

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
ქართველოლოგიის საუნივერსიტეტო-საფაკულტეტო
სასწავლო-სამეცნიერო ცენტრი

გურამ გვენეტაძე

ქართული ლიტერატურული ცნობიერების
კომუნიკაციური რეალიები

თბილისი
2019

რედაქტორი: პროფ. მამუკა შელეგია

რეცენზენტები: პროფ. რევაზ ძნელაძე
პროფ. ვახტანგ მაღრაძე

ილია ჭავჭავაძე სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ

„სადაც სახელია, იქ უთუოდ საგანიც უნდა იყოს“

ი. ჭავჭავაძე

ლიტერატურულ მიმართულებათა ბრძოლისა და განვითარების შესახებ ქართველ მკითხველს საინტერესო დაკვირვებები მიაწოდა კიტა აბაშიძემ. ამ დაკვირვებებში მეტად ფასეულია ლიტერატურულ ჟანრთა, გვართა და იდეათა ცვლილების საკითხები. ნიშანდობლივია, ლიტერატურულ ჟანრსა და გვარს საბოლოოდ ფორმის საკითხამდე მივყავართ, ხოლო იდეათა არსებობას – შინაარსამდე. ჟანრთა და გვართა ევოლუციაზე, ანუ ფორმაზე, დამოკიდებულია ლიტერატურული მიმდინარეობის საკითხი.

კ. აბაშიძემ ამ დებულებას როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი განვითარება მოუძებნა. განსაკუთრებით თვალში საცემი გახდა მისი მიუღებელი პერსპექტივები, რასაც მთელი კიტა აბაშიძისეული ნიჭიერებით ამზეურებდა „ეტიუდები“. სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია შემდეგი თაობის მეცნიერთა მიერ კ. აბაშიძის დებულების უარყოფა.

კ. აბაშიძის თეორიის ერთ-ერთ ნაკლს ის წარმოადგენდა, რომ ქართული მწერლობის XIX საუკუნის მონაკვეთს ეროვნული ლიტერატურისაგან მოწყვეტილად განიხილავდა. მას მთლიანად უსადაგებდა ევროპულ ლიტერატურას და, რაც მთავარია, სწორად ვერ ხსნიდა კლასიციზმისა და სანტიმენტალიზმის საკითხს ჩვენში. სამართლიანად საყვედურობს მას ქართული ლიტერატურული კრიტიკა ამ მნიშვნელოვანი საკითხის მიფუჩეჩებას.

მაგრამ, როცა კ. აბაშიძის მიმართ ამგვარ საყვედურს გამოვთქვამთ, იქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ხშირად და უმეტეს შემთხვევაში ძნელია ახლოდან განსაზღვრო თანადროულ ლიტერატურულ პროცესთა არსი და ხასიათი. ხოლო კ. აბაშიძე ძლიერ ახლო იყო იმ პროცესებთან, რომლებიდანაც ზოგიერთი კიდეც გამორჩა მის მხედველობას.

დღეს, როცა XIX საუკუნის ძლიერმა ლიტერატურულმა პროცესებმა უკვე ჩაიარეს, უფრო ობიექტურად შეგვიძლია შევაფასოთ ისინი და კარგად დავინახოთ ის მრავლისმეტყველი მომენტები, რომლებთანაც სიახლოვე ხელს უშლიდა კ. აბაშიძეს მათ ზუსტ შეფასებაში. ერთ-ერთ ასეთ მომენტს წარმოადგენს ი. ჭავჭავაძის ბრძოლა სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ.

ყოველი ახალი მიმართულება იმთავითვე გულისხმობს ძველისადმი თავისებურ რეაქციას. ლიტერატურულ მიმართულებათა ბრძოლა ასპარეზის დაპყრობისათვის ყოველთვის შეიცავს შეგნებულ უარყოფას ძველი მიმართულების იმ ფორმებისა და ხერხებისა, რომლებმაც სრულებით და საბოლოოდ ამოწურეს საკუთარი შესაძლებლობები და ახლა მხოლოდ ეპიგონური ლიტერატურის სუბსტრაქტად გვევლინება. სწორედ ასეთი შემთხვევის შესახებ ამბობს უმბერტო ეკო: „თემატური, ამა თუ იმ შემთხვევისათვის დაწერილი ტექსტის სიკეთე ის გახლავთ, რომ ის არ ავალდებულებს ავტორს ორიგინალური იყოს“.¹ მაგრამ მას ძალუმს საზღვარი განუსაზღვროს ძველი ლიტერატურის ინერციას და ახალსა და ძველს შორის სადემარკაციო ხაზი გაავლოს. ამ შემთხვე-

¹ უმბერტო ეკო, „მტრის ხატის შექმნა“, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2015, გვ. 7.

ვაში გამოიყოფა მწერალთა ნიჭიერების სამი კატეგორია: ლიტერატურის გენიალური წარმომადგენლები, ნიჭიერი მწერლები და ეპიგონები. ძველს, დრომოქმულსა და ახალს შორის საზღვრის დამდები შეიძლება იყოს პირველნი ან მეორენი. აქ რაიმე კანონზომიერების დადგენა შეუძლებელია. მაგ., ქართული ლიტერატურის მიხედვით ვხედავთ, რომ ეროვნულ რომანტიზმს სათავე დაუდეს ნიჭიერმა პოეტებმა ალ. ჭავჭავაძემ და გრ. ორბელიანმა, ხოლო გააღრმავა და ზენიტზე აიყვანა გენიალურმა ნ. ბარათაშვილმა. მეორე მხრივ, კრიტიკული რეალიზმის დამწყებად გვევლინებიან არა ი. ჭავჭავაძე და აკ. წერეთელი, არამედ ნიჭიერი რეალისტი გ. ერისთავი და მისი ლიტერატურული პლეადა; გენიალურ ი. ჭავჭავაძეს მოუხდა ამ მიმართულების საბოლოოდ გამტკიცება და სრულყოფა. შესაძლებელია მოხდეს პირიქითაც: რომელიმე ერის გენიალური მწერალი იმავე დროს გახდეს ამა თუ იმ მიმართულების მამამთავარი. რაც შეეხება ეპიგონებს – ისინი აუცილებელი და საჭირონი არიან, რათა მათ წინააღმდეგ ბრძოლაში გამოიწრთოს ახალი მიმართულება.

ამგვარ ბრძოლას ეპიგონურ ლიტერატურასა და ი. ჭავჭავაძეს შორის ფართო ასპარეზი მიეცა XIX საუკუნის 60-იან წლებში. დ. გამეზარდაშვილის წიგნი – „ქართული კრიტიკული რეალიზმი“ ფართოდ განიხილავს რეალისტი მწერლების ბრძოლას კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ეპიგონური ლიტერატურის წინააღმდეგ. აქ ყურადღება გამახვილებულია XIX საუკუნის იმ მოქმედი პროცესების მეცნიერულ განზოგადებაზე, რომელთა მეოხებითაც დამკვიდრდა კრიტიკული რეალიზმი. წიგნის მიზანს არ შეადგენდა და,

ბუნებრივია, ავტორს არ განუხილავს ეს თავისთავად საინტერესო და მეტად კოლორიტული მოვლენა – ი. ჭავჭავაძის ბრძოლა საკუთრივ სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ, რადგან ეს მომენტი კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლის ნაწილი კი არ არის, არამედ უკვე ჩამოყალიბებული ახალი მიმართულების დაცვა-გაძლიერებას გულისხმობს.

პირველად სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ ი. ჭავჭავაძემ გაილაშქრა ცნობილი წერილში – „ორიოდე სიტყვა...“ იგი 1860 წელს დაწერა და მოიცავს სხვადასხვა საკითხს, ამჯერად ჩვენ განვიხილავთ მხოლოდ სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ მიმართულ მომენტებს. საერთოდ კი, უნდა აღინიშნოს, რომ დასახელებულ წერილში ყველაზე სასტიკ მოპყრობას სანტიმენტალიზმი იმსახურებს.

ი. ჭავჭავაძის აზრით, კოზლოვის ლექსებში პოეზია ნაკლებადაა და ეს იმის გამო, რომ ესაა „დაძალებული ცრემლიანი ლექსები“. ილიას ყოვლად შეუწყნარებლად სწორედ ის მიაჩნია, რომ „კოზლოვის ლექსებში, სუყველგან თითქმის დაძალებული, ე. ი. ძალად მოყვანილი გრძნობაა. ძალად მოყვანილი ცრემლი კი სასაცილოა, საზიზღარი და არა სამწუხარო დასანახავი (ხაზი ჩვენია)“. შეუძლებელია ამგვარი შეფასება მიეცა ილიას, ვთქვათ, ეპიგონი რომანტიკოსისათვის, რადგან დაძალებული ცრემლი – ეს ხომ ეპიგონ სანტიმენტალისტთა ნიშან-თვისებას შეადგენს და არა რომანტიკოსებისა. ამ უკანასკნელისათვის შეიძლება დამახასიათებელი იყოს იძულებითი ჩივილი და წუწუნნი, უნაყოფოდ ოცნება და წარსულზე ფუჭი ოხვრა. რომანტიკული ჩივილისა და დარდიანობის წინააღმდეგ იგი გამოდის სხვაგან, მაგრამ არა აქ: ერთ-ერთ

ლექსში იგი წერს – „მოვიკლათ წარსულ დროებზედ დარდი... ჩვენ უნდა ვსდიოთ ახლა სხვა ვარსკვლავს, ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოობადი, ჩვენ უნდა მივსცეთ მომავალი ხალხს...“ ილ. ჭავჭავაძეს არ ეშლება ეს გარემოება. მან ძალიან კარგად იცის სანტიმენტალიზმის ავან-ჩავანი. იქვე წერს: „კაზლოვი იყო კარამზინის სკოლის მწერალი“. მაგრამ ყველაზე საინტერესო მოვლენა ირკვევა მაშინ, როცა ი. ჭავჭავაძე ახასიათებს კოზლოვსა და მის სკოლას. ამ შემთხვევაში ილია თვით კოზლოვს, როგორც ხელოვანს, იმდენად არ იწუნებს, რამდენადაც იმ სკოლას, რომელსაც მისდევს ეს უკანასკნელი. „კაზლოვმა არამც თუ მარტო თავის ლექსებს შეჰყარა ჭირი იმ წირპლიანი სკოლისა, არამედ სხვადასხვა პოეტებსაც, რომელთაცა სთარგმნიდა და რომელთაცა სულ არა სცვიოდათ ძალად გაჭიმულ პაწაწინა გრძნობის უმარილო ცრემლები.“ ის ზედმეტ გრძნობას უკავშირებს კარამზინის სკოლას. აქვე მოცემულია ბაირონის სკოლისა და კარამზინის სკოლის დაპირისპირება, და, როგორც მოსალოდნელი იყო, ილია ბაირონის სკოლას, ანუ რომანტიზმს, მაინც წინ აყენებს კარამზინის სკოლაზე, მიუხედავად იმისა, რომ იგი საკმაოდ მკაცრად ეპყრობა პირველსაც. „ბაირონის ნაცვლად კაზლოვი შეიქმნა კარამზინის სკოლის მტირალ და ღრეჟია აშულადა“.

ილია ისტორიულ შეფასებას აძლევს კარამზინის სკოლას. იგი არ უარყოფს ამ სკოლის დადებით როლს რუსული მწერლობის განვითარებაში, თანაც ჰგონია, რომ იმ დროისათვის რუსი მკითხველის გემოვნებაც დაბალ დონეზე იდგა და სიამოვნებით იმიტომ კითხულობდნენო კარამზინს. „იმათთვის ძალიან საკმაყოფილონი იყვნენ სანტიმენტალური ყალ-

ბი გრძნობანი, მტირალა წირპლიანი მწერლები“. იგი, მართალია, კოზლოვის ტალანტს არ ცნობს, მაგრამ არ ჩქმალავს მის ნიჭსაც. ხოლო „შემლილისა“ და სხვა ნაწარმოებების უზადრუკობას აღნიშნული მიმდინარეობის უვარგისობას აბრალებს. ამრიგად, აქ კიდევ ერთხელ მჟღავნდება, რომ ჩვენს პოეტს კარამზინის სკოლა არ მოსწონს და სწორედ ამ კუთხით აკრიტიკებს კოზლოვს. ილია დაუფარავად აცხადებს: „თუმცა ესენი/კოზლოვის თხზულებები – გ. გ.) მაღლა დგანან კარამზინის „უბედურ ლიზაზე“. იგი სამართლიანად ფიქრობდა, რომ იმ დროს ქართველ მკითხველს ვერ აკმაყოფილებდა სანტიმენტალური ნაწარმოები, ვერც ორიგინალური და ვერც ნათარგმნი, მაგრამ, თუ ორიგინალური რამდენადმე მოსათმენი იყო, თარგმნილი აღშფოთებას იწვევდა: „რა საჭიროა ეხლა ან ჩვენი ლიტერატურისათვის ან ხალხისათვის სანტიმენტალური სკოლის მწერლების გაცნობა?“ სანტიმენტალიზმს ილია მიიჩნევს „წარსულ დროთა სიცრუვედ და ცთომილებად“.

ასეთია, ამ წერილის მიხედვით, ი. ჭავჭავაძის საკამათო კურსის ძირითადი ტენდენცია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ წერილის განზომილებათა დადგენაც კი მეტად საინტერესო პანორამას იძლევა. წერილს აქვს სამი კარდინალური პრობლემის გაშუქების ტენდენცია:

- 1) სანტიმენტალური სკოლის უარყოფა და დასამარება;
- 2) კოზლოვის „ნიჭის“ ჩვენება და „შემლილის“ უსუსურად მიჩნევა;
- 3) რევაზ ერისთავის ცუდი მთარგმნელობითი უნარის ჩვენება.

ამ სამი საკითხიდან ილიას რისხვისა და კრიტიკის სუსხს ყველაზე მეტად პირველი იმსახურებს. შემდეგ მესამე და ბოლოს მეორე საკითხი. ამრიგად, წერილის საერთო და უმთავრეს მიმართულებას ანტისანტიმენტალური პათოსი განსაზღვრავს.

ახლა გადავიდეთ „შემლილის“ ქართული თარგმანის „საეჭვო მგრძნობელობის“ კონკრეტული მაგალითების ი. ჭავჭავაძისეული შეფასების განხილვაზე.

„შემლილის“ შესახებ იგი წერს: „აქ ისმის რაღაც უიმედო სიყვარულის ტანჯვა, რაღაც უგემური ჩივილი, კვნესა და ოხვრა რუსის გოგოსი“. ხოლო სხვაგან ირონიულად დასცინის მას: „ნამეტნავად ნაზ აგებულების ქალს მოარიდეთ ეგ თარგმანი, თორემ ჭლექად ჩავარდება“. თვით კოზლოვზე ასე ლაპარაკობს: იქნება „შემლილის“ დაწერისას კიდეც იტირაო.

ილიას აზრით, ეროვნული ლიტერატურისათვის მწერალს აქვს მნიშვნელობა აზრით, მიმართულებითა და ენით, ხოლო სხვა ქვეყნისათვის მხოლოდ მიმართულებითა და აზრით. ეს მართებული დებულება მას იმისათვის სჭირდება, რომ შემდეგ გააკრიტიკოს და უარყოს სანტიმენტალური მიმართულების საჭიროება ჩვენში.

ი. ჭავჭავაძე მარტო 1860 წელს არ აჯანყებულა სანტიმენტალური ლიტერატურის წინააღმდეგ. იგი წლების მანძილზე ებრძოდა ამ მიმართულებას.

1863 წელს დაწერილ სტატიაში – „საქართველოს მოამბეზედ“ იგი პირდაპირ წერს: „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭასა და თვალების სრესას, ეგება ცრემლი მომივიდესო“. მაგრამ მარტო ამას არ სჯერდება. აზრს კიდეც

უფრო აკონკრეტებს: „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს „დრუბლებში ცურვასა... მთვარის ხვეწნასა, რომ ჩემ სიყვარულს უთხარიო: ცხრა მთას იქით ერთი უბედური პოეტია, რომელსაც შენ გამო „ოხვრის კვამლი თვალებსა სწვავს და ცრემლს ადენსო“. ამ ნეგატიური შეფასებისას ჩვენ პოზიტიური ასპექტით გვესახება სანტიმენტალური პოეზიის ტიპური გმირი. აი, ვის და რას აკრიტიკებს ი. ჭავჭავაძე. ზემოთ ხსენებული ძალიან გვაგონებს უმბერტო ეკოს აზრს: „ნაწარმოებში შესვლა მთაში ლაშქრობას ჰგავს: უნდა ისწავლო სუნთქვა, ააწყო ნაბიჯი, თორემ შორს ვერ წახვალ. იგივე ხება პოეზიაში“.¹

კრიტიკულ წერილში „ახალი დრამების გამო“ ილია, უპირველეს ყოვლისა, იკვლევს სასცენო დრამების უსუსურობის გენეტიკურ მიზეზებს და საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიდის, რომ დრამებში – „მტარვალი“ და „ქართვლის დედა“ – გადაჭარბებული მგრძნობელობა და სანტიმენტალური შაბლონი წარმოშობს სიყალბეს. „აქ ახოვანი ძახილი კი არ არის სულთა ბრძვისა, გულის ჭიდილისა, არამედ წრიპინია, წუწუნია ცუდუბრალოდ მეტიჩარასი“.

ილია ჭავჭავაძის ბრძოლა სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ მხოლოდ ამ ფაქტებით არ ამოიწურება. ეს ერთხელ კიდევ გვიდასტურებს იმას, რომ მწერალს განსაკუთრებული ანგარიში ჰქონია სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ. მის პირად წერილებში აქა-იქ მიმობნეულია სანტიმენტალურობისა და სანტიმენტალიზმის საწინააღმდეგო გამონათქვამები, რასაც

¹ უმბერტო ეკო, „ვარდის სახელი“, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011, გვ. 812.

ვერ ვხვდებით სხვა მიმართულების შესახებ. ესეც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ილიას ანტისანექტიმენალიზმს უფრო ღრმა საფუძველი უნდა ჰქონოდა, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. მივყვით ფაქტებს.

საცოლისადმი მიწერილ წერილში (23 თებერვალი, 1863) პოეტი წერს: „მინდოდა მამაშენთან მივსულიყავი და ყოველგვარი ტრადიკული შემახილებისა და სანტიმენტალური ცრემლების გარეშე შენი ხელი მეთხოვა“.

პოეტმა კარგად იცის, რომ „ტრადიკული“ შემახილები და სანტიმენტალური ცრემლების ნაკადი გარეგანი რამ არის და შინაგან არსს არ გამოხატავს. სხვაგან ამიტომაც აცხადებს: „ლამაზი სიტყვა გრძნობისათვის ფერუმარილია... ფერუმარილს ის ხმარობს, ვისაც უნდა თავი იმად მოაჩვენოს, რაც ნამდვილად არ არის. ჩვენს გრძნობებს ფერუმარილი არ სჭირდება... ეს უფრო დიდხანს გასძლებს, ვიდრე ყველა შორისდებული და შემახილი ფერუმარილის წამცხებლისა“.

განსაკუთრებული სატირული სუსხი ემატება ილიას იმ წერილის სტილს, რომელშიც მეუღლეს უხასიათებს ზოგიერთ მეტიჩარა იმერელ ქალს. პოეტის საგანგებო წყრომას იმსახურებს სანტიმენტალურობის გამოვლენა. „იმერელი ქალებიც გავიცანი. ვერ წარმოიდგენ, რა ხალხია, რამდენი პრანჭვა-გრეხვა, კეკლუცობა და სენტიმენტალობა სცოდნიათ, როცა ველაპარაკები, ან ყურს ვუგდებ, სიცილს ძლივსღა ვიკავებ. ჯერ რაღაცნაირი სინაზით ენაბებათ თვალები, სანდომიან სახეებს უპრანჭავს სენტიმენტალური ღიმილი, მერმე კი იღება პატარა პირი და ბაგეებიდან გამოფრინდება რაღაც ამის მსგავსი სიტყვები: „სევდის ისრით გაპობილი ჩემი გული

სულის სახსნელ მოთმინების ლურსმანზე ჰკიდია“.

როგორც ვხედავთ, ანტისანტიმენტალური ტენდენცია აშკარაა.

ი. ჭავჭავაძის ნაშრომებისა და წერილების სხვადასხვა რეალიებში გაბნეული ანტისანტიმენტალური გამოთქმები მეტად კოლორიტულ სურათს ქმნის მის ბრძოლაზე ამ მიმართულების წინააღმდეგ. აქ კი უნებურად ისმის კითხვა: რატომ ებრძოდა ილია ჭავჭავაძე ასე თავგამოდებით სანტიმენტალიზმს? რა საფუძველი ჰქონდა იმის სუსხიან სატირას ამ მიმართულების რეციდივების შემჩნევის დროს? ილია ჭავჭავაძე ისეთი კაცი არ იყო, ქარის წისქვილები რომ დევებად მოსჩვენებოდა და მათ შებრძოლებოდა. მან მტკიცედ იცოდა, რისთვისაც იბრძოდა და რასაც ებრძოდა. ყოველივე ამას კი ლოგიკურ დასკვნამდე მივყავართ: ილია ასე გაცხარებული ებრძოდა იმას, რაც არ მოსწონდა, მაგრამ არსებობდა, ხოლო, რაც არ მოსწონდა და არსებობდა – ეს იყო სანტიმენტალიზმის შესაძლო ნაკლებადგამოკვეთილი, მაგრამ მაინც საკმაოდ საგრძნობი რეციდივები 50-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში.

აი, ფაქტობრივი მასალებიც.

როგორც დ. გამეზარდაშვილი მსჯელობს, რეალიზმი ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ 40-50-იან წლებში და მისი დამკვიდრებისათვის ბრძოლას ვერ მივაწერთ 60-იან წლებს; მაგრამ, თუ კრიტიკული რეალიზმი უკვე ჩამოყალიბებულია, მაშ, რისთვის იბრძვის ი. ჭავჭავაძე უკვე 60-იან წლებში ასე ცხარედ? საქმე ისაა, რომ 60-იან წლებში ილია იბრძვის არა კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის (იგი ამ დროს უკვე დამკვიდრებულია), არამედ სანტიმენტალიზმის რამდენა-

დმე გამოცოცხლების წინააღმდეგ, რადგან მიაჩნია, რომ ამ მიმართულებას შეუძლია შემაფერხებელი გავლენა მოახდინოს კრიტიკული რეალიზმის გაძლიერებაზე. თვითონ ილია წერდა „ორიოდე სიტყვაში“: „თუ ავეყვით კარამზინის მიმართულებას, ჩვენს პოეზიაში გავლენა შეუძლიანო“. ილიას აშინებს სანტიმენტალური ლიტერატურის ის მომძლავრება, რაც აშკარა იყო 50-იან წლებში. იგი მიუთითებს ჩვენს ლიტერატურაში ამგვარი ნაწარმოებების არსებობაზე: „სენტიმენტალურ მიმართულების მაგალითები გვაქვს ჩვენს ლიტერატურაში. მაგალითები: „ვარდ-ბულბულიანი“ და „შამი ფარვანიანი“.

ამის გარდა, 1860 წელს ილია კარგად ხედავდა, რომ „რამდენიმე წლის წინათ უფ. სარდიონ ალექსი-მესხიშვილმა გადმოთარგმნა სანტიმენტალური სკოლის მწერალი მარმონტელი“, იმავე 1860 წელს უკვე გამოქვეყნებულია „შეშლილიც“, რომელიც, როგორც რევაზ ერისთავი აცხადებს, „ათი წლის წინათ“ უთარგმნია. ე. ი. 50-იანი წლების ქართულ მწერლობაში სანტიმენტალური სტილი მნიშვნელოვნად გავრცობულა. ილია ამას კარგად ხედავდა. იგი ამჩნევდა, რომ ორიგინალური ლიტერატურის გარდა, საკმაო თარგმნილი სანტიმენტალური ლიტერატურაც მოეძალა ჩვენს სამწერლო ორგანოებს, ხოლო ასეთი ლიტერატურის თარგმნებზე მოთხოვნილება მაშინ იზრდება, როცა მსგავსი მიმართულების ორიგინალური ლიტერატურა ფეხს იდგამს.

მართლაც, 50-იანი წლების „ცისკრის“ ფურცლებზე ძალზე ხშირად გვხვდება სანტიმენტალური ხასიათის ნაწარმოებები – მოთხრობები და, განსაკუთრებით, ლექსები. სანტიმენტალიზმის მძლავრი გავლენის ტყვეობაში ექცევიან ისეთი

პოეტი-ცისკრელები, როგორც არიან ბერიევი, დვანაძე და თვით „ცისკრის“ რედაქტორი ი. კერესელიძე. ეჭვი არაა, სანტიმენტალიზმის ეს მძლავრი ტალღა კვლავაც მოქმედებს 60-იანი წლების დასაწყისში. ვფიქრობთ, სწორედ ამან გამოიწვია ი. ჭავჭავაძის ცნობილი მოწოდება ხელოვნების მუშაკებისადმი 1863 წელს: „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭას“... ი. ჭავჭავაძის პოლემიკა სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ შეიძლება შევადაროთ ვ. კიუხელბეკერის ბრძოლას რუსული ელეგიის წინააღმდეგ და სასურველია მივიღეთ ამ საინტერესო მოვლენებთან უფრო ახლოს.

„ეს ბრძოლა დაიწყო კლასიციზმის ესთეტიკოსთა თავდასხმით კარამზინისტული სანტიმენტალიზმიდან ამოზრდილ მიმართულებაზე – ელეგიურ რომანტიზმზე... აკრიტიკებდნენ კარამზინისტთა ლიტერატურულ სტილს, აგრეთვე კარამზინის მიერ მოხდენილი ენის რეფორმის არსსაც – სინტაქსისა და ლექსიკის ევროპეიზაციას“.

პოლემიკა დაიწყო შახოვსკის კომედიით, რომელშიც ირონიულად იყო გაშარჟებული ჟუკოვსკი და მისი ბალადები. შემდეგ ჟუკოვსკის წინააღმდეგ გაილაშქრა მერლიაკოვმა. ჟუკოვსკის ელეგიური ბალადების დაცვისას უნებურად გააკრიტიკა იგი გნედიჩმაც. ჟუკოვსკისა და მის სტილს მრავალი დამცველი აღმოუჩნდა (მათ შორის პუშკინიც), მაგრამ თვით ავტორს აღარ დაუცავს საკუთარი თავი. ეს უკვე იმას ნიშნავდა, რომ ელეგიურმა რომანტიზმმა დრო მოჰკამა და ამიტომაც იყო, რომ ახალგაზრდა დეკაბრისტებიც უარყოფენ მას (ბესტუჟევი, რილეევი), ხოლო კიუხელბეკერი ყველაზე ნათლად გამოხატავდა დეკაბრისტთა აზრს ამ საკითხში.

საბოლოოდ ეს პოლემიკა ბელინსკიმ შეაჯამა: „წავიდა ბალადების დრო, სრულებით წავიდა, და ყველაზე საწყენია ის გარემოება, რომ მშვენიერი ბალადების კითხვა ახლა არავითარ სიამოვნებას აღარ გვგვრის, სამაგიეროდ იწვევს აპათიასა და მოწყენილობას“.

სწორედ ამგვარი, თანამედროვეობის მოთხოვნილებათა პლატფორმიდან ებრძოდა ი. ჭავჭავაძეც მაშინდელი ქართული ლიტერატურის შემაფერხებელ სანტიმენტალურ ნაკადს, რომლის გამოცოცხლებაც 50-იან და 60-იან წლებში არავითარ ეჭვს არ იწვევდა. ამიტომაც, ი. ჭავჭავაძის პოლემიკას სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ქართული ლიტერატურის რეტროსპექტული კვლევისას. იგი, ერთის მხრივ, ნათლად წარმოგვიდგენს ქართველი ხალხის გენიალური შვილის მზადყოფნას კრიტიკული რეალიზმის დასაცავად მოძველებული ლიტერატურის მიმდინარეობის მინარევებისაგან, ხოლო, მეორე მხრივ, მას მივყავართ ქართული სანტიმენტალიზმის ძალზე საინტერესო სათავეებთან.

სანტიმენტალური „ცისკარი“

სანტიმენტალური მგრძნობელობის კულტი XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ძლიერ გავრცელდა და, როგორც ჩანს, რაღაც ხარისხით ეპოქის ადამიანური სულის მოუცილებელ მოთხოვნებს უპასუხებდა. ამ ეპოქამ გამოამჟღავნა, რომ „ყოველი ადამიანის გულში იმალება მგრძნობელობის წმინდა ცეცხლი“. სანტიმენტალიზმი თავისი ყალბი თუ არაყალბი ცრემლით ყოველ ჭეშმარიტ ლიტერატურას ესაჭიროება, რადგან ერთგვარი მოსამზადებელი პერიოდია ნამდვილი გრძნობებისა და ცრემლებისათვის, ურომლისოდაც ლიტერატურა უსულო სხეულს დაემსგავსებოდა. სავსებით სწორად მსჯელობდა ბ. ბელინსკი: „სანტიმენტალობის ელემენტი... სხვა არაფერია, თუ არა შეგრძნების... აღძვრა, გაღვიძების პროცესში სულიერი ცხოვრების პირველი მომენტი. კარამზინის სანტიმენტალობაში შეგრძნება გვევლინება ნერვების რაღაც ნაწილობრივ ავადმყოფურ გაღვიძანებად. აქედან წარმოსდგება როგორც ჭეშმარიტი, ისე ყალბი ცრემლების ეს სიუხვე. როგორადაც არ უნდა იყოს, ეს ცრემლები დიდი წინგადადგმული ნაბიჯი იყო საზოგადოებისათვის, ვინაიდან, ვისაც შეუძლია ტიროდეს არა მარტო სხვათა ტანჯვის გამო, იგი, რა თქმა უნდა, უფრო მეტად არის ადამიანი, ვიდრე ის, ვინც მხოლოდ მაშინ ტირის, როცა მას მაგრად სცემენ“.

სანტიმენტალიზმი ბელინსკის აუცილებელ პირობად მიაჩნია ჭეშმარიტი რომანტიკული ლიტერატურის გასავითარებლად, რადგან სამართლიანად ფიქრობს, რომ ყოველი კულტურული ერის ლიტერატურამ უნდა გაიაროს თანდათა-

ნობითი განვითარების ის გზა, ყველა ის მიმდინარეობა, რასაც იცნობს მსოფლიო ლიტერატურა: „კარამზინის შემდეგ ჟუკოვსკის ასე მალე გამოჩენა ძალიან გასაგებია და სავსებით ეთანხმება ლიტერატურის, ხოლო მისი მემკვიდრით საზოგადოების თანდათანობითი განვითარების კანონებს“. მაგრამ, საგულისხმოა, რომ დიდ კრიტიკოსს ლიტერატურის განვითარება ესმის, როგორც ერთი მიმდინარეობიდან მეორეში გადასული რეაქციის წესი. „ყოველი ძლიერი ისტორიული მოძრაობა აუცილებლად წარმოშობს თავისი უკიდურესობის რეაქციას“.

ეს დებულებანი, როგორც სარკეში, ისე აირკვლებიან ქართული სანტიმენტალიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის ურთიერთმიმართებათა გარკვევისას. მართლაც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ი. ჭავჭავაძის პოლემიკა – ესაა სავსებით აშკარა, გაღიზიანებული რეაქცია 50-იანი წლების აღორძინებული ქართული სანტიმენტალიზმისადმი, რაც იმავე დროს იმასაც ამტკიცებს, რომ ი. ჭავჭავაძისა და მისი თაობის სახით ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსულა ახალი ძალა, მიმართულება, რომელიც ებრძვის ძველსა და დრომოჭმულს. ერთის კრიტიკა მეორის მიერ ხომ თავისთავად გულისხმობს საკუთარის დაცვასა და არგუმენტირებას, რადგან, ვაკრიტიკებთ თუ ვაქებთ ვინმეს, ამით საკუთარ პოზიციებს ვიცავთ.

ი. ჭავჭავაძის მიერ „სანტიმენტალური სკოლის“ წინააღმდეგ დაწყებული პოლემიკა საბოლოოდ გადაიზარდა მაშინდელი ერთადერთი სამწერლობო ორგანოს „ცისკრისა“ და მისი თანამშრომლების კრიტიკად, რამაც საბოლოოდ ახალ-ახალი ბეჭდვითი ორგანოების დაარსება გამოიწვია. აქ დგება

საკითხი: რატომ მაინცა და მაინც „ცისკრისა“ და ცისკრელთა წინააღმდეგ მოუწია ი. ჭავჭავაძეს მკაცრი პოლემიკის წარმართვა, როცა იგი კერძოდ ჟურნალ „ცისკარს“ კი არ ეხებოდა, არამედ „კარამზინის სკოლას?“

საქმეც ის არის, რომ სწორედ ამ ერთადერთ სამწერლობო ორგანოში და მისი შემწეობით ითქვამს სულს ქართული სანტიმენტალიზმი და სწორედ ჟურნალისა და მისი რედაქტორის ივ. კერესელიძის ხელშეწყობით დაიწყო 50-იან და 60-იან წლებში აღორძინება სანტიმენტალურმა მიმართულებამ, რომელსაც „ცისკრელები“ კვებავდნენ ორიგინალური და თარგმნილი ლიტერატურით, რაშიაც გვარწმუნებს ჟურნალის ნომრების გულდინჯი განხილვა.

ჟურნალში წარმოდგენილია ორიგინალური ნაწარმოებები (განსაკუთრებით ლექსები), რომელთა უმრავლესობას სანტიმენტალური ტრაფარეტი, თემატური შინაარსი და ფრაზეოლოგია განმსჭვალავს. ავიღოთ, მაგალითად, 1852 წლის „ცისკრის“ პირველი ნომერი. აქ დაბეჭდილი ლექსები – „მოგონება“, განსაკუთრებით კი „მტკვრისადმი“, აშკარად სანტიმენტალურია. ავტორი მიმართავს ზენაარს: ჩემი ლეილა აღმიხატე მტკვრის ტალღებში და იქ დაახრჩვეო. იქვე დაბეჭდილია „გულს“, რომელშიც ავტორი ცდილობს მოახდინოს გულისა და გონების დიქოტომია. მართალია, ლექსი ღარიბია პოეტური წარმოსახვით, მაგრამ, თუ რომელ „სკოლას“ მიეკუთვნება – ეს ნათელია: „საბრალო გულო, რათ მღელვარებ და რათ მაშფოთებ, რათ არ უსმენ ცივს გონებას, მრჩეველსო“ – მიმართავს ავტორი გულს. აქვე გვხვდება ტიპური ფრაზა: „სულო, ნუ უსმენ, შემცდარია საწყალი გული“.

ასეთი გულებით მოფენილია „ცისკრის“ გვერდები. ამგვარ გულებში სიყვარული იღებს განსაკუთრებულ შეფერილობას. იგი მომჩივანია, სევდიანია, მოღრუბლულია და არ შეუძლია სიცილი. მაგალითად, ივ. კერესელიძის „ჩემი ლოცვა“, რომელიც ნ. ბარათაშვილის ლექსის კვალს მისდევს, მხოლოდ სანტიმენტალურ ყაიდაზე და იმავე ავტორის „სატრფოს საფლავზე“ („ცისკარი“, ივნისი, 1868), აშკარად მიუთითებს, რომ თვით რედაქტორის ლიტერატურული სტილი კარამზინის-ტულია:

**შენ განისვენე, მე მარტო ოდენ შენ საღმრთო გვამსა,
მოვრწყამ მარადდღე მეგობრობის ცხარე ცრემლითა,
სადღა ვიხილავ ნეტარების იმ გამქრალ ჟამსა,
ოდეს ვსტკებოდი მე შენით და შენცა ჩემითა...**

სულისა და გულის გამიჯვნაზე გვესაუბრება თ. გ. ციციშვილის ლექსი – „მოშორებულ დროს“:

**მაშა ისევ შენს წელს შემამახვიე,
გაბასრულ გული მით დამიამე,
ბინდით კრული სულიც გამამირკვიე,
და ამ წამლით მე წყლული დამიამე...**

ვერც გიორგი ორბელიანის ლექსები აღწევს თავს სანტიმენტალიზმის მომძლავრებულ ნაკადს. მაგ.: „ალბომში“ („ცისკარი“, 1861, N2).

„ცისკრის“ პირველივე ნომერში ვხვდებით სანტიმენტალური გრძნობიერების ამსახველ ლექსებს. ასეთია, მაგალითად, „მოგონება“ („დავცრემლავ ხოლმე და განვატფობ ოხვრით მწარით და მრწამს, რომ ვიყავ ერთხელ მეცა ბედიტა მტკვარით“; „დამიმრტა ცეცხლი, გული შემექმნა ტრფობი-

სათვის გრილი, სადღა არს ტრფობა, სადა არს ბედი, სად არს იმედი, გულო სად იყავ? სად დაები? და სად მიხვედი“).

სანტიმენტალისტთა ცნობილი ტრაფარეტი – წყალი, მდინარე, სატრფო და მისთვის დახრჩობა, აი, რა ამოდრავებს ლექსის „მტკვრისადმი“ შინაგან დინამიზმს: ჩემი მამულის მდინარე მტკვარო, სად არის ახლა ეს ორი, როცა შენზე გადმომდგარ მოაჯირზე ლეილა გადმოეყრდნობოდა და მე მის სახეს შენი ზვირთებიდან, როგორც სარკიდან, ისე ვხედავდი. ახლა ერთია ჩემი სურვილი:

**რომ შენით ვშრიტო კიდეც წყურვილი,
კვლავ დამიხატო ლეილის ჩრდილი,**

და ადგილისა მას ვიქნე რჩობილი! („ცისკარი“, 1852, N1).

ლექსის ჩვეულებრივი ფრაზეოლოგიაა: „განგრილებული ჭაბუკის გულის“, „გულით ვაპირებდი ლხენას“, „ხშირად მის ჩრდილსა ვუმზერდი ცრემლით“ და ა. შ. საერთოდ, ივ. კერესელიძის ეს ლექსი, ისე, როგორც მრავალი მისი თხზულება, ტიპური სანტიმენტალური ნაწარმოებია. თავისი პიესებისა და პოემების გმირებს იგი ხატავს სანტიმენტალისტი მწერლის პოზიციიდან და ეს შეამჩნია ნ. ნიკოლაძემაც, როცა მიუთითა: „ის ხედავდა შეფერილ, შელამაზებულ, ნასწავლ და ზეპირმოლაპარაკე გლეხს, რომელიც ისეთნაირად ილაპარაკებს და მოიქცევა, როგორც გერმანელი სენტიმენტალური მწერლობით გამოზრდილი კაცი“. იმავე აზრს ადგას პროფ. ალ. კალანდაძეც, როცა აცხადებს, რომ ივ. კერესელიძე თავის თხზულებებში ცდილობდა სიბრალულის გამოწვევასო.

ნ. ნიკოლაძის შენიშვნა რომ არ იყო საფუძველს მოკლებული, ეს დრომ დაადასტურა. „1869 წელს გ. წერეთელმა სამარ-

თლიანად აღნიშნა, რომ ივ. კერესელიძის „შვილი უმანკოებისა“ გადმოკეთებულია გერმანელი სენტიმენტალისტის ავგუსტ კოცებუს ხუთმოქმედებიანი დრამიდან, რომელიც 1824 წელს რუსულადაც დაიბეჭდა“.

უფრო მეტი შეიძლება ითქვას ლექსზე „გულს“. ამ თხზულებაში აშკარად გაცნობიერებულია სანტიმენტალური, მგრძნობელი გულის არსი და იგი დაპირისპირებულია სულთან, გონებასთან: „საბრალო გულო, რათ მდელვარებ ტრფობისა ვნებით, სულს რათ მიშფოთებ, დაუტევე, ჰყავ განსვენებით. რად არა უსმენ შენსა მრჩეველს ცივსა გონებას, ნუ ელი ტრფობის მისთა ბაგეთ ზედ დაკონებას! სულო, ნუ უსმენ, შემცდარია საწყალი გული, ბევრჯერ შეშლილა, ვნებათაგან არს დაჩაგრული, ამა სოფელსა უგრძნობელსა, ხარ დამხობილი“. ამგვარი გული თურმე „სიყრმითგანვე ოხვრასა და ჭმუნვას შესჩვევია“, რადგან იცის, რომ ის, ვისაც შეემსჭვალა, „უგრძნობელია, არა აქვს გული“. ამიტომ იგი „უგრძნობლობის ჯაჭვითაა გადაბმული“. როგორც ვხედავთ, აქ არის გატარებული სანტიმენტალიზმის ცნობილი თეზის „მგრძნობელობა სჯობს ყოველთას“, ანტითეზა, მაგრამ ავტორის სიმპათია აშკარად იხრება მგრძნობელობის მხარეზე.

ცრემლზე, სპეტაკ გულსა და დაჩაგვრაზეა საუბარი „თოვლშიც“. საგულისხმოა, რომ ამ ლექსის ავტორი რ. თ. გ. ერისთავი თარგმნის პეტრარკას „კურთხევისასაც“, კერძოდ, მონაკვეთს, სადაც საუბარია ლაურასა და პეტრარკას (ლირიკული გმირის) შეხვედრაზე: „კურთხეულ იყოს ჩვენი შეხვედრა, როცა გულს შემოეგზნო ტრფობის ცეცხლი, აგრეთვე ამურის ისარი, რომელიც გულში ჩამესო“. პეტრარკას დედანში წერია:

„როცა სულს შემოეგზნო“. რ. ერისთავი კი მას აქართულებს სანტიმენტალურ ყაიდაზე – „როცა გულს შემოეგზნო“. ამ თარგმანშიც არის სიტყვები: „გულის წყლულები“, „დატკობა“ და სხვ. პეტრარკას ეს ლექსი თარგმნილია ისეთ-ნაირად, რომ შეეხამებოდეს მთარგმნელის სხვა ლექსთა სანტიმენტალურ სტილს.

