

აქაკი ზესაძე



# პოეზიის პრინციპები



გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“  
თბილისი, 1987

წიგნში ავტორმა თავი მოუყარა წლების მანძილზე შექმნილ ნარკვევებს, ესეებს, კრიტიკულ წერილებს და შემოქმედებით პროგრეტებს, რომლებშიც განხილულია პოეტური შემოქმედების პრინციპული საკითხები. კრებულის ძირითადი მიზანია დახასიათდეს პოეტის შემოქმედებითი პროცესის ბუნება, პოეტური ტექსტის ღირსება-ღირებულების განმსაზღვრელი თავისთავადი თვისებები და მისი შეფასების ესთეტიკური კრიტერიუმები.



## ა ვ ტ ო რ ი ს ა ბ ა ნ

პოეტური ქმნილება — სპეციფიკური ფენომენია; პოეტი — სინამდვილის მოვლენათა სპეციფიკურად განმცდელ-გამომხატველი ადამიანია; მხატვრული შემოქმედება — სპეციფიკური ინდივიდუალურ შესაძლებლობათა და მოთხოვნილებათა სპეციფიკური გამოვლინება... ასეთ და ამის მსგავს შეხედულებებს უკლებლივ ყველა უცილობლად იზიარებს.

მაგრამ — რას ეფუძნება და რას წარმოადგენს ხელოვნებისა და ხელოვანის სპეციფიკა?

მრავალსაზრისო მრავალმხრივი შინაარსის ეს კითხვა ანტიკური ხანიდან დღემდე აქტუალური პრობლემების სახით არის განფენილი ესთეტიკის, ფსიქოლოგიის, ხელოვნებათმცოდნეობის და სხვა, ხელოვნების კვლევით დაინტერესებულ მეცნიერებათა სფეროებში.

ამასთანავე: პოეტური ტექსტი უშუალოდ აღსაქმელია და ტექსტისადმი დამოკიდებულება მკითხველისა განპირობებულია, უპირატესად, სუბიექტური ფაქტორებით: მკითხველს მოეწონება ან არ მოეწონება ლექსი და, იშვიათად თუ ჩაეკითხება საკუთარ თავს, რატომ მოსწონს ან არ მოსწონს; და კიდევ უფრო იშვიათად განსჯის, მართლა მოსაწონია ლექსი თუ არა. ზოგიერთი ასე ფიქრობს, რომ პოეზიის ავტორიანობას მკითხველის სიმპათია-ანტიპათიები განსაზღვრავენ. ცხადია, ნამდვილი პოეზია თავისთავად ხიბლავს მკითხველს, ოღონდ — ეს თეზა, პრაქტიკულად, იდეალურ ვარიანტში თუ პოეზებს განხორციელებას. არათუ ლიტერატურის ისტორიები, არამედ თვით ენციკლოპედიებიც ცხადლივ მეტყველებენ, რომ სხვადასხვა ლიტერატურულ ეპოქაში მკითხველებიცა და კრიტიკოსებიც მესამეხარისხოვანი მწერლებითაც კი ყოფილან აღფრთოვანებულნი; და განა ცოტა ყოფილა შემთხვევები, როდესაც საზოგადოებას არ შეუცვნია თვით უმაღლესი ტალანტი და მრავალზე მრავალ ჰემმარიტ ხელოვანთა შემოქმედება მხოლოდ სიკედილის შემდეგ დაფასებულა ღირსეულად. საგულისხმოა ისიც, რომ არა ერთი და ორია ისეთი მაღალმხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ამა თუ იმ მკითხვე-

ლის „გულთან არ მიდის“... და, აი, თუნდაც ასეთი მარტივი, ზედაპირული მიზეზებიც თავისთავად ბადებენ იმ მოსაზრებას, რომ აუდიტორიის დატური არ უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ქმნილების ღირსება-ნაკლულოვანებათა არსებით და ერთადერთ განმსაზღვრელ კრიტერიუმად. სინამდვილის ყველა მოვლენის და ადამიანის ყოველნაირი შემონაქმედის მსგავსად, პოეტურ ხელოვნებასაც უთუოდ უნდა ჰქონდეს მისი ბუნებისა და ღირსება-ღირებულების ობიექტურად განმსაზღვრელი ისეთი თვისებები, რომლებიც განაპირობებენ ლექსის მხატვრულ-შემოქმედებით ხასიათსაც და ხარისხსაც.

რომელია ეს თვისებები?

როგორ უნდა გვესმოდეს და როგორ უნდა შევიმეცნოთ ლექსში გამოვლენილ სახეთა, ფიქრთა და გრძნობათა მხატვრულ-შემოქმედებითი ხასიათი?

ყველა ეს და მრავალი სხვა მომიჯნავე კითხვები უნებურად აღძვრება პოეზიის მოყვარულ მკითხველს და, მით უმეტეს, პოეზიის მკვლევარს. წინამდებარე წიგნი — ერთგვარი პასუხია პოეზიის ბუნებისა და ხასიათის ამოსაცნობად მიმართულ ზოგიერთ პრინციპულ კითხვაზე. სწორედ ამიტომ დავარქვი წიგნს „პოეზიის პრინციპები“. ასეთი სათაურის შერჩევა განაპირობა იმ ვითარებამაც, რომ პოეზიაზე ჩემი მსჯელობა, ძირითადად, დაფუძნებულია დიდ ხელოვანთა და მეცნიერთა შეფასებებზე. აქვე საგანგებოდ უნდა აღვნიშნო, რომ ჩემეული გადაწყვეტა შემოქმედებითი იმპულსის, მხატვრული ფანტაზიის და პოეტური შემოქმედების სხვა კარდინალური საკითხებისა, გამომდინარეობს დ. უზნაძის და ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის მიერ დამუშავებული განწყობის თეორიიდან, რომელიც მივიჩნიე ყველაზე მართებულ, ყველაზე ცხოველმყოფელ მოძღვრებად მხატვრული შემოქმედების გაშუქებისათვის.

წინამდებარე წიგნი შეიცავს სხვადასხვა დროს დაწერილ გამოკვლევებს, ესეებს, კრიტიკულ წერილებს და შემოქმედებით პორტრეტებს, რომლებიც ერთ ძირითად მიზანს ემსახურებიან — პოეტური შემოქმედების პრინციპთა ამოხსნას; თითქმის ყოველ წერილს და გამოკვლევას სარჩულად ჰქონდა ერთი უმთავრესი დაინტერესება — რა არის პოეზია.

## სად უნდა ვიგულოთ შემოქმედების ძალა?

პოეტური შემოქმედების ბუნება, მისი ხასიათი, რაობაცა და როგორობაც ძირითადად და არსებითად განპირობებულია იმ პირველადი ბიძგით, იმ იმპულსით, რომელიც აღძრავს პოეტს და ანიჭებს მიმართულებას სპეციფიკურად შემოქმედებითი მუშაობისათვის. ვერც ლექსის და ვერც პოეტის შემოქმედებითი ხასიათისა თუ მხატვრული სამყაროს სიღრმისეულად წვდომა-გააზრება ვერ მოხერხდება, თუ ვერ გავარკვეით შემდეგი საკითხი: სად უნდა ვიგულოთ ის ძალა, რომელაც ანიჭებს პოეტს შინაგან ბიძგს მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად.

რა წარმოშობისაა ის იმპულსი, რომელიც შემოქმედებითად მომართავს ინდივიდს? საიდან ჩნდება პოეტის ცნობიერებაში შემოქმედებითი ძალა?

მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედებითი იმპულსი თავის თავს ამცნობს პოეტს მისი გაცნობიერებული ქცევის (ლექსისა ან პოემის შექმნის) პროცესში, წარმოშობით იგი არა-ცნობიერია. ცნობიერების უშუალოდ განცდილ მიმდინარეობაში შემოქმედებითი აქტივობისკენ, უმაღლესი რიგის საგანთა შექმნისკენ ბიძგის მიმცემი, წარმმართველი ძალის აღმომცენებელი საფუძვლის არსებობას არ ადასტურებს არც გეშტალტფსიქოლოგია, არც ფსიქოანალიზი და არც განწყობის თეორია; რაც შეეხება „ცდათა და შეცდომათა“ სკოლის წარმომადგენლებს და, აგრეთვე, მათი მიმართულების გამგრძელებლებს — ბიპვეიორისტებს, ისინი ძირითადად შეუძლებლად თვლიან სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვის საკუთრივ-ფსიქოლოგიური სიღრმისეული მიზეზებისა და საფუძვლების

მეცნიერულ კვლევა-ძიებას და ახასიათებენ ამ ძალას მხოლოდ გარეგნულად გამოვლენილი მხარეების — ან ცნობიერებაში გაცხადებული სხვადასხვა მოვლენების, ან ინდივიდის შემოქმედებითი აქტივობის შედეგად მოცემული პროდუქტებისა მიხედვით.

მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის ამა თუ იმ ეტაპზე ხელოვანს ებადება გარკვეული აზრი, სახე თუ განცდა; ისინი ხელოვანის ცნობიერებაში აღმოცენდებიან, როგორც განსაკუთრებული, სპეციფიკური თვისებების მქონე პროდუქტები. მაგრამ ეს თვისებები არ გამოიყვანება იმ ელემენტებიდან, რომელთაც თავის შემადგენელ ნაწილებად გულისხმობს ესა თუ ის შემოქმედებითი აზრი ან ემოციური განცდა (როგორც პროდუქტი) და, მაშასადამე, ამ თვისებათა გაგება შეუძლებელი ხდება მხოლოდ ამ ელემენტთა შეფასება-გათვალისწინების საფუძველზე. ამიტომაც, იმის გადასაწყვეტად, თუ რას ეფუძნება ცნობიერების მოვლენათა გაცხადება სხვადასხვაგვარ კომპლექსებსა და კავშირებში, ანუ რას ეფუძნება ცნობიერების მოვლენათა სპეციფიკური აქტივობა მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში — ფსიქოლოგიამ უშუალოდ განცდათა სფეროში მოცემულ შინაარსთა ფარგლები უნდა გადალახოს და ამ შინაარსებში აღმოჩენილ-დადასტურებული სტრუქტურების არსი მათ გარეთ ეძიოს.

თავისი „ხელოვნების ფსიქოლოგიის“ ჩამოყალიბებისას ლ. ს. ვიგოტსკი მივიდა სწორედ იმ დასკვნამდე, რომ „სანამ მკვლევარნი შემოიფარგლებიან ხელოვანის მხოლოდ ცნობიერების პროცესთა ანალიზით, მანამდე სათავე და არსი მხატვრული შემოქმედებისა ამოუცნობი დარჩება, რადგან „უახლოესი მიზეზი“ როგორც მხატვრული ეფექტისა, ასევე შემოქმედებითი აქტივობისა არაა ცნობიერებაში მიმალული და მხოლოდ ამ სფეროში შელწევის შედეგად თუ გაიცემა პასუხი ხელოვნების ძირეულ საკითხებზე“.

მაგრამ საკითხის გადაჭრის სირთულე იმაშიც მდგომარეობს, თუ არა ცნობიერის რომელი სფერო უნდა მივიჩნიოთ შემოქმედებითი ძალის აღმომცენებელ საფუძველად, მის მასაზრდოებელ წყაროდ. ზოგი მკვლევარი შემოქმედებით ძალას ეძიებს ფიზიოლოგიის სფეროში, მიუხედავად იმისა, რომ

იგი მექანიკური კაუზალობის ასპარეზს წარმოადგენს და შემოქმედებითი აქტივობისკენ წარმმართველი იმპულსის მიგნება იქ არა მარტო საეჭვო, არამედ შეუძლებელიცაა; მკვლევართა მეორე ნაწილი ამ ძალას ხედავს ბიოლოგიურ ლტოლვათა და ინსტინქტთა სფეროში, მაგრამ — ფსიქონალიზის მონაპოვრებზე დაფუძნებული მათი მსჯელობა, ხშირად, ცალმხრივია და განსაკუთრებით არადამაჯერებელი, არადამაკმაყოფილებელი ხდება იგი მაშინ, როდესაც საქმე ეხება ისეთი ფუნდამენტური საკითხის გაშუქებას, როგორიცაა ბიოლოგიურ ლტოლვათა და ინსტინქტთა ტრანსფორმაცია უმაღლეს სწრაფვებში, სულიერ მისწრაფებებში.

დღეისთვის ყველაზე გამართლებულად მოჩანს პოზიცია და თვალთახედვა იმ ფსიქოლოგებისა (მარბე, უზნაძე, ოლპორტი...), რომლებმაც ექსპერიმენტულად დაასაბუთეს, რომ ინდივიდის (საერთოდ) ქცევა, მის მიერ ცნობიერად ჩატარებული ყოველი მოქმედება განწყობის ადექვატურად გაიშლება და, აქედან გამომდინარე, რომლებიც ადამიანის ფსიქიკაში ხედავენ მისი შემოქმედებითი აქტივობის საფუძველს.

ამგვარად, ამ ფსიქოლოგთა კვალად ჩვენ იმ აზრს დავადექით, რომ მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის საფუძვლებისა და იმპულსების კვლევა-ძიება უნდა წარმოებდეს არა ფიზიოლოგიისა ან ბიოლოგიის სფეროებში, არამედ განწყობაში. თუმცა, უარეყოფთ რა მხატვრული შემოქმედების საფუძვლებისა და იმპულსების მიგნების შესაძლებლობას ბიოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ სფეროებში, ჩვენ ამით არ ვამცირებთ მათ როლსა და მნიშვნელობას თვით განწყობის შექმნაში, რომელიც საფუძვლად ედება ხელოვანის ქცევას საერთოდ და მის სპეციფიკურ აქტივობას საკუთრივ შემოქმედებით პროცესში.

როდესაც მხატვრული შემოქმედების მკვლევარნი მსჯელობენ სახეებზე, მათ ასოციაციებზე თუ დისოციაციებზე, ემოციასა და აზროვნებაზე (როგორც მხატვრული შემოქმედების შემადგენელ ელემენტებზე), მათ ხშირად მხედველობიდან რჩებათ ერთი უმთავრესი ფაქტორი, რომელიც არ დაიკვანება ზემოთ ხსენებულ ელემენტებზე და წარმოადგენს

მიზეზს ხელოვანის მიზანსწრაფვისა, მისი მიზანდასახული შემოქმედებითი მუშაობისა,—ფაქტორი, რომელიც შიგნიდან განსაზღვრავს ხელოვანის მუშაობის კანონზომიერ განვითარებას და ერთიანობას. ჩვენ ეს ფაქტორი გვესახება ინდივიდის (როგორც ხელოვანის) განწყობად, მის მზაობად მხატვრული შემოქმედებითი თვითგამოვლენისათვის. როგორც დ. ნ. უზნაძემ და მისი თეორიის მიმდევრებმა ცხადყვეს, სწორედ განწყობა ედება საფუძვლად სუბიექტის ქცევას, მის ცნობიერებაში გარკვეული ფსიქიკური მოვლენების აღმოცენებას,—რომ სუბიექტის მიერ განხორციელებული ყოველგვარი მოქმედება, მისი „ამა თუ იმ განწყობის რეალიზაციად უნდა ჩაითვალოს“.

განწყობა წინ უსწრებს „საკითხის გადაწყვეტას“ და წარმოგვადგება იმ მიმართულებად, რომლითაც ესა თუ ის საკითხი უნდა გადაიჭრას. ეს კი იმაზე მიგვითითებს, რომ ჩვენ ყოველთვის უნდა განვასხვავოთ, ერთი მხრივ, განწყობა, მეორე მხრივ — მის საფუძველზე აღმოცენებული კონკრეტული შინაარსები ცნობიერებისა. თვით განწყობა ამ შინაარსებს არ შეიცავს და, გასაგებია, რომ მისი დახასიათებაც შეუძლებელი ხდება იმ ცნებებით, რომლებიც ცნობიერების მოვლენებს შეესაბამება. და თუმცა განწყობა არ შეიცავს ცნობიერებას შინაარსებს, იგი გადამწყვეტ როლს თამაშობს თვით შინაარსთა ჩამოყალიბებაში. ფსიქიკური აქტივობის სხვადასხვა გამოვლინებებში განწყობა ფიგურირებს, უპირველეს ყოვლისა. როგორც „პიროვნების მოდუსი“.

ამგვარად, განწყობის მონაწილეობის გარეშე ვერავითარი ცნობიერი პროცესი ვერ შედგება; და იმისთვის, ცნობიერებამ რაიმე მიმართულებით რომ დაიწყოს მუშაობა, საჭიროა ისეთი წინარე — ძალა, რომელიც ამ მიმართულებას კიდევ განსაზღვრავს. დ. უზნაძისა და მისი თეორიის მიმდევართა მიერ განწყობის ასეთი გაგება, ამ შემთხვევაში, თანხვდება გ. ოლპორტის იმ შეხედულებას, რომ მიმართულების მიმნიჭებელი განწყობის გარეშე ინდივიდი მუდამ გაურკვეველ, არამდგრად მდგომარეობაში იქნებოდა, რადგან „განწყობა ახდენს დეტერმინირებას იმისა, თუ როგორ დაინახავს

და გაიგონებს ინდივიდი ამა თუ იმ საგანს, როგორ გაიაზრებს მას და რას მოიმოქმედებს" (გ. ოლპორტი).

ის ფაქტი, რომ ჩვენი ქცევა განწყობის ადეკვატურად მიმდინარეობს, უკვე თავისთავად გულისხმობს პასუხს ზემორე დასმულ კითხვაზე, თუ სად იღებს სათავეს შემოქმედებითი ძალა და სად უნდა ვეძიოთ შემოქმედებითი პროცესის საფუძველი.

მაგრამ, თუ განწყობა ადამიანის (საერთოდ) ქცევას უღევს საფუძვლად, ბუნებრივად დაისმის კითხვა: რა სპეციფიკა ახასიათებს განწყობის აქტივობას მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში?

ამ საკითხის გასარკვევად ყურადღებას გავამახვილებთ ჭერ იმაზე, თუ რა განსხვავებაა, ვთქვათ, წარმოებით შრომაში და მხატვრულ შემოქმედებაში განწყობის გამოვლინებებს შორის.

ეს განსხვავება საკმაოდ დიდია: ესა თუ ის სახე წარმოებითი შრომისა წინასწარ მოცემული პროდუქტით განისაზღვრება და, ამ შემთხვევაში, სუბიექტის ამოცანა ის არის, რომ მან გარკვეული, ობიექტურად მოცემული პროდუქტის შესატყვისი განწყობა მონახოს. მხოლოდ ამის შემდეგ, წინასწარ მოცემული პროდუქტის შესატყვისი განწყობის შექმნის საფუძველზე გაიშლება ინდივიდის მიზანშეწონილი ქმედება. ასე, მაგალითად, ხელოსანს ეძლევა დაწვრილებითი ნახაზი, რომლის მიხედვით მან უნდა შექმნას ესა თუ ის საგანი; ანდა, მას მზა სახით ეძლევა რაიმე საგანი, რომელიც უნდა კვლავ აწარმოოს. აქ ინდივიდს (ხელოსანს) ევალდება ისეთი აქტივობის გაშლა და, ამ აქტივობის გასაშლელად კი ისეთი განწყობის გამონახვა (წინასწარი მზაობის, შესაქმნელი პროდუქტისადმი ისეთი დამოკიდებულების გამომჟღავნება), რომელიც წინასწარ მოცემული მოდელის რეალიზაციისათვის მიზანშეწონილი აღმოჩნდება.

სულ სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე მხატვრული შემოქმედების სფეროში. აქ ობიექტურად მოცემული პროდუქტი კი არ განსაზღვრავს სუბიექტის აქტივობის რაგვარობას, არამედ, პირიქით, აქტივობა — პროდუქტს, როგორც თავის ობიექტურ განსაზღვრებას. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ამოცანა

ის არის, რომ უკვე არსებული, გარკვეული, მაგრამ არარეალიზებული განწყობისათვის მოინახოს შესატყვისი პროდუქტი და იგი ხელშესახები ფორმით შეიქმნას. მხატვრული ნაწარმოები (პროდუქტი) ხელოვანს არავითარი მზა სახით წინასწარ არა აქვს მოცემული. მან თვითონ არასდროს არ იცის, თუ როგორი გამოვა ის, რაც მას სურს შექმნას, რისი შექმნის მოთხოვნილებაც ამოძრავებს. წინასწარ ხელოვანს აღმოუცენდება მხოლოდ გარკვეული მიმართულება ნაწარმოების შექმნისა. ამგვარად, წარმოებით შრომაში საგანი წინასწარ არის მოცემული, ხოლო განწყობა და აქტივობა მოსანახი; აქ კი პირიქით — განწყობა მოცემულია, მაგრამ საგანია მოსანახი<sup>1</sup>.

განწყობაზე, როგორც შემოქმედებითი აქტივობის საფუძველზე მსჯელობისას ჩვენ თავიდანვე გავამახვილებთ ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ მის შექმნაში გადამწყვეტ მონაწილეობას ღებულობს ობიექტური ფაქტორები. შემოქმედებითი პროცესის სხვადასხვა მომენტებზე ჩვენი მომდევნო მსჯელობის ნათელსაყოფად თავიდანვე აღვნიშნავთ, რომ განწყობაში ობიექტური სამყაროს სპეციფიკაა არეკლილი. სუბიექტის მთლიან-პიროვნულ მდგომარეობაში „გადმოსული“ ობიექტური სამყაროს კანონზომიერება და სპეციფიკა საწყის-შივე განსაზღვრავს მის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებს. დ. უზნაძე და მისი სკოლის წარმომადგენლები განწყობას გაიაზრებენ როგორც ობიექტის სპეციფიკის გაუცნობიერებელ არსებობას სუბიექტში, მის მთლიან-პიროვნულ მდგომარეობაში, რაც უზრუნველყოფს სუბიექტის სწორ მოქმედებას ამა თუ იმ სიტუაციაში.

ადამიანის ყოველნაირი მოქმედება განწყობაში საგანთა და მოვლენათა წინასწარი, ცნობიერებამდელი ასახვის საფუძველზე გაიშლება და ამ უკანასკნელის (ცნობიერებამდელი ასახვის) გათვალისწინების გარეშე მხატვრული შემოქმედე-

---

<sup>1</sup> მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში განწყობის სპეციფიკური გამოვლენის საკითხს ეხება დ. უზნაძე „აქტიური ფანტაზიის“ ანალიზის დროს (იხ. დ. უზნაძე, შრომები, ტ. III—IV, თბილისი, 1964, გვ. 595—597).



ბითი პროცესი მკვლევართათვის ყოველთვის ატარებდა იდე-  
მალ, ამოუხსნელ ხასიათს.

განწყობის თეორიის მიხედვით, გარესინამდვილის ზემოქ-  
მედების ეფექტი მთლიანობით ხასიათისაა და იწვევს ინდი-  
ვიდის გადასტრუქტურებას. ეს კი იმაზე მიგვიჩვენებს, რომ  
გარესინამდვილესთან ურთიერთობაში ინდივიდი ამ უკანასკ-  
ნელის შესატყვისად ყალიბდება პიროვნებად, მაშასადამე,  
ყოველი სუბიექტა, როგორც მთელი, განვითარების საწყის  
ეტაპზევე, თავისი მოთხოვნილების სიტუაციის შესატყვისად  
მოდულიზაციას განიცდის უკვე მანამ, სანამ მოქმედებას დაი-  
წყებდეს. ამიტომაც, მისი მომავალი აქტივობა წარმოადგენს  
მოცემული სიტუაციის შესატყვისად მოდიფიცირებულ არ-  
სების მოქმედებას. ამიერიდან, გარემო პირობების ზეგავლენით  
ასეთად შეცვლილს, გარკვეული განწყობის მქონე სუ-  
ბიექტს, მომავალში მხოლოდ თავისი განწყობის შესაფერისი  
პროცესებისა და აქტების წარმოება შეუძლია.

არავისთვის ძნელი წარმოსადგენი არ უნდა იყოს, თუ რა  
ობიექტური ფაქტორები განაპირობებს ინდივიდის როგორც  
ხელოვანის განწყობის შექმნას, დაწყებული ელემენტარული  
აღზრდიდან და დამთავრებული ქვეყნის კულტურულ-პოლი-  
ტიკური მდგომარეობით. მაგრამ, ამასთანავე, უმთავრესი ობი-  
ექტურ ფაქტორად უნდა ჩაითვალოს არა მართო ის კონკრე-  
ტული გარემო, რომელიც ინდივიდისთვის ქმნის აღქმად,  
ცხოვრებისეულ ატმოსფეროს, არამედ გარემო როგორც მთე-  
ლი — როგორც სამყარო ადამიანისათვის — როგორც მის გა-  
რეშე, მისგან დამოუკიდებლად და მის გაჩენამდე არსებული  
სინამდვილე, რომელშიც იგი აღმოცენდება და ყალიბდება  
პიროვნებად. გარემო როგორც მთელი უკვე თავისთავად  
წარმოადგენს ინდივიდისათვის განცდის, განჭვრეტისა და  
ამოცნობის საგანს და თავის მხრივ ანიჭებს იმ გზებსა და  
საშუალებებსაც, რომელთა შორის იგი ითვისებს, ირჩევს ინ-  
დივიდუალურ მოთხოვნილებათა შესაბამის სიტუაციებსა და  
არსებობის ფორმებს. სწორედ გარემო როგორც მთელი შე-  
უქმნის ადამიანს იმის წინაპირობებსაც, რათა მან შეიცნოს  
თავი, ერთი მხრივ, თავისთავში არსებულ სუბიექტად, მეორე  
მხრივ — ობიექტურ სინამდვილედ.

დაწყებული ელემენტარული აღზრდიდან ყველა ობიექტური ფაქტორი ერთობლივად ზემოქმედებს ინდივიდის როგორც ხელოვანის მთლიან-პიროვნულ ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე. სწორედ ობიექტური ფაქტორების ზეგავლენით ფიქსირებული განწყობები ბევრად განაპირობებენ იმას, რომ შემდგომ, სუბიექტის როგორც ხელოვანის შინაგან ძალებს სპეციფიკური მოქმედებისთვის იწვევენ მხოლოდ გარკვეული სიტუაციები.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ სუბიექტური ფაქტორები, მეტს თუ არა, ნაკლებ როლს თამაშობენ განწყობის შექმნაში. გარემო არავითარ სტიმულირებას არ ახდენს სუბიექტისას, თუ ეს უკანასკნელი რაიმე მოთხოვნილებით არ დაუპირისპირდება. მოთხოვნილებები რომ არა, ადამიანს ვერავითარი განწყობა ვერ შეექმნებოდა. ნამდვილი მოთხოვნილება განწყობის შექმნის აუცილებელ წინაპირობად უნდა ჩაითვალოს; თვით გარემოც ხომ იმდენად გადაიქცევა ინდივიდისთვის ასეთ თუ ისეთ სიტუაციად, რამდენადაც ასეთი თუ ისეთი მოთხოვნილებებითა და შესაძლებლობებით შედის ინდივიდი გარემოში.

განწყობის ორგანიზებაში მონაწილე სუბიექტურ ფაქტორებად უნდა ჩაითვალოს როგორც შეძენილი, ასევე თანშობილი შესაძლებლობები და მოთხოვნილებები. მართალია, დ. უზნაძის მიერ გაგებული განწყობა არ არის არც შეძენილ და არც თანშობილ შესაძლებლობათა დისპოზიცია, მაგრამ განწყობის ორგანიზება კი უთუოდ ამ შესაძლებლობათა და მოთხოვნილებათა ბაზაზე ხდება. დ. უზნაძის მიერ გაგებული განწყობის სპეციფიკური თავისებურება ეს არის, რომ იგი ახდენს თანშობილ და შეძენილ შესაძლებლობათა და მოთხოვნილებათა ორგანიზებას სიტუაციის შესატყვისად.

და განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ვმსჯელობთ ინდივიდის როგორც ხელოვანის განწყობაზე, ზემოთ ხსენებულ ობიექტურ ფაქტორებთან ერთად, მხედველობაში უნდა გვქონდეს არა მარტო ის მრავალგვარი მოთხოვნილებები, რომლებიც წარსულში განვლილ, გადალახულ სიტუაციათა და ამ გზით ფიქსირებულ განწყობათა საფუძველზე აღმოცენდეს, და არა მარტო ვიტალური მოთხოვნილებები, არამედ ფუნ-

ქციონალური ტენდენციის იმპულსებიც, რომელთა აქტივობა თითოეულ ინდივიდში მარტო მემკვიდრეობას, როგორც კონკრეტულად მისი ადამიანური ბუნების მემკვიდრეობას ეყრდნობა და რომლის გაანალიზებით დ. უზნაძემ საკუთარი შეფასებები ჩამოაყალიბა ბავშვის ფსიქოლოგიის დამუშავებისას.

დ. უზნაძის დებულების თანახმად ჩვენ უნდა დავასკვნათ, რომ ბავშვის თამაშის, ასევე ზრდადსარულეული და პიროვნებად ჩამოყალიბებული ინდივიდის ქცევის შემთხვევაში, გარკვეული კუთხითა და გარკვეული ოდენობით, იმ ძალები-სა და მიდრეკილებების გამოვლენასთან გვაქვს საქმე, რომლებიც მან მემკვიდრეობით მიიღო და მის არსებაში ფუნქციონალური ტენდენციის სახით მოქმედებენ. ეს მომენტი განსაკუთრებით აშკარა ხდება, როდესაც სახეზეა ხელოვნის ფენომენი — მხატვარი, კომპოზიტორი, მომღერალი. ამ შემთხვევაში გადამწყვეტ როლს მარტო ხატვის უნარი, მარტო კარგი ხმის ან კარგი მუსიკალური სმენის მონაცემები კ არ თამაშობს, არამედ ბუნებრივი მიდრეკილება, შინაგანი სწრაფვა კონკრეტულ სფეროში თვითგამოვლინებისკენ (შეიძლება ითქვას, შინაგანი სიყვარული, შინაგანი სურვილი), ანუ, თ. რიბოს ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, „თანდაყოლილი მისწრაფება“<sup>1</sup>. ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსის ცნებაში ჩვენ უნდა ვიგულისხმოთ სწორედ შინაგანი მიდრეკილება, შინაგანი ტენდენცია ინდივიდის ასეთად თუ ისეთად თვითგამოვლინებისაკენ, — ანუ ინდივიდის გენეტიკურად შეძენილი ფსიქოლოგიური ხასიათის პოტენციები. პიროვნე-

---

<sup>1</sup> იხილავდა რა შემოქმედებითობის საკითხს, კერძოდ, მუსიკის სფეროში, თ. რიბო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკოსის „თანდაყოლილ მისწრაფებას ყველაფერი გადაიტანოს მუსიკაზე, გამოხატოს შინაგანი თუ გარეგანი ცხოვრების მოვლენები მუსიკალურ ბგერათა ენის მეშვეობით და... აქციოს აფექტურ განწყობილებებად, ისეთ გრძნობით მდგომარეობებად, რომლებიც ხორცს ისხამენ და ვითარდებიან უშუალოდ ბგერით ფორმებში“ (იხ. თ. რიბო, „გრძნობათა ფსიქოლოგია“, ს. — პეტერბურგი, 1898 წ., გვ. 105, — რუსულ ენაზე). ამასვე გულისხმობს ა. ბერგსონი მის მიერ გამოქვეყნებულ — დახასიათებულ „წინასწარგანწყობილების“ ცნებაში (იხ. ა. ბერგსონი, „შემოქმედებითი ევოლუცია“, მოსკოვი, 1909 წ., გვ. 12 — რუსულ ენაზე).

ბის კვლევისას მხედველობაში ყოველთვის უნდა იქნას მიღებული ის როლი, რომელსაც ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსები ასრულებენ მისი ინდივიდუალური განვითარებისა და ჩამოყალიბების გზაზე, — ანუ ყოველთვის უნდა გავითვალისწინოთ ერთი ფაქტი: ინდივიდის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესი მისი დაბადებიდან იწყება, ზოლო თვით ინდივიდი ჩნდება როგორც შთამომავალი, როგორც ნაყოფი ევოლუციის უკვე გარკვეულ საფეხურზე მდგომი ცოცხალი ორგანიზმისა; იგი პროდუქტია, შთამომავალია ადამიანისა; და როდესაც იბადება, მისი ორგანიზმი, ზოგადსტრუქტურული თვალსაზრისით, უკვე ზრდადასრულებული, ჩამოყალიბებული ადამიანის ორგანიზმს წარმოადგენს და, როგორც ასეთი, მემკვიდრეობის კანონის ძალით, იმთავითვე ყველა იმ პოტენციას შეიცავს, რომელიც მისი წინაპრებისთვის იყო დამახასიათებელი. მაშასადამე, ინდივიდი არა მარტო სასიცოცხლოდ აუცილებელი ბიოლოგიური ძალების მქონეა, არამედ იმ ძალებისაც, რომლებიც ბიოლოგიურად გამოუყენებელია და რომელთა ამოქმედების მიზეზი ინდივიდის ფუნქციონალური ტენდენციების იმპულსებში უნდა ვიგულოვოთ. გარკვეული კუთხითა და ოდენობით, როგორც ბავშვის თამაშის, ასევე ზრდადასრულებული ინდივიდის ქცევის სპეციფიურობას შინაგანი, მემკვიდრეობით მიღებული შესაძლებლობანი განსაზღვრავენ. და თუ ონტოგენურად ინდივიდის ასეთად პიროვნული ჩამოყალიბება, მისი სერიოზული საქმიანობის სპეციფიურობა თამაშის პირობებში გამოვლენილი ძალების განვითარებასა და სრულყოფას წარმოადგენს, მეორე მხრივ, იმ თამაშის შინაარსებს, მათ რაობას და როგორობას სერიოზული ქცევის ფილოგენეტიურ პროცესში ჩამოყალიბებული ძალების ფუნქციონალური ტენდენცია განსაზღვრავს.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> კორელაციის კანონის თანახმად, ყოველი ორგანიზმი წარმოადგენს გარკვეულ მთელობას, გარკვეულ სისტემას, რომლის ცალკეული სტრუქტურული ფენები და მათი ფუნქციონალური თავისებურებანი მუდმივ, კანონზომიერად ურთიერთდაქვემდებარებულ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან. თუ კორელაციის კანონს დაუუკავშირებთ თანამედროვე მოძღვრებას კონსტიტუციის შესახებ, რომელიც გულისხმობს მემკვიდრეობითობაზე დაფუძნებული ყველა ინდივიდუალური თვისებების ქამს, —

დ. უზნაძის მიერ გაანალიზებული ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსების საკითხი მკიდროდ უკავშირდება ადამიანის საერთოდ კონსტიტუციური შესაძლებლობებისა და მოცემულობების ურთულეს პრობლემას, რომელსაც იკვლევს თანამედროვე გენეტიკა და ფიზიოლოგია. ინდივიდში განწყობის ასეთად შექმნა მის კონსტიტუციურ შესაძლებლობებზე რომ არის დამოკიდებული, დავას არ იწვევს, რადგან განწყობის აღმოცენებისა და ასეთად ჩამოყალიბების აუცილებელი წინაპირობები ორგანიზმის სტრუქტურაშიც უნდა ვეძიოთ. ორგანიზმის სტრუქტურა მოთხოვნილების არა მხოლოდ ასეთად აღმოცენების, არამედ ასეთად დაკმაყოფილების პირობებსაც ქმნის.

მართალია, კონსტიტუციური შესაძლებლობები უშუალოდ არ მონაწილეობენ პიროვნების ფსიქოლოგიური წყობის შექმნაში და არ იგულისხმებიან შემადგენელ ელემენტებად პიროვნების სტრუქტურისა; კონსტიტუციური შესაძლებლობები — პიროვნების ასეთად ჩამოყალიბების გენეტიკურად მონიჭებული მხოლოდ პირობებია. ისინი პიროვნების ფსიქოლოგიურ ნიშან-თვისებებს კი არ განსაზღვრავენ, არამედ მათი აღმოცენება-ამოქმედებისა და გამოვლენის მხოლოდ გზებსა თუ პირობებს, რომლებიც თვითონ ფსიქოლოგიურ თვისებებში აღარ ჩანან. მაგრამ კონსტიტუციური მონაცემები გაშუალებულიად მაინც უნდა ახდენდნენ ზეგავლენას პიროვნების ჩამოყალიბებაზე, გაშუალებულიად მაინც უნდა მონაწილეობდნენ პიროვნების განვითარების პროცესში, ვინაიდან კონსტიტუციურ შესაძლებლობებს და მოცემულობებს (რომლებიც წარმოადგენენ პირობებს პიროვნების ფსიქოლოგიური თვისებების აღმოცენება-ჩამოყალიბებისა) თავის მხრივაც უნდა შეჰქონდეთ წვლილი პიროვნების თვისებათა სპეციფიკური ხასიათით გამოვლენაში.

ინდივიდის როგორც ხელოვანის განწყობის შექმნაში კონსტიტუციურ შესაძლებლობებსა და მოცემულობებს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს, რადგან: ერთი

---

მაშინ ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ფსიქიკურის მემკვიდრეობითობა დაკავშირებულია, საერთოდ, ორგანიზმის, როგორც მთელის, მემკვიდრეობასთან, ე. ი. მის მორფოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ თვისებებთან.

მხრივ, თანამედროვე გენეტიკის მიღწევები ადასტურებენ იმას, რომ ინდივიდის ფიზიკური, ზნეობრივი და ინტელექტუალური ფენოტიპი დეტერმინირებულია გენეტიკურადაც<sup>1</sup> და რომ ინდივიდის თითქმის ყველა ნიშანი თუ თვისება (ამა თუ იმ დონეზე, თუ ხარისხში) თავის მთლიანობაში ბევრად არის დაკავშირებული მის გენოტიპთან; ხოლო, მეორე მხრივ, თანამედროვე ფიზიოლოგია უტყუარად ცნობს იმ დებულებას, რომ ყველა შესაძლებელი გარე-გამდინჯიანებლები ზემოქმედებენ ადამიანის ფსიქიკაზე თავის ტვინის გავლით.

მაგრამ, როდესაც ფიზიოლოგია და ფსიქოლოგია თანხმდება იმაზე, რომ ფსიქიკური არის თავის ტვინის ფუნქცია, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ იგი შეიძლება განმარტებულ და ამოხსნილ იქნას ნერვული სისტემის ფიზიოლოგიით და ფიზიოლოგიის კანონებით იყოს განსაზღვრული. განწყობა — ეს არის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა და არა ფიზიოლოგიური ფენომენი.

ყველაფერი ეს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ინდივიდის ფიზიოლოგიურ მოცემულობებსა, ორგანულ შესაძლებლობებსა და განწყობას შორის მჭიდრო, მაგრამ არა იგივეობრივი კავშირია, — დაახლოებით ისეთივე, როგორც მატერიასა და იდეას შორის.

ადამიანი ერთ გარკვეულ მთელობას წარმოადგენს, ერთ გარკვეულ სისტემას და ამ სისტემაში თითოეული სტრუქტურული ფენის ფუნქციობა ხან უშუალოდ, ხანაც გაშუალებული

---

<sup>1</sup> ჯერ კიდევ თ. რიბოს მიერ „ფსიქოლოგიურ მემკვიდრეობაში“ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ ფსიქოლოგიური მემკვიდრეობა არის მხოლოდ კერძო შემთხვევა საერთოდ ბიოლოგიური მემკვიდრეობისა, თავისებურად განმარტავდნენ და ასაბუთებდნენ ჩვენი საუკუნის მკვლევარნი: პოიერა — „ფსიქოლოგიური მემკვიდრეობის ძირითად პრობლემებში“, ვ. ლუნევიჩი — „სიცოცხლის საფუძვლებში“, ჯ. ნილი და უ. შელი — „ადამიანის მემკვიდრეობაში“, ე. ბეისონი — „გენეტიკაში“. შეიძლება თუ არა მსჯელობა გონებრივი განვითარების შესაძლებლობების, ტალანტის, ემოციური თვისებების წინაპრებიდან შთამომავლობაზე გადაცემის შესახებ, — ამ კითხვაზე ვ. ვ. ლუნევიჩმა ასე უპასუხა: „თავიდანვე უნდა განვაცხადოთ, რომ ამ კითხვაზე პასუხი, ყველა ვითარებაში, მხოლოდ დადებითი შეიძლება იყოს“ (იხ. ვ. ვ. ლუნევიჩი, „სიცოცხლის საფუძვლები“, ნაწ. 3, ლენინგრადი, 1929 წ., გვ. 34, — რუსულ ენაზე).

ლად არის დაკავშირებული სხვა სტრუქტურულ ფენათა და სხვადასხვა ცენტრთა ფუნქციობასთან. ფსიქოლოგია აუცილებლად უნდა ითვალისწინებდეს, ერთი მხრივ, გენეტიკის და, მეორე მხრივ, ფიზიოლოგიის მონაცემებს; თავის წინსვლაში იგი უნდა ეყრდნობოდეს და გამოიყენებდეს მეცნიერების ამ დარგებში გამომუშავებულ ცოდნას.

ჩვენ აქ უნდა შემოვიფარგლოთ განწყობის შექმნაში მონაწილე ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების, ინდივიდის კონსტიტუციური შესაძლებლობებისა და მოცემულობების მსოლოდ ასეთი მოკლე დახასიათებით, რადგან ამ საკითხთა უფრო დეტალური განხილვა წინამდებარე წერილში განსახილველი საგნის სფეროს სცილდება. მაგრამ, სანამ ისევ დაეუბრუნდებოდეთ კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედების საფუძვლებსა და იმპულსებზე მსჯელობას, უნდა აღვნიშნოთ ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, როშელიც აუცილებლად და ყოველთვის უნდა იქნას გათვალისწინებული შემოქმედებითი აქტივობის საერთოდ და, კონკრეტულად, მხატვრული შემოქმედების მოტივაციის საკითხზე მსჯელობისას. ეს ფაქტორია, შინაგანი სწრაფვა შემეცნებისკენ. ამ შინაგან სწრაფვას შემეცნებისკენ ჩვენ გავიაზრებთ როგორც არსებით თვისებას განწყობისა, ისეთ თვისებას, რომელიც წარმოადგენს მიზეზსა და საფუძველს ცნობიერებაში სხვადასხვა მოტივების, ახალი და უმაღლესი რიგის ობიექტურ ღირებულებათა ქმნადობისკენ განმპირობებელ მისწრაფებათა აღმოცენებისა. ჩვენ მას პირობითად განვსაზღვრავთ როგორც სწრაფვას კეშმარიტისკენ, თუმცა ამ პირობითობაში იმასაც ვგულისხმობთ და იმაზეც მივანიშნებთ, რომ შინაგანი იძულება, შინაგანი აუცილებლობა შემეცნებისა, როგორც განწყობის არსებითი თვისება, უკვე თავიანთავად (როგორც ფაქტი) ადასტურებს ფსიქიკის „თანდაყოლილ უნარს“ სამყაროს მოვლენათა ისეთი ასახვისა, რომლის დროსაც გამუდმებით მიმდინარეობს წვდომა და ამოცნობა-ამოხსნა მოვლენათა არსის, მათი კეშმარიტი მნიშვნელობისა, ანუ, რომლის შედეგად გამომუშავდება კეშმარიტი ცოდნა საგნებსა და მოვლენებზე.

შემოქმედებითი აქტივობის მოტივაციის თაობაზე ორი განსხვავებული შეხედულება არსებობს და პოულობს განვითარებას თანამედროვე დასავლურ ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში: პირველი — მიიჩნევს და აღწერს შემოქმედებით ქცევას, როგორც ინდივიდის სულიერი სამყაროს ისეთ „გამოვლინებად თვისებას“, რომელიც მოქმედებს და მწიფდება მაშინ, როდესაც ინდივიდი ცდილობს განახორციელოს მისი (მასში არსებული) უსრულესი და უმაღლესი პოტენციები გარემოსთან ურთიერთმიმართებაში, ურთიერთშემოქმედებით კავშირში; მეორე — ფასებს შემოქმედებითობას როგორც „თანამდევ პროდუქტს“ და არაპირდაპირ გამოვლინებას დათრგუნვითი და მიუღებელი იმპულსებისა. პირველ შეხედულებას შემოქმედებითი აქტივობის მოტივაციისა მხარს უჭერს გ. ოლბორტი თავისი ფუნქციონალური ავტონომიის მოძღვრებით და გ. იაკორზინსკი თავისი თვითაქტუალიზაციის მოძღვრებით. ზოგადად რომ ვთქვათ, მათი შეხედულებით, ადამიანში შემოქმედებითი ძალა ილვიძებს იმდენად და ადამიანი იმდენად მოქმედებს შემოქმედებითად, რამდენადაც მისთვის გარემოსთან ასეთ (შემოქმედებით) ურთიერთკავშირს მოაქვს კმაყოფილება. ესე იგი, ადამიანის შემოქმედებით ქცევას, მათი შეხედულების თანახმად, განაპირობებს ის კმაყოფილება, რომელსაც იგი ელტვის და განიცდის საკუთარი თავის, საკუთარი ძალებისა და შესაძლებლობების გამოცდილას. შემოქმედი (ხელოვანი, მეცნიერი) მათ მიერ, ზოგადად და ძირითადად, გააზრებულია მოქმედებისკენ მსწრაფ, დიდი ენერგიით დამუხტულ ადამიანად.

სულ სხვა კონცეფციებს აყალიბებენ და ავითარებენ ფსიქონალიზის მიმდევრები. ჯერ კიდევ ზ. ფროიდი ამტკიცებდა, რომ ყველა კულტურული მიღწევა განპირობებულია სახე-შეცვლილი ანუ არაპირდაპირი გამოვლინებით (გადახრით) ლიბიდოს ენერგიისა. ლიბიდოს ენერგიის გადახრას, გადაცვლებას თუ არაპირდაპირ გამოვლინებას მან უწოდა სუბლიმაცია. ზ. ფროიდის მოძღვრების მიმდევართა ზოგმა წარმომადგენელმა (ე. ბერგლერი, გ. ბიხოვსკი) გაიაზრა და შეაფასა შემოქმედებითობა, როგორც მიუღებელი, უარსაყოფი იმპულსებისადმი წინააღმდეგობის გაწევით მოტივირებული



ქცევა: რომელიც განხორციელდება ასეთი წინააღმდეგობის გაწვევითვის საჭირო ძალების მობილიზების შემთხვევაში, ანუ, როგორც მიუღებელი (უარსაყოფი) იმპულსებისგან თავისდაღწევის სწრაფვით მოტივირებული ქცევა: ზოგმაც (პ. ბ. ლიი, ე. შარბი...) შეათვსა და აღწერა შემოქმედებითობა, როგორც ქცევა, მოტივირებული დესტრუქციული ბიძგების გაუცნობიერებელი რეკონსტრუქციითა და სახეშეცვლილი გზით მათი დაკმაყოფილებისათვის მომართული.

დ. უზნაძის განწყობის თეორიის, მისი მოძღვრების მიმდევართათვის და, რა თქმა უნდა, ჩვენთვისაც, განსაკუთრებით საგულისხმოა გ. ოლბორტის ძირითადი დებულებები შემოქმედებითი ქცევის მოტივაციის თაობაზე, რადგან დ. უზნაძისა და ამერიკელი ფსიქოლოგის შეხედულებები ინდივიდის (საერთოდ) ქცევის განმაპირობებელი შინაგანი (სუბიექტური) და გარეგანი (ობიექტური) ძალების შესახებ, გარკვეული კუთხითა და ოდენობით, ერთმანეთს თანხვდება. ინდივიდის შემოქმედებითი აქტივობის შესწავლის სფეროში გ. იაკორზინსკი, მისეული თვითაქტუალიზაციის მოძღვრებით, საინტერესო დაკვირვებებსა და ორიგინალურად ჩამოყალიბებულ დებულებებს გვაწვდის; მაგრამ იგი თვითაქტუალიზაციის მომენტის მნიშვნელობას მეტისმეტად აზვიადებს და გადაჭარბებულად დიდ როლს აკუთვნებს, რაც ჩვენს პოზიციებს უკვე პრინციპულად განასხვავებს ერთმანეთისაგან. თვითაქტუალიზაციის მომენტი უთუოდ გათვალისწინებულ უნდა იქნას ინდივიდის შემოქმედებითი ქცევის შესწავლისას, — იგი უთუოდ ახდენს ინდივიდის ძალების მობილიზებას და მის მომართვას, გააქტიურებას, მომზადებას სხვადასხვა წინააღმდეგობების გადალახვის საჭიროების შემთხვევაში. შეიძლება ითქვას კიდევ, რომ თვითაქტუალიზაციის მომენტი მონაწილეობასაც ღებულობს გარემოსთან და თავისთავთან შემოქმედებითი დამოკიდებულების შექმნაში, ინდივიდის შემოქმედებითი მზაობის შექმნაში. ოღონდ, თვითაქტუალიზაციის აღიარება შემოქმედებითი ქცევის ძირეულად განმაპირობებელ ძალად, შემოქმედებითობის საწყისეულ ძალად (მსგავსად გ. იაკორზინსკისა), ჩვენ მცდარად მიგვაჩნია. გ. იაკორზინსკის მხედველობიდან რჩება, — უფრო სწორად, იგი ვერ

ითვალისწინებს იმას, რომ, როგორც პროცესს თვითაქტუალიზაციისა, ასევე მის აღმოცენებას, მის გაღვიძებას, მის ამოქმედებას აქვს თავისი მიზეზები; არა მარტო გარკვეული ორგანული (ინდივიდის ორგანიზმის, მისი კონსტიტუციის სტრუქტურიდან გამომდინარე) მიზეზები, არამედ ფსიქოლოგიური ხასიათის სიღრმისეული მიზეზები და საფუძვლები.

რაც შეეხება იმ მეცნიერთა შეხედულებებს, რომლებიც მხატვრული შემოქმედებისკენ მომმართველ ძალებს განკერძოებულ ინდივიდის გაუცნობიერებელ სწრაფვაში, წინააღმდეგობა გაუწიოს მიუღებელ იმპულსებს და დათრგუნოს, დაახშოს, განდევნოს ისინი, — ასეთ შეხედულებებს ჩვენ ვერ გავიზიარებთ. შემოქმედებითი ქცევა, შემოქმედებითი პროცესი და მის შედეგად მიღებული პროდუქტი ჩვენთვის უარყოფის კი არა, დადასტურების აქტს წარმოადგენს და ეს მომენტი, როგორც ვხედავთ, უკვე საწყისშივე პრინციპულად გამიჯნავს ერთმანეთისგან ჩვენს პოზიციებს. მხატვრულ შემოქმედებას ჩვენ ვაფასებთ არა როგორც თანამდევ პროდუქტს და არაპირდაპირ გამოვლინებას დათრგუნვილი, მიუღებელი იმპულსებისა, არამედ — ძირითად პროდუქტად და პირდაპირ გამოვლინებად ვერდათრგუნვილი (არადახშობადი) ყველასათვის აღსაღიარებელი, მისაღები და გასაზიარებელი მისწრაფებებისა ამაღლებულისკენ, იდეალურისკენ; და ამ მისწრაფებების ამოქმედებას კი საფუძვლად ბიოლოგიური ხასიათის ლტოლვები კი არ უდევს, არამედ საკუთრივ ფსიქოლოგიური ხასიათის მქონე სწრაფვა ჭეშმარიტისკენ, რომელიც წარმოადგენს ინდივიდის ფსიქიკის არსებით თვისებას და, რომელიც, ინდივიდის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, გადაიქცევა მის მზაობად, მის მთლიან-პიროვნულ მოთხოვნილებად საგანთა და მოვლენათა არსის, მათი საზრისის წვდომა-შემეცნებისათვის.

ეს შიგნიშიგანი სწრაფვა ჭეშმარიტისკენ, ჩვენი გაგებით, განპირობებულია ობიექტური სამყაროს სპეციფიკისა და, აგრეთვე, თვით ადამიანის შიდა ბუნების (როგორც ამსახავი არსების) წინარე და არაცნობიერ ასახვით განწყობაში. განწყობამ „იცის“ არა მარტო ის, რაც არის ადამიანის გარეთ, განწყობამ „იცის“ არა მარტო ის, რაც არის თვით ადამიანი,

არამედ — მასში თავიდანვე ასახულია თვით არსი ადამიანისა (ადამიანურის საწყისი). ეს ნიშნავს, რომ განწყობაში ნაგულისხმევია, როგორც აუცილებლობა, არა მარტო შემეცნების საგანი, არამედ თვით ფაქტიც ინდივიდის მიერ საგნის შემეცნების უნარისა.

სწრაფვა ქეშმარიტისკენ ჩვენ გვესახება არსებით თვისებად განწყობისა მისი ამსახავი ბუნების გამო, რამდენადაც განწყობაში თავისთავად ხდება დიალექტიკური შეპირისპირება მასში ასახული ორი უმთავრესი ძალისა, რომელთაგან ერთი წარმოადგენს სპეციფიკას ობიექტური სამყაროს საგანთა და მოვლენათა, ხოლო მეორე — სპეციფიკას ადამიანის, როგორც სპეციფიკური ასახვის უნარის მქონე ცოცხალი არსების ბუნებისა (იგულისხმება მაღალორგანიზებული ნერვული სისტემის ფუნქციობა). განწყობაში არეკლილი ადამიანის-შიდა და ადამიანის-გარე სინამდვილის, ამ ორი განსხვავებული ასპექტის დიალექტიკურ ურთიერთქმედებას ჩვენ გავიზარებთ და განვსაზღვრავთ როგორც შეჭიდებას, რომლის შედეგად შეიქმნება კიდევ სწრაფვა ქეშმარიტისკენ. განწყობის სფეროში ერთდროულად და ერთიანად არეკლა, ერთი მხრივ, ადამიანისთვის ნიშანდობლივი ასახვის უნარისა (ანუ განწყობის „ცოდნა“, რომ ინდივიდი აღჭურვილია სპეციფიკური რეფლექსიის უნარით) და, მეორე მხრივ, ასახვის ობიექტისა, — ასახული სინამდვილის ამ ორი ასპექტის, როგორც ორი ძალის ერთ სფეროში განლაგება, მათი დაკავშირება-შეპირისპირება, უკვე თავისთავად ბადებს ამ შეჭიდებას. ამგვარად, ეს სწრაფვა ფსიქიკაში შეიქმნება განწყობის ბუნების თანახმად, რადგან, თვით განწყობა, თავისი არსით სხვა არა არის რა, თუ არ შეჭიდება ადამიანში სპეციფიკურად ასახული სინამდვილის სხვადასხვა მხარეებისა, სინამდვილის სხვადასხვა მოვლენებისა (როგორც სხვადასხვა ძალები-სა). აქედან გამომდინარეობს, რომ სწრაფვა შემეცნებისკენ ადამიანის ფსიქიკაში აღმოცენდება განწყობის ფორმირებასთან ერთად. ეს კი მიგვითითებს შემდეგზე: სწრაფვა ქეშმარიტისკენ წარმოადგენს ადამიანის განწყობის ისეთ არსებით თვისებას, რომელიც მისთვის, როგორც სოციალური ინდივიდისთვის, მუდამ იყო ნიშანდობლივი.

სწრაფვა ქეშმარიტისკენ არის ადამიანის უღრმესი, ფარული და უძირითადესი საკუთრივ ფსიქოლოგიური ხასიათის სწრაფვა. ოღონდ, იგი სოციალური სინამდვილისგან დამოუკიდებლად კი არ მოქმედებს, — როგორც ამის დასაბუთებაც ცდილობენ გ. ბაშლიარი „კოსმიურ ფიქრებზე“<sup>1</sup> და ე. ფრომი ადამიანისთვის დამახასიათებელ „ტრანსცენდენტისკენ ლტოლვა-მისწრაფებაზე“<sup>2</sup> მსჯელობისას, — არამედ ეს სწრაფვა აღმოცენდება და მოქმედებს სოციალურ სინამდვილესთან მჭიდრო კავშირში. ადამიანი არის სოციალური ინდივიდი იმ დროიდან, რაც გაჩნდა ადამიანად და შეიცნო საკუთარი თავი ადამიანად. ამიტომაც, მისი ფსიქიკის აქტივობის პროცესში გამოვლენილი ყოველგვარი მოთხოვნილება და სწრაფვა უნდა ჩაითვალოს სოციალურად განპირობებულ მოვლენად.

ამგვარად, ერთი მხრივ, სწრაფვა ქეშმარიტისკენ, სინამდვილის საგანთა და მოვლენათა სპეციფიკური წვდომისთვის (რაც გულისხმობს წინსვლა-განვითარებას შედარებითი ქეშმარიტებიდან აბსოლუტური ქეშმარიტებისკენ), საგანთა არსის ამოხსნისთვის საჭირო გარკვეული სახის მიმართულებად გადაიქცევა, როგორ გარემოს ანუ პიროვნების ფორმირებაში მონაწილე ობიექტური პირობების ზემოქმედების ძალით, ასევე პიროვნების კონსტიტუციური შესაძლებლობებისა და მოცემულობების საფუძველზე. ესე იგი, სწრაფვა ქეშმარიტისკენ ინდივიდის გარკვეული ხასიათის მქონე მართულობად, მის მზაობად (ვთქვათ, ამაღლებულისკენ და

---

<sup>1</sup> „კოსმიური ფიქრები გვათავისუფლებენ სქემებისაგან. ეს ფიქრები ჩვენ გვაშუქებენ და გვასახლებენ მთლიანად სამყაროში და არა საზოგადოებაში“ — ასეთ მეტაფიზიკურ, სპეკულატური ხასიათის მსჯელობებს, რომლებიც ფრიად ენათესავენ იან ნოვალისის „ტრანსცენდენტალურ ხილვებს“, გ. ბაშლიარი ავითარებს მხატვრულ-შემოქმედებითი ფანტაზიის შეფასებასთან დაკავშირებით (იხ. ჯ. ბაშლიარი, „ხილვების პოეტიკა“, 1960 წ., გვ. 13 — ფრანგულ ენაზე).

<sup>2</sup> ე. ფრომის აზრით საზოგადოების სოციალური სტრუქტურა არ მონაწილეობს ადამიანის მოთხოვნილებათა და მისწრაფებათა ფორმირებაში, — „იგი მხოლოდ იმას განსაზღვრავს, რა რაოდენობის და რა პოტენციის ენებები უნდა გამოვლინდნენ ადამიანში და პოვონ განვითარება“ (იხ. ე. ფრომი, „ჯანსაღი საზოგადოება“, 1959 წ., გვ. 14 — ინგლისურ ენაზე).

