს ჭეშმარიტ დანიშნულებას...

ცნობილია ა. ჩეხოვის შეხედულება დეტალის როლსა და მნიშვნე-
ლობაზე: ბუნების აღწერისას საჭიროა თვით უმნიშვნელო წერილმანზე
ჩაჭიდება და მისი ისე დაჯგუფება, რომ კითხვისას, როცა დახუჭავ თვა-
ლებს, გეძლეოდეს სურათი[169].

ვერ ვიტყვით, რომ კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში ყველაზე მნიშვნე-
ლოვანი როლი დეტალს აკისრია, მაგრამ მისი გამოყენებით მწერალი
ხშირად ახერხებს ასასახავი მოვლენის ღრმად ჩვენებას. პეიზაჟის ცალ-
კეულ მისხალს ერთიანის აგება-აშენებაში თავისი განუმეორებელი და
შეუცვლელი წვლილი შეაქვს. კ. გამსახურდია ოსტატურად წარმოაჩენს
ცალკეულ პეიზაჟურ ნიშნებს და მთელი ნაწარმოების იდეურ-შინაარ-
სობრივ და ესთეტიკურ-ემოციურ კონტექსტში ათავსებს მათ.

ნოველაში „ჯამუ“ უმწირესი პეიზაჟური დეტალებია წარმოჩენილი.
ასევე ძუნწია პეიზაჟური მონახაზები ნოველაში „ფოტოგრაფი“, მაგრამ
ორივე ნაწარმოების ძირითადი იდეის გახსნაში ისინი შეუცვლელ როლს
თამაშობენ.

„ჯამუში“ შესაფერისი ნაღვლიანი მხატვრული ინტონაციითაა წარ-
მოსახული ციხის საავადმყოფოს ცხოვრება: უბადრუკი გარემო...
პატიმრების ტანჯვით აღსავსე არსებობა... საერთო მრუმე ტონი... ამ ნა-
წარმოებში თითქმის არც არის წარმოდგენილი პეიზაჟი თავისი თუნდაც
გარკვეული სტანდარტული გაგებით. არის მხოლოდ ბუნების ცალკეული
კომპონენტი, მისი ცალკეული მატერია. და სწორედ ამ ცალკეულ დე-
ტალს შემოაქვს უსაზღვრო სითბო და სიღრმე სულისშემხუთველ,
რკინითა და ქვით გაციებულ, წამლების სუნით გაჟღენთილ ციხის
საავადმყოფოს შენობაში. ეს დეტალები, ასე ვთქვათ, პეიზაჟური რემი-
ნისცენციის როლს ტვირთულობენ... ნოველის ერთ-ერთ პასაჟში არც-
თუ გამორჩეული ხატოვანებით აღწერილი ხეა წარმოდგენილი, მაგრამ
მას მაინც შემოაქვს თბილი ინტიმი: „ტანგოს მოცეკვავესავით იზნიქება
ჩემს ფანჯარასთან მდგარი კვიპაროზის ხე ჩრდილის ზღვაურზე“[170]. ცივ
და მიუსაფარ გარემოში ხის ასეთი ძუნწი მხატვრული ჩვენებაც კი ნა-
თელ განწყობას ქმნის. მაგრამ იქვე, იმავ წამს რაღაც ჭუჭყიანი პეიზა-
ჟურ-სტიქიური რეალური სიტუაცია იკვეთება: „წვიმისმიერი ზოლებით
დაისერა გამურული ფანჯრის მინები. ზღვაური წივის ტელეფონის მავ-
თულებში“[171]... სუფთა წყალი შეერია ჰვარტლს... და მძიმე განწყობი-

---

[169] იხ. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, с. XIII. М., 1948, стр. 215.

[170] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 13.

[171] იქვე.

ლების გამოკვეთას შეუწყო ხელი... როგორც ვხედავთ, სულ მცირე დეტალს შეუძლია თბილი ინტიმიცა და ცივი, სევდიანი განწყობაც შეიოიტანოს ნაწარმოებში...

პეიზაჟური დეტალები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ნოველა „ფოტოგრაფის“ სიუჟეტის განვითარებაში. აქ პეიზაჟური შტრიხების მეშვეობითაა გამოკვეთილი გმირის მთელი ფსიქოლოგიური განცდები, მისი გრძნობების ცვალებადობა. შეიძლება დამაჯერებლად ითქვას, რომ ჩსენებულ ნოველაში მთავარი აზრი და იდეა პ ე ი ზ ა ჟ უ რ დ ე ტ ა ლ ე ბ შ ი ა (ხაზი ჩვენია — თ. კ.) ჩაქსოვილი.

ნოველა იწყება სევდიანი, ნაღვლიანი ინტონაციით, რომელსაც შესაფერისად ავსებს ცივი პეიზაჟური სურათი: „ტელეგრაფის მავთულებზე ქვიქვირჩამოყრილი ბეღურები ისხდნენ... მავთული ჩანგის გაწყვეტილი სიმივით ზრიალებდა. ისიც გრძნობდა დაზამთრებას“[172]. გარკვეული ფონი უკვე შექმნილია. ახლა შეიძლება ჩამოყალიბდეს მნიშვნელოვანი შეხედულება, აზრი. ფრინველის სახით შემოიჭრება კიდეც მოქმედებაში ხორცშესხმული მელანქოლია თუ ქაოსი, ანარქია.. „ფანჯრიდან შავი ფრინველი შემოფარფატდა. თალხი ფლასით შესუდრულ ფოტოგრაფიულ აპარატზე წამოჯდა...[173] ეს ფრინველი ბედისწერაა, მეორე „მე“... „კრიტიკული თვალი“... ირგვლივ ინდიფერენტიზმი და პათოლოგიური გულგრილობაა გამეფებული... პეიზაჟი ჩარჩოშია მოქცეული... დატყვევებული პეიზაჟი — ჯოჯოხეთური ურბანიზმის წიაღში!.. „ფოტოგრაფი ვიტრინებს მიჰყვა... სპორტის ტანისამოსები. ბეწვეული. საყელოები. ქუდები. იქვე ბანკის ბიურო დარკინული კარებით. საანგარიშო წიგნები... ყვავილების მაღაზია. მაღალი, წერწეტა მიხაკები ბროლის ვაზებში. თეთრი ჩაის ვარდები. ნარგიზები. გვირილები. ონტკოფები (ისე გამოიყურებოდნენ, როგორც ტყვე მზეთუნახავები ამ უაზრობის კალეიდოსკოპში)...“[174] ქვის ქაოსში, ხმაურიან სამყაროში ერთადერთი ოაზისი, ბუნების მადლისა და სიმშვიდის კუნძული!.. ყვავილების მაღაზია დეტალია, მაგრამ მნიშვნელოვანი დეტალი — სინათლის სხივი ჯოჯოხეთში!..

კ. გამსახურდიას მრავლადა აქვს პეიზაჟი, რომლებშიც ბევრია ნათელი ფერები — ოქრო და მზის სხივი (ამის შესახებ ჩვენ ქვემოთ გვექნება უფრო ვრცლად საუბარი). ეს ნათელი ფერები შესაფერის გუნებაგანწყობას ქმნის. ნოველა „ფოტოგრაფი“ შორსაა მსგავსი ფერადებისაგან. ნაცრისფერი, მრუმე ტონები ჭარბობს მასში, რაც შეესატყვისება ნოველაში ასახულ პირქუშ რეალობას. კ. გამსახურდია იმ ხანებში გარ-

---

[172] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 18

[173] ი ქ ვ ე, გვ. 18—19.

[174] ი ქ ვ ე, გვ. 23.

კვეულ პატივს მიაგებდა დეკადენტურ მსოფლმხედველობას და ნოველაშიც სამყაროსა და ადამიანის მტკივნეული დაპირისპირებაა გამოხატული. ადამიანის სულს უჭირს... გამოსავალი თითქოს არ არსებობს... ცხოვრების ასეთმა ძირეულმა შინაგანმა ტკივილებმა განაპირობა ნოველაში წარმოსახული პეიზაჟის სახე და ხასიათი. მწერალი ოსტატურად ქმნის პირქუშ პეიზაჟურ კოლორიტს: „ფოტოგრაფმა გზა აუქცია თემშარას. ისევ მოედანს წააწყდა. ახლა მის თვალწინ უშველებელი მაჯლაჯუნა აიტუზა. შავი, დახლართული, დაკვანძული, მიკიბულ-მოკიბული ხაზები... უშნო, უჯიათო, მაგრამ მაინც სიმეტრიული. ახმახი, მრისხანე, ზეცად ატყორცნილი. უქმური მიწის მუქარა... და ანტიქრისტეს ქმნილების ჩრდილში მან პირველად იგრძნო, რომ ის საცოდავი, გზააბნეული ფოტოგრაფი იყო და სხვა არაფერი...“[175].

„ტექნიკური“, „ინდუსტრიული“ პეიზაჟი რეალური ფიზიკური სიმძიმით აწვება ადამიანის სულს. ახმახი კოშკი კაპიტალისტური ქალაქის პროდუქტია, ადამიანის გაუხეშებული სულისა და გაზულუქებული გონების პროდუქტი, კაცობრიობის წინსვლისა და დაცემის ნიშნად ერთდროულად (დაცემისა იმიტომ, რომ ადამიანთა უმრავლესობას სითბოსა და სიხალისეს ვერ მატებს საინჟინრო სასწაული, ტექნიკა არ არის ჩაყენებული ადამიანის ცხოვრების გაუმჯობესების სამსახურში). ნოველის ამ პასაჟში იმპულსური დეტალებითაა ნაჩვენები და გამომზეურებული სოციალურად მოგვარებული საზოგადოების სულიერი ტკივილი, ხაზგასმულია კაპიტალისტური სამყაროს პარადოქსები... პეიზაჟური დეტალი ყველა ზემოდასახელებულ ნოველაში მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს...

კ. გამსახურდიას მიერ საზოგადოებრივი იდეალის გაგება, სიკეთისა და ბოროტების შეფასება შესაფერისად არის დაკავშირებული ბუნების ფილოსოფიასთან, რომელიც მის შემოქმედებაში არის ჩამოყალიბებული.

მწერლის მხატვრული შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ბუნება ხშირად გვევლინება ადამიანის გაურკვეველი, ბუნდოვანი მისწრაფებების კრიტერიუმად. 30-იან წლებში, როდესაც ახალი იდეებით იტვირთება მწერლის ნოველები და რომანები, მათში გამოხატულ-აღწერილი ბუნებაც გმირის ნათელი მიზნების დამაჯერებელ ჩვენებას უწყობს ხელს. აქ ადრინდელი მრუმე, პირქუში, მოღუშული პეიზაჟების ნაცვლად მშვენიერებითა და სიკეთით აღსავსე ბუნებაა უფრო ხშირად გამომზეურებული. ნათქვამის მიუხედავად, ამ პერიოდში კ. გამსახურდია ბუნების ჩრდილოვან, მკაცრ თვისებებსაც გამოჰკვეთს არცთუ იშვიათად თავის ნაწარმოებებში... „ძველ ბერძნებს ბუნებაში ეგულებოდათ კეთილი და

[175] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ 25.

ავი ღმერთები"[176] — აცხადებს მწერალი და თავადაც ასე ჰვრეტს ბუნებას...

მხატვრულ ნაწარმოებში პეიზაჟს, საზოგადოდ, მხოლოდ ადამიანურ გრძნობა-განცდებთან დამოკიდებულებისას შეუძლია შეიძინოს გარკვეული ფუნქცია. ამ დროს ხორციელდება ერთგვარი შედარება, თავისებური პარალელიზმი. პეიზაჟმა უნდა გვიჩვენოს ადამიანის სული, მან უნდა გაგვარკვიოს ადამიანის მიზნებში, ხასიათში. მაგრამ ამ მისიის შესრულებისას, პეიზაჟმა თავადაც უნდა გამოააშკარაოს საკუთარი ბუნება... ბოლომდე უნდა გაირკვეს ადამიანსა და ბუნებას შორის არსებული პარალელიზმის ხასიათი, შეფასდეს მათი ერთიანი სისტემის სახით წარმოდგენის მოტივი.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პეიზაჟს მრავალფეროვანი იდეურ-შინაარსობრივი და ესთეტიკური ფუნქცია აკისრია: აღწერს და ასახავს დროსა და გარემოს, შესაფერისად ხსნის სოციალურ მოვლენათა ხასიათს, არეგულირებს ნაწარმოების სიუჟეტს (აყოვნებს თხრობას და ამ დროს ამჟღავნებს მწერლის ლირიკულ განცდებს, ცვლის სიტუაციას, ვითარება-მდგომარეობას, გვეუბნება რაიმე ამბის დასაწყისად ან დასკვნად და ა. შ.), გამოხატავს ადამიანის სულიერ მდგომარეობას.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟი გამოირჩევა წმინდა, ასე ვთქვათ, მხატვრულ-სტილისტიკური ინდივიდუალობითაც. მისეული აღწერა ბუნებისა აღსავსეა პოეტური ეფექტებით — მიმზიდველი სურათოვნებით, ჩინებული პერსპექტივით, ფერთა მრავალფეროვანი გამით, რიტმით, ექსპრესიით...

მწერლის პეიზაჟები თითქმის ყოველთვის დატვირთულია საგნებით, რაც სიმსუბუქეს უნდა უკარგავდეს თითქოს მათ (აქედან კი უგემოვნებამდე, მანერულობამდე არცთუ შორია), მაგრამ ასე არ ხდება და ამის მიზეზია მწერლისთვის დამახასიათებელი არაჩვეულებრივი განცდა პერსპექტივისა. კ. გამსახურდია ოსტატურად გამოსახავს სივრცეში მოცულობით საგნებს, ჰარმონიულად ალაგებს მათ ერთმანეთის გვერდით და ეს არის მიზეზი, რომ მისი პეიზაჟები მსუბუქი დ პლასტიკურია, შესაშური ხილვადობით აღსავსე და მრავალფეროვანი აღქმითი ასოციაციით გამდიდრებული... აქვეა აღსანიშნავი, რომ კ. გამსახურდიას პეიზაჟები უსაზღვრო ფანტაზიითაა ემოცირებული.

ვიდრე გადავიდოდეთ მწერლის შემოქმედებაში ბუნების მრავალფეროვანი იდეურ-შინაარსობრივი და ესთეტიკური ფუნქციის ანალიზზე, შევეხებით პეიზაჟის დინამიკური აღწერის, აგრეთვე პეიზაჟის ევოლუციის საკითხს კ. გამსახურდიას პროზაში.

კ. გამსახურდია თავის თხზულებებში გმირთა ცხოერების, მოქმედე-

[176] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 666.

ბის განვითარებასა და მოვლენათა მიმდინარეობის პროცესს ყოველთვის ამდიდრებს ბუნების სურათების დინამიკური აღწერითა და ჩვენებით. მწერალს ვერ წარმოუდგენია სამყარო და ადამიანი გათიშულად. ორივე ბუნებაა, ერთიანი, ჰარმონიული... და თუ მაინცდამაინც დადგება საკითხი, რომელი რომელს შეერთვის, რომელი რომელში ითქვიფება, ჩვენი აზრით, იმ ტენდენციას შევამჩნევთ, რომ უფრო ადამიანი შეერწყმის კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ბუნებას, ვიდრე პირიქით. თუმცა ამის კატეგორიული მტკიცება გაძნელდება, რადგან ურთიერთშერევის ზღვრები მკვეთრად ვერ გამოიყოფა. აქ უფრო ერთიანი, მუდმივი, მთლიანი სიცოცხლეა... ადამიანისა და ბუნების განუყოფელმა ურთიერთობამ განაპირობა გარკვეულად მწერლის შემოქმედებაში პეიზაჟის დინამიკური გამოხატვის შესაძლებლობა...

კ. გამსახურდია მრავალფეროვანი საშუალებით აღწევს ბუნების სურათების დინამიკურ აღწერა-ჩვენებას. მის პეიზაჟებში ისმის ბუნების ხმები — ჭექა-ქუხილის ხმაური, ფოთოლცვენის შრიალი, მდინარის შხუილი, ფრინველთა გალობა-ჭიკჭიკი... მწერლის პეიზაჟებში შეინიშნება მრავალნაირი მოძრაობა, როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი — ვარდნა, ზეაღსვლა, დაუოკებელი სწრაფვა და თავშეკავება; მოძრაობის გვერდით, მწერლის შემოქმედებაში არცთუ იშვიათად ვჭვრეტთ საგანთა სტატიკურ მდგომარეობას, მაგრამ გარეგნულ უძრაობაში მაინც საცნაური ხდება სტრუქტურაში წარმოებული პროცესების დინამიკა. ექსპრესია ერთი ძირითადი ნიშანია მწერლის პეიზაჟისა.

„დასავლეთის პირსისხლიანი ცისკარი ელავდა აკაციების ლანდების გადაღმა.

ღრუბლებს ხანძარი მოსდებოდა. ტფილი ქარი ჰქროდა. თხრილებში ბაყაყები ყიყინებდნენ... თემშარაზე მტვერი ავარდა. ჰაერში ქარბორბალა დატრიალდა. წვიმამ მოუხშირა... გაზაფხულის სქელ ჯიქნიდან გამოსქდა მოზღვავებული წვიმა... მოავლო მნათემ სველ თოკებს ხელი. ჩამორეკა ორი პატარა ზარი, ბზრიალით, წკრიალით გაჰქანდა პაწია ზარების ფოლადის სიცილი.—ორი თეთრი მწევარი გამოუდგა დაკოდილ ნადირს... — გაჰხვრიტა, გააპო მიძინებული სოფლის კოშმარული ძილი, თავს გადაევლო გარინდებულ გამურულ ფაცხებსა და ქოხებს, შეაკრთო მღელვარე თხმელნარი. გადავარდა მიყრუებულ ღელეში. დაიკარგა ქარიან ღამეში ნათქვამი ზღაპარი. მოვარდა ქარი ქლოშინით, — აქოჩრილი, ხახადაღებული ძუ მგელი (რომელსაც პატარები მოჰპარეს ბუნაგიდან), ეძგერა სამრეკლოს, შეარყია, შეანჯღრია, შეატორტმანა“[177].

მნათე ოქოპირის აღტყინებული სული ბობოქარ ბუნებაში განზავდა. ბუნება ექსპრესიულია. მას შინაგაგება და მისწრაფება ახასიათებს.

---

[177] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 17.

მწერლის მიერ დახატული პეიზაჟი ალეგორიულ-მეტაფორულია. ადამიანის გრძნობა-განცდები ბუნების დეტალ-ელემენტებითაა აღვსილი ბოლომდე. კ. გამსახურდია ქმნის პეიზაჟ-ფანტაზიას, რომელშიც ფანტასტიკურია არა ხატები, არამედ შესადარებელ ობიექტთა შორის დამყარებული მიმართება, გაელებული პარალელები, მატერიათა „განსხვაფერება". თუმცა საბოლოოდ ეს ჰიპერბოლური პეიზაჟი, უფრო ზუსტად — გაპეიზაჟებული გრძნობა-ჩვენება სრულიადაც არ არის ზღაპრული და ფანტასტიკური, რადგან ადამიანის რეალური მდგომარეობის გამოხატვას უწყობს მხოლოდ ხელს.

გარკვეული მხატვრული პირობითობა ცალკეულ შემთხვევაში „ის ფერმენტია", რომელიც უზრუნველყოფს ცხოვრებისეული მოვლენის განზოგადებას, თუნდაც ფანტასტიკურის რეალისტურ დაშინაარსებას.

ხელოვნების ბუნებაც ხომ გარკვეულად ილუზიაა, ხოლო რეალიზმი „სუფთა" სახით — აბსტრაქცია[178].

თუ ხელოვნებაში შენარჩუნებულ იქნა მოვლენათა რეალისტური მოტივირება, ფანტაზია, ცხადია, სრულიადაც არ გამოიწვევს რეალიზმის რღვევას. პირიქით, დასაშვებია, რომ მან უფრო ნათლად გამოააშკარაოს სათქმელისა თუ საჩვენებლის ჭეშმარიტი არსი.

აღვსილი დინამიზმის ნიმუშია ზემოაღნიშნული ნოველის დასასრული:

„ცაცხვების საფარით მოვარდა გრიგალი, გაშალა მან შავი და სველი ფაფარი. ეძგერა სამრეკლოს და შეარყია შხუილით, გრიალით, ზათქითა და ვიშით მიჰქროდნენ ზარები უსაზღვრო სივრცეში. ცა იღუშებოდა, და მთვარე დნებოდა ანთებულ ღრუბლების ცხელ ნაღვერდალზე... ციგლიგით გაიბნენ ჭანდრებში, ცაცხვებში ზღვის მერცხლის, შოშიის, სკვინჩების გუნდები"[179].

ადამიანის მღელვარე სული და პეიზაჟის მღელვარება ურთიერთს ავსებს წარმოდგენილ პასაჟში. ამ ურთიერთშევსების უნარშია საძიებელი პეიზაჟის, ბუნების როლის მნიშვნელობა.

პეიზაჟი უფრო ფართო მასშტაბითაა გამოსახული კ. გამსახურდიას რომანებში. ბუნების ვრცელი ხედ-პანორამები, სამყაროს ცოცხალი, მოქმედი სახე-ხატებანი ბევრად განსაზღვრავს ფართო პლანის ნაწარმოებთა ესთეტიკურ ღირებულებას.

კ. გამსახურდიას დიდი მწერლის დამახასიათებლობით ძალუძს შენიშნოს სამყაროში ძლივს შესამჩნევი ცვლილებანი, მაღალემოციურად აღქმადი გახადოს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო მოვლენები; ბუნების

---

[178] К. Ф е д и н, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, М., 1962, стр. 636.

[179] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ 19—20.

ქცევაში დაიჭიროს ახალი ნიუანსი, ნიშანი, გააფართოოს ჩვენი წარმოდგენა და შეგვიქმნას არაჩვეულებრივი განწყობა.

მწერლის პეიზაჟები გამოირჩევა ვიზუალური სახვითი პლასტიკით, მათ აქვთ სივრცე და სიღრმე, მოცულობა, აზროვნების უნარი, სურნელი...

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში (აქ ვიყენებთ მ. კვესელავას შეხედულებას ხელოვნებაში ბუნების პოეტური ხედვის შესახებ — თ. კ.) „არა მარტო თვალით, გულით თუ გონებით დანახული ბუნება, არამედ მათი ერთობლივი, სიმულტანური ხედვა, გადამუშავება და განდიდება ქმნის იმ წარმტაც პოეტურ სამყაროს, სადაც ყველაფერი არსებობის ფორმაშია დანახული..."[180]

მწერლის პეიზაჟებში არასოდეს იკარგება ტემპი:

„მაღალი ნაძვი შავად შესუდრულიყო არწივების ხროვით დახუნძლული. საშინელი გნიასი იდგა ნაძვნარში. ყივოდნენ მახლობელ კლდეებზე მომდგარი სვავების, ბოლობეჭდების და არწივების ლეგიონები. ყორნები და ჭილყვავები მელნისფერ ტალღად გადაქცეოდნენ ნაძვნარებს. დამშეული ქორები ცას გაჰკვროდნენ, წრეებს ხაზავდნენ ეთერში, ირაოს აკეთებდნენ, ყივოდნენ, ცას შესჩივოდნენ.

თარაშ ემხვარი გაიბუძგა ამ საზარელი სურათის მნახველი, იგი პირველი ავიდა ნაძვზე და როცა ცხედარს ხელი შეახო, შეიძრა მთელი ტყე, მრავალ ათას ნისკარტს აღმოხდა შემზარავი კრიახი და ყივილი.

ნაბადი საესებით დაეფლითათ ჭანგებს და ნისკარტებს. ხორცშემოძიძგნილი ჩონჩხი ძირს ჩამოიტანეს..."[181].

საზარელი, მაგრამ შთამბეჭდავი სტერეოსკოპიული პეიზაჟია. წარმოდგენილი პასაჟი ბუნების ინდივიდუალურ სახეს წარმოაჩენს. მწერალი ფართო მხატვრული მასშტაბით ხატავს კონკრეტულ სიტუაციას. ხეზე გადებული მიცვალებული ადამიანის ჩვენება ზემოაღწერილი ფორმით ეფექტური და ემოციურია. იქმნება განცდათა მკაფიოობა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი რამდენადმე უჩვეულო სახვითი გზით ხორციელდება. მიცვალებულის თავისებური ფორმით ჩვენების მეშვეობით მწერალი შინაარსობრივ ნიუანსებს უსვამს ხაზს — გვიჩვენებს იმ რთულ, მღელვარე სიტუაციებს, რომლებშიც ვარდებიან „მთვარის მოტაცების" გმირები. პეიზაჟური ხედი შესაფერისად გამოკვეთს გმირთა თავგადასავალს.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟის ფორმალურ-ემოციური მხარე ყოველთვისაა დაკავშირებული სათხრობის აზრთან. ხშირად სიტყვის, წინადადების

---

[180] მ. კ ვ ე ს ე ლ ა ვ ა, პოეტური ინტეგრალები, თბ., 1977, გვ. 129.

[181] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 654.

განსაზღვრული ტემპი, მისი რიტმულ-აკუსტიკური მხარეც კი ხელს უწყობს აზრის, იდეის მაღალესთეტიკურად გამოხატვას:

„კლაკნია მდინარე ელავდა ხევში და ციმციმებდა, როგორც ვეება ვეშაპის ქერეჭი... ჩხრიალებდა უფსკრულში მოღიმღამე ხევი, გადმოქუხდა, შელეწილი კლდეებიდან ჩანჩქერი... მოისმოდა ფლოქვების ტკაპუნი... კარაქისფერი ქორი ადგა მთის ქიმიდან გაღმა, აიწია, აიწია, მაღლა ირაო გააკეთა ცას მიწეულ კლდეებზე ზემოთ და განმარტოვდა ეთერში... ქვევით, ხევის პირად საშინელის სისწრაფით დაეშვა კარაქისფერი ქორი და ლამიყლაპია აიტაცა ეთერში... — ასეთი სასტიკია ბუნება, მისთვის უცხოა ყოველივე სამართალი — სთქვა ვაჟმა, — არც კაცთა აქვთ სამართალი — ჩიოდა ქალი... — სამართალი კაცთა შორის მართალს ესაჭიროება და გულმართალს და არა მიმმძლავრებელსა და მიმტაცებელს“[182].

წარმოდგენილი პეიზაჟი არ არის ნეიტრალური. ბუნების ფეთქვას, მის მჩქეფარე და სისხლსავსე სიცოცხლეს, მისი თვისებრიობის მძლავრ გამოვლენას განსაკუთრებული როლი აკისრია — აღძრას ადამიანში გრძნობა, შეხედულება. მწერალი არსად შემთხვევით არ გამოხატავს, არ აღწერს ბუნებას, ანდა მის ცალკეულ მოვლენას თუ დეტალს. იგი, ასე ვთქვათ, პეიზაჟურ კონტექსტში აკეთებინებს პერსონაჟს დასკვნას. ბუნების გარკვეული მოვლენა ადამიანს აიძულებს იაზროვნოს შესაფერისად... აი, ეს არის პეიზაჟის, ბუნების დიდი დამსახურება!..

„გნოლები ჯერ მელიკუდით დაფარულ მინდორზე გარბოდნენ, მერმე იგინიც აფრინდნენ გუნდად, კაკბები კბოდეებისკენ გაჰქანდნენ, ხევში დაბერვილ ლოდებს შეეხიზნენ და ასტეხეს კრიახი. გუნდის მეთაურები ლოდებზე ადიოდნენ წინასწარ, ზვერავდნენ გარემოს... მელიას, ძუსა შიში გადაავიწყა შიმშილმა. კორდზე შესდგა, დაფიქრდა ნერწყვმორეული. კარგად არ იცოდა რა მოემოქმედნა.. არსაკიძე ხედავდა, როგორ ნეტარებდნენ ბუნების წიაღში წყვილები, აქ არც ალერსი იყო დაშლილი და არც სიყვარული, ამ საფირონის ცის ქვეშ დაგებულია ფოთლების ფარჩა, წყვილად და ერთად ცხოვრობენ ეს საყვარელი ფრინველები და ნადირები. ქვეყანა ვრცელია, ყველას თანაბრად ატფობს მზის თვალი, დედალსა და მამალს, ხვადსა და ძუს, ფურსა და ხარს“[183].

ბუნების სახეები, მათი მოქმედება ფიქრსა და განსჯას იწვევს კონსტანტინე არსაკიძეში. მწერალი მოცემულ პასაჟში დიდოსტატის აზრთა მიმდინარეობას დაწვრილებით არ გამოხატავს, გმირს მხოლოდ ნაწყვეტ-ნაწყვეტი გაფიქრების სახით ამჟღავნებინებს გარკვეულ შეხედულებას.

---

[182] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 131—132.

[183] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 746.

ბუნებაში მიმდინარე პროცესები დინამიკურადაა გამოხატული და სწორედ ეს ხდის არასავალდებულოს გმირის სულიერი ძერების ვრცელ აღწერა-ჩვენებას... ბუნების წევრთა ურთიერთობა — სიცოცხლის კანონების შესაფერისი დემონსტრირებაა. არსაკიძე ღრმად გრძნობს ამ წესკანონებს... წარმოდგენილი პეიზაჟი არსაკიძის სულის სარკე, მისი ფიქრებისა და განცდების ექოა. ამ პეიზაჟით შეიგრძნო მან თავისუფალ, ბუნებრივი ურთიერთობის მშვენიერება.

კ. გამსახურდია მთელი შემოქმედების მანძილზე განუწყვეტლივ იყენებდა თავის თხზულებებში ბუნებას, გვიჩვენებდა მის დიად სახეებსა და ხატებს, გვიხსნიდა მის საიდუმლოებას. პეიზაჟების ამ მუდმივ გამომზეურებას, მისი გარკვეული ფუნქციით დატვირთვას კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში თავისი ისტორია გააჩნია.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟებმა გარკვეული ე ვ ო ლ უ ც ი ა განიცადა.

ყოველი დიდი მწერლის შემოქმედებაში მშობლიური ბუნების ხატვას, მისი მშვენიერებისა და განუმეორებელი კოლორიტის ასახვა-ჩვენებას დიდი ადგილი ეთმობა. სამშობლო მშობელი ერიცაა და მშობლიური ბუნებაც. არის შემთხვევები, როდესაც ადამიანი ზღვარს ვერ უდებს თავისი სამშობლოს მთების, ტყეების, მიწის სურნელის, ფოთოლცვენის და თუნდაც ახლო მეგობრის სიყვარულს... ხანდახან სამშობლოს ერთი მუჭა მიწა, ან მარტო ხე განაზოგადებს. მსგავსი გრძნობები განაპირობებს დიდი მწერლის შემოქმედებაში ეროვნული ბუნების სურათების განსაკუთრებული სიყვარულით ხატვას. ბელინსკი წერდა ტურგენევის შესახებ: „ტურგენევს უყვარს ბუნება არა როგორც დილეტანტს, არამედ როგორც არტისტს, ამიტომ არასოდეს ცდილობს გამოხატოს იგი მხოლოდ პოეტურ სახეებში... მისი სურათები ყოველთვის მართალია, თქვენ ყოველთვის იცნობთ მათში... რუსულ ბუნებას“[184].

ასევე შეიცნობა კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში სწორედ ქართული ბუნება-სამყარო. მწერლის პეიზაჟებით თვალნათლივ ვხედავთ გეგუთის შემოგარენის „ლილისფერ ჭალებს“, გვესმის და განვიცდით რიონის პირიდან „ირმის ჯოგების გამუდმებულ ბღავილს“, ვლანდავთ „ამეთვისტოსფერ ცარგვალზე შავად მოჭრილი თრიალეთის მშვენიერ მთებს“, სიამეს გვგვრის „თეთრად მოსილი ნაძვნარების სიჩუმე“, გვაოცებს ჯვრის უღელტეხილის კონტრასტები და ფერადები, სადაც „იელი ჰყვავის, პეპლები თავს დაფოფინებენ ოქროსფრად მობიბინე ბოლოკას, ხოლო ოსრის მისაწვდენზე სთოვს“... მსგავსი გრძნობითა და ემოციებით აღსავსე სურათ-ხატები ძალზე ბევრია კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლის ადრეულ ნოველებში, ნაწილობრივ „დიონისოს ღიმილში“ გამოხატულ პეიზაჟებში ყოველთვის არ იგრძნო-

---

[184] Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, М., 1948, стр. 833.

ბა ეროვნული ბუნების კონკრეტიზაცია. მწერალი ბუნებაში უფრო სუბსტანციურს წარმოსახავს და იდეურ-მხატვრულად აზოგადებს სათქმელს.

„დიონისოს ღიმილში“ აღწერილია იტალიური ბაღის პეიზაჟ-ხედები. ამ ბაღს ამშვენებს მითოლოგიური პერსონაჟები — ფსიქე, იქსიონი, ამურები, სატირები, რომლებიც თიხის ლაგვინებიდან ღვინოს იღებენ ოქროს სასმისებით. მწერალი არ იშურებს ფერებს, რათა მიმზიდველად წარმოგვიდგინოს საზოგადოდ ბუნება — ყვავილები, უხარის ბუჩქები, ლიმონისა და ფორთოხლის ხეები, ფიკუსი და ინდის ხურმა, მწვანეზე ბობალახე შველი, ინდური დედალ-მამალი ხოხობი, წითელბიბილოვანი ცელური მამალი და სხვ. მწერალი აკვირდება მცენარის ვეგეტაციას, აინტერესებს მისი სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემები... წითელი, მწვანე, სმარაგდისფერი, სინგურისფერი ბუზანკლების, ფრთიანი და უფრთო მწერების ფუსფუსი... კ. გამსახურდია ხატავს ადამიანს, რომელსაც განუსაზღვრელი სიხარულით აღუვსებს ამღვრეულ სულს ზოოლოგიურ ბაღში გამომწყვდეული ანტილოპების, ვეფხვების, მელიების, კვერნების, ჯიხვების სიახლოვე და რომელსაც სულით ობლობას ეს ცხოველები უქარვებენ... ამ ადამიანს მათში სურს დაინახოს საყრდენი, ჭვრიტოს გახახლების ძალები... აქ წარმოდგენილ, ასე ვთქვათ, კოსმოპოლიტურ ლანდშაფტებში მაინცაა გაჟონილი ეროვნული ბუნებისადმი სევდა, მაინცაა ჩაბუდებული მშობლიური ხედების აღქმისა და ხილვის მძაფრი გრძნობა-სურვილი: „მე ყველაფერს ავიტან სხვის ქვეყანაში, სიმშილს, სიცივეს, სიღარიბეს და მარტოობას, ოღონდ ნუ მაჩვენებთ ხეების აყვავებას და ფოთლის ცვენას, ნუღარ მაჩვენებთ მათს სიხარულს და მწუხარებას სხვის ქვეყანაში“[185].

ადამიანს მშობლიური ბუნების ფოთოლცვენის უხილაობა აწუხებს... ალბანო-რომის თემშარაზე დარგულ ხეებში თავისი სოფლის ალვის ხეებს ლანდავს... რცხვენია კიდეც გაამხილოს საჯაყი საქმე, თავისი სოფელი უცხოეთში რომ მოენატრა...

„მთვარის მოტაცებაში“ ასეა გამოხატული პარიზში მყოფი თარაშ ემხვარის ფიქრები: „აჰ, ერთხელ კიდევ მაჩვენა კავკასიონის შეუერცხლილი უნაგირები! ახლა სოფელში ბროწეულები და მაგნოლიები ჰყვავიან... შესაძლოა ჩვენი სოფელი ამ წუთში მიზიტხუს — პირველი ყვავილობის დღესასწაულს იხდიდეს“[186]. თარაშ ემხვარის სულს ველარ აუტანია პარიზის წვიმიანი დღის ბურუსისა და სველი მელანქოლიის, საწვიმარი ღრუბლების მრუმე დაწოლა და შემოეგზნო ოცნება „კოლხეთის დაფნიანი ბორცვებისათვის“...

---

[185] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 781.

[186] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 294.

კ. გამსახურდიას 30-იანი წლების ნოველებსა და რომანებში მრავალფეროვანი ეროვნული პეიზაჟები ბატონდება, თუმცა ჯერ კიდევ „დიონისოს ღიმილის“ ბოლო თავების პეიზაჟებში ფერმკრთალდება თანდათან სევდა-მწუხარების შემცველი კოლორიტი. საქართველოში ჩამოსული კონსტანტინე სავარსამისძე ნელნელა იკურნება მცხუნვარე მზით... სამშობლოში, მისი დიადი ბუნების წიაღში თვით ტკივილიცა და სულიერი გაორებაც კი უფრო მკაფიო, რეალურად შესაგრძნობია, შორსა დგას ნისლოვანი და ბუნდოვანი მისტერიისაგან...

რაც შეეხება უკვე ნახსენებ 30-იან წლებს, აქ კ. გამსახურდიას პეიზაჟები სინამდვილის ობიექტური ჩვენების ფუნქციით იტვირთება და ამავე დროს წმინდა ეროვნულ კოლორიტს იძენს.

ბუნების, გარესამყაროს ობიექტური რეალობა მუდამ ავლენს და აშჟღავნებს თავის თავს კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში, ასე ვთქვათ, ფსიქიკური რეალობის ფორმით, ინდივიდის, სუბიექტის განცდებთან და გრძნობებთან უშუალო კავშირში. მწერლის პეიზაჟი არასოდეს რჩება ბოლომდე ბუნების მხოლოდ ლამაზ სურათად, მიმზიდველ ხედად, თუნდაც ემოციურ ფონად. მთელი ფსიქოლოგიური პროცესი ბუნების უშუალო განცდა-მონაწილეობით ხორციელდება. გარესამყარო სცენა კი არ არის, სადაც ვითარდება მოვლენა, არამედ ამ მოვლენის განვითარებისათვის აუცილებელი ორგანული რეალობაა. კ. გამსახურდიას პეიზაჟი უმეტესწილად უშუალოდ, ხანდახან კი სიმბოლურად (ამ უკანასკნელ შემთხვევაშიც გმირის, პერსონაჟის ფსიქოლოგიის გათვალისწინებით) გამოხატავს სულიერი პროცესების მიმდინარეობას. მწერლის მიერ აღწერილი პეიზაჟები ხელს უწყობს მოვლენათა შინაგანი აზრის გამომზეურებას, გმირთა განწყობილების გახსნას, ხანდახან კი დამოუკიდებელი ესთეტიკური ფრაგმენტების სახით გვეძლევა, თუმცა ასეთ შემთხვევაშიც კი, იმ თვალსაზრისით, რომ გმირს თუ არ ახასიათებს, ან თუ არ შეესაბამება მის განწყობილებას, იმას მაინც ახერხებს, რომ ემოციურად წარმოაჩენს საკუთარ თავს იმ სამყაროდ, იმ გარემოდ და მატერიალურ ობიექტად, სადაც ყალიბდება სუბიექტის სულიერი რაობა, ვითარდება მისი პიროვნული თვისება. მწერალი აღწერით გამოავლენს ბუნების მრავალფეროვნებას და თავისებურად, განუმეორებლად იყენებს გამოსახვის ამ ხერხს.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში თვალნათლივ ჩანს რეალურ გარესამყაროსა და ავტორისა თუ პერსონაჟის სულიერ სამყაროს შორის არსებული კავშირი. ბუნების აღწერისას ავტორის სულიერი სამყარო მჟღავნდება მის „პირად ტონში“, პერსონაჟისა — ლირიკულ განცდამგრძნობელობაში; სამყაროს რეალური გარეგნობა კი ფერწერულ-პლასტიკური სახეებითა და ხატებით გამოიხატება. აი, ამ საზღვრებში მიმდინარეობს ფუნქციონალური ურთიერთმოქმედების მთელი პროცესი და ამის შე-

დეგად წარმოდგენა გვექმნება ზოგადად ერთიან სამყაროზე, მის სიცოცხლესა და მასში დამკვიდრებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობაზე.

„ქარი აფორიაქებდა მჭკნარ ფოთლებს ხევების უბეში... სტიროდნენ ქარაფების კიდეებზე გადმომდგარი წიფლები და თელები... გამოიხედა მკვდრების მზემ ღრუბლების ჩადრიდან... ყივოდნენ ყორნები... გაუმხელელი სევდისაგან ქვითინებდნენ მთის წყაროები... წითელი ჯახველი ღაჟღაჟებდა მთაში, ძმათა სისხლისღერის ბედითი მაცნე... ნათელი გაეყარა ბნელს, მდევებივით წამოწვნენ ტაფობზე ჩრდილები“[187].

ფერწერული პლასტიკურობით, მრავალფეროვანი ნივთიერ-მატერიალური სახეებით შექმნილი სურათი მწერლის „პირად ტონთან“, პერსონაჟის (მინდიას) გრძნობებთან არის გადახლართულ-დაკავშირებული. ბუნების ნივთიერ-მატერიალური ობიექტები სიმბოლურ-მეტაფორული აზროვნებით აღიქმებიან... ჯახველის ბუნებრივი თვისება-მდგომარეობა -- წითლად ღაჟღაჟი მწერალსა და ნოველის პერსონაჟს სისხლისღვრის ასოციაციებს აღუძრავს. ხორციელდება უგონო მატერიის თვისების აზრობრივი ტრანსფორმაცია, რითაც განისაზღვრება კიდევ მწერლის მსოფლმხედველობრივი პრინციპები.

სხვა შემთხვევებშიც ბუნებრივი, ასე ვთქვათ, „ნატურალური“ საგნები და ცნებები, როგორიცაა, მაგალითად, მზე, ღრუბლები, ღამე, ცა, ქუხილი და სხვა ამის მსგავსი, ვნებებისა და გრძნობების ეგზალტირებული გამომჟღავნებისას, რაღაც შეუმჩნეველად კარგავს თავის პლასტიკურ ნეიტრალობას და მხატვრულად წარმოაჩენს საკუთარ თავს. ასეთი წარმოჩენა შედეგია ავტორის სულისა და რეალური სამყაროს ფუნქციონალური ურთიერთობისა.

„მზე პირს იბანდა, მყინვარს თავზე წამოდგომოდა უფლის მკლავივით წაგრძელებული ღრუბელი. მის გადაღმა სთოვდა... მვლისფერი გადაეკრა ღრუბლებს, ისევ იელვა ყინულიან მწვერვალებს გადაღმა, ატყდა ქუხილი... ელვის მახვილებმა გაიელვეს თვალსაწიერზე. ერთბაშად კალა გადაეკრა ცას, ხევების ჩაბნელებულ ხახაში გახმიანდა გაბმული დერინვა. მცირე ხანს გაოგნებული იდგნენ ღამენასვამი მწვერვალები, შაბიამნისფერს ნელნელა მოერია სიღამე, ერთბაშად ზეცის კალთა ძირს ჩამოიწიაო თითქოს, ერთიორჯერ გაიელვა და წამოვიდა მერეხი...[188].

აქ წარმოდგენილი თითოეული სახე სპეციფიკური, გარკვეული მოცულობის შემცველია, რომელსაც ჩვენ აღვიქვამთ და ეგრძნობთ კონკრეტულისა და აბსტრაქტულის, ნივთიერისა და სულიერის მუდმივი და თვალმოუკრავი მონაცვლეობის გამო, მწერალი თავის მიერ დახატული

---

[187] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ 209—210.

[188] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 511.

პეიზაჟების სრულუფლებიანი შემოქმედია. იგი თავისებურად, გამორჩეულად აღწერს და გამოხატავს ბუნების მოვლენებს და ჩვენც ისეთ ასოციაციას გვიქმნის, თითქოს უშუალოდ ვმონაწილეობდეთ გარდასახვისა და განვითარების პროცესებში.

ბუნების სურათებში შესაძლებელი ხდება მწერლის არა მხოლოდ პლასტიკური, მხატვრული ნიჭიერების გარკვევა, არამედ მისი მოქალაქეობრივი პოზიციის შეფასებაც. უფსკრულში გადაჩეხილი ცხოველი, გაშიშვლებული წიფლების ტირილი, ჯახელის სისხლისფერი ღაჟღაჟი, მგლის სევდისმომგვრელი ყმუილი არანაკლებ ნათლად გამოხატავს მწერლის გრძნობებსა და განწყობილებებს, ვიდრე მის მიერ წარმოთქმული პირდაპირი მონოლოგები შეძლებდნენ ამას. ბუნება არ არის ნეიტრალური, იგი მოქმედი და განმჭვრეტია. მას აქვს უნარი მოარგოს თავის შინაგან ლირიზმს ან შემარყეველ ენერგიას პუბლიცისტური განზოგადება.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟებით შესაფერისადაა გამოხატული სოციალური მდგომარეობა, ხაზგასმულია ადამიანთა უქონლობისა და დაჩაგრულობის მოტივი.

არაჩვეულებრივად მწუხარე, ნაღვლიანი, ამავე დროს აშკარად შესამჩნევი შინაგანი რისხვით აღსავსე პეიზაჟია დახატული ნოველაში „ტაბუ“. დარდისა და სიმწრის შემცველ პეიზაჟურ ხედებში უაღრესად ლაკონურად, მაგრამ დიდი მხატვრული ძალით არის ჩახატული და ჩაწერილი სულიერი და ფიზიკური ტკივილებით აღსილი ადამიანი, რომელიც ჭაობიან ადგილებში „პირაღმა მწოლარე ცას უშვერდა თავის წითელ, ხორკლიან მუცელს“... სოციალური ურთიერთდამოკიდებულების მიმართ გლეხთა შეხედულების განმსაზღვრელია მათი ფარული დრტვინვა, „შფოთიანი გნიასი“... პეიზაჟს შეწოვილი აქვს ადამიანის ძოუგვარებელი ცხოვრებისაგან გამოწვეული მწარე ფიქრები შემოქმედისა.

სოციალური ურთიერთდამოკიდებულების ფორმები თავის გარკვეულ უარყოფით გავლენას ახდენს ლანდშაფტზე. თუმცა აღვნიშნავთ იმასაც, რომ ეს პეიზაჟები მაინც არაა მოკლებული თავის ბუნებრივ მშვენიერებას — ველურს, გულცივს, მაგრამ მაინც მშვენებას. ამ ველურ ბუნებას გარდაქმნა სჭირდება, გამოყენების ფორმებისა და შინაარსის ძიება... მოცემულ მომენტში კი, ნოველაში გამოხატული სამყარო ჩაძირულია ბინდში, ჭაობის ჭოჭსა და ტალახში, ნისლსა და წვიმაში, მინავლებულ მკრთალ სინათლეში... მართალია, აქა-იქ გაიელვებს ხოლმე „ოქროს ობობასავით დაფანჩვული“ მზეც, მაგრამ საბოლოოდ ხალისიან განწყობილებას მნათობი ვერ ამკვიდრებს, რადგან ბუნებაში მაინც შეიმჩნევა მოწყენილობა „უდაბური მიდამოსი“ და „მოტვლეპილი გორმახებისა“... აქ პეიზაჟშია განხორციელებული და გამოხატული სიკვდილის,

სევდის, პირქუშობის ასოციაციები... პეიზაჟი ადამიანის სულისკვეთების გამომხატველია... საფლავები... გაჩანაგება... ნოველის ამ მონაკვეთში პეიზაჟურ-სიმბოლური პასაჟებით მიმდინარეობს თხრობა... „ოჰ, კარგად მესმის მე მშობლიური მელანქოლია ამ ქვემძრომების ქორალურ მოთქმაში. ქვეყნის გაჩენიდან აქ დგანან ალბათ ეს მწუანე ტბორები. მიცვალებულის თვალებივით გამოციებული და მოწყენილი. უქმური და ციება ბინადრობენ ამ ჭაობებში. აქ მიწის კაცი შემხვედრია შებინდულებზე. პირალმა მწოლარე ცას რომ უშვერდა თავის წითელ, ხორკლიან მუცელს. და ბაყაყები... ამ გავერანებული მიდამოს ჭირისუფალნი ისევ უნუგეშოდ მოსთქვამდნენ, როგორც ოცი წლის წინათ, როცა ამ სანახებს ცხოველებსაც არ აკარებდნენ... ირმის ბურჯღალივით გამხმარი ხეების ჩონჩხები, შაინბდიანი ალამდარებივით გაბნეულან მაღალ სერებზე. რუხი, კირშემოცლილი ნანგრევების კედლები სიმინდის ზღვაში იძირებიან... ფოცხვერები და ბუკიოტები კიევან ნასახლარებზე... სურო და სვია დაუფლებია ეკლესიასა და სამრეკლოს. თითქოს ორივე ახლოს მიწეულა ერთიმეორესთან და ეხუტება გუმბათმონგრეული სამრეკლო ეკლესიის გოლიათურ ტანს — როგორც ნაციები ბალღი თავის დარდიან დედას“...[189].

თითოეულ ხატში, სახეში ჩაქსოვილია გარკვეული მინიშნება. მათ საბოლოოდ ერთი მთავარი დანიშნულება გააჩნიათ — ხელი შეუწყონ სათხრობის სოციალურ გაშინაარსებას.

წარმოდგენილი პეიზაჟი საინტერესოა ფაქტურითაც: იგი გარკვეულად შემოზღუდული და შეკუმშულია თითქოს სივრცით. მძიმე სულიერი მდგომარეობა თავისებურად ზღუდავს გარემოს ვრცელ პანორამის აგებას, რომლის პირობა არსებობდა, რადგან აღწერილი ბუნება თავისთავად მრავალფეროვანი (მრავალმატერიალური) და საკმაოდ მასშტაბურია. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, მოცულობა ლოკალიზებულია სულიერი ინტონაციებითა და განწყობილებებით, რის გამოც ისპობა გარემო-ბუნების განფენილი სახით ჩვენების რეალურობა, ყოველ შემთხვევაში, მისი ასეთად აღქმის ასოციაცია ნამდვილად არ ჩნდება.

აღსანიშნავია, რომ კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პეიზაჟის მეშვეობით სოციალურ ურთიერთობათა ხასიათის ახსნა-ჩვენება, ამ ურთიერთობის გამომჟღავნება თუნდაც დეტალების სახით, არა გვხვდება ხშირად. და იმ არამრავალრიცხოვან შემთხვევაში, როცა სოციალური მოვლენები პეიზაჟშია სხვადასხვა ასპექტით ჩაქსოვილი და გამოხატული, შეინიშნება გარკვეული კანონზომიერება— უცვლელობა გარემოს პირქუში, მოწყენილი და სევდიანი კოლორიტისა. თუ მწერალი მიისწრაფვის თავის პეიზაჟებში რაიმე ნიშნით გამოხატოს სოციალური დამოკი-

---

[189] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 90—93.

დებულების ხასიათი ან გეიჩვენოს შედეგი ამ ურთიერთდამოკიდებულებისა, მაშინ ბუნებაში თანდათან ქრება ნათელი და ხალისიანი ფერები, ხდება გარდასახვა-გადასვლა შემოდგომა-ზამთრისაკენ... „ალუბალს ფოთოლი შეუყვითლდება... დაიწყება წვიმები... საძირკველში ობის სუნი ჩადგება, სინესტის სუნი, ციების სუნი...“[190] ასეთ უხალისო, ავისმომასწავებელ ფონზე გათამაშდება თეატრალიზებული აქტი — შურისძიება: ბატონი სიცოცხლეს გამოასალმა მათხოვრად გადაცმულმა გლეხმა, რომელსაც ძმა მოუკლეს. მართალია, შურისძიების ეს აქტი თარაშისა და არზაყანის ბავშვობაში ნაოცნებარის ფორმით არის განხორციელებული, მაგრამ ამით პრინციპულად არ იცვლება სოციალური უსამართლობის სიმწვავის რეალობა. ბავშვების წარმოდგენაში სოციალური ურთიერთობის კონფლიქტები სურათხატდებოდა იმიტომ, რომ ეს კონფლიქტები არსებობდა სინამდვილეში. ამდენად, წარმოდგენის ფორმით რეალურია გამოხატული და სწორედ ეს არ ანელებს აღნიშნული საკითხის მიმართ დაინტერესებას იმ საბაბით, რომ ეს საკითხი ბავშვური თამაშის ფორმით არის გადაწყვეტილი ზემომოყვანილ პასაჟში...

ყოველივე აღნიშნული ადასტურებს, რომ კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ნაწილობრივ პეიზაჟითაც არის გამოხატული სოციალურ ურთიერთობათა სახე და ხასიათი.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ბუნება, პეიზაჟი წარმოადგენს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპოზიციურ დეტალს და ცალკეულ ნაწარმოებთა არქიტექტონიკაში შეუცვლელ კომპონენტად გვევლინება.

მწერლის ცალკეულ ნოველასა თუ რომანში, არცთუ იშვიათად, პეიზაჟით იწყება ან მთავრდება ესა თუ ის ეპიზოდი. იგი კვანძის განასკვაშიც ასრულებს ხანდახან მნიშვნელოვანი დეტალის როლს, ხან კი რაიმე მომავალი მოვლენის განვითარების ერთ-ერთ რგოლად გვევლინება...

პეიზაჟი ხშირად აღრმავებს სახე-პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ არსს, ხელს უწყობს გმირის ყველაზე სათუთი განცდების გამოაშკარავებას. კ. გამსახურდიას არც ერთ ნაწარმოებში არ არის ამოვარდნილი პეიზაჟი თხზულების სიუჟეტური განვითარებიდან, არსად ტოვებს ზედმეტის შთაბეჭდილებას და ყოველთვის ჰარმონიულის ასაგებად საჭირო მნიშვნელოვან კომპონენტად გვევლინება.

პეიზაჟი, რომელიც უშუალოდ არ არის დაკავშირებული პერსონაჟთან, არ უწყობს ხელს მისი ფსიქოლოგიისა და მისწრაფებების გამოვლენას, წარმოადგენს მწერლის საკუთარი გრძნობების ხატ-სახეებს. ისინი მისი მსოფლმხედველობის, ოცნებებისა და ზრახვების გამომხატველნი არიან. პეიზაჟი კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში მრავალფეროვნად ასახავს სინამდვილეს, ასახავს მას რეალურ მხატვრულ ფორმებში.

---

[190] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 83—84.

„მთვარის მოტაცების“ ერთ-ერთ თავში მწერლის სულიერი მდგომარეობა, მის მიერ განცდილი ვნებათა ღელვა უაღრესად საინტერესოდაა გამომშუქურებული პეიზაჟის მეშვეობით. კ. გამსახურდია ხატავს ზღვის ბობოქარ სტიქიას, გვიჩვენებს „თავაწყვეტილ ტალღათა ჯირითს“, „ელვის ლეკურებით გადასხეპილ ცას“... მწერლის ეგზალტირებული მეტყველების ძალით წარმოვიდგენთ, ვგრძნობთ და თითქოს ვხედავთ კიდეც, თუ როგორ გაეხსნა ქაოსს „ეშაპის ხახა... აიმღვრა ცა და ზღვა უფრო აფორიაქდა“... რა ძალით შეასკდა ტალღა ტალღას და როგორ „შეასხეს ტვინი მრუმე ცას“... ვრცელი და ზღაპრული პეიზაჟური პასაჟის ცალკეულ დეტალში მწერლის ღრმად რეალისტური აზრები და სურვილებია ჩაქსოვილი... მწერალს სურს თავის შინაგან ზრახვათა და ოცნებათა ექსპრესიაზე მიგვითითოს და ამას სტიქიონის უძლეველ ძალთა დემონსტრირებით ახორციელებს, აელებს რა პარალელს ბუნების უსაზღვრო ენერგიასა და ადამიანის სულში აბობოქრებულ ვნებათა შორის:

„როცა მე მეგონა მკლავი შესდგაო, როცა ვფიქრობდი დამეშრიტა გონების ძალი და ფანტაზიას ჩემსას ფრთენი შეეკვეცაო, ენა ქართული, ეს უფსკრული თვალშეუდგამი ისევ აზღვავდა, ისევ ადგა ამ ჩემს ცხელ სისხლში და წამოვიდნენ სახეები ტალღების დარად“[191].

მწერალმა თავისი მძაფრი განცდები, მაღალი ემოციები პეიზაჟური სურათით წარმოგვადგენინა უფრო სრულყოფილად...

გარკვეული თვალსაზრისით, იგივე პეიზაჟი ამბის განვითარების ამოსავალ წერტილად გვევლინება, რადგან როგორც მწერალი ამბობს, ბუნების სტიქიის უძლეველმა ძალებმა შთააგონა იგი შემდგომი მოღვაწეობისათვის...

აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ აღნიშნული პეიზაჟური პასაჟი წარმოადგენს დასაწყის ნაწილს „მთვარის მოტაცების“ მეორე კარისა, რომელსაც მწერალი „ლირიკული ინტერმეცოთი“ ასათაურებს. ასეთი სათაურის მიუხედავად, მთელი ნაწარმოების აგებულების თვალსაზრისით ეს თავი სრულიადაც არ არის თავისუფალი, დამოუკიდებელი ფორმისა და შინაარსის მატარებელი, რადგან მასში მწერლის შთამაგონებელ ძალებზე, განსაკუთრებულ მოვლენებზეა მითითებული, რაც უეჭველ ბიძგს აძლევს რომანის შემდგომ განვითარებას.

სხვა შემთხვევებში პეიზაჟები, რომლებიც გამოხატავს მწერლის პირად გრძნობებს, მის აზრებსა და განწყობილებებს, ხასიათდება დახვეწილი ლირიზმითა და ხატოვანებით.

ახლა შევეხოთ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს, რომელიც ნაწარმოებში პეიზაჟის დამოუკიდებელი სახით ხატვას ეხება.

---

[191] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 243.

ჩვენ ხშირად ვსაუბრობთ დამოუკიდებელ პეიზაჟებზე. თითქოს მართლაც არის ასეთი პეიზაჟები. ბუნება ვითარდება და არსებობს ადამიანთან ყოველგვარი დამოკიდებულების გარეშე. ასევე ბუნებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს ხშირად პიროვნების წუხილი, ტანჯვა და სიხარული. მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად, მხატვრულ ნაწარმოებში დამოუკიდებელი პეიზაჟი მაინც შედარებით ხასიათს ატარებს, ერთგვარად პირობითია. მართალია, იგი ძალიან ხშირად, როგორც ბუნების სურათი, სულაც არ არის დამოკიდებული სიუჟეტზე, მაგრამ მისი მნიშვნელობა სიუჟეტში, ან ფსიქოლოგიური ანალიზისას საბოლოოდ მაინც გამოიხატება არა პეიზაჟური ფონის შიგნით, საკუთარი თავისთავადობით, არამედ მოცემული ეპიზოდის, ან მთელი ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული სტრუქტურის ასპექტით.