გ. ერისთავის „მითხარ ტურფავ“ აშკარა სანტიმენტალურ ნოტებს ავლენს: ტურფავ, რად ჰყვედრი სიყვარულსა, მაგგვარი აზრით, ჩემს გულს რად აშინებ. არ მჯერა, რომ შენი გული დაჩაგრული იყოს ტრფობისაგან ჯერ. ამ ლექსში ბევრი ცრემლიც იღვრება. ისინი სანტიმენტებს ეფუძნება: თუ შენ სხვათა ცრემლით ჭვრეტა აგრე მეტად შეგაწუხებს, თუ სხვათ ჭმუნვა ანუ ჭირი მაგდენ ცრემლთა გაფრქვევინებს, მაშა რისთვის ეგ მაღალი, ეგ უმანკო შენი სული, არა ეძებს, რომ იპოვოს მისი მსგავსი ჩვილი გული“. ასევე სანტიმენტალურია „ჰოი მშვენიერო“:

**მრცხვენის არ მნახო გულ ღმობითა განჩვილებული,
გამოტირულის თვალებითაგან ცრემლ ფრქვინებული.**

„ჩვილი გული“, „მგრძნობი მუზა“, საწყალი გული, ცრემლი, საფლავი, სიყვარულით დასნეულება, ჩამოლეულ-ჩამომდნარი ტრფიალი, შებრალება და შემბრალებლობა – აი, ის სიტყვიერ-ტერმინოლოგიური არსენალი, რითაც სავსეა ვინმე N-ის ლექსი – „სიყრმით უბედური“. ჟურნალის ამავე ნომერშია დაბეჭდილი გრიგოლ რჩეულიშვილის – „ცოლის სიყვარული“. ამ ავტორის სხვა ცნობილი რომანები შემდეგ ნომრებში დაიბეჭდა. ამ მწერლის მიმართ სავსებით სარწმუნოა პროფესორების – ს. ჭილაიასა და ალ. კალანდაძის თვალსაზრისი.

აღნიშნული მკვლევრები მას დაბეჯითებით მიიჩნევენ სანტიმენტალისტად.

გრ. რჩეულიშვილის ნაწერებს ორივე მკვლევარი დაწვრილებით განიხილავს, რის გამოც შევჩერდებით მხოლოდ რამდენიმე საკითხზე.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ გრ. რჩეულიშვილის თითქმის ყველა სანტიმენტალისტური მიმართულების თხზულება დაიბეჭდა „ცისკარში“. ე. ი. მთელი მისი შემოქმედება „ცისკრის“ პროდუქციად გვესახება.

გრ. რჩეულიშვილის, როგორც მწერლის, პოპულარობა განსაზღვრა შემდეგმა გარემოებამ. თავისი რომანებისათვის მან აიღო ისტორიული თემატიკა. მათ დაუმატა სანტიმენტალური მომენტები, აგრეთვე ფსიქოლოგიური შეფერილობა მისცა გმირთა ხასიათებს. ეს ნაზავი კი ერთგვარი სიახლე იყო 50-იანი წლების სანტიმენტალურგანწყობილებიანი მკითხველისათვის.

გრ. რჩეულიშვილის არც ერთი გმირი არ გაურბის სანტიმენტალურ მგრძნობელობას. ისინი, საწინააღმდეგოდ კლასიციზმის რაციონალისტური ლიტერატურისა, მდაბიოთა წრიდან არიან გამოსულნი და კეთილ თვისებებს ატარებენ. მისი „ტიტიკო რიჩარდსონის პამელას ან კარამზინის საბრალო ლიზას თავისებური ორეულია“. სწორედ ამიტომაც იყო, რომ, როგორც ალ. კალანდაძე აღნიშნავს, მრავალ მის თხზულებას აკრიტიკებდნენ 50-იანი და 60-იანი წლების საქართველოში კლასიციისტური პოზიციებიდან. კერძოდ, უწყუნებდნენ იმას, რომ სანტიმენტალურ პოზიციებზე მდგომმა მწერალმა ერთნაირი გრძნობები, ვნებები და მისწრაფებები დაინახა რო-

გორც მეფეში, ისე გლახსა და მწყემსში და ამ მხრივ კლასი-
ცისტა მიერ აშენებული ჩინური კედელი ერთი მოსმით
დაანგრია.

გრ. რჩეულიშვილის – „ახ, მთვარევ, მთვარევ!“, რომელიც
სახალხო ლექსადაა ქცეული და დღესაც იმდერება, ქართული
სანტიმენტალური პოეზიის შედეგია. ვნახოთ რაზეა საუბა-
რი ამ ლექსში:

ახ, მთვარევ, მთვარევ, დამწვართ იმედო!
მსურს ჩემი ტანჯვა შენც გაგიბედო,
მთვარევ, ხომ გახსოვს ის ტკბილი ღამე,
ხის ძირს ვისხედით, გვდიოდა ცრემლნი...
გახსოვს, რა სიტყვით იგი ბედს სწყევდა,
რომელიც იმას მე მაშორებდა.
იმისი ფიცი, იმის იმედი,
ახლაც ყურთ მესმის და კვნესის გული.

შემდეგ პოეტი გადადის ცრემლიდან ხვეწნაზე:
მთვარევ, შენ მოგთხოვ ჩემს საყვარელსა,
მონახე იგი ყოველ მხარესა.
თუ ნახო, მთვარევ, ჩემი მტანჯველი,
უთხარ იმ ხის ძირს ყოველ ღამ ველი.

და, თუ ნახავს მთვარე, რომ ქალი სხვას ეაღერებდა, საჭი-
როა არაფერი უთხრას:

მაშინ ამ ხის ქვეშ მოვიკლავ მე თავს
და ქვეყნად მოვჭვენ ჩვენს მწარე ამბავს.

ამრიგად, აქაც ტიპური კონსტრუქცია. სიუჟეტი ლირიკუ-
ლია, მაგრამ მასში კარგად ჩანს ეპიკური ალტერნატივა –
კარამზინის „საწყალი ლიზას“, „რაისას“, ნ. ბარათაშვილის

„ქეთევანისა“ და სხვა მსგავს ნაწარმოებთა სიუჟეტური სქემა-სტანდარტი. აქ არის, ბელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „საზოგადოდ, შეთხზული ტანჯვა“, სანტიმენტალური მიმართულების ეს უმთავრესი ელემენტი. სწორედ ეს ლექსი და მისი მსგავსი თხზულებანი უნდა ჰქონოდა ილიას მხედველობაში, როცა წერდა: „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს ღრუბლების ცურვასა“...

რაფ. ერისთავის „ნინო“, რომელიც 1857 წლის „ცისკრის“ მეხუთე ნომერში დაისტამბა, ტიპური სანტიმენტალისტური თხზულებაა. მისი ცალკეული ადგილები კარამზინისტულია, მეტიც, ხშირ შემთხვევაში ისე გვეჩვენება, თითქოს იმეორებდეს კარამზინს: „საბრალო ნინომ კი არ იცოდა, რა ავაზაკს კაცს უხაროდა იმის ფულები და ვისი მონა შექმნილიყო (ახ, ნინო, ნინო), ჩემი გული იწვის ამ სიტყვების წერაში შენის საბრალოებით და ვემდური ხვედრსა შენსა“.

ამ სევდიან ტირადას წარმოთქვამს ავტორი, რომელმაც იცის, რომ უღირსი საქმრო ნინოს ანგარებით ირთავს და არა სიყვარულით. როგორ ჰგავს მწერლის ეს ამოოხვრა კარამზინის მიმართვას ლიზასადმი: „გული ჩემი ივსება სისხლით ამ წამში. მე ვივიწყებ კაცობრიობას ერასტისას. მზად ვარ დავსწყევლო ის, მაგრამ ენა ჩემი აღარ მოძრაობს, და ცრემლი მოგორავს ჩემს სახეზედ. ახ! რატომ არა ვსწერ რომანს ამ სამწუხარო ნამდვილი ანბავის ნაცვლად“.

იმავე თხზულებაში რაფ. ერისთავი ავაზაკი ქმრის „ერთ კარგ თვისებას“ განსაკუთრებით წარმოაჩენს: „ლევანს ერთი კარგი თვისება ჰქონდა... ჩვილი გულის პატრონი იყო“.

გ. დვანადის – „ქალაქის ბულვარში“ ვხვდებით ფრაზებს: „დაჩაგრული გული“, „მიეცემა გული გრძნობას“, „ცივი გული“, „ცივი გრძნობა“, ლექსში ხშირად ისმის ოხვრა-კვნესა სიყვარულის გამო და სხვ.: ნეტამც ბულვარო, ოდეს მოვკვდე და დამმარხონ შენში, იქნებ ამ ბულვარში მოსიარულე ქალწულებმა მაშინ მაინც იგრძნონ ჩემი სიყვარულიო.

ივ. კერესელიძის „როსტომ და ირინე“ ზუსტად მისდევს კარამზინის, ბარათაშვილისა და სხვა პოეტების სანტიმენტალურ თხზულებათა იმ სტანდარტს, სადაც სიუჟეტად უიღბლო სიყვარული და ამის გამო დატრიალებული ტრაგედია არის აღებული. ეს ლექსი თითქმის ყველა დეტალით თანხვდება ნ. ბარათაშვილის „ქეთევანს“. მაგალითად, როგორც ბარათაშვილის ლექსში, ისე აქაც 15 წლის ირინე მდინარის პირას ზის, თვალთაგან ცრემლი სცვივა, რაც ნაკადად ერთვის მდინარეს:

**ცხარე ცრემლი თვალთაგან წყაროსებრ მდინარებდა,
ვერც ცრემლი ავსობისა სიხშირით იკარებდა,
თითქმის რომე მუნ მდინარის ნაკადს ემატებოდა
და საბრალოს როგორც სჩანდა ცეცხლი გულს ეგზნებოდა.
შემდგომს მოჰყვა ხმით მოთქმას, გულის ძალით იწვოდა,
საბრალო მას მოსთქვამდა ცხარის ცრემლით იტყოდა.**

როგორც ბარათაშვილისა და კარამზინის, ისე კერესელიძის ლექსის მიხედვით, საქმეში ერევიან ბოროტი ენები:

**თქვენ კაცნო, ახ! რა გინდათ,
ჩემს გულს რად არ ეხსნებით?**

საქმე ისაა, რომ ავტორის თქმით:

**ახ! ესე ქვეყანა ვით ზოროტი საესეა,
ეშმაკობით საესესი ჯოჯოხეთის მსგავსია.**

რა მოხდა? დედას გაუგია ირინესა და როსტომის სიყვარულის ამბავი და ქალს ვითომდა სატრფოსაგან მიწერილი წერილი გადასცა:

საშინელი სიტყვები რა ეს შიგან ეწერა:

სხვა ჰპოვე საყვარელო, მაპატივე ირინე!

დედა საწადელს აღწევს. თვის ქალს მდიდარ თავადიშვილზე აქორწინებს (აქაც სანტიმენტალისტთა ხერხი – მდიდარ თავადს უპირისპირდება პატიოსანი გლეხკაცი). მგრძობიარე ქალის გული ბედს შეურიგდა. მაგრამ ერთხელ ქმარმა მწუხარე ცოლს ვაჭარი მიუყვანა, რამე-რუმეები იყიდე და გამხიარულდიო. ვაჭარს ქალის დანახვაზე ცრემლები სცვივა. ქალმა ისარგებლა ქმრის სახლში არყოფნით და სხვის ტირილზე თვითონაც ატირდა.

მისი ტირილი შებრაღდა, ატირდა თვითონაც ირინა.

„მეც გული ამიდუღდა, ისე ან შემებრაღე“ –

ეუბნება ვაჭარს. ვაჭარიც „გულის კვნესით, მწარის სიტყვით“ ყველაფერს მოუყვება. იგი ხომ ირინეს გათხოვების გამო გადაკარგული როსტომია.

ქალი ჰკოცნის მას და ამბობს:

ეს ამბავი ჰნახის ქვამანც

ვგონებ, რომ მასაც შეებრაღება.

ქმარი მათ სწორედ მაშინ მიუსწრებს, როცა ერთმანეთს ჰკოცნიან და ორივეს გამოხანჯლავს.

ი.ს-ის „გულისადმი“ ამ საერთო სულისკვეთების ლექსებს ერთმება და არაფრით არ გამოირჩევა მათგან. ასეთივე კანო-

ნებითა და ფრაზა-გამოთქმებით სულდგმულობს ალ. ჩიქოვა-
ნის „ნუგეში გულისადმი“. დასტურად მოვიყვანთ ცალკეულ
გამოთქმებს: „ბედკრული გული“, „ვნებული გული“, „გული
მომხედი“, „საბრალო გული“, „გული აქვს სატირებელი“ და ა. შ.

„ცისკარში“ აშკარად ებრძვის ერთმანეთს გრძნობა და
გონება, რაც ყოველთვის სანტიმენტალური პოზიციებიდან
როდი ხდება, მაგრამ საგულისხმოა, რომ აშკარად
ანტისანტიმენტალურია, ატნიკლასიცისტურია. მაგალითად,
ალ. სულხანიშვილის წერილში ცრემლის შემრობა გონების
საწინააღმდეგო მოვლენადაა მიჩნეული. ფილოსოფოსი კი
გაიგივებულია გონებით მსჯელ ადამიანთან: „გონება მსჯელ
ფილოსოფოსთ... არა ძალუბთ შემრობა არცა ერთისა
ცრემლისა. ჭემმარიტი ფილოსოფია – ესე არს ჰსჯული
ქრისტესი“.

დაახლოებით იგივე აზრია გამეორებული ეკ. ერისთავის
„იკორთაში“. ამ გრძელ ლექსში საუბარია იკორთის ტაძრის
სილამაზეზე, მის სიდიადეზე, აგრეთვე მომავლის შიშზეც,
რომ ეს ქმნილება ოდესმე დაინგრევა, მაგრამ პოეტი ქალის
აზრით: „ნაქცევნიცა იქნებიან შემდგომში ქებულ“. ავტორი
ამის გამო აღვსილია „მჭმუნვარების ნისლით“, მისი ფიქრით,
ეს ტაძარი დანგრეულიც კი – „იქნების მხილველთაგან მწარ
დაცრემლილი“. აქ ხშირია ამგვარი ფრაზები: „გულით მკვნე-
სარე“, „ცრემლით მდულარი“. სავსებით სანტიმენტალურ
აკორდს გვაწვდის ბოლო სტრიქონები:

ამაოდ თვალთა ცრემლი ნაკადნი მოსკდებიან,

უბრალოდ ჩემს გულს ვითა ნამი ეპკურებიან.

საგულისხმოა, რომ სწორედ ამგვარ ცრემლნაპკურებ

სტრიქონებს უქებს პოეტ ქალს რედაქტორი ივ. კერესელიძე.

1861 წლის ნოემბრის „ცისკარი“ ბეჭდავს დ. ბერიევის „ოჰ! სულო, სულოს“. აქაც იგივე სტილური კომპონენტები და მხატვრული ხერხებია გამოყენებული: „როდესაც ცრემლით ზედ დავეკონო“, ან „სრულის გრძნობითა შენ გიგალობდე“. ამავე ხანებში დაიბეჭდა დ. ჭონქაძის „სურამის ციხეც“, რომლის ეპიგრაფადაც ავტორმა ივ. კერესელიძის სანტიმენტალური სტრიქონები გამოიყენა. „სურამის ციხის“ ცალკეული სანტიმენტალური ნოტები კი არავითარ ეჭვს არ იწვევს.

იმ ორიგინალური თხზულებებიდან, რაც „ცისკრის“ 1852-1875 წლების ნორმებში დაიბეჭდა, ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთი განვიხილეთ. ვფიქრობთ, ყველა მათგანის განხილვა საჭირო არც არის, რადგან მეცნიერული დასკვნებისათვის რამდენიმე ტიპური ნიმუშის ჩვენებაც საკმარისია, ხოლო დაინტერესებულ მკითხველს „ცისკრის“ სანტიმენტალური პროდუქციის გაცნობა უშუალოდ შეუძლია, მაგრამ სანტიმენტალური „ცისკრის“ კოლორიტს მიახლოებითაც ვერ წარმოვისახავთ, თუ არ განვიხილეთ არაორიგინალური, თარგმნილი თხზულებანი.

საზოგადოდ ცნობილია, რომ რომელიმე მიმდინარეობის თარგმნილი ნაწარმოებების ხვედრითი წილი მაშინ იზრდება, როცა ამ მიმდინარეობის შინაგანი მოთხოვნილება არსებობს, რადგან გარეგნულს არასოდეს შეუძლია შინაგანის როლი შეასრულოს. სამართლიანად წერს ალ. კალანდაძე; „მხატვრული თარგმანი გარკვეულ კანონზომიერებას ემორჩილებოდა. კლასიცისტური სტილის გაბატონების დროს კლასიცისტური თარგმანები სჭარბობდა, რომანტიკული სტილის გაბატონებისას რომანტიკული, რეალიზმის დამკვიდრებისას რეა-

ლისტური. ამასთან, ეს შერჩევა გამოხატავდა ცალკეული ფენების, მწერალთა გარკვეული ჯგუფების იდეურ მისწრაფებებს, სტილსა და გემოვნებას“.

მართლაც, თუ „ცისკარს“ (1852-1875) ამ თვალსაზრისით დავაკვირდებით, საგულისხმო გარემოებას შევნიშნავთ. ამ წლების „ცისკარი“, იმის გარდა, რომ არაერთხელ ახსენებს და იმოწმებს სანტიმენტალისტ მწერლებს, ყველაზე მეტ ადგილს სანტიმენტალისტურ თარგმნილ ლიტერატურას უთმობს. „ცისკარმა“ დაეჭადა მარლინსკის „დამე ხომალდში“, რომლის სიუჟეტიც ტრაგიკულ სიყვარულსა და მისგან გამომდინარე კენესა-ოხვრას ეფუძნება. ამ ვრცელი თხზულების თითქმის ყველა გვერდზე ვკითხულობთ ცნობილ ტიპურ ფრაზებს: „ახ მეგობარო ჩემო, მე მაშინ პირველად სიცოცხლესა ჩემსა ვსტიროდი სისხლის ცრემლითა მოღალატე სიყვარულისა გამო“. ან კიდევ: „ოდეს ჩამოაგდებენ შენზედ ლაპარაკსა, დაფიქრდება იგი, ჩუმად ოხრავს და ხშირად ცრემლნი გამოჰსჩქეფენ მის თვალთაგან“.

1857 წლის ჟურნალის პირველ ნომერში იწყება მარმონტელის „მეუდაბნონის“ ბეჭდვა. ტრაგიკულ სიყვარულნაგემები მეუდაბნოე ცდილობს ამ ადგილებიდან, სადაც განმარტობულა, არსად წავიდეს, გარდაცვალებამდე აქ დარჩეს. რა აიძულებს მას ამას? თვითონვე აღიარებს: „არა, არა! აქაურ ადგილებში მოილანდების იმისი აჩრდილი. მე ვერ შევაწუხებ იმის ხატებას გამომყვებოდეს მეორე კიდურზე ევროპიის. გლახ მე, რად არ ვიცი, თუ სად არი სამარე ჩემის საყვარლისი? იქ, იმის საფლავის ლოდზე დამედვას მე თავი, განმებანოს ცრემლით მიწა... არა, არა! ჩემს სიცოცხლეში არ განვშორდე მე

იმ კლდეებს, სადაცა ცხოვრობდა ჩემგან დაუვიწყებელი“. რატომ უცხადებს მეუდაბნოე ყოველივე ამას ვიღაც გამვლელ მგზავრს? თურმე იმიტომ, რომ მასში ხედავს „სულსა კეთილშობილსა, გულსა მგრძნობელსა“. სანტიმენტალური სიუჟეტის განვითარება და თხრობის სტილი შეზავებულია სპეციფიკური გამოთქმებით: „მგრძნობელობა“, „იმედი მგრძნობელობის გულისა“, „საუბედურო მგრძნობელობა“. ვალერია არის „ნაზი, მგრძნობელის გულისა“. აქაც ხშირად გაიღვებს გამოთქმები: „ბოროტი ენა“, „მითქმა-მოთქმა“, „ავი მითქმა-მოთქმა“, „ცუდ შედგომილება“, „ცუდად არ ეფიქრა ხალხს“, „ცუდი იჭვი“, „საუბედურო წერილი“ და სხვ. ვალერია ხასიათდება სანტიმენტალური ეპითეტებით: „გონიერება, გულკეთილობა, ბუნებითი სათნოებანი და სატრფო უმანკობა“.

მარმონტელის თხზულებამ გამოიწვია პოლემიკა. გაზ. „კაკაზმა“ დაბეჭდა ბერძენიშვილის წერილი. ბერძენიშვილს არ მოსწონს ეს სანტიმენტალური ნაწარმოები. „ცისკრის“ მეოთხე ნომრის სტატიით ალ. სავანელი იცავს მარმონტელსა და „ცისკარს“ (გვ. 25-31).

მორალისა და ზნეობის პრობლემის ასახვა აღორძინების ქართულ ლიტერატურაში

საგულისხმო მოვლენის მოწმენი ვართ: მე-12 საუკუნის ძეგლ „ვეფხისტყაოსანში“ ავტორი მხატვრულ სახე-ტიპებს იხსენებს და ასახელებს აღმოსავლურ ლიტერატურულ პერსონაჟებს. ესენია: ვისი, რამინი, ლეილი, მაჯუნნი და სხვა, ხოლო, როცა საქმე აზროვნებასა და ფილოსოფიაზე მიდგება, მაშინ იყენებს, იმოწმებს და ეყრდნობა პლატონსა და დიონისე არეოპაგელს, ეზრას... ყოველივე ეს მიუთითებს, რომ რუსთველი ცდილობს აღმოსავლური და დასავლური კულტურების სინთეზირებას; აღმოსავლურიდან მას იტაცებს სახეთა ფერადოვანი გამა, მეტაფორულ-ხატოვანი სტილი, ხოლო დასავლეთის აზროვნებაში მოსწონს ფილოსოფიური სიღრმეები.

ქართველი ერის ევროპულ ორიენტაციას უფრო მეტი გასაქანი მიეცა ე. წ. „აღორძინების ხანაში“. XVII საუკუნე მრავალი თვალსაზრისით ავლენს აღორძინების ნიშნებს. ამ ხნიდან ასპარეზზე გამოდიან უზარმაზარი მოაზროვნენი და მესიტყვენ: არჩილი, თეიმურაზ პირველი, სულხან-საბა, დ. გურამიშვილი... ამ ფაქტს ადასტურებს შემდეგიც: თითქმის ყველა უძველესი ხელნაწერი „ვეფხისტყაოსნისა“ თავს იყრის XVII საუკუნის შუა ხანებში, სწორედ ამ ხანებში ხდება პოემის ძველი ხელნაწერების გადაწერა-გადათეთრება. ასე, მაგალითად, უძველესი თარიღიანი ხელნაწერი მამუკა თავაქარაშვილისა 1646 წელსაა შესრულებული. XVII საუკუნის მეორე ნახევარშია გადაწერილი ბევრი ცნობილი ხელნაწერი.

ეჭვი არაა, ესეც აღორძინების ერთ-ერთი მაცნეა!

არჩილ მეფის გამოსვლა კი მოასწავებდა ევროპული განმანათლებლობის მარცვლების გაღვივებას. „არჩილის მოღვაწეობითა და შემოქმედებით ეყრება ჩვენში საფუძველი განმანათლებლობას. განმანათლებლობის ზოგადი სტრუქტურა საერთოა ყველა ქვეყნისათვის, მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ „სუფთა“ მონოლითური ტიპი რომელიმე ლიტერატურული მიმართულებისა არასოდეს არ არსებობდა არცერთ ქვეყანაში“.¹

ამავე დროს, XVII საუკუნიდან იწყება ლიტერატურის ზნეობრივ-ესთეტიკური მხარის წინ წამოწევა, მორალის პრობლემებზე მსჯელობა. ვფიქრობთ, ამას ხელი შეუწყო ალ-ზრდის, სწავლების, საერთოდ დიდაქტიკის პრობლემატიკის გააქტიურებამ. „ამით იყო განპირობებული ის ფაქტი, რომ მთელი რიგი სახელმწიფოების დიდი განმანათლებლები ალ-ზრდის პრინციპების ზნეობრივი კონცეფციის დამუშავებისას ითვისებდნენ ქრისტიანული ეთიკის მნიშვნელოვან და არსებით ასპექტებს“.²

ამ თვალსაზრისით, ერთობ მნიშვნელოვანია აღორძინების სამი დიდი სახელი: არჩილი, სულხან-საბა ორბელიანი და დავით გურამიშვილი.

ზნეობრივი პრობლემები მთელი სიგრძე-სიგანით არის დასმული და მხატვრულად გადაჭრილი არჩილის ოთხ თხზულებაში: „საქართველოს ზნეობანი“, „ლექსნი ასეულნი“, „ლექ-სნი ორმუხლნი ასნი“, „ლექსნი ასდაათნი“.

¹ რ. ბარამიძე, ბოლოსიტყვა „ქართული მწერლობის“ მე-6 ტომისათვის, გვ. 823.

² იქვე, გვ. 825.

მორალური დარიგებების გადმოცემის თავლსაზრისით, დიდად საგულისხმოა „საქართველოს ზნეობანი“. ამ დიდაქტიკურ-დამრიგებლობითი პოემის ბოლოს ავტორი აცხადებს:

ბევრი კაცი იმიზეზებს: არა მყონდა მომვლელიო,

ზნეობა რომ დამესწავლა ხარისხ-ხარისხ ამვლელიო;

ახლა რაღა პასუხი გაქვსთ, აი თქვენი უსწავლელიო!

ვინ არ იწვრთნა, მალმც მოჰკვდები, ნუ ხარ ხანის წამვლელიო.

მაშასადამე, აღნიშნული პოემის შექმნის შემდეგ, ფიქრობს არჩილი, ქართველ კაცს აღარ ექნება სამიზეხო – აქაოდა მორალურ-ზნეობრივი დარიგებების კრებული არ მქონდა და არ ვიცოდი, როგორც მემოქმედაო.

ახლა იმის თაობაზე, თუ რა მორალურ კრიტერიუმებს ღებულობს ავტორი, რა ზნეობრივ ღირებულებებს გვთავაზობს, როგორ წვრთნის ერს.

ავტორის აზრით, პოემაში ჩამოთვლილი და აღწერილი იქნება სამხედრო და სამოქალაქო, საღვთო ზნეობა, წესიერი, მართებული საქციელი და სამსახური, ადამიანის მორალურ-ზნეობრივი ვალდებულება.

არჩილი შვილია ფეოდალური საქართველოსი. პატრონ-ყმური სოციალური წყობა მისი დროის აუცილებელი ნიშანია. ამიტომაც იგი თავის ზნეობებში გულისხმობს ამას და პატრონყმური საზოგადოებისათვის პროგრესულად მიჩნეულ ზნეობრივ დარიგებებს იძლევა, ამ საზოგადოების მორალურ-ეთიკური კატეგორიებით ოპერირებს. უწინარეს ყოვლისა, ქართველი კაცის ზნეობა-საქციელიდან იგი გამყოფს სამხედრო ხელოვნების ცოდნას. ეს ბუნებრივიცაა. სამხედრო-ფეოდალურ სახელმწიფოში ვაჟკაცი მეომარი უნდა ყოფილიყო.

მას უნდა სცოდნოდა მშვილდ-ისრის, ხმლის მარჯვედ მოხმარება, ცხენთა დგრიალი; უნდა სცოდნოდა ბურთაობა; შემდეგ მოდის სანადიმო ზნეობა: ქეიფი, სიმღერა, ოღონდ არ უნდა ყოფილიყო ლოთიო /სტროფები 6-7/.

აღსანიშნავია, რომ ამ მხრივ არჩილი კვალში მისდევს რუსთველსა და თეიმურაზ პირველს. ამათი აზრითაც, ფეოდალთა წრის წარმომადგენელმა უნდა იცოდეს **სამერთიანი** საქმიანობა: ნადირობა, ბურთაობა, ნადიმობა.

ამავე დროს, არჩილი აღნიშნავს თავის დაჭერისა და სიტყვა-პასუხის წესებს, საკრავის დაკვრის ცოდნის აუცილებლობას. მხედრის თვისებებში შედის „ცხენისა და ფრინველის ცნობა, ძაღლისაც ზნე არიანო... თუ არ გიყვარს, მხედარს კაცსა მაშ აღარ შეგადრიაო“ (13). არჩილის დროს თანდათან შემოდოდა ცხოვრებაში თოფი. ამიტომ ერთ ზნეობად მეთოფეობასაც დებს ავტორი:

ახლა ესეც ზნედ დაიდვა – მოუცდენი მეთოფობა (14).

აღამიანს სჭირდება დროის გასატარებელი საშუალებების ცოდნაც. ეს გახლავთ „ჭადრაკის მღერა, ნარდისა და სხვა რაც რამაა ყუმარი... ხტომა, ქვის გდება, რკინობა, მოგვერდი, ფანდიც რამ არი“ (17). დიდად აფასებს ავტორი მუშაითობას და ნიმუშად ფრიდონს („ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟს) ასახელებს (18).

სხვა ზნეობებს შორის ერთ-ერთი უპირატესია ენისა და წიგნის ცოდნა. „მწიგნობრობა ჭრელ-სადაგი, ჭრელ ძილის-პირთა გარდათქმა, მსმენელობა, მთარგმნელობა, ღრმის სიტყვის ადვილ გამოთქმა“ (32). პოეტობას, მოშაირეობას არჩილი მაღალ კვარცხლბეკზე აყენებს (37).

ზრდილი ადამიანის ზნეობრივ მოვალეობად, მის მორალურ პასუხისმგებლობად მიიჩნევა არჩილი ხვაშიადის შენახვას, სიცრუისა და ჭორისათვის ყურის დაგმანვას; მას არ მოსწონს ენატანია, მახეზლარი კაცი:

**კარგკაცობაა შენახვა ყოვლისა ხოშიადისა,
ერუს სიტყვას ყურსა ნუ ასმენ, ნურცა ენასა გასდისა.
ჩხუბი და მეწობა ვინც კაცმან დაიქადისა (38).**

მებატონის საიდუმლოს გარეთ გამტანი კაცისათვის არჩილს სამართლიანად მიაჩნია თავსლავის დასხმა, ენის ძირში ამორთმევა (39).

ადამიანის მორალურ-ზნეობრივი მოვალეობაა შრომა, პურის მოყვანა, ქვეყნის „დარჩენა“:

**მუშაობაც კარგი ზნეა, ზნე-მდგომობა და სარქრობა,
ბარვა, წიღნვა, ხვნა და თესვა, მკის და სთვლისა მის-მის
დრობა (40).**

ავტორი გრძნობს, რომ ამდენი მორალური შეგონებით მკითხველი გადაიღალა და იქვე ბოდიშსაც იხდის: „ნუ მომიწყინებ, მსმენელო, მოხსენებითა ამდენით, არ მინდა იყვნეთ ზნეობის ავსაქციელად წახდენითო“ (43).

შემდეგ ავტორი გვასწავლის უფროს-უმცროსის ურთიერთობის ანაბანას.

მართალია, მეფის მომდევნო მსჯელობა მორალურ და ზნეობრივ ვალდებულებებზე პატრონყმურ ურთიერთობათა მოწესრიგებას ეხება, ოღონდ ბევრი რამ დღესაც სასარგებლოა პიროვნების მორალური სახის ჩამოყალიბებაში. მორალურ-ზნეობრივი თვალთახედვით, უფრო საყურადღებოდ გვეჩვენება შემდეგი დარიგებანი:

ორმან ტოლმან ამხანაგმან დაიწვიოს რა მესამე,
ორთავ თავს არ გარდუარო და ჩაუჯდე შუა სამე...
უდროვოდ და უალაგოდ ნურც იმღერი, ნურც ისამე!
პირში რა გედვას, ნუ უბნობ, სიტყვის აღვირი აიღო;
ამხანაგსა, მარჯვნით მჯდომსა, მარცხენათი გამოართვი,
მარცხენასა მონაცემი კვლავ აქათით წამოართვი...

ადამიანის მორალურ-ზნეობრივ გაჯანსაღებაში უდიდესი როლი აკისრია ცოდნას, განათლებას. ეს არჩილს კარგად ესმის. ამიტომ ამბობს: აღნიშნულ საკითხს განსაკუთრებით უნდა შევვხო (66). აქ ავტორი ავითარებს იმ იდეებს, რაც მოგვიანებით დ. გურამიშვილსაც აქვს, ოღონდ უფრო მაღალ-მხატვრულად. არჩილი ბრძანებს:

სიბრძნეს ვერ სწორავს ვერა რა, არც ისე მოსახმარია.
მისი ნაყოფი ბევრია, ძირი აქვს არ გამხმარია,
სად წახვალ, თან გამოგყვებათ, საგზლადაც მგონ სახმარია,
სხვა დაგრჩება და ის არა, გვერთ გახლავს, ცათ კამარია (73).
სიბრძნე არის სამუდამო, სიკვდილამდინ ვერ გააგდებ.

განსაკუთრებით კიცხავს არჩილი სიცრუეს, სიავეს:
ეშმაკს მარტო წასაწყმედათ არ უნდივართ, რად არ იცით?
აქაც უნდა შეგვარცხვინოს ავის ქნით და ცრუის ფიცით (81).

მორალურად წმინდა ადამიანი ისაა, ვინც ღვთის შიშს საფუძველად უდებს ყველა მოქმედებას, მცდარ გზაზე დამდგარს სწორ გზას აპოვნინებს, მცონარს ამუშავებს (90, 91); ცოდვილს მართალ გზაზე მოაქცევს, ჯაბანს გაამხნევებს, მხდალს გაამამაცებს, ანჩხლს დააშოშმინებს, სულელს ასწავლის, მოწყენილს დარდს უკუჰყრის (93); სიტყვამცდარ ამხანაგს შეცდომას გაუსწორებს, დაბრიყვებულს გამოესარჩლება

(94); ცოდვილს აპატიებს (95); ცუდ საქმეს იუარებს, სადაც კარგი კეთდება, იქ დადგება (98).

მორალსა და ზნეობაზე მსჯელობა ფართოდაა გაშლილი არჩილის მცირე დიდაქტიკურ ქმნილებაში „ლექსნი ასნი ორმუხლედნი“.

შემოქმედის აზრით, უზნეობა და ამორალური საქციელია ცოდვის ჩადენა, მორალურია მადლის გაკეთება:

**დაღმართ არს ცოდვა მოქმედთა, სუბუქად ჩაიტანებსა,
მადლი მძიმეა ამღებთა და ზეცათ აღიტანებსა (II).**

ამორალურია ცრუ კაცის ფიცი, აღთქმის დარღვევა, პირის გატეხა:

თუ ძნელ არ ფიცი მართლაც, ცრუსი რაღამე იქნების?

აღქმაც დიდია სათქმელად, გარდასვლა რა შეიქმნების.

ამორალურია შურიანობა, ღვარძლი; მეგობრად თავის ჩვენება და სინამდვილეში მტრობა (15, 17); მორალურად წმინდა ისაა, ვინც კეთილ საქმეს საჩქაროდ აკეთებს, ბოროტს – აგვიანებს (29). პირის გატეხა, დაპირების შეუსრულებლობა ამორალური საქციელია (31); ყველაზე დიდი მორალურ-ზნეობრივი ცნება გახლავთ ღვთისმოყვარეობა, კაცთმოყვარეობა (87); იგი უნდა ზრახავდეს და ერიდებოდეს მექრთამეობას (97).

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ პირველი მწერალი, ვინც სცადა ზნეობრივი და მორალური საკითხების წინა პლანზე დაყენება და ამ პრობლემატიკას საგანგებოდ შეეხო, გახლავთ არჩილი. მის მიერ აღძრული საკითხები შემდგომში უფრო გააღრმავეს და გააფართოვეს სულხან ორბელიანმა და დავით გურამიშვილმა.

სულხანის ასპარეზზე გამოსვლას წინ უძღოდა ე. წ. „ყი-

“ზილბაშური პერიოდი“ ამ ხანებში საგრძნობი იყო „თათრობის“ მომძლავრება. როსტომ მეფემ ამ პროცესს ხელი შეუწყო. ისტორიკოსი ვახუშტი ბაგრატიონი პირდაპირ აღიარებდა, რომ „ამათითა შეერიათ ქართველთა განცხრომა, სმაჰამა ყიზილბაშური, სიძვა, მრუშება, ტყუილი ხორც-გასვენება, აბანო, კეკლუცობა უგვანი... და დაუტევებდნენ ქართველთა ზნეთა“. ამის გამო მორალისა და ზნეობის საკითხები განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას მოითხოვდა. სწორედ ამან განაპირობა სულხანის დაინტერესება ზნეობისა და მორალის საკითხებით. მათ დიდი ყურადღება ექცევა „სიბრძნე სიცრუისაში“. ძირითადი პრინციპი ამ თხზულებისა ამგვარია: „ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია“. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი, იმისათვის, რათა ზნეობრივად წმინდა გახდეს. აუცილებელია ფიზიკურადაც ძლიერ და ლამაზი იყოს. ავტორის აზრით, ერი რომ მორალურ-ზნეობრივად სუფთა იყოს, ამისთვის საჭიროა ერის წინამძღოლის ქეშმარიტად ჰუმანისტურ საფუძველზე აღზრდა. ამიტომაც აქცევს ესოდენ დიდი ყურადღებას ავტორი მეფის აღზრდის პრობლემას.

მეორეს მხრივ, სულხანის ეპოქა არის ეპოქა ადამიანის ზნეობრივი და მორალური უკუსვლისა. ამიტომაც აღიმაღლა ავტორმა ხმა ამორალური ქცევების წინააღმდეგ.

„სიბრძნე სიცრუისა“ ისევე, როგორც ამ ტიპის მეტი წილი თხზულებანი, მორალისტური ხასიათის ნაწარმოებია, ოღონდ ძალზე ცოცხალი, მრავალფეროვანი მხატვრული თხრობის მეშვეობით ავტორი თავს აღწევს მშრალსა და გაყინულ მორალისტიკას.

ამიტომაცაა, რომ ამ ქმნილებაში ბევრგან არის მოცემული

მეფე-დიდებულთა ზნეობის წესები: „ვაზირი გონიერი, წყნარი და სიტყვამარჯვე ხამს... ხუთნი საქმენი უნდა სჭირდეს: ერთი – სიტყვა ტკბილი უნდა ჰქონდეს; მეორე – გამწყრალი დააწყნაროს, არა თუ მხიარული გააწყროს; მესამე – პირიდან ავი სიტყვა არ წაიტუნოს; მეოთხე – სიტყვის თქმის ჟამი იცოდეს; მეხუთე – რაც თქვას, ყოველს კაცს მოაწონოს“.¹

მორალისტური დარიგებისთვის საოცრად მახვილ მასალას იძლევა „მელი მოძღვრად“. ავტორის აზრით, მთელ ქვეყანას თავისი თავი ზნეობრივად უმწიკვლო ჰგონია, სინამდვილეში ცოდვა-მწიკვლითაა გატენილი. ამის ცოდნა კი აუცილებელია, რათა თავი განვიწმინდოთ, გავუმჯობესდეთ. მელა სოროში შეძვრა და „იერუსალიმს მიმავალი“ თანამგზავრებიც თან შეიტყუა. „ოროლის ცოდვის შენდობა შემიძლიაო“ და „მესამის შენდობას ვინლა ითხოვსო?“²

იგავის მთელი იუმორის მწვერვალიც ეს არის. თავი ყველას უცოდველი ეგონა. მალე კი აღმოჩნდება, რომ ყველა მათგანი მორალურ-ზნეობრივად მანკიერი, მწიკვლოვანი არსებია. მამალი უზნეოდ იქცევა, როცა უდროოდ დროსაც ყვირს; სხვის ცოლებს დასდევს; ცხენოსანი არაა, მაგრამ ცხენოსნის დეზებს კი ატარებს. ამორალობაა ისიც, რომ ძერა საწყალ ქვრივ დედაბერს წიწილებს სტაცებს და ა. შ. ამორალური ქცევისათვის ისჯება როგორც ერთი, ისე მეორე.

სულხანის აზრით, მორალი, ზოგადი გაგებით, გულისხმობს სამართლიანობას, სიკეთეს, პატიოსან ურთიერთდამოკიდებულებას. უსამართლო შირვანშა ყველას ხოცავდა.

¹ ქართული მწერლობა, 7, გვ. 9.

² იქვე, გვ. 26.

ვეზირმა ჭოტის ნაამბობი ისე უთარგმნა, თითქოსდა ჭოტი ამ ხელისუფლის სიმკაცრესა და უსამართლობას კიცხავდა. ამის შემდეგ მეფე მორჯულდა და სამართლიანი შეიქმნა.

ამგვარი ფართო გაგებით ამორალობაა ენატანიობა და დასმენა, ავენაობა. „ენით დაკოდლიში“ სწორედ ისაა ნაჩვენები, თუ რა უზნეობას ავლენს მასპინძლის ცოლი სტუმრის მიმართ, როცა გააგონებს, პირმყრალიაო. მწერლის აზრით, ამორალობაა სტუმარს გულკეთილად არ მოეპყრო.

ზნეობრივ მოქმედებას ავტორი დიდ სიკეთედ შერაცხავს. ღვთის თვალში ამგვარი ქცევა დიდად ფასობს და სიკეთით აღსავსე პიროვნება ჯეროვნად ჯილდოვდება. ძმები გაიყარნენ. უმცროსი ჩუმ-ჩუმად უფროსს ორმომში უყრიდა სარჩოს, ცოდოა, ცოლშვილიანიაო. უფროსი კი უმცროსს იცოდებდა: უშვილძირია, მარტოხელააო. ღმერთმა ორივე დააჯილდოვა და გაამდიდრა.