მშვენიერისკენ ხელოვნების სფეროში) და მის მიერ ახალი და უმაღლესი რიგის, ობიექტური ღირებულების პროდუქტთა შექმნის განმსაზღვრელ შინაგან მოტივად მხოლოდ იმ შემთხვევაში გადაიქცევა, თუ ამისთვის ხელსაყრელი (შინაგანი და გარეგანი) პირობები არსებობს. მეორე მხრივ, ჰეშმარიტისკენ სწრაფვის ჩართვა პიროვნების მოღვაწეობაში, მის გონებრივ საქმიანობაში სხვა არაფერია, თუ არა განწყობის ამ არსებითი თვისების გამოვლინება ინდივიდის გარკვეული მიმართულების სახით — ამ თვისების ამოქმედება სამყაროსადმი ინდივიდის გარკვეული დამოკიდებულების, მისი გარკვეული მთლიან-პიროვნული მზაობის შექმნაში. მაშასადამე, ცნობიერებაში უმაღლესი რიგის მისწრაფებათა და მიზანთა აღმოცენების განმაპირობებელი ეს შინაგანი მომართულობა ჩამოყალიბდება არა მარტო იმ მთლიან-პიროვნული მდგომარეობის ფიქსირების საფუძველზე, რომელიც ინდივიდს შეექმნება ამა თუ იმ სიტუაციაში ყოფნისას, არამედ მისი განწყობისთვის არსებითად დამახასიათებელი ზემოხსენებული თვისების ძალითაც. ოღონდ, აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ არახელსაყრელ პირობებში (გარემო + კონსტიტუციური შესაძლებლობები და მოცემულობები ინდივიდისა) განწყობის ეს თვისება არა თუ სუსტად, შესაძლოა სულაც არ გამოვლინდეს.

და, აი, ამ კუთხიდან რომ მივუდგეთ, სწრაფვა ჰეშმარიტისკენ წარმოგვიდგება იმ ფარულ ძირეულ მიზნად, რომელიც იგულისხმება სინამდვილის ასახვის პროცესში; ხოლო თვით ეს პროცესი ასახვისა (რომლის კვალად ეს სწრაფვა ფორმირდება და აქტივობს) მიმდინარეობს ამგვარად და არა სხვანაირად იმდენად, რამდენადაც იგი ემსახურება სწორედ ამ სწრაფვის გამოვლინებას ინდივიდის მზაობის სახით. საბოლოო ანგარიშით, ფსიქიკის ორთავე სფეროს აქტივობა ემსახურება სწორედ ამ შინაგანი, საკუთრივ ფსიქოლოგიური ხასიათის სწრაფვის განხორციელებას. ამიტომაც, შეიძლება დაბეჭოთებით ითქვას, რომ ეს არის ადამიანისთვის ისეთივე საწყისეული და მასში ბუნებრივად მოქმედი სწრაფვა, როგორიც ესა თუ ის მისი ბიოლოგიური ხასიათის ლტოლვებია; მაგრამ ეს არის სწრაფვა — განსხვავებული ამ უკანასკნელთაგან და

მოწოდებული იმისთვის, რათა მართოს ანდივიდის, როგორც გონიერი ცოცხალი არსების, განვითარება და სრულყოფა.

ამ სწრაფვას ჩვენ საფუძველშივე გავმიჯნავთ ბიოლოგიური ხასიათის ლტოლვებისაგან და ვაყენებთ დებულებას იმის შესახებ, რომ თვით ეს სწრაფვა განაპირობებს ეროტულ ლტოლვათა სპეციფიკურ სუბლიმირებას, კერძოდ, ხელოვნების სფეროში. ზ. ფროიდისგან განსხვავებით, ჩვენთვის „ამალღებული“, „იდეალური“ ან „მშვენიერი“ ლიბიდოს სუბლიმაციის შედეგი კი არ არის, არამედ მიზეზია (როგორც შემეცნებისკენ სწრაფვის საფუძველზე შექმნილი შინაგანი მომართულება ინდივიდისა „ამალღებულისკენ“, „იდეალურისკენ“, „მშვენიერისკენ“) ლიბიდოს ენერგიის სპეციფიკური სუბლიმირებისა, ეროტულ ლტოლვათა სპეციფიკური ტრანსფორმირებისა (როგორც ბიოლოგიური ხასიათის მოთხოვნილებათა გარდატეხისა) ფსიქიკის სფეროში. კეშმარიტებისკენ სწრაფვის ზემოქმედება ეროტულ საწყისზე წარმოებს და განხორციელდება განწყობაში ადამიანის-შიდა ბუნების არაცნობიერი ასახვის საფუძველზე განწყობაშივე ასახული ადამიანის — გარე (ობიექტური) სამყაროს სპეციფიკასთან შეპირისპირებით. ბიოსფერო შემადგენელი ნაწილია არა-ფსიქიკური ანუ ფსიქიკურის მიღმა სამყაროსი, და იგი უშუალოდ და არაცნობიერად აისახება განწყობაში. ეს კი ნიშნავს, რომ თვით ეროტულ ლტოლვათა სუბლიმაცია განპირობებულია ასახვის კანონით; უმაღლესი რიგის მისწრაფებებში მათ ტრანსფორმირებას კი საფუძვლად უდევს სწრაფვა შემეცნებისკენ — თვისება, არსებითად დამახასიათებელი განწყობისთვის, რომელშიც ასახვას პოულობს ბიოლოგიური მოთხოვნილებები. ამგვარად, ბიოლოგიურ მოთხოვნილებაში ტრანსფორმაციას უმაღლეს მისწრაფებებში განაპირობებს მათი ასახვა განწყობაში, განწყობაშივე ასახული ობიექტური სამყაროს სპეციფიკასთან შეპირისპირებით, — ანუ მათი ასახვა იმ სფეროში, რომელშიც მოქმედებს და რომლის არსებით თვისებას წარმოადგენს სწრაფვა შემეცნებისკენ. აქედან გამომდინარე, ადამიანის ცნობიერებაში უმაღლეს მიზანთა და მისწრაფებათა აღმოცენება და ფორმირება, — კერძოდ, ხელოვნების სფერო-

ში ამაღლებულისკენ, მშვენიერისკენ მოქმედ იმ მისწრაფებათა აღმოცენება და ფორმირება, ინდივიდის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე რომ იჩენენ თავს, ლიბიდოს „იატაქ-ქვეშა“ აქტივობით კი არა, განწყობით არის განპირობებული.

ჩვენ მცდარად მიგვაჩნია ის შეხედულებებიც, რომელთა მიხედვით უმაღლესი რიგის მისწრაფებათა აღმოცენება განპირობებულია ცნობიერების პროცესებით. ასე, მაგალითად, ე. ფრომის გაგებით „შინაგანი მისწრაფება ამაღლებულისკენ“ განპირობებულია ცნობიერების ისეთი მოვლენებით, როგორიცაა ფანტაზია და ემოცია. თუ ვაღიარებთ, რომ ადამიანისთვის ნიშანდობლივი ყველა სულიერი, არაბიოლოგიური ხასიათის მოთხოვნილებები (გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი) აღმოცენდნენ ადამიანის ინტელექტუალური განვითარების შედეგად, ანუ, წარმოადგენენ ადამიანის ცნობიერების ასპექტთა (ფანტაზია, ემოცია, აზროვნება) აქტივობის შედეგს, მაშინ გამოვა, რომ ყველა სპეციფიკურად ადამიანური მოთხოვნილება, გარდა ბიოლოგიურისა, არასაწყისეულია, არაარსებითია ადამიანისთვის. მაგრამ ეს ასე არ არის სინამდვილეში.

ადამიანის შრომისა და, საერთოდ, მისი პროდუქტულ-შემოქმედებითი ქცევის შესწავლა პირდაპირ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ადამიანი თავის მხრივ განსაზღვრავს შრომის მიმართულებას და ხასიათს და, რაც მთავარია, მას შინაგანად ამოძრავებს მოთხოვნილება შემოქმედებითად პროდუქტული შრომის ჩასატარებლად, — წინასწარ გამოუმუშავდება ამა თუ იმ შრომითი საქმიანობის იდეა-მიმართულება. ადამიანის შრომითი სპეციფიკა ის არის, რომ მის შრომას აქვს პროდუქტულ-შემოქმედებითი ხასიათი, განსაკუთრებით, ადამიანის მოღვაწეობის უმაღლეს გამოვლინებებში.

ადამიანის შემეცნება, მისი აზროვნება, თავისი შინაგანი არსით წარმოადგენს არა უბრალოდ ცოდნის დაგროვების პროცესს („სამყაროს გადაღებულ ასლებს“), არამედ შემეცნების, აზროვნების პროცესი, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ადამიანის „მისწრაფებას მოახდინოს რეალიზაცია საკუთარი შესაძლებლობებისა, მისცეს თავის თავს... ობიექტური

არსებობის მნიშვნელობა ობიექტურ სამყაროში“ (ვ. ი. ლენინი), შეიტანოს ობიექტურ სამყაროში რაღაც ახალი და პროდუქტიული ზემოქმედება მოახდინოს მასზე.

ერთ-ერთი ურთულესი ამოცანა, რომელიც დგას ფსიქოლოგიის წინაშე, მდგომარეობს სწორედ იმ მიზეზთა გამოკვლევა-ამოხსნაში, რომლებიც განაპირობებენ ადამიანის პროდუქტულად შემოქმედებით შრომას, ადამიანის შემოქმედებით მისწრაფებას მოახდინოს თავისი შესაძლებლობების, თავისი თავის რეალიზაცია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შემოქმედებითი პროცესის საფუძვლებსა და იმპულსებზე მსჯელობისას ჩვენ ვეყრდნობით იმ ფსიქოლოგიურ მოძღვრებას, რომელიც ინდივიდს შემოქმედებითი აქტივობის უშუალოდ განმაპირობებელ ძალებსა და საწყისს ხედავს არა ბიოლოგიურ ინსტინქტებში, არა უმაღლესი ნერვული სისტემის ფუნქციობაში, არამედ განწყობაში. დ. უზნაძის იმ დებულებიდან გამომდინარე, რომ ცნობიერების ყველა პროცესი დეტერმინირებულია განწყობით, ჩვენ სწორედ ეს „სწრაფვა ჰეშმარიტისკენ“ მიგვაჩნია ცნობიერებაში ამა თუ იმ უმაღლეს მისწრაფებათა და მიზანთა აღმოცენების, ფანტაზიისა და აზროვნების შემოქმედებითად ამოქმედების განმაპირობებელ სიღრმისეულ ძალად. ამ პოზიციებიდან თუ მივიდგებით სინამდვილის ასახვის პროცესში სხვადასხვა მისწრაფებათა და მიზანთა ამოხსნას, იგი წარმოგვიდგება როგორც განწყობის არსებითი თვისების — ჰეშმარიტისკენ სწრაფვის გამოვლინებად ცნობიერებაში უმაღლესი ფორმების სახით. იმის მტკიცება, რომ უმაღლეს ადამიანურ მისწრაფებათა და მიზანთა აღმოცენებას საფუძვლად უდევს და „ჰეშმარბავს“ ცნობიერების პროცესთა აქტივობა, ჩვენ არამართებულად და დაუშვებლადაც მიგვაჩნია, რადგან ასეთ შემთხვევაში იდეალურის, მშვენიერის, ამაღლებულის მნიშვნელობის შემცველი ცნებები, როგორც ვთქვით, მოგვევლინებოდა „გამოგონილ“, არარეალურ ცნებებად — ფანტაზიის პროდუქტად. განწყობის ეს თვისება ძირეულად და პირველად უნდა ვაღიაროთ აზროვნებით ოპერაციებთან, ინდივიდის ცნობიერების სფეროს აქტივობასთან მიმართებაში. ჩვენ



უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს სწრაფვა (როგორც ფსიქიკის მოცულობითი თვისება) პირველადი და განმსაზღვრელია ცნობიერებაში უმაღლესი რიგის მისწრაფებათა და მიზანთა აღმოცენებისა, თუკი ვაღიარებთ იმას, რომ უმაღლესი მისწრაფებები და მიზნები წარმოადგენენ რეალურ გამოსახულებას ობიექტურად არსებული ძალისა — ანუ, თუ ვაღიარებთ იმას, რომ თვით ეს მისწრაფებები და მიზნები ადამიანის არსის შემადგენელი ობიექტური მნიშვნელობის მქონე ძალებია.

რაც შეეხება ზ. ფროიდის დებულებებს ლიბიდოს ენერგიის სუბლიმაციის თაობაზე — ამ დებულებებსა და შეხედულებებს არ ძალუძთ და ვერც ახერხებენ განმარტონ მიზეზი იმისა, თუ რატომ და რა გზით ტრანსფორმირდება ბიოლოგიური ლტოლვები უმაღლეს, გონიერ, შემოქმედებით მისწრაფებებად და მიზნებად. თვითონ ბიოლოგიური მოთხოვნილებები თავის თავში არ შეიცავს შემოქმედებით ძალას. ამ ძალას არ შეიცავს არც უმაღლესი ნერვული სისტემა და არც ცნობიერების სფერო. ყველაფერი ეს თავის მხრივაც გვიბიძგებს, გვაიძულებს, რომ უმაღლესი მისწრაფებებისა და მიზნების აღმოცენების შიგნიშვიდან საფუძვლად მათი ფორმირების განმაპირობებელი იმპულსები ვიკუთვით და ვეძიოთ განწყობაში, რომლის არსებით თვისებას წარმოადგენს სწრაფვა ჰეშმარიტისკენ.

ყოველივე ზემორე თქმულიდან გამომდინარე: თუ მაღალორგანიზებული ნერვული სისტემა წარმოადგენს პირობას ცნობიერების პროცესებისათვის, განწყობა (მისთვის არსებითი თვისების ძალით) გვევლინება სპეციფიკურად ადამიანური ასახვის ანუ სინამდვილის სულიერი ათვისების მიზეზად. განწყობის ასეთნაირ გაგებას ჩვენ ვუპირისპირებთ თანამედროვე დასავლურ ფილოსოფიაში გაბატონებულ იმ ფენომენალისტურ შეხედულებებს, რომელთა მიხედვით ფსიქიკურ პროცესებსა და მოვლენებს არა აქვს თავისი საკუთრივ ფსიქოლოგიური მიზეზები და რომ ისინი წარმოადგენენ დანამატებს ფიზიოლოგიური პროცესებისა, ფიზიოლოგიური პროცესების პროდუქტებს.

გენეტიკის ენით რომ გამოვთქვათ, თუ გარკვეული აქტის

განხორციელების პოტენცია არ არის მოცემული გენოტიპში, ეს აქტი ვერ განხორციელდება; და ცნობიერებაში უმაღლესი მისწრაფებებისა და მიზნების აღმოცენება-ფორმირების წინაპირობა უნდა ვიგულისხმოთ თვით ფსიქიკის, როგორც მოცემულობის, შესაძლებლობაში. ფსიქიკის ეს თვისება სხვადასხვაგვარი ძალით, სხვადასხვაგვარი ენერგიით გამოვლინდება ინდივიდის სოციალური არსებობის, გარე საგნებთან და მოვლენებთან ინდივიდის აქტიური, შრომითი ურთიერთობის პროცესში და თამაშობს გადამწყვეტ როლს მისი მთლიანპიროვნული მდგომარეობის ფორმირებაში, — ინდივიდის ისეთი მზაობის შექმნაში, რომელიც მიმართული იქნება ობიექტური ღირებულების მქონე პროდუქტთა შექმნისკენ.

განწყობის ეს თვისება ყველაზე აშკარად ავლენს თავის თავს ადამიანის ქმედების ისეთ სფეროებში, როგორიც არის ფილოსოფია, მეცნიერება, ხელოვნება, რელიგია. და თუ ხელოვნებას სინამდვილის ასახვისა და ამ ასახვის პროცესში ქეშმარიტების წვდომის ერთ-ერთ საშუალებად და გზად ვაღიარებთ, უნდა ისიც ვიგულისხმოთ, რომ ხელოვნება აღმოცენდება არა როგორც ლიბიდოს სუბლიმაციის (რის დასაბუთებასაც ცდილობენ ზ. ფროიდი და მისი მიმდევრები), არამედ როგორც განწყობისა და მისთვის არსებითად დამახასიათებელი თვისების — შემეცნებისკენ სწრაფვის გამოვლენის ერთ-ერთი ფორმა.

ჩვენ მიერ განწყობის, როგორც მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის საფუძვლად გაგება ემყარება თვით დ. უზნაძის მითითებას, რომ „მხატვრულ შემოქმედებას განწყობა უდევს საფუძვლად“. მაგრამ მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის აუცილებელ წინაგან საფუძველს, — დ. უზნაძისა და მისი თეორიის მიმდევართა — დ. რამიშვილის, დ. ნორაკიძის, შ. ჩხარტიშვილის, ა. შეროზიას და სხვათა გამოკვლევებიდან გამომდინარე, — ხელოვანის ფიქსირებული. კი არა, არადიფერენცირებული (უნიტარული) განწყობა წარმოადგენს, რომელიც შეიცავს და გულისხმობს თავის თავში ეგრეთწოდებულ „კერძო“, ამა თუ იმ მოდალობის მიხედვით ფიქსირებულ განწყობებს, როგორც რაღაცას ერთნაირად აუ-

ცილებელს პიროვნების მდგომარეობის ყოველნაირი მოდ-  
ფიკაციისათვის. ეს უნიტარული განწყობა ინდივიდისა გლო-  
ბალური ხასიათისაა: იგი თავის თავში გულისხმობს ინდივი-  
დის როგორც პრაქტიკულ ცხოვრებაში მიღებულ გამოცდი-  
ლებას, ასევე მის ფუნქციონალური ტენდენციის იმპულსებ-  
საც. ამიტომაც არის, რომ დ. უზნაძის სკოლის წარმომადგენ-  
ლები ამ ერთიან განწყობას, ფიქსირებული განწყობისთვის  
ნიშანდობლივი ექსპერიმენტულად დასაბუთებული მახასია-  
თებლების გარდა, მიაკუთვნებენ აგრეთვე ექსპერიმენტს დაუ-  
ქვემდებარებელ სპეციფიკურ თვისებებს (რომელთაგან უმე-  
თავრეს თვისებად ჩვენ შეგეცნებისკენ, ანუ ჰეშმარიტისკენ  
სწრაფვა მივიჩნიეთ). ამ უნიტარულ განწყობას ჩვენ ვაფასებთ,  
აგრეთვე, როგორც ხელოვანის ზოგად მზაობას, მის ზოგადად  
სპეციფიკურ დისპოზიციას, დამოკიდებულებას გარე სამყა-  
როსადმი, ანუ ისეთ განწყობას, რომელიც განსაზღვრავს ინ-  
დივიდის როგორც ხელოვანის არსებობასა და მოღვაწეობას.  
სწორედ ეს გლობალური ხასიათის უნიტარული განწყობა  
უნდა იყოს და არის კიდევ შინაგანი საფუძველი ხელოვანის  
ისეთი მიმართულების შექმნისა, რომლითაც მისთვის შესა-  
ძლებელი გახდება „ახალი ამოცანის“ გადაჭრა. მაგრამ უნი-  
ტარული განწყობა, ჩვენი გაგებით, არის მაინც ზოგადი შიგნი-  
შიგანი საფუძველი და არა წინაპირობა ხელოვანის მხატვრუ-  
ლი შემოქმედებისა. ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის  
აღმოცენების წინაპირობად კი ამ უნიტარული განწყობიდან  
დიფერენცირებული ახალი მიმართულება — პრველადი გან-  
წყობა მიგვაჩნია.

მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში ახალი მიმარ-  
თულების აღმოცენებას ყოველთვის განაპირობებს (ფარულად  
ან აშკარად) ახალი სიტუაცია, ხელოვანის წინაშე წამოჭრილი  
„ახალი ამოცანა“, რომლის გადაჭრაც ადრე შექმნილი გან-  
წყობის (ფიქსირებული განწყობის) საფუძველზე ხელოვანს  
არ შეუძლია. ხელოვანის ახალი სიტუაცია უშუალოდ იწვევს  
მისი უნიტარული განწყობისა და ხელოვანის განწყობისთვის  
არსებითად დამახასიათებელი ამ თვისების — შეგეცნებისკენ

(გეშმარიტისკენ) სწრაფვის გააქტიურებას, რომელსაც ჩვენ ეუკავშირებთ „ახალი ამოცანის“ გადაჭრის მოთხოვნილების დაბადებას ხელოვანში. შემეცნებისკენ სწრაფვის განსაკუთრებულ ამოქმედებას აქტიულობაში მოპყავს ხელოვანის ერთიანი, უნიტარული განწყობის შემადგენელი „მთვლემარე“ მიმართულებები და, ახალი სიტუაციის (ახალი ამოცანის) შესაბამისად, გაშლის — განავითარებს მათი („მთვლემარე“ მიმართულებების) უარყოფის, გადალახვისა და კომბინირების პროცესს. მთელი ეს არაცნობიერად მიმდინარე პროცესი — არის პროცესი ხელოვანში ისეთი მიმართულების შექმნისა, რომელიც ხელოვანის „ახალი სიტუაციის“ ადექვატური აღმოჩნდება.

ხელოვანის უნიტარული განწყობის საფუძველზე (ახალი სიტუაციის შესაბამისად) აღმოცენებულ ახალ მიმართულებას ჩვენ გავიაზრებთ პირველად განწყობად — ანუ ისეთი ახალი ტიპის მიმართულებად, რომელიც, მართალია, უკვე დიფერენცირებულია, მაგრამ ფიქსირებული ჯერ კიდევ არ არის და მხოლოდ შემდგომ, ხელოვანის ცნობიერებაში ახალი „კონცეფციის“, ახალი „იდეის“ დაბადების მის მიერვე განპირობებული აქტის შედეგად დაფიქსირდება. როგორც დ. უზნაძე მიგვითითებს, ინდივიდს ფიქსირებული განწყობა რომ შეექმნას, მასში ჯერ პირველადი განწყობა უნდა აღმოცენდეს და ამ უკანასკნელის აღმოცენების აუცილებელ პირობას კი „ნამდვილი მოთხოვნილება“ წარმოადგენს. ჩვენი გაგებით, პირველადი განწყობა გულისხმობს მთელ პროცესს ხელოვანში იმ ახალი მიმართულების აღმოცენება-ფორმირებისა, რომელიც ახალი სიტუაციისთვის — „ახალი ამოცანის“ გადაჭრისთვის ადექვატურია და რომელიც წარმოადგენს წინაპირობას ხელოვანის ცნობიერებაში ახალი „კონცეფციის“, ახალი „იდეის“ დაბადებისა.

ამგვარად, პირველადი განწყობა აღმოცენდება „ახალი ამოცანის წინაშე მდგარი“ ხელოვანის უნიტარული განწყობის, ამ უკანასკნელისთვის არსებითად დამახასიათებელი შემეცნებისკენ სწრაფვის აქტიულობით შექმნილი ნამდვილი მოთხოვნილებისა და იმ „მთვლემარე“ (აღრე ფიქსირებული) მიმართულებათა უარყოფის, გადალახვისა და კომბინირებისა.

რეზის საფუძველზე, რომელთაც შეიცავს უნიტარული განწყობა. პირველადი განწყობა ყოველთვის გულისხმობს გარესამყაროსადმი ინდივიდის (ხელოვანის) ახლებური დამოკიდებულების, ახლებური ორიენტაციის ფორმირებას. ეს კი მეტყველებს იმაზე, რომ სწორედ პირველადი განწყობის ძალით განხორციელდება ახალი ვითარების ფიქსირების აქტი სუბიექტში.

აქ საჭიროა გავიხსენოთ, რომ განწყობის სფერო დინამიურია და ახალი ვითარების ჩასახვა სუბიექტში გულისხმობს როგორც პროცესს განწყობის დიფერენციაციისა, ახალი მიმართულების აღმოცენება-ფორმირებისა, ასევე ამ პროცესის შედეგად შექმნილ მთლიან-პიროვნულ ახლებურ მდგომარეობასაც, ახლებურ მზაობასაც. თუმცა თ. რიბოს არამართებულად ჰქონდა გაგებული არაენობიერი ფსიქიკურის ქმედება, ხელაუდა რა მასში ენობიერი აზროვნებისათვის ნიშანდობლივ, ოლონდ ფარულ პროცესებს, — მაგრამ მისი განმარტება „დინამიკური არაენობიერისა“ ბევრი მხრივ თანხვედება ჩვენ მიერ პირველადი განწყობის გაგებას. თუ ვიგულისხმებთ თ. რიბოს მიერ გაგებული „არაენობიერი ქმედების“ ქვეშ არა აზროვნების ოპერაციებს, არამედ განწყობებს — მიმართულებებს, მაშინ მის კვალად ჩვენც შეგვიძლია გავიაზროთ პირველადი განწყობა როგორც „არაენობიერი დინამიკური, რომელიც წარმოადგენს მდგომარეობას ფარული აქტივობისა, აღმოცენებისა, გადამუშავებისა. არის მრავალი საბუთი იმისა, რომ ადამიანში ხდება ფარული გადამუშავების პროცესი, რომლის მხოლოდ შედეგები გაცნობიერდება ადამიანის მიერ“. ესე იგი, მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ახალი მიმართულებას აღმოცენება-ფორმირების განმაპირობებელი ძალები არაენობიერი ფსიქიკურის სფეროში გარკვეულ დრომდე შეიძლება აქტივობდნენ ისე, რომ ენობიერებამ მათზე არაფერი იცოდეს. ამ გარკვეული ხნის მანძილზე ხდება ახლებურ კომპინაციებში მათი „გამორკვევა“ და „მომწიფება“.

ხელოვნების და, კერძოდ, პოეზიის სფეროში, ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის საფუძვლისა და იმპულსის საკითხის გააზრებისას ჩვენთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა დ. უზნაძის მითითება განწყობის „გარკვე-

ვისა“ და „მომწიფების“ თაობაზე. ავითარებდა რა თავის შეხედულებებს ფანტაზიაზე მხატვრული შემოქმედების სფეროში, დ. უზნაძე წერდა, რომ „ინსპირაციის მომენტში მართლა მხოლოდ განწყობის მომწიფების (ხაზგასმა ჩვენი, ა. ვ.) აქტთან უნდა გვეკონდეს საქმე; და როდესაც მხატვარი ამ უკანასკნელი სტიმულით (ხაზგასმა ჩვენი, ა. ვ.) მის გამოსავლენად მუშაობას იწყებს, იგი შემოქმედებითს და არა უბრალოდ სარეპროდუქციო მუშაობას აწარმოებს“<sup>1</sup>. განწყობის აქტივობით განმარტავს დ. უზნაძე იმასაც, თუ რატომ იბადება ხელოვანის ცნობიერებაში ახალი კონცეფცია ერთბაშად, მისი ნება-სურვილისგან დამოუკიდებლად: „ყველაფერი ეს ადვილი გასაგები იქნებოდა, თუ მოვიგონებდით, რომ მხატვრულ შემოქმედებას განწყობა უდევს საფუძვლად. იგი წინა პერიოდში მზადდება და როდესაც გარკვეულთა (ხაზგასმა ჩვენი, ა. ვ.), ცნობიერებაში ერთბაშად იჩენს თავს. ერთბაშად იმიტომ, რომ განწყობა ცნობიერების ფენომენს არ წარმოადგენს... გასაგებია ისიც, რომ იგი თითქოს განიცდება როგორც ზეშთაგონება, როგორც რაღაც გარედან მოსული“<sup>2</sup>.

განმარტა რა ახალი კონცეფციის აღმოცენება და მასთან დაკავშირებული სულიერი მდგომარეობა ხელოვანისა განწყობის გამორკვევით, მომწიფებითა და ცნობიერებაში ახალი მიმართულების გამოცხადებით, დ. უზნაძემ ამით გაათავისუფლა შთაგონების გაგება ირაციონალისტური შინაარსებისაგან და დასაბა გზები შთაგონების მეცნიერული შეფასებისთვის. ცნობიერებაში ახალი მიმართულების გაცხადების პროცესი კი, როგორც დავინახეთ, კლასიკურ ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში კარგად ცნობილი ტერმინით — ინსპირაციით განსაზღვრა (ცხადია, რომ ინსპირაციის ცნებაც მასთან ახლებურ მნიშვნელობასა და შინაარსს იძენს). თ. რიბოს ის დებულება, რომ „შემოქმედებითობა არ არის ნებისყოფის პროდუქტი, არამედ არის პროდუქტი იმ არაცნობიერი ბიძგისა, რომელსაც უწოდებენ შთაგონებას“, და რომ „ნამდვი-

<sup>1</sup> დ. უზნაძე, შრომები, ტ. III—IV, გვ. 602.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 601.

ლი შემოქმედება გამოირჩევა უპიროვნო ხასიათით“. სწორედ მომწიფებული განწყობის ცნობიერებაში გამოცხადების გაგების პოზიციებიდან უნდა ჩაითვალოს მართებულად.

ახალი მიმართულების „გამორკვევაზე“, „მომწიფებაზე“ და „წინა პერიოდში მზადებაზე“ (როგორც ხელოვანის შემოქმედებითი მუშაობისთვის საჭირო მზაობის შექმნის ისეთ პროცესზე, რომელსაც მისთვის გაუცნობიერებლად მიმდინარეობს) უზნაძისეული მითითებებიდან გამომდინარე, ჩვენ შემოვიტანეთ და გამოვიყენეთ მომწიფებული განწყობის ცნება კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიაში. ამ ცნებით ჩვენ განვსაზღვრავთ ხელოვანის სპეციფიკურად შემოქმედებით მთლიან-პიროვნულ მდგომარეობას, როგორც მდგომარეობას „მომენტალური პიროვნებისა“, ანუ „იმ შედარებით იშვიათ მდგომარეობას“, „რომლის დროსაც ბგერისა და საზრისის ერთიანობა, მისწრაფება, წინასწარი დანახვა შედეგისა, მათი ორგანულად შეკავშირების შესაძლებლობა გადაიქცევა აუცილებლობად და მოთხოვნილებად, აღსრულებულ ფაქტად ან, ზოგჯერ, მიზეზად ტანჯვისმომგვრელი მოუთმენლობისა“ (პ. ვალერი).

«Не знаю сам, что буду петь,  
Но только песня зреет».

ა. ფეტის ამ სიტყვებში გამოხატულია ის შემოქმედებითი მდგომარეობა, რომელსაც ჩვენს გაგებაში გულისხმობს „მომწიფებული განწყობა“, როგორც ცნობიერებაში, მართალია, ჯერ გამოუვლინებელი, მაგრამ უკვე ცნობიერების ზღურბლს მომდგარი მიმართულება, სიტყვის კარს შეუპოვრად რომ ასკდება და ეძებს თავისი გამოცხადების სიმბოლურ ფორმას. ამგვარად, მომწიფებულ განწყობას ჩვენ გავიზარებთ, როგორც არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ ახალი ტიპის მიმართულებას, რომელიც მხოლოდ პირველადი განწყობის აქტივობის შედეგად შეიქმნება ხელოვანში და წარმოადგენს მისი (პირველადი განწყობის) გამორკვევის პროცესის შედეგს, დასასრულ ეპატს. ეს კი ნიშნავს, რომ პირველადი და მომწიფებული განწყობები — სხვადასხვა სახის თუ გვარის განწყობები კი არა, ერთი

და იმავე ახალი მიმართულების ფორმირების სხვადასხვა საფეხურებია.

მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში სწორედ მომწიფებული განწყობა შეიცავს ხელოვანის ცნობიერებისთვის აუცილებელ როგორც ინფორმაციულ ასპექტს, ასევე ასპექტს ხელოვანის შემოქმედებითი ქცევის გარკვეული მიმართულებით რეგულირებისა და კონტროლირებისა:

ა) მომწიფებული განწყობა რომ ინფორმაციულ ასპექტს შეიცავს, ეს იქიდან ჩანს, რომ ინსპირაციის დროს ხელოვანის ცნობიერებაში გამოვლენილი ახალი მიმართულება თავის თავში გულისხმობს ახალი კონცეფციის (პოეტური ხატის) ასეთად აღმოცენებას.

ბ) მომწიფებული განწყობა შემოქმედებით პროცესში ჩართულ ცნობიერების ასპექტთა ქმედების რეგულირებას რომ აწარმოებს, — ესე იგი, შემოქმედებითი პროცესის მოწესრიგება და კონტროლირება „შიგნიდან“ რომ ხდება ძირითადად. ამაში ჩვენ დავრწმუნდით წარსულის დიდ ხელოვანთა დღიურებსა თუ წერილებში, მათი შემოქმედებითი გამოცდილების ამსახველი ცნობების შესწავლის საფუძველზე. აქვე ამასაც დაეძნო, რომ ზოგი პოეტი თვით ავტორედაქტირების პროცესსაც კი არაცნობიერის მიმართულების მარეგულირებელ ძალას უქვემდებარებს.

განწყობის მარეგულირებელ და მაკონტროლირებელ ასპექტზე მიგვანიშნებს დ. უზნაძეც, როდესაც მხატვრულ შემოქმედებით პროცესზე ჩატარებული დაკვირვებების შედეგად ასკვნის, რომ ინსპირაციის მომენტი ხელოვანს გარკვეული მიმართულებით მუშაობის უძლეველ ტენდენციას უზიენს და რომ ხელოვანის შემოქმედებით მუშაობას, შესრულების პროცესში, „ფარული სურათი“ წარმართავს. დ. უზნაძის შეფასებათა მიხედვით, ხელოვანი ტილოზე მუშაობს მანამ, სანამ განხორციელებული არ იქნება ის ფორმა, რომელიც ხელოვანის განწყობის ადეკვატურ განსახიერებად იქნება განცდილი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან თავისთავად გამომდინარეობს, რომ მომწიფებული განწყობა წარმოადგენს ისეთ იმპულსს მხატვრული შემოქმედები-



თი პროცესისა, რომელშიც წინასწარ დაგეგმარებულია ხელოვანის შემდგომი ინტელექტუალური ქმედების მიმართულება.

მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყდეს ისიც, რომ მომწიფებული განწყობა არ წარმოადგენს ცნობიერების ფენომენს. კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში მომწიფებულმა განწყობამ ხელოვანს რომ უკარნახოს, მიაღებინოს „ახალი გადაწყვეტილება“ და თავისი მიმართულებით რომ გაშალოს ობიექტივაციის პროცესი, მან ჯერ უნდა გადალახოს არაცნობიერი ფსიქიკურის ზღურბლი და რაღაც სპეციფიკური ფორმით გამოვლინდეს ხელოვანის ცნობიერებაში, — ისეთი ფორმით, რომლის მეშვეობით (თუ რომლის გავლითაც) იგი განაგრძნობს თავისი ფუნქციის შესრულებას და განაგრძობს, უკვე, როგორც გარკვეული მნიშვნელობის მქონე შინაგანი ტენდენცია. „მომწიფებული განწყობა“ ფიქსირდება მხოლოდ ცნობიერების სფეროს თანამონაწილეობის შედეგად — მხოლოდ ცნობიერებაში გამოვლენის გზით. „გარკვეული მნიშვნელობის მქონე შინაგანი ტენდენცია“, ჩვენი გაგებით, ეს იგივე ფიქსირებული „მომწიფებული განწყობაა“, რომელიც წარმართავს ობიექტივაციის პროცესს. მომწიფებული განწყობის წამიერი, უცარი გამოვლინებაც კი ცნობიერებაში (უფრო ზუსტად, ფანტაზიის სფეროში მისი გამოვლინება პოეტური ხატის სიმბოლოთი, რაც უკვე ცალკე მსჯელობის საგანია), ინტენსიურობისა და ირადაციის დიდი ძალის გამო, საკმარისია იმისთვის, რათა დაფიქსირდეს და გადაიქცეს ხელოვანის ფიქსირებულ მთლიან-პიროვნულ მდგომარეობად, ხელოვანის ფიქსირებულ ახალ მიმართულებად. თუ მომწიფებული განწყობა, თვით არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში, წარმოადგენს უმაღლეს საფეხურს, დამასრულებელ ეტაპს პირველადი განწყობის განვითარება-ფორმირებისა (კონკრეტულად მიმდინარე მხატვრული შემოქმედების სფეროში), ფიქსირებული ახალი მიმართულება — ეს არის ახალი ფორმა, შეიძლება ითქვას, მოქმედებაში გამოვლენის უკვე გარკვეული გზა, უკვე მოქმედებაში გამოვლენილი გარკვეული სახე თუ გეზი განწყობის აქტივობისა; ანუ, ფიქსირებული განწყობა მხატვრული შემოქმედების სფეროში განსხვავდება „მომ-

წიფებული განწყობისგან“ არა ხარისხით, არამედ აქტივობის ფორმითა თუ გამოვლენის გზით: თუ „მომწიფება“ პირველადი განწყობისა არ მონაწილეობს, არ მდგომარეობს და არ იგულისხმება შემოქმედებით პროცესში ჩართული ხელოვანის ცნობიერების მოვლენებში (ვინაიდან მომწიფება განწყობისა წინ უსწრებს და ამზადებს ამ პროცესს), დაფიქსირებული „მომწიფებული განწყობა“ არა მარტო იგულისხმება შემოქმედებით პროცესში ჩართული ხელოვანის ქცევაში, არამედ უკვე წარმართავს ხელოვანის ქცევას, ხელოვანის ცნობიერების ყოველი ასპექტის მოქმედებას და, ამ შემთხვევაში, ჩვენ საქმე გვაქვს მომწიფებული განწყობის ობიექტივაციასთან ცნობიერების დონეზე.

ამგვარად, მხატვრულ შემოქმედებას არაცნობიერის სტიქია განმსჭვალავს და მისი საწყისები არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში სუფევს: ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის ზოგადი საფუძველი უნდა ვიგულოვოთ მის „უნიტარულ განწყობაში“, ამ პროცესის აღმოცენების უშუალო წინაპირობაა „პირველადი განწყობა“, ხოლო იმპულსს — „მომწიფებული განწყობა“ წარმოადგენს. სწორედ მათში (და საკუთრივ კი არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში) უნდა ვიგულოვოთ მხატვრული ტილოს შესაქმნელად ხელოვანის აღმძვრელი, მისი განცდათა სფეროს მასაზრდოებელი და წარმმართველი შემოქმედებითი ძალები.

## არაცნობიერის სტიქია და შემოქმედებითი ფანტაზია

ფანტაზია მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის ერთ-ერთი უმთავრესი ასპექტია. ვ. ვუნდტი ხელოვნების საფუძვლადაც მიიჩნევდა ფანტაზიას. ასე თვლიდა ამას მეცხრამეტე საუკუნის დიდი ფსიქოლოგი, ფიზიოლოგი თუ ფილოსოფოსი, რომელიც ცნობიერების პროცესებში (ან კიდევ, უმაღლესი ნერვული სისტემის ქმედებაში) კვრეტდა მხატვრული შემოქმედების საფუძვლებსა და წარმართველ ძალებს. მაგრამ შემდგომ, ფსიქოლოგთა და ფიზიოლოგთა კვლევა-ძიებების შედეგად ცხადი შეიქმნა, რომ ფანტაზია, როგორც საკუთრივ ცნობიერების პროცესი, თავის თავში არ შეიცავს შემოქმედებითობის ძალას; ცხადი შეიქმნა ისიც, რომ შემოქმედებითობის ძალები არაცნობიერის სტიქიათა სფეროში ღვრის და იმპულსების სახით მუხტავს და მომართავს ხელოვანის ცნობიერების პროცესებს — მათ შორის, ფანტაზიასაც. ამიტომაც, პოეტური შემოქმედების პრინციპებზე მსჯელობისას, უადრესად მნიშვნელოვანია იმის დადგენა, თუ რა ხასიათის კავშირია არაცნობიერების სფეროსა და ფანტაზიას შორის. რანაირად ცხადდება არაცნობიერების სტიქია ხელოვანის ცნობიერებაში და რა ფორმით წარმართავს შემოქმედებით პროცესს? ამ საკითხის გასარკვევად, უპირველეს ყოვლისა, იმ საწყისეულ ფორმას უნდა მივაპყროთ ყურადღება, რომელიც ხელოვანს „ეხადება“ ხილვის, იდეის, ჩანაფიქრის სახით და რომელსაც ხელოვანი მუდამ განიცდის, როგორც ფანტაზიის ნაყოფს.



შემოქმედებითი ფანტაზიის სფეროში აღმოცენებული ფენომენი უმთავრესად „პოეტური იდეის“ სახელით რომ არის

ცნობილი და რომელსაც ჩვენ, დეფინიციის სიზუსტის თვალსაზრისით, პოეტურ ხატს ვუწოდებთ, მხატვრული შემოქმედების მკვლევართათვის ყოველთვის წარმოადგენდა და წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო, ძირეულ და ამასთანავე რთულ საკითხს, — რთულს იმიტომ, რომ ანალიზს ძნელად ექვემდებარება იგი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ საკითხს ხშირად ეხებიან და სპეციალურადაც განიხილავენ ლიტერატურისმცოდნეობაში, ფსიქოლოგიასა თუ ესთეტიკაში, ჯერ-ჯერობით სათანადოდ მაინც ვერ არის გარკვეული პოეტური ხატის ბუნება, მისი სპეციფიკური შინაგანი და გარეგანი ნიშნები თუ თვისებები.

პოეტური ხატის აღმომცენებელი მიზეზების მეცნიერული დასაბუთების და მისი ბუნების შეფასება-განსაზღვრების სიძნელეებს რომ მიაღებოდნენ, მკვლევართა უმეტესობა „უკან იხედა“, მოიშველიებდა „იდუმალების“ ცნებას და ანალიზსაც, ფაქტობრივად, პოეტური ხატისთვის არსებითად დამახასიათებელი „იდუმალების“ წინასწარ აღიარებიდან იწყებდა.

პოეტის ცნობიერებაში ამ ფენომენის აღმოცენება მართლაც ერთგვარი „საიდუმლოებით“ არის გარემოცული. ამ მხრივ, დღემდე მართებულად უნდა ჩაითვალოს ვ. გ. ბელინსკის განმარტება, რომ „პოეტის სულში აღმოცენებული იდეა არის ისეთივე საიდუმლო, როგორც ბავშვი დედის სამშოში ჩასახული: ვის ძალუძს წინასწარ განკვირტოს ინდივიდუალური ფორმა ერთისა ან მეორისა? ერთიცა და მეორეც განა არ წარმოადგენს ისეთ შესაძლებლობას ან სწრაფვას, რომელმაც უნდა ჰპოვოს თავისი განხორციელება? ორთავე ხომ ისეთი ძალაა, რომელიც მანამდე არასდროს და არსად არ არსებულა, მაგრამ, რომელიც საწყისშივე განსაზღვრული იყო ყოფნისათვის, რომელიც უნდა აღმოცენებულიყო და არსებებულიყო“.

ბელინსკის მიერ ამ „იდუმალების“ დანახვა და დახასიათება მართლაც ნიშანდობლივია, — მაგრამ ეს მაინც არის დანახვა და დახასიათება „გარედან“, ანუ დახასიათება იდუმალების, როგორც მოცემულობის, როგორც „იდუმალი მოცემულობის“.

მთელი სირთულე ამ საკითხის გადაწყვეტისა იმით არის განპირობებული, რომ პოეტური ხატის ამოცნობა-შეფასებისას, ჯერ ერთი, ჩვენ იძულებულნი ვხდებით მივუბრუნდეთ ხელოვანის არააცნობიერი ფსიქიკურის სფეროს — ამ სფეროსთან უშუალო კავშირში და მისი აქტივობის გათვალისწინებიდან გამომდინარე შევაფასოთ პოეტური ხატი, და მეორეც — ეს ფენომენი ექსპერიმენტს არ ექვემდებარება, ხელოვანის ცნობიერებაში მისი არც ცდისეულად გამოწვევა და არც ფიქსირება არ ხერხდება.

თუ რას წარმოადგენს პოეტური ხატი როგორც „იღუმელი მოცემულობა“ — ეს ყველაზე ადრე და ყველაზე უკეთ იცოდნენ და იციან თვით პოეტებმა. მათ ეპისტოლეებში, ესეებსა თუ ლექსებში, თუმცა ფრაგმენტულად, მაგრამ საკმაო სიზუსტით არის დახასიათებული პოეტური ხატის ბუნება, მის აღმოცენებასთან დაკავშირებული მთლიან-პიროვნული მდგომარეობა და ის დანიშნულება, რასაც პოეტური ხატი ასრულებს მთელი შემოქმედებითი პროცესისათვის.

მართალია, ხელოვანთა „გამხელები“ შემოქმედებითი პროცესის ამა თუ იმ მომენტზე, ძალიან ხშირად, შეფარვით, მეტაფორულად, არტიტიზმით არის გამოთქმული, მაგრამ ხელოვნებისა და, კერძოდ, შემოქმედების მკვლევარმა მრავალმა მთიანიშნებას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიუქციოს, მეცნიერული პოზიციებიდან განჩხრიკოს მათი გამხელები, მათი ფიქრები, და ობიექტურად შეაფასოს. დიდ ხელოვანთა მიერ გამოთქმულ ფიქრებში ცხოვრებაზე, მათ მხატვრულ ნაწარმოებებსა თუ წერილებში, როგორც უკვე არაერთგზის აღნიშნულა თვით ფსიქოლოგების მიერ, აღბეჭდილია ადამიანის, მთლიანად ადამიანური ცხოვრების ისეთი სიღრმისეული გაგება, რომელიც უკან ჩამოიტოვებს ყოველგვარ განმარტებით ფსიქოლოგიას და რომელსაც ეს უკანასკნელი აბსტრაგირებისა და განზოგადების მეშვეობით უნდა ჩასწვდეს და მიუახლოვდეს. ის გზა, ის საშუალება, რომლითაც დიდი მწერლები მიუდგებიან და განკვრეტენ ადამიანის ცხოვრებას, ფსიქოლოგიაში დღემდე არ არის ბოლომდე ამოხსნილ-ამოცნობილი; ხელოვანთა მიერ უშუალოდ

წვდომილ ცოდნაში და მათთვის ნიშანდობლივი უშუალო წვდომის საშუალებაში ფსიქოლოგები ყოველთვის პოულობდნენ და პოულობენ საზრდოსაც და მდიდარ საკვლევადიებო მასალასაც. ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების სწორედ ასეთი შეფასების პოზიციებიდან ვ. დილთაი, თავის „აღწერით ფსიქოლოგიაში“, ასე ასკვნის: „არ შეიძლება არ ვისურვოთ დაბადება ისეთი ფსიქოლოგიისა, რომელიც შესძლებს მოამწყვდოს მის მიერ წარმოებულ ადწერა-დახასიათებების ქსელში ის, რაც გაცილებით უფრო მეტია ხელოვანთა ნაწარმოებებში, ვიდრე თანამედროვე მოძღვრებებში სულის შესახებ“. და არა მარტო ვ. დილთაი, ადამიანის ფსიქიკის ისეთი სკრუპულოზური გამომაძიებელიც კი, როგორიც ზ. ფროიდი გახლდათ. აკი გულწრფელად აღიარებდა, რომ ხელოვანი ხალხი თითქმის ძალდაუტანებლად სწვდება იმ ცოდნას, რასაც ფსიქოლოგი მძიმე, მოყოყმანე და ხანგრძლივი კვლევა-ძიების შედეგად გამოიმუშავებს ხოლმე; ხელოვანთა ინტუიციას იგი მეცნიერული ანალიტიკური განსჯის უნარზე მაღლა აყენებდა და ასე წერდა: ფსიქოლოგიის ცოდნაში პოეტებმა უკან ჩამოგვრტოვეს ჩვენ, პრაქტიკულად საჭირო-სავალდებულო საქმის ადამიანები, რადგან, შექმნისას, ისინი საზრდოობენ ისეთი წყაროებით, რომლებიც ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ აღმოგვიჩენია მეცნიერებისათვის. როგორც ვთქვით, ხელოვანთა „გამხელები“ ხშირად გადაიქცეოდნენ არა მარტო მიზეზად, არამედ კონკრეტულ მასალად, როგორც მხატვრული შემოქმედების ამა თუ იმ მომენტის, ასევე საერთოდ ადამიანის სულიერი ცხოვრების შესწავლისათვის. და ჩვენც, პოეტურ ხატზე მსჯელობისას, უპირველეს ყოვლიანა ყურადღებას გავამახვილებთ იმ დახასიათებებზე, რომელსაც მას აძლევს თვით პოეტი.

ლექსზე, პოეტურ შემოქმედებაზე ინდივიდუალური დაკვირვების ასეთ სურათს გვიხატავს ო. მანდელშტამი: „ლექსს სიცოცხლეს ანიჭებს შინაგანი ხატი, ის მუდგრადი მონახაზი ფორმისა. რომელიც წინ უსწრებს ლექსის ხორცშესხმას. არც ერთი სიტყვა ჯერ არ არის, ლექსი კი უკვე ჟღერს შიგნიდან. ეს ჟღერს შინაგანი ხატი და სწორედ მისი ხმა სწვდება პოეტის სმენას“ (იხ. ო. მანდელშტამი, „პოეზიის შესახებ“, ლე-

ნინგრადი, 1929 წ., გვ. 10 — რუსულ ენაზე). აქ საინტერესოა შემდეგი მინიშნებები, რომლებიც საკმაოდ რთულ ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს გულისხმობენ: პირველი — რომ პოეტური ხატი, რასაც ო. მანდელშტამი უწოდებს „შინაგან ფორმას“ ან „შინაგან სახეს“, პოეტის განცდათა სფეროში „აელერდება“ მანამ, სანამ დისკურსიულ სიმბოლოებად სიტყვებში ჩამოყალიბდებოდეს; მეორე — რომ პოეტი „შინაგან სახეს“ უკვე პირველივე მოცემულობაში თითქოს მთლიანი ლექსივით განიცდის, ესე იგი, „შინაგან სახეში“ თითქოს მთელი ლექსია უკვე მოცემული; მესამე — რომ ლექსს სწორედ ეს „შინაგანი სახე“ ანიჭებს ცხოველმყოფელ ძალას; და მეოთხეც — რომ პოეტური ხატი წარმოადგენს აუღერებელ ყალიბს განსაზორობებელი ლექსისა, ესე იგი, პოეტური ხატი არის „ყალიბი“ პირდაპირი მნიშვნელობით კი არა, არამედ თითქოს ყალიბი. ადვილად შევნიშნავთ, რომ „აუღერებელი ყალიბი“ (შინაგანი სახე, შინაგანი ფორმა ანუ პოეტური ხატი) მანდელშტამთან იმასვე ნიშნავს, რასაც ბელინსკისთან „იდეა, მსგავსი დედის საშოში ჩასახული ორგანიზმისა“.

მსგავს განმარტებას შეიცავს ა. ფეტის ასეთი გამხელა: „ძალიანაც რომ ვეცადო, ალბათ, ვერც შევძლებ მართლად და დასაბუთებულად გამოვეკვეთო ლექსის დაბადების გზები: რადგან მე კი არ ვეძებ ან ვიკვლევ მათ, არამედ თვითონ მეფინებიან ფეხქვეშ, ხან რაღაც უეცარი მთლიანი მელოდიის, ხან პოეტური ხატის და ხანაც სრულიად უბრალო რითმის სახით, რომლის საფუძველზეც (როგორც რომ ჩანასახის შემთხვევაში) ზორცს ისხამს ლექსის მთლიანი გამოქმედებითი ფორმა“. ამ გამხელაშიც, როგორც ვხედავთ, ნათლად არის გადმოცემული მხოლოდ ზოგადი გაგება შემოქმედებითი პროცესის საწყისისა.

მაგრამ ასეთი ზოგადი ახსნა-განმარტებები, რა თქმა უნდა, ვერ ხსნის იმ „საიდუმლოებას“, პოეტური ხატის ფენომენით რომ არის ჩვენს წინაშე წამოჭრილი. ხელოვანთა გამხელებში გეგმაზომიერად არ არის დახასიათებული და ამოხსნილი კანონზომიერი კავშირი შემოქმედებით პროცესში მოქმედი სულიერი ძვრებისა. თუმცა, მათ გამხელებში ეს რომ ყოფილიყო მოცემული, მაშინ უკვე საქმე გვექნებოდა არა ხელო-

ვანთა დღიურებთან, წერილებთან ან ნაწარმოებებთან, არამედ მეცნიერებასთან. მართალია, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ნ. პარტმანს, რომ პოეტთა გამონათქვამები და მსჯელობები საკუთარ შემოქმედებით პროცესზე „გვიმტკიცებენ მხოლოდ იმას, რომ საქმე გვაქვს სასწაულთან, რომელიც ხელოვანში და ხელოვანის შემწეობით განხორციელდება“, და რომ მან „ამის შესახებ სხვებზე მეტი არა იცის რა“. ასეთი შეხედულების ზედაპირულობას ასაბუთებს თუნდაც ედგარ პოსმიერ „ყორანის“ აღმოცენებისა და შექმნის დახასიათება, ან ე. მაიაკოვსკის თხრობა იმის თაობაზე, თუ როგორ დაწერა ს. ესენინის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით ლექსი. ოღონდ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ამ საკითხის გადაწყვეტას შესაძლებლად ვთვლიდეთ მხოლოდ პოეტთა „გამხელების“ მეოხებათ. ჯერ ერთი, თვით ეს გამხელები შეფასებულ უნდა იქნას ერთმანეთთან შედარება-შეპირისპირების საფუძველზე, და მეორეც — პოეტური ხატის ობიექტური, სიღრმისეული გააზრება მოითხოვს თანამედროვე ფსიქოლოგიის პოზიციებიდან მის, რამდენადაც შესაძლებელია, კონკრეტულ გაანალიზებას.

გამოკვლევაში „სად უნდა ვიგულოვოთ შემოქმედების ძალა“, შემოქმედებითი პროცესის იმპულსებზე მსჯელობისას, ჩვენ აღვნიშნეთ შემდეგი გარემოება: კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში მომწიფებულმა განწყობამ თავისი მიმართულებით რომ გაშალოს ობიექტივაციის პროცესი, იგი ჯერ რაღაც სპეციფიკური ფორმით უნდა გამოვლინდეს თვით ცნობიერებაში. და სწორედ ის ფენომენი, რომლითაც მომწიფებული განწყობა ინსპირაციის დროს გამოეცხადება პოეტის ცნობიერებას, არის პოეტური ხატი. თავისთავად იგულისხმება, რომ პოეტური ხატის ბუნების შეფასებისას, უპირველეს ყოვლისა, ინსპირაციისა და ინსპირაციით განპირობებული ექსტაზური მდგომარეობისთვის ანუ შთაგონებისათვის დამახასიათებელი არსებითი ნიშან-თვისებები უნდა იყოს გათვალისწინებული, რადგან ეს თვისებები ბევრად განსაზღვრავს მის ხასიათს.

მწერალთა, მუსიკოსთა თუ მხატვართა ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებსა და წერილებში ჩვენ ხშირად აღმოვაჩინოთ ზუსტ მითითებას ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან და ტიპიურ თავი-



სებურებაზე ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესისა: კერძოდ, შემოქმედებითი ექსტაზის არანებისმიერ ხასიათზე, ფანტაზიით შექმნილი სახეების განუმეორებლობაზე და თვითნებურობაზე.

„მე არ ვწერ ლექსებს... ლექსი თვითონ მწერს,  
ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს,  
ლექსს მე ვუწოდებ მოვარდნილ მეწვერს,  
რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს“

(ტ. ტ ა ბ ი ძ ე)

დიდ მწერალთა ნაწარმოებებიდან, წერილებიდან, დღიურებიდან და ავტობიოგრაფიული ჩანაწერებიდან აშკარა ხდება, რომ იდეებისა და სიმბოლოების არანებისმიერი და თვითნებური აღმოცენება წარმოადგენს ყველაზე შთაბეჭქდავ, ყველაზე წარმატებ მოვლენას ხელოვანის არსებაში; რომ ყოველივე ეს ხდება უშუალოდ, ელვისებურ, თითქოსდა მისგან სრულიად დამოუკიდებელი აუცილებლობისა და კანონზომიერების თანახმად; რომ საგნები თავად მიეახლებიან ხელოვანს და შესთავაზებენ საკუთარ ფორმებს სიმბოლოების სახით. ასეთია დიდ ხელოვანთა შთაგონებისა და ფანტაზიის გამოცდილება. ამგვარ მითითებას შემოქმედების პეტერონომულ ხასიათზე და ხელოვანის არსებაში მხატვრულ სახეთა თვითნებურ ჩასახვაზე გვაწვდის გოეთე: „არავითარი განსჯა არ შეულის ფიქრს, — ეუბნება იგი ეკერმანს, — გამონაგონი უნდა გვეუბნებოდეს: „აი, ჩვენ აქ ვართ!“ გოეთეს ისიც გაუმხელია ეკერმანისათვის, რომ წარმოსახვები „მიდიოდნენ და მოდიოდნენ“ მისი ნების ჩაურევლად: „თემები მე უკვე თავში მქონდა. ისინი მიტაცებდნენ, იპყრობდნენ ჩემს გონებას წარმატაცი ოცნებების მსგავსად, რომლებიც თავისთავად გამოჩნდებიან და თავისთავადვე გაჰქრებიან... და მე ვიყავი ბედნიერი, როდესაც ჩემი ფანტაზია თავს დასტრიალებდა მათ“.

შემოქმედებითი ექსტაზის განუმეორებელ, არანებისმიერ და თვითნებურ ხასიათზე მიგვითითებს ლამარტინიც, რომელიც თავის პოეტურ ფიქრებსა და სახეებს მიაწერდა რაღაც სხვა, მისთვის ამოუცნობ ძალას, რომელიც თითქოსდა მის მაგიერ ფიქრობდა, სარგებლობდა მისი ტვინით, როგორც

„იღუმალ ფიქრთა სათაესით“. „მე კი არ ვაზროვნებ. არამედ ფიქრები აზროვნებენ ჩემს მაგიერ!“ — ეს ცნობილი გამო-  
ნათქვამი სწორედ ლამარტინს ეკუთვნის.

ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის ამ ტიპიურ ნიშან-  
თვისებას ამხელდა კომპოზიტორი დარგომიესკი: „არავითარ  
სიძნელეს, არავითარ ტანჯვას არა ვგრძნობ“, წერდა იგი „ქვის  
სტუმარზე“ მუშაობის პერიოდში, „თითქოს მე კი არა ვწერ,  
არამედ რაღაც სხვა, იღუმალა, უცნობი ძალა“.