კ. გამსახურდიას მთელ რიგ ნაწარმოებში („მშვენიერება", „ქოსა გახუ", „დათვი", „დავით აღმაშენებელი" და სხვ.) პეიზაჟები, პეიზაჟური დეტალები დასკვნას უკეთებს ამა თუ იმ ეპიზოდს, ხანდახან კი მთელი ნაწარმოების ფილოსოფიურ აზრს შეიცავს. არის შემთხვევები, როდესაც პეიზაჟით იწყება ამბავი. კონკრეტული სიტუაცია, მაგრამ ასეთი რამ უფრო იშვიათად გვხვდება მწერლის შემოქმედებაში.

„ტაბუში" პეიზაჟები ხატოვან-სახეობრივი და ნათლად ინდივიდუალურია. საინტერესოა ამ პეიზაჟებში გამოხატული როგორც კონტრასტები, ასევე პარალელები ადამიანსა და ბუნებას შორის. მწერალი ნაჭუვედის სანახების ჭაობებს, ჭალებს, მის მრავალფეროვან ფაუნასა და ფლორას ხატავს. ბუნების ყველა მოვლენას თავისი წესრიგი ახასიათებს და ადამიანთან ურთიერთდამოკიდებულებისას სარგებლობა ან უბედურება მოაქვს მისთვის: ადამიანი მადლიერებით იღებს ბუნების სიკეთეს, ებრძვის იმავე ბუნების მკაცრ და შეუბრალებელ კანონებს და ამ ბრძოლის დროს უჩნდება და უყალიბდება საკუთარი რწმენა, საკუთარი შეხედულება სამყაროს, მის მოვლენათა მიმართ. ასეთი რთული პროცესები კ. გამსახურდიას ნოველის ერთ-ერთი ეპიზოდის პეიზაჟური სახეხატების არეშია მოქცეული და მთავრდება დასკვნით: „დაუღალავი მზის სახელს ვფიცულობდით, ერგე იყო ჩვენი მფარველი, მას ექვემდებარებოდნენ ცის მნათობები, ტაროსი და ავდარი. ტყეში რომ წვიმა მოგვისწრებდა, დიდ ცეცხლს დავანთებდით — „ერგეაშვას" შემოვძახებდით. ჟამიდან-ჟამზე ერთხელ ცა იხსნებოდა და ვინც პირველად დაინახავდა, ბედიც მისი სტუმარი იყო"[192].

ნოველის მოყვანილ ნაწყვეტში მწერალი არსად უსვამს ხაზს, არც არაფრით მიგვითითებს სპეციალურად, სიუჟეტთან პეიზაჟის დამოკიდებულებაზე, მაგრამ ყველგან იგრძნობა პერსონაჟებსა და პეიზაჟს შორის

[192] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 99.

დამყარებული კავშირი. დამოუკიდებლად განვითარებადი ბუნება ერთ მომენტში თანხვედება ადამიანის ცხოვრების მიმდინარეობას და შედეგად გამოიხატება საერთო მსოფლიო წრებრუნვა, სიცოცხლისა და არსებობის დიადი კანონები...

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ღრმა კავშირია დამყარებული ბუნებასა და პიროვნების შინაგან სამყაროს, სულიერ მდგომარეობას შორის. მწერლის მსჯელობა პერსონაჟის პიროვნული ნორმებისა და საზოგადოებრივი ჩვეულების შესახებ ხშირად გამოვლენილია პეიზაჟის მეშვეობით. ასეთ შემთხვევაში პეიზაჟი არ წარმოადგენს მხოლოდ ფონს, რომლის საშუალებით უფრო ნათლად იხსნება გმირის სულიერი მდგომარეობა. ბუნება აქ, უპირველეს ყოელისა, პერსონაჟის დრამატიზმის გამაძლიერებელ კომპონენტად, მისი შინაგანი არსების ღრმად წარმომდგენლად გვევლინება. ხდება ერთგვარი უნისონირება ბუნების ძალებისა და ადამიანის სულიერი ძალებისა. თუ სტიქიურ მოძრაობას და პიროვნების სულიერ ძვრებს ერთმანეთისაგან მოუწყვეტლად განვიხილავთ, კ. გამსახურდიას მთელ რიგ ნაწარმოებში შეიძლება დაიძებნოს და ახლებურად გაშუქდეს მრავალი ეპიზოდი თუ სიტუაცია, მოხდეს მათი თითქოს მოულოდნელი, განსხვავებული დაშინაარსება.

კ. გამსახურდიას ნოველებსა და რომანებში ეხვდებით რთულ პერტურბაციებს. „ქოსა გახუში“ მოვლენათა, კერძოდ, ქოსა გახუს ცხოვრების ჩვეულებრივი მსვლელობის მოულოდნელი დარღვევა გვევლინება ბუნდოვანების, გაურკვეველობის დარღვევად. აქ წესრიგის მოშლასთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ მის ნათელყოფასთან.

...დაუძლეველმა დარდმა ნიღაბი ჩამოხსნა ქოსა გახუს პიროვნებას. თემრას დაღუპვამ მოხსნა გახუში თავის მოგიჟიანების აუცილებლობა: „აწი სულერთია ჩემთვის — აცხადებს ქოსა გახუ — გინდა გიჟი ვეგონოთ, გინდა ჭკვიანი“... მისი ბოლო წლების ცხოვრების ჩვეულებრივი მსვლელობა დაირღვა და ამ მოულოდნელობამ წარმოაჩინა პიროვნების რეალური სახე... ირკვევა, რომ ქოსა გახუ სულაც არ არის ლაბილური პიროვნება. მისი ქცევა სავსებით მტკიცე, შეურყეველი და მიზანსწრაფულია. თემრას სიკვდილის გამო გლოვის ექსტაზში შესულ, ჭკუადაულაგებლად შერაცხულ ქოსა გახუს „გონივრულად გამომზირალ (ხაზი ჩვენია — თ. კ.) თვალებიდან ცრემლი მოჟონავდა“... ქოსა გახუს ადრინდელი ქცევა, მძიმე სიტუაციური ფაქტორებით იყო გამოწვეული... პიროვნებაში წარმოებული ყველა აქ აღნიშნული განცდის თავისებური სულიერი სარკეა ის პეიზაჟი, რომლითაც გარემოცულია ადამიანი, თუმცა აქ მხოლოდ უბრალო გარემოცვასთან როდი გვაქვს საქმე. ბუნება ამ პასაჟებში მოვლენა-სიტუაციების ეთიკურ-ესთეტიკური არსის გამომხატველ კატეგორიად წარმოგვიდგება... გარემოს დაწოლილი ნისლი, რომელსაც დაეფარა მთები და ტყეები, აგრეთვე

ციხის ნანგრევების ნაცრისფერი ქვები — გამოკვეთს ქოსა გახუს სულიერ ტანჯვას, მეტაფორულად გამოხატავს მის სულს დაფენილ ნისლიანობას...

„მთვარის მოტაცების“ ერთ-ერთ პასაჟში თავად პროცესი თარაშ ემხვარის აზრის მიმდინარეობისა, ბუნებასთან ურთიერთობაში, მასთან ორგანულ კავშირში ვლინდება. ბუნებაში განხორციელებული ყოველგვარი მოქმედება განუყოფელია ადამიანის სულისაგან. ადამიანსა და ბუნებას შორის დამყარებულია შესაბამისი ურთიერთობა და გამომჟღავნებულია ამ ურთიერთობათა ტენდენციები. პეიზაჟის ყოველი დეტალ-ნიუანსი ხელს უწყობს თარაშის სულში არსებული ენებების გამოშზეურებას. ყალიბდება, ასე ვთქვათ, განცდითი პეიზაჟ-სურათი, როგორც რეზულტატი პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობისა. თარაშ ემხვარის ეჭვიანი სული, მისი აფორიაქებული გრძნობა-განცდა გამოხატვის ოპტიმალურ პირობებს ბუნების წიაღში პოვებს... მძაფრ განცდებს მონატრული თარაში გველს გადაეყრება გზაში... გველის შეუცნობი და იდუმალი ბუნების გამო დაფიქრებული „უცნაურმა ჟრჟოლამ აიტანა თარაში... ცა იღრუბლებოდა, მთვარე არსად სჩანდა, სიბნელეს მოეცვა ველი და თვალებგამოღამებული ჭოპიანი გარემო. უსიამო სიცივის ჟრუანტელი უვლიდა, ჟრჟოლას გვრიდა მის სხეულს, დასველებული წაღების ჭყაპუნი და ცივი სამოსის სხეულზე გაკარება. და დაეუფლა მის სულს ის უკურნებელი სევდა, ოდიშის ჭაობიანი ველები, ბაყაყების ყიყინი და ტურების ღნავილი რომ მოჰგვრის ხოლმე კაცის გულს...“[193]

თარაშ ემხვარის ფიქრები და განცდები, რაც ყალიბდება გველთან მისი შეხვედრისას, ფსიქოლოგიურად მეტად საინტერესოა. იმისათვის, რომ მკაფიოდ გამოიძერწოს თარაშის სახე, მისი ეჭვებით აღვსილი, გაორებული სული, შესაფერისი ასოციაციის მომგვრელი ობიექტია დაძებნილი... გველის მხილველის (თარაშის) სხეულში გადადის გველური სიმრუმე და ჩუმი, უხმაურო საშინელება, შეუცნობელი იდუმალება... ცხოველურშიც, პიროვნულშიც. ორივეშია გარკვეული სიბნელე, მოწყენა.

კ. გამსახურდია იშვიათად ხატავს პეიზაჟს, რომელიც ხედ-გარემოს უბრალო აღწერას წარმოადგენს. არც მისი თხზულებების გმირები აღიქვამენ ბუნებას ანგარიშმიუცემლად, თვალის უბრალო გადავლებით. ბუნებაში წარმოებული პროცესები პეიზაჟურ პანორამებში გამოხატული აღიქმება პერსონაჟების მიერ და ისეთ ფორმებში, რომ მკითხველი არა მხოლოდ მიჰყვება მოქმედი პირების აზრებისა და განცდების მიმდინარეობას, არამედ თავადაც აღიჭურვება ბუნების რთული სიცოცხლის უშუალო მკვრეტელის უფლებითა და უნარით.

---

[193] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 259—260.

კ. გამსახურდიასთან პეიზაჟი განვითარებად ესთეტიკურ სტრუქტურად გვევლინება. იგი სიცოცხლის საერთო გამოხატულების, რთული კავშირურთიერთობების ერთიან სისტემაშია ჩართული, ავლენს ავტორისა და პერსონაჟის ჩანაფიქრს, მათი იდეებისა და მისწრაფებების სახესა და ხასიათს. წწერალი ამუშავებს პეიზაჟის ექსპრესიულ-აზრობრივი ხაზის დეტალებს და ახერხებს მკითხველის ყურადღების კონცენტრაციას ყველაზე არსებითის მიმართ, იმის მიმართ, რაც მოცემული პასაჟის ძირითად აზრს წარმოადგენს და რომელიც განსაზღვრული მნიშვნელობისაა ნაწარმოების საერთო სტრუქტურის თვალსაზრისითაც.

...დავით მეფე ცაში აახედებს ნიანიას, დაანახვებს თეთრ ქორს, რომელიც ქარს ელაღობება:

„ნახე, რა სილამაზეა! ღმერთო, რა ბედნიერნი არიან ფრინველნი ცისანი! ჩვენ ამ გაუხარებელ მიწაზე ძლივს დავბობღავთ, ხოლო ისინი ცას ეთამაშებიან ლაღად!“[194].

კ. გამსახურდია გარკვეულ ფუნქციას აკისრებს პეიზაჟურ ფრაგმენტს...

სხვა შემთხვევაში მახარასა და დავით მეფის დიალოგით გამოხატული აზრები ბიძგსა და საფუძველს პეიზაჟური სახეებისაგან იღებენ. აქ პეიზაჟი სპეციფიკური ორგანული ელემენტია, რომელიც რთული ცხოვრებისეული დასკვნების მიზეზად წარმოჩნდება:

„როცა მახარას მოახლოება შეიცნო, ახლა მას უთხრა დავითმა:

„აბა თუ გახსოვს, მახო, რამდენი თეთრი ქორი მყავდა მე?“

„ორმოცი, ჩვენო პატრონო!“

. . . . . .

„ხომ ხედავთ, რა უცნაური დამთხვევაა, ზუსტად იმდენი, რამდენი წელიც ამ ქვეყნად დავყავი. მას შემდეგ რაც ჩემი ქორები, შავარდნები და მიმინოები ცაში ააფრინა ჟღარუნამ, მე დავრწმუნდი, ჩემი ახალგაზრდობის სიამის დღენი მათ აჰყვა ეთერში“.

მახარამ ღიმილით მიუგო:

„მე გახარებული ვარ, კარგი გუნება რომ შემოგრჩენია, ჩვენო პატრონო“.

„ეჰ, ჩემო მახო, ამ ჩვენს უბედურ ქვეყანას იმდენი მტერი გარს ეხვევა დღენიადაგ, თუ მეც ავღელდი, მათ ვინღა მოიგერიებს... განა უგრილესი წყარონი, ქარაფებიდან წვეთწვეთად ჩამოდენილნი, არ ხვრეტენ უმტკიცეს კლდეთა?“[195].

მრავალი წინააღმდეგობის დამძლევი, მუდამ ბრძოლებში ჩაბმული

---

[194] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 563.

[195] იქვე.

დავითის პიროვნება არაერთარ პირობებში არ გამოდის, ავ. ზურაბაშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ნორმალურ ფსიქოლოგიურ რეაქციათა ჩარჩოებიდან“[196]. იგი მტკიცე ხელით, ცივი გონებით მოქმედებს და ხშირად, დიადი ბუნების მკვრეტელი, ეძიებს მასში, მის კანონებში სულიერ მოკავშირეს... ბუნება აწონასწორებს დავითის ხასიათს, აყალიბებს მის მრავალ თვისებას... პიროვნების უდიდესი სიმძაფრის შემცველი განცდები როგორც აზრობრივ-ემოციურ საკვებს, ასევე თავისი მოქმედების სარბიელს ბუნებიდან იღებს და მასში პოულობს...

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პეიზაჟი (კომპოზიციაში მისი დანიშნულების თვალსაზრისით), ისევე როგორც სხვა სახის ლირიკული გადახვევა, ექვემდებარება მწერლის ძირითად იდეურ-ესთეტიკურ ამოცანას — შეიცნოს და მიმზიდველი მხატვრული ფერებით გაგვაცნოს ის სინამდვილე, რომელიც ასახული და გამოხატულია მის მდიდარ შემოქმედებაში.

პეიზაჟების ხატვისას კ. გამსახურდია ყოველთვის აღწევს განცდათა სიცხოველეს. ამას ძლიერ უწყობს ხელს ის უჩვეულო ფერადოვნება, რომლითაც გამოირჩევა მწერლის მიერ დახატულ-აღწერილი ბუნება. ბუნებაში გაბნეულ-გაფანტულ უამრავ ფერს მწერალი განსაკუთრებული გრძნობით აღიქვამს. ხშირად კი უჩვეულო, რაღაც აბსტრაქტულ ფერებს (მაგალითად, მ გ ლ ი ს ფ ე რ ი, ქ ე დ ნ ი ს ფ ე რ ი, კ ა რ ა ქ ი ს ფ ე რ ი, ხ ო ხ ბ ი ს ყ ე ლ ი ს ფ ე რ ი და სხვ.) წარმოგვადგენინებს და ამით ემოციურ ზეგავლენას ახდენს.

კ. გამსახურდიას თავის პრინციპული შეხედულება გააჩნია პეიზაჟის ფერადიანობის შესახებ. თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ მას იზიდავს მრავალფეროვანი საღებავები, სხვადასხვა ტონები, შ უ ქ ი ს ა და ჩ რ დ ი ლ ი ს მოულოდნელი შეხამება. მწერალს მიაჩნია, რომ „სამხრეთული ბუნების აღწერაში თვით მასალა ეძალება ავტორს... პუშკინი, ლერმონტოვი და თვით სადად წერის დიდოსტატი ლევ ტოლსტოი, კავკასიის ბუნების გრანდიოზულობისა და ფერადიანობის ზეგავლენით გაცილებით უფრო ხატოვანი სტილით წერდნენ, ვიდრე მაშინ, როცა ჩრდილოეთის ლანდშაფტებს გვიხატავდნენ. ეს ეხება არა მარტო მათ, — თვით ლორდ ბაირონმაც აღმოსავლეთში ჩამოსვლის შემდეგ ოდნავ შეიცვალა წერის მანერა“[197].

კ. გამსახურდია, როდესაც განიხილავს ბუნების ხატვის გოგოლისეულ ოსტატობას, ხაზს უსვამს ამ ოსტატობის ბრწყინვალებას. მას ხიბლავს რუსი მწერლის მიერ გამომზეურებული ზ უ რ მ უ ხ ტ ე ბ ი,

---

[196] ავ. ზ უ რ ა ბ ა შ ვ ი ლ ი, პიროვნების ფსიქოლოგიისა და პათოფსიქოლოგიის პრობლემები, თბ., 1969, გვ. 39.

[197] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 255.

ლალები და აქატები, მტრედისფერი და ვერცხლისფერი, ღამის სიბნელე და მზის სივარვარე... კ. გამსახურდიას იზიდავს მწერლის მიერ აღწერილი ბუნების მრავალფეროვნება, მრავალფერადიანობა...

გახიხილავს რა ფერწერაში ფერის მნიშვნელობის საკითხს, ჰეგელი წერს: „ფერმწერთან ჩვენ ვხედავთ კოლორიტს, რომელსაც საერთოდ ვერ აღვიქვამთ ბუნებაში იმის გამო, რომ არ ვაქცევთ ყურადღებას, როცა იგი არსებობს, მაგრამ ამა თუ იმ მხატვარს თვალში ხვდება იგი, ითვისებს მას და ეჩვევა ყველა საგნის ამ კოლორიტში დანახვას და გადმოცემას“[198].

კ. გამსახურდიას შემოქმედება თავისებურად ადასტურებს ჰეგელის სიტყვებს. მწერალი ბუნებაში ამჩნევს არა მხოლოდ ძირითად (ტრადიციულ) ფერებს, არამედ გრძნობს მის უამრავ ელფერს, ტონს. ფერების და მისი ტონების შეწყვილება-შეხამებით, ანდა მათი განსაზღვრული კონტრასტირებით მწერალი შესაფერისად გადმოგვცემს პირად თუ პერსონაჟის განწყობილებას. კ. გამსახურდია თითქოს ფერმწერის თვალით უყურებს ბუნებას...

ჩვენთვის ძნელია საუბარი იმაზე, იქონია თუ არა პირდაპირი გავლენა რომელიმე კონკრეტული მხატვრის შემოქმედებამ კ. გამსახურდიაზე (ეს ცალკე კვლევის საგანიც შეიძლება გახდეს), მაგრამ შინაგანი კავშირი მწერლის შემოქმედებასა და საზოგადოდ მხატვრობას შორის უნდა არსებობდეს. კ. გამსახურდიას პეიზაჟების გარკვეული ფილოსოფიური მიმართულება, სამყაროს პოეტიზაცია, ბუნების აყვავების, აღსილი სიცოცხლისუნარიანობის ელეგიური დაპირისპირება ადამიანის არსებობის მტკივნეულ და სწრაფ წარმავლობასთან, ანდა ბუნების სიცოცხლის კონტრასტული შედარება-შეპირისპირება ტაძრებისა და სასახლეების ნამუსრევებთან (ეს ორი უკანასკნელი გამორჩეულად შეიმჩნევა ნოველაში „მშვენიერება“) — ყოველივე თავისებურად აერთიანებს კ. გამსახურდიას შემოქმედებას თავის თანადროულ და ადრეულ ევროპულ, აღმოსავლურ, აგრეთვე ქართულ, განსაკუთრებით ფრესკულ მხატვრობასთან.

თავის რომანებსა და ნოველებში მწერალი ახსენებს რაფაელის, ლეონარდო და ვინჩის, მიქელანჯელოს, ბოტიჩელის, დიურერის, კრანახის. პიკასოს, ჰოდლერის, ბრაკის და სხვათა სახელებს; ერთგან, გარკვეულ მაღალ ნორმად წარმოაჩენს კვატროჩენტოს — XIV საუკუნის იტალიის მხატვრობას. მაგრამ იმის თქმა, ქმნის თუ არა რაიმეს მწერალი რომელიმე მხატვრის უშუალო ზეგავლენით, როგორც აღვნიშნეთ, ამჟამად არ შეგვიძლია.

---

[198] Г. Гегель, Эстетика, в четырех томах. Т. I, М., 1968, стр. 303.

კ. გამსახურდიას შინაგან დამოკიდებულებას ფერწერასთან, მის მიდრეკილებას, გულგრილი არ დარჩეს ფერის, უამრავი ტონისა და ელფერის მიმართ, დავადასტურებთ ვრცელი ამონაწერით „დიონისოს ღიმილიდან“.

„ჩვენ შეუჩერებლად თვალი გადავავლეთ სურათების სერიას. ყვითელი ყვავილების პავილიონებში იაპონელი და ჩინელი მარაოებიანი ქალები, რამდენიმე გააზიელებული ევროპელი მხატვრის აქვარელები, მონღოლიის ყვითელქვიშიანი სტეპები, ჩინური ლანდშაფტები, ტოკიოს, კალკუტას, მადრასის, კიაჩაუს, ნაგასაკის ბუხტებში შესული ევროპელი დრედნოუტების მწვანე, ყვითელი და წითელი შუქის ციალი ღამეულ წყლებზე... მაუნტ ევერესტის, ტიანშანის, გლეტშერების თვალისმომწყვეტი ელვარება, ყინულოვანი პირამიდების ქალწულებრივი სისპეტაკე... ღამითი ჩვენება ანთებულ ღრუბლებში... უდაბნოებში მოხეტიალე ქარავნების თალხი ლანდები, ჰირანის წითელი მიწის გასაოცარი ფანტასმაგორია... გვიმრებში, ლელში და ისლში მწვანე ჯოჯოები, წითელრქიანი გველები, ყვითელი ასპიტები, ლითონისფერი ხვლიკები...“[199].

გოეთე წერდა: „ფერები ადამიანებში საერთოდ იწვევს დიდ სიხარულს, თვალი საჭიროებს მათ ისევე, როგორც სინათლეს“[200].

კ. გამსახურდიას მხატვრული სიტყვით შექმნილი მრავალფეროვანი პეიზაჟი ვიზუალურად ეძლევა მკითხველს. ამ პეიზაჟებში სიხარულს გვანიჭებს ფერები, დახვეწილი პლასტიკა, მოცულობა, ხაზების სილბო-სიმკვეთრე და ზოგადი ჰარმონიულობა. აქვეა აღსანიშნავი, რომ ფერი კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში ატარებს არა მხოლოდ ესთეტიკურ-ემოციურ ხასიათს, არამედ აზრობრივ-შემეცნებითსაც.

თითქმის ყველა მწერალს გააჩნია თავისი რჩეული ფერი, ტონი, მოტივი, რომლითაც იგი ხაზს უსვამს გარკვეულ შეხედულებას ცხოვრებაზე, გვამცნობს საკუთარ ასოციაციებს. მაგალითად შეიძლება მრავალი მწერლის შემოქმედება დავასახელოთ: გოგოლი უმეტესად ოქროთი და ვერცხლით ჭრელ თავის პეიზაჟებს[201], ლევ ტოლსტოისთან ჭარბობს მწვანე. ოქრო და ვერცხლი ნაკლებია მასთან, თუმცა

---

[199] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 688: ჭვევით ფერის ხაზგასმა ყველგან ჩვენია — თ. კ.; აქვე აღვნიშნავთ, რომ ზოგჯერ გარკვეული ფერის, ტონის გაგება ცალკეულ საგანს, მატერიას, მოვლენას ან ცნებათა განსაზღვრულ კომპლექსს აკისრია.

[200] Гете, Избранные сочинения по естествознанию, М.,-Л., 1957, стр 311.

[201] Адамс, Природоописания у Н. В. Гоголя, Ученые записки Тартусского гос. университета, вып. 119, Труды по русской и славянской филологии, V., Т. 1962, стр. 94.

აღსანიშნავია, რომ როდესაც ხმარობს ოქროსფერს — განსაკუთრებული დანიშნულებით! მაგალითად, ბოროდინოს ბრძოლის აღწერისას, მინდვრებისა და ტყეების ოქროსა და ვერცხლის ფერები ფარულ სითბოდ ეფინებათ მებრძოლებს მძიმე ბრძოლის წინ[202]. ტურგენევი ყველა ფერს ამჯობინებს სინათლეს[203], ხოლო დოსტოევსკის საყვარელი, გამორჩეული მოტივია მზის ირიბი სხივები[204]. გ. ტაბიძის პოეზიაში დომინირებს ლურჯი (ცისფერი) ფერი. მრავლად ხმარობს აგრეთვე თეთრს, ყვითელს, წითელს და სხვ.[205]

კ. გამსახურდიასთან ყველაზე მეტად თეთრი და ყვითელი ფერები გვხვდება. მწერლის მიერ ნახმარი ეს ფერები მრავალნაირ ტონად და ელფერად (რძისფერი, თოვლისფერი, ვერცხლისფერი, კალასფერი, ბამბისფერი, ცარცისფერი. მზისფერი, ოქროსფერი, ლიმონისფერი, ქარვისფერი, ლომისფერი და სხვ.) იღვრება მის პეიზაჟებში.

გულუხვად იყენებს მწერალი აგრეთვე ლურჯ (ცისფერ), წითელ და მწვანე (მათაც მრავალნაირი ელფერით — ლილისფერი, ლაინისფერი, ზეთისხილისფერი, შაბიამხისფერი, ლაპისლაზურისფერი, აქატისფერი; ლალისფერი, სისხლისფერი, ძოწისფერი, ალისფერი, იასპისფერი, ენდროსფერი, სინგურისფერი; გვიმრისფერი, მალაქიტისფერი, ვასაკისფერი და სხვ.) ფერებს.

შედარებით ნაკლებია მწერალთან შავი ფერი. არც ჩვეულებრივი ნაცრისფერია ხშირი. ამ უკანასკნელის სხვადასხვა ტონს მწერალი უმეტესად გამოხატავს გნოლისფერით, კაკბისფერით, მწყრისფერით, კურდღლისფერით, ქვიშისფერით, და სხვ.

კ. გამსახურდია ვერ კმაყოფილდება ბუნებაში არსებული „ტრადიციული" ძირითადი ფერებით. მის ემოციებს ვერ აღავსებს ფერის მთლად ჩვეულებრივი გაგება და მშვენიერების ძიებაში ყალიბდება ორიგინალურისა და მოულოდნელის სამყარო.

„მზე გადაიხარა დასავლეთისაკენ და ნარინჯისფრად აენთო ტერაკოტისფერი კალთა ზეცისა. იმატა სიღამემ, მთე-

---

[202] Л. М. Мышковская, Мастерство Л. Толстого, М., 1958. стр. 99.

[203] К. Пигарев, Русская литература и изобразительное искусство, М., 1972. стр. 84.

[204] К. Григорян, Пейзаж в творчестве Салтыкова-Щедрина, Русская литература, 1961, № 3, стр. 194.

[205] Л. Струра, Художественная функция цвета в поэзии Г. Табидзе, Автореферат канд. дис. Тб., 1974. стр. 25.

ბის წამახული მუზარადები შეამკო წითელ-ყვითელი ფერების ვასვასში... მგლისფერი გადაეკრა ღრუბლებს... ერთბაშად კალა გადაეკრა ცას... მცირე ხანს გაოგნებულნი იდგნენ ღამენასვამი მწვერვალები, შაბიამნისფერს ნელ-ნელა მოერია სიღამე"[206].

„კავკასიონზე დახერგილ ქედნისფერ ღრუბლებს ნელ-ნელა უთეთრდებოდათ კიდეები. მათ ქვემოთ გაწკაპულ შაბიამნისფერ მთებზე ბნელს მოეხაზა ნაძვების წვეროკონები... ტინიან ჭარაფებიდან ზანტად დგებოდნენ ორბები... აღმა მიიწევდნენ შეჟრუნებული ცისკენ... გაზაფხული ზეიმით შეჰრილიყო ამ ძერასფერი კლდეების კარიბჭეებში. თვალშეუდგამ ჭარაფებზე აღმართული მტუტისფერი ლოდები... შესხდომოდნენ ურთიერთს"[207].

„საგანგაშო ნიშნებს იძლეოდნენ... კურდღლისფერი ღრუბლები... უკანასკნელად გამოაშუქა შეწითლებული ღრუბლების მორევიდან ცეცხლებრ აღგზნებულმა მზის ეტლმა, სპილენძისფერი სხივები გადაათოვა ატმისა და ალუბლის ყვავილებს... აფხორილი ლეგა ღრუბლები ზედახორად შესხდომოდნენ კავკასიონს ქედზე. აქლემისფერნი, სხვანი, წინკლდეებთან მიეხერგა ჭარს"[208].

კ. გამსახურდიასთან ფერი წარმოადგენს რთული აზრობრივი და ესთეტიკური დატვირთვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და თავისებურ საშუალებას. მწერალი ძირითადად, გარკვეული ფერის საყოველთაოდ მიღებულ ელემენტარულ სიმბოლურ გაგებას აღიარებს. **თეთრი** (სინათლის, შუქის, ჯანღის გადაცლის, აყვავებაღორძინების), **შავი** (სევდის, გლოვის, შიშის, მრისხანების), **წითელი** (მომხიბვლელის, მძლავრის, კეთილის), **ლურჯი, ცისფერი** (იდეალის, სიამის, სასიამოვნო ოცნების), **მწვანე** (განახლება-აღდგენის, იმედის)[209] ფერები ზემოჩამოთვლილ ტრადიციულ ასოციაციებს აღძრავენ უმეტეს შემთხვევაში, თუმცა კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში, არცთუ იშვიათად, დასახელებულ ფერთა (იგულისხმება ელფერიცა და ტონიც) სიმბოლიკის ელემენტარული სქემა ირღვევა და მათ განსხვავებული ფუნქცია ეკისრებათ.

ამასთან დაკავშირებით მოკლედ გვინდა შევეხოთ ფერთა სიმბო-

---

[206] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 511.

[207] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 222—223.

[208] იქვე, გვ. 393.

[209] გათიშვა ყველგან ჩვენია — თ. ქ.

ლიკური მნიშვნელობის საკითხს. ცნობილია, რომ ფერთა სიმბოლიკა თავდაპირველად ჩაისახება ყოფა-ცხოვრებაში, იქიდან კი ყოველგვარ რელიგიაში პოვებს გამოვლენის საშუალებას. როგორც რ. არნხეიმი მიუთითებს თავის ნაშრომში „ხელოვნება და ვიზუალური აღქმა“, მეცნიერების ისტორიაში არსებობდა ცდები აღეწერათ სხვადასხვა ფერისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური განწყობილება და გამოეტანათ ზოგიერთი დასკვნა მათი სიმბოლური ხმარება-გამოყენების შესახებ... მაგრამ თეორიები, რომლებიც წარმოიშობოდა ერთიმეორის მიყოლებით — განაგრძობს მკვლევარი — ვერ ხსნიდა ამ მოვლენათა წარმოქმნა-წარმოშობის მიზეზებს... არსებობს ფართოდ გავრცელებული შეხედულება, რომ ფერის გამომსახველობა ეფუძნება ასოციაციებს. ფერთა შესწავლის საქმეში ასოციაციური თეორია... ძალიან ცოტას იძლევა — დაასკვნის არნხეიმი (თუმცა თავად არნხეიმი შენიშნავს, რომ აბსოლუტურად ეფექტური საშუალება ჯერაც გამოუნახავია — თ. კ.)[210].

მართლაც, ძალიან ხშირია შემთხვევა, როცა ასოციაციით ჩამოყალიბებული ფერთა სიმბოლიკა კარგავს სტაბილურობას და იძენს ახალ მნიშვნელობას, თვისებას ან ნიუანსს. ამის გამომწვევი ფაქტორები მრავალი შეიძლება იყოს (პოლიტიკურ-ეკონომიკური, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და სხვ.).

კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში ცისფერი, თეთრი, ყვითელი ფერების მეშვეობით მეტწილად გამოხატულია პოზიტიური ემოციები. მაგრამ იმავე ფერებით მწერალი თავისებურად უარყოფითი ემოციებისა და სევდა-მოწყენილობის, ნაღვლიანი იდუმალების შემცველ განწყობილებებსაც აღძრავს. რიგი მაგალითებით დასტურდება თეთრ და ვერცხლისფერ მოტივს შეფარებული მსუბუქი სევდა „იდუმალებას მკერდზე მიყრდნობილი მძინარე ბუნებისა“...[211]. ის, რომ „მთვარე სიკვდილის თეთრი ნიღაბია“[212], ანდა შეიგრძნობა „მყინვარების ზრქელი სითეთრე, სითეთრე ცივი... და თეთრი, სულ თეთრი და სიკვდილსავით ცივი ღრუბლები“[213].

საინტერესოა, რომ მაშინ, როცა უიმედობაში ჩავარდნილ თარაშ ემხვარს თეთრი ფერის ღრუბლებით უარყოფითი ემოციები აღეძვრის, იმავ თეთრ ფერს ლუკაია ლაბახუა სიკეთის ნიშნად მიიჩნევს და მას, თავის მიერ სიზმარში ნანახ თარაშ ემხვარს უკავშირებს ისევ: „სიზმარში ვნახე თარაში... თეთრი ეცვა... თეთრი სიკეთის

---

[210] Р. Арнхейм, Искусство и визуальное восприятие, М., 1974, стр. 315—316.

[211] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 332.

[212] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 158.

[213] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 598.

ნიშანია, ყოველივე კარგად წარიმართება"[214]— ამბობს ლუკაია. ერთი და იგივე ფერი სხვადასხვა სიმბოლურ მნიშვნელობას შეიცავს. ეს განპირობებულია მოქმედ პირთა განსხვავებული ფსიქოლოგიური განწყობა-მდგომარეობით.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში, ჩვეულებრივ, ხალისიანი და კეთილშობილი ოქრო ან ყვითელი აქა-იქ გვალვის საშინელებას იძენს, ხან კი საშემოდგომო ფერიცვალებასა და ჭკნობას გამოხატავს:

„აგვისტო შეჰპარვია პირველ ფურცლებს სიმინდებისას! ორლესული სატევარივით ბასრი, მუქლურჯი ფრთები კენწეროშიეე გაუყვითლებია — შემოდგომას თუ გვალვას... ძეწნების მოვერცხლილ მწვანეში ყვითელი წამალი საეგებიოდ გადაუგდია მარადჟამობის მხატვარს"[215].

შფოთავს მინდია, როცა ხედავს, რომ „ლომისფერი გამხდარიყვნენ ქედები, სიყვითლე შეჰპარვოდა ფურცლოვანს... ქარი აფორიაქებდა მჭკნარ ფოთლებს ხევების უბეში... სტიროდნენ ქარაფების კიდეებზე გადმომდგარი წიფლები და თელები..."[216].

კ. გამსახურდიასთან ლურჯი, ცისფერი და მათი სხვადასხვა ტონები შედარებით იშვიათად გამოხატავს სევდა-მოწყენას (აქვე აღვნიშნავთ, რომ ტრადიციული შეხედულებით ცისფერი, ლურჯი ფერები მხატვრებთან უარყოფით ფერად არის მიჩნეული. პოეტებისა და მწერლებისათვის კი იგი მეტწილად იდეალის ფერად წარმოჩნდება. თუმცა რუსთაველთან, მაგალითად, იგი სულიერი და ფიზიკური ტკივილის გამომხატველია), მაგრამ ხანდახან ისინი მაინც იწვევენ აქტიურობისა და აწეული განწყობილების გარკვეულ მოდუნებას:

„მწუხრი დაშვებულიყო ლილისფერ ბურუსში გახვეულ ზღვაზე, გაჰყროდა ქვეყანას მზე და შორეული სხივის ქათქათი ღრუბელთა ნაოჭებში კიანთობდა, როგორც ღამეულ უდაბნოში დარჩენილი ცეცხლის კერა"[217].

აქ ფერთა ორი ძირითადი ჯგუფის—დადებითის (მზე, სხივი) და უარყოფითის (მწუხრი, ლილისფერი) ფერებია წარმოდგენილი. წარმმართველ განწყობილებას — მსუბუქ სევდას, თავისებურ მოუსვენრობას — ქმნის ქვეყანასთან მზის გაყრის ხაზგასმა და ამის შედეგად ლილისფერის, მწუხრის ვიბრატონება, როგორც უფრო აქტიური, ასე ვთქვათ, „ადგილობრივი"

---

[214] იქვე, გვ. 670.
[215] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 38.
[216] იქვე, გვ. 202.
[217] იქვე, გვ. 33.

ფერისა... გარდასული მზის შორეული სხივი გამოკვეთილი ხალისით და იმედით ვერ მსჭვალავს ვერაფერს და ვერავის, ამდენად ვერც უპირისპირდება სევდიანი გრძნობის გამომხატველ მკვიდრ მოვლენას — ლილიფერ ბურუსში გახვეულ ზღვაზე დაშვებულ მწუხრს...

როგორც ვხედავთ, ფერებით მიღებულ ასოციაციებს და შთაბეჭდილებებს გარკვეული აზრის გადმოცემა-ჩამოყალიბების დროს მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებათ.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში სხვა მაგალითებითაც დასტურდება ლურჯი ფერით უარყოფითი ემოციების გამოხატვა. ფიზიკურ და სულიერ პასიურობას განვიცდით სექტემბრის მიწურულში ლაინისფერი ქედების შემყურენი, თოლის ცისფერი და თეთრი ლილოჭრელოს „ჩამოთოვლილ მთის უბეებში მხილველნი“...

ყველაზე იშვიათად კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში შავი ფერის სიმბოლიკის ელემენტარული სქემა ირღვევა. შავი თითქმის აბსოლუტურად ნეგატიურ ფერად გვევლინება, მაგრამ გამონაკლისი შემთხვევები მაინც იძებნება. „მთვარის მოტაცების“ ერთ-ერთ პასაჟში წარმოდგენილი შავი ფერის მიუხედავად, მოვლენის პოზიტიური არსი შენარჩუნებულია და „გაშავებული მუხნარი“ აღსავსეა „იდუმალი ოცნებით“...

შავი ფერის ჩვეულებრივი ნეგატიური არსი გაფერმკრთალებულია შემდეგ პასაჟშიც:

„ძილნასვამი და ჩრდილნასვამი ხეები ნაზად ჰქინდრავენ წვეროკინებს. ტოტები ტოტებს ეალერსებიან, ყვავილების მტვერი ყვავილის მტვერს დაეძებს ბნელში, ბაღში ღამეა და მთვარე. სიყვარულს და ბნელს ჩაუკრავს გულში ეს მთვარეც, ეს ხეებიც, ეს ცაც“[218]. ამ მაგალითში შავ ფერს ჩამოცლილი აქვს ტრაგიკული ზემოქმედების დამახასიათებელი ძალა, ამჟღავნებს „ფართო ჟესტს“, თუმცა მოულოდნელს და უჩვეულოს...

კ. გამსახურდიასთან ყველაზე მეტად თეთრი, ყვითელი და ცისფერი ფერების სიმბოლიკის ელემენტარული სქემა იცვლის სახეს და იტვირთება განსხვავებული გაგებით. სხვა ფერები ნაკლებ სცილდება ფერის საყოველთაოდ მიღებული ელემენტარული სიმბოლიკის წრეს.

ცნობილია, რომ ესთეტიკურ გრძნობაზე ბუნების ზემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ პირობას წარმოადგენს სინათლე (შუქი). იგი დიდ როლს ასრულებს კ. გამსახურდიას პეიზაჟებშიც. აქ განსაკუთრე-

[218] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 113.

ბული მნიშვნელობა ენიჭება მზის სინათლის (შუქის) გამოსახვას. არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ გამსახურდიასათვის ბუნება არა მხოლოდ ესთეტიკური კატეგორიაა, არამედ ეთიკურიც. მწერალი თავის შემოქმედებაში გვიხატავს ბუნებაში არსებულ წინააღმდეგობებს, მასში მიმდინარე რთულ პროცესებს. საბოლოოდ მისთვის ერთიანი ბუნება ჰარმონიული და კეთილია. ამაშიც ნათლად გვარწმუნებს მწერალი. და ამ სიკეთის გამომჟღავნების ერთი მნიშვნელოვანი საფუძველი არის მზე, მისი შუქ-სინათლე, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში დადებითის ზოგადი ფუნქციით არის გამოხატული კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში. მზე კეთილი და მშვენიერი სუბსტანციაა, რომელიც „ადრე, ძლიერ ადრე გადმოდგება თხემზე... და დაიწყება პურპურის თოვა ამ ნაძვნარებზე, ღელეებში, ხრამებს გადაღმა...“[219]. რომლისაც სჯერათ და რომელსაც ასე მიმართავენ: „მე სამჯერ ხმამაღლა ვახსენებ შენს უკვდავ სახელს და მე ვგრძნობ, მე უძლეველი ვხდები და ნელ-ნელა ვიკურნები; დამცხუნე, გამათბე, დამწვი, დამრუჯე და შემითვისე... ამოაშრე ჩემს სახსრებში უცხოეთში შესუნთქული ნისლი და სინესტე...“[220].

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში მზე წყაროა სინათლისა — „სინათლის ზღვა!“...

ღამის პეიზაჟს კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ახლავს საკმაოდ ხშირი გამოხატვა მთვარისა და ვარსკვლავებისა, მათი შუქისა. მწერალი ყოველთვის პოულობს გამოსახატავი ობიექტებისათვის სინათლის განსხვავებულ წყაროს, ჰქმნის ახალ ელფერს, რასაც ხშირად თვით სინამდვილე აწვდის და კარნახობს მას. მწერალი ჰვრეტს, და ასე ვთქვათ, ვიზუალურად მოგვითხრობს:

„დათოვლილივით იდგნენ გარინდული ნაძვები ვერცხლის გავალაკით დამშვენებულნი, შუქის ბრე ეყრებოდა თავზე ამ მშვენიერ ქვეყანას, ამ ნაძვებს, ამ ცაცხვებს და იმ მთებს და ალბათ იმ ჭალწულსაც თეთრ სვეტებს შორის უძრავად მდგარს“[221].

კ. გამსახურდიას შუქ-სინათლისა და ჩრდილის განსაკუთრებული გრძნობა ახასიათებს. სინათლე მისი პეიზაჟების ერთი ღეროზე ცხოველმყოფელი საწყისია. მწერალი ოსტატურად იყენებს შუქ-ჩრდილის ეფექტებს და რეალისტური დამაჯერებლობით გვიჩვენებს ცას, ვარსკვლავის სხივს, მზისა და მთვარის სინათლეს,

---

[218] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 893.

[220] იქვე, გვ. 895.

[221] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. III, თბ., 1960, გვ. 450.

ელვათა კრთომას... „ნათელისა და ბნელის გაყრას“, „მზის გაპარვასა და ჩრდილის ზრდას“, შეღამების იმ დროს, „როცა არც დღეა, არც საღამო, როცა ნელ-ნელა ფითრდება ცა, ხეებისა და მთების კონტურებიც ნახშირით გავლებულ ხაზებსავით მოიხატებიან ცის ფონზე, იმ დროს, როცა ჩრდილი და შუქი ერთი მეორეს მძაფრად გაეთიშებიან, როცა არც ჩრდილშია მკვრივი სითალხე, ხოლო სინათლე გამჭვირვალებას ჰკარგავს ნელი-ნელ...“[222].

შუქისა და ჩრდილის გრძნობით, ფერთა მიმართ დამოკიდებულებით კ. გამსახურდიას ერთი გამორჩეული ადგილი უკავია მთელს ქართულ ლიტერატურაში. სწორედ სინათლის როლის ღრმა გაგებით, მის მიმართ გამორჩეული დამოკიდებულებით ახერხებს მწერალი მიაღწიოს „მასათა ჰარმონიას“, ფერების განაწილებას.

„მზე პირს იბანდა, მყინვარს თავზე წამოდგომოდა უფლის მკლავივით წაგრძელებული ღრუბელი. მის გადაღმა სთოვდა, ახლად ამოღებული აბრეშუმივით ხასხასა სხივები გარს ევლებოდნენ მყინვარს. ამ ღრუბლის ჩრდილს ჭვეშ მოსჩანდა სამების ეკლესია და გერგეთი. ახლა ეს წაგრძელებული ღრუბელი გაუჩინარდა ანაზდად, წამოვიდნენ ბალღის ოცნებასავით თეთრი ფრთილები და გარს შემოევლნენ მყინვარს. მზე გადაიხარა დასაღელეთისაკენ და ნარინჯისფრად აენთო ტერაკოტისფერი კალთა ზეცისა. იმატა სიღამემ, მთების წამახული მუზარადები შეამკო წითელყვითელი ფერების ვასვასმა... იელვა ყინულიან მწვერვალებს გადაღმა, ატყდა ქუხილი მთებს გადაღმა და ელვის მახვილებმა გაიელვეს თვალსაწიერზე...“[223].

მწერალი მიისწრაფვის გამოხატოს ამინდი, დაიჭიროს პეიზაჟის შუქ-სინათლისა და ძირითადი ფერების გამა. ღრუბლებს, ანდა სამყაროს ბევრ სხვა მატერიას არ გააჩნია უცვლელი, სტაბილური ბუნება, რომელიც განისაზღვრება მხოლოდ მათივე ფორმით. ამიტომ ხშირად გარეგნული სახე წარმოადგენს თავისივე ფორმაზე სინათლის ზემოქმედებით მიღებულ პროდუქტს.

ზემოაღწერილ პასაჟში განსაზღვრული შუქ-სინათლე, განათება აძლიერებს გამოხატული მოვლენის უეცარი, სწრაფმავალი ცვალებადობის ხასიათს. ეფექტი მნიშვნელოვანია.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟები აღსავსეა ხედვითი, ვიზუალური ნიშნე-

---

[222] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 39.

[223] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 511.

ბით. ამას ბევრად განაპირობებს მწერლის მიერ უამრავი ელფერისა და ტონის დახვეწილი ხმარება და განაწილება. ფერის გამოყენების პრინციპები საერთოდ კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში და, კერძოდ, მის პეიზაჟებში, გარკვეულად ამჟღავნებს მწერლის მსოფლმხედველობასა და ესთეტიკას.

კ. გამსახურდიას პეიზაჟები ხელს უწყობს ცალკეულ ნაწარმოებთა ძირითადი ტენდენციების გამოხატვას, გმირთა ხასიათების გამოკვეთას. მწერალი თხზულების შინაარსობრივი „კონტექსტის“ წრეში ათავსებს პეიზაჟს და მისი მეშვეობით პოზიტიური ან ნეგატიური სახით წარმოაჩენს მოვლენასა თუ სიტუაციას, პიროვნების ქცევასა თუ მოქმედებას. კ. გამსახურდიას გრძნობა-ემოციებს, ფილოსოფიურ გააზრებას ხშირად გამოაელენს ბუნება-სამყარო, ზემოქმედებს რა მწერალზე თავისი დიადი კანონებით. თავის მხრივ, პეიზაჟს ემჩნევა მწერლის მხატვრულ შეხედულებათა აქტივობა, რომელიც შემოქმედების აუცილებელი პირობაა ზოგადოდ და განაპირობებს კიდეც მწერლისეული პეიზაჟის განუმეორებელ სახესა და ხასიათს.

თავი III

თხრობის სისტემა

თხრობით ჟანრებში უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭება საკუთრივ თხრობას. თხრობის სტრუქტურის ანალიზს შესაბამისი სინათლე შეაქვს მწერლის პოეტიკის კვლევაში.

ცხადია, თხრობის ერთიან, მთლიან სისტემაშია ჩართული აგრეთვე პერსონაჟთა პირდაპირი მეტყველება — მათი მონოლოგები და დიალოგები. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ძირითადად დრამატული ჟანრის სიტყვიერი გამოსახვის ფორმებს წარმოადგენენ, თხრობით ჟანრებს მაინც სპეციფიკური ორგანული კომპონენტის მნიშვნელობით ერთვიან და თავიანთ შეუცვლელ როლს თამაშობენ ზოგადად თხრობის სისტემაში.

1. ავტორისეული თხრობა[1]

კ. გამსახურდიას ნოველებისა და რომანების მთავარ აზრს, მათ ძირითად შინაარსს უმეტესწილად ავტორისეული თხრობა-მეტყველება იტევს (ეს პროზაული მეტყველების საერთო კანონზომიერებითაა, უპირველესად, განსაზღვრულ-განპირობებული). ავტორის მიერ ამბავთა გადმოცემით, გმირთა დახასიათებით, გარემოს აღწერით, გარკვეული მსჯელობით ხდება შესაძლებელი ცალკეული ნაწარმოების შინაარსის, მისი ძირითადი აზრის გაგება. ავტორის აზრი ავტრორისეული მეტყველების ფორმითაა გადმოცემული.

თავისთავად ნათელია, რომ ე. წ. ავტორისეული მეტყველება არ დაიყვანება „ერთმნიშვნელიან" გაგებამდე. მას თამამად ერთვის (აქ ა. ჩუდაკოვის სამართლიან აზრს ვამზეურებთ) სხვა პირთა (პერსონაჟთა) სიტყვები, რომელთაც განსხვავებული სოციალურ-მეტყველებითი

[1] აქ და შემდეგ ავტორის გარკვეულ სინონიმად მივიჩნევთ მთხრობელს, თავად ტერმინს — „ავტორისეული თხრობა" — ვხმარობთ პირობითად, ე. წ. ავტორისეული მეტყველების სინონიმად.

თუ სტილისტიკური იერი დაჰკრავთ, საგანთა, მოვლენათა შეფასების სხვა კრიტერიუმები გააჩნიათ[2].

სწორედ ავტორის მეტყველების პერსონაჟის მეტყველებასთან დამოკიდებულების, მათი ურთიერთობის გარკვევა შეუწყობს ხელს საზოგადოდ მთხრობლის ჰეშმარიტი სახის შეცნობას და საერთოდ ცალკეული მხატვრული ნაწარმოების მეტყველებითი სტრუქტურის დადგენას.

10-იანი წლების დასასრულს და 20-იანი წლების მიჯნაზე შეიქმნა კ. გამსახურდიას რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნოველა — „მკვდართან შეხვედრა“, „კლარა“, „ფოტოგრაფი“, „საათები“. მათგან სამი — „მკვდართან შეხვედრა“, „კლარა“, „საათები“ — პირველი პირითაა ნათხრობი (ასევეა „დიონისოს ღიმილშიც“). მსგავს შემთხვევებში ხშირად მთხრობელში უცილობლად ავტორის პიროვნებას გულისხმობენ, აიგივებენ მათ. პირველი პირით ნათხრობ ნაწარმოებებში, არცთუ იშვიათად, აიგივებენ აგრეთვე თხზულების გმირსა და ავტორის პიროვნებას: „კრიტიკა განუკითხავად აიგივებდა გმირისა და ავტორის ფსიქოლოგიას, აზროვნებასა და ზნეობას... ამ გაუგებრობას ხელს უწყობდა ისიც, რომ ჩემი რომანი („იგულისხმება კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ — თ. კ.) პირველი პირითაა ნათხრობი და ამგვარ შემთხვევაში გამოუცდელი მკითხველი და კრიტიკოსიც, მუდამ ავტორს აწერენ ხოლმე გმირის ნათქვამსა და ნამოქმედარს“[3].

ცხადია, თხრობით ჟანრებში ავტორის პიროვნებისა და მთხრობლის აბსოლუტური იდენტიფიკაცია არ არის მართებული. მთლად უარყოფი როდია მთხრობლისა და ავტორის სიახლოვე, მაგრამ მხოლოდ განსაზღვრული თვალსაზრისით შეიძლება ამაზე საუბარი.

ავტორის პიროვნებისა და მთხრობლის აბსოლუტური გაიგივება შეუძლებელია არა მხოლოდ პირველი პირის მიერ ტრადიციული ფორმით წარმოებული თხრობისას, არამედ იმ იშვიათ შემთხვევაშიც კი, როცა პირველი პირით მთხრობელს თავისი თავი გამოყვანილი ჰყავს მოქმედ პირად საკუთარი სახელისა და გვარის მოხსენიებით, რის შედეგადაც დასტურდება მისი ა ვ ტ ო რ ო ბ ა (ხაზი ჩვენია — თ. კ.). ვგულისხმობთ კ. გამსახურდიას რომანებს „მთვარის მოტაცებას“, „ვაზის ყვავილობას“, ნოველას „ქალის რძეს“ და სხვ. „ქალის რძეში“, მაგალითად, ნათქვამია:

„ისე ნაღვლიანად, ისე გულამომჯდარად, ისე საბრალოდ მოსთქვამდა მგელი თავის მარტოობას და მიუსაფრობას, რომ მე, კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა (ხაზი ჩვენია — თ.კ.) — ფრიად გულცივი

---

[2] იხ. А. П. Ч у д а к о в, Поэтика Чехова, М., 1971, стр. 7.

[3] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 951.

მონადირე, მხარიდან თოფს არ ჩამოვიღებდი, სათნოებით აღვსილი მივუახლოვდებოდი, თავზე ხელს გადავუსვამდი და ვეტყოდი:

„რათა სტირი, შე საცოდავო, ვინ დაგიკარგავს, ვის ეძახი ამ ბნელ უდაბნოში? ძვირფასო ძმაო, მგელო?“[4].

ერთი შეხედვით კომენტარები თითქოს ზედმეტია და შეიძლება მართლაც სარისკო იყოს ამ შემთხვევაში მთხრობლისა და ავტორის პიროვნების, ან გმირისა და ავტორის იდენტიფიკაციის უარყოფა, მაგრამ სინამდვილეში აქ მაინც ავტორის მხატვრულ სახესთან გვაქვს საქმე (მხატვრულ სახესთან, რომელიც უნდა განიხილებოდეს მრავალფეროვან მხატვრულ საშუალებათა და მხატვრულ თვისებრიობათა სფეროში) და არა ავტორის პიროვნებასთან.

თუ გავითვალისწინებთ კ. გამსახურდიას ცხოვრებისა და შემოქმედების ისტორიას, ნოველის ზემომოყვანილ პასაჟში უთუოდ არის გამოხატული ავტორის პირადი ემოციები, პირადი სულიერი მდგომარეობა, მაგრამ იგი მაინც მხატვრულად გარდასახულ, სახეობრივად კონსტრუირებულ გარემოშია წარმოჩენილი, იმ სიტუაციათა და მოვლენათა სფეროში, სადაც ავტორის პიროვნება ვეღარ აღიქმება მხატვრული კონსტრუქციის მიმართ ნეიტრალურ პიროვნებად, „უცხო სხეულად“. იგი მხოლოდ მხატვრულ სახედ წარმოჩნდება ნაწარმოებში. ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ ა. ჩუდაკოვის მოსაზრებას მთხრობლისა და ავტორის პიროვნების ურთიერთობის შესახებ:

„მთხრობელს, ჩვეულებრივ, აიგივებენ ავტორთან. განსაკუთრებით ხშირად ეს ხდება მაშინ, როცა თხრობაში გვხვდება „პუბლიცისტური ადგილები.“ ამასთანავე, ეს გამონათქვამები... არ შეიძლება ავტორის პიროვნებასთან მიმართებას გამოხატავდეს უშუალოდ. იგი ეკუთვნის მთხრობელს და შეიძლება განვიხილოთ მარტოოდენ ამ თვალსაზრისით სხვა მხატვრულ საშუალებათა რიგში. შეიძლება ვილაპარაკოთ მხოლოდ განსაზღვრულ სიახლოვეზე ავტორსა და მთხრობელს შორის“[5].

ზემოჩამოთვლილ ნოველებში არ არის წარმოდგენილი მთხრობლის განსაკუთრებული სახე (არაერთ შემთხვევაში ავტორი პირდაპირ აცნობს მას მკითხველს; „დიონისოს ღიმილში“, მაგალითად, მთხრობელი მთავარი მოქმედი პერსონაჟია — კონსტანტინე სავარსამიძე. „ქალის რძეში“ ვრცელ პასაჟებს მოგვითხრობს თამაზ ვარდანიძე, „ეერცხლის ბეჭედში“ — უჩა როგავა და სხვ.), არც „ნეიტრალური“, „ობიექტური“ თხრობა წარმოებს, რომლის მიზეზით ავტორი ჩამოცილებული იქნებოდა სიტუაციებსა და მოვლენებს. ამ ნოველებში თხრობას აწარ-

---

[4] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 33.

[5] იხ. А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., 1971. стр. 7.

მოებს მთხრობელი, რომელიც მხატვრული სახის მატარებელ ავტორად გვევლინება. ეს სახე მხოლოდ შემოქმედებით პროცესში წარმოიქმნება ისევე, როგორც სხვა მხატვრული სახეები.

მხატვრულ ლიტერატურაში ავტორის მეტყველება საზოგადოდ ყოველთვის მოვლენებისა და სიტუაციების, თუ საგნების სახეობრივი ფოკუსის წარმოჩენისაკენ მიილტვის და არა ამ მოვლენებისა თუ სიტუაციების პირდაპირი მნიშვნელობის, პირდაპირი მიმართულების დადგენისაკენ. იგი ნაკლებ გამოდგება აგრეთვე მატერიათა წმინდა საგნობრივი რაობის დასადასტურებლად. ყოველივე ამისათვის ავტორის მეტყველება შესაბამისად იჩარხება სტილისტურად და ასასახავი პოეტური თუ შესამეცნებელი საგნისა და მოვლენის ადეკვატური ხდება.