სულხანის მორალისტიკის პრინციპია: კეთილს გაუმარჯვებს ზენაარი, ბოროტს დასჯის. ამ სულისკვეთებით მოძღვრავდა ორბელიანი მთელ საქართველოს.

ყველაზე დიდ ცოდვად მწერალს უმადურობა მიაჩნია. ამ მხრივ საგულისხმოა რუქას არაკი „კატის გაზრდილი ლომი“, სადაც ლომმა გამზრდელ კატას შექმა მოუნდომა. ავტორი აკრიტიკებს, კიცხავს ამგვარ უმადურობას.

რუქა, საზოგადოდ, ავ იდეებს, ავ მორალს ქადაგებს, ისეთი არაკები მოჰყავს, რა იდეის მომხრეც თავად ბრძანდება. ერთ არაკში იგი ამტკიცებს, რომ „კარგისათვის კარგი არავის უქმნია“. ლეონი კიდევ ეუბნება მას: „რუქავ! როგორც კაცი შენა ხარ, ის გველიც, შენი ნათქვამი, შენისთანა ყოფილა,

თვარა კარგისათვის ავს ვინ უზამს კაცსაო“.¹ და ლეონს მოჰყავს ისეთი იგავი, სადაც სიკეთე სიკეთითვე ჯილდოვდება, მაგრამ ავსიტყვა რუქა კვლავ ახალ იგავს თხზავს, სადაც სიკეთეს სიავით უპასუხებენ. არაკში „მდიდარი და ღარიბი“ ასეთი ამბავი ხდება: ღარიბი ხმამაღლა ოცნებობდა: – ღმერთო, ხუთასი მარჩილი მომეცი და, თუ ან ერთი აკლია, არ ვინდომებო. ეს მდიდარს მოესმა. მოდი, გამოვცდიო. ათი დააკლო და ჩაუგდო. დათვალა ღარიბმა და თქვა: ერთიც მოგეცა, ღმერთო, იმასაც დაგიმადლებდი, არათუ ამდენიო. მდიდარმა უთხრა: გამოგცადე და ფული უკან დამიბრუნეო. – არა, ღმერთმა მომცაო. ყადთან საჩივლელად წავიდნენ, ოღონდ ღარიბი ისე არ მიდიოდა, თუ მდიდარი თავის ქურთუკს არ ათხოვებდა. ყადმა მდიდარი აცემინა, ქურთუკი და ფული ღარიბს დარჩა. რუქამ ისევ გაიმეორა არაკი, რომლის იდეაა – კარგისათვის კარგი არავის უქნიაო. ამის საპასუხოდ ლეონს მოჰყავს არაკი „ღარიბი და ხალიფა“, როცა მომთაბარე ბედუინი ხალიფას ცხენს მიჰყიდის, ფულს რომ მიუთვლიან, ბედაურს მოახტება და გაქრება. ცოტა ხნის მერე კი ცხენს უკან აბრუნებს. როცა უთხრეს, ამ უდაბნოში ვინლა გნახავდა, რად მოიყვანე ოთხფეხიო, უპასუხა: კარგის პასუხად ეგ მექნა, ღმერთი რა კარგს დამმართებდაო?!

ერთი სიტყვით, „სიბრძნე სიცრუის“ კრებულში ერთმანეთს იგავთა საშუალებით ორი იდეა ებრძვის – სიკეთის გამარჯვებისა და ბოროტების გამარჯვებისა. მწერალი ბოლოს ამარცხებს რუქას, რომელიც ბოროტის გამარჯვების

¹ ქართული მწერლობა, 7, გვ. 129.

იდეოლოგი გახლავთ. ამით ავტორი იმასვე გვეუბნება, რაც ჯერ კიდევ XII საუკუნეში იქადაგა რუსთველმა: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“.

აღორძინების ხანის უდიდესი წარმომადგენელი დ. გურამიშვილი დიდ ყურადღებას უთმობს დიდაქტიკურ-განმანათლებლურ იდეებს. ამ იდეათა სამყაროში უმნიშვნელოვანეს პრობლემად კი მას ადამიანის მორალურ-ზნეობრივი სახე წარმოუდგენია. „ქართველ განმანათლებელთა მიზანი ნათელი და სავსებით გასაგები იყო. ალბათ, არაფერი ისე არ სჭირდებოდა შინაური თუ გარეული მტრებისაგან გულშეწყობულ ქვეყანას, როგორც ჭემმარიტ საწყისებზე აღზრდილი ადამიანები“.¹ ეჭვი არაა, დავითიც სულხან-საბას, ვახტანგ მეექვსისა და სხვათა აზრს გაჰყვებოდა და მორალისტურ შეგონებებს მოგვცემდა. ასეც მოხდა. „ისევე, როგორც სულხან-საბამ, დავითმაც გადაამუშავა და საკუთარ მიზნებს დაუმორჩილა მორალური შეგონებანი, სხვადასხვა ტიპის მოძღვრებანი. მართლაც, „დავითიანის“ პირველი თავები ფაქტობრივად სწავლა-აღზრდის საკითხებს ეხება და კარგად წარმოაჩენს მისი ავტორის ჰუმანიზმსა და დემოკრატიულ სულისკვეთებას“.²

დავითმა უფრო მკვეთრად და ნათლად გამოხატა სათქმელი – უზნეობა, ამორალურობა მომდინარეობს უცოდინრობიდან, უწიგნურობიდან. ამიტომაც, მისი გაგებით, წიგნიერება მორალის, ზნეობის გაძლიერების მძლავრი წყაროა.

¹ ქართული მწერლობა, 7, გვ. 655.

² იქვე, გვ. 655.

მთელი „დავითიანი“, სინამდვილეში, არის მორალურ-ზნეობრივი რჩევა-დარიგება. ბევრს ჰგონია, რომ აქ სწავლა-აღზრდის იდეები და მოსწავლეთა დარიგებანი გადმოცემულია ლექსში „სწავლა მოსწავლეთა“. სინამდვილეში ასეთი ლექსი დავითს არა აქვს. „სწავლა მოსწავლეთა“ ეწოდება „დავითიანის“ ერთ თავს, სადაც „სწავლა მოსწავლეთას“ ზოგიერთი სტროფია შესული. სხვა სტროფები კი მთელ „დავითიანში“ გაბნეული. რეალურად „დავითიანი“ წარმოადგენს იგავურად, ირიბულად, არაპირდაპირ თქმას იმ მორალური შეგონებებისა, რაც ძირითადად განივთებულია ბიბლიაში, კერძოდ, კი ფსალმუნსა და სახარებაში. დავით გურამიშვილი ყველა სასულიერო მწერალზე უფრო „სულიერი“ შემოქმედია, თუმცა კი იგი საერო მგოსნად არის მიჩნეული. მთელი „დავითიანი“ გახლავთ ერის, ხალხის, მკითხველის ამქვეყნად შემზადება საიმქვეყნო ბარგის წასაღებად; მთელი „დავითიანი“ არის იმის ცდა, რომ შეაკავოს ქართველთა უზნეობა, ამორალიზმი, გამოხატული შემდეგნაირად:

ქვე საწუთროს ქვიტკირსა ზდგმენ,

ზე სამკვიდროს ფიჩხით ფაცხვენ.

ესე იგი, ქართველებმა ისე დაივიწყეს მორალი და ზნეობა, ისე გადაგვარდნენ, ერთმანეთის ხოცვა-ჟლეტით ისე გაერთნენ, რომ ამ საქმეების გამო“ ყმად წაუვიდნენ ისასა, იქმნენ მამადის ქოლანი“. ქრისტიანობა დაკარგეს, გათათრდნენ, გამაჰმადიანდნენ. თავიანთი ქცევით ამქვეყნიური ცხოვრებისათვის კვითკირის სასახლეებს იშენებენ, როცა ეს ქვეყანა საწუთროა; იმქვეყნიური ყოფისათვის კი ფიჩხის ფაცხებსაც

ძლივს აგებენ, როცა საიმპეციეწო ცხოვრება მარადიული და საუკუნოა. ესე იგი, უკულმართად იქცევიან, საწალმართოს არა აკეთებენ. ეს იმითაც გამოიხატება, რომ „მამ მოუღვა მმასა ყისტი“. ერთმანეთსაც აღარ ინდობენ. დაივიწყეს წმინდა მცნება „გიყვარდეს მოყვასი შენი, ვითარცა თავი თვისი“.

მაშასადამე, საშინელ ყოფაში ჩაცვივდნენ იმიტომ, რომ მიივიწყეს ქრისტეს მცნებანი.

პოეტი გვიხატავს XVIII საუკუნის რეალისტურ სურათებს. ეს სურათები ყოველმხრივ მოგვაგონებენ დღევანდელ, 1993 წლისათვის, დამახასიათებელ, ვითარებას. ეს კი ერთხელ კიდევ შეგვახსენებს: ხომ არ არის საჭირო გაძლიერდეს ქრისტიანულ ცნება-მითითებათა პროპაგანდა, რათა ხალხი კვლავ დაუბრუნდეს იმ უწმინდეს იდეალებს, რომლებიც საუკუნეთა მანძილზე კვებავდა მას და საკუთარ, ეროვნულ მეობას უნარჩუნებდა?

დიახ, მთელი „დავითიანი“ არის ერთგვარი „სწავლა მოსწავლეთა“, სადაც დამრიგებელ-დიდაქტიკოსად თვით ავტორი გვევლინება. რას გვასწავლის იგი? მთელ წიგნში სხვადასხვა ვარიაციით, ლექსის სხვადასხვა საზომით, სხვადასხვა იგავური თუ პირდაპირი თქმით მოწოდებულია ერთი სწავლა – საღვთო სწავლა, ის იდეები, რაც ბიბლიასა და საქრისტიანო მოძღვრებებშია: არა კაც ჰკლა, არა იმრუშო, პატივი ეცი დედასა და მამას შესა, არა შეიქმნა კერპი თავისა და ა. შ.

მთელი ჩვენი წარუმატებლობა ავტორს იმის ბრალი ჰქონია, რომ ჩვენ, ქართველებს, საერო წალკოტი გვგონია პატიოსანი, მის ყვავილთ ვყნოსავთ, ამით გავშორდით

სადეთო ბაღნარს და ამის გამოისობით „მივეყვ საწუთროს ზღაპართა, შევიქენ არაკოსანი“.¹

მაშასადამე, დ. გურამიშვილის ზნეობრივი დარიგებანი კვალში მისდევს ქრისტიანულ მოძღვრებას ადამიანის მოვალეობასა და მნიშვნელობაზე წუთისოფელში. პოეტის აზრით, დროა კაცობრიობამ მეტი ყურადღება მიაქციოს ქრისტიანულ ორთოდოქსულ მორალურ მცნებებს და წმინდად დაიცვას ისინი. ეს კი გამოიწვევს ადამიანთა სულიერ-ზნეობრივ გაჯანსაღებასა და გაფაქიზებას.

¹ ქართული მწერლობა, 7, გვ. 359.

მხატვრული მოთხოვნების სტრუქტურა

ფერწერაში სემანტიკურისა და ესთეტიკურის თანაფარდობას მივყავართ დასკვნამდე, რომ მხატვრული ქმნილება იბადება მხატვრის ჩანაფიქრის რეალიზაციის პროცესში, მოცემული ხელოვნების მასალაში. მისი მოწოდებაა, ასახოს გარემომყარო და შინაგანი დამოკიდებულება მის მიმართ.

შემოქმედის რეალიზაცია აქ ხდება „საგნობრიობის გრძნობის“ მეშვეობით, მხატვრის უნარით, რომ რეალური სამყაროს საგნებისა და მოვლენათა გამოსახულების საშუალებით გადასცეს ადამიანებს რთული და ნატიფი ემოციური და სულიერი მდგომარეობები.

„შეიძლება თქვას, რომ საგნობრიობის გრძნობა წარმოადგენს სახვითი საქმიანობის სპეციფიკურ პირობას. მასში დიალექტიკურადაა შეერთებული რეალური ფორმის აღქმა, მისი ახლებურად გააზრება, მისი გარდაქმნა, ასახვა მხატვრის ინტელექტუალური და ფსიქოლოგიური მდგომარეობისასეთ გარდასახვაში, და, ბოლოს, ამ საფუძველზე წარმოქმნილი გრძნობადი გამოსახულების ერთიანობა“¹ – სამართლიანად აღნიშნავს ი. გ. საპეგა, რომელმაც ფერწერაში იდეალურისა და მატერიალურის თანაფარდობის პრობლემას საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა.

როგორც ზევითაა ნაჩვენები, თანამედროვე მეთოდოლოგიაზე დამყარებულ მეცნიერულ ფსიქოლოგიაში გაშლილია საგნობრიობის როლი ფსიქიკური საქმიანობის გამოვლენის

¹ ი. გ. საპეგა, საგანი და ფორმა, მოსკოვი, საბჭოთა მხატვარი, 1984, გვ. 21.

ყველა პროცესში, დაწყებული სინამდვილის აღქმიდან შემოქმედებით გარდაქმნამდე, საზოგადოებრივი საქმიანობის სხვადასხვა სახეობაში, მათ შორის, ხელოვნებაშიც. მაგრამ საგნობრიობა განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს და სპეციფიკურ მნიშვნელობას იძენს ყველა სახეობის პლასტიკურ ხელოვნებაში.

მისი საგნობრიობა ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკურ ასპექტს განაპირობებს. ამას ნათლად უჩვენებს იგივე მკვლევარი: „სახვით ხელოვნებაში ესთეტიკური განცდა ან განცდა, რომელსაც მივყავართ ნაწარმოების შექმნისაკენ, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, რომელიც ქმნის საამისო პირობებს, შესაძლოა მხოლოდ საგნობრივი წარმოდგენების ფორმით. იგი საგრძნობია თავისი წყობით“.¹

საგნობრიობასთან ესთეტიკური განცდის ორგანული თანაფარდობითობა მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს თვით განცდის ორგანიზებასა და წყობას. იმის მსგავსად, როგორც მხატვრის აღქმას ყველა ეტაპზე აქვს გრძნობითი ბუნება, ყველა დონეზე, პირველად და ბუნდოვან დონეებზეც კი; თავდაპირველად ადამიანის შეგნებაში მხატვრული ემოცია დამოკიდებულია საგნობრიობის გრძნობისთვის დამახასიათებელ ხასიათსა და აქტიურობაზე.

ფერწერაში ასახულ რეალურ სამყაროსთან ესთეტიკური განცდების თანაფარდობას ხაზს უსვამს მ. მამარდაშვილი: „ცოცხალი მთლიანის უსასრულოდ მრავალფეროვანი დეტალების მთელი ერთობლიობა და აგრეთვე ცალკე აღებული

¹ ი. გ. საპეგა, საგანი და ფორმა, გვ. 21; მ. მამარდაშვილი, რჩეული ფილოსოფიური აზრები, ქუთაისი, 2003, გვ. 48.

მრავალი მათგანი მაყურებლისთვის ესთეტიკური განცდის წყარო გახდება, თუ იგი მათ მთელ ყურადღებას მიაპყრობს“.¹

მაგრამ ესთეტიკური დონე ფერწერის თვითმიზანი როდია. იგი გამოიყენება გარკვეული და ბუნდოვანი განწყობილების, გრძნობის გადასაცემად ან ამა თუ იმ სოციალურად მნიშვნელოვანი და ხაზგასმული იდეის გამოსახატავად (მაგალითად, პირველი – ნატურმორტში, მეორე – ჟანრულ სურათში).

„სახვითი ხელოვნება, – წერს მ. მამარდაშვილი, – პირისპირ გვაყენებს ჩვენ სულიერი განცდების პირველწყაროსთან და ჩვენ გვიხდება დამოუკიდებლობის ყველაზე დიდი წილით მივიდეთ იმ განცდებამდე, ჩვენ თვითონვე გავიაროთ ის გზა, რომელსაც სიტყვის ხელოვნებაში ავტორი ჩვენ მაგივრად ასრულებს... „უსიტყვო ხელოვნებაში“ მხატვრის სიტყვით გამოუთქმელი აზრია მიმალული და თითქოს შერწყმულია თვით გამოსახულ ობიექტთან. ჩვენ მოგვიხდება ჩაწვდეთ მას ისე, რომ არ მოვწყდეთ პირველწყაროებს, იმ ბუნებრივ პირველსახეს, რომელიც მისი საფუძველი გახდა“.²

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ: ფერწერულ ნაწარმოებებში რეალურად და ხილულად არის ასახული ობიექტები და სხვა არაფერი, ესე იგი, არის მხოლოდ ხელოვნების საგნობრიობა, რისი აღქმა ხდება ესთეტიკური განცდის დონეზე. ფერწერაში იდეა და აზრი ჩნდება, როგორც საერთო ესთეტიკურად აქტიურ შთაბეჭდილებათა ჯამი, როგორც ექსტრა-ესთეტიკური მსჯელობა.

¹ მ. მამარდაშვილი, რჩეული ფილოსოფიური აზრები, ქუთაისი, 2003, გვ. 48.

² მ. მამარდაშვილი, გამოსახულება და სიტყვა, თბილისი, 2011, გვ. 57.

ვინაიდან ეს რეალისტური ნაწარმოებია, მასში მიიღწევა აზრობრივი და ესთეტიკური შინაარსის ჰარმონიული ერთიანობა, ე. ი. გვეძლევა მხატვრულად მთლიანი პროდუქტი.

მაგრამ, ვინაიდან სხვადასხვა ეპოქაში და სხვადასხვა მხატვრის შემოქმედებაში ხელოვნების შინაარსი სხვადასხვაა, ამიტომ იგი მოითხოვს საგნობრიობისადმი სხვა დამოკიდებულებასაც. მ. მამარდაშვილის აზრით, ხელოვნების ნაწარმოებს აქვს აგების თავისებური ლოგიკა და მხატვრის შემოქმედებითი ამოცანების მიხედვით ბუნებრივ მოვლენათა და საგნების „კონკრეტული ნივთიერება“ „გადაისინჯება“, ხოლო აღქმის საგანი სახეს იცვლის. საგნის ამ სახეცვლილებას აუცილებლად აქვს მატერიალური გამოხატულება. სახვით შემოქმედებაში იგი ყოველთვის განმტკიცებულია თვალსაჩინო ფორმით, რომელშიც ჩვეულებრივია ნივთიერისა და სულიერის სინთეზი. ეს სინთეზი მოასწავებს ახალ ნივთიერებას – მხატვრულს“.¹

ვინაიდან ბუნება და საგნობრივი სამყარო თავისთავად საზოგადოების ისტორიული განვითარებისას კი არ იცვლება, არამედ მხოლოდ სხვადასხვაგვარი ხდება და რთულდება სტრუქტურის მიხედვით, ამიტომ სწორედ სულიერ კომპონენტზეა დამოკიდებული ძირითადად ახალი ნივთიერების ან მხატვრულობის ხასიათი ამა თუ იმ ეპოქაში. ყველაზე აშკარად ეს შეიძლება დავინახოთ ბუნების ასახვას ან ნატურმორტის ევოლუციაში. ასე, მაგალითად, აღორძინების ხანიდან ბუნების ასახვა დიდად შეიცვალა იმ დროს, როდესაც იგი

¹ მ. მამარდაშვილი, გამოსახულება და სიტყვა, თბილისი, 2011, გვ. 72.

თავისთავად თითქმის უცვლელი დარჩა. ამ ცვლილების პროცესი შეიძლება მიეწეროს მხოლოდ მისი მიზანდასახულების ცვლილებას, ხელოვნებაში ახალ ამოცანებს, რომლებიც დაისვა სახვითი ხელოვნების წინაშე.

თუ უხეშად წარმოვიდგენთ ფერწერის განვითარებას აღორძინების ხანიდან, შეიძლება დავინახოთ, რომ სულიერისა და საგნობრივი ჰარმონიული ერთიანობიდან და, მაშასადამე, რაციონალურისა და ემოციურის (ესთეტიკურის) ერთიანობიდან, ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიის გამოხატულებიდან, რომელიც წარმოდგენილია როგორც მისი ადამიანური ცხოველმყოფელობის ფონი და პერსპექტივა, ევროპული ფერწერა ვითარდებოდა სულიერისა და გრძნობის ესთეტიკურის დისჰარმონიის, ადამიანისა და ბუნების, ადამიანისა და საზოგადოების დისჰარმონიის მიმართულებით.

ფერწერის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა სახეობის, სტრუქტურა და ფუნქცია იმლება რეალურად მისი აღქმის პროცესში. ფერწერის აღქმა ხელოვნების სახეობათა აღქმისა და, საერთოდ, აღქმის საერთო კანონების კერძო შემთხვევაა.

უმბერტო ეკომ გამოიკვლია ფერწერის აღქმის ზოგიერთი თავისებურება. „სპეციალური აღქმის პრობლემა ყოველთვის არსებითად არის ცხოვრების კონკრეტული მოვლენის მიმართ აღქმის საერთო თვისებების ადაპტაციის პრობლემა. ვინც წერს (ხატავს, აქანდაკებს ან მუსიკას თხზავს), ყოველთვის იცის... რომ ამოცანა აქვს გადასაჭრელი,¹ – წერს იგი.

ავტორი აღქმას განიხილავს როგორც საკუთრივ მხედვე-

¹ უმბერტო ეკომ, „ვარდის სახელით“, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011, გვ. 807.

ლობისა და მაცურებლის გამოცდილებასა და კულტურასთან დაკავშირებულ უფრო ღრმა ინფორმაციის სინთეზს.

იმ პრობლემის ასპექტით, რომელიც ჩვენ გვინტერესებს, ფერწერის აღქმისას შეიძლება გამოიყოს ემოციურ-ესთეტიკური და აზრობრივი. უ. ეკოს აზრით, აღქმა იწყება „გარეგანი სასიგნალო ფენის“ აღქმიდან. ეს არის ფერითი ლაქები მათი სხვადასხვა გადასვლებით, ხაზები, კონტურები, შტრიხები და ა. შ. აქ ინფორმაცია მიიღება სურათის ზედაპირზე თვალის ნახტომისებური, მასკანირებელი გადაადგილებით. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის სურათი. როგორც არ უნდა იყოს სურათის სტილი, თუ იგი ასახავს საგნებსა და მოქმედებებს, ჩვენ ყოველთვის გვაქვს უნებლიე სურვილი, უფრო ღრმად შევიდეთ ასახულ სივრცეში /და არა მარტო მზერა გადავატაროთ/, სივრცეში ავითვისოთ საგნების პლასტიკა. ეს ინფორმაციის ახალი ფენაა, რომელშიც, კაცმა რომ თქვას, თავს იყრის სურათი. ცხადია, შეგვიძლია არა მარტო წარმოვთქვათ, ვიზუალურადაც კი გამოვხატოთ ის, რისი წვდომაც არ ძალგვიძს.

აღქმის ესთეტიკური მხარეა ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია სურათის გაგების სხვადასხვაგვარ პროცესთან, გრძნობითი აღქმის „თამაშთან“. ასე, მაგალითად, პირველი – საერთო ფერითი და საგნობრივი სტრუქტურის აღქმა – ფერები თავისთავად და განსაკუთრებით შეხამების დროს აცოცხლებს აღქმის პროცესს საერთოდ; და მით უმეტეს განსაკუთრებით ორგანიზებული ფერითი სივრცის აღქმისას, როგორცაა დაზგური ფერწერა.¹ შემდეგ, ესთეტიკურ ზემოქ-

¹ უმბერტო ეკო, მტრის ხატის შექმნა, გამომცემლობა, „დიოგენე“, 2015, გვ. 46.

მედებას ძალუმს ორგანოზომილებიანი სივრცის სამგანზომილებიანად „გარდაქმნა“ (თუ სურათი აგებულია სახაზო პერსპექტივის თანახმად), როგორც უეცარი გარღვევა, მოძრაობა სიღრმეში, რომელიც საგრნობივად დაკონკრეტდება და ესთეტიკურად გაშუალებულია გამოსახატავი საგნებით. ამასთანავე, თითქოს სუფთა ემოციურ-ესთეტიკურიდან აქ ხდება გადასვლა სიუჟეტის, რეალური საგნების ერთობლიობის აღქმაზე. ასე ხდება კონკრეტული საგნების შეცნობა. „თითოეული უფრო დახვეწილი ფორმის დაბადებასთან ერთად, წინა ფორმა უფერულდება.“¹

სივრცისა და მისი პლასტიკური, ფერთი მახასიათებლების აღქმის ზოგადესთეტიკური მექანიზმები ეხამება სურათის კონკრეტულ-სოციალური შინაარსის აღქმას, რომელსაც ატარებს საგნები, ადამიანები და ბუნება.

ამრიგად, ემოციური თვისებითა და აზრით იმსჭვალება მთელი სტრუქტურა, თვით სურათის ინტიმურ სიღრმემდე.

აზრი წარმოიქმნება მაყურებლის მხედველობითი აღქმისა და მეხსიერების ურთიერთმოქმედების შედეგად. სურათის სიმბოლური ან ტიპური, სოციალურად მნიშვნელოვნის ან ზოგადსაკაცობრიოს აღქმით „ხელოვნება გვატყობინებს შინაარსს, რომელიც ერთობ სცილდება საგნობრივ აღწერას, ასასახავი მოქმედებების ჩამონათვალს, ფერების ნაკრებს, პლასტიკის ხასიათს და ეგრეთ წოდებულ „დეტალებს“. ეს შინაარსი იბადება ცალკეულ ელემენტებს შორის. „თემატური, ამა თუ იმ შემთხვევისათვის დაწერილი (შექმნილი) ტექ-

¹ უმბერტო ეკო, მტრის ხატის შექმნა, გამომცემლობა, „დიოგენე“, 2015, გვ. 138.

სტის სიკეთე ის გახლავთ, რომ არ გავალდებულებს, ორიგინალური იყო“.¹

ამით თვალნათლივ წარმოსადგენია მხოლოდ ესთეტიკურად ღირებული დეტალების „ნაკრები“. მათი თანაფარდობა აჩენს ექსტრავსტეტიკურ, აზრობრივ შინაარსს. აზრობრივი შინაარსი თითქოს იმყოფება სურათის საგნობრივ-გრძნობითი არეალის ამა თუ იმ სიუჟეტის გამომხატველი კადრის უკან.

ყოველივე ამის გამო, ფერწერული ნაწარმოები შეიძლება გაიყოს სამ სფეროდ – ესთეტიკური, სიუჟეტური და აზრობრივი. დონეთა ასეთი გამოყოფის საბუთი შეიძლება იყოს აქცენტის გაკეთება თითოეულ მათგანზე ან თითოეული მათგანის გამოყოფა დამოუკიდებელ მიმართულებად ან სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში ფერწერის შექმნის ხერხად. ამ უკანასკნელის განხილვა განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს. უბრალოდ მივუთითოთ აბსტრაქციონიზმზე, რომელიც „მუშაობს“ ესთეტიკურ დონეზე; სიმბოლიზმზე, რომელიც მიისწრაფის „მეტაფორების“ გზით გამოხატოს სხვადასხვა, ხშირად მისტიკური, შინაარსი და სურათები. ამას ხშირად შეიძლება შევხვდეთ ფერწერის რეალისტურ მიმართულებათა უმრავლესობაში, რომლებსაც არა აქვს ღრმა შინაარსი და ნატურალისტურად ხატავენ ცხოვრების მოვლენებს. მაგრამ შეიძლება წამოიჭრას საკითხი – ამ ფენებიდან რომელი უფრო მნიშვნელოვანია, უფრო სწორად, რომელიც უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული ფერწერის სპეციფიკას-

¹ უმბერტო ეკო, „მტრის ხატის შექმნა“, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2015, გვ. 7.

თან, რაკიდა ეს ფენები შეინიშნება ხელოვნების სხვა სახეობებშიც?

ამ შეკითხვაზე პასუხის გაცემა შეუძლია მხოლოდ ექსპერიმენტულ მონაცემებს, რომელთაც იძლევიან მაყურებელთა სხვადასხვა ჯგუფები, ვინაიდან საეჭვოა, რომ შეიძლებოდეს აპრიორულად ჩამოყალიბდეს ესა თუ ის დებულება, რომელიც სავალდებულო იქნება სხვადასხვა სოციალურ-დემოგრაფიული და კულტურული ნიშნების მქონე მაყურებლებისათვის.

ბავშვების განვითარებასთან ერთად, 10-დან 13 წლამდე ასაკში, მათ გამოუმუშავდებათ, ეგრეთ წოდებული, „სიმართლის კრიტერიუმი“, ე. ი. მისწრაფება, რომ ასახული შეუფარდონ რეალობას და გამოსახულების ღირსებად ჩათვალონ გამოსახულების ჭეშმარიტება, გამოსახულება „როგორც ცხოვრებისეული რამ“.

ა. ვ. გუბარევა სტატიაში „მუზეუმში ფერწერის აღქმის შესწავლის გამოცდილებიდან“ გვატყობინებს მის მიერვე დაყენებული ექსპერიმენტის შედეგზე. სხვადასხვა ასაკისა და განვითარების მაყურებელს სამჯერ 5 და 35 წამის შემდეგ წარუდგინეს რუს კლასიკოსთა სურათების ფერადი რეპროდუქციები.

შედეგი ერთობ ჭრელი გამოდგა. მიუხედავად ამისა, გამოვლინდა რაღაც საერთოც. სახელდობრ კი: მაყურებელი პირველივე წარდგენის შემდეგ (5 წმ) საკმაოდ სწორად შეიცნობს გამოსახულებას; გარდა ამისა, აშკარა ხდება ფერის შეუსაბამობის აღქმა, როგორც დამოუკიდებელი მოვლენის არსებობა. მეორე წარდგენის შემდეგ ხდება სურათის საგნობრივი გამოსახულების დაზუსტება და „ემოციური თემის“ გამოყოფა.

სურათების მესამე წარდგენის შედეგად მიღებულია შემ-

დეგი შედეგი:

„გამოსახულებათა აღქმა ხდება მხოლოდ ორი ასპექტით:

1. გამოსახულების შეცნობა, მისი გაგება, დაზუსტება;

2. ფერთი განსხვავება, ე. ი. თითოეულ შემთხვევაში იმ ფერის პრინციპულად ახალი განაწილების მიღება, რომელიც არ ემთხვევა... წარსადგენ გამოსახულებას. თუ პირველ ექსპოზიციაში არ არის მოცემული კონტრასტული თემატური ჟღერადობა... საგნობრივ გამოსახულებაზე ფერთი განაწილების სრული დამთხვევის შემთხვევაში ხდება შთაბეჭდილების მკვეთრი შემცირება“.¹

ესე იგი, ბოლო შემთხვევაში არ ხდება ფერისადმი დამოკიდებულების განვითარება, აღქმა შემოსაზღვრულია საგნების შეცნობით („სიმართლის კრიტერიუმი“).

ავტორი აკეთებს დასკვნას: „ის, რაც სურათს აყენებს სხვა სახის გამოსახულებასთან შედარებით განსაკუთრებულ მდგომარეობაში, შედის არა მის საგნობრივ, აზრობრივ, რაციონალურ შინაარსში, არამედ ფერთ და სახაზო წყობაში“.²

ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის შესაბამისობის განხილვისას გ. რუბერი თავის საინტერესო მონოგრაფიაში „მხატვრული ვიზუალური აღქმის კანონზომიერებათა შესახებ“ ხაზს უსვამს ფორმის ისეთი ელემენტების შედარებით დამოუკიდებლობას, როგორცაა რიტმი, პროპორციები, ფერთი ჰარმონია, კომპოზიცია და სხვა. თვისი მონოგრაფია მან ძირითადად სწორედ ელემენტარული ესთეტიკური ფორმების აღქმის კვლევას მიუძღვნა.

¹ ა. ვ. გუბარევა, მხატვრული აღქმა, მოსკოვი, „რადუგა“, 2002, გვ. 304.

² იქვე, გვ. 307.

მრავალ მაგალითსა და ექსპერიმენტული კვლევების შედეგებზე დაყრდნობით ავტორმა უჩვენა, რომ ამ „ელემენტარულ ფორმებს“ აქვს დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება, წარმოადგენს ესთეტიკურ ობიექტს; უნარი აქვს გამოიწვიოს ელემენტარული ესთეტიკური აღქმა და განცდა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გააჩნია დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება. უმბერტო ეკო კი ამბობს: თითოეული უფრო დახვეწილი ფორმის დაბადებასთან ერთად წინა ფორმა ნადგურდება“.¹

ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურა შედგება ორგანიზებული ესთეტიკური ელემენტებისაგან. მხოლოდ ისინი ქმნიან მაყურებლის ემოციურ დამაბზასა და მის განმუხტვას, ესე იგი, ქმნიან სტრუქტურისა და მხატვრული აღქმის რიტმს.

ფერწერული ნაწარმოები თავდაპირველად აღიქმება როგორც მატერიალური ობიექტი, რომელსაც აქვს ესთეტიკურად ორგანიზებული სტრუქტურა. სამართლიანად წერს გ. რუუბერი, „ხელოვნების ნაწარმოების გარეგანი ფორმიდან იწყება სურათის მხატვრული აღქმის პროცესი“. ეს გარეგანი ფორმა გამოიხატება ფერთა შეხამებით, რიტმით, ხაზთა კომპოზიციით, ფორმითა და სხვათა მეშვეობით, ესე იგი, გამოიხატება ელემენტარული ფორმების ერთობლიობით“.²

ავტორი მართლზომიერად აყენებს აღქმის ელემენტარული ფორმების კომბინაციის გართულების საკითხს. ასე, მაგალითად, მრავალრიცხოვანი კვლევებით დაფიქსირებუ-

¹ უმბერტო ეკო, „მტრის ხატის შექმნა“, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2015, გვ. 138.

² გ. რუუბერი, მხატვრული, ვიზუალური აღქმის კანონზომიერებათა შესახებ, ტალინი, „ვალგუსი“, 1995, გვ. 70.

ლია იმ ფიგურების უპირატესობა, რომელთა გვერდების თანაფარდობა ახლოსაა „ოქროს კვეთთან“. ესე იგი, ხდება „ბიოლოგიური დონის ჰედონისტური რეაქცია“ (გვ. 131). მხოლოდ მსგავსი ფიგურების „სემანტიკური სირთულის რომელიღაც საფეხურზე“ მათ განმჭვრეტელს გაუჩნდება აღქმის ის გრძნობა, რომელიც უკვე დაკარგავს კავშირს წმინდა ბიოლოგიურთან და შეიძენს ესთეტიკური გრძნობის „აშკარა ნიშნებს“.¹

ამავე დროს, წრეს, კვადრატს, მართკუთხედს, სამკუთხედსა და სხვ. შეუძლია მაყურებელს უფრო დამაჯერებლად გაუღვიძოს ესთეტიკური ემოციები – ვინაიდან ისინი მარტო ხაზების ნაკრები კი არ არის, არამედ მოწესრიგებულია და აქვს ნეგენტროპული ეფექტის თვისება – როგორც ფიგურების ესთეტიკური თვისების ერთ-ერთი მაჩვენებელი (იხ. ავტორის მტკიცება ამის შესახებ 68-ე გვერდზე). გარდა ამისა, ნაშრომის ავტორი სწორად მიუთითებდა ესთეტიკური აღქმის ხასიათის განსაზღვრისას აღქმის სუბიექტის, ასოციაციათა მისი სამყაროს, მეხსიერებისა და, საერთოდ, მისი კულტურული განვითარების გათვალისწინების აუცილებლობაზე. ამიტომაც ძნელია დაეთანხმო მოსაზრებას, რომ თეთრ ქაღალდზე დახაზული ერთი რომბი, რომელსაც თუმცა კი გააჩნია სასიამოვნო პროპორციები, ჯერ კიდევ ესთეტიკური ფენომენი კი არაა, არამედ ბიოლოგიური...“². ეს გარეგანი ფორმა უპირატესად „ფსიქოლოგიურ განწყობას გულისხ-

¹ ვ. რუბინი, მხატვრული, ვიზუალური აღქმის კანონზომიერებათა შესახებ, ტალინი, „ვალგუსი“, 1995, გვ. 131.

² ვ. რუბინი, მხატვრული, ვიზუალური აღქმის კანონზომიერებათა შესახებ, ტალინი, „ვალგუსი“, 1995, გვ. 131.

მობს ქვეცნობიერ დონეზე“.¹

უკვე ამ დონეზე ფორმალური საშუალებები უნდა გამოხატავდეს თანამედროვეობას, გვიზიდავდეს სიახლით, ლაპარაკობდეს დღევანდელი დღის ენით. ერთი სიტყვით, ხელოვნების ღირსება იმით გამოიხატება, რომ გვაზიაროს მხატვრის პირადულ „ინტიმურ“ განწყობას. „ხელოვნება – ეს არის შინაგანი ხორცშესხმის ფორმა და ამიტომ იგი იძლევა სინამდვილის არა ფოტოგრაფიულ რეპროდუქციას, არამედ მხატვრის პიროვნების განწყობათა ობიექტივიზაციის გზით ქმნის სინამდვილის ახალ ფორმებს“;² – წერს დიმიტრი უზნაძე, რომელსაც სოლიდარობას უცხადებს ესტონელი მეცნიერი.

მიუხედავად ამისა, სწორედ მხატვრის ამ შინაგანი სამყაროსა და, შესაბამისად, ხელოვნების შინაარსის გადაცემა არ შეიძლება, თუ იგი არ იქნა გამოხატული ტექნიკურად წუნდაუდებელი და სრულყოფილი ფორმით, რომლის ელემენტების აღქმიდანვე იწყება შინაარსის მთელი სირთულისა და ნაწარმოების ესთეტიკური ორგანიზაციის წვდომა.

მკვლევარმა კი რთულში უნდა დაინახოს ინფორმაციულ დონეთა სტრუქტურა, იერარქია და მოახერხოს მიჯნების (ზედა და ქვედა მიჯნის) განსაზღვრა. ჩვენ ხშირად ვხმარობთ ესთეტიკურის, მაღალესთეტიკურის წინ ან რაიმე ბიოლოგიურ ან ფსიქოფიზიოლოგიურ ცნებას.

უფრო სწორი ხომ არ იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ადამიანში ბიოლოგიური არსებობს მხოლოდ ფუნქციურად, არა-

¹ ვ. რუბერი, მხატვრული, ვიზუალური აღქმის კანონზომიერებათა შესახებ, ტალინი, „ვალგუსი“, 1995, გვ. 72.

² დ. ნ. უზნაძე, ფსიქოლოგიური კვლევები, მოსკოვი, 1966, გ. 363.

უტილიტარული აქტიურობის განხორციელების მოთხოვნის ვითარებაში, ხოლო სინამდვილის პროცესში განხორციელებული.

ფერწერული ნაწარმოების ამ „ორფენოვან“ სტრუქტურას აღიარებს და ასაბუთებს გ. რუუბერიც, მაგრამ როგორ გადადის ბიოლოგიური ესთეტიკურში, ესთეტიკური კი ხდება სემანტიკურის, ესე იგი, სულიერი შინაარსის მატარებელი?

გ. რუუბერის თანახმად, ბიოლოგიური გადადის ესთეტიკურში ფორმების (მაგალითად რომბების) ერთობლიობის შედეგად, რომელთაგან თითოეული იწვევს ბიოლოგიურ რეაქციას. უმბერტო ეკო კი გვეუბნება: „ცხადია, შეგვიძლია არა მარტო წარმოვთქვათ, ვიზუალურადაც კი გამოვსახოთ ის, რისი წვდომაც არ შეგვიძლია“.¹

მაგრამ, თუ ვივარაუდებთ, რომ ერთი რომბიც, ისევე როგორც ერთი წრე ან სამკუთხედი, იწვევს ესთეტიკურ რეაქციას, ელემენტარული ფორმების ერთობლიობა, როგორც ჩანს, არა მარტო გააძლიერებს ესთეტიკურ რეაქციას, არამედ გარკვეულ პირობებში (შინაგანი და გარე სამყაროს შესაბამისობა) შექმნის სემანტიკურ ინფორმაციასაც.

ფერწერაში სულიერი არ არსებობს ესთეტიკურად ორგანიზებული ფორმებისგან განცალკევებით, არამედ წარმოიქმნება მათი აღქმისა და გააზრებით შედეგად.

ეს ხელოვნების აღქმის ურთულესი დიალექტიკური პროცესია.

მაგრამ, სწორედ, ფორმასა და შინაარსზე ურთიერთსაწი-

¹ უმბერტო ეკო, მტრის ხატის შექმნა, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2015, გვ. 46.

ნააღმდეგო რეაქციათა შესაძლებლობა, ესე იგი, დადებითისა ესთეტიკურ მხარეზე და უარყოფითისა შინაარსობრივ - აზრობრივზე, მეტყველებს იმაზე, რომ ფერწერის ნაწარმოებში გამოიყოფა ორი შედარებით დამოუკიდებელი ფენა.

აქ შესაძლოა არსებობდეს სხვადასხვა ვარიანტი. ყველაზე ტიპურია, როდესაც შესანიშნავი შინაარსი გამოხატულია შესანიშნავი ფორმით. მაგალითად, ავიღოთ აღორძინების ხანის ფერწერა („სიქსტის მადონა“, ლეონარდო და ვინჩის პორტრეტები და ა. შ.).

ამის პირდაპირ საწინააღმდეგოა შემზარავის ან უხამსის სრულყოფილი ფორმით გამოხატვის მაგალითი (ი. ბოსხის, დომიესა და სხვათა შემოქმედება).

მაგრამ თანამედროვე მოდერნიზმმა გვიჩვენა შინაარსის მიხედვით მათი შესაბამის ფორმაში შემზარავის ან უხამსის ხორცშესხმის მრავალი მაგალითი (ს. დალი, პიკასო და სხვ.).