ამ საკითხთან დაკავშირებით ნიშანდობლივია რაფაელის  
ის გამონათქვამი, რომ ვერავითარი შრომითა და გულმოდგი-  
ნებით ვერ შეისწავლის კაცი „შთაგონებულად შექმნას“ და  
რომ მისივე შემოქმედება თვით მისთვისაც საიდუმლოებად  
რჩებოდა ყოველთვის. ერთ-ერთ მოწაფეს ანტონიოს, რო-  
მელმაც სთხოვა ესწავლებინა, თუ რა გზით შესძლებდა ეს  
უკანასკნელი ოდნავ მაინც მიმსგავსებოდა მასწავლებელს, რა-  
ფაელმა წერილით ასე უპასუხა: „სამწუხაროდ, მე თავად არ  
ძალმძის გიპასუხო ამ კითხვაზე. და არა იმის გამო. რომ სა-  
ნუჟევარ საიდუმლოებას ვქმნიდე ამისგან; არა. მე სიხარულით  
გარდაეშლიდი ამ საიდუმლოებას შენსა და საერთოდ ყველას  
წინაშე, მაგრამ არ ძალმძის, რადგან იგი ჩემთვისაც საიდუმ-  
ლოებაა... ხოლო რაც შეეხება ჩემი მხატვრობის თავისებუ-  
ლებას, — თითოეულ მხატვარს უნდა ახასიათებდეს საკუთარი  
ხელწერა: ამის თაობაზე მე სრულიადაც არ მიზრუნია; ამას  
ვერავითარი ზრუნვით ვერ მიაღწევ, ვერავითარი შრომით და  
მიმბაძველობით ვერ შეისწავლი“...

ლექსში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ გალაკტიონ ტაბიძე  
ხელოვანის შემოქმედებას, უპირველეს ყოვლისა, უკავშირებს  
და უქვემდებარებს „ზეშთაგონებას“. პოეტის მხატვრული  
განმარტებით, შთაგონება — ეს არის „აწევა შემოქმედ ძა-  
ლის“, ეს არის „მონგრევა გულში ნაგუბარის, გახსნა, კრიზი-  
სი“. გალაკტიონ ტაბიძე აქ იმჟამაც გვიმხელს, რომ შთაგონე-  
ბის მომენტში იღე ე ბ ი და ს ა ხ ე ე ბ ი თ ი თ ქ მ ი ს  
მ ზ ა დ ქ მ ნ ი ლ ი ერთბაშად გამოეცხადებიათ ხელოვანს:  
„იღეები და სახეები თ ი თ ქ მ ი ს მ ზ ა დ ქ მ ნ ი ლ ი, ე რ თ-  
ბ ა შ ა დ მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ს ი ძ ლ ი ე რ ი თ გადმოხეთქილი...“

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტები განსხვავდებიან ერთ-

მანეთისგან მხატვრული ინდივიდუალობით, მათი შემოქმედებითი ბუნების საფუძველმდებელი საწყისები, არსი მათი შემოქმედებითი ბუნებისა ერთნაირად ხასიათდება. ასე მაგალითად, ისინი ერთმანეთს ჰგვანან თუნდაც იმ ძირითადი მოთხოვნებით, ზოგადი სტრუქტურით მათი ისეთი მთლიან-პიროვნული სპეციფიკური მდგომარეობისა, რომელიც განსაზღვრავს ინდივიდის, როგორც ხელოვანის, ყოფნას თავის-თავშიც და გარემოშიც. გალაკტიონის და ვაჟას გენიალურობის თანმხვედრა წერტილიც სწორედ იქ უნდა ვეძიოთ, სადაც ორივეს „ცხოვრება — ბედთან გადაიქცა ბრძოლად“, ზოლო მათ სულს კი „მარადიანი სურს ციერება“.

შემოქმედების ბუნების ეს სპეციფიკური ნიშან-თვისება — არანებისმიერობა და, აქედან გამომდინარე, განუმეორებლობა შთაგონებით გამოწვეული პროცესისა, უპირველეს ყოვლისა, ხასიათდება მხატვრის უძლურებით ხელახლა გამოიწვიოს თავის სულიერ გამოცდილებაში შთაგონებულობის მდგომარეობა ანუ შემოქმედებითი (პოეტური) ექსტაზი. და საკუთარი ნების მიხედვით განახორციელოს ფანტაზიაში აღმოცენებული სახეები. შთაგონებული შემოქმედების თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვანი ნებისმიერად ვერც გამოიწვევს და ვერც გაიმეორებს იმ სახეებს, რომლებსაც პოეტური ექსტაზის მომენტში ფანტაზია მიანიჭებს. ეს სახეები თავისი ბუნებით უაღრესად ინდივიდუალურნი, ხელუწყოფელნი და განუმეორებელნი არიან იმ გაგებით, რომ მათი აღმოცენებაცა და განქრობაც ხელოვანის ნებას არ ექვემდებარება.

ამგვარად, პოეტები თითქმის ერთნაირად გვიხატავენ შთაგონებულ მდგომარეობას; და ეს იმიტომ, რომ შთაგონება სხვადასხვა ხელოვანთა მიერ პრინციპში ერთნაირად განიცდება. არანებისმიერობა, უეცარობა, განუმეორებლობა და „უპიროვნობა“ ყოველი ხელოვანის შთაგონებულ მდგომარეობისათვის ერთნაირად არის დამახასიათებელი.

რაც შეეხება შთაგონების გაგებას ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში: ჯერ კიდევ პლატონმა შთაგონება განსაზღვრა როგორც მდგომარეობა „ატანილობისა“, „წვდომისა“, როგორც

ხელოვანის სულიერი შერწყმის პროცესი ღვთიურ ძალასთან, იმ ღვთიურ ძალასთან, რომელიც მხატვრის არსებაში შეიჭრება შემოქმედებითი ექსტაზის დროს. ამ ექსტაზის დროს ხელოვანი „გაოგნებულობის“ მდგომარეობაში იმყოფება.

„გაოგნებულობა“ — როგორც პლატონი გვამცნობს თავის „ფედროსში“, ღვთით შექმნილი მდგომარეობაა, ღვთით მონიჭებული მადლია და იგი ჩვეულებრივ კეთილგონიერებაზე (პრაქტიკულად მართებული აზროვნების გაგებით) მაღლა დგას, რადგან მასში (გაოგნებულობაში) გამოსჭვივის ღვთიურის წვდომა.

ასეთნაირად გაგებული შთაგონება, — როგორც შეგონება მაღლიდან ანუ წვდომა უმაღლესისა, როგორც ფსიქიკური პროცესი „ატანილობისა“ ანუ ღვთიურთან შერწყმისა, — წარმოადგენს ამოუხსნელ, განსჯით ვერ-მისაღწევ და ვერ-ამოაყნობ გონების ქმედებას, დაუშლელს ლოგიკურ კავშირებად და მიმართებებად; აქედან — გენიოსთა შემოქმედების ირაციონალური ხასიათი, განსხვავებით ჩვეულებრივი პოეტის „კეთილგონიერი“ პოეზიისაგან; აქედან — ღვთიურთან შერწყმის მისტიური შარავანდედი, როგორადაც ძველი ფილოსოფოსები გაიზრებდნენ ხელოვანის შემოქმედების იდუმალ პროცესს, როგორც „dementia“ (არისტოტელე), *amabilis insania* (პორაციუსი), — ერთი სიტყვით, როგორც აღმაღლება, ობიექტურ სამყაროზე პოეტური „გაოგნებულობის“, პოეტური „გაშტერების“, პოეტური ექსტაზის დროს.

პლატონის გაგებით, „ატანილი“ მხატვარი ჰკარგავს თავის ნებას, პიროვნულობას და შემოქმედებითი ექსტაზის მომენტში გარდაიქმნება უმაღლესი რიგის არსებად, რომელშიც ჩაისახა ღვთაება — დემონი. ეს უკანასკნელი კი გარდააქცევს ხელოვანს თავისი ნების დამჯერე იარაღად, თავისი ნების აღმასრულებლად. ამგვარი მდგომარეობა „ატანილობისა“, „ღვთის ნება-დაქვემდებარებულობისა“, — რომელიც ხელოვანს შთაგონებით აღაყვებს, — პლატონის ფილოსოფიაში ატარებს „entusias“ სახელს, რაიც აღნიშნავს ღმერთთან შერწყმის იდუმალებას.

პლატონის კონცეფციის მიხედვით ხელოვანი ქმნის არანებისმიერად, ე. ი. არა თავისი სურვილისამებრ; ღვთიური

ძალა, უმაღლესი ნება გამოიყენებს მას როგორც „დამჭერე იარაღს“, როგორც „მსახურს“ იმისთვის, რათა თავი სურვილი გამოცხადდეს.

პლატონის თეორიამ და შთაგონებული შემოქმედების მის მიერ მოცემულმა დახასიათებამ, — როგორც „არანებისმიერი“, „ზე-განსჯითი ქმედება“ და შემოქმედებითი ექსტაზის მომენტში ღვთაებასთან ხელოვანის შერწყმის მისტიური აქტი, — უფრო კონკრეტული, ზუსტი, უფრო მრავალმხრივი განმარტება და დახასიათება პოვა შემდგომი დროის ევროპულ ფილოსოფიაში. ასე, მაგალითად, შთაგონებული შემოქმედების არანებისმიერობაზე, როგორც სულის ირაციონალურ სტიქიაზე, როგორც შეუცნობელ მოვლენაზე ხელოვანის არსებაში, მიგვითითებს შელინგი. ფ. შელინგი მხატვარს ადარებს განგებით დაღდასმულ ადამიანს, რომელსაც მუდამ თან სდევს მისი ნების შემოპქველი უღმობელი ბედისწერა. შელინგის განმარტებით ხელოვანი არა მარტო არანებისმიერად, არამედ ერთგვარი შინაგანი წინააღმდეგობითაც ექვემდებარება შემოქმედებითი ძალის გამოღვიძებას მის არსებაში. ზუსტად ასევე, თითქოსდა მისი ნების, მისი სურვილის გარეშე, ობიექტურად არსებული საგნები და მოვლენები გადიქცევიან მისი შემოქმედების საგნებად და მოვლენებად. განგებით დაღდასმული ადამიანის მსგავსად, — რომელიც ანხორციელებს არა იმას, რაც სურს ან რასაც მიზნად დაისახავს, არამედ იმას, რაც მან უნდა განახორციელოს მასზე გაბატონებული ბედისწერის ზეგავლენით, — ხელოვანი (როდესაც იგი დაიმუხტება მხატვრული იდეით) უნებურად ექვემდებარება რაღაც სხვა ძალას, რომელიც მას განაცალკევებს ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან და აიძულებს გამოთქვას ან გამოსახოს ის საგნები და მოვლენები, რომელთაც თვით იგი იქნებ ბოლომდე არც დაუფლებია; რომლებიც ცხოვრებისეულად იქნებ არც განუცდიია და რომელთა არსის სიღრმეს ობიექტურად არა აქვს სასრული. ხელოვანის შემოქმედების გაგების ამავე პოზიციაზე დგას ე. ვ. ჰარტმანი თავის „ტრანსცენდენტალურ იდეალიზმში“.

ი. კანტი ხელოვანის უძლურებაში — ისწავლოს შთაგონებული შემოქმედება, განკვრეტდა მის სპეციფიკურობას, მის

თანდაყოლილ, ბუნებრივ ძალას; ხოლო ჰეგელის გაგებით შემოქმედის შთაგონება „ექვემდებარება თითქოსდა სხვის ნებას“; ჰეგელის შეხედულების თანახმად, შთაგონება ხელოვანში გამოვლინდება, როგორც მისთვის უცხო ძალა, როგორც „არათავისუფალი პათოსი“; და მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს ჰეგელი თვლიდა ხელოვანის მიერ „თავისუფალი არჩევის შედეგად“ შექმნილ ფენომენს, თვით ხელოვანი მის გაგებაში, ისევე როგორც პლატონთან, არის „ღვთის ოსტატი“.

ამგვარად, პლატონისა და ზემოთ ხსენებულ ფილოსოფოსთა მიერ ხელოვნების შესწავლის სფეროში გამომუშავებული კონცეფციების თანახმად, შთაგონებისთვის დამახასიათებელია ეს სამი ძირითადი თვისება: არანებისმიერობა, უეცარობა და უპიროვნობა. შეიძლება ითქვას, რომ ფსიქოლოგიამ შემკვიდრეობით მიიღო კლასიკურ ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში დადგენილი ეს სამი თვისება შთაგონებისა და, ხელოვანთა შემოქმედებითი ცხოვრების, მათი ნაწარმოებებისა და „გამხელების“ შესწავლის საფუძველზე კიდევ მართებულად ჩასთვალა. შთაგონების სწორედ პლატონისეული დახასიათებანგანმარტების გაზიარებამ განაპირობა, რომ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, მხატვრული შემოქმედების მკვლევარებმა ფსიქოლოგიის სფეროში ააგეს ოკეაზიონალისტური კონცეფცია შემოქმედებითი პროცესისა, რომელიც განიხილავდა შემოქმედებითი აქტივობის ოთხ ტიპს: 1) შემოქმედება როგორც ღვთის ემანაცია, 2) შემოქმედება როგორც ესთეტიკური ეროსი, 3) შემოქმედება როგორც დემონიზმი და 4) შემოქმედება როგორც ფსიქოლოგიური ავტომატიზმი.

რა თქმა უნდა, ფსიქოლოგიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, შთაგონებისათვის დამახასიათებელ სამ ძირითად თვისებას სხვადასხვაგვარ განმარტებას აძლევდნენ ფსიქოლოგები, სხვადასხვა მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, და შთაგონებული მდგომარეობის შექმნას ხელოვანში სხვადასხვა ფსიქოლოგიურ წყაროებს გამოუძებნიდნენ (ასე, მაგალითად, შემოქმედებითობის საწყისის პრობლემა სულ სხვანაირად არის გადაჭრილი „მეტაფიზიკურ ფსიქოლოგიაში“ და სულ სხვანაირად — მის საპირისპიროდ აღმოცენებულ „ემპირიულ

ფსიქოლოგიაში“; მით უმეტეს. სულ სხვანაირი დასაბუთება გამოენახა. შემოქმედებითობას საწყისს გეშტალტფსიქოლოგიისა და ფსიქონალიზის დებულებათა შუქზე).

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ამ სამ თვისებათაგან „უპიროვნო ხასიათი“ ყველაზე საინტერესო და შთაგონებისთვის ყველაზე სპეციფიკური დამახასიათებელი თვისებაა, შთაგონებულ მდგომარეობას სხვადასხვა ხელოვანი სხვადასხვანაირად განიცდის, მაგრამ „რა გინდ განსხვავებული თავსებურებით არ განიცდებოდეს შთაგონება ხელოვანის მიერ, თავისი არსით იგი მუდამ არაპიროვნებისეულია, ანუ, ეს ისეთი მდგომარეობაა, რომელიც არ შეიძლება გამომდინარეობდეს, არ შეიძლება დაიბადოს თავისი თავის შემმეცნებ ინდივიდში“<sup>1</sup>. ის ფსიქოლოგიური მომენტი, რასაც თ. რიბო და მისი წინამორბედი თუ მისი შემდგომი ფსიქოლოგები და ესთეტიკოსები (მაგალითად ნ. ო. ლოსსკი) გულისხმობდნენ შთაგონების „უპიროვნო ხასიათში“, მართლაც უაღრესად დამახასიათებელია შემოქმედებითი ექსტაზით შეპყრობილი ხელოვანისთვის. მაგრამ, რამდენად მართებულია ამ მომენტის გამო შთაგონება ჩავთვალოთ არაპიროვნებისეულ მდგომარეობად? რას წარმოადგენს და რამდენად არაპიროვნულია თვით ის ფსიქოლოგიური მომენტი?

თავის „ზოგად ფსიქოლოგიაში“ შთაგონებისა და ინსპირაციის საკითხს რომ ეხება, დ. უზნაძეს მოჰყავს ფრებეს ციტატა, რომელიც მართლაც დამაჯერებლად გადმოსცემს ხელოვანის შთაგონებული მდგომარეობისთვის ნიშანდობლივ ფსიქოლოგიურ სურათს: „დასაწყისში ერთგვარი ინსტინქტის მსგავსი მდგომარეობა განიცდება. შემდეგ ერთბაშად ერთხანს წინ მიისწრაფი, თითქოს ნახევრად ცნობიერ მდგომარეობაში, და სრულიად არ იცის, რა გამოძრავებს, რა ხდება შენში. ნებისმიერი ჩარევა აქ ვერ შეეღობა საქმეს... განსაკუთრებით ხელსაყრელ პირობებს შთაგონებისთვის ისეთი მდგომარეობა ჰქმნის, როდესაც ყოველდღიური ცნობიერება თავისუფალია, როდესაც ჩვეულებრივი ყოველდღიური ცხოვრების ამოცანები არ დაგტრიალებს თავს... როდესაც შენი

<sup>1</sup> თ. რიბო, „შემოქმედებითი წარმოსახვა“, პეტერბურგი, 1901 წ., გვ. 42 (რუსულ ენაზე).

საკუთარი თავი აღარ გახსოვს, ისე ხარ გადასული კვრეტა-ში<sup>1</sup>. „საკუთარი თავი აღარ გახსოვს“, — ხელოვანის შთაგონებული მდგომარეობისა და ინსპირაციის ამგვარი განმარტება თითქმის ზუსტად თანხვედება ექსტაზის ცნებაში ნაგულისხმევ შინაარსს. შემოქმედებითი ექსტაზი — ეს არის განსაკუთრებული, დროებითი მდგომარეობა, რომელიც თან ახლავს ინსპირაციის, იდეის უშუალო წედომის პროცესს, ანუ, ჩვენი გაგებით, ეს არის ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის გამოცხადებასთან დაკავშირებული მდგომარეობა ბერძნული ეტამოლოგია სიტყვისა  $\epsilon\chi\sigma\tau\alpha\varsigma$  შესანიშნავად გამოხატავს საზრისს ამ ცნებისა.

და, აი, განწყობის თეორიის შექმნე რას უნდა გულისხმობდეს ექსტაზი? როგორი ფსიქოლოგიური ახსნა შეიძლება მოუძებნოთ ექსტაზურ მდგომარეობას?

ექსტაზური მდგომარეობა გულისხმობს მთლიანად ინდივიდის და, განსაკუთრებით, მისი ფსიქიკური ძალების მობილიზებას, ცნობიერების ყველა პროცესთა კონცენტრაციასა და გამძაფრებას ინდივიდის ისეთი მზაობის შექმნის მიზნით, რომელიც უზრუნველყოფს, ერთი მხრივ, მის მიერ მომწიფებული განწყობის, არაცნობიერი ფსიქიკურის მიმართულების მიღება-გაცნობიერებას, ხოლო მეორე მხრივ — ამ მიმართულების გონებით წედომას, განკვრეტას, განმსკვალვას, არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში შეღწევას.

როგორც ვხედავთ, ინსპირაციისა და შთაგონების შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ხელოვანის ფსიქიკური ძალების უაღრეს მობილიზებასა და კონცენტრაციასთან. ხელოვანის ფსიქიკის ასეთი კონცენტრაციის დროს ხდება, ერთი მხრივ, ურთიერთშერწყმა პოეტის ცნობიერების პროცესებისა (აზროვნება, ფანტაზია, ნებელობა, ემოცია), ხოლო, მეორე მხრივ, ხდება თანდათანობითი დაახლოება პოეტის ფსიქიკის ცნობიერ და არაცნობიერ სფეროთა.

ფსიქიკის ორი სფეროს დაახლოება, ურთიერთგამსკვალვა სულ უფრო და უფრო ამძაფრებს ცნობიერების პროცესთა აქტივობას მანამ. სანამ არ მოხდება რაღაც მსგავსი „მოკლე

<sup>1</sup> დ. უ. ნ. ძე, შრომები, ტ. 3—4, საქ. მეც. აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1964, გვ. 601.



ჩართვისა“, — ანუ სანამ ცნობიერების პროცესთა ქმედების სიმძლავრე არ მიაღწევს „შესაძლებლობის ზღვარს“, არ მიაღწევს „კრიტიკულ წერტილს“. ეს მომენტი — კულმინაციური მომენტია ფსიქიკის ორი სფეროს ურთიერთშერწყმის, ურთიერთგანმსკეპალვის პროცესისა, რომლის დროსაც ცნობიერი ფსიქიკური „სახტად რჩება“ არაცნობიერი ფსიქიკურის წინაშე — ამ უკიდურეს სივრცის, ამ უძირო უფსკრულის წინაშე, სადაც, თურმე, ცნობიერი სფეროს არაფერია ისეთი, რასაც იგი შესძლებდა ჩასჭიდებოდა: არავითარი აზრი როგორც აზრი, არავითარი გრძნობა როგორც გრძნობა, არავითარი სახე, — მხოლოდ მიმართულებები, როგორც თვალშეუვლები დინების ატმოსფერული, როგორც მოჩვენებანი, რომელთაც არათუ ხედავ, მხოლოდ გუმანით განიცდი თითქოს ზურგს უკან აღევნებულებს.

ეს „სახტად დარჩენა“ არის კიდევ. ერთი მხრივ, უკანასკნელი ზღვარი ცნობიერების შეღწევისა (შეღწევის შესაძლებლობისა) არაცნობიერის სფეროში; მეორე მხრივ კი — ზღვარი, მაუწყებელი არაცნობიერის გამარჯვებისა, როდესაც მას დრო დაუდგება დაუკითხავად შეიჭრას „სახტად დარჩენილი“ ცნობიერების სამფლობელოში. კულმინაციური მომენტი ექსტაზური მდგომარეობისა — ეს არის არაცნობიერის მიმართულების, მომწიფებული განწყობის გამოცხადება ცნობიერებაში პოეტური ხატის სიმბოლოთი.

ის ფაქტი, რომ მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში არაცნობიერი ფსიქიკურის მიმართულება პოეტური ხატის სიმბოლოთი გამოცხადება ცნობიერებას, მეტყველებს შემდეგზე: ცნობიერი ფსიქიკურის ყველა ასპექტთაგან, მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში. ფანტაზია პირველი დიუბულობს „არაცნობიერის შემოტევას“, პირველი ღებულობს თავის თავზე მის გადაწყვეტას, რათა წარუდგინოს იგი ცნობიერის სფეროს ამ სფეროსთვის მისაღები (შესაფერისი) ფორმით; ფანტაზია პირველი გამოდის არაცნობიერის წინაშე იმ „სახტად დარჩენის“ უმოქმედო მდგომარეობიდან და პირველი იწყებს მასზე დაკისრებული ფუნქციის აღსრულებას, — გადაწყვეტს რა განწყობის მიმართულებას პოეტური

ხატის სიმბოლოში, ამით იგი საწყისს დაუდებს ცნობიერების ყველა ასპექტთა ამოქმედებას გარკვეული მიმართულებით.

ამგვარად, მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში ფანტაზია ყველაზე ახლოს არის „განლაგებული“ არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროსთან და პირველი უკვალავს არაცნობიერის მიმართულებას გზას ცნობიერის სფეროში, ანუ, ასრულებს ფუნქციას შემაკავშირებელი რგოლისა მათ შორის. და სწორედ იმიტომ, რომ მომწიფებული განწყობის ცნობიერებაში გამოცხადებას აქტს წინ უძღვის და თან დაჰყვება ექსტაზური მდგომარეობა, პოეტური ხატის აღმოცენება, პოეტური ხატის ბუნება და აქტივობა ატარებს არანებისშიერ და თითქმის უპიროვნო ხასიათს.

სინამდვილეში, პოეტური ხატის გამოცხადებასთან დაკავშირებული მდგომარეობა ხელოვანისა — ეს მისი ღრმად პიროვნული მდგომარეობაა, რადგან შექმნილია იგი მისი პიროვნებისთვის კუთვნილი არაცნობიერი ფსიქიკურის აქტივობის საფუძველზე; და ის, რომ ამ მდგომარეობის შექმნას არაცნობიერი ძვრები განაპირობებს, არ უარყოფს ამ მდგომარეობის პიროვნულ ხასიათს. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ შთაგონებული, ექსტაზური მდგომარეობა ღრმად პიროვნულია, იგი მაინც უცხო თუ გაუცხოებული მდგომარეობაა ხელოვანისთვის, როგორც ინდივიდისთვის, იმდენად, რამდენადაც განტვირთულია ხელოვანის, როგორც ინდივიდის, სუბიექტური ინტერესებისაგან და ცხოვრებისეული (მისთვის ჩვეული) ემოციური მიმართულებებისაგან — განთავისუფლებულია ხელოვანის, როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის, ფიქსირებული განწყობებისგან, მისწრაფებებისგან და თვით მსოფლგანცდითი გრძნობებისგანაც. ამიტომაც, ტრანსსუბიექტურის<sup>1</sup> ცნება ყველაზე შესაფერისად მიგვაჩნია ამ მდგომარეობის განსასაზღვრავად.

---

<sup>1</sup> ტრანსსუბიექტურის ცნებაში ჩვენ ვგულისხმობთ ჩვეულებრივი (ცხოვრებისეული, პირადული) ემოციური მიმართულებებისგან განთავისუფლებულს, კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში პირველადი განწყობის აქტივობით, მისი მომწიფების, გარკვევისა და ცნობიერის სფეროში პოეტური ხატის სიმბოლოთი გამოცხადების საფუძველზე შექმნილ მდგომარეობას.

ამგვარად, თუ სხვადასხვა მეტაფიზიკური თეორიების წარმომადგენლები, შთაგონებისა და შემოქმედებითი ფანტაზიისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა თვისებების გათვალისწინებით, ირაციონალურ კონცეფციებს აგებდნენ ხელოვნების სფეროში (რამაც ყველაზე აშკარა და სრულყოფილი გამოვლენა პოვა ე. პარტმანის „არაცნობიერის ფილოსოფიასა“ და „მხატვრული შემოქმედებითი ფანტაზიის ქმედების“ მისეულ განმარტებაში), ჩვენ ყველა საბუთი გვაქვს, რათა შთაგონების ეს თვისებები და პოეტური ხატის აღმოცენებაც დაუუკავშიროთ და დაუუქვემდებაროთ ხელოვანის ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის გამოცხადებას.

ხელოვანის შთაგონებული მდგომარეობისთვის სპეციფიკურად ის არის დამახასიათებელი, რომ მომწიფება ახალი მიმართულებისა, ასევე, ცნობიერებაში მისი გამოცხადება და აქტივობა თრგუნავს, ახშობს ცხოვრებისეულ — სუბიექტურ მისწრაფებებს ხელოვანში. ეს კი უცხო და საპირისპიროა ხელოვანის, როგორც ინდივიდის, ჩვეულებრივი მდგომარეობისთვის, მისი ჩვეულებრივი თვითშეგრძნებისთვის. შთაგონებისა და პოეტური ხატის აღმოცენებისთვის დამახასიათებელი „უპიროვნო მდგომარეობა“ ჩვენ უნდა გვესმოდეს სწორედ ასე — როგორც გაუცხოება თუ განდგომა ხელოვანისა მისივე პირადულ-ცხოვრებისეული ჩვეულებრივი მდგომარეობიდან, ანუ, როგორც მისი ტრანსსუბიექტური მდგომარეობის შექმნა. შთაგონებული ხელოვანის „უპიროვნო მდგომარეობა“, ეს არის მდგომარეობა „მომენტალური პიროვნებისა“.

შთაგონების დროს, ინსპირაციის მომენტში ტრანსსუბიექტური მდგომარეობის შექმნას, ჩვენი გაგებით, უნდა განაპირობებდეს ორი შინაგანი, საკუთრივ ფსიქოლოგიური მიზეზი: უფრო ღრმა მიზეზია — აქტივობა პირველადი განწყობისა, მისი გამორკვევის პროცესი; ნაკლებად ღრმა და მასზედ უშუალო — განწყობის მომწიფება და გამოცხადება ცნობიერების სფეროში პოეტური ხატის სიმბოლოთი. ფილოსოფიურ ასპექტში ამ მდგომარეობის შექმნის პროცესი შეიძლება ასე შეფასდეს: როგორც შინაგანი დაძლევა-გადალახვა „თავისთავად არსებობის“ წინააღმდეგობებისა, ანუ როგორც დაძლევა-გადალახვა თვით ინდივიდში არსებული წინააღმდე-

გობისა კერძოსა (სუბიექტურსა) და საყოველთაოს (ობიექტურსა) შორის. ამ წინააღმდეგობების გადალახვა განხორციელდება ხელოვანის ცნობიერებაში პოეტური ხატის სიმბოლოთი მოქმედებულ განწყობის გაცხადების ძალით, რომლის მეშვეობით გარკვეული მიმართულებითა და კონკრეტული ფორმით გამოიხატება იდეალი ხელოვანისა. პოეტური ხატი — ეს არის ერთ-ერთი „განშტოება“ ხელოვანის იდეალისა საერთოდ, მისი ერთ-ერთი კონკრეტული გამოვლინება გარკვეული მიმართულებით; და მასში, როგორც ხელოვანის იდეალში საერთოდ, კონცენტრირებულია სუბსტანციონალური შინაარსი სინამდვილისა, რომელსაც თავის აგებულებაში გულისხმობს ხელოვანის პიროვნების სტრუქტურა. პოეტურ ხატში, ისევე, როგორც იდეალში, ინდივიდუალურად არის გადაწყვეტილი ზოგადი; მაგრამ ეს ზოგადი აქ გარკვეული, დაზუსტებული მიმართულების ფოკუსშია გარდატეხილი. ამიტომ განსაზღვრავენ ესთეტიკაში პოეტურ ხატს, როგორც იდეალურ სახეს, როგორც ისეთ სიმბოლოს, რომელშიც კონკრეტულ გადაწყვეტას პოულობს ხელოვანის იდეალი. პოეტური ხატის არსისა და მის აღმოცენებასთან დაკავშირებული ხელოვანის სულიერი მდგომარეობის სწორედ ასეთი გაგება ქმნის იმის წინაპირობას, რომ შევაფასოთ და განვსაზღვროთ იგი როგორც ტრანსსუბიექტური ფენომენი.

ინსპირაციის დროს მომწიფებული განწყობის აქტივობა, მისი გამოცხადების პროცესი, ხელოვანის ცნობიერებას თითქმის მთლიანად იმორჩილებს, იქვემდებარებს; ეს პროცესი ხელოვანის ფსიქიკის აქტივობის წინა პლანზე მიმდინარეობს, რაც იწვევს მასში უჩვეულო და თითქმის უსაგნო ემოციურ დაძაბულობას, ემოციურ აღგზნებას და რასაც თან სდევს „შეფერხებები“ ცნებით აზროვნებაში და წამიერი „გამოთიშვები“ ცნობიერებისა. თვით გამორკვევა და მომწიფება კი განწყობისა, ანუ, ფორმირება ახალი მიმართულებისა, ხდება ცნობიერების უშუალო ჩარევის გარეშე, ხელოვანის ნებელობისგან დამოუკიდებლად. ეს კანონზომიერი პროცესია ფიზიოლოგიის თვალთახედვითაც: ნერვულ ენერგიას აქვს ტენდენცია უპირატესად დაიხარჯოს რომელსამე ერთ პოლუსზე, და მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში, კერძოდ, ინსპი-

რაციის დროს „არაცნობიერა აზროვნების“ ცენტრებში ენერგეტიკული ხარჯვის ყოველგვარი გაძლიერება, თავის მხრივ, თავისთავად იწვევს უმაღლესი ნერვული სისტემის ცნებითი აზროვნების აპარატის რეაქციათა დასუსტებას. ინსპირაციისა და მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში განწყობის ფუნქციონირების სწორედ ასეთი გაგებიდან გამომდინარე უნდა გავიზაროთ და მართებულადაც ჩავთვალოთ თ. რიბოს ის დებულება, რომ მთელი შემოქმედებითი პროცესის მანძილზე შთაგონებული მდგომარეობა ხელოვანისა „ინარჩუნებს უპიროვნო ხასიათს“<sup>1</sup>. შთაგონებული მდგომარეობის სწორედ ამ თავისებურების ძალით განიცდის ხელოვანი პოეტურ ხატს ისე, როგორც „რალაცას გარედან მოსულს, როგორც ზეშთაგონებას“<sup>2</sup>.

აქედან გამომდინარე, პოეტური ხატის როგორც სიმბოლოს აღმოცენება გულისხმობს ცნობიერების ინფორმირებას „ახალი მნიშვნელობით“, „ახალი გადაწყვეტილებით“ (იდეის ჩანასახი); მეორე მხრივ, იგი გულისხმობს ცნობიერებამდელის გამოცხადებასა და ტრანსსუბიექტურის მომენტს.

განწყობის თეორიის პოზიციებიდან პოეტური ხატის ასეთი შეფასება განმარტავს მხატვრული შემოქმედების „არაცნობიერ სტიქიას“ და მხატვრული ფანტაზიის „არანებღმიერ ხასიათს“. ამით განწყობის თეორია ნიჟარა აცლის ყოველგვარ მეტაფიზიკურ თეორიებს ხელოვნების სფეროში, რომლებიც ხელოვანის სულში „იდეებისა“ და „სასუბიექტუალური“ გამოვლინებას მიაწერენ სუპრამენტალური, ზე-ადამიანური ძალების „გარედან ზემოქმედებას“. განწყობის ფსიქოლოგიის შუქზე ნათელი ხდება, რომ ყველა ის „სუპრამენტალური ძალები“ თვით ადამიანის არსებაშივეა ნაგულისხმევი. მეორე მხრივ, ფილოსოფიასა თუ ფსიქოლოგიაში ვულგარული მატერიალიზმის მიმდევართა საპირისპიროდ, განწყობის თეორიის პოზიციებიდან სრულიად ბუნებრივი, გასაგები და მეცნიერულ ახსნას დაქვემდებარებადი ხდება გოეთეს ის სიტყვები, რომ „გამონაგონი თავად უნდა გამოეცხადოს პოეტს ისე, რო-

<sup>1</sup> თ. რიბო, შემოქმედებითი წარმოსახვა.... გვ. 45.

<sup>2</sup> დ. უზნაძე, შრომები, ტ. 3—4, გვ. 601.

გორც ღვიის მეტ ნაბოძები, და უნდა ეუბნებოდეს: აი, ჩვენ აქ ვართ!“. და თუ თანამედროვე გერმანული ფილოსოფოსი ნ. ჰარტმანი, თავის „ესთეტიკაში“, შემოქმედებით პროცესში ჩართული ხელოვანის „შექმნისკენ მაიძულებელ აქტს, რომელიც გამოირიცხავს ცნობიერების მოვლენათა თანხლებას“, აფასებს მხოლოდ მისი (ე. ი. შემქმნელი აქტის) გარეგნულად გამოვლინებისა მიხედვით, — იმ მკვლევარისთვის, რომელიც განწყობის თეორიას დაეყრდნობა, თვით „შემქმნელი აქტის არსი“ მეცნიერული გაანალიზების, ანუ, პოეტური ხატის ამოცნობის გზა ისახება მის ონტოგენეზში.

ყველა მხატვრული სახეების მსგავსად, პოეტური ხატი ხელოვანის ცნობიერებაში აღმოცენდება ფანტაზიის ქმედების მეშვეობით, აღმოცენდება როგორც ფანტაზიის პროდუქტი. ოღონდ, ისე არ უნდა გვესმოდა, თითქოს ხელოვანის ფანტაზიაში სახეების აღმოცენება განპირობებული იყოს მხოლოდ უმაღლესი ნერვული სისტემით შექმნილი, ამა თუ იმ ემოციური მდგომარეობის ცენტრალური გადაწყვეტისთვის საჭირო პირობებით, ან მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკისათვის სპეციფიკურად დამახასიათებელი თვისებებით — გამოხატოს ესა თუ ის ემოციური მდგომარეობა სახეობრივ წარმოდგენებში. ყველაფერი ეს წარმოადგენს „შიშველ“ ფსიქოფიზიოლოგიურ შესაძლებლობას. ეს შესაძლებლობა კი არ შეიცავს იმ ელემენტებს, რომლისგანაც ფანტაზიაში შეიქმნება სახეები; და მით უმეტეს, იგი არ შეიცავს იმ ძალებს, ფანტაზიაში ამ ელემენტთა გარკვეული მიმართულებით კომბინირებას რომ განაპირობებს. თვით წარმოსახვის არსი კი ამ ელემენტებიდან გარკვეული შინაარსების შექმნაში მდგომარეობს.

საიდან ჩნდება ეს ძალები და ის ელემენტები, რომელთა კომბინაციის გზით ფანტაზიაში აიგება მხატვრული სახეები? პასუხი აქ ერთადერთი შეიძლება არსებობდეს — გამოცდილებიდან. მხატვრული სახეები ფანტაზიაში ამოიზრდებიან გამოცდილებით გაპოზირებულ ნიადაგზე. გამოცდილება კი, რა თქმა უნდა, ადამიანის ქმედითი ცხოვრების, მისი მოღვა-

წეობის გზით შეიქმნება. გამოცდილებას წარსული ქმნის. თუ როგორ ფიქსირდება წარსული ადამიანის არსებაში და, გამოცდილებად ჩამოყალიბებული, როგორ ასაზრდოებს შემოქმედებით ფანტაზიას, ზედმიწევნითი სიზუსტით და ნათლად ჩანს რილკეს ამ სიტყვებში: „რომ დაწერო ერთი ბჭკარიც კი, უნდა იცოდე ქალაქები, ადამიანები და საგნები, უნდა იცნობდე ცხოველებს, გრძნობდე როგორ დაფრინავენ ჩიტები, უნდა გესმოდეს როგორ იშლებიან პატარა ყვავილები დილაობით... უნდა შეგეძლოს ხელახლა იოცნებო ჯერ გაუგებლად და უცნობ გზებზე, იხსენებდე მოულოდნელ შეხვედრებსა და იმ გამომშვიდობებათა წამებს, რომელთა მოახლოებასაც, მანამდე, წინასწარ ხედებოდი; აღიდგინო მეხსიერებაში ბავშვობის დღეები, ჯერ კიდევ ამოუხსნელი... და მაინც ცოტაა ეს მოგონებებიც: უნდა გქონდეს მათი დავიწყების უნარიც და, შემდეგ, უცნაურად თრთოლვით ელოდე მათ ხელახლა აღმოცენებას, რადგან საჭიროა, არა თავად მოგონებები. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ისინი გარდიქცევიან ჩვენს შიგნით ჩვენსავე არსებად, ხორცად, სისხლად, მზერად, მიმოკად, ქცევად და გახდებიან უსახელონი, როდესაც მათ ვეღარ განასხვავებ საკუთარი თავისაგან, — მხოლოდ მაშინ შეიძლება აღმოცენდეს ისეთი არაჩვეულებრივი მომენტი. როდესაც რომელიმე იმათთაგანი ამოსხლტება, ამოცურდება და ლექსად გადაიღვრება“. რილკე აქ შეუფარავად ამბობს. რომ მხატვრულ სახეთა აღმოცენებაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა თვით შთაბეჭდილებებს და მათ გახსენებას; არამედ იმ შთაბეჭდილებებს და მოგონებებს, რომლებიც გადაიქცევიან ხელოვანის „ხორცად, სისხლად, მზერად“ და გახდებიან „უსახელონი“, განუყოფელი ხელოვანის არსებისაგან. გადალახულ გრძნობათა, წარსულში განცდილ მოვლენათა გარდაქცევა „უსახელოდ“, ხელოვანის არსებისგან განუყოფლად, მეტყველებს მათ გადასვლაზე არაცნობიერების სფეროში, რომელიც წარმოადგენს კიდევ გამოცდილების სათავეს. ადვილად მისახვედრია, რომ რილკეს მიერ აღნიშნული ეს შთაბეჭდილებები და მოგონებები წარმოადგენს ხელოვანის არსებაში „გაუცნობიერებლად არსებული ხსოვნის“ კუთვნილებას, მის ფსიქო-ფიზიკურ სტრუქტურაში აღბეჭდილი გამოცდილების კუთვნილებას.

ინდივიდის გამოცდილებაში, მის მთლიან-პიროვნულ მდგომარეობაში გადასვლისა და ფიქსირების შედეგად წარსული გამოუდგებით და გაუცნობიერებლად მას თან დაჰყვება და მონაწილეობას ღებულობს მის მიერ აწმყოში განხორციელებული ყოველგვარი ქცევის პროცესში: რაც კი ადამიანს ოდესმე აღუქვამს, განუცდია, მოუსურვებია თუ მოუმოქმედია, — თვით მისი ადრეული ბავშვობის თუ ყრუობის მისწრაფებებ, ზრახვები თუ ოცნებები. — ყველაფერი ეს ელტვის აწმყოს, რომელიც, თავის მხრივ, ყოველთვის მზად არის შეითვისოს. შეისისხლხორცოს და შეუერთდეს წარსულს; ყველაფერი ეს აქ არის, აწმყოში მყოფი ინდივიდის შიგნით, და შიგნიდან აწვება მისი ცნობიერების ზღურბლს. წარსული, გამოცდილებად ქცეული, გავლენას ახდენს ჩვენს აწმყო სურვილებზე. ზრახვებზე და, ესე იგი, ჩვენს ქცევაზე. უმთავრესად გამოცდილებაზეა დამოკიდებული ადამიანის მოქმედება რაიმე გარკვეული მიმართულებით, თუმცა, იმიტომ არის, რომ მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილი გამოცდილებისა გვამცნობს თავის თავს, — მისი მხოლოდ შორეული გამოძახილები თუ გაარღვევენ ზღურბლს ცნობიერებისა. ადამიანის ფსიქიკის ერთ-ერთ უძირითადეს დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს წარსულის კონსერვაცია, დაცვა, შემონახვა და მისი ჩართვა აწმყოში მიმდინარე აქტებში... ადამიანის ფსიქიკაში წარსულისა და აწმყოს ურთიერთკავშირის სწორედ ანეთი გააზრებიდან გამომდინარე ასკვნის ა. ბერგსონი: „თუ წარსული განუწყვეტლივ იზრდება, იგი უსასრულოდ გროვდება და ინახება კრდეც“.

ა. ბერგსონის ეს ფორმულა ექვს არ იწვევს ისევე, როგორც ყველასათვის აშკარა ფაქტი ადამიანის მიერ გამოცდილების დაგროვებისა. ოღონდ ფსიქიკის ეს თვისება — შეინახოს წარსული აწმყოში — ა. ბერგსონს გამოჰყავს „თავის ტვინის მექანიზმის“ ქმედებიდან, რომელსაც „კიდევ აკისრია გამოაშფვდიოს ეს ყველაფერი (წარსული — ა. ვ.) არაცნობიერის სამკვიდროში და წარავლინოს ცნობიერებაში მხოლოდ ის, რაც ნათელს მოჰყვანს ადამიანის ახლანდელ მდგომარეობას, დაეხმარება სამოქმედოდ უკვე განმზადებულ — მომართულ ადამიანს, რათა მან, ბოლოს და ბოლოს, განახორ-



ცელოს სასარგებლო სამუშაო“. ამით ა. ბერგსონი თავის ტვინს მიაწერს იმას, რაც არ წარმოადგენს მია ფუნქციას. ადამიანის თავის ტვინის ფუნქცია მდგომარეობს ცნობიერებას ქმედებობის სათანადო პირობების შექმნაში და მას, ყოველთვის აწმყოში და აწმყოზე მომუშავეს, არასდროს არ მოუვა „აზრად“ შეაკავოს წარსული, გამომამწყვდიოს იგი არაცნობიერის სამკვიდროში და, შემდგომ, აღმოაჩინოს და დაგზავნოს ცნობიერების ზღურბლის გავლით მხოლოდ ის „ცოდნა“, რომელიც დაეხმარება ადამიანს აღასრულოს სამუშაო, რომლის ავ-კარგიანობის მიმართ თვით ტვინი საესებით ინდიფერენტულია. ამგვარად, ა. ბერგსონი თავის ტვინის ფუნქციას იმას მიაწერს, რაც წარმოადგენს ფუნქციას არაცნობიერი ფსიქიკურისა. ცნობიერების სფეროში წარსული „თავის ტვინის მექანიზმის“ (უმალესი ნერვული სისტემის ფუნქციობის) წყალობით კი არ ინახება და გროვდება, არამედ არაცნობიერი ფსიქიკურის, ჩვენს გაგებაში, განწყობის ამრეკლავის ბუნების ძალით.

განწყობა არ უნდა გვესმოდეს მხოლოდ როგორც მექანიზმი, გაუცნობიერებლად გადამამუშავებელი გარე სამყაროდან ზემოქმედი ძალებისა (ინდივიდისა და გარემოს ურთიერთობა) — მექანიზმი, რომელიც მხოლოდ ამ გადამამუშავებელი ქმნადობის შედეგად ააზრდოვებს ინდივიდს ამა თუ იმ სწრაფვებითა და მოთხოვნილებებით, რათა მან გარკვეული ქცევა განახორციელოს. განწყობა ეს არის აგრეთვე ინდივიდის წარსულის („მთელმარე“, წარსულში გადალახული ფიქსირებული განწყობები) არაცნობიერი სათაქო, ის არაცნობიერი სფერო, რომელიც უსასრულოდ მდიდრდება და იზრდება ინდივიდის მთელი ცხოვრების მანძილზე. იმ ფაქტს, რომ გამოცდილებად ქცეული წარსული სხვადასხვაგვარად გამოვლინდება ამა თუ იმ მოთხოვნილებებსა თუ სწრაფვებში, „რომლებიც გვაძულებენ ვიმოქმედოთ გარკვეული გზით“ (ა. ბერგსონი), თუ შევუფარდებთ ექსპერიმენტულად დასაბუთებულ იმ დებულებას, რომლის მიხედვითაც ინდივიდის ცნობიერ აქტივობას განწყობა წარმართავს და რომ განწყობები გვევლინებიან ინდივიდის ინტელექტუალური ქმედების ბიძგის მიმცემ, მასაზრდოებელ და წარმმართველ ძალებად. —

თუ ამ ფაქტსა და ამ დებულებას ერთმანეთს შევუფარდებთ. ბუნებრივად უნდა დაეპყენათ ისიც, რომ ინდივიდის მთლიანად ფსიქო-ფიზიკურ სტრუქტურაში წარსულის (გამოცდილების) ერთ-ერთ სპეციფიკურ, მისი საერთოდ ცნობიერი მოქმედებისთვის და, განსაკუთრებით, მხატვრული შემოქმედებითი მოღვაწეობისთვის ყველაზე მთავარ, გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე სათავეს არა ცნობიერი ფსიქიკური წარმოადგენს. ჩვენს გაგებაში ამ „გამოცდილების სათავეს“, კერძოდ უნიტარული განწყობა წარმოადგენს, რომელიც აწმყოში შექმნილ ყოველ ახალ სიტუაციას, ინდივიდის ყოველ ახალ ამოცანას მზად არის უპასუხოს ადეკვატური მიმართულებით — იმ მიმართულებით, პოეტური ხატის სიმბოლოთი რომ გამოცხადდება ხელოვანის ცნობიერებაში. თვით მიმართულებები განწყობისა სხვა არაფერია, თუ არ ხელოვანის მთლიან-პიროვნული მდგომარეობის სტრუქტურის შემადგენელი ელემენტები, რომლებიც თავიანთ თავში ატარებენ ობიექტური სამყაროს საგანთა და მოვლენათა სპეციფიკას (ასახულს არა ცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში ამსახავის — ინდივიდის მიერ მისი სუბიექტური ფაქტორების შესაბამისად): შეიძლება ითქვას, ეს ელემენტები წარმოადგენენ ინდივიდში გაუცნობიერებლად არსებულ განწყობაში ასახული ობიექტური სამყაროს საგანთა და მოვლენათა „ინდივიდუალურ მნიშვნელობებს“. ამგვარად, ის მექანიზმი, რომელიც გამოცდილებად გარდააქცევს ინდივიდის წარსულს, ფსიქიკის სფეროშივე უნდა ვიგულოთ. ეს მექანიზმი — ინდივიდის ფსიქიკის არა ცნობიერ და ცნობიერ სფეროთა დიალექტიკური ქმედებაა, მათი ურთიერთკავშირის განხორციელებაა, ანუ, იგი არის თვისება თვით ფსიქიკისა, რომელიც მოქმედებს ამ ორ სფეროთა ამსახველი ბუნების ძალით.

პოეტური ხატის სიმბოლოთი მომწიფებული განწყობი გამოცხადება, გარკვეული მიმართულებით მუშაობის უძლეველ შინაგან ტენდენციას<sup>1</sup> ბადებს პოეტში. საკუთარ შემოქმე-

<sup>1</sup> შინაგანი ტენდენცია ყოველთვის უნდა განვასხვავოთ იმ რაციონალური ტენდენციისაგან, რომელიც წარმოადგენს წინასწარ ლოგიკურად გამომუშავებული რაიმე იდეის ილუსტრაციას. ასეთი „იდეის ილუსტრაცია“ ტენდენცია კი არა, ტენდენციურობაა და, ამასთანავე, ყოველი მხატვრული ქმნილების მომპყდინებელი ტენდენციურობაც.

დებით პროცესზე ხელოვანთა გამონათქვამები სწორედ იმას მოწმობს, რომ ამ დროს მათი არსება მთლიანად „დამუხტულია“ პოეტურ ხატში გადაწყვეტილი მიმართულებით. ამ დროს ისინი ესწრაფვიან ერთადერთ მიზანს — და ესწრაფვიან შინაგანი იძულებით — რომ ის „უეცარი ხილვა“ მათ ხელთ არსებული, მათი ხელოვნებისათვის განკუთვნილი საშუალებით გადმოისცენ: პოეტმა—სიტყვით, მხატვარმა—საღებავებით. კომპოზიტორმა—ბერებით. სწორედ ამ ტენდენციის შინაგანი ხასიათი ანიჭებს ნამდვილ ხელოვანს უჩვეულო ძალას, ამტანობას, მიზანდასახულობას. სწორედ ამ შინაგანი, მაიძულებელი ტენდენციის ძალით არის განპირობებული ის, რომ ნამდვილი პოეტი, როგორც ე. ა. ბარატინსკი ამბობს, „თუნდაც უკაცურ კუნძულზე დასახლო, ისეთივე გულისყურით შეუდგება ლექსის დახვეწას, როგორც ამას აკეთებდა ლიტერატურის მცოდნე და მოყვარული საზოგადოების წრეში მყოფი“.

პოეტური ხატის, როგორც შინაგანი ტენდენციის ნიშანდობლივი თვისებები იმაზე მიგვიჩივებს, რომ მას ვერ ვუწოდებთ ფორმას ამ ცნების ჩვეულებრივი და დაკანონებული გაგებით (რაც გულისხმობს წარმოსახვაში გრძნობად-კონკრეტული საგნებისგან შექმნილ, გამოკვეთილ სურათოვნებას) აშკარა სურათოვნება (მხედველობაში გვაქვს გრძნობად-კონკრეტულ საგანთა ასოციაციური შეპირისპირების საფუძველზე შემდგარი ფენომენი ანუ „შთაბეჭდილებები საგნებზე“) მხატვრული აზროვნების პროცესში აღმოცენებული მეტაფორებისთვის უფრო არის დამახასიათებელი. და თვით მეტაფორებსაც ერთნაირად არ ახასიათებს გამოკვეთილი სურათოვნება, მათი შემადგენელი ელემენტების კონტურთა სიაშკარავე. მით უმეტეს ეს ითქმის პოეტურ ხატზე. პოეტური ხატის შემადგენელ ელემენტებზე, როგორც გრძნობად-კონკრეტულ სიმბოლურ ფორმებზე, მსჯელობა თითქმის შეუძლებელია, როდესაც საქმე ეხება თავდაპირველ მოცემულობას პოეტური ხატისა, თვით არსს მისი ბუნებისა. პოეტური ხატი წარმოადგენს ცნობიერებაში აღმოცენებულ ობიექტს, როგორც შემადგენელ ნაწილებად დაუშლელ მთელს. და მთელს, როგორც სიმბოლოს, და სიმბოლოს, როგორც ცნო-

ბიერებაში გაცხადებული განწყობის მნიშვნელობას, რომელიც (ხატი) თავის მოცემულობაში (მთელში) გულისხმობს სურათოვნად გამოვლენის მრავალნაირ შესაძლებლობას. პოეტური ხატი თავის თავში არ შეიცავს „გამოსახვის საშუალებებს“, როგორც მის შემადგენელ ელემენტებს (მსგავსად იმ შეტაფორებისა, რომლებიც ლექსში ხელთ გვეძლევიან); არამედ გულისხმობს მხოლოდ შესაძლებლობას სიტყვიერი ხატების ასეთად გამოვლენისა.

პოეტურ ხატს არ შეიძლება მიეწეროს სურათოვნება (ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით) თუნდაც იმიტომ, რომ ხშირად იგი რიტმული ელემენტის<sup>1</sup> ანუ „შინაგანი ამღერების“ (დ. უზნაძე) ძალით გაცხადდება პოეტის ცნობიერებაში; ხანაც „უბრალო რითმის“ (ა. ფეტი) ძალით. და თვით მაშინაც, როდესაც პოეტურ ხატში ეიზუალური მომენტი მძლავრობს, „სურათი მას (ხელოვანს — ა. ვ.) შინაგანად აქვს, ხოლო სურათის სახით კი არა, არამედ თითქოს ფარულად და გამოუვლინებლად — მაგრამ ისე, რომ მის შემოქმედებით მუშაობას შესრულების პროცესში ეს ფარული სურათი წარმართავს“<sup>2</sup>. პოეტმა და, საერთოდ, ხელოვანმა წინასწარ როდით იცის, კონკრეტულად როგორ გამოიყურება ის, რაც უნდა შექმნას, რაც უნდა დახატოს. შემოქმედებითი პროცესი არ წარმოადგენს პოეტური ხატის ასლს გადმოღებას, რადგან პოეტურ ხატში არ არის მოცემული გრძნობად-კონკრეტული საგნების ურთიერთშეპირისპირების გზებით შემდგარი სურათი მთლიანი ლექსისა; იგი თავისთავში შეიცავს მხოლოდ „ჩანასახს“ ამ სურათისა.

მეორე მხრივ, როგორც ცნობილა, პოეტურ ხატში „იდეას“ გულისხმობენ ლიტერატორები და ესთეტიკოსები. მაგრამ, როდესაც „იდეას“ ვუწოდებთ ამ ფენომენს, მხედველობიდან არასდროს არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ ეს „იდეა“ მაინც სხვაგვარია და მას არ შეიძლება მივაწეროთ ის ლოგიკურ-რაციონალური განსაზღვრულობა, რაც საერთოდ იდეისთვის

---

ამ მხრივ საინტერესოა ვ. მაიაკოვსკის წერილი „როგორ კეთდება ლექსები“, რომელშიც, იგი განმარტავს, თუ როგორ წერდა სერგეი ესენინისადმი მიძღვნილ ლექსს.

2 დ. უზნაძე, შრომები, ტ. III—IV, თბ., 1964, გვ. 602.

არის ნიშანდობლივი. ვ. გ. ბელინსკიმ სრულიად მართებულად შეაფასა იგი როგორც „ჩანასახი იდეისა“, როგორც „შეყვრება იდეაში“, ანუ, როგორც ისეთი „იდეა“, რომელსაც ხელოვანი „გონებით კი არ ჰკერტს, არამედ თავისი სულიერი არსებობის მთელი სილავისითა და სისრულით“.

ამგვარად, იმ ფენომენს, პოეტის ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის გაცხადების შედეგად რომ აღმოცენდება, ჩვეულებრივი გაგებით ფორმასაც ვერ ვუწოდებთ. ხელოვანის ცნობიერებაში ასეთი სახის აღმოცენებას თ. რიბო „შინაგანი წარმოსახვის“ აქტიუობას მიაწერს და განსაზღვრავს როგორც „შინაგან ხილვას ინდივიდუალური სულისა“, როგორც „იდეალურ ცნებას“, რომელიც „ჯერ კიდევ არ არის გარეგანოვლენილი, რომელსაც ჯერ არ მიუღია სათანადო ფორმა, სათანადო აგებულება“<sup>1</sup>. და მართლაც, პოეტური ხატი უფრო წარმოადგენს გაცნობიერებულ და უექველ შესაძლებლობას ისეთი იდეის თუ ფორმის ხორცშესხმისა, რომელიც თვით ამ „შესაძლებლობის მოცემულობაში“ ჯერ კიდევ არ არის რაციონალურად ამოცნობილი და რომელიც ემოციონალური წედომის გზით განიცდება.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ეს ფენომენი წარმოადგენს უკვე გაცნობიერებულ მიმართულებას პოეტის შემოქმედებითი ინტერესების სფეროში მოქცეულ მოვლენათა გარკვეული კუთხით თუ გეზით გააზრება-შემეცნებისკენ, ანუ, განსახორციელებელი ფორმის „ჩანასახობრივ მოცემულობას“. პარობითად შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის *Forma informans*, როგორც ფორმის ჩანასახი — ისეთი ფენომენი, რომელშიც დაგეგმარებულია მისივე მრავალგვარი განვითარებისა და ხორცშესხმის შესაძლებლობა.

თავისთავად დაისმის კითხვა: თუ პოეტური ხატი მოველინება ხელოვანის ცნობიერებას არც კონკრეტული იდეის და არც ზუსტი კონტურების მქონე სურათოვანი ფორმის სახით, მაშ რას წარმოადგენს იგი შემოქმედებით პროცესში ჩართული აზროვნებისათვის?

ფსიქოლოგიაში და ესთეტიკაში აღწერილი იმ თვისებები-

<sup>1</sup> თ. რიბო, „შემოქმედებითი წარმოსახვა“.... გვ. 66—148

სა და ხასიათის გამო, რომელსაც პოეტური ხატი აელენს შემოქმედებითობის სფეროში, აგრეთვე, ხელოვანთა გამხელების შეწავლისა და თვით მხატვრული ქმნილებების ანალიზის შედეგად, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ პოეტური ხატა წარმოადგენს ინტენციალურ ობიექტს კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში ჩართული შემეცნების პროცესისათვის.

განსხვავებით სიტყვიერი ხატებისაგან, პოეტური ხატი არ გამოიყვანება მხატვრული აზროვნების ოპერაციებიდან. პოეტური ხატი მხატვრული შემოქმედებითი აზროვნების ნაყოფს კი არ წარმოადგენს, არამედ მის ინტენციას, მის მიზანს, ანუ იმ ძალას, რომელიც თავად იწვევს პოეტის ასეთად აზროვნების სპეციფიკურ რეაქციებს. როგორც აღვნიშნეთ ხატის მნიშვნელობა თავის თავში გულისხმობს არა ცნობიერის მიმართულებას; ეს არის ცნობიერებაში შემოჭრილი მომწიფებული განწყობის იმპულსის გამოვლინება, რომელიც მის მიერვე ასეთად აღძრული მხატვრული აზროვნების პროცესში უნდა იქნას შეცნობილი. და მთელი შემოქმედებითი პროცესის მანძილზე პოეტური ხატი მოქმედებს პოეტის ცნობიერებისთვის როგორც ისეთი „იდეალური ობიექტი“, რომლისკენაც მიმართულია პოეტის აზროვნება, — რომლის ამოხსნასაც, რომლის გრძნობად-კონკრეტულ ფორმებში გამოსახვასაც ცდილობს იგი.