კ. გამსახურდიას რამდენიმე ნოველაში, კერძოდ, „ქალის რძეში“, „ვერცხლის ბეჭედში“, „გამოუყენებელ ბინოკლში“, აგრეთვე რომანში „დიონისოს ღიმილი“ ავტორის აზრები გადატეხილია ავტორთან სულიერად და ესთეტიკურად ახლოს მდგომ პერსონაჟ-მთხრობლის მეტყველებაში. ავტორის შეხედულებათა შემცველ კომპოზიციურ ორგანიზაციად ფორმირდება ნაწარმოების პერსონაჟ-მთხრობლის მეტყველება, რომელშიც ყოველწამიერად ილანდება ავტორის ფარულ თუ ცხად მისწრაფებათა შემცველი ერთიანი სახე. კონსტანტინე სავარსამიძის, თამაზ ვარდანიძის, გარსევანის ან უჩა როგავას მეტყველებაში, მათ მიერ წარმოებულ თხრობაში, დაბოლოს, თუ გნებავთ, მათ ცალკეულ სიტყვა-მონოლოგში ავტორისეული მანერა, მისეული კოლორიტი შეიმჩნევა.

კონსტანტინე სავარსამიძის, თამაზ ვარდანიძის, გარსევანის და უჩა როგავას (მთხრობელთა) სულიერი სამყარო მწერლის გრძნობებისა და განცდების, შეხედულებების პოტენციური გამომხატველია. ავტორის მსოფლმხედველობა შეუფერავად მეღავნდება ამ მთხრობელთა სახეებში. ეს სახეებიც ფლობენ აზრთა გაზიარების, გრძნობათა გამოხატვის საზოგადოდ ავტორისათვის დამახასიათებელ ხატოვან, აფორისტულ მანერას; თვისებას, ისტორიულ ცნობათა თუ ფაქტთა მოშველიებისას, ფილოსოფიურ-სენტენციური დინჯი განმსჯელობის, ხან კი მძლავრი სულიერი ეგზალტაციის მოურიდებელი, თავშეუკავებელი (და ამიტომ ოდნავ გამღიზიანებელი) გამომჟღავნების უნარს და სხვ.

ნათქვამის საერთო ხასიათის დასადასტურებლად წარმოვადგენთ ვრცელ მხატვრულ პასაჟს ნოველიდან „ვერცხლის ბეჭედი“.

„ეგ აგრეა, ხშირად მაქებარი წარმატებაში უზიარდება საქებარს. მაგრამ ესაა: მარტოოდენ ქება როდი კმარა საქებარისა, გააჩნია ვინ აქებს მას და როგორ? და იგიც ცხადია, უნიჭო მაქებარს ნიჭიერი მაძაგებელი სჯობია ხანდახან. ამიტომაც, ჩვენ კარგად არ ვიცით, თუ ვინ იყო უფრო დიდი გმირი, ნაპოლეონი, რომელიც არაერთარ საშუა-

ლებებს არ ერიდებოდა მის მიერ ჩადენილი გმირობის გამოსამზეურებლად, იმანჭებოდა, არტისტობდა, კლოუნობდა, მუდამ ხმალზე ხელი ჰქონდა დაყრდნობილი, რომანტიულად აბრიალებდა თვალებს, დიდი მწერლებისა და მხატვრების წინაშე კოკეტობდა, მატერიალისტებთან საუბარში „რელიგიურად განწყობილ კაცად“ მოჰქონდა თავი, რომის პაპს, იეზუიტებს, ეპისკოპოსებს და მორწმუნე კათოლიკებს აპამპულებდა და ალბანეთში 10000 ავსტრიელი ზარბაზნებით დაახოცვინა განუკითხავად, ყოველთვის მზად იყო, ათასები დაეხოცა, ათიათასები მოესრნა, ვისაც მისი დაფნები არ სწამდა... მე აღარ ვიცი, ვინ არის უფრო დიდი და კეთილშობილი გმირი, ნაპოლეონი, რომელსაც არამარტო საფრანგეთის, არამედ საფრანგეთისადმი იმჟამად მტრულად განწყობილი ქვეყნების: ინგლისის, გერმანიისა და რუსეთის დიდმა პოეტებმა უმღერეს, თუ ის გრენადერები, რომელთაც ჩუმად, უტრაბახოდ, უბოროტოდ ნამდვილი ხალასი გმირობა გამოიჩინეს იტალიაში, ეგვიპტეში, აუსტერლიცში, ბოროდინოში და შარლერუაში, თუ ნაპოლეონის მეტოქე გენერალი ჰოშ, რომელიც მუხანათურად მოაკლევინა ბონაპარტემ, რადგან კარგად გრძნობდა, რომ ის, ჰოშ, მზეს დაუბნელებდა და გმირობითაც გადააჭარბებდა მას. ამიტომაც მე გულდამწვარი ვარ იმ გმირების გამო, რომელთა დიდება ჯერ არავის უცნობებია ქვეყნისათვის“[6].

ვინც მეტნაკლებად იცნობს კ. გამსახურდიას შემოქმედებას, ვისთვისაც უცხო არ არის ამ მწერლის აზრი და ნაფიქრი, საზოგადოდ მისი ტენდენციები, იგი დარწმუნდება, რომ ნოველა „ვერცხლის ბეჭედში“ მთხრობლის — როგავას ეს ვრცელი მონაყოლი ახლოს დგას ავტორისეულ სულთან, მისეულ „მესთან“, მისეულ მხატვრულ-სტილისტიკურ ინდივიდუალობასთან.

დასახელებულ მთხრობელთა გარდა თითქმის არც ერთი გ ა ნ ს ა კ უ თ რ ე ბ უ ლ ი მთხრობლის სახე (ან მისი მეტყველება) არ არის წარმოდგენილი კ. გამსახურდიას სხვა ნაწარმოებებში. იქ მხოლოდ ავტორის (ტრადიციული ჯაგებით) მეტყველებასთან, მის სახესთან გვაქვს საქმე.

აღნიშნულ ვითარებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან, როგორც ს. შალატოვი აცხადებს, მთხრობელს ყოველთვის არ შეუძლია ღრმად ჩასწვდეს სხვადასხვა გმირთა სულიერ სამყაროს, რის გამოც იგი მათ რამდენადმე ზედაპირულად გამოხატავს (თუმცა, როგორც აღნიშნავს, რიგ შემთხვევაში ისიც — მთხრობელი — ახერხებს გმირის შინაგანი მდგომარეობის ფიქსირებას, ოღონდ ესაა, რომ ასეთ დროს, უმეტეს შემთხვევაში, დაფარული და აუხსნელია, რა ფაქტო-

[6] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VIII, თბ., 1967. გვ. 10—12.

რები განსაზღვრავენ ამ შინაგანი მდგომარეობის ფიქსირების უნარს). ობიექტურ ავტორისეულ თხრობას კი, რომელიც ეფუძნება ავტორის ყოვლისმხილველობას, თითქმის ყოველთვის ძალუძს პიროვნების ხასიათის ძალდაუტანებელი ღრმა და ყოველმხრივი გაშუქება[7]. ყოველივე ეს არცაა გასაკვირი, რადგან „ავტორის სახე ამოღებული თხრობის სამყაროდან, როგორც მოქმედი პირი, როგორც ფორმა მისი ექსპრესიულ-აზრობრივი გაშუქებისა, მაინც არ წყვეტს გააზრებას და არსებობას მხატვრულ ნაწარმოებში, მის სტილში. მხატვრული სინამდვილე თავისი ორგანიზაციის ხერხებით შეიცნობა როგორც ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედების ფორმა. დაჯგუფების, „საგანთა“ შერჩევის პრინციპები, სახეთა გამოსახვის ხერხები ატარებენ გარკვეულ ავტორისეულ ინდივიდუალობის ნიშნებს. რეპროდუცირების „ობიექტურობისაკენ“ მისწრაფება და „ობიექტური“ აგებულების სხვადასხვა ხერხები — ყოველივე ეს მხოლოდ განსაკუთრებული, მაგრამ შეფარდებითი პრინციპებია ავტორის სახის კონსტრუქციისა“[8].

კ. გამსახურდიას იმ ნოველებში, რომლებშიც არ არის წარმოდგენილი მთხრობლის განსაკუთრებული სახე, ავტორისეული თხრობა ობიექტურია, „გარეშე პირის“ პოზიციის მატარებელი. ასეთ დროს მეტყველების მანერაც თავშეკავებული და შედარებით ძუნწია. უმეტეს შემთხვევაში ავტორისეული თხრობა ლირიკულია, მძაფრი ინტიმურ-სუბიექტური ტენდენციებით აღსილი. და თუ მაინც დავასკვნით, ასა-სახავის მიმართ ავტორის დამოკიდებულება ცვალებადია, პერიოდულ გადახალისებას დაქვემდებარებული.

რომანებში უფრო ხშირად გვხვდება ავტორისეული ობიექტური თხრობა, რომლის ტონი შედარებით მშვიდია, მოვლენები — შესაფერისი სიზუსტით ფიქსირებული, ფაქტები — შერჩეული, ხოლო თხრობის პროცესში მასალა — შესაბამისად კონცენტრირებული. თუმცა, ცხადია, ზემოთქმული იმას არ ნიშნავს, რომ რომანებში ავტორისეული თხრობის ტონი, იერი ზედმიწევნით მონოტონური იყოს. ავტორი ენერგიულ შედარებებს იყენებს, მიმართავს მოვლენათა გარკვეულ სტილიზაციას, ახდენს ადამიანურ ურთიერთობათა ტრანსფორმაციას და ისეთ ემოციურ ტონუსს აყალიბებს, რომ საფუძველს უსპობს დუნესა და ერთფეროვანს.

ნოველებში მოსჩანს ავტორის პრეტენზია, იყოს მოვლენებისა თუ ადამიანთა შორის დამოკიდებულების „ყოვლადმხილველი“. იგი ცდილობს ფრთხილად განჭვრიტოს გმირთა ყურადღებას გამორჩენილ სა-

---

[7] იხ. С. Шаталов, Проблемы поэтики И. С. Тургенева, М., 1969, стр. 59; 97.

[8] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959, стр. 140.

განთა თუ სიტუაციათა, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ხასიათი და შინაარსი.

„დამსხვრეულ ჩონგურში“ ავტორი ემოციურად გამოხატავს სათხრობს შედარების მეტად ზუსტი, მიზანშეწონილი გამოყენებით:

„ბიჭუნამ მოირბინა ხშირკულულიანმა. დედამ ჩონგური აივნის მოაჯირის ლინგზე დაპკრა მეყსეულად. ბზრიალით, წრიალით, რიალით აფრინდნენ ჰაერში ჩონგურის ფერადი სადაფები, როგორც პეპლები ქარისგან დაფეთებულნი“[9].

ჰაერში სადაფის მრავალფეროვანი გაფანტვა შედარებულია ქარისაგან დაფეთებული პეპლების რიალს. შედარების შედეგად ვიზუალურად გამოიკვეთება ექსპრესიული მომენტი-სანახაობა, რომელიც ნათელს ჰფენს დედის მეყსეული გადაწყვეტილების შინაგან არსსაც. ეს ექსპრესიული მომენტი-სანახაობა ქმნის დედის სულიერი დამუხტვა-დაძაბულობის აღქმისათვის შესაფერის განსაზღვრულ ფონს. იგივე ექსპრესია ჩადენილი მოქმედების შინაგან რიტმსა და იმპულსზეც მიუთითებს. ასე ახერხებს ავტორისეული თხრობა მძაფრ ვნებათა ლაკონიურ დემონსტრირებას.

ნოველებში „პორცელანი“, „ლილ“, „ტაბუ“, „დიდი იოსები“, „ზარები გრიგალში“ კუთვნილი ადგილი ეთმობა მსჯელობის ფორმას. ავტორის მეტყველებაში შესაფერისი როლი აკისრია განსჯას, აზრთა დასაბუთებულად თუ ეჭვნარევად წარმოჩენას...

„...სიტყვა ძლიერ საფრთხილოა. ყოველი საგნის სახელი ჩაფერფლილ ვულკანსა ჰგავს. მიჩქმალულია და იდუმალი მისი შინაგანი ძალა ჟამის მოღწევამდის. მაგრამ უთუოდ არსებობს ბედითი წუთი... და ეს მაშინ ხდება, როცა მისი უჩინარი შინაარსი მიწის გულში დაგუბებული ცეცხლივით გადმოსქდება. ჩვენ ხომ უცვლელი გვგონია ჩვენი სული, ჩვენი სხეული დაბადებიდან სიკვდილამდის. ეს მოჩვენებითი უცვლელობაა. ჩვენ მუდმივ ფერისცვალებას განვიცდით და ამას უთუოდ საგნების ხსენება და შეხება იწვევს“[10].

სიტყვაში იდუმალი, ფარული აზრი ბუდობს. მისი მნიშვნელობის რამენაირი შეცნობით შეიძლება გარკვეული ცხოვრებისეული მოვლენის ნათელყოფა და ნათელყოფილი წამში შეიძლება იქცეს ახალ გაურკვევლობა-იდუმალებად, რადგან ჩვენში „მუდმივი ფერისცვალება“ მიმდინარეობს. მუდმივი დინამიკა-აქტიურობის ეს პროცესია მიზეზი გარდაქმნათა, მეტამორფოზათა გარდუვალობისა. ამგვარად, საგანთა, მოვლენათა, სულთა კავშირები და მიმართებანია წარმოჩენილი ავტო-

---

[9] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 9.

[10] იქვე, გვ. 96—97.

რისეული თხრობის იდეისა და შინაარსის გამოვლენისათვის გამოსადეგ სასინჯ ქვად ნოველაში „ტაბუ“.

მსჯელობას შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვანი მხატვრულ-კომპოზიციური როლი ენიჭება „ლილში“, „პორცელანში“ ან „ზარები გრიგალში“ (თუმცა აქ იგი ნაწილობრივ მაინც წარმოადგენს ავტორის აზრის გამომხატველ მხატვრულ საშუალებას), ვიდრე ვთქვათ, „ტაბუში“ ან „დიდ იოსებში“. ამ უკანასკნელში გაშლილი მსჯელობის მეშვეობით სათანადოდ ვერკვევით ავტორის წმინდა ლირიკულ შეხედულებებში, ან ნოველაში განვითარებული მოვლენების მიმართ მის სხვაგვარ დამოკიდებულებაში.

არაერთხელ მოგეჩვენებათ, რომ ნოველაში ავტორის მსჯელობა თითქოს უხვევს ნაწარმოების მაგისტრალური ხაზიდან (მაგალითად, ვატერლოოსთან დამარცხებული ნაპოლეონისა თუ კრწანისთან მარცხნაგემი ერეკლეს ფიქრებისა და ტკივილების შეხსენების ფაქტი, ან ფილოსოფიური თუ მორალურ-ეთიკური შეგონებანი და სხვ.), მაგრამ ყოველივე სიუჟეტის განვითარებისათვის გამოსადეგ კომპონენტს წარმოადგენს საბოლოოდ. მათი ნოველაში ჩართვის გზით უფრო ნათლად წარმოჩნდება ავტორის შემოქმედებითი აზრის განვითარების გზა, მხატვრული შემეცნების პროცესი.

ნოველებში ცალკეული გამონათქვამების ან გაფიქრების ფორმალურ-შინაარსობრივი იერი ცხადყოფს ავტორის პოზიციას, მოვლენათა შეფასების მისეულ პრინციპებს. „პორცელანში“, „ლილში“, „ქოსა გახუში“, „ტაბუში“ არცთუ იშვიათად ვხვდებით აფორიზმებამდე ამაღლებულ მსჯელობას, რომლის მეშვეობით მჟღავნდება მთხრობელის ემოციური სახე:

„ცხოვრება სხვა რაღაა, თუ არა და საგნებისადმი დამოკიდებულების გამომჟღავნება“[11].

„ადამიანიც წვრილმანში იჩენს თავის ხასიათს, რადგანაც დიდ საქმეში მას არაფრის დამალვა შეუძლია“[12].

„მუზეუმი სხვა რაღაა, თუ არა უშველებელი სასაფლაო, სადაც ყოველი ერი, ყოველი რასსა, თავის გრძნობებს ჰმარხავს“[13].

„ცრემლო! შენ ალამაზებ მწუხარებით დათუთქულ სახეს, ადამის მოდგმაში თვით უმახინჯეს კაციშვილისას“[14].

ზემოწარმოდგენილი რამდენიმე აფორიზმი ხან ნოველაში განვითარებული მოვლენის რეზიუმეს, ხან კი პერსონაჟის მოქმედების, მისი

---

[11] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 26.

[12] იქვე.

[13] იქვე, გვ. 28.

[14] იქვე, გვ. 76.

სულიერი მდგომარეობის ლოგიკურ დასკვნას წარმოადგენს. აფორიზმთა უმრავლესობა კარგად ახერხებს ცხოვრების რეალურ ურთიერთობათა ნათელხილვას. აფორიზმებში ჩანს ავტორის ორმაგი სახე — ლირიკული და განმსჯელი, დამკვირვებელი.

ავტორის სახე კვლავაც იცვლება...

„დიდ იოსებში“, „ქოსა გახუში“ იგი აღწერს მოვლენებს, ამბებს და ამ მოვლენათა ჩვენებისას მკითხველთან ერთად მსჯელობს ხელოვანის მოვალეობაზე, ნაწარმოების სიუჟეტური განვითარების შესაძლებელ გზებსა და ვარიანტებზე...

„მე იმ ხანებში ახალ მოთხრობების თემებს ვეძებდი.

თ ქ ვ ე ნ ბ ე დ ნ ი ე რ ი გ გ ო ნ ი ა თ მ წ ე რ ა ლ ი? (ხაზი ჩვენია — თ. კ.).

მთხრობელივით უთვალთვალებს ქვეყანას, ბუნებას, ადამიანებს და ყველაზე მეტად თავის თავს...

მომეცით მე ჯადოსნური ძალა თავისი თავგადასავალი ვაამბობინო ტაგუ სამუგიას.

თუ რამდენი უკუღმა დაჭედილი ცხენი გადმოუყვანია ენგურს გადმოღმა, რამდენი გადაუსხამს სვანეთს, ყაბარდოს, რამდენი ქალის მოტაცებაში სდებია წილი...

და მე უთუოდ დავსწერდი ამ მასალისგან მთელს ეპოპეას“[15].

ავტორის მიერ მიზნებისა და მისწრაფებების, ნოველაში ასახახავი მოვლენების „თანდათანობით დაზუსტება-განვითარების“ აქ გამოყენებული ხერხი ძალზედ გამომხატველია; იგი ემოციურად ძაბავს წარმოდგენას, წარმოსახვას. ხსენებული ხერხის მეშვეობით, ჩვეულებრივ, წარმოებს დამაინტერესებელი, ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელი ამბების თხრობა.

ავტორისეული თხრობა კ. გამსახურდიას რომანების მნიშვნელოვანი კომპოზიციური ერთეულია, რომლის მეშვეობით სათანადოდ გამოიხატება მწერლის შემეცნებითი და მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები. იგი საშუალებას იძლევა ფართოდ იქნეს ნაჩვენები სინამდვილე, მიზანშეწონილად ტრანსფორმირდებოდეს და გამოიყენებოდეს მხატვრული გამონაგონი. ავტორი თხრობის ფორმით ახერხებს გმირთა ცხოვრების, გარემოს აღწერა-ჩვენებას, ისტორიულ და მიმდინარე ამბავთა ასახვას, სიტუაციის, ეპიზოდის დახასიათებას და ყოველივე ამის გამოსახატავ პარალელურ მხატვრულ საშუალებებად რაცხს მსჯელობას, შენიშვნა-რეპლიკებს, გარკვეულ ცნობებს, აფორიზმებსა და შეგონებებს, ნართაულ თქმებს, სიმბოლურ აზროვნებას, დასკვნებს და სხვ.

ავტორი არც ერთ რომანში არ იღებს თავის თავზე იმის პასუხის-

---

[15] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 57—58.

მგებლობას, რომ თხრობის პროცესში წარმოჩნდეს მოვლენა-სიტუაციათა აბსოლუტურად უცდომელ მოსამართლე-შემფასებლად. საზოგადოდ, ბოლომდე შეუზღუდავად თავადაც არსად ანიჭებს გმირს ყოველთა ამბავთა თხრობის უფლებას (გაპონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ „დიონისოს ღიმილი“, ისიც გარკვეული თვალსაზრისით). ავტორი ცხოვრებისეული სირთულის რეალობით მოგვითხრობს მოვლენათა, სიტუაციათა, ამბავთა და ადამიანთა შორის ყოველგვარ ურთიერთობათა შესახებ. თუმცა თხრობა უსაფუძვლოდ, თუნდაც გადაჭარბებულად არსად არის გამოყენებული. გმირს მაინც საკუთარი სამყარო გააჩნია და გადაწყვეტილებათა მიღებისას თუ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში გარკვევისას მეტწილად საკუთარ ფსიქიკას, მსოფლმხედველობას უწევს ანგარიშს. აქ ავტორი მარეგულირებელი ფენომენის როლით აღიქურვება ჩვეულებრივ და არ ცდილობს უთავბოლოდ გადალახოს ნაწარმოების „მხატვრული სახეების, საერთოდ მთელი მასალის წინააღმდეგობა“.

„მთვარის მოტაცების“ პირველ თავში ავტორი მოგვითხრობს, მსჯელობს, შესაფერის ცნობებს გვაწვდის აფხაზური ღამეული მგზავრული სიმღერის — ერგეაშვას შესახებ:

„ერგეაშვას მგრგვინავი, ვაჟკაცური ხმით მღერიან. მოგზაურთა, გზამოჭრილთა და წყალშიგაჭირვებულთა გასაგონად. მიდის ჩაბალახით თავგაკრული აფხაზი ვაჟკაცი; ალერსიანად უტატუნებს აჩიგვარას მათრახს თავის ტანმორჩილ ცხენს. ღამით თვალი უჭრის, გრიგალის არ ერიდება, ყინვის არ ეშინია, ნაბადი განზე მოუგდია. ფოცხვერების ჩხავილს არად აგდებს, არც ნაზამთრალი მგლის შეყმუვლებას ბნელ გორმახებზე. მიდის უშიშარი და შეუპოვარი აფსუა, ომახიანი ხმით მიიმღერის. დეე, გაიგონოს მისი ხმა მგზავრმა ღამეულმა, სხვის მიწიდან გადმოსულმა, გზასაცდენილმა და უბინადრომ, კარგმა ვაჟკაცმა კარგ ცხენზე მჯდარმა, გაჭენებული ცხენიდან მათრახის ენას რომ გახერეტს, ხანჯლის პირს ტყვიას რომ შეაჭრის და ცხენს იმ სიმაღლეზე გადაახტუნებს, უნგრეთის კავალერიას არც კი ზმანებოდეს... სწორედ ამ სიმღერას მღეროდა ოქუმიდან ზუგდიდს მიმავალი კაც ზვამბაია თავის ჩერქეზულ ჰაკზე იმედიანად მჯდარი“[16].

სიმღერის სწორედ ეს კოლორიტული, ემოციური აღწერა ქმნის ხელსაყრელ ფონს, რათა სამყაროს აღქმის საკუთარი ტენდენცია გამოააშკარაოს გმირმა. აღწერილი სიტუაციის კოლორიტი სხეულში აქვს გამჯდარი მას და ამიტომ მისი ზემოქმედების დრო-სივრცეში მყოფი, ეგზალტირებულად აშიშვლებს სულს, მისწრაფებას, ვერ ფარავს ადათ-ჩვევას. ავტორი გმირს წარსულის მოგონებათა თხრობით გადა-

[16] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 8.

-ფურცელინებს გარდასულ დროთა რამდენიმე ფურცელს. ავტორის „მე“ თითქოს „ჩრდილში“ მოექცა დროებით. მსგავსი მანიპულირება მრავალფეროვნად წარმოაჩენს ავტორის სახეს და, ცხადია, რომანის წყობასაც შესაბამის კვალს ამჩნევს.

ეპიკური ჟანრის ვრცელ ნაწარმოებებში ავტორის ღრმა განმჭვრეტელობის, ასასახავ მოვლენათა იდეის, საერთოდ მთელ მიზანდასახულებათა ნათელ წარმოჩენას ერთნაირი ძალით ვერ ახერხებს ყველა მსატვრულ-სტილისტიკური ხერხი თუ საშუალება. რომანის ფართო მოცულობა, ვრცელ ამბავთა შესაბამის დრო-სივრცეში განლაგება ხელოვანისაგან მოითხოვს განმაზოგადებელ, ერთგვარ კრებით, კონკრეტულის საყოველთაოდ გამატიპურებელ ფორმათა, კატეგორიათა დაძებნა-გამოყენებას.

კ. გამსახურდია თავისი იდეებისა და შეხედულებების განზოგადებას შესაფერისად ახერხებს აფორიზმების, შეგონება-სენტენციების, ფილოსოფიური, ისტორიული, ყოფითი ხასიათის გადახვევების გამოყენებით...

„და როგორც ის მწერალი, რომელსაც სათქმელი ცოტა აქვს საერთოდ, მაგრამ რაკი ცოტას თქმისთვის დიდ ჰონორარს არავინ იძლევა (და ადამიანები გრძლად ნათქვამ სისულელეს უფრო იოლად იგებენ, ვიდრე სხარტად ნათქვამ სიბრძნეს, ხოლო სიტყვებსაც შეშასავით ალაბით ზომავენ), მოჰყვება ხოლმე გაუთავებელ ალილუიას, ასევე ჩვენი თამადა ლაპარაკობდა, ხან სამზეოს მოეკიდებოდა და ხან სახმელოს მოედებოდა“[17].

„ან ვინ იქნება ამ ქვეყნად იმაზე უტკბესი, ვისთვისაც დედის ხსენი გაგიზიარებია? ვინ იქნება ამ ქვეყნად იმაზე უძვირფასესი, ვისთანაც პირველი ნაბიჯის გადადგმა გისწავლია? ერთ და იმავე ჯამიდან რძე გისვამს ბალღობისას“[18];

„უგუნურნი ღვინოს მიმართავენ ხოლმე გულისჭირის შესამსუბუქებლად, ხოლო გულდინჯნი — შრომაში პოულობენ თავდავიწყებას“[19];

„განა მარტო ის ჰბადებს აღტაცებას, რაც უკვე მოცემულია და შექმნილი, არამედ უდიდეს აღტყინებას იწვევს იგიცა, რაც ფანტაზიის მიერ გამონაგონია და შეთხზული“[20].

ჩვენ წარმოვადგინეთ მყარი ფრაზეოლოგიური ერთეულები „მთვარის მოტაცებიდან“ და „ვაზის ყვავილობიდან“. მათ განმაზოგადებელი თეორიული მნიშვნელობა გააჩნიათ. ამ დიდტანიან ნაწარმოებებში

---

[17] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 63.

[18] იქვე, გვ. 97.

[19] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 17.

[20] იქვე, გვ. 388.

ისინი ღირებულ აზრთა კონცენტრაციას ახერხებენ. სენტენცია-აფორიზმები მხატვრული თხზულების ერთიანობისა და მთლიანობის სამსახურში დგანან, ხელს უშლიან ნაწარმოებში არსებული უმნიშვნელოვანესი იდეების გაფანტვას.

ზემოამოკრეფილ მხატვრულ პასაჟებში წარმოჩნდება ავტორის საკუთარი „მე“, საკუთარი გამოცდილება და დაკვირვების უნარი. ამასვე მოწმობს მწერლის შემდეგი განცხადება:

„მე თანაბარის გულმოდგინეობით ვადევნებ თვალს როგორც ჩვენი სულიერი კულტურის განვითარებას, ისე ჩვენი ხალხის კეთილდღეობის პროგრესსა და მის მამოძრავებელ ძალებს...“[21] აღსანიშნავია ისიც, რომ სხვადასხვა ნაწარმოებში ცალკეულ გმირს ხშირად თან ახლავს ავტორის ექსპრესიულ-ირონიული კომენტარები, რის მეშვეობითაც იხვეწება მათი ჩვენების, საერთოდ მოქმედების შეფასების პრინციპები.

ავტორი თხრობაში ხშირად აქსოვს სიმბოლურ აზრებს. სიმბოლური ხატვის მაგალითზე მკაფიოდ შეინიშნება, რომ რომანებში იგი გამოყენებულია ნამდვილისა და ჰეშმარიტის მისანიშნებლად. მხატვრული მოთხოვნების მიხედვით, ჩვეულებრივი საგნები, მატერიები შესაბამისად გადაინაცვლებენ ხოლმე სიმბოლურთა რიგში. ხორციელდება თხრობის გადართვა ყოფითი, რეალური დონიდან უფრო მაღალიდუმალ-სიმბოლიკურში. კ. გამსახურდიას რომანებში ამბავთა სიმბოლურად ხატვის მრავალი შთამბეჭდავი პასაჟია მოცემული. „მთვარის მოტაცებაში“ საინტერესოდაა, მაგალითად, აღწერილი ყელგამოჭრილი ფარჯანიანის ოთახში ადამიანის სისხლში დრუნჩგასვრილი კატების აფორიაქებული ქცევა. იმავე პასაჟში მრავალი სიმბოლური მინიშნებაა გამომზეურებული, რომლებიც ძველისა და ახლის შესადარებელ საშუალებადაა მოხმობილი.

რომანის ერთ-ერთ პასაჟში თარაშ ემხვარი შესაფერისად გასიმბოლოებული გარემო-ბუნებითაა შემოსაზღვრული... ფიქრებით გაწვალებულ თარაშს უეცრად შემოეგზნება არზაყანის მოკვლის სურვილი...

„თვალები მოიფშვნიტა (თარაშმა — თ. კ.), ზურგზე დაწვა, ცას შეაჩერდა, ენდროსფერი ღრუბლები მოსდებოდნენ ცას. ენდროსფერი კი არა, მთლად სისხლისფერი და შეურაცხყოფილი ხვადის ბნელი სისხლი აჩქამდა მის ძარღვებში. მკვირცხლად წამოიჭრა, ჩოხა მკლავზე გადაიგდო, სატევარი წელზე შემოირტყა და აჩქარებული ნაბიჯით მიჰყვა ხნულებს მახვშის კოშკისკენ“[22].

წარმოდგენილ მაგალითში კაცისკვლის სურვილის აღმძვრელ ერთ-

---

[21] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 18.

[22] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 640.

გვარ საწყის საფუძვლად ღრუბელია წარმოჩენილი. ღრუბლის ფერით (სისხლისფერი) ცხადადაა ხაზგასმული გმირის ფიქრთა მიმართება. ფერის სიმბოლური სახე შეუთანაბრდა ადამიანის იდუმალ ფიქრს. საგნისა და აზრის სიმბოლიკურად შეწყვილებულ ფონზე გამოიძერწა თარაშის კონეულსიური ქცევის სურათი.

მხატვრულ-ესთეტიკური კომპლექსის შინაგან თვისებათა სპეციფიკურად ზემოქმედი უნარის წყალობით გამოიხატა ადამიანის გარკვეული მოქმედების შიშველი შინაარსი.

საინტერესოა აგრეთვე ქორა მახვშის აღსასრულის სცენას თანდართული სიმბოლოები, რომლებიც ახალსა და ძველს შორის ბრძოლას გამოხატავენ.

ერთ-ერთი უკანასკნელი თავის — „ბაყაყის სიკვდილი“ — დასკვნითი პასაჟი ავტორის სიმბოლური აზროვნების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს.

„მიეჯრა მეანკესე (მწყემსი ბიჭი — თ. კ.) ნადავლს და თევზის ნაცვლად ბაყაყი რა ნახა ანკესზე წამოგებული, ბრაზი წაეკიდა და ფეხი დაჰკრა ქვეწარმავალს. წელები გამოსცივდა მცურავს პირიდან, თვალები გადმოეკარკლა ხმაწართმეულს. თავზე წამოადგა ლუკაია სულთმობრძავს. ბაყაყი უკვე მკვდარი იყო და ორივე უკანა ფეხს დიდხანს აფხარკალებდა. მერმე ცალი ფეხიც გაუშეშდა. ახლა მეორე ტოკავდა ჰაერში. დასწყეელა ბიჭი ლუკაია ლაბახუამ, ცრემლები მოიწმინდა და გაუდგა გზას“[23].

ლუკაია უკანმიუბრუნებელ გზას დაადგა, იხილა რა ბედდამწვარმა საკუთარი სიკვდილის შემცნობი სურათი. ავტორის ამ დასკვნით მეტყველებაში ლუკაიას სიკვდილის უეერტიურაა განცხადებული, რომელიც კიდევ უფრო ადრე, აღნიშნული თავის სათაურში შეიგრძნობა. წელებგამოყრილი ბაყაყის სიმწარე საკუთარი სხეულით შეიგრძნო მონგრეულმა და მორღვეულმა ლუკაიამ და დაეუფლა უსაზღვრო წუხილი არაღქცევის მოახლოების გამო, დასცივდა ცრემლი... ავტორის თხრობაში „შეუძლებელი“ წინასწარგრძნობა — „სასწაულებრივი“ რეალობითაა აღქმულ-ნაგრძნობი...

„დავით აღმაშენებელში“, მიუხედავად რიგი ავტორისეული გადახვევისა, სენტენციისა, დაცულია თხრობითი პროცესის ერთიანობა. სიუჟეტური განვითარება, ფაბულური მდინარება მხოლოდ სპეციფიკურადაა შენელებული და, ამდენად, არ არღვევს ნაწარმოების კომპოზიციურ მთლიანობას.

რომანში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ისტორიულ გადახვევას, ლირიკულ გადახრას... კ. გამსახურდია ამბების უშუალო გადმო-

[23] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 714.

ცემით ხატავს ეპოქის სურათებს, ასახავს მოცემული დროის ნიშანდობლივ თვისებებს. „დავით აღმაშენებელსა“ და „დიდოსტატის მარჯვენაში“, მაგალითად, არაერთხელაა განხილული ისტორიული მოვლენა, ხშირად წარმოდგენილია ღირსშესანიშნავი ცნობები, მაგალითად, ძელიცხოელის კონსტანტინოპოლში მოგზაურობისა, ან ცარიელი ლუსკუმის ისტორია, რომელიც მნიშვნელოვანი ამბების მიზეზად იქნა აღიარებული, წარმოჩენილია აღმოსავლეთის ქვეყნების პოლიტიკურ-ეკონომიკური ყოფისა და ცხოვრების აღმნიშვნელი სიტუაციები და სხვ.

„დავით აღმაშენებელში“ გეხვდება პასაჟები, სადაც მწერალი გადმოგვცემს საკუთარ აზრებს, შეხედულებებს, რომლებიც გარკვეული ეპიზოდების დასკვნის სახით არიან მოცემულნი, ან რომანის რომელიმე პასაჟის დასაწყის მონაკვეთებს წარმოადგენენ. ასეთი მსჯელობა უმთავრესად განზოგადებული ხასიათის მატარებელია, თუმცა ადამიანის თვისებასთან, მის ბუნებასთანაა დაკავშირებული და ამ ბუნების ნათელყოფას ემსახურება.

„არიან ადამიანები, რომელთაც ტყუილისადმი მიდრეკილება მოსდგამთ ბუნებით, ასეთნი, თანადროულობაზე გულამრეზილნი, თავის მიერ შეთხზული ტყუილით ინუგეშებენ ხოლმე თავს. ერთნი ერთობიან ტყუილის გამოგონებით, ზოგს ანგარება უკარნახებს ამას, მათ ასე ჰგონიათ, თითქოს არსებული შეიცვლებოდა კიდევაც მათ მიერ შენათხზი ტყუილის თარგზე და მათთვის ხელსაყრელი ვითარება დამყარდებოდეს“[24].

ეს ზოგადი შეხედულება ბევრად განსაზღვრავს ავტორის ლირიკული გადახვევის ხასიათს. მსგავსი ლირიკული გადახვევა კომპოზიციურად არ არღვევს მოცემული მხატვრული მონაკვეთის ძირითად იდეურ-შინაარსობრივ მთლიანობას და ამიტომ კონკრეტულის ღრმად და ფართოდ დაშინაარსებას ემსახურება.

გამოხატავს რა რაიმე კონკრეტულ მოვლენას, კ. გამსახურდია მიისწრაფვის აჩვენოს იგი ისე, რომ მასში გამოეჟონოს, გამოატანოს ისტორიულმა, მორალურ-ზნეობრივმა, თუ ყოფითმა პროცესებმა, რომ ნათლად გამოიხატოს ეპოქათაშორისო კავშირურთიერთობანი, აიხსნას როგორც კერძოს, ისე უფრო ვრცელსა და განზოგადებულის აზრი და მნიშვნელობა, მათი ძირითადი არსი.

ამრიგად, ავტორისეული თხრობისას ავტორის პოზიცია უმეტესწილად მეღავნდება რაიმე გამონათქვამით, მცირე ან გაშლილი, მრავალფეროვანი სახის მსჯელობით, ცალკეული გაფიქრებით, ხანდახან პოეტური შეძახებითაც. რიგ შემთხვევაში თხრობა წინასწარმეტყველებს მოვლენის ხასიათს. მთხრობელი გარკვეულ ურთიერთობას ამყარებს

[24] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 11.

მკითხველთანაც. მაგალითად, მასთან ერთად განიხილავს ფაბულის განვითარების საკითხებს და სხვ.

ყოველივე ზემოთქმული მიუთითებს ავტორისეული თხრობის ფორმის ერთობ მნიშვნელოვან როლზე კ. გამსახურდიას მხატვრულ შემოქმედებაში.

2. მონოლოგი

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში თხრობითი სისტემის სფერო ორგანულად იგუებს აზრის სიტყვიერი გამოსახვის სპეციფიკურ ფორმას — მონოლოგს.

მონოლოგის მრავალფეროვანი სპეციფიკის დადგენა, მისი სახისა და ხასიათის შეცნობა შესაძლებელი ხდება კ. გამსახურდიას როგორც რომანების, ასევე ნოველების მიხედვით.

ნოველებში მწერალი მნიშვნელოვან ფუნქციებს აკისრებს მონოლოგს და მას ცხოვრების მხატვრულად გამოსახვისათვის საჭირო ერთერთ ღირებულ კომპონენტად წარმოაჩენს.

ნოველებში „მკვდართან შეხვედრა“, „კლარა“, „საათები“ მთხრობელი არ შემოისაზღვრება თხრობით. მისი აშლილი ფიქრები, აღგზნებული წარმოდგენები, შინაგანი მონოლოგის ფორმით პოულობენ გამოხატულებას.

„თვალწინ მიდგებიან: საათები, საათები, ეკლესიების გუმბათებზე, საათები დიდი ქალაქის მოედნებზე, საათები, ფართე, ღია თვალებიანი საათები რკინის გზის სადგურებზე, როცა შუაღამისას ექსპრეს-მატარებლით მიჰქროლავხარ სივრცეში და ისინი ისე დაღვრემილად გამოიყურებიან, როგორც გარდაცვლილი დროის სარკე თვალები!

ღიად დარჩენილი თვალები მარადისობისა!..

...რეკავენ, რეკავენ, ზარითა და ზათქით მიასვენებენ მზე გადასულ დროს, რომელიც ყველაფერს გვართმევს, ყველაფერს თან წაიღებს, რაც აქამდის გვიგრძვნია, ყველაფერს, რაც გვყვარებია და შეგვძულებია. ჩვენს დიდ სიყვარულსა და ჩვენს დიდ ნუგეშს, ჩვენს დიდ სიხარულსა და პატარა ბედნიერებას. ჩვენს დარდსა და ჩვენს გულის ჭირს. ჩვენს ღიმილსა და ჩვენს ცრემლებს. ყველაფერს, ყველაფერს თან წაიღებენ საათები, საათები ჩვენი ბინის კედლებზე, საათები ქალაქის მოედნებზე, საათები სიკვდილის სატრიუმფო ჰიშკრებზე“[25].

დრამატული ტონით, ამავე დროს სევდიანი ლირიზმით აღსილი შინაგანი მონოლოგი უკვე აპათიაჩამოყალიბებულ, იდეურად ზრდადას-

---

[25] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 7—8.

რულებულ და ამის გამო ფატალურად გარინდულ სახეზე მიგვითითებს. „სულის, რწმენის დიალექტიკა“ — აბსურდია!.. შეგუება უზენაეს სიმაღლეზეა.

შინაგანი მეტყველება ქცევის, მოქმედების თვითანალიზის და ამის შედეგად საბოლოოდ ჩამოყალიბებული დასკვნის გამომხატველია „მკვდართან შეხვედრაში“.

„საკვირველია სწორედ, როცა არავინ გვიჩქარის, როცა არავითარი საქმე არა გვაქვს, არც არავითარი განსაკუთრებული მიზანი, მაშინ მაინც სად მივიჩქარით? სად მიგვესწრაფის სული? როცა ჩვენ გვგონია ვისვენებთ, როცა ჩვენ გვგონია თავისუფლად ვსუნთქავთ და ბოლთას ვცემთ, მაშინაც ვიღაც კოფოზე გვაზის და სადღაც მიგვაჩქარებს“[26].

„კლარაში“ გრძელდება შინაგანი მონოლოგის ფორმით განხორციელებული თვითანალიზი გმირისა. ხსენებული ფორმა ფუნქციურად გამოყოფილია თხრობისაგან. შინაგანი მონოლოგი ეჭვების, გაურკვეველობის, ხან კი იმპულსური საოცნებო განცდების გამომხატველია. მათში გამოსჭვივის მთელი ნაკადი ტეხილი ემოციებისა, ნაჩვენებია რეალური და ირეალური წარმოდგენების თითქოს ალოგიკური მონაცვლეობა.

„...ვთვლემ... ჩემი ოცნება გაეყარა ამ სინამდვილეს და ასე მგონია ცხენს მივაჭენებდე ბნელ ღამეს, სადღაც, რომელიღაც უმწვანო, უფოთლო ტყეში.

ლიწინლიწინი გააქვთ გამხმარ შტოებს ცხენის ტორების ჩქამზე და მე იგი აღარა ვარ, და არც იქა ვარ, სადაც ვარ და მეც ის არა მქვია, რაცა მქვია“[27].

„იცი, კლარა, ჯერ სავსებით ახალგაზრდას სიკვდილის შხამით მომეწამლა საწუთროება. ახლა სიკვდილი არ მჯერა, როცა გიყურებ, კლარა. და თუმცა ჭარმაგი ერის ნაშიერი ვარ, მაგრამ მთების შემძრავი ენერგია მახრჩობს. მიტომაც მგელია ჩემს გერბზე გამოხატული, კლარა.

ოღონდ შენ მითხარი და ალქიმიას შევისწავლი და ოქროს ელემენტებს გამოვძებნი უასაკო საგანთა ქაოსში. ვარსკვლავების ცვალებად ეტლს შევიცნობ და გამოვიკვლევ. — ოღონდ შენ მიმითითე და უდაბნოებს გადავლახავ: ლურსმულ წარწერებს გავშიფრავ და თუნდაც ბუნების შვიდბეჭდიან წიგნში ამოვიკითხავ მცენარეთა და პირუტყვთა იდუმალ ენას“[28]...

10-იანი წლების კიდევ ერთი ნოველა „ფოტოგრაფი“ მესამე პირითაა მონათხრობი. მთხრობელი მოვლენათა მსვლელობაში არ მონაწი-

---

[26] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 11.

[27] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 10.

[28] იქვე, გვ. 13.

ლეობს. იგი სხვის თავგადასავალზე ნეიტრალური დამკვირვებელია ძირითადად. ნოველაში, წინა სამი ნოველისაგან განსხვავებით, მონოლოგი მეტ თავისებურებას ამჟღავნებს. აქ უკვე ისმის პერსონაჟის პირდაპირი მეტყველება, რომელიც, მართალია, მიკრო-ფორმითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მაინც არსებულია.

ფოტოგრაფმა „ელექტრონი ჩააქრო. სამარესავით ცივ ლოგინში ჩაწვა. „ქვეყანა შემძულდა“, ამბობდა იგი ხმამაღლა ფიქრით“[29].

პერსონაჟის განცხადებაში მონოლოგი ცნაურდება, რომლის ფორმის მიკროსკოპულობას შინაარსობრივი ტევადობა აბათილებს ნაწილობრივ. ორსიტყვიან კონტექსტში მთელი ურთიერთობანი, მიზეზ-შედეგობრივი დამოკიდებულებანი ბუდობენ პოტენციურად, რაც ნოველის ძირითადი იდეის გამომზეურებაში უცილობლად ასრულებს თავის დანიშნულებას.

აქ ერთ მომენტს შევეხებით: ფოტოგრაფის მიერ წარმოთქმული — „ქვეყანა შემძულდა“ — რეპლიკის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, პერსონაჟის მიერ განცხადებული სიტყვის კონტექსტი სცილდება გამონათქვამს, გინდაც წამოძახებას, რასაც ზოგჯერ რეპლიკა წარმოადგენს. წამოძახება იმპულსური გრძნობა-განცდების შემცველია ხშირად. ფოტოგრაფი კი, რომელსაც თავი მოაბეზრა ცხოვრებისეულმა წინააღმდეგობებმა, უკვე გონებაში მტკიცედ ჩამოყალიბებულ აზრს გამოთქვამს, შინაგან გაბატონებულ განწყობილებას გამოხატავს დამარწმუნებელი ხმამაღალი ფიქრით. ხსენებული მიზეზის გამო, რეპლიკად ვერ მივიჩნევთ ფოტოგრაფის მრავლისშემცველ გამოთქმას (რომელიც გარეგნულად რეპლიკის ნიშნების მატარებელია), იგი, ჩვენი აზრით, უფრო მონოლოგია.

„ფოტოგრაფში“ ვხვდებით მთხრობლის მეტყველების პერსონაჟის მეტყველებაში ძლივს შესამჩნევი გადასვლის — ეგრეთ წოდებული არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების — მაგალითს. სიტყვა მომდინარეობს მთხრობლისაგან, მაგრამ მთელი გამონათქვამის საერთო შინაარსი (ლექსიკა, სიტყვაწარმოება) ერთიანობაში თითქოს გადაიტანება გმირის, პერსონაჟის აზროვნების, განცდებისა და ემოციების სფეროში. ზღვარის ძიება ავტორის მეტყველებასა და პერსონაჟის შინაგან მონოლოგს შორის რთულდება.

„ქალი ადგა. ვაგონის თაროდან პატარა ხელჩემოდანი ჩამოიღო. ფოტოგრაფი გაურკვეველმა წრიალმა აიტანა: ვაი თუ ადგეს, ვაგონის კარი გაიღოს და შეერიოს ამბრბოს, მისთვის სამუდამოდ დაიკარგოს. როგორი უმწეობაა? იგი ვა-

[29] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 28.

გონში უნდა დარჩენილიყო და შორიდან ემზირა, თუ როგორ გაეყრებოდა მას უცხო მშვენება“[30].

შინაგან ფიქრებში გმირის მდგომარეობის, მისი განცდების აღქმა ხერხდება.

„ფოტოგრაფში“ კვლავ გვხვდება (მხოლოდ ერთხელ) მთხრობლის შინაგანი მონოლოგი, მაგრამ აქ იგი უკვე შერწყმულია ერთ მთლიან თხრობით ნაკადს.

20-იანი და 30-იანი წლების ნოველებში — „ზარები გრიგალში“, „ტაბუ“, „ქოსა გახუ“, „დედავ, მისტიურო ქალო“, „დამსხვრეული ჩონგური“, „ჯამუ“, „ქალის რძე“, „დიდი იოსები“, „გამოუყენებელი ბინოკლი“, „ხუთასი ბოლნისელი“, „ხოგაის მინდია“ მონოლოგი ან ამჟღავნებს ფორმალურ-შინაარსობრივ სიახლეს, ან უფრო ადრეულ ნოველებში ხმარებული მონოლოგის ნიშნებს ატარებს ისევ.

განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ ნოველა „დედავ, მისტიურო ქალო“. მთხრობლის სულიერი განცდები მღელვარე სიტყვაშია განცხადებული, რომელიც კლასიკური შინაგანი მონოლოგის ნიმუშს წარმოადგენს. ნოველა თავიდან ბოლომდე მონოლოგადაა გაშლილი. სხვა ფორმა აქ არ არსებობს. სიტყვა დაძრულია ერთიან ასოციაციურ ნაკადად. იგი მღერადია, მრავალი კონფლიქტური ცნება-კატეგორიებითაა დატვირთული.

„გიყურებ ბნელ თვალებში. მეშინია ჩემი წარსულის. შორით მოდიხარ ვით ავესტას მოხუცი მოგვი. წელში მოხრილი როგორც მშვილდი ჩემი ბავშვობის. მინდა ვიტირო, რომ მე ასე ახალგაზრდა ვარ. ასე მოხუცი დედა მყოლია. კითხულობ ჩემს ნაწერებს, გული მტკივა: ჩემი არ გესმის. შენ ხომ გაიგებ, როცა ავად ვარ. ის კი არ გესმის, თუ რა სტკივა ამ ჩემს უკვდავ სულს. გიყურებ, გხედავ და შენს თვალებში მე მელანდება დაღალულ სისხლის ბნელი წარსული... ენა მერევა ამ ეთერის ცივ უფსკრულებში, თვალი მეტკინა. ამის მეტი არ შემიძლია. ვირყევი, ვღელავ“[31].

ასე გრძელდება და მთავრდება ნოველა. ტექსტის კვლავ წარმოდგენას მიზანშეწონილად აღარა ვთვლით — ფორმალური მხარე ახალს, განსხვავებულს ვეღარაფერს წარმოაჩენს.

ნოველაში „ზარები გრიგალში“ რელიეფურ სახეს ღებულობს არაპირდაპირი მეტყველებით აგებული მონოლოგი. ავტორისეულ მკაცრად დაცულ თხრობით ნაკადში ენერგიულად შემოდის მნათე ოქოპირის შინაგანი მონოლოგის სახით გაფორმებული ექსპრესიული მეტყველება.

---

[30] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 27—28.

[31] კ. გამსახურდია, „ქვეყანა, რომელსაც ვხედავ“, ტფილისი, 1924, გვ. 3-4.

„ხარობდა ოქროპირ, მისი აღტყინებული სული ფოლადსა და რკინას აგალობებდა, ამღერებდა, დაჟანგულ, დამუნჯებულ ზარებს. მიჰქროდნენ აწყვეტილი ზარები გრიალით, კისკისით, ხარხარით ზეცისაკენ, გალობდნენ დიდი და მაღალი ხმით.

ცას ღიმად გაეკრა ნათელი ზოლი. უცოდველი მთვარე თეთრ ღრუბლის საგებზე იცინის, ვით ჩვილი იესო მწყემსების ბოსელში.

მთის ზუჩის გადაღმა გადახტა ცეცხლისა გველი, გაბზარა, გაკაწრა ცისფერი ეტრატი.

ვინ იყო ღრუბლების გადაღმა? სატანა თუ ღვთა? გახედა სოფელს: რა პატარა ბუდე ყოფილა! დაბალი — ჭადრები, და ალვის ხეები. რა მოკლე სიცოცხლის ნახევარი გზა! ამ მაღალ ზეცასთან, ამ ძლიერ გრიგალთან სულ ყველა დაბალი და სუსტი ყოფილა“[32].

კ. გამსახურდიას ნოველათაგან პირველად „ზარები გრიგალში“ ვამჩნევთ, ასე ვთქვათ, ავტორის ღია მონოლოგს. ასეთ მონოლოგად მას იმიტომ აღვიქვამთ, რომ მასში მთხრობლის ფარული, შინაგანი ზრახვები და მისწრაფებანი, ცხრაკლიტულით დაბეჭდილი იდუმალი სულიერი რხევები არ არის ხაზგასმით სააშკარაოზე გამოტანილი. ფორმის გამომხატველობა საკუთრივ არ ხმარდება კერძო პირის (მხატვრული სახის) ლოკალური სულიერი განცდების გადმოცემას. მსგავსი სახის მონოლოგში უმეტესად ზოგადმნიშვნელოვანი ფილოსოფიური, საზოგადოებრივი დეკლარაციაა გამოხატული განზოგადებული პირდაპირი ფორმით. აქ შინაგანის დემონსტრირება აშკარად არ ხდება, თუმცა იგრძნობა ფორმის ღრმა პერსპექტივაში მათი არსებობა.

„არიან ადამიანები — ნებაყოფლობით მგლოვიარენი. ისინი არ გრძნობენ არც ძრწოლას, არც მოწყენას, რადგან მათთვის უცნობია დიდი სიხარული.

ისინი არ გრძნობენ გლოვას, რადგან მათ სულში არავის დაუთესია იქვის გესლი. ისინი უკეთესს არ ინატრიან, რადგან უკეთესი ვერ წარმოუდგენიათ“[33].

მთხრობლის შინაგანი და ღია მონოლოგი ერთდროულადაა ჩამოყალიბებული „ტაბუში“.

„...და თქვენ იცით, რა ძნელია პოეტისათვის კრიზისი? კრიზისი ჩვენი სულის გამოფხიზლებაა ზმანებისა და მითის ჯადოსაგან. კრიზისი? უმითოდ ყოფნაა. ჩვენთვის: არ ყოფნა. დადიხარ ამ ქვეყნად ზედმეტი კაცივით. გაზარმაცდები. მელნის სუნი შეგძაგდება, როგორც ნაბახუსევზე ღვინო კახური და თვითეე გიკვირს, რომ ოდესღაც სული გედგა

---

[32] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 19.

[33] იქვე, გვ. 15.

მითების მთხზველი და ადამიანების სიტყვით დაელექტრონება შეგეძლო"[34].

წარმოდგენილ მონოლოგში ერთმანეთში გადადის შინაგანი განცდების გამომხატველი ემოციები და ლოგიკური ცხოვრებისეული მოვლენებისა თუ სიტუაციების გამომხატველი ნიშან-თვისებები.

„ყოველი საგნის სახელი ჩაფერფლილ ვულკანსა ჰგავს. მიჩქმალულია და იდუმალი მისი შინაგანი ძალა ჟამის მოღწევამდის. მაგრამ უთუოდ არსებობს ბედითი წუთი... და ეს მაშინ ხდება, როცა მისი უჩინარი შინაარსი მიწის გულში დაგუბებული ცეცხლივით გადმოსქდება... ჩვენ ხომ უცვლელი გვგონია ჩვენი სული, ჩვენი სხეული დაბადებიდან სიკვდილამდის. ეს მოჩვენებითი უცვლელობაა. ჩვენ მუდმივ ფერისცვალებას განვიცდით და ამას უთუოდ საგნების ხსენება და შეხება იწვევს"[35].

წარმოთქმული სიტყვის პირველი მონაკვეთი ღია მონოლოგის ნიმუშს წარმოადგენს. იგი გრძელდება მანამ, სანამ სიტყვის შინაარსობრივ წრედში არ ჩაირთვება მთხრობლის შინაგანი განცდების გამომხატველი ემოციები, რომლებიც იწყება სიტყვებით — „ჩვენ ხომ უცვლელი გვგონია ჩვენი სული..." — და ვითარდება მონოლოგის დასრულებამდე.

„ტაბუშივე" შეიმჩნევა პერსონაჟის მიკრომონოლოგის გადაზრდა პერსონაჟის შედარებით გაშლილ მონოლოგად (ამ ნოველაში პერსონაჟად თამამად შეიძლება გამოცხადდეს ავტორის რთული და გაორებული მხატვრული სახე, რომელიც თავის ხასიათსა და ბუნებას წარმოაჩენს დაპირისპირებულ სიმბოლურ სახეებში — შავჩოხიან „მესა" და მონოკლიან „მეში").

„ჩოხიანმა მიმინო გადასცა და ხმადაბლა უთხრა მონოკლიანს: „ორეულო, ჩემო მოსისხარო მტერო, დუშმანო. მომეწყინა ამ ქვეყნად უმიზნოდ ყიალი. მინდა მატყლივით თეთრი წვერი მქონდეს. შორს ვიყო ადამიანებისაგან. განუზრახველის გამჟღავნება შემეძლოს"[36].

ვფიქრობთ, დროულია გაესვას ხაზი იმ გარემოებას, რომ პროზაში საზოგადოდ მონოლოგი თამაშობს დამხმარე, გნებავთ „არაგვარეობით" როლს და, ცხადია, ასეთი რეალური ვითარების გამო, ვრცელი ან გაშლილი მონოლოგის ცნება პირობითი ხასიათის შემცველია რამდენადმე, ისევე როგორც ცნება მიკრომონოლოგისა. თუ ამ მომენტს არ გავითვალისწინებთ, უხერხულობას ვერ ავცდებით.

„ქოსა გახუსა" და „ჯამუში" მონოლოგი არ ამჟღავნებს რაიმე განსხვავებულ და მნიშვნელოვან თვისებას არც ფორმალური თვალსაზრისით და არც ნაწარმოებში განსაკუთრებული შინაარსობრივი დანიშნუ-

---

[34] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 92.

[35] იქვე, გვ. 96—97.

[36] იქვე, გვ. 97.

ლების თვალსაზრისით. ორიენ ნოველაში გვხვდება მხოლოდ რამდენიმე მცირე ფორმა ავტორის მონოლოგისა, რომლებიც ძირითადად ამ ტიპის მონოლოგის უკვე ჩვენ მიერ შემჩნეულ ნიშნებს ატარებენ.

მთხრობლის შინაგანი გაშლილი მონოლოგი ღრმა ლირიზმითაა შეფერილი „დამსხვრეულ ჩონგურში“. აქამდე მსგავსი სულიერი სევდა არ ცნაურდება არც ერთ ნოველაში. მონოლოგში წარსულის გახსენებით გამოწვეული მძაფრი გრძნობა-განცდების შედეგად ჩამოყალიბებული მდგომარეობა-განწყობაა ფიქსირებული. ისიც აღსანიშნავია, რომ მონოლოგი განსაკუთრებულ სიუჟეტურ-კომპოზიციურ როლს ასრულებს ნაწარმოებში — გვევლინება ნოველის ფინალად, რომელშიც განზოგადებამდე მაღლდება მარტივი სიუჟეტური სქემით გამოხატული კერძო შემთხვევისათვის დამახასიათებელი ემოციები.

„დედიკო! გვიან გავიგე ეს ყოველივე: მე ვიყავი ის უდარდელი ბავშვი, შენ — იმ ჩონგურის პატრონი. ღმერთია მოწამე მე ეს ამბავი არ გამომიგონია. განა შენ არ შემაყვარე შენი ნამზითევი „ვეფხისტყაოსანის“ სიტკბო? ვაიმე, შენმა სიკვდილმა ჩემი გული ისევე დაამსხვრია, როგორც ჩემდამი სიყვარულმა შენი მტირალა ჩონგური. უძილო ღამეების საშინელი მელანქოლიით დასეტყვილი დღე და ღამე ვფიქრობ, დედიკო, შენთვის!