ირღვევა თუ არა აქ ფორმისა და შინაარსის კლასიკური თანაფარდობა, როდესაც პირველი ყოველთვის მშვენიერია, გადმოსაცემი შინაარსის მიუხედავად? ეს უკანასკნელი ხელოვნება ხომ არ არის უფრო თანამიმდევრული და მთლიანი საშინელისა და უხამსის გადმოცემისას, რომელიც სულ უფრო და უფრო იქცევა ხელოვნებისა და, კერძოდ, ფერწერის ტიპურ შინაარსად?

ესე იგი, თუ წინანდელი კლასიკური ხელოვნება ძირითადად მიისწრაფოდა ადამიანის და ბუნების იდეალის გამოხატვისაკენ, ხოლო ტრაგიკული მოვლენები კი აისახებოდა საუცხოო ფორმით, რათა შეერბილებინათ, გადაელახათ ტრაგიკულის გრძნობა, გაემარჯვათ მასზე მის ცხოვრებისეულ

უშუალობაში (ეს აისახა „კათარსისის“ თეორიით. იხ. აგრეთვე ლ. ს. ვიგოტსკის კონცეფცია ხელოვნების ფორმით ყოველივე იმის შერბილების თაობაზე, რამაც შეიძლება დაგვაცილოს მის რეალურ აღქმას), მაშინ უფრო თანამიმდევრული ხომ არ არის მოდერნიზმის წარმომადგენელთა მისწრაფება, განზრახ და დაუნდობლად შეაძრწუნოს ადამიანი და გამოიწვიოს მასში საშინელებისა და სასოწარკვეთილების გრძნობა?!

ამ უკანასკნელ შემთხვევაში მოდერნისტებს, შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიის შექმნის ათასწლიანი პრაქტიკის საპირისპიროდ, უნდა მოეძებნათ ისეთი საშუალებები, რომლებსაც უკვე ესთეტიკურ დონეზე (ესე იგი კონკრეტულ გრძნობით დონეზე) უნდა გამოეწვია არაჰარმონიული გრძნობები და ემოციები. მაგალითად, მოეძებნათ ფერებისა და ფორმის ელემენტების (ბაზების, ლაქების, ტონებისა და ა. შ.) ისეთი შეხამება, რომლებიც თავისთავად გამოიწვევდნენ უარყოფით გრძნობებს და იქნებოდა ფერწერის შინაარსისათვის უფრო შესატყვისი?

პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ მათ წარმატებით დაძლიეს ეს ამოვარდნა.

მხატვრები, რომლებსაც უნდოდათ გამოეხატათ გრძნობებისა და ემოციების ჰარმონია ოღონდ, ისე კი, რომ არ დასდგომოდნენ ბურჟუაზიული ღირებულებებისა და ცხოვრების წესის რეკლამირების გზას, კაპიტალიზმის კრიზისის პირობებში ეშვებოდნენ სუფთა ფორმათმემოქმედების სამყაროში (აბსტრაქციონიზმი და არახატოვანი ხელოვნების სხვა მიმართულებები).

არახატოვანი, აბსტრაქტული ხელოვნების გაჩენამ, რომე-

ლიც წარმოადგენს ხაზების, მხატვრული ლაქების ან გეომეტრიულად სწორი ფიგურებისა და სხვა ფორმათა შეხამებას, კიდევ უფრო მწვავედ დააყენა აზრობრივი და გრძნობითი თანაფარდობის განსაზღვრის პრობლემა.

იმისათვის, რათა განისაზღვროს, აქვს თუ არა რაიმე აზრი ან სემანტიკური მნიშვნელობა აბსტრაქტულ ტილოებს, „სკულპტურებს“, ან როგორ წარმოიქმნებიან ისინი, საჭიროა მივმართოთ ფერწერისა და მისი საწყისი ელემენტების – ფერებისა და ფორმებში ექსპერიმენტულ კვლევებს.

დავიწყოთ ფერით, რომლის ზემოქმედება შედარებით ნაკლებადაა შესწავლილი.

მაშინ როგორ ვლინდება ფერის ესთეტიკური მოთხოვნილება აღქმის დონეზე?

საგნის ესთეტიკური მახასიათებლები ან ფერი, როგორც მისი ყველაზე ნათელი მახასიათებელი, წარმოიქმნება აღქმის საგნისადმი ადამიანის ყველაზე აქტიური დამოკიდებულების შედეგად. საგნისადმი ეს აქტიური დამოკიდებულება იბადება შრომითი საქმიანობისა და, საერთოდ, პრაქტიკის პროცესში და იგი განაპირობებს საგნის მრავალასპექტიან აღქმას, ვინაიდან იგი შეიცნობა ამ პრაქტიკის შედეგად. იმის შეიცნობა არა მარტო სულიერ, არამედ კონკრეტულ-გრძნობითი, ხელშესახებ, ტემპერატურულ და სხვა დონეზეც. ამ შეცნობის გამდიდრება-გააქტიურება ხდება როგორც გამოცდილებით, ისე ანგარიშშიუცემლადაც, სპონტანურადაც.

მაგრამ აქტიურობა, რომელიც საჭიროა ფერების ან გარემომცველი სინამდვილის, როგორც მრავალფერადი გარემოს, აღქმისათვის, იწყება უკვე ბიოლოგიურ დონეზე. იგი შეპირო-

ბეზულია ადამიანის ნერვული სისტემის თავისებურებებით. უმბერტო ეკო ხატოვნად წერს: „სათანადო ნერვული სისტემის უქონლად არ იქნებოდა თვალსაჩინოება და ფერები, ვინაიდან ცხოვრების წარმოშობამდე ყველაფერი დუმდა. სწორდ ამიტომია ერთ-ერთი სემიოტიკური პრობლემა დუმის მნიშვნელობის შესწავლა კომუნიკაციის სხვადასხვა ფორმის ვითარებაში.¹

მართლაც, მხოლოდ ნერვული სისტემისა და ადამიანის მხედველობის რთული მექანიზმის წყალობით აღიქმება სინამდვილე და აღიქმება არა როგორც სხვადასხვა ტალღების სისტემა, არა როგორც რუხი ან კუნაპეტი წყვილი, არამედ როგორც სამყაროს – ბუნების – საოცარი ლიცლიცი ან ზღვის ცოცხალი და მსუნთქავი სტიქია. მაშ, გვეძლევა სამყაროს ხატოვანი სურათი.

ამრიგად, ბუნება ქმნის სამყაროს ესთეტიკური აღქმის (ფერების ან ფერადი სამყაროს შეგრძნების) წინაპირობასა და შესაძლებლობას, ხოლო სენსორული მონაცემების ინტერპრეტაციის საფუძველზე წარმოქმნილი სიამოვნების გრძნობა კი ამ შესაძლებლობას რეალურსა ხდის.

სიამოვნების გრძნობა ოპტიმალური სუბიექტური შეგრძნება და აღქმის საგნისა და სუბიექტის ოპტიმალური ურთიერთმოქმედების შედეგია.

შეფერილი საგნების (სტატისტიკურის, მოძრავის, სხვადასხვა ზომისა და ფორმის) აღქმისას ოპტიმუმის დაწესება საგანგებო კვლევას მოითხოვს.

¹ უმბერტო ეკო, მტრის ხატის შექმნა, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2015, გვ. 226.

აღიარებულია: ადამიანზე რთულსა და მდიდარ ზემოქმედებას ახდენს ფერთა შეხამება. როგორც ფერთა აღქმის კვლევებმა და ცდებმა გვიჩვენა, ფერთა ზოგიერთი კომბინაცია იწვევს დაძაბვას, სხვები კი დაძაბულობის განმუხტვას, შესუსტებას. ექსპერიმენტთა შედეგებმა, რომლებიც მეუღლეებს – კრაიტლერებს მოჰყავთ წიგნში „ხელოვნების ფსიქოლოგია“, გვიჩვენა: წითელ-მწვანე, ყვითელ-იისფერი გამების შეხამება ან სიკაშკაშის მხრივ კონტრასტული ფერების შერწყმა იწვევს დაძაბვას, ხოლო შედარებით ჰომოგენური ფერების მოხმობა პიროვნებაში იწვევს გაადვილების, განმუხტვის გრძნობას.¹

ამის მიზეზს ავტორები ხედავენ მითითებული ფერების არავიზუალურ სტიმულაციაში. ასე, მაგალითად, თუ ვუყურებთ წითელ ფერს, ხოლო შემდეგ მზერას გადავიტანთ ნათელ ზედაპირზე, შევამჩნევთ, რომ მასზე მოჩანს მისი დამატებითი – მწვანე ფერი. ამრიგად, დამატებითი ფერები წარმოადგენენ ანტაგონისტებს ფიზიოლოგიურ დონეზე, მაგრამ ამის გამოვლენა ხდება ფსიქოლოგიურ დონეზეც (მათი შეხამების აღქმის დროს დაძაბულობის გამოვლენით). რაც უფრო ინტენსიურია ფერი, მით უფრო ძლიერ დაძაბულობას იწვევს. ერთმანეთში რბილად გარდამავალი ჰომოგენური ტონები და რუხი ფერი კი თავისთავად დამამშვიდებელია.

კრაიტლერებმა განიხილეს ფერწერაში დაძაბვისა და განმუხტვის შესაქმნელად ფერის გამოყენების ევოლუციური

¹ Kreitler Hand S., Psychology of the Arts, p. 38-39.

ხასიათი. მათი აღორძინების საგანი იყო სივრცე აღორძინების ხანიდან მოყოლებული მოდერნიზმის თანამედროვე მიმდინარეობებამდე.

მათი დასკვნით, ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელი იყო დამაბვისა და განმუხტვის (შესუსტების) შეხამება, როგორც დაზგური ფერწერის ორგანიზების ერთ-ერთი პრინციპი. დამაბულობა იქმნებოდა დამატებითი ან კონტრასტული ფერების მეშვეობით და მათი შესრულების სხვადასხვაგვარობით. მაგრამ კლასიკურ პერიოდში ხდებოდა კონტრასტების ზომიერი ან ჰარმონიული გამოყენება, კონტრასტული ფერების დაყოფა ხდებოდა ან სივრცის, ან სხვა შუალედური ფერების მომარჯვებით.

ფერთა ასეთი გამოყენება დამაბულობის შესაქმნელად ან ყურადღების შესასუსტებლად ფერთა შეხამებისა და სურათის სივრცეში მათი განლაგების გზით, დამახასიათებელია ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედებისათვისაც. განსაკუთრებით ითქმის ეს მის მიერ შექმნილ ქალთა პორტრეტებზე.

მაგრამ ყურადღების დამაბვისა და შესუსტების ბალანსის შესაქმნელად შესაძლოა გამოიყენონ სხვა საშუალებებიც, როდესაც აღქმის რიტმი იქმნება ნათელ და განათებულ ადგილეთა კონტრასტით. ასე, მაგალითად, რემბრანდტის სურათებში დამაბულობა იქმნება შუქისა და ნათლის შეპირისპირებით, ხოლო სუსტდება იგი ყავისფერის, მუქი მწვანის სხვადასხვა ელფერის გამოყენებით, რომლებიც თანდათანობით უკან იხევს განათებული ადგილიდან სიბნელეში. „ამით მკვლევარი შემოქმედებითად ჭრის იმ ამოცანას, რა

ამოცანაც აქვს გადასაჭრელი“.¹

კლავიტლერებს მიაჩნიათ: დროთა განმავლობაში ფერთა შეხამების მეშვეობით მაცურებელთა ყურადღების აღზნებისა და შესუსტების ეს მეთოდი მოძველდა, ჩვეულებრივ ხერხად იქცა და უკვე აღარ ახდენდა ეფექტურ ზემოქმედებას.

ამან გამოიწვია ის, რომ მხატვრებმა დაიწყეს მაცურებელზე ზემოქმედების ახალი ხერხების ძებნა. მაგრამ როგორ შეიძლება ამის მიღწევა სურათის ფერთა ორგანიზების დონეზე?

მეცნიერთა აზრით, დასავლეთის ფერწერაში შეიმჩნევა ფერთა ზემოქმედების ინტენსიფიკაციის ორი ხერხი. პირველი – ეს არის დამაბულობის ამაღლება მათი ტრადიციული გამოყენების ჩარჩოებში ფერთა შეჯახების გზით. მაგალითად, მათი სიკაშკაშის გადიდების მეშვეობით ისე, რომ შენარჩუნებულ იქნეს შუალედური გადასვლები მათ შორის. მაგრამ ამ მეთოდმა მალე ამოწურა თავისი შესაძლებლობები და წარმოიქმნა ფერწერაში ფერთა შუამავლობის სკალის რედუცირების, ექსპრესიის დონის ამაღლების მეშვეობით ხშირად გამოსახულების წვრილმანების გამოტოვებით ფერთა შორის დამაბულობის შექმნის უფრო ეფექტური ხერხი. ეს პროცესი დაიწყო იმპრესიონისტებმა და იგი იმდენად სწრაფად გავრცელდა, რომ გამოიწვია გარდამავალ ფერებზე სრული უარის თქმა. ლოტრეკისა და გოგენის შემოქმედებაში დამატებით ან კონტრასტულ ფერებს იყენებენ მათ შორის რბილი გადასვლის გარეშე. ხოლო მიროს, დიუფეს, ნოლდეს, კანდინსკის სურათის ფერთი ზედაპირის შექმნის ახალი

¹ უმბერტო ეკო, ვარდის სახელი, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011, გვ. 807.

ხერხი ნორმად აქციეს აბსტრაქციონისტებმა და პოსტაბსტრაქციონისტებმა, შემდეგ კი პოპ-არტის წარმომადგენლებმა ეს ტენდენცია ტრადიციად იქციეს.

ფერთა ასეთი გამოყენების შედეგი იყო გამოსახატავი ობიექტის იმ პლასტიკურობისა და ეფექტის გაქრობა, რაც იქმნებოდა ფერთა სხვადასხვა შეხამების გზით – გაღიავების დონისა და ფერთა შორის გადასვლების ვარიაციებით. ამაზე უარის თქმამ და კონტრასტებზე დაყრდნობამ მიიყვანა რეალობის სიბრტყევი გამოხატულებამდე, როგორც ეს ერთობ დამახასიათებლად გამოვლინდა მატისისა და დასავლეთის სხვა მხატვართა შემოქმედებაში.

სურათის ფერთი ზედაპირის ალგუნების ან შესუსტების მეშვეობით ალქმის რიტმის მართვა გაპირობებულია ადამიანის მიერ სინამდვილის ალქმის ხასიათითა და კანონზომიერებით – ფერწერაში იგი აქცენტს აკეთებს ბუნებრივ პროცესზე. ფერწერული ტილოს ორგანიზების ეს დონე ეყრდნობა ესთეტიკურ ან ოპტიმალურად კონკრეტულ გრძნობით დონეს, ფერწერის მასალის საგნობრიობას.

მ. მამარდაშვილი მიუთითებს: „ყოველგვარი გამოხატულება სიბრტყეზე შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც დამაბულობებისა და პაუზების განაწილება. დამაბულობა შეიძლება შეიქმნას ფერის, ხაზების ხასიათითა და დატვირთვებით და ფაქტურის თავისებურებებით“.¹

ფერწერის ესთეტიკური დონის სხვა უმნიშვნელოვანესი ელემენტია ფორმები – ხაზები, ფიგურები, მათი სხვადასხვაგ-

¹ მამარდაშვილი მ., აზრები, ქუთაისი, 2003, გვ. 49.

ვარი შეხამებები, ფერწერის ნაწარმოების, როგორც მთლიანის, როგორც ესთეტიკური ხერხის, ორგანიზაციის ფორმა.

თუ ფერის აღქმის დროს ფერის ზემოქმედება უშუალო იყო, ფორმის ელემენტების აღქმის დროს მხედველობითი აპარატი ფუნქციონირებს უფრო აქტიურად და აქ დიდ როლს ასრულებს ეს პროცესი. ვინაიდან ფერის აღქმის დროს შეგრძნება ან ემოციები წარმოიქმნებოდა ფერზე რეაქციის შედეგად, ფორმისა და მისი ელემენტების აღქმისას კი ისინი წარმოიქმნება, როგორც მათი აქტიური საქმიანობის შედეგი. ამიტომ ამ უკანასკნელთა აღქმის დროს შეგრძნება ან ემოციები წარმოიქმნება ფერზე რეაქციის შედეგად, ფორმისა და მისი ელემენტების აღქმისას ისინი წარმოიქმნება, როგორც მათი აქტიური საქმიანობის შედეგი. ამიტომ ამ უკანასკნელთა აღქმის დროს ესთეტიკური აღქმის კანონზომიერებანი ვლინდება უფრო თვალნათლივ, გაშლილად და მრავალმხრივად.

მაგრამ ესთეტიკური აღქმა რა დონით განსხვავდება არაესთეტიკურისაგან? ან აღქმის კანონების საფუძველზე როგორ წარმოიქმნება ესთეტიკური აღქმა ან ესთეტიკური ემოცია ან გრძნობა?

საკითხთა სხვა ჯგუფია – ესთეტიკური აღქმის დროს რა არის გაპირობებული აღსაქმელი საგნის თვისებებით და რა – მხედველობის აპარატის მეშვეობით, რომელიც ახდენს ემოციების ინიცირებას მისი, როგორც სიამოვნების ან უკმაყოფილების, გრძნობის ფუნქციონირების (ან ოპტიმალურის ან არაოპტიმალური ფუნქციონირების) წყალობით? და, ამ მოსაზრებით, რა არის ობიექტური ან საგნობრივი და, მამასა-

დამე, ესთეტიკური ობიექტი; რა შეაქვს ამ პროცესში ადამიანის ბიოლოგიური სისტემის ფუნქციონირების თავისებურებებს მთლიანად და, კერძოდ, მხედველობის აპარატს განსაკუთრებით?

ასე, მაგალითად, უკვე ფიზიოლოგიურ ან ფსიქო-ფიზიოლოგიურ დონეზე დგება ობიექტისა და სუბიექტის თანაფარდობის პრობლემა (რომელიც ჯერჯერობით განიხილება როგორც რთული მატერიალური სტრუქტურა, რომელშიც ობიექტთან ურთიერთქმედებისას წარმოიქმნება სუბიექტური, მაგრამ ობიექტურად შეპირობებული შეგრძნებები).

თუ ჩვენი საბოლოო მიზანია ფერწერის ნაწარმოების აღქმის თავისებურებათა ანალიზი, მაშინ ამ აღქმის ყველა დონის განხილვისას საჭიროა, როგორც სამართლიანად ასკვნის გ. რუუბერი, გამოვდიოდეთ იმ წინაპირობებიდან, რომ „სურათი და მისი განმჭვრეტელი ქმნის ერთიან პერცეპციულ ორგანიზმს და ასეთი ანალიზის ობიექტური შედეგი შესაძლოა მხოლოდ აღქმის ყველა მხარის გათვალისწინებით და შესწავლის ობიექტის მიმართ სისტემური მიდგომის პოზიციიდან?“¹

ფიზიოლოგიურ დონეზე ამ „ერთიანობის“ შედეგია, მაგალითად, ფერის შეგრძნება, ვინაიდან, თუ ის საგანი, რომელიც გამოასხივებს გაღლობის გარკვეულ ასპექტს და ამ ტალღების აღქმელი – თვალეები – ურთიერთზე არ ზემოქმედებენ, მაშინ ფერის შეგრძნება შეუძლებელია. ფერის შეგრძნება მეტნაკლებად ერთნაირი აქვთ ადამიანებს. წითელს, ყვითელს,

¹ რუუბერი გ., მხატვრული და ვიზუალური აღქმის კანონზომიერებათა შესახებ, მოსკოვი, გამომც. „ფლიანტა-ნუკა“, 2011, გვ. 72.

ლურჯს და ა. შ. ყველა ერთგვარად აღიქვამს. სხვა საქმეა, თუ ადამიანები როგორ არიან განწყობილნი მათ მიმართ და როგორ საგნებსა და სიტუაციებს შეიძლება დაუკავშირონ მათ ეს ფერები. ამიტომ ფერის აღქმა ან მისი უნარი, რომ ესა თუ ის საგანი დავინახოთ ამა თუ იმ ფერით გაჯერებული, წარმოადგენს ობიექტურ ფაქტს, თუმცა ამ სახის ობიექტურობა კი არ არის ადამიანზე დამოუკიდებელი ობიექტურობა, არამედ ურთიერთობისა და ამ ურთიერთობის შედეგის ობიექტურობაა, ესე იგი, ობიექტურობა არა იმ აბსტრაქტული და საყოველთაო გეგმისა, რომელსაც წყვეტს ფილოსოფიის ძირითადი საკითხი – როგორც მატერია, მატერიალური სამყარო, რომელიც არსებობს და არსებობდა ადამიანის გარეშე და მისგან დამოუკიდებლად. ეს, ასე რომ ვთქვათ, აბსოლუტური ობიექტურობაა.

ის ობიექტურობა კი, რომელიც აუცილებლად წარმოიქმნება სინამდვილესთან ადამიანის ურთიერთობის შედეგად ან ორი მატერიალური სისტემის – ადამიანისა და სინამდვილის – ურთიერთობის შედეგად, ეს, თავის მხრივ, შეიძლება ითქვას, შედარებითი ობიექტურობაა, ან ობიექტურობა, რომელიც არის ამ ურთიერთქმედების არსის ან კანონზომიერების გამოვლენა. როგორც არსის ან კანონზომიერების გამოვლენა, იგი საყოველთაოა ამ ურთიერთქმედებისათვის, მაგრამ უმისოდ კი არ არსებობს, როგორც არსის გამოვლენა, არამედ, იგი წარმოიქმნება, როგორც ფენომენი, ანუ ადამიანის მიერ სინამდვილის აღქმის შემთხვევაში მისი შედეგების ობიექტურობა იმყოფება აღქმის ფენომენოლოგიის დონეზე.

იმის შესაძლებლობა, რომ ესა თუ ის ობიექტი შეფასდეს

როგორც ესთეტიკური, ჩნდება მხოლოდ ადამიანისა და საგნის ურთიერთმოქმედებისას. ამიტომაც უცნაურად გვეჩვენება ზოგიერთი ესთეტიკოსის მტკიცება, თითქოს მართლა არსებობდეს ცისფერი ცა.

ამიტომ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ, როცა ვლაპარაკობთ ესთეტიკური საგნის ობიექტურობაზე, ყოველთვის მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ეს არის ადამიანისა და საგნის ურთიერთმოქმედების ობიექტურობა, რომლის შედეგადაც ეს საგანი აღიქმება, როგორც შეფერილი მისი სტრუქტურით.

ასე, მაგალითად, ცნობილია, რომ ფერთი ფენომენები – ეს მართო გარკვეული ტალღის შემოქმედების პროდუქტი როდია, არამედ მასთან ერთად წარმოიქმნება ფერები, რომლებიც მხედველობითი აპარატის ფუნქციონირების შედეგია. ეს „კვალის“ წარმოქმნაა, როცა თვითნებურად ერთი ფერის დიდხანს განჭვრეტის შემდეგ თვალის სხვა ზედაპირზე გადატანისას წარმოიქმნება მისი დამატებითი ან კონტრასტული ფერი.

უფრო მეტიც, ზოგჯერ ფერების ტალღური სპექტრი შეიძლება აღიქვან, როგორც სხვა ფერები (წითელი როგორც მწვანე, ეს უკანასკნელი ყველაზე აქტიურია თავისი ბუნებით). ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ფერთი შეგრძნების მიზეზია არა საგნის აღქმა უშუალოდ, არამედ მხედველობის ორგანოს რეაქცია.

ამრიგად, ესთეტიკური საგანი – ის ფენომენია, რომელიც წარმოიქმნება სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმოქმედების პროცესში. მისი აღქმის პირველი დონეა ფიზიოლოგიური, რომელიც ობიექტურად ვლინდება ადამიანის მიერ

ფერთა აღქმის დროს. „ფიზიოლოგიური დახასიათება ისაა, რომ ზოგიერთი ფერი ადამიანზე ზემოქმედებს ამაღელვებლად, სხვები კი, პირიქით, დამაწყნარებლად. ამასთანავე, ეს ზემოქმედება მიმდინარეობს სრულიად **ობიექტურად** (ხაზ-გასმულია ჩემ მიერ - გ. გ.) და ვლინდება, როგორც ცნობილია, სისხლის წნევის აწევასა ან დაწევაში, თვალის წნევის, პულსის, სუნთქვის სიხშირის, გუგების რეფლექსის და სხვ. ცვლილებაში, მაშასადამე, შუქის ამ ობიექტურ მხარეს ანგარიში ყოველთვის უნდა გაეწიოს“.¹

ამრიგად, თუ ფერის აღქმა შეადგენს ესთეტიკური რეაქციის პირველ დონეს ან მატერიალურ, ობიექტურ დონეს, მაშინ ფორმები, როგორც ფერთი საგნების ფორმები, როგორც მოვლენათა კონტურები ან ფორმები საერთოდ, და აგრეთვე როგორც ამ ფორმების ცალკეული ელემენტები – ხაზები, კუთხეები, უბრალო ფიგურები და სხვ. – განეკუთვნება იმავე დონეს, როგორ საგნობრივ სამყაროსა და ფერწერაშია მისი გამოსახულების მატერიალური სტრუქტურა.

ამ ფორმების მრავალმხრივობის წყალობით მათი აღქმის პროცესი მოითხოვს მხედველობითი აპარატის მეტ აქტიურობას და, ალბათ, ეს საშუალებას იძლევა გამოვლინდეს საერთო აღქმის კანონზომიერებანი უფრო მეტად, ვიდრე ფერის აღქმის დროს.

საგნების აღქმა შესაძლოა ადამიანის პერცეფციული საქმიანობის პირობებშიც, ვინაიდან უძრავად დაფიქსირებული თვალი მოკლე დროის შემდეგ ვეღარ ხედავს, ვინაიდან ქრება

¹ მამარდაშვილი მ., ლექციები, მოხსენებები, ინტერვიუები, სტატიები, თბილისი, „ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი“, 2011, გვ. 202.

საგნიდან გამომავალი შუქით მისი გაღიზიანება. აქტიურობას ინარჩუნებს აღზნების საჭირო დონე. როგორც მეცნიერებამ დაადგინა, თვალის თითოეული ნახტომი აფიქსირებს გარკვეულ მიკროსურათს. ამ დისკრეტიული მიკროსურათების ჯამი შეადგენს საგნის აღქმის პერცეფციულ მოდელს, ისევე, როგორც ფერის აღქმისას, ცალკეულ ხაზებს და ფიგურებს აქვს „კვალი“, ე. ი. ისინი ჩნდებიან თვალის სხვა ზედაპირზე გადატანის დროს და, თუ ფერთა აღქმა ხასიათდება „თანამიმდევრული კონტრასტით“ ან დამატებითი (საწინააღმდეგო) ფერთა წარმოქმნით რომელიმე ფერის განჭვრეტის შემდეგ, მაშინ, მაგალითად, იმ საგნის აღქმის დროსაც, რომელიც ფონის კონტრასტულია, ხოლო, თუ ამის შემდეგ თვალეებს დავხუჭავთ ან მზერას გადავიტანთ სხვა ზედაპირზე, რაღაც დროის განმავლობაში ეს საგანი (დამატებით ფერთან ახლოს მყოფ ფერებში) თვალწინ წარმოდგება და აღქმის პროცესი გარკვეული დროის განმავლობაში ინერციით თითქოს გრძელდება.

მაგრამ, ვინაიდან ჩვენ უკვე აღარ აღვიქვამთ ამ საგანს (და ვუყურებთ და აღვიქვამთ სხვა საგანს), ხოლო მას ჯერ ისევ ვხედავთ, გამოდის, რომ თითქოს კვალის სახე შემოდის სუბიექტურიდან და დაშრევდება უშუალო აღქმის საგანზე. აქაც აღქმა წმინდა ობიექტური არ არის, მაგრამ, თუ ვხედავთ საწინააღმდეგო ფერებს, ფორმა აქ შენარჩუნებულია, ხდება მხოლოდ დაძვრა დროის მიხედვით.

თუ ფერთა შეხამების აღქმაში ესთეტიკური ემოცია წარმოიქმნება ერთი ფერიდან მეორეზე გადასვლის პროცესში, მისი აღზნებისა და შესუსტების მონაცვლეობის პროცესში,

მაშინ რანაირად წარმოიქმნება იგი ფორმის ელემენტების აღქმისას?

როგორც საყოველთაო პრაქტიკიდანაა ცნობილი, ცალკეული ხაზები და მათი ერთობლიობა გვეჩვენება, როგორც გამომსახველობითი რამ, რომლებიც იწვევენ ემოციურ რეაქციას.

მაგრამ დგება საკითხი, არის თუ არა არსებითი განსხვავება საერთოდ ემოციებსა და ესთეტიკურ ემოციებს შორის, რომლებიც წარმოიქმნება ხაზებისა და საერთოდ ფორმების აღქმის დროს? და რა არის ესთეტიკური ემოციები, რით განსხვავდება იგი სხვა ემოციებისაგან? ე. ი. საკითხი შეიძლება დაისვას ასე: ვინაიდან არ არის ესთეტიკური აღქმის სპეციალური ორგანოები, ისევე, როგორც სპეციალურად ამისათვის განკუთვნილი ესთეტიკური ობიექტი და არის მხოლოდ რეალური სინამდვილის საგნების აღქმა მხედველობითი აღქმის ზოგადი კანონების თანახმად, მაშინ რა იწვევს სუბიექტის ისეთ მდგომარეობას, როდესაც იგი განიცდის ესთეტიკურ ტკბობას? შეგახსენებთ, ვინაიდან წინა მსჯელობისას ესთეტიკური ჩვენ მიერ განსაზღვრული იყო როგორც ურთიერთობა, რომლის დროსაც აღქმის სუბიექტია ამა თუ იმ საქმიანობის სუბიექტი, ფუნქციონირებს ოპტიმალურად ან ჰარმონიულად, ამიტომ ესთეტიკური ემოცია შეიძლება იყოს მხოლოდ სუბიექტური შეგრძნება ამ ფუნქციონირებისას.

ამიტომ სწორედ აღქმის ოპტიმალური პირობებისა და მისი ოპტიმალური პროცესის განსაზღვრამ უნდა მიგვიყვანოს ადამიანის ესთეტიკური რეაქციის არსის გაგებამდე.

უპირველეს ყოვლისა, რა არის მნიშვნელოვანი? მოძრაობის ხასიათი და საერთოდ პერცეფციული სისტემის ფუნქციონირება და ამით გამოწვეული სიამოვნებისა და უკმაყოფილების, დაქანცვისა და ალგზნების და ა. შ. გრძნობები, ე. ი. დადებითი და უარყოფითი ემოციები.

დადგენილი და მეცნიერულად დასაბუთებულია: სხვადასხვა ფორმაზე ემოციური რეაქციის წარმოქმნისას ძალიან დიდ როლს ასრულებს მხედველობის გადართვა, რომელიც ჩნდება მონოტონური ობიექტების ან მათი ელემენტების აღქმის დროს წარმოქმნილ გაღიზიანებათა განმეორებისას. ორი ან მეტი ერთნაირი ფორმა იწვევს მოწყობილობის, დაღლილობის განცდას, რამაც შეიძლება აღძრას სხვა ობიექტზე მზერის გადატანის სურვილი. „სასარგებლო იქნება ზემოაღნიშნული დაფიქსირდეს, როგორც კანონზომიერება მხედველობითი აღქმის დროს მრავალფეროვნების მოთხოვნილებისა: იმ ერთნაირი (ან ერთნაირი ელემენტების მქონე) მიკროსურათების რიგი, რომლებიც ერთფეროვნად მეორდება, მაყურებელში იწვევს დაღლილობისა და დაქანცულობის შეგრძნებას.¹

ექსპერიმენტული კვლევებით დადგენილია: მონოტონურ, ერთფეროვან წესს, ისევე როგორც ქაოსურ უწყესრიგობას, არ შეუძლია გამოიწვიოს დადებითი ემოციები, ვინაიდან პირველ შემთხვევაში თავს იჩენს მხედველობის დაღლილობა, მეორე შემთხვევაში – მისი არამყარი მდგომარეობა.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ადამიანის პერცეფციული

¹ ზეიფერდი ე. ი., სტილიზება და ფრაგმენტულობა, მოსკოვი, 2014, გვ. 37.

აპარატის, ისევე როგორც მთლიანად ნერვული სისტემის, კანონები და რიტმი წარმოიქმნა და ჩამოყალიბდა ხანგრძლივი ევოლუციის პროცესში, მათზე ბუნებრივი გარემოს ზემოქმედების ვითარებაში, რაც წარმოადგენს წესრიგისა და უწესრიგობის შეხამების გარკვეულ ზომას. მაგალითად, ტყეში შეიმჩნევა მსგავსი მცენარეების – ფიჭვის ან არყის ხის ზონები. წესრიგს აქ ის ქმნის, რომ ჩვენ წინაშეა სტრუქტურის, სახეობისა და სხვათა მიხედვით დაახლოებით ერთნაირი, ერთი ჯიშის ხეები. ისინი შედგებიან ერთი ტიპის ფოთლებისგან, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ერთნაირადაა მიმაგრებული ტოტებზე, მაგრამ ეს არ არის მექანიკური წესრიგი, რომ არაფერი ვთქვათ იმის შესახებ, რომ ტყეში ხეები განლაგებულია ფრიად ბუნებრივი სახით და არა გეომეტრიულად (არა მონოტონურად) სწორად (ამ მხრივ, ბუნება გეგმავს თავისი ობიექტების უფრო სხვადასხვაგვარად განლაგებას, არქიტექტორთან შედარებით). ყველაფერი თითქოს ერთფეროვანია, ხეები აბსოლუტურად არ ჰგვანან ერთმანეთს, და ყველა ფოთოლი გამოირჩევა ქაოტური განსხვავებით, რამეთუ აქ წესრიგი ეხამება უწესრიგობას. პირველი – შესაძლებლობას იძლევა მათ მასში შევიცნოთ მცენარეულის ესა თუ ის სახეობები, მეორე კი – გვიჩვენებს ამ სახეობის ხეების, ბუჩქებისა და სხვათა მთელ ნაირსახეობას. აი, რატომაა ასე სასიამოვნო ტყეში ყოფნა, მასში ყოველ ნაბიჯზე არ არის სრული მოულოდნელობა, რამაც შეიძლება გამოიწვიოს დაბნეულობა, ყურადღების დაძაბვა, შესაძლოა, შიშიც, მაგრამ არ არის არც მომაბეზრებელი მონოტონურობა – ყოველი ხე თავისებურად განუმეორებელია, ყოველი ბუჩქი უნიკალურია, მათი

განლაგების რიტმი კი – ემორჩილება სხვადასხვაგვარი გარემოს პირობებს და ბიოლოგიური მიზანშეწონილობის შესაძლებლობებს (ძირითადად მზით განათების აუცილებლობას).

ამრიგად, ნებისმიერი ფორმისა და ფერწერული სურათის ორგანიზებისათვის მნიშვნელოვანია მისი განლაგების რიტმი და ურთიერთკავშირი, ვინაიდან მათი აღქმის დროს თვალი გამუდმებით მოძრაობს.

ხდება დამაბულობისა და პაუზების, მხედველობითი აპარატის შესუსტებისა და დასვენების რიტმული მონაცვლეობა, სხვადასხვა ფიგურის, მაგალითად, პარალელური ხაზების აღქმისას ხდება ამ აპარატის „ჩარევა“. ასე, მაგალითად, პარალელური, შეწყვილებული ხაზების რიტმის აღქმისას, რომელთა შორის დიდი მანძილია, ვიდრე პარალელურებს შორის, წარმოიქმნება ნაკვალევი. პროცესები და ზონები პარალელურებს შორის ივსება შუალედებით, რომლებიც სინამდვილეში არ არის, მაგრამ რომლებიც წარმოქმნიან სრულიად რეალურ **აღზნების დამატებით კერებს**. დამატებითი ხაზების ილუზიას იწვევს აღზნების რიტმი მხედველობითი აპარატის ინერციით ფიგურების მოწესრიგებისაკენ მისი ტენდენციით. თუ ხაზების კვალი და გამოსახულებები ახლოსაა ერთმანეთთან, წარმოიქმნება ციმციმი: ხაზები თითოს ცოცხლობენ, თრთოლავენ.

ხაზებს შორის ყველაზე „გონივრული“, ანუ უკეთესი მანძილების განსაზღვრისას გამოვლინდა: ასეთებია მცენარეები, რომლებიც ახლოს არიან „ოქროს კვეთის“ პრინციპთან (ვერტიკალური ხაზების მიერ შექმნილი რიტმი, რომლის მოდელი ტოლია 1:1,6, ე. ი. მანძილი ხაზებს შორის მომდევნო

წყვილში იზრდებოდა 0,61მ-ით).

„ოქროს კვეთის“ პრინციპის მიხედვით აგებული მართკუთხედები ყველაზე უკეთესია. სწორდ ამითაა განპირობებული „ოქროს კვეთის“ შესწავლის დიდი ისტორია და მისი პერსპექტივა.

როგორც ექსპერიმენტმა დაამტკიცა, რიტმების უპირატესობა დაკავშირებულია კვალებისა და გამოსახულებების, მათი შესაბამისი აღზნების წყაროთა მოძრაობის დინამიკის მოზაიკასთან, რომელიც ზუსტად გამოხატავს კვალთა დინამიკას. სწორედ აღზნების კერათა ასეთი ფარდობითი დინამიკა, მათი განაწილების ხასიათი განსაზღვრავს ემოციების ხარისხს და რიტმის ელემენტარული ესთეტიკურობის დონეს მისი მხედველობითი აღქმის დროს.

არსებობს აღზნების რაღაც ნორმა, რომელიც ან იწვევს კმაყოფილების გრძნობას, ან მაღალ ხარისხობრივ შეფასებას. ამიტომ აღზნების როგორც ძალზე მაღალი, ასევე ძალზე დაბალი დონე იწვევს უარყოფით ემოციებს.

ამრიგად, გრძნობითი (ან რაც იგივეა) – ამა თუ იმ ხაზებისა და ფორმის ელემენტების ესთეტიკური აღქმა დამოკიდებულია მათ უნარზე გამოიწვიონ აღზნების გარკვეული დონე, რომელიც შეიგრძნობა როგორც სიამოვნების ან უკმაყოფილების გრძნობა (მონოტონურობა, მოწყენილობა, დაქანცულობა).

ეს გრძნობა წარმოიქმნება საგნის, ამ შემთხვევაში, მისი ხაზების ფორმების ან მათი ელემენტების აღქმის შედეგად, რადროსაც ხდება საგნისა და მხედველობის მაფუნქციონირებელი აპარატის ობიექტური თვისებების ურთიერთმოქმედება, რაც იწვევს აღზნების გარკვეულ დონეს ან დინამიკას

(მოზაიკას), რომელიც განიხილება, როგორც ესა თუ ის ხარისხობრივად გარკვეული გრძნობა: დადებითი-ოპტიმალური ფუნქციონირების დროს და უარყოფითი – ამ აღქმის ნორმების დარღვევის დროს.

მისი კანონების იმანენტური აღქმის ნორმების არსებობას მოწმობს ფიგურები (სამკუთხედი, მართკუთხედი, წრე და ა. შ.), რომლებიც მუდმივად გვხვდება მხატვრული კულტურების ისტორიაში. ნიშანდობლივია, რომ „ოქროს კვეთის“ პრინციპი, რომლის განხორციელება არქიტექტურაში, სკულპტურაში, ფერწერაში ხორციელდება, ხასიათდება განუწყვეტელი მუდმივობით და დღემდე განაგრძობს ადამიანებზე ზემოქმედებას.

ამრიგად, ესთეტიკური მოთხოვნილება კონკრეტულად გრძნობადი აღქმის დონეზე, ან, ასე რომ ვთქვათ, მისი სუფთა სახით (რომელიც არ არის გართულებული ასოციაციებითა და სემანტიკური მნიშვნელობებით) ვლინდება, როგორც მოთხოვნილება ისეთი უმარტივესი ფორმების აღქმაზე, რომლებიც ოპტიმალურად შესაბამისი იქნება აღქმის ფუნდამენტური კანონზომიერებისა.

და სწრაფვა ამ ოპტიმალური აღქმისაკენ ან აღქმის დონეზე ფუნქციურ მოთხოვნილებათა ოპტიმალური სრულყოფის ტენდენცია შეადგენს ბუნებრივ წინაპირობას, რომელიც სწორედ მისი ოპტიმალური დაკმაყოფილებისა და განხორციელების შემთხვევაში შეადგენს ესთეტიკური მოთხოვნილების გამოვლენასა და სრულყოფას.

პერცეფციული აპარატის ოპტიმალური ფუნქციონირება, როგორც ნაჩვენები იყო, ხორციელდება რიტმის, წესის, სი-

მეტრიის აღქმისას, რომლებიც შეესაბამება აღქმის უკეთესად მიჩნეულ ნორმებს და იწვევს სიამოვნების შეგრძნებას. ამასთანავე, მხედველობითი სისტემა პასიური არ არის, ზოგჯერ აქტიურადაც კი „შთანთქავს“ რიტმსა და ფიგურებს.

და თუ ეს ვლინდება ცალკეული ხაზებისა და ელემენტარული ფორმების დონეზე, მაშინ მით უფრო ინტენსიურად – საგნების მეტნაკლებად მთლიანი ფორმების, ეგრეთ წოდებული – გემტალტის დონეზე. მათი პირველი მკვლევარის ქრისტიან ერენფელსის განსაზღვრით, გემტალტი წარმოადგენს მთლიანს, რომლის თვისებები არ შეიძლება დაყვანილ იქნეს მის ნაწილებამდე. გემტალტის მნიშვნელოვანი თვისებაა მისი სიმტკიცე – ასე, მაგალითად, კვადრატი – იქნება ის დიდი თუ პატარა, თეთრი ან შავი – სულერთია, აღიქმება როგორც კვადრატი, ხოლო მელოდიის ტონების ცვლილება სრულიად იძლევა მისი, როგორც ასეთის, შეცნობის საშუალებას.