იმ არა ცნობიერი მიმართულების გამო, რომელსაც პოეტური ხატი შეიცავს, იგი თავის მთელობით მოცემულობაში ობიექტივაციის უსასრულო შესაძლებლობებსა და მრავალპლანიანობას გულისხმობს; და სწორედ ამ არა ცნობიერი მომენტის გამო. ხელოვანი ზოგჯერ ცდება პოეტური ხატის რელიზაციის, გასაგნების პროცესში, ხოლო „მცდარ პროდუქტს“ თავდაპირველი განწყობის მიხედვით ასწორებს — პოეტური ხატის განცდასთან მისადაგებთ ხეწავს მხატვრულ ტილოს (სულ უფრო და უფრო ღრმად სწვდება რა პოეტური ხატის მნიშვნელობას, სულ უფრო და უფრო სრულად შეიმეცნებს რა მას). პოეტური ხატის ამგვარი ქმედება მიგვითითებს სპეციფიკურ ხასიათზე მხატვრული შემოქმედებითი პროცესისა, მის განსაკუთრებულობაზე ადამიანის ინტელექტუალური მოღ-

ვაწეობის სფეროში საერთოდ (როგორც ერთ-ერთ სპეციფიკურ სახეობაში ადამიანის შემოქმედებითი ქცევისა) — მიგვითითებს ხელოვანის გაცნობიერებული აქტივობის სპეციფიკურ გაშლაზე მასში სპეციფიკურად შექმნილი, მომწიფებული განწყობის შესაბამისად. თუ ჩვეულებრივი ქცევის აქტებში და მცნირული შემოქმედებითობის სფეროში განწყობის ობიექტივაციის პროცესი გაიშლება, ძირითადად, აზროვნების, ემოციური განცდისა და ნებელობის დონეზე, მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში განწყობის რეალიზაცია წარმოებს ძირითადად ფანტაზიის (მხატვრულ-შემოქმედებითი ფანტაზიის) ქმედების დონეზე. მხატვრული შემოქმედების პროცესში ცნობიერების სხვადასხვა მხარეები მხოლოდ პოეტურ ხატიდან გამომდინარე და მის კვალად ამოქმედებულ ხდებიან, რადგან პოეტური ხატი წარმოადგენს მათ უშუალო გამომდინარეობას — სტიმულატორს. შემოქმედებით პროცესში მოქმედ ცნობიერების ასპექტებს პოეტური ხატი აძლევს გარკვეულ მიზანს და, ამიტომაც, მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში გრძნობაცა და აზროვნებაც, შეიძლება ითქვას, სწორედ პოეტური ხატის სამსახურშია ჩაყენებული, მის გამოსახვაზე მუშაობს.

ცნობილია, რომ მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში ჩართული გრძნობისა და აზროვნების სპეციფიკურობა მდგომარეობს მათ სახეობრივობაში. ეს მართალია, ოღონდ, მხედველობაში ყოველთვის უნდა გვექონდეს ერთი გარემოება: აზროვნება, მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში, სახეობრივია იმდენად და იმიტომ, რომ იგი გამომდინარეობს პოეტური ხატიდან. მხატვრული ობიექტივაციის პროცესში აღმოცენებული სახეები უფრორე პოეტურ ხატში ნაგულისხმევი შესაძლებლობების გამოვლენას, ვიდრე აზროვნების პროდუქტს წარმოადგენს; ასეთი შეფასების კუთხიდან, სახეობრივი აზროვნება, შიგნიშინიდან და არსებითად, სახეებით აზროვნება კი არა, სახეებზე აზროვნება აღმოჩნდება — იმ სახეებზე, რომლებიც პოტენციურად ნავარაუდევია პოეტური ხატის მოცემულობაში. სახეობრივი აზროვნების ცნება მეტისმეტად უშუალოდ და პირდაპირ არ უნდა იქნას გაგებული, გაგებული მხოლოდ „გარედან“. სახეობრივი აზროვნება უნდა გა-

ნალიზებულ იქნეს, როგორც გააზრება პოეტური ხატის მნიშვნელობისა მისივე გამოვლენის პროცესში აღმოცენებული გრძნობად-კონკრეტული სიმბოლოების მეშვეობით. მხოლოდ პოეტური ხატის წვდომა-განჭკერების გზით აზროვნებს ხელოვანი სახეობრივად. ხელოვანის აზროვნება განსხვავებულია მეცნიერული აზროვნებისგან სწორედ იმით, რომ იგი გაიაზრებს პოეტურ ხატს და გაიაზრებს მას იმ სიტყვებით, რომლებშიც აქცენტირებულია გრძნობად-კონკრეტული მხარე, საგნობრივობა მათში ნაგულისხმევი შინაარსისა.

პოეტური ხატისათვის ნიშანდობლივი კიდევ ის არის, რომ ობიექტივაციის პროცესში აზროვნებას არ ძალუძს კონკრეტული სახეებითა და დისკურსიული სიმბოლოებით სრულად გადმოსცეს წმინდა განცდის სახით აღმოცენებული ეს ფენომენი. ამიტომ არის, რომ ლექსის შექმნისას პოეტი მიმართავს არადისკურსიულ სიმბოლოებს. და, მაინც, მიუხედავად ყველა იმ საშუალებებისა (რიტმი, ინტონაცია, რითმა, შორისდებულები, მეტაფორა და სხვა), რომლებიც გამოყენებულია ლექსში, პოეტური ხატის მნიშვნელობა ობიექტივაციის დროს „იბოკება“, „იკვეცება“. პოეტური ხატი მხოლოდ მიახლოებით გამოსახულებას პოულობს უკვე დასრულებულ ლექსში და, ისიც, არა მისი ყველა შესაძლებლობებით. ლექსის საბოლოოდ ჩამოყალიბებული გამომსახველობითი ფორმა ვერასდროს ვერ უტრლდება პოეტურ ხატს. ნ. გ. ჩერნიშევსკის აზრით „შესრულება“, ხელოვნების სფეროში, „შეუღარებლად დაბლა დგას იმ იდეალზე, რომელიც არსებობს ხელოვანის წარმოსახვაში“. სწორედ ეს იწვევს „შემოქმედებით ტანჯვას“, ტანჯვას ვერწვდომისა, უეცარობად განცდილი „შინაგანი ხილვის“ ამომწურავად გადმოცემის შეუძლებლობისა. ამით არის განპირობებული აგრეთვე ის ბუნდოვანება, რომელიც თითქმის ყველა დიდ და ნამდვილ ლექსს ახასიათებს. პოეტური ხატი, როგორც მხატვრული აზროვნების ინტენცია, ბოლომდე ვერ ცნაურდება, ლექსის შექმნის პროცესში ბოლომდე ინარჩუნებს გაუცნობიერებლობის მომენტს. სწორედ ეს განპირობებს იმას, რომ უშუალო წვდომა (ინტუიცია) მხატვრული ტილოს აღქმაშიც გადამწყვეტ როლს ასრულებს.



საქმე ისაა, რომ მომწიფებული განწყობა ცნობიერების სფეროში პოეტური ხატის სიმბოლოთი გამოცხადების შემდეგაც ინარჩუნებს ბოლომდე გაუცნობიერებლობის მომენტს. ამიტომაც, პოეტური ხატი, როგორც მომწიფებული განწყობის გამომავლინებელი სიმბოლო, ყოველთვის უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე პოეტური ხატი, როგორც ცნობიერებაში შექმნილი მნიშვნელობა. პოეტური ხატი არის ის, როგორც დაც ცნობიერდება მომწიფებული განწყობა, და არა ის, როგორც არის მომწიფებული განწყობა თავისთავად — ანუ, როგორც იგი იყო გაცნობიერებამდე. პოეტურ ხატში არადისკურსიულობის მომენტის პრიმატი თავის მხრივ ადასტურებს მასი წარმოშობის არაცნობიერ ხასიათს და მასში, როგორც არადისკურსიულ სიმბოლოში, ბოლომდე გაუცნობიერებელი რჩება, თუ როგორი იყო მომწიფებული განწყობა თვით არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში, რა წინაპირობები ჰქონდა ცნობიერებაში მის გამოცხადებას სწორედ ასეთი განსაზღვრული მნიშვნელობით. ეს მომენტი მხოლოდ მოინიშნება, მაგრამ არ კი გამოაშკარავდება და განიმარტება ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის აქტივობით, — მომწიფებული განწყობის ცნობიერებაში გაცხადება მხოლოდ გულისხმობს ამ მომენტს: ხელოვანი ინსპირაციის დროს მხოლოდ წამიერად განიცდის მას და ეს წამი ბოლომდე სტოვებს მის ცნობიერებაში „წმინდა განცდის“ კვალს. ტ. რიბოს სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოეტური ხატი, როგორც „შინაგანი ხილვა“, ისეთია თავისი ბუნებით, „რომ ხელოვანი მას შეუცვლელად ვერ გამოამწყვდევს შესაფერის ფორმაში და ვერ გადააქცევს სინამდვილედ“.

პოეტიკის კუთხიდან ხატი შეიძლება გააზრებულ იქნას როგორც „სუბიექტი“ ლექსისა (როგორც მთლიანი შეტაფორის), რომელსაც მხოლოდ დაახლოებით გამოხატავს „გამოსახვის საშუალებები“. და რაც არა მარტო სპეციფიკურია, არამედ პარადოქსულიც ხელოვნებაში — ეს არის არათანხვედრითობის ხარისხი პოეტური ხატის რაც შეიძლება სრულ გასაგნებასა და მისი „შესაძლებლობების“ თანდათანობით გაღრმავებას შორის. პოეტური ხატის მნიშვნელობა უფრო და უფრო ღრმავდება მისი გაცნობიერების პროცესში: რაც უფრო

სრულყოფილია ლექსი, მით მეტს გულისხმობს იგი სიტყვებს მიღმა. არაცნობიერის მომენტი ლექსშიც გადადის და მოქმედებს როგორც ტრანსსუბიექტური განცდა. და ყველაზე კარგი ლექსი ის არის, რომელშიც არაცნობიერის მომენტი მძლავრად მოქმედებს უშუალოდ აღსაქმელ სახეებს მიღმა. ამიტომაც არის, რომ ყოველ ნამდვილ და დიდ ლექსს მუდამ თან ახლავს ერთგვარი „ბუნდოვანება“, რომელიც მკითხველს უნარს აართმევს ლოგიკურ-რაციონალურად ბოლომდე გაშიფროს იგი.

განსაკუთრებით აშკარად ეს ჩანს სიმბოლისტური ყაიდის ლექსებში. ასე მაგალითად, გ. ტბიძის ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“ პოეტური ხატის ფუნქციას ასრულებს მთლიანი ლექსის აღქმიდან გამომდინარე სპეციფიკური „განცდა სიკვდილისა სიცოცხლეშივე“ (სუბიექტურ პლანში ამ ხატის დაზუსტება-ფორმულარება სხვადასხვანაირად შეიძლება, მაგრამ ყოველი მათგანი მაინც უალრესად პირობითი, აღმქმელის მიერ მიკერძოებული გამოდგება). დომინანტურ პოეტურ სახეებად კი, რომლებიც ფარული მნიშვნელობით ყველაზე ახლოს დგანან პოეტურ ხატთან, ლექსში გვევლინება: „თიბათვის თვეში ყოფნა უმზეოდ“, „მზის საოცარი გარდაცვალება საკუთარ ნათებაში“ და „თვალები ცივი და გახელილი“ (ლექსის მთლიან კონტექსტში).

ეს ლექსი განსაკუთრებულად თავლასაჩინოსა ხდის, რომ პოეტური ხატი, უკვე რეალიზებულიც კი, ისევ ფარული რჩება და ლექსიდან ფარულად ზემოქმედებს მკითხველზე. და, რაც მთავარია: ლექსის გარეგანი სტრუქტურის მრავალფეროვან შემადგენელ ელემენტთა ჰარმონიული ურთიერთშეთანხმება, მისი აგებულების ორგანული ერთიანობა, პრინციპში, პოეტური ხატის ბუნებისათვის ნიშანდობლივ „უმადლეს ლოგიკას“ ასახავს. ლექსში გამომსახველობითი საშუალებების კანონზომიერ ურთიერთ დაკავშირებასა და განვითარებას, ძირითადად, პოეტური ხატის მიმართულების მიზანშეწონილობა განაპირობებს, რამდენადაც თვით პოეტური ხატი თავისთავად ლოგიკურ მთელს წარმოადგენს. მაგრამ მისი კანონზომიერება განსჯის კი არაა, არაცნობიერი ფსიქიკურის კომბინაციების შედეგია. სწორედ ამიტომ არის, რომ

პოეტური ხატი საკუთარ მოწესრიგებულობაში არ საჭიროებს რაციონალურ კონტროლირებას. პირიქით, იგი თავის მხრივ უწყევს კონტროლს მხატვრულ შესრულებას და თვითონ აგეგმარებს სახეების აღმოცენებას. ლექსის ყველა გამომსახველობითი საშუალება უნდა გვესმოდეს, როგორც პოეტური ხატის გამომავლინებელი გრძნობად-კონკრეტული სიმბოლოები. და ის, რაც ლექსში ყველა გამოსახვის საშუალებაა სტრუქტურულად აკავშირებს — ხატისმიერი მთლიანობის პრინციპია.

პოეტური ხატის ფუნქცია შემოქმედებით პროცესში ანუ, რაც იგივეა, ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის აქტივობა, ჩვენ შეგვიძლია შევაფასოთ, როგორც ფიქრთა ურთიერთგამომწვევი, ფიქრთა შემაკიდებელი ის ძალა, რომელსაც ლევ ტოლსტოი ასე განმარტავს ერთ-ერთ წერილში ნ. ნ. სტრახოვისადმი: „ყოველთვის, თითქმის ყოველთვის, როდესაც კი რაიმე დამიწერია, მე გამოძრავებდა მოთხოვნილება-სურვილი იმ ფიქრთა გამოვლენისა, რომლებიც რაღაც შინაგანი ძალით ერთმანეთს იყვანენ შეჭიდებულნი“, — წერს ლ. ტოლსტოი, — „მაგრამ თითოეული ფიქრი, სიტყვების მეშვეობით განცალკევებულად და განსაკუთრებულად გამოხატული, ჰკარგავს თავის საზრისს, საშინლად ღარიბდება, ფერმკრთალდება და სუსტდება, თუ განაცალკევე, გამოჟავი და გამოთქვი იმ შეჭიდების გარეშე, რომელშიც იგი სხვა ფიქრებთან მიმართებაში იმყოფება. თვით შეჭიდება ფიქრებისგან კი არ შედგება (ასე მგონია), არამედ რაღაც სხვა ძალით არის განპირობებული. უშუალოდ სიტყვებით გამოხატვა ამ შეჭიდების არსისა, საფუძვლისა თუ მიზეზისა შეუძლებელია. ამის გამოხატვა ხერხდება სიტყვების მხოლოდ გაშუალდებულად გამოყენების გზით, აღვწერთ რა სახეებს, მოქმედებებს, ვითარებებს“. ტოლსტოის წერილში საგულისხმო კიდევ ის არის, რომ იგი თვლის უაზრობად „მხატვრულ ნაწარმოებში ცალკეული ფიქრების“ ძიებას და ხედავს დიდ საჭიროებას ისეთ ადამიანებში (იგულისხმებიან ლიტერატურის თეორეტიკოსები, ესთეტიკოსები, კრიტიკოსები), რომლებიც „გამუდმებით უხელმძღვანელებდნენ მკითხველებს შეჭიდებათა იმ უსასრულო ლაბირინთში, რომელშიც მდგომარეობს ხელოვნების

არსი, და იმ კანონთა შეთვისებაში, რომლებიც საფუძვლად უდევს ამ ფიქრთა შექიდეებს“. ტოლსტოისეულ „ურთიერთ-შექიდებულ ფიქრთა შეკრებასა თუ თავმოყრაში“ ცნება „შეკრება“, ერთი მხრივ, ტოლფასოვანია ცნებისა „ფორმის მინიჭება“, ხოლო, მეორე მხრივ, ეს ცნება გულისხმობს შეღწევას ფიქრთა არსში, განკვერტას ფიქრთა არსისა, — უფრო ზუსტად, შეღწევას მათი ურთიერთშექიდების არსში. რაც შეეხება იმ „რალაც სხვას“, რაც ტოლსტოისავე აღნიშვნით შეადგენს და განაპირობებს თვით შექიდებას და რასაც იგი არ არქმევს რაიმე სახელს, — სწორედ ეს „რალაც სხვა“ არის, ჩვენი გაგებით, პოეტური ხატში გადაწყვეტილი მომწიფებუ-ლი განწყობა.

ამ წერილში ლ. ნ. ტოლსტოი პირდაპირ მიუთითებს, რომ არსი მხატვრული ნაწარმოებისა (და საერთოდ ხელოვნე-ბისა) ჩვენ უნდა ვეძიოთ სწორედ „შექიდებათა უსასრულო ლაბირინთში“, ხოლო „შექიდებათა უსასრულო ლაბირინთი“ სხვა არაფერია, თუ არ „ლაბირინთი“ პოეტური ხატით აღძ-რული „წმინდა განცდისა“ — თუ არ წმინდა განცდა, პირვე-ლადი განცდა პოეტური ხატის აღმოცენებისა და მისი წვდო-მისა. ლ. ნ. ტოლსტოი თვითდაკვირვების გზით ჩასწვდა იმ „კანონთა“ არსს, რომელზედაც დაფუძნებულია ხელოვანის მხატვრული აზროვნება და რომელიც განაპირობებს მის მიერ აღნიშნულ „შექიდებას ფიქრებისა“; მწერალმა განკვერტა შემოქმედებით პროცესში ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ მომწი-ფებული განწყობის მამოძრავებელ და მარეგულირებელ ძალას, გადაწყვეტილს ხელოვანის ფანტაზიაში პოეტური ხატის სიმბოლოთი.

საგულისხმოა ლ. ტოლსტოის ამ წერილიდან კიდევ ერთი ადგილი, სადაც ნათქვამია, რომ „ამ შექიდების საფუძვლისა თუ მიზეზის“ გამოხატვა უშუალოდ სიტყვების მეშვეობით შეუძლებელია“, — ანუ, ლ. ტოლსტოი თვლის შეუძლებლად ცნობიერებაში პოეტური ხატის სიმბოლოდ გადაწყვეტილი მომ-წიფებული განწყობის უშუალოდ გამოთქმას სიტყვებით (შექი-დების საფუძველი = პოეტური ხატის სიმბოლოში გადაწყვეტილ მომწიფებულ განწყობას); მისი გამოხატვა „შეიძლება მხოლოდ სიტყვის გაშუალებულად. გამოყენების გზით, აღვწერთ რა

სახეებს, მოქმედებებს, ვითარებებს“. ლ. ნ. ტოლსტოის მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება ადასტურებს ჩვენ მიერ წამოყრილ დებულებას იმის თაობაზე, რომ ლექსში პოეტური ხატი არ გამოისახება ისე, როგორც იგი არის თავისთავად თუ თავის თავში, — ანუ იმ დებულებას, რომ პოეტური ხატი არ ეძლევა პოეტის ცნობიერებას დაზუსტებული, გარკვეული ფორმის სახით. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ლექსშიც ისევე აშკარად და თავისთავად გამოვლინდებოდა და გასაგნდებოდა, როგორაც ჩვეულებრივ გამოიხატება ყოველი მეტაფორა თუ შედარება. ეს იმას ნიშნავს, რომ შემოქმედებით პროცესში პოეტური ხატი გაიზარება არა თავის თავად, არამედ მხოლოდ სიტყვიერი ხატების მეშვეობით; უფრო სწორედ — შემოქმედებით პროცესში პოეტური ხატი კი არ გაიზარება, არამედ გამოხატავს თავის თავს სიტყვიერი ხატების მეშვეობით. ამგვარად, თვითგამოხატვა პოეტური ხატისა — ეს, იგივე, მისი გაზრებაა.

ყოველივე ზემორე თქმულიდან გამომდინარე, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პოეტური ხატი — ეს არის პოეტის ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის გაცხადების საფუძველზე აღმოცენებული ფანტაზიის ფენომენი, რომელიც მოქმედებს, როგორც ინტენციონალური ობიექტი მხატვრული შემეცნებისათვის და თავის თავში გულისხმობს ლექსის ასეთად განხორციელების შესაძლებლობებს.

მართალია, პოეტური ხატი, როგორც შემოქმედებითი ფანტაზიის პროდუქტი, თავის თავში გულისხმობს სწრაფვას გარე-გამოვლინებისკენ და გრძნობად-კონკრეტულ ფორმებში თავისი მნიშვნელობის განხორციელებისკენ (რითაც იგი განსხვავდება კიდევ უბრალო მეოცნებეთა წარმოსახვებისაგან), მაგრამ პოეტური ხატის გარე-განხორციელებაში უმთავრეს როლს თამაშობს მისითვე გამოწვეული ემოციური განცდა, რომელიც უშუალო საფუძველად ედება პოეტის აზროვნებით ოპერაციებს შემოქმედებით პროცესში. როგორც ითქვა, მხატვრული შემოქმედების სფეროში იმპულსის (მომწიფებული განწყობის) ობიექტივაცია, ძირითადად, ფანტაზიის

დონეზე მიმდინარეობს, ოღონდ — თვით პოეტურ ხატს უშუა-  
ლოდ მოქმედებაში მოჰყავს ხელოვანი, უპირველეს ყოვლისა,  
იმ გრძნობის მეშვეობით, რომლითაც განიცდება პოეტური  
ხატი და, მაშასადამე, შემოქმედებით პროცესში გარდასახული  
(შთაგონებული) ხელოვანის მთლიან-პიროვნული მდგომარეობა.

## შემოქმედებითი განცდის გუნება და თვისებები

ხელოვნების სფეროში მოქმედ გრძნობებზე მსჯელობისას ფსიქოლოგიაც და ესთეტიკაც, ძირითადად, გამოიყენებს „ეს-თეტიკური გრძნობის“ ცნებას, რომლითაც განსაზღვრავენ, როგორც ხელოვნების ნიმუშის აღქმითა და შემეცნებით აღძრულ, ასევე ხელოვანის შემოქმედებით ემოციურ განცდებს. თვით ეს ფაქტიც თავისთავად მეტყველებს, რომ მკვლევარნი ძალზე მსგავს გრძნობებად მიიჩნევენ ამ ემოციურ განცდებს. რა თქმა უნდა, მათ შორის მსგავსება არსებობს, მაგრამ სხვაობაც იმდენად საგულისხმოა და არსებითია, რომ საჭიროება მოითხოვს ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში მოქმედი გრძნობისთვის „ესთეტიკურისგან“ განასხვავებული განსაზღვრება გამოიყენოთ. უფრო სრულად ეს გრძნობა განისაზღვრება „მხატვრულის“ და „შემოქმედებითის“ დაკავშირებით შექმნილი ცნებით, რომელიც მიგვითითებს ამ გრძნობის შემოქმედებით ხასიათზეც და იმ სფეროზეც, რომელშიაც იგი მოქმედებს. (მხატვრულ-შემოქმედებითი გრძნობა). მაგრამ მხატვრულის სფერო თავისთავად გულისხმობს შემოქმედებითი ძალების აქტიუობას. ამიტომაც, უფრო მართებულად მივიჩნიეთ ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში მოქმედი ემოციური განცდის განსაზღვრა „მხატვრული გრძნობით“ (რომელსაც, წინამდებარე ნარკვევში, საკუთრივ პოეზიის სფეროში დავახასიათებთ).

როგორც ცნობილია, გრძნობათა გასაგნება თავის უმაღლეს გამოხატულებას პოულობს საგნობრივ სფეროებთან დაკავშირებით მათ დიფერენცირებაში. გრძნობათა დიფერენცირებაში, მათი შინაარსის შექმნაში ღიდ როლს თამაშობს საგ-

ნის (ფართო მნიშვნელობით), როგორც ემოციურად განსაცდელი ობიექტის განსხვავებული ხასიათი. ამიტომაც მხატვრული გრძნობის სპეციფიკურ ბუნებაზე მსჯელობა, უპირველეს ყოვლისა, მოითხოვს ამ გრძნობის ობიექტის განსხვავებულობისა და განსაკუთრებულობის დასაბუთებას.

გრძნობა გამოხატავს სუბიექტის ემოციურ დამოკიდებულებას ობიექტისადმი, რომელიც, მოთხოვნილებების შესაბამისად, სუბიექტისთვის გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. გარემო სინამდვილესთან ინდივიდის დამოკიდებულება-მიმართებაში ყოველთვის იგულისხმება ობიექტი. თავისთავად ცხადია, რომ გრძნობის ობიექტად უნდა ჩაითვალოს ყოველი ის მოვლენა, რომელიც ზემოქმედებს სუბიექტის განცდათა სფეროზე და იწვევს მის ცნობიერებაში გარკვეული სახის, გარკვეული შთაბეჭდილების აღმოცენებას.

ადამიანის ცხოვრება მრავალფეროვანი, მრავალნაირი გრძნობებით არის აღსავსე, მისი დამოკიდებულება მოვლენებისადმი უმთავრესად გრძნობისმიერია. გარემოსადმი ასეთ, გრძნობისმიერ დამოკიდებულებებში ადამიანის აზროვნება, ძირითადად, საგანთა ობიექტური მნიშვნელობის აღმნიშვნელი ცნებებით კი არ მიმდინარეობს, არამედ საგნებზე შექმნილი შთაბეჭდილებებით, რომლებიც მის ცნობიერებაში შეიქმნებიან როგორც საგანთა ანარეკლები, ასლები თუ ხატები. ადამიანის ემოციურ დამოკიდებულებებში ამ შთაბეჭდილებათა აქტივობა მიგვითითებს იმაზე, რომ თვით გრძნობის წარმოქმნაში მონაწილეობს წარმოსახვა.

განსაკუთრებით ხელოვნების სფეროში გრძნობაზე მსჯელობა, მის ჩამოყალიბება-განვითარებაში წარმოსახვის მონაწილეობის გათვალისწინებით უნდა წარმოართოს. ეს საკმარისდ დამაჯერებლად დაასაბუთა ლ. ს. ვიგოტსკიმ თავის „ხელოვნების ფსიქოლოგიაში“. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ლ. ს. ვიგოტსკი ინდივიდის პროდუქტიულ აქტივობაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა არა-ცნობიერი ძვრების მონაწილეობას, მისი წინამორბედი მკვლევარების მსგავსად ისიც მხოლოდ ცნობიერების პროცესთა (აღქმა, გრძნობა, ფანტაზია) ანალიზით შემოიფარგლა და თავისი თეორია იმ ფსიქოლო-



გიური სისტემების<sup>1</sup> საფუძველზე ჩამოაყალიბა; რომლებიც გრძნობასა და აღქმის ობიექტებს შორის არსებულ შინაგან კავშირს მხოლოდ ფანტაზიის აქტიური მონაწილეობით განმარტავდნენ.

ერთი მხრივ, აფასებდა რა ფანტაზიას „როგორც ცენტრალურ გამოსახვას ემოციონალური რეაქციისა“, ხოლო, მეორე მხრივ, შენიშნავდა რა ემოციური განცდის მიმართულებაში ფანტაზიის შემოქმედებას, ლ. ს. ვიგოტსკიმ გადადგა პირველი და მნიშვნელოვანი ნაბიჯი, რათა საბურველი აეხადა ხელოვნების სფეროში მოქმედი გრძნობის საიდუმლოებისთვის და ასე დაასკვნა: „ჩვეულებრივი გრძნობისგან მხატვრული გრძნობის ეს უცნაური, ძნელადამოსაცნობი განსხვავება უნდა განმარტებულ იქნას ასე: რომ ეს არის იგივე ჩვეულებრივი გრძნობა, ოღონდ — გადაწყვეტილი და გარდატეხილი ფანტაზიის განსკუთრებულად მძაფრი აქტივობით“.

ლ. ს. ვიგოტსკის მხატვრული გრძნობის გაგება უთუოდ დასაბუთებული აქვს, მაგრამ, მაინც, ასეთი გაგება, ჯერ ერთი, შემოქმედებითობის სფეროში მოქმედი გრძნობის რაობას მხოლოდ ზოგადად ახასიათებს, მეორეც — იგი მოითხოვს დაზუსტებას და უფრო სიღრმისეულ გააზრებას ფანტაზიის და გრძნობის სპეციფიკურად მიმდინარე ურთიერთკავშირის საფუძვლისა: ასეთი გაგება სათანადოდ ვერ განმარტავს თვით ფანტაზიის ამოქმედების სპეციფიკურობას კონკრეტულად შემოქმედებით პროცესში, მის სპეციფიკურ კავშირს ემოციურ განცდებთან და ამ კავშირის საფუძველზე ფორმირებული მხატვრული გრძნობის ბუნებას.

გავითვალისწინეთ რა თანამედროვე ფსიქოლოგიის მონაცემები, ჩვენ შემდეგ დასკვნამდე მივედით: ა) მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში ცნობიერების მოვლენათა ქმედების გაანალიზება უნდა ხდებოდეს არა ცნობიერის ძვრებთან უშუალო კავშირში; ბ) იმ მიმართების ამოსახსნელად,

---

<sup>1</sup> ლ. ს. ვიგოტსკის მხედველობაში აქვს ფანტაზიის საკითხის ის ახლებური შეფასება და გადასინჯვა, რომელიც მოახდინეს ა. მენინგმა და მისი სკოლის წარმომადგენლებმა, ცელერმა და მაიერმა.

რომელიც არსებობს აღქმისთვის განკუთვნილ ობიექტსა, გრძნობასა და ფანტაზიას შორის, საჭიროა დავეყრდნოთ ისეთ ექსპერიმენტულად დასაბუთებულ მეცნიერულ სისტემებს, რომლებიც ამ კავშირის გაშუქებისას გვაძლევენ საშუალებას საწყისშივე გავითვალისწინოთ არა ცნობიერის სტიქიის გადამწყვეტი მონაწილეობა ცნობიერ პროცესებში. ესე იგი შემოქმედებითობის სფეროში გრძნობის ბუნება და სპეციფიკური ხასიათი უნდა განმარტებულ იქნას, ერთი მხრივ, ფანტაზიისა და არა ცნობიერის ძვრების, ხოლო მეორე მხრივ, არა ცნობიერის სფეროსა და აღქმისთვის განკუთვნილ ობიექტს შორის დამყარებულ მიმართებათა გაშუქების გზით.

ასეთ ექსპერიმენტალურად დასაბუთებულ, მეცნიერულ სისტემად ჩვენ დ. უზნაძის და მისი სკოლის მიმდევრების მიერ შექმნილი განწყობის თეორია მივიჩნიეთ. ამიტომაც, ახლა, მხატვრული გრძნობის ობიექტზე მსჯელობისას, ჩვენ შევეცდებით განწყობის თეორიის პოზიციებიდან და არა ცნობიერი ფსიქიკურის (განწყობის) გათვალისწინებით შევაფასოთ, თუ რა კავშირი მყარდება აღსაქმელად განკუთვნილ ობიექტსა, ჩვეულებრივ გრძნობასა, ფანტაზიასა და მხატვრულ გრძნობას შორის.

ამ საკითხის გასარკვევად, ჩვენ მოვიშველიებთ, ძირითადად იმ მეთოდს, რომელიც მიუღერ-ფრეინფელსის კლასიფიკაციაში განსაზღვრულია როგორც ობიექტურ-ანალიტიკური მეთოდი და რომელიც ხელოვნების კვლევისას ასე სრულყოფილად გამოიყენა და განავითარა ლ. ს. ვიგოტსკიმ. ხელოვნების სფეროში ამ მეთოდის გამოყენება ნიშნავს მხატვრული ნაწარმოების დაყენებას კვლევის ობიექტად და მისი გაანალიზების საფუძველზე შესაბამისი დასკვნების გამოტანას შემოქმედებით პროცესში ხელოვანის ცნობიერების მოვლენათა აქტივობის შესახებ. ჩვენ კი, მხატვრულ ნაწარმოებთან ერთად, საჭიროდ მიგვაჩნია იმ წერილების, იმ გამხელეების, იმ ბიოგრაფიული შემთხვევებისა და სიტუაციების გათვალისწინება, რომლებიც გვაძლევენ მეტ-ნაკლებად ობიექტურ მასალებს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის უფრო

სიღრმისეული გაგება-გაანალიზებისათვის. სწორედ ამ ანალიზის საფუძველზე გაირკვევა მხატვრული გრძნობის ობიექტის სპეციფიკურობის საკითხიც.

ჩვეულებრივი გრძნობის, ფანტაზიისა და მხატვრული გრძნობის კავშირის, მათი ურთიერთზემოქმედების გასაანალიზებლად ერთ-ერთ უადრესად ხელშესახებ, მრავლისმომცემ და მრავლისმომქმელ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ჩავუყვირდებით ნ. ბარათაშვილის ლექსს „მერანი“ და მის (პოეტის) წერილს გრ. ორბელიანისადმი, — წერილს, რომელშიც პოეტი აღნიშნავს იმ სხვადასხვა ცხოვრებისეულ, სიტუაციურ მომენტებს, რომლებიც უნებურად გვიმხელს ამ ლექსის დაწერის „შინაგან ისტორიას“.

გრ. ორბელიანთან გაგზავნილი, 1842 წლის 22 მაისით დათარიღებული ნ. ბარათაშვილის წერილიდან<sup>1</sup> ჩვენთვის ცნობილი ხდება, რომ „მერანი“, პოეზიის ეს ბრწყინვალე ნიმუში, პოეტმა შამილის მიერ ი. ორბელიანის დატყვევებასთან დაკავშირებით შექმნა (ცხოვრებისეული სიტუაციები). ილიას დაპყრობა რომ შევიტყუე, ჰსწორე გითხრა ძალიან შევწუხდი. ასე, რომ სამი დღე გაბრუებული ვიყავ ათასის სხვა და სხვა უცნაურის ფიქრებით და სურვილით, და რომ ეკითხათ კი ჩემთვის, მეც არ ვიცოდი, რა მინდოდა. ბოლოს მესამეს დღეს ეს ლექსი დაწერე და თითქოს ამან რაღაც შეება მომცა“, — წერს ნ. ბარათაშვილი და იმავე წერილში მთლიანად მოჰყავს თავისი „მერანი“.

ამგვარად, თითქოს ნათელი ხდება და თითქოს ექვსაც არ უნდა იწვევდეს, რომ ილია ორბელიანის დატყვევებამ და კონკრეტულად ამ მოვლენასთან დაკავშირებულმა ემოციურმა განცდებმა განაპირობა „მერანის“ შექმნა. ასე რომ, ლ. ს. ვიგოტსკისეული გაგება მხატვრული გრძნობისა ნ. ბარათაშვილის მიერ ამ ლექსის შექმნას რომ მივუსადაგოთ, უნდა დავასკვნათ: „მერანში“ გამოთქმული გრძნობა — ეს ის გრძნობაა, რომელიც პოეტს აღეძრა ილია ორბელიანის დატყვევე-

---

<sup>1</sup> ნ. ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა, წერილები, ფელერაცია, თბილისი, 1939, გვ. 82—83.

ბასთან დაკავშირებით და რომელიც შემოქმედებით პროცესში გადაწყდა პოეტის მიერ მხატვრულად წარმოსახული მქროლავი, საზღვართა გადამლახავი, განწირულის სულისკვეთებით წინ მსწრაფი მერანის სიმბოლოში.

რა თქმა უნდა, ასეთი გაგება საფუძველს მოკლებული არ არის. მაგრამ იგი მეტისმეტად ზოგადია და შიგნიშიგანად ვერ ხსნის თვით შემოქმედებითი გრძნობის რაობას. საჭიროა იმის უფრო ზუსტად განმარტება, თუ რას ნიშნავს და როგორ ხდება „ჩვეულებრივი გრძნობის“ ფანტაზიაში გადაწყვეტა, ანუ, როგორ უნდა გავიგოთ ჩვეულებრივი გრძნობის „ტრანსფორმირება“ მხატვრულ გრძნობად.

ჯერ გავარკვიოთ, რა ხასიათისა და შინაარსის ემოციური განცდები შეიძლებოდა აღძვროდა პოეტს შამილის მიერ ი. ორბელიანის დატყვევების შეტყობისას. როგორ უნდა გვესმოდეს, ამ შემთხვევაში, პოეტის სულიერი მდგომარეობა იმ „სამი დღის მანძილზე“, როდესაც იგი „გაბრუებული იყო ათასის სხვადასხვა უცნაურის ფიქრებით და სურვილებით“. ეს კითხვა აუცილებლად უნდა დაისვას, რადგან ჩვეულებრივი გრძნობის მხატვრულ გრძნობად „ტრანსფორმირების“ ეტაპს სწორედ ეს სამი დღე წარმოადგენდა. უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნავთ, რომ პოეტი „გაბრუებული“ იყო ამ ხნის მანძილზე აღძრული ემოციური განცდების სხვადასხვაობით. ამ პერიოდში პოეტის ფიქრები, ემოციები და გრძნობები ურთიერთშერწყმულად მოქმედებდნენ: ერთი მხრივ, პოეტი განიცდიდა მწუხარებას, სევდას, ნალელს დაკავშირებულს სამშობლოს ბედუქუდმართ მდგომარეობასთან, რამაც ილია ორბელიანის დატყვევება განაპირობა; მეორე მხრივ, იგი განიცდიდა კონკრეტულად ილია ორბელიანის დატყვევებით გამოწვეულ მწუხარებას, განიცდიდა აგრეთვე სიამაყეს შამილისადმი მისი პასუხის გამო<sup>1</sup>; აღშფოთებული იყო შამილის მიერ ავარელი „დაწყებული ყმაწვილი ბიჭების“ დახოცვით;

---

<sup>1</sup> მოგვყავს ადგილი ნ. ბარათაშვილის წერილიდან: „აი, ილიკოს რა უთქვამს შამილისათვის: „შამილ! როგორ ეკადრება შენს სახელს მაგისტანა უწყალობა! თუ გინდა მაგით შეაშინო ვინმე, ვინ უნდა შეაშინო? ყველანი სიკვდილის შეილები ვართ!“... მახლას, ილიკო ყოჩაღად ყოფილა!“

და ყოველივე ამასთან ერთად, იგი აღტაცებული იყო ქართველი კაცის შეუდრეკელი ბუნებით<sup>1</sup>.

ეს გრძნობები და ემოციები, უნდა ვიგულისხმოთ, ერთობლივად მოქმედებდნენ პოეტის სულში და რომელიმე მათგანის პრიმატზე ლაპარაკი ძნელია. სამი დღის მანძილზე მასში რომელიმე ერთი გარკვეული გრძნობა არ იყო გამოკვეთილი, არ იყო დადგენილი ერთი ძირითადი გრძნობითი მიმართება ობიექტისადმი (ტყვეობაში მყოფი ილია ორბელიანისადმი). რა თქმა უნდა, იმ სიტუაციაში პოეტის ემოციური განცდები ინტელექტუალური და მორალური ხასიათისა იყო, მაგრამ ეს განცდები წინასწარ გამომუშავებულ რომელსაღმე „იდეაში“ რომ გადაწყვეტილიყვნენ, მაშინ პოეტი აღარც დაწერდა, „რომ ეკითხათ ჩემთვის, მეც არ ვიცოდი რა მინდოდაო“. მაშასადამე, იმ სამი დღის მანძილზე ნ. ბარათაშვილის გონებაში ჩამოყალიბებულ რომელსაღმე გარკვეულ შემოქმედებით ემოციურ მიმართულებაზე მსჯელობა, ერთი კონკრეტული შემოქმედებითი ემოციური მიმართულებით მისი სულიერი მდგომარეობის განსაზღვრა შეუძლებლად მიგვაჩნია.

ამგვარად, „ჩვეულებრივი“ გრძნობები და ემოციები პოეტისა გამოხატავდნენ, ერთი მხრივ, წუხილს, მეორე მხრივ კი სიამაყეს, გამოწვეულთ ილია ორბელიანის დატყვევებითა და ტყვეობაში მისი ქცევით. პოეტის „ჩვეულებრივ“ ემოციურ განცდათა მიმართულებები (ნაღველი, აღშფოთება, სიამაყე, და სხვა ამდაგვარი) განეფინებოდა ილია ორბელიანისა და შამალისკენ. და თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ „მერანის“ შექმნის ისტორიის შეფასებას მივუდგებით ჩვეულებრივი და მხატვრული გრძნობების კავშირის ვიგოტსკისეული განსაზღვრების პოზიციებიდან, უნდა ასე ჩავთვალოთ, რომ სწორედ ი. ორბელიანის ტყვეობასთან დაკავშირებულმა (ჩვეულებრივმა) ემოციურმა განცდებმა და მათმა შინაარსებმა პპოვეს უშუალო გადაწყვეტა პოეტის ფანტაზიაში და, ამ გზით, გადაიქცნენ კიდევ მხატვრულ გრძნობად. ესე იგი, ჩვეულებრივ გრძნობათა შინაარსებსა და მიმართულებებს ტრანს-

<sup>1</sup> მოგვყავს ადგილი წერილიდან: „გალავინის ცოლმაც სთქვა, ქართველი მაგისტანა პასუხს მისცემდაო, ვითომც ილიას რომ უთქვამს, სიკვდილი მირჩევნია შენს ხელში ყოფნასაო“.

ფორმირებული სახით მონაწილეობა უნდა მიეღო მხატვრული გრძნობის ჩამოყალიბება-განვითარებაში, — რაც იმას ნიშნავს, რომ, როგორც ჩვეულებრივი, ასევე მხატვრული გრძნობის სფეროებში ობიექტი, ძირითადად, ერთი და იგივე უნდა ყოფილიყო.

გავიხსენოთ ლექსი და დავუკვირდეთ, თუ არის იქ მოცემული რაიმე ისეთი დეტალი, რომელიც კონკრეტულად ილია ორბელიანის პიროვნებას და შამილს მიერ მის დატყვევებას უკავშირდებოდეს. ასეთ დეტალებს ლექსში ვერ აღმოვაჩენთ. ლექსის განწყობილების, მისი შინაარსის შექმნა-განვითარებაში ძირითად როლს ასრულებს მერანისა და ყორანის პოეტური სიმბოლოები. პირველი (მერანი) არის სიცოცხლის, სულიერი სწრაფვის, დაუდგრომელი ოცნების სიმბოლო; მეორე არის, ერთი მხრივ — სიკვდილის, მეორე მხრივ — ბედის (უბედო ბედის) განსახიერება, რომელთანაც დაკავშირებულია „ფიქრი შავად მღელვარი“. პოეტი თავის შინაგან სწრაფვას მერანისადმი მიმართვაში გამოხატავს, რომლის უსაზღვრო ქროლვას თავისსავე სულში განიცდის: „ნუ შეეფარვი, ჩემო მფრინავო, ნუცა სიცხესა, ნუცა ავდარსა...“ მერანის ქროლვაში პოეტი სულიერი არსებობის უმთავრეს დანიშნულებას, უმთავრეს აზრს, უმთავრეს მიზანს ხედავს და მზად არის „კვნესა გულისა, ტრფობის ნაშთი“ შესწიროს მის „მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას!“. თავისი „ყოფნის ბედით“ დაღლილი, განვლის რა ამდენ „სიცხეს და ავდარს“, გადალახავს რა ამდენ „ქარსა და წყალს“, და თავს დასჩხავის რა უკან დადევნებული „შავი ყორანი“ (სიკვდილი), იგი მაინც ევედრება მერანს (ოცნებას, სიცოცხლის საზრისს), რომ მან ისევ ისე ჰყენებით განაგრძოს გზა და ნუ შეიბრალებს თავის „მხედარს“ (როგორც ცოცხალ სხეულს, დამუხტულს სულიერის მიზნით, ანუ ოცნებით, ანუ სულიერი სწრაფვით). იგი ამისთვის წინასწარ განმზადებულია, რადგან სჯერა, რომ ამაოდ „არა ჩაივლის ეს, განწირულის სულისკვეთება და გზა უვალი შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება, რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!“ (რომანტიკული რწმენა დამახასია-

თებელია ადამიანისთვის, როგორც სულიერი არსებისათვის).

მაგრამ ამ ლექსის გამომსახველობითი ფორმა მარტო ამ სამი სახე-სიმბოლოს შეპირისპირებით შექმნილ სტრუქტურას არ გულისხმობს. იგი შეიცავს აგრეთვე ლექსის „ლირიკული გმირის“ სიტუაციური, გარემოებრივი მდგომარეობის ამსახველ მომენტებსაც, — ანუ იმ მომენტებს, რომლებიც რეალურად ხელშესახებსა ხდიან „გარემოებრივ ყოფნას“ ლირიკული გმირისა. ასეთ მომენტებად ლექსში გვევლინება: „რაა მოვშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე ჰსწორათა და მეგობარსა! ნულა ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს ტყბილმოუბარსა, — სად დამიღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა-სამშობლო, მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო“; ან კიდევ: „შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის, და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა, ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის!“; ან კიდევ: „სატრფოს ცრემლის წილ, მკვდარსა, ოხერსა, დამეცემიან ციურნი ცვარნი“ და სხვა. ლექსის „ლირიკული გმირის“ სიტუაციური მდგომარეობის ამსახველი ეს სურათები, რომლებიც ქმნიან სიუჟეტს, პირობითად რომ ითქვას, „ნიღაბს“, აუცილებელს ყოველი მხატვრული ნაწარმებისათვის — ერთი მხრივ, თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრულ გადამუშავებად იმ ობიექტურად არსებული მდგომარეობისა, რომელშიც იმყოფებოდა ილია ორბელიანი: შამილის ტყვეობაში მყოფს, მასაც შეიძლებოდა დაახლოებით ამის მსგავსი ფიქრები და განცდები აღძვროდა. მაგრამ, მეორე მხრივ, სახარბიელო მდგომარეობაში არ იმყოფებოდა თვითონ პოეტიც, რომელსაც გულში, ალბათ, არაერთხელ გადაუწყვეტია სადმე შორს გადახვეწილიყო და, ამით, თავი დაედოწია ღუბჭირი, დამამცირებელი ცხოვრების ტყვეობისათვის. „რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე ჰსწორათა და მეგობარსა; ნულა ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს ტყბილმოუბარსა, — სად დამიღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა-სამშობლო; მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!“ — ეს სიტყვები, თუ გავითვალისწინებთ პოეტის ბიოგრაფიას, თვით მისი სუბიექტური მდგომარეობის ამსახველი უფროა, ვიდ-

რე ილია ორბელიანისა (ეს უკანასკნელი ტყვეობაში მყოფი ძნელად თუ იტყოდა: „რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა...“). რაც შეეხება ამ სიტყვებს: „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში... ნუ დამიტროს სატრფომ გულისა... შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელთა შორის ტიალის მინდვრის და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მამაყრის!“, — თუმცა ეს სიტყვები შეესაბამებიან ილია ორბელიანის შესაძლებელ მდგომარეობას (თუკი შამილი სიკვდილს მიუსჯიდა), მაგრამ ასევე საფუძველს მოკლებული არ არის პ. ინგოროვას მოსაზრება, რომ ეს სტროფები ბარათაშვილის მიერ დაიწერა მისივე „ამგვარად დაღუპვის“ წინასწარი განჭკრებით და რომ ამ სიტყვებით მან იწინასწარმეტყველა თავისი „ამგვარად გარდაცვალება“. აკი ასეთმა სიკვდილმა თავად პოეტს უწია და არა ილია ორბელიანს. ლექსში თავს არ იჩენს პოეტის მიერ ი. ორბელიანის, ანუ სხვის „მე“-ში მხატვრული გარდასახვის მომენტი, რადგან, ასეთ შემთხვევაში, ლექსში სიმბოლურად მაინც უნდა ყოფილიყო მოცემული ილია ორბელიანის პიროვნული სახებისთვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თვისება და მისი დატყვევების სიტუაციისთვის ნიშანდობლივი პოეტური აქსესუარები. უფრო მართებული იქნებოდა, გვევარაუდა, რომ პოეტი, ამ ლექსში, ილია ორბელიანის მდგომარეობის შთაგრძნობის გზით, უშუალოდ გადმოცემს მის ფიქრებსა და განცდებს, — ესე იგი, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ლექსში პოეტის პირით მეტყველებს ი. ორბელიანი, ანუ, პოეტი მეტყველებს ისე, თითქოს ი. ორბელიანი მეტყველებდეს მისი პირით. ამგვარი გარდასახვის, სხვისი „მე“-ს შთაგრძნობის დროს ჩვენ საქმე გვაქვს პოეტის ერთგვარ პერსონიფიკაციასთან, სახვის ობიექტთან მის სულიერ შერწყმასთან, წარმოდგენილისადმი ფსიქიკური ასიმილაციის მომენტთან, რასაც გულისხმობს პოეტის ნიჟიერება. ემოციონალური პერსონიფიკაციის ამ თავისებური ფორმისათვის უმთავრესად დამახასიათებელია საკუთარი „მე“-ს უარყოფა და წარმოდგენილ სახეთა პროეცირება საკუთარ „მე“-ზე. მაგრამ ასეთ გარდასახვას მაინცდამაინც ვერ ვამჩნევთ „მერანში“. ჯერ ერთი, როგორც ანალიზმა ცხადჰყო, ლექსის ძირითადი გრძნობითი მიმართება გამომავლინებელია პოეტის ინდივიდუალუ-



რი სულიერი მდგომარეობისა, მისი შინაგანი სწრაფვისა. მეორეც, ამ სიტყვებით, — «Вот, что думает поэт за Илн-ко!», — პოეტი უნებურად გვიმხელს, რომ ლექსში იგი ისე კი არ „ფიქრობს“, როგორც, მისი აზრით, ი. ორბელიანი „იფიქრებდა“ ტყვეობაში ყოფნისას (ანუ ისე კი არ განიცდის, როგორც ი. ორბელიანი განიცდიდა) — არამედ, რომ ეს მისი საკუთარი განცდები და ფიქრებია. ამაზევე პირდაპირ მიგვითითებს კიდევ ერთი ადგილი იმავე წერილიდან: „აქ კი ბევრი ცრემლი, ტყუილი და მართალი დაინთხა ამის წაკითხვაზედ, რასაკვირველია, იმიტომ, რომ ამას ამბობს ილია ტყვეობაში და არა მე“. ამ სევდანარევი ირონიული სიტყვებით პოეტი ერთხელაც გვიდასტურებს, რომ ლექსში მისი საკუთარი განცდები და ფიქრებია გამოთქმული, — ის შემოქმედებითი გრძნობა და ფიქრი, რომლებსაც მხოლოდ შორი კავშირი თუ აქვს კონკრეტულად ილია ორბელიანის ტყვეობასთან; რომ ეს ლექსი მისი ინდივიდუალური სულიერი განცდების გამოვლინებაა. ამგვარად, „მერანში“ გამოხატულია პოეტის მთლიან-პიროვნული მდგომარეობით განპირობებული განცდები.

ლექსში გამოთქმული გრძნობითი მიმართების ანალიზთან ერთად, პოეტის ამ „გამხელების“ შეფასება მიგვითითებს შემდეგზე: მართალია, პოეტმა ცხოვრებისეულად, „ჩვეულებრივი გრძნობით“ კი განიცადა ილია ორბელიანის ტყვეობის ამბავი, მაგრამ ის, რაც ლექსად ამოთქვა — არის მისი ინდივიდუალური, სამყაროსადმი მთლიან-პიროვნული მიმართულების გამომავლინებელი მხატვრული გრძნობა. რაც შეეხება დეტალებს, კონკრეტულად ილია ორბელიანის ტყვეობაზე რომ მიგვითითებდნენ — ასეთი დეტალები ლექსში არ შეინიშნება. პოეტის ჩვეულებრივი გრძნობის ობიექტი (ილია ორბელიანი ტყვეობაში) ლექსიდან საერთოდ არ აღიქმება. ყოველივე ზემორე თქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლექსში გამოხატული გრძნობის ობიექტი — ეს არის „ყოფნის ბედის სამძღვრის გადაღახვის იდეა“, „იდეა სულის შეუბოროტებლობისა ყოფნის შებოქილობაში“, რომელიც მოცემულია მერანის, მხედრისა და ყორანის — ამ სამი სიმბოლოს ურთიერთ-განლაგების, ურთიერთ-დაკავშირების

საფუძველზე შემდგარი მნიშვნელობის, როგორც გარკვეული შინაგანი სტრუქტურის მქონე მთელობის, შეიძლება ითქვას, მიმართულების სახით. სწორედ ამ სიმბოლოთა შინაგანად მოწესრიგებული ურთიერთ-განლაგება, მათ შორის არსებული კანონზომიერი მიმართებები, შეადგენს კიდეც პოეტურ ხატს, რომელიც წარმოადგენს მხატვრული გრძნობის ობიექტს.

ამასთან დაკავშირებით წამოიჭრება კიდევ ერთი კითხვა, რომელიც ეხება ლექსში უშუალოდ გამოხატულ გრძნობასა და მის ობიექტს: საიდან გაჩნდნენ ისინი ლექსში ანუ საიდან უნდა აღმოცენებულიყვნენ ისინი პოეტის შემოქმედებითად-ემოციონალური განცდის სფეროში, თუკი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცნობიერების ასპექტთა ქმედება იმ „სამი დღის მანძილზე“, წინ რომ უსწრებდნენ ლექსის შექმნას, არც ლექსში გამოთქმულ გრძნობასა და არც მის ობიექტს არ ჰგული-სხმოვდა?

აქ ერთადერთი პასუხი შეიძლება არსებობდეს: არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროდან. თუ გავითვალისწინებთ დ. უზნაძის მიერ დამუშავებულ თეორიას ფსიქიკის არაცნობიერ და ცნობიერ სფეროთა დიალექტიკური კავშირის შესახებ; თუ გავითვალისწინებთ მის მიერ დამუშავებულ განწყობის თეორიას და ყოველივე იმას, რაც ჩვენს მიერ შემოქმედების იმპულსზე და პოეტურ ხატზე გამოკვლევებში იყო ნათქვამი — ეს პასუხი ყველაზე შესაფერისი გამოდგება.

რა თქმა უნდა, ჩვენ აქ აღარ შევუდგებით იმის დასაბუთებას, თუ როგორ უნდა გვესმოდეს განწყობა შემოქმედებითობის საფუძველად და როგორ უნდა გვესმოდეს პოეტური ხატის აღმოცენება ხელოვანის ცნობიერებაში. ამის თაობაზე საკმაოდ კონკრეტულად ვისაუბრეთ ამ წიგნის ზემოთ მოყვანილ წერილებში. ამიტომაც, ახლა განწყობის თეორიის ჩვენს მიერ უკვე გარკვეული პოზიციებიდან შევუდგებით „მერანის“ დაწერის წინა პერიოდის შეფასებას.

ი. ორბელიანის დატყვევების გაგებამ პოეტის სულში, იმ სამი დღის მანძილზე, აღძრა გარკვეული სახის ცხოვრებისეული ემოციური განცდები (ჩვეულებრივი გრძნობა). პოეტი, მის ფსიქიკაზე გარკვეული ზემოქმედების მქონე მოვლენას, როგორც ვიცით, ზედება როგორც გარკვეული ისტორიის

და სპეცფიკური, მტკიცე განწყობის მქონე პიროვნება. ყოველი გარეგანი გამღიზიანებელი იწვევს ფსიქიკის ორთავე სფეროს რეაქციას და ამ საყოველთაოდ ცნობილი დებულებიდან გამომდინარე, ჩვენც ასე უნდა დავასკვნათ, რომ ილია ორბელიანის დატყვევებას და ამით განპირობებულ, ცხოვრებისეულ, ჩვეულებრივ ემოციურ განცდებს პოეტისა, მისი განწყობის საგანგებო აქტივობა უნდა გამოეწვია. დ. უზნაძისა და მისი თეორიის მიმდევართა მიერ ექსპერიმენტულად დადასტურებულა, რომ მტკიცე, იოლად აგზნებადი განწყობის და დიდი პიროვნული წონის მქონე ინდივიდზე გარკვეული (მისი მოთხოვნილებებისადმი მეტ-ნაკლებად შესაფერისი) სიტუაციის ზემოქმედებისას, ინდივიდის განწყობა უმაღლესი იწვევებს აქტივობას და მის ქცევასაც თავისდა შესატყვისად წარმართავს. ამიტომაც, ილია ორბელიანის დატყვევება და ამით გამოწვეული „ჩვეულებრივი“ ემოციური განცდები პოეტის განწყობის „გამღიზიანებლად“ უნდა ჩაითვალოს, ანუ — ილია ორბელიანის თავგადასავალი პოეტის განუხორციელებელ განწყობათა მხოლოდ აღმქმედ სიტუაციაა“.

ილია ორბელიანის ტყვეობის გაგებით, პოეტის წინაშე (მის განცდათა სფეროში) აღმოცენდა, პირობითად რომ ვთქვათ, „ახალი ამოცანა“, რომელზედაც, როგორც გარემო მოვლენებისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების მქონე სუბიექტს, მას პასუხი უნდა გაეცა. სუბიექტის მიერ ყოველი „ახალი საკითხის“ გადაჭრა კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი პირველადი განწყობის აქტიური ამოქმედების საფუძველზე განხორციელდება. ამიტომაც ის სამი დღე ჩვენ უნდა ჩავთვალოთ არა მარტო ი. ორბელიანის დატყვევებით განპირობებული ემოციური განცდების, და არა მარტო ფიქსირებული განწყობების, არამედ პირველადი განწყობის ამოქმედების პერიოდადაც.