სიხარული გაეყარა ჩემს სულს, დავმარტოხელდი — და არ მესმის, როგორ იქნება, რომ ჩემი ხმა შენ ვეღარ მოგწვდეს? როგორ იქნება, ძვირფასო დედა, რომ ჩვენ გაგვთიშოს თუნდაც სიკვდილმა?“[37]

თუ არ ჩავთვლით ნოველას „დედავ, მისტიურო ქალო“, ერთიანი, გამთლიანებული ფორმის გაშლილი, კლასიკური შინაგანი მონოლოგი მთხრობლისა არც ერთ ნოველაში არ გვხვდება, გარდა „ქალის რძისა“.

ლირიკულ-ფილოსოფიურ მონოლოგში შეჭრილია ბუნების სახე, რომელიც განსაკუთრებულ როლს. თამაშობს პიროვნების გამოძყღავნებისათვის. „მდუმარე“, „ხახადაბჩენილი“, „პირქუში“ უდაბნო გმირის შინაგანი მდგომარეობის გამოსააშკარაებელ ფაქტორს წარმოადგენს. შიშველდება სულის სიღრმეში არსებული გრძნობები. ბუნების იდუმალი ზემოქმედების გამო, ზუსტად მასთან განმარტოების მომენტში ხდება ყოველივე იმის ცხადი აღიარება, რასაც არსებითად თავიდანვე განიცდიდა ან ამჩნევდა გმირი. ბუნების წიაღში გაშიშვლდა და გამძაფრდა ტკივილები და აღმოცენდა სიტყვა-მონოლოგი, რომლითაც ფორმირდება პოტენციურად ყოველთვის არსებული განცდებისა და წარმოდგენების გამომხატველი შინაარსი.

„უდაბნო წამომეწია აღმოსავლეთიდან გადმოხვეწილი, უდაბნომ

[37] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 9—10.

შეიპყრო ჩემი დათალხული სული, როგორც ბობღია ბორამ საცოდავი ქედანის ხუნდი... სიხარული დაილია ჩემს სულში და ხვალინდელი დღის გათენება ამაო იქნება ჩემთვის. უდაბნომ ჩამიხუტა თავის ბნელ უბეში, უდაბნო დაეუფლა ჩემს უკვდავ სულს... მოვიდეს თოფის მოყვარული თათარი ყაჩაღი, გინდაც სატანა სულეთიდან გადმოვარდნილი და წაიღოს ჩემი გაორებული სული...“[38]

მსგავსი განწყობილება ბოლომდე გასდევს მონოლოგს, რომლის დიდი მოცულობის გამო მის ციტირებას აღარ გავაგრძელებთ.

1926-30 წლებში იხვეწებოდა „დიდი იოსები“. ჩნდება რამდენიმე ახალი მომენტი მონოლოგის აგებისა და ნაწარმოებში მისი ფუნქციის მოტივირების თვალსაზრისით. ამ ნოველაში პერსონაჟის უკვე საკმაოდ ვრცელი მონოლოგია წარმოდგენილი. აქამდე გარკვეული ემოციები თუ შეხედულებანი ძირითადად ცნაურდებოდა ავტორის, მთხრობლის მონოლოგში, ახლა პერსონაჟის მონოლოგი ყალიბდება, თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ კ. გამსახურდიას ნოველებში საზოგადოდ ჭარბობს ავტორის, მთხრობლის შინაგანი მონოლოგი.

ნოველის პერსონაჟის (სტუდენტი გივი) პირდაპირი მეტყველების ფორმის ღია მონოლოგში აისახება დიდი სოციალური ძვრების შედეგად მრავალ საკითხში გაურკვეველი პიროვნების საკუთრივ შინაგანი პოლემიკით დაუტვირთავი, თითქოს ცივი დამრიგებლური განსჯის შედეგად ჩამოყალიბებული შეხედულებანი. პერსონაჟი ალღოს ვერ უღებს ახალი ქვეყნისათვის დამახასიათებელ ძირითად ნიშნებს, ვერ ჭვრეტს გარდაქმნათა პერსპექტივებს, რის გამოც პატარა ოცნებებით გარშემორტყმული აღმოჩნდება პროგრესისაკენ მიმავალ ფართო შარაზე. მას აღარაფერი დარჩენია განყენებული, უსაგნო მსჯელობის გარდა, რომლებშიც მისტიკური ელემენტები გამოსჭვივის. ნოველის იდეის, მისი შინაარსის გამომზეურებისათვის პერსონაჟის მონოლოგს მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია. აქამდე კ. გამსახურდიას ნოველებში პერსონაჟის მონოლოგს მსგავსი დანიშნულება არ გააჩნდა.

„...მთვარესაც სული აქვს. მთვარე სიკვდილის თეთრი ნიღაბია. მიტომაც აგრე უყვართ იგი პოეტებს, შეპყრობილებსა და შეყვარებულებს... მთვარე რომელიღაც გარდაცვლილი ღმერთის ლეშია, ამ ქვეყნიერებას კრუხივით რომ უვლის გარს და სიკვდილსა და გაქრობას აგონებს. შენ რა გგონია, იოსებ ჩემო, რატომ უყეფდა შენი ბერბერა მთვარის ლანდს აუზის სარკეში? ძაღლი გულთმისანია ცხოველთა შორის. მისი ყმუილი სიკვდილის მოახლოებას მოასწავებს. განა ვერ ხედავ... რომ მთვარე ისე გაწითლდა, თითქოს სისხლში იყოს ნაბანი? ეს ქვეყანა ამჟამად მეექვსე მოქცევის ნიშანს ქვეშ იმყოფება. სიტყვა-სიტყვით

[38] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 31.

ნავარაუდევია ეს ყოველივე: „და ვიხილე რაჟამს აღაღო მეექვსე ბეჭედი და აჰა ძვრა იქნა დიდი და მზე შეიქნა ვითარცა ძაძა ბალნისა, მთოვარე ყოველითურთ იქმნა ვითარცა სისხლი, ვარსკვლავნი ცისანი გადმოსცვივის ქვეყნად... ქარისაგან დიდისა... ყოველი მთა და ბორცვი ადგილთა თვისაგან შეინძრეს და მეფეთა ქვეყანისათა და მთავართა და ათასისთავთა და ძლიერთა და ყოველმან მონამან და აზნაურმან და დამალნეს თავნი მათნი ქვაბთა შინა კლდეთა და მთათა შინა. რამეთუ მოვიდა დღე რისხვისა მისისა და ვინ შემძლებელ არს დადგომად?“[39]

სტუდენტის სიტყვა ფორმალურ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით გარკვეულ ყურადღებას იმსახურებს. მონოლოგი ორი სიტყვიერი ნაკადის შემცველია. ერთში პერსონაჟი პირდაპირ გამოთქვამს თავის შეხედულებებს. განცდა იმწამიერად ფორმირდება და მისი ბუნების გარკვევას ხელს უწყობს საგანთა სიმბოლიკის წარმოჩენა. პერსონაჟის ეს განცდა თავისებურ დასრულებულ დასტურს პოულობს მონოლოგის მეორე სიტყვიერ ნაკადში, რომელშიც მოვლენები აღქმულია ქრისტიანული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ფორმითა და შინაარსით. გმირმა თავისი ახლანდელი მდგომარეობის შესაფერისი ემოციები და შესაბამისი შეხედულებანი ძველ სასულიერო ლიტერატურაში მოძიებული ფარდი შინაარსის გამომხატველი ტექსტით გამოამჟღავნა. პირველ სიტყვიერ ნაკადში გაფანტულ საგანთა სიმბოლო-ნიშნები მეორე სიტყვიერ ნაკადში გამთლიანდა შინაარსობრივად. მონოლოგში არსებულ ორ სიტყვიერ ნაკადში ერთი თვალსაზრისია წარმოჩენილი — მდგომარეობა დაძაბულ, მღელვარე ამბავთა აღმნუსხველია. პერსონაჟმა თავისი პოზიცია, რომლის ნიშნები პირველ სიტყვიერ ნაკადშია ჩაფუძნებული, განამტკიცა, ასე ვთქვათ, „გარედან შემოტანილი დამხმარე სიტყვით“ — არქაული ტექსტით.

„დიდ იოსებში“, მსგავსად რამდენიმე ნოველისა, კვლავ გვხვდება ავტორის ღია მონოლოგი, რომელიც ხასიათდება ფორმის მცირე თავისებურებით. კერძოდ, წარმოადგენს ავტორის სენტენციურ მონოლოგ-მიმართვას გმირისადმი.

„თავი დაანებე, დიდო იოსებ, საკუთარ სახლზე ოცნებას, რადგან ჯერაც არ აგებულა ამ მიწაზე ისეთი სახლი, ადამიანის ოცნებად რომ ღირდეს, ჯერაც არ აშენებულა ამ მიწაზე ისეთი სახლი, ერთხელაც არ დაინგრეს. მეწყერი და მიწისძვრა, დრო და სიმხურვალე, წვიმა და გრიგალი უფრო მაგარი ყოფილა თურმე, ვიდრე ყოველი ჯიშის გრანიტი და კაჟი. დროის ფოლადის კბილებმა დაღეჭა ბოლნისის

---

[39] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 158—159.

სიონი, ვარძია. ატენი, თვით სვეტიცხოველიც შეარყია მიწისძვრამ და საუკუნეთა უწყალო გრიგალმა. რადგან ყველაზე მკვიდრი სახლი ამ ქვეყნად ის არის, რომელსაც ოცნებაში ააგებს კაცი, დიდო იოსებ!"[40]

მონოლოგში გამოსჭვივის ავტორის თანაგრძნობა გმირის მიმართ. იოსები, რომელიც თანდათან კარგავს ბუნებრივ ღირსებებს, საშიშ მორალურ გარემოცვაში აღმოჩნდება. ავტორი მონოლოგ-მიმართვაში მიუთითებს გმირს ყოფნა-არყოფნის საკითხებზე, შთააგონებს, რომ საგნებსა და მოვლენებზე ზეგავლენას ახდენს დროის მსახვრალი ხელი და რომ ამაოებათა ამაოებაა დროებითი და ამასთან შემთხვევითი ბედნიერების დევნა.

ცნობილია, რომ ფილოსოფიური, პუბლიცისტური, ლირიკული გადახვევები მხატვრულ ტექსტში წარმოჩნდებიან პერსონაჟის ან ავტორისა თუ მთხრობლის მონოლოგში. როდესაც მონოლოგი ავტორს განეკუთვნება, იგი პირდაპირ და დაუფარავად გამოდის შესაბამისად მოტივირებული მოსაზრებით თუ განცხადებით[41].

„ხუთას ბოლნისელში" წარმოდგენილია ავტორის საკმაოდ გაშლილი მონოლოგი, რომელშიც სუბიექტური ემოციები გადახლართულია ცხოვრების წეს-კანონთა ობიექტურ აღქმა-შეფასებასთან. წარმოიშობა ერთგვარი სინთეზი, რაც მოცემულ პასაჟში გამორიცხავს მოვლენათა ნეიტრალურ შეფასებას და ამის გამო ავტორის მონოლოგი გამორჩეული უფლებით აღიჭურვება თხრობით სისტემაში.

„ხედავთ რა წარმავალია, ძმებო, ყოველივე დიდება ამ ქვეყნად, არც ტკბობაა გარდაუვალი, არც სახელი და არც მიჯნურობა, რადგან ეს ყოველივე იქვე ჰქრება, სადაც მათი განმცდელი მოათავებს სარბიელს. მხოლოდ გმირობაა წარუხოცელი! რადგან ნამდვილი გმირობა უსახელოა მეტწილად, და იგი განაგრძობს ზეგავლენას მაშინაც, როცა გმირობის ჩამდენელს ვერ მიუვა ამბავი ამისა..."[42]

მონოლოგი აგებულია ღრმა შეგნებულობის მოტივებზე, ამიტომაც ახმიანდა მასში აშკარად და თვალსაჩინოდ ის გრძნობა-განცდები, რომლებსაც მუდამ დალანდავდა ხოლმე მთხრობელი გულის სიღრმეში გონების თვალით.

30-იანი წლების ნოველაში — „გამოუყენებელი ბინოკლი" — ვხვდებით მთხრობლის განსაკუთრებულ სახეს. იგი განსხვავდება ავტორისაგან, ნაწარმოებში განცალკევებულად არის წარმოჩენილი, თუმცა ეს მთხრობელი (ძველი ალპინისტი გარსევანი) ახლოს დგას, ენათესავება ავტორს ეთიკურ-ესთეტიკური იდეალების აღქმისა და ამ იდეალების

---

[40] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 168.

[41] А. Чудаков, Поэтика Чехова, М., 1971, стр. 105.

[42] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 123.

საზოგადოებრივი დანიშნულების შეფასების თვალსაზრისით. აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული ტიპის მთხრობელი ხშირად მხოლოდ ცნობილი ამბის თხრობას აწარმოებს. „გამოუყენებელ ბინოკლში“ კი მთხრობელი აქტიურად მონაწილეობს ნოველაში აღწერილ სიტუაციებში. მეტიც, იგი ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ გმირად გვევლინება. ეს პერსონაჟ-მთხრობელი წარმოთქვამს გაშლილ ღია მონოლოგს, რომლის აზრობრივ-შინაარსობრივ უჯრედებში ჟონავს უჩინარი ავტორის ეთიკურ-ესთეტიკური კრედო, ემოციური სამყარო.

„არა მარტო მუსიკის, არამედ ყოველი დიდი ხელოვნების ქმნილებანი მსმენელსა და მჭვრეტელში ერთ უცნაურ ილუზიას ჰბადებენ: ჰეშმარიტი ხელოვანი ისე იოლად და მარტივად ქმნის თავის ნაწარმოებს, ყოველ კაცს ჰგონია ამას მეც გავაკეთებდიო... ასეთ სენს ეწოდება მანიაკობა. ხელოვნების მანიაკებმა კარგად რომ იცოდნენ, თუ რა გოლიათური შრომისა და „ტკბილი წამების“ გადამტანი არიან რომელიმე მიქელანჯელო, ბალზაკი, ან ლევ ტოლსტოი, რიჰარდ ვაგნერი, სებასტიან ბახი, ბეთჰოვენი და შტრაუსი, რამდენი ათასი უძილო ღამე უთენებიათ თეთრად რუსთაველსა და ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელსა და ვაჟა-ფშაველას, ყოველივე მათ შეგნებაში რომ იყოს შესული, ისინი ახლოს არ გაუვლიდნენ ყოველივე იმას, რასაც ნამდვილი ხელოვნება ეწოდება... ტალანტი, ნიჭი თავისთავად უქმი მეტალია; უცნობ ნიადაგში დაფლული, მისი აღმომჩენი და გამომჩენი არის თავის საქმეზე შეყვარებული ადამიანის შრომა და ენერგია. თუ ეს ორი ბედნიერი მომენტი არ დაემთხვა ურთიერთს... ყოველი ცდა ამაო იქნება...“[43]

მონოლოგი შეიცავს პერსონაჟ-მთხრობლის ობიექტურ შეფასებას, რაც ხაზს უსვამს გმირის სიტყვის ფუნქციურ ზრდას თხრობით სისტემაში.

„ხოგაის მინდიაში“ ფილოსოფიური, ყოფითი, ეთიკურ-ესთეტიკური გააზრებანი არ არის წარმოჩენილი მხოლოდ ყველაფრისმხედველი და ყველაფრისმცოდნე მთხრობლის მეშვეობით. მრავალფეროვანი საზოგადოებრივი და ცხოვრებისეული მოვლენების აღქმა, ბუნებაში დამკვიდრებული იერარქიის შეცნობა ნაწილობრივ ერთ-ერთ პერსონაჟს, კერძოდ, მინდიას აქვს დაკისრებული. მინდია ნოველაში ორჯერ წარმოთქვამს მეტ-ნაკლები მნიშვნელობის პოეტურ მონოლოგს. პირველ მონოლოგში მის სულში აშლილი მოგონებანი ხმიანდება. მონოლოგი მთხრობლის მეტყველებიდან გრაფიკულად მკაფიოდ ზღვარდებულია — ბრჭყალებითაა გამოკვეთილი, როგორც პერსონაჟის სიტყვა. აზრი მასში ნათელია და სადა. მინდიას გონების თვალწინ მატერიალური საგნე-

---

[43] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 19—20.

ბი და ყოფითი დეტალები მხატვრულ სურათებად და ხატებად გარდაიქმნება, პოეტურ სიტუაციებად შინაარსდება.

„ხადიშათ, სადა ხარ ეხლა?

ეგებ კერასთან ზიხარ სწორფერო ამ დროს და შესცქერი დაღეღფილ ცეცხლს?

ან სადიაცოში იწვე მარტოკა, გაყინულ საწოლში, ბალიშს ეხუტებოდე ისევე, როგორც შენს ძმობილს მინდიას ზამთრის ბნელ ღამეში, როცა ქისტი ალდიძე ჯიხვზე სანადიროდ მიდიოდა, ან ხევსურების ხვასტაგის მოსატაცებლად... შენს თვალებს ძილი არ ეკარება ხადიშათ, ოქროს ბრე იფრქვევა ქისტეთის ლურჯ ვარსკვლავეთიდან და ჰყივის მუეძინი აულის მიზგითის კოშკიდან.

ხადიშათ, სადა ხარ ახლა, ხადიშათ, მზისფერო ქალავ?"[44]

მინდიას მეორე გაშლილი მონოლოგი — ბრწყინვალე რიტმული პროზით ახმიანებული — ამაღლებული ხოტბაა ბუნებისა, აღვსილი ღრმა ემოციურობითა და ლირიზმით. მინდიას სიტყვაში წარმოჩენილი სამყარო ბრუნავს, ელემენტები ურთიერთქმედებენ, ვითარდებიან, წესრიგიანობას საზღვარი არა აქვს. მინდია თავად არის სამყაროში დამკვიდრებული წესრიგიანობის ერთი გამოვლენა. სულის სიღრმიდან ამოფრქვეული მონოლოგი ნოველის მესამე თავის დასკვნითი პასაჟის დასაწყისად ამოიზრდება მოულოდნელად (ნოველის ერთ-ერთი ქვეთავი, გრაფიკულად გამოყოფილ-გამოკვეთილი, პირდაპირ იწყება მინდიას სიტყვებით). ნოველაში ავტორის მიერ წარმოებული ჩვეულებრივი თხრობისაგან განსხვავებით, მონოლოგი პირველი სიტყვებიდანვე ექსპრესიულია (რასაც ხელს უწყობს ელიფსისის სტილისტიკური ხერხის ხმარებაც). ეს ექსპრესიულობა ნათლად წარმოაჩენს სიტყვა-მეტყველების განსხვავებულ სახეს, მიგვითითებს მის განსხვავებულ ფორმალურ იერზე. აღსანიშნავია ერთიც: ისეთი სიტუაცია იქმნება, თითქოს საქმე გექონდეს არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების გამოყენებასთან. რეალურად, აქ ასეთ ფაქტს ადგილი არა აქვს. მინდიას მონოლოგი გმირის მიერ პირდაპირი მეტყველებით წარმოთქმული მონოლოგია. მძლავრი იმპულსებით აღვსილი შინაგანი ემოციები ერთ წამში მოექცა სიტყვიერი გამოსახვის ფორმაში და გაფორმდა პერსონაჟის სიტყვად.

„მშვიდობა თქვენდა, ყოილებო, დებო და ძმებო, ნუმც მოგაკლდებათ დილის ცვარი და მწუხრის თვლემა. თქვენ ამ სერების პირისჩენა ხართ, იმ ჰიუხების ჰრელი შიბა ფრთამოხატული. რა იქნებოდა უვარსკვლავოდ ცათა სილურჯე, რა იქნებოდა უჯიხვებოდ კავკასიონი?

შავი არაგვი — უკალმახო, ქარი — უსუნთქვო, გველი — უშხამო, თევზი — უფხო, მგელი — უკბილო, ძროხა — უცურო, ჯიხვი — ურქო

[44] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 180.

და ორბი — უფრთო, ვეფხვი — უჭანგო, დღე — უნათლო, მზეი — უსხივო, ხმალი — უვაღო და ხევსური ფარხმალაყრილი?

ასევე მიწაც უყვავილოდ მოიშთობოდა.

ეს ბექობები, ჭიუხები და ზეგანები ბებრისა სახეს ემგვანებოდნენ, კბილებჩაცვენილს და ნაოჭდამზრალს.

მზეგრძელ იყავით, ყოილებო, დებო და ძმებო"[45].

აღნიშნული მონოლოგი დრამატული თხზულების მონოლოგისათვის დამახასიათებელი აწეული ტონით, რიტმიკითა და ინტონაციითაა ნიშანდებული.

ნოველებში მწერალი მნიშვნელოვან ფუნქციებს აკისრებს მონოლოგს და მას ცხოვრების მხატვრული გამოსახვისათვის საჭირო ერთერთ ღირებულ კომპონენტად წარმოაჩენს.

მონოლოგს, როგორც აზრის სიტყვიერი გამოსახვის ფორმას, როგორც ერთიანი, ჰარმონიული მხატვრული ფასეულობის შექმნის საშუალებას, კ. გამსახურდია რომანებშიც იყენებს. ნოველებში მთელი მონოლოგიური მასალა ძირითადად კონცენტრირებულია ორიოდ გმირის ირგვლივ. რომანებში იგი განლაგებულ იქნა შედარებით მრავალრიცხოვან პერსონაჟთა შორის. ავტორის, მთხრობლის წმინდა შინაგანი, ან ღია, გინდაც გაშლილი მონოლოგი რომანებში მინიმუმამდეა შემცირებული (გამონაკლისია „დიონისოს ღიმილი"). „ვაზის ყვავილობასა" და „დავით აღმაშენებელში" იგი თითქმის არ გვხვდება, „მთვარის მოტაცებასა" და „დიდოსტატის მარჯვენაში" — იშვიათად.

„დიონისოს ღიმილი" ვერ უგულებელყოფს მთხრობლის მონოლოგს, რადგან მთელი რომანი ძირითადად მთხრობლის მიერ წარმოებულ თხრობაზეა აგებული (მთხრობელი კონსტანტინე სავარსამიძეა — მთავარი მოქმედი გმირი, რომლის ფიქრებისა და განცდების უშუალოდ და მძაფრად წარმოსახვას მწერალმა პირველი პირით თხრობა მიუსადაგა, რითაც ხაზი გაუსვა რომანისათვის ლირიკულ-დრამატულ განწყობილებათა გამორჩეულ მნიშვნელობას) და, ცხადია, მთხრობელი-პერსონაჟი ვერ ასცდებოდა შინაგანი განცდების წარმოჩენას, რომელიც საუკეთესოდ ხერხდება მონოლოგის ფორმით.

სხვა შემთხვევაში კ. გამსახურდიას რომანებში უმთავრესად „წმინდა" პერსონაჟთა მონოლოგია წარმოდგენილი, ამასთან მრავალფეროვანი ფორმალურ-შინაარსობრივი ხასიათისა.

თითოეულ რომანში მონოლოგის განსხვავებული სახე, თავისებუ-

---

[45] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 191.

რებაა გამომჟღავნებული. ცალკეულ რომანში იშვიათად მეორდება აბსოლუტურად ერთი და იმავე ხასიათის მონოლოგი.

„დიონისოს ღიმილში“ უმთავრესად მთხრობლის შინაგანი მონოლოგი ბატონობს. გმირი გრძნობებს შეუზღუდავად წარმოაჩენს, დაუფარავად გვაზიარებს საკუთარ განცდათა შინაგან იმპულსებთან, სულის სევდიან-მელანქოლიურ ლირიზმთან.

აღნიშნულ რომანში მტკიცედ ყალიბდება მთხრობლის მაღალმუსიკალური ფრაზა, სიტყვა, რომელიც ძალზე ხშირად თეთრ ლექსად ფორმდება, რაც განაპირობებს შინაგანი მონოლოგის მაღალ ესთეტიზმს.

„ისევ გაზაფხული წამომესწრო სხვის ქვეყანაში. ჩუმი ვარამით მევსება გული. აყვავდა ბაღში თეთრი ლაქაში, თეთრი ნასარი, თეთრი გვირილა... სდგას დაღვრემილი, გულჯავრიანი, გაფითრებული ნუშის ხე, როგორც სიკვდილის პირგამშრალი ლანდი, ყვავილოვანი ქალწულების მხიარულ მასკარადში შემოპარული. მე მკვდარი არ მეცოდება, მე მეცოდება ეს მარტოდ დარჩენილი ახალგაზრდა, აყვავებული ნუშის ხე (რადგან მე ყველა მეცოდება, ვინც ჩემსავით უნაყოფოდ უნდა გადაეგოს)!“[46].

სავარსამიძის მონოლოგის დრამატულ ტონში აქა-იქ ჩაქსოვილია მკვეთრად გამოხატული კი არა, ფერმკრთალ სევდად აღქმადი ლირიზმი. თავდაპირველად თუ არსებობდა კიდეც უნაყოფობისათვის განწირული (მამის წყევლის მიზეზით) კონსტანტინე სავარსამიძის სევდის სიმძაფრე, ტკივილების სიმკვეთრე, დრომ თანდათან ისიც მიანელა... ადრე არსებობდა თვითილუზია ზეკაცობისა (ამ უსაზღვრო ფანტასტიკურ ოცნებებს ბავშვობიდანვე ჰქონდა ამღვრეული ფესვი, როცა თამაშის დროსაც კი მხოლოდ ქრისტედ ყოფნა უნდა რგებოდა სავარსამიძეს) და ეს მდგომარეობა აღმოაცენებდა სულის შესაფერ აწეულ განწყობას, რაც კონსტანტინე სავარსამიძის მონოლოგის ექსპრესიასა და ფრაზის მუსიკალურ ლაპიდარობაშიც მჟღავნდებოდა.

„მე ვიტყვი სიტყვას — ათასები ყურს დამიგდებენ. მე ვიტყვი სიტყვას შვენიერისა და ღვთაებრივის გამო და ჩემი სიტყვა თუ დაეცა ფხვიერ ყამირზე, ამ სიტყვას მერმე ათასები ისევ იტყვიან...“[47]

სავარსამიძის ფსიქიკა ავადმყოფურად მგრძნობიარეა, სამყაროს მრავალფეროვნების აღქმით მოწამლული. ნაწილობრივ ეს განაპირობებს მის ხანგრძლივ ხეტიალს ევროპაში, მისი ცნობიერების შეუნელებელ დაინტერესებას დასავლური კულტურით, ისლამით, ბრაჰმანიზმით, რაც თავისებურად მეტყველებს ქრისტეს მიმართ გულცივობა-

---

[46] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 780—781.

[47] იქვე, გვ. 628.

ზე, მეტიც, მტრობა-სიძულვილზე (ეს გრძნობებიც ბავშვობაში აღმოცენდება სავარსამიძეში თავისი მორდუს — ტაია შელიას მეცადინეობით, რომელიც ქართული წარმართული რიტუალების, მისტიკის უკიდეგანო ნიუანსებით აღავსებს მის ნორჩ სულს)... შემდეგ სავარსამიძის შეგნებაში თანდათან ფორმირდება ქრისტესადმი დაპირისპირებული ძალის — დიონისოს უპირატესობა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ამ ღმერთის სიცოცხლის მიმართ უსაზღვრო სიყვარულსა და მიდრეკილებაში მზეურდება. კ. გამსახურდია ნაწარმოებში დიონისოს არაერთი გამოხატვა-გამოვლენით (ხალილბეის სურათი — „დიონისოს მეორედ მოსვლა“, დიონისო — ლომის სახით მოვლენილი, ფარავიზში სულიერად და ფიზიკურად განცხადებული დიონისო...) ამკვიდრებს კონსტანტინე სავარსამიძის სათაყვანებელ დიონისურ კულტს. დიონისოს მიმართ წარმოთქმულ შინაგან მონოლოგებში ირეკლება გმირის ექსტაზი.

„დარდითა და ვარამით სავსე იყო ჩემი სული, — შენ უდარდელი გამხადე. ეჭვებით დაღრღნილი იყო ჩემი გული, როგორც ჯინჭველებისაგან გამოხრული გოლეული და — შენ აავსე იგი იმედითა და სიტკბოებით. მე თევზივით ენადაბმული ვიყავ, — შენ გამახსნევინე დაუნჯებული ბაგე: ოქრონეტარი სიტყვები იფრქვევიან პირისა ჩემისაგან. თმახუჭუჭავ, ოქროსკულულებიანო, ჰაბუკო ღმერთო, შენი მონა და მეჯინგორე გამხადე, მე — ლაზისტანის ძველი აზნაური“[48].

...კვლავ თავს იჩენს ნახევარხმელეთმოვლილი და შვიდი ენის შემსწავლელი ადამიანის დაუოკებლობა. ჰვრეტის ჟინით შეპყრობილი სავარსამიძე ბრაჰმანიზმსა და ისლამს მისწვდება დიონისურში შეუმჩნევლის აღმოსაჩენად. ვერც აქ ეზიარა სულიერი სიცარიელის ამოსავსებ სიბრძნეს... ყოველი ახალი განცდა, სულიერი ძვრა კვლავ შინაგან მონოლოგებშია გამოვლენილი. მონოლოგები ლაკონიურია და სხარტი. ექსპრესიულიც. გმირი შინაგანად იწვის, შფოთავს. საშველი სიტყვით აფექტში ეგულება და ნაღვერდლად იღვრება ბაგეთაგან ფიქრ-მიმართვა, ფიქრ-კითხვა, ფიქრ-მსჯელობა და ეს ყოველივე შემცველია ფიქრ-ეჭვისა.

„არც ის მესმის, მე როგორ უნდა მოვკვდე? სად წავა მაშინ ჩემი თვალების სინათლე, ჩემი მკლავების ძალა, ჩემი მუხლების სიმაგრე, ჩემი ხმის ფოლადისებრი წკრიალი? სად, სად, სად? მითხარით!.. დაბნელდეს თუნდაც ჩემი გონება. დალეწილ შვავივით ჩამოიქცნენ საგნები. მოვიდეს თუნდაც ყვითელჯუბიანიც, ან ღაწვმაღალი მონღოლი და შესვან ჩემი აზრებით მოწამლული და გაცოფებული სისხლი... ღრღნან მომასვენონ...“[49]

---

[48] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 717.

[49] იქვე, გვ. 775.

გაცოფებული სისხლიც კი აღარ მიუთითებს ჭარბ ენერგიაზე! ეს დარღვევის ზღვრამდე მისული აღტყინებაა! ქანცგამოცლილია გმირი!.. საუკუნო მოსვენებაზეც დაიყოლიებ უთუოდ... მაგრამ... მხოლოდ შენს მიწაზე! აი, რა შეიგრძნო მოხეტიალე მწირმა. თუმცა ეს შეგრძნება ჯერ კიდევ მინავლებული ენერგიის შემცველია.

...მაშასადამე, სულ უფრო დაირღვა კავშირი მაცოცხლებელ ფესვებთან — მშობლიურთან. და აღმოცენდა ტკივილი და ნაღველი ტანჯვისათვის განწირული პიროვნებისა. თანდათან მტკიცედ ჩამოყალიბდა გარდუვალ უბედურებასთან შემგუებელი მონოტონური თანაზიარობის გრძნობა. ახდა მამის წყეველაც. გესლად გადაეწთხა იგი პოტენციური ენერგიით აღვსილ მზის თავადს. გადაიხერგა აქტიურის, ღირებულის ქმნადობის გზები. დარჩა სხვის მიმართ პასიური თანაგრძნობის უნარი. ძლიერ ფიზიკურ ენერგიას ჯერჯერობით მაინც ეყრდნობა პიროვნების სულიერი დეპრესია, თუმცა არადქცევის ზღვარი მოახლოებულია.

„ზაფხული მომკვდარა... პარკების, სკვერების გვერდით მივდივარ თავჩაქინდრული. ვიხედები წაბლებისა და აკაციების ალეებისაკენ, ჯერ კიდევ ამ დილით საფირონის ღიმილით რომ მაცილებდნენ ომნიბუსში მჯდარს. ხეებს უმწეოდ გაუშვერიათ შტოები ცისკენ, კენწეროები ძირს დაუხრიათ, გულამომჯდარი ბუტბუტებენ საშემოდგომო რექვიემს... ვფიქრობ ჩემთვის: ნისლი ამდგარა ყინულოვან ოკეანიდან, ნისლი ამდგარა ზღვების ფსკერებიდან და ამბოხებულა... ჩრდილოეთიდან მოსულა ქურდულად, ფეხაკრეფით ზამთრის სუნთქვა და ჩემი გული იკუმშება ვარამისაგან. ახლა, ამ წუთში ალაზანზე შეფენილ ვენახებში გაღივებული მტევნები თბებიან მზეზე.

ოდიშის ჰალებში სიმინდს მოსჩრიდნენ და ჩალის გამხმარ ღეროებს გიგანტური ორკესტრივით აზუზუნებს, აკვნესებს ქარი.

მე რაღად მინდა ვიყიალო ამ ქვეყანაზე, თუ ჩემს სულს გათოშავს ჩრდილოეთის ნისლი“[50].

ტკივილის ჩასახვა ნიშანია სამშობლოში მობრუნების გარდუვალობისა. დაუბრუნდება კიდეც მას, მაგრამ ყოველივე ამაო შექმნილა უკვე. მიუწვდომელ ოცნებათა ძიებაში უკურნებელი სენი შეჰყრია მის ფიზიკურ და სულიერ ენერგიას.

ძალთა აღდგენა ქიმერაა, თუმცა აღდგენის სურვილი — ხელშესახები, რადგან თვით უზენაეს მნათობს სთხოვს შეწევნას:

„მზეო,
მზეო,
მზეო,
მნათობთა დედუფალო, დედავ მოხუცებულო და ალერსიანო!

---

[50] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 636.

გაათბე ჩემი ჩრდილოეთში გათოშილი სხეული და მასწავლე მე შენი დიდი სიყვარული, შემაყვარე ჩვენი წილხვდომილი მიწის ნაჭერი. ისიც მასწავლე, როგორ უნდა ვიყო ბედნიერი...“[51]

მზისადმი ჰიმნი-მუდარა გვიანღაა! ვერც ქებაშესხმულს ძალუძს მოუბრუნებლის მობრუნება. აღარაფერი დარჩა, გარდა უკანასკნელი შინაგანი მონოლოგისა, რომელიც აღსავსეა სიკვდილის ნატვრით, რადგან პიროვნების სულს სხვა ვერაფერი აზიარებს უკანასკნელ ექსტაზს. საბოლოო გარდასახვაში თუღა შემორჩა რაღაც მწვავე, მნიშვნელოვანი. ყოველიე განვლილია! დაუსრულებელი ხეტიალისას ბევრისაგან განიძარცვა კონსტანტინე სავარსამიძე. ისევ და ისევ მშობლიურ მიწაზე ჩაესახა ყველაზე ნათელი აზრი და აღივსო მოსახდენის მოხდენის, გარდუვალის მიმართ წინააღმდეგობის გაწევის ამაოების სიბრძნით:

„აღარც სიცილი შემიძლია, აღარც ტირილი.
და ერთად ერთი ნატვრაა ჩემი: ყინულზე დავარდნილი ნაპერწკალივით გადნეს თუნდაც ჩემი სხეული.

. . . . . .

ტაია შელია!
ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომაღამდა!..“[52]

შინაგან მონოლოგებში გაიხსნა მთლიანი სახე და ხასიათი კონსტანტინე სავარსამიძისა. შინაგანი მონოლოგები თავისებური ინტერპრეტაციაა პერსონაჟის ჩვენებისა და დახასიათებისათვის. მწერალმა უარი განაცხადა მთავარი გმირის ირგვლივ მიმდინარე მოვლენათა მხოლოდ ფიქსაციაზე და სიტყვა თვითანალიზისათვის არაერთხელ დაუთმო გმირს, რის შედეგადაც არა მხოლოდ მკვეთრად ხაზგასასმელი, არამედ მკრთალი, ნაკლებმნიშვნელოვანი სიტუაციებიც კი უშუალოდ სულიერ განცდებთან იქნა მაინც ასე თუ ისე დაკავშირებული და ამის მეშვეობით უფრო ცხოველმყოფლად წარმოჩენილი. სავარსამიძის სახე მის სიტყვა-მონოლოგებში გამოხატულ-გამჟღავნებული გრძნობებითაა განსახიერებული უწყვეტი დინამიზმითა და ყოველწამიერებით.

„დიონისოს ღიმილში“ გამოსახატავი სამყარო ძირითადად მთავარი გმირი-მთხრობლის აღქმად პრიზმაშია გატარებული. ნაწარმოებში მხატვრულად აისახება მისი გრძნობების, ხედვისა და ცოდნის საგანი. სავარსამიძის გონებით აღქმული და შეფასებული მოვლენები, სამყაროში დამკვიდრებულ ურთიერთობათა მთელი სისტემის მისეული ინტერპრეტაცია განსაზღვრავს უმეტესწილად რომანის იდეურ-ემოციურ ღირებულებას. კ. გამსახურდია რთული მხატვრული ხერხებით აგებს სა-

---

[51] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 895.
[52] ი ქ ვ ე, გვ. 949.

ვარსამიძის სახეს, გვიმჟღავნებს მის ხასიათს. მწერალი საკუთარ შინაგან გრძნობათა პოტენციის დამკვიდრებას ახერხებს თითქოს ნაწარმოების მთავარ გმირში. რომანის მხატვრულ ტენდენციასა და თავისებურებას ბევრად განსაზღვრავს ეს მომენტი.

მაგრამ მხოლოდ მთავარი გმირი-მთხრობელი როდი გამოხატავს რთულ გრძნობა-განცდებს. დანარჩენი პერსონაჟებიც გვაგრძნობინებენ ეპოქის, დროის სულს, მის რთულ, ამაღელვებელ სახეს. ამასთან, ყველა მათგანის სულიერ სამყაროში რაღაც განსაკუთრებული უფლებამოსილებით ჟონავს მწერლის სულიერი სამყაროს შემცველი ნიშნები.

ტაია შელიას, ჯენეტის, მადმუაზელ ლორენცის, ბიანკას, მადამ ლაბიშის, გენერალ ფონ-ლიხ... ერ-ის სიტყვები, ნოტრდამის ტაძრის მწირველის მწუხრის ლოცვები, ცრუქრისტესა და აბსენ ტუნგის ქადაგებანი პირდაპირი მეტყველების ფორმის მცირე მონოლოგებს წარმოადგენენ, რომელთა მეშვეობით საუკეთესოდ ხერხდება როგორც თვითდახასიათება, საკუთარი გრძნობების წარმოჩენა, ასევე საზოგადოებრივი ურთიერთობის ხასიათის შეგრძნებაც. თითოეულის სიტყვაში მჟღავნდება თანადროული ეპოქისა და საერთოდ სამყაროს რთული მოვლენების მიზეზ-შედეგობრიობა.

თითქმის ყველა ზემოჩამოთვლილი პერსონაჟის სიტყვა მტკიცედ უკავშირდება მთავარი გმირის ტკივილებს, აზრ-ნაფიქრალსა და საზოგადოებრივ-პიროვნულ შეხედულებებს. მაგალითად, ბიანკას მონოლოგი უდავოდ შეიცავს მთხრობელ-პერსონაჟის ადამიანური ეჭვების ნიადაგზე აღმოცენებული დეპრესიის, თუ მოულოდნელი, არცთუ თავდავიწყებით გამომჟღავნებული ექსტაზის შემცველ ნიშნებს.

„ამ ქვეყნად აღარაფერი მიკვირს... ყველაფერი ისე ახლოსაა და ისე ბნელი. ან რა უნდა გაუკვირდეს ადამიანს? ხვალ რომ ფირუზის ცადაქნილი თავზე ჩამოგვენგრეს, ან ალბანოს ტბიდან ალისქარმა ამოხეთქოს, არც ამან უნდა გაგვაოცოს.

მებაღე მუდამ სეტყვის მოლოდინშია, სულით გლახაკი უფლის მკლავის შემყურეა, და ჩვენ ყოველ წუთში მზად უნდა ვიყოთ... საშინელება ის არის, რომ ჩვენ მომავალს ვეღარ ვხედავთ, ჩვენ სიკვდილისა და ზრდის შესატყვისი ვერ გვიპოვნია... ფანჯრის პირდაპირ რომ გამხმარი ნუშია, ის შარშან სულ პატარა იყო... მე ვამჩნევდი მას, თვეობით რომ იზრდებოდა. მინდოდა მეთვალთვალნა, მენახა, როგორ იზრდება, მაგრამ ამაოდ... მოულოდნელად მოკვდა ის ნუშის ხე... მაინც რა საოცრად მოკვდა... მისგან ჩვენი არავის გაუგონია!.. ახ, ნეტავ ჩვენ შეგვეძლოს ვისწავლოთ უჩივლელად სიკვდილი...“[53]

---

[53] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 809.

ტაია შელიას სხარტი მონოლოგებიც ძირითადად მთავარი გმირისადმი მიმართებითაა მნიშვნელოვანი. მათში ჩართულია სიმბოლურ-ალეგორიული მნიშვნელობის შემცველი ცნებებისა თუ საგნების ნიშანხატები, რომელთა კონტექსტში ცხადად იკითხება სავარსამიძის ცხოვრების ცალკეული მონაკვეთი — მისი ახლანდელი მდგომარეობა, გარდასულ თავგადასავალთაგან გამომდინარე შედეგები, მომავალი. ამასთან ერთად, მონოლოგებში შესაძლებელი ხდება სავარსამიძისა და თვით ტაია შელიას სულიერ სამყაროთა შედარება. ცხადი ხდება მზრდელის, შეიძლება ქვეცნობიერი და ფანტასტიკური, მაგრამ საოცრად ერთიანი და ურყევი შეხედულების პრიორიტეტი კონსტანტინე სავარსამიძის არაორგანიზებულ მსოფლმხედველობაზე.

სხვა პერსონაჟთა მონოლოგში გამოსჭვივის საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ფაქტებით განპირობებული დაბნეულობა-უმოქმედობა და ბუნებრივი პიროვნული ექსპრესია, რელიგიურ-რიტუალური ცრუ აღტყინება და სიმწრით გაკაწრული დაჭრილი გულის კვნესა...

კონსტანტინე სავარსამიძის მორდუსა და ძიძის შელოცვა, გათვალვა არსებითად მონოლოგს წარმოადგენს. მსგავსმა, ასე ვთქვათ, „რელიგიურ-რიტუალურმა მონოლოგებმა“ ჩამოაყალიბეს და განსაზღვრეს ბევრად, მთავარი მოქმედი გმირის მსოფლმხედველობა. ამ მონოლოგებში ხშირად ხმიანდება წმინდა გიორგისა და მაცხოვრის, ჭინკებისა და ხვითოების, კოკროჭინებისა და ოჩოკოჩების სახელები, გამოიხატება მათი მოქმედება. სავარსამიძის მონოლოგებშიც არაერთხელ გამომჟღავნებულა მათი მკაცრი ქმედობისა თუ ოინბაზური ნაფიქრალ-ნააზრევის ანარეკლი.

კ. გამსახურდიას რომანებში ზოგიერთი მონოლოგის პრინციპულად ერთიანი, განუყოფელი სახე გარკვეულ აზრობრივ-ფორმალური თავისებურების გამომჟღავნებისაკენ მიილტვის. ძირითადი კუთვნილი სპეციფიკის მქონე, იგი ითვისებს ცალკეულ ორიგინალურ მხატვრულ-გამომსახველობით ნიშნებს და მიზანშეწონილი კომპოზიციური სტრუქტურის სახით ავლენს განსაკუთრებულ იერს.

„მთავარის მოტაცებაში“, განსაზღვრული მხატვრულ-კომპოზიციური ჩანაფიქრის განხორციელების მიზნით, კ. გამსახურდიას შეაქვს თარაშ ემხვარის დღიურების, ბარათების ზოგიერთი ფურცელი და მას ცალკე თავს უთმობს. სათაურშივე ცნაურდება მწერლის მიზანი — გამოააშკარაოს გმირის შინაგანი სამყარო. უკვე სათაური — Reverie d'un promeneur solitaire („ნაოცნებარი მარტოხელა მოარულისა“) ნათელს ხდის დღიურების შინაარსის ძირითად მიმართებას. თარაშის ჩანაწერების ცალკეულ პასაჟს „მონოლოგ-დღიური“, „მონოლოგ-ბარათი“ შეიძლება დაერქვას პირობით. „მე უკვე ვატყობ მარტოობამ ჩემს თავთან

ბაასი მასწავლა"[54] — აცხადებს გმირი. ეს სიტყვები მონოლოგის არსებით ნიშანს უსვამს ხაზს. დღიურებში ჩართულ მონოლოგებში უფრო ღრმად და ნათლად გამოიხატება სუბიექტის შინაგანი სამყარო, მის მიერ განცდილი და გადატანილი.

ამგვარად, მწერალმა ზუსტი და შესაფერისი ფორმა მონახა რთულ-ცხოვრებაგავლილი, ახლაც გაურკვეველი და მელანქოლიკი თარაშ ემხვარის განცდების გამოსახატავად. ფორმა და შინაარსი ერთმანეთს მოერგო და ნაწილობრივ ეს გახდა იმის მიზეზი, რომ თარაშ ემხვარის დღიურებში კლასიკური სახის არაერთი შინაგანი მონოლოგი დაშინაარსდა.

„გადაშლილია, გადარეცხილი პალიმფსესტი ჩემი სულისა, მასზე თანაბრად წარხოცილია როგორც ახალი, ისე ძველი ზედწარწერანი... ვებრძვი მე ჩემსავე თავს და ეს მწყურია ამოვნერწყვო პირისაგან ჩემისა სხვის ქვეყანაში მიღებული ზედმეტი საზრდო. ეგებ განილტვონ ჩემგან სხვისი აზრები, სქელი წიგნები, ფოლიანტები, რიცხვი, ციფრები, ომებისა და მეფეების წელთაღრიცხვანი, ფილოსოფიისა და ალგებრის ფორმულების იწილბიწილო, თეორიები, იდეები, ჰიპოტეზები. ჩემი ხსოვნიდან წარიხოცონ უცხო და უცხო მოძღვრებანი სამარადჟამოდ, ოღონდ ეს გული განმეწმინდოს ბიწიერისაგან, მუხლები შემრჩეს ოღონდაც მგლისა და შემოხედვაც მექნეს მე მგლური..."[55]

„...აქ ერთი ქვაა, უცნაური აღნაგობისა, ნაცრისფერი, მუქლეგო ლოდი. შესაძლო არის გადმოეტყორცნოს იგი ჰიუხს გადაღმა მწვერვალიდან, ვულკანს ან მეწყერს. ერთს რომ შეხედავ, ის სავსებით არა ჰგავს ქვასა. ორმაგი კუზი მოუჩანს ზემოდ, წინ წაშვერილი კისერი აქვს და ორი ფეხი... და დრუნჩი აქვს ისეთი ამ ქვას, აქლემის ჩიჩვირი ეგონება კაცს... ვითომ ჩემი აქლემია ეს ქვა, ჩემი ლოინი. უხსოვარ დროში, სამი ათასი წლის წინად, მე მოვსულიყავ თითქოს ერთხელ ამ ლოინით ქარდუს ქვეყნიდან. და წევს აქლემი საუკუნეთ ულევ მანძილზე, სწევს და იცოხნის ამ დევის ქვაბთან. მე ვარ პატრონი ამ ლოინის, მისი მომყვანი.

ეს მე ვიყავი, ამ საომარ ლოინზე მჯდარმა, რომ გადმოვლახე ასურეთი, შუამდინარე, უდაბურები, უკაცრიელი და გარუჯული ხვატით სტეპები. ეს მე ვიყავი ამ საომარ ლოინზე აღმხედრებულმა, რომ წარვუძეხი ცხენოსან ხალხს ჩრდილოეთისკენ... აღსდექ ლოინო, გაიღვიძე, დათრგუნე ძილი, აღსდეგ, ავმხედრდეთ ჩემო ლოინო და მივაშუროთ იმ თეთრ ქალაქებს.

მაგრამ ვაი, რომ მე ჰაღარა შემრთვია უკვე, სამი ათასი წლის ჰაღარა

---

[54] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 621.

[55] იქვე, გვ. 574—575.

მიმშვენებს შუბლსა. ვზივარ კერასთან მე გლახაკი ქრისტესმიერი, სამარჩიელო ჩხირებს ვხაზავ ნაცარტუტაში"[56].

რადგან ორივე მონოლოგი დღიურიდანაა ამოღებული, მათში ხაზგასმულადაა გამომზეურებული ინტიმურ-სუბიექტური შეხედულებები და განცდები. დღიურის ფორმა განაპირობებს წარმოსაჩენის დაუფარავ გამოხატვას, შეხედულებების გულახდილ, გულწრფელ აღიარებას.

საზოგადოებრივი ურთიერთობის საყოველთაოდ დაკანონებული ნორმები თითქმის გამორიცხავს თარაშ ემხვარის მიერ თავისი იდეების აბსოლუტურად შეუზღუდავი გამოვლენის შესაძლებლობას. გმირის სულიერი ტკივილების ბოლომდე გაშიშვლება, შეგრძნებების ღრმად თავისუფალი და შეუფერხებელი ჩვენება აუცილებელია სახის მაღალმხატვრული ძერწვისათვის. მრწამსის, ხასიათის ყველა დეტალისა და ნიუანსის სასურველი თვალსაზრისით გამომჟღავნება დღიურში იყო შესაძლებელი და ეს შესაძლებლობა სრულყოფილად გამოიყენა მწერალმა. დღიურში მშვიდად, განჭიქების შიშისა და უხერხულობის გარეშე ბოლომდე გამოუტყდა თავის თავს თარაში (გამოსახვის ეს ფორმა რომ არა, შესაძლებელია თვით თარაშსაც ვერ გაეჩხრიკა ხელაღებით საკუთარი გრძნობები) და ამომწურავად წარმოაჩინა საკუთარი რაობა.

„მთვარის მოტაცებაში" თარაშის, არზაყანის, თამარის, ლუკაია ლაბახუას შინაგანი მონოლოგები არაერთხელ კონსტრუირდება არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების ხერხით. ჩვენ უკვე შევეხეთ ნოველებში მთხრობლის მეტყველების გმირის მეტყველებაში ძლივს შესამჩნევი გადასვლის (არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების) შემთხვევებს. „მთვარის მოტაცებაში" რომანისათვის ნიშანდობლივი კომპოზიციური სპეციფიკისა და სირთულის გამო არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველება მეტ რელიეფურობასა და მასშტაბურობას აღწევს. აღსანიშნავია ისიც, რომ მოქმედ პირთა განცდების, სულიერი მდგომარეობის შინაარსობრივი დაძაბულობა და აფექტიც კი უმეტეს შემთხვევაში რაღაც უჩვეულო და თითქოს მოულოდნელი ფორმისეული ეპიკურობით გამოიხატება, რაც ხსენებული ხერხის კოლორიტული აღქმის შესაძლებლობას იძლევა.

„უქუთუთო თვალებს აფახულებს ვასაკა. აკვირდება. ვინა ხარო? ეკითხება. მე კი არა, შენ ვინა ხარო? ამბობს თარაშ ემხვარი თავის გულში. გადააბრუნა ვასაკა (თარაშმა — თ. კ.). წინათები ადამიანის ხელებს მიუგავს. მუცელი თეთრი ჰქონია და პირი?... პირიც ბევრსა აქვს კაცთაგანსაც ასეთი ბლაგვი. პირის კუთხეში ჰია გახირვია. სისხლი მოსდებია პირ-ბაგეზე. ეს თეთრი მუცელი ჰიითა და სის-

[56] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 576.

ხლითაა ალბათ გავსილი... თათები ნამდვილი ხელებია, ადამიანის ხელები. ამ ხელებით დაცოცავს ვასაკა ხეებზე, დაცოცავს და უმღერის ღამეს თავის უსაშველო კრრრ... კრრრრრრს... ვინ იცის ეგებ ადამიანის სული ჩასვლოდეს მას გვამში და ამ სახით მოსულიყოს იგი ამ ქვეყნად?!..«[57]

გმირის ფიქრისა და მსჯელობის მიზეზი ფილოსოფიური მიმართებისაა, რაც განსაზღვრავს მისი მონოლოგის საერთო სერიოზულ ხასიათს.

—„ისევ ტფილისი მოაგონდა არზაყანს. ოცნებამ შეიპყრო გონება მისი... არზაყან ტფილისის უნივერსიტეტში შევა, პარტია დაეხმარება არზაყანს... განა ერთხელ შეუგდია არზაყანს სასწორზე თავისი ჰაბუკური სიცოცხლე პარტიის დავალებით, პარტიის გულისათვის?... უნივერსიტეტს ბრწყინვალედ ასრულებს არზაყან. დიდი ხანია რაც მედიცინა აინტერესებს არზაყანს... მერმე კათედრასთან დასტოვებენ და ვნახოთ, თუ კიდევ იტყვის ძაბუნი: თარაშ ემხვარმა ყველას გვაჯობაო. თავის უშველებელ ჰაბუკურ ენერგიას შესწირავს არზაყან ამ მიზანს, ოდით განვე გულში ამოჰრილს და მაშინ ვნახოთ, თუ თავადებმა აჯობონ მას თუნდაც მეცნიერებაში“[58].

არზაყანის მონოლოგში განცხადებული სოციალური და პირადული ხასიათის შინაგანი განცდები მოკლებული არაა იმპულსურ დაძაბულობას, მაგრამ მას ერთდროულად ატყვია მასშტაბური მოვლენებისათვის დამახასიათებელი სიდინჯის კვალი.

„მთვარის მოტაცებაში“ არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების ხერხით აგებული შინაგანი მონოლოგი თითქმის ყოველთვის დინჯი ან ზომიერი ტონისა და რომანისათვის შესაფერისი მასშტაბური ფორმის შემცველია. არის გამონაკლისიც. ლუკაია ლაბახუას ავადმყოფური ნერვული ნატურის, ნაწილობრივ შეურაცხადი ეგზალტაციის სარკეს წარმოადგენს მისი სხარტი, ლაკონური, უზომო ექსპრესიული ხასიათის მატარებელი შინაგანი ფიქრი:

„ბუბუნით, გრიალით, წკრიალით, ვიშვიშით სწეწავდნენ ღამეს მრისხანე ზარები... ილორში ცხოვრება მოაგონდა (ლუკაიას — თ. კ.), მოსაწყენი და გრძელი, როგორც თორმეტი სახარების კითხვა ვნების კვირაში.

---

[57] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 354—355.

[58] იქვე, გვ. 107.

ახლა ოქუმი...
დეკანოზის ჰირვეულობა...
გინება...
ლანძღვა და ფეხების ფხანა...
ო ჰ, ც ა ო მ ა ღ ა ლ ო,
ო ჰ, მ რ უ მ ე ღ ა მ ე ვ,
წ ყ ე უ ლ ი მ ც ი ყ ა ვ,
ხ ა ნ გ რ ძ ლ ი ვ ო ს ი ც ო ც ხ ლ ე ვ!
დ ა კ რ უ ლ ი ს ი ბ ე რ ე, ს ხ ვ ი ს ს ა ხ ლ შ ი ს ი ბ ე რ ე...
დ ა ც ი ნ ვ ა...
გ ვ ე მ ა...
ნ ა რ ჩ ე ნ ი უ ლ უ ფ ა...
ო ჰ, ც ა ო მ ა ღ ა ლ ო,
ო ჰ, მ რ უ მ ე ღ ა მ ე ვ,
წ ყ ე უ ლ ი მ ც ი ყ ა ვ,
ხ ა ნ გ რ ძ ლ ი ვ ო ს ი ც ო ც ხ ლ ე ვ!

აენთო მის გულში შურისგების გრძნობა... როკავდა, რეკავდა ლუკაია ლაბახუა, რადგანაც ლხენა გამოლეოდა ამ ქვეყნად. არც არავის უყვარდა, არც არავინ აფასებდა და მეწყერს წაეღო მისი წილი მიწის ნაჭერი...

ო ჰ, ც ა ო მ ა ღ ა ლ ო,
ო ჰ, მ რ უ მ ე ღ ა მ ე ვ,
წ ყ ე უ ლ ი მ ც ი ყ ა ვ,
ხ ა ნ გ რ ძ ლ ი ვ ო ს ი ც ო ც ხ ლ ე ვ!

ამ სიტყვებს უთუოდ ამოიკითხავდით ილორის ზარების უკანასკნელ ჟღარუნში"[59].

ლუკაია ლაბახუას აღგზნებული, უხმო, სიტყვითუთქმელი განაფიქრი ზარების ხმაში განცხადდა სიტყვა-მონოლოგად და უაღრესად თავისებური ეფექტით გამომაზეურა გმირის ვნებათა და გრძნობათა იმჟამინდელი კონკრეტული მდგომარეობა.

„მთვარის მოტაცებაში" ნაკლებად გვხვდება პერსონაჟის მიკრომონოლოგი (მაგალითად, კაც ზვამბაიას წამიერი, სხარტი გაფიქრება, ან ლუკაიას მორღვეული მეტყველება), მაგრამ თუ გვხვდება, კოლორიტს მატებს რომანს.

როგორც აღვნიშნეთ, ავტორის, მთხრობლის წმინდა შინაგანი მონოლოგი „მთვარის მოტაცებაში" იშვიათია. მაგრამ ეს ხელს არ უშლის მას იმაში, რომ იტვირთოს უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია— იქცეს მთავარი გმირის მდგომარეობის მაფიქსირებელ საშუალებად, სხვა შემთხვე-

[59] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ 237—238.

ვაში ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობის დაურღეველად, მიზანშეწონილად გამოხატოს ზოგადმნიშვნელოვანი იდეა (მაგალითად, ეროსის აპოლოგია თავში — „თვალახვეული პსიხე“)...