ადამიანზე თავისი ზემოქმედების მიხედვით, გემტალტები, საერთოდ, იყოფა „კარგ“ და „ცუდ“ გემტალტებად.

კარგი გემტალტები – ეს ისინია, რომლებიც ადამიანზე ყველაზე უკეთ ზემოქმედებენ ამა თუ იმ ვითარებაში. კრაიტლერების განსაზღვრით, ისინი ხასიათებიან „რეგულირებით, სიმეტრიით, ჩართულობით, ერთიანობით, ჰარმონიით, მაქსიმალური სიმარტივითა და გამომხატველობით“.¹

დაუმთავრებელი ფიგურების (სამკუთხედების, რამდენიმე არასწორად ან შეუერთებელი ბოლოებით აგებული

¹ Kreidler H.H., Kreidler s.h.p. 83.

მართკუთხედებისა და სხვ.) წარდგენით ჩატარებულმა ცდებმა გვიჩვენა, რომ შეიმჩნევა „გემტალტის დაწოლა“, ესე იგი, მხედველობა თითქოს გამოასწორებს ნაკლოვანებებს და მათ ხედავს, როგორც კარგ გემტალტებს.

როგორც რ. არნხეიმმა უზარმაზარ ექსპერიმენტულ მასალაზე დაყრდნობით გვიჩვენა, ადამიანის საქმიანობასა და ხელოვნებაში ფორმების აგების ერთ-ერთი კარდინალური პრინციპია სწრაფვა წონასწორობისაკენ. მისი სიტყვებით, „ნებისმიერი მატერიალური საქმიანობა შეიძლება განისაზღვროს როგორც სწრაფვა წონასწორობისაკენ. ფსიქოლოგიაში გემტალტის თეორიის წარმომადგენლები იმ დასკვნამდე მივიდნენ, რომ ფსიქოლოგიური საქმიანობის ნებისმიერი გამოვლენა მიისწრაფვის შესაძლებლობის მიხედვით ყველაზე მარტივი, ყველაზე სწორი, ყველაზე გაწონასწორებული ორგანიზაციისაკენ“.¹

გარემოსთან ორგანიზმის ურთიერთმოქმედების სისტემურმა კვლევებმა დასავლელ მეცნიერებს საფუძველი მისცა დაესკვნათ, რომ სწრაფვა კარგი გემტალტისაკენ წარმოადგენს ორგანიზმის იმ დინამიკური თვითრეგულაციის პრინციპის გამოვლენას, რომელიც გარეგანი და შინაგანი წონასწორობის შენარჩუნების გეოსტატიკური ტენდენციის ყოვლისმომცველია, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას იძლევა გარემო. ამასთან ერთად, სტიმულების ინტეგრაცია ებრძვის მათ დეზინტეგრაციას და აღსაქმელი ფიგურა წარმოადგენს შემაკავშირებელ და დამანგრეველ ტენდენციათა ბალანსის შედეგს. ეს

¹ არნხეიმი რ., ხელოვნება და ვიზუალური აღქმა, მ., „პროგრესი“, 1974, გვ. 46 (რუსულ ენაზე).

ბალანსი ლიკვიდაციას კი არ ახდენს, კი არ აქრობს ვიზუალური მხარის დამაბულობას, არამედ მხოლოდ მის ერთგვარ რედუცირებას ახდენს.

რედუცირების თანდაყოლილობისა და აღზრდის შესახებ საკითხის განხილვისას აზრები გაიყო. ცდებმა გვიჩვენა გემტალტის აღქმის თანდაყოლილი უპირატესობის არსებობა (აღმოჩნდა, რომ ცხოველები სულაც არ არიან გულგრილნი გემტალტის მიმართ). გარკვეულ როლს ასრულებს სწავლება და გამოცდილებაც, რომელსაც იძენენ ადამიანები საქმიანობის პროცესში. ასე, მაგალითად, პრიმიტიული ადამიანები (მაგალითად, უდაბნოს მცხოვრებნი მაროკოში), ევროპელებისგან განსხვავებით, რორშახის ტესტის ფიგურებში ვერ ხედავენ სიმბოლურ ფიგურებს მათ დეტალებს კი ძირითადად აღიქვამენ. ამრიგად, როგორცა ჩანს, ოპტიკურ ილუზიათა გაჩენაც დამოკიდებულია პირად და კულტურულ-ისტორიულ გამოცდილებაზე.

კრაიტლერები მართებულად ფიქრობენ, როგორც ორიენტაციის საშუალება, გემტალტის აღქმა შესაძლოა დაკავშირებული იყოს ქაოსით გამოწვეული დეზორიენტაციისაგან თავდახსნით მიღებულ სიამოვნებასთან.

ზოგიერთი მეცნიერი გემტალტის აღქმის ხასიათს უკავშირებდა ეკონომიკას, რომელიც წარმოიქმნება გემტალტიდან მომავალი ინფორმაციის განკოდირებისას, რაც იძლევა ინფორმაციის მაქსიმუმის წვდომის საშუალებას მინიმალური ძალისხმევის პირობებში.

გარდა ამისა, მისი გაშუქების დონე საშუალებას იძლევა მაქსიმალურად იქნეს აღქმული ფორმის ორგანიზაციის დონე

და დაიმალოს არასტრუქტურირებული ფორმები.

ყოველივე ამან გემტალტის თეორეტიკოსებს მისცა შესაძლებლობა, გამოეთქვათ ვარაუდი, რომ ფერმწერნი დიდწილად შეუგნებლად მიისწრაფვიან კარგი გემტალტისაკენ, მაგრამ კარგი გემტალტი – ეს სულ არ არის უბრალო გემტალტი. თანამედროვე კულტურა მისი სტრესებითა და დამაბულობებით არ შეიძლება ადეკვატურად გადაიცეს უბრალო, დამაწყნარებელი ფორმებით, ხელოვნების სტრუქტურის სტაბილური ორგანიზაციით. მარტივი, დაუმთავრებელი, რეგულარული და ჰარმონიული გემტალტები, როგორც წესი, დამახასიათებელია პრიმიტიული ცივილიზაციებისათვის.¹ თანამედროვეობა უპირატესობას ანიჭებს ნაკლებად რეგულირებად და უფრო რთულ კომპლექსურ ფორმებს, რომელთაც სამყაროს შესახებ რთული ინფორმაციის გადაცემის უნარი აქვთ (და, რაც უფრო რთულია ინფორმაცია, მით უფრო რთულია მისი მატერიალური განხორციელების ხერხი). გარდა ამ შინაარსობრივად შეპირობებული მიზეზისა – არის კიდევ ესთეტიკური – სიმეტრიული ფორმებისა და კარგი (ესე იგი მარტივი და სწორი) გემტალტის შეჩვევა მათ ხდიდა არაგამომხატველობით, რაც იწვევდა ხელოვნების ენის ექსპრესიულობისა და მთლიანად მისი ფორმალური ორგანიზაციის ამაღლების აუცილებლობას. საკმარისია, შევადაროთ ბერძნული ორდერი შუა საუკუნეების არქიტექტურას, რომანული – როკოკოს და ა. შ., მაგალითად, რაფაელის,

¹ იხ.: Bartou, F., complexity – simplicity of a personality dimension. Journal of “abnormal and social Psychology, 1953, n. 48, 172; Boas, F – Primitive Art. M., New Your, Dover, 1955.

ლეონარდო და ვინჩის, გოიას ან კოკოშკას პორტრეტებში ფორმის ორგანიზაცია, რათა წარმოვიდგინოთ ფორმის მოძრაობა მისი სირთულის, ექსპრესიულობის გართულებისა და ამალღებისაკენ. მაგრამ მთლიანად, ვინაიდან ბუნებაში უბრალო ფორმები – ისეთები, როგორცაა სამკუთხედი, მართკუთხედი, რომბი და ა. შ., სუფთა სახით არ არის, ამიტომ ყოველგვარ ხელოვნურად შექმნილ ფორმაში აუცილებელია კარგი გეშტალტის გაშუქება, როგორც გარემოს ქაოსში წესრიგის დამყარების ხერხი, რომელიც ასე თუ ისე აისახება ხელოვნებაში, რომელიც უარს ვერ იტყვის იმ უპირატესობებზე, რომლებსაც იძლევა გეშტალტი ფერწერის ნაწარმოების საერთო სტრუქტურის ორგანიზაციის დროს.

გეშტალტის შეფასება ან ადამიანზე მისი შემოქმედება დამოკიდებულია როგორც მთლიანზე, ასევე მის ნაწილებზე. რაც შეეხება მთლიანს, აღმოჩნდა, რომ მართკუთხედი უფრო უკეთესია, ვიდრე, მაგალითად, სამკუთხედი ან წრე. აქედან, ცხადია, თუ რატომ ეძლევა ფერწერაში უპირატესობა მართკუთხედს, როგორც სურათის ჩარჩოს, გეშტალტის ნაწილები კი, პირიქით, წარმოადგენენ მართკუთხედისა და წრის უპირატესობას მართკუთხედთან შედარებით.

გეშტალტის ან ფორმის აღქმის პროცესი – მთლიანის აღქმიდან დეტალებზე გადასვლის რთული პროცესია მთლიანთან პერიოდულად დაბრუნებით.

გ. ა. გოლიცინის აზრით, „ოპტიმალურია ფორმა, რომელიც მხოლოდ ერთი შეხედვით გვეჩვენება მარტივად და საშუალებას ილევა სწორად იქნეს მოცული მთლიანი, მაგრამ, იმავე დროს, დასაშვებად მიაჩნია დეტალების შემდგომი გაღრმავე-

ბა, კონკრეტულობის ახალი საფეხურების აღმოჩენა, რომელთა ინფორმაციულობა მაღლდება წინა საფეხურებისადმი ადაპტაციის მიხედვით.

ასე, მაგალითად, არქიტექტურაში თავდაპირველად აღიქმება ნაგებობათა საერთო მოცულობა, ხოლო შემდეგ საფეხურებზე ხდება მისი თანამიმდევრული დანაწევრება და დეტალიზება“.¹

კვლევებმა გვიჩვენეს, რომ დაუმთავრებელი გეშტალტები უფრო ძლიერ ზემოქმედებას ახდენენ, ვიდრე დამთავრებული, მაგალითად, სამკუთხედი ერთი კუთხის გარეშე ან კვადრატი ერთი გვერდის გარეშე (ამ მეთოდს ხშირად იყენებდა ვ. კანდინსკი; სურათში „მე და სოფელი“ იგი იყენებდა წრეს მასში შეჭრილია სამკუთხედი). კრაიტლერების აზრით, ფერწერაში არასრული ფიგურები გამოიყენება კონტრასტის, მოსალოდნელსა და მოულოდნელს შორის დამაბულობის შესაქმნელად და მის გადასაწყვეტად!² იგივე ეხება სხვადასხვა სახის დახრილ და დაუბალანსებელ ფორმებს. ასე, მაგალითად, სამკუთხედი, რომელიც გამოსახულია ისეთნაირად, რომ მისი წვერი ქვევითაა მოქცეული, აღიქმება როგორც არამყარი, დაყირავებული ფორმა.

როგორც გეშტალტის თეორეტიკოსები ვარაუდობენ, ადამიანის მეხსიერებაში არის „კარგი გეშტალტების“ სტერეოტიპები, რომლებიც თითქოს აყალიბებენ განწყობას მის აღქმაზე და იმ გეშტალტების აღქმისას, რომლებიც გადაიხრებიან

¹ გ. ა. გოლიცინი, ესთეტიკური აღქმის ინფორმაცია და კანონები, რიცხვი და აზრი, მე-3 გამოშვება, „ცოდნა“, 1980, გვ. 58 (რუსულ ენაზე).

² Kreitler H. S. p. 100.

სავარაუდო ნორმიდან, იქმნება დამაბულობა ან კონტრასტი, რომელიც გადაწყვეტას მოითხოვს. ფერწერაში ეს დამაბულობა შეიძლება შეიქმნას კარგი და დაუმთავრებელი, არასწორი გემტალტების შეხამებით, მაგრამ, საერთოდ, გემტალტის შეფასება იცვლება მისი გამოყენების კონტექსტის და მიხედვით, ესე იგი, გამოსახატავის დანიშნულების მიხედვით. მაგალითად, წრე, როგორც გემტალტი, ითვლება უნივერსალურად კარგ გემტალტად, მაგრამ კრაიტლერებს მოჰყავთ მაგალითი, რომ მათთან შედარებით სახის კონტური – ცუდია, არასწორი გემტალტია, მაგრამ, თუ მის ნაცვლად სახის ასახვის დროს გამოყენებული იქნება წრე – შედეგი სხვანაირი იქნება. ელ გრეკოსა და მოდილიანის ტილოებზე – სახეები საუცხოოა, თუმცა კი წაგრძელებულია. საერთოდ, როგორც მეცნიერებმა სამართლიანად შენიშნეს, ფერწერის თანამედროვე ხელოვნებაში და, მოდერნიზმში საერთოდ, ექსპრესიას აღწევენ ხშირად ტრადიციულად გამომუშავებული ფორმების – მხედველობის კუთხის პერსპექტივის დარღვევის გზით (მაგ., სიურეალისტების დალისა და კირიკოს შემოქმედებაში).

სხვა მიმართულებებში კი მთლიანი იგება გემტალტების ტრანსფორმაციის შედეგად, მათი ვარიაციების გზით. აქედან გამომდინარე, დასავლეთის ხელოვნების მრავალი თეორეტიკოსი გემტალტის ტრანსფორმაციას აიგივებს მხატვრული ვარიაციების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხერხთან.

მოდერნიზმის თანამედროვე წარმომადგენლები ხშირად იყენებენ ერთი გემტალტის უბრალო ვარიაციას, როდესაც გემტალტი იცვლება მხოლოდ სივრცეში – მინიმალური ცვლილება და იწვევს მინიმალურ დამაბულობას.

ამრიგად, მატერიალური ფორმის პირველი დონე – მთლიანის ფერი და მარტივი ელემენტები, ისევე როგორც ამ მთლიანის ორგანიზაცია, – წარმოადგენს ესთეტიკურ ან მატერიალურად ორგანიზებული სტრუქტურების აღქმის დონეს. ეს – პირველი, რაც თვალში საცემია და ერთბაშად წარმოქმნის აღზნების გარკვეულ მიმართებას, რომლის ტრანსფორმირებაც ხდება და გრძელდება აღქმის მთელი პროცესის განმავლობაში, მაგრამ უკვე იმ მნიშვნელობასთან ურთიერთქმედებით, რომელსაც ატარებს ესა თუ ის მატერიალური სტრუქტურა (ამ შემთხვევაში ადამიანის მრავალდონიანი რეაქცია აღქმის საგანზე, რომელიც შედგება ესთეტიკური და აზრობრივისაგან). ამასთანავე, აღქმის ორგანოების ფუნქციონირება შეხამებული იქნება ტვინის საქმიანობასთან, რომლის უზრუნველყოფა ხდება აღზნების უფრო მდიდარი და რთული პროცესით და თავის ტვინის ქერქის აღზნების დინამიკით.

„ნახატის გართულებასთან ერთად, მისთვის სუფთა ესთეტიკურის გარდა, კიდევ ეთიკური და სოციალური შინაარსის მიცემასთან ხომ ტვინის პერცეფციულ მოდელში აქტიურ მდგომარეობაში იქნება მოყვანილი სხვადასხვა ნეირონული მიკროანსამბლის შეუდარებლად დიდი რაოდენობა და ამიტომ განხორციელდება მათსა და მათ ელემენტებს შორის კავშირების მდიდარი დინამიკა...“¹ – წერს გ. რუბერი.

ეს ჰარმონია ისტორიულად ცვალებადია – ვინაიდან იცვლება მისი ორივე კომპონენტი – ესთეტიკური (უფრო ნელა, როგორც დიდწილად დაკავშირებული ბუნებრივ პირობებ-

¹ გ. რუბერი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 167.

თან) და სოციალური, აგრეთვე ნორმა მათ თანამიკუთვნებასა და ურთიერთშევესებაში, რაც დაკავშირებულია ადამიანისა და მთიანად საზოგადოების საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში ამ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების ფორმებზე.

ხელოვნების მოცემულ შემთხვევაში ფერწერის მატერიალური სტრუქტურა ემსახურება სოციალური ან საზოგადოებრივი შინაარსის გამოხატვის მიზანს, რომელსაც ასაშუალოებს მხატვრის პიროვნება. ნაწარმოების მნიშვნელობა ან აზრი, მისი იდეა აღმოცენდება ამ სტრუქტურის მთელი ერთობლიობიდან – მისი „მოძრაობიდან“ თავისთავად, დროსა და სივრცეში გაშლის პროცესში ან მისი აღქმისა და აღქმის პროცესის „მოძრაობის“ დროს.

საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ხელოვნების ნაწარმოების მნიშვნელობა ყალიბდება მისი ცალკეული ელემენტების დონეზე კი.

ადრე ჩვენ განვიხილეთ ფერწერის ნაწარმოებთა მატერიალური ორგანიზაციის დონე და მხედველობაში გვქონდა ამ ელემენტების მხოლოდ ესთეტიკური ან გრძნობითი ზემოქმედება ისე, რომ აბსტრაქტიზმს ვახდენდით მათი მნიშვნელობიდან, როგორც თავისთავადიდან, აგრეთვე მათი ერთობლიობიდან გამომდინარე.

ფერის მნიშვნელობათა შესახებ მდიდარი მასალაა შეგროვილი კრაიტლერების დასახელებულ მონოგრაფიაში. მათ სამართლიანად მიაჩნიათ, რომ საგნებისა და მოვლენების მოვლენათა ნიშნადი თვისებების კონტექსტში ფერს ლამის პირველი ადგილი უკავია, ვინაიდან ფერი გვეჩვენება უფრო მნიშვნელოვნად, ვიდრე საგნების გემო, სუნი და ფორმაც კი.

მსოფლიო ხალხთა მრავალ ენას აქვს ფერთან დაკავშირებული მეტაფორები.¹ ხოლო, როგორც მრავალი კვლევითაა დადგენილი, ფერები ძალიან ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს ხალხზე, ამასთანავე, უფრო ძლიერს პრიმიტიულ ადამიანებზე, ბავშვებსა და მოზარდებზე, აგრეთვე შეგნების სუსტი კონტროლის, რეგრესიის მქონე ადამიანებზე და ა. შ.

ექსპერიმენტულად დადგენილია, რომ ბავშვები უპირატესობას ანიჭებენ უფრო მკვეთრი ფერების საგნებს.² გამოიკვავა, ასევე, რომ რეაქცია საგნის ფერსა და სხვა თვისებებზე, მაგალითად, სიდიდეზე, სივრცეში მის მდგომარეობაზე და სხვ. ბავშვებს უჩნდებათ გაცილებით გვიან, ვიდრე ფერთი უპირატესობა.³

პრაქტიკული დაკვირვებებითა და ექსპერიმენტული კვლევებით დაადგინეს: აგრეთვე, რომ ფერებსა და გარკვეულ მდგომარეობებს შორის არის გარკვეული დამოკიდებულება, მაგალითად, რისხვასა და წითელ ფერს შორის, ეჭვიანობასა და ყვითელ ფერს შორის. ცნობილი ფსიქოლოგი რორშახი თავის ტესტში იყენებს ფერს ფსიქიკური მდგომარეობის განსაზღვრის მიზნით. მაგალითად, გამოხატულება, რომლის თანახმადაც დაღვრემილ ადამიანებს ყველაფერი ბნელად ეჩვენებათ, სულაც არ არის მეტაფორა, არამედ რეალური

¹ საყურადღებოა, რომ ცნობილმა რუსთველოლოგმა ვიკტორ ნოზაძემ მთელი წიგნი უძღვნა ფერის პრობლემას „ვეფხისტყაოსანში“. იხ. მისი „ვეფხისტყაოსანის ფერთმეტყველება“.

² Thompson, G. G. Child Psychology. Boston Houghlton Vifflin, 1952, p. 211-212; Wernen H. Compazative Psychology of Mental Devolopment, n. 9; Yntern. Univ. Press, 1957, p. 234-235;

³ Btaples, K., The Regnonse of Infants to colours: Journ. of Experimental Psychology, 1932.

ფსიქოლოგიური ფენომენია.

ფერზე რეაქცია განისაზღვრება არა მარტო ბიოლოგიური ფაქტორებით, მაგალითად, ასახვით, არამედ ადამიანთა გარკვეული ინდივიდუალური თვისებებითაც. მაგალითად, წითელი ფერი იზიდავს აგრესიულად განწყობილ ადამიანებს, ექსტრავაგანტებს; ცისფერი – ძალზე თავდაჭერილ ხალხს ან ინტროვერტებს.¹

ფერისადმი დამოკიდებულება დაკავშირებულია კულტურის დონესთან. ვითარდება როგორც კულტურის ფერთი სიმდიდრე, ასევე, იმის უნარი, რომ ფერს მიეპყრო, როგორც ფერს და, არა მარტო როგორც ამა თუ იმ ფერად შეღებილ საგანს. დადგენილია, რომ პრიმიტიული ხალხები ფერებს ერთმანეთში ურევენ, თუ ამ ფერებს მათ წარუდგენენ ნაცნობი საგნებისგან მოწყვეტით.² მათ არა აქვთ ფერთა მთელი სპექტრის გაგება.

ა. ფ. ლოსევის დაკვირვებით, „ანტიკურობასა და პლატონსაც კი არ შეუძლიათ ფერი აღიქვან იზოლირებულ აბსტრაქტულობად, მაგრამ ყოველთვის შეიგრძნობენ მასში ამა თუ იმ სამგანზომილებიან სხეულს და მისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ფუნქციებსაც კი“.³

ფერთა კულტურის ათვისების კვალობაზე, რაც დაკავშირებულია ახალი ფერებისა და, საერთოდ, მატერიალური და

¹ Werner H. Comparative Psychology of Mental Development, n. 9. Jistern, Univ. Press, 1957, p. 225-226;

² Kouwer B. J. Colours and Their character; A psychological Study. The Hague: C.A. Van Nostrand, 1943, p. 11-32;

³ ა. ფ. ლოსევი, ანტიკური ესთეტიკის ისტორია, სოფისტები, სოკრატე, პლატონი, მოსკოვი, „ხელოვნება“, 1988, გვ. 587.

ნიშნური კულტურის ფერითი მრავალფეროვნების „წარმო-შობასთან“, იზრდება მათი გამოყენებაც ფერწერაში. ამ კუ-თხით საინტერესო იქნებოდა, თვალყური გაგვედევნებინა ფერწერის ფერითი ევოლუციისათვის ევროპულ კულტუ-რაში, მაგალითად, ანტიკური ხანიდან ჩვენს დრომდე.

ფერებით გამოწვეულ ასოციაციათა მთელი სპექტრი ან მთელი მისი ამპლიტუდა მერყეობს სუფთა პირადსა და კულტურულ-ისტორიულ ასოციაციათა შორის. გარკვეულ საფუძველზე წარმოიშობა ესა თუ ის აზრობრივი, ანუ ექს-ტრანსთეტიკური მნიშვნელობა.

პირადი მნიშვნელობები, რომლებიც ასოცირდება ამა თუ იმ ფერთან, დაკავშირებულია მათ მიერ გამოწვეულ და ადამიანის მეხსიერებაში ჩარჩენილ მოგონებებთან, სიტუაციებსა და გრძნობებთან. ფერების მიმართ დამოკიდე-ბულება შეიძლება ჩამოყალიბდეს მათი გარემომცველი საგნების მნიშვნელობასთან დაკავშირებით. ასე, მაგალითად, ადამიანს შეიძლება არ უყვარდეს ის ფერი, რომლითაც შეღებილია იმ შენობის კედლები, რომელშიც მან განიცადა არასასიამოვნო განცდები და უყვარდეს ფერი, რომელიც მას შეახსენებს სასიამოვნო მოგონებებს. ზოგჯერ, მაგალითად, ადამიანი განიცდის ემოციებს ფერის დანახვისას ისე, რომ ვერ ხვდება უარყოფითი ემოციის გამომწვევ მიზეზებს. ეს ხშირად დაკავშირებულია იმასთან, რომ უსიამოვნო მოვლენები და-ვიწყებულია და ფერი მასთან ასოციაციაში შედის შეუცნობ-ლის დონეზე. ამ შემთხვევებში ფერთა ბუნებრივ უპირა-ტესობას განდევნის პირადი წარმოდგენები.

სოციალური ფაქტორები იწყებს დომინირებას ემოციურ

რეაქტივებში, უფრო სწორად, ექსპრავსთეტიკური ფაქტორები იწყებენ ფერების ბუნებრივ-ესთეტიკური დამოკიდებულებების უკან ჩამოტოვებას. ასე, მაგალითად, სტაპლისა და უოლტონის ექსპერიმენტში კარგადაა ნაჩვენები ფერების მიმართ ბავშვების დამოკიდებულების ცვლილება. მას შემდეგ, როდესაც დადგინდება, თუ რა ფერებს აძლევენ ბავშვები უპირატესობას (რიგრიგობით – წითელი, ყვითელი, მწვანე და ცისფერი). მათ გადასცემენ იმ ფერებით შეღებილ კოლოფებს, რომლებიც ნაკლებად მოსწონდათ. კოლოფებში კი არის საჩუქრები. შედეგად, ამ ფერთა მიმართ დადებითი დამოკიდებულება მკვეთრად გაიზარდა და შენარჩუნებული იყო ხუთი თვის შემდეგაც.¹

მკვლევართა გარკვეულ ნაწილს ადამიანთა ასეთი ასოციაციები არაესთეტიკურად მიაჩნია, ვინაიდან ისინი მოტივირებულია არა ესთეტიკური, არამედ უტილიტარული მიზეზებით. ეს, მართლაც, ასეა. უკვე ამ დონეზე იქმნება იმ ფერთა ზემოქმედების ესთეტიკურ და არა ექსტრავსთეტიკურ დონეებს შორის ურთიერთმოქმედების სტრუქტურა, რომლებსაც ასოციაციით უკავშირდება სხვადასხვა მნიშვნელობები და მოგონებები, მაგრამ პირადი ასოციაციების გარდა, ფერებს აქვს კულტურულად შეპირობებული მნიშვნელობებიც.

„ყველა დროის უმრავლეს კულტურაში, ფერები გამოყენებული იყო როგორც მნიშვნელობის მქონე ნიშნები,² – ამტკიცებენ კრაიტლერები. ასე, მაგალითად, დასავლეთ კულ-

¹ Spajles, R. and Walton, H. E. A Study of Pleasurable Experience as a factor in color Preference - Journal of Genetic Psychology 1933, H. 43. p.p. 217-230.

² Kreibler H. S. Psychology of the Arts, p. 60.

ტურაში დაწესდა მეტად თუ ნაკლებად საყოველთაოდ მიღებული მნიშვნელობები და ასოციაციები: მწვანე დაკავშირებულია იმედთან, ყვითელი – სიმულვილთან, თეთრი – სიწმინდესთან, შავი – სიკვდილთან, წითელი – სიყვარულსა და რევოლუციასთან. აღიარებული დაკვირვებების მიხედვით, ფერთა დაახლოებით იგივე მნიშვნელობები მოქმედებდნენ საეკლესიო ლიტურატურასა და შუასაუკუნეების ჰერალდიკურ სისტემაში.¹

აღმოსავლეთის – ჩინეთისა და ინდოეთის – კულტურათა მკვლევარებმა დადგინეს ამ ქვეყნების ზოგიერთი მსგავსება ევროპულ ფერით სიმბოლიკასთან, ესე იგი, დაადასტურეს ზოგიერთი ტრანსკულტურული მსგავსება მცირე ვარიაციებითა და გადახრებით. ამან საფუძველი მოგვცა ვივარაუდოთ ზოგადი ფსიქოლოგიური კავშირების არსებობა ფერთა ესთეტიკურ ზემოქმედებასა და მათ მნიშვნელობებს შორის. ვარიანტულობა კი უკავშირდება ფერებსა და მათ მნიშვნელობებს შორის შესაძლო კავშირების კონვერციონალობას ან პირობითობას, რაც შეიძლება დაკავშირებული იყოს ამა თუ იმ საზოგადოებრივ მოვლენასთან.

ამრიგად, კულტურულ-ისტორიული პირობები არსებით ზეგავლენას ახდენს ფერთა სიმბოლურ მნიშვნელობაზე. მაგალითად, ამერიკელები და ევროპელები უკანასკნელი ასწლეულის განმავლობაში წითელ ფერს ასოციაციით უკავშირებდნენ ძალის გამოხატულებას, რევოლუციას, რაც, გარკვეულწილად, შეპირობებულია რუსეთში გამარჯვებული რევოლუ-

¹ Hylme P. E. Symbolism in Christian Art. Sonnenschein, 1908, p. 16-29.

ციის დროშის ფერით. უფრო ადრე მეწამული და წითელი ფერები იყო ძალაუფლების ნიშანი და ასოციაციით უკავშირდებოდა პაპს ან იმპერატორებს.

ფერი, შეიძლება, აგრეთვე ასოციაციით უკავშირდებოდეს ამა თუ იმ მოვლენასა და ცნებებს, ასევე, გვევლინებოდეს როგორც ნიშანი კულტურის კონტექსტში. ასე, მაგალითად, ჩრდილოეთის ქვეყნებში თეთრი ასოციაციით უკავშირდება თოვლს, ზამთარს, ჰაერის სისუფთავეს. აფრიკელს კი ეს ასოციაციები არა აქვს, ხოლო მათთვის ყვითელი უკავშირდება უდაბნოს, მზეს. ფერის აღნიშვნა შეიძლება იმ საგნის დასახელებაც იყოს, რომელიც ამ ფერითაა შეღებილი. ასე, მაგალითად, სიტყვა წითელი ინდურ ენაზე ნიშნავს „მტკერს“, რომელიც წვიმის სეზონებს შორის ქარის შემდეგ ყოველთვის ბობოქრობს.

ამრიგად, ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობები შეიძლება აღმოცენდეს ფერებზე ფსიქოლოგიური (ფიზიოლოგიური) და ესთეტიკური რეაქციებიდან (მაგალითად, წითელი – როგორც აგრესიული და თეთრი – როგორც მშვიდი და ა. შ.) – როგორც ესთეტიკური ზემოქმედების გაგრძელება აზრობრივში, ესე იგი, როგორც გრძნობითის ბუნებრივი გაგრძელება ნიშნობითში, სულიერ-აზრობრივში.

მაგრამ კულტურულ-ისტორიული გარემოს გავლენა შეიძლება გამოყოს ფერის მნიშვნელობამ ისე, რომ უგულებელყოფილი იყოს მათი ესთეტიკური ზემოქმედება. ამიტომ, სხვადასხვა კულტურაში შეიძლება იყოს ფერთა საწინააღმდეგო მნიშვნელობები. ასე, მაგალითად, აფრიკელი ხალხები თეთრ ფერს აღიქვამენ როგორც გლოვისა და სიკვდილის

ფერს, ხოლო შავი კი ამავე მნიშვნელობით განიხილება ევროპელთა მიერ, რომლებიც თეთრს განიხილავენ როგორც უმანკოების, სიწმინდის ფერს. ასე რომ, აზრობრივ მნიშვნელობას შეუძლია ან განაგრძოს ან შეცვალოს, ან კიდევ ჩაახშოს ფერთა ფსიქოლოგიური და ესთეტიკური ზემოქმედება, რაც იმას მოწმობს, რომ მოვლენათა უტილიტარულ ან საზოგადოებრივ მნიშვნელობებს, რომლებსაც ასოციაციით უკავშირდება ესა თუ ის ფერი, შეუძლიათ უფრო ძლიერი ზემოქმედება მოახდინონ პიროვნებაზე, ვიდრე ფერთა ბუნებრივმა უპირატესობამ.

აქ, ისევე როგორც სხვა შემთხვევებში, სოციალური ან სულიერი დონე იმორჩილებს ბუნებრივს ან გრძნობითს. ყოველივე ეს სხვადასხვანაირად ვლინდება ფერწერაში.

არა ოდენ ფერებს, თვით ბაზებს, ფორმებს, ფიგურებსაც – ასევე გარკვეული მნიშვნელობა აქვს. პირადი ასოციაციების დონეზე მათ შეუძლიათ ადამიანებს გაახსენონ მისი ცხოვრებისეული სიტუაციების შესახებ და გამოიწვიონ ემოციები. ასე, მაგალითად, მართკუთხედმა შეიძლება გაგვახსენოს ბავშვის ოთახის სარკმელი, სავიზიტო ბარათი, წრემ – მედალი, დისკო და ა. შ. კრაიტლერები, გარდა ამისა, გამოყოფენ ასოციაციათა ინტერპერსონალურ დონეს, როცა მახვილკუთხეს შეუძლია გააღვიძოს მოგონებები დანასა და სხვა მახვილ ობიექტებზე, ხოლო ტალღურმა ხაზმა – ზღვაზე. როგორც მათ დაადგინეს, ფორმები, სადაც სჭარბობს სიმეტრია და მრუდი ხაზები, აღვიძებს ასოციაციებს ობიექტების შესახებ უფრო მეტად, ვიდრე მართკუთხა და ასიმეტრიული ფორმები. კლაიტრელების აზრით, სწორედ ასოციაციები ამა

თუ იმ ელემენტარული ფიგურების, სხვადასხვაგვარი ხაზებისა და ფორმების აღქმის დროს დომინირებულ როლს ასრულებს მათთვის უპირატესობის მინიჭების დეტერმინაციაში.¹

აქედან, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ხაზებისა და ფორმების სიმბოლური მნიშვნელობები განისაზღვრება ძირითადად კულტურულ-ისტორიული პირობებით. ასე, მაგალითად, სპირალი წარმოადგენს სიცოცხლის სიმბოლოს, ვინაიდან უჩვენებს განმეორებათა სერიას იმ დონეზე, რომელიც უსასრულოდ მაღლდება.

მრავალ სიმბოლურ ფიგურას თან დაჰყვება სხვადასხვა სიმბოლური მნიშვნელობა სხვადასხვა კულტურაში. ასე, მაგალითად, ეგვიპტეში სამკუთხედი ღვთის თავის სიმბოლო იყო, უძველეს საბერძნეთში – სიბრძნისა, ქრისტიანულ რელიგიაში – სამების, ინდოეთში – შემოქმედების, ენერჯის. კვადრატი მრავალ კულტურაში ნიშნავდა ქაოსის მოწესრიგებას, სტაბილურობას. ცნობილია უსასრულობის აღმნიშვნელი წრის ზოგადკულტურული მნიშვნელობაც.

ფერწერაში გამოყენებისას ეს ფიგურები გამოსახავენ მნიშვნელობათა ფართო სპექტრს, რომლებსაც შეუძლიათ შევსება და ვარირება პირად მნიშვნელობასა და ასოციაციებთან შეხამებით.

კვადრატისა და წრის შემთხვევაში მათი მნიშვნელობა მაინც გამომდინარეობს ამ ფორმების სტრუქტურული თავისებურებებიდან. ეს ფორმები ქმნის ფსიქოლოგიურ მნიშვნე-

¹ Kreidler . S. p. 110-111.

ლობას, რომელიც არ ეწინააღმდეგება მათ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას. მნელია, მაგალითად, კვადრატისათვის იმავე მნიშვნელობის მინიჭება, რაც აქვს სამკუთხედს, განსაკუთრებით, თუ იგი დადგმულია მახვილ კუთხეზე და ახდენს მერყეობის სიმბოლიზაციას. თავისი შემოქმედებით (და სიმბოლური გაშუქებით) განასხვავებენ სწორ და ტალღურ ხაზებს.

როგორც კვლევებმა გვიჩვენა, ხაზების სიმბოლური მნიშვნელობები შეიძლება გამომდინარეობდეს მათი ფსიქოლოგიური ზემოქმედებიდან, მაგალითად, მელანქოლიისა და მწუხარების გრძნობა ასოციაციურად უკავშირდება ხაზს, რომელიც სურათზე დაბლა იწევს მარცხნიდან მარჯვნივ, მხიარულება უკავშირდება ჰორიზონტალურ ხაზს ან ხაზს, რომელიც მაღლა იწევს მარცხნიდან მარჯვნივ.¹

მარტივი ფორმების ურთიერთმოქმედებას შეუძლია აამაღლოს ურთიერთმნიშვნელობა. ასე, მაგალითად, თუ წრე აღნიშნავს უსასრულო თავისუფლებას, უბრალო სამკუთხედი – მკაცრ შეზღუდულობას, მაშინ მათი „შეჯახება“ შეიძლება აღნიშნავდეს კონფლიქტს ამ ცნებებს შორის და ამან შეიძლება გამოიწვიოს გარკვეული დამაბულობა ერთ კომპოზიციაში მათი აღქმის დროს.

ფერწერაში რთულად ურთიერთმოქმედებს ფორმა და ფერი, რომლებიც ადამიანზე ზემოქმედებას ახდენენ ემოციურ-ესთეტიკურ დონეზე, მაგრამ, ვინაიდან ფერწერა გამოხატავს სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციას, მოვლენას, ადამიანს, ამიტომ მას გარკვეული მნიშვნელობა და აზრი აქვს.

¹ Poppenbeger, A. T. and B. E. Barrows fellind value lines. Journal of Applied Psychology, 1924, გვ . 187-205.

კლაიტლერებმა განაზოგადეს დასავლელ მკვლევართა მიერ ჩატარებული ფერწერის კვლევის დიდი ექსპერიმენტული მასალა და აღიარეს, მნიშვნელობა საჭიროა არა მარტო თავისთავად, არამედ როგორც ინტეგრატორი ფერწერის ნაწარმოების ესთეტიკური რიტმის ერთ მთლიანობასა ან დაძაბულობათა და განმუხტვის სისტემაში. მაგალითად, მარჯვენასა და მარცხენას შორის, ზედა და ქვედა ნაწილებს შორის, „მძიმეებსა“ და „მსუბუქებს“ შორის, ნაღვლიანსა და მხიარულს შორის, საბოლოო და უსასრულო ფორმებს შორის და, აგრეთვე, კარგსა და ცუდ გემტალტებს შორის. იგივე ეხება ფერებს, რომლებიც ზემოქმედებენ თავიანთი თვისებებით და იწვევენ სხვადასხვაგვარ ასოციაციებს.¹

ამრიგად, ფერწერულ ნაწარმოებთა ზემოქმედება ხდება როგორც ძირითადი ფორმების და ფერების დონეზე, აგრეთვე იმ მნიშვნელობათა დონეზე, რომლებიც აღმოცენდება როგორც პირადი და ზოგადკულტურული ასოციაციებიდან, რომლებსაც იწვევს და ეს ფორმები და ფერები აგრეთვე წარმოიქმნება, სურათში გამოსახატავის დანიშნულებიდან გამომდინარე.

წარსულის კლასიკურ ფერწერაში თუ ეს დონეები ჰარმონიულად შეესაბამებოდა და აძლიერებდა ერთმანეთს, ფერწერის თანამედროვე მიმართულებები ბევრ შემთხვევაში უარს ამბობენ დეტერმინებული მნიშვნელობებიდან, რომლებიც აღმოცენდება საზოგადოებრივი ცხოვრებისა თუ კონკრეტული სიტუაციებისა და მოვლენათა გამოხატულებიდან.

¹ Kreilers, S. p. 118-119.

კრაიტლერების აზრით, ფერთა მიმართ ადამიანის სიმბოლური და ასოციაციური დამოკიდებულების უნარმა თანამედროვე ფერმწერებს, რომელთაც უარი თქვეს საგნებისა და მოვლენების ასახვაზე, იმის საფუძველი მისცა, რომ მხოლოდ ფერები და ფორმები გამოეყენებინათ მაცურებელში ისეთივე ინტენსიური ემოციებისა და მნიშვნელობათა სტიმულირებისათვის, როგორსაც იწვევდა რეალისტური ტილოების ჭვრეტა. მაგალითად, ბრძოლის განცდის გამოწვევა შეიძლება არა მარტო გენერლის ფიგურის ჩვენებით ანდა ორი მეგრძოლი არმიის ასახვით, არამედ წითელ ფონზე წრისა და მისი განმგმირავი მახვილის წიბოს ჩვენებითაც.

ანდერძი და ჩვეულებანი, როგორც კომუნიკაციის განსაკუთრებული ფორმა

ჩვენი სახელოვანი წინაპრების, ბრძენკაცთა მიერ წარმოთქმული რჩევა-დარიგებანი შთამომავალთა ერთგვარი დაკვალიანებაა. ერთ-ერთი გამორჩეული მაგალითთაგანია ანდერძის დატოვებისა და აღსრულების წესი. ანდერძი გვასწავლის ტრადიციათა დაცვას, მამა-პაპათა ჩვევათათვის მიყოლას, იმას, რასაც ცნობილი ანდაზა მოითხოვს – „ნუ დააგდებ ძველსა გზასა, ნუცა ძველს მეგობარსაო“ და როგორც უმბერტო ეკო ამბობს: „ვინც წერს, ყოველთვის იცის, რა ამოცანაც აქვს გადასაწყვეტი“.¹

ანდერძის შესრულება ძველთაგანვე წმიდათაწმიდა მოვალეობად ითვლებოდა. მის შეუსრულებლობას თვით მტრებიც კი ვერ ბედავდნენ. ამის ნიმუშები ასახულია ლიტერატურაში. „შუშანიკის წამებაში“ ვხედავთ: „მგელი“ ვარსქენი „კრავი“ შუშანიკის ყოველ მოქმედებას ებრძვის და ფუშავს, ეწინააღმდეგება, ოღონდ მისი სიკვდილისწინა ანდერძის წინააღმდეგ სიტყვასაც ვერ ძრავს. კერძოდ, შუშანიკმა ანდერძი დატოვა, რათა დაესაფლავებინათ იმ ადგილას, საიდანაც იგი პირველად გამოათრიეს: „შეჰვედრებდა ნეშტთა მათ ძუალთა მისთასა და უბრძანებდა დასხმად ადგილსა მას, ვინიც იგი პირველად გამოათრიეს“.² და, მართლაც, სწორედ ისე მოიქცნენ, როგორც დაიბარა – დამარხეს მითითებულ ალაგას.