ამ უკანასკნელი მომენტის გათვალისწინება გასაგებია ხდის, თუ რატომ იყო პოეტი „გაბრუებული“ ათასი სხვადასხვა ისეთი უცნაური სურვილით, რომელშიც თვითონაც ვერ გარკვეულიყო: როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველადი განწყობის აქტივობის გაძლიერებას, ახალი ტიპის მიმართულების გარკვევას, მომწიფებას და გამოცხადებას აუცილებ-

ლად თან სდევს „შეფერხებები“, „გამოთიშვები“ ცნობიერების მუშაობაში. იმ სამი დღის მანძილზე მზადდებოდა პოეტში ახალი ვითარების ჩასახვის აქტი, მისი ფსიქოლოგიური გადასტრუქტურება „მომენტალურ პიროვნებად“, ანუ, ხდებოდა უნიტარული განწყობის საფუძველზე პოეტში ახალი მიმართულების დიფერენციაცია და მომწიფება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი წერს, რომ „ბოლოს, მესამე დღეს“ ეს ლექსი („მერანი“) დაწერა და ამან „შვება მისცა“. და აი, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ შემოქმედებითი პროცესის პირველ საფეხურებს ქმნიან განწყობის მომწიფება და პოეტური ხატის სიმბოლოთი მომწიფებული განწყობის (იმპულსის) გაცხადება ცნობიერებაში; თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ინსპირაციის მომენტში საქმე გვაქვს ცნობიერებაში პოეტური ხატის აღმოცენების აქტთან, და ამ მეცნიერულ დებულებებს თუ შევუფარდებთ „მერანზე“ მსჯელობისას გამოკვეთილ იმ ფაქტს, რომ „მერანში“ თითქმის არ შეინიშნება ილია ორბელიანის დატყვევებით გამოწვეული ჩვეულებრივი გრძნობა და არც ჩვეულებრივი გრძნობების ობიექტი (ილია ორბელიანი ტყვეობაში), — ყველაფერი ეს უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ „მერანში“ გამოხატული სწრაფვა — ეს არის პოეტის, საკუთრივ მისი მთლიან-პიროვნული მდგომარეობის გამომავლინებული მიმართულება. ლექსში მოქმედი გრძნობის ობიექტი — ბედის სამძლვართა გადამლახავი (წინ მსწრაფი, მქროლავი) მერანის, მწედრის და მას დადევნებული ყორანის სიმბოლოთი რომ არის მოცემული, ეს არის ის ობიექტი, რომელიც პოეტის განწყობამ მონახა თავისი მიმართულების რეალიზაციისათვის მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში.

ჩვენ აქ საქმე გვაქვს კონკრეტულ ამბავზე (ილია ორბელიანის ტყვეობაზე), პოეტის ფარული, არაცნობიერი ფსიქიკურის მიმართულების პროეცირებასთან. ლექსში მოქმედი მხატვრული გრძნობის ობიექტი — ეს იგივე პოეტური ხატია, ანუ, ცნობიერებაში სპეციფიკური ფორმით გამოცხადებული მომწიფებული განწყობა. მხატვრული გრძნობა თავისი შინაარსით სწორედ ამ ხატს ასახავს, იგი ხატისმიერ მიმართულებას ავლენს, ხატისგან არის დამოკიდებული, რადგან მისი ობიექტი პოეტური ხატია.

მაშ, რა კავშირია, რა მსგავსებაა ილია ორბელიანის დეტყვევებასთან დაკავშირებულ ნ. ბარათაშვილის „ჩვეულებრივ გრძნობებსა“ და ლექსში გამოთქმულ (და, ესე იგი, შემოქმედებით პროცესში მოქმედ) მხატვრულ გრძნობას შორის? როგორც დავინახეთ, კავშირი და მსგავსება ამ ორ გრძნობას შორის არ შეინიშნება. ერთადერთი, რაც შეგვიძლია დავასკვნათ, ის არის, რომ აქ ფანტაზიაში გადაწყვეტილი „ჩვეულებრივი გრძნობები“ კი არ არის გამოხატული, არამედ აქ გამოთქმულია ფანტაზიაში (პოეტურ ხატში) გადაწყვეტილი მომწიფებული განწყობის მიმართულებით აღძრული ემოციური განცდა. მხატვრული გრძნობა — ეს შემოქმედებითი ფანტაზიის გრძნობაა. შეიძლება ასეც ითქვას: შემოქმედებით პროცესში მოქმედი გრძნობა წარმოადგენს ემოციურ განცდას ხელოვანის ცნობიერებაში შემოჭრილი მომწიფებული განწყობის მიმართულების გაშლასა, ანუ, რომლათაც განიცდება მომწიფებული განწყობის აქტივობა.

თუ გავითვალისწინებთ სხვა დიდ პოეტთა ლექსებს<sup>1</sup>, გამოწვეულთ რაიმე კონკრეტული ცხოვრებისეული მოვლენით (რაც საცნაური ხდება მათი ავტორების დღიურებიდან თუ წერილებიდან), ნათლად დავინახავთ იმას, რომ ლექსში გამოთქმული გრძნობის ობიექტსა და ცხოვრებისეულ სიტუაციაში აღმოცენებული ჩვეულებრივი გრძნობის ობიექტს შორის მსგავსება ან სუსტია, ან სრულიად გამქრალია.

ჩვეულებრივ და მხატვრულ გრძნობას შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ობიექტურად არსებულ სინამდვილესა და ხელოვნების სფეროში ასახულ, ანუ ხელოვნების სინამდვილეს შორის. ხელოვანი ობიექტურად არსებულ საგნებისა და მოვლენების მიხედვით კი არ ქმნის თავის ნაწარმოებს, არამედ იმისდა მიხედვით, როგორადაც ობიექტურად

<sup>1</sup> ჩვენ აქ მხედველობაში გვაქვს თავისი „სულიერი მისწრაფებით“, „შინაგანი დამუხტულობით“, თავისი მსოფლგანცდით და არა შინაარსობრივად მსგავსი ლექსები. ასე მაგალითად, „ისევ ეფემერა“, (გ. ტაბიძისა), „მთერალი ხომალდი“ (ა. რეშმოსი), „ალბატროსი“ (შ. ზოდლერისა), „მარბუზგი“ (ბ. პასტერნაკისა) და იგივე „შერანი“, თავისი გარეგანი სტრუქტურით თუმცა სხვადასხვაგვარი ლექსებია, მათ შორის მაინც არსებობს მსგავსება, მსგავსება „შემოქმედებითი პრინციპის“ მიხედვით, მსგავსება „შინაგანი აგების“ თუ შინაგანი სულიერი მიმართების მიხედვით.

არსებული საგნები და მოვლენები გარდატყდებიან მის ფსიქიკაში. ამაზე მიგვანიშნებს ა. პ. ჩეხოვი წერილში ფ. დ. ბატიუშკოვისადმი, როდესაც უმხელს მას: „არასდროს არაფერი დამიწერია ნატურიდან, გარემო მოვლენის უშუალო ზემოქმედებით. მე მჭირდება, რომ ჩემმა მეხსიერებამ გამოცრას სიუჟეტი და რომ მასში, როგორც ფილტრში, შერჩეს მხოლოდ ის, რაც მთავარია ანუ ტიპიურია“.

ხელოვნებისა და ცხოვრების სფეროთა, ამ სფეროებში არსებულ მოვლენათა სხვაობაზე მსჯელობს თომას მანიც თავის წერილში კურტ მარტენსენისადმი. აქ თომას მანი კატეგორიულად აცხადებს, რომ თავის ესეში „ბილზე და მე“, მას სურდა „გამოეაშკარაებინა უნიადაგობა, შეცდომა ისეთი შეხედულებისა, რომელიც სინამდვილეს აიგივებს მის მხატვრულ განსახიერებასთან. მე მინდა, რომ ხელოვნება ფასდებოდეს როგორც აბსოლუტური რამ მოვლენა, რომელზე მსჯელობაც დაუშვებელია ცხოვრებისეული, ყოველდღიური ცხოვრების გაგების თვალსაზრისით“, რობერტ ფროსტი კი უბრალოდ „ბეჭით მოწაფეს“ უწოდებს იმ ხელოვანს, რომელსაც შეუძლია მხოლოდ იმავე წესრიგით გადმოგვცეს საგნები, განცდები და შთაბეჭდილებები, როგორადაც ისინი ობიექტურად, ცხოვრებისეულ სიტუაციებში არიან და მოქმედებენ. „ხელოვანი მით უფრო დიდია, — წერს ფროსტი, — რაც მეტად აქვს განვითარებული უნარი დროისა და სივრცის სფეროში არსებულიდან მთავარის, სპეციფიკურის დანახვისა და მისი გადატანისა სრულიად განსხვავებულ სფეროში ისე, რომ იმისგან, რაც პირველ სფეროში ახასიათებდა მოვლენას, სუსტი ანარეკლი თულა შემორჩება“.

რა თქმა უნდა, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ინდივიდის შემოქმედებით აქტივობას საბაზად უდევს ცხოვრებისეულ განცდებთან ერთად წამოჭრილი ახალი ამოცანა — მაშინ, ზოგადად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მხატვრული გრძნობა იგივე ჩვეულებრივი გრძნობაა ფანტაზიაში გადაწყვეტილი, ფანტაზიით ტრანსფორმირებული. მაგრამ ჩვენ ყოველთვის უნდა გავითვალისწინოთ ერთი მთავარი მომენტი: ხელოვანის შემოქმედებითობის სფეროში ჩვეულებრივი გრძნობის მხატვრულ გრძნობაში გარდამავალ პირველ და უმნიშ-

ენელოვანეს „პუნქტად“ განწყობა გვევლინება. ჩვეულებრივი გრძნობები შემოქმედებითი პროცესის მხოლოდ დაწყებამდე აქტივობენ, ხოლო, თვით შემოქმედებით პროცესში ისინი ადგილს უთმობენ იმ გრძნობებს, რომლებიც აღმოცენდებიან სპეციფიკურად შექმნილი განწყობის იმპულსის, ცნობიერებაში პოეტური ხატის სიმბოლოდ გადაწყვეტილი არა-ცნობიერი ფსიქიკურის მიმართულებების საფუძველზე. მხატვრული გრძნობა თავის თავში სწორედ მომწიფებული განწყობის ცნობიერებაში გამოცხადებით აღძრული სიმბოლოს — პოეტური ხატის მნიშვნელობას ატარებს. მხატვრული გრძნობის არსი ჩვენ შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც ემოციური განცდა მომწიფებული განწყობის აქტივობისა, ანუ, როგორც ემოციური განცდა პოეტური ხატის მნიშვნელობის შინაარსობრივი გაშლისა. მხატვრული გრძნობა — მომწიფებული განწყობის მიმართულების განცდაა იმდენად, რამდენადაც იგი პოეტური ხატის განცდას წარმოადგენს. პოეტური ხატი მისივე რეალიზაციის პროცესში მოქმედებას განაგრძობს როგორც მხატვრული გრძნობის ობიექტი; და როდესაც ვამბობთ, რომ პოეტი გამოხატავს, ანუ ცდილობს ამ სპეციფიკური შემოქმედებითი განცდის გამოხატვას ლექსად — ამას მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ ვამბობთ, რომ მხატვრული გრძნობის არსი პოეტური ხატის მნიშვნელობას გულისხმობს. პოეტური ხატის განცდის საფუძველზე აღმოცენებული და ჩამოყალიბებული გრძნობა თავის შინაარსსა და მიმართულებას გამოავლენს პოეტის შემოქმედებით პროცესში, როგორც ინდივიდის სპეციფიკურ ქცევაში. პოეტური ხატის გამოცხადებასთან დაკავშირებულია პოეტის მხატვრული გარდასახვა — ანუ მისი ფსიქოლოგიური გადასტრუქტურება. და ამდენად, შემოქმედებითობის ასპექტში, მხატვრული გრძნობა გარდასახული პოეტის მთლიან-პიროვნული მდგომარეობის გამომავლინებელი განცდაა. ეს ყოველთვის უნდა გვქონდეს მხედველობაში მხატვრული გრძნობის გაგება-გააზრებისას.

შესაძლებელია, ზოგიერთი ლიტერატორი შემოგვედაოს, რომ დიდ პოეტთა უმეტესობას არა ერთი და ორი ლექსი ყოველგვარი ფანტაზიაში გარდატეხილი მომწიფებული განწყობის გარეშე, ჩვეულებრივი — ცხოვრებისეული გრძნობით

აქვს დაწერილი. მაგრამ, ჯერ ერთი, მათი ამგვარი შემოღებებზე ფრიალ ზედპირული გამოდგება; ამასთანავე არასდროს არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ დიდი პოეტის ყველა ლექსი დიდი ვერ არის და ყველა ლექსი არ განსაზღვრავს მის სიდიადეს. პოეტის დიდ პოეტობას ასი „ბალასტიდან“ ხშირად ათი „აის-ბერგი“ ადასტურებს. მიუხედავად იმისა, რომ დიდი პოეტის სუსტ ლექსებზეც აღბეჭდილია რაღაც განსხვავებულობის ნიშანი, ეს მაინც არ გამორიცხავს მათ სისუსტეს; და თვით ისეთი უნიკალური ტალანტის პოეტს, როგორც გალაკტიონ ტაბიძე გახლდათ, გენიალურადაც და არაგენიალურადაც სუსტი ლექსები უთუოდ მოეპოვება — ასევე აკაკი წერეთელს, ვაჟა-ფშაველას, ზლოცს, შელლის, ბაირონს და სხვებს.

თუ როგორ იკარგება ცხოვრებისეული, ჩვეულებრივი გრძნობა ლექსში და მისგან რაოდენ განსხვავებულად გვეძლევა მხატვრული გრძნობა, ამაზე ერთი გავრცელებული გადმოცემა მეტყველებს, რომელიც ვაჟა-ფშაველას მიერ „არწივის“ დაწერას ეხება. იმ ანეკდოტური გადმოცემის თანახმად, ვაჟას გზად ჩხუბი მოსვლია თურმე ხევსურებთან და იმ ხევსურებს უმარჯვნიათ. შინ დაბრუნებულ ვაჟს კი ლექსი გამოუთქვამს „დაჭრილ არწივზე“.

თუ რამდენად შეესაბამება სიმართლეს ეს გადმოცემა, მნიშვნელობა არა აქვს, — მნიშვნელობა აქვს თვით გადმოცემაში ნაგულისხმევ იმ უნებურად მართალ მოსაზრებას, რომ მთელი ის ცხოვრებისეული შემთხვევა ლექსში უკვალოდ გამქრალია. ლექსში გამოთქმული გრძნობა, დაჭრილი არწივისა და ყვავ-ყორნების სახეები, მკითხველში სულ სხვა განცდებს და ასოციაციებს იწვევს, და თვით პოეტის შემოქმედებით პროცესშიც სულ სხვა ტრაგიკულ განცდასთან უნდა გვეჭონდეს საქმე. დღეისთვის „არწივი“ ითვლება პატრიოტული ლირიკის ერთ-ერთ მომხიბვლელ, ეფექტურ ნიმუშად.

ყველა დიდი პოეტის ჭეშმარიტი ლექსები იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მათში გამოთქმული გრძნობა განპირობებულია სწორედ ფანტაზიის ხატის, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში ასახავი ობიექტის განცდით, და არა ცხოვრებისეული განცდებით. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ გვრჩება მხედველობიდან,



რომ უნიტარული განწყობის ამოქმედებისათვის (რაც საფუძვლად უდევს მომწიფებული განწყობის გამოცხადებას ცნობიერებაში) რაიმე ცნობიერებისეული განცდის, როგორც „გამალიზიანებლის“ შემოქმედება აუცილებელია. ოღონდ, ჩვეულებრივი გრძნობა (და მისი ობიექტი) იმდენად ტრანსფორმირდება განწყობის სფეროში „გავლისას“, რომ მხატვრულ გრძნობასა და მის ობიექტთან (ფანტაზიის ჩატთან) მათ მსგავსებაზე მსჯელობა შეუძლებლად მიგვაჩნია.

ფსიქოლოგთა და ესთეტიკოსთა მიერ შემოქმედებით პროცესში მოქმედი გრძნობის ამგვარი გაგება — თითქოს ეს არის იგივე ჩვეულებრივი გრძნობა გადაწყვეტილი ფანტაზიის შემოქმედებით, ჩვენი აზრით, მეტისმეტად პირდაპირია და სიღრმისეულად ვერ განმარტავს შემოქმედებითი ფანტაზიისა და მხატვრული გრძნობის ბუნებას. ასეთი გაგება არ ითვალისწინებს და არ განმარტავს განწყობის, არაცნობიერი ფსიქიკურის გადამწყვეტ როლს ადამიანის საერთოდ ევრისტიკულ და, კერძოდ, მხატვრულ შემოქმედებით აქტიუობაში. იგი არ ითვალისწინებს იმას, რომ მხატვრულ შემოქმედებას განწყობა უდევს საფუძვლად და რომ მომწიფებული განწყობის ცნობიერებაში გამოცხადებას, ანუ, პოეტური ხატის აღმოცენებას, ცნობიერების სფეროში არავითარი წინა საფეხურები არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს. ინსპირაციის დროს პოეტური ხატი ერთბაშად, როგორც რაღაც გარედან მოვლენილი იმიტომ გამოეცხადება ხელოვანის ცნობიერებას, რომ განწყობა ცნობიერების ფენომენს არ წარმოადგენს და, მაშასადამე, ცნობიერებაში მას არავითარი წინა საფეხურები არ შეიძლება ჰქონდეს.

პოეტური ხატი — ცნობიერებაში გაცხადებული მომწიფებული განწყობის გამოვლინების სპეციფიკური ფორმაა. და, აი, თუ პოეტური ხატის აღმოცენებას არავითარი წინა საფეხურები არ შეიძლება ჰქონდეს ცნობიერებაში, მაშინ ისიც უნდა ვაღიაროთ (და ვაღიაროთ საესებით სამართლიანად), რომ მის ასეთად აღმოცენებას (ფანტაზიის ასეთად ამოქმედებას) უშუალოდ არ უნდა განაპირობებდეს ჩვეულებრივი გრძნობები და ემოციები.

მხატვრული შემოქმედების სფეროში მხოლოდ უაღ-

რესად პირობიდა და ზოგადად თუ შეიძლება გამოვიყენოთ ასეთი განსაზღვრებები: „ფანტაზიაში გადაწყვეტილი ჩვეულებრივი გრძნობა...“, ან კიდევ: „ფანტაზიის შემოქმედებით ჩვეულებრივი გრძნობის გარდატეხა შემოქმედებით-მხატვრულ გრძნობად“, რადგან, თვით საწყისში, ფანტაზიის ამოქმედებას და პოეტური ხატის აღმოცენებას ჩვეულებრივი ემოციები კი არა, სპეციფიკურად შექმნილი მომწიფებული განწყობა განაპირობებს. ჩვეულებრივი ემოციები სწორედ განწყობის სფეროში „გადაწყდება“ თუ „გარდატყდება“, — უფრო სწორად, ჩვეულებრივი ემოციები „იკარგება“ და „იძირება“ განწყობის სფეროში. ჩვენ ასეთ დასკვნას ვაკეთებთ მომწიფებული განწყობის შეფასებიდან გამომდინარე, რომლის აქტივობა ახშობს, თრგუნავს მიმართულებებსა და შინაარსებს იმ ემოციონალური განცდებისა (ხელოვანის იმ სულიერი მდგომარეობებისა) ცნობიერებაში მის გამოცხადებას წინ რომ უსწრებენ. სწორედ ამიტომ არის, რომ შემოქმედებითობის სფეროში მნიშვნელობა კი არ გამომდინარეობს საგნიდან, არამედ ენიჭება საგანს, რაზეც ზედმიწევნით სიზუსტით მიგვანიშნებენ თვით მწერლები, მუსიკოსები, მხატვრები. ასე მაგალითად, უ. უორდსუორთის შემოქმედების დახასიათებისას ო. უაილდი აღნიშნავს: „უორდსუორთი ეწვია ტბებს დიდი ხნით, მაგრამ არასოდეს გამხდარა ტბების მომღერალი, ტბების აღმწერელი პოეტი. ტბათა შემოგარენში მან იპოვა მხოლოდ ის სიტყვები, რომლებიც თან მოჰყვა მის სულს და რომლებიც თავად გააბნია ქვებსა, წყალსა თუ ხეებში“. ხელოვანთა ამგვარი გამონათქვამები მოწმობენ იმას, რომ მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში საგანი კი არ იწვევს თავის მხატვრულ განხორციელებას, არამედ ხელოვანის მიმართულება, დამოკიდებულება საგნისადმი, ანუ ხელოვანის განწყობა. სწორედ განწყობის ამოქმედების, გარკვევისა და მომწიფებული განწყობის პოეტური ხატის სიმბოლოთი გამოცხადების ძალით „გადაიქცევა“ საგანი ხელოვანის ცნობიერების სპეციფიკურ, იმანენტურ ობიექტად და ეს ობიექტი (პოეტური ხატი) უკვე თავის მხრივ იწვევს მისი შესაფერისი, შესაბამისი გრძნობის აღმოცენებას. და ის გრძნობა, რომელიც უკვე შემოქმედებით პროცესში აღმოცენდება,

მოქმედებს მომწიფებული განწყობის მიმართულებითა და პოეტური ხატის განცდის საფუძველზე.

მართალია, მხატვრული გრძნობის აღმოცენებასა და შექმნაში ჩვენ გადამწყვეტ მნიშვნელობას ვაკუთვნებთ პოეტურ ხატსა და მომწიფებული განწყობის იმპულსს, მაგრამ ამით სრულიადაც არ უგულებელვყოფთ ჩვეულებრივი — ცხოვრებისეული ემოციებისა და გრძნობების მნიშვნელობას შემოქმედებითი პროცესისათვის იმდენად, რამდენადაც სწორედ ისინი წარმოადგენენ აუცილებელ „გამლიზიანებელს“ (აშკარას ან ფარულს) განწყობის სფეროსთვის. მაგრამ თვით მხატვრული გრძნობა აღმოცენდება და ჩამოყალიბდება ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში პოეტური ხატის განცდის საფუძველზე, რომელიც ხელოვანის ცნობიერების სფეროში გაცხადდება პირველადი განწყობის მომწიფების შედეგად. მხატვრული გრძნობა, როგორც ყველა მაღალი რიგის გრძნობა, თავის შინაარსს ობიექტში გულისხმობს; ოღონდ, განსხვავებით ჩვეულებრივი გრძნობისგან, მხატვრული გრძნობის ობიექტი გულისხმობს არა ობიექტურად არსებულ საგანს, არამედ შემოქმედებითი ფანტაზიით მონიჭებულ პოეტურ ხატს. მხატვრული გრძნობა კონკრეტულად შემოქმედებით პროცესში აღძრული და მოქმედი გრძნობაა, მისი მოქმედების არე შემოქმედებითი პროცესით შემოიფარგლება.

მხატვრული გრძნობის ამგვარი ფაგება საშუალებას იძლევა უფრო ღრმად გავიაზროთ კანონზომიერი კავშირი პოეტის იმ სულიერი ძვრებისა, რომლისგანაც შედგება მისი მხატვრული რეაქცია, — კერძოდ, უფრო ზუსტად დავადგინოთ ის კავშირი, რომელიც არსებობს ჩვეულებრივ გრძნობასა, განწყობასა, ფანტაზიასა და მხატვრულ გრძნობას შორის. ვანიჭებთ რა ჩვეულებრივ გრძნობას განწყობის გამლიზიანებლის ფუნქციას, მხატვრულ გრძნობას ვაფასებთ როგორც გაცნობიერებული მომწიფებული განწყობის განცდას, ანუ, მხატვრული გრძნობა ჩვენთვის ფანტაზიის შემოქმედებით ტრანსფორმირებულ ჩვეულებრივ გრძნობას კი არ წარმოადგენს, არამედ ჩვეულებრივისგან უაღრესად განსხვავებული, უმაღლესი რიგისა და ახალი ტიპის გრძნობას, აღმოცენებულს განწყობის მომწიფებისა და ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის გაცხადების საფუძველზე.

ჩვენი დებულება ჩვეულებრივ და მხატვრულ გრძნობებს შორის მჭიდრო კავშირის გაწყვეტის შესახებ, უნდა გაგებულ იქნას, როგორც საკითხის დასმა ამ ორ გრძნობას შორის ფარული, შორი კავშირისა, რადგან ჩვენი თვალსაზრისით ჩვეულებრივი გრძნობის ტრანსფორმაცია მხატვრულ გრძნობად განხორციელდება ფანტაზიის კი არა, არა ცნობიერი ფსიქიკურის აქტივობის გზით. არა ცნობიერი ფსიქიკურის აქტივობის სფეროში ხდება დაკავშირება როგორც შეცვლა ერთი გრძნობისა მეორეთი. მაშასადამე, ჩვენთვის ტრანსფორმაციის ცნებაც, ამ კერძო შემთხვევაში, კარგავს თავის მნიშვნელობას: ჩვეულებრივი გრძნობა არათუ ტრანსფორმირდება, არათუ გადაიზრდება მხატვრულ გრძნობაში, არამედ შეიცვლება ამ უკანასკნელით. განწყობა კი წარმოადგენს იმ სფეროს, რომლის აქტივობის მეშვეობით შედგება ეს შეცვლა. ცნობიერებაში პოეტური ზატის სიმბოლოთი გაცხადებული მომწიფებული განწყობის განცდის საფუძველზე ჩამოყალიბებული მხატვრული გრძნობა — ეს არის ახალი რიგის გრძნობა, რომელიც შეცვლის ჩვეულებრივ გრძნობას. ეს უკანასკნელი კი, როგორც აღვნიშნეთ, კონკრეტული შემოქმედებითი პროცესის აღმოცენებისთვის ასრულებს საბაბისა და იმ გამღიზიანებლის როლს, ხელოვანის განწყობის ამოქმედებას, გამორკვევასა და მომწიფებას რომ იწვევს. პირობითად რომ ვთქვათ, განწყობა მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში გვევლინება ისეთ ალქიმიურ ნივთიერებად, რომელში მოხვედრილი ჩვეულებრივი ლითონი — ჩვეულებრივი გრძნობა, გადაიქცევა ძვირფას ლითონად — მხატვრულ გრძნობად, ანუ, რომლის მეშვეობით ვღებულობთ თვისობრივად და ხარისხობრივად განსხვავებულ გრძნობას.

სწორედ ამ განსხვავებულობის გამო თვლის ზოგი ესთეტიკოსი, ფსიქოლოგი და ფილოსოფოსი ხელოვნების ნიმუშში „სახელ და შემოქმედებით პროცესში მოქმედ განცდებ“ „მოჩვენებით“, „გამოგონილ“, „არასერიოზულ“ გრძნობებად. თუ რამდენად არ შეესაბამება სინამდვილეს მეინონგის, ოგსიანიკო-კულიკოვსკის, შტერნის და სხვა მეცნიერთა დახასიათება ხელოვანის მხატვრული გრძნობისა „არასერიოზულის“, „გამოგონილის“ ანუ „მოჩვენებითის“ ცნებებით, ეს ჩვენ

შეძლებისდაგვარად განემარტეთ წიგნში „მხატვრული გრძნობის პრობლემა“ (იხ. „მხატვრული გრძნობის პრობლემა“, რუსულ ენაზე, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1978, გვ. 101—120). მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის კარდინალურ საკითხთა გაშუქებისას ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ მხატვრული გრძნობა — ხელოვანის მთლიან-პიროვნული მდგომარეობის გამომხატველი და სინამდვილის ამსახველი ისეთი ემოციური განცდაა, რომელსაც ცხოვრებისეულ გრძნობებზე გაცილებით უფრო „სერიოზული“ ფუნქციის აღსრულება აკისრია როგორც პიროვნულ, ასევე საზოგადოებრივ ასპექტებში.

ხელოვნების „ტყუილი“ მდგომარეობს მხოლოდ და მხოლოდ იმაში, რომ მხატვრული ტიპები (და, საერთოდ, მხატვრული სახეები და განცდები) არ არსებობენ ზუსტი პროტოტიპების სახით ცხოვრებისეულ სინამდვილეში, რასაც ამომწურავად განმარტავს ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“. ხელოვნების მოვლენებს „მოჩვენებითად“ მიიჩნევენ, ერთი მხრივ, გარეგან სამყაროს მოვლენებთან და მის უშუალო მატერიალობასთან, ხოლო მეორე მხრივ, ადამიანის შინაგან გრძნობად სამყაროსთან შედარებით. ხელოვნების ტიპთა ზუსტი პროტოტიპების არარსებობის გამო ადამიანებს უნებურად ებადებათ შეხედულება, რომ სინამდვილეს, რეალობას და ქეშმარიტებას შეიცავს სწორედ გარეგანი. სამყარო და მათი შინაგანი გრძნობადი სამყარო, ხოლო ხელოვნებას ვითომც ასეთი რეალობა, სინამდვილე და ქეშმარიტება აკლია, ანუ არ ახასიათებს; რომ ხელოვნების მოვლენა გამოგონილია და არარსებულია. ასეთი შეხედულების საპირისპიროდ ჰეგელი აცხადებს, რომ სწორედ მთელი ეს სფერო შინაგანი და გარეგანი ემპირიული სინამდვილისა არ წარმოადგენს ქეშმარიტი სინამდვილის სამყაროს, არამედ, უფრო მკაცრი და ზუსტი გაგებით, სწორედ მას შეიძლება ვუწოდოთ შიშველი მოჩვენებითობა ხელოვნებასთან შედარებით. ჩვეულებრივს გარეგანსა და შინაგან სამყაროში არსობა, მართალია, ვლინდება, მაგრამ გამოვლინდება იგი მოუწესრიგებელ შემთხვევითობათა ქაოსში, გამოვლინდება გამრუდებულად, უშუალო გრძნობათა სტიქიებისგან და ნებისმიერად შექმნილი მდგომარეობა-ვითა-

რებებისგან, სუბიექტური ხასიათებისგან და მიკერძოებული ემოციონალური მიმართულებებისგან დაზიანებული. ხელოვნება კი გვთიშავს ამ უშუალო გრძნობადი სტიქიებისგან და ვიწროდ სუბიექტურ ემოციურ მიმართულებებისგან. მას გამოყვავართ ამ გარეგან მოუწესრიგებელ მოვლენათა ქაოსის საზღვრებიდან და მიგვიძღვება იმ სიმართლისკენ, რომელიც კონცენტრირებულია ამ ქაოსში ხელოვნების მიერ განჭვრეტილ და მის მიერ ამორჩეულ-ამოღებულ საგანში, — ანუ მიგვიძღვება ჭულიერისა და არსებითისკენ, და მისკენ მომართავს ჩვენს ცნობიერებას. აი, ასეთი პოზიციებიდან, ხელოვნების არსის ამგვარი შეფასებით უარყოფს ჰეგელი ესთეტიკის წინააღმდეგ წამოყენებულ სხვადასხვა მოსაზრებებს.

ჰეგელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნება „მოვლენათა ჭეშმარიტ შინაარსს ათავისუფლებს მოჩვენებითობისა და ტყუილისგან, რომელიც ახასიათებს ამ ბედით, წარმავალ, მოუწესრიგებლად ცვალებად ჭვეყანას და ამცნობს, ანიჭებს მას უმაღლეს, გონისგან დაბადებულ სინამდვილეს“. ამგვარად, ხელოვნების მოვლენები მეტისმეტად დაშორებულია „ტარიელ მოჩვენებას“ და ხელოვნებას „ჩვეულებრივ სინამდვილესთან შედარებით უფრო მაღალი რეალობა და უფრო ჭეშმარიტი არსებობა უნდა მიეწეროს“.

ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, თითქოს „სინამდვილესა“ და „ტყუილზე“, „სიმართლესა“ და „მოჩვენებითობაზე“ მსჯელობა ხელოვნებასთან დაკავშირებით დაუშვებელია. ამგვარი მსჯელობა ხელოვნების ნაწარმოებში გამოხატულ განცდებსა, ფიქრებსა და სახეებზე არა თუ დაუშვებელია, არამედ საჭიროც არის. ოღონდ, ასეთი მსჯელობა ყოველთვის უნდა წარიმართოს „ტიპიურობისა“ და „მხატვრული სიმართლის“ თვალსაზრისით.

განსაკუთრებით საგულისხმოა ჰეგელის მიერ ხელოვნების სფეროში მოქმედ გრძნობებზე გამოთქმული ის დებულებები, რომლებსაც იგი წამოაყენებს ხელოვნებაში მშვენიერების ცნების განხილვა-შეფასებისას, — კერძოდ, ის დებულებები, რომ „ხელოვნების ნაწარმოებში გრძნობადი — იდეალურის სფეროს ეკუთვნის, მაგრამ განსხვავებით მეცნიერული აზრისგან, იდეალური ანუ იდეალიზებული ხელოვნებაში, იმავე დროს, გარეგ-

ნულადაც არსებობს საგნის ფორმით“ და რომ „გრძნობადი ხელოვნების სფეროში გაგონისებულია, რადგან გონისეული — ხელოვნების სფეროში გრძნობადი ფორმით ვლინდება, გრძნობად ფორმას ღებულობს“. ყველაფერი ეს ნიშნავს იმას, რომ ხელოვანის მიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გადმოცემული და, ესე იგი, შემოქმედებით პროცესში მოქმედი განცდები თვით ხელოვანისთვის არ არიან ისევე უშუალოდ მოცემულნი, როგორც მისივე ჩვეულებრივი, ყოველდღიური განცდები, მოქმედნი ცხოვრებისეულ სიტუაციებში; ეს შემოქმედებითი, ხელოვნების გრძნობები განსხვავებულნი, განწყენდილნი და ამალღებულნი იმიტომ არიან, რომ მათ „გონის გზით“ განვლეს და „გონის პროდუქტული ქმედების შედეგად“ აღმოცენდნენ ასეთად. სწორედ გონისეული წარმომადგენლობის ძალით ეკუთვნიან ხელოვნების განცდები „იდეალურის სფეროს“.

ის, რაც ჰეგელისთვის წარმოადგენს „იდეალურ სფეროს“, „გონისეულს“ — ჩვენ გავიაზრებთ როგორც განწყობას. და თუ ჰეგელისთვის ის „იდეალური სფერო“, ის „გონისეული საწყისი“, რომელიც ხელოვანის ცნობიერებაში ბადებს იდეებსა და სახეებს, წარმოადგენს ტრანსცენდენტურ, მიღმურ ფენომენს, განწყობის ფსიქოლოგიისთვის ეს სფერო — ხელოვანის პიროვნების კუთვნილებაა, ოღონდ, მასში არაცნობიერად არსებული და მოქმედი სფეროა. ეს განწყობის სფეროა, საფუძვლად რომ უდევს ხელოვანის ცნობიერებაში პოეტური ხატის აღმოცენებას და სიღრმისეულად განსაზღვრავს მხატვრული გრძნობის ასეთად ფორმირებასა და განვითარებას გარკვეული მიმართულებით. სწორედ ამ სფეროს იმპულსი აყალიბებს და მართავს სპეციფიკურ კავშირს ფანტაზიასა და გრძნობას შორის შემოქმედებით პროცესში.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ცნობიერებაში პოეტური ხატის აღმოცენებითა და მისი განცდით არ ამოიწურება ფანტაზიისა და გრძნობის ურთიერთშემოქმედება შემოქმედებით პროცესში, — ეს შემოქმედება ცალმხრივი არ არის. ფანტაზიისა და გრძნობის ურთიერთდაკავშირებული აქტივობა მთელი შემოქმედებითი პროცესის მანძილზე გრძელდება, — ეს პროცესი

მიმდინარეობს მათი ურთიერთ-გამდიდრების, ურთიერთ-ზე-  
მოქმედების, ურთიერთ-შერწყმის გზით.

ამასთანავე, მთელი ეს პროცესი მარტო ფანტაზიისა და  
გრძნობის ურთიერთქმედებით არ ამოიწურება, — ამ პრო-  
ცესში ერთ-ერთ უმთავრეს როლს თამაშობს აზროვნება.  
ფანტაზიისა და გრძნობის გაშლა შემოქმედებით პროცესში  
მიმდინარეობს აზროვნებასთან მჭიდრო კავშირში; ოღონდ,  
განსხვავებით თეორიული აზროვნებისგან, მხატვრული შემოქ-  
მედებითობის სფეროში აზროვნება ფანტაზიის არანებისმიერ  
ქმედებასა და გრძნობას არის დაქვემდებარებული.

მხატვრული გრძნობა — ეს არა მარტო ფანტაზიით, არა-  
მედ ფიქრითაც განმსკვალული გრძნობაა, ანუ, აზროვნების  
ბრძმედში გატარებული გრძნობაც არის. მხატვრულ შემოქ-  
მედებით პროცესში. როგორც ცნობილია, საქმე გვაქვს შე-  
მეცნების მომენტთან, ჭეშმარიტის ემოციონალური, ინდივი-  
დუალური წვდომისა და გააზრების მომენტთან. მხატვრული  
გრძნობა თავის თავში გულისხმობს როგორც სახეობრივობის,  
ასევე ფიქრისეულობის მომენტსაც. მხატვრული გრძნობა  
არა მარტო ფანტაზიის გრძნობაა, არამედ გონიერი გრძნობაც  
არის.

ზოგადად რომ ვთქვათ, მხატვრული აზროვნება სხვა არა-  
ფერია, თუ არ ინტელექტუალური მომსახურება, გონიერი  
შეფასება და მოწესრიგება იმ სპეციფიკურად მიმდინარე შე-  
მოქმედებითი პროცესისა, რომლის დროსაც პოეტური ხა-  
ტის განცდის საფუძველზე აღმოცენებული მხატვრული  
გრძნობა, მისივე გამოვლინებით წინსვლაში, გადაწყვეტას პო-  
ულობს ფანტაზიის სახეებში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვ-  
რული შემოქმედებითობის სფეროში აზროვნების პროცესიც  
ფანტაზიის დონეზე მიმდინარეობს იმდენად, რამდენადაც.  
მხატვრული გრძნობის კვალად, ამ აზროვნების პროცესის მი-  
ზანსაც პოეტური ხატის გრძნობად-კონკრეტული სიმბოლოე-  
ბით, პოეტური სახეებით გამოვლინება წარმოადგენს. აზრო-  
ვნება აქ ფანტაზიის დონეზე მიმდინარეობს აგრეთვე იმდენად,  
რამდენადაც მხატვრული შემეცნების პროცესში ხდება სწო-  
რედ პოეტურ სახეთა, როგორც გრძნობად-კონკრეტულ სიმ-  
ბოლოთა წვდომა და გააზრება.



ლექსში სწორედ ეს პოეტური სახეები გამოვლინდება და კიდევ აღიქმება მკითხველის მიერ ხელშესახებად; ხოლო პოეტური ხატი განფენილია მთელ ლექსში როგორც „ილეა“, როგორც მისი შინაგანი სტრუქტურა, როგორც შინაგანი ფორმა ლექსისა, როგორც ლექსში გამოვლენილი შემოქმედებითი განცდის არსი. ამ პოეტური სახეების, შეიძლება ითქვას, ამ ასოციაციური სახეების აღმოცენებას კი უშუალოდ განაპირობებს მხატვრული გრძნობა.

ამგვარად, შემოქმედებით პროცესში ფანტაზია, გრძნობა და აზროვნება ურთიერთშერწყმულად მოქმედებენ და მათი ერთობლივი, ურთიერთშერწყმული განვითარება გრძელდება მანამ, სანამ პოეტური ხატი შესაძლებელი სისრულით არ გამოვლინდება. ცნობიერების ამ პროცესთა ასეთი ქმედება მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში მრავალფეროვანი და მრავალმხრივია; ოღონდ, ამ მრავალმხრივობისა და მრავალფეროვანების მიუხედავად, ჩანაფიქრის ობიექტივაცია და რეალიზაცია მიმდინარეობს ერთი გარკვეული მიმართულებით, ერთი გარკვეული კანონზომიერებით. ყოველი შემთხვევითობა ამ პროცესში, შინაგანად, აუცილებლობას არის დაქვემდებარებული. ყველაფერი, რაც შემოქმედებით პროცესში ხდება, ხდება კანონზომიერებისა და აუცილებლობის თანახმად. ამ აუცილებლობისა და კანონზომიერების საფუძველს კი პოეტური ხატი, ანუ ცნობიერებაში გამოცხადებული მომწიფებული განწყობა, ის მიმართულება წარმოადგენს, რომლითაც გამსჭვალულია მხატვრული გრძნობა.

განიხილავს რა საკითხს იმის თაობაზე, თუ როგორ გამოვლინდება გრძნობითი მხარე ხელოვანში, როგორც შემოქმედებით სუბიექტურობაში, ჰეგელი წერს, რომ „ჰემმარიტი შემოქმედება მხატვრული ფანტაზიის ქმედებაში გამოვლინდება. იგი წარმოადგენს საწყისს გონებისა, გონისა, ვინაიდან იგი აქტიურად იკვლევს გზას ცნობიერებისაკენ. თუმცა იმას, რასაც იგი ატარებს თავისთავში, გრძნობითი ფორმით გამოავლენს. მაშასადამე, ფანტაზიის ქმედებას აქვს გონისეული შინაარსი. ამ გონისეულ შინაარსს იგი განახორციელებს გრძნობით ფორმებში, რადგან მხოლოდ ამ გზით შეუძლია

მას გონისეულის შეცნობა<sup>1</sup>. შემოქმედების ფსიქოლოგიის ასპექტში ჰეგელის ეს დებულება ასე უნდა იქნას გაგებული: პოეტური ხატის იმდენად შეუძლია თავისი „გონისეული შინა-არსის“ შეცნობა, რამდენადაც იგი განიცდება ხელოვანის მიერ და ამ განცდის საფუძველზე გაიაზრება კიდევ. შეიძლება ასეც ითქვას: რასაც პოეტური ხატი თავის „გონისეულ შინაარსში“ გულისხმობს, განიცდება იმდენად, რამდენადაც გაიაზრება და გაიაზრება იმდენად, რამდენადაც განიცდება.

ცნობიერებაში გამოცხადებული მომწიფებული განწყობის, როგორც პოეტური ხატის, ობიექტივაციის პროცესი — ეს არის გარკვეული, მთლიანი სტრუქტურის მქონე შემეცნებითი პროცესი, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვანის ინტელექტის აქტივობასთან. ამიტომაც ვ. ვუნდტის, ტ. რიბოს, დ. ნ. ოვსიანიკო-კულიკოვსკის, ა. პოტებნიას, ლ. ვიგოტსკის, ს. ლანგერის და სხვა ფსიქოლოგთა თუ ესთეტიკოსთა მიხედვით, ხელოვნების სფეროში მოქმედი გრძნობა „გონიერი გრძნობაა“, — ანუ ისეთი გრძნობაა, რომელიც, ლ. ვიგოტსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ილექება გონებრივი მუშაობის პროცესში“. ოღონდ, „გონიერება“, ინტელექტუალურობა — ეს არა მარტო აზროვნების წყალობით შეძენილი თვისებაა შემოქმედებით პროცესში მოქმედი განცდისა, არამედ მისთვის არსებითად დამახასიათებელი თვისებაც, რადგან მხატვრული გრძნობა თავის თავში შეიცავს და მისი ასეთად ფორმირება ყოველთვის გულისხმობს გონისეულ საწყისს, პოეტური ხატის მნიშვნელობას, როგორც იდეას.

მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში მოქმედი ემოციური განცდის ობიექტის შეფასებიდან გამომდინარე, ძნელი აღარ უნდა იყოს იმის დანახვა, თუ რით განსხვავდება მხატვრული გრძნობა ესთეტიკური (ამ შემთხვევაში, ხელოვნების ნიმუშის აღმქმელის) გრძნობისაგან.

უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნავთ იმას, რომ ესთეტიკური გრძნობის ობიექტი, თავისთავად ნათელია, გულისხმობს მხა-

<sup>1</sup> ჰეგელი, „ესთეტიკა“, ტ. I, მოსკოვი, 1968 წ., გვ. 46 (რუსულ ენაზე).

ტერულ ნაწარმოებს, როგორც ობიექტურ რეალობას. ეს კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკური განცდის სფეროში საგანი წინასწარ არის მოცემული. სწორედ ეს წინასწარ მოცემული და ობიექტურად არსებული საგანი განხაზღვრავს იმას, თუ ძირითადად რა მიმართულებით უნდა გაიშალოს აღმქმელის განწყობის აქტივობა და მისით განპირობებული აზროვნების პროცესი. ოღონდ, განსხვავებით წარმოებითი შრომისგან, აქ ადამიანის განწყობისა და აზროვნების აქტივობის მიზანს პროდუქტის შექმნა არ წარმოადგენს. ხოლო განსხვავებით ადამიანის ჩვეულებრივი გრძნობებისაგან, ესთეტიკური გრძნობების ობიექტს წარმოადგენს საგანი ანა როგორც ჩვეულებრივი საგანი, არამედ საგანი როგორც „შშვენიერების ნიმუში“. ხელოვნების ნიმუშის აღქმით გამოწვეული გრძნობები და წარმოდგენები, აღმქმელის ინდივიდუალური ხასიათისაგან დამოუკიდებლად, კიდევ იმიტომაც არის ესთეტიკური, რომ ხელოვნების ნიმუში, როგორც სუბიექტის ემპრიონალურ განცდათა ობიექტი, თავისთავად „მშვენიერებას“ წარმოადგენს.

ამასთანავე, აქ განსაკუთრებული ყურადღება იმასაც უნდა მიექცეს, რომ ესთეტიკური გრძნობა აღმოცენდება მხატვრული ნაწარმოების სუბიექტური წვდომის საფუძველზე. ინდივიდის მიერ მხატვრული ნაწარმოების წვდომა-გააზრება, თავის მხრივ, მიმდინარეობს ინდივიდის სუბიექტურ, გარკვეულ პირობებში ჩამოყალიბებულ ფსიქოლოგიასთან შეფარდებით. სწორედ ეს „სუბიექტური ფსიქოლოგია“ ინდივიდისა განაპირობებს ამა თუ იმ „გადახრებს“. მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას და მისი გააზრების პროცესში ისეთ შთაბეჭდილებათა აღმოცენებას, რომლებიც არსებითად ქმნიან კიდევ ესთეტიკური გრძნობის შინაარსსა და მიმართულებას. მაშასადამე, ესთეტიკური განცდების სფეროში მეტ-ნაკლებად ყოველთვის აქვს ადგილი „დამახინჯებას“, „გამრუდებას“ მხატვრული ნაწარმოების მნიშვნელობისა. ესთეტიკურ განცდათა სფეროში მხატვრული ნაწარმოების არსის გამრუდება უნდა ჩაითვალოს ფსიქოლოგიურად, ობიექტურად განპირობებულ სოციალურ მოვლენად.

ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების აღქმა და შეთვისება

დამოკიდებულია სუბიექტის ფიქსირებულ განწყობებზე, სუ-  
ბიექტის ასეთად ჩამოყალიბებულ მზაობაზე, დამოკიდებუ-  
ლებაზე გარესამყაროსადმი, მის გემოვნებაზე (ფართო გაგე-  
ბით). გემოვნებაზე რომ არ კამათობენ — ეს მართლა გემოვ-  
ნებას (ვიწრო გაგებით) კი არ ეხება, არამედ განმცდელის სუ-  
ბიექტურ ჩვევებსა და ინტერესებს, სუბიექტურ მსოფლგა-  
გებას, მისი აზროვნების მანერას, რომელიც თვით უნატიფე-  
სი გემოვნების ლიტერატორსაც ზოგჯერ ვერ შეაგუებინებს,  
ვერ შეათვისებინებს თვით დამტკიცებულ, აღიარებულ, გე-  
ნიალურ მხატვრულ ქმნილებასაც. ეს იმაზე მიგვითითებს, რომ  
ესთეტიკური გრძნობები და წარმოდგენები სუბიექტის ფიქ-  
სირებული განწყობით არის ძირითადად განსაზღვრული.

ესთეტიკური წარმოდგენების და გრძნობების შემთხვევა-  
ში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ  
მათი განმცდელი ინდივიდი არ არის შემოქმედებითი განწყო-  
ბის მქონე პიროვნება, — და ეს მომენტი უკვე საფუძველშივე  
განსაზღვრავს იმას, რომ მისი ფანტაზიის ამოქმედება, მისი  
თვით ძლიერი და მძაფრი ესთეტიკური გრძნობები შემოქმე-  
დებითი ხასიათისა მაინც არ არის. ხელოვნების ნიმუშის  
აღქმითა და შეთვისებით ამოქმედებული ფანტაზია და მის  
მიერ მონიჭებული სახეები ჩვენ უნდა გავიაზროთ როგორც  
„სუბიექტური შთაბეჭდილებები“, შექმნილნი კონკრეტულად  
მოცემული ხელოვნების ნიმუშიდან გამომდინარე. და, რაც  
მთავარია, ეს შთაბეჭდილებები არასდროს არ გულისხმობენ  
მიზანს თავიანთი განხორციელებისა, მიზანს აღმქმელის პრაქ-  
ტიკულ-პროდუქტული ამოქმედებისა. იდეა, რომელსაც გუ-  
ლისხმობს ეს შთაბეჭდილება თავის თავში, არ არის აღმქმე-  
ლის მიერ ავტონომურად გამომუშავებული, არამედ, ეს არის  
არეკლილი იდეა ანუ იდეა, რომელიც გამომუშავდება მხატვ-  
რული ნაწარმოების აღქმის შედეგად. აქედან გამომდინარე,  
ესთეტიკური გრძნობები და წარმოდგენები არა მარტო სუბი-  
ექტური, არამედ პასიურიც არის შემოქმედებით გრძნობებ-  
თან და სახეებთან შედარებით.

წიგნში „სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძე-  
ლის პრობლემა“ რ. გ. ნათაძე საკვებით სამართლიანად აღ-  
ნიშნავს შემოქმედებით პროცესში მოქმედი გრძნობის განსხ-

ვაგებას იმ გრძნობებისგან, რომლებიც განიცდება ხელოვნების ნიმუშის აღმქმელის მიერ. აქ რევაზ ნათაძე ამბობს, რომ ფართო მნიშვნელობით, ესთეტიკურ გრძნობებს („მფრინავ გრძნობებს“, როგორც იგი უწოდებს მათ პფენდერის კვალად) ეკუთვნის ის აღელვება, რომელსაც გამოიწვევს ადამიანში ლიტერატურული ნაწარმოები, თეატრალური სპექტაკლი, კინოსურათის შინაარსი ან ოცნებით წარმოსახული მოვლენა. აქაც მაყურებელმა ან მკითხველმა იცის, რომ აღქმული შინაარსი სინამდვილეში არ ყოფილა, რომ ეს გამოგონილი და „გათამაშებული“ ამბავია. მაგრამ განიცდის ამ ფანტაზიის ნაყოფს ისე, რომ ცრემლს ვერ იკავებს. ოღონდ, ამ სახის კონტამპლატური, ჰერეტიკი, პასიური, „არასერიოზული“ გრძნობა უმთავრესად იმით განსხვავდება სასცენო მოქმედების „არასერიოზული“ გრძნობისაგან, რომ იგი გამოწვეულია მეტწილად, ასე ვთქვათ, გარედან, — იმ ვითარებით და იმ ურთიერთობით, რაც რომანის თუ სპექტაკლის მიხედვით გმირებს ახასიათებს, და არა რომელიმე ამ გმირის „მდგომარეობაში შესვლით“<sup>1</sup>. მაყურებელი თუ მკითხველი განიცდის გრძნობებს ამ ნაწარმოების გმირთა მიმართ და არა იმ გრძნობებს, რომელსაც განიცდის თვითონ გმირი ამ ნაწარმოებში შექმნილი სიტუაციებისდა შესაბამისად. ასე, მაგალითად, მაყურებელი შეიძლება განიცდიდეს თანაგრძნობას, სიბრალულს, აღფრთოვანებას ოტელოსადმი, მაგრამ არა იმ იქვიანობის გრძნობას, რასაც ოტელო განიცდის პიესასა თუ სპექტაკლში. აქ რ. გ. ნათაძე სავსებით სწორად შენიშნავს, რომ მკითხველის მიერ განცდილი ესთეტიკური გრძნობა, ძირითადად, ეს არის ნაწარმოების გმირის მიმართ დიდი ღიმილისა და თანაგრძნობის გამოვლინება და, რაც მთავარია, მასში მხატვრული შემოქმედებითი გარდასახვის მომენტი გამოირიცხულია.

ესთეტიკური გრძნობის შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს მკითხველის და არა ნაწარმოებში დახატული ადამიანის პოზიციასთან. მკითხველი კი ყოველთვის თავისი განწყობილების, ფაქტის მსოფლმხედველობისა და გემოვნების მიხედვით

<sup>1</sup> იხ. რ. გ. ნათაძე, „სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა“, გამოც. „ხელოვნება“, თბ., 1970, გვ. 65—66.

აღიარებს ნაწარმოებებს და, რაც მთავარია, მხატვრულ-შემოქმედებითი გარდასახვის მომენტი ესთეტიკური განცდის პროცესში გამოირიცხულია.

ამ შემთხვევასთან დაკავშირებით, მხატვრული გრძნობისა და ესთეტიკური გრძნობის განსხვავებულობა ჩვენ ამგვარად უნდა გვესმოდეს: თუ ესთეტიკური გრძნობა — ეს არის ნაწარმოებში ასახული განცდის როგორც ცხოვრების თანაგანცდა, მხატვრული გრძნობა — ეს არის ნაწარმოებში ასახსნავი განცდით ცხოვრება. ეს ორი გრძნობა იმდენადვე განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც ვთქვამთ, გრძნობა ვინმე ქალზე შორიდან შეყვარებული ადამიანისა და გრძნობა იმ ქალთან სიყვარულით მცხოვრები ქმრის. შემოქმედებითი პროცესის მანძილზე ხელოვანი, ძირითადად, მხატვრული გრძნობით ცხოვრობს. მხატვრული გრძნობა — ის გრძნობაა, რომელსაც ღრმად, ინტენსიურად განიცდის ხელოვანი ნაწარმოების შექმნისას, და განიცდის როგორც შემოქმედებითად გარდასახული ინდივიდი. ყველა იმ შეხედულებებიდან გამომდინარე, რაც გამოითქვა, ერთი მხრივ, მხატვრული გრძნობის ობიექტზე და მხატვრული გრძნობის სპეციფიკურ კავშირ-დამოკიდებულობაზე ფანტაზიასთან და აზროვნებასთან, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელოვანის განწყობასთან, — ჩვენ ჩამოგვიყალიბდა ამ სპეციფიკური ემოციონალური განცდის ბუნების ამგვარი გაგება: მხატვრულ ემოციონალურ განცდათა სფეროში გრძნობათი და ინტელექტუალური მხარეები მექანიკური ასოციაციის პრინციპით კი არ არიან შეკავშირებულნი, არამედ მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში გრძნობა — ეს არის „გრძნობა“ იმდენად, რამდენადაც „ფიქრია“ და, პირუკუ: აქ ფიქრი — ეს არის „ფიქრი“ იმდენად, რამდენადაც „გრძნობაა“. მხატვრული გრძნობა, როგორც კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში მოქმედი ემოციონალური განცდა კოდირებულია პოეტური ხატით; ერთი მხრივ, როგორც სპეციფიკური ფორმით და, მეორე მხრივ, როგორც იდეით, ანუ ხელოვანის „გონისეული საწყისით“, ხელოვანის ცნობიერებაში გამოცხადებული მომწიფებული განწყობის მიმართულებით. ესე იგი, მხატვრული გრძნობა კოდირებულია „სახითა“ და „იდეით“ ერთობლივად. და რადგან მხატვრული

გრძნობის ფენოშენში ემოციური და ინტელექტუალური ფაქტორების ასეთ ორგანულ შეკავშირებას საფუძვლად უდევს ფანტაზიის ამოქმედება (პოეტური ხატი), და რადგან მთელი შემოქმედებითი პროცესის მანძილზე ამ გრძნობის გაშლ-განვითარებაც ფანტაზიის უშუალო მონაწილეობითა (ეგზულსიზმობით სიტყვიერ ხატებს) და აზროვნებასთან მჭიდრო კავშირში მიმდინარეობს, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მხატვრული გრძნობის ბუნება სამჭერადია თუ სამფეროვანია თუ სამსახოვანია: იგი შემდგარია და ჩამოყალიბებულია ფანტაზიისა, ემოციისა და ფიქრისაგან. თღონდ, ეს სამბუნებოვნება მხატვრული გრძნობისა არ დაიყოფა ცალკე ფიქრად, ცალკე სახედ ან ცალკე ემოციად. ის ფაქტი, რომ მხატვრული გრძნობა შეიცავს პოეტურ ხატს, როგორც თავის ობიექტს, და რომ შემოქმედებით პროცესში მისი ფორმირება და გაშლა მიმდინარეობს აზროვნებასა და ფანტაზიასთან ურთიერთშერწყმულად, მათთან უმჭიდროვეს კავშირში — მოწმობს სწორედ იმას, რომ მხატვრული გრძნობის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს სინთეტური ბუნების მქონე ემოციონალურ განცდასთან — სინთეტურ განცდასთან.

მხატვრული გრძნობის შემთხვევაში მართლა სინთეტურ განცდასთან რომ გვაქვს საქმე, ეს დასტურდება შემოქმედებითი პროცესის თვით პროდუქტში; მხატვრული ნაწარმოების, კერძოდ, ლექსის აღქმისას, მასში აღბეჭდილი მხატვრული გრძნობა ჩვენზე ზემოქმედებს ცალკე ფიქრის, ცალკე რიტმისა და მელოდიკის, ან ცალკე მეტაფორული სახეების მეშვეობით კი არა, არამედ ლექსის გარეგანი სტრუქტურის შემადგენელი ყველა ამ ელემენტის ერთობლიობითა და ერთდროული გამოვლინებით. იგი ჩვენ გვეძლევა როგორც მთლიანი განცდა — ის მთლიანი ხასიათის განცდა, რომელიც, ბოლოს და ბოლოს, გამოხატავს სხვათა არაფერს, თუ არა პოეტურ ხატს. ლექსში ყოველი მეტაფორა, ყოველი ფიქრი, რიტმი, რითმა და საერთოდ მისი გარეგანი სტრუქტურის ყველა შემადგენელი ელემენტი გვეძლევა ერთობლივად, ურთიერთშერწყმულად; და ასე გვეძლევა იმიტომ, რომ ყოველი ეს შემადგენელი ელემენტი დაქვემდებარებულია იმ ხატის-მიერით მთლიანობის პრინციპს, რომელსაც თავის თავში (თა-

ვის შინაარსში) გულისხმობს მხატვრული გრძნობა, და ეს ხატისმიერი მთლიანობის პრინციპი მხატვრულ გრძნობას თავისი ძალით, თავისი განვითარებით მთელი შემოქმედებითი პროცესის მანძილზე ბოლომდე გააქვს.

ყველაფერი ეს კიდევ ერთხელ და უშუალოდ მიგვითითებს იმაზე, რომ მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში ჩვენ ასეთივე „მთლიანობითი ხასიათის“ სინთეტურ განცდასთან უნდა გვქონდეს საქმე.