„უშველებელი ანგარიში წარმოუდგინა თარაშ ემხვარს დღევანდელობამ. წინაპრების მიერ დაღვრილი სისხლი მძიმედ დააწვა მის ბედის სასწორს. ახალი ჟამი ძველისათვის განკითხვას ითხოვს. აჰა, ლაღუმების სროლით მოდის მისკენ ახალი ჟამი, და ასეთ დროს დაქცეულ პალატების ჩრდილში წამომჯდარა თარაშ ემხვარი და უცდის იმ წუთს, როცა თავზე ჩამოენგრევა ეს ქონგურები, ეს თაღები, ბასტიონები. მთელი ქვეყანა ლოფორთქინას დამსგავსებია, მთელი ქვეყანა ხვრელებში გაძვრა ვით ლოფორთქინა. ყველამ დასტოვა ძველი ნიჟარა, მას კი ჰგონია, არ შეცვლილაო რაიმე ჟამში, ეს დრო და სივრცე მოჩვენება არისო მხოლოდ. გავექცევიო ამ ეპოქის განმკითხველ რისხვას, მთებს მიაშურა, გაიხიზნა მიუვალ მთებში. ასე ეგონა: იქ შევქმნიო ახალ ცხოვრებას. რა გამოირკვა? იქაც შეჭრილა გადასულის უცილო ნგრევა. აქაც შეჭრილა ლაღუმების გრიალგრიალი. და ზის ციე ლოდზე ეს მიმინო ჰანგმოცარული, ნადირობიდან ძველ ბუდეში მიბრუნებული“[60].

მონოლოგში გმირის მძიმე მდგომარეობა აღინუსხება, ამავე დროს, ობიექტურად ფასდება იგი, და ეს მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი უდავოდ თანაუგრძნობს თარაშის სულიერ ტკივილებს, წინააღმდეგობებით გამოწვეულ ტანჯვას. ამას ავტორის სიტყვის ტონიცა და კილოც ადასტურებს. მას გული სწყდება, ებრალება გზააბნეული და მიუსაფარი თარაში (ნეტავ არ იყოს ასე! — იგრძნობა მის მონოლოგში). მაგრამ სინამდვილე იმდენად ნათელია, ცილისწამებისაგან დაცული, რომ სუბიექტური ტენდენციურობისათვის უბრალოდ მცირე მიზეზიც არ მოიძებნება. ავტორმა რეალისტური პოზიციებიდან გამოხატა გმირის საფიქრალთა მთელი ობიექტი და ჯერ კიდევ სიცოცხლით სავსე ადამიანის სახეში შეგვამჩნევინა, შეგვაგრძნობინა მისი განწირული მომავლის ცხადად აღქმადი კოლორიტი. განწირულთა მომავლის შეგრძნებას ქვეცნობიერის იდუმალება არ განაპირობებს, მისი მიზეზია საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ობიექტური, რეალისტური ნათელჰვრეტა.

კ. გამსახურდიას სხვა რომანთაგან განსხვავებით, „დიდოსტატის მარჯვენაში“ მონოლოგი შედარებით იშვიათად გამოიყენება. უმთავრესად ჰარბობს მცირე და საშუალო მოცულობის სენტენციური, ფილოსოფიური ხასიათის მონოლოგი, რომელთა უმრავლესობას არსაკიძე წარმოთქვამს და პოეტურად ათვალსაჩინოებს აზრს:

„ნუთუ ცოცხალთა ღმერთი უნდა იყოს იგი, ვისაც... მზეგადასული

---

[60] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 666—67.

თაობანი შეჰღაღადებენ? თუ სიკვდილის უფალია, ჩრდილების ქვეყნისა და შავეთის თავადი?"[61]

„ხელოვნება გულის სისხლს მოითხოვს საფასად, თუ მთელი ჯანი არ შეალიე ამ სასტიკ ბომონს, არაფერი გამოგივა ხელიდან"[62].

მსგავსი ხასიათისაა არსაკიძის სხვა მონოლოგებიც...

ორიოდე მონოლოგით წარმოდგება ჩვენს წინაშე გიორგი პირველი, მელქისედეკი, ფარსმანი, შორენა. ერთ შემთხვევაში მონოლოგად ახმიანდება დაბალი წრის წარმომადგენლების — ქიტესა დრუისძისა და ესტატე ლომაისძის სადღეგრძელოები, რომლებიც ხალხური სიტყვის მოქნილობით გამოირჩევა.

სხვა მოქმედ პირთა მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს თამამად ვერც დავარქმევთ მონოლოგს, მათი ფუნქციაც ნაკლებ მნიშვნელოვანია.

რამდენჯერმე ავტორიც გვაზიარებს თავის მონოლოგს განზოგადებული შეგონებების სახით (ერთი სრულიად დამოუკიდებელი არაკის ფორმითაა გამოხატული), მაგრამ ისინი მაინც აბსოლუტურად შეესაბამებიან რომანის ძირითად ტენდენციას.

„ვაზის ყვავილობის" მრავალრიცხოვან გმირთაგან მხოლოდ რომანის განსაზღვრული რაოდენობის მოქმედ პირთა ირგვლივ იყრის თავს მონოლოგიური მასალა. ვახტანგ კორინთელმა, გოდერძი ელანიძემ, ნუნუ და აბრია უჯირაულებმა, სოლომონ გულუხაიძე-ნიორთავამ, მედიკო ვაჩნაძემ, „კნეინა ვარამ", ნიკო მირიანაშვილმა მოახერხეს მონოლოგით გამოსახატავი აზრის შესაფერისად წარმოდგენა, გამოსახვის ამ ფორმისადმი დაკისრებული ფუნქციების ნათელყოფა. ზემოჩამოთვლილ პერსონაჟთა გარდა, კ. გამსახურდიამ რომანში თითქმის არავის მოარგო აზრის სიტყვიერი გამოსახვის ხსენებული ხერხი. რომანის ცენტრალური იდეა, მისი ძირითადი პათოსი უმთავრესად ვახტანგ კორინთელის, ნუნუ უჯირაულის, გოდერძი ელანიძის, აბრიას, ნიორთავას და ზოგი სხვა მოქმედი პირის დრამატიზმით აღსავსე ცხოვრებისეული ეპიზოდების ჩვენებით გამოიხატება. მნიშვნელოვანი პრობლემები მთავარი გმირების სახეშია არეკლილი.

პერსონაჟთა შორის ყველაზე მონოლოგიზებულია კორინთელის სიტყვა, რომელშიც ვლინდება მისი ცხოვრების არაერთი ეპიზოდი, იკვეთება მძაფრ ცხოვრებისეულ ბრძოლაში ფორმირებული ხასიათის მრავალი ნიუანსი. კორინთელის მონოლოგებში ხან გამხელილი აზრის ჰეშმარიტებად აღქმის რწმენა შეინიშნება, ხანაც ყველაფერში ადვილად წვდომის შეუძლებლობის გამო გარკვეული შეუცნობლობა ყალიბდება. პირველ შემთხვევაში სიტყვის დინება შეუნელებელია, ასე ვთქვათ, გრაფიკული შეყოვნებაც კი გამორიცხულია თითქოს:

[61] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 576.

[62] იქვე, გვ. 627.

„იგი ერთი მათგანია, ვინც ამჟამად აგრე ესაჭიროება ჩვენს ქვეყანას: არაპათეთიური, არაორატორი, არცთუ სენტიმენტალურად განწყობილი ადამიანი. კაცი, რომელიც გაცილებით უფრო მეტად მოქმედებს, ვიდრე ალიქვამს, სანამ ფაქტები, ციფრები და მონაცემები ხელთ არა აქვს... არასოდეს ისწრაფვის ნაადრევი აღტაცების გამოთქმისა და დაუფიქრებელი დასკვნების გამოტანისადმი. ასეთი ადამიანები ქმნიან ჩვენი ცხოვრების პროგრესს... ისინი არ ყვირიან, არ ხმაურობენ. არც იქადიან, და უქადნელად, ჩუმად იჩენენ მამაცობას შრომასა და ბრძოლაში... უდრტვინველად შებმიან ამ ცხოვრების მძიმე ჯაპანს...“[63]

კორინთელი პირდაპირი მეტყველების ფორმით ახასიათებს ციხისთავს. არავითარი ზიგზაგები არ შეიმჩნევა მის სიტყვაში. შეხედულება გამოხატულია სადად და ნათლად. წარმომთქმელის პოზიცია სავსებით ცხადია, გამორიცხავს ორმაგ გაგებას, იგი, ასე ვთქვათ, დამამკვიდრებელია. აღსანიშნავია, რომ დამარწმუნებელი (დამამკვიდრებელი) პოზიცია არა მხოლოდ დადებითის წარმოჩენისას ავლენს თავის განსაკუთრებულ თვისებას, არამედ უარყოფითის ან ჩრდილოვანის, გინდაც პასიურის გამოვლენა-გამოხატვისა თუ შეფასების დროსაც ინარჩუნებს ხასიათის ძირითად ნიშანს:

„მართლაცდა ჩვენ, ინტელიგენტები, ნამეტნავად დიდი აზრისანი ვართ ჩვენი საკუთარი პერსონისა და მისი კაპრიზების შესახებ. განა მრავალი წიგნის წაკითხვა, ან მათი დაწერა ათავისუფლებს ადამიანს იმ მოვალეობისაგან, რომელსაც სამშობლო აკისრებს მას? არასოდეს...“[64]

მონოლოგში გამომზეურებული აზრი სავსებით კატეგორიულია, ეპვმიუტანელი შეხედულების პათოსით ნიშანდებული (ამავე დროს ისევ ფორმის დინამიზმით გამორჩეული), დამამკვიდრებელი!

სხვა შემთხვევაში მონოლოგით გამოხატული მოვლენის შინაარსი პრობლემატურია. გმირი თავის სიტყვაში რამდენადმე წონის აზრ-სათქმელს. ერთი, დამამკვიდრებელი პოზიცია აქ უცხოა.

„ო, მწუხარებავ, გაეერანებულ კაცთა სამყოფლოს სარკმელებიდან გამომზირალო, შენ უფრო ბნელი ხარ, ვიდრე უმთვარო და უვარსკვლავო ღამე...“[65]

ან:

„რა უცნაური ჭირვეულობაა ბუნებისა! როგორ შეიძლება ორი სავსებით ურთიერთისაგან დაშორებული გვარის ნაშიერი ასე ზედმიწევნით დაემგვანოს ურთიერთს! რამდენი გამონაკლისი აქვს ამ კანონებს, რო-

---

[63] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961. გვ. 277.

[64] იქვე, გვ. 603.

[65] იქვე, გვ. 252.

მელნიც უცდომელ ჭეშმარიტებად მიაჩნიათ ჩვენს ბიოლოგებსა და ავრონომებს — მირაკულუმ მაგნუმ...“[66]

...და ეს დიდი საოცრება (ზემოთ ციტირებული პასაჟი მოთავსებულია იმ თავში, რომელსაც MIRACULUM MAQNUM — დიდი საოცრება ეწოდება) გაკვირვების, განსჯის, ეჭვის გარეშე არ აღიქმება, რაც ინტონაციურ მცირე პაუზას წარმოქმნის და რის შედეგადაც მონოლოგის ტემპის ძლივს შესამჩნევი შენელება შეინიშნება.

მონოლოგის ასაგებად საჭირო მსგავსი ნიუანსების გამოვლენა ხელს უწყობს აზრის სიტყვიერი გამოსახვის ამ სპეციფიკური ხერხის ზოგადი სახის განსაზღვრას და მისი როლის შეფასებას.

„ვაზის ყვავილობის“ სიუჟეტურ საყრდენს წარმოადგენს ახალი ცხოვრების დამკვიდრებისათვის, ადამიანის გარდაქმნისათვის, წარსულის ბნელი გადმონაშთების აღმოფხვრისათვის წარმოებული დიდი ბრძოლა, მძლავრი შრომითი აღფრთოვანება. მსგავსი მიზნის განხორციელებას დიდი სულიერი პოტენციის შემცველი ადამიანების მეცადინეობა ესაჭიროება. გოდერძი ელანიძისა და ნუნუ უჯირაულის მონოლოგები ძირითადად სწორედ გულგაუტეხლობის, მომავლის რწმენის პათოსითაა გამსჭვალული. მონოლოგით ნათლად გამოიხატება სოლომონ გულუხაიძის გარდაქმნის ფსიქოლოგიური ხასიათი. „თქვენ არასოდეს ოხუნჯობის მეტი არაფერი გაგიგონიათ აქამდის ჩემგან. ახლა უკვე ხუმრობის დრო აღარაა. ჩვენ უნდა შევეცადოთ ისე ვიბრძოლოთ, სახუმარო მდგომარეობაში ჩაცვივდნენ ჩვენი ქვეყნის მტრები... ხომ გაგიგონიათ: წყალი წავა და ქვიშა დარჩება, ფული წავა და ქისა დარჩება, კაცი წავა და სახელი დარჩება: ბებერი ხარის რქაცა ხნავსო...“[67]

პიროვნების სიღრმისეული ძვრების აღწუსხვა, ამ შემთხვევაში, ნაკლებ თუ მოხერხდებოდა უკეთ მონოლოგის გარეშე. გულუხაიძის შინაგანი განცდები, მათი გამომწვევი მიზეზები, გმირში პოზიტიურ შეხედულებათა მტკიცედ ჩამოყალიბების საწყისები, აგრეთვე შედეგი გარდაქმნის მთელი ამ პროცესისა სხარტ, ლაკონიურ მეტყველებაშია გამოვლენილი. „კნეინა ვარასა“ და აბრიას მონოლოგები, უპირველეს ყოვლისა, ამ მოქმედ პირთა თვითდახასიათების საშუალებას წარმოადგენს, ამავე დროს, მონოლოგებში ნათლად გამოსჭვივის მათი წარმომთქმელის მიმართება რომანში განვითარებული მოვლენებისა და ადამიანებისადმი. „კნეინა ვარას“ უზადო ქილიკისა და აბრია უჯირაულის კლასიკური წყევლის შემცველი სიტყვების როლი და მნიშვნელობა მხატვრულ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით ზუსტადაა მოტივირებული რომანში.

---

[66] იქვე, გვ. 607.
[67] იქვე, გვ. 452.

კ. გამსახურდიამ თავისი ყველაზე ვრცელი რომანის „დავით აღმაშენებლის“ ოცამდე პერსონაჟის გამოხატვას მოახმარა მონოლოგის ფორმა. ისიც ცხადი შეიქნა, რომ ამ ფორმის სპეციფიკა მწერალმა ყველაზე მიზანშეწონილად მოარგო დავით აღმაშენებლის კოლორიტულ ფიგურას. რაც უფრო დიადია პიროვნება, მით უფრო ძნელდება მისი მაღალმხატვრული ძერწვა. კ. გამსახურდიამ მრავალი მხატვრული ხერხი და საშუალება გამოიყენა რომანის ცენტრალური გმირის შესაქმნელად. შესაფერისი როლი მიეკუთვნა მონოლოგსაც. დავითი მეტად მრავალფეროვანი აზრისა და გრძნობების შემცველი მონოლოგებით წარმოჩნდება ნაწარმოებში. ამ თვალსაზრისით მას კ. გამსახურდიას ვერც ერთი მხატვრული სახე ვერ გაუტოლდება. სამყაროს ზოგადფილოსოფიური ჭვრეტა, ყოფნა-არყოფნის პრობლემები, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მდგომარეობის აღქმისა და სწორი ანალიზის უნარი, პიროვნული ტკივილები და შინატანჯვა, ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის საკითხები — ყოველივე შესაფერისადაა გამოხატული დავითის შინაგან მიკრო და ვრცელ, აგრეთვე, ასე ვთქვათ, ღია მონოლოგებში. აქ ერთი კანონზომიერება შეიმჩნევა: გმირის შინაგან მიკრო თუ ვრცელ მონოლოგებში გამოხატული განცდების ხასიათი და მიმართება თითქმის ყოველთვის რეგულირებულ-სტიმულირებულია არა პირადული, არამედ საერთო-საზოგადოებრივი ან ზოგადკაცობრიული მიზეზებით.

დავითის მიერ ღრმად პირადული განცდების გამოაშკარავების დროსაც შევიგრძნობთ იქაც (ერის საბედნიეროდ), სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური, მორალური და ეთიკური იდეალების შემცველ გრძნობებს. პირადული ტკივილით გამოწვეული სევდა, რთული საქვეყნო მდგომარეობისა და იდუმალ მოვლენათა შეუცნობლობის ჭვრეტით გამოწვეულ მსუბუქ მოღლა-მოწყენას შესთავსებია.

„მე ისე ნაადრევად წარმტაცა სიჭაბუკის ლხენა განგებამ თუ ბედმა, როცა ასე უსაზმნოდ დროს ვხარჯავ, ვქირდავ ხოლმე ჩემსავე თავს, აგრე მგონია: დანაშაულს ჩავდივარ-მეთქი. ჭეშმარიტად ბედნიერია იგი, ვისაც სიჭარმაგეში არ გადაჰყვება ხელიდან გამოცლილი სიჭაბუკის დარდი. მე ისეთი ძალღვანი ცეცხლი შემომაგზნო არსთაგანმრიგემ, სიბერის ზღურბლამდის თუ მივაღწიე როგორმე, ალბათ ვერც კი მოვიგონებ თუ როდის ვიყავი ჭაბუკი, ან როდის შევიმოსე მხცით“...[68]

განგებამ ინება და დავითი განსაკუთრებული მისიით მოევლინა საქართველოს — გამაერთიანებელ-ამღორძინებლად, აღმშენებლად, ქართველი კაცის იმედის ლამპრად. ყველა დროის ქართველთა რეალურ თუ სიმბოლურ აზრად ყალიბდება რომანში გიორგი ჭყონდიდელის სიტყ-

[68] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რეატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 690.

ვები: „მართებულია, უწინარეს ყოვლისა, რჩეულთ მიიტანონ საკუთარი სიცოცხლე ზვარაკად მამულის წინაშე. რადგან შენა ხარ რჩეულთა შორის რჩეული, ამიტომაც შენ გერგო სასუნელი ესე და პირადი ბედნიერება მამულისათვის უნდა დასთმო ასიერიდან"[69] (აღსანიშნავია, რომ გიორგი ჰყონდიდელი რომანში სხვაგან არსად წარმოთქვამს მსგავს გამოკვეთილი სახის მონოლოგს)...

ასეთი ბედის გმირი (დავითი — თ. კ.) უფლებას ვერ მისცემდა თავს პირადული განცდა-გრძნობები ჩვეულებრივი ადამიანივით გამოემჟღავნებინა, მისთვის დაექვემდებარებინა თავისი პიროვნების სხვა სულიერი ღირებულებანი. ქვეყნის წინაშე მოვალეობის გრძნობის თავნკარობამ ჩამოაყალიბა ამ მეფეში უდიდესი პირადული ტანჯვის შენიღბვის უნარი (რაც, ცხადია, უფრო ამწვავებს მის შინატანჯვას). ესაა მიზეზი, რომ დავითის მონოლოგები აღსავსეა ერის სულიერი ცხოვრებისა თუ ეკონომიკურ-პოლიტიკური მდგომარეობის შემცველი იდეალებით. თვით ზოგადმნიშვნელოვანი ფილოსოფიური თუ ყოფაცხოვრებითი შეხედულებანი საქართველოს სახელმწიფოებრივი მდგომარეობის მოსაწესრიგებელ საშუალებადაა წარმოჩენილი:

„...როცა სადმე მიდიხართ, უნდა ეცადოთ, შინ დასტოვოთ გულის კლიტენი, რადგან გული არც ბაღჩაა, ყოველ კაცს რომ შეეძლოს შიგ შეიჯვრიტოს, არცთუ ძნელი ზანდუკია იგი, ერთ ვინმეს მიანდო მისი გასაღები; ვთქვათ ის კაცი რეგვენი აღმოჩნდა და კლიტე დაჰკარგა, იხმობ ოსტატს, ახალ საკეტს გაუკეთებენ მაგ ძველ ზანდუკს, მაგრამ ერთხელაც დაკარგული გულის კლიტენი არავის უპოვნია ხელმეორედ არაჟამს...

... ბრძენსაც მოუვა ხოლმე თავში შეუწონელი აზრიცა, მაგრამ საჭიროა არა მარტო ასეთი აზრის არგამხელა, არამედ სიბრძნის შეფარვაც უცილოა ზოგჯერ.

... უდიდეს გმირსაც შეეშინდება ხანდახან, მაგრამ შიშის მიჩქმალვაშიაც გმირობაა... სასაცილოა თავისი სიბრძნით მოქადული ბრძენი, მაგრამ არა ნაკლებ სააუგოა, თავისი გმირობით თავი რომ მოჭონდეს გმირს.

მარად ფხიზელსაც მართებს, მტერს უდარდელად მოაჩვენოს თავი, უნდა ერიდოთ მტრის ამხედრებას ვადაზე ადრე, მით უმეტეს, მტერთა მომრავლებას.

ობობას ქსელზე უფრო ფაქიზი და სუსტი ქსოვილი ჯერ არც ერთ დიაცს ხომ არ მოუქსოვია ამ ქვეყნად, მაგრამ ორიოდე ფარასანგის მანძილზე გარდიგარდმო რომ გაიბათ იგი, კამეჩსაც წააქცევს...“[70]

---

[69] იქვე, გვ. 336.
[70] იქვე, გვ. 122—123.

ამ ღია ვრცელ მონოლოგში მოჩანს როგორც სიბრძნე ფილოსოფოსისა, ასევე დინჯი ნება და სიმტკიცე მძლავრი ადამიანისა, რომელიც ამ საბედნიერო მრავალმხრიობის გამო რწმენით აღავსებდა სხვებსაც, შთააგონებდა მათ დიდ საქმეთა გადასაწყვეტად.

როგორც აღვნიშნეთ, „დავით აღმაშენებლის“ ოცამდე პერსონაჟი გამოხატავს აზრებსა და შეხედულებებს, ამხელს გრძნობა-განცდებს მონოლოგის ფორმის მეშვეობით. გიორგი II, მარიამი, მაბარა, ნიანია ბაკურიანი, ჯონდი ერისთავი, შერგილ ლიპარტიანი, კირიონ მანგლელი და სხვა, უმეტესწილად მცირე და საშუალო მოცულობის პირდაპირი მეტყველების შინაგან, ან ე. წ. ღია მონოლოგებს წარმოთქვამენ. შეინიშნება გარკვეული სახის კანონზომიერებანიც:

სარდლების — ნიანიას, ჯონდის, შერგილის ღია მონოლოგები თითქმის ყველა შემთხვევაში სამხედრო სტრატეგიის შინაარსის შემცველია. მათში ნაკლებ შეინიშნება ლირიკულ გრძნობა-განცდათა გამომხატველი ემოციები, გამოირჩევიან მკაცრად აწონილი აზრის სიმტკიცით და ფორმის ლაკონიზმით.

გამოთქმული მოსაზრების დამამტკიცებელ ნიმუშად წარმოგიდგენთ ჯონდი ერისთავის სიტყვას:

„მე მჭევრმეტყველი არ გახლავართ... მჭევრმეტყველიც რომ ვიყვე, ეგზომ პატივსადებ დარბაზისერთა წრეში მე უთუოდ მოვერიდებოდი გრძლად საუბარსა. ჩვენ უომრადაც საფრთხე მოგველის, ხოლო ომიც საფრთხის მომტანია, ხომა? ამ შემთხვევაში ბრძენი ვაზირი ომს ურჩევდა მეფეს, ხარაჯა მშვიდობიანი მონობაა, ეს უცილოა. მონობაში აშენებული ერი ჯერ არავის უნახავს, მაგრამ ომში ყოველთვისაა გამარჯვება მოსალოდნელი“[71].

აღვნიშნავთ, რომ ერთ შემთხვევაში ირღვევა სარდალთა სიტყვის აგებისათვის შერჩეული პრინციპი — ნიანიას ერთ-ერთი მონოლოგი, მარიამისადმი უიღბლო სიყვარულის მიზეზით, ამ სარდლის ინტიმური მღელვარების გამომხატველია... ნიანიას მონოლოგებში ძირითადად მაინც მხედრისა და „ომის კაცის“ სახე აირეკლება, რაც მწერლის იდეურ-მხატვრული ამოცანებითაა განპირობებული.

მარიამის შინაგან მონოლოგში ქალური ხასიათია გამომზეურებული. ამ შემთხვევაში ქალური ხასიათი მხოლოდ განსაზღვრული სპეციფიკური დეტალ-ნიუანსების მეშვეობით გამოიხატება. მარიამი იშვიათად წარმოთქვამს მონოლოგურ სიტყვას და ამიტომ მოკლებულია საშუალებას ამ ფორმით მრავალფეროვნად გამოხატოს აზრები და განცდები. მარიამის სულ ორიოდე მონოლოგი ამ სახეს, უპირველეს ყოვლისა,

---

[71] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 249.

წარმოაჩენს, როგორც დავითისა და დედისიმედის სამიჯნურო ურთიერთობის თანამგრძნობს. მაგრამ რომანის ერთ პასაჟში მარიამი მონოლოგით გვაზიარებს ნოსტალგიით გატანჯული სულის ტკივილს.

„როცა სევდა მამულისადმი გულზე შემოგვენთება, ვზივართ მე და იოანე ამ კაკლის ქვეშ, ვიდრე სიღამემდის, მზერით ვეალერსებით ამ საყვარელ ხეებს და აგრე გვგონია, სამშობლოს ჩვენის უკვდავი სული იყოს თითქოს გადმოსული ამ ვაზებსა და ამ ხეებზე“[72].

ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე კირიონ მანგლელისა და ბერი გოდოლიას მონოლოგები, რომლებშიც რელიგიური მორალისა და ეთიკის საკითხებია აღძრული, მულაჰ რეჯებ-ბენ იბრაჰიმის ზოგადყოფიერი აზრების შემცველი სიტყვა, ჭყონდიდელის დისწულის, თრიალეთის გამგებლის თევდორეს სამგლოვიარო მონოლოგი და სხვ.

რომანის ერთ პასაჟში მონოლოგი რამდენადმე ორიგინალურ ნიშანთვისებას ამჟღავნებს. ავტორი გვიმხელს ა ვ ი ე ნ ე ბ ი ს (ხაზი ჩვენია — თ. კ.) მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს:

„როცა სათნოების გამოჩენა სწადია დავითს, მაშინ ჭყონდიდელის თეთრ წვერს ისაფრებს, რათა ლმობიერად მოეჩვენოს მტრებს, ხოლო როცა დასჯა მოუნდება ვინმესი, ჭყონდიდელს წარუძღვანებს თავის ლაშქარს ქრისტეს ჯვრითა და ბაგრატისეული მახვილით აღჭურვილს, ჭყონდიდელი ომიცაა და ზავიცაა“[73].

კ. გამსახურდიას მიერ ერთიან ზოგად-სქემისეულ ფორმაშია კონცენტრირებული მრავალი ადამიანის (ავი ენების) მიერ ალბათ სხვადასხვა დროს, განსხვავებულ სიტუაციაში წარმოთქმული თითქმის ან მიახლოებით მსგავსი შინაარსის შემცველი სიტყვები, რაც, ასე ვთქვათ, მრავლის მიერ წარმოთქმულ მონოლოგად აღგვაქმევინებს წარმოდგენილ მხატვრულ ტექსტს.

„დავით აღმაშენებლის“ გმირთა მონოლოგებში გამოიკვეთება როგორც მრავალსაუკუნოვანი საზოგადოებრივი ურთიერთობის პროცესში სხვადასხვა დროს არსებული ან დადგენილი და შემუშავებული შეხედულებების საერთო ხასიათი, ასევე პიროვნების სიღრმისეული შრეების ნათელხილვისაკენ მისწრაფება. ამით კი ნათელი ეფინება თვით მწერლის საერთო იდეურ-მხატვრულ მიზანდასახულობას.

კ. გამსახურდიას მხატვრული სისტემის მიხედვით, ნოველებისა და რომანების მხატვრულ ქსოვილში არ შეიძლება გადამწყვეტი უპირატესობა მიენიჭოს რაიმეს — მნიშვნელოვანსა და უმნიშვნელოს, შემთხვე-

[71] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. III, თბ., 1960, გვ. 544.

[73] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 9—10.

ვითსა თუ არსებითს, წამიერი აფექტით გამოწვეულსა თუ დინჯი განსჯით გადაწყვეტილს. აქ ყველაფერი თანაბარღირსეულია, მოხმობილია არა მხოლოდ ცალკეული ნიშნის თვითმიზნური აგებისათვის, არამედ ერთიანი მხატვრული-ესთეტიკური და სულიერ-იდეური ღირებულების ჩამოყალიბებისათვის.

კ. გამსახურდიას პროზაში გამომჟღავნებული ტიპები მონოლოგისა — მთხრობლის (ავტორის) და პერსონაჟის ვრცელი და საშუალო მოცულობის შინაგანი მონოლოგი, გმირის შინაგანი მიკრო-მონოლოგი, მონოლოგი არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების ხერხისა, პერსონაჟისა და მთხრობლის (ავტორის), ასე ვთქვათ, ღია მონოლოგი, აგრეთვე მონოლოგის ზოგიერთი თავისებურება (მონოლოგში ღია და შინაგანი მონოლოგისთვის დამახასიათებელი ნიშნების სინთეზური წარმოჩენა, მონოლოგში ორი სიტყვიერი ნაკადის ჩამოყალიბების ტენდენცია, ცალკეული პერსონაჟის სიტყვაში დღიურის, ბარათის სპეციფიკური ნიშნების შემცველობის ფაქტი, რომლის შედეგად „მონოლოგ-დღიურის", „მონოლოგ-ბარაზის" ფორმა ყალიბდება პირობითად, ცალკეული სიტყვის, ასე ვთქვათ, მრავლის მიერ ნათქვამ მონოლოგად გაფორმება, გამსახურდიასეული მონოლოგის საერთო ლირიკულობა და სხვ.) ამ ერთიანი მხატვრულ-ესთეტიკური და სულიერი ღირებულების შექმნისათვის საჭირო თანაბარღირებულ საშუალებად გვესახება.

3. დ ი ა ლ ო გ ი

ლიტერატურისმცოდნეობაში საყოველთაოდ გავრცელებული აზრის მიხედვით, პროზაში ერთბაშად არ მომხდარა დიალოგის თხრობასთან ორგანული შერწყმა. საკუთრივ თეორიული თვალსაზრისით, დიალოგის შეტანა პროზაულ ნაწარმოებში არღვევს წმინდა ეპიკურ ტონალობას, რადგან ეპიკაში ყოველივე გადმოსაცემ-მოსათხრობი აღქმულ უნდა იქნეს როგორც ვინმე მთხრობლის, ავტორის თხრობა (და ამ თხრობაში დიალოგების შეტანა სწორედ რომ თავისთავად უგულებელყოფს ეპიკური ნაწარმოების აღნიშნულ სპეციფიკას და ტრადიციას). ამიტომ წარმოიშვა აზრი, რომ დიალოგს ეპიკურ ნაწარმოებში უმთავრესად დ ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ი თ ი როლის შესრულება ძალუძსო[74].

„პროზას ერთბაშად არ მიუღწევია თხრობის დიალოგთან ორგანული შერწყმისათვის. ავტორის მეტყველებაში დიალოგი თავდაპირველად იჭრებოდა დრამატიზებული ნაწყვეტების სახით... XIX საუკუნის რეალისტები ეუფლებიან თხრობაში დიალოგის ბუნებრივი ჩართვის საშუ-

[74] იხ. Литературная энциклопедия, т. 3, М., 1930, стр. 269.

ალებებს, მათთან დიალოგი ავტორისეულ აღწერასთან ერთად იძენს უმნიშვნელოვანეს დამხასიათებლურ როლს, მაში ფართოდ ჩაირთვება ექსპრესიულად, სოციალურად და ინდივიდუალურად შეფერილი ელემენტები"[75].

მხატვრულ პროზაში დიალოგის საერთო ხასიათი ბევრად განისაზღვრება იმით, თუ რა ადგილი უკავია საზოგადოდ პროზას ამა თუ იმ ეპოქის ლიტერატურაში. XIX საუკუნემდე ქართული პროზა ლიტერატურის ჩამორჩენილ უბნად ითვლებოდა. ერთი შეხედვით, ეს საკვირველი იყო, რადგან ჯერ კიდევ რამდენიმე ასეული წლის წინ ქართულ პროზას შემდგომი განვითარებისათვის საჭირო აუცილებელი ლიტერატურული პირობები და ტრადიციები საკმაოდ გააჩნდა. მაგრამ მძიმე საზოგადოებრივ-ისტორიულმა და პოლიტიკურ-ეკონომიურმა ვითარებამ კარგა ხნით დაამუხრუჭა ჩვენში ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარება. ამ ობიექტურ პირობებს თუ გავითვალისწინებთ, ცხადია, არც დიალოგს შეეძლო ქართულ პროზაში შესაბამისი ლიტერატურულ-მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტა XIX საუკუნემდე (აქვე უნდა ითქვას, რომ სულხან-საბასთან აღნიშნული ფორმა ნაწილობრივ მეღავნდება). მხოლოდ XIX საუკუნეში ეთმობა დიალოგს გარკვეული ყურადღება. ამ პერიოდში დიალოგი თანდათან გამოიყოფა ავტორისეული თხრობიდან და შედარებით მნიშვნელოვან სტრუქტურულ-ფუნქციონალურ ვალდებულებებს კისრულობს. ილია, აკაკი, ყაზბეგი, ვაჟა და სხვები დიალოგს ბუნებრივს, ცოცხალს, საინტერესოს ხდიან. ისინი მას სოციალურ-დახასიათებით როლს აკისრებენ, ცდილობენ, რომ იგი არ გახდეს მხოლოდ თხრობის ილუსტრაციის ფორმა.

დროთა განმავლობაში დიალოგი, იძენს რა ახალ-ახალ თვისებებს, განავრცობს თავის შესაძლებლობებს. მიუხედავად ამისა, ეპიკურ პროზაში მას, ისევე როგორც მონოლოგს, მხოლოდ თავისებური დამხმარე-დამატებითი ფუნქციების შესრულება დაეკისრა მაინც, თუმცა მონოლოგისა და დიალოგის ფუნქციებისათვის დამხმარე-დამატებითი ხასიათის მიკუთვნება გარკვეულად პირობითია, რადგან ჰეშმარიტ მხატვრულ ქსოვილში ყოველი კომპონენტი შეუცვლელი მნიშვნელობის მქონეა.

„ცნობილია, რომ ჰეშმარიტ მწერალთან არაფერია ზედმეტი... სტილისტიკურმა ანალიზმა უნდა გამოამზეუროს მხატვრული წყობის მოჩვენებითად შემთხვევითი თანამიმდევრული ელემენტების აზრი, უნდა მიუთითოს მათ დანიშნულებაზე. ამასთან მნიშვნელოვანია არა ეს ელემენტები თავისთავად, რამდენადაც მათი როლი, მათი ფუნქცია"[76].

მწერლის მიერ არჩეული გამოსახვის ფორმა, ხერხი, საშუალება იმთავითვე გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური და იდეური ამოცანების

[75] БСЭ, т. 8, 1972, стр. 236.
[76] В. Одинцов. О языке художественной прозы, М., 1973, стр. 12.

გადასაწყვეტადაა მოხმობილი. საშუალება თავიდანვე გამოკვეთს მიზანს, ნაწილობრივ დასაწყისიდანვე განსაზღვრავს მწერლის მიერ ამ საშუალების არჩევის მიზეზს და თავის საბოლოო აზრობრივ ფუნქციაზეც მიგვანიშნებს.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დიალოგს შესაბამისი მხატვრული დანიშნულება გააჩნია. მწერალი შემთხვევით არ მიმართავს ამ ფორმას და მას ყოველთვის მაშინ იყენებს, როდესაც მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტა ყველაზე მიზანშეწონილია სწორედ დიალოგის მეშვეობით. მოცემულ მხატვრულ სტრუქტურაში დიალოგი შეუცვლელი საშუალებაა. მის როლს ვერც ერთი სხვა ფორმა თუ ხერხი ვერ იტვირთავს.

„მე საერთოდ ვებრძვი დიალოგის მოჯარბებას რომანში“[77] — აცხადებს კ. გამსახურდია. ნაწილობრივ მსგავს აზრს გამოთქვამს დიალოგის შესახებ მწერალი ესეში — „ჰონორე დე ბალზაკ“:

„რამდენადაც მწერლის მეტყველების ფორმები მუდამ მხატვრული სახეებით აზროვნებას გულისხმობს, ეს დიალოგებსა და ავტორისეულ რემარკებში ჩაჩრილი ფილოსოფიური მსჯელობანი, მხოლოდ მთქნარებას იწვევს ხოლმე ჟამიდან ჟამზე მკითხველის განწყობაში“[78].

თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ დიალოგის ბუნებრივ, ერთ-ერთ ყველაზე ორგანულ თვისებად კ. გამსახურდია მის ლაპიდარობას მიიჩნევს[79], მაშინ ცხადი გახდება, რომ ეს განცხადებები თავისთავად მიუთითებენ მწერლის მიერ დიალოგების ხმარებისას დამყარებულ წესრიგიანობაზე, არსებულ მკაცრ გეგმაზომიერებაზე და გულისხმობენ მხოლოდ აუცილებელ იდეურ-ესთეტიკურ ამოცანათა გადაწყვეტის პროცესში მათ ხმარებას და მხოლოდ ისეთ ადგილას ხმარებას, სადაც ისინი გამოავლენენ, სწორედ მოცემულ სიტუაციაში, თავიანთი საჭიროების გარდუვალობას. ცხადი ხდება, არაა საკმარისი მხოლოდ იმის აღნიშვნა, რომ, ვთქვათ, დიალოგის მეშვეობით შესაძლებელია პერსონაჟთა ხასიათის გახსნა ან მოქმედების განვითარება და სხვ. ყოველი მხატვრული ხერხისა თუ ფორმის ღირსება განისაზღვრება იმით, თუ რამდენად მიუთითებს იგი საერთოდ მთელი ნაწარმოების ფარგლებში, აგრეთვე კონკრეტულ შემთხვევაში ავტორის ჩანაფიქრზე, მის აზრებსა და მისწრაფებებზე, იდეოლოგიურ დატვირთულობაზე. აქედან გამომდინარე, დიალოგების გამოყენების ხასიათშიც მჟღავნდება მწერლის სახე, ცხოვრების მიმართ მისი დამოკიდებულების შინაარსი.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დიალოგის გამოყენების ფაქტი ხელს უწყობს მწერლის მხატვრული მემკვიდრეობის ერთიანი მიზანმი-

---

[77] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VII, თბ., 1965, გვ. 399.

[78] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. VI, თბ., 1963, გვ. 301.

[79] იქვე, გვ. 249.

მართულების ნათელყოფას. მწერლის პროზაში ყველა ენობრივი და მხატვრული საშუალება ერთმანეთის მიმართ მკაცრ იერარქიულ თანაფარდობას ამყარებს. დიალოგიც ამ საერთო კანონზომიერების ზეგავლენას განიცდის. იგი საბოლოოდ ნაწარმოების საერთო ღერძის, ერთიანი კონსტრუქციული პრინციპის გამოკვეთის მოთხოვნილებას უწევს ანგარიშს. კ. გამსახურდიას მიერ გამოყენებულ ყველა მხატვრულ საშუალებაში ნათლად ცნაურდება მათი არჩევითობის მიზეზობრიობა, მიზნობრივი კონკრეტულობა. მწერლის ნოველებისა და რომანების რიგ პასაჟებში მხოლოდ დიალოგით გამოხატული აზრები აძლევენ ბიძგს მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებათა ჩასახვას, რადგან აზრთა მიმოქცევაში ყალიბდება ყველაზე ჭეშმარიტი გზა და დიალოგიც ორგანულ ფორმად გამოიკვეთება მსგავს ვითარებათა ჩამოსაყალიბებლად. პიროვნების უდიდესი სიმძაფრის განცდებიც დიალოგის განვითარებისას იძენენ აზრობრივ-ემოციურ საკვებს, ვინაიდან ორ ან უფრო მეტ პერსონაჟს შორის უბრალო ადამიანური საუბარიც კი ზოგჯერ გრძნობათგამოხატვის საუკეთესო ობიექტური საყრდენია.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დიალოგი (ისევე როგორც მონოლოგი) ორგანულად ეგუება თხრობით სისტემას. უფრო ზუსტად, იგი შედის თხრობით სისტემაში, მასზეა დამოკიდებული. დიალოგის აგებულება ბევრად განისაზღვრება ავტორისეული თხრობის აგებულებით. ზუსტადაა განსაზღვრული, რომ „ეპიკურ პროზაში დიალოგი უსათუოდ შეეფარდება ავტორის მეტყველებას, რომელიც ამოძრავებს და აკონტროლებს თხრობას, მას ხშირად ერთვის თან სახვითი ან შეფასებითი ავტორისეული კომენტარი“[80].

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში დიალოგი მრავალ ფორმალურ-ესთეტიკურ თუ იდეურ-შინაარსობრივ თვისებას ატარებს, ნიუანსს ფლობს. კერძოდ, მოქმედ პერსონაჟებთან ავტორის დიალოგს ენაცვლება ავტორის ან პერსონაჟის აშკარა, ღია დიალოგი თავის თავთან, გმირის თავის თავთან ფარული, დიალოგიზებული სიტყვა, ცალკეული დიალოგ-აღწერა, ან დიალოგ-დახასიათება, რომელშიც ადამიანურ ურთიერთდამოკიდებულებათა შრე-საფეხურებია გამომზეურებული. მწერლის პროზაში მრავლადაა აგრეთვე წარმოდგენილი სიმბოლური ან ფილოსოფიური თუ ფსიქოლოგიური ხასიათისა და ნიშნის შემცველი დიალოგები.

ენობრივი შემადგენლობის თვალსაზრისითაც განსხვავდებიან კ. გამსახურდიას პროზისეული დიალოგები, რომელთა სინტაქსური სტრუქტურა ერთ შემთხვევაში, ვთქვათ, დრამისეული სირთულით, სხვა შემთხვევაში კი შედარებითი სიმარტივით გამოირჩევიან. დიალოგები ყუ-

---

[80] БСЭ, т. 8, М., 1972, стр. 236.

რადღებას იპყრობენ აგრეთვე თავიანთი ზომითა და მოცულობით — ვრცელი მრავალპლანიანობითა და ბევრისმთქმელი ლაკონიურობით, მათი ბუნების გარკვევაში თვალსაჩინო როლი განეკუთვნება რეპლიკას, ჟესტს, მიმიკას. მიუხედავად მითითებული მრავალფეროვნებისა, კ. გამსახურდიას დიალოგებს მაინც გააჩნიათ შესაბამისი სტრუქტურული მთლიანობა.

კ. გამსახურდიას მრავალ ნოველაშია (რომანებში კი — მით უმეტეს) ასახული დიალოგის ფორმით ცხოვრების რთული ვითარება და ამ ვითარების შედეგად წარმოქმნილი სერიოზული კონფლიქტები. ცხადია, ეს კონფლიქტები ხშირად იდეურ წინააღმდეგობათა შედეგს წარმოადგენს და დიალოგში ნათლად აისახება მისი ჩამოყალიბების გზა, სახე და ხასიათი. კონფლიქტების წარმომშობ დაპირისპირებულ ძალთა განსხვავებული აზროვნება მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი საშუალებით გამოიხატება. აქ ყურადღება ექცევა განსხვავებული აზროვნებისათვის გამოსადეგ სიტყვათა მარაგის წარმოთქმის ტონსაც კი, და მაინც, განსხვავებული, ინდივიდუალური აზროვნების ხასიათი რაღაცით ტიპურია.

დიალოგმა, სანამ იგი შესაბამის გამომსახველობით უნარს შეიძენდა, არაერთი შინაგანი ცვლილება განიცადა. ვ. ოდინცოვი ნაშრომში „მხატვრული პროზის ენის შესახებ“ — სვამს კითხვას — „რა შინაგან ცვლილებებს... შეეძლოთ დიალოგის ტრანსფორმირება?“ — და აქვე გამოთქვამს მოსაზრებას: „ვუპასუხებთ რა ამ კითხვებს, ჩვენ ამით ნაწილობრივ გავიგებთ, რაშია საზოგადოდ დიალოგის გამომსახველობის საიდუმლოება“... ჩვენი აზრით, მკვლევარი სავსებით სწორ პასუხს აგნებს დასმულ კითხვაზე, ცნობილი მწერლის ა. ტოლსტოის სიტყვებში, ვ. ოდინცოვი წერს: „პასუხის არსი, შესაძლებელია, მდგომარეობს ა. ტოლსტოის ფორმულაში: „დიალოგის ხელოვნება მოდის ჟესტის დანახვიდან. მხატვრული ფრაზა ჩნდება როგორც ჟესტების სისტემის გამოხატულება. აიგება რა მხატვრული ფრაზა, საჭიროა რაღაცის დანახვა, თუ ეს საგანი ან საგანთა მოძრაობაა, საჭიროა რაღაცის ემოციურად შეგრძნობა, თუ ეს იდეა, ცნება ან გრძნობაა“...[81]

პროზაში დიალოგის მნიშვნელოვან მხატვრულ ფორმად ჩამოყალიბების, მისი ფუნქციის ზრდის ერთ-ერთ ფაქტორს უდავოდ წარმოადგენს ა. ტოლსტოის მიერ შემჩნეული კანონზომიერება...

მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟთა ურთიერთ საუბარში, აზრთა ურთიერთ გაცვლა-გამოცვლაში თითქმის ყოველთვისაა ჩაქსოვილ-თავშეფარებული რაიმე მიმიკური ან ჟესტიკულაციური, რაც გამოკვეთი-

[81] В. О д и н ц о в. О языке художественной прозы. М., 1973, стр. 67.

ლად დინამიურს, შინაარსობრივად თვალსაჩინოსა და უფრო ცოცხლად აღქმადს ხდის პერსონაჟების გრძნობა-განცდათა ემოციურ ნიუანსებს, ან შემოქმედის იდეასა თუ განწყობილებას, ცნობიერად სამყაროს საერთოდ.

კ. გამსახურდიას პროზის, კერძოდ ნოველების, დიალოგი ორგანული შინაკანონის ძალით იწოვს მოქმედ პირთა ჟესტ-მოძრაობასა და მიმიკას და სპეციფიკურად გამოხატავს (საჭიროებისამებრ კი შედარებით ვრცლად შლის) თხზულების მრავალ მნიშვნელოვან სიტუაციას, აღწერს მოქმედებას, სცენას, ნათელს ხდის ვითარებას ან, ყოველ შემთხვევაში, მიუთითებს ამ ვითარებაში გარკვევის ხელშემწყობ ცალკეულ ნიშანზე.

ნოველების — „ლილ", „პორცელანი", „დამსხვრეული ჩონგური", „ტაბუ", „ქოსა გახუ", „ჯამუ", „ქალის რძე", „დიდი იოსები", „ხოგაის მინდია" — დიალოგებში ჟესტ-მიმიკის შემცველი მცირე ზომის პასაჟები იშვიათობას არ წარმოადგენენ.

„ლილში" ჯამლეთის მიერ ბიძა-ბიცოლასთან წარმოებულ დიალოგში დეტალის მნიშვნელობის გარკვეული მიმიკური სცენა ცნაურდება. კითხვას (რომელიც ექიმ შარუხიას ოჯახურ მდგომარეობას შეეხება) — „რომელი ცოლი? მე არც კი ვიცოდი მას ცოლი თუ ჰყავდა..." — ცირუ პასუხობს: „ო, მაგის ცოლი სოხუმის პრიმადონაა"... ამ დახასიათებას ბიძა კიდევ მეტ გამოკვეთილობას მატებს: „ო ო, რამდენ ყმაწვილს თავბრუ დაასხა იმ ქალმა!" აქ, გარკვეულ ვითარებასა თუ არსებულ სიტუაციაზე კონკრეტულ ადამიანთა (პერსონაჟთა) შეხედულება და ამის მიზეზით გამოწვეული განცდა-ემოცია მიმიკითაა ნიუანსირებულ-გამდიდრებული. საგულისხმებელია, რომ შორისდებული „ო", ამავ დროს, მიმიკაა, რომელიც წარმომთქმელის სახის გამომეტყველებას წარმოგვადგენინებს; გვაფასებინებს იმ მდგომარეობასაც, რაც დიალოგში მონაწილეთა მიერ მიღებულ საერთო შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს ნაწილობრივ, წარმოჩენილ პასაჟში.

ყურადღებას იპყრობს ნოველის დიალოგში ჩართული კიდევ ერთი მიმიკური ეპიზოდი: ამჩნევს და რწმუნდება რა, რომ მის ცოლს ლილს უარშიყდება ჯამლეთი, ექიმი შარუხია ცინიზმით აღსავსე შურისძიების გეგმას აწყობს, რომლის მიზანია, საკუთარი მეუღლის საზარელი ფიზიკური ნაკლის მოულოდნელი მხილებით უარყოფითი ემოციური ეფექტი მოახვიოს, გაუთვალისწინებელი და უეცარი ელდა მოჰგვაროს გაარშიყებულ კავალერს (თუმცა მხოლოდ შურისძიება არ შეიგრძნობა შარუხიას საქციელში, მასში საზოგადოდ ექიმის ცინიკური ბუნება მზეურდება). ეს სიტუაცია დიალოგში ასეა გამოხატული:

„წეღან თქვენ ამბობდით იხვების გადაფრენა იწყებაო. მაშ იმედია, კიდევ რამდენიმე კვირას დარჩებით".

„ექიმო, თქვენ სასტიკი დიეტის დაცვა მიბრძანეთ, წამლები გამომიწერეთ და რაღა დროს ნადირობაა?“

„ა ხ, ე ს ა რ ა ფ ე რ ი ა, თქვენ ორ-სამ დღეში მოგარჩენთ სავსებით და მერმე ინადირეთ რამდენიც გენებოთ“...[82]

აშკარად გამოკვეთილი მიმიკური სცენაა! შორისდებული „ახ“, თავისი მომყოლი სიტყვებითურთ (განსაკუთრებით პირველი ორით), შესაბამისი სულიერი განწყობილების გამომხატველი ინტონაციითაა ახმიანებული, ამასთან ისინი წმინდა სახის მიმიკასაც წარმოადგენენ.

კ. გამსახურდია ზემომოყვანილ ეპიზოდებში არც ერთხელ არ მიუთითებს სპეციალურად, ბიძა-ბიცოლასა თუ ექიმ შარუხიას მიმიკით გამოხატულ განცდებზე, არ მიანიშნებს სახის მოძრაობა-გამომეტყველებაზე.

მსგავსი პრინციპით (როდესაც მწერალი არავითარი შენიშვნა-რემარკით, გადაკვრითაც კი არ მიგვითითებს პერსონაჟის მიმიკასა თუ ჟესტზე) აგებული დიალოგები სამაგალითო თვალსაჩინოებით გამოიკვეთება „პორცელანში“, „ტაბუში“, „ქოსა გახუსა“ და „დიდ იოსებში“.

„პორცელანში“ არაფერია ნათქვამი ხელოვანთა მასკარადის დროს მადამ როსტრუპთან მოსაუბრე კავალერის სახის გამომეტყველებაზე. ხსენებულ ეპიზოდში მწერლის მიერ სპეციფიკური კომპოზიციურ-მხატვრული ხერხის გამოყენების გამო (შემოქმედის ნებით, ნოველის პერსონაჟებს ნიღბებით აქვთ დაფარული სახეები) თითქოს შეუძლებელიცაა გრძნობებისა და განცდების სახეზე ამოკითხვა...

„— მე, კაცმა რომ თქვას, წმინდა ხელოვანი არა ვარ. მე ეხატავ პორცელანის ჯურჭლის დეკორაციის ნიმუშებს, ეგ დარგი პრაქტიკულის მოსაზრებით არ ამირჩევია.

— რა ვუყოთ, ინტენსიური ხელოსნობაც...“[83]

საინტერესო მდგომარეობაა. საფარველის მიუხედავად, ნიღბის მიღმა აშკარად შეიგრძნობა მამაკაცის სახის კუნთების სათანადო მოძრაობა, ერთი სიტყვით, მისი მიმიკა, რომლითაც იგი აღნიშნულ ვითარებაში მადამ როსტრუპის სიტყვების მიმართ შესაბამის რეაქციას სათანადო ხერხით გამოავლენს. როგორც ვხედავთ, მწერალი აქ არ ხმარობს არავითარ რეპლიკას, ხოლო ნიღბის არსებობა კი თითქოს უფლებას ართმევს მას გააკეთოს რაიმე შენიშვნა მამაკაცის სახის გამომეტყველებაზე (რაც არ უნდა იყოს, ნიღაბი თვალსაჩინოების ამკრძალველია), მიუხედავად ამისა, ეს თავისებური აკრძალვა ხელს არ გვიშლის შევიგრძნოთ, მეტიც, თითქმის ვიხილოთ მიმიკა.

„ქოსა გახუშიც“ (იგულისხმება ნოველის ერთ-ერთი პასაჟი) არა-

---

[82] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 42; ციტატებში ხაზგასმა ყველგან ჩვენია — თ. კ.

[83] იქვე, გვ. 23.

ფერია ნათქვამი რემარკა-შენიშვნით დიალოგში მონაწილე მთხრობლის მიმიკისა თუ ჟესტის შესახებ:

„ტაგუ მანუჩარ ბატონიშვილის და მისი მკვიდრი დის ხათუნას შვილია“.

„რ ო გ ო რ თ უ... დ ა-ძ მ ი ს შ ვ ი ლ ი?“[84]

კ. გამსახურდია სიტყვასაც არ ძრავს აღნიშნული დიალოგის შედეგად შექმნილ ვითარებაში მთხრობლის გაოცების გამო. მიუხედავად ამისა, მის თვალებში გაოგნება-გაშტერება ამოიკითხება, მთელი სხეულის დაძაბულობა შეიგრძნობა (თუ არ ვცდებით, შესაბამისი ჟესტიც საგულისხმებელია, ყოველ შემთხვევაში სხეულის პოზის შეცვლა მოულოდნელი და გასაოცარი ამბის გაგების გამო, წარმოუდგენელი არ უნდა იყოს).

მიმიკურ სცენასთან ახლოს დგას სარდაფ „ნოეს ვაზში“ დროს გასატარებლად ჩასული სტუდენტისა და ქერა ქალიშვილის დიალოგი ნოველაში „დიდი იოსები“. დიალოგი საუცხოოდ ამჟღავნებს პერსონაჟთა სულიერ რაობას, მისწრაფებებს.

საუბრისას ქალი სთხოვს სტუდენტს, ნუკრს ნუ მეძახიო.

„რ ა ტ ო მ, ჩ ე მ ო ნ უ კ რ ო?“ გაუმეორა სტუდენტმა (ვგულისხმობთ, რომ სტუდენტი ქალების მუსუსის გაცვეთილ, ტრაფარეტულ და ყალბ სინაზეშეპარულ ტკბილ-ცინიკური ღიმილის გამომხატველ სახეს ღებულობს — თ. კ.).

„რ ა ტ ო მ დ ა ჩ ე მ ს ა მ ხ ა ნ ა გ ს ა ც ნ უ კ რ ს ე ძ ა ხ ო დ ი“ (აქაც ყალბად ნაწყენ-გაბუტულის სახე წარმოგვიდგება, რომელიც მაინცდამაინც არაფრად აგდებს თავის მიმართ ღალატს, რადგან კ. გამსახურდიას სიტყვებითვე რომ კთქვათ „იგი... უთუოდ მომავალი ქართველი მეტრესსების, ხასების წინაპარია — თ. კ.).

„რ ო მ ე ლ ს?“ (სტუდენტმა ყურადღება დაძაბა, გაფაციცდა — თ. კ.).

„ნ უ ნ უ ს“.

„ა რ ა ს ო დ ე ს“ (სტუდენტის პირფერობიდან გამომდინარე ეს შეცხადება-უარი თუმცა მგზნებარეა, მაინც თვალთმაქცის სახეს წარმოაჩენს — თ. კ.).

„რ ა ტ ო მ ს ტ ყ უ ი?“ (ცვლავ გრძნობისაგან დაცლილი, მოთენთილი წყენა-საყვედურის მატარებელი სახე — თ. კ.) [85]

ახლახან წარმოდგენილ მხატვრულ პასაჟში პერსონაჟთა დიალოგისას შემჩნეული მიმიკისა თუ ჟესტის ჩვენეული ინტერპრეტაცია

---

[84] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 57.

[85] ი ქ ვ ე, გვ. 165.

ჟესტ-მიმიკაში მლიქვნელობის, ცინიზმის, გარყვნილების, ღალატის, სიყალბის ნიშანთა ამოკითხვა) განპირობებულია ნოველაში ასახულ-აღწერილ მოვლენათა ლოგიკით, რასაც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს მენშევიკებისაგან მიტოვებულ თბილისში აღძრული რეალური ქაოსი, რომლის დროს შეუკავებლად ამოტივტივდა ცხოვრებისეულ ზედაპირზე ყოველივე მორყეული, დაცემული, ან ლპობისათვის უკვე განწირული.

როგორც ვხედავთ, კ. გამსახურდიას მიერ ჟესტ-მიმიკა შეიძლება არც კი იყოს პირდაპირ აღწერილი. მაგრამ ყველა ზემოაღნიშნულ მაგალითში ჟესტ-მიმიკის შემჩნევა და დაჭერა მოქმედ პირთა მიერ რეპლიკა-შენიშვნებისა თუ ფრაზათა ურთიერთგაცვლის მეოხებით, მაინც შესაძლებელი ხდება.

მსგავს შემთხვევებში მიმიკაცა და ჟესტიც რაღაც „შინაგანი პირობითობით“ გამოაშუქებენ თავიანთ იერსა და სახეს ტექსტიდან. ისინი ფორმისეულ-მხატვრულ დაძაბულობას წარმოშობენ, რაც ბევრად განაპირობებს დიალოგის საერთო გამომსახველობას, მის ესთეტიკურ სიცხოველეს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან განსხვავებით, კ. გამსახურდია რიგ შემთხვევაში პირდაპირ მიუთითებს დიალოგში მონაწილე პერსონაჟთა მიმიკაზე, ჟესტ-მოძრაობაზე.