¹ უმბერტო ეკო „ვარდის სახელი“, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011, გვ. 793.

² ი. ცურტაველი, შუშანიკის წამება, თბ., 1978, გვ. 118.

ამ მხრივ დიდად საგულისხმოა ხალხური ჰოემა „არსენას ლექსი“. აქ არის სცენა, სადაც გიორგი კუჭატნელი კლავს არსენა ოძელაშვილს. ახლომახლო არავინაა, რომ არსენამ ანდერძი დაუტოვოს. ამიტომაც იგი მოსისხლე მტერს ასე მიმართავს: კასპში, დიდი ქვის პირში, ფული მაქვს გადანახული, ამოიღე და ქვრივ-ობლებს ჩემი სახელით დაურიგეო!

ვერც არსენას, ვერც ხალხური „არსენას ლექსის“ შემოქმედერს ვერ წარმოედგინათ, თუ ვინმე გაბედავდა მომაკვდავის ანდერძის შეუსრულებლობას. იგულისხმება, რომ გიორგი კუჭატნელიც უთუოდ შეასრულებდა ამ თხოვნას. ლიტერატურის აღნიშნული ფაქტები ხალხს ჩააგონებდა პროგრესული ჩვევების შენარჩუნების საჭიროებას, ხელს უწყობდა ადამიანურ ურთიერთობათა გაუმჯობესებას, პიროვნებათა მორალურ სრულყოფას.

ძველ მსოფლიოში ერთ-ერთ აუცილებელ წეს-ჩვეულებას წარმოადგენდა ქორწინების ან კორონაციის დროს მეფე-დედოფლისათვის თავზე თვალ-გვარის, ოქრო-ვერცხლის, წვრილი ფულს გადაყრა. ვახუშტი ბაგრატიონი ქართველთა ზნე-ჩვეულებებზე საუბრისას გვაუწყებს: „მეფეთა გამეფებასა ზედა გარდააყრიან დიდნი და მცირენი სრულიად ოქროსა და ვერცხლის ტაბაკთა, ვის რა ძალ-ედვა... არამედ ქორწილის ჟამსაცა გარდააყრიდიან, ვითარცა მეფესა, ოქროსა და ვერცხლსა ყოველნი მოწვეულნი და მწვეველნი. ვის რა ძალ-ედვა“.¹

აღნიშნული წესი კარგად არის ასახული „ვეფხისტყაოსანში“. ტარიელმა, ავთანდილმა და ფრიდონმა რომ ქაჯეთი

¹ ვახუშტი ბატონიშვილი, ქართლის ცხოვრება, IV, თბ., 1973, გვ. 24.

აიღეს და ნესტანი გაათავისუფლეს, ფრიდონის სამეფოსაკენ გამოსწიეს. აქ ფრიდონის ხალხი ნეფე-დედოფალს თავზე ოქროს აყრიდა:

**გარდახდეს ფრიდონისასა, სრა ნახეს მოსაწონები.
გამოეგება მრავალი ოქროს სარტყლითა მონები,
ფერხთა საფენად ოქსინო მართ მათგან არს ნაქონები,
თავსა აყრიდეს ოქროსა, ხვეტს ჯარი მუნ ნარონები.¹**

„ვეფხისტყაოსანი“ ხალხს ასწავლიდა სიყვარულს, მეგობრობას, ვაჟკაცობა-რაინდობას, სიუხვეს. ამ უკანასკნელს უწევდა პროპაგანდას აღნიშნული წესის გამოსახვა პოემებში. პოემაში სისწორითაა დაფიქსირებული საქმის მთელი ვითარება. საქმე ისაა, რომ ვახუშტი გვეუბნება: ეს თავზე გადასაყრელი ლარი მეფე-დედოფლისა კი არ იყო, არამედ დამსწრე ხალხისაო. „და არა სიძე-რძლისა იყო იგინი, არამედ მეწდისა მათისა“. პოემაშიც ვხედავთ, რომ, თუმცა ნეფე-დედოფალს აყრიან თავზე ოქროს, „ხვეტს ჯარი მუნ ნარონები“.

საგულისხმოა, რომ თავზე გადაყრის ეს წესი არ ჩანს თინათინის გამეფების სცენაში, რომელიც ფართო პლანითაა მოწოდებული. ამან სამართლიანი ეჭვი აღუძრა მეცნიერებს. ამ საფუძველზე ბოლოდროინდელმა კვლევებმა გამოამხეურა რუსთველოლოგთაგან მიფუჩეჩებული სტროფი, სადაც აღწერილია, თუ როგორ გადააყარეს ახალგამეფებულ თინათინს დიდგვაროვანმა ფეოდალებმა ოქრო-ვერცხლი და თვალგოვარი; თურმე, ისე უხვად გადააყარეს, რომ იქაურობა ნიჩბით დასაგველს დაემსგავსაო:

¹ შ. რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1974, გვ. 457.

**მერმე მოვიდეს ლაშქარნი მის მზისა დამლოცველია,
რომე აივსო სრულობით მინდორი, მთა და ველია,
პირველად წადგა ავთანდილ, სოგრატ მასთანა მვლელია,
გადაყარეს გუარი, სთქვა: „ნიჩბით დასაგველია“.**

ამგვარი ლიტერატურა ხალხს აჩვევდა სიუხვის სიყვარულს, გულღია ხასიათს, განაშორებდა სიძუნწესა და სიხარბეს.

ადათ-წესების ასახვის თვალსაზრისით ერთობ საინტერესოა „მთის სკოლის“ მწერლობა. საქმე ისაა, რომ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდნენ საქართველოს მთიანეთის წარმომადგენლები. ისინი ბარში ჩამოვიდნენ, ქალაქებში მიიღეს სათანადო განათლება, შემდეგ კვლავ დაუბრუნდნენ მშობლიურ მხარეს და იქ არსებული ლეგენდები, თქმულებები, მთაში კონსერვირებული და გვიან ხანებამდე შემორჩენილი ადათები ასახეს. ამ მხრივ საგულისხმოა ალ. ყაზბეგის, ძმები რაზიკაშვილების, ვაჟა-ფშაველას, რ. ერისთავისა და სხვათა ნაწერები.

ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ადათი, რომელსაც აღწერენ ყაზბეგი და ლუკა რაზიკაშვილი, ეს გახლავთ სათემო ურთიერთობა. ეს რომ დაინახო, საჭიროა ფილოსოფიური ხედვა გქონდეს. სწორედ ეს ხედვა აღმოაჩნდა ვაჟა-ფშაველას. მან სწორად განსაზღვრა, რომ საზოგადოებრივი ორგანიზმის გარდაქმნაში მთავარი როლი განეკუთვნება არა გარეგნულ, არამედ შინაგან ძალებს, რომ რუსეთის ცარიზმი კიდევაც რომ არ დამკვიდრებულიყო ჩვენში, სათემო ურთიერთობა მაინც შეიცვლებოდა. განა რუსეთი შემოსული გახლდათ ქართლში XII-XIII ან XVIII საუკუნეში? მაგრამ საქართველოს ბარში

სათემო ურთიერთობანი ამ დროს უკვე აღარ არსებობდა. მთაში კი იგი მთის კონსერვატიული ბუნების გამო შემორჩა ბოლო ხანებამდე და მისი საბოლოო გაქრობა არ უნდა დავაბრალოთ საბჭოური და პროკაპიტალისტური კანონების გაბატონებას. ამ უკანასკნელმა პროცესი დააჩქარა. არც მეტი, არც ნაკლები!

ყველაფერი ეს რომ სწორად გაუგია ვაჟა-ფშაველას, ჩანს იქიდან, რომ მან მაღალმხატვრულად გვიჩვენა თემის კვდომის პროცესი, ოღონდ ეს პროცესი ისტორიის სიღრმეში გადაიტანა და აქცენტი გააკეთა არა გარეგან, არამედ მის დამშლელ შინაგან პროცესებზე, ფაქტორებზე. ყაზბეგის შემოქმედებაში კი არსად არ ფიგურირებს უცხო ძალა, მაგრამ სათემო ურთიერთობის რღვევა და ამ რღვევის მომენტები ცხადლივ არის ნაჩვენები.

საამრიგო კომუნიკაციაზე მსჯელობისას უნდა გავიხსენოთ უმბერტო ეკო, რომელიც ამბობს: „თითოეული უფრო დახვეწილი ფორმის დაბადებასთან ერთად წინა ფორმა ნაწილობრივ მაინც ნადგურდება“...¹

რა განაპირობებს სათემო ადათების შინაგან რღვევას?

ცხოვრება წინ წავიდა, საზოგადოებრივი ცნობიერება ამალდა. მას უკვე აღარ შეეფერება ის გარდაუქმნელი და მოუხეშავი ხობოკვერა, რომელსაც საზოგადოების იდეოლოგიას ეძახიან. ოდესღაც იქნებ პროგრესული იდეაც კი იყო მოკლული მტრისათვის მარჯვენა მკლავის მოკვეთის წესი. საზოგადოებრივი ცხოვრების რომელ ეტაპზე შეიძლება ყო-

¹ უმბერტო ეკო, „მტრის ხატის შექმნა“, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2015, გვ. 138.

ფილიყო იგი პროგრესული? როცა ადამიანს ნამდვილად სჯეროდა, რომ მოკლული მტერი საიქიოშიც მის მტრად რჩებოდა, მარჯვენის მოკვეთას ჰქონდა გამართლება – ცოცხლად დარჩენილ მესისხლეს ეჭვი და შიში აღარ აწუხებდა, შვებასა და ბედნიერებას გრძნობდა, რაკილა საიქიო მტერი ჩამოშორებულად (ანდა დაინვალიდებულად) ეგულებოდა. მაგრამ ცხოვრება წინ წავიდა. ეს ძველთაძველი რწმენა დაიკარგა. ხელის მოკვეთის ფუნქციადაკარგული წესი კი შემორჩა. ახალი რწმენის დროს იგი რილას მაქნისია? არაფრის. ასე შემოგვრჩა არაფრისმაქნისი ტრადიცია. ამ ტრადიციისადმი მიყოლა კი ბარბაროსობაა. ბარბაროსული კი მაშინაა მოქმედება, როდესაც მას არავითარი გამართლება და საფუძველი არა აქვს.

აღუდა ქეთელაურის დროისათვის მოკლული მეტოქისათვის მკლავის მოჭრა ბარბაროსობაა, ვინაიდან აღუდასა და მის თანასოფლელებს აღარც კი ახსოვთ და არც კი ესმით, თუ რისთვის ჰკვეთენ მოკლულ მეტოქეს მარჯვენას. ამიტომ, მწერალმა თავისი ნიჭიერი, დაკვირვებული, პროგრესული გმირი ჩააფიქრა, დააკვირვა თავის მზამზარეულ მოქმედებაზე და ინტუიტიურად მიაგნებინა ჭეშმარიტებისათვის: რომ ეს არაადამიანობაა, რომ ეს მკვდრის შეურაცხყოფაა, არაფრის მაქნისი ქცევაა, რაინდის უკაცობის მაცნეა. მაგრამ ავტორმა იცის: აღუდა ქეთელაური არც ჰეგელია და არც კანტი, რომ გონებრივი განჭვრეტის გზით მივიდეს ამ შეგნებამდე. ამიტომ იგი პრაქტიკული ცხოვრების მეოხებით მიდის პროგრესულ დასკვნამდე – მოკლულ მტერს აღარასოდეს მოაჭრას მკლავი. ბარბაროსობიდან პროგრესამდე იგი

მიიყვანა იდეურ მოწინააღმდეგეებთან კამათმა. ამა-ზეა ნათქვამი: „კამათში იბადება ჭეშმარიტება“. ხევსურნი გაწყ-რნენ, ალუდამ მოკლულ მეტოქეს რად არ მოჰკვეთა მკლავიო. ალუდამ ასე უპასუხა:

**რაად სწყრებიან ხევსურნი,
რადა ტყვრებიან ჯავრითა?!
მტერს მოვკლავ, კიდევ არ მოვსჭრი
მარჯვენას მაგათ ჯაბრითა!¹**

ავტორი გვიჩვენებს, თუ როგორ იბზარება პირქუში თემის უჯიათობის კედელი და როგორ ღივდება მასში ჩავარდნილი სიკეთისა და პროგრესის თესლი. ალუდას თემში მხოლოდ ერთმა კაცმა გაუგო – როდესაც იგი მოკვეთეს, მას აცილებს თვალცრემლიანი მეორე ვაჟკაცი:

**ამის გამგონე მინდიას
მაუწყლიანდის თვალეზი.²**

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხვალ 5-10 კაცი გამოჩნდება ალუდას მომხრე, უფრო მოგვიანებით – 100-200 და ა. შ. ესე იგი, სიმარ-თლის, ჭეშმარიტებისა და მორალის ნერგი თანდათან გაიხა-რებს. სწორედ ამ გზით მივედით დღევანდელ ცივილიზაციამ-დე, როცა მკვდრის სხეულის ჯიჯგნა მკრეხელობად ითვლება.

სათემო წეს-კანონების ერთი რიგი მოძველდა, იგი უნდა მოისპოს, ხოლო ზოგიერთი დღესაც პროგრესული და მისა-სალმებელია, – ასე ფიქრობს პოეტი. ეს პრობლემა დააყენა მან „სტუმარ-მასპინძელში“. თემს შემოუნახავს ორი ძველი ტრა-დიცია: სისხლის ძიებისა და სტუმართმოყვარეობისა. სტუმარ-

¹ ვაჟა-ფშაველა, ალუდა ქეთელაური, თბზ., თბ., 1986, გვ. 120.

² იქვე, გვ. 123.

რი ღვთისაა, – იტყვის ქართველი. იმავე დროს, „სისხლი სისხლის წილ“, – იტყვის იგივე ქართველი. ვაჟა-ფშაველა ფიქრობს, თემი იმდენად ჩამორჩა ცხოვრებას, რომ ვერც კი არკვევს, თუ ამ ორი ტრადიციის შეჯახებისას რომელს მიანიჭოს უპირატესობა – კეთილსა და მორალურს, ადამიანურ სტუმართმოყვარეობას თუ რეგრესულ და საშინელ შურისძიებას. ქისტმა ჯოყოლამ შინ სტუმრად ხევსური ზვიადური მიიყვანა. სტუმარი მისი მოსისხლე მტერი აღმოჩნდა. ვაჟკაცი დილემის წინაშე დადგა – რომელ წესკანონს, ჩვეულებას გადაუხადოს ხარკი? მოკლას სტუმარი თუ სტუმართმოყვარეობის წესს დაემორჩილოს? ავტორი ფიქრობს: ამ რთულ ვითარებაში პიროვნებას, მოწინავე, პროგრესულ ადამიანს, ურჩევნია კრიტიკულ სიტუაციაში სტუმართმოყვარეობას მიანიჭოს უპირატესობა, ხოლო სტიქიურ ბრბოს ურჩევნია სისხლი დაღვაროს, წინ წამოსწიოს შურისმაძიებლობა. როდესაც ხალხი სტუმრის შეკვრასა და საფლავზე დაკვლას მოითხოვს, მასპინძელი აღშფოთდება. იგი ვაჟკაცობასაც, პატიოსნებასაც, სტუმართმოყვარეობასაც, პიროვნულ ღირსებასაც ერთბაშად გამოავლენს, როდესაც დაიძახებს:

**დღეს სტუმარია ეგ ჩემი,
თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა,
მითაც მე ვერ ვუღალატებ,
ვფიცავ ღმერთს, ქმნილი იმისა...
ვის გაუყიდავ სტუმარი,
ქისტეთს სად თქმულა ამბადა?**

ამრიგად, ვაჟა-ფშაველა მაღალი მხატვრული ოსტატობით ჩააგონებდა და ჩააგონებს ხალხს საუკეთესო მორალური ტრა-

დიციებისადმი ერთგულებას და მოძველებულისა და ყავლ-
გასულის მიმართ სიძულვილს.

მე-19 საუკუნის მწერალთაგან ადათ-ჩვევებზე განსაკუთ-
რებით ბევრი უწერია აკაკი წერეთელს. ჯერ კიდევ „თორნიკე
ერისთავში“ წარმოგვისახა მან ქართველ მეფე-დიდებულთა
ყოფა-ცხოვრება და ჩვეულებანი. პოემის პირველივე კარი
ადათების ასახვით იწყება:

მეფე დავითს, კურაპალატს,

ჰქონდა დიდი წვეულება:

მშვიდობის დროს ჩვენს მეფეებს

ჰქონიათ ეს ჩვეულება.¹

შემდეგ აღწერილია ეს ჩვეულებანი, დადებითი შექებუ-
ლია, უარყოფითი – დაგმობილი. სხვათა შორის, ავტორი ამა-
გებს მისი დროის ქართველთა წრეშეუწერელ ღვინის სმას და
ნიმუშად ძველი ქართველების ნადიმს მიიჩნევს, რაც მეტად
დამაფიქრებელია ჩვენი დღევანდელი ყოფისათვისაც:

მთვრალობა და „სადღეგრძელო“

სათვითოო არ იცოდენ;

ჩვენი ლხინი რომ ენახათ,

სირცხვილითაც დაიწვოდენ.²

პირველ სადღეგრძელოს, თურმე, საქართველოს უძღვნიდ-
ნენ, მეორეს – მეფე-დედოფალს, ბოლოს – გმირ მეომრებს
იგონებდნენ. ეს იყო და ეს. ამით მთავრდებოდა მაშინდელი
სადღეგრძელო, „თუმცა მათში ბევრი იყო საქები და სასა-
ხელო“ ადამიანებო.

¹ აკ. წერეთელი, თორნიკე ერისთავი, თხზ., ტ. II, თბ., 1989., გვ. 24.

² იქვე, გვ. 25.

აკაკი აღგვიწერს სამეფო კარის ეტიკეტს, ჩვეულებებს. კერძოდ, მეფეს უსათუოდ ჰყოლია ხუმარა. ეს თანამდებობა, ეტყობა, იმიტომ იყო შემოღებული, რათა მეფისათვის თუნდაც უამური სიმართლე ეთქვათ. ავტორი აღწერს მეფის კარზე გაშაირებისა და პოეტთა პაექრობის ამბავსა და ჩვეულებასაც, გვიჩვენებს მაღალაზრიანი ძმობის ამბავსაც და ყოველივე ამას მაღალმხატვრულად აკეთებს.

აკაკი წერეთელს შესწავლილი ჰქონდა ქართული მატინეები, კარგად ახსოვდა ისტორიკოსთა მონათხრობი, რომ დავით აღმაშენებლის, გიორგი მეფის, თამარის კარზე მგოსანნი და მუშაითნი, სხვადასხვა ჯურის ხელოვანნი იკრიბებოდნენ. მათ ჩვენი ხელისუფალნი დიდ გასამრჯელოს აღლევდნენ. ქართველ მეფეთა კარზე პოეტთა გაჯიბრება რომ წესად ყოფილა, ამას აღმოსავლელი (მაჰმადიანი) პოეტებიც გვიდასტურებენ.

მაშასადამე, ანდერძის, დანაბარების, წინაპართა წეს-ჩვეულებების ასახვას და მათს პროგრესულ მხარეებს წინ წამოწევდა აკაკი წერეთელი და ამით მკითხველის გულს იპყრობდა.

ქართული დამწერლობის სწავლებისა და კომუნიკაციის ზოგიერთი საკითხი

ქართული დამწერლობა ძალიან ძველია. დიდი მკვლევარისა და მამულიშვილის ივ. ჯავახიშვილის აზრით, იგი შეიქმნა ძველი წელთაღრიცხვის VII-VI საუკუნეებში. მაშინ არც არმაზული დამწერლობა იყო ცნობილი, არც ვირჯილიო კორბოს ბეთლემის გათხრების შედეგები; მარტო ხანმეტობა-ჰაემეტობის შესწავლამ და ქართულმა ეპიგრაფიკამ აფიქრებინა დიდ მეცნიერს ეს. რაც დრო გადის და კვლევა-ძიება ტარდება, ქართული დამწერლობის ჩამოყალიბების ირგვლივ გამოთქმული აზრები ჯავახიშვილის ნააზრევს უახლოვდება: ალბათ, არც ეს იქნება ქვედა ზღვარი: დიაოხი და კოლხა დამწერლობის გარეშე არ უნდა დარჩენილიყვნენ! რა ვუყოთ რომ ასე ძველი წარწერები ჯერ არა ჩანს. IV საუკუნეში ჩვენში ფასისის რიტორიკული სკოლის არსებობა ხომ ფაქტია [1. 238]. ანტიკურ ხანასა და საშუალო საუკუნეების მსოფლიოში სულ 5 აკადემია ყოფილა: ათენის, კოლხეთის, მანგანის, გელათისა და იყალთოსი. V საუკუნეში ჩვენ, ერთი მხრივ, იაკობ ცურტაველი გვყავს საქართველოში, ხოლო, მეორე მხრივ, იოანე ლაზი და პეტრე იბერი მაიუმში [2. 94-202] – პეტრე იბერის ნააზრევი ხომ საფუძველია ანტიკურობიდან საშუალო საუკუნეებზე გადასვლისა და ფუძემდებელი საშუალო საუკუნეების ევროპული ფილოსოფიისა.

V საუკუნეში თუ ქართული ანბანი შეიქმნა, იმავე საუკუნეში მშვენიერი მოთხრობა როგორღა დაიწერა? ეს იმას ნიშნავს, რომ პირველი კლასის მოსწავლემ „დათა თუთაშხია“ დაწეროს. თითქმის ყველა ქვეყნის ლიტერატურის ისტორია

პოეზიით იწყება (საბერძნეთი, ეგვიპტე, ასურეთი, საფრანგეთი, რუსეთი), მხოლოდ ქართული ლიტერატურის ისტორია იწყება პროზით. და ეს მაშინ, როცა ყველა ქართველი პოეტია და ყველა ქართველი პოეტი – ორგზის პოეტით... ამის მიზეზი ჯერჯერობით არ არის ახსნილი. ეს ჯერ კიდევ საკვლევი საკითხია. VII საუკუნეში, როგორც ჩანს, ქართულ ეკლესიას ავტოკეფალია მოპოვებული ჰქონია, ვინაიდან კირიონ ეპისკოპოსი გრიგორიანულ ეკლესიასთან კამათში იღებს მონაწილეობას.

ჩანს, კოლხეთის რიტორიკული სკოლის კვალი მომდევნო საუკუნეებშიც არ გამქრალა. პირიქით, გაძლიერებულა კიდევ, მიუხედავად სპარსეთ-ბიზანტიის მეტოქეობისა საქართველოს დასაუფლებლად, მიუხედავად არაბთა შემოსევებისა და იმ კატაკლიზმებისა, რომლებიც საქართველოს თავს დაატყდა. მურმან ყრუს გამანადგურებელი შემოსევების შემდეგ – VIII საუკუნეში – გრიგოლ ხანძთელი გამოჩნდება. მის ნააზრევსა და, განსაკუთრებით, გიორგი მერჩულის ნააზრევში, როგორც ეს აღნიშნულია სათანადო სამეცნიერო ლიტერატურაში, სქოლასტიკის ელემენტები იჩენს თავს. მიუხედავად იმისა, რომ გრიგოლის აღმზრდელი ნერსე ერისთავი ხშირად არაბებისაგან დევნილი იყო და მისი ოჯახი, ისე როგორც მთელი საქართველო, შვეიწროებული ყოფილა, იგი კარგი მაგლობელი, ჰიმნოგრაფი, მჭევრმეტყველი (გაიხსენეთ კოლხეთის რიტორიკული სკოლა), ამავე დროს კარგი ფილოსოფოსი ყოფილა. გიორგი მერჩულე ნაწარმოებს ისე იწყებს, რომ გვაგრძნობინებს – ჭეშმარიტება ღვთისაგან, ქრისტესგან არის განსაზღვრული. ეს უკვე სქო-

ლასტიკის დასაწყისია. გრიგოლ ხანძთელის დროს საქართველოში ისწავლებოდა 7 მეცნიერება, ისე როგორც ძველ ანტიკურ საბერძნეთში. მეცნიერების ამ 7 დარგს შემდეგში, სამუშაო საუკუნეებში, 7 – ხელოვნება ეწოდა. ეს იყო: დიალექტიკა, არითმეტიკა, გეომეტრია, რიტორიკა, ლოგიკა, ასტრონომია, მუსიკა. ამ დარგებს ყველა სკოლასა და სასწავლებელში ასწავლიდნენ. აკადემიკოსმა ს. ყაუხჩიშვილმა ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ გრიგოლ ხანძთელს უფრო მეტი დარგი შეუსწავლია, ვიდრე ამას სამუშაო სასწავლებელში გადიოდნენ. გრიგოლმა ფილოსოფიასთან კარგად შეისწავლა ერთად, უცხო ენები: ბერძნული, არაბული, სირიული. ს. ყაუხჩიშვილი წერს: „ერისთავ ნერსეს ოჯახში გრიგოლს შეუსწავლია:

1. დავითნი;
2. საეკლესიო გალობა;
3. ქართული მწერლობა;
4. მწერლობა მრავალ უცხო ენაზე;
5. საღმრთო წერილი ზეპირად;
6. თანამედროვე ფილოსოფია (ამის სოფლისა ფილოსოფია)
7. საერო ფილოსოფია (გარემესა მას სიბრძნესა ჰბასრობნ).

ს. ყაუხჩიშვილი სრულიად სამართლიანად ფიქრობს, რომ გრიგოლ ხანძთელს ორი ფილოსოფიური დისციპლინა, ორისამი უცხო ენა სამუშაო სკოლაში არ უნდა ესწავლა. ეს მას მხოლოდ უმაღლესი განათლების მიღების დროს შეეძლო. გრიგოლი საეკლესიო ფილოსოფიაში (თეოლოგიაში) რასაც კარგს ნახავდა, გადმოიღებდა და გამოიყენებდა ეკლესიისათ-

ვის, ხოლო ჯერკვალს განაგებდა. მეორის შესახებ სწერია, რომ (გარეშესა მას სიბრძნესა) ხანძთელი კიცხავდა [3. 216]. ჩვენ გულდასმით ვაკვირდებით თხზულების სათანადო ადგილს, სადაც გრიგოლ ხანძთელის ფილოსოფიური განათლების შესახებ არის ლაპარაკი, თითოეულ სიტყვას ვიაზრებთ და ვრწმუნდებით: ეს იყო მოსამზადებელი პერიოდი ქართული ფილოსოფიის განვითარებისა. ამ ფილოსოფიამ უმაღლეს წერტილს კლასიკურ ხანაში მიაღწია ეფრემ მცირის, იოანე პეტრიწისა და არსენ იყალთოელის დროს. ჯერ კიდევ XI საუკუნეში ეფრემმა გადმოთარგმნა იოანე დამასკელის „წყარო ცოდნისა“, ი. პეტრიწმა – ნემესიოს ემესელის „ბუნებისათვის კაცისა“. უკანასკნელ დროს სამართლიანად ფიქრობენ, რომ იოანე დამასკელი და მაქსიმე აღმსარებელი ქართველები უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ უცხოეთში მოღვაწეობდნენ და ბერძნულ ენაზე წერდნენ, როგორც პეტრე იბერი. 13 სირიელი მამიდან, რომელთა საქართველოში მოსვლის შესახებ საკმაოდ დიდძალი ლიტერატურა არსებობს, ნახევარი მაინც ქართველი ან ყველა ჩვენებური უნდა ყოფილიყო. ქართველი იყო: როდესაც მათ სირიაში მონოფიზიტობისათვის დევნა განიცადეს, მათ სამშობლოს მოაშურეს. დაწვრილებით თუ გავიაზრებთ მონოფიზიტობა-დიოფიზიტობის არსს, ვრწმუნდებით: XII საუკუნეში ორი დიდი ფილოსოფოსი გვყოლია: არსენ იყალთოელი და იოანე პეტრიწონელი. როგორც აკად. შ. ნუცუბიძე წერს, პირველი კონსერვატულ ბანაკს ედგა სათავეში, მეორე – პროგრესულ-პანთეისტურ-მატერიალისტურს. იოანე პეტრიწმა ჯერ მანგანში იმოღვაწა, როგორც მიქაელ ფსელოსისა და იოანე ვიტალოსის მოწაფემ, შემდეგ

ბაჩკოვო-პეტრიწონში, აქედან კი დავით აღმაშენებელმა გელათში მოიწვია. მან თარგმნა ნეოპლატონიკოს პროკლე დიადოხოსის „კავშირნი ღმრთისმეტყველებითნი“ და ტექსტზე ორჯერ ვრცელი კომენტარი დაურთო. მეტად საინტერესოა ცნობა, რომ პეტრიწს დიდად ეხმარებოდა დავით აღმაშენებელი. მან მოაზროვნეს მუშაობის ყოველგვარი პირობები შეუქმნა; მაგრამ იოანეს ყოველთვის როდი ჰქონია მუშაობის კარგი პირობები. ერთგან ის წერს: „დადაცათუ შეწევნა და თანადგომა მქონიეს“ ეგების კიდეც „მეარისტოტელურა“-ო. პეტრიწს მიეწერება შრომები გრამატიკაში, მედიცინაში, ისტორიასა და სხვა დარგებში. პეტრე იბერმა დიდი გავლენა მოახდინა იოანე პეტრიწზე, ხოლო ამ უკანასკნელის ზოგი ნააზრევი რუსთველმა გამოიყენა საკუთარი ორიგინალური ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის შესაქმნელად. პეტრიწმა შესანიშნავად იცოდა ბერძნული ენა და ამ ცოდნას მის ქართულზეც კი მოუხდენია გავლენა.

არსენი ძირითადად იყალთოში დამკვიდრებულა, ხოლო იოანეს გელათში უმოღვაწია. თუმცა დავითის ეპიტაფია „როს ნაჭარმაგევს მეფენი“ არსენს ეკუთვნის და გელათშია შექმნილი.

ქართული სახელმწიფოებრიობის „ოქროს ხანაში“ საქართველო წინა აზიის უძლიერესი სახელმწიფო შეიქმნა. სახელმწიფოს ფულადი შემოსავალი ოქროთი სჭარბობდა ამ დროს ინგლისისა და საფრანგეთის შემოსავალს, ერთად აღებულს. ამ დროს მეცნიერება და ფილოსოფია, ლიტერატურა დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ბედნიერ შერწყმას წარმოადგენდა. ეს ის დრო იყო, მოწინააღმდეგეთა ტყვედ ჩავარდნი-

ლი კადნიერი უფლისწულები საქართველოში ერთი ცხენის ფასად რომ იყიდებოდა, როცა დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი თავისი შექების ობიექტს ალექსანდრე მაკედონელს ადარებდა და უპირატესობასაც კი აძლევდა: „არა დიდ იყავ აქილეს იმდენად, რამდენად დიდი იყო მქებელი შენი ჰომეროსიო!“ – თითქოს ასე შესძახა მაკედონელმა აქილევსის საფლავსო, – ამბობს ისტორიკოსი, ხოლო დავითი ამ მაკედონელზე უკეთესიც კი იყო.

ანგარიშგასაწევი და საქებარია წინამორბედი რუსთველისა – ჩახრუხაძე. 20-მარცვლიანი ლექსის საერთო სახელად ჩახრუხაული იქნა იმთავითვე აღიარებული. ხომ არ არის ჩახრუხაძე „შეფარვით“ მოხსენიებული რუსთველის მიერ 771-ე სტროფში, რომელიც ერთადერთი 20-მარცვლიანია შაირით გაწყობილ პოემაში და გამომწვევად გამოირჩევა („შეკრა წითელი ასი ათასი...“)? ჩახრუხაძე დიდებულ თამარს მიუძღვნის ქებას, მაგრამო, ამბობს ის, ვინ შეძლოს ღირსეულად თამარის შექება?

შედარებით ფართოდ შეიძლება საუბარი პლატონზე, პლატონიზმსა და ნეოპლატონიზმზე: საბა ორბელიანის ცნობებს პლატონზე, ნეოპლატონიზმსა და პლატონურ სიყვარულზე დიდი მნიშვნელობა აქვს.

ე.წ. „აბდულმესია“, რომელიც აქამდე ი. შავთელისა ეგონათ და ამ ბოლოს კი გაირკვა, რომ არის იაკობ დუმბაძის „ქება მეფისა არჩილისა“ და დაწერილია 1661 წელს [4. 145-406], ქრისტიანული ტრიადის გადმოცემით იწყება: „სამებით ღმერთმან, არსებით ერთმან, მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად“. სქოლასტიკის ეს საკითხი უძნელესი და უბუნ-

დოვანესია: მამა ღმერთი, ძე ღმერთი ასე თუ ისე გასაგებია, მაგრამ, თუ რა არის ან ვინ არის სულიწმინდა – ეს თომა აქვინელსაც არ ესმოდა კარგად. ამიტომ, ყოველივე ეს გასაგები რომ იყოს, ემანაცის რთული თეორიის განხილვა დაგჭირდება. ეს ქრისტეს დედაა, ანუ ღვთისმშობელი მარიამი. სულიწმინდის საბასეული განმარტებაც ცოტა ბუნდოვანია. „დამბადებელი ამათ ყოველთა, პირველ ნათელი და მიუწვდომელი“ [5. 116]. ვერც ამით მივწვდებით უკანასკნელი ინსტანციის შეუვალ კარებს. შემდეგ ავტორი საბერძენთსა და რომს იხსენიებს, სოკრატეს განსწავლულობას იყენებს შედარებისათვის. აქ ყველაფერი გარკვეულია: საჭიროა ელინისტურ ხანაზე ყურადღების გადატანა, რასაც მრავალგზის შევხვედრივართ ისტორიასა და ლიტერატურაში. შედარებით დაწვრილებით ვჩერდებით სოკრატეზე, მის პატრიოტიზმსა და შეფერილ დემოკრატიზმზე, არტისტულ არისტოკრატიზმსა და სოფისტურ დავაზე; ვადასტურებთ, რომ ის იყო პლატონის მასწავლებელი, თანდაყოლილი იდეების პირველი მომგონი, რომელიც გამარჯვებულმა დემოკრატებმა სიკვდილით დასაჯეს. ნიშანდობლივია, რომ აქ ძირითადი ფილოსოფია კი არ არის, არამედ თვითონ ხელოვნება გვიპყრობს და გვიტაცებს. ამის მაგალითია თუნდაც ერთი სტროფი: „შენ გონიერო, გულისხმიერო, თვით მეცნიერო, მეფევე ძლიერო, მიუხდომელო, მიუწვდომელო, მიუთხრობელო, წრფელსახიერო, განათლებულო, გალომებულო, კვლავ გოლიათო, გულლმობიერო“. აქ პოეტის მიერ გამოკვეთილია ორი პროცესი – მოვლენები და ვერბალური – ანუ ქცევისმიერი და სიტყვისმიერი [6. 77].

ჯერჯერობით არ არის დაწერილი წიგნი „რუსთველის ფილოსოფია“. სამწუხაროდ, მისი დაწერა ვერ მოასწრო მოსე გოგიბერიძემ, ვერც შალვა ნუცუბიძემ. როდესაც ვიწყებთ პოემის შესავალს და ვკითხულობთ: „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“, აქ იგულისხმება სიბრძნე, ანუ ფილოსოფია. სადავო არაა, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები არ არის ფილოსოფიური ტრაქტატი. ეს ასევე აიხსნება კომუნიკაციური გაგების ზოგადი თეორიიდან გამომდინარე. რუსთველის პოემა არ არის არც პარმენიდეს, არც ლუკრეციუსის და მით უმეტეს გოეთეს „ფაუსტის“ მსგავსი რამ. რუსთველის ქმნილება არ არის ფილოსოფიური პოემა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით – თემატურად, მაგრამ „იგი ეკუთვნის მსოფლიო ლიტერატურის ფილოსოფიურ პოემათა რიცხვს“ [7. 79], რადგან აგებულია გარკვეულ მსოფლგაგებაზე. მას საფუძვლად უდევს ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების იდეა და ფილოსოფიური მოძღვრება პეტრე იბერის ნეოპლატონიზმისა. ეს იდეა თვალში კი არ ეჩხირება მკითხველს. ჰეგელი იტყოდა: „სული აქა-იქ ბრწყინავს ბუნებაში“. ფილოსოფიური დებადი ზოგან და ზოგან გაიღვებს პოემაში [8. 393]. აქვე უნდა გავიხსენო, რომ თანამედროვე ნარატოლოგია ხომ მხატვრული ტექსტის კომუნიკაციურ გაგებას ემყარება. მიუხედავად იმისა, რომ რუსთველი არ მიმართავს რიცხვთა დანტესებურ კაბალისტიკას ბოროტის დამარცხებისა და სიკეთის გამარჯვების გზაზე, პოემაში მაინც შეინიშნება თავისებური ტრიადა: პოემის დასაწყისში ქალთა თანასწორობის ქადაგება: ლეკვი ლომისა სწორია (ეს კაცობრიობის ნახევრის განთავისუფლებას ნიშნავდა). 2) პოემის შუაგულში

„ათავისუფლე მონები“ და 3) ბოლოს თავისებური უტოპიზმი: „ყოვლთა სწორთა წყალობასა, ვითა თოვლსა მოათოვდეს, ობოლ-ქვრივი დაამდიდრეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს“. პოემაში უდავოდ არის რაღაც ტრიადა – ჰიმნი ადამიანის თავისუფლებისა და ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვებისა. გვერდს ვუვლით რა რუსთველის კოსმოგონიასა და სამყაროს ღვთისაგან წარმომავლობის თეზას, სამყაროს სიმრავლის ცნების ახსნას, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ: რუსთველს პოეზია ფილოსოფიის დარგად მიაჩნია. არ არის გამორიცხული, რომ ის ამ შემთხვევაში არისტოტელეს აზრს ეყრდნობოდა პოეზიის მეტი ფილოსოფიურობის შესახებ. საერთოდ, ქართულმა ნეოპლატონიზმმა პლატონ-არისტოტელეს შერიგების საკითხი ყველაზე ადრე წამოაყენა მსოფლიოში ი. პეტრიწის საკითხის სახით. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ნარატოლოგია ხომ მხატვრული ტექსტის კომუნიკაციურ გაგებას ემყარება. ქაჯეთის ციხეში შექმნილი ნესტანისეული უსტარი საგანგებო გონებრივი წვრთნის უტყუარი მაგალითია. ყოველივე ზემოხსენებული კი წერთი მეტყველების, ანუ კომუნიკაციის (ვერბალური კომუნიკაციის), უმაღლესი ფორმაა, პიროვნების განსწავლულობის უზენაესი გამოვლინებაა. „რუსთაველის მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურ საწყისს ქართული ნეოპლატონიზმი წარმოადგენს“ [7. 79], მაგრამ ნეოპლატონიზმი მხოლოდ მისტიკურ და რეაქციულ მოძღვრებად იყო აღიარებული. აკად. შ. ნუცუბიძე პირველი იყო, რომელმაც დაამტკიცა, რომ ნეოპლატონიზმი შეიცავს პროგრესულ დებადს: კერძოდ, ესაა ყველა საგნის ღმერთში დაბრუნების იდეა, რომელსაც პროკლე და პეტრე იბერი ავითარებდნენ.

ლიტერატურა და ხელოვნება – კომუნიკაციის გამორჩეული საშუალება

ესთეტიკაში საერთო წესად იქცა ხელოვნების განხილვა, როგორც იდეის განხორციელება, ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობის მასალაში, როგორც იდეალურისა და მატერიალურის შეერთების განუყოფელი ერთიანობა. კანტი წერდა: „წარმოსახვა (როგორც პროდუქტიული ნიჭიერება) ძალიან ძლიერია სხვა ბუნების შექმნაში იმ მასალისგან, რომელსაც მას ჭეშმარიტი ბუნება აძლევს და წარმოსახვა გადააქცევს ამ მასალას სრულიად სხვა რამედ, სახელდობრ, იმად, რასაც უპირატესობა აქვს ბუნებასთან შედარებით“.¹

ესთეტიკა, როგორც წესი, შემოფარგული ზოგადად მიუთითებდა ხელოვნებაში იდეალურისა და მატერიალურის შეერთების აუცილებლობაზე. ამ საკითხს უფრო კონკრეტულად გადავწყვეტთ, თუ ხელოვნების ნაწარმოებს მივაკუთვნებთ ადამიანის მხატვრული მოთხოვნილების სტრუქტურას. მხოლოდ სისტემის – „ადამიანი – მხატვრული ნაწარმოები“ – განხილვას შეუძლია მოგვცეს კონკრეტული შედეგი.

საკითხი განვიხილოთ პოეზიის მაგალითზე, რამეთუ იგი სხვებზე უფრო თავისუფალია თავისი კომუნიკაციური მიმართებით მატერიალურისადმი. ჰეგელი პოეზიას სწორედ ამ მიზეზით განიხილავდა, როგორც აბსოლუტური სულის ყველაზე სრულ გამოსახვას ხელოვნებაში. სხვა, უფრო „გარეგან“ ხელოვნებებს მეორე პლანზე აყენებდა. ესენია: კულტურა,

¹ კანტი ი., თხზულებები ექვს ტომად, ტ. 5, მ.: გამომც. „აზრი“, 1966, გვ. 77-78.

არქიტექტურა, ფერწერა და ა.შ.