ამრიგად, მხატვრული გრძნობის ობიექტისა და მისი სინთეტური ბუნების შეფასებისას ჩვენ შეძლებისდაგვარად ისიც განვმარტეთ და დავადგინეთ, რომ ეს გრძნობა თავისი არსით განსხვავებულია როგორც ჩვეულებრივი, ასევე სხვა უმაღლესი რიგის გრძნობებისაგან. მაგრამ, მხატვრული გრძნობის ბუნების განსხვავებულობის ჭეშოვანი დამახასიათებლის საჭიროა აგრეთვე სპეციფიკურად მისთვის დამახასიათებელი თვისებების გამოძებნა და დადასტურება.

ამა თუ იმ საგნის განსაკუთრებული ბუნება, მისი არსებითი განსხვავებულობა სხვა საგნებისგან ყოველთვის და აუცილებლად გამოვლინდება მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ თვისებებში. შეიძლება ითქვას, რომ თვისება ეს არის „პრაქტიკა“ საგნისა, არსი კი — „თეორია“. ყველა თვისება შედარებითია, ერთი საგნის თვისების სპეციფიკურობა გამოაშკარავდება სხვა საგნის თვისებასთან შედარებისას. ამასთანავე, თვისება, თავის მხრივ, ზეგავლენას ახდენს საგნის ხარისხზე. და ჩვენც, ახლა, იმის განხილვას შევუდგებით, „პრაქტიკულად“ რომელი თვისებებით დასტურდება მხატვრული გრძნობის განსხვავებული ბუნება. განსაკუთრებით კი იმ სპეციფიკურ თვისებებზე გავამახვილებთ ყურადღებას, მხატვრული გრძნობის ხარისხსაც რომ ქმნიან და გამოავლენენ.

ხელოვნების სფეროში მოქმედი გრძნობების დამახასიათებელი წიშან-თვისებები უკვე დიდი ხანია ესთეტიკის, ფსიქოლოგიისა თუ ლიტერატურისმცოდნეობის კვლევის საგანს წარმოადგენს. ერთ-ერთ ასეთ თვისებად სამართლიანად მიჩნეულია პ რ ე ზ ე ნ ტ ო ბ ა (ვ. შტერნი). შემოქმედებით პრო-



ცესში მოქმედი გრძნობა — ეს აწმყოს გრძნობაა. მხატვრული გრძნობის პრეზენტობა გულისხმობს ძირითადად იმას, რომ ხელოვანი კონკრეტულად შემოქმედებითი პროცესის ფარგლებში განიცდის ამ გრძნობას და რომ, ვთქვათ, ლექსში პოეტი გამოხატავს არა იმ შთაბეჭდილებებსა და განცდებს, რომლებიც მას ოდესღაც წარსულში აღეძრა რაიმე საგნის მიმართ, არამედ უშუალოდ ახლა (აწმყოში, თვით შემოქმედებით პროცესში) აღმოცენებულ განცდასა და შთაბეჭდილებებს. პოეზიის სფეროში უმთავრესად წარსულის ან მომავლის მოვლენებია გამოხატული; მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ პოეტი ლექსში უბრალოდ იხსენებს რაიმე წარსულ მოვლენას და მასთან დაკავშირებულ განცდას. არა, პოეტი წარსულს კი არ იხსენებს, არამედ აცოცხლებს მას და გვიმხელს აწმყოში აღმოცენებულ განცდას და ცოდნას წარსულში მომხდარი მოვლენის მიმართ, ანუ გვიმხელს თვით პროცესს ახალი გამოცდილებისა და ახალი ცოდნის აწმყოში შეძენისა. პოეტისთვის ნიშანდობლივია გადმოცემა იმისა, თუ რას გრძნობს იგი ახლა, უშუალოდ ახლა რა ხდება მის სულში.

ამ ღებულების ნათელსაყოფად შეიძლებოდა გაგვეხსენებინა „გახსოვს, ტურფავ“ ი. ჭავჭავაძისა, „ა. პ. კერძა“ ა. პუშკინისა, „მეც მყვარებია, მეც განმიცდია“ ა. ბლოკისა, „შენ ზღვის პირად“ გ. ტაბიძისა, „ერთხელ იქნება, მოვკვდები“ ვაჟა-ფშაველასი და სხვა მრავალი ლექსი.

პოეტი მისგან უაღრესად დაშორებულ მოვლენასაც აწმყოს განცდათა სფეროში მოაქცევს და ისე ქმნის ლექსს: ლექსში წარსული (თუ მომავალი) იმდენად არის მოქმედი, რამდენადაც იგი აწმყოში განიცდება და შეფასდება ახალი თვალთ, ინდივიდუალურად. სწორედ პოეტის აწმყო გრძნობის მეშვეობით ა. წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“, ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, ი. ჭავჭავაძის „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ მკითხველს შეუქმნის არა მარტო წარსულის სურათებს, შთააგრძნობინებს არა მარტო წარსულში მომხდარ მოვლენებს, არამედ მისთვის გადიქცევა აწმყოზე დაფიქრების სტიმულადაც. წარსულზე ან მომავალზე წერისას მწერალი მარტო წარსულში (ან მომავალში) კი არ „გადადის“, არამედ წარსული (ან მო-

მავალი) აწმყოში „გადმოაქვს“ და აწმყოს მოვლენებად გადა-  
აქცევს მათ. წარსულის მოვლენაზე აგებული ყოველი მხატვ-  
რული ქმნილება არის ცარიელი და უსიცოცხლო, თუ არ არის  
ხელოვანის მიერ შემოქმედებითად განცდილი როგორც აწმ-  
ყოში მოქმედი ძალა.

ყოველივე იქიდან გამომდინარე, რაც ზემოთ ითქვა მხატვ-  
რული გრძნობის პრეზენტულობის თვისებასთან დაკავშირე-  
ბით, უნდა დავასკვნათ, რომ ლექსში ერთმანეთისგან ყოველ-  
თვის განსხვავებულ უნდა იქნას ამბის განვითარების ფსიქო-  
ლოგიური დრო და გრამატიკული დრო; და თუ გრამატიკუ-  
ლად ესა თუ ის მოვლენა ერთსა და იმავე ლექსში შეიძლება  
სამივე დროში (წარსულში, აწმყოსა და მომავალში) ვითარ-  
დებოდეს, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით იგი მხოლოდ აწმ-  
ყოში განიცდება. ლექსის ფსიქოლოგიური დრო — ყოველთ-  
ვის აწმყო დროა.

ადვილად შეინიშნება, რომ პრეზენტულობის თვისება  
მჭიდროდ უკავშირდება ხ ა ნ ი ე რ ო ბ ი ს საკითხს. მართალია,  
მხატვრული გრძნობის ბუნებაზე მსჯელობისას საგანგებოდ  
არ შევჩერებულვართ ამ საკითხზე, მაგრამ ჩვენი მსჯელობი-  
დან თავისთავად გამომდინარეობს, რომ მხატვრული გრძნობის  
ხანieraობა განსაზღვრულია იმ დროთი, რომლის მანძილზეც  
მიმდინარეობს შემოქმედებითი პროცესი. მთელი ამ შემოქ-  
მედებითი პროცესის მსვლელობაში მხატვრული გრძნობა  
მ ტ კ ი ც ე ა, განუხრელია თავისი მიმართულებით. იგი არ  
იცვლება შემოქმედებით პროცესში მის კვალად თუ მისი პა-  
რალელურად აღმოცენებული სხვადასხვა ხელოვანისთვის,  
როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდისთვის, დამახასიათებე-  
ლი სუბიექტურად ემოციონალური განცდების ზეგავლენით,  
რამეთუ მხატვრული გრძნობა — გონისმიერი, კონტროლირე-  
ბული და, ამდენად, შეუვალი გრძნობაა. ამას გარდა, მხატვ-  
რული გრძნობა — ს რ უ ლ ი გრძნობაა, ანუ, იგი გულისხმობს  
დასრულებულობას თავის განვითარებაში. მისი ხანieraობის  
შეფასება არ შეიძლება ისეთი ცნებებით, როგორიც არის  
„მსწრაფლწარმავლობა“ და „ხანგრძლივობა“. მხატვრული  
გრძნობა არ შეიძლება შეწყდეს შემოქმედებითი პროცესის  
დამთავრებამდე (რადგან მაშინ ეს პროცესიც ვეღარ დასრულ-

დება. და ე. ი. მხატვრულ გრძნობასთანაც არ გვექონია საქმე, არამედ შემოქმედებითად არასრულყოფილ, არამხატვრულ გრძნობასთან); და ასევე არ შეიძლება გაგრძელდეს მხატვრული გრძნობა ამ პროცესის დამთავრების შემდეგ (და თუ გაგრძელდა, იგი უნებურად განაპირობებს მისივე მიმართულებისა და შინაარსის შემცველი ახალი ნაწარმოების აღმოცენებას და, ესე იგი, იმ ერთი ლექსის შექმნით თვითონ შემოქმედებითი პროცესიც არ დასრულებულა).

ის ფაქტი, რომ მხატვრული გრძნობა მტკიცეა თავის მიმართულებაში, მიგვანიშნებს იმაზე, რომ, თუმცა იგი ამბივალენტურია, მაგრამ შეუძლებელია იგი გულისხმობდეს ამ თავის მიმართულებაში უარყოფით დამოკიდებულებას (გრძნობათა პოლარობა). მხატვრული გრძნობა თავისი ობიექტისადმი — პოეტური ხატისადმი ყოველთვის დადებით მიმართებაშია და გარიყავს, განაგდებს, უარყოფს ამ თავისი მიმართებით ყველა იმ განცდებს, რომლებიც არასწორი დამოკიდებულებით აღმოცენდებიან ხატის მიმართ. ასეთი „არასწორი“ ემოციური განცდების აღმოცენება კი ყოველთვის მოსალოდნელია პოეტურ შემოქმედებით პროცესში, რადგან ამ პროცესის მანძილზე ხელოვანისთვის დამახასიათებელია აფექტურ მდგომარეობაში ყოფნა, როდესაც შეიძლება „წონასწორობა დაირღვეს“ ხელოვანსა და ასახვის ობიექტს შორის — როდესაც მოსალოდნელია აღრევა ხელოვანის, როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის, ემოციურ განცდებსა და მისი, როგორც შემოქმედის, განცდებს შორის, ანუ, როდესაც მოსალოდნელია ხელოვანის, როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის სუბიექტური ფსიქოლოგიის შეჭრა შემოქმედებით პროცესში და მისი სუბიექტური, ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული სიმართლის მიტმასნება ხელოვნების სიმართლესთან. მხატვრული გრძნობა მისგან განსხვავებულ ჩვეულებრივ ემოციონალურ განცდებთან აღრევას გაუბრუნებს იმ მიზეზითაც, რომ იგი იზოლირებული გრძნობაა. ის დებულება, რომ მხატვრული გრძნობის აღმოცენება-ფორმირების უშუალო საფუძველზე წარმოადგენს პოეტური ხატი, პირდაპირ მიგვითითებს იზოლაციაზე, როგორც აუცილებელ პირობაზე მისი აღმოცენებისა და მიმდინარეობისა. ჩვენს გაგებაში იზოლაცია გუ-

ლისხმობს მხატვრული გრძნობის „გამლიზიანებლის“, მისი აღმოცენების მიზეზის განსხვავებას და განცალკევებულობას ყველა სხვა გამლიზიანებლებისა თუ მიზეზებისაგან, — გულისხმობს მხატვრული გრძნობის ბუნების სპეციფიკურ თავისებურებას, რაც თავის მხრივ უზრუნველყოფს და წინასწარ განსაზღვრავს ხელოვანის შემოქმედებითად ემოციონალური, აფექტური მდგომარეობის ცენტრალურ გადაწყვეტას ობიექტივაციის მთელი პროცესის მანძილზე.

ამგვარად, მხატვრული გრძნობა იმდენად არის მხატვრული, იმდენად არის ქეშმარიტად შემოქმედებითი და იმდენად არის შემოქმედებითად სრულყოფილი, რამდენადაც, ერთი მხრივ, გარდასახულია და, მეორე მხრივ, რამდენადაც მისთვის დამახასიათებელია „კონტროლის სტადიუმს“ დაქვემდებარებულობა, რამდენადაც იგი „იტანს“ მასზე ყურადღების გამახვილებას, განჰკრეტას, შეფასებას, კონტროლირებას, ანუ რეფლექსიას. რეფლექსიას კი მხატვრული გრძნობა იმდენად „იტანს“, რამდენადაც იგი თავის თავში შეიცავს „იდეას“, როგორც მომწიფებული განწყობის მიმართულებას, — რამდენადაც იგი თავისი ბუნებით სინთეტური გრძნობაა. შეფასებასა და კონტროლირებას დაქვემდებარებულობის მომენტი მხატვრული გრძნობის ერთ-ერთი ყურადღაღები ნიშანია, განმასხვავებელი ესთეტიკური გრძნობებისაგან, რომლებიც მძაფრ კონტროლირებას, მათზე ყურადღების მძაფრ გამახვილებას ძირითადად ვერ იტანენ<sup>1</sup>.

მაგრამ მხატვრული გრძნობა გამოირიცხავს რა თავის მიმართებაში პოლარულობას, — კერძოდ, უარყოფით დამოკიდებულებას ასასახავი ობიექტის მიმართ, — ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მხატვრულ გრძნობას ამბივალენტობა (ორობითობა) არ ახასიათებს. საერთოდ გრძნობათა და, განსაკუთრებით, შემოქმედებით სფეროში გრძნობათა ამბივალენტობისა და პოლარულობის თვისებების ერთმანეთში აღრევა დაუშვებელია: პოლარობა გულისხმობს ობიექტისადმი სუბიექტის

---

<sup>1</sup> ასე შევალთად, რაიმე მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენისას აღმოცენებული ესთეტიკური გრძნობა მაშინვე გაქრება, თუ მასზე გავამახვილებთ ყურადღებას, თუ დავფიქრდებით, რას განვიცდით ამ კონკრეტული გრძნობის შინაარსში.

ერთი გრძნობითი დამოკიდებულების პრინციპულ განსხვავებულობას მეორისაგან. ამბივალენტობა კი გულისხმობს ერთ გარკვეულ გრძნობით მიმართებაში ორმაგ თუ გაორებულ დამოკიდებულებას ობიექტისადმი. შეცდომა იქნება აგრეთვე პოლარულობის გაგება, როგორც „გახლეჩილი“ ამბივალენტური გრძნობისა. ასევე არ შეიძლება აღრევა ამბივალენტობისა და დიფუზიურობისა: დიფუზიური გრძნობა ცალკეულ ან ურთიერთ საპირისპირო (პოლარული) გრძნობების ერთობლივ, არადიფერენცირებულ განცდას გულისხმობს.

მხატვრული გრძნობის მომდევნო დამახასიათებელ თვისებად მიჩნეულია სწორედ სპეციფიკური ორობითობა, რომელზეც მიგვითითებენ რ. მიულერ-ფრეინფელსი, პ. შილდერი და რომელიც თავის „ხელოვნების ფსიქოლოგიაში“ საფუძვლიანად, ყოველმხრივ გააანალიზა ლ. ს. ვიგოტსკიმ. ზოგადად რომ გავიაზროთ, ორობითობა ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნების სფეროში მძაფრ ტრაგიკულ განცდას თან ერთვის ერთგვარი ტრიუმფის გრძნობა; და პირუკუ, რომ ყოველი კომიკური სიტუაცია გულისხმობს ტრაგიკულობის პათოსსაც (დონ-კიხოტის სიცილში სიმწრის კენესა, გმინვა გაისმის). ლ. ს. ვიგოტსკიმ თავის „ხელოვნების ფსიქოლოგიაში“ კონკრეტული მაგალითების გაანალიზებით (იგავი, ნოველა, ტრაგედია, ლექსი), ყველაზე სრულყოფილად განმარტა და დაასაბუთა, რომ ყოველი მხატვრული ნაწარმოები „აუცილებლად შეიცავს თავის თავში აფექტურ წინააღმდეგობრიობას და აღმქმელშიც იწვევს ურთიერთ-საწინააღმდეგო გრძნობათა რიგებს“. სწორედ ამ სპეციფიკურ ორობითობაში, ამ „აფექტურ-დაპირისპირებულობაში“ მდგომარეობს განსხვავებულობა ესთეტიკური რეაქციებისა.

ლ. ს. ვიგოტსკი აგრეთვე განსაკუთრებულად მიგვითითებს შეკავებაზე, როგორც სპეციფიკურ თვისებაზე ხელოვნების სფეროში მოქმედი გრძნობებისა. შეკავება გარეგანი ქმედითი გამოვლინებისა, წარმოადგენს მხატვრული გრძნობის განმასხვავებელ სიმპტომს. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული გრძნობა შეიძლება იყოს უაღრესად ძლიერი, იგი უშუალოდ არ გარდატყდება რაიმე გარეგნულ ქცევაში, — იმის მაგიერ, „რომ გამოვლინდეს კუნთების ძაბვაში, თრთოლ-

ვაში ან ტირილში, თვით უმძაფრესი გრძნობა, მხატვრული შემოქმედების დონეზე; უპირატესად ფანტაზიის სახეებში პოულობს გადაწყვეტას“ (ლ. ვიგოტსკი). ადვილად შევნიშნავთ: შეკავება იმაზევე მიგვიჩივებს, რაც დიდი ხნით აღრე ესთეტიკოსებსა და ფსიქოლოგებს. ჰქონდათ აღნიშნული ხელოვნების სფეროში მოქმედ გრძნობათა გონიერების თვისებით. ხელოვნების სფეროში მოქმედი გრძნობები — გონიერი გრძნობებია. მაგრამ, როგორც ლ. ს. ვიგოტსკი ამბობს, „შეკავებისა“ და „გონიერების“ თვისებათა გამოძებნით „ეს საკითხი ჯერ კიდევ ვერ ჩაითვლება გადაჭრილად, რადგან ასეთივე ცენტრალური გადაწყვეტა მძაფრი ემოციური განცდებისა ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, აგრეთვე, ჩვეულებრივ გრძნობათა განვითარების სფეროში“.

მით უმეტეს ეს პრობლემა ვერ გადაწყდება კონკრეტულად შემოქმედებით პროცესში მოქმედ გრძნობასთან დაკავშირებითა და მისი „გონიერების“ ისეთი გაგებით, როგორიც აქამდე არსებობდა ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაში. ამიტომაც, ჩვენ აქ შევეცდებით ახლებურად განვმარტოთ, თუ რა ძალები განაპირობებენ მხატვრული გრძნობის გონიერების თვისებას. ეს თვისება უშუალოდ უკავშირდება მხატვრული გრძნობის ხარისხის საკითხსაც და მასზე განსაკუთრებულადაც გავამახვილებთ ყურადღებას.

მხატვრული გრძნობა, როგორც „გონიერი გრძნობა“. მხატვრული გრძნობის „გონიერულ“ ხასიათზე ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, მის ინტელექტუალურ ხასიათზე მრავალზე მრავალი ხელოვნანის შეფასება შეიძლებოდა აქ მოგვეტანა და გაგვეანალიზებინა, მაგრამ ასეთი ანალიზი ძალზე ბევრ დროსა და ადგილს მოითხოვს. მით უმეტეს, ჩვენ აქ გვინტერესებს მეცნიერული განმარტება და არა ფაქტებით დასაბუთება. მხატვრული გრძნობა რომ „გონიერი“, ინტელექტუალური ხასიათისაა — ეს მართლაც ფაქტია და ყველასთვის თავისთავად ცხადი მოვლენაა. და მაინც განმარტებას და ამოხსნას საჭიროებს იგი.

მხატვრული გრძნობის ინტელექტუალურობის, მისი გონიერულობის საკითხი არაერთხელ დასმულა იმ ესთეტიკოს-

თა; ლიტერატურის მცოდნეთა და, რა თქმა უნდა, იმ ფსიქოლოგთა მიერ, რომლებიც დაინტერესებულნი იყვნენ ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის შესწავლით. ჯერ კიდევ დიდრომ წამოაყენა ის დებულება რომ, თუმცა მსახიობი სცენაზე ნამდვილად ტირის, მისი ცრემლების სათავე გონებაშია და არა გულშიო. დ. ნ. ოვსიანიკო-კულიკოვსკიმ მსახიობის სცენურ განცდათა ამგვარი გაგება სცადა დაესაბუთებინა ფსიქოლოგიური ანალიზით და განეცხადო იგი საერთოდ ხელოვანის განცდებზე. ამ მკვლევარმა წამოაყენა დებულება, რომლის მიხედვით ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში მოქმედი გრძნობა — ეს არის ხელოვანის მიერ მხატვრულ სახეებზე აზროვნების, სახეთა გააზრების პროცესის თანამდევით, თან-მიმყოფი და შემადგერადებელი განცდა ანუ განცდა გამომდინარე აზროვნებიდან. სწორედ ამის გამო განსაზღვრავს იგი მხატვრულ გრძნობას როგორც „ფიქრის ემოციას“, „აზრის ემოციას“.

მხატვრული გრძნობის ინტელექტუალური ხასიათის დ. ნ. ოვსიანიკო-კულიკოვსკისეული განმარტების არასრულყოფილება და პრიმიტიულობა გამოააშკარავებს შემდგომ სხვა მეცნიერთა (ს. ო. გრუზენბერგის, ლ. ს. ვიგოტსკის და სხვათა) გამოკვლევებმა. ეს მეცნიერები მხატვრული გრძნობის გონიერების თვისებას სრულიად მართებულად უკავშირებენ მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში ხელოვანის ფსიქიკის აქტივობისთვის დამახასიათებელი „შეკაების“, შეფასებისა და კონტროლირების მომენტებს. ამ ფსიქო-ფიზიოლოგიური მომენტების გათვალისწინებიდან გამომდინარე, ეს მეცნიერები მკაცრად გამმიჯნავ ზღვარს სდებენ „გრძნობათა განქვრეტასა“ და მოქმედებაში გრძნობათა უშუალოდ გამოვლენას შორის, ანუ ემოციონალურ განცდათა ცენტრალურ და პერიფერიულ გადაწყვეტას შორის. ასე მაგალითად, ს. ლანგერი განსაკუთრებულად აღნიშნავს განსხვავებას ცხოვრებისეულ სფეროში უშუალოდ განცდილ და ხელოვნების სფეროში განქვრეტილ გრძნობებს შორის, ანუ, იგი მკვეთრ ზღვარსა სდებს გრძნობათა განქვრეტასა და მოქმედებაში მათ უშუალოდ გამოვლინებას შორის. ამ მეცნიერის აზრით სწორედ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, ჩვეულებრივი გრძნო-

ბების, ცხოვრებისეულ სფეროში მოქმედი განცდების. ზემოთხევაში ადამიანს ნამდვილად „აქვს გრძნობა“, ხოლო მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში ადამიანი „განჭვრეტს გრძნობას“. ამგვარად, ს. ლანგერის მიხედვით ხელოვანი გამოხატავს არა მის უშუალოდ აღძრულ განცდებს ამა თუ იმ სიტუაციაში, არამედ გადმოგვცემს „ბუნებას განჭვრეტილი გრძნობებისა“, ანუ ბუნების გაცნობიერებული, შეფასებული გრძნობებისა. ს. ლანგერი მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში გრძნობათა განჭვრეტა-შეფასების მომენტს იმდენად დიდ როლს აკუთვნებს, რომ თავისი მსჯელობის კვალად იძულებული ხდება ხელოვანის უმთავრეს მიზნად (ნაწარმოების შექმნის პროცესში) გამოაცხადოს იდეის გამოხატვა. ხელოვანის იდეა, ცნობილი თანამედროვე ადრეიკელი ფსიქოლოგის ს. ლანგერის გაგებით, ეს არის ხელოვანის მიერ გამომუშავებული „ცოდნა“, მასში შექმნილი „კონცეპცია“ ადამიანურ გრძნობებზე, რომლის პროექციასაც მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს.

ზოგადად რომ შევაფასოთ, ლანგერისეული „იდეა“, „კონცეპცია“ თუ „ცოდნა“ წარმოადგენს აზროვნების შედეგად გამომუშავებულ მოსაზრება-შეხედულებას. მისეული ხელოვნების ფილოსოფია: აშკარად კოგნიტივისტურია და სათანადოდ არ ითვალისწინებს არაცნობიერის როლს თვით ამ „იდეის“. აღმოცენება-ჩამოყალიბებაში. ამას გარდა, მხატვრული შემოქმედების ძირითად მიზნად იდეის გამოხატვას რომ აცხადებს, ამით ს. ლანგერი შლის ზღვარს ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის.

რა თქმა უნდა, ესთეტიკოსთა, ფილოსოფოსთა და ფსიქოლოგთა ისეთი შეხედულება, რომლის მიხედვითაც შემოქმედებით პროცესში მოქმედი და ნაწარმოებში გამოხატული გრძნობა გონიერია იმდენად, რამდენადაც განჭვრეტილია, კონტროლირებულია და შეფასებულია, დავას არ იწვევს. „შეკაება“ გარეგან გამოვლინებაში, რაც წარმოადგენს მხატვრული შემოქმედებითი (და, საერთოდ, ხელოვნების სფეროში მოქმედი) ემოციებისა და გრძნობების განმასხვავებელ სიმბოლს; თავისთავად იწვევს მათს განჭვრეტა-შეფასებას. უდავოა ისიც, რომ განჭვრეტასა და შეფასებასთან, არჩევასა



და უკუგდებასთან დაკავშირებით, ხელოვნების სფეროში მოქმედი გრძნობები იხვეწებიან, მრავალფეროვანდებიან, აღივსებიან შინაარსით. ამაზე მიგვითითებენ თვით მწერლებიც. მაგრამ ისინი მიგვითითებენ იმაზეც, რომ ხელოვანი არა მარტო „არქიტექტორია“ (ანუ მომწესრიგებელი და ამგები) ნაწარმოებისა, არამედ დამბადებელიც იმ „ძვირფასი მასალის“, როგორც განაცაიგება და შედგება ნაწარმოები და რომლებსაც ჰბადებს ხელოვანის „შემოქმედებითი სამყარო“. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოები არ უნდა ჩაითვალოს მხოლოდ ინტელექტუალური ოპერაციების შედეგად შექმნილ მოვლენად.

ამგვარად, შემოქმედებითობის სფეროში გრძნობის გონიერება „შეკავების“, შეფასების მომენტთან რომ არის დაკავშირებული — ეს კი არ იწვევს ეჭვს. საეჭვო ხდება მხატვრული გრძნობის გონიერების თვისების დაკავშირება მხოლოდ ამ მომენტთან და ამ მომენტს დაქვემდებარება ძირითადად. როგორც ლ. ს. ვიგოტსკიმ აღნიშნა, „ასეთივე ცენტრალური გადაწყვეტა შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ჩვეულებრივი გრძნობების მიმდინარეობის შემთხვევაში“, ანუ შეკავება, განწყვეტა და კონტროლირება, მართალია, არა იმგვარი უპირატესობით, როგორც შემოქმედებითობის სფეროში — ჩვეულებრივ გრძნობებსაც ახასიათებს მეტ-ნაკლებად. ამიტომაც ზემოთ ხსენებული მიზეზები, რომელთა საფუძველზე ფსიქოლოგები ცდილობენ მხატვრული გრძნობის გონიერების თვისების ახსნა-განმარტებას, საკმარისად ვერ ჩაითვლება. უნდა იყოს მიზეზი უფრო სიღრმისეული და სპეციფიკური, საფუძველშივე რომ განსაზღვრავს მხატვრული გრძნობის გონიერების თვისების განსხვავებულობას.

თუ გავიხსენებთ იმას, რომ მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში ცნობიერების ასპექტთა სპეციფიკურ აქტივობას განაპირობებს და წარმართავს განწყობა; და თუ გავიხსენებთ, რას წარმოადგენს პოეტური ხატი ამ პროცესში აღმოცენებულ-ფორმირებული ემოციური განცდისათვის კონკრეტულად — ნათელი გახდება, რომ მხატვრული გრძნობის გონიერების განპირობება მხოლოდ ან ძირითადად შეკავების, შეფასებისა და კონტროლირების მომენტებით არამართებუ-

ლია. გ. ტაბიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ლექსი უნდა იყოს მადლფენილი იდეურად“, ანუ, როგორც თავად განმარტავს — იდეა უნდა იყოს ლექსის „სულდგმული“, იდეა შიგნიდან უნდა ასულდგმულებდეს ლექსს. როგორ უნდა გავიგოთ ლექსის „გასულდგმულება“ იდეით?

როგორც აღვნიშნეთ, მომწიფებული განწყობის მიმართულება თავისთავად კანონზომიერია, ლოგიკურია და, შეიძლება ითქვას, „იდეურია“ იმდენად, რამდენადაც იგი აღმოცენდება ხელოვანის მთლიან-პიროვნული გამოცდილების საფუძველზე, მისი უნიტარული განწყობის გამორკვევის შედეგად, რომელიც თავის თავში შეიცავს კიდევ ხელოვანის გამოცდილებას. მომწიფებული განწყობის გაცხადება ხელოვანის ცნობიერებაში თავისთავად გულისხმობს ხელოვანის „გონიერი“ მზაობის შექმნას, მასში სპეციფიკური „იდეისკენ მიმართულების“ ჩამოყალიბებას. ამ სპეციფიკური „იდეისკენ მიმართულების“ რეალიზაცია განხორციელდება ცნობიერების ასპექტთა აქტივობის გზით. ეს კი ნიშნავს, რომ მომწიფებული განწყობა თავისი „იდეისკენ მიმართულების“ გეზით წარმართავს ცნობიერების ყველა ასპექტთა და, მაშასადამე, გრძნობის ქმედება-განვითარებასაც.

ის ფაქტი, რომ მხატვრული გრძნობა წარმოადგენს პოეტური ხატის ემოციურ განცდას, მიგვითითებს იმაზეც, რომ იდეას, როგორც „გონისეულ საწყისს“ ეს გრძნობა თავისავე ობიექტში გულისხმობს და, მაშასადამე, თავისი არსით ეს გრძნობა იდეის განცდაა, ანუ გონიერი ემოციური განცდაა.

ამგვარად, მხატვრული გრძნობის გონიერების თვისება შინაგანად ორი მხრივ არის განსაზღვრული: ა) პოეტური ხატის მნიშვნელობით (როგორც იდეით), რომელსაც მხატვრული გრძნობა თავის შინაარსში გულისხმობს; ბ) ხელოვანის იმ სპეციფიკურად შექმნილი მთლიან-პიროვნული მდგომარეობით, იმ გარკვეული, მომწიფებული მიმართულებით, რომლის გეზითაც ეს გრძნობა მოქმედებს.

ყოველთვის უნდა გვეტონდეს მხედველობაში ისიც, რომ ეს „შინაგანი გონიერება“ ძირითადია და სწორედ იგი განსაზღვრავს მხატვრული გრძნობის სპეციფიკურ ინტელექტუალურ ხასიათს, მისი „გონიერების“ თვისების სპეციფიკუ-

რობას. რაგინდ წარმოსახვის უნარითაც არ იყოს დაჯილდოებული ინდივიდი, რაგინდ მრავალფეროვან, მრავალგვარ სახეებში არ გადაწყდეს ინდივიდის ესა თუ ის უმძაფრესი ემოციონალური განცდა და რაგინდ აზროვნების „პრესში“ არ გატარდეს მისი ესა თუ ის გრძნობა — თუ მთელ შემოქმედებით პროცესს საფუძვლად არ უდევს სპეციფიკურად შექმნილი „მიმართულება იდეისკენ“, თუ ცნობიერებაში არ გამოცხადდა „გონისეული საწყისის“ შემცველი პოეტური ხატი — მხატვრული გრძნობა ვერ შედგება, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, საქმე გვექნება მხატვრული გრძნობის შებლალულ იმიტაციასთან. ასეთი გრძნობით შექმნილი ნაწარმოები ვერ იქნება ნამდვილი ნიმუში ხელოვნებისა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში გრძნობა გონიერია არა მარტო იმიტომ, რომ მისი ჩამოყალიბება, განვითარება და გარე-გარდმოშლა დაკავშირებულია შეფასებისა და კონტროლის მომენტებთან, არამედ იმიტომაც, და უმთავრესად იმიტომ, რომ ეს გრძნობა წარმოადგენს პოეტური ხატის (როგორც იდეის) განცდას და მისი ფორმირება-განვითარება მიმდინარეობს მომწიფებული განწყობის მიმართულებით. მაშასადამე, გონიერება — ეს მარტო აზროვნების წყალობით შეძენილი თვისება კი არ არის მხატვრული გრძნობისა, არამედ, და უმთავრესად, მისი არსიდან გამომდინარე და მისთვის არსებითად დამახასიათებელი „თანდაყოლილი“ თვისებაა. ეს გრძნობა გონიერია იმდენად, რამდენადაც მხატვრულია.

ახლა, როდესაც შეძლებისდაგვარად მოკლედ განვმარტებ მხატვრული გრძნობის „გონიერების“ განმაპირობებელი მიზეზები, ყურადღებას გავამახვილებთ მის „ექსტრავერტულობაზე“. ვინაიდან ეს თვისება აქამდე არ აღუნიშნავთ ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაში, მასზედაც საგანგებოდ შევჩერდებით.

**მხატვრული გრძნობის ექსტრავერტულობა.** მხატვრული გრძნობისათვის დამახასიათებელი ამ თვისების — ექსტრავერტული მიმართულების გასარკვევად ჩვენ თავიდანვე გავამახვილებთ ყურადღებას „შეგონებაზე“, როგორც ერთ-ერთ უმ-

თავრეს მიზანზე ხელოვნებისა. თუ მხატვრული ნაწარმოები არ ააღვლევებს, არ „დამუხტავს“ მკითხველს, არ დააფიქრებს მასში გამოხატულ მოვლენაზე — იგი თავის არსებობასაც ვერ ამართლებს. ლ. ნ. ტოლსტოი მხატვრული ნაწარმოების ღირსების კრიტერიუმად თვლიდა სწორედ „დამუხტვის ხარისხს“, „შთამაგონებლობას“ და წერდა, რომ ეს დამუხტვის ხარისხი „არის უმთავრესი საზომი ხელოვნებისა. რაც უფრო მძლავრია შთამაგონებლობა, მით უფრო მაღალხარისხოვანია ხელოვნება როგორც ხელოვნება; და საკუთრივ მხატვრულობის მხრივ, მნიშვნელობა არა აქვს ნაწარმოების შინაარსს და თავისთავად ღირსება-ღირებულებას იმ გრძნობებისა, რომლებსაც გადმოსცემს“. ასეთი პოზიციებიდან გამომდინარე, პოეტური ნაწარმოები ჩვენ უნდა შევაფასოთ არა როგორც მასში ასახული მოვლენის მახასიათებელი ფაქტების ჯამი, არამედ, როგორც ერთობლიობა სტრუქტურულად ურთიერთდაკავშირებული ისეთი მხატვრული საშუალებებისა, რომელთა უპირველესი დანიშნულება — შეგონების მოჭდენაა.

ხელოვანთა შემოქმედებითი გამოცდილების შესწავლისა და მხატვრული ნაწარმოების აღქმით გამოწვეულ განცდებზე ინტროსპექტული დაკვირვებების შედეგად, ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაში სრულიად სამართლიანად არის დადგენილი, რომ მხატვრული ნაწარმოების შემოქმედების ძალა მდგომარეობს მასში გადმოცემულ სახეთა „ფსიქიკურ მიზიდულობაში“, მხატვრულ განცდათა სუგგესტიურობაში. მხატვრული ნაწარმოების სუგგესტიურ ხასიათზე მიგვითითებს ლ. ტოლსტოი, როდესაც ამბობს, რომ ხელოვნება და შემოქმედებითი პროცესი „არის ისეთი ადამიანური ქმედება, როდესაც ერთი ადამიანი სრულიად შეგნებულად, გარკვეული ნიშნებით გადასცემს სხვებს მის მიერ განცდილ გრძნობებს, — ხოლო სხვა ადამიანები იმუხტებიან ამ გრძნობებით და განიცდიან მათ“.

რა თქმა უნდა, ხელოვანი ცნობიერად ქმნის იმ სიმბოლოებს, რომლებიც ზეგავლენას მოახდენენ მკითხველზე. მაგრამ ეს გაცნობიერებული სურვილი „დამუხტველი“ სიმბოლოების შექმნისა, განპირობებულია „შინაგანი იძულებით“, რომელიც მდგომარეობს მომწიფებული განწყობის, მიმართულე-

ბისა და მისით ამოქმედებული შემოქმედებითი ფანტაზიის გარე-გამოვლენისაკენ სწრაფვაში.

ჩვენს მიერ უკვე ითქვა, რომ პოეტური ხატი, როგორც ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის გაცხადების სიმბოლო; თავის თავში გულისხმობს გარე-გამოვლინების შინაგან ტენდენციას; და რადგან მხატვრული გრძნობა პოეტური ხატის განცდას წარმოადგენს, თავის ფორმირებასა და განვითარებაში ისიც ასევე უნდა გულისხმობდეს სწრაფვასა და მიზანს გარე-გამოვლინებისა. მომწიფებული განწყობის მიმართულება და მისით განპირობებული წარმოსახვები და განცდები იმიტომ არიან შემოქმედებითნი, რომ ბუნებრივად (შინაგანად) მოითხოვენ განხორციელებას, გასაგნებას ფორმებში, რომლებიც იარსებებენ არა მარტო ხელოვანისთვის, არამედ ყველასთვის. და ის მომენტი, რომ მხატვრული გრძნობა ხელოვანში მოქმედებს როგორც ტრანსსუბიექტური განცდა, როგორც ინდივიდუალურად განცდილი „ზოგადადამიანური გრძნობა“<sup>1</sup> — თავის მხრივაც გულისხმობს მის სწრაფვას ზოგადადამიანურ კუთვნილებად გადაქცევისა, სხვებთან გაწილადებისა, გაზიარებისა, ანუ განსხვისებისა. ხელოვანთა შემოქმედებითი გამოცდილების შესწავლა აშკარად მიგვანიშნებს, იმაზე, რომ ხელოვანში მოქმედებს შინაგანი, ბუნებრივი მოთხოვნილება მის მიერ ინდივიდუალურად განცდილი „იდეების“ და „სახეების“ რეალიზაციისა ისეთ ფორმებში, რომელთა მეოხებით ეს „იდეები“ და „სახეები“ ობიექტურად, ყველასთვის იარსებებენ.

პოეტი და, საერთოდ, ხელოვანი მარტო ის ადამიანი. კი არ. არის, რომელიც საგნებში ხედავს იმას, რასაც მანამდე სხვები ვერ ხედავდნენ: იგი აგრეთვე ის ადამიანია, რომელსაც აქვს ბუნებრივი მოთხოვნილება, მისწრაფება მასში აღ-

---

<sup>1</sup> მხატვრული გრძნობის ზოგადადამიანურობა მდგომარეობს იმაში, რომ ამ გრძნობის მნიშვნელობა და შინაარსი ხელოვანის, როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის, სუბიექტური, ჩვეულებრივი ინტერესებიდან კი არ გამომდინარეობს, არამედ ხელოვანის როგორც შემოქმედის ბუნებრივად — ბ. ბელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მსოფლიო საზოგადოებრივი ცხოვრების ბელუელმართობაზე აღძრული ადამიანური ფიქრებოდან“.

მოცენებული იდეს, როგორც მის მიერ წვდომილი კეშმარიტების, მის მიერ ესთეტიკურ კეშმარიტებად ხილულ-შეცნობილის სხვებთან გაზიარებისა და გაწილადებისა. და შემოქმედებით პროცესში მოქმედი განცდაც, თავის განვითარებად მიმართულებაში ამ მისწრაფებას უთუოდ გულისხმობს. ერთი მხრივ, მხატვრული გრძნობის ამ თავისებურებაშიც უნდა ვეძიოთ ხელოვნების ჰუმანურობის საწყისი. ის ძალა, რომელიც ხელოვანში ამოქმედებს და აღვივებს მისწრაფებას მის მიერ წვდომილი ამაღლებულის — კეშმარიტის — მშვენიერის გასაგნებისა, და, გასაგნების გზით, ინდივიდუალურად გამოუმუშავებული „ცოდნის“ სხვებთან გაწილადებისა, — ანუ, კეშმარიტის მიწოდება ყველასთვის ისევე, როგორც ბუნების ნაყოფი, — ეს ძალა უკვე თავის თავში უთუოდ გულისხმობს ჰუმანურობის საწყისს.

ამგვარად, შემოქმედებითი პროცესის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზნად შეგონებას თუ ვაღიარებთ, მაშინ, უნდა ვიფიქროთ ისიც, რომ ამ პროცესში გრძნობის აქტივობა მიმართული უნდა იყოს შიგნიდან — გარეთ, ანუ, რომ ამ შემოქმედებითი განცდის აქტივობა ექსტრავერტულად<sup>1</sup> უნდა მიმდინარეობდეს.

და მართლაც, ყოველი ნამდვილი, მაღალმხატვრულად შესრულებული ლექსის წაკითხვისას, ჩვენ თითქოს განვიცდით მძაფრი ემოციური სუნთქვის შემოხლას, შემოქროლვას ლექსის წიაღიდან: ჩვენ აშკარად აღვიქვამთ, რომ ლექსში არსებული რაღაც ძალა, როგორც ცოცხალი ძალა, ცოცხალი სუნთქვა ჩვენსკენ მოეფინება. ყოველი ნამდვილი ლექსის, პირობითად რომ ვთქვათ, თვალუწვდენი დარბაზის კარი ჩვენს წინ ფართოდ გარდაშლილია და მასში მცხოვრები სახეები, თუშცა თავს აშკარად არც აჩენენ, მაგრამ თავისკენ კი ძალუმაღ გვიზიდავენ სწორედ ცხოველი სუნთქვით, რომელიც ლექსის ფართოდ გაღებული კარიდან ჩვენსკენ მოეფინება.

---

<sup>1</sup> ექსტრავერტულის ცნებას ჩვენ აქ გამოვიყენებთ ვიწრო მნიშვნელობით, მხოლოდ ისეთი მოქმედების განსასაზღვრავად, რომელიც მიმართულია შიგნიდან — გარეთ; ზოლო საპირისპირო მიმართულების მქონე მოქმედების აღსანიშნავად, ასევე ვიწრო მნიშვნელობით, გამოვიყენებთ ინტრავერტულის ცნებას.

ვეშმარატი პოეტის ლექსი არ არის ჩვენს წინაშე კარჩარა-  
ზული. თვითონ ლექსი არ არის ჩვენდამი გულგრილი და იმი-  
ტომ იწვევს იგი ჩვენში თანაგანცდას. ამის საპირისპიროდ,  
სუსტი პოეტის ლექსი, მასში თუნდაც „მშვენიერი მიგნებაც“  
რომ შევნიშნოთ და განცდათა კორიანტელიც რომ ბობოქრობ-  
დეს, მაინც ვერ გავგიტაცებს, ვერ დაგვმუხტავს. ბევრია  
ისეთი ლექსი, რომელშიც თითქოს ფიქრიცაა, გრძნობაცაა,  
მეტაფორებითაც უხვად შემკულია, მაგრამ მაინც აკლია „რა-  
ღაც“; და ის „რაღაც“ იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ უიმი-  
სოდ ვერც ლამაზი მეტაფორები, ვერც ეფექტურად გამოთქ-  
მული ფიქრები და ვერც ბობოქარი ვნებათღელვანი ვერ  
აღასრულებენ მხატვრული ნაწარმოების ერთ-ერთ უმთავრეს  
ფუნქციას — შეგონებისა და შთაგონების ფუნქციას. ეს „რა-  
ღაც“ შეგვიძლია გავიაზროთ, როგორც სუსტი ლექსის „კარ-  
ჩარაზულობა“. მართალია, ზოგ სუსტ ლექსში ბობოქარ განც-  
დათა კორიანტელი ტრიალებს, მაგრამ ეს განცდათა კორიან-  
ტელი ლექსის ჩარჩოს ვერა სცილდება, მხოლოდ ლექსის შიგ-  
ნით ტრიალებს და ბობოქრობს, რადგან ლექსის „საღარბაზო  
კარი“ ვეღარ გამოაღო პოეტმა. ასეთ კარჩარაზულ ლექსებს  
„ცივ ლექსებს“ უწოდებენ და, სრულიად სამართლიანადაც  
უწოდებენ. მათი „სიცივე“, „კარჩარაზულობა“ თუ „გამოკე-  
ტილობა“ — შთამაგონებელი ძალის სისუსტეში მდგომარ-  
ეობს.

მხატვრული გრძნობა სუბესტიურია არა მარტო მისი სპე-  
ციფიკური ობიექტის (პოეტური ხატის), არა მარტო მისი გო-  
ნიერების თვისების ძალით, არამედ იმიტომაც, რომ ეს გრძნო-  
ბა ექსტრავერტულად მოქმედებს, მიმართულია მკითხველის-  
კენ, გარე-გამოვლენისკენ. მხატვრული ნაწარმოების შექმნი-  
სას ხელოვანი, ხან გაცნობიერებულად, ხანაც გაუცნობიე-  
რებლად, ყოველთვის გულისხმობს აუდიტორიას. ამ შემთხვე-  
ვაში აუდიტორია არ წარმოადგენს აუცილებლად ადამია-  
ნებს — მსმენელებს, მკითხველებს, მაყურებლებს. ეს შეიძ-  
ლება იყოს ცა, ყვავილი, მთა და თვითონ იგი — ვინც ქმნის.  
ამგვარად, ჩვენ წარმოვადგენთ ერთ მხარეს ხელოვანის აუ-  
დიტორიისა, თუმცა, მხარეს არაინდუფერენტულს, შემფასე-

ბელს, შემთვისებელს, მის ზეგავლენას უშუალოდ დაქვემდებარებულს და მისი სულის სწრაფვის თანაგამცდელს.

ამ ექსტრავერტული მიმართულების თვისებით მხატვრული გრძნობა განსხვავდება ესთეტიკური გრძნობებისაგან. ამაში იოლად დავრწმუნდებით, თუ ინტროსპექტულად დავუკვირდებით საკუთარ განცდებს მხატვრული ტილოს აღქმასთან შეფასებისას. კერძოდ, ჩვენ დავინახავთ, რომ ესთეტიკურ გრძნობებს ახასიათებს ინტრავერტული მიმართულებით განვითარება. ესთეტიკური გრძნობის მიმდინარეობა-განვითარება მიმართულია „სუბიექტის შიგნით“ და არა „სუბიექტიდან გარეთ“, მას ახასიათებს განვითარება აღმქმელის სუბიექტურ სამყაროში და არა გარე-განგეზი. ესთეტიკური განცდების შემთხვევაში ინდივიდი მის გარეთ არსებულს — მხატვრულ ტილოს და მასში განსხვავებულ შემოქმედებით სახეებს, გრძნობასა და ფიქრებს აღიქვამს და ითვისებს, შეიძლება ითქვას, ისაკუთრებს, გაითავისებს. ამიტომაც, ესთეტიკური განცდები ჩვენ უნდა შევაფასოთ, როგორც შეგონების აქტის შედეგი. ეს მომენტი ღრმად აქვს შესწავლილი და განმარტებული ვ. მ. ბებტერევს, რომელიც, წიგნში „კოლექტიური რეფლექსოლოგია“, ასე ასკვნის, რომ შეგონება (უფრო სწორი იქნება ვთქვათ, შეგონების აქტის შედეგი) არის სხვა არაფერი, თუ არ „გაშუალებული მიბადვა“.

„ესთეტიკური მიბადვა“ ძირითადად გულისხმობს ინდივიდის თვისებების, მისი როგორც „სუბიექტური მე“-ს ასომილაციას (ნაწილობრივს) მხატვრული ნაწარმოებიდან აღქმულ სახეებთან. „ესთეტიკური მიბადვა“ — ეს არის ინდივიდის მიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გამოვლენილი განცდებისა და სახეების სუბიექტური შეთვისება-დასაკუთრების, გათავისების პროცესი. ამ შემთხვევაში შეთვისება-დასაკუთრება წარმოადგენს ისეთი თანდათანობითი განვითარების პროცესს, რომელიც სრულყოფილდება იმდენად, რამდენადაც ღრმავდება სუბიექტში, და ღრმავდება იმდენად, რამდენადაც შეუთანხმდება, მიესადაგება ინდივიდის პირად-ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, რამდენადაც მისი გაგებისა და ცოდნის შესაბამისი გახდება, — ესე იგი, რამდენადაც იძირება ინდივიდის „სუბიექტურ მე“-ში“. ამ პროცესში ინდივიდი გარე არსე-



ბულს (მხატვრულ ნაწარმოებს). ისაკუთრებს, გაითავისებს, ანუ, ცდილობს საკუთარ ფსიქოლოგიას შეუთანხმოს იგი. ინდივიდი იმდენად განიცდის ესთეტიკურ ტკბობას, რამდენადაც ამის საშუალებას აძლევს მისი „სუბიექტური „მე“-ს“ ღიაპაზონი. ამიტომაც არის, რასაც ვერ შეუთანხმებს, ვერ შეუსაბამებს საკუთარ გამოცდილებას, საკუთარ შეხედულებებსა და მიდრეკილებებს, იმას უადრესად ძნელად ან საერთოდ ვერ შეითვისებს, არ მიიღებს აღმქმელი ინდივიდი. ესთეტიკური აღქმის სწორედ სუბიექტური განპირობებულობის გამო, როგორც პ. ვალერი წერს, „დარწმუნებით ვერავინ ვერ იტყვის, ვის რომელი საგანი აღიტაცებს; შესაძლოა ისიც, რომ ერთხელ მოწონებული საგანი, სხვა დროს აღარ იწვევდეს აღტაცებას და — პირუკუ. ასეთი გაურკვეველობა და საეგვიზოსო შედეგების შესაძლებლობა, რომელიც კითხვის ქვეშ აყენებს ყოველნაირ წინასწარ ვარაუდებს, ყოველნაირ გამიზნულ ცდებს და პერსპექტივაში სახავს რაგინდარა მიმართებებს მხატვრულ ქმნილებასა და მის აღმქმელს შორის (უკიდურესად მტრული დამოკიდებულებიდან დაწყებული გაღმერთებამდე) — ასეთი ვითარებები ხელოვანის ქმნილების ბედს უქვემდებარებენ თითოეული ინდივიდის ქირვეულ ჟინს, მის ვნებებს და მისი ხასიათის მეტამორფოზებს“.

ესთეტიკური განცდების აქტივობა გაიშლება გარედან — შიგნით, ინტრავერტულად. განვითარების უკანასკნელ ეტაპზეც კი, ანუ, გასრულყოფილების მომენტშიც, ესთეტიკური განცდა რჩება სუბიექტის კუთვნილებად და არსებობს მანამ, სანამ ინდივიდს ცნობიერად ამოძრავებს გარკვეული მხატვრული ტილოსადმი სუბიექტური დამოკიდებულება. ესთეტიკური გრძნობები არ განხორციელებიან რაიმე ობიექტური პროდუქტის სახით და მათ შინაგან მიზანს არ წარმოადგენს სხვებზე ზემოქმედება. ინდივიდი თავის თავში „ტკბება“ ამ გრძნობებით მანამ, სანამ ეს ესთეტიკური გრძნობა მოქმედებს. და ამ დროს არც ცნობიერად და არც შინაგანი იძულებით ინდივიდი არ არის დაინტერესებული თავისი ესთეტიკური გრძნობების არც საყოველთაოობით (ინდივიდი ამ გრძნობას არც განიცდის როგორც ზოგადადამიანურ გრძნობას) და არც მართებულობა-არამართებულობით. პირიქით, იგი

„ცდილობს“ რაც შეიძლება გაითავისოს, დაისაკუთროს როგორც ესთეტიკური ობიექტი, ასევე ამ ობიექტით განპირობებული განცდა და წარმოდგენები. „დასაკუთრების“ ეს მომენტი გამოვლინდება უმწიფარ ადამიანთა და განსაკუთრებით ჭაბუკთა ისეთ გულუბრყვილო კმედებაში, როგორიცაა წიგნის „დამალვა“, არ-განათხოვრება ან ბიბლიოთეკიდან მოპარვა. მათი ამგვარი საქციელი განპირობებულია ესთეტიკური გრძნობის, წიგნიდან მიღებული ცოდნის დასაკუთრების და, ამ გზით, სხვათა წინაშე უფრო „გამდიდრებულად“, „ამაღლებულად“ გამოჩენის სურვილით.

ჩვენთვის უაღრესად საგულისხმო და ნიშანდობლივი გახდა, რომ დიდი პოეტი და მოაზროვნე პოლ ვალერი, თითქმის ზუსტად ასევე აფასებს ესთეტიკური განცდებისთვის დამახასიათებელ „დასაკუთრების მომენტს“, და განიხილავს რა „პოეზიის საკითხებს“, იგი წერს: „თუ ჩვენ მართლა გვიყვარს რომელიმე ლექსი, ჩვენი სიყვარული გამოიხატება იმითაც, რომ მასზე ისე ვსაუბრობთ ხოლმე, როგორც საკუთარ განცდათა მოვლენაზე... მე ვიცნობდი ადამიანებს, რომლებსაც უკიდურესად მესაკუთრული გრძნობა ამოძრავებდა იმ საგნისადმი, რომლითაც მთელი ვნებით იყვნენ აღტაცებულნი, — მათ აღიზიანებდათ იმის გაფიქრებაც, რომ ვინმე სხვასაც შეეძლო ამ საგნის არათუ შეყვარება, არამედ, უბრალოდ, გაცნობა; სხვებთან გაწილადებული სიყვარული შერყენილად, მოწამლულად ესახებოდათ. ისინი ამჯობინებდნენ დაემაღლათ საყვარელი წიგნები და ისე ეპყრობოდნენ მათ, როგორც აღმოსავლეთის ბრძენი ქმრები — თავიანთ ცოლებს, რომლებიც მუდამ დაფარულნი და საიდუმლოებით მოცულნი ჰყავდათ“.

აღსანიშნავია, რომ ცნობილი თანამედროვე მეცნიერი რ. ინგარდენი, თავის ნაშრომში „გამოკვლევები ესთეტიკის საკითხებზე“, ესთეტიკური გრძნობისთვის დამახასიათებელ „დასაკუთრების“ მომენტს განსაზღვრავს, როგორც „მისწრაფებას გაზიარებისკენ“ — როგორც აღმქმელის მისწრაფებას „ადიესოს და დამაყოფილდეს“ მხატვრულ ქმნილებაში გამოვლენილი „ხარისხით“ და, ამ გზით, განიმტკიცოს საკუთარ არსებაში. ხელოვნებიდან მოპოვებული თვისება. „დასაკუთ-

რების“ მომენტს რ. ინგარდენი აფასებს, როგორც თვისებას ესთეტიკური განცდისა.

ესთეტიკური გრძნობები არსშივე განსაზღვრულნი არიან „გათავისების“, „დასაკუთრების“ სურვილით და ისინი იმდენად არიან შეზღუდულნი განმცდელის სუბიექტურად პიროვნული შესაძლებლობების დიაპაზონით, რომ ორ ადამიანს, შესაძლებელია, სრულიად სხვადასხვა განცდები აღეძრას ერთი და იგივე მხატვრული სახის მიმართ. ასე მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძისადმი შესაძლებელია ერთს სიმპატიური ემოციები აღეძრას, მეორეს — ანტიპატიური; ერთმა შეიძლება თანაუგრძნოს ანა კარენინას, მეორემ გაკიცხოს; ერთმა შეიძლება მხდალად ჩასთვალოს ჰამლეტი, მეორემ — გმირად, და ა. შ. რაიმე მოვლენის მიმართ ადამიანი იტყვის ხოლმე — „გულთან არ მოდისო“. ეს სიტყვები ნათლად გვიჩვენებს ესთეტიკური ემოციების სუბიექტურობას, — კერძოდ იმას, რომ ესთეტიკური გრძნობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ ვითარდება იგი აღმქმელის შიგნით (ინტრავერტულად), მისი გამოცდილების, ხასიათისა და მიდრეკილებების შესაბამისად (ამიტომაც არის, რომ ესთეტიკური გრძნობა არასდროს არ არის ადექვატური ნაწარმოებში გამოვლენილი მხატვრული გრძნობისა. ზოგადად რომ შევაფასოთ, ესთეტიკური ემოციები ბოლომდე არასდროს არ არის „მართალი“ არც მხატვრული ნაწარმოების მიმართ და არც „თავის თავში“ — ანუ აღმქმელის როგორც პიროვნების არსებითი თვისებების მიმართ, მისი მთლიან-პიროვნული მდგომარეობის მიმართ. ესთეტიკური ემოციები შეიცავს დიდ დოზას „თვითმოტყუების მომენტისა“. ეს ემოციები შედარებით სრულყოფას და „სიმართლეს“ იშვიათად აღწევენ: როდესაც საქმე გვაქვს ნატიფი გემოვნების მქონე მკითხველთან ან იმ მკვლევართან, რომელსაც, ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების შესწავლის პროცესში, უნარი აქვს ტრანსსუბიექტურად განჭვრიტოს და შეაფასოს იგი. მაგრამ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ესთეტიკური გრძნობები ჰკარგავენ თავიანთ ფუნქციას და გადიქცევიან ერთგვარ შემოქმედებით განცდებად).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ესთეტიკური განცდების შემთხვევაში ინტერსუბიექტური კომუნიკაციის ფუნქციობის

საკითხიც მოხსნილია, — აქ შინაგანად არ დგას ამ ფუნქციის აღსრულების მოთხოვნილება და საჭიროება. შეგონების მოხდენას თავის მიზნად სრულიადაც არ გულისხმობს ესთეტიკური გრძნობა. იმისთვის, რომ ესთეტიკური გრძნობა შედგეს, სრულიადაც არ არის საჭირო მისი რეალიზაცია — მისი გასაგნება რაიმე ფორმებში, მისი გაზიარება და განსხვავება. ესთეტიკური გრძნობა არც იმისგან არის დამოკიდებული, თუ რამდენად აღექვანტურია იგი მხატვრული ნაწარმოებისა და მასში გამოვლენილი მიმართულებისადმი.

ყოველ ესთეტიკურ გრძნობას მნიშვნელობა აქვს, ძირითადად, თვით სუბიექტისათვის. ესთეტიკური განცდა გაიშლება სუბიექტში ინტრავერტულად და მის შიგნითვე ასრულებს (ან არ ასრულებს) თავის განვითარებას.