„დამსხვრეულ ჩონგურში“ მხოლოდ ერთხელ გვხვდება დიალოგი (ეპიზოდში, როდესაც დედა ამსხვრევს ჩონგურს) და მწერალი სწორედ თვითონ უსვამს ხაზს პატარა ბავშვის სახის გამომეტყველებას:

„რად ჰქენი ეს, დედიკო?“ ამოიკითხა დედამ ბავშვის გ ა ნ ც ვ ი ფ რ ე ბ უ ლ თვალებში.

„შენი მხიარული ყიჟინა მეღირსა, და რაღად მინდოდა ეგ მტირალა ჩონგური?!“[86]

„ლილში“ გაბოროტებული ექიმი შარუხია მოურიდებლად მიახლის პირში მასთან მოსაუბრე პერსონაჟს საკმაოდ ვრცელ ტირადა-რეპლიკას:

„არ მეგონა, თქვენ თუ კაცთმოძულე იყავით“.

„ან რა შესაყვარებელია ადამიანი, რომელსაც მირიად ნასვრეტებიდან ზინთი და თელგამი გამოსდის.

და სულ მცირეოდენი დაშავება და წაბორძიკება კმარა, ეს სისხლით სავსე ტყავის ტომარა, ჩვენს უბადრუკ სხეულს რომ გარს აკერია, ერთბაშად დაირღვეს და მთლად სისხლად და მთლად თელგამად გადაიქცეს იგი, რასაც ჩვენ ამაყსა და შეუდარებელ მეფეს ბუნებისას ვუწოდებთ ხოლმე“.

ისეთი მ კ ა ც რ ი გ ა მ ო მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი თ ითქვა ეს ყოველივე.

---

[86] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 9.

რომ მე უნებურად ძირს ჩამოვდგი ტუჩთან მიტანილი ლიქიორით სავსე ჭიქა...“[87]

კ. გამსახურდია ხაზს უსვამს ექიმის მ კ ა ც რ გ ა მ ო მ ე ტ უ ე ლ ე ბ ა ს, ე. ი. მის მიმიკას. აღნიშნულ შემთხვევაში, გარკვეული მსოფლმხედველობრივი მოსაზრების გამო, აუცილებელი ხდება შარუხიას მიმიკის სხვისეული გამოკვეთა. საჭიროა დიალოგში მონაწილემ განსაზღვროს ექიმ შარუხიას ფსიქოლოგიური წყობა თუ სხვა პიროვნული თვისება (როგორც მასთან ახლო კონტაქტში მყოფმა), რათა დაამკვიდროს საკუთარი უტყუარი, ან ნაკლებ უტყუარი პოზიცია და ამით ხაზი გაუსვას ექიმის ზღვარგადაცილებულ ცინიზმს. ყოველივე ამას გარკვეული როლი ენიჭება ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული კრედოს შეფასებისათვის. ჩვენს მოსაზრებას ადასტურებს კიდეც შარუხიასთან მოსაუბრე ჯამლეთის სიტყვები:

„ან რა საჭიროა უფსკრულში ხელების ფათურით და ბნელი მეტაფიზიკით მოიწამლო ეს წუთისოფელი?

დასასრულ: თქმისაგან იშხამება ნათელი შეგნება.

ხანაც: თქმა მწუხარებას აორკეცებს“[88].

როგორც ვხედავთ, დიალოგში მონაწილე ერთი პერსონაჟის მოსაზრება უპირისპირდება მეორის შეხედულებას, იქმნება საშუალება სწორი და ჯანსაღი პოზიციის არჩევისა. მწერალმა ამ რთული აზრობრივი პროცესების ანალიზისათვის შეარჩია კონკრეტული მხატვრული საშუალება — ჟესტ-მიმიკა, რომელიც მიზანშეწონილად გამოიყენა ნაწარმოების პრობლემების ნათელყოფისათვის.

საინტერესო დეტალის მნიშვნელობას იძენს პერსონაჟის ჟესტიცა და მიმიკაც „ხოგაის მინდიას“ ერთ-ერთ დიალოგურ ეპიზოდში: ყოველივე სულდგმულისადმი, აგრეთვე არასულიერი სამყაროსადმი სათნოებით აღვსილ მინდიას ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ წესზე მობრუნებას ჩასჩიჩინებენ ძმები, მეზობლები, ცოლი აშექალა. ეს უკანასკნელი ერთ-ერთ პატივცემულ მოხუცებულს მიმართავს:

„უთხარიღ რა მინდიას, უნცრუავ, უთხარიღ, იქნებ გონთ მავიდას!“.

კ ე ფ ა მ ო ი ფ ხ ა ნ ა უნცრუამ ყ ო ყ მ ა ნ ი თ, შემდეგ ენა დასძრა და წაიბურტყუნა ყრუდ:

„ჩემ თქმა რად სჭირდების მინდიას, ის ჩვენს სოფელში ბრძენ ას, მან უფრო იცის, რა უჭირს ხალხს“[89].

მწერალი მიუთითებს მოხუცის სახოვან, საკმაოდ კონკრეტული აზრის შემცველ ჟესტზე (კეფის მოფხანა). ჟესტი წმინდა ყოყმანის შემ-

---

[87] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 39.

[88] ი ქ ვ ე.

[89] ი ქ ვ ე, გვ. 208.

ცველია, ნათლად ჩანს, რომ მინდიას დამოძღვრაზე, რაღაც თვალსაზრისით, უნცრუა თავს იკავებს. სწორედ ამის მიზეზით ხმიანდება მისი სიტყვებიც: „ჩემი თქმა რად სჭირდების მინდიას...“ ცხადია, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ უნცრუამ უბრალოდ ვერ შებედა სოფლის რჩეულ მინდიას ჭკუის სწავლება, მაგრამ ის უფრო სარწმუნოა, რომ ბრძენი მინდიას აზრებში უტყუვრად ვერ გაერკვეოდა რიგითი (ღეთისრჩეულ მინდიასთან შედარებით) მოხუცი. აღნიშნული სიტუაციის შინაარსი დააკონკრეტა ზუსტად შერჩეულმა ეპიზოდ-მიმიკამ.

ნოველის ამ მონაკვეთში მოქმედებას კიდევ რამდენჯერმე ახლავს ეპიზოდიცა და მიმიკაც (გაკაპასებული აშექალა თითს უქნევს მინდიას; თავგამოდებით ყვირიან ძმები; „კრიახობენ დედაკაცები“ და სხვ.). ყოველი მათგანი მნიშვნელოვანია ვითარებაში ღრმად გარკვევისათვის, ამასთან ყოველ მათგანს მაქსიმალურად ზუსტი სიტყვიერი აღნიშვნა აქვს და მეტად უშუალოა...

...ეპიზოდ-მიმიკის ფსიქოლოგიური ზეგავლენა მეტად მნიშვნელოვანი შეიქმნება... მინდიას თავს ატყდება გაუძლისი არეულობა და ქაოსი, მის სულში შფოთვა, განგაში ისადგურებს. ძრწოლა იპყრობს გულთმისან ვაჟკაცს... გარემოს აუტანლობა, ჯიქური შემოტევის, ღრიანცელის, ათასგვარი ხმაურის, ხელების უწესრიგოდ ქნევა-ფათურის ზეგავლენით სადღაც ქრება მინდიას ბრძნული სიდინჯე, გონიერი ჰვრეტა-მდუმარება, სიბრძნის ძიებისათვის საჭირო იდუმალი გარინდება... უწინ თუ ბევრ რამეს არ აქცევდა ყურადღებას, ახლა გულგრილად, ურეაქციოდ ვერა ძლებს, წინათ აუმღვრეველ მის გონებას აღიზიანებს გარსმოჯარული ხალხის ღრიალი:

„— გიჯობს, მინდი, გონთ მახვიდ, გონთ და მამის სისხლი აიღო. ხოგაის ხმალი არ აძინებს სამძივარას, დედაშენს“[90].

მინდიამაც „გაიბრძოლა... წელის გამართვა მოისურვა, მაგრამ ასე ეგონა, დავითფერულით ხერხემალი გადაუჭრესო. პირქვე დაეცა ბანზე და იტირა, უმანკო, ბალღური ცრემლებით იტირა ხოგაის მინდიამ და ალოკა გარსმოჯარულ ხევსურთა ბანდულებისაგან დათელილი მტევრი“[91].

მინდიამ დაკარგა წონასწორობა. მოხდა უკვე შეჩვეული სიბრძნის ჩარჩოდან ამოვარდნა, დარღვევა კანონზომიერებამდე ამაღლებული წესრიგიანობისა. მთელ მის არსებაზე მოახდინა ზეგავლენა თემის საქციელმა, მან შეიგრძნო გარდუვალი ფერიცვალების ზღვარი, თუმცა (ეს საყურადღებოა!) არავითარი რეპლიკით არ გამოუხატავს თავისი შეხედულება, სულიერი მდგომარეობა შექმნილ სიტუაციაში. მისი გონება

---

[90] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 209.

[91] იქვე.

ჯერ მხოლოდ მომხდარი ფაქტის ზემოქმედი ძალებითაა დაბანგული, მომაელის გასათვალისწინებელი რეაქცია მოგვიანებით გამომჟღავნდება...

აი, ასეთი ფართოპლანიანი და დიდმნიშვნელოვანი შედეგები შეიძლება გამოსხივდეს სულ მცირე დიალოგში ჩაწნულ ჟესტ-მიმიკიდან, რაც თავისთავად მეტყველებს მათ მნიშვნელობაზე საზოგადოდ, და კერძოდ, იმ როლზე, რასაც ისინი თამაშობენ დრამატულისა და დაძაბულის გამოააშკარავების საქმეში.

კ. გამსახურდიას ნოველათა შორის ყველაზე „დიალოგურ“ ნოველებად შეიძლება მიჩნეულ იქნას „პორცელანი“, „მშვენიერება“, „ხოგაის მინდია“... ამ ნაწარმოებებში საკმაოდ ვრცელი (ნოველის პირობაზე) პასაჟებია აგებული დიალოგებით, რომლებიც გამოირჩევიან მრავალმხრივობით, მრავალფეროვნებით. „პორცელანისა“ და „მშვენიერების“ დიალოგებში, მაგალითად, შესაბამისადაა კონცენტრირებული მოქმედება, ზოგჯერ კი შესაძლებელი ხდება კვალდაკვალ მიჰყვე მის განვითარებას, განსაზღვრო ამბის ამოსაელი სიტუაცია.

აღნიშნულ ნოველებში მოქმედების ჩასახვისა და გაშლის პირველი ნიშნები მწერლისეულ აღწერაში შეიმჩნევა, მაგრამ სიტუაციის აქტიური გაშლა, მოქმედ პირთა ურთიერთობის ექსპრესიულობა, პერსონაჟთა ხასიათის აღმნიშვნელი დეტალების, პორტრეტული შტრიხების გამოკვეთა, შედარებით ვრცლად, უკვე უშუალოდ დიალოგში ხორციელდება.

„პორცელანს“ ლამის დიალოგური დასაწყისი აქვს. სულ მცირე ავტორისეული თხრობა-შესაელი და დიალოგის ტემპიც იმთავითვე პოულობს გასაქანს:

— „პარდონ მადამ“...

— მე მადამი არ გახლავართ...

— ნეტავ ვიცოდე, როგორი ხართ თქვენ სინამდვილეში?

— მე? მე მუდამ ერთი და იგივე, როგორიც სინამდვილეში, ისე ნიღაბოსანთა საღამოზედაც.

— არა, სერიოზულად, მე მაინტერესებს თქვენ როგორი სახე გაქვთ, როგორი თმა?

. . . . . .

— თქვენ ისეთი ხმა გაქვთ, მთიული უნდა იყოთ.

— როგორ თუ მთიული?

— მთიელი კაცი.

— ეგ სწორია, მაგრამ როგორ შემატყეთ?

— მე ვფიქრობ ეს ადვილია, თქვენ ფოლადისებური ხმა გაქვთ. თქვენი წინაპრები ალბათ ტიეებით ეზიდებოდნენ შეშას მთიდან, ან

ჯიხვებზე ნადირობდნენ. ცნობილია, მენავეებისა და მონადირეების მოდგმას ხმამაღალი ლაპარაკი სჩვევია“[92].

წარმოდგენილ დიალოგში შესამჩნევია ფსიქოლოგიური ანალიზისაკენ პერსონაჟთან მიდრეკილება. დიალოგში გამოსჭვივის მოქმედ გმირთა ხასიათის, ჩვევის ნიშნები. დიალოგითვე წარმოებს პორტრეტული შტრიხის ძიება, შესაბამისი საჩხრეკით წარმომავლობის, საზოგადოებრივი მდგომარეობისა თუ ბუნებრივი ნიშან-თვისებების გამორკვევა და სხვ.

„პორცელანის“ სწორედ დიალოგებშია გამომზეურებული ნოველის აზრ-იდეის მნიშვნელოვანი კომპონენტები... ხელოვანთა მასკარადზე ქალსა და მამაკაცს შორის დიალოგი გრძელდება... ხელოვნების თემა მათ თავდაპირველ მსუბუქ გაარშიყებას თითქმის სულ მთლად აცლის ნიადაგს... დასაწყისში ორი ნიღბოსანი, მართალია, არცთუ ძლიერ განსხვავებულ, მაგრამ მაინც „სხვადასხვა ენაზე“ საუბრობენ. მაგალითად:

— თქვენ რაზე გაჩუმდით?

— მე ვფიქრობ, ხელოვანი ქალი არ უნდა გათხოვდეს.

— რატომ?

— ისე.

— წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე გ, მე გათხოვების შემდეგ დავიწყე ხატვა“[93].

ნოველაში კიდევ ვხვდებით ქალ-ვაჟის განსხვავებულ აზროვნებას, „სხვადასხვა ენაზე“ მათ მეტყველებას, რაც ყველაზე ნათლად დიალოგებში უნდა გამოაშკარავებულიყო და მწერალმაც საუცხოოდ მოარგო ფორმა გარკვეულ მიზანს, იდეას. დიალოგში მიზანშეწონილად უპირისპირდება ერთმანეთს შეხედულებათა განსხვავებული სისტემა. მაგრამ დიალოგის „დიალოგშიც“ ყოფილა შესაძლებელი (და ეს მწერლის ორიგინალობაა) ამ „სხვადასხვა ენაზე“ მოსაუბრე (ე. ი. სხვადასხვა შეხედულებების მატარებელ) პერსონაჟთა აზრების თუნდაც დროებითი გაერთმნიშვნელიანება... ხელოვნების საგანმა და შემდეგ მის რაობადანიშნულებაზე ორთა შეხედულების თანადამთხვევამ დააკავშირა გმირები ერთმანეთს. მათ დიალოგში ადრე გამოვლენილი შეპაექრება იძენს. ხდება საგნისადმი მიმართების გამო აზრის გამთლიანება, მამაკაცი აღიარებს: „... ჩემს სულში ახალი ჭეშმარიტება ჩაეწვეთა“[94].

საბოლოოდ იმავ ხელოვნების საგანმა, რომელმაც მათი აზრები რაღაც თვალსაზრისით გააერთიანა, გათიშა ისინი (პორცელანის ჯურჯელი გაყიდულ იქნა). გაწყდა კავშირი როსტრუპების ოჯახთან.

---

[92] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 22.

[93] ი ქ ვ ე, გვ. 23.

[94] ი ქ ვ ე, გვ. 24.

როგორც აღინიშნა, დიალოგი საზოგადოდ მეტად მოსახერხებელია განსხვავებული აზროვნების, პერსონაჟთა საპირისპირო შეხედულებების ჩვენებისათვის. „მშვენიერებაში“ გარკვეულ ვითარებათა გამო უჩვეულოდ აღზრდილ უფლისწულ მზეჭაბუკს ყველასაგან განსხვავებული (და მეტად თვითნებური) აზრი ჩამოუყალიბდება სიკვდილის შესახებ:

„... რა იქნა მამაჩემი?“

„მამაშენი მოკვდაო, შვილო“.

„მოკვდაო?“

გაოცდა ყმაწვილი.

„ახლა ეგ მამცნე, რას ნიშნავს მოკვდა?“

„მამაშენი მიწაში დავმარხეთ და ამას ეწოდება ჩვენს ენაზე მოკვდა“.

„თუ მოვაო ოდესმე მამაი?“

„არა, არ მობრუნდებაო არასდროს იგი. სიკვდილი მოგვდგამსო ყველას. მტვრად ვიქცევითო, ერთხელაც იქნება, რადგან მიწის ვალი მართებსო სულიერთაგანს ყოველს“.

. . . . . .

„ნუთუ მეც მოვკვდები და დამმარხავენ მიწაში, დედილო?“

„ღმერთმა ნუ ჰქნასო, შვილო“.

. . . . . .

„მე არ მინდა სიკვდილი, დედილო, მე ხომ არ მითხოვნია სიცოცხლე ღვთისათვის, მაშ რად მართმევს თავისგანვე ნაბოძებს? ახლავე უნდა გადავიკარგო აქედან და ვიპოვნო ისეთი ქვეყანა, სადაც მიწა არ დაუტორავს ჯერაც სიკვდილს“...[95]

გარკვევით შეიძლება ითქვას, რომ ნოველაში ამბის შემდგომი განვითარების საფუძველი წარმოდგენილია ზემომოყვანილ დიალოგში (რომელშიც სიკვდილზე დედა-შვილის საპირისპირო შეხედულებაა ხაზგასმული); დედა-შვილის აზრთა სხვადასხვაობა ჩამოყალიბდა იქ, სადაც თითქოს არაფერია სადავო. მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველთვისაა დასაშვები რაიმე უჩვეულოს მორგება მხატვრული ქსოვილის ჩვეულებრივ კომპონენტებთან, რათა ამით ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი სპეციფიკით ნათელყოფილ იქნეს ნაწარმოების იდეური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური კრედო...

სიკვდილის გარდუვალობაში ეჭვი მიიტანა მზეჭაბუკმა (ნოველის სხვა დიალოგებშიც შეინიშნება მსგავსი) და მხატვრული თხზულების ინტრიგაც აქედან იწყება. საბოლოოდ ამ პრობლემებში გარკვევის ცდას ხმარდება ნაწარმოების გმირის მთელი სასიცოცხლო ენერგია. ამრიგად, სიკვდილ-სიცოცხლის, უკვდავება-წარმავლობის საკითხებია მისაჩნევი ნოველის ძირითად კრედოდ...

---

[95] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 127.

... ჭეშმარიტებას თავისი საყოველთაო, საყოველდროო კანონები გააჩნია ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. და რადგან თვით ზღაპარ-ლეგენდაშიც არ არის უარყოფილი სიკვდილი და იქაც კი რეალურ კატეგორიადაა აღიარებული იგი, ნოველაშიც მოხდა მოსახდენი. საქვეყნო — უეჭველი შეიქნა, სინამდვილედ იქცა. ზღაპარშიც შეაღწია ტკბილ-მწარე ცხოვრებისეულმა სიმართლე-სინამდვილემ — წარმავლობის კანონზომიერმა უცილობლობამ. უკვდავებას ნატრულმა მზეჭაბუკმა თავადვე მოისწრაფა სიცოცხლე. სწორედ ზემომოყვანილ დიალოგში ჩაისახა ყოველივე, რაც შემდგომ ექსპრესიულად განვითარდა ნოველაში...

„ხოგაის მინდიაშიც“ არაერთხელ მჟღავნდება აზრთა სხვადასხვაობა დიალოგის ფორმით:

„ცოცხალ საქონლის დაკვლა არ იქნების, ცოდო ას, ცოდო“.

ამბობს გაფითრებული მინდია.

„მაშ მკვდარ საქონს ვინა ჰხკლავს, ვინა?“ დაიღრიალა ბერდიამ...

. . . . . .

„როს გახედ, მინდიავ, ასე ბრძენ?“

ეკითხება უთურგვა მინდიას.

„სრუ ყველა სულდგმული თავ თავისი წესით უნდა მახკვდას“.[96]

ან:

„რაი მაგდის, მინდიავ, რა? გირჩევ, გონს მოხვიდე, გონს. ცხენიჭამია ქისტებ ხომ არ გადაგარჯულეს, მაგ ურჯულოთა?...

„ქისტებ რათ არნ ურჯულო, დედი, სრუ ყველას თავის რჯული აქვ“.

„რად ამბობ მაგას, მინდიავ? რა რჯული აქვ ცხენიმჭამელ ქისტებს?“[97]

ეს საუბარი ცხადლივ გამოკვეთს პერსონაჟთა საპირისპირო პოზიციებს. დიალოგის ფორმა ობიექტებზე განსხვავებული, სადავო შეხედულებების არსებობისა და მათი სუბიექტური გადაწყვეტის შესაძლებლობათა გამო უზრუნველყოფს წინააღმდეგობათა საფუძვლის ლოგიკურ ჩვენებას (სწორედ რომ ჩვენებას და არა აღწერას ან ფიქსირებაღნიშვნას).

ნოველაში დედა-შვილს შორის დავა სულ უფრო ცხარდება:

„...ქისტებს სისხლი ღმართებს მამიშენისა“.

„რად ღმართებთ ქისტებს მამის თავსისხლი? განა თავის ყვერფნ-კერაში არ მაკვდა მამაი?“

„როს მაკვდა თავის ყვერფნ-კერაში მამაი? დიაც ხომ არ იყვ? ნაჭრევიან მავიდა ქისტეთიდან“.

---

[96] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 193.

[97] იქვე.

„რა უყავთ, ჩვენი ბრალი ას, ქისტთ ჩვენ დავეცნით, ქისტებს რა ბრალი სძეს?“[98].

დიალოგურ სიცხარეში ერთბაშად მთელი სიღრმით არც კი შეიგრძნობა სამძივარას შეხედულების (რომლის თანახმად ქმრის მკვლელებად იგი ქისტებს თვლის) უსაფუძვლობა. მინდია გარკვევით უსვამს ხაზს მამამისის სიკვდილის მიზეზის შესახებ დედის შეხედულების მცდარობას:

„რა უყავთ, ჩვენი ბრალი ას, ქისტთ ჩვენ დავეცნით, ქისტებს რა ბრალი სძეს?..“ მართალი რომ ითქვას, არც სამძივარას შეხედულებაა მოკლებული თავისებურ გამართლებას — ასე ვთქვათ, „თემურ-ტრადიციულ ლოგიკურობას“ („როს მაკვდა თავის ყვერფნ-კერაში მამაი? დიაც ხომ არ იყვ? ნაჭრევიან მავიდა ქისტეთიდან“), რომელიც მტკიცედ შემუშავდა თაობიდან თაობამდე. ბოლოს თქმულის მიუხედავად, მინდიას მტკიცებანი, მისი პასუხები დედისადმი უფრო ლოგიკურია, თუმცა იგი ლოგიკურია ახლებურად მოაზროვნე ინდივიდუალური პიროვნების პოზიციათა თვალსაზრისით (თემის ტრადიციათა თვალსაზრისით, არც სამძივარას შეხედულებანი უნდა იქნან მიჩნეული ალოგიკურად), რომელიც მამის სიკვდილის მიზეზებს შემთხვევას, ან სჯულის სხვადასხვაობას კი არ მიაწერს, არამედ რეალური სიტუაციის მიზეზით განპირობებულ კანონზომიერ შედეგად აღიქვამს. აი, ასეთი სოციალური, რელიგიურ-ეთიკური, მორალურ-ზნეობრივი შეჯახებების, სუბიექტურ შეხედულება-მოსაზრებათა კონტრასტული ჩვენების ღვიძლ ფორმად მაინცდამაინც დიალოგია მიჩნეული, რომელსაც განსაკუთრებული უნარი შესწევს მრავალფეროვნად გამოამზეუროს მოპაექრეთა განსხვავებული ლოგიკა.

საერთოდ, პიროვნებათა შორის წარმოქმნილი ყოველგვარი დიალოგური დამოკიდებულება (თუ დიალოგი საზოგადოდ გვხვდება თხზულებაში) ნაწარმოების დედააზრის განმსაზღვრელ ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ კატეგორიად გვევლინება. მხატვრულ ლიტერატურაში დიალოგი და ადამიანი (ავტორი, პერსონაჟი...) გაუთიშველ წყვილს წარმოადგენს. ასეთ ურთიერთმიმართებას თუ მოვხსნით, დიალოგური დამოკიდებულების ცნების აღქმა შეუძლებელი შეიქნება. ზემოთქმულიდან ასეთი დასკვნის გაკეთება შეიძლება: დიალოგი პიროვნების (ავტორის, პერსონაჟების...) აზრების სიტყვაში გარკვეული სპეციფიკურობით გამომხატველი ფორმაა.

მ. ბახტინი საინტერესოდ აყალიბებს:

„ენაში, როგორც ლინგვისტიკის საგანში, არ არის და არც შეიძლება

---

[98] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 193—194.

იყოს არავითარი დიალოგური დამოკიდებულებანი: ისინი არც ენის სისტემაში ელემენტთა შორისაა შესაძლებელი (მაგალითად, სიტყვათა შორის ლექსიკონში, მორფემებს შორის და მისთ.), არც „ტექსტის“ ელემენტთა შორის მისდამი მკაცრად ლინგვისტიკური მიდგომისას... არ შეიძლება ისინი იყვნენ, რა თქმა უნდა, სინტაქსურ ერთეულთა შორისაც, მაგალითად, წინადადებათა შორის, მისდამი მკაცრად ლინგვისტიკური მიდგომისას, დიალოგური დამოკიდებულებანი შეუძლებელია ტექსტებს შორისაც, მათდამი ასევე მკაცრად ლინგვისტიკური მიდგომისას...“[99]

შემდეგ მ. ბახტინი აღნიშნავს, რომ ლინგვისტიკისათვის, ცხადია, უცხო არ არის „დიალოგური მეტყველების“ კომპოზიციური ფორმა და იგი კიდეც შეისწავლის მის სინტაქსურ და ლექსიკურ-სემანტიკურ თავისებურებებს, მაგრამ იგი შეისწავლის მათ, როგორც წმინდად ლინგვისტიკურ მოვლენას... და სრულიადაც არ ძალუძს შეეხოს რეპლიკათა შორის დიალოგური ურთიერთობის სპეციფიკას... დიალოგური ურთიერთობანი, მიმართებანი არალინგვისტიკურნი არიან... თუმცა შეუძლებელია, რომ ისინი მოვწყვიტოთ ე ნ ი ს სფეროს...

მ. ბახტინის აზრით, დიალოგური ურთიერთობა არ დაიყვანება არც ლოგიკურ და არც საგნობრივ-აზრობრივ ურთიერთობამდე, რომლებიც თავისთავად მოკლებულნი არიან დიალოგურ მომენტს. ისინი უნდა შეიმოსონ სიტყვიერი სამოსით, იქცნენ გამოთქმებად, სხვადასხვა სუბიექტების სიტყვაში გამოხატულ პოზიციებად, რათა შესაძლებელი გახდეს მათ შორის წარმოიქმნას დიალოგური ურთიერთობა...[100]

მაშასადამე სიტყვამ, გამონათქვამმა უნდა შეიძინოს ავტორი. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება გამოავლინოს მან შესაბამისი დანიშნულების განსაზღვრული აზრი და მოექცეს დიალოგურ ურთიერთობათა სამყაროს წრე-არეში. „... თუ მსჯელობა გამოხატული იქნება ორი სხვადასხვა სუბიექტის ორი გამონათქვამით, მაშინ ამ გამონათქვამებს შორის წარმოიქმნება დიალოგური ურთიერთობა“...[101]

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში პერსონაჟის სულის სიღრმეთა შეცნობა და ნათელხილვა, საერთოდ მისი რეალური აღქმა, შეუძლებელი ხდება დიალოგის გარეშე. განსაკუთრებით ფასდაუდებელია ამ ფორმის როლი რომანებში.

დიალოგია ის მძლავრი იარაღი, რაც ცოცხლად წარმოაჩენს პერსონაჟთა სახეებს. დიალოგი გმირთა განცდებს უშუალოდ მოქმედებაში გვიჩვენებს და ამით ადამიანთა სულის სიღრმეებს ამზეურებს. დიალოგისას ადამიანთა ურთიერთობა შინაგანობას ააშკარავებს, ერთის რაობას, ხასიათს „ხელის გულზე უწყობს“ მეორეს.

[99] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 244.
[100] იქვე, გვ. 245.
[101] იქვე, გვ. 246.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში გვხვდება როგორც პერსონაჟის თავის თავთან თითქოს ფარული, შინაგანად დიალოგიზებული სიტყვა, ასევე პერსონაჟის თავის თავთან პირდაპირი, შეუფარველი პოლემიკა-დიალოგი.

„მთვარის მოტაცებაში“ თარაშ ემხვარს გამოეცხადება თავისი მეორე „მე“ (შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით მწერალი ამ მეორე „მეს“ თარაშთან ძლიერი ფიზიკური მსგავსების ნიშნით გამოხატავს. ორეულთა ჩაცმულობისა და ჩვევა-თვისებათა მსგავსებაც ხაზგასმულია —„... მისი კოსტიუმიც... ნაცნობია, ჩემი ფეხსაცმელი აცვია... მასაც ტუჩის კუთხეებთან ეკეცება ერთადერთი მცირე ნაოჭი, გულში ჩაჟანგულ მძულვარების მაუწყებელი... ჩემი განუმეორებელი სიცილით იღიმება...“ გმირსა და მის ორეულს შორის ასეთი მსგავსების ხაზგასმა მხატვრული თვალსაზრისით მომგებიანია, რადგან შესადარებელ ობიექტთა შორის კავშირის უწყვეტობითაა ნიშანდებული. აქვე შევნიშნავთ, რომ შემოქმედთა უმრავლესობა მსგავს შემთხვევაში ორეულის, მეორე „მეს“ მხოლოდ უბრალო აღნიშვნა-ხსენებით შემოიფარგლება). გმირსა და მის ორეულს შორის ღია დიალოგი იმართება. აზრთა გაცვლა-გამოცვლაში დღის სინათლეზე გამოიტანება გმირის ცხოვრების მრავალი მხარე:

„დაბერებულხარ, ვეღარ გიცანი, თმაში ჭაღარა გამოგრევია“.

ახლა მე შევაგებე გესლიანი ღიმილი ჩემსავე „მეს“...

„ეს შენთან ბრძოლამ გამიჩინა თმაში ჭაღარა“.

„სულ სამი თვეა, მეტი კი არა, რაც ჩვენ ერთმანეთს არ შევხვედრივართ ასე პირისპირ და გულახდილად“.

. . . . . .

„ეს შენ გამძარცვე... შენ წარიტაცე ყოველივე, რაც კი მებადა. გულის სიქველე, სიყვარულის გრძნეული ნიჭი, ნდობა წამართვი მოყვასისადმი და შემაძულე ადამის მოდგმა. შენ შემაძაგე საკუთარი მე ნათესავი. შენის წყალობით მეუცხოვება ჩემიეე მოძმე, ჩემი სისხლი და ჩემი ხორცი. მიტომაც ვგესლავ ჩემსავე ხალხს, როგორც ასპიტი გააფთრებული, რომელსაც წელი მოსტეხეს ჯოხით. მერმე წასწვდება ეს უნასი გაცოფებული საკუთარ ბოლოს და უკურნებელ შხამს შეანთხევს საკუთარ სხეულს“...

„შენ გზა აგებნა ამ ცხოვრებაში... დიდი თემშარა დაგიგდია და შეყოლილხარ ვირის ზურგის სიგანე ბილიკებს. ზღვას გაქცევიხარ და ტბორებში ყურყუმალობ, ელექტროს შუქი გაგიცვლია ნაძვის კვარებზე... დაბრუნდი, გირჩევ, ბარს მიაკითხე, ზღვისკენ მიმავალ შოსსეს მიჰყევი... აღსდეგ, ჰიუხში გადაისროლე ეგ მონადირის გუდანაბადი... აღსდეგ, ზარმაცო, უქნარო ლეშო“...

„წა, გამეცალე, შე მურტალო... შენ სხვისი სუფრის ნამუსრევით

გაზრდილო, გლახავ, თორემ აქ დაგსვამ, ამ დევის ქვაბში, ამოგიყვირავ სელის ძაფით მაგ დიდრონ თვალებს, დაგსვამ კერასთან და ჩაგძახებ ყურში: აააააა-ს“

„ან შენ და ან მე“...[102]

ამ ღია (როგორც შინაარსით, ასევე ფორმით) დიალოგში თარაშის მეორე „მე“ რეალური გმირის მსოფლმხედველობის არეში მოექცა და მისთვის მრავალი თვალსაზრისით წინააღმდეგობრივ გარემოში გაიშალა მწვავე და დაუნდობელი ურთიერთმხილება.

დავა ხმამაღალია, არავისგან დაფარული, ამიტომაც დიალოგის შეუზღუდაობითაა ლაღად გამომზეურებული. ბრძოლა უკომპრომისოა! ვინაიდან რომანის სრულუფლებიან და რეალურ პერსონაჟს (თარაშ ემხვარს) არ შეუძლია მის წინაშე არსებული წინააღმდეგობების დაძლევა, წამოჭრილი საკითხების თავად გადაწყვეტა, ამიტომ საკამათო ობიექტის (ორეულის) მოხმობა-გამოწვევა პრობლემათა არსში გარკვევისათვის ხორციელდება. სინამდვილეში, ზემომოყვანილ დიალოგურ პასაჟში, ცხადია, აზრს გამოთქვამს ერთი პიროვნება — თარაში, მაგრამ მწერლის დახმარებით, მას გადააქვს რა თავის მეორე „მეში“ სათქმელ-საწუხარი, ხელს უწყობს საკამათოდ აუცილებელ შეცვლას ტონისას და ამკვეთრებს დაპირისპირებულ ძალთა კონტრ სტს.

ახლახან წარმოჩენილი დიალოგური ტიპის გარდა, კ. გამსახურდია ოსტატურად წარმოგვიდგენს პერსონაჟის თუ ავტორის თითქოს ფარულ, თავის თავთან შინაგანად დიალოგიზებულ სიტყვასაც.

გმირის საკუთარ თავთან დიალოგში გამოხატულია შეპირისპირებული აზრ-დიალოგები, ხან კი თანმხვედრი შეხედულებანი, რითაც იქმნება სწორედ დიალოგის წარმოებისათვის ხელსაყრელი ობიექტური წანამძღვრები.

„მთვარის მოტაცების“ ერთ-ერთი თავის — „თვალახვეული პსიხეს“ — დასკვნით ნაწილში შინაგანი დიალოგის ფორმით ვითარდება ავტორის სიტყვა:

„ეჰ, სიყვარული თუ სიშმაგეა, მაშ ვინ ყოფილა თავად ეროსი?

ვინმე თავაწყვეტილი, შმაგი მონადირე, მამაკაცური გულქვაობის აბჯრით მოსილი.

მცდარი აზრია, ეარდისფერი თითები ჰქონდეს ეროსს ვითომდაც და ნაზი ფრთები. ან დადიოდეს იგი ფრთხილად თავმოდრეკილ ქალწულთა თმებზე.

ეს მართალია, მშვილდისარი ხელთ უპყრია ამ ტლანქ მოისარს. იგი არ ზოგავს არც დედოფლის, არც მხევლის გულსა. იგი დედოფალს ნაწ-

---

[102] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 600—601.

ნავებით მტვერს ახვეტინებს, ხანდახან მხევალს დედოფლების ტახტზე აიყვანს"...[103]

საინტერესოდ ვითარდება მამამზეს დიალოგი საკუთარ თავთან „დიდოსტატის მარჯვენაში". მამამზეს აფორიაქებულ სულში წარმოებული აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, შეხედულებათა მონაცვლეობა გასაუბრების საკმაოდ დაძაბული ფორმით მიმდინარეობს პერსონაჟის მიერ წარმოთქმული ერთი ბევრისმთქმელი რეფრენის — („ეჰა, ღამევ, სულის ჩემ-საებრ ბნელო, მამცნე იდუმალნი ზრახვანი შენნი!") — თანხლებით. უშუალოდ რეფრენის შემდეგ იწყება შინაგანი დიალოგი და იმითვე მთავრდება იგი... აღნიშნული რეფრენი მამამზის პიროვნების განსაზღვრული ტრანსფორმაციით წარმოდგენის საშუალებას იძლევა. რეფრენში ფიზიკურად და სულიერად სახეცვლილი მამამზე ილანდება თითქოს, ნამდვილი მამამზის ორეული — ბნელი ღამესავით ბოროტი სულის მატარებელი. დიალოგის თავკიდური და ბოლოკიდური რეფრენი ერისთავის აღქმას განსაკუთრებით უწყობს ხელს.

„დიდოსტატის მარჯვენის" აღნიშნულ პასაჟში შინაგანი დიალოგი ასე ვითარდება:

„ვინ იცის, ეგებ ჭიაბერი და მისი ძუძუმტე ტოხაისძე ყოფილიყვნენ ის ორი მხედარი, პირველად შემოჭრილნი ქალაქში. მწუხრისას მცხეთიდან გასული ჯარი დაამარცხეს ალბათ და შემოვიდნენ კიდევაც, ეს არის.

თუ ასეა, გუშაგები რად სდუმან ნეტავი?

განა გუშაგებს ვერ მოისყიდიდნენ წინასწარ?

...მაგრამ ეს ხმლები? ცეცხლისმფრქვეველი ჯავარდნები? შესაძლოა ჭიაბერს ჩამოეტანოს ბიზანტიონიდან ცეცხლისმფრქვეველი ხმლების საიდუმლო?

თუ ასე იყო, რად არ გაუმხილა მამას?

ვინ იცის, ეგებ ჯერ თავად უნდა გამოეცადა...

... ჰო, მაგრამ, ციხენი მუხრანისა და ღართისკარისა როგორ დანებდებოდნენ ასე უბრძოლველად ჭიაბერს?..."[104]

გაორებულა მამამზე, უფრო სწორად, საბოლოოდ გარდაქმნილა ავკაცად (ამ ერისთავის მეფისადმი ერთგულების დრო უკანმოუბრუნებლად წარხოცილა). მისი სული ბნელი ღამის ტოლფასია. პიროვნების ჰოუმანი დამაჯერებლად წარმოჩნდება. მერყეობისაგან ფრთხილი ერისთავი საბოლოოდ არ განთავისუფლებულა. ასე რომ ყოფილიყო,

---

[103] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 674.

[104] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 481—482.

დასაშვებია, მამამზეს დიალოგი მონოლოგად წარმოეჩინა ავტორს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში.

გმირის თავის თავთან დიალოგის კიდევ ორ მაგალითს მოვიყვანთ „დავით აღმაშენებლიდან“.

კოზმან ბერი საკუთარ თავთან დიალოგში ეძებს კუთვნილ ადგილს ცხოვრებაში (აქამდე განვლილი გზა მის მიერ შეფასებულია, როგორც მძიმე შეცდომებით აღვსილი, იგი გამოცდის წლები იყო, კმარა!):

„რა ჰკუა ვქენი, ზარგარელს რომ არ გავუმხილე ამ წიგნის შინაარსი! უთუოდ აჯობებს, დავით მეფეს წავაკითხო იგი ორბელიანებზე ადრე.

გათავდა, ამის შემდეგ თავად მეფე აღარ ისურვებს ნიშნობას.

მერმე?

კვლავ განახლდება მოციქულობა თრიალეთ...ა და ისპაჰანს შორის. მევე წარმგზავნიან ბარქიაროკთან, მერმე მე ვიცოდე და ჩემმა მოშაქრულმა ენამ, გავაჯანჯალებ საქმეს, გავაჯანჯალებ და ბოლოს, შესაძლოა, ქორების ულუფა ჰიეჭავეს არგუნოს განგებამ. ახლა უკვე კმარა ცხვრობა, კაცი მგელი უნდა იყვე, ცხვრის ტყავით შეფარვული“[105].

გმირი ცხოვრების გარდატეხის მოლოდინში იცვლის მეტყველების აქცენტსაც კი, მის სულში ძვრა მოხდა და საკუთარ თავთან დიალოგი რაღაც ახალი, თავხედური ნიშნისმოგებით მიმდინარეობს...

„ადამიანი ყოველივე სიავეს ურიგდება ბოლოს და ბოლოს, ფიქრობდა მზისავარ, მამაკაცებისათვის სიყვარული ისევე იოლად მოსახდენია, როგორც სურდო ან ჩუტყვავილა. ეს დიაცებს უმძიმთ... უიღბლო მიჯნურობის გადატანა, თორემ ვაჟკაცი მოიწყენს მცირე ხანს, შესაძლოა იგლოვოს კიდევაც ერთ-ორ წელს, მერმე თავად ვნება წაიყვანს მას თავის გზაზე.

მერმე?

მერმე გაივლიან კვირეები და თვეები, მარიამი არ დაივიწყებს თავის სათაყვანებელ ძმისწულისათვის ზრუნვას, გვანცას შერთავს მას; ეგეც საგულისხმოა... აქამდის გვანცას არც კი უშვებდა თავის პალატებში მარიამი, გაუჩინარდა თუ არა დედისიმედი, მეორე დღესვე ითაყვანა იგი მარიამმა, მცხეთას თან წაიყვანა, ვითომდაც დედისიმედის საძებნად, დავითის წაყვანასაც ლამობდა, მაგრამ ვერ მოიცალა პატრონმა (მზისავარის აზრით, მარიამს უნდა დიდაზნაური გადაჰკიდოს მეფეს, რომ ეგებ ბოლო მოეღოსო მას — თ. კ.)...

- რისთვის მიელტვის ამას ყოველივეს იმპერატრისსა?

რათა საქართველოს დედოფალი გახდეს როგორმე. ნიანია ბაკურიანს პირველ ვაზირობას მიუბოძებს და...“[106]

---

[105] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. III, თბ., 1960, გვ. 222.

[106] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 393—394.

გმირთა მეტყველებაში დასმული რაიმე კითხვა, შორისდებული თუ ნაწილაკი თავისებურ პოლემიკურ შეფერილობას შეიცავს, რაც მისდაუნებურად მოითხოვს პერსონაჟის მიმართ ყურადღების გამახვილებას. დასმული კითხვის პასუხში არცთუ იშვიათად გამოსჭვივის გმირის სულიერი სიღარიბე თუ სიმდიდრე, თავშეკავებისა თუ მოურიდებლობა-დაუნდობლობის ხარისხი. მზისავარის დიალოგში თავის თავთან, მაგალითად, მკაფიოდაა გამ.ივლენილი ამ სეფექალის მიერ მოვლენათა გაზვიადებულად წარმოდგენისაკენ მიდრეკილება... ხსენებულ დიალოგში მთელი სიმდიდრითაა გადმოშლილი პერსონაჟის პიროვნულ თვისებათა მრავალფეროვნება...

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში მრავალი პერსონაჟის თვითშეგნება, ასე ვთქვათ, დიალოგურ კალაპოტში ყალიბდება და ვითარდება. ჩვენ უკვე განვიხილეთ მოქმედი გმირის თავის თავთან, ავტორის საკუთარ თავთან დიალოგის შემთხვევები. მწერლის რომანებში პერსონაჟთან ავტორის დიალოგის მაგალითებიც გვხვდება. ერთი სიტყვით, დიალოგის ფორმა მუდმივი მოქმედებით, მუდმივი მიმოქცევით ჩინებულად წარმოაჩენს ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებას.

მ. ბახტინის სიტყვები ზუსტად აყალიბებს აზრს: „ადამიანი დოსტოევსკისთან მიმართვის სუბიექტია“[107]. რადგან სიტყვამ მოიტანა, აქვე დავსძენთ: დოსტოევსკისთან დიალოგი უ ვ ე ლ ა ზ ე გამორჩეულ და მნიშვნელოვან მხატვრულ ფორმად ითვლება: „უველაფერი დოსტოევსკის რომანებში თავს იყრის დიალოგთან... ერთი ხმა... არაფერს წყვეტს, ორი ხმა — ცხოვრების, ყოფიერების მინიმუმია“[108].

კ. გამსახურდიას რომანები ასეთი „ყოვლისწამლეკი“ დიალოგურობით არ გამოირჩევიან, თუმცა მ. ბახტინის მოსაზრება, რომ „ადამიანი დოსტოევსკისთან მიმართვის სუბიექტია“ — კ. გამსახურდიას რომანებშიც შესაბამისი სიცხადით დასტურდება, რაშიც ნაწილობრივ ჩვენ უკვე დავრწმუნდით.

როგორც აღინიშნა, რომანებში კ. გამსახურდია დიალოგურ ურთიერთობას ამყარებს პერსონაჟებთან. ასეთი მხატვრული კონსტრუქციის პასაჟები გვხვდება „ვაზის ყვავილობასა“ და განსაკუთრებით „მთვარის მოტაცებაში“. ამ უკანასკნელში ავტორი დიალოგს აწარმოებს ცხენის დალალ ჯოკიასთან, არზაყანთან, თარაშთან, ქორა მახვშთან... ავტორის დიალოგი ჯოკიასთან შესაფერისი შინაგანი თავშეკავებით მიმდინარეობს. ვითარება გართულებულია, შემდგომში იგი უფრო მეტად იმუხტება (ხელოვნურად) ყალთაბანდი, ძუნწი და გაქნილი ჯოკიას მეცადინეობით. ამ შემთხვევაშ.ი ნეიტრალური ანალიზი, თაღლითის თვისებათა ავტორისეული მეტყველების ფორმით ჩვენება, ცხადია, წამგებიანი იქ-

---

[107] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 338.
[108] იქვე, გვ. 339.

ნებოდა და ვერ შეგვიქმნიდა სრულ და ცოცხალ წარმოდგენას დალალის კოლორიტულ ფიგურაზე, და წინააღმდეგ, მასთან დიალოგი მისივე ხასიათის გახსნისათვის გამოსადეგი ყველაზე კარგი საშუალებაა. ავტორი აქტიურ საუბარში გამოიწვევს ჯოკიას და წარმოაჩენს ამ საუბრის დინამიურობას.

ავტორის კითხვა მისი ჩანაფიქრის, იდეის სახეს და ხასიათს განსაზღვრავს; გმირის პასუხი ახასიათებს პერსონაჟს, იგი ფარდას ხდის პიროვნების სულს. სწორედ დიალოგში მიმდინარე დროის მონაკვეთში აიგება კითხვა-პასუხი განუმეორებელი კონტექსტით. ამიტომაცაა დიალოგი მეტად მნიშვნელოვანი მხატვრული საშუალება, იგი მიმდინარე საუბრის მანამდე არარსებულ შეფარდება-მიმართებას უსვამს ხაზს.

დიალოგის მიმდინარეობისას მასში მონაწილენი აქტიურად, სისხლსავსედ ცოცხლობენ, ყოველ წუთში გვაზიარებენ საკუთარ გეგმა-იდეებთან, ან რაღაცნაირად მიგვანიშნებენ თავიანთ შეფარვულ თუ შეუფარველ ზრახვებს.

„ჯოკია, რად მიწოდებთ ბატონიშვილს, განა გადაგვარებულ ოდიშელ აზნაურებს რაიმეთი წავაგავარ?“

„ყოველი კაცი იმას უნდა მიამგვანო, პატოინსქუა, ვისაც იგი არა ჰგავს, თორემ ყველა რომ იმას მიამგვანო ვინც ვისა ჰგავს, მაშინ აქედან უნდა მოუსვას კაცმა...“

. . . . . .

„ეს ვინ მოგკვდომიათ, ჯოკია?“

„ერთი ქობულია გარდაიცვალა, დიდი არამზადა და გაიძვერა ვინმე. დილას სალამის მოცემამდის გაგლანძღავდა, როგორა ხარ შე მყრალო, მოგახლიდა პირში. ცოლშვილთან მოკითხვას დაგაბარებდა და დედის სულს გადმოგიბრუნებდა“.

გამეცინა.

„მერმე შენ რად მოსთქვამდი, ჯოკია, ასე მწარედ?“

„მე ის მაწუხებს, ამ სოფელში სხვაც ბევრი დარჩა მასზე უარესი და ისე ნელ-ნელა რომ იხოცებიან ეს არამზადები, პატოინსქუა“[109].

დიალოგებში უფრო შეუცდომლად აშკარავდება პიროვნება. ჯოკიასთან შეხვედრამდე ბევრმა დაუხასიათა იგი ავტორს, მაგრამ მასთან შეხვედრისა და საუბრის შემდგომ მან ცხადად და უშუალოდ შეიგრძნო ჯოკიას ჭეშმარიტი რაობა.

ავტორის შეკითხვებზე (რომელშიც შესაბამისი იდეურ-მხატვრული გეგმაზომიერება გამოსჭვივის) ჯოკიას პასუხები პირდაპირ ძერწავს დალალის სახეს:

„...მე რა მოლაპარაკე ვარ (აცხადებს ჯოკია — თ. კ.), მაგრამ ბლუ-

---

[109] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 500.

ებში ჩავვარდი, მე მალაპარაკებენ და თვითონ სქდებიან... ის თავმოტყლეპილი, ის ერთი ნათავადარია, დიდი გაიძვერა, წინად კონტრაბანდისტი იყო, ახლა ბუხჰალტერია ბათომში, საკუთარ ცოლსა და ქალიშვილებს აქირავებს... ესეც ჯვარელი ნახუცარია, გათახსირებული, გარყვნილი კაცი... ცოლი მოუკვდა და სიდედრთან ცხოვრობს... ის სოციალ დემოკრატია... ისიც კარგი მამაძაღლია... ყოველ დღე საკუთარ ამხანაგებს აბეზღებს...“[110]

პერსონაჟი პირდაპირ ახასიათებს თავის თავს და ავტორსაც ცოცხალი შთაბეჭდილება უყალიბდება მასზე. პერსონაჟზე ეს ცოცხალი შთაბეჭდილება ათქმევინებს მწერალს:

„ჯოკიას რომ შუა-საუკუნეებში ეცხოვრა, ეშმაკთან წილნაყარი ეგონებოდათ და უთუოდ დასწვავდნენ...“[111]

ავტორი ჯოკიაზე სხვათა მონათხრობის შთაბეჭდილების ქვეშ რომ დარჩენილიყო მხოლოდ, ალბათ ასეთ ამომწურავ დასკვნას ვერ გამოიტანდა.

ადამიანის ერთთან, მეორესთან, მოკლედ, — სხვასთან ურთიერთობის ჩვენების გზით ხერხდება ყველაზე სრულყოფილად ნაწარმოების ამა თუ იმ სიტუაციის, საზოგადოდ, სინამდვილის შეფასება. ავტორის დიალოგი არზაყანთან, თარაშთან, ქორა მახვშთან ნათელსა ჰფენს როგორც მწერლის, ასევე პერსონაჟების მსოფლმხედველობასა თუ მისწრაფებებს.

„იცით, — მეუბნება თარაშ ემხვარ... — ყოველ ხალხს უნდა შერჩეს ველური ენერგიის მარაგი, თორემ საფრანგეთსავით გააზიზდება და გამოიფიტება“.

„მე მგონია, საფრანგეთის გააზიზების ამბავი იმ ჟურნალისტების მონაგონია, ვისაც პარიზის იქით ცხვირი არ გაუყვიათ... თუ საქართველო ისეთი სუსტი აღმოჩნდება, რომ უცხო კულტურების ზეგავლენას ვერ გაუძლებს, სჯობს ქართველი ხალხიც გადაგვარდეს“.

„მე კი მგონია, ეს აჩქარებული დასკვნაა. პირიქით. ავიაცია, საერთოდ ტექნიკა მრავალრიცხოვანებასაც ისევე გააბათილებს, როგორც სივრცეს და სიშორეს...“[112]

ამ დიალოგს უშუალოდ მოჰყვება ავტორისეული თხრობა. თხრობა დიალოგის შედეგად წარმოქმნილ სიტუაციას შეეხება (ავტორი აცხადებს — თარაში თავისას არ იშლიდა და ამ ნიადაგზე შევლაპარაკდით კიდეც), მაგრამ, ცხადია, ავტორსა და გმირს შორის წარმოქმნილი კონფლიქტის ავტორისეულმა თხრობამ ისე რელიეფურად და მწვავედ ვერ წარმოაჩინა საქმის არსი, როგორადაც დიალოგმა მოახერხა ეს.

---

[110] იქვე, გვ. 501—502.
[111] იქვე, გვ. 506.
[112] იქვე, გვ. 509.

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ არცთუ იშვიათად, როგორც კი თავდება დიალოგი რომელიმე გმირთან, იმ წამსვე გარკვეულად და თავისებურად იცრიცება (უფრო სწორად, ნაწილობრივ ფერმკრთალდება) მკაფიო და ცოცხალი სახე გმირისა (ნაწილობრივ, განსაზღვრული დროით ქრება მოვლენისა თუ ვითარების სიღრმე), პერსონაჟი თითქოს კარგავს ჩვენზე აქტიური შთაბეჭდილების მოხდენის უნარს.

ნამდვილ, ჭეშმარიტ შემოქმედს ხელოვნების შინაგანი კანონები არ აძლევს საშუალებას (ასეთი აზრიც რომ გაუჩნდეს) თავისი შემოქმედებით გამოავლინოს რაიმე ახირებული ან ხელოვნური (თუმცა გამონაკლისიც დასაშვებია). კ. გამსახურდიასთან, როგორც ჭეშმარიტ მწერალთან, ჩვენ ვერ შევხვდებით, თითქმის ვერსად, შემთხვევით, მით უმეტეს უაზრო პასაჟებს (ცალკეულ რომანსა თუ ნოველაში რაღაც შეიძლება ზედმეტიც მოგვეჩვენოს, მაგრამ ეს „მოჩვენებაც“ საკმაოდ პირობითად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან საყოველთაო აზრს არავითარ შემთხვევაში არ გამოხატავს და, ამდენად, გადამწყვეტ მოსაზრებად, ცხადია, ვერ ჩაითვლება. ასეთ შემთხვევაში ჭეშმარიტების ძიების ერთი საყრდენია მისაღები — მხოლოდ ის ნიმუში ხელოვნებისა, რომელიც შემოქმედის ხელიდან პირველქმნილი უშუალობითა და განცდითაა გამოსული; კვლავაც ვიმეორებთ, ეს იმ შემთხვევაში, თუ ნამდვილ მხატვართან გვაქვს საქმე).

მხატვრული ნაწარმოები განსაზღვრულ აზრს, სიმბოლურ მნიშვნელობას აძლევს ყოველივეს, რაც ამ ნაწარმოების მხატვრულ კონტექსტში ექცევა. ცხადია, ამას ყოველივეს იგი მრავალფეროვანი სიტყვიერი საშუალებით აღწევს.

„დიონისოს ღიმილში“ ავტორისეული თხრობის, მონოლოგის მონაცვლე ფორმად არაერთხელ გვხვდება დიალოგური მეტყველება.

ერცელი მხატვრული ნაწარმოების განვითარების მანძილზე აუცილებლად საჭიროა გამომხატველ საშუალებათა „განახლება-გადახალისება“ და პერსონაჟთა დიალოგიც, ენაცვლება რა გმირთა მონოლოგს, ავტორისეულ თხრობა-აღწერას და სხვა ფორმებს, ადამიანთა ბობოქარი შინაგანი ენერგიის გადმომცემ სპეციფიკურ ფორმად გვევლინება. ამ დროს დიალოგში ხდება გმირთა დაგუბებული აზრების დანაწილება-დახარისხება. საკუთარი მარწუხებით შემოპირული, შემაწუხებელი შინაგანცდები, ფიქრები და ვნებები განიბნევა ორ ან რამდენიმე პიროვნებას შორის. პიროვნებათა შორის მუდმივი დუმილი შეუძლებელი და უხერხულია; წარმოიშობა დიალოგი, იგი წარმოიშობა შინაგან წარმოდგენათა მრავალფეროვან თუ მწირ ასოციაციათა ნაკადიდან და ერთის შინაგან შეხედულებათა სიღრმეს აზიარებს მეორეს, სხვას...

დიალოგებით შესაფერისად გამოიხატება მოქმედ გმირთა გონების

სიღრმეში შეფარული ქარაგმა, მთლიანი აზრი, რადგან სიტყვა-მიგების პროცესში ბნელი ნიშნით, მაუწყებლით გამოხატულიც კი შედარებით ნათელი ხდება...

„დიონისოს ღიმილში“ სავარსამიძე ატაცებულია საკუთარი განდიდების იდეით. შინაგანი რწმენა წარმოშობს განდიდების მანიას, ილუზია ფრთებს შლის, უკიდეგანო ხდება. გმირის მსგავს განცდათა გამომხატველ კონტექსტში შეუკავებლად წარმოიშობა სიმბოლური პლანი... სავარსამიძე (ზოგჯერ ქვეცნობიერად) იყენებს ყველა სიტუაცია-ვითარებას, ყველა მომენტს, ქრისტედ იგრძნოს თავი. მას უჩნდება რაღაც ალღო, შესაფერისი გარემოთი შემოისაზღვროს თავი და გამობრწყინდეს როგორც ზეკაცი. ბიანკაც მასში პოვებს მოვლენილ მხსნელს... მათ შორის გამართულ დიალოგებში მრავალი სიმბოლო-ხატებია წარმოჩენილი („გაქარჩხული სახლი“, სხვადასხვა ნიშნის შემცველ გველთა მთელი წყება — სავარცხლიანი და უსავარცხლო გველები, რომლებიც საღებავჩამორეცხილ კედლებზე არიან გამოხატულნი, შავი გველი, „ანგელოზთბატონი“, ინდოელთა გველღმერთი — ლაშა, სურნელოვანი ყვავილი ალოე, ძელის ჯვარი და სხვ.), რომლითაც შესაბამისი შინაარსია ხორცშესხმული...

ბიანკასთან დიალოგში სავარსამიძე რაღაც ანგარიშმიუცემლად კითხულობს:

„თქვენ, როგორ გეზმანათ, სინიორინა ბიანკა, რომ მე 25 წლის წინად ჯვარს მაცვეს ჩემმა ძიძაშვილებმა!“[113].

ეს კითხვა ფარული დასტური და აღიარებაა საკუთარი თავის რაობისა. მესხიად ყოფნის აკვიატებული აზრ-იდეა ამ კონტექსტშიცაა შესაბამისი მინიშნებით გაჟონილი. როგორც აღვნიშნეთ, ბიანკაც ახალ ქრისტედ, ღმერთკაცად თვლიდა სავარსამიძეს:

„თქვენ ადამიანური ცხოვრების ეტლი უკვე გაელილი გაქვთ. ამიერიდან ღმერთკაცის სარბიელზე უნდა იაროთ... დღედღეზე ვრწმუნდებოდი, რომ თქვენ იყავით ახალი ქრისტე:..“[114]

აღსანიშნავია, რომ ბიანკას მიერ სავარსამიძის ქრისტედ აღიარებას წინ უსწრებდა ქალის სიზმარეული ჩვენება, რომელიც ინტუიციურ-ალღოსეული სიმბოლიკითაა შეზავებული.