მაშ, ვუჩვენოთ, როგორ ხდება იდეალური შინაარსის „მატერიალიზაცია“ ყველაზე თავისუფალ ფორმაში.

ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც სისტემა, აგებულია სიტყვიერ მასალაზე – ჩვეულებრივ, ვერბალურ კომუნიკაციაზე.

ენა – რამდენადმე განსაკუთრებული მასალაა ხელოვნების სხვა მასალებთან შედარებით. იგი უკვე სემანტიზებულია იმ დროს, როდესაც ხელოვნების სხვა სახეობათა მასალები „უსულოა“ ან მუნჯია (გარდა მუსიკისა).

ამიტომ გავაკეთოთ რამდენიმე წინასწარი შენიშვნა ენის, როგორც კომუნიკაციის ფენომენის, ანუ ლიტერატურის მასალის, შესახებ.

ენა, როგორც ცნობილია, წარმოიქმნა ადამიანებს შორის კომუნიკაციის საჭიროების შედეგად პირველყოფილ ეპოქაში მათი პრაქტიკული საქმიანობის პროცესში. ეგაა მისი ძირითადი, ანუ გენერალური, ფუნქცია. იგი ემსახურება ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატულებასაც. იგი ყველაზე ადეკვატურად ეფარდებოდა ადამიანის მეტყველების ორგანოებს, ამიტომ ენა ახერხებს პიროვნების აზრების, გრძნობებისა და მოთხოვნილებების ყველაზე უშუალო გამოხატვას. სწორედ ამიტომ მასში ყველაზე სრულად აისახა მათი მრავალფეროვნებისა და სრულყოფის, რეალიზაციის წინასწარმეტყველებისა და სხვადასხვა პარადიგმების პრინციპი, ესე იგი ორგანიზაციის ფუნქციურ-ესთეტიკური (ან აზრობრივ-ესთეტიკური, შინაარსობრივ-ესთეტიკური) პრინციპი. ობიექტივიზაციის ფორმების მიხედვით ენა არის პირობითი და თავისი

რეალური ყოფიერების მიხედვით მის აკუსტიკურ და სტრუქტურულ-ორგანიზაციულ ფორმებში ადამიანის შინაარსობრივ-ესთეტიკური ან სულიერ-ესთეტიკური დონეების ყველაზე ოპტიმალური გამოხატულება.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ინფორმაციის, როგორც ბუნების ობიექტური ფენომენია, ერთიანი წესრიგისა და უწყვეტობის ან მრავალფეროვნებისა და ერთიანობის ძირითად თვისებას აქვს საერთო გამოხატულება, როგორც ობიექტურ ბუნებაში, ასევე ენაში, რომელიც მოწოდებულია მისი ასახვისათვის.

ენა – ეს არის სემანტიკური და ესთეტიკური მრავალფეროვნების რთულად ორგანიზებული სისტემა. სემანტიკურისა – იმდენად, რამდენადაც ენა ასახავს სინამდვილისა და ადამიანის შინაგან მდგომარეობათა მრავალფეროვნებას (რადგან მხოლოდ განსხვავებისა და მრავალფეროვნების საფუძველზე შეიძლება გამოიყოს და დაფიქსირდეს ეს მოვლენები და მდგომარეობები), ესთეტიკურისა – ვინაიდან თვითონ ენა სტრუქტურულად და პროცესუალურად უნდა ფლობდეს ასახულ მრავალფეროვნებას თავის ჟღერადობაში. ამიტომ, ისევე როგორც თვით ბუნება წარმოადგენს უტილიტარულ და ფუნქციონალურ მოთხოვნილებათა ერთობლიობას, ასევე ენაც ამ ორ ფუნქციას ამოდელირებს მათ განუყოფელ შეხამებაში. იგი თავის ტენდენციაში ატარებს არა მარტო სემანტიკურ, არამედ ესთეტიკურ ინფორმაციას, ენის ესთეტიკური ფუნქცია მის მრავალფეროვნებაში ფონემების (თანხმოვანი და ხმოვანი ბგერების მონაცვლეობა). სიტყვების (აზრობრივ მნიშვნელობათა მრავალფეროვნება) და აგრეთვე

სინტაქსური კონსტრუქციებისა და სტილისტური თავისებურებების (უფრო მსხვილი აზრობრივი ერთეულები ენის ესთეტიკურ მხარეებთან შეხამებით) დონეზე.

ენის სემანტიკური და ესთეტიკური ფუნქცია განუყოფლად და დაკავშირებული ერთმანეთთან და შეადგენს ენის, როგორც ურთიერთობის რთული სისტემისა და კომუნიკაბელურობის მხატვრული ლიტერატურის საფუძვლისა და მასალის ურთიერთშემავსებელ მხარეებს.

მხატვრულ ლიტერატურაში ენის ეს მხარეები გროვდება და კონვერტირებას ახდენს სინამდვილისა და ადამიანის შინაგანი სამყაროს აზრობრივ მნიშვნელობათა უფრო სრულად და აქტიურად ასახვაზე.

პოეზიის შესწავლაში დიდი დამსახურება მიუძღვის ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის სკოლას – ვ. აბაშიძე, ვ. კოტეტიშვილი, აკ. გაწერელია და სხვებს. მათი ძალისხმევით დადგენილია პოეზიის, როგორც ხელოვნების, ყველაზე სპეციფიკური თავისებურებები, წინა ტრადიციებითა და საზოგადოებრივი ცხოვრებით შეპირობებულობის ხასიათი, მაგრამ ჩვენ ძირითად ინტერესს წარმოადგენს პოეზიის, როგორც სისტემის, კვლევა ხელოვნებასა და ხალხის მოთხოვნილებათა სისტემასთან მიმართებაში.

ლიტერატურისმცოდნეობის მიერ დადგენილია, რომ პოეტურ, მხატვრულ სისტემას გააჩნია როგორც კომუნიკაციური, ასევე საკუთრივ ორგანიზაციის პოეტური წესები. ენა უკვე თავისთავად არის ის ნიშნების სისტემა, რომელსაც აქვთ თანაფარდობისა და ურთიერთმოქმედების წესები ყველა მის ქვესისტემებში (ფონემა, მორფემა, ლექსიკა, სიტყვათმეწყობა,

წინადადებები და უფრო მსხვილი ერთეულები).

პოეტური ტექსტის ორგანიზაციის ზოგადი და პოეტური წესების მთელი ერთობლიობა შეადგენს მხოლოდ მხატვრული ენის ფუნქციონირების შესაძლებლობას ან იდეალურ სქემას, რომლის რეალიზება ხდება მხატვრული შემოქმედების მთელ პრაქტიკაში, ესე იგი, პოეტური სტრუქტურის მატერიალიზაციის სხვადასხვა ვარიანტებში. პოეტური ნაწარმოებების მთელი არსებობა წარმოადგენს მუდმივად არსებულ საშუალებათა ვარიანტების განხორციელებას, რომ არსებული კომუნიკაციის ინვარიანტის საფუძველზე შეიქმნას პოეზიის ენა.

ინვარიანტისა და ვარიანტების, ან ფრანგი ლინგვისტის დე-სოსიურის ტერმინოლოგიის მიხედვით, ენისა და მეტყველების ეს თანაფარდობა დამახასიათებელია შეტყობინებათა ყველა სახეობისათვის და შეადგენს ნებისმიერი საინფორმაციო ტექსტის წესებისა (რომელთა წინასწარ აღქმა შეიძლება) და წესებიდან გადახვევების (რომელთა წინასწარ აღქმა არ შეიძლება) ერთიანობას. ამასთან, წინასწარ თქმა შინაარსობრივ კრილში განისაზღვრება სიტყვათშეწყობებითა და შტამპებითაც, რომლებიც ყველაზე ხშირად გვხვდება მეტყველების შესაბამის ტიპებში.

როგორც ჩანს, პოეტიკაში არსებითად დიდი ხანია უკვე დადგენილია კომუნიკაციის ორგანიზების კანონზომიერებანი, რომლის კვლევა ინფორმაციის თეორიაში ხდება რაოდენობრივ კრილში (ორიგინალობისა და ბანალურობის თანაფარდობა, წინასწარ სათქმელისა და იმის თანაფარდობა, რაც წინასწარ არ ითქმის).

მაგრამ, ამ ზოგადი წესების მოქმედების გარდა, პოეტურ ნაწარმოებში ხშირად არის გამოყოფილი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სიტყვიერი მასალის ორგანიზების სპეციფიკა. ეს, პირველ რიგში, ეხება რიტმს, როგორც პოეზიის სისტემის წარმომქმნელ პრინციპს. ვ.მ. ჟურახოვსკის განსაზღვრით, „პოეზიასა და მუსიკაში რიტმი იქმნება ძლიერი და სუსტი ბგერების (ან მოძრაობების) კანონომიერი მონაცვლეობით დროში“.¹

პოეზიაში რიტმი არის თითქოს მეტრის ურთიერთმოქმედებისა (როგორც ძლიერი და სუსტი ბგერების მონაცვლეობის ზოგადი კანონის ან მონაცვლეობის იდეალური სქემის) და იმ ენის თავისებურებათა კომპრომისული წარმოქმნის შედეგი, რომელზეც დაწერილია პოეტური ნაწარმოები, ცოცხალი ენობრივი მასალა წინააღმდეგობას უწევს მასზე იდეალური მეტრული სქემის ზედდებას ან ძლიერი და სუსტი ბგერების კომპოზიციურ მონაცვლეობას. აქედან ლექსის რეალური ბგერითი ფორმა ექვემდებარება მეტრულ კომპოზიციას მხოლოდ ზოგიერთ თავის ელემენტში და ლექსური რიტმი ყოველთვის არის კომპრომისული ფორმა, რომელიც წარმოიქმნება მხატვრული კომპოზიციის კანონებისადმი წინააღმდეგობის შედეგად. ასეთია მეცნიერის დასკვნა ლექსური ენის ორი ძირითადი მხარის ურთიერთმოქმედების შესახებ.

მ. მამარდაშვილის სამართლიანი შენიშვნის მიხედვით, რიტმი არის მრავალფეროვნების ერთიანობა, სადაც ერთიანობას და მარგანიზებულ პრინციპებს წარმოადგენს მეტრუ-

¹ ვ. ჟირმუნსკი, ლექსის თეორია (რუსულ ენაზე), გამომც. „საბჭოთა მწერალი“, 1975, გვ. 12.

ლი კანონი, ხოლო მრავალფეროვნებას – ენების განსხვავება ხარისხისა და ხანგრძლივობის, სიმაღლისა და მახვილის ძალის მიხედვით, მათი დაჯგუფება სიტყვებად ან სხვადასხვა მოხაზულობათა ფრაზულ ჯგუფებად, აგრეთვე სინტაქსურ გადაბმულობათა ცოცხალი სიმრავლე, და ბოლოს მეტრისა და პოეტური სახეების თანაფარდობა.¹

საბოლოო ჯამში მეტრისა და ენის თავისებურებათა თანაფარდობას მეცნიერები აიგივებენ, როგორც წესრიგისა და უწესრიგობის, ანუ „ქაოსის“ ერთიანობას, რაც შეესაბამება შეტყობინებათა სტრუქტურის შესახებ ინფორმაციის თეორიას.

მხატვრული კანონი იმორჩილებს თავისუფალი მეტყველებითი სტიქიის ინდივიდუალურ და წინააღმდეგობრივ ქაოსს, აძლევს მას რიტმულ წყობას. მაგრამ ქაოსი გამოსჭვივის ქმნილების მსუბუქი საფარებიდან, იგი ვლინდება როგორც ლექსის რეალური მხატვრული ფორმის ინდივიდუალური მრავალფეროვნება, როგორც მკაცრი ერთიანობისა და კანონზომიერებათა დარღვევა.

ყველა ეს დაკვირვება პოეზიის ხანგრძლივი და ნაყოფიერი კვლევის შედეგი – უდავოდ ასახავს პოეტური ტექსტის როგორც ხელოვნების სტრუქტურის საერთო კანონზომიერების, გამოვლენას.

მართალია, მ. მამარდაშვილი არ განმარტავს, თუ პოეტური ნაწარმოები რატომ არის წესრიგისა და ქაოსის ერთიანობა. ამის გაკეთება შეუძლებელიცაა, თუ არ გავცდებით პოეზიის საზღვრებს, თუ არ მივმართავთ ადამიანის პერცეფციული

¹ მამარდაშვილი მ., „ცნობიერების ტიპოლოგია“, ქუთაისის საგამომცემლო ცენტრი, 2003.

სისტემების ფუნქციონირების და ადამიანის ნერვული სისტემისა და ტვინის ნეიროდინამიკური სტრუქტურების კანონზომიერებებს, ესე იგი, თუ ხელოვნების სტრუქტურას არ შევუთავსებთ ადამიანის მხატვრული მოთხოვნილების სტრუქტურას. სოსიური აღნიშნავს, რომ პოეზიაში დარღვევებისა და დისონანსების აუცილებლობა დაკავშირებულია „ზუსტი თანხმიანობის ბანალურ ჩვეულებრიობაზე“ უარის თქმასთან და მონოტონურობის გადალახვასთან, მაგრამ სწორედ ამის მეცნიერულად დასაბუთებაა პრობლემატური.

როგორც ლიტერატურისმცოდნეობითი და სემიოტიკური კვლევებითაა დადგენილი, ყოველი მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს გარკვეულ იერარქიულ სისტემას, რომლის მიზანია მხატვრული ინფორმაციის მოვლა-შენახვა და გაცემა გარკვეული წესებისა და ხერხების დახმარებით. ამასთან, წამყვანი და მთავარი არის შინაარსი, რომელიც განისაზღვრება ხან როგორც იდეა, ხან როგორც მხატვრული ნაწარმოების აზრი, ან მნიშვნელობა. თითქმის ყველა მკვლევარს სწამს, რომ იდეა ან აზრი გამოიხატება ხელოვნების ნაწარმოების ყველა ელემენტში ან ყველა მათ ერთობლიობაში.

მაგრამ ამ საერთო დებულების დაკონკრეტებისას ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში წარმოიშობა პრინციპული სიძნელეები იმის ახსნაში, თუ ეს იდეა ან აზრი როგორ „ჩნდება“ ელემენტების მთელი ამ ერთობლიობით. თუმცა ხელოვნების სხვა სახეებთან შედარებით პოეზია თვალნათლივ უჩვენებს მხატვრული სისტემის მრავალ თავისებურებას – მის სტრუქტურულ-სისტემურ მთლიანობას, მისი ქვესისტემების ურთიერთმოქმედების ხასიათს, დროში და სივრცეში მათი

ყოფიერების ხერხს, პოეტური სისტემის შეპირობებულობას ადამიანური აღქმის კანონზომიერებებთან და ა. შ.

ამ პრობლემათა კვლევის ერთ-ერთი პროდუქტიული მეთოდი ეს არის სემიოტიკური, რომლებიც სხვადასხვა ვარიანტებით წარმოდგენილია ბოლოდროინდელ მეცნიერულ კვლევებში.

მრავალი უცხოელი თუ ჩვენი სემიოტიკი დიდ ყურადღებას უთმობს სწორედ აღნიშნულ პრობლემებს, მაგრამ, პირველ ყოვლისა, მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობის პრობლემას, მისი ქვეტექსტების კავშირს ერთიან აზრობრივ ან შინაარსობრივ სეგმენტებთან.

მაგალითად, ჩეხი სტრუქტურალისტის იან მუკარჟოვის აზრით, „მხატვრულ ნაწარმოებში ძალზე მნიშვნელოვანია აზრობრივი მთლიანობა და წინასწარგანზრახულობა – ეს ის ძალაა, რომელიც აგროვებს ნაწილებს და აზრს აძლევს ნაწარმოებს“.¹

მაგრამ როგორ ვლინდება ეს ერთიანობა და რით გამოიხატება ეს წინასწარგანზრახულობა? ჩეხი მეცნიერი უარყოფს ერთიანობის წყაროს მხატვრის პიროვნებაში, მისი რეალობის განცდაში, ხელოვნების ნაწარმოების ნაწილების ჰარმონიაში. იგი პოეზიაში წინასწარგანზრახულობის არსებობას ამჩნევს სემანტიკურ ენერგიაში ან წინასწარგანზრახულ ძალაში, რომელიც ფუნქციონირებს, მისი აზრით, ნაწარმოების შიგნით, მისწრაფვის მის ცალკეულ ნაწილებსა და

¹ მუკარჟოვსკი ი., წინასწარგანზრახული და არაწინასწარგანზრახული ხელოვნებაში. – სტრუქტურალიზმი: „მომხრე“ და „წინააღმდეგი“. მ., პროგრესი, 1975, გვ. 167.

დონეებს შორის წინააღმდეგობებისა და დამაბულობის გადალახვისაკენ, ორგანიზაციას უწევს მათ ერთ მთლიანში და ამრიგად, ზიანს აყენებს ნაწარმოების აზრობრივ მნიშვნელობას.

ტერმინი არსებობს „სემანტიკური ენერგია“. თავისი თავისებურებებისა და მისი გაურკვევლობის პირობებში ხელოვნების მაორგანიზებელ პრინციპად მისი აზრობრივი ერთიანობის გამოხატვისაკენ სწრაფვის აღიარება სწორია. ასეთ თვალსაზრისს საერთოდ იზიარებს ბევრი ჩვენი სპეციალისტიც პოეტიკის სფეროში, ყველაზე მკაფიოდ და ყოველმხრივ იგი გამოხატულია მ. მამარდაშვილის შრომებში.

„ლექსი რთულად აგებული აზრია, – წერს იგი, ყველა ელემენტი – არსის აზრობრივი ელემენტები, წარმოადგენენ გარკვეული შინაარსის აღნიშვნებს... ეს ნიშნავს, რომ შედიან რა ლექსის ერთიანი სტრუქტურის შემადგენლობაში, ენის ნიშნადი ელემენტები აღმოჩნდებიან შებოჭილნი თანაფარდობათა და დაპირისპირებათა რთული სისტემით, რომლებიც შეუძლებელია ჩვეულებრივ ენობრივ კონსტრუქციაში. ეს თითოეულ ელემენტს ცალ-ცალკე და მთელ კონსტრუქციას მთლიანად აძლევს სრულიად განსაკუთრებულ სემანტიკურ დატვირთვას“.¹

როგორც მეცნიერმა გვიჩვენა, ორგანიზებულობით იმსჭვალება პოეტური ტექსტის ყველა დონე, ფონემებიდან დაწყებული. ასე, მაგალითად, ამ უკანასკნელთა დონეზე მოწესრიგებას ახორციელებს ამ ფონემების განმეორებადობის მეშვეობით ლექსიკურ ერთეულებში, რომლებიც ამის შედეგად

¹ მამარდაშვილი მ., აზრები, ქუთაისის საგამომცემლო ცენტრი, 2003.

იწყებენ ურთიერთობას იქაც კი, სადაც ჩვეულებრივ მეტყველებაში მათ შორის ლექსიკური კავშირი ან დასუსტებულია, ან საერთოდ შეუძლებელია. ამადლებული აზრობრივი გამომსახველობა შეიძლება შეიძინოს ურთიერთმოქმედებებმაც მორფოლოგიურ-გრამატიკულ დონეზე, ლექსიკურ და გრამატიკულ მნიშვნელობებს შორის დამაბულობის შექმნის შედეგად, მაგალითად, გრამატიკული იგივეობისა და ლექსიკური დაუმთხვევლობის პირობებში.

აქედან, პოეტურ ნაწარმოებში, მასში შემავალი თითოეული ლექსიკური ერთეულის სემანტიკური მნიშვნელობის ან აზრის გარდა, ამ ერთეულთა ურთიერთმოქმედების რთული ორგანიზაციის შედეგად სინქრონულ და დისინქრონულ დონეზე წარმოიქმნება ინტეგრირებული ზედანიშნულება, რომელიც შეადგენს პოეტური ნაწარმოების უნიკალურობას, მისი შინაარსის თარგმანებას სხვა ენებზე, მათ შორის, ჩვეულებრივ, პროზაულ ენებზეც.

პოეტური ხელოვნების ნაწარმოების იდეური შინაარსი აღმოცენდება მისი ყველა შინაარსიანი და ფორმალური ელემენტებისგან, რომელიც ნაწარმოების სისტემაში ხდება სემანტიკურად ნიშნადი, რის წყალობითაც მიიღწევა მისი შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა.

მასალის დაქვემდებარება ხელოვნების შინაარსისადმი, მისი „დამოუკიდებლობის“ გადალახვა ხელოვნების თითოეულ სახეობაში წყდება სხვადასხვანაირად – ამ მასალის ხასიათისა და ადამიანზე ზემოქმედების მისი უნარის მიხედვით. მიუხედავად იმ ბუნებრივი და ხელოვნური მასალების განსხვავებებისა, რომლებიც გამოიყენება ხელოვნების სხვადა-

სხვა სახეობებში – სკულპტურაში, ფერწერაში, მუსიკაში და სხვა – ყველა ისინი, როგორც ეს შემდგომში იქნება ნაჩვენები, უნდა იყოს ხელოვნების შინაარსის გამოხატულება და მატარებელი, სხვანაირად დაირღვევა ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი კანონი – შინაარსის და ფორმის შესაბამისობის კანონი.

მაგრამ, იდეური შინაარსისათვის მასალის დამორჩილება არ ნიშნავს სრულ გარდაქმნას მატერიალურისა იდეალურში, გრძნობადობისა სულიერში, ემოციურისა რაციონალურში. საგნობრივ-გრძნობადი მხარის შედარებითი დამოუკიდებლობა ასე თუ ისე შენარჩუნებულია ხელოვნებაში, ვინაიდან იგი თანაფარდობაშია ადამიანის აღქმის ესთეტიკურ დონესთან. პოეზიაში ასეთი საგნობრივ-გრძნობადი ელემენტია ენის ჟღერადობა მის ეროვნულ სპეციფიკაში და მისი გრაფიკული ტექსტის განსხვავება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს უკანასკნელი, მაგალითად აღმოსავლეთის ენებში, ძალზე უახლოვდება გრაფიკულ ხელოვნებას, რაც შეეხება იმ ენების ბგერით მასალას, რომლებიც ქმნიან მეტყველების თავისებურ მუსიკას, მის ესთეტიკურ მნიშვნელობას ასევე არ შეუძლია რაიმე ეჭვის გამოწვევა. მით უმეტეს, რომ არსებობს ძალზე მნიშვნელოვანი ვარაუდები ცალკეულ ხმოვანებსა და ემოციურ შთაბეჭდილებათა შორის, ადამიანის მდგომარეობათა შორის კავშირის არსებობის შესახებ და აგრეთვე ფერებთან ასოციაციური კავშირის არსებობის შესახებ.

მაგრამ როგორ ხდება მასალის ორგანიზება ხელოვნებაში და ამ შემთხვევაში – პოეზიაში?

მხატვრულ ნაწარმოებში, როგორც წესი, არ შეიძლება იყოს

შინაარსისა და ფორმის აბსოლუტური ერთიანობა, ესე იგი, მასალის სრული და საბოლოო დამორჩილება მისი იდეურ-აზრობრივი ამოცანებისადმი. ჩვენი აზრით, ეს იმიტომ ხდება, რომ „პოეზიაში ხელოვნების ყოველი მასალა დამძიმებულია გარკვეული მნიშვნელობით, რამეთუ საბოლოოდ არ არის ამოღებული პრაქტიკული სინამდვილიდან და ამიტომ ბოლომდე არ ემორჩილება მხატვრულ კომპოზიციას“.

მ. მამარდაშვილი შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის დარღვევის ამ ტენდენციას უკავშირებს მხატვრული ინფორმაციის მატერიალური მატარებლის თვითფასეულობას და მის „გამარჯვებას“ ხელოვნების ნაწარმოების ნიშნურ ასპექტზე და კონკრეტულ სოციალურ აზრზე.

ჩვენი უფრო მეტი გაგებით, მხატვრული ნაწარმოები მარტო ნიშანი კი არ არის, არამედ ნივთიცაა, რომელიც უშუალო ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე, იწვევს პირდაპირ და სტიქიურ დაინტერესებას და თავისი ზემოქმედებით იჭრება აღმქმელი პიროვნების ყველაზე ღრმა ფენებში. სწორედ, როგორც ნივთს, ნაწარმოებს, აქვს უნარი ადამიანში ზემოქმედება მოახდინოს ზოგადად ადამიანურზე, მაშინ, როდესაც თავის ნიშნურ ასპექტში მას საბოლოო აპელაცია შეაქვს იმასთან, რაც ადამიანში შეპირობებულია სოციალური ფაქტორებით და ეპოქით. წინასწარგანზრახულობა ნაწარმოებს გაგრძნობინებს, როგორც ნიშანს, არაწინასწარგანზრახულობა – როგორც ნივთს. მაშასადამე, წინააღმდეგობა წინასწარგანზრახულობასა და არაწინასწარგანზრახულობას შორის შეადგენს ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ანტინომიას. არსებითად, აქ მოსინჯულია წინააღმდეგობა ხელოვნების სემანტი-

კურ ან შინაარსობრივ და ესთეტიკურ ასპექტებს შორის, რომლებიც მიმართულია ადამიანის სხვადასხვა დონისაკენ. მაგრამ საეჭვოა, რომ მართლზომიერი იყოს მატერიალური ან „ნივთიერი მხარე“, რომ ჩაითვალოს მთლიანად არაწინასწარგანზრახულად. არაწინასწარგანზრახული, უფრო წარმოადგენს წინასწარგანზრახულობას, მაგრამ სხვა უარყოფითი ნიშნით და იგი ასეთია მხოლოდ წინასწარგანზრახულთან თანაფარდობაში და დაპირისპირებაში“.¹

და, თუ სემანტიკური მნიშვნელობა აღმოცენდება ნიშნების მოწესრიგებული სისტემების საფუძველზე. ესთეტიკური წარმოიქმნება ორი ტენდენციის „თამაშის“ საფუძველზე – ჰარმონიულობისა და მისი დარღვევისაკენ სწრაფების საფუძველზე.

ეს პრობლემა ლიტერატურის კრიტიკოსთა მსჯელობის საგანი იყო და არის, რადგან წესრიგისა და უწესრიგობის დიალექტიკური შეერთება დარჩა ლამის ყველაზე მთავარ მოვლენად მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურისათვის.

პოეტურ ნაწარმოებში ჩვენ ვაწყდებით მოწესრიგებულობას ერთ სტრუქტურულ დონეზე (ან სტრუქტურულ დონეებზე) და მოუწესრიგებულობას სხვა სტრუქტურულ დონეებზე.

მეორეც, ერთი ხელოვნურად იზოლირებული დონის ფარგლებში ჩვენ ვაწყდებით ნაწილობრივ მოწესრიგებულობას. ელემენტები შეიძლება მოწესრიგებული იყოს იმდენად, რომ მკითხველში გამოიწვიოს ტექსტის ორგანიზებულობის

¹ მამარდაშვილი მ., ცნობიერების ტიპოლოგია, გამომც. „ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი“, თბ., 2011, გვ. 62.

გრძნობა, და მოუწესრიგებელი იმ ზომით, რომ არ ქრებოდეს ამ წესრიგიანობის დაუსრულებლობის შეგრძნება.

ამ პრინციპების შეხამება იმდენად ორგანულია ხელოვნებისათვის, რომ იგი შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრული ტექსტის სტრუქტურული აგების უნივერსალურ კანონად. ამის შედეგად მხატვრული სისტემა შედგება ორი ტენდენციის – ალქმის მავტომატიზირებელი და მისი მადეავტომატიზირებელი რთული ურთიერთმოქმედებისაგან, სხვანაირად რომ ვთქვათ – ზოგიერთი მოწესრიგებული ელემენტის წინასწარმეტყველებისაგან, მათი ალქმისაგან და როცა წარმოიქმნება მათი მონოტონურობა, მოწესრიგებულობა ირღვევა სხვა ელემენტის მიერ ამ მონოტონურობის ან ინერციის გაწყვეტით, რომლის შემდეგ ხელახლა დამყარდება რაიმე დროით დარღვეული წესრიგიანობა. აქ თითქოს ხორციელდება ერთიანობისა და მრავალფეროვნების პრინციპი. ამასთან, ჰარმონიულობა მიმართულია შინაარსიანი დონის ან ფენისაკენ, ხოლო წესრიგიანობის მრავალფეროვნება და მისი დარღვევები ესთეტიკურისაკენ. ის, რომ მხატვრულ სტრუქტურაში ყოველი დონე უნდა შედგებოდეს საწინააღმდეგოდ მიმართული სტრუქტურული მექანიზმებისაგან, რომელთაგან ერთი აწესებს კონსტრუქციულ ინერციას, ახდენს მის გაავტომატურებას, მეორეს კი კონსტრუქცია გამოყავს ავტომატიზაციის მდგომარეობიდან, იწვევს დამახასიათებელ მოვლენას, ვინაიდან მხატვრულ ტექსტში ყოველ დონეს აქვს ორშრიანი ორგანიზაცია.

ამრიგად, ორი ტენდენციიდან დომინირებულია ტენდენ-

ცია ხელოვნებაში მოწესრიგებულობისაკენ არ რაიმე შინაარსის, იდეის ასახვისკენ, მაგრამ მისი აღქმის აქტიურობა, რაც შეპირობებულია ადამიანის მიერ მატერიალური სამყაროს აღქმით, როგორც სმენითი სამყაროს ვიზუალური აღქმის კანონებით და მისი ნერვული სისტემისა და ტვინის ფუნქციონირებით. აღქმის გამოცოცხლება ხორციელდება, როგორც უკვე ითქვა, ტენდენციით ამ ჰარმონიულობის დარღვევისაკენ, რომლის მიზანია მონოტონურობის მოხსნა, აღქმის გამოცოცხლება და მხატვრული ნაწარმოების მოწესრიგებული ელემენტების შემდგომი აღმის უნარის აღდგენა. ამით მიიღწევა ჯერ – ერთი, ადამიანის ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება მისი აღქმის ორგანოების გამომხატველობითი აქტიურობის შენარჩუნების შედეგად, ხოლო მეორე მხრივ, მათ მიერ ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის, მისი აზრის უფრო აქტიური და სრული ათვისებაც, ვინაიდან ადამიანის აღქმის ორგანოებისა და მთელი ნერვული სისტემის აქტივიზაცია აღქმის ესთეტიკური მხარით კეთილმყოფელ ზემოქმედებას ახდენს მხატვრული ნაწარმოების იდეური მხარის აღქმაზე. ვინაიდან მოწესრიგებულობის შეწყვეტა და მასთან დაბრუნება აქცენტს აკეთებს ამ ჰარმონიულობის მნიშვნელობებზე, რიგის მიხედვით ახსენებს წესის დარღვევას და ხაზს უსვამდ მის მნიშვნელობას. საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ „პიროვნების მრავალმხრივი ინტერესი საფუძვლად ედება ცნობიერების მრავალმხრივ მიმართულებას და მისი აღქმის მრავალფეროვნებას“.¹

¹ ტალახაძე გ., ფსიქოლოგია, გამომცემლობა „ტექნიკური უნივერსიტეტი“, თბ., 2011, გვ. 67.

აღქმის ავტომატიზმის დარღვევათა აუცილებლობა ხელოვნებაში (მეცნიერებისა და პროზაული ტექსტებისაგან განსხვავებით) გახდა ხელოვნების თეორეტიკოსთა იმ ვარაუდის საფუძველი, რომ დისჰარმონია ხელოვნებაში წარმოადგენს არა მარტო შემთხვევით ფაქტორს, არამედ ისევე აუცილებელს და სისტემურს, როგორც ჰარმონიულობა.

პოეზიის მაგალითზე ეს გავანალიზოთ შემდეგნაირად: ლექსის რიტმული წყობა წარმოადგენს წესრიგისა და მათ დარღვევათა რთულ თანაფარდობას. ამასთან, თვით ეს დარღვევები – წესრიგის მხოლოდ სხვა ტიპის, ისინი თითქოს სრულყოფილია, მაგრამ უარყოფითი ნიშნით. ინფორმაციის თეორიის თვალსაზრისით, მათი ფუნქციაა მხატვრული ტექსტის სიჭარბის შემცირება, რაც განაპირობებს ინფორმაციულობის ამალღებას მრავალფეროვნების გაზრდის ხარჯზე. მხატვრული ნაწარმოების ეს მრავალფეროვნება დამოკიდებულია არა მარტო მასში კოდირებული ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის მექანიზმებზე ყველა მის სტრუქტურულ დონეზე, მაგრამ თავისთავად ცხადია, პირველ რიგში, მასში ასახული ცხოვრების შინაარსის მრავალფეროვნებაზე ან დიალექტიკურ სირთულეზე, ვინაიდან ისევე როგორც შეუძლებელია მრავალფეროვანი და მდიდარი შინაარსის ასახვა მხატვრულ საშუალებათა მრავალფეროვნების მხრივ „ღარიბ“ ფორმაში, ასევე ბრტყელსა და უინტერესო შინაარსს საეჭვოა ჰქონდეს უნარი, წარმოშვას მისი ასახვის მაღალმხატვრული ფორმა. შინაარსისა და ფორმის – ეს ასპექტები – ურთიერთგანაპირობებენ ერთმანეთს, თუმცა სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდებში შეიძლება შეინიშნოს უთანაბრობა მხატვართა

ყურადღების დომინირებაში ხელოვნების ხან შინაარსისადმი, ხან ფორმისადმი. ეს დაკავშირებულია სხვადასხვა ეპოქის სხვადასხვა შესაძლებლობებთან შემოქმედებისათვის სათანადო მასალების მიწოდებაში, და აგრეთვე, ამა თუ იმ ეპოქაში ხელოვნების აქტუალურ ფუნქციებთან საზოგადოების კონკრეტულ-ისტორიული პირობების მიხედვით და ა. შ.

შინაარსის მრავალფეროვნება და სიმდიდრე შედგება სხვადასხვა მომენტებისაგან, მაგრამ ძირითადად იმ მასალისაგან, რომელსაც მხატვარი ამოკრებს სინამდვილიდან, მხატვრის იდეურ-ემოციურ სამყაროში გარდატეხილი, წარსულისა და თანამედროვეობის ხელოვნებიდან, ამასთან მის მრავალფეროვან მნიშვნელობაში და მატერიალურ-ესთეტიკურ თვისებებში. სინამდვილის ასახვის შესაძლებლობები დამოკიდებულია ხელოვნების იმ მასალაზე, რომელშიც შეიძლება ხორცი შეისხას მისმა სულიერმა შინაარსმა. წარსულის ხელოვნების, ესთეტიკის სხვადასხვა სახეობათა შედარებისას, სამართლიანად აყენებდნენ ლიტერატურას როგორც ხელოვნების ყველაზე თავისუფალ ფორმას, რომელსაც უნარი აქვს ყველაზე ღრმად და ადეკვატურად გამოხატოს ადამიანის ცხოვრება მის სულიერ და მხატვრულ მხარეთა ერთიანობაში. ამიტომ, ლიტერატურის მასალა, ჯერ – ერთი, უკვე გასულიერებულია და არის მნიშვნელობათა მატარებელი, მეორეც – იგი ყველაზე დამყოლია სულიერი შინაარსის გამოსატანად, ვინაიდან მისი მატერიალურობა სრულიად პირობითია და ნაკლებადაა დამოკიდებული ხელოვნების „საგნობრივ“ სახეობებთან – არქიტექტურასთან, სკულპტურასთან, ფერწერასთან. ამიტომ, ხელოვნებაში უფრო ცხადად შეიძლება აისახოს

იდებები, აზრი, ყოველივე ის, რაც მიმართულია ადამიანის სულიერ განვითარებაზე, ამასთან პრაქტიკულად არ ზღუდავს თავის თავს არც დროით, არც სივრცით – რადგან ერთიც და მეორეც ლიტერატურაში – წარმოსახვითი სიდიდეებია, არ ავიწროებს პოეტის ან რომანისტის ფანტაზიას. აქ ბატონობს სულიერი, ხოლო ესთეტიკური – რიტმი და ბგერითი, ხოლო გრაფიკული მრავალფეროვნება – უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების სხვა სახეობებში, რამეთუ დაუბრკოლებლივ ემორჩილება და ამავე დროს, მიყვება, კიდევ გამოხატავს მას.

კანტი და ჰეგელი ტყუილად როდი აყენებენ პოეზიას (ესე იგი ლიტერატურას საერთოდ) პირველ ადგილზე ხელოვნების სხვა სახეობებთან შედარებით, სწორედ პოეზიას, მათი დასკვნით, შეეძლო უფრო სრულად გამოეხატა ადამიანის ცხოვრების სულიერი შინაარსი, კანტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამაღლებულიყო იდეებამდე (და ყველაზე მეტად მიახლოებოდა ფილოსოფიას – ჰეგელის აზრით).

სიტყვამ მოიტანა და, ხელოვნებაში და თანამედროვე მხატვრულ კულტურაში ლიტერატურასა და პოეზიაში სულიერი მნიშვნელობის უარყოფისაკენ სწრაფვა იმით გამოვლინდა, რომ სიტყვები და ბგერები ლიტერატორთა წარმომადგენლების მიერ გამოიყენება, როგორც გრაფიკული ელემენტები და მათი კომბინირება ხდება სრულად ვერბალურობისა და ჟღერადობის მნიშვნელოვანი დამახინჯებებით, ესე იგი, როგორც არასულიერი პატარა ნაგებობებისა.

თუ მთლიანად, ხელოვნების ყველა სახეობა, მათში შემავალი სემანტიკური და ესთეტიკური მხარეები (თანაფარდობის თვალსაზრისით) განლაგდებიან პოლუსების მიხედვით, რო-

მელთაგან ერთ-ერთი ლიტერატურაა, მეორე – მუსიკა (და ცეკვა), ამ სახეობის შიგნით შეიძლება გამოიყოს სახეობები და ჟანრები, რომლებშიც შეიძლება ამოვიცნოთ სემანტიკურისა და ესთეტიკურის სხვადასხვა თანაფარდობა.

ასე, მხატვრულ ლიტერატურაში პოეზია წარმოადგენს მათ ჰარმონიულ შეხამებას, პროზა კი – ძირითადად, სულიერ მოთხოვნილებათა გამოხატვაა, ვინაიდან ესთეტიკური ან გამომხატველობითი მომენტი მასში ექვემდებარება ჩანაფიქრის განხორციელებას, ნაწარმოების იდეა უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების ნებისმიერ სხვა სახეობაში, ექვემდებარება იმდენად, რომ ზოგჯერ ძნელია მისი შემჩნევა და მით უმეტეს გამოყოფა (თუმცა, თავისთავად ცხადია, მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტის გარეშე ვერ იქნება მხატვრული მეტყველება საერთოდ), ვინაიდან „მეტყველება, როგორც კონკრეტული ადამიანის ფსიქიკური აქტივობა, ხორციელდება ენის საშუალებით“.¹

როგორც ვ. შკლოვსკი წერდა წიგნში „პროზის თეორიის შესახებ“ პოეტურ მეტყველებასთან შედარებით „პროზა– ჩვეულებრივი მეტყველებაა: ეკონომიკური, მსუბუქი, სწორი...“

პოეზიისგან განსხვავებით, რომელშიც შეიმჩნევა აშკარად გამოხატული რიტმი მისი მოულოდნელი დარღვევებით, რომლებიც ახდენს აღქმის დეავტომატიზირებას „გამამწელებელი ხერხის“, „პროზაული რიტმის“, სამუშაო რიტმის, „დუბინუშკას“ სახით, ერთი მხრივ, ენაცვლება ბრძანებას „ერთბაშად დანარჩენების“ საჭიროების შემთხვევაში, მეორეს მხრივ,

¹ ფსიქოლოგიის საფუძვლები, გამომცემლობა „მწიგნობარი“, თბ., 2011, გვ. 347.

ადვილებს მუშაობას და ახდენს მის ავტომატიზირებას. და მართლაც, მუსიკის ქვეშ სვლა უფრო ადვილია, ვიდრე უძიმოსოდ, მაგრამ უფრო ადვილია სვლა გაცხოველებული ლაპარაკით, როცა სიარულის აქტი გადის ჩვენი შეგნებიდან. ამრიგად, პროზაული რიტმი მნიშვნელოვანია როგორც მავტომატიზირებელი ფაქტორი“.¹

მხატვრული ლიტერატურა ტრადიციულად ითვლება ადამიანის სულიერი სამყაროს გამოხატვისა და მის მიერ გარემომცველი სინამდვილის შემეცნების ყველაზე მკაფიო და ნათელ საშუალებად. ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიარებულია, რომ ინტელექტუალური სიციხადე – მხატვრული სიტყვის მთავარი ძალაა.

შემოქმედებითი ძიებისას ავტორი ყოველთვის უსვამს ხაზს მხატვრული სიტყვის უნარს ადამიანის შინაგანი სამყაროს ადეკვატურად გამოხატვაში და მზად არის სათანადოდ შეაფასოს ლიტერატურის სახვითი ძალმოსილება.

„როგორც ჩანს, მხატვრული მეტყველების ხიბლი, პლასტიკა და სიციხადე, რომელშიც ჩვენ ვაღიარებთ მის სპეციფიკურ ძალას, ეს არის ასასახი სულიერი მდგომარეობის ფიქსაცია, – ფიქრები, გრძნობები, შთაბეჭდილებები, განწყობილება, განცდები, სიტყვის ხელოვნებაში ისინი აისახება უშუალოდ, ვინაიდან, გარდა სიტყვისა, არაფრით არ შეიძლება მათი განსაზღვრა. მაგრამ გრძნობითი (უპირველეს ყოვლისა მხედველობითი) წარმოდგენები წარმოიქმნება უკვე არა უშუალოდ, არამედ რაღაცის მეშვეობით; ისინი

¹ ვ. ი. შკოლსკი, პოეზიის შესახებ, მ., საბჭოთა მწერალი, 1983, გვ. 25 (რუსულ ენაზე).