რაც შეეხება მხატვრულ გრძნობას, მას იმდენად, აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც არსებობს ობიექტურად (ნაწარმოებში) და, ესე იგი, ყველასთვის იმდენად, რამდენადაც გარე-გამოვლინდება, რამდენადაც გასაგნდება, რამდენადაც განხორციელებს შეგონების მიზანს. მხატვრული გრძნობა ბოლომდე გამოვლინდება და გაცნობიერდება ობიექტივაციის პროცესში. ამიტომაც, ასრულებს რა ხელოვანის ცნობიერებაში მოქმედებას, ეს გრძნობა კი არ ქრება ან მარტო ხელოვანისავე განწყობის კუთვნილებად კი არ იქცევა, — არამედ აგრძელებს თავის არსებობას როგორც თავისთავადი, ობიექტურად არსებული მოვლენა (მხატვრულ ქმნილებაში).

ამრიგად, თუ ესთეტიკური განცდის აქტი მდგომარეობს გარე-ობიექტის (მხატვრული ტილოს) შეთვისება-გათავისებაში, მხატვრული გრძნობის აქტი მდგომარეობს გარე-გამოვლინებასა და განსხვავებაში. ეს ნიშნავს, შემოქმედებით პროცესში მოქმედი გრძნობა იმდენად არის მხატვრული, რამდენადაც ექსტრავერტული მიმართულების მქონეა.

მხატვრული გრძნობის კიდევ ერთ და ფრიად მნიშვნელოვან თვისებად (რომელიც ასევე არ ყოფილა აღნიშნულ-დახასიათებული ფსიქოლოგიასა და ესთეტიკაში) გვესახება მისი „არაეგოცენტრულობა“, რომელზეც კვლავაც საგანგებოდ ვამახვილებთ ყურადღებას.

**მხატვრული გრძნობის არაეგოცენტრულობა.** გრძნობები წარმოადგენენ ინდივიდსა და გარესამყაროს შორის, ინდივიდსა და მისთვის სასურველ ან არასასურველ, მისი მოთხოვნილებების დამაკმაყოფილებელ ან არადამაკმაყოფილებელ — ესე იგი, ინდივიდსა და მისთვის გარკვეული მნიშვნელობის მქონე საგნებს შორის არსებული რეალური მიმართებების უშუალო ემოციურ განცდას, ამ მიმართებათა ასახვას განცდათა სფეროში. ამიტომაც, გრძნობები სამართლიანად ითვლება ადამიანის ფსიქიკის ეგოცენტრულ გამოვლინებად.

გრძნობათა ეგოცენტრულ ხასიათს განაპირობებს ინდივიდის პრაქტიკული, ცხოვრებისეული საჭიროებითა და მისი პირადი დაინტერესებით ნაკარნახევი დამოკიდებულება საგნებისადმი, როგორც მოთხოვნილების საგნებისადმი: ადამიანი განიცდის საგნებს (მოვლენებს) იმისგან დამოკიდებულად, თუ რამდენად აუცილებელი, საჭირო და დამაკმაყოფილებელია ესა თუ ის საგანი პირადად მისთვის ამა თუ იმ კონკრეტულ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში. ადამიანს გარე-მოვლენებისადმი ყოველთვის (ფარულად თუ აშკარად) დაინტერესებული დამოკიდებულება აქვს. თვით დაინტერესება კი განპირობებულია ადამიანის ცხოვრებით საგანთა სამყაროში, სადაც იგი ეძებს თავისი მოთხოვნილებების (როგორც ვიტალურის, ასევე შეძენილის, ინტელექტუალურის) დასაკმაყოფილებლად რაც შეიძლება შესაფერის, შესაბამის პირობებს. ადამიანები უმთავრესად დაინტერესებულნი არიან პირადი საქმით, პირადი დამოკიდებულებებით მის გარშემო არსებული მოვლენებისადმი და, აქედან გამომდინარე, ადამიანთა გრძნობები ეგოცენტრული ხასიათის მქონეა. ფროიდიზმისა და ეგზისტენციალიზმის მიმდევრებისთვის ეგოცენტრიზმი წარმოადგენს ადამიანის გრძნობების არსებით, განუყოფელ თვისებას. მაგრამ, ჩვენი სულიერი ცხოვრების ისეთ უმაღლეს გამოვლინებებში, როგორიც არის ფილოსოფია, მეცნიერება, რელიგია, მეცნიერები (ტ. რიბო, ჰეგელი, ნ. ო. ლოსკი და სხვები) აღნიშნავენ. ნიშნებს ისეთი განცდების არსებობისა, რომლებიც მეტ-ნაკლებად განტვირთულნი არიან ეგოცენტრიზმისგან. ეგოცენტრულ მიმართულებისგან განტვირთვა შეინიშნება მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროშიც. ეს კი

მიგვითითებს და უნებურად ბაღებს იმ მოსაზრებას, რომ ეგოცენტრიზმი არ უნდა იყოს გრძნობათა სამყაროს გადაულახავი, შეურყეველი თვისება, და რომ სრულიად რეალურად შეიძლება ვივარაუდოთ ადამიანის სულიერი ცხოვრების ისეთი ევოლუცია, რომელიც მოასწავებს არაეგოცენტრული ხასიათის გრძნობით მიმართებებს თვით ყველაზე ჩვეულებრივ დამოკიდებულებებში.

ამ საკითხის ნათელსაყოფად უნდა გაირკვეს: ადამიანის ჩვეულებრივი გრძნობებისგან განსხვავებით რამდენად განტვირთულია ხელოვანის შემოქმედებითი ემოციური განცდები პრაქტიკულად დაინტერესებული, კერძო მიმართებებისგან და სუბიექტური შინაარსებისაგან.

საკითხის ამგვარი დასმა უნებურად მოითხოვს ხელოვნებისა და ობიექტური რეალობის (ტიპისა და პროტოტიპის) შეპირისპირებით ანალიზს. მაგრამ ამის თაობაზე ესთეტიკაში საკმაოდ და დამაჯერებლად არის გამოთქმული მოსაზრებები. ეს საკითხი ჩვენც შეძლებისდაგვარად გავაშუქეთ წერილში „ვინ იყო გალაკტიონის „მერი“ და ზოგი რამ პოეზიაზეც...“ და, ამიტომ, აღვნიშნავთ მხოლოდ შემდეგს:

შემოქმედებით პროცესში ხელოვანი განიცდის არა რაიმე ცხოვრებისეულ მოვლენას, არამედ ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად გამოავლინოს წარმოსახული მოვლენით და ამ მოვლენის მიმართ აღძრული განცდა. საგანი, როგორც ცხოვრებისეული მოვლენა, გამჭრალაა შემოქმედებით პროცესში. აქ მოქმედებს საგანი — მხოლოდ როგორც ფანტაზიის მოვლენა ანუ განწყობიდან ამოშუქებული „იდეა“. ხელოვნების სფეროში ყოველი ცხოვრებისეული ფაქტი მხატვრულ ეფექტად უნდა გადაიქცეს. არც ერთი ცხოვრებისეული ფაქტი არ შემოდის ხელოვნების სფეროში თავისი ემპირიული ნიშნით. თავისი ჩვეულებრივი მნიშვნელობით, რადგან არც ერთი ნამდვილი ხელოვანი არასდროს არ ხედავს საგნებს და მოვლენებს ისეთებად, როგორადაც ისინი ჩვეულებრივად არიან ყველასთვის. როგორც ა. ფეტი ამბობს: „პოეტი არის ის, ვინც საგანში იმას ჰკრეტს, რასაც სხვა, მის გარეშე, ვერ დაინახავს. და სწორედ ასეთი აღმოჩენა საგნის დაფარული მხარისა,

სწორედ ეს უმაღლესი სიმართლე გვაჯადოებს და გვახარებს მუდამ, როდესაც კი მას ვხვდებით“.

ის ხელოვანი, რომელიც ჩვეულებრივად ხედავს და განიცდის საგნებსა და მოვლენებს, არ არის ნამდვილი ხელოვანი. საგანი კი არ იწვევს თავის მხატვრულ განხორციელებას, არამედ ხელოვანის განწყობა „ეძებს საგანს“ და „ხედავს საგანს“ თავისი მიმართულების შესაბამისად. იმავ ა. ფეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „გარეგანი, საგნობრივი ელემენტები პოეტური შემოქმედებისა არ წყვეტს არაფერს. ხოლო შინაგანი: პოეტური ჰერეტიკის ანუ ნათელხილვის ხარისხი — გადაწყვეტია, საფუძველმდებელია“. და, რაც მთავარია — „ეს ჰერეტიკა რაც უფრო ობიექტურია თვით მჰერეტელის სუბიექტურობის მიუხედავად, რაც უფრო განყენებულია და განწყენილია, მით უფრო ძლიერია პოეტი... დე, ლექსის ამღერების საგანი იყოს პირადი შთაბეჭდილებები: მძულვარება, ნაღველი, სიყვარული და მისთანანი. ოღონდ, საკუთარი პირადობისგან რაც უფრო შორს განარიდებს მათ პოეტი და განჰერეტს, როგორც ობიექტს, — რაც უფრო ბრძნულად გამომცდელი თვალთ განჰერეტს ელფერს გამოსახატავი გრძნობისა, მით უფრო წმინდად და სრულად გამოიკვეთება მისი იდეალი“.

ა. ფეტის ამ გამონათქვამში ნათლად არის მინიშნებული, რომ შემოქმედებით პროცესში ხდება „განრიდება“ ცხოვრებისეული გრძნობებისა და შთაბეჭდილებებისა, ხდება მათი „გაობიექტივირება“, მათი „გარედან“ შეფასება და, ამრიგად, იბადება უკვე ახალი, შემოქმედებითი განცდა. და ეს ახალი განცდა მიახლოებულია „იდეალს“ და განწყენილია ჩვეულებრივი, სუბიექტური, ეგოცენტრული ხასიათის მიმართულებებისგან.

პოეზიის და, საერთოდ, ხელოვნების პარადოქსალობა სწორედ ისაა, რომ იგი ცხოვრებას ქმნის ცხოვრებისეულ განცდათა უარყოფის გზით. და მიუხედავად იმისა, რომ პოეზია მძაფრად განგაცდევინებს ცხოვრების სიმართლეს, მისი სიმართლე მაინც განსხვავებულია ცხოვრებისეული სიმართლისაგან, შეიძლება ითქვას, რომ საპირისპიროა. პოეზია გამოხატავს ცხოვრების სიმართლეს და არა ცხოვრებისეულ სი-

მართლეს. პოეზიას აბსოლუტურთან, საყოველთაოსა და ზოგადთან აქვს საქმე მიუხედავად იმისა, რომ იდეებსა და სახეებს ინდივიდუალურად, გრძნობითი და კონკრეტული ნიშნებით გადმოგვცემს. იგივე ითქმის მხატვრულ გრძნობაზეც: ეს გრძნობა ცხოვრებისეული, კონკრეტული სიტუაციებისგან დამოუკიდებლად, მთელი ცხოვრების მიმართ არის მართალი: ჩვეულებრივი გრძნობა კი მართალია მხოლოდ ცხოვრებისეულ, დროითა და სივრცით შემოსაზღვრულ და სუბიექტურად განპირობებულ სიტუაციებში — იგი მხოლოდ სუბიექტურად, ლოკალურად არის მართალი და, უმეტეს შემთხვევაში, სხვებისთვის მიუღებელი, მთლიანად ადამიანური ცხოვრების მიმართ არამართებული, არაადეკვატური გამოდგება.

ამიტომაც იყო ბ. გ. ბელინსკი, „ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან გამომდინარე, სრულიად სამართლიანად ილაშქრებდა ყოველგვარი პირადულის, ვიწროდ ცხოვრებისეულის, სუბიექტურის გამოვლინების წინააღმდეგ ხელოვნებასა და კერძოდ, პოეზიაში. მისი აზრით, ის, „რაც პირად საწუხარზე სუბიექტური შეხედულებებიდან გამომდინარეობს, თითქმის ყოველთვის წვრილმანია... ვინც პოეზიაში ავითარებს და ავლენს მხოლოდ თავის საკუთარ, პირად ტივილებს, შეგვიძლია ვუთხრათ ლერმონტოვის სიტყვებით: „რა ჩვენი საქნეა, გტკიოდა რამ თუ არ გტკიოდა?“... სირცხვილია კერძო, სუბიექტურ გასაჭირზე წერო. ეს არასაკადროსი სისუსტეა, უმწეო ეგოიზმია“. აქ შეიძლებოდა უამრავი ციტატების მოყვანა თვით პოეტთა გამონათქვამებიდან, მაგრამ ეს საკითხი, ვფიქრობთ, ისედაც ნათელია. მათი ყველა გამონათქვამი ერთსა და იმავეს გვიმხელს, — კერძოდ, რომ ხელოვნება თავის ცხოვრებას ქმნის ცხოვრებისეულ გრძნობათა ეგოცენტრული ხასიათის უარყოფის, უფრო სწორად გადალახვის გზით. მხატვრული გრძნობა, მართალია, პიროვნული და ინდივიდუალურია, მაგრამ პირადული და ეგოცენტრული არ არის, რადგან იგი აღმოცენდება და შემოქმედებით პროცესში ვითარდება მაშინ, როდესაც პოეტი, პოლ ვალერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის „სრულად განდგომილი და ფიქრში გაღრმავებული“.

აქ შეიძლებოდა მრავალი ლექსი გაგვეანალიზებინა და



პრავალზე მრავალი ხელოვანის გამონათქვამი დაგვემოწმებინა იმის დასასაბუთებლად, რომ მხატვრული გრძნობა განტვირთულია, გაუცხოებულია, განწმენდილია იმ ვიწროდ სუბიექტური, ჩვეულებრივი შინაარსებისგან და მიმართულებებისგან, ყოველდღიურ გრძნობებს რომ ახასიათებს. მაგრამ ჩვენ აქ შევეცდებით განვმარტოთ შემოქმედებითი ემოციური განცდების არაეგოცენტრული ხასიათის განმაპირობებელი შინაგანი ფსიქოლოგიური მიზეზები. ამისთვის კი საჭიროა უფრო ღრმად დავეუკვირდეთ და ჩაეწვდეთ ადრე აღნიშნულ საკითხს დაინტერესებულობისა, რომელშიც იგულისხმება როგორც მოთხოვნილებასთან დაკავშირებული ემოციური დამოკიდებულება თუ მიმართულება ინდივიდისა ამა თუ იმ საგნისადმი, ასევე მიზანი ინდივიდის მოქმედებისა — მიზანი, როგორც ინდივიდის წინაშე წამოჭრილი კონკრეტული ამოცანა, აღმოცენებული მის მიერ, გარკვეულ სიტუაციაში, ამა თუ იმ მოთხოვნილების გაცნობიერების საფუძველზე.

დავიწყებთ იქიდან, რომ ყოველი გრძნობა, თავისი შინაარსით გამოხატავას იმას, რომ რამდენად დამაკმაყოფილებელია ან არადამაკმაყოფილებელია, რამდენად სასიამოვნოა ან არასასიამოვნოა ინდივიდისთვის ესა თუ ის ობიექტი; კმაყოფილებისა ან დაუკმაყოფილებლობის გამომხატველი განცდა კი იმისდა მიხედვით შეიქმნება ინდივიდში, თუ ობიექტი რამდენად შეესაბამება ან არ შეესაბამება ინდივიდის მოთხოვნილებებს. შეგრძნებებისგან განსხვავებით გრძნობები უშუალოდ უკავშირდებიან მოთხოვნილებებს და მათ შესაბამისად ყალიბდებიან. ყოველ შეცნობილ თუ გაცნობიერებულ მოთხოვნილებას შეგვიძლია მიზანიც ვუწოდოთ. დავსვათ კითხვა: რა მოთხოვნილებას გულისხმობს მხატვრული გრძნობა თავისი ობიექტისადმი? ამ კითხვას, შეიძლება, უფრო ზოგადი სახე მივცეთ: რა გაცნობიერებული მოთხოვნილება ამოძრავებს ხელოვანს შემოქმედებით პროცესში ასახვის ობიექტისადმი? პირდაპირ და მკაცრად რომ გავცეთ პასუხი, ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ერთადერთ მოთხოვნილებასთან — კონკრეტულად მისი (ობიექტის) გამოსახვის, რაც შეიძლება ადეკვატური გამოსახვის მოთხოვნილებასთან, რომელსაც ბევრად განაპირობებს მხატვრული გრძნობის ობიექტის (პოეტური ხატის) ბუნება.

კერძოდ, — პოეტური ხატის ბუნება რომ განაპირობებს შემოქმედებით პროცესში ხელოვანის გაცნობიერებულ მოთხოვნილებას, — აქ ისა გვაქვს მხედველობაში, რომ პოეტური ხატი, როგორც ადრე აღინიშნა, თავისთავად გულისხმობს შინაგან ტენდენციას, სწრაფვას გარეგამოვლენისაკენ, რეალიზაციისაკენ (თვითონვე მოითხოვს ხელოვანისგან განხორციელებას). სპეციფიკური ასახვის — გამოხატვის თვით მოთხოვნილებას კი (მთლიანობაში) განაპირობებს ადამიანის ბუნებისათვის ნიშანდობლივი მოთხოვნილება ხელოვნებაში, ესთეტიკურ თვითგამოვლინებაში, საერთოდ, ადამიანის შინაგანი სწრაფვა ხელოვნებისაკენ, რომელიც ყველაზე სრულად და აშკარად იჩენს თავს ხელოვანის ფენომენში, გადაიქცევა რა ხელოვანის ქმედება-მოღვაწეობის, მისი ცხოვრებისა და არსებობის ძირითად, უმთავრეს მოტივად.

გამოსახვის ამ მოთხოვნილებასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული მიზანიც, რომელსაც თავის განვითარებაში გულისხმობს მხატვრული გრძნობა: ეს არის მთელი შემოქმედებითი პროცესის საერთო, ზოგადი მიზანი და იგი მდგომარეობს წვდომაში, ამოხსნასა და გრძნობად-კონკრეტული ფორმით რაც შეიძლება ადექვატურ ასახვაში ესთეტიკური ქვეშაპრიტებისა, რომელსაც შეიცავს პოეტური ხატი. სწორედ ამ მიზანს ესთეტიკური ქვეშაპრიტების განჭვრეტისა ემსახურება კიდევ მხატვრული გრძნობა, რომელიც, მისი სინთეტური ბუნებიდან გამომდინარე, არის არა მარტო ემოციურად განმცდელი, არამედ შემეცნების პროცესის მონაწილე, შემეცნების პროცესში მოქმედი — შემეცნები გრძნობაც. მხატვრული შემეცნების სპეციფიკა გულისხმობს არა მარტო იმას, რომ ეს პროცესი მიმდინარეობს ემოციური განცდის საფუძველზე, არამედ იმასაც, რომ ამ პროცესში გაიაზრება ემოციურად წვდომილი „ცოდნა“, გრძნობითი ცოდნა, რომელიც, ცნებებში ბოლომდე ვერჩამოყალიბებული, უშუალოდ განიცდება მხატვრული გრძნობით; და ეს გრძნობა კი თავის მიმართულებასა და შინაარსში ამ „ცოდნას“ გულისხმობს და ავლენს. ხელოვანის შემოქმედებითობის სფეროში შემეცნების პროცესს მხატვრულს იმიტომ ვუწოდებთ, და თეორიული შემეცნებისგან იგი იმიტომ განსხვავდება, რომ მხატვრულ შე-

მეცნებით პროცესში ხდება გააზრება-გაცნაურება ემოციურ განცდაში ნაგულისხმევი ცოდნისა (გონისეული საწყისისა, იდეისა, უშუალოდ წვდომილის). პრინციპში, ხელოვანი გაიაზრებს იმას, რაც გრძნობამ უშუალოდ უკვე გაიგო პოეტურ ხატზე, რაც გრძნობამ გონებაზე ადრე შეისისტლხორცა პოეტური ხატის ფენომენით, რასაც გრძნობა უშუალოდ და მთლიანობაში მისწვდა.

და მაინც, რა დაინტერესება (ვიწრო გაგებით) აიძულებს, მომართავს ინდივიდს — ხელოვანს ამ უმძიმესი, როგორც იტყვიან, „მონური შრომის“ ჩასატარებლად პოეტური ხატის რეალიზაციისა თუ მხატვრული გრძნობის გამოხატვისათვის? პრაქტიკული დაინტერესების თვალსაზრისით თუ მიუვლდებოდა — არავითარი. ნამდვილი ხელოვანი არც სახელისთვის მუშაობს და არც ფულისთვის, თუმცა, ერთიცა და მეორეც მისი არსებობა-ცხოვრებისთვის (თვით ხელოვნების სფეროშიც) საჭირო და აუცილებელიცაა. გ. ტაბიძის აზრით, „საუკეთესო ნაწარმოებნი უდიდესი ადამიანებისა ეკუთვნის იმ დროს, როდესაც მათ უნდა ეწერათ ან სრულიად უსასყიდლოდ ანდა სრულიად უმნიშვნელო ჰონორარისთვის“ და რომ „ჰონორარი ლიტერატურის დაღუპვაა“<sup>1</sup>. ამიტომაც, პრაქტიკული სარგებლობიანობის პოზიციებიდან მხატვრული შემოქმედებითი მდგომარეობა წარმოადგენს წმინდა ჰერეტას, „ფანტაზიის აფრენას ღინამდვილისგან“, ანუ, მდგომარეობას პრაქტიკული განურჩევლობისა თუ დაუინტერესებლობისა. ოღონდ, შემოქმედებითი პროცესის, მხატვრული შემოქმედების ასეთი გაგება არ აუქმებს და აბათილებს ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულება-სარგებლიანობის საკითხს, ვინაიდან, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ადამიანის სულიერ განვითარებაში, მის სულიერ სრულყოფაში ხელოვნება ერთ-ერთ ყველაზე მთავარ ფუნქციას ასრულებს: გადასცეს აუდიტორიას — ხალხს — ქვეყანას ხელოვანის მიერ წვდომილი, განცდილი, შეცნობილი ქეშმარიტება, როგორც მის მიერ განქვერტილი საზრისი და მნიშვნელობა საგნისა (მოვლენისა), როგორც მის მიერ ხილული არსი საგნისა. ამ თვალთახედვიდან, „პრაქ-

<sup>1</sup> გ. ტაბიძე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. XII, გვ. 159.

ტიკული დაუინტერესებლობა“ ხელოვანისა მოიარებით ემსახურება უმაღლეს საზოგადოებრივ მიზნებს, ხოლო თვით ხელოვანი, რომელიც უმთავრესად „ქვერეტაშია გადასული“, თითქოსდა მისდაუწებურად უმაღლეს დონეზე და უმაღლესი ფორმით აღასრულებს საზოგადოებრივი არსებობა-მოღვაწეობის დანიშნულებას.

მაგრამ, საზოგადოებრივი მიზნების მხოლოდ მოიარებით სამსახური და ხელოვანის მიერ მისი, როგორც საზოგადოებაში მცხოვრები, სოციალური ინდივიდის ფუნქციის მხოლოდ უნებლიე აღსრულება, ეს ერთი მხარეა ხელოვანის შემოქმედებითი მოღვაწეობისა. ხელოვანი, ამასთანავე, გაიცნობიერებს თავის მდგომარეობას, მისი, როგორც შემოქმედებითი ინდივიდის დანიშნულებას, თავის ასეთად ყოფნას საზოგადოებაში, როგორც ყოფნას-არსებობას სპეციფიკურად შემოქმედებითი ინდივიდისა, და, გარკვეული აზრით, იმ მიზნების მსახურება და იმ ფუნქციის აღსრულება გადაიზრდება მისთვის გათვითცნობიერებულ მოვალეობად, ანუ, იმ მიზნებსა და ფუნქციას იგი, გარკვეული აზრით, შეგნებულადაც ასრულებს.

და ბოლოს, საჭიროა გავიხსენოთ და გავითვალისწინოთ ტრანსსუბიექტურის ცნება, რომლითაც ჩვენ („შემოქმედების იმპულსზე“ და „პოეტურ ხატზე“ გამოკვლევებში) განვსაზღვრეთ როგორც ხელოვანის სულიერი მდგომარეობა, შექმნილი განწყობის მომწიფებისა და ცნობიერებაში გაცხადების შედეგად, ასევე თვით პოეტური ხატი. ჩვენს გაგებაში ტრანსსუბიექტურად მიმდინარეობს არა მარტო პოეტური ხატის გამოცხადება, არამედ პოეტური ხატით გამოწვეული ემოციური განცდის აღმოცენება-ფორმირებაც; ანუ, ჩვენს გაგებაში ტრანსსუბიექტურია თვით გრძნობაც, რომლითაც განიცდება პოეტური ხატი. იგი ტრანსსუბიექტურია შემდეგი მიზეზებით: ა) ფარული — ეს ემოციური განცდა თავის თავში შეიცავს პოეტურ ხატს (ტრანსსუბიექტურ ფენომენს), როგორც ობიექტს; ბ) გარეგანი და ქმედითი — განიცდის რა პოეტურ ხატს, ეს გრძნობა მოქმედებს ხელოვანის (როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის) ჩვეულებრივი, სუბიექტური ემოციური განცდების შინაარსებისა და მიმართულებების განზო-

ლირებულად, განცალკევებულად, გაუცხოებულად და თავის ჩამოყალიბება-განვითარებაში გაურბის მათთან აღრევას. ყველაფერი ეს, მთლიანობაში გაზრებული, მიგვითითებს იმაზე, რომ არაეგოცენტრულობა მხატვრული გრძნობისა გარდასახვის მომენტი არის განპირობებული. მხატვრული გრძნობა არაეგოცენტრულია, არა-ცხოვრებისეულია, არა-სუბიექტურია იმიტომ, რომ ეს არის უკვე გარდასახული, ფსიქიკურად გადასტრუქტურებული, პოეტური ხატის სამყაროში გადასული, იდეაზე ყურადღებაგამახვილებული და, ამდენად, ყოველდღიური ცხოვრებისეული სიტუაციებისგან, პრაქტიკული დაინტერესებიდან განტვირთულ-გაუცხოებული ხელოვანის გრძნობა. ის ფაქტი, რომ ხელოვანი განიცდის პოეტურ ხატს, როგორც „საიდანღაც მოსულს“ თუ „გაჩენილს“ მის ფსიქიკაში, როგორც „ზეშთაგონებას“, მეტყველებს იმაზე, რომ ხელოვანი პოეტურ ხატს განიცდის მისი ჩვეულებრივი, ეგოცენტრული ხასიათის ემოციური მიმართულებებისა და შინაარსების მიღმა, ანუ ტრანსსუბიექტურად.

მაშასადამე, ერთი მხრივ, ცხოვრებისეულ-პრაქტიკული დაინტერესებიდან განტვირთვის, ხოლო, მეორე მხრივ — მხატვრული გრძნობის ტრანსსუბიექტურად აღმოცენება-ფორმირების გამო, მისი ეგოცენტრულობის საკითხი თავისთავად უქმდება.

ჩვენი დებულება მხატვრული გრძნობის არაეგოცენტრულობაზე, გარკვეული კუთხით, უპირისპირდება ფსიქოლოგიაში მყარად ფესვგადგმულ და სავსებით მართებულ შეფასებას ხელოვანისა, როგორც უაღრესად ეგოცენტრული პიროვნებისა. საქმე ისაა, რომ ხელოვანის ბუნების ეგოცენტრულობა უაღრესად სპეციფიკურია: იგი მდგომარეობს ხელოვანის შინაგანი მოთხოვნილების, ხელოვანის დისპოზიციური მდგომარეობის, მისი მიმართულების აღსრულებაში — იცხოვროს სახეებში თუ იცხოვროს სახეებით, რაც სხვათა მიერ, ცხოვრებისეული სიტუაციიდან, აღიქმება როგორც „ცხოვრება თავის-თავისთვის“. ხელოვანის არსებობის ერთ-ერთი პარადოქსული მხარე ის არის, რომ რამდენადაც მკაცრად განხორციელდება ხელოვანის „ცხოვრება თავისთვის“ (ცხოვრება პოეტური ხატის სამყაროში, ცხოვრება სახეებში თუ სახეებით),

იმდენად სრულად გამოვლინდება მისი შემოქმედებითი სულის მიმართება „სხვებისთვის არსებობაში“. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვანი ცხოვრობს უპირატესად თავისთვის იმიტომ, რომ სხვებისთვის იარსებოს.

შემოქმედებითი ფანტაზიის ქმედების ძალით, სწყდება რა სულიერად ცხოვრებისეულს, ცვალებადსა და სუბიექტურს, და ეზიარება რა გონისეულს, წარმოსახვითსა და აბსოლუტურს, ხელოვანი სწორედ ამ გზით განახორციელებს თავის არსებობას ყველასთვის და სწორედ ამავე გზით უბრუნდება ყოფიერებას — და უბრუნდება უკვე თავისი პროდუქტით. და მის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუში, სხვა მიზეზებითაა ერთად, სწორედ მასში განხორციელებული არაეგოცენტრული განცდების მეშვეობითაც გადაიქცევა ისეთსავე ობიექტურ მოვლენად, როგორიც არის ყოველი საგანი ჩვენს გარშემო.

მხატვრული გრძნობის გარკვეულობა. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც გრძნობებს სათანადო სიზუსტით ვერ იკვლევენ — ეს არის გრძნობებისთვის დამახასიათებელი ბუნდოვანების, გაურკვეველობის თვისება. სწორედ ამ გაურკვეველობის თვისებითაც განსხვავდებიან გრძნობები შეგრძნებებისგან. ე. ბ. ტიტჩენერი თავის „ფსიქოლოგიის სახელმძღვანელოში“ წერს: „გრძნობას არა აქვს გარკვეულობის თვისება... ფსიქოლოგიის ენით ეს იმას ნიშნავს, რომ გრძნობაზე შეუძლებელია ყურადღების გამახვილება... თუკი ჩვენ შევეცდებით, გრძნობაზე გავამახვილოთ ყურადღება, მაშინ თვით გრძნობის აღმვსები კმაყოფილების ან უკმაყოფილების განცდა უმალ გაქრება და, ამის შედეგად, გადავიქცევით რაღაც უღიმღამო, განურჩეველი და უვნებო ისეთი შეგრძნებისა თუ წარმოდგენის მეთვალყურეებად, რომელიც ჩვენ სრულიად არ გვაინტერესებდა. როდესაც გვინდა სიამოვნება მივიღოთ კონცერტიდან ან ფერწერული ტილოდან, ჩვენ უნდა მძაფრად აღვიქვათ ყოველივე, რასაც ვხედავთ ან გვესმის; მაგრამ, როგორც კი შევეცდებით ჩვენივე კმაყოფილების — ესთეტიკური სიამოვნების განცდაზე ყურადღების გამახვილებას, ეს უკანასკნელი მაშინვე გაქრება“.

ყველაფერი ეს მართალია, მაგრამ, ძირითადად, ესთეტი-

კური და ჩვეულებრივი (ყოფითი) გრძნობების მიმართ არის მართალი.

შეიძლება იგივე ითქვას მხატვრულ გრძნობაზე? რამდენად მართებული იქნება იმის მტკიცება, რომ მხატვრულ გრძნობას იმგვარადვე ახასიათებს გაურკვეველობა, როგორც ესთეტიკურ და ჩვეულებრივ გრძნობებს?

თუ გავიხსენებთ ადრე გამოთქმულ მოსაზრებებს მხატვრული გრძნობის ობიექტისა და სინთეტურ ბუნებაზე, და გავითვალისწინებთ მხატვრული გრძნობისთვის დამახასიათებელ თვისებებთან დაკავშირებულ შემდეგ მომენტებს: იზოლირებასა და გონიერებას, ქარბი ეგზალტაციისა და ხელოვნისთვის, როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდისთვის, ნიშანდობლივი სხეადასხვა სუბიექტური, ეგოცენტრული მიმართულებებისა და შინაარსების მქონე განცდათა უარყოფას, აგრეთვე სიმტკიცესა და დასრულებულობას თავის განვითარებაში, — თუ გავიხსენებთ და მხედველობაში მავიღებთ ყოველივე ამას, მაშინ ისიც უნდა დავასკვნათ, რომ მხატვრული გრძნობა შეუძლებელია იყოს ისეთივე ბუნდოვანი, ცვალებადი და გაურკვეველი, როგორიც ცხოვრებისეული ან ესთეტიკური გრძნობებია.

ჩვენ აქ აღარ შევუდგებით ზემოხსენებული მომენტების განხილვა-დაზუსტებას, და ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ იმ ფაქტზე, რომ მხატვრული გრძნობის ფორმირება და გამონატვა დაკავშირებულია მისი მიმართულებისა და შინაარსის გააზრებისა და შემეცნების პროცესთან.

განზოგადებულად რომ შევაფასოთ, შემოქმედებით პროცესში მოქმედი ემოციური განცდა იმით განსხვავდება ესთეტიკური გრძნობისგან, რომ პირველი (მხატვრული გრძნობა) განხორციელდება პროდუქტის სახით. ადამიანის ევრისტიკული ქმედების ყველა სფეროში და, მაშასადამე, ხელოვნების სფეროშიც მხოლოდ იმ ფენომენის რეალიზაცია, გასაგნება არის შესაძლებელი, რომელიც განიჭვრიტება, ლოგიკურ-რაციონალურად გაიზრება, შეფასდება, — ესე იგი, რომელზეც ყურადღების გამახვილება არის შესაძლებელი და რომელიც დაექვემდებარება რეფლექსიას. ესთეტიკური გრძნობისგან განსხვავებით, მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში მოქმედა

ემოციური განცდა გულისხმობს, როგორც აუცილებლობას, მასზე ყურადღების გამახვილებას, გააზრებასა და შეფასებას. უამისოდ მხატვრული გრძნობა ვერ გასაგნდება, ვერ განხორციელდება პროდუქტში. მხატვრული გრძნობის სპეციფიკურობა იმაში მდგომარეობს, რომ შემოქმედებით პროცესში შესაძლებელი ხდება მისი „გარედან“ შეფასება ანუ — ხელოვანს ძალუძს განასხვისოს ეს გრძნობა ობიექტივაციის დროს. ზედმეტი არ იქნება ხელახლა გავიხსენოთ ა. ფეტის გამხელა, რომელიც გვეუბნება, რომ პოეტმა შემოქმედებით პროცესში უნდა „განერიდოს“ თავისგან ამა თუ იმ მოვლენის ხილვასთან დაკავშირებული ემოციური განცდა და რაც შეიძლება მეტის „გამჭირახობით განჰვრიტოს“ ესა თუ ის მხარე საკუთარი გრძნობებისა. სწორედ ეს არის ხელოვანის „სიფხიზლე“ და სწორედ ამ „სიფხიზლის“ წყალობითაც ხდება მხატვრული გრძნობა გარკვეული თავის შინაარსსა და მიმართულებაში.

მხატვრული გრძნობის აღმოცენებისა და ჩამოყალიბების, მისი მართებულობა-კანონზომიერების შეცნობის პროცესი, ერთი მხრივ, უნდა შეფასდეს, როგორც მხატვრული გრძნობის გარკვევის, მისთვის, როგორც საერთოდ გრძნობისთვის ნიშანდობლივი „ბუნდოვანების“ გარღვევის პროცესი. მხატვრული გრძნობა არ წარმოადგენს და არც შეიძლება წარმოადგენდეს იმგვარადვე ბუნდოვან განცდას, როგორიც, ვთქვათ, ესთეტიკური გრძნობაა. ესთეტიკური გრძნობის ბუნდოვანება, გაურკვეველობა, ბევრის მხრივ, იმითაც არის განპირობებული, რომ იგი „აყოლის“ გრძნობაა და, უმთავრესად, „ბრმად აყოლის“ გრძნობა, შეიძლება ითქვას, თავდავიწყების გრძნობაა. შემოქმედებით პროცესში ხელოვანი ასევე თავდავიწყებით რომ აპყვეს ემოციურ განცდას, მაშინ მის გააზრებას, შეფასებასა და რეალიზაციასაც ვერ მოახერხებდა ნაწარმოების შექმნისთვის საჭირო დონეზე. როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვანი (პოეტი) ნაწარმოებში უშუალოდ გამოხატავს მხატვრულ გრძნობას; და ობიექტივაციის პროცესში ეს გრძნობა ხელოვანისთვის ბოლომდე ბუნდოვანი, გაურკვეველი რომ რჩებოდეს, მაშინ ლექსიც (ნაწარმოებიც) ასეთივე ბუნდოვანი, გაურკვეველი გამოუვიდოდა. გ. ტაბიძეს არაერთხელ აღუნიშნავს დღიურებსა, წერილებსა თუ ბარათებში, რომ



ლექსში „მკაფიო გრძნობა“ უნდა გამოხატოს პოეტმა. იგი თავის ლექსებისგანაც სინათლეს და გარკვეულობას მოითხოვდა: „არ მიყვარს ნახევრად ბნელი გამოთქმები, რომ ჩემს ნაწერს აკლდეს სრული სინათლე და გარკვეულობა“. ამგვარად, როგორც მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში, ასევე მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედი გრძნობა უნდა იყოს და კიდევ არის გარკვეული, გაშუქებული გრძნობა.

ჩვენს ამ დებულებას უპირისპირდება ესთეტიკაში დამკვიდრებული ის შეხედულება, რომლის თანახმად მკითხველისთვის ლექსი ყოველთვის შეიცავს ამა თუ იმ ოდენობით ბუნდოვანების მომენტს. ეს მოსაზრება სრულიად მართებულია. ოღონდ მიზეზი ლექსის ბუნდოვანებისა სხვადასხვანაირად არის განმარტებული მკვლევართა მიერ და, ამიტომ, წამოვაყენებთ რა მხატვრული გრძნობის გარკვეულობის საკითხს, აუცილებელია მოკლედ მაინც გამოვთქვათ ლექსის „ბუნდოვანების“ მიზეზის ჩვენებული გაგება.

უპირველეს ყოვლისა იმას ვიტყვით, რომ არადისკურსიული და დისკურსიული სიმბოლოებით ლექსში გამოხატულ გრძნობას ბუნდოვნად და გაურკვეველად მკითხველი აღიქვამს. და ის, როგორც მკითხველი აღიქვამს ლექსში გამოხატულ გრძნობას, მეტ-ნაკლებად განსხვავებულია იმისგან, რასაც პოეტი განიცდიდა შემოქმედებით პროცესში და რაც ლექსში თავისთავად იგულისხმება. ბევრ შემთხვევაში, მკითხველი ბოლომდე ვერ სწვდება ლექსის სათქმელს, სრულად ვერ განიცდის ლექსის მნიშვნელობას. შთაგრძნობის და ინტუიტიური წვდომის უნარი ყველა მკითხველს ერთნაირად და თანაბარი სიძლიერით არ ახასიათებს, — ეს თითქმის ისეთივე იშვიათი მოვლენაა, როგორც თვით პოეტის ნიჭი, უფრო სწორად, არასაყოველთაო მოვლენაა. სხვადასხვა მკითხველი „რადაციით განსხვავებულად“ აღიქვამს ლექსს, „რადაციით განსხვავებულ“ მნიშვნელობას მიანიჭებს ერთსა და იმავე ლექსს. მეტიც, ერთი და იგივე ლექსი ორმა, განსხვავებული ფსიქიკური წყობის ადამიანმა შეიძლება სრულიად საწინააღმდეგო მნიშვნელობებით განიცადოს — ვთქვათ, ერთმა პესიმისტურ, მეორემ კი ოპტიმისტურ ლექსად.

ლიტერატურის ისტორიამ ასეთი შემთხვევებიც იცის: პო-

უტმა იმედიანი გრძნობით, ძლიერად მსწრაფი, ამადლებული განცდით შექმნა ნაწარმოები, მკითხველებმა და ლიტერატორებმა კი პესიმისტური სულისკვეთების გამოვლინებად, „დეკადენტური მსოფლმხედველობისა და მსოფლგანცდის“ გამოსახულებად ჩათვალეს იგი. ასე მაგალითად, გ. ტაბიძის მრავალი ადრინდელი ლექსი და, შეიძლება ითქვას, მთელი კრებული ლექსებისა, გამოქვეყნებული 1919 წელს სათაურით „Crâne aux fleurs artistique“, ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში დიდხანს ითვლებოდა პოეტის პესიმისტური განწყობილების, დეკადენტური მსოფლმხედველობისა და მსოფლგანცდის გამოხატულებად. ერთ-ერთ თავის ჩანაწერში კი თვითონ გ. ტაბიძე ასე განმარტავს „უჩვეულო“ სათაურს ამ ბრწყინვალე ლექსების კრებულისა: „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ — იგულისხმება თავის ქალა (სიკვდილი), არტისტული ყვავილები (ხელოვნება), სიკვდილი და ხელოვნება. რომელმა უნდა გაიმარჯვოს? — რა თქმა უნდა, ხელოვნებამ! რა არის ხელოვნება? ხალხისადმი, სამშობლოსადმი სამსახური“. იმავე ჩანაწერში გ. ტაბიძე ისეთ ლექსებს, როგორიც არის „უნაზესი ხელნაწერი“ და „მარმარილო“ აცხადებს ოპტიმისტური ხასიათის ლექსებად, რაც დიამეტრალურად უპირისპირდება კრიტიკაში (60—70-იან წლებამდე) დამკვიდრებულ შეხედულებებს ამ ლექსების თაობაზე. იგივე ითქმის მის „მთაწმინდის მთვარეზეც“, რომლის სათქმელს დაწერილებით განმარტავს გ. ტაბიძე თავის ჩანაწერებში.

ამგვარად, ლექსის აღქმა, როგორც ბუნდოვანის, გაურკვეველის, განპირობებულისა, ერთი მხრივ, იმით, რომ მკითხველი ლექსის მნიშვნელობას სათანადოდ ვერ სწვდება; მეორე მხრივ კი იმით, რომ ლექსში დისკურსიული და არადისკურსიული სიმბოლოებით გასაგნებული გრძნობა მხოლოდ დაახლოებით ადეკვატურია ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში მოქმედი ემოციური განცდისა.

შემოქმედებით პროცესში მოქმედი მხატვრული გრძნობა თავის თავში ყოველთვის შეტს გულისხმობს, ვიდრე ლექსში გამოვლენილი ხატება მისი. შემოქმედებით პროცესში მოქმედი მხატვრული გრძნობა გულისხმობს „გამოუთქმელის“ მომენტსაც, რომელიც დაკავშირებულია იმ სირთულესთან, რომ

პოეტს უხდება გადმოცემა გრძნობისა სიტყვების მეშვეობით. იმისთვის, რათა მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში მოქმედი მხატვრულ-ემოციური განცდა გასაგნდეს, პროლუქტად იქცეს, იგი უნდა „დაექვემდებაროს“ ამ პროლუქტის შესაქმნელად საჭირო მატერიალურ საშუალებებსა და პირობებს. რა მატერიალურ საშუალებებს გამოიყენებს პოეტი, შემოქმედებით გრძნობას ფორმა რომ მიანიჭოს? რა გზით უნდა გაასაგნოს ეს „ფერადოვანი ღრუბელი“?

მუსიკოსისთვის ეს უფრო ადვილია. მუსიკოსი თავის შემოქმედებით განცდას ბგერებით გამოხატავს — იმ „არამატერიალური ელემენტებით“, რომლებიც ღრვის ხანგრძლივობაში „უსხეულოდ“ დაჰქრიაან. მუსიკალურ ბგერებს არ ევალებათ რაიმე გამოკვეთილი სახეების შექმნა (ხედვითი ან შეხებითი). მუსიკალური ელემენტები გარკვეული კონტურების მქონე წარმოდგენებს თითქმის სრულიად გამორიცხავენ. სანოტო ნიშნებს, ინტერვალებს, თვით აკორდებსაც არა აქვთ რაიმე განსაზღვრული ხარისხი, ღირებულება და მნიშვნელობა, — მუსიკოსი მათ ნებისმიერად და თავისუფლად გამოიყენებს. მხოლოდ მთლიან მუსიკალურ ნაწარმოებში (როგორც მთელში) იძენენ ისინი ამა თუ იმ თვისებებს და მნიშვნელობას. განწყობილებისა და გრძნობის ბგერით გამოხატვა გაცილებით უფრო უშუალოდ ხდება და ეს საშუალება უფრო შესაფერისია მათ გადმოსაცემად, რადგან ბგერა ისეთივე არანივთიერია, როგორც გრძნობა.

სულ სხვა პირობებშია პოეტი. თავისი განცდის გამოსახატავად მან სიტყვა უნდა გამოიყენოს. სიტყვა კი, ძირითადად და უმთავრესად, აზრის გამოსათქმელად არის შექმნილი. იგი შეგუებულია, ძირითადად, აზრის „მსახურებას“ და არა გრძნობისა. და რადგან ეს ასეა, პოეტური ხელოვნების სფეროში დგება საკითხი, რათა სიტყვამ პოეტის ხელში დათმოს გარკვეული მხარე მისი ფუნქციისა, და მასზედ დაკისრებული ახალი, განსხვავებული ხასიათის მქონე მიზანი აღასრულოს. მან უნდა დათმოს თავისი საყოველთაოდ დადგენილი მნიშვნელობის ნაწილი და, ნაცვლად ამისა, ეზიაროს, შეითვისოს ახალი მნიშვნელობა. ასე რომ, პოეზიის სფეროში სიტყვამ, მასზე დაკისრებული აზრის გადაცემის დანიშნულების

გარდა, უნდა შეასრულოს კიდევ სხვა დანიშნულება, მოიპოვოს კიდევ ახალი, განსხვავებული მნიშვნელობა, — ისეთი მნიშვნელობა, რომელიც გამოხატავს გრძნობის ტონალობას, ფერადოვნებას, დაძაბულობას და, საერთოდ, ხასიათს.

როგორ უნდა შეასრულოს სიტყვამ ეს „ახლებური“ ფუნქცია? ანუ, როგორ უნდა შეასრულებინოს პოეტმა სიტყვას ეს „ახლებური“ ფუნქცია?

ამ ურთულესი პრობლემის სრული გაანალიზება და გადაწყვეტა წინამდებარე შრომის მიზანს არ წარმოადგენს და, ამიტომ, ჩვენ აქ მხოლოდ რამდენიმე მომენტს აღვნიშნავთ:

1. სიტყვის ხმოვანებაზე აქცენტირება. ეს ყველაზე რადიკალური საშუალებაა და მდგომარეობს სიტყვისადმი, ძირითადად, ბგერითი ფუნქციის მინიჭებაში. სიტყვისათვის ამ ფუნქციის დაკისრებით, პოეტი მას გადააქცევს ისეთ ინსტრუმენტად, რომელიც აღაგზნებს და გადასცემს ემოციურ განცდებს უკვე მარტო თავისი ელერადობით. ამ შემთხვევაში სიტყვა განსაკუთრებულად ემოციურ მნიშვნელობას იძენს (მისი დადგენილი სემანტიკური მნიშვნელობის შესუსტების ხარჯზე). ასეთ ფუნქციას სიტყვა პოეტის ხელში შეასრულებს როგორც თავისთავად, ასევე სხვა სიტყვებს შორის მოქცეული (და, უფრო ხშირად, ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, რადგან იგი გაცილებით ნაკლებ სიძნელესთან არის დაკავშირებული). ასე რომ, ამ საშუალების მიხედვით, სიტყვა უნდა გახდეს არა იმდენად აზრობრივად, რამდენადაც ემოციურად დატვირთული თუ დამუხტული (ამ საშუალებას ოდითგანვე მიმართავდნენ პოეტები, მაგრამ განსაკუთრებულ სიმძაფრეს და მომხიბვლელობას სიტყვის, როგორც ბგერითი კოდის გამოყენებამ სიმბოლისტების ხელში მიაღწია: ხოლო უკიდურესობასა და ხელოვნურობას — ფუტურიზმის პერიოდში).

2. ფრაზების შექმნა მეტაფორისტიკის პრინციპისა და არაგრამატიკული კავშირებისა და წყობის მიხედვით; ფრაზაში გრამატიკული ფუნქციის შესუსტება წმინდა სტილისტური ფუნქციის ხარჯზე; ფრაზის დაყვანა მეტაფორამდე და, ამით, მისთვის უპირატესად ემოციონალური ელფერისა და მნიშვნელობის მინიჭება.

3. სასაუბრო, მეტისმეტად „ჩვეულებრივი“. ერთი მხრივ,

და, მეორე მხრივ, ოფიციალური, სადაწესებულებო, მეტის-მეტად „მშრალი“ მეტყველების პაროდული გამოყენება ამა თუ იმ ემოციური ქვეტექსტის გამძაფრების მიზნით.

4. აქტუალური მეტყველებიდან გასული სიტყვების, არქაიზმების ხმარება; გამოყენება ნეოლოგიზმების, ბარბარიზმების. პოეტური მეტყველებისთვის, განსხვავებით სასაუბრო მეტყველებისგან, არ არსებობს არც არქაიზმები, არც ბარბარიზმები, არც ნეოლოგიზმები. პოეტისთვის არსებობს მხოლოდ ის სიტყვები, რომლებიც ყველაზე უკეთესად მიესადაგება მხატვრულ გრძნობას და ყველაზე უკეთ გამოასახენებს მას. ენათმეცნიერებასა და ლიტერატურის თეორიაში სიტყვების ამგვარი დაყოფა პოეზიის სფეროში გაუქმებულია, რადგან პოეზიის სფეროში სიტყვას განსხვავებული, სპეციფიკური მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან პოეზიაში სიტყვა განსხვავებულ ემოციურ და აზრობრივ შინაარსს იძენს. არქაული სიტყვა თანამედროვე მეტყველებაში ისეთი ძალით აღარ ატარებს თავის ტრადიციულად ზუსტ მნიშვნელობას და უკვე ამით ქმნის მკითხველის წინაშე „უცნაურობის მომენტს“, რომლის მნიშვნელობის დადგენა მხოლოდ კონტექსტიდან გამომდინარე უნდა მოხდეს. საჭირო კონტექსტში არქაული სიტყვა უფრო ადვილად იძენს ახლებურ, განსხვავებულ მნიშვნელობას და უფრო ემოციურია.

5. ახალი და უჩვეულო სიტყვის წარმოება უკვე არსებული ფუძიდან, (ზმნისა — არსებითი სახელიდან, არსებითი სახელისა — ზედსართავიდან, არსებითი სახელისა — ზმნიზე-დიდან და ა. შ.)

6. რთული სიტყვების შექმნა რამდენიმე სიტყვიდან ან, პირუტყუ, რთული სიტყვების შეკვეცა.

7. სრულიად ახალი სიტყვის შექმნა წმინდად ემოციური განცდის საფუძველზე (რაც უაღრესად იშვიათად ხდება); ისეთი სიტყვის შექმნა, რომელსაც ლექსში ექნება არადისკურსიული სიმბოლოს მნიშვნელობა და წმინდად მუსიკალური კოდის ფუნქციას შეასრულებს.

8. ახალი სიტყვის შექმნა არსებული სიტყვის ბგერითი შედგენილობის მეტ-ნაკლები შეცვლის გზით ანუ სიტყვის გამომსახველობითი საშუალების შეცვლის გზით.

9. ჩვეულებრივი სიტყვების გამოყენება არაპირდაპირი მნიშვნელობით, ამ სიტყვების ჩართვა ისეთ წინადადებებში, რომლებშიც ისინი დაჰყარგავენ თავიანთ ჩვეულ, დადგენილ, პირდაპირ მნიშვნელობას, რათა გამოხატონ „დაფარული აზრი“, უფრო უშუალოდ გამოხატონ განწყობილება, ემოციური ქვეტექსტი წინადადებათა კონტექსტისა.

პოეტის მიერ შემოქმედებითი ემოციური განცდის უშუალო გამოხატვისთვის სიტყვის ამგვარი გამოყენება თავის მხრივ იწვევს მკითხველის წინაშე ლექსის იერის „გაბუნდოვანებას“. ასე მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში განსაკუთრებულად თვალსაჩინო ხდება, თუ როგორ იბრძვის შემოქმედებითი ემოციური განცდა და წარმოსახვა მათი სიტყვებში გამოხატვის სიძნელეებთან. გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი აშკარა მაგალითია იმისა, თუ როგორ არღვევს პოეტი შემოქმედებითი განცდებისა და სახეების რეალიზაციის პროცესში ენობრივ ნორმებსა და ზღუდეებს, — თუ როგორ ცდილობს პოეტი, მხატვრული გრძნობის (რამდენადაც შესაძლებელია) ადეკვატური ემოციური მნიშვნელობა გამოუნახოს და შეუქმნას სიტყვებს. და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ლექსში გრძნობა უაღრესი სიმძლავრით არის გამოხატული, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ამ გრძნობას უშუალო შთაგრძნობის გზით ვწვდებით, უშუალოდ აღვიქვამთ ამ გრძნობის მიმართულებასა და მნიშვნელობას, — მის ლექსს მაინც დაჰყვება ერთგვარი „გაურკვევლობის“ მომენტი, რომელიც ისევ და ისევ სიტყვის, როგორც გამოსახვის საშუალების „არადამაკმაყოფილებლობაში“ მდგომარეობს. და ეს „ბუნდოვანების მომენტი“ მაშინ უფრო ღრმავდება, როდესაც ჩვენ მოვინდომებთ მხატვრული გრძნობის გააზრებას „პოეტური სიტყვების“ ლოგიკურ ცნებებად ჩამოყალიბების დროს.

ისმის კითხვა: რამდენად მართებულია შემოქმედებით პროცესში მოქმედი მხატვრული გრძნობის შეფასება როგორც გაურკვეველი გრძნობისა იმიტომ, რომ ლექსში სიტყვებით გამოთქმული მხატვრული გრძნობა მკითხველს ეგებ მეტ-ნაკლებად ბუნდოვანი მოეჩვენოს? ამ კითხვაზე ჩვენ უარყოფითი პასუხი უნდა გავცეთ. თვით პოეტისთვის შემოქ-

მედებით პროცესში მოქმედი გრძნობა ყოველთვის გარკვეულია, ეს გრძნობა გარკვეული მიმართულებითა და შინაარსით ვითარდება. ამას გვიდასტურებს თვით პოეტთა ის წერილები და დღიურები, რომლებშიც ჩაინი თითქმის პედანტური სიზუსტით განმარტავენ ამა თუ იმ მეტაფორას, ამა თუ იმ ფრაზის, ამა თუ იმ გრძნობის მნიშვნელობას, ამა თუ იმ სიტყვის ემოციონალურ ქვეტექსტს. ამ მხრივ უაღრესად მნიშვნელოვნად გვესახება გ. ტაბიძის დღიურში ჩანაწერები საკუთარი პოეზიის შესახებ.

შემოქმედებით პროცესში მოქმედი ემოციური განცდის სიტყვით გამოხატვა უშუალოდ და თავისუფლად რომ ხერხდებოდეს, მაშინ არც მწერალთა დღიურებსა თუ წერილებში და არც ლიტერატურის შემსწავლელ მეცნიერების სხვადასხვა დარგებში აღარ იქნებოდა ამდენი მსჯელობა „სიტყვასთან ჭიდილზე“. ლექსის შექმნის მთელი სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ „წმინდა პოტენცია“ უნდა გადავიდეს «в нечистое бытие слов» (პ. ვალერი) და ლექსი იმდენად არის სრულყოფილი, რამდენადაც მოხერხდება „მეტყველების ავტომატიზმის“ გარღვევა. რამდენადაც „განიწმინდება“ სიტყვა მისი ტრაფარეტული მნიშვნელობისაგან, რამდენადაც აუღერდება ლექსში პოეტური ენა.

თუმცა, მხატვრული გრძნობის სიტყვით გამოთქმასთან დაკავშირებული სირთულის გარეშეც, ყოველ ნამდვილ ლექსში არის რაღაც ისეთი, რაც უკვე არამართო მკითხველისთვის, არამედ თვით პოეტისთვისაც რჩება ბოლომდე „ბუნდოვანი“. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ე. დაუდენი, ნაშრომში „შექსპირი, კრიტიკული გამოკვლევები“, ასე წერს: „ბუნდოვანება მუდამ ახასიათებს ხელოვნების ნიმუშს, რომლის მიზანი რაიმე საკითხის, რაიმე მტკიცების კი არა, ცხოვრების გადმოცემაა; ხოლო ცხოვრებაში, ამ ისტორიაში ადამიანის ულისა, რომელიც გზას იკვლევს დღის, სინათლისა და ღამის წყვილიადს შორის გადებულ საზღვარზე. არის მრავალი რამ ისეთი, რაც შეუძინეველი რჩება ყველანაირ კვლევას და ადამიანს აბნევს, გაურკვეველობის წინაშე აყენებს მას“.

უაღრესი სისრულითაც რომ გაიშიფროს ესა თუ ის ლექსი, მასში მაინც დარჩება „რაღაც“ მიუგნებელი: და ეს „რა-

ლაც“, ჩვენი აზრით, იგულისხმება პოეტური ხატში, რომლის მნიშვნელობის ბოლომდე და ამომწურავად გაცნობიერება, როგორც აღენიშნეთ, შეუძლებელია. ჩვენ ეს შეუძლებლად მივიჩნიეთ იმდენად, რამდენადაც პოეტური ხატი ერთბაშად და სიმბოლურად ამცნობს ხელოვანის ცნობიერებას იმ მიმართულებას, რომელიც მისი არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში ავტონომიურად ირკვეოდა და მწიფდებოდა; და თვით გაცნობიერებული მიმართულება განწყობისა, ცნობიერების სფეროშიც ინარჩუნებს ბოლომდე გაუცნობიერებლობის მომენტს.

ამგვარად, ლექსში გამოთქმული და ლექსიდან აღქმული გრძნობის გაურკვეველობას განაპირობებს არა მარტო ის საშუალება (სიტყვა), რომლითაც პოეტმა უნდა გამოხატოს გრძნობა, და არა მარტო ესთეტიკური აღქმის სუბიექტური, ეგოცენტრული ხასიათი (მკითხველი), არამედ პოეტური ხატიც. რომელიც წარმოადგენს მხატვრული გრძნობის ობიექტს. მხატვრული გრძნობა თავის მიმართულებასა და შინაარსში. შეიძლება ითქვას, აპრიორულად გულისხმობს ამ „მიუწვდომლობას“, ამ „ბოლომდე გაუცნობიერებლობას“. — მაგრამ გულისხმობს არა როგორც თავის „გაურკვეველობას“, არამედ როგორც ბოლომდე გაუცნობიერებლობას პოეტური ხატისა, რომლის მიმართაც იგი სრულიად გარკვეულია. ყოველთვის უნდა განეასხვავოთ, ერთი მხრივ, მოვლენის ბუნდოვნად განცდა და, მეორე მხრივ, გარკვეულად განცდა იმ მოვლენისა, რომელიც თავისთავად შეიცავს ბუნდოვანების მომენტს. სულ სხვაა, როდესაც ჩვენ ბუნდოვნად განვიცდით სამყაროს საზღვრისს, და სულ სხვაა, როდესაც ჩვენ განვიცდით სამყაროს საზღვრისს, როგორც ბოლომდე ამოუხსნელს, ამოუცნობს. მხატვრული გრძნობა, რა თქმა უნდა, გულისხმობს „გამოუთქმელის მომენტსაც“, მაგრამ ეს „გამოუთქმელის მომენტი“ აუცილებლად არ ნიშნავს მხატვრული გრძნობის შინაარსისა და მიმართულების გაურკვეველობას.

ჩვენ სრულიადაც არ უარვყოფთ მხატვრული გრძნობისთვის ნიშანდობლივ იმ „ბუნდოვანების მომენტს“, რაც დაკავშირებულია პოეტური ხატის „ბოლომდე გაუცნობიერებლობასთან“. ჩვენ მხოლოდ იმაზე მივეუთითებთ, რომ მხატვ-



რული გრძნობა თვით პოეტური ხატისადმი დამოკიდებულებაში არის სრულიად გარკვეული, რის გამოც იგი, აგრეთვე, გარკვეული და მტკიცეა ობიექტივაციის, გასაგნების პროცესში. თავისი შინაარსითა და მნიშვნელობით, ეს გრძნობა ჩვეულებრივ და ესთეტიკურ გრძნობებთან შედარებით გაცილებით უფრო მეტ გარკვეულობას შეიცავს. ბოლოს და ბოლოს, პოეტის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანია, როგორც თავისი თავის წინაშე, ასევე მკითხველთა წინაშე იმ შემოქმედებითი განცდის გარკვევა და გაშუქება, რომელიც მან ლექსში უნდა გამოხატოს. და თვით ისეთი, ბევრ თავის შემოქმედებით გამოვლინებაში „ბუნდოვანი“ პოეტი, როგორიც იყო გ. ტაბიძე, ასე წერდა, — ხელოვანს თავისი გაურკვეველი ფიქრებითა და გრძნობებით „შეცდომაში არ უნდა შეჰყავდესო მკითხველი“. მხატვრული გრძნობა თავისი მიმართულებითა და მნიშვნელობით გაურკვეველი რომ იყოს, ლექსში მისი კანონზომიერი გამოხატვაც შეუძლებელი იქნებოდა.

ამგვარად, განემარტეთ რა მხატვრული გრძნობის ობიექტი და სინთეტური ბუნება, და ამ სპეციფიკური ობიექტიდან და სინთეტური ბუნებიდან გამომდინარე აღვნიშნეთ და გავანალიზეთ რა მხატვრული გრძნობისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, ჩვენ შეგვიძლია ასე განვსაზღვროთ იგი: მხატვრული გრძნობა — ეს არის პოეტური ხატის საფუძველზე აღმოცენებული, კონკრეტულად „შემოქმედებით პროცესში ექსტრავერტული მიმართულებით მოქმედი, არაეგოცენტრული ხასიათის მქონე სინთეტური ემოციური განცდა, რომელიც გამოხატავს გარდასახული ხელოვანის სპეციფიკურად შექმნილ განწყობას და თავის განვითარებაში გულისხმობს რეფლექსიას და გასაგნების აუცილებლობას.

## მხატვრული შემეცნება

(საკითხის დაყენება)

ხელოვნების შემეცნების ფუნქციაზე არაერთი მართებული გამოკვლევა დაწერილა, მაგრამ ეს საკითხი განმარტებას პოულობს, უპირატესად, ხელოვნების ნიმუშთა განცდა-გააზრებასთან დაკავშირებული შემეცნებითი პროცესების შეფასებებიდან გამომდინარე. რაც შეეხება შემეცნებით მოძენტს თვით ხელოვნის შემოქმედებით პროცესში — იგი სათანადოდ ვერ არის შესწავლილი.

რა განაპირობებს მხატვრული შემეცნების სპეციფიკურ ხასიათს?

რა ხასიათის შემეცნების პროცესთან გვაქვს საქმე ხელოვნის მიერ მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას?

ჩვენი აზრით, ამ საკითხის გადასაწყვეტად, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული ასახვის ობიექტზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება.

რა არის მხატვრული ასახვის ობიექტი?

ყოველივე იქიდან გამომდინარე, რაც ჩვენ მიერ ითქვა შემოქმედების იმპულსზე და არაცნობიერის სტიქიასთან შემოქმედებითი ფანტაზიის დამოკიდებულებით კავშირზე. თავისთავად უნდა დავასკვნათ, რომ მხატვრული ასახვის ობიექტი — პოეტური ხატია (ანუ პირველადი სახე). გამოკვლევაში „არაცნობიერის სტიქია და შემოქმედებითი ფანტაზია“, პოეტური ხატი ჩვენ განვსაზღვრეთ, როგორც პოეტის ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის (იმპულსის) გაცხადების საფუძველზე აღმოცენებული ფანტაზიის ფენომენი, რომელიც ხელოვნის აზროვნებითი პროცესების ინტენციონალურ ობიექტს წარმოადგენს და თავის თავში გულისხმობს მხატვრული

ტილთა ასეთად განხორციელებას შესაძლებლობებს. საჭიროება მოითხოვს, ეს განსაზღვრება ნაწილობრივ მაინც განვმარტოთ, რისთვისაც უნდა გავიხსენოთ ზემორე ხსენებულ გამოკვლევაში პოეტურ ხატზე გამოთქმული შემდეგი შემაჯამებელი შეფასება-დახასიათებანი: „პოეტური ხატი წარმოადგენს ხელოვანის შემეცნების ისეთ სპეციფიკურ ობიექტს, რომელშიც ერთადერთი საჭირო, შესაფერისი და აუცილებელი გადაწყვეტა პოვა პოეტის მომწიფებულმა განწყობამ, ანუ. შეიძლება ასეც ითქვას — რომელშიც პოეტია არა-რეალიზებულმა და უკვე გარკვეულმა განწყობამ პოვა წინაპირობა, „გამოსავალი“ ხელოვნების სფეროში რეალიზაციისათვის.

ამგვარად, იმ ფენომენს, პოეტის ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის გაცხადების შედეგად რომ აღმოცენდება, ჩვეულებრივი გაგებით ფორმასაც ვერ ვუწოდებთ. ხელოვანის ცნობიერებაში ასეთი სახის აღმოცენებას თ. რიბო „შინაგანი წარმოსახვის“ აქტივობას მიაწერს და განსაზღვრავს, როგორც „შინაგან ხილვას ინდივიდუალური სულისა“, როგორც „იდეალურ ცნებას“, რომელიც „ჯერ კიდევ არ არის გარეგანოვლენილი, რომელსაც ჯერ არ მიუღია სათანადო ფორმა, სათანადო აგებულება“. და მართლაც, პოეტური ხატი უფრო წარმოადგენს გაცნობიერებულ და უეჭველ შესაძლებლობას ისეთი იდეის თუ ფორმის ხორცშესხმისა, რომელიც თვით ამ „შესაძლებლობის მოცემულობაში“ ჯერ კიდევ არ არის რაციონალურად ამოცნობილი და რომელიც ემოციური უშუალო წვდომის გზით განიცდება.

...ეს ფენომენი წარმოადგენს უკვე გაცნობიერებულ მიმართულებას პოეტის შემოქმედებითი ინტერესების სფეროში მოქცეულ მოვლენათა გარკვეული კუთხით თუ გეზით გააზრება-შემეცნებისკენ, ანუ — განსახორციელებელი ფორმის „ჩანასახობრივ მოცემულობას“...

თავისთავად დაისმის კითხვა: თუ პოეტური ხატი მოცვლინება ხელოვანის ცნობიერებას არც კონკრეტული იდეის და არც ზუსტი კონტურების მქონე სურათოვანი ფორმის სახით, მაშ რას წარმოადგენს იგი შემოქმედებით პროცესში ჩართული აზროვნებისთვის?

ფსიქოლოგიაში და ესთეტიკაში აღწერილი იმ თვისებებისა და ხასიათის გამო, რომელსაც პოეტური ხატი ავლენს შემოქმედებითობის სფეროში, აგრეთვე, ხელოვანთა გამხლეობის შესწავლისა და თვით მხატვრული ქმნილებების ანალიზის შედეგად, ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ პოეტური ხატი წარმოადგენს ინტენციალურ ობიექტს კონკრეტულად მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში ჩართული აზროვნებისთვის.

განსხვავებით სიტყვიერი ხატებისგან, პოეტური ხატი არ გამოიყვანება მხატვრული აზროვნების ოპერაციებიდან. პოეტური ხატი მხატვრული შემოქმედებითი აზროვნების ნაყოფს კი არ წარმოადგენს, არამედ მის ინტენციას, მის მიზანს, ანუ იმ ძალას, რომელიც თავად იწვევს პოეტის ასეთად აზროვნების სპეციფიკურ რეაქციებს. როგორც აღვნიშნეთ, ხატის მნიშვნელობა თავის თავში გულისხმობს არა ცნობიერის მიმართულებას; ეს არის ცნობიერებაში შემოჭრილი მომწიფებული განწყობის — იმპულსის გამოვლინება, რომელიც მის მიერვე ასეთად აღძრული მხატვრული აზროვნების პროცესში უნდა იქნას შეცნობილ-გამოვლენილი. და მთელი შემოქმედებითი პროცესის მანძილზე პოეტური ხატი მოქმედებს პოეტის ცნობიერებისთვის, როგორც ისეთი „იდეალური ობიექტი“, რომლისკენაც მიმართულია პოეტის აზროვნება, — რომლის ამოხსნასაც, რომლის გრძნობად-კონკრეტულ ფორმებში გამოსახვასაც ცდილობს პოეტი.

...მხატვრული შემოქმედების პროცესში ცნობიერების სხვადასხვა მხარეები მხოლოდ პოეტური ხატიდან გამომდინარე და მის კვალად ამოქმედდებიან, რადგან პოეტური ხატი წარმოადგენს მათ უშუალო გამღიზიანებელს — სტიმულატორს. შემოქმედებით პროცესში ცნობიერების ასპექტებს პოეტური ხატი აძლევს გარკვეულ მიზანს და, ამიტომაც, მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში გრძნობაცა და აზროვნებაც, შეიძლება ითქვას, სწორედ პოეტური ხატის სამსახურშია ჩაყენებული, მის გამოსახვაზე მუშაობს“.

პოეტური ხატის ასეთი გაგება, საკუთრივ ფსიქოლოგიურ ასპექტში, მიგვითითებს იმ უმნიშვნელოვანეს ფუნქციაზე, რასაც იგი ასრულებს ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში:

კერძოდ, ასრულებს ხელოვანის არაცნობიერ ფსიქიკურსა და ცნობიერებას შორის დამაკავშირებელი რგოლის ფუნქციას იმდენად, რამდენადაც განწყობა სწორედ პოეტური ხატის სიმბოლოთი გაცხადდება ცნობიერებაში, — რამდენადაც სწორედ პოეტური ხატის მეშვეობით ხდება შემეცნება იმ ახალი მიმართულებისა (იმ იმპულსისა), რომლის გეზითაც გაიშლება მხატვრული აზროვნება. ამას გარდა, პოეტური ხატი ისეთ ფენომენადაც შეგვიძლია შევაფასოთ, რომელიც მხატვრული შემოქმედების სფეროში ასრულებს ფუნქციას ფსიქიკურსა და ტრანსფსიქიკურს შორის სპეციფიკური კავშირის დამყარებისა: განწყობის მომწიფებით, ცნობიერებაში მისი გამოცხადებითა და პოეტური ხატის აღმოცენებით განპირობებული მთლიან-პიროვნული მდგომარეობა პოეტისა თავისთავად განსაზღვრავს საგანთა და მოვლენათა ასეთად განცდას, საგნებზე და მოვლენებზე სპეციფიკური „შთაბეჭდილებების“ შექმნას. ამგვარად, შემოქმედებით პროცესში ხელოვანის ცნობიერების სფერო პოეტური ხატის მეშვეობით ამყარებს ორმხრივ კავშირს: ინტრავერტულს — არაცნობიერ ფსიქიკურთან, და ექსტრავერტულს — ტრანსფსიქიკურთან.

ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან, პოეტური ხატის მნიშვნელობა (რამდენადაც იგი გულისხმობს არაცნობიერი ფსიქიკურის მიმართულებას) უნდა შეფასებულ იქნას, როგორც საგნის (ობიექტური სინამდვილის) ცნობიერებამდელი, ანუ წინასწარი ასახვა ფსიქიკაში. პოეტის ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის — იმპულსის გაცხადება თავისთავად განაპირობებს იმ „შთაბეჭდილებას“, რომლითაც გამოვლინდებიან და შეიქმნებიან საგნები ლექსში. და თუ პოეტური ხატი მხატვრული აზროვნებისთვის მოქმედებს როგორც ინტენციონალური ობიექტი, ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტურ ხატში საგანი, როგორც შემოქმედებითად განსახორციელებელი საგანი, წინასწარ არის ასახული. და სწორედ მისი არსის ამოცნობასა და ამოხსნას ემსახურება შემეცნების პროცესი მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში. პოეტურ ხატში, როგორც მომწიფებული განწყობის გაცხადებით განპირობებულ ფენომენში, საგნის (სინამდვილის) ცნობიერებამდელ ასახვაზე მსჯელობა იმდენად მიგვაჩნია მართებულად,

რამდენადაც თვით განწყობაში ობიექტური სინამდვილის სპეციფიკა არის არეკლილი.

რა შეიძლება ითქვას შემეცნებაზე მხატვრული შემოქმედების სფეროში?

ზოგადად რომ ითქვას, მხატვრული შემეცნება მიმართულია ხელოვანის ფსიქიკაში არეკლილი ობიექტური სინამდვილის ამოხსნა-გააზრებისკენ. მხატვრული შემოქმედების შემთხვევაში, ერთი მხრივ, ეს არის აზროვნების უაღრესი მიახლოების პროცესი ობიექტთან (პოეტურ ხატთან), ობიექტის რამდენადაც შესაძლებელია სრული ინტელექტუალური დაუფლების, ობიექტის არაში აზრის, ფიქრის უაღრესი ჩაღრმავების პროცესი, ფიქრით მისი უაღრესად განმსჭვალვის პროცესი; მეორე მხრივ: პოეტური ხატის ჩვენეული შეფასებიდან გამომდინარე (როგორც ცნობიერებაში მომწიფებული განწყობის — არაცნობიერის მიმართულების გამოცხადების იმ სიმბოლოა, რომელიც შეცნობილ უნდა იქნას მის მიერვე აღძრული მხატვრული აზროვნების პროცესში, ანუ, რომელიც თავის მხრივ იწვევს აზროვნების სპეციფიკურ რეაქციებს და წარმოადგენს უკვე შეცნობილ მიმართულებას ხელოვანის შემოქმედებითი ინტერესების სფეროში შემავალი მოვლენების გარკვეული კუთხით გააზრებისკენ), მხატვრული შემოქმედების სფეროში შემეცნების პროცესი მიმდინარეობს ამ მიმართულებით. რომელიც შეიქმნა ხელოვანის არაცნობიერი ფსიქიკურის სფეროში და გარდაწყდა პოეტური ხატის სიმბოლოში.

მაშასადამე, მხატვრული შემოქმედების სფეროში ობიექტური სინამდვილის საგნები და მოვლენები შეიმეცნება მათი წინასწარი არეკვლის გზით ხელოვანის ფსიქიკაში, სადაც (არეკვლის საფუძველზე) ჩამოყალიბდებიან ის მიმართულებები, რომლებიც შინაგანად წარმართავენ ხელოვანის შემეცნებით პროცესს. თვით ეს მიმართულებები, სხვა არაფერია. თუ არა ხელოვანის ერთიანი, უნიტარული მთლიან-პიროვნული მდგომარეობის სტრუქტურის შემადგენელი ელემენტები და ისინი თავიანთ თავში ატარებენ ობიექტური სინამდვილის სპეციფიკას, არეკლილს ხელოვანის ფსიქიკის არაცნობიერ

სფეროში მისი (როგორც ამრეკვლელს) სუბიექტური ფაქტორების შესაბამისად, — ანუ ეს მიმართულებები სხვა არაფერია. თუ არა გაუცნობიერებელი ინდივიდუალური მნიშვნელობები განწყობაში არეკლილი ობიექტური სინამდვილის მოვლენებისა, როგორც მნიშვნელობები ხელოვანის (გარკვეულ დრომდე) იმ გაუცნობიერებელი მდგომარეობებისა, რომლებიც მას შეჰქმნია გარემოსთან ურთიერთობის ძალით.

ხელოვანის აზროვნება განსხვავებულია მეცნიერული აზროვნებისგან იმით, რომ იგი გაიაზრებს პოეტურ ხატს და გაიაზრებს მას იმ სიტყვებით, რომლებშიც აქცენტარებულია გრძნობად-კონკრეტული მხარე, ანუ საგნობრივობა მათში ნაგულისხმევი შინაარსებისა. ხელოვანის აზროვნების ასეთ გაგებასთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას, რომ: განსხვავებით მეცნიერული შემეცნებისგან, რომელიც მუდამ მოითხოვს ყოველმხრივ და დაზუსტებით გამოკვლევას ობიექტური სინამდვილის საგანთა და მოვლენათა (სადაც თვითონ ადამიანიც საგანს წარმოადგენს), მხატვრული შემეცნება მართულია იმ საგნის ამოხსნისკენ, იმ საგნის წვდომა-დაუფლებისკენ, რომელიც ადამიანის ფსიქიკაშია არეკლილი, ადამიანის ფსიქიკაში არსებობს, — რომელიც წარმოადგენს ხელოვანის ფსიქიკის სფეროს ერთადერთ სინამდვილეს და რომელსაც ხელოვანი, იმავე დროს მაინც გულისხმობს თავის უშუალო განცდათა მიღმა. სწორედ აქ ვლინდება მონათესაობა ხელოვნებისა და ფილოსოფიისა, ვინაიდან ეს უკანასკნელი გვევლინება საზოგადო ცნობიერების ისეთ ფორმად, რომელიც მოწოდებულია გამოიმუშაოს მთლიანი შეხედულება არა მარტო სამყაროზე საერთოდ, არამედ სამყაროზე ადამიანშიც. ფილოსოფია ამუშავებს პრობლემას არა მარტო სამყაროზე-თავისთავად, არამედ სამყაროზე-ადამიანშიც. იველგვს რა ბუნების მოვლენებისთვის. საზოგადოების ცხოვრებისთვის და ადამიანის აზროვნებისთვის დამახასიათებელ ზოგად კანონზომიერებებს და, ამით: აყალიბებს რა ყოვლისმომცველ სინთეზს არსებობის და აზროვნების უნივერსალური კანონებისა, ფილოსოფია ემყარება და გამოიყენებს არა მარტო იმ ცოდნას, რომელიც გამოიმუშავებულა ობიექტური სინამდვილის საგანთა კვლევა-ძიების შედეგად, არამედ იმ ცოდ-

ნასაც, რომელიც ადამიანში უშუალოდ შექმნილა საგნებზე (და რომელიც ადამიანის ცნობიერებაში ჩამოყალიბებულია ობიექტური სინამდვილის მოვლენათა არეკვლის საფუძველზე) და, აგრეთვე, იმ ცოდნასაც, რომელიც ადამიანში უშუალოდ შექმნილა თავისივე თავის შესახებ (ადამიანის მიერ საკუთარი თავის არეკვლის საფუძველზე). განსაკუთრებით ამ უკანასკნელ პუნქტებში უახლოვდებიან ფილოსოფია და ხელოვნება ერთმანეთს. ოღონდ, თუ ფილოსოფია ლოგიკის ენით გამოიმუშავებს და ფორმულირებას ახდენს ადამიანში არეკლილი სამყაროს არსის აღმნიშვნელი ზოგადი ცნებებისა. ხელოვნება გრძნობად-კონკრეტული სახეების ვნით გამოხატავს (სიმბოლური ფორმებით) ხელოვნებაში არეკლილ სამყაროს და, ამავდროს, სარგებლობს არადისკურსიული სიმბოლოებითაც, რაც აბსოლუტურად საპირისპირო და მიუღებელია როგორც ფილოსოფიური, ასევე მეცნიერული აზრის აგებისათვის.

მაშასადამე, შემეცნების პროცესი მხატვრული შემოქმედების სფეროში მდგომარეობს მოვლენებზე ლოგიკურ-რაციონალური შეფასებების შექმნაში კი არა, საყოველთაო ზოგადი კანონზომიერების გამომუშავებაში კი არა, არამედ მოვლენათა არსის სიმბოლურ, გრძნობად-კონკრეტულ გამოხატვაში. ხელოვნება უშუალოდ სწვდება და გამოხატავს კეშმარიტებას ადამიანის ფსიქიკაში არეკლილი ობიექტური სინამდვილის და ადამიანური განცდების შესახებ, ფილოსოფია კი ეძებს და აყალიბებს კეშმარიტს თვით ამ არეკლაში, არეკლილში და ასარეკლში.



## პოეტთა ტიპიზაციის საკითხი

ხელოვნების ძირეულ დარგთა წარმომადგენლები და საკუთრივ პოეტები ერთმანეთისგან რომ არა მარტო ხარისხობრივად, არამედ თვისობრივადაც განსხვავდებიან, ამას ჯერ კიდევ პლატონმა მიაქცია ყურადღება და ეს საკითხი დღემდე ფიგურირებს ესთეტიკის, ფსიქოლოგიისა და ლიტერატურისმცოდნეობის კვლევა-ძიებათა სფეროებში. პლატონმა მხატვრული შემოქმედების ორი ტიპი აღნიშნა და დაახასიათა „გონიერი პოეზია“ და „პოეზია ღვთიური გაოგნებისა“, როგორც რაციონალური და ირრაციონალური ტიპი შემოქმედებისა.

ამ ორი ტიპის ხელოვნებათა შორის კიდევ უფრო მკვეთრად გამმიჯნავი ზღვარი გასდო ედუარდ ჰარტმანმა: მან თავის ესთეტიკაში არათუ განასხვავა, არამედ ერთმანეთს დაუპირისპირა რაციონალისტური (ანუ ინტელექტუალისტური) და ირრაციონალისტური (ანუ მისტიკური) ტიპის ხელოვნება.

ედუარდ ჰარტმანის მიხედვით, რაციონალისტური ტიპის ხელოვნება ხასიათდება იმით, რომ „უღიმღამო ნიჭი“ ჰქმნის მხატვრულ ტილოს გონივრული შერჩევისა და გამოსახვის ტექნიკურ საშუალებათა კომბინაციებით, — ასეთი ხელოვნება „ინტუიციის კარნახს“ კი არ ემყარება, არამედ „ესთეტიკურ განსჯას“. რაციონალისტური ხელოვნების კატეგორიას ედუარდ ჰარტმანი მიაკუთვნებს დილექტანტებსა და საამქროთა მხატვარ — ხელოსნებს: რუტინას დამონებულნი, ისინი ვერ სცილდებიან სხვათა მიერ გამომუშავებული მხატვრული მიმართულებებისა თუ ფორმების მიბაძვას, არა აქვთ ინდივიდუალურად გამომუშავებული ხელოვნების საზრისი, ვერ სწვდებიან არსს სინამდვილის ზედაპირზე მოქმედ საგნებისა და, ამიტომ —

მაც, არ ძალუძთ რაიმე მნიშვნელოვანის და ორიგინალურის შექმნა; მათ არა აქვთ მიმადლებული ღვთიური გაოგნების ძალა“ — ის „ცხოველმყოფელი შემოსუნთქვა არაცნობიერისა“, რომელიც ხილვებითა და იდეებით მუხტავს ცნობიერებას. პარტმანის დახასიათებით, ამ ტიპის ხელოვანი მხატვრული ნაწარმოების ფორმას და მის შემადგენელ ელემენტებს ჰქმნიან განსჯით; გონიერი განსჯის დონეზე გამართული მათი მხატვრული კომბინაციები ეფუძნებიან ნებისყოფის მოკრებას, ტექნიკურ საშუალებათა ძიებებს, სხვათა გამომუშავებული ცოდნის ათვისებას, პროფესიულ ჩვევებს. პარტმანის თქმით, ასეთი „ნაწვალები“ ფორმები შედგებიან „სიმწრის ოფლში“ გამომუშავებული დეტალებისგან, რომელთა შერჩევა-დაკავშირების პროცესი ექვემდებარება ლოგიკურ გამოთვლას.

რაციონალურის საპირისპიროდ, ირრაციონალური (მისტიკური) ტიპის ხელოვანისთვის, ედუარდ პარტმანის მიხედვით, დამახასიათებელია იდეათა და ფანტაზიის სახეთა სტიქიური აღმოცენება, — რომ შემოქმედებითი სტიქიები ყოველგვარი პიროვნული ძალისხმევის გარეშე აღავესებენ მის სულიერ სამყაროს, როგორც ზეპიროვნული ძალები. უდიდამო დილექტანტებისა და ხელოსან-მხატვრებისგან განსხვავებით, ირრაციონალისტიკური ტიპის ხელოვანი მოქმედებს სუპრამენტალურ ძალთა კარნახით, ჰქმნის სრულიად წინასწარგანუზრახველად; მის შემოქმედებით პროცესს მართავს „კეთილი ან ბოროტი შეგონება მისივე დემონიისა“; ამ ტიპის ხელოვანთა იდეები და ხილვები წარმოადგენენ ერთგვარ „ძღვენს“, ვითარცა „ღვთისგან ბოძებულს“; ინტუიცია (რომელსაც პარტმანი განსაზღვრავს ზეპიროვნულ ძალად) ანიჭებს გენიოს — ხელოვანს უნარს, ერთბაშად და მთლიანობაში დაეუფლოს ასახვის ობიექტს, მისი ყველა შემადგენელი მხარეების ერთობლიობაში და ინტუიციის ძალით ასახვის ობიექტის მთლიანობაში ერთბაშად ხილვა განაპირობებს კიდეც იმ ფაქტს, რომ გენიოსთა ჩანაფიქრი მუდამ გვაოცებს სიღრმითა და მასშტაბურობით, ხოლო ასეთ ჩანაფიქრზე აგებული ქმნილების სტრუქტურა — შემადგენელ ელემენტთა მწყობრი სინთეზით. ინტუიციის (ზეპიროვნული სტიქიური ძალების) საფუძველზე აგებულ მხატვრულ ქმნილებას, პარტმანი აღარებს

თვით ბუნების შემონაქმედს — ბუნებაში თავითავე აღძრულ მოვლენას.

ე. პარტმანის ესთეტიკაში ჩამოყალიბებული ხელოვანთა ტიპიზაციის თეორია, თანამედროვე შემოქმედების ფსიქოლოგიის შუქზე, მოკლებულია დამაჯერებლობა და საწყის-შივე მრავლის მხრივ მცდარია. კარგად რომ დაუვკვირდეთ, ე. პარტმანი, თავისი თეორიით, ხელოვანთა ტიპიზაციას არც ახდენს: მის მიერ, ძირითადად, მხოლოდ ერთი ტიპი — ირრაციონალისტური ტიპის ხელოვანთა გაცხადებული ნამდვილ შემოქმედად, ხოლო რაციონალისტური ტიპის ხელოვანი, არსებითად, ხელოვნების საზღვრებს მიღმა — ხელოვანთა ამქარშია დატოვებული. ცხადია ისიც, რომ იდეებისა თუ ხილვების განსაზღვრას „ღვთივ ბოძებული განძით“, „კეთილი ან ბოროტი შეგონებით დემონისა“ და ინტუიციის დასაბრუნებასაც „ზეპიროვნული სტიქიების“ აქტივობით — ასეთ „ფილოსოფიურ მეტაფორებს“ არავითარი გარკვეულობა არ შეაქვს არც მხატვრული შემოქმედების და არც ხელოვანთა ტიპების გაცნობიერების სფეროში.

ხელოვანთა და საკუთრივ პოეტთა ტიპიზაციის დროს არაციონობიერის სტიქია აუცილებლად (და პირველ რიგშიც) გასათვალისწინებელია, მაგრამ — ეს „ირრაციონალურ“ და „რაციონალურ“ საწყისთა ურთიერთგამომრიცხავი შეპირისპირებით კი არა, თანამედროვე ფილოსოფიისა და მეცნიერების (განსაკუთრებით ფსიქოლოგიის) მონაპოვართა პოზიციებიდან შემოქმედებითი პიროვნებისა და მისი მხატვრული სამყაროს ანალიტიკური შესწავლის საფუძველზე უნდა განხორციელდეს. ხელოვანთა ტიპიზაციის დროს უაღრესად მცდარი აღმოჩნდება ინტუიციის დამადასტურებელი თუ უარყოფელი ფაქტების განკერძოებით ძიება სხვადასხვა ხასიათის ხელოვანთა შემოქმედებით პრაქტიკაში და ინტუიციით დაჯილდოებულ ხელოვანთა ცალკე გამოყოფა: ასეთი პოზიცია მცდარი იქნება თუნდაც იმ სულ უბრალო მიზეზით, რომ შეუძლებელია ხელოვანის არსებობა ინტუიციის გარეშე.

ამგვარად, „ინტუიცია“ ვერ გამოდგება ხელოვანთა შორის განსხვავებულობის განმსაზღვრელ ცნებად, რადგან ინტუიცია (როგორც უშუალო წვდომა, უეცარი და არანებისმიერი „და-

ნახვა“ ასახვის ობიექტისა) ყოველი ტიპის ხელოვანს ახასიათებს მეტ-ნაკლებად. ხელოვანთა ტიპიზაციის დროს ძალზე საეჭვო აღმოჩნდება, აგრეთვე, „რაციონალურის“ მომენტზე დაყრდნობაც, რადგან, მსგავსად ინტუიციისა, რაციონალურის საწყისი ანუ გონიერი განკვერტა (შეფასების უნარი) ყველანაირი ხასიათის ხელოვანს უნდა ახასიათებდეს და — კიდევ ახასიათებს.

მაშ, უპირატესად რის საფუძველზე და რა თვალსაზრისით მოხერხდება ხელოვანთა და საკუთრივ პოეტთა ტიპიზაცია?

თავიდანვე ვიტყვით, რომ პოეტთა და, საერთოდ, ხელოვანთა ტიპიზაცია ყველა შემთხვევაში პირობითი და მიახლოებითი აღმოჩნდება. და მაინც, რადგან ეს საკითხი დღემდე აქტუალურია, ყველაზე მართებულად მისი გადაწყვეტა შესაძლებელი აღმოჩნდება პოეტთა (ხელოვანთა) ქმნილებების სიღრმისეული ანალიზის, შემოქმედებითი ბიოგრაფიების შესწავლის, და, ამის პარალელურად, პოეტებთან ჩატარებული ფსიქოლოგიური ტესტების გზით, რის შედეგადაც გამოიკვეთება ამა თუ იმ შემოქმედებითი პიროვნების ბუნება, მისი ცნობიერების ასპექტთა სპეციფიკური აქტივობა და იმ გაუცნობიერებელი მიმართულებების (მოტორულ — მაიმპულსირებელი ძალების) ხასიათიც, რომელთა რეალიზაციასაც წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესი.

თუ დავუკვირდებით დღემდე არსებულ პოეტთა ქმნილებებს, ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებსა თუ საკუთარ ესთეტიკურ პრინციპებსა და შემოქმედებით მუშაობაზე გამონათქვამებს, შევნიშნავთ, რომ არსებობენ ისეთი პოეტები, რომლებიც, მიუხედავად მათი ესთეტიკური, სკოლური და ეპოქალური სხვაობისა, თავიანთი შემოქმედებითი პრინციპებით და თვისებებითაც ერთმანეთს ენათესავენ; შევნიშნავთ იმასაც, რომ არსებობენ მათგან განსხვავებული შემოქმედებითი პრინციპების და თვისებების პოეტები. პოეტთა შორის განმასხვავებელ თუ მიმსგავს მხატვრულ-შემოქმედებით მხარეთა ურთიერთ-შეჯერებისა და ინტეგრაციის მეშვეობით გამოიკვეთება სამი ტიპის მხატვრულ-შემოქმედებითი პიროვნება:

1. პირველი ტიპის, პოეტები, იმ თვისებათა გამო, რომლებსაც ქვემოთ მოკლედ აღვნიშნავთ, შეიძლება განისაზღვ-

რონ „იდეალურის“ ცნებით. ესენი არიან ორკესტრული შემოქმედებითი სულის ხელოვანი, რომელთა არსება მოიცავს ნაირგვარობას და ნაირფეროვნებას ადამიანურ განცდათა ბუნებისა. ისინი ზოგადსაკაცობრიო იდეათა და ზილვათა მხატვრულ სამყაროს ქმნიან, გამოხატავენ უპირატესად ზოგადსაკაცობრიო მისწრაფებებს; მათი თვით უინტიმურესი ემოციური განცდები, შემოქმედებითობის სფეროში, განტვირთული ხდებიან ეიწროდ-სუბიექტური შინაარსებისაგან. ასეთი პოეტებისთვის დამახასიათებელია პროდუქტულობა, შემოქმედებითი ინტერესების მრავალმხრივობა, რის გამო ისინი არასდროს იბოჭებიან რაიმე ერთი ტენდენციით, რაიმე ერთი სკოლური მიმართულებით და მათ მხატვრულ სამყაროში თითქმის რამდენიმე პოეტური ხმა უღერს სხვადასხვა რეგისტრში, სხვადასხვა კილოთი, სხვადასხვა ტონალობით... სამაგალითოდ დავასახელებდით გოეთეს, პუშკინს, ვაეას, ბლოკს, გალაკტიონს, რადგან „იდეალურის“ ფენომენი ყველაზე თვალსაჩინოდ და სრულად ისეთ ტალანტებში ცნაურდება, რომლებიც გამოირჩევიან შემოქმედებითი სისავსით.

გოეთე გენიოსში შენიშნავდა არსებული სინამდვილისადმი მისი შემოქმედებითი პიროვნების ორნაირი, ორმხრივი თუ ორმაგი მიმართება-დამოკიდებულების ძალებს: ა) იმ მიმართება-დამოკიდებულების ძალას, რომლითაც იგი აღიქვამს და შეითვისებს ყოველივე იმას, რაც მის გარშემო არის ან მანამდე ყოფილა, საკუთარი შემოქმედების განსაკუთრებულ თვითმყოფადობაზე ყოველგვარი ზრუნვისა და სნობური პრეტენზიის გარეშე (გოეთეს თქმით, „თვით უდიდესი გენიოსიც შორს ვერ წავიდოდა. თუკი მოინდომებდა ყველაფერში მხოლოდ საკუთარ თავზე ყოფილიყო დამყარებული, ანუ ყველაფერი მხოლოდ საკუთარი ინდივიდუალობიდან დაეზდა და, საკუთარის ძიებისას, სხვების მიღწევები და მონაპოვარი არ გამოეყენებინა“); ბ) და კიდევ იმ მიმართულების ძალას, რომლითაც იგი გავლენას ახდენს არა მხოლოდ თავის გარემოსა და თავის ეპოქაზე. არამედ ცხოველმყოფელი რჩება მომავალი თაობებისთვისაც საუკუნეთა მანძილზე, (მსგავსად რაფაელისა, მოცარტისა, რუსთაველისა, ლუთერისა...). გოეთეს თქმით, ხელოვანი, რომელიც თავის არსებაში ატარებს „თა-

ვისთავად და გამუდმებით მზარდ ბუნებრივ განძს“ და აქვს უნარი განიცადოს „მთელი ნაღველი და მთელი სიხარული ადამიანთა ბედ-იბაღისა“, რომელიც ცხოვრების გზაზე მიაბიჯებს „მგრძნობიარე, შეუპოვარი, სხვათა აღმნთები ზუღით“. ვინც „ფხიზლად კვრეტს ცხოვრების სიზმარეულ ძილს“ იმ დროს, როდესაც სხვები „ცხადშიაც თვლემენ“, ვინც თავისუფალია მცდარი თვითწარმოსახვისაგან და ვისაც ძალუძს არა მარტო ღირსეულად დააფასოს წინაპარ თუ თანადროულ თანამოკალმეთა ძალა და მნიშვნელობა, არამედ კრიტიკულად განკვირტოს საკუთარი უნარიცა და ქმნილებაც — ასეთი პოეტი არის, ერთდროულად, მასწავლებელიც და შეგირდიც, წარსულის მცნობიც და მომავლის მხილველიც. „მეგობარი ღმერთებისაც და ადამიანებისაც“.

იდეალური ტიპის ხელოვანი სიცოცხლის აღსასრულანდე შემოქმედებითი ენერგიით აღსავსე, მარად განახლებადი. მარად მიმწრაფი პიროვნებაა. იგი მრავალმზრივი და სრულყოფილია იმ გაგებითაც, რომ მის განცდათა სამყაროში წარსულის, აწმყოს და მომავლის მოვლენები თანაბარი მხატვრული დატვირთვით აისახებიან და რეალურად განიცდებიან, რადგან იდეალური ტიპის პოეტისთვის არსებითად დამახასიათებელია იდეათა და წარმოსახვათა სამყაროში გამუდმებით და რეალურად ცხოვრება ისევე, როგორაც ჩვეულებრივი მოკვდავი ყოველდღიურობით ცხოვრობენ (მისთვის ეს სრულიად ბუნებრივი მდგომარეობაა).

მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის მონაცემებით, იდეალური ტიპის პოეტის შემოქმედებითი პროცესისთვის სპეციფიკურად და არსებითად დამახასიათებელია ცნობიერებაში პოეტური ხატის (პირველადი სახის, იდეის) სიმბოლური გაცხადებული ისეთი გაუცნობიერებელი მიმართულების (იმპულსის) ხორცშესხმა, რომელიც ავტონომურად მწიფდება და მის სულიერ გამოცდილებაში. ეს იმას ნიშნავს, რომ იდეალური ტიპის პოეტის ცნობიერებაში იდეის (ხატის) დაბადებას აპირობებს „ზინაგანი ხილვა“. მის მიერ გარე-მოვლენათა აღქმასთან დაკავშირებული ემოციური განცდები, თუკი გამოიწვევენ შემოქმედებითობის მომენტს, უშუალოდ კი არ გარდაცვდებიან ხატში, არამედ აღძრავენ არაცნობიერის სფეროში

მანამდე უჩუმრად არსებულ მიმართულებებს; და, ასეთ შემთხვევაში, ობიექტური სინამდვილის საგანთა აღქმასთან დაკავშირებული ემოუციური განცდები მოქმედებენ ერთგვარ გაძლიზიანებლად წინასწარ არსებული გაუცნობიერებელი, „მთვლემარე“ მიმართულებების გააქტივებისათვის — მათი გამორკვევისათვის, მომწიფებისათვის და ცნობიერებაში შემოქმედებითი იმპულსის სახით გაცხადებისათვის. აქედან გამომდინარე, იდეალური ტიპის პოეტის ფანტაზიაში აღქმის საგნის ტრანსფორმაცია კი არ ხდება, არამედ — მისი შენაცვლება ახალი მნიშვნელობის ობიექტით (პოეტური ხატით).

სწორედ იმ მიზეზით, რომ იდეალური ტიპის შემოქმედებითი პროცესი, უპირატესად, მიმდინარეობს ხელოვანის არსების აღმკვები სულიერი გამოცდილების — მის „სისხლსა და ხორცში გამჭდარი ცოდნის“ (პ. ვალერი) — მისი განწყობის (ანუ არაცნობიერი მთლიან-პიროვნული მიმართულების) ავტონომურად გამორკვევა-მომწიფების საფუძველზე, — ამ მიზეზით, ასეთი პოეტის შემოქმედებითი ფანტაზია გარემო სინამდვილის საგანთა მსგავს (მათ ანარეკლ) სახეებს კი არ ჰბადებს, არამედ შემოქმედებითად ახალ და გარემო სინამდვილეში ასეთად არარსებულ „ხატისებრ სიმბოლოებს“. „ხატისებრი სიმბოლოების“ ანუ პოეტური ხატების განსაზღვრა-დახასიათება, როგორც ფანტაზიის სახეში გარდატეხილი საგნისა, ძალზე ზერელე აღმოჩნდება, რადგან მსგავსი სახეების შექმნაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონდა თვით აღქმის საგანს. თუ დავუკვირდებით პოეზიაში ისეთ ქმნილებებს, როგორებიცაა „ვეფხისტყაოსანი“ (რუსთაველისა), „გველის მკამელი“ (ვაჟა-ფშაველასი), „მერანი“ (ბარათაშვილისა), „ლურჯა ცხენები“ (გალაკტიონ ტაბიძისა), დავინახავთ, რომ მათში გამოვლენილ ხატებსაც და მხატვრულ სახეებსაც არ შეესაბამებიან „ფანტაზიაში გარდატეხილი საგნის“ მსგავსი დახასიათებები და, ამიტომაც, სრულიად ბუნებრივად და საფუძვლიანად იბადება მოსაზრება, რომ მხატვრული შემოქმედების სფეროში მძლავრად მოქმედებენ წმინდად სინთეტიკური ხასიათის და თავისთავადი მოცემულობის ფორმები, რომლებიც ხელოვანის არაცნობიერ სფეროში ავტონომური ძვრების შედეგად იბადებიან და შემოაქვთ რაღაც სრულიად ახალი

ჩვენს ადამიანურ სინამდვილეში. მხატვრობაში, მუსიკაში, მოქანდაკეობაში, არქიტექტურასა და პოეზიაში იოლად ამოი-  
ცნობიან მრავალზე მრავალი ასეთი ხატები, რომლებიც პირ-  
დაპირ კავშირში არ იმყოფებიან უშუალო აღქმის საგნებთან.  
ეს ისეთი ხატებია, რომლებიც წარმოადგენენ ხელოვანის  
არსებაში ავტონომურად მომწიფებული მიმართულების მთლი-  
ანობაში (სიმბოლურად) გამომავლინებელ ფორმას.

ამასთან დაკავშირებით საჭიროა აღინიშნოს: ხელოვნების  
ნიმუში ორგვარად გაიაზრება: ან როგორც მიბაძვა გა-  
რემო სინამდვილის საგანთა (როდესაც მხატვ-  
რულობის ფორმისა და შინაარსის ამოსავალს ვხედავთ ობიექ-  
ტური სინამდვილის აღქმად მოვლენებში), ან როგორც ობი-  
ექტივაცია ავტონომურად ამოწეულ ხე-  
ბატისა (როდესაც მხატვრულობის ფორმისა და შინაარსის  
ამოსავალი უნდა ეიგულვოდ ხელოვანის სულიერ სამყარო-  
ში, მის გაუცნობიერებელ ფსიქოლოგიურ დისპოზიციებში,  
მიმართულებებში, იმპულსებში). და, აი, როდესაც ჩვენ გავი-  
აზრებთ ხელოვნების ნიმუშს, როგორც აღქმის საგნის მიბაძ-  
ვას (როგორც მხატვრულ ტრანსფორმაციას ობიექტური სი-  
ნამდვილის მოვლენისა), ჩვენი ამგვარი მოსაზრება ეფუძნე-  
ბა ისეთ (თავისთავად სრულიად მართებულ) შეხედულებას,  
რომ ხელოვანი გადმოსცემს იმას, რასაც ხედავს, განიცდის,  
გაიაზრებს ობიექტური სინამდვილის მოვლენათა აღქმისა და  
მხატვრული დამუშავების გზით. ხოლი, როდესაც ჩვენ ხე-  
ლოვნების ნიმუშს გავიაზრებთ, როგორც ხელოვანის სულიე-  
რი სამყაროდან ამოწეულ ობიექტის ასახვას — ასეთ შე-  
მთხვევაში ვემყარებით იმ შეხედულებას, რომლის თანახმა-  
დაც მხატვრულობის სფეროში არსებობს კიდევ წმინდად სუ-  
ბიექტურ-ინდივიდუალური, ხელოვანის შემოქმედებით სამყა-  
როში ავტონომურად გამომწეული, სულის შემონაქმედი  
ფორმები, რომლებიც ობიექტური სინამდვილის საგნებისგან  
„გაუცნაურებულნი“ და, ზოგჯერ, სრულიად განსხვავებულ-  
ნი არიან. ასეთი „ავტონომური ფორმები“ ხშირად ცხადლე-  
ბიან მუსიკაშიც, მხატვრობაშიც, არქიტექტურაშიც, ქანდაკე-  
ბაშიც და პოეზიაშიც. ხელოვნების ეს ძირეული დარგები  
ასახვევს შემოქმედებითი პიროვნების თვით ბუნების წიაღი-



დან გაცხადებულ ისეთ ხატებს, რომელთა მსგავს საგნებს გარემო სინამდვილეში ვერ ვპოვებთ და რომელთა მნიშვნელობის წვდომაც სპეციფიკურ შთაგრძნობასა და ჰერეზის მოითხოვს. და თუმცა ასეთნაირი ხატები ძალზე განსხვავდებიან ობიექტურად არსებული მოვლენებისგან და თავისთავად წარმოადგენენ მხატვრულად სრულიად ახალს, ისინი მაინც შეიცავენ „ობიექტურ სინამდვილესთან მიმსგავსების“ ელემენტებს. სხვაგვარად შეუძლებელიც იქნებოდა ყოფილიყო თუნდაც იმიტომ, რომ ხელოვნება ბუნებას ბაძავს უკვე თვით ქმნადობის საკითხში; და, რა თქმა უნდა, ყოველგვარ „ზეზუნებრივ“ ხელოვნებაშიც აუცილებლად არის რაღაც ისეთი საგნობრივი, რომელიც ობიექტური სინამდვილის საგნებთან მსგავსებაში იმყოფება. „მიმსგავსების“ გარეშე ეს ქმნილებები სინამდვილიდან ისეთნაირად ამოვარდნილნი აღმოჩნდებიან, რომ მათი შეცნობა შეუძლებელი გახდებოდა. იდეალური ტიპის პოეტის შემოქმედება არც ერთი მხრივ არ უნდა გავიგოთ ისე, როგორც სინამდვილისგან (ცხოვრებისგან) მოწყვეტილი, რადგან მისი სულიერი სამყაროდან ამოშუქებული პოეტური ხატები, თვით უკიდურესად აბსტრაგირებული და „გაუცნაურებული“ ფორმებითაც, პირველ ყოვლისა, ადამიანურ სინამდვილეს ასახავენ.

აქვე ამასაც აღვნიშნავთ, რომ იდეალური ტიპის პოეტა არის დიდი პიროვნული წონის, მძლავრი ენერგიის ხელოვანი, რაც განაპირობებს მძაი ინტუიტიური წვდომის უშრეტ ძალას, ინსპირაციის სასაესეს და გარდასახვის მრავალმხრივობას.

II. მეორე ტიპის პოეტები შეიძლება განვსაზღვროთ „ემოციურის“ ცნებით.

ემოციური ტიპის პოეტის ნიშანდობლივი, იდეალურისგან განმასხვავებელი ერთ-ერთი თვისება ის არის, რომ მის ფანტაზიაში აღმოცენებული პოეტური ხატი წარმოადგენს უშუალო პასუხს იმ „ახალ ამოცანაზე“, რომელიც პოეტის განცდათა სფეროში აღძრა გარემო სინამდვილის მოვლენათა აღქმამ. ამ შემთხვევაში, არაცნობიერის ბიძგი ანუ შემოქმედებითი იმპულსი წარმოადგენს აღქმის საგნის ფარული შინაარსის წვდომისთვის და მხატვრულ ფორმებში ხორცშესხმისთვის მომართვას.

ემოციური ტიპის პოეტის შემოქმედებითი პროცესის უშუალო კავშირი ალქმის საგანთან სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ მის ფანტაზიაში საგანი სარკისებრ ირეკლება. ოღონდ, თუ იდეალური ტიპის პოეტის ფანტაზიაში ხდება ალქმის საგნის შენაცვლება ისეთი ხატისებრი სიმბოლოთი, რომელიც წარმოადგენს ავტონომურად მომწიფებულ გაუცნობიერებელი მიმართულების ცნობიერებაში გაცხადების სპეციფიკურ ფორმას, ემოციური ტიპის პოეტის ფანტაზიაში ხდება საგნის ტრანსფორმაცია, რასაც იწვევს ალქმის შინაარსებში გაუცნობიერებელი მიმართულების (როგორც „ახალი მნიშვნელობის“) ჩართვა და, აგრეთვე, ხელოვანისთვის სპეციფიკურად დამახასიათებელი მიდრეკილება მხატვრული წარმოსახვისკენ, სიმბოლიზაციისკენ.

ემოციური ტიპის პოეტის შემოქმედებითი მომართვის პასუხი ალქმით აღძრულ „ახალ ამოცანაზე“ არის უშუალო, მომენტალური და, შეიძლება ითქვას, თვით „ახალი ამოცანის“ აღმოცენების პირობებში შექმნილი პასუხია.

განსხვავებით იდეალური ტიპის პოეტისგან (რომელიც გადმოსცემს, ძირითადად, იმ მიმართულებას — იმ „სათქმელს“, რომელიც მის სულიერ სამყაროში კონკრეტული შემოქმედებითი პროცესის აღძვრამდე, წინასწარ არსებობდა). ემოციური ტიპის პოეტი უშუალოდ გამოხატავს იმ მომენტალურ შემოქმედებით განცდებს, რომლებიც მას წარმოექმნა საგნის შემოქმედებითად ალქმის — საგანში „შესვლის“, მისი შთაგრძნობისა თუ თანაგანცდის საფუძველზე: ესე იგი, ემოციური ტიპის პოეტი თავისი პიროვნული, შემოქმედებითი სპეციფიკური უნარით თვითონ იჭრება საგნის მნიშვნელობის სამყაროში და გამოხატავს მასში გარდატეხილ თავის ინდივიდუალურ მდგომარეობას (როგორც ხილვას). იმ დროს, როდესაც იდეალური ტიპის პოეტი გადმოსცემს მის არსებაში, მის შემოქმედებით სულში გარდატეხილ მოვლენას, ემოციური ტიპის პოეტი გვიმხელს მოვლენაში გარდატეხილ საკუთარ პიროვნებას. თვალსაჩინოებისთვის დავასახელებთ ბარათაშვილის „მერანს“ და აკაკი წერეთლის „განთიადს“, როგორც უმაღლეს ნიმუშებს იდეალური ტიპის და ემოციური ტიპის პოეტთა შემოქმედებითი გამოვლინებებისა.

შეინიშნება განსხვავება იდეალური და ემოციური ტიპის პოეტთა მხატვრული გარდასახვის სფეროშიც: იდეალური ტიპის პოეტთა შემოქმედებითი „მე“, შთაგრძნობის გზით, გარდასახავს „განსხვავებულის არსებობას“ საკუთარ შემოქმედ სულში, ხოლო ემოციური ტიპის პოეტთა შემოქმედებითი „მე“, შთაგრძნობის გზით, გარდასახავს საკუთარ შემოქმედებით ინდივიდუალობას „განსხვავებულად არსებულში“. ამდენად, ემოციური ტიპის პოეტისთვის უპირატესად დამახასიათებელია მხატვრული მიმეტიზმი (ხელოვანის ტენდენცია გააიგივოს საკუთარი „მე“ ასახვის მოვლენებთან); ხოლო იდეალური ტიპის პოეტს, მხატვრულ მიმეტიზმთან ერთად, ახასიათებს მხატვრული პერსონიფიკაციის მეტად იშვიათი ფორმაც -- კერძოდ, ინტროსპექტული ანიმიზმი (ხელოვანის ტენდენცია, გარდასახოს თავისსავე სულიერ სამყაროში, ანუ შთაგრძნობა მისივე საკუთარი სულის მდგომარეობისა, ანუ განსხვავება საკუთარი სუბიექტური „მე“-დან და საკუთარ არსებაში ტრანსსუბიექტურის, როგორც თავისთავადი ძალის, თავისთავადი ცოდნის, თავისთავადი სამყაროს სიმბოლური ფორმებით წყდომა-გაცნობიერება).

III. მესამე ტიპის პოეტები შეიძლება განვსაზღვროთ „რაციონალურის“ ცნებით. ოღონდ, ედუარდ პარტმანისგან განსხვავებით, ჩვენ სრულიად გაუმართლებლად მიგვაჩნია რაციონალური ტიპის პოეტთა დახასიათება „ბანალურ დილეთანტებად“, „ხელოვნების ხელოსნებად“. ეს ასე არ არის. რაციონალური ტიპის პოეტთა მთელი პლედო დირსეულ და საპატიო ადგილს იმკვიდრებდა და იმკვიდრებს ლიტერატურაში. ცხადზე უცხადესი ფაქტები მიგვანიშნებენ იმაზეც, რომ მათ ვერ ვუწოდებთ „რუტინას დამონებულ“ ხელოვნების მსახურებს. თუ გავითვალისწინებთ რაციონალური ტიპის პოეტთა ისეთ წარმომადგენელს, როგორიცაა ვ. ბრიუსოვი, დავრწმუნდებით, რომ ეს ისეთი მაღალი პროფესიული კულტურის, კეშმარიტად მხატვრული შემოქმედებითი სამყაროს გამომავლინებელი ძალაა, რომელსაც ვერც ერთი მხრივ ვერ დავეწმებით რუტინას, დილეთანტობას, მხოლოდ მიმბაძველობას. ასე მაგალითად, თანამედროვე ეტაპზე ლირიკის ცალ-

კე ჟანრულ ნაირსახეობად ჩამოყალიბებული „სამეცნიერო პოეზია“, უთუოდ, რაციონალური ტიპის მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი გამოხატულებაა. ამ ჟანრის ლირიკას კი, როგორც ცნობილია, ისეთი მძლავრი თანამედროვე პოეტები ჰქმნიან, როგორებიცაა ე. ბეჟელაიტისი, ვ. სოლოუხინი, ე. ვინოკუროვი...

რაციონალური ტიპის პოეტის ერთ-ერთი სპეციფიკურად დამახასიათებელი თვისება ის არის, რომ მისი მხატვრული შემოქმედება უპირატესად ეფუძნება ესთეტიკურ განსჯას: რაციონალური ტიპის პოეტის მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესი — საგნებზე და საგნებით აღძრული ესთეტიკური განსჯის ისეთი პროცესია, რომელიც მიმდინარეობს ცნებების კი არა, ფანტაზიის სახეთა ფორმირების დონეზე. უფრო ზუსტად: ასეთი ტიპის შემოქმედებით პროცესში ესთეტიკური განსჯა ცნებების გამოსამუშავებლად კი არა არის მიმართული (როგორადაც ეს ხდება ესთეტიკაში, ხელოვნებათმცოდნეობაში ან ლიტერატურისმცოდნეობაში), არამედ ფანტაზიის სახეთა აღსაძვრელად.

რაციონალისტური ტიპის პოეტის შემოქმედებითი ფანტაზიის აქტივობას გაუცნობიერებელ მიმართულებათა ავტონომური ხასიათის ძვრები (იდეალური ტიპის პოეტი), ან კიდევ საგანთა უშუალო განცდით აღძრული ასოციაციები და დისოციაციები (ემოციური ტიპის პოეტი) კი არ იწვევენ, არამედ — ესთეტიკური განსჯა და ესთეტიკური განსჯიდან მომდინარე ემოციები და წარმოსახვები. რაციონალური ტიპის პოეტის მხატვრული ასახვის ობიექტი არის გონიერი განჭვრეტის გზით პოეტურ ხატად დასახული (თუ პოეტურ ხატში გადაწყვეტილი) სინამდვილის მოვლენა.

რაციონალური ტიპის მხატვრული შემოქმედება არ არის მოკლებული არც ემოციურ ტონალობასა თუ სიმძაფრეს; არ ინტუიტურ წვდომას. ეს უკანასკნელი (ინტუიცია) თავს იჩენ რაციონალური ტიპის ხელოვანის შემოქმედ სულში, როგორც შემოქმედებით პროცესში აღძრული სტიქია არაცნობიერი რომელიც კრიტიკულ სიტუაციაში „კარნახობს“ პოეტის განსჯას სწორ გადაწყვეტილებას (გამოსავალს).

ამგვარად:

არის პოეზია, რომლის საფუძველსაც წარმოადგენს გრძნობითი აღქმა-გააზრება: ეს არის პოეზია, განვითარებული ემოციური აღმაფრენისა და სინამდვილის მოვლენათა ემოციურად უშუალო წვდომის გზით; და ასეთი პოეზიის წარმომადგენლები — ემოციური ტიპის პოეტებია.

არის პოეზია, რომელიც ეფუძნება ესთეტიკურ განსჯას. ეს არის პოეზია, გამომეტყველი, უპირატესად, მოვლენათა გონიერი ქვრეტისა და მით აღძრული ემოციებისა თუ სახეებისა; და ასეთი პოეზიის წარმომადგენლები — რაციონალური ტიპის პოეტებია.

და არის პოეზია, რომელიც, უპირატესად, დაფუძნებულია პოეტის ცნობიერებაში ავტონომურად მომწიფებული გაუცნობიერებელი მიმართულების სიმბოლური ფორმით გაცხადებაზე; გრძნობითი აღქმაც და ესთეტიკური განსჯაც მისთვის ასრულებენ, უპირატესად, სულიერი გამოცდილების გამღიზიანებელთა ფუნქციას — ისეთი გამღიზიანებლებისა, რომლებიც იწვევენ არაცნობიერის მიმართულებათა აქტივობას; ერთი გარკვეული მიმართულების მომწიფებას და ავტონომურად მომწიფებულ ამ მიმართულებაში ნაგულისხმევი „სიტყვის“ გამოვლენას. ეს არის იდეალური ტიპის პოეზია, რომელიც უპირატესად ავტონომური ბუნებისაა და გამომდინარეობს სულის თავისთავადი, შინაგანი ძვრებიდან; და მისი წარმომადგენლებიც — იდეალური ტიპის პოეტებია.

მართალია, მხატვრული შემოქმედების სფეროში აშკარად გამოიკვეთება თვისობრივი სხვაობა პოეტთა (და, საერთოდ, ხელოვანთა) შორის და, ამდენად, მათი ტიპიზაცია სინამდვილეს შეესაბამება, მაგრამ — სხვადასხვა ხელოვანის შემოქმედებით პროცესში ჩართული მამოძრავებელი ძალებისა თუ ცნობიერების ასპექტების (ფანტაზიის, აზროვნების, გრძნობის) ცალკე-ცალკე შეფასებისა და ურთიერთშეპირისპირების გზით, ტიპიზაციის განხორციელება ყოველთვის პირობითი და, ზოგიერთ შემთხვევაშიც, ძალზე საექვო აღმოჩნდება. ჯთქვით, იდეალური ტიპის პოეტისთვის განსაკუთრებულად და