ბიანკას ეზმანა:

„ფეხშიშველა მწირი მოადგა ვაზის ტალავერს. სიცივისაგან ჰკანკალებდა. ბარონესსამ ტფილი წყლით ფეხი დაჰბანა. ბარონის ქურქი გამოუტანა. მწირმა იუკადრისა:

„მე რომ თავადის ქურქი ჩავიცვა, ვინცა ვარ იგი არ ვიქნებოდიო“. სთქვა და წავიდა. ბარონესსა აწრიალდა:

[113] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 796.

[114] იქვე.

„ვინ იყო ეს კაცი?“

„ეს იყო ძე კაცის მსგავსი, ვეუბნები... მ ე ო რ ე ს ა ღ ა მ ო ს თ ქ ვ ე ნ მ ო ხ ვ ე დ ი თ...“[115]

...სიზმრის საფუძველზე ბიანკა ქმნის ჯვარზე გაკრული სავარსამიძის პორტრეტს...

...სავარსამიძე ერთ დროს ნატრობდა ქრისტედ ყოფნას. მიუხედავად ამისა, ბიანკას ნახატზე იხილავს რა შავ ძელზე გაკრულ თავის გალურჯებულ სხეულს, ტანში ჟრუანტელი დაუვლის. სიზმარეული პლანი თავისებურ ბურუსში ხვევს სავარსამიძის წარმოდგენათა ხასიათს, მისი ეჭვებისა და რეალური მისწრაფებების სამყაროს...

... საბოლოოდ საზოგადოებრივი ყოფის გლობალურ კრიზისს რელიგია ვერ შველის... სამყარო უიმედობის მორევში იხრჩობა... კ. გამსახურდიას დიალოგებმა თავიანთ ფორმაში მოიქციეს ეს შინაარსი. დიალოგის დინამიზმით გაისხივოსნებს ცხოვრების სიძნელეების ამსახველი შთამბეჭდავი სურათები, მათში გაისმის უიმედოდ ქმნილთა სიმბოლიკით აღვსილი ხმები... სურათებიდან იმზირებიან ჰალუცინაციების შემცველი სხვადასხვა ხატები, გამოიხატება ომის ისტერიას აყოლილთა უნებისყოფობა... მოდუნებულა წინააღმდეგობის ძარღვი. მისწრაფების ობიექტი, საოცნებო საგანი აღარ ჩანს...

თუკი ვინმე რამენაირად უძლებს ამ ნევრასთენიას, უიმედობა-მელანქოლიას, ერთ-ერთი ისევ სავარსამიძეა. ცხადია, მას არ გააჩნია ნათელი მომავლის იმედი, მაგრამ მაინც ფეთქავს რაღაც იმედის ნატამალი, რაც ზოგჯერ სიცოცხლით სავსე პერიოდებსაც კი წარმოშობს მის ცხოვრებაში. შეიმჩნევა ავანტიურისტული იდეებით აღვსილი ზრახვების სისრულეში მოყვანის სურვილი. ეს იდეები რთული და პრობლემატურია... გვხვდება წატრაბახება თავისი წარმომავლობით — ამით კი არსებობისაკენ სწრაფვა დასტურდება... და მართლაც, სასიცოცხლო ძალები უფრო მძლავრად ფეთქს სავარსამიძეში, ვიდრე ევროპელებში... სავარსამიძეს შემორჩა მუდმივი მშვენიერების აღქმისა და დაფასების უნარი. მართალია, ევროპული დეკადანსიც თავისებურად უმღერის, აფასებს მშვენიერებას, მაგრამ იგი ადამიანის მიერ საბოლოოდ ცხოვრებისათვის საჭირო აუცილებელ მაცოცხლებელ ძალად ვერ აღიქმება. სავარსამიძეში კი (და ეს, რასაკვირველია, ეროვნული კულტურული ტრადიციებითაა განპირობებული, იმით, რომ პოლივალენტურ-მითოლოგიური ჯერ ვერ შეუმუსრავს დეკადანსს) კვლავაც მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენს მშვენიერებისაკენ ლტოლვა (ეს კი ამ ადამიანის სასიცოცხლო ენერგიას განსაზღვრულ მარაგს მატებს)...

„... ჩემი საწოლის პირდაპირ ხალიჩ ბეის მიერ ნახატი ჯენეტის

[115] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 796.

სურათი ჰკიდია. იგი კვლავ მშვენიერია და ახალგაზრდა. ეს მანუგეშებს კიდევ ამ მწუხარე გარემოში"[116] — აი, რას აღიარებს კუბოსავით ცივ ოთახში საშინელი სიზმრის (რომელიც დიალოგებით ვითარდება) ხილვის შემდეგ გამოღვიძებული სავარსამიძე...

... სავარსამიძის ეს სიზმარეული დიალოგი კი მრავალფეროვანი გრძნობა-განცდის გამომხატველია, მასში ჩანს ავანტიურისტული ექსტაზიცა და თავზეხელაღებულის ანცობა-თამაშიც, უკუღმართი ცხოვრების გამომწვევი ძალების მიმართ თავისებური პროტესტიცა და ნოსტალგიით შეპყრობილი ადამიანის მწვავე ტანჯვაც... სიზმარში სიუჟეტიდეები, ძირითადი აზრის კვანძ-იდეებია წარმოჩენილი...

უკვე სიზმარეული ფორმა განაპირობებს სიმბოლიკის ცხადი სისტემის გამოკვეთას... სიზმარი — სხვა სინამდვილეა, უფრო ფარული და მეტი გაქანების გამომხატველიც ერთდროულად... სიზმარი ნამდვილი ცხოვრებისაგან განსხვავებულ პლანს ქმნის. სიზმარში სავარსამიძე უფრო აქტიურად ცდილობს ადამიანებისადმი თანაგრძნობის გაწევას:

„წვიმიან ღამეს არ დაფიქრებულხარ? გარეთ სწვიმს. სამარეში წევხარ. ცივ მიწაში იხრწნება შენი სხეული. აქ კი, პარიზში, შენს მაღაზიაში ელექტროს მარაოზე ზეცის ვარსკვლავებივით კაშკაშებენ შენი ბრილიანტები. ბრილიანტები ვერაფერს გიშველიან. შენ წევხარ ცივ სამარეში და გარეთ სწვიმს..."

„დიახაც მიფიქრია!"

„ჰო, იხრწნება ერთი ადამიანის სხეული. არც მიწისაგან, არც წვიმისაგან. თმა გასცვივდა. არც წარბი, არც წამწამი... კაცი ცოცხალია. ირღვევა ადამიანის სხეული, და შენი ბრილიანტები აქ უქმად კაშკაშებენ პარიზში. ან რას უშველის შემოღამებულ მგზავრს ვარსკვლავების თვალუწვდენი კაშკაში. მთვარე უნდა იყოს. გესმის? მთვარე სულია.

ბნელ გვირაბიდან გამოდის. თეთრ ჩადრს მოისხამს, უსაზღვრო ზღვაში დაინთქება. სადაც სული არაა, იქ უმთვარო ღამეა და სიბნელე. ჩემი მეგობრული რჩევაა: ეს ბრილიანტები მათხოვრებს დაურიგე...

... მელოტ თავზე ხელი დავადევი...

„თქვენ ხელს საკმეველის სუნი უდის".

„შაბათს ნოტრდამში ვიყავი".

„ჩემ სულში ცხელ ტყვიასავით მძიმე წვეთმა ჩამოჟონა თქვენი მძიმე ხელიდან... რა უშველის იმ კაცს, ვისი სხეულიც ირღვევა?"

ისტერიულად შეეჯყივლე:

„ფული, ფული, ფული!"[117]

---

[116] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 741.

[117] იქვე, გვ. 736.

სიზმარეულ დიალოგებში სავარსამიძის უფრო მწვავე, აქტიური მოქმედება გამოიხატება... გმირის მეტყველება სავსეა სიმბოლოებით; სიმბოლური ფრაზები აქტიური მოქმედების პოტენციითაა ნიშანდებული. ენერგიის პოტენციას სამშობლოს ხილვის შესაძლებლობა განაპირობებს, არსებობის ჯერ კიდევ გაუმჭრალ სურვილს სამშობლოდან მობერილი იმედიანი სიო კვებავს... ჯერაც იგრძნობა ქართველური ჯიშის გადაუგვარებლობა სავარსამიძის სისხლის დინებაში. ჯიშის მკვებავ პირველ ფუძეს — ქართულ მიწას აუცილებლად უნდა მიაღწიოს ევროპაში ხეტიალით გათანგულმა გმირმა! გასაღწევი გზა (როგორც სიზმარს შეეფერება) დაფენილია ისევ და ისევ სიმბოლოებით, სიმბოლიკათა მთელი სისტემით, და მასში შესაფერისი ადგილი უკავია, შესაბამისი მნიშვნელობა გააჩნია რიცხვთა სიმბოლიკასაც.

„ძველთაგანვე უთქვამთ, — წერს მ. კვესელავა გ. ტაბიძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ თავის „პოეტურ ინტეგრალებში“ — ყველაფრის საფუძველი რიცხვიაო. საფუძველთ საფუძვლის თუ მიზეზთა მიზეზის მაძიებელი გალაკტიონიც ხშირად იმ „მშრალ რიცხვთა ამარა“ რჩება და იმიერ-ამიერის გზაჯვარედინზე მდგარი ელის სასწაულს „როგორც პოეტი და გეომეტრი“[118].

კ. გამსახურდიას შემოქმედებაშიც დიდი ადგილი უკავია რიცხვთა სიმბოლიკას, რომელიც მრავალი ასპექტით — ფსიქოლოგიურით, ფილოსოფიურით და სხვ. — განსაზღვრავს მწერლისა თუ პერსონაჟების სახესა და ხასიათს.

„დიონისოს ღიმილის“ ახლახან განხილულ დიალოგურ პასაჟებს უშუალოდ მოსდევს სავარსამიძის მონოლოგი (ისევ და ისევ სიზმარეული), რომელიც დიალოგში აღმოცენებულ აზრთა მძაფრი გაცვლა-გამოცვლის შესაფერისი შინაგანი დაძაბულობით მიმდინარეობს. მონოლოგი დიალოგური მეტყველების ინერციაა თითქმის და ყოველივე, რაც მასში ყალიბდება, გამოსული და გამოძაფულია დიალოგური მეტყველების ობიექტიდან. სავარსამიძის სიტყვაში მწერალი უხვად ურთავს რიცხვთა სიმბოლიკას, რომელიც მისი პოეტური წარმოსახვის თავისებურ სარკეს წარმოადგენს. კ. გამსახურდია აქ „მაგიურ შვიდსა“ და „მაგიურ ცხრას“ წარმოაჩენს შინაგანი ექსტაზითა და მძლავრი დინამიზმით:

„ქუდი და ჯოხი ავიღე. გადავიარე შვიდი მინდორი თოვლიანი, შვიდი ველი ლელიანი, შვიდი მთა თავზუჩიანი... გავიარე თეთრი ტყეები და სანახები. შემომერტყა წელზე ნისლები, ერთ ტყეში ცხრა მუხა იდგა. შუაში უშველებელ ცეცხლს ტაბაკონას როკაპი უჯდა. კალათში უცოდველ ბავშვების გულები ელაგა. ცხრა მუხის გარშემო ცხრა ფერია

---

[118] მ. კ ვ ე ს ე ლ ა ვ ა, პოეტური ინტეგრალები. თბ., 1977, გვ. 375.

ფერხულს უვლიდა. გაშავდა კუპრივით ზეცა. შემომესმა სუჯუნის მრისხანე ბატონის თეთრი რაშის ტორების გრიალი. ტყეში ძლიერ დაბნელდა... ჩემს გზაზე ჭინკები და ოჩოკოჩები გადარბოდნენ. კენჭებს მესროდნენ. მეძახოდნენ. ვცდილობდი მათკენ არ მიმეხედნა... მივდივარ მხნედ და შეუპოვრად და ჩემს დაკარგულ სამშობლოს ვეძებ..."[119]

ცნობილია, რომ შვიდისა და ცხრის სიმბოლიკას ძველთაძველი ისტორია აქვს. ამ რიცხვთა მაგიური ზემოქმედების ნიშანი მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ფილოსოფიას, ლიტერატურასა და ხელოვნებას, საერთოდ მთელს ცხოვრებას ატყვია.

ქართულ სინამდვილესა და ხელოვნებაშიც უხვად გამოიყენება ნახსენებ რიცხვთა სიმბოლიკა: შვიდნი მთიებნი, „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი", „ჩვენ შვიდთა ძმათა თვარელთა", ცხრა წყარო, ცხრაკლიტული, ცხრა მუხა; თუნდაც რუსთაველის, სულხან-საბას, ვაჟას, გალაკტიონის, კ. გამსახურდიას, აგრეთვე სხვათა შემოქმედებაში იმავ რიცხვის წარმოჩენა და ა. შ.

რიცხვთა სიმბოლიკის სიღრმეში შეჭრა ჩვენს მიზანს არ შეადგენს. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში იგი მეტად რთული და საინტერესო სისტემითაა წარმოჩენილი და მის გაშიფვრას სპეციალური ყურადღება უნდა მიექცეს.

„დიონისოს ღიმილში" მოხსენიებული „შვიდი" და „ცხრა", მარტივად თუ ვიტყვით, სავარსამიძის სამშობლოსაკენ ლტოლვის ძნელ გზაზე შემოხვდომია, როგორც ძნელად დასაძლევი ობიექტები... უნდა გადაილახოს მათი მაგიურობა, მათი იდუმალებით მოცული ძალა უნდა დაშრიტოს სავარსამიძის ლტოლვის ენერგიამ. აი, ზოგადად ის იდეა, რაც ამოიკითხება ზემომოყვანილი ტექსტის შინაარსობრივ კონტექსტში...

კიდევ ერთ მომენტს გვინდა მივაქციოთ ყურადღება:

მეოთხე ქებას, რომლიდანაც ზემოთ წარმოდგენილი მხატვრული პასაჟები იყო ამოკრეფილი, ეწოდება „ვენახი". მას ერთვის ასეთი ეპიგრაფი: „შენ ხარ ვენახი ჭეშმარიტი, მე — შ ე ნ ი ლ ე რ წ ი, მ შ ო ბ ლ ი ურ მ ი წ ი ს ი ნ ო ყ ი ვ რ ე ს მ ო ნ ა ტ რ ე ბ უ ლ ი" (ხაზი ჩვენია — თ. კ.)[120].

ეპიგრაფში რომანის აღნიშნული თავის დედააზრია გამოხატული — სავარსამიძე, მშობლიურ ნიადაგს მოწყვეტილი ლერწი, ილტვის სამშობლოსაკენ. სათაურში — „ვენახი" — განცხადებული ხატი (მით უმეტეს, თუ ეპიგრაფის შინაარსსაც გავიზიარებთ), ცხადია, ქართული ვენახია — ქართული მიწის სიმბოლო.

---

[119] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 737.

[120] ი ქ ვ ე, გვ. 733.

მიუხედავად იმისა, რომ სათაურშივე შეინიშნება საქართველოს სიმბოლური სახე, თავი მაინც ქაოტური ევროპული ცხოვრების სურათის აღწერით იწყება. სათაურში ჩაბუდებული აზრი ამბის განვითარების მანძილზე თანდათან ტრანსფორმირდება თავიდანვე გააზრებულ შინაარსად... ევროპა ბობოქრობს, ევროპა შფოთავს, გმირიც ექსტაზით შესვამს იქაური ცხოვრებისეული კონფლიქტების ნაყენს... ევროპის სახე ლანდად იქცევა, ნელ-ნელა ფერმკრთალდება და... შორს გამოჩნდება საქართველოს კონტურები... შემდეგ უფრო აქტიური მეტამორფოზა ხორციელდება — ევროპა სულ უფრო ქრება წარმოდგენათა არედან და ნათლად იკვეთება — „საქართველო-ვენახი-იმედი“, რომლის ხილვისათვის უკვე აღწერილი დიდი სიძნელეების დაძლევა მოუხდა გმირს...

...სად ეხილა ეს ზღაპრული გარდაქმნა-„გადაფრენის“ პროცესები სავარსამიძეს, თუ არა სიზმარში? გმირის ოცნება სიზმარეული ფორმის შინაარსში გაიშალა...

...ევროპელ იუველირთან დიალოგში თანდათან გამოიკვეთა სავარსამიძის (ცხოვრების მიერ მრავალმხრივ ნაგვემი ამ დეკადენტის) ადამიანურ თვისებათა უპირატესობა... სიზმარში შესაძლებლობა მიეცა სავარსამიძეს, გამოეშკარავებინა ეს უპირატესობა, ედავა, ეშფოთა ადამიანის გადარჩენისათვის, შემდეგ ფანტასტიკურ, ქაოტურ ძალებთან ბრძოლაში გაეძლო გამოცდისათვის და მიეღწია საქართველომდე (ცხადში ასეთი საშუალება ჯერჯერობით არა ჩანს). სიზმარში მონატრებულის ხილვა დასაშვებია... ეს ალბათ გმირის რეალური შეხედულებების წინასწარი გამოცდის ფორმაცაა...

კ. გამსახურდია, საზოგადოდ, ფართოდ იყენებს სიზმრებს თავის შემოქმედებაში და მათ მრავალფეროვან იდეურ თუ მხატვრულ-ესთეტიკურ დანიშნულებას აკისრებს. გავიხსენოთ სავარსამიძის, თარაშის, არსაკიძის, დავით აღმაშენებლის სიზმრები, რომლებიც კუთვნილ როლს თამაშობენ ნაწარმოების ფარული თუ აშკარა მიზნების გამოაშკარავებაში. სიზმრებში, ცხადია, უხვადაა გამოყენებული სიმბოლო-სიმბოლიკის სისტემა...

კ. გამსახურდიას დიალოგებში სიმბოლო ახერხებს მოსაუბრეთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, მათი სულიერი მდგომარეობის გამოხატვას. იგი უბიძგებს პერსონაჟს წარმოადგინოს პირადული მოტივი, ხან ფარულს ააშკარავებს, ხან კი (სპეციფიკურ სიტუაციაში), ერთი შეხედვით ნათელი აღქმისათვის, განსაზღვრულ მოვლენა-მოქმედებას გარკვეულად ბუნდოვანსა ხდის...

„მთავარის მოტაცების“ ერთ-ერთ პასაჟში სიმბოლური ნიშანი ცდილობს გამოააშკაროს ვითარება-სიტუაციის ხასიათი და შინაარსი. სიტუაცია კი რაღაც ინტუიციური განსჯის მეშვეობითაა წარმოდგენილ-გაშუქებული:

„საცარი განცდა მჭონდა ამ საღამოს, — ეუბნება თარაში კაროლინას, — ნოშრევანს ფოტო-სურათი გამოუვარდა ჯიბიდან. ხელიდან გამოვართვი, დავხედე: მიცვალებულის სახე წარმომიდგა. ენით უთქმელი ამბავია. მეორეჯერ მომდის ასეთი რამ. ერთხელ, რომში ყოფნისას, ჩემმა პარიზელმა ამხანაგმა ანრი რენომ, თავისი სურათი გამომიგზავნა, ნიცაში, ზღვის პირად გადაღებული. დავხედე სურათს. ელდა მეცა, გავიფიქრე: ამ სურათის პატრონის დღეები დათვლილია მეთქი, ერთ კვირასაც არ გაუვლია, ანრი რენოს დედამ რადიოთი მამცნო: ანრის უეცარი გარდაცვალება...

დაიმახსოვრეთ, ნოშრევან ფარჯანიანს გრძელი დღე არა აქვს“.

„რატომ გგონია?“

„ამ გრძნობებს განმარტება არა აქვს. გული ამას მეუბნება და არ ვიცი რატომ... უფრო მეტს გეტყვით ფრაუ, არც მე მიწერია ხანგრძლივი სიცოცხლე... ჩემი დღეებიც დათვლილია...“

„ცრუმორწმუნე ადამიანი ხართ და ეს ყოველივე გეჩვენებათ...“

„ცრუმორწმუნე?... შეიძლება. კაც ზვამბაიამ და ჩემმა ძიძამ ხათუნამ ასე გამზარდეს“.

„განა მარტო კაც ზვამბაიამ და მისმა ცოლმა? სორბონის და მიუნხენის პროფესორებს რას ეუბნებით?“

„აჰ, მათ არ ესმით... უბირო ადამიანის გულმა მეტი იცის, ვიდრე მთელი ქვეყნის მოძღვართ მოძღვრებმა“[121].

ნივთები, საგნები, (სურათი) იდუმალი, მისტიკური ძალითა და თვისებით აღიჭურვებიან! ისინი ადამიანთა განსჯის საასპარეზო ობიექტებად წარმოჩნდებიან. სურათი მეტაფორაა, წინასწარხილვა მოსახდენისა... საგანი ადამიანის სულიერი მოძრაობის, მისი გონის გამოვლინებაა. თარაში ვერ უგულებელყოფს ბედისწერის ძალას, მაგრამ ამ ძალის თავის თავზე ზეგავლენის შესახებ განსაზღვრული წარმოდგენა გააჩნია. იგი ევროპული დეკადანსის წიაღშია დავაჟკაცებული და მისი ზეგავლენა, რეალურად თუ ვიმსჯელებთ, მხედველობაშია მისაღები, თუმცა თავად თარაში საკუთარ შეხედულებათა ჩამოყალიბებას კაც ზვამბაიას მეცადინეობას უფრო მიაწერს, და ამით მითიური ნიშნის უპირატესობას აღიარებს... სურათი მტკიცედ დაბეჭდილი ბედისწერაა ადამიანისა. ამ სიმბოლურ სახეში თარაში სწრაფად ერკვევა, შეიგრძნობს მის სიღრმესა და უნარმოსილებას, მალე მოსახდენის ნიშნებს ამოიცნობს მასში. წარმოდგენილ დიალოგში სიტყვები ქარაგმებია, საგნები — სიმბოლოები... ეს პასაჟი თარაშის იდეების გამომხატველი სურნელებითაა გაჟღენთილი...

---

[121] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. I, თბ., 1958, გვ. 407.

სიტყვებში გმირის ფსიქოლოგიური განცდის საკონტროლო საშუალებათა არსებობა შეიმჩნევა...

ერთი სიტყვით, აქ მთლად სიტყვაზეა გადატანილი გმირის ფსიქოლოგიური დატვირთვა.

ვრცელი მოცულობის მხატვრული ნაწარმოები, როგორც წესი, ხშირად მრავალი პლანითაა აგებული და თითოეულს რომანის ერთიანობისა და მთლიანობისათვის გარკვეული როლი ენიჭება.

„დავით აღმაშენებელში“ ცალკეული პლანი, მაგალითად, კომპოზიციურ-სიუჟეტური, თავადაა მეტად მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი. რა თქმა უნდა, ჰეშმარიტ მხატვრულ თხზულებაში შეუძლებელია გადაჭარბებით იქნეს შეფასებული რომელიმე კომპონენტის მნიშვნელობა, მაგრამ პირობითად მაინც შეიძლება გამოიყოს რომელიმე მათგანი, როგორც მთლიანობის შემადგენელი ნაწილი, რათა დროებით განსაკუთრებულად შეუწყოს ხელი ნაწარმოების ერთიანობის დადგენისათვის საჭირო კონკრეტულ ანალიზს. ამ თვალსაზრისით „დავით აღმაშენებელში“ გამოიყოფა ფილოსოფიურ-სიმბოლური პლანი, რომელიც თავის შინაგანი სპეციფიკით ცალკე კვლევის დროსაც კი ვერ წყდება მთლიანად ნაწარმოების ერთიან იდეას (რადგან ამ იდეის მუდმივმკვებავი წყაროა). ეს სიმბოლური პლანი შესაფერისად მჟღავნდება დიალოგებშიც.

რაზეც უნდა იყოს მსჯელობა დიალოგებში — არსთა არსზე თუ სამყაროს სხვა „ცხრაკლიტულით დაბეჭდილ“ იდუმალებაზე, ყველაფერი ემსახურება ადამიანის შეცნობის ამოცანას, მისი შინაგანი თუ გარეგანი, ხორციელი თუ სულიერი მისწრაფებების გახსნას. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია მახარას, ჯონდისა და დავითს შორის გამართული საუბარი:

„ბულბულს ბუმბული დაუტოვებია კაკანათში, ჯონდი, ხოლო თავად მახიდან გამძვრალა... დიახ, ბუმბული, ჯონდო, ეს მიწა, ეგ სავარდე და ეგ ნაძვები, იგი მიწა და იგი ცარგვალი ბუმბულია შემოქმედისა. იგია Essentia omnium essentiarum... არსთა არსი ყოველთა არსობათა...“

„შენ ეგ მითხარი, მახო, მაშ ღმერთს სული აბარია ჩვენი, ხოლო მეფეს — სულიცა და ხორციცა, არა?“

„ეჰ, ვინ უწყის, ჯონდი... ვინ უწყის, ეგებ ადამი დიდედა იყოს ჩვენი, ხოლო ევა მამაი ჩვენი... ის თეთრი ფრინველები, ეთერში რომ დაფრინავენ მაღლა, ყორნები იყვნენ იგინიცა ეგებოს. ეგებ იმ დროს, როცა შენ ამ ნამორზე ზიხარ, დადიოდე ცხადლივ, ან როცა ჩემსკენ მოდიხარ, სწორედ მაშინ მშორდებოდე ეგებოს. ეგებ ეს პირისფერი ვარდები მყრალა ბალახი იყოს ნამდვილად და ის ქებაბი, წუხელ რომ

მოგვართვეს ვახშმად, ჩხიკვების სკორედან გაეკეთებინოს მზარეულთუხუცესს... ვინ უწყის...“

მეფე მდუმარედ იმენდა ორთა საუბარს, მერმე მახარას მიუბრუნდა და არაბულად უთხრა:

„ავვალ ოლვაგიბატი, ალლა ლიტლაკი ჰოვა იშშაკ — (შემეცნების უპირატესი პირობა ეგ დაეჭვებაა)“.

„მხოლოდ ეგაა, მიუგო მახარამ, როცა დავთვრები, მე თავად ვიყევი, მაინც მხოლოდ მაშინ მჯერა ყოველივე ურყევად“[122].

ეს ცალკეული აზრები, ცხადია, ნაწარმოების ერთიანი კრედოს გასაშიფრი რიგითი საშუალებაა. მახარას მოძღვრებით, არსის უნარი რაიმე მეორე არსთან ერთდროულად თანაარსებობისა, შესაძლებლობა ერთმანეთის გვერდით და ამავ დროს ერთმანეთის საპირისპიროდ ყოფნისა, ესაა თავად არსებობის არსებულობა... მაგრამ ესაც ბნელი ჭიმერაა მხოლოდ და ეჭვს ესეც ბადებს... ნუ წარსტაცებ ადამიანს უნარს, გაიაზროს თავისი ეჭვი!... ის, რაც შეიძლება არსებობდეს ერთმანეთის გვერდით, მოსალოდნელია, შეუცნობლობის წიაღში დაინთქას, ხოლო რაც შეუძლებელია ერთმანეთის გვერდით დასახლდეს, დასაშვებია, ერთმანეთთან ახლოს მივიდეს, ნათელყოფის შარავანდედით შეიმოსოს. მარად იქნება ეჭვი... მარადისობაში კი უკვე არსებულია ის, რაც დღეს საეჭვოა... თითოეულ მოვლენაში დაპირისპირებაა ჩაბუდებული, თითოეულ საპირისპიროში ერთიანობის ნიშანი შეიმჩნევა...

დავითის აზრით, მჭვრეტელი დაეჭვების მადლით უნდა იყოს მოსილი, რათა შეიცნოს!...

...დიდი დავითი ტრაგიზმით აღსავსე პიროვნებაა, რომელსაც ლირიზმიც თან ახლავს თავისებური მუდამ. ზოგჯერ, როდესაც, ასე ვთქვათ, ბრძოლის ემპირიზმს ეთიშება მეფე, იგი მიიდრიკება სამყაროს საიდუმლოებათა შეცნობისაკენ, მაგრამ თავადვე გრძნობს, რომ უმწეოა არსებობის არსის ახსნის საქმეში. ეს უიღბლო თამაშია მხოლოდ! ეს პერსონაჟი (უძლიერესი სულის პიროვნება) მუდამ იწვის და ეძიებს მაინც... თავისი განცდების გამოვლენისათვის მას ახალ-ახალი გარემოსიტუაციების აღქმა ესაჭიროება. იგი განმარტოებულიც, „ხალხში გასულიც“ (მგზავრობისას, ნადიმობისას, ნადირობისას და უბრალო სეირნობის დროსაც) ხშირად იკეტება საკუთარ „ფიქრთა სენაკში“. ხშირად დიალოგის დროს ცდილობს იდუმალებათა განჭვრეტას:

„...მეფეე ბატონო — ამბობს არსენი (თ. კ.) — ... ამ სოფლიურ იდუმალებათ ვინ გაართმევს თავს. საიდუმლო იმდენია ამ ქვეყნად, რამდენიც ხის ფოთოლი, ან მნათობნი ვარსკვლავეთისა“.

„ეს მიბრძანე, მამაო არსენ, შენ როგორა ფიქრობ, თუ დადგება

[122] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. III, თბ., 1960, გვ. 435—436.

ოდესმე ჟამი, როცა ამ სამყაროს იდუმალებათ შეიცნობს კაცი?“

„ეჰ, ბუნება წიგნსა ჰგავს მძიმედ ამოსაკითხავს, ჩვენო პატრონო, ისე როგორც ნება-ნება გახსნას კაცმა ვინმემ საკითხავი თვისი, სტრიქონ-სტრიქონ ამოიკითხოს, თანდათანობით შეიცნოს იგი, აგრეეე ხდება იდუმალებათა ამოცნობა ამ ქვეყნად...“

„სამყარო ბუნებისა თვალშეუდგამი ბნელის საუფლოა... ეგ სამყარო მარჩბივ კავშირთა შეწყვილებისაგანაა შექმნილი.

ღმერთი და სატანა,
მიწა და ეთერი...
ჩრდილი და შუქი...
ცეცხლი და წყალი...
სიმაღლე და სიმდაბლე...
ბოროტი და კეთილი...

მამრი და მდედრი, ესენი მუდმივ ბრძოლას ეწევიან ურთიერთის მიმართ“[123].

მიუხედავად შინატანჯვისა, მეფე გაორებული არასოდეს ყოფილა ძირითად სახელმწიფოებრივ სარბიელზე, ან ცხოვრებისეული საჭირბოროტო საკითხის გადაწყვეტისას. დავითის ფილოსოფიური ეჭვი არასოდეს შექმნილა პიროვნების დაბნეულობისა და უსასოობის. მიზეზი. დავითი სახელმწიფოს განდიდებისათვის მტკიცედ მებრძოლი ძლიერი პიროვნებაა, ერთხელ და სამუდამოდ არჩეული გზის მიმდევარი. ეს მეფე ფილოსოფიას საუკეთესოსა და ჰეშმარიტის ძიებისათვის გამოსადეგ იარაღად მიიჩნევს. როგორც ადამიანი, ისიც დიდი მეოცნებეა, იდეალურის შეგრძნების სურვილისაკენ მიდრეკილი, მაგრამ სახელმწიფოებრივ მიზნებს ოცნების ფრთებით არა კვეც ეს. ყოველივე ზოგადფილოსოფიური დავითის ერთი უზენაესი მისწრაფების საგანსა და ოცნების შინაარსობრივ პლასტში განიწოვება — იხილოს საქართველო აღმატებული.

კ. გამსახურდია ნათლად გვიჩვენებს, როგორ ამკვიდრებს პერსონაჟი სხვასთან დიალოგში საკუთარ თავს — ხან შორიდან მოვლის, ხან კი პირდაპირი „შემტევ-მოიერიშე“ გზით. დიალოგისას თავის თავში ჩაკეტვის საშუალება მინიმუმამდე მცირდება, აზრთა გაუზიარებლობის მიმართ მიდრეკილება თავისთავად იხსნება.

ჩვენ განვიხილეთ დიალოგის თავისებურებანი კ. გამსახურდიას პროზაში: შევეხეთ ავტორის პერსონაჟთან და საკუთარ თავთან, პერსონაჟის თავის თავთან დიალოგის საკითხს, ავტორისა და პერსონაჟის, ასე ვთქვათ, დიალოგიზებული სიტყვის ხასიათს, ფილოსოფიური, სიმბო-

[123] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. IV, თბ., 1962, გვ. 519—520.

ლური ნიშნის მატარებელი დიალოგის ბუნებას, ჟესტ-მიმიკისა და რეპლიკის როლს დიალოგის აგებისას და სხვ.

კ. გამსახურდიას პერსონაჟები დიალოგის მეშვეობით იკაფავენ გზას ზოგადმნიშვნელოვნის დასადგენად. ამ გზაზე შეკამათება-შედავების, ურთიერთთან განსჯა-ბაასის მეოხებით ნათლად გამოიკვეთება საერთოდ მისაღები ან მიუღებელი იდეალები, ხან კი ამ იდეალების წანამძღვრები. დიალოგთა მრავალფეროვნებით ცოცხლად მოჩანს გმირთა რეალური სახეები, მათი მეშვეობით აღიქმება ჰეშმარიტი მხარე ცხოვრებისა. ყოველივე ამით ბევრადაა განცხადებული თვით ავტორის იდეებიც.

კ. გამსახურდიამ, როგორც სიტყვის დიდოსტატმა, შეძლო სიტყვისათვის მხატვრულ-შემოქმედებითი, მაღალი ემოციური მნიშვნელობის მინიჭება. იგი თამამად შეეჭიდა სიტყვის სიღრმისეული შრეების იდუმალებას. „ვაზის ყვავილობაში“ ტყუილად როდი ეუბნება სოლომონ გულუხაიძე ავტორს:

„მე მწერალი არა ვარ, მაგრამ კარგად ვიცი, თუ რა ჯადო აქვს მწერლის სიტყვას. შენს სიტყვას წვიმები მოჰყავს, გრიგალების ატეხა და ზღვათა ამბოხება შეუძლია, შენ არსთაგანმრიგემ მოგანიჭა მრავალი საუკუნის წინად გარდაცვლილთა კვლავ ამეტყველების უნარი. შენს მიერ მოკლული გმირების გამო ჩვენ ისე ვსტირით, თითქოს ჩვენი უგულითადესი ძმები და დები ყოფილიყვნენ ისინი“[124].

მწერალმა, მართლაც, უდიდესი ადგილი დაუთმო თავის შემოქმედებაში სიტყვის გამომსახველობით მხარეს, რითაც კიდევ უფრო მეტი დამაჯერებლობით მოახერხა ცხოვრების ასახვა.

ავტორისეულ თხრობაში, მონოლოგსა თუ დიალოგში შესაბამისად მჟღავნდება სიტყვის შინაგანი თვისება, მისი პოტენცია და უნარი, მისი ფუნქცია სინამდვილის ასახვისა და მაღალმხატვრულად გადმოცემისა.

შესრულებულმა სამუშაომ შესაძლებლობა მოგვცა ნათელგვეყო, რომ პოეტიკის კერძო, საკუთარი სფეროს დადგენა და შემოსაზღვრა არ ნიშნავს მის იზოლირებას ლიტერატურის ზოგადი კანონებისაგან. პოეტიკა სიტყვიერი ხელოვნების ბუნების ღრმა და ჭეშმარიტ მეცნიერულ შესწავლას ისახავს მიზნად. ამას კი იგი ვერ განახორციელებს სოციალურ-საზოგადოებრივი, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საკითხების სპეციფიკური ანალიზის გარეშე.

ზემოაღნიშნული პრინციპის მიხედვითაა განხილული და გაშუქე-

---

[124] კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. V, თბ., 1961, გვ. 621.

ბული ნაშრომში კ. გამსახურდიას პროზის პოეტიკა, რომელიც რთულ მხატვრულ სამყაროს წარმოადგენს.

მწერლის შემოქმედების კვლევა საზოგადოდ ობიექტური ხასიათისა უნდა იყოს, რაშიც უპირველეს ყოვლისა იმას ვგულისხმობთ, რომ მეცნიერულად უნდა გაანალიზდეს თხზულებათა მხოლოდ უტყუარი კომპონენტები, მწერლის შემოქმედებაში არსებული უეჭველი ლიტერატურული კატეგორიები.

ჩვენ შევეცადეთ ავცილებოდით კ. გამსახურდიას მხატვრული მემკვიდრეობის სუბიექტურ, თვითმიზნურ ანალიზს, რადგან წმინდა სუბიექტური განსჯისას ცალკეული ნაწარმოები, საზოგადოდ მთელი შემოქმედება ჰკარგავს თავის ისტორიულ როლს. ჩვენ ასევე შევეცადეთ დაგვედგინა მწერლის თხზულებათა უტყუარი, რეალური კომპონენტები (ცხადია, ჩვენს მიერ განხილულის გარდა, კიდევ არსებობს სხვებიც, მაგრამ ერთ შრომაში შეუძლებელია ყველა საკითხის ვრცლად შესწავლა), და მათ შორის რეალური ურთიერთკავშირის, მიზეზშედეგობრივი ურთიერთობის წარმოჩენით შესაბამისად გამოგვემზეურებინა შემოქმედის საერთო სახე.

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ КОНСТАНТИНЭ ГАМСАХУРДИА

Резюме

Исследование поэтики художественной прозы Константинэ Гамсахурдиа — проблема весьма актуальная и сложная, т. к. выявление достоверных, бесспорных компонентов поэтики писателя, установление их реальных взаимоотношений и причинно-следственных связей в комплексе с исследованием природы и специфики этих компонентов позволяет соответствующим образом осветить целостный мир всего творчества К. Гамсахурдиа, проследить характер его развития во времени и вообще определить его историческое значение.

Книга состоит из введения, трех глав и заключения. Во второй и третьей главах — по три раздела.

Во введении определены предмет, цели и задачи исследования, а также обоснован принцип построения.

В главе I — «Жанровая специфика произведений Константинэ Гамсахурдиа» — исследуется роль жанровых особенностей в определении единой природы творчества К. Гамсахурдиа, в развитии его во времени и вообще в оценке его исторического значения.

Чутьем истинного творца К. Гамсахурдиа прочувствовал и очень тонко истолковал: «Каждый великий мастер отличается от людей своей профессии именно новыми эпохальными идеями и изысканием новых форм для этих идей»[1] (разрядка наша — Т. К.).

В этом определении ставится вопрос о взаимоотношениях метода и формы. Действительно, «достоинства художественных произведений зависят от глубины и степени совершенства, совокупности эпохальных прогрессивных идей (в частности, социально-эстетических идеалов) и проявления творческой индивидуальности».[2]

Метод социалистического реализма подразумевает богатство

---

[1] К. Гамсахурдиа. Избранные произведения в восьми томах, т. VI. Тбилиси, 1963, с. 174 (на груз. яз.). Непереведенные на русский язык произведения К. Гамсахурдиа в дальнейшем приводим в собственном переводе, ссылаясь на данное издание.

[2] М. Дудучава. Изобразительное искусство, литература, эстетика, книга II, Тб., 1974, с. 208 (на груз. яз.).

художественных форм и полностью исключает жанровое однообразие.

Как известно, в специальной литературе термин «жанр» по сей день используется в различных значениях. Соображения многих исследователей по этим вопросам емко и четко представлены в работе М. Дудучава «Роды литературных произведений». На основе общего анализа существующих взглядов М. Дудучава приходит к выводу: «По нашему мнению... более целесообразно узаконить то понятие, которое считает жанром виды родов. Это связано с тем, что: 1) признание жанра наименованием исторических форм видов, составляющих род (то есть не романа, а исторического романа в частности), крайне ограничивает рамки этого понятия и, что весьма важно, не опирается на какую-либо значительную традицию..., 2) скудны традиции и у другой крайности — признания жанра родовым понятием. Она, к тому же, создает определенные препятствия для выделения родового вида в соответствующее понятие. Именно поэтому все сторонники представленных здесь крайних взглядов в процессе квалификации литературных произведений часто невольно или сознательно пользуются понятием жанр в значении родового вида (то есть применяют верно, но впадают в противоречие с собственными, высказанными ранее, взглядами — Т. К.).

Само собой разумеется, что если считать жанр наименованием родовых видов, то типологическая классификация литературных произведений будет строиться по следующей схеме: род, жанр, исторические формы жанра».[3]

В вопросе о сущности жанра мы полностью придерживаемся данной точки зрения. И действительно, при установлении категории жанра в первую очередь следует считаться с выделением основного признака (т. е. следует определить категорию жанра как родовой вид, к примеру, эпопея или роман, которые конкретизируют общетипологические признаки, характеризующие род, а затем можно относить её к отдельным историческим формам — скажем, исторический, философский, фантастический роман).

Понятно, что историческая форма жанра в отличие от жанра (как категории родовых видов) характеризуется собственной спецификой (хотя она и здесь сохраняет общие признаки жанра и в основном отличается от жанра тематическим и идейно-смысловым характером и предъявляет писателю соответствующие требования, которым он отдает определенную дань в процессе создания произведения.

Развитие жанров в Грузии имеет свою историю. Исторические судьбы Грузии, сдвиги, происходящие в политической, национальной и социальной жизни, сыграли свою роль в общем

---

[3] М. Дудучава. Роды литературных произведений. В кн.: Вопросы теории литературы и эстетики, т. VII. Тб., 1973, с. 195 (на груз. яз.).

развитии литературы и искусства. Те же причины обусловили историческое положение родов и жанров литературы. Эпопея Руставели была на протяжении веков значительным стимулом для грузинского словесного искусства, и одной из причин этого была присущая данной поэме форма.

В последующие века литературную арену завоевывает род лирики и составляющие его жанры, получившие особенно мощное развитие в романтической литературе. Почти одновременно встает вопрос о сдвиге прозаических жанров с мертвой точки.

В результате смены общественно-культурных формаций в грузинском искусстве и литературе зародились и получили развитие художественные идеи и формы, соответствующие требованиям нового века. В творчестве Важа Пшавела, Шио Арагвиспирели, Чола Ломтатидзе, В. Барнова, Д. Клдиашвили прозвучали новые мотивы. Позже К. Гамсахурдиа, М. Джавахишвили, Н. Лордкипанидзе, Л. Качели и др. выступили подлинными поборниками возрождения и усовершенствования грузинской прозы. В этой области К. Гамсахурдиа творил, вдохновляемый мыслью о том, что «наш век предъявляет поэтическим произведениям совершенно иные требования, и это прежде всего касается формы творения».[4]

На протяжении всей своей деятельности К. Гамсахурдиа боролся за развитие романа и новеллы в грузинской литературе (хотя он был и прекрасным лириком). В этой борьбе К. Гамсахурдиа отнюдь не отрицал принципов модернизма, т. к. чутьем поэта ощущал, что в глубинах модернизма, несомненно, таится много ценного для обогащения литературы.

Писатель, находившийся под влиянием консервативной культуры немецкого идеализма и итальянской и немецкой мистики (по его собственному признанию)[5], не мог не проявить стремления к воплощению пережитого и познанного. К. Гамсахурдиа заявляет: «Я не мог в первый же период моего творчества стряхнуть с себя все то, что на протяжении 10 лет... было мною усвоено в годы учебы и путешествий. Если бы я совершил это, в руках остался бы лишь тот запас, что дали мне наш сельский дьякон... и мои педагоги в сельской школе. Тогда я не был бы ни писателем, ни мыслителем»[6]. И позже писатель совместил новые тенденции с наиболее целесообразными жанрами и влил их в художественно возвышенные, совершенные и рафинированные формы. Период выбора жанра, формальных поисков оказался, со многих точек зрения, весьма благодатным. В ходе исканий, писатель ярко проявлял художественный дар, талантливо сочетал данную от природы способность к эстетическому восприятию со своими общественными идеалами (хотя следует отметить, что

---

[4] К. Гамсахурдиа. Избр. произв., т. VI, с. 46 (на груз. яз.).
[5] К. Гамсахурдиа. Избр. произв., т. VII, с. 246 (на груз. яз.).
[6] Там же.

вначале писатель не освещал центральных процессов классовых противоречий, сохранял дистанцию, но тем не менее правдиво затрагивал и моменты реальных сдвигов).

В творчестве К. Гамсахурдиа появляется вид сказки-новеллы («Бессмертие»), легенды-новеллы («Хоганс Миндиа»). В этих новеллах писатель отказывается от прямолинейного течения сюжета, органично развивает основную фабульную зарисовку внутренними лирико-философскими планами, свободно ведет повествование и в то же время не ограничивает художественного воздействия стилистических фигур. В «Бессмертии» сказка развивается с учетом общих законов жанра-новеллы. Сказочность сочетается с классическими литературно-эстетическими нормами. В «Хоганс Миндиа» осуществлена литературно-эмоциональная интерпретация легенды. В обеих новеллах совершается чисто художественная трансформация покрытых тайной актов, сверхъестественных явлений.

В «Табу» и «Коса Гаху» внесен целый ряд компонентов из сказки и мифа. На фоне мифологического материала обрисовываются бытовые детали, воплощается художественное проявление конфликтных образов. Писатель индивидуализирует далекие корни мифа и легенды, отбирает материал с позиций литератора, обобщает и типизирует его.

К. Гамсахурдиа всегда старался соблюдать объемные рамки новеллы. Объем новелл писателя определяет и выявляет их типологические особенности. Эти особенности разграничивают новеллы и разделяют такие произведения, как, с одной стороны, «О, мама, мистическая женщина», «Джаму», «Часы», а, с другой, — «Табу», «Большой Иосиф», «Хоганс Миндиа» и другие. Эти новеллы отличают друг от друга развитие сюжета, различные принципы изображения разных образов, внутренняя экспрессия.

Ясно, что это также принципиально размежевывает новеллы от романов. За объемными различиями новелл и романов следует и структурная модификация их художественно-познавательного воплощения.

«Часы» строятся на значащих символах. По содержанию новелла эпизодична, по форме — компактна. В ней заключена целеустремленность не столько осмысленного, сформированного, цельного осознания жизни или решения жизненных проблем, сколько желание испытать внутренние переживания.

В «Разбитом чонгури» содержание построено в такой форме, которая не нарушает единого круга пережитого на одном дыхании. И в «Джаму» эпизодичность содержания влияет на характер формы.

«Колокола в бурю» отличаются максимально высоким темпом. Ритм-экспрессия характеризуется стремительными переходами от поэзии к прозе.

В «Порцелане» диалог направлен к выявлению жанрового вида новеллы.

Выделение в «Лиле» в одном из эпизодов предмета (золота) частично определяет жанровый выбор произведения («Итак, если бы поразительно одетые в золото зубы Ликиардепуло не привлекали бы моего внимания, я, уверяю вас, не заговорил бы с ним и никогда не помыслил бы о поездке в Абхазию»).[7] Зародившееся в писателе чувство требует немедленного развития, художественно-экспрессивного воплощения в наделенном соответствующими свойствами (сжатом) жанре.

Сюжет «Большого Иосифа» сравнительно развернут, жанровые рамки склоняются к форме большего объема, параллельные линии пересекаются в символическом плане развития событий. Событийная интрига заряжает героя, но вскоре она теряет привлекательность в силу «засилия» явлений гораздо более широкого масштаба. Герой не может примириться с новым, и в новелле развивается нисходящий план, что быстро затормаживает развитие событий.

Неизменным законом в литературе всегда остается объективная качественная определенность жанра. Несмотря на это, на разных этапах развития литературы отмечались процессы взаимосвязи жанров. Общие закономерности литературы оказывали влияние и на творчество К. Гамсахурдиа. Отдельные категории, выявившиеся в новеллах, присутствуют и в романах писателя, в которых глубоко и зримо проявился его талант.

Каждое значительное проявление индивидуальной и общественной жизни стремится найти в литературе специфическое и в то же время широкое отражение, в силу чего оно, в определенной степени, претендует на «свой собственный» жанр.

«Улыбка Диониса» проникнута лирическим и эпическим. Её реальное содержание опирается на их синтетический союз. В романе события и ситуации восприняты метафорически, переживания и эмоции окрашены возвышенным лиризмом.

В отличие от незавершенных социальных образов многочисленных персонажей романа «Улыбка Диониса», герои «Похищения луны» отличаются полнотой и глубиной разработки, что в определенной мере обусловило восполнение архитектоники романа.

В «Цветении лозы» обычное, традиционное описание душевного состояния героев писатель дополняет лирическим, внутренним переживанием, которое выражается либо в речи, либо в поступках и поведении героя.

К. Гамсахурдиа обновляет традиционные нормы жанра и в историческом романе. Мы останавливаемся на оригинальном решении одного из эпизодов «Давида Строителя».

Две ночи подряд Дедисимеди видит сон, на который возло-

[7] К. Гамсахурдиа. Избр. произв., т. II, с. 30 (на груз. яз.).

жена значительная функция не только в рамках упомянутого художественного пассажа, но и как на один из основных идейно-смысловых аспектов романа. По заключенному в систему сна эпизоду К. Гамсахурдиа определяет сущность отношения Дедисимеди к царю, и оно косвенно, опосредованно выражает и характер отношения к тому же Давиду враждебно настроенного феодального лагеря. Писатель прибегает к приему сна для символически-метафорического построения отношений двух противоборствующих сил. Основа столь спокойного, неторопливого и полного художественного воплощения этого (и подобных) композиционного замысла заключена в возможностях жанра.

В романе писателю удается рафинирование отдельных деталей, более тщательная разработка фона, неторопливое завершение эпизодов. Помимо главных героев, авторское внимание в романе обращено и на второстепенные персонажи.

Некоторые художественные особенности К. Гамсахурдиа, его писательская манера прослеживаются в самых различных жанрах.

Так, к примеру, в большинстве жанров отмечается необычное отношение писателя к цвету. В цветовых понятиях, образах, предметах проглядывает движение духа, сознания писателя. Уже в раннем творчестве (в лирике) у К. Гамсахурдиа сформировалось особое отношение к значению цвета.

В стихотворении «Цветное, цветное!», созданном в 1918 году, в период учебы писателя в Берлине, конкретно проявились эстетические взгляды К. Гамсахурдиа на цвет. Цвет проникает во все: в яблоню — «стаями цветов кровавого цвета», в сердце — «разноцветными цветами», иногда в различные предметы и материи — «цветное извергается из огненного глаза солнца».

В этом стихотворении цвет играет особую роль в формировании поэтического слова. Поэтическое же слово наполнено ассоциативным потоком, создается сиюминутным впечатлением и в определенном смысле отклонено от логического содержания понятия. Оно оформленно в новое представление, в новую, необычную в смысловом отношении комбинацию.

В дальнейшем ощущение цвета во всем творчестве К. Гамсахурдиа было возведено на уровень принципиальных взглядов.

В прозе он не только не утратил интереса к цвету, а, напротив, наполнил его новыми качественными нюансами. В прозе писатель оригинально выразил «цветовые взгляды» на события, явления, на жизнь в целом. В эпике цвет многообразнее разлился, распределился на природу и человека, всевозможные явления. Здесь цвету было предоставлено широкое поле для более глубокого выявления собственной природы (в данном случае, естественно, для получения соответствующих выводов мы рассматриваем прозаическое творчество К. Гамсахурдиа, т. к. особое чувство цвета наиболее ярко проявляется в прозе пи-

сателя, хотя, безусловно, цвет выявляет свою природу и в поэзии).

К. Гамсахурдиа переосмыслил, подверг переоценке некоторые функции жанра, по-новому применил их к отображаемому материалу. Все свое художественное мастерство, достижения в области формы он соотносил с утвердившимися с течением времени прогрессивными идейными тенденциями. Вся глубина индивидуальных возможностей писателя выявилась в методе социалистического реализма.

Глава II — «Изображение человека в прозе К. Гамсахурдиа» — состоит из трех разделов, в которых оценена основная проблема поэтики художественной прозы писателя — проблема изображения человека. Идейный облик и характер писателя в значительной мере определяется его отношением к человеку. Человек, изображенный писателем, — это тот центр, с которым связан весь механизм, необходимый для построения художественного произведения.

В разделах главы раскрывается выработанный К. Гамсахурдиа сложный метод всестороннего и многопланового изображения человека.

1. Время и пространство как аспекты, выражающие человеческую жизнь и деятельность. В процессе раскрытия характера человека и освещения его жизненного пути должную роль играют такие категории бытия и мышления, как время и пространство.

Как известно, некоторые аспекты означенных категорий были изучены советскими учеными (М. Бахтиным, В. Виноградовым, А. Цейтлиным и др.) еще в 20—30-е годы. Позже известные объективные и субъективные причины препятствовали появлению трудов, относящихся к области поэтики. Ослабло внимание и к проблемам времени и пространства. В последние годы интерес к этим вопросам вполне справедливо возрос (см. работы Д. Лихачева, М. Бахтина, И. Бирмана, Б. Медриша, А. Богдановой, Н. Гея, Г. Фридлендера, Ю. Лотмана, Г. Маргвелашвили, С. Ломинадзе, Р. Сирадзе и др.), поскольку они органично связаны со спецификой литературы вообще и многими ее категориями — методом, жанром, сюжетом, системой образов.

Выявление и изображение специфической природы времени и пространства всегда представлялось серьезной идейно-художественной проблемой литературы. Грузинская литература также стремилась вторгнуться в поток времени и познать его внутренние качества. Зарождение и развитие в ее недрах данного вопроса имело определенные основы.[8]

«Процесс освоения» времени и пространства в литературе развивался по своему пути. В этом процессе, по замечанию М.

---

[8] Р. Сирадзе. Из грузинской мифологической эстетики. «Сабчота хеловнеба», 1977, № 10, с. 47 (на груз. яз.).

Бахтина, «осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной стадии развития человечества»[9]. Стремление к определению природы вопроса обусловило перенесение М. Бахтиным из математического естествознания в литературоведение термина «хронотоп» (исследователь указывает на дословное значение понятия — «времяпространство»). По М. Бахтину литературный «хронотоп» представляет собой «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе».[10] Для исследователя особое значение имеет выраженная в хронотопе нераздельность времени и пространства: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории (что во многом определяет внутреннюю полноту и упорядоченность хронотопа — Т. К.). Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»[11].

Завершая краткий обзор сущности хронотопа, М. Бахтин приходит к заключению, что в литературе у хронотопа обнаруживается существенное жанровое значение, вследствие чего можно говорить о жанрово-типических хронотопах,[12] что, естественно, определяется спецификой и порядком художественного соотношения времени и пространства внутри жанра. Вся значительность проблем времени и пространства выявляется в глубинах художественного творчества. Внимание к этим проблемам обусловлено несколькими моментами, среди которых одним из наиболее важных является потребность исследования духовно-психологических интересов общества и личности. С этой точки зрения приобретает значение анализ духовных запросов личности на фоне её взаимоотношений с настоящим или прошлым, а также с учетом её связей с будущим. Исследование проблем времени и пространства способствует восприятию и изображению общественного, а также внутреннего субъективно-психологического состояния личности.

В творчестве К. Гамсахурдиа время и пространство выражают соответствующую взаимосвязь между различными моментами жизни человека, выявляют масштабы ситуаций быта и обстоятельств людей, их общественного положения и деятельности. В романах и новеллах писателя время и пространство изображают-

---

[9] М. Бахтин. Время и пространство в романе. «Вопросы литературы», 1974. № 3, с. 133.

[10] Там же.

[11] Там же, с. 134.

[12] Там же.

ся многообразно — иногда путем протекания в короткий отрезок времени, и несмотря на это, с выделением впечатляющего и не лишенного масштабности аспекта духовного состояния и устремлений человека, явлений, обстоятельств, иногда описанием сжатой предыстории, иногда подчеркиванием лирического времени среди медленного основного сюжетного течения, иногда же соблюдением границ «сноминутного».

С виртуозным мастерством К. Гамсахурдиа выявляет в своих произведениях природу времени. При построении сюжета он в большинстве случаев отказывается от использования вида и формы одного изолированного причинно-следственного явления, что обусловило бы изображение явлений в вечно-однообразной хронологической последовательности. В произведениях К. Гамсахурдиа представлены переходящие друг в друга различные причинно- следственные ряды и ступени времени и пространства. Писатель считает время, вместе с пространством, интересным объектом отображения и в контексте соответствующей взаимосвязи этих двух категорий создает образ вошедшего в контакт с ними человека и вообще всю его сущность.

В творчестве К. Гамсахурдиа время осмыслено должным образом. Во всех случаях большое значение придается внутреннему замыслу писателя, сущности его цели и стремлений. Отсутствие этого «целенаправленного тормоза» могло бы привести к господству лишь ассоциативного мышления (за чем последовала бы разорванность повествования) либо из-за избытка субъективного—к заметной деформации конкретно-исторических и социальных категорий. Поэтому при изучении творчества писателя следует уделять большое внимание социальной идее бытия, характеру общественной сущности человека. Так, к примеру, в «Улыбке Диониса» в связи с подобными требованиями внутренний мир человека более автономен, чем мир героев в «Похищении луны», «Цветении лозы» и пр. В «Улыбке Диониса» сознание главного (и не только главного) героя в некоторые моменты питается определенными формами памяти, воспоминаний, мечты. Хаотические, бессознательные мысли, разнообразные видения Саварсамидзе вырываются обычно из глубинных недр души, из недоступных «тайников». Время и пространство в «Улыбке Диониса» помещены за пределами внешнего логического порядка и выражают какие-то особые закономерности для познавания.

В романах (и в определенной степени в новеллах) К. Гамсахурдиа характеры героев изображены динамически, что во многом определено литературой реализма, которая обратила значительное внимание на эволюцию истории. Одной из отличительных черт реализма является вплетение и введение категории времени в ткань художественного произведения. Социалистический реализм же «достигает художественного синтеза абстракт-

ной категории времени с конкретными социальными условиями, исследует и воссоздает конкретно-историческую ситуацию».[13]

Действительность меняется в связи с определенным причинным преобразованием ситуаций, явлений, обстоятельств, а также вследствие эволюционного поступательного хода истории, что порождает соответствующие характеры. В своих романах и новеллах (в особенности в «Колоколах в бурю» и «Большом Иосифе») К. Гамсахурдиа противопоставляет, сравнивает различные моменты в жизни одного и того же героя, находит возможности для освещения его поведения и состояния с различных точек зрения, и это дает писателю право оценить его характер во временной и пространственной перспективе. Это в конечном итоге позволяет, определяя характер, оценить роль эпохи в целом, а, с другой стороны, оценкой роли эпохи выявить условия формирования характера. Все это должно создавать верное представление об истории, определять будущее так же, как должно быть оценено настоящее.

Состояние мира, его облик вообще соответствуют состоянию, образу, сущности человека так же, как характер, сущность человека определяют общественный облик мира. «Все явления реального мира и все события человеческой жизни происходят во времени и пространстве».[14] Вот почему необходимо определить в законах взаимосвязей времени и пространства зерно подлинной общественной ценности.

Изучение новелл К. Гамсахурдиа выявляет, что в них в основном представлено лирико-драматическое время (драматическое время встречается большей частью в романах, на нем построены монологи и диалоги). Эта специфика обусловлена лиричностью героя, его склонностью к субъективному выражению мыслей и взглядов по отношению к тому или иному событию, а также способностью персонажа к драматическому переживанию, что определяет своеобразную концентрацию времени в новеллах.

В новеллах К. Гамсахурдиа почти нет ни одного героя, который бы в определенной степени эмоционально не воздействовал на читателя. Формой, средством, выражающими душевные движения персонажей, часто является время, в области функционирования которого формируется образ героя. С большой силой писатель заставляет переживать судьбу персонажа на протяжении всего времени, непосредственно протекающего перед читателем.

Исследователь А. Богданова, предложившая условный рабочий термин «переживаемое» время, вкладывает в него гораздо более широкий смысл, чем В. В. Виноградов в понятие «драма-

---

[13] См. Д. Средний. Героический характер в советском искусстве. Эстетика и жизнь, М., 1971, с. 89.

[14] Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма, Л., 1971, с. 126.

тическое» время, в котором строятся лишь монологи, диалоги и строго драматизированные сцены. По мнению А. Богдановой, «переживаемое» время включает в себя несколько форм медленно текущего времени и «драматическое» в их числе.[15] Далее исследователь пишет: «...Поскольку прозаик рядом со строго драматизированными сценами нередко использует внутренние монологи и комментарии, передающие тончайшие движения души героев, постольку и термин «драматическое» время» не может охватить собою все многообразие медленных временных форм — оно лишь входит одной из них в переживаемое время. В переживаемое время входит и «остановленное», на котором автор создает различные описания». А. Богданова указывает также, что «переживаемое» время может протекать медленнее реального времени (когда описание действия разорвано авторскими комментариями — толкование А. Богдановой — Т. К.) и быстрее реального времени (когда время «побеждает» расстояние, пространство и обгоняет ритм течения действия). Здесь же исследователь отмечает, что существует «фоновое» время (и делит его на две части: 1) обобщенно-фоновое — ...множество повторений; 2) конкретно-фоновое, где расставленные автором вехи единичны) и наконец заключает: «Переживаемое и фоновое вместе в рассказе составляют «сюжетное» время, в отличие от «внесюжетного», то есть идущего за рамками произведения, которое тем не менее тоже входит в понятие времени художественного».[16]

По мнению А. Огнева, рекомендованное А. Богдановой «переживаемое» и «фоновое» время не заключает в себе всех особенностей художественного времени произведения. А Огнев знакомит нас с мнениями целого ряда исследователей: «Е. Тагер, например, говорит о драматическом (сценическом), биографическом, историческом времени. В. Шкловский.., различает время рассказываемое, внутреннее («время сознания героя, его анализ событий»), событийное (время события — действия), условное, параллельное и вневременные места в произведении. Эти разнообразные определительные эпитеты говорят и об очень сложной структуре художественного времени, и о различных подходах к ее изучению».[17]

Таким образом, художественное время своим специфическим ходом определяет характер основных тенденций различных произведений и способствует пониманию протекающих в них всевозможных процессов.

---

[15] А. Богданова. Жанрообразующая функция художественного времени в современном русском советском рассказе. Автореферат канд. диссертации, М., 1971, с. 4—5.

[16] А. Богданова. Указ. работа, с. 5—7.

[17] А. Огнев. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, 1973, с. 153.

В ряде новелл К. Гамсахурдиа изображаемый материал окружен своеобразным пространством. Писатель оживляет картины прошлого, отделяется от него определенной временной дистанцией и предстает в роли своего рода повествователя-летописца («Бессмертие», «Хоганс Миндиа»). В обеих новеллах время и пространство неконкретны (точнее, несколько более конкретно пространство в «Хоганс Миндиа»), в них игнорируется историческая хронология. В новеллах указано время года («конец сентября», «зима», «весна». — «Хоганс Миндиа»), определенный отрезок суток («в тот же вечер» — «Бессмертие», «перед рассветом»—«Хоганс Миндиа»), совершенно обобщенное, отвлеченное, не имеющее конкретной длительности время («незапамятное время», «в оные времена»—«Бессмертие», «однажды», «внезапно» — «Хоганс Миндиа»). Именно такое (неконкретное) проявление времени вызывает и своеобразное интерпретированное восприятие пространства, способствует эмоциональному и интеллектуальному ощущению миропонимания. Здесь сами главные проблемы бытия осмысляются в причинной связи с жизнью человека, историей общества, явлениями мира. То или иное время осуществляет и соответствующее симметричное измерение пространства. Неконкретное время измеряется и в ряде других новелл К. Гамсахурдиа. Таким обозначением времени,как «молниеносно», «мгновенно», «внезапно» и др. писатель стремится вторгнуться в общую суть бытия, проникнуть в тайны и закономерности сущего.

Изучение творчества К. Гамсахурдиа выявляет существенное внимание писателя ко многим традиционным проблемам времени и пространства, а также их современным тенденциям. В новеллах писателя прошлое нередко вторгается в настоящее. Происходит наплыв воспоминаний, и минувшее уже воспринимается с новым чувством. Стремясь показать ход времени, его течение, писатель обращается к специфическому подразделению новелл — представляет повествуемое в виде отдельных глав. Некоторые новеллы отличаются своей внешнеструктурной формой. При разделении с традиционной точки зрения сравнительно легко удается фиксировать ход времени, поскольку в подобных случаях с каждой новой главой можно заострить внимание на все новые и новые моменты исчисления времени. Когда же не существует никакого деления, читатель как бы не подготовлен к разорванному восприятию времени. Правда, в целом ряде новелл К. Гамсахурдиа такое неудобство во многих случаях преодолено. Для большинства произведений К. Гамсахурдиа не характерна полная неопределенность пространства. Хотя во многих новеллах — «Часы», «Бессмертие», «Медведь», а также в отдельных отрывках романа описанное место действия не имеет конкретных наименований, определенного обозначения месторасположения, но, как отмечалось, нет и полной

неопределенности пространства. Так, указывается край — скажем, Мегрелия, Абхазия («Коса Гаху», «Табу»), или какое-либо место у известной реки, называются знакомые леса, окрестности ущелья и пр. В других случаях прямо названы пункты, и пространство очерчивается весьма конкретно.

Часто К. Гамсахурдиа представляет в реальном пространстве характер и содержание протекающих во времени явлений, считает окружающую героя среду фактором, определяющим психологию его поступков и поведения. Ясно, что чем реальнее окружающее личность пространство, тем художественно убедительнее искренность и правдивость переживаний героя.

К. Гамсахурдиа обладает завидной способностью (что во многом обусловливает его мастерство) представлять все в живом, непосредственном действии, независимо от того, относится ли это к прошедшему или настоящему. С художественной убедительностью писатель подчиняет мысли и идеи явлений прошлого принципам настоящего времени, современности. Прошлое непринужденно создает иллюзию современного, чему в должной мере способствует естественно проявляющийся динамизм внутренней структуры повествования. В конечном итоге желание осуществить этот процесс рождается у писателя из стремления очертить основной колорит повествуемого.

Время и пространство как аспекты, выражающие человеческую жизнь и деятельность, приобретают специфическое значение в художественной структуре романа К. Гамсахурдиа. Различные планы времени и пространства часто завязываются в один узел и становятся формой тех явлений, которые выстраивают сюжет и освещают все стремления героев.

Большинство героев романов К. Гамсахурдиа так или иначе неразрывны с конкретной исторической ситуацией, и поэтому здесь неизбежно устанавливается взаимосвязь между временем описанных в романе событий и явлений с историческим временем.

В системе времяисчисления в романах К. Гамсахурдиа часто проявляется обращенная к прошлому концепция времени и пространства. Так сказать, поступательное движение К. Саварсамидзе, Тараша Эмхвари, Арсакидзе, Давида и других в отдельных случаях выражает в особой специфической форме «обратное путешествие» во времени. Саварсамидзе и Тараш Эмхвари, находящиеся в различном пространственном окружении, под влиянием исключительных условий, каждый по-своему попадают в обратную фазу времени. В «Похищении луны» устремленное вперед время, окруженное соответствующим пространством, как бы затормаживается, а затем осуществляет и обратный ход в связи с особыми психологическими переживаниями Тараша. Форма рассеивания в пространстве литературного материала в силу внутренних законов искусства превращается в средство его отображения и выявления.

В романах К. Гамсахурдиа не затруднено установление реального времени развития событий. Правда, следует отметить, что иногда герои попадают в окружение явно абстрактного времени и пространства (пусть это и относится лишь к философским размышлениям). Чаще всего это касается Константина Саварсамидзе. Конечно и в «Улыбке Диониса» вполне возможно точно установить реальное время происходящих в романе событий. Здесь указываются многие даты, позволяющие ориентироваться во времени и месте отображенных в романе исторических событий.

Второстепенные, эпизодические или фронтальные персонажи произведений К. Гамсахурдиа иногда окружены четко очерченным «микромиром». Приведем пример: инвалид из Люксембургского парка, букинист с берега Сены, мосье Шартрье в «Улыбке Диониса», паромщик, Кора Махвши, Т. мури в «Похищении луны», Нонан в «Деснице великого мастера», Сабиа, Шошита, мясник Гвтисавари, а также многие другие из прислуги царского дворца или поместий феодалов в «Давиде Строителе». Эти действующие лица окружены особенным, специфическим пространством. Время здесь как бы остановлено ,во всяком случае, протекает явно монотонно. Правда, этим действующим лицам все-таки приходится общаться с личностями, явившимися из, так сказать, открытого, широкого, внешнего мира, но смысл и характер этих отношений строго односторонни (из-за их социального положения) и поэтому ограничены. Следует отметить, что некоторые из окруженных «микромиром» лиц лишь на определенном этапе жизни оказались в «пространственной изоляции», до этого они, несомненно, чувствовали масштабность взаимосвязей с «большим космосом» (хотя в самих произведениях им отведена роль лишь в границах «микромира»). Подобное соображение подтверждается, скажем, примером инвалида из Люксембургского парка, паромщика (бывшего генерала) и др.

Следует подчеркнуть, что означенный «микромир» сложен и своеобразен и, что главное, сам по себе завершен и целостен, что делает его весьма значительным для характеристики героев, органически в него вписанных. Это особое пространство-среда имеет собственную специфику, внутренний строй, свой ритм жизни, что в итоге во многом определяет общие тенденции и замысел произведения.

В своих исторических романах К. Гамсахурдиа стремится отобразить характер жизни соответствующих эпох, с реалистических позиций проследить процесс исторического развития и преобразования страны. Вся жизнь Арсакидзе, Георгия I, Давида Строителя, Чкондидели и др. являет собой борьбу не только за формирование облика настоящего, но и за определение исторического, государственного и культурно-общественного состояния будущего.

В исторических романах писатель весьма прозорливо оценивает значение времени в деле формирования социального положения личности. В подтверждение сказанного достаточно привести пример Фарсмана из «Десницы великого мастера».

Душевное состояние героев К. Гамсахурдиа часто связано с динамикой времени, видоизменением пространства. Так, к примеру, в одном из эпизодов «Десницы великого мастера» настроение Георгия I и Гиршела во многом определено окружением. Замкнутые рамки зала сменяются более широким пространством — дворцовым садом, где возникает «особый цикл» течения времени. Окружающие виды пробуждают воспоминания в их временной динамике. Видоизменение пространства порождает печаль, обусловливает ее настрой, разлитый во временном течении. Выявляется эмоциональная причинно-следственность состояния, проявившаяся во взаимосвязи времени и пространства.

Еще более многообразно вскрывается влияние окружающих видов и динамики времени на настроение и состояние человека в «Давиде Строителе». В отличие от «Десницы великого мастера» здесь в отдельных случаях пространственный план представляется иным. В «Деснице великого мастера» видоизменение пространства нередко во многом определяет настроение героев. В некоторых же отрывках «Давида Строителя» пространство остается неизменным, однако, когда герой оказывается в нем вновь, эффект тот же — возникает настроение грусти и печали. Тождественность эффекта обусловлена ролью времени, его безжалостным ходом.

В творчестве К. Гамсахурдиа особое художественное значение имеют время и пространство во сне. Тема сна у писателя приобретает специфическую эстетически-познавательную активность. Сон, естественно, располагает многими возможностями для выражения перемен в человеческой жизни. В нем с калейдоскопической многокрасочностью могут быть представлены фантастически сжатые или развернутые вариации времени и пространства. Исходя из этого складываются лучшие или худшие ситуации, обстоятельства. Во сне допускается ретроспективное рассмотрение природы любого предмета.

В творчестве К. Гамсахурдиа взаимозависимость времени и пространства наиболее полно прослеживается в процессе их отношений с человеком. Эти категории используются для выражения личных качеств и общественной деятельности человека, для выявления его многочисленных взаимосвязей с миром.

2. Функция психологизма. Одним из самых значительных достижений художественного метода реализма (как критического, так и социалистического) принято считать многостороннее отображение духовного мира человека. Одним из особых средств образного постижения действительности и ее

художественного воплощения признан психологический анализ. Не каждому художнику-реалисту дано глубоко познать внутренний мир человека. Об этом говорит и К. Гамсахурдиа в статье, посвященной Л. Толстому: «Так глубоко, так проницательно мало кто заглянул в психику человека, он (Л. Толстой— Т. К.) не только заглядывал, но и с необычайным аналитическим талантом нарисовал целую галерею бесчестных, лживых, развращенных людей, но параллельно с ними он создал целый ряд образов благородных, душевно чистых, преданных высоким идеалам несравненных рыцарей труда и борьбы».[18]

Значительное место уделено в творчестве К. Гамсахурдиа освещению душевных переживаний человека. Отметим, что в той же статье («Лев Толстой»), продолжая рассуждения по означенному вопросу, К. Гамсахурдиа выражает явно отрицательное отношение к выделению в процессе проникновения в человеческую психику лишь теневых сторон личности. Тон статьи свидетельствует о внутреннем недовольстве писателя теми, кто «вечно стремится тенденциозно проявить физические недостатки человека, подчеркнуть мрачные стороны природы и человеческой жизни».[19]

Естественно, и сам К. Гамсахурдиа не отказывается в собственном творчестве от обличения темных сил в человеке, но считает, что в этом необходимо соблюдать меру.

Персонажи К. Гамсахурдиа в большинстве случаев изображаются с подчеркнутым, страстным выявлением положительных свойств характера и неприкрашенным выведением отрицательных черт. Везде ощущается (конечно, в большей или меньшей степени) регулирующая роль персонажей по отношению к явлению-событию, случаю. Подобный принцип изображения обусловлен тем, что большинство персонажей писателя отличается сложной душевной организацией. Во всяком случае, героев К. Гамсахурдиа никак нельзя обвинить в бедности, скудности или малозначительности их страстей и душевных переживаний.

Писатель с большим вниманием относится к связи духовного мира личности с жизненными явлениями и ситуациями. В этом процессе проявляется основное направление психологического состояния персонажа. Писатель предусматривает характер общественного влияния на личность, хотя и особо не препятствует проявлению страстей героя.

В своем творчестве К. Гамсахурдиа нередко (например, в «Хоганс Миндиа», «Бессмертии», «Табу», «Улыбке Диониса», «Похищении луны») изображает человека с тем особым психологизмом, в котором ощущается способность героя к сверхчувственным, сверхъестественным возможностям (иногда же желаниям и иллюзиям). Однако выявляется и установка писателя

[18] К. Гамсахурдиа. Избр. произв., т. VI, с. 201 (на груз. яз.).
[19] Там же.

толковать эту «расположенность» как потенциальный «раздражитель», «стимулятор» подлинно человеческих возможностей. В писательском изображении «внутреннего разлада», страдания ярко проявляется характер поисков соответствующих средств для раскрытия означенных чувств.

В произведениях К. Гамсахурдиа в психологизм включены детали описания природы, философские размышления и рассуждения, нравственные искания героя и др. В тех случаях, когда К. Гамсахурдиа отказывается от подробной характеристики психологии героев, тем не менее обрисовка отдельных штрихов их душевного состояния мотивирует основную высказываемую мысль (например, «Часы», «Разбитое чонгури», «Медведь» и др.).

Вдумчиво относится писатель и к выбору плоскости психологических коллизий. Это же определяет оригинальный и, что важно, характерный для реалистической литературы показ трудностей процесса формирования новой жизни, нового человека, не имеющий ничего общего с фрейдистским анализом подсознания человеческой психики. В работе «Константинэ Гамсахурдиа» М. Абуладзе отмечает: «В «Молоке женщины»... авторский замысел... естественно, предусматривал этот конкретный случай проявления «эдипова комплекса», — но исследователь вполне справедливо подчеркивает и то, что, «осмысляя фрейдистский «эдипов комплекс», К. Гамсахурдиа... лишает его физиологического значения, с тем, чтобы, лишь промелькнув в воображении героя, он позволил бы психологически мотивировать поведение и поступки персонажа».[20]

К. Гамсахурдиа никогда слепо не переносит в художественные произведения философские системы. Несмотря на то, что у него, особенно в ранних теоретических статьях, новеллах, а также в «Улыбке Диониса» проявляется причастность, порой излишняя, к культурному миру Европы 20-х годов, писатель все же оставался наследником господствующих и принятых традиций национальной культуры.

Психологизм творчества К. Гамсахурдиа даже своими отдаленными корнями принципиально не связан с утверждением того, что историей правят непознаваемые силы. При самом строгом изучении у писателя нельзя найти умаления огромного значения социально-нравственных проблем (хотя на разных этапах проблемы эти решаются с различной обоснованностью).

В образах своих героев писатель часто выделяет сложные взаимосвязи между социально-типическим и индивидуальным началом, никогда не прибегает к совершенно безыдейному психологическому анализу. Поэтому в конечном итоге весьма прин-

[20] М. Абуладзе. Константинэ Гамсахурдиа, Тб., 1976, с. 26–27 (на груз. яз.).

принципиальны те действия писателя, в которых проявлена природа новых отношений общества и личности, раскрыты естественные трудности, сопутствующие процессу формирования нового человека.

В героях писателя отразились антагонистические морально-психологические начала зла и добра, «искания бога» и «богоборчества», вечный спор-конфликт между стремлением к «ангельскому вдохновению», «бессмертию» и осознанием бесплодности этих стремлений. Элементы таких разнородных, контрастных враждующих сил писатель постоянно освещает и преподносит с позиций тонкого психолога. К. Гамсахурдиа не присуща склонность к изображению свержения тьмы и зла светом и добром одним мановением руки.

Напротив, писатель подчеркивает ожесточенность этой борьбы. При этом акцентируется и тот факт, что борьба ведется не каким-либо известным способом или оружием, а средством, порожденными конкретным временем, ситуацией, исторической обстановкой. При отображении же явлений и ситуаций с таких позиций, естественно, высветляется облик самого времени, культурно-исторической эпохи и психологический образ людей того времени.

В творчестве К. Гамсахурдиа по-новому раскрываются отношения между постоянными и развивающимися началами духовной жизни. Писатель мотивирует динамику поведения и поступков человека, хотя эта динамика и зиждется на коренных, качественных основах характера личности.

Правда К. Гамсахурдиа изображает в своих произведениях «устойчивые страсти» личности, но всегда наделяет личность жизненным, развивающимся (что вообще определяет интерес к ее духовному миру) эликсиром — так сказать, динамизмом психологизма. Основная цель писателя — проникновение в перспективу поведения и поступков героев. Поэтому нередко персонажи К. Гамсахурдиа (Коса Гаху, Хогаис Миндиа, Арзакан, Тараш, Георгий I, Давид Строитель, Коринтели и др.) не только наделены «вечными» свойствами натуры, но и показаны в развитии всего духовного процесса.

Писателя привлекает изображение движения и эволюции характера, поэтому внимание обращено как на выявление влияния среды на человека, так и на показ динамики внутреннего мира самой личности с учетом и направленности психологического анализа писателя, и духовного мира персонажа.

Известно, что психологический анализ осуществляется различными способами — в форме авторских размышлений, самоанализа героев, либо косвенным путем описания их жестов и поступков... Особое место занимает внешняя и внутренняя речь персонажа...[21]

---

[21] Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1971, с. 347.

К. Гамсахурдиа широко использует все названные приемы, а также письма, дневники («Похищение луны»), сон (абсолютно во всех романах и многих новеллах), вводит в свои произведения пейзаж категорию, выражающую переживания личности.

Наблюдения рассказчика над героем и полученные в результате этого твердые убеждения или определенные предположения представляют собой основу психологического материала произведения. Как один из методов анализа не исключены исследование различных комбинаций новых ситуаций, возникших вследствие действий персонажей, а также поиски факторов, определяющих зарождение новых вариантов психологических переживаний («Коса Гаху». «Большой Иосиф», «Похищение луны», «Давид Строитель» и др.).

В творчестве К. Гамсахурдиа подробно представлены переживания человека при встрече с неожиданными либо непознаваемыми явлениями. Искания непознанного, предчувствия, воздействие предметов на психику, зов крови, мистерия — вот объекты, прикосновение к которым вызывает обострение чувств. В образах Хварамзе («Табу»), Мзечабуки («Бессмертие»), Коса Гаху («Коса Гаху»), Лукайя Лабахуа, Тараша, Арзакана, Тамар («Похищение луны»), Константина Саварсамидзе, Тайи Шелия («Улыбка Диониса»), Давида («Давид Строитель»), Коринтели («Цветение лозы») с большим мастерством представлена сложная палитра чувств.

Изображение тайников души героя, своеобразная «исповедь» перед кем-то является одним из способов писателя проникнуть в духовный мир персонажа. Этот прием использован при создании образов врача Шарухия, Хоганс Миндиа, Коса Гаху, Арсакидзе, Шорены, Фарсмана, Давида, Чкондидели, Гулухансдзе. В таких случаях искусно самовыявляются внутренние духовные процессы.

В галерее героев К. Гамсахурдиа персонажи по своему психологическому настрою многообразны. В каждом из них проявляются эмоции глубоко личного характера, в которых ощущается не только что́, но и как они переживают. В результате становится возможным наблюдение каждого психологического состояния и установление социального, национального, индивидуального и других факторов, определяющих это состояние. В субъективные переживания каждого вплетены объективные причины и смысл, объясняющие это переживание. Идейно-смысловое значение переживания оценивается именно тем, с каких позиций освещено это переживание и как оно соотносится с объективными факторами. Исходя из этого, переживание субъекта, при первом взгляде на явления, может представлять собой интеллектуальное восприятие положительно оцениваемых явлений и обстоятельств (во многих случаях это характерно для Арзакана, Коринтели, Давида, Чкондидели), а иногда и, нао-

борот, скудость мыслей может определять ограниченность переживаний личности.

Герои К. Гамсахурдиа (например, Давид Строитель, Коринтели, Арзакан), возлагая на себя всю ответственность за последствия собственных деяний, прежде всего в своей деятельности опираются на приобретенные опыт и знания. Для выявления смысла поведения личности писатель мотивирует эту деятельность героя и устанавливает управляющие ею мотивы, так сказать, «целенаправленность» всего материала. В творчестве К. Гамсахурдиа отображена реальная программа человеческого поведения, представленная на материале многочисленных препятствий и конфликтных ситуаций, возникающих при решении задач. Неудивительно, что на этом сложном пути у людей создаются «условия для возникновения антиномных психологических реакций».[22]

В творчестве К. Гамсахурдиа психика персонажей соответственно реагирует на субъективные (...внутренние) и объективные (... ситуационные) раздражители. В результате внешней и внутренней психологической ситуации личность нередко оказывается в сложном положении и часто пытается преодолеть тяжелые жизненные обстоятельства. Давида, Арсакидзе, Арзакана, Коринтели почти ничто не может сломить, они никогда не выходят за пределы истинно человеческого. Их поведением в конкретных кульминационных ситуациях руководят не слепые, неуправляемые чувства или «бессознательная ориентация», а «реакция высших личных регистров», на уровне которой диалектически снимается выявление отдельных психологических сфер, и понятие о морали, обязанностях и труда управляет поведением, желаниями и поступками человека».[23]

В творческом процессе художественный образ, и не только образ, вначале отражается в психике художника — «в сфере художественного творчества предметы и явления действительности познаются через их предварительное отражение в психике художника, в которой в результате отражения складываются направленности, изнутри управляющие познавательными процессами».[24]

Таким образом, в художественном творчестве в специфическом преломлении через психику писателя формируется художественно трансформированный оригинальный образ героя, вырисовывается позиция автора и целенаправленность определенного поведения, действия персонажей.

3. Человек и природа. Каждый большой худож

---

[22] А. Зурабашвили. Проблемы психологии и патопсихологии личности. Тб., 1969. с. 36 (на груз. яз.).

[23] Там же, с. 48.

[24] А. Васадзе. Проблема художественного чувства. Тб., 1978. с. 64.

связывает (уподобляет либо противопоставляет) явления природы с настроением личности, находит параллели между природой и человеком. В постижении этой связи не все до конца познаваемо, так как несмотря на то, что человеческое познание и мышление все больше осваивают природу и изучают ее законы, она (природа) в определенной степени «представляет собой misterium magnum».[25] Познать ее законы так же трудно, как и постичь душу человеческую. «Творец мучается безграничностью мира и природы... Он противопоставляет этому нескончаемому хаосу стихий свое личное совершенство, органичную и гармоничную цельность своего творчества. Здесь же возникают границы между «я» и «не я», личностью и миром, творчеством и природой, культурой и сырым материалом природы».[26]

В произведениях К. Гамсахурдиа нарисованы прекрасные картины, утверждающие гармонию между человеком и природой, показаны сложные процессы их взаимоотношений. Художественные образы природы, при всей объективности изображения, способствуют выявлению чувств и освещению важнейших стремлений человеческой души.

Природа-пейзаж у К. Гамсахурдиа вносит функциональную роль в психологический портрет героя-персонажа. Подробные пейзажные пассажи, лапидарное описание природы часто представляется в его произведениях реалистическим фоном, объектами воплощения типического. Сами детали, штрихи описания пейзажа придают образу весьма взволнованный тон, очерчивают внутренний ритм и импульс персонажа, выявляют его потенциальный диапазон.

В произведениях К. Гамсахурдиа (особенно в его новеллах) значительная функция возлагается на пейзажные детали. Писателю удается точно представить этими деталями отображаемое событие. Так, штрихами обрисованы психологические переживания героев в «Джаму», «Встрече с мертвым», «Фотографе».

Объективная реальность природы, внешнего мира в пейзажах К. Гамсахурдиа всегда проявляется в форме, так сказать, психической реальности, в непосредственной связи с переживаниями субъекта. Пейзаж у К. Гамсахурдиа в большинстве случаев непосредственно, а иногда символически (но и в этом случае с учетом психологии героя) отражает внутреннее течение душевных процессов. Созданный писателем пейзаж способствует освещению глубинной сути событий, раскрытию настроения героев, иногда же приводится в виде независимого, эстетического фрагмента, хотя и тогда, когда он и не характеризует [illegible] или не соотносится с его настроением, проявляет себя эмоционально тем миром, тем внешним и материальным объек-

[25] К. Гамсахурдиа. Избр. произв., т. VI, с. 391 (на груз. яз.).
[26] Там же, с. 393.

том, в котором формируется духовная сущность субъекта, развиваются свойства его личности.

В пейзаже К. Гамсахурдиа должным образом отражается социальное положение героя, скажем, в «Табу» подчеркивается мотив его бедности и угнетенности. В пейзажные виды, полные печали и грусти, весьма лаконично, но с большой художественной силой вписан человек с его душевной и физической болью, который лежит навзничь в заболоченном месте и «подставляет небу свой красный бугристый живот...» Правда, кое-где время от времени проблеснет солнце, «распластанное золотым пауком», но радостное настроение не может создать даже светило, т. к. в природе царит печаль «пустынных мест» и «голых холмов...»

Следует отметить, что вообще в творчестве К. Гамсахурдиа объяснение характера социальных взаимоотношений с помощью пейзажа, проявление в пейзаже этих отношений, хотя бы в деталях, встречается не часто.

В произведениях К. Гамсахурдиа существует глубокая связь между природой и внутренним миром, душевным состоянием личности. Рассуждения писателя о личностных и общественных нормах персонажа часто выявлены в деталях пейзажа. В таких случаях пейзаж-природа прежде всего являются компонентом, усиливающим драматизм персонажа, глубоко раскрывающим его внутреннюю сущность. Происходит своего рода унисонирование сил природы и душевных сил человека. Если рассматривать стихийные явления и духовные сдвиги личности вне отрыва друг от друга, в целом ряде произведений К. Гамсахурдиа можно найти и осветить по-новому многие эпизоды и ситуации, осмыслить их как бы неожиданно и своеобразно.

Пейзаж у К. Гамсахурдиа является развивающейся эстетической структурой. Он включен в единую систему общего отражения жизни, сложных человеческих взаимоотношений, выявляет замысел автора и персонажа, образ и характер их идей и стремлений.

Создавая пейзажи, К. Гамсахурдиа всегда достигает жизненности изображаемых переживаний. Этому во многом способствует необыкновенная красочность, отмечающая нарисованную писателем природу.

В связи с принципиальными взглядами К. Гамсахурдиа на красочность пейзажа, следует сразу же отметить, что писателя привлекали многообразные краски, богатство тонов, неожиданные сочетания света и тени. Писатель считает, что «в описании южной природы сам материал правит автором... Пушкин, Лермонтов, даже сам великий мастер неприкрашенного письма Лев Толстой под влиянием грандиозности и яркости природы Кавказа писал намного более многокрасочным стилем, чем тогда, когда рисовал северные ландшафты. Это относится не только

к ним; даже сам лорд Байрон переменил манеру письма после приезда на Восток».[27]

К. Гамсахурдиа отмечает в природе не только основные (традиционные) цвета, но ощущает множество их оттенков. Соединением, сочетанием цветов и их тонов, либо их определенным контрастированием писатель передает переживания и собственные, и персонажа.

Чаще всего у К. Гамсахурдиа встречаются **белый** и **желтый** цвета. В его пейзажах разлиты их многообразные тона (**молочный, снежный, серебряный, цвета олова, цвета хлопка, меловой; солнечный, золотистый, лимонный, янтарный, львиного цвета** и др.).

Щедро использует писатель также **синий (голубой), красный и зеленый** цвета (с их разнообразными оттенками — **цвета синьки, сизый, купоросный, ляпис-лазурный; рубиновый, кровавый, гранатовый, алый, яшмовый, мареновый, киноварь; папоротниковый, малахитовый, жабий** и др.).

Реже в сравнении с иными у писателя встречается **черный** цвет. Нечасто называет он и обычный **серый**.

Цвет у К. Гамсахурдиа представляет собой одно из значительных и своеобразных средств сложной смысловой и эстетической нагрузки. В основном писатель придерживается общепринятой элементарной символики определенного цвета. В большинстве случаев цвета вызывают следующие традиционные ассоциации: **белый** — свет, ясность, просветление, цветение, возрождение; **черный** — печаль, горе, траур, страх, гнев; **красный** — пленительность, сила, доброта; **синий, голубой** — идеал, удовольствие, прекрасная мечта; **зеленый** — обновление, восстановление, надежда. Правда, в пейзажах К. Гамсахурдиа не так уж редко нарушается общепринятая схема символики перечисленных цветов (подразумеваются также их оттенки и тона), и на них возлагаются иные функции.

Скажем, в пейзажах писателя с помощью **голубого, белого, желтого** цветов в большинстве случаев выражаются позитивные эмоции. Однако теми же цветами писатель вызывает и определенные отрицательные ощущения, и настроение, исполненное печали, грусти и тайны. В целом ряде примеров отмечена заключенная в мотив **белого** и **серебряного** легкая печаль «склоненной на грудь тайны спящей природы...», показано, что «луна — **белая маска** смерти», или ощущается «**белизна** ледников, **белизна холодная...** и **белые совсем белые** и, как **смерть, холодные** тучи».

Обычно в пейзажах К. Гамсахурдиа радостные и благород-

---

[27] К. Гамсахурдиа. Избр. произв., т. VI, с. 255 (на груз. яз.).

ные **золотой** и **желтый** изредка передают ощущение ужаса, засухи либо осеннего увядания и оголения природы.

Синий, голубой и их различные тона у К. Гамсахурдиа сравнительно редко выражают грусть, скуку, но иногда они все же означают понижение активности и возвышенного настроения.

Реже всего нарушается принятая схема символики **черного** цвета. **Черный** представляется почти абсолютно негативным цветом, хотя можно усмотреть и некоторые исключения. В отдельных случаях **черный** цвет лишен силы, характеризующей воздействие трагического, и проявляет «широкий жест», правда, неожиданный и непривычный.

Из сказанного следует, что общепринятая схема символики цвета у К. Гамсахурдиа меняется по отношению к **белому, желтому, голубому,** которые получают иную нагрузку. Другие цвета реже покидают область элементарной символики.

Известно, что одним из основных моментов влияния природы на эстетические чувства является **свет.** Значительна его роль и в пейзажах К. Гамсахурдиа. Для писателя характерно особое чувство **света и тени. Свет** в его пейзажах — одна из наиболее животворных основ. Писатель мастерски использует светотеневые эффекты и с реалистической убедительностью рисует небо, звездный **луч,** солнечный и лунный **свет,** мелькание молний..., «разлуку **света и тьмы», «уход солнца** и **надвижение теней».**

Своим чувством **света и тени,** отношением к **цвету** К. Гамсахурдиа выделяется во всей грузинской литературе.

Пейзажи К. Гамсахурдиа наполнены видовыми, визуальными чертами. Это во многом обусловлено утонченным ощущением и выделением множества оттенков и тонов. Принципы использования цвета в творчестве К. Гамсахурдиа вообще и в частности в его пейзажах в определенной степени отражают эстетику и мировоззрение писателя.

У К. Гамсахурдиа пейзаж служит выявлению основных тенденций отдельных произведений и раскрытию характеров героев. Писатель помещает пейзаж в область смыслового «контекста» и с его помощью позитивно или негативно освещает события и ситуации, поведение и действия личности.

Глава III — «Система повествования» — содержит 3 раздела, в которых освещаются определенные аспекты поэтики писателя.

1. Авторское повествование.[28] Главный смысл новелл и романов К. Гамсахурдиа, их основное содержание в большинстве случаев заключено в авторском повествовании — ав-

---

[28] Здесь и далее автор в определенной степени отождествляется с рассказчиком. Сам термин «авторское повествование» используется нами условно, как синоним так называемой авторской речи.

торской речи (это в первую очередь обусловлено общими законами прозаической речи).

Само собой разумеется, что так называемая авторская речь щедро перемежается (в этом мы полностью разделяем справедливое замечание А. Чудакова) со словами других лиц (персонажей), которые имеют иной социально-речевой и стилистический оттенок и обладают иными критериями оценки событий.[29]

Именно выяснение связей и отношений авторской речи и речи персонажа позволяет определить подлинный облик рассказчика в целом и вообще установить речевую структуру отдельных художественных произведений.

В конце 10-ых — начале 20-ых годов К. Гамсахурдиа создал несколько значительных новелл: «Встреча с мертвым», «Клара», «Фотограф», «Часы». В трех из них — «Встрече с мертвым», «Кларе» и «Часах» — повествование ведется от первого лица (так же, как в «Улыбке Диониса»). В подобных случаях в рассказчике безоговорочно усматривают личность автора и отождествляют их. Нередко в произведении, написанном от первого лица, также отождествляются личности героя и автора. Очевидно, что полная идентификация в прозаических жанрах личности автора и рассказчика недопустима. Их близость, естественно, неоспорима, но о ней можно говорить лишь с определенной точки зрения.

Абсолютное отождествление личности автора и рассказчика невозможно не только в традиционном повествовании от первого лица, но и в тех редких случаях, когда в первом лице рассказчик выводит самого себя, называя свое имя и фамилию, чем подтверждается его авторство. В данном случае мы имеем в виду романы К. Гамсахурдиа «Похищение луны», «Цветение лозы», новеллу «Молоко женщины» и др. В «Молоке женщины», например, говорится:

«Так печально, навзрыд, так горько оплакивал волк свое одиночество и бесприютность, что я, Константинэ Гамсахурдиа (разрядка наша — Т. К.), — весьма бессердечный охотник, не снимая ружья с плеча, приблизился бы к нему исполненный милосердия, погладил бы рукой по голове и сказал:

«Чего ты плачешь, несчастный, кого потерял, кого зовешь в этой пустыне? Дорогой брат мой, волк?»[30]

С первого взгляда комментарии, казалось бы, излишни. Возможно, здесь действительно рискованно отрицать тождественность личности рассказчика и автора или, героя и автора, на самом деле и в этом случае перед нами — художественный образ автора (образ, который следует рассматривать

---

[29] А. Чудаков. Поэтика Чехова, М., 1971, с. 7.

[30] К. Гамсахурдиа. Соч., т. VII, с. 33 (на груз. яз.).

в границах многообразия художественных средств и приемов), а не личность автора.

Если учитывать историю жизни и творчества К. Гамсахурдиа, в вышеприведенном пассаже новеллы, несомненно, выражены личные эмоции, душевное состояние автора, но все же автор включен в художественно переосмысленную, образно сконструированную среду, сферу тех ситуаций и событий, в которых личность автора уже не воспринимается нейтральной по отношению к художественной конструкции.

В вышеперечисленных новеллах образ рассказчика не выведен в виде особого лица (в остальных случаях автор прямо знакомит с ним читателя: в «Улыбке Диониса», например, рассказчик — главный герой Константин Саварсамидзе; в «Молоке женщины» большие отрывки даны в передаче Тамаза Варданидзе; в «Серебряном кольце» — Учи Рогава и др.), нет и «нейтрального», «объективного» повествования, которое могло бы отстранить автора от ситуаций и событий. В этих новеллах повествование ведется от лица рассказчика, который является носителем художественного образа автора. Этот образ создается лишь в процессе творчества так же, как и другие художественные образы.

В некоторых новеллах К. Гамсахурдиа, в частности, в «Молоке женщины», «Серебряном кольце», «Неиспользованном бинокле», а также в романе «Улыбка Диониса» авторские мысли преломляются в речи духовно и эстетически близкого ему персонажа-рассказчика. Речь персонажа-рассказчика произведения формируется в композиционную организацию, содержащую взгляды автора, в которой отражается единый облик, заключающий в себе тайные и явные стремления автора.

Помимо перечисленных произведений у К. Гамсахурдиа нет специального образа рассказчика (либо его речи). Здесь мы имеем дело с речью автора (в ее традиционном виде) и его образом.

В тех новеллах К. Гамсахурдиа, где образ рассказчика не выведен особо, авторская речь носит объективный характер и дается с позиций «третьего лица». В этих случаях и манера повествования сдержанна и сравнительно скупа.

В романах К. Гамсахурдиа часто встречается объективное авторское повествование, тон которого сравнительно спокоен, события зафиксированы с необходимой точностью, факты тщательно подобраны, а материал в процессе повествования соответственно концентрирован. Естественно, вышесказанное не означает, что интонация авторского повествования в романах совершенно монотонна. Автор применяет энергичные сравнения, прибегая к определенной стилизации событий, трансформирует человеческие отношения и создает эмоциональный тонус, исключающий вялость и однообразность.

Ни в одном из своих романов К. Гамсахурдиа не берет на себя ответственности абсолютно безошибочно судить и оценивать события и явления. Но зато и герою не дано неограниченного права передачи всех событий (исключение составляет лишь «Улыбка Диониса» и то в определенном смысле). Автор повествует о событиях, ситуациях и человеческих отношениях с глубиной жизненных сложностей, но авторская речь нигде не бывает перенасыщенной и навязчивой. Герой все же живет в собственном мире и, принимая решения или разбираясь в жизненных ситуациях, большей частью руководствуется собственной психикой и мировоззрением. Автор исполняет роль регулирующего феномена и не пытается насильственно преодолеть сопротивление художественных образов и вообще всего материала произведения.

В эпических произведениях широких форм не все художественно-стилистические приемы и средства способны с одинаковой силой точно выявить глубокую прозорливость автора, идею отображаемых событий и всех установок вообще. Значительный объем романа, соответствующее распределение важнейших линий во времени и пространстве требует от творца изыскания и использования обобщающих, в определенном смысле собирательных форм и категорий, генерально типизирующих конкретное.

К. Гамсахурдиа удается должным образом обобщить свои идеи и взгляды использованием афоризмов, внушений-сентенций, отступлений философского, исторического и жизненно-бытового характера.

Следует отметить и то, что в различных произведениях отдельным героям сопутствуют экспрессивные и иронические комментарии автора, что делает их изображение более тонким и вообще совершенствует принципы оценки их поведения.

Описывая какое-либо конкретное событие, К. Гамсахурдиа стремится показать его так, чтобы в нем проглядывали исторические, нравственные и жизненные процессы, ярко выразить межэпохальные взаимосвязи, раскрыть суть и значение как частного, так и более широкого, обобщенного.

2. Монолог. В творчестве К. Гамсахурдиа сфера системы повествования органически включает специфическую форму словесного выражения мысли — монолог.

Установление многообразной специфики монолога, изучение его видов и характера возможно как на материале романов, так и новелл писателя.

В новеллах «Встреча с мертвым», «Клара», «Часы» смятенные думы рассказчика, его пламенные убеждения находят выражение в форме внутреннего монолога. В «Фотографе», в отличие от вышеперечисленных новелл звучит прямая речь персонажа (правда, в микроформе). Здесь же присутствует едва

заметный переход речи рассказчика в речь персонажа — так называемая несобственно прямая речь. Слова исходят от рассказчика, но общий характер (лексика, словообразование) всего высказываемого в целом как бы переносится в сферу мышления, переживаний и эмоций героя. Трудно установить границы между авторской речью и внутренним монологом персонажа. Упомянутый способ выпукло представлен в новелле «Колокола в бурю». В строго соблюдаемый авторский повествовательный поток энергично вливается оформленная во внутренний монолог экспрессивная речь дьячка Окопира.

В новеллах К. Гамсахурдиа, так сказать, открытый авторский монолог встречается впервые в «Колоколах в бурю». Читатель воспринимает его как монолог подобного типа, поскольку в нем не выявлены подчеркнуто тайные внутренние намерения и стремления автора, скрытые за семью печатями душевные порывы. Выразительность формы не используется для передачи локальных духовных переживаний частного лица (художественного образа). В монологе подобного вида, в основном, в обобщенно прямой форме выражена всеобщезначимая философская социальная декларация. Здесь внутреннее не демонстрируется явно, хотя в глубокой перспективе формы и ощущается его присутствие.

В «Табу» прослеживается перерастание микромонолога персонажа в его сравнительно развернутый монолог. Глубоким лиризмом окрашен такой монолог в «Разбитом чонгури».

Новелла «Большой Иосиф» создавалась с 1926 по 1930 гг. В ней проявляются новые принципы в построении монолога и мотивировке его функции в произведении. Так, например, с формально-смысловой точки зрения определенного внимания заслуживает речь студента Гиви. Монолог включает в себя два словесных потока. В одном из них персонаж прямо высказывает свои взгляды. Переживание формируется мгновенно, и определению его природы способствует выявление символики. Заключения, сделанные в процессе монолога, находят своеобразное окончательное подтверждение во втором словесном потоке монолога, в котором события преподнесены в характерной для христианской литературы форме. Персонаж выразил отвечающие его настоящему состоянию эмоции и соответствующие взгляды текстом из духовной литературы сходного смысла. Символы-признаки предметов, рассеянные в первом словесном потоке, обрели цельность во втором. В двух словесных потоках, сосуществующих в монологе, представлена одна точка зрения, с которой состояние фиксирует напряженные, тревожные события. Персонаж укрепил свою позицию, отдельные моменты которой зародились в первом словесном потоке, так сказать, «внесенным извне вспомогательном словом» — архаическим текстом.

В романах К. Гамсахурдиа монологический материал распределен между многочисленными персонажами. Чисто внутренний или же открытый, хотя бы и развернутый монолог автора, рассказчика сокращен в романах до минимума (исключение составляет лишь «Улыбка Диониса»). Он почти не встречается в «Цветении лозы» и в «Давиде Строителе», весьма редко — в «Похищении луны» и «Деснице великого мастера».

В «Улыбке Диониса» невозможно было обойтись без монолога рассказчика, т. к. этот роман построен в основном на повествовании, ведущемся от имени рассказчика. В других случаях в романах К. Гамсахурдиа представлены монологи «собственно» персонажей, к тому же многообразного формально-смыслового характера.

В «Улыбке Диониса» главным образом преобладает внутренний монолог рассказчика (Саварсамидзе). В драматический тон монолога кое-где проникает лиризм, но не ярко выраженный, а окутанный тайной печалью. Весь образ и характер Константина Саварсамидзе раскрыт во внутренних монологах. Они являются своеобразной интерпретацией показа и характеристики персонажа. Писатель отказался от простой фиксации происходящих вокруг главного героя событий и не раз предоставляет герою слово для самоанализа, вследствие чего в непосредственной связи с душевными переживаниями оказались не только ситуации, требующие подчеркнутого выражения, но и иные, менее значительные, которые с помощью этого были выявлены более живо и зримо.

Однако сложные чувства-переживания воплощаются не только через главного героя-рассказчика. Дух эпохи, времени, его сложный, тревожный образ дают нам почувствовать и остальные персонажи. Вместе с тем, в духовном мире каждого из них с каким-то особым полномочием проступают черты, заключающие в себе духовный мир писателя.

Слова Тайи Шелия, Дженнет, мадемуазель Лоренц, Бьянки, мадам Лабиш, генерала фон Лих...ера, вечерняя молитва служителя Нотр-Дамского собора, проповеди Лжехриста и Абсена Тунга представляют собой малые монологи в форме прямой речи, с помощью которых прекрасно удается как самохарактеристика и проявление собственных чувств, так и ощущение характера общественных отношений. В словах каждого усматриваются причинно-следственные процессы сложных событий современной эпохи и вообще мира.

В романах К. Гамсахурдиа принципиально единый, неделимый тип некоторых монологов стремится к выявлению определенных формально-смысловых особенностей. Обладая основной определенной спецификой, он усваивает отдельные оригинальные художественно-изобразительные признаки и выявляет свое своеобразие в виде целесообразной композиционной структуры.

В «Похищении луны» для осуществления определенного художественно-композиционного замысла К. Гамсахурдиа вводит дневники Тараша Эмхвари, страницы писем и уделяет им отдельную главу. В заглавии же обнаруживается цель писателя — освещение внутреннего мира героя. Уже заглавие — «Reverie d' un promeneur solitaire» («Мечты одинокого путника») проясняет направленность содержания дневников. Отдельные отрывки записей Тараша условно можно назвать «монологом-дневником», «монологом-письмом». «Я уже замечаю, что одиночество научило меня беседовать с самим собой», — заявляет герой. Эти слова подчеркивают существенную черту монолога. В монологах, включенных в дневники, более глубоко и ярко выражается внутренний мир субъекта, пережитое и перенесенное им.

Таким образом, писатель нашел точную и верную форму для изображения переживаний прошедшего сложный жизненный путь, поныне не определившегося меланхолика Тараша Эмхвари. Форма и содержание соответствуют друг другу и это, отчасти, способствовало тому, что в дневнике Тараша Эмхвари запечатлен не один классический образец внутреннего монолога.

В «Похищении луны» внутренние монологи Тараша, Арзакана, Тамар, Лукайи Лабахуа не раз построены по приему несобственно прямой речи. По сравнению с новеллами в романах этот прием достигает большей рельефности и масштабности.

В отличие от других романов К. Гамсахурдиа, в «Деснице великого мастера» монолог применяется сравнительно редко. Преобладает сентенциозный, философского характера монолог малого и среднего объема, в большинстве принадлежащий Арсакидзе. Несколько раз автор делится с нами своим монологом, построенном в виде обобщенных внушений (один из них представлен в форме совершенно независимой притчи), но все они полностью соответствуют основной тенденции романа.

Из многочисленных героев «Цветения лозы» лишь вокруг определенного круга действующих лиц концентрируется монологический материал. Вахтангу Коринтели, Годердзи Эланидзе, Нуну и Абрии Уджираули, Соломону Гулухаидзе-Нпорташе, Медико Вачнадзе, княжне Варе, Нико Мирианашвили было дано должным образом выразить передаваемые в монологе мысли, вскрыть функции, возложенные на эту форму выражения. Кроме вышеперечисленных персонажей романа К. Гамсахурдиа ни для кого не применил названного приема словесного выражения мысли.

В своем наиболее значительном по объему романе «Давид Строитель» К .Гамсахурдиа использовал форму диалога применительно к двадцати персонажам. При этом очевидно,

что наиболее целесообразно писатель применил специфику этой формы для колоритной фигуры самого Давида. Философское созерцание мира, проблемы бытия и небытия, способность к восприятию и верному анализу общественно-политического положения, личная боль и внутренние переживания, вопросы взаимоотношений природы и человека — все это ярко выражено во внутренних малых, подробных, а также так называемых открытых монологах Давида. Здесь прослеживается одна закономерность: характер и направленность переживаний, выраженных во внутренних малых либо обширных монологах героя, почти всегда регулируются и стимулируются не личными, а общественными или общечеловеческими причинами.

Как мы уже отмечали, около двадцати персонажей «Давида Строителя» выражают мысли и взгляды, проявляют чувства и переживания в монологе. Георгий II, Мариам, Махара, Ниания Бакуриани, Джонди Эристави, Шергил Липартелиани, Кирион Манглели и др. произносят внутренние или открытые монологи главным образом малого или среднего объема по принципу прямой речи. Прослеживаются и определенные закономерности: в открытых монологах военачальников — Ниании, Джонди, Шергила—почти всегда заключены размышления военного, стратегического содержания. В них менее заметны эмоции, выражающие лирические чувства-переживания, они отличаются непреклонностью строго взвешенной мысли и лаконизмом формы.

В одном отрывке романа монолог проявляет несколько оригинальное свойства. Автор сообщает читателю слова, сказанные злыми языками: «Когда царь Давид хочет прикинуться христолюбивым, то он прикрывается белой бородой Чкондидели, чтобы враги поверили в его милосердие. Если же царь желает кого-нибудь покарать, то Чкондидели идет во главе его войска со святым крестом в одной руке и мечом Багратидов—в другой. Чкондидели это и война, и мир».[31]

К. Гамсахурдиа концентрирует в единой общесхематической форме слова приблизительно или почти сходного смысла, сказанные многими людьми (злоязычными), вероятно, в разное время, в различных ситуациях, вследствие чего представленный художественный текст воспринимается как монолог, произнесенный многими.

В монологах героев «Давида Строителя» проявляется как общий характер взглядов, существующих либо установленных и выработанных в разное время в процессе многовековых общественных взаимоотношений, так и стремление к раскрытию глубинных пластов личности. А это выявляет общую идейно-художественную установку самого писателя.

3. Диалог. В творчестве К. Гамсахурдиа соответствующее

[31] К. Гамсахурдиа. Избр. произв., т. IV, Тб., 1975, с. 7—8.

художественное значение имеет диалог. Писатель неслучайно прибегает к этой форме и всегда использует ее тогда, когда решение художественной задачи целесообразнее всего возложить именно на диалог. В прозе К. Гамсахурдиа все языковые художественные средства находятся в строгом иерархическом соотношении друг с другом. Диалог также подчинен этой общей закономерности. В конечном итоге он взаимосвязан с основным стержнем произведения и требованием выделения общего конструктивного принципа. Диалог у К. Гамсахурдиа несет в себе многие формально-эстетические и идейно-смысловые качества и нюансы.

В частности, диалог автора с действующими лицами чередуется с явным, открытым диалогом автора или персонажа с самим собой, со скрытой диалогизированной речью героя, обращенной к самому себе, диалогами-описаниями и др. Широко представлены в прозе писателя также диалоги, содержащие в себе смысл и признаки символического или философского и психологического. В выявлении природы диалога видная роль отводится реплике, жесту, мимике.

В прозе, в частности, в новеллах К. Гамсахурдиа диалог в силу органического внутреннего закона впитывает в себя жесты, движения и мимику действующих лиц и особым образом изображает (в случае же необходимости раскрывает сравнительно подробно) многие значительные ситуации произведения, описывает действие, сцену, проясняет обстоятельства или, во всяком случае, указывает на отдельные признаки, способствующие выяснению этих обстоятельств.

В диалогах новелл «Лил», «Порцелан», «Разбитое чонгури», «Табу», «Коса Гаху», «Джаму», «Молоко женщины», «Большой Иосиф», «Хоганс Мшидиа» нередки пассажи небольшого объема, содержащие указание на жесты-мимику. Если К. Гамсахурдиа не описывает жесты-мимику, то имеется возможность отметить и уловить их в репликах-замечаниях действующих лиц и во взаимообмене фраз. В подобных случаях и мимика, и жест проявляются в тексте какой-то «внутренней условностью». Они порождают структурно-художественную напряженность, что во многом обусловливает общую выразительность диалога, его эстетическую ценность.

Познание и выявление глубин души героя в творчестве К. Гамсахурдиа, вообще реальное его восприятие невозможно без учета функции диалога. Особенно неоценима роль этой формы в романах.

Диалог представляет переживания людей в прямом действии и этим освещает глубины души человеческой. В диалоге проявляется внутреннее в человеческих взаимоотношениях, он «преподносит на ладони» сущность и характер одного человека другому.

Как уже отмечалось, в творчестве К. Гамсахурдиа встре-

чается и как бы скрытая, внутренняя речь персонажа, обращенная к самому себе, и прямая, неприкрытая полемика-диалог персонажа с самим собой.

В «Похищении луны» к Тарашу Эмхвари является его второе «я» (для усиления впечатления писатель наделяет это второе «я» значительным физическим сходством с самим Тарашем, что весьма весомо с художественной точки зрения, т. к. подчеркивает неразрывность связи между сравниваемыми объектами). Завязывается открытый диалог между героем и его двойником. В ходе обмена мнениями освещаются многие стороны жизни героя. В диалоге второе «я» Тараша оказалось в плане миропонимания реального героя и в чуждой, со многих точек зрения, обстановке развернулось острое и беспощадное взаимообличение.

Мастерски представлена у К. Гамсахурдиа и скрытая, внутренне диалогизированная речь персонажа или автора с самим собой. В диалоге героя с самим собой выражены противостоящие друг другу мысли-диалоги, а иногда и единые взгляды, чем создаются объективные предпосылки, способствующие именно ведению диалога.

К. Гамсахурдиа в романах строит со своими персонажами диалогические взаимоотношения. Пассажи подобной художественной конструкции встречаются в «Цветении лозы» и особенно в «Похищении луны». В последнем романе автор ведет диалог с лошадником Джокией, Арзаканом, Тарашем, Корой Махвши.

Вопросы автора раскрывают тип и характер его замысла, ответы героев — их душу. Именно в отрезке времени, протекающем в диалоге, возникают вопросы-ответы с неповторимым контекстом. Поэтому диалог и является весьма значительным художественным средством, он подчеркивает отношения-связи текущей беседы, ранее не существовавшие.

В диалогах К. Гамсахурдиа символу удается психологически охарактеризовать беседующих, отразить их духовное состояние. Он заставляет персонаж проявить личные мотивы, то выявляя скрытое, то (в особой ситуации) окутывая туманом события и действия, с первого взгляда ясные для восприятия.

К. Гамсахурдиа четко показывает, как самоутверждается персонаж в диалоге с другим героем иногда окольным путем, а иногда прямым, «наступательно-атакующим». В диалоге возможность замкнуться в самом себе сводится к минимуму, сама собой проявляется способность к обмену мнениями.

С помощью диалога персонажи К. Гамсахурдиа прокладывают путь к уяснению общезначимого. На этом пути, благодаря спорам и прениям, взаимным рассуждениям и беседам, явственно очерчиваются приемлемые в целом и неприемлемые идеалы, а порой и истоки и предпосылки этих идеалов. В многообразии

диалогов зримо вырисовываются реальные образы героев, определяются истинные основы жизни. Все это во многом раскрывает и идеалы самого автора.

Проведенная работа позволила нам выявить, что установление и ограничение специфической сферы собственно поэтики не означает ее изоляции от общих законов литературы. Поэтика ставит перед собой целью глубокое и истинно научное изучение природы словесного искусства. Осуществление этого невозможно без специального анализа социально-общественных и эстетико-философских вопросов. Проблемы поэтики прозы К. Гамсахурдиа в данной работе рассмотрены и освещены по вышеназванным принципам. Мы старались избегать субъективного, самоцельного анализа художественного творчества К. Гамсахурдиа, т. к. при чисто субъективном рассмотрении как отдельные произведения, так и все творчество в целом утрачивают свою историческую роль и перспективу.

სარჩევი

შესავალი 3
თავი I. კ. გამსახურდიას ნაწარმოებთა ჟანრული სპეციფიკა 13
თავი II. ადამიანის გამოსახვა კ. გამსახურდიას პროზაში . 41
1. დრო და სივრცე — ადამიანური ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გამომხატველი ასპექტები . . . 49
2. ფსიქოლოგიზმის ფუნქცია 101
3. ადამიანი და ბუნება 119
თავი III. თხრობის სისტემა 155
1. აეტორისეული თხრობა 155
2. მონოლოგი 169
3. დიალოგი 200
Поэтика художественной прозы Константина Гамсахурдиа (резюме) 237