შედარებით უფრო თავისუფალნი, ჟინიანები, საკუთარ ასოციაციებზე დამოკიდებულნი არიან. ხშირად ის, რაც სიტყვიერ ხელოვნებაში გვაოცებს, აშკარა სახვითობით, მისი ყურადღებით გაანალიზებისას აღმოჩნდება, რომ ეს არის უფრო მეტად აშკარა გამომხატველობა, ესე იგი, განცდის, საგნის შეცნობის ძალა და არა მისი გამოსახულების ძალა – რაც ხელოვნებაში გამოიხატება პირდაპირი სიტყვით სახვითობა.

სხვადასხვა ეპოქაში ლიტერატურის სახვითობა ხან მალღდება, ხან სუსტდება. ასე მაგალითად, ეპიკურ ლიტერატურასთან შედარებით, რომელიც უფრო მოუთხრობდა, ვიდრე აღწერდა, მაგალითად კაპიტალიზმის ეპოქის ლიტერატურა უფრო სახვითი გახდა. და ეს მაშინ, როდესაც ლიტერატურა ხელოვნების წამყვან სახედ იქცა, ვინაიდან მხოლოდ მას და არა ფერწერას ან სკულპტურას შეეძლოს მოეცეს ბურჟუაზიული ცხოვრების წინააღმდეგობათა რთული სურათი, ეპოქათა ცვლა ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად ევროპასა და ამერიკაში, შემდეგ კი რუსეთში (ტოლსტოი, დოსტოევსკი), მ. ჯავახიშვილი და კ. გამსახურდია საქართველოში.

და ბოლოს, თანამედროვე ეპოქაში, „ერთ-ერთი მიზეზი... ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების „გამიჯვნის“ ახლად დაწყებულ პროცესისა შესაძლოა არის ხელოვნების აღმავლობა, რომელიც წარმოადგენს ვიზუალური და სიტყვიერი ხელოვნების ე.ი. კინოს და მედიასაშუალებების სინთეზს.

მაგრამ ესთეტიკურ-ფუნქციურთან შედარებით სულიერის სულ უფრო გაბატონების პირობებში მხატვრულ ლიტერატურაში მაინც არ შეიძლება არ იყოს ესთეტიკურად მნიშვნელო-

ვანი საგნობრიობა, რომელიც სწორედ ამ სულიერების მატარებელი და გამომხატველია.

ასე მაგალითად, თავის დაწვრილებით მონოგრაფიაში „ლიტერატურის მხატვრულობა და პოეტიკა. კ. გეი ეკამათება დიმიტრევას, რომელმაც გოგოლისეულ სტილს აღმოუჩინა სახვითობა, და გეი სამართლიანად ამტკიცებს: „უდავოა, რომ თხრობის წყობა, სტილისტიკურ საშუალებათა შერჩევა და ბოლოს, პერიოდების რიტმული ინტონაციური აგება – ყოველივე ეს უშუალოდ დაკავშირებულია „სულის მოძრაობის“ გადაცემასთან და ემსახურება გამოსახულებას, მაგრამ ეს უკანასკნელი სულაც არ გულისხმობს, რომ წარმოსახვა არ ეძებს და არ იყენებს სიტყვების რეალურ შინაარსს, კონკრეტულ დეტალებს, კონკრეტულ-გრძნობით იმპულსებს, სიტყვიერ ჩანახატებსა და მონახაზებში, რათა დადგეს მათზე, როგორც ხიდი საყრდენებზე“.¹

როგორც მკვლევარმა მრავალრიცხოვან მაგალითებზე დამაჯერებლად გვიჩვენა, სიტყვას აქვს მტკიცე და ობიექტურად, ისტორიულად შეპირობებული კავშირები მათ მიერ ასასახ საგანთან და აქედან „სიტყვა ყველაზე ზოგადად ხმარების დროსაც ინარჩუნებს ინერციას, რომელიც აზროვნების საგნობრივია“.² ამასთან დაკავშირებით, იგი კრიტიკულად ეკიდება ზოგიერთ თეორეტიკოსთა თვალსაზრისს, რომლებიც ლიტერატურის განმასხვავებელ ნიშნად მიიჩნევენ მისი გამოსახულებების არასაგნობრიობას. მართლაც,

¹ ნ.კ. გეი. ლიტერატურის მხატვრულობა, პოეტიკა, სტილი, მ.: „მეცნიერება“, 1975, გვ. 126.

² იქვე, გვ. 92.

რეალური ყოფიერების მიხედვით, არქიტექტურასთან, თეატრთან, სკულპტურასთან და სხვ. შედარებით, ლიტერატურის გამოსახულებები არასაგნობრივი და არამატერიალურია.

მაგრამ თვით გეიც ამასთანავე, როგორც ჩანს, რამდენადმე ადიდებს ლიტერატურულ გამოსახულებათა მნიშვნელობას, როგორც რაღაც რეალურად არსებულს, მსგავსად რეალური ობიექტისა.

„სიტყვა ხელოვნების მასალად გვევლინება იმიტომ, რომ თუმცა სხვანაირად ვიდრე საღებავები და მარმარილო, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მტკიცედ უნარჩუნებს გარე სამყაროს შინაარსს, „ასაგნებს“ და „ანივთებს“ იმას, რაზედაცაა ლაპარაკი, მეტყველების საგანს აყენებს ჩვენს წინაშე“.¹

მაგრამ ხომ არ არის საჭირო აქცენტის გადატანა ლიტერატურული გამოსახულების არა მსგავსებაზე, არამედ განსხვავებაზე, ფერწერისა და სკულპტურისაგან და ხელოვნების სხვა სახეობებისგან, განსაკუთრებით კი სტატიკურებისგან, რომლებსაც არ გააჩნიათ გამომსახველობითი გაშლის ისეთი დინამიკა, როგორც მხატვრულ ლიტერატურას.

მხატვრული ლიტერატურის სამყარო – გამოსახულებების, განსაკუთრებული სულიერი რეალობის სამყაროა, რომელშიც გამოსახულებათა დინამიკა და თანამიმდევრობა გამოხატავს ავტორის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, მის შეფასებას, ოცნებებს, ფიქრს ცხოვრებაზე, ხალხზე, თავისთავზე, იდეალებზე და სხვა და სხვა.

¹ ნ. კ. გეი, ლიტერატურის მხატვრულობა, პოეტიკა, სტილი, მ., მეცნიერება, 1975. გვ. 100.

მხატვრული ლიტერატურის შინაარსი აღმოცენდება სწორედ რეალურად წარმოსადგენი გამოსახულებებიდან, ავტორის აზრებიდან და გრძნობებიდან, რომლებიც გამოხატულია რაღაცის მეშვეობით ან უშუალოდ, და საბოლოოდ ქმნიან რეალური და სასურველი სამყაროს გარკვეულ კონცეფციას.

მხატვრულ ლიტერატურაში ესთეტიკური „ფენა“ წარმოიქმნება ორ ფონემაში ან ასპექტში, „ფენებში“. პირველი – ეს არის სიტყვების, წინადადებების და უფრო ხანგრძლივი პერიოდების – მთელ ნაწარმოებამდეც კი – კონკრეტული ჟღერადობა. ეს შეადგენს ნაწარმოების ჟღერადი ან გრაფიკულად თვალსაჩინო „მატერიის“ განუმეორებელ – მატერიალურ სტრუქტურას.

მატერიალურ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა ურთიერთმიმართება

სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში იცვლება არა მუდმივი ფაქტორი - ადამიანის მატერიალურ-ესთეტიკური მოთხოვნილებები, არამედ მათი რეალიზაციის ფორმები.

ზოგადად ესთეტიკური მოთხოვნილების რეალიზება დამოკიდებულია შრომაზე, თავისუფალ დროსა და ხელოვნებაზე. წერილში ამ სამი სფეროს ურთიერთმიმართებათა კანონზომიერებებზეა ლაპარაკი.

სულიერ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება ხდება ადამიანის მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროში, მაგრამ ყველაზე სრულად - ხელოვნების შემწეობით. ეს ხდება შრომითი საქმიანობის გზითაც.

პირველყოფილ საზოგადოებაში ადამიანის სულიერი და მატერიალური მოთხოვნილებები ერთმანეთში იყო გადახლართული და მათი გამოცალკევება ჭირდა. საზოგადოების განვითარების კვალობაზე სულ უფრო მკაფიოდ განიტოტებოდა მატერიალური და სულიერი მოთხოვნილებები. პირველყოფილი ცეკვები ხელოვნების პირველი ფორმაა. ამ ცეკვებში არა მარტო ესთეტიკა გამოსჭვივის, არამედ უტილიტარული მოქმედებაც: მოსავლის აღების, ნადირობის წესები...

მონათმფლობელობის დროს მონებს არ ეცალათ ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად ეღვაწათ. ამიტომ ეს სფერო გაბატონებულეს ეკუთვნოდათ. ასეთი ვითარებაა მოგვიანებითაც. რაღა შორს წავიდეთ: ადრეფეოდალურ საქართველოში ჰიმნოგრაფიულ, ჰაგიოგრაფიულ და თვით

საერო ქმნილებსაც კი ქმნიდნენ გაბატონებული ან პრივილეგირებული კლასების წარმომადგენლები. ჰიმნოგრაფია, ჰაგიოგრაფია მთლიანად ბერ-მონაზონთა ნაღვანის, ხოლო საგმირო-საფალავნო ეპოსი - სარდალთა და დიდგვაროვანთა ან მეფეთა ნახელავია (იაკობ ხუცესი, გიორგი მერჩულე, სარგის თმოგველი, შოთა რუსთაველი, თეიმურაზ მეფე, არჩილ მეფე, ვახტანგ მეექვსე, დავით გურამიშვილი...).

ქალაქური ყოფის განვითარებამ მოითხოვა არა მარტო მშენებლის სამშენებლო უნარი, არამედ მხატვრული ალღოც. გაიზარდა კონკურენციაც, რამაც უტილიტარიზმს თან დაუსართა ესთეტიზმიც.

მაინც ხალხური, მდაბიური მსოფლშეგრძნება გამოიხატა არა ჰიმნოგრაფია-ჰაგიოგრაფიითა და ფეოდალთა უმაღლესი ფენის ნაშრომებით, არამედ ფოლკლორით. აქ ყველაზე უკეთ აისახა ხალხის სულიერი მოთხოვნილებები.

ქართულ სინამდვილეში ხელოვნებისა და მწერლობისაკენ გზა გაეხსნა მშრომელ ხალხს კაპიტალიზმის განვითარებისთანავე. კერძოდ, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან შემოქმედი თავადების (ი. ჭავჭავაძე, ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, აკ. წერეთელი...) გვერდით შემოქმედებით ასპარეზზე გამოდიან მუშებიცა და გლეხებიც (ლ. არდაზიანი, ე. ნინოშვილი, ვაჟა-ფშაველა, ი. დავითაშვილი...).

ბევრი ფიქრობდა: განვითარებულ კაპიტალისტურ ქვეყნებში მატერიალური კულტურის მაღალი დონე გამოიწვევდა მასების ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა განვითარება-დაკმაყოფილებას, ოღონდ ასე როდი მოხდა. იქ ჩამოყალიბდა მასების სამომხმარებლო-პრაგმატული დამოკიდებულება ყვე-

ლაფრის მიმართ.

სამეცნიერო სტატიის სიახლე გამოიხატება იმით, რომ ქართულ სინამდვილეში პირველად ხდება მატერიალურ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა ასპექტით ეროვნული ლიტერატურის გააზრება; მნიშვნელოვანი სიახლეა ისიც, რომ დროთა ცვლილების კვალობაზე შეპირისპირებულია მატერიალური და ესთეტიკური მოთხოვნილებების ფორმები; ნაჩვენებია, თუ როგორ მოიქცა კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნება და კულტურა გაბატონებული ფენების ხელში, ხოლო კაპიტალიზმის ერთგვარი „დემოკრატიის“ პირობებში თუ როგორ შემოემატნენ თავადთა და რელიგიის მსახურავტორთა მარაქს დაბალი ფენებიდან გამოსული ესთეტიკები; ინოვაციაა ისიც, რომ ნაჩვენებია: მატერიალურ და რიტუალურ მოთხოვნილებებში გარკვეული დოზით ყოველთვის მოიაზრებოდა ესთეტიკურიც, თუმცა ის მთლიანად როდი აკმაყოფილებდა ინდივიდის სულიერ ლტოლვა.

საზოგადოებაში, ხალხის მთელ ერთობლივ საქმიანობაში, ასე თუ ისე, ხდება ყველა მათი მოთხოვნილების - მატერიალურის, ზნეობრივის, ესთეტიკურის, მხატვრულისა და სხვათა დაკმაყოფილება.

საზოგადოებრივი ცხოვრების ხასიათზე ამ მოთხოვნილებათა დამოკიდებულება არაერთგვაროვანია. მატერიალური და ესთეტიკური მოთხოვნილებები (როგორც მოთხოვნილებები ადამიანის ორგანიზმის ყველა დონის ოპტიმალურ, ჰარმონიულ ფუნქციობაში, მეტ-ნაკლებად მუდმივია თავის ტენდენციაში): იცვლება მათი რეალიზაციის ფორმები სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში. სულიერ მოთხოვნილებათა

მთელი ერთობლიობა თავისი შინაარსით უფრო გაშუალებულია საქმიანობის საზოგადოებრივი ფორმების განვითარების ხასიათითა და საზოგადოებრივი შეგნების ფორმათა განვითარების დონით.

ადამიანის ესთეტიკური მოთხოვნილებები შეიძლება კმაყოფილდებოდეს საქმიანობის ყველაზე განსხვავებულ სფეროებსა და სახეობებში. მაგრამ ამ მხრივ სხვადასხვა ეპოქა წარმოადგენს სხვადასხვაგვარ შესაძლებლობებს ადამიანის ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად - ნაყოფიერი, საყოფაცხოვრებო საქმიანობის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მონაწილეობის, თავისუფალი დროის გამოყენების ხასიათის მიხედვით, რაც დამოკიდებულია ადამიანის კლასობრივ, წოდებრივ კუთვნილებაზე, მის ასაკზე, განათლებაზე, ზოგად და ესთეტიკურ კულტურაზე.

მაგრამ იმავდროულად ესთეტიკური მოთხოვნილების რეალიზაციის დონე დამოკიდებულია სამ ძირითად სფეროზე - შრომაზე, თავისუფალ დროზე (ყოფა-ცხოვრებაზე). ხელოვნებაზე, სწორედ ამიტომ იმის განსაზღვრისათვის, თუ რამდენად ადეკვატურად არის შესაძლებელი ამა თუ იმ ისტორიულ პირობებში ამ მოთხოვნილების რეალიზაცია, საჭიროა ამ სფეროთა გაანალიზება მათ ურთიერთკავშირსა და პოზიციაში, ესე იგი, მისი როგორც მთლიანი სისტემის გაანალიზება, რომელშიც იმყოფება ესთეტიკური მოთხოვნილების სუბიექტი. ასეთ სისტემაში მხატვრული მოთხოვნილების შინაარსის განსაზღვრისათვის საჭიროა ჩავრთოთ ადამიანებისა და მთლიანად საზოგადოების იმ სულიერ მოთხოვნილებათა განვითარების მდგომარეობისა და დონის

ანალიზი, რომლებიც შეადგენენ ხელოვნების შინაარსობრივ ასპექტს, უფრო სწორად, რომლებიც ზემოქმედებას ახდენენ მასზე (ვინაიდან, მისგან ყველას როდი ითვისებს ხელოვნება).

ცხადია, სხვადასხვა ეპოქაში იმ ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დონე, რომელთა დაკმაყოფილება ხდება ჩვეულებრივ შრომით საქმიანობაში, საზოგადოებრივი პრაქტიკის სხვადასხვა ფორმაში, თავისუფალი დროის სფეროში და შემოქმედებისა და ხელოვნების მოხმარების პროცესში, ერთნაირი არ არის, მაგრამ მათ შორის ყოველთვის არის ცოცხალი კავშირი და ურთიერთმიმართება, ისევე როგორც ხელოვნებაში შინაარსობრიობის დონესა და საზოგადოებრივი შეგნების სხვადასხვა - ძირითადად კი წამყვანი ფორმების განვითარების დონეს შორის.

ამიტომ ხელოვნებაში მოთხოვნილების დატვირთვის დონის გამოსარკვევად საჭიროა არამხატვრული პრაქტიკის იმ ფორმათა ანალიზი, რომლებშიც პოულობენ მხატვრული მოთხოვნილების სტრუქტურაში შემავალი მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას და, თუ ჩავთვლით, რომ არსებობის სულიერ და ესთეტიკურ მოთხოვნათა რაღაცა პოტენციალი, რომელმაც განხორციელება უნდა პოვოს საზოგადოებრივი პრაქტიკის სხვადასხვა ფორმაში, მაშინ ამ ფორმათა სისტემურმა ანალიზმა მათი დაკმაყოფილების შესაძლებლობის თვალსაზრისით - შეიძლება გამოავლინოს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში იმ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების თანაფარდობა. ამასთანვე, უნდა გაირკვეს - სხვადასხვა ეპოქის შედარებისას - რამდენად შეუძლია ხელოვნებას, თავის თავზე აიღოს ადამიანის იმ სულიერ და ესთეტიკურ მოთხოვნი-

ლებათა დაკმაყოფილება მთლიანობაში, რომლებიც ცალკეულად ვერ დაკმაყოფილდა ცხოვრებაში, პრაქტიკისა და თავისუფალი დროის სფეროში, ამა თუ იმ ქვეყანასა და საზოგადოებაში.

ეს დამოკიდებულია არა მარტო მხატვრული მოთხოვნილებისა და ხელოვნების არსებობაზე, არამედ საერთო სიტუაციაზეც საქმიანობის ძირითადი ფორმების ხასიათსა და განსაკუთრებით შრომით საქმიანობაზე.

სხვადასხვა ეპოქაში შრომით საქმიანობას როგორ შეეძლო დაეკმაყოფილებინა ხალხის სულიერი და ესთეტიკური მოთხოვნილებები? (თუ არ მივაქცევთ ყურადღებას მატერიალურ მოთხოვნილებებს, რომლებიც არ შედის მხატვრული მოთხოვნილების სტრუქტურაში, მაგრამ უდავოდ გავლენას ახდენენ მასზე პირდაპირ ან არაპირდაპირ.

პირველყოფილ საზოგადოებაში ადამიანის მოთხოვნილებებისა და საქმიანობის პირობების განუვითარებლობამ განაპირობა მათი სინკრეტული ხასიათი. შრომა ჯერ კიდევ არ იყო სპეციალიზებული და ორგანულად იყო გადახლართული ადამიანის ცხოველმოქმედების ზოგად ფორმებთან. ადამიანის სულიერი, მატერიალური, ფუნქციური მოთხოვნილებები მჭიდროდ იყო ურთიერთმეპირობებული და ძნელად გასარჩევი. ადამიანის განვითარების მთელი გზა პირველი სახელმწიფოების გაჩენამდე - არის შრომის იარაღების სრულყოფა, საქმიანობის დიფერენციაცია და შრომის დანაწილების ჩანასახები, რომლებიც ჯერ კიდევ კლასობრივ ხასიათს არ ატარებდა. ვითარდება სულიერი მოთხოვნილებები, სოციალიზებული ხდება და კულტურულ

ფორმას იღებდა მატერიალური მოთხოვნილებები, ხოლო ფუნქციური მოთხოვნილებები გარემოს ბუნებრივ-ესთეტიკური თვისებების გაცნობიერებისა და შრომის რიტმიზებული ფორმებისა და რიტუალური წეს-ჩვეულებების გამოჩენის კვალობაზე გადაიზრდებოდა ესთეტიკურ მოთხოვნილებებში. პირველყოფილი ცეკვა ხელოვნების პირველი ფორმაა, რომელშიც სხვადასხვა სულიერი მოთხოვნილებები (მაგიური და ტოტემისტური თვალსაზრისის ფორმაში) გამოიხატა ესთეტიკური ფუნქციონირების მეშვეობით, ადამიანისა და კოლექტივის ერთიანი ფიზიკური ორგანიზაციის დონე. აქ ესთეტიკური მასალა იყო არა გარეშე ბუნება, არამედ თვით ადამიანის ბუნება (როგორც ბუნების ათვისების პირველი ფორმა), მოხატული საღებავებით, დეკორირებული გარეშე ბუნების სხვადასხვა ატრიბუტებითა და ნიღბებით. თვით მოქმედება - შინაარსით სულიერი და ფორმით - ესთეტიკური ატარებდა უტილიტარულ მოქმედების ფორმას - მოსავლის აღების, ნადირობის და ა.შ. შემდგომში სწორედ წინააღმდეგობამ პირველყოფილი ხელოვნების რეალურ შინაარსსა და მის გარეგნულად ორიენტირებულ მნიშვნელობას შორის გამოიწვია ხელოვნების შინაარსის შესაბამისი ფორმის ძიება და ხელოვნების გამოყოფა ცხოველმოქმედების უტილიტარული ფორმებისაგან.

სახელმწიფოს პირველი ფორმის - მონათმფლობელური დესპოტიების წარმოქმნასთან ერთად წარმოიქმნა შრომის დანაწილების პირველი ფორმა - სულიერ და ფიზიკურ, მმართველობით და საშემსრულებლო შრომად. მოსახლეობის ძირითადი მასა - მონები - დასაქმებული იყვნენ მიწათმოქმე-

დებასთან დაკავშირებულ მძიმე სამუშაოებზე, რაც მძიმე და მონოპოლიურ ერთგვაროვან ხასიათს ატარებდა. ასეთი შრომა ფიზიკურად აუძლებურებდა მონებს და ახშობდა მათ სულიერ მოთხოვნილებებს. გაჭირვებით დაბეჩავებული ადამიანი ვერ იქნება სამყაროსადმი ესთეტიკურად განწყობილი (გამონაკლისს შეადგენდნენ მონები, რომლებიც სპეციალურად განკუთვნილი იყვნენ მონათმფლობელთა გასართობად (მუსიკოსები, მოცეკვავეები), აგრეთვე მხატვრები, სკულპტორები და ხელოვნების სხვა შემოქმედნი. ამ პირობებში მხატვრული მოთხოვნილებები შეიძლება განვითარებულიყო უმთავრესად მონათმფლობელურ-დიდგვაროვანთა და მათ ირგვლივ მყოფთა წარმომადგენლებს შორის, მათ შორის, ვინც იდგა შრომის განაწილების იმ მხარეზე, რომელიც მათ უზრუნველყოფდა სულიერი განვითარების შესაძლებლობით. მხატვრული მოთხოვნილების სტრუქტურაში შემავალი ესთეტიკური მოთხოვნილებები მათ უვითარდებოდათ უმთავრესად მხატვრული ნაწარმოებების აღქმის ფორმით, ვინაიდან შემოქმედება ხელოვნებაში მათთვის დამამცირებლად ითვლებოდა, ხოლო ესთეტიკური - ყოფაცხოვრებაში და თავისუფალი დროის სხვადასხვა ფორმებში, რაც აღიქმებოდა მონათა შრომით შექმნილ, ესთეტიკურად სრულყოფილი საგნების გარემოცვაში.

უძველესი საბერძნეთის ანტიკური პოლისების აყვავების ეპოქაში თითქმის მთელ თავისუფალ მოსახლეობას (ე.ი. გარდა მონებისა) შესაძლებლობა ჰქონდა ჰარმონიულად განვითარებინა თავისი სულიერი და ესთეტიკური მოთხოვნილებანი, რომლებიც საკმაოდ სრულყოფილი ფორმით

კმაყოფილდებოდა საზოგადოებრივი საქმიანობის სხვადასხვა ფორმებში, ხოლო როგორც მხატვრული მოთხოვნილებები - ხელოვნებაში. დემოკრატია უზრუნველყოფდა არა მარტო ამ პოლისების თითქმის მთელი თანაბარუფლებიანი მოსახლეობის კულტურულ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების შესაძლებლობას, არამედ მათ განხორციელებასაც, რაც მანამდე და არც მას შემდეგ ისეთი სრული ფორმით არ განხორციელებულა პიროვნებისა და საზოგადოების ჰარმონია, როგორი ფორმითაც იგი განხორციელდა ჰერაკლეს ეპოქაში. სწორედ ამის შედეგად გვევლინება ხელოვნება, რომელიც მრავალი საუკუნის განმავლობაში გახდა როგორც ნიმუში და "მიუღწეველი იდეალი", რომლისკენაც მიისწრაფოდა შემდგომი ეპოქების მსოფლიო ხელოვნება.

შუასაუკუნეების ეპოქაში - ნახევრადთავისუფალი მიწათმოქმედებისა და ხელოსნობის განვითარების ეპოქაში - ჩნდება გაცილებით მეტი შესაძლებლობები მოსახლეობის ძირითადი მასის სულიერი, მათ შორის, ესთეტიკური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად, ვიდრე მონათმფლობელურ სახელმწიფოებში. საღალღო სისტემა იწვევდა მატერიალურ დაინტერესებას, ავითარებდა ინიციატივას, ხოლო მეურნეობის ნატურალური ტიპი და ხელს უწყობდა ხალხის ესთეტიკური უნარის განვითარებას შრომის საშუალებების, ყოფის საგნების დამზადების პროცესში. ქალაქების გაჩენასა და ზრდასთან ერთად, შრომის სხვადასხვაგვარი სახეობების აყვავებასთან ერთად კი, შრომა კიდევ უფრო საინტერესო და შემოქმედებითი გახდა. მით უმეტეს, რომ დაწყებული კონკურენციის პირობებში იგი ხელოსნებისგან მოითხოვდა არა

მარტო ჩვევებს, არამედ მხატვრულ ალლოს, ნაკეთობის ფორმის მოძებნის უნარს, რომელიც განასახიერებდა არა მარტო უტილიტარულ ფუნქციებს, არამედ ესთეტიკურ მიმზიდველობასაც, რომელიც დაკავშირებული იყო ბუნებრივი მასალების ესთეტიკური თვისებების გამოვლენასთან, მათი გადამუშავებისა და გაფორმების პროცესში.

მას შემდეგ, რაც მოხდა წოდებისა და კლასების შემდგომი პოლარიზება, განისაზღვრა სხვაობა მასებისა და მაღალწოდებრივ - ფეოდალურ სათავეში მდგომთა მხატვრული მოთხოვნილებების ხარისხსა და შინაარსზე. თუ უძველეს საბერძნეთში ხელოვნების ძირითადი ფორმები - ტრაგედია, არქიტექტურა და სკულპტურა, რომლებიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ხალხის მითოლოგიასთან, შინაარსითაც და ასახვის ფორმებითაც იყო ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები, სიმბოლურს ხდიდა მთელი ხალხის, ყველა მოქალაქის სულიერ-ესთეტიკურ იდეალებს. სწორედ შუასაუკუნეების ეპოქაში წარმოიქმნა მკვეთრი განსხვავება ფეოდალებისა და უბრალო ხალხის მხატვრულ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების შინაარსსა და ესთეტიკურ ფორმებში, რამაც კულტურული აღმავლობა გამოიწვია. კულტურაზე მსჯელობისას ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით რ. მიშველამის აზრს: "ხელოვნების უკვდავი ქმნილებები დღესაც აოცებენ კაცობრიობას".

საზოგადოების სათავეში მდგომნი - ფეოდალები და უმაღლესი სამღვდელობის წარმომადგენლები განათლებული იყვნენ და ეწეოდნენ საინტერესო და სხვადასხვაგვარი აქტივობით აღსავსე ცხოვრებას (მოგზაურობები, სამხედრო ლაშქრობები, რაინდული ტურნირები და ა. შ.); მათ ხელში ჩაიგ-

დეს მთელი ინტელექტუალური ცხოვრება, წარმართავდნენ რა კულტურას, განმსაზღვრელ გავლენას ახდენდნენ თავისი დროის ხელოვნებაზე. ხალხი კი არსებობას განაგრძობდა როგორც მიწათმოქმედი, ხელოსანი, და თითქოს მთლიანად უწიგნური, ცრუმორწმუნე. გაბატონებული კლასის ხელოვნებასთან იგი ურთიერთობდა მხოლოდ საეკლესიო ღვთისმსახურების მეშვეობით და ითვისებდა მხოლოდ მის პირველად დონეს - მარალურად დიდაქტიკურს, ვინაიდან ღვთისმსახურების აზრი, მთელი მისი სულიერ-სიმბოლური მნიშვნელობით და საშუალებებით, მიუწვდომელი იყო ხალხის ფართო მასებისათვის. ამის გამო ღვთისმსახურების ესთეტიკურ ასპექტსაც ისინი ითვისებდნენ თავისთავად, შეუცნობლად და ემოციურ-გრძნობით დონეზე.

ხალხური მსოფლშეგრძნება გამოხატულებას პოულობდა ძირითადად ფოლკლორში, ყველასათვის მისაწვდომ ესთეტიკურ ფორმაში, რომელშიც ყველაზე სრულად აისახებოდა ხალხის სულიერი მოთხოვნილებები.

საერთოდ, მიწათმოქმედისა და ხელოსნის შრომა შუასაუკუნეების ეპოქაში თუმცა მძიმე იყო, შრომის საშუალებებისა და იარაღის პრიმიტიულობის გამო, მაგრამ მაინც ფუნქციურად სხვადასხვაგვარი იყო და იძლეოდა გარკვეულ შესაძლებლობებს მასების ესთეტიკური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად. არა მარტო სამუშაო დროის გარეთ - ყოფაცხოვრებაში, თავისუფალი დროის სხვადასხვა ფორმებში და ხელოვნებაშიც. საზოგადოებრივ მოთხოვნილებათა განუვითარებლობის შედეგადაც კი, სწორედ შრომასა და ყოფაცხოვრებაში ვითარდებოდა უფრო მეტად, ვიდრე მხატვრუ-

ლი საქმიანობის სხვადასხვა ფორმებში. ამიტომ კაპიტალიზმამდე ეპოქაში შრომა ჯერ კიდევ არ წარმოადგენდა ხალხთა ფართო მასების ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა მუხრუქს, როგორც ეს დამახასიათებელი გახდა წარმოების ბურჟუაზიული წესის ეპოქაში.

ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი წარმოების წარმოქმნასთან ერთად ხელოსნური წარმოება თანდათან განდევნა მსხვილ-სამანქანო წარმოებამ, რომელმაც შრომას მოუსპო ადრინდელი სხვადასხვაგვარობა, ესთეტიკური ხიბლი და შექმნა მძიმე პირობები - განსაკუთრებით კონვეირული ნაკადების შემოტანის პირველ ეტაპზე.

ბურჟუაზიული წარმოების განვითარების ერთ-ერთი უარყოფითი შედეგი მუშათა მასებისგან მატერიალური და სულიერი კეთილდღეობის ჩამოშორებასთან ერთად გაღარიბება გახდა შრომის მკვეთრი სულიერი და ფუნქციური დეგრადაციის მიზეზიც, წვრილ და დანაწევრებულ ოპერაციებად მისი გაფანტვის შედეგად. მუშა ემორჩილება მანქანის რიტმს და არსებითად იქცევა მონოტონური კონვეირის დანამატად, კ. მარქსი წერდა, რომ "სამანქანო შრომა, რომელიც უკიდურესად იმორჩილებს ნერვულ სისტემას, ახშობს კუნთების მრავალმხრივ თამაშს და ადამიანს ართმევს თავისუფალი ფიზიკური და სულიერი საქმიანობის ყოველგვარ შესაძლებლობას".

ამრიგად, კაპიტალისტურ საწარმოში მუშა დაინტერესებული არ იყო შრომის საზოგადოებრივი შედეგების (არამედ მხოლოდ ნორმის, ამა თუ იმ დეტალის რაოდენობის შესრულებით, რომელზეც დამოკიდებულია მისი ხელფასი). არც

თვით შრომის პროცესით, იმიტომ, რომ იგი ჩაგრავს მის ცხოვრებისეულ ძალებს და მონოტონური ერთგვაროვნების წყალობით აჩლუნგებს მის ნიჭსა და ემოციებს, პლასტიკურ სახეებში თამაშთან კავშირი უმნიშვნელო ხდება.

განუვითარებელ ქვეყნებში მუშათა მატერიალური კეთილდღეობის გაუმჯობესებას არ შეუძლია კომპენსაცია გაუკეთოს მშრომელთა ნერვულ-ფსიქიკურ აპარატზე სულ უფრო მზარდ დატვირთვას, სულ უფრო მეტად მაინტენსიფიცირებელი წარმოების პრინციპშიც კი.

განუვითარებელ ქვეყნებში, რომლებიც ადამიანის შრომის მექანიზირებული პროცესის დანამატად აქცევს და იწვევს პიროვნების ნიველირებას, თანამედროვე ფილოსოფოსები განსაზღვრავენ ხალხის მოთხოვნილებათა ესთეტიკურ დონეს და ამტკიცებენ, რომ განვითარებულ ქვეყნებში მატერიალური კულტურის უმაღლეს დონეს შეუძლია დააკმაყოფილოს მასების ესთეტიკური მოთხოვნილებები და განავითაროს ისინი. მაგრამ როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა, ამ ქვეყნებში ყოფითი საგნებისა და ნივთების სამყაროს, ესთეტიკურ თვისებათა მაღალი დონის მიუხედავად, ისინი კი არ ავითარებენ ადამიანის ესთეტიკურ კულტურას მთლიანად, არამედ ხელს უწყობენ მასების სამომხმარებლო-პრაგმატული დამოკიდებულებების ჩამოყალიბებას ცხოვრების ყველა სფეროსადმი.

ამრიგად, ადამიანის ესთეტიკური მოთხოვნილებები გარკვეულწილად შეიძლება კმაყოფილდებოდეს საქმიანობის განსხვავებულ სახეობებში, ოღონდ სრული დაკმაყოფილება შეიძლება მოხდეს მხოლოდ ხელოვნებითა და ლიტერატურ-

რით. ამ მხრივ სხვადასხვა ეპოქა სხვადასხვა საშუალებას იძლევა. თუ პირველყოფილი ადამიანის ცხოვრებაში არ იყო გამოყოფილი და გამიჯნული შრომითი და ესთეტიკური საქმიანობა და რიტუალურ ცეკვებსა და ქორო-სიმღერებში თანაბრად კმაყოფილდებოდა ხალხის მონაწილეობის სურვილიცა და მისი ესთეტიკური ტკბობაც, საზოგადოების კლასებად დაყოფის შემდეგ შრომითი სფერო მთლიანად ჩაგრულთ გამოეყოთ, ესთეტიკურ-მხატვრული - გაბატონებულთ. ამისი მკაფიო მაგალითია ქართული მწერლობის ისტორია. მთელი ქართული ლიტერატურა მთლიანად წარმოდგენილია დიდგვაროვანი ადამიანების ანდა რელიგიური მოღვაწეების სახელებით თვით მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრამდის; ამ ეპოქის მეორე ნახევრიდან კი ასპარეზზე ჩნდებიან მუშათა და გლეხთა წარმომადგენლებიც.

ჩვენი აზრით, დაბალი ფენების ესთეტიკური თვითგამოხატვის ჩვეულებრივი ფორმა არის უპიროვნებო ფოლკლორი, როცა კონკრეტული შემსრულებელი-ინდივიდი არა ჩანს და კოლექტიური შემოქმედება გამოდის ყველაზე დემოკრატიულ ფორმად მასების ესთეტიკური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების გზაზე.

ჩვენივე მოსაზრებით, კლასობრივ-რელიგიურ ფუნდამენტზე დაფუძნებული ლიტერატურა იძლევა ბიძგს იმისა, რომ შეიქმნეს ე. წ. "მაღალი", ანუ ელიტური ხელოვნება, ხოლო ფოლკლორთან ახლო მყოფი და მასზე დამყარებული ლიტერატურა და ხელოვნება იოლად გახდეს მასკულტურის საფუძველი.

GURAM GVENETADZE

SOME ISSUES OF TEACHING OF GEORGIAN WRITING AND THE COMMUNICATION

Summary

Georgian script is ancient. It was created in the centuries BC. And, already, in the V century A.D., a prose masterpiece “The Martyrdom of Saint Shushanik” was written. This era is considered as the epoch of notable appearance of Georgian intellectuals: having Tsurtaveli in Georgia, Ioane Lazi and Petre Iberi raising fame in Maiyum, by that time, Phazisi Retoryc School already operating more than a century, where the foreigners along with the Georgians mastered oratorical art, and thus, the art of Georgian orators (Partadze and Aieti in the V century, Grigol Khantsteli in the VIII century, Chakhrukhadze and Rustaveli in the XII century) of old ages does not astonish us. In the VIII century there were taught seven subjects, though Khantsteli learned much more. In the XII century there were a lot of Georgian philosophers (Ikaltoeli, Petritsoneli).

Despite of difficult questions raised, our representatives of bellesletters and philosophic literature have been constantly cared for the promotion of the word as the purpose of communication. Rustaveli’s poem can serve as the foremost example of this, where the form and scholasticism never overshadow the requirements of general theory of communicative function.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, 10, თბ., 1986;
2. ქართული მწერლობა, I, გამომცემლობა „განათლება“, თბ., 1984;
3. ქართული პროზა, I, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1982;
4. დარჩია ბ., იაკობ შემოქმედელი, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბ., 2009;
5. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, II, თბ., 1993;
6. ჯაგოდნიშვილი თ., ჯაგოდნიშვილი ივ., ვერბალური კომუნიკაცია, თბ., 2009;
7. ნუცუბიძე შ. ქართული ფილოსოფიის ისტორია, ტ. II, თბ., 1958;
8. ჯაგოდნიშვილი თ., ისევ სუნთქავენ ქართულ ოცნებით მესხეთის მთებზე დიდი ტაძრები, თბ., 2016;
9. ესთეტიკის ენციკლოპედია. თბ., 2009, (456 გვ.);
10. მამარდაშვილი მ., რჩეული, თბილისი, "მეცნიერება", 2012 (114 გვ.);
11. მარქსი კ., რჩეული ნაწერები. "საბჭოთა საქართველო", 1963, (799 გვ.);
12. მიშველაძე რ., რუსეთ-საქართველოს მხატვრული ინტელიგენციის ურთიერთობა თანამედროვე ეტაპზე, ჟურნალი "საისტორიო ვერტიკალები", №24 (გვ. 9-24), თბ., 2012, (122 გვ.);
13. ფოცხვერაშვილი დ., მხატვრული მოღვაწეობის

- ზღვრული ფორმები, სალიტერატურო-სამეცნიერო
ჟურნალი "პარალელი", №5, (133-139 გვ.), თბ., 2013,
(307 გვ.);
14. დიდებულოძე დ., კომპარატივისტიკა, თბ., 2006. (137 გვ.);
 15. ვანდენფელსი ბ., გზები ფენომენოლოგიისა, თბ., 2013 (118 გვ.);
 16. ვაშაყმაძე ნ., კულტუროლოგია, ქუთაისი, 2003 (163 გვ.);
 17. კალჭუნი ქ., სოციოლოგია, თბ., 2008, (895 გვ.);
 18. ლორთქიფანიძე გ., კულტუროლოგია ყმაწვილთათვის, თბ., 2011, (180 გვ.);
 19. მოსია ტ., იქმენ ნათელი. თბ., 2010 (216 გვ.);
 20. პერკინსი დ., გონივრული სკოლები, თბ., 2007 (284 გვ.);
 21. ესთეტიკის ენციკლოპედია. თბ., 2009, (456 გვ.);
 22. მამარდაშვილი მ., რჩეული, თბილისი, "მეცნიერება", 2012 (114 გვ.);
 23. მარქსი კ., რჩეული ნაწერები. "საბჭოთა საქართველო", 1963, (799 გვ.);
 24. მიშველაძე რ., რუსეთ-საქართველოს მხატვრული ინტელიგენციის ურთიერთობა თანამედროვე ეტაპზე, ჟურნალი "საისტორიო ვერტიკალები", №24 (გვ. 9-24), თბ., 2012, (122 გვ.);
 25. ფოცხვერაშვილი დ., მხატვრული მოღვაწეობის ზღვრული ფორმები, სალიტერატურო-სამეცნიერო ჟურნალი "პარალელი", №5, (133-139 გვ.), თბ., 2013, (307 გვ.);

26. დიდებულიძე დ., კომპარატივისტიკა, თბ., 2006. (137 გვ.);
27. ვანდენფელსი ბ., გზები ფენომენოლოგიისა, თბ., 2013 (118 გვ).
28. ვაშაყმაძე ნ., კულტუროლოგია, ქუთაისი, 2003 (163 გვ.);
29. კალჭუნი ქ., სოციოლოგია, თბ., 2008, (895 გვ.);
30. ლორთქიფანიძე გ., კულტუროლოგია ყმაწვილთათვის, თბ., 2011, (180 გვ.);
31. მოსია ტ., იქმენ ნათელი. თბ., 2010 (216 გვ.);
32. პერკინსი დ., გონივრული სკოლები, თბ., 2007 (284 გვ.).

შინაარსი

ილია ჭავჭავაძე სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ.....	3
სანტიმენტალური „ცისკარი“	16
მორალისა და ზნეობის პრობლემა აღორძინების ქართულ ლიტერატურაში.....	32
მხატვრული მოთხოვნების სტრუქტურა.....	47
ანდერძი და ჩვეულებანი როგორც კომუნიკაციის განსაკუთრებული ფორმა.....	101
ქართული დამწერლობის სწავლებისა და კომუნიკაციის ზოგიერთი საკითხი	111
ლიტერატურა და ხელოვნება – კომუნიკაციის გამორჩეული საშუალება	120
მატერიალურ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა ურთიერთმიმართება	145
გამოყენებული ლიტერატურა:.....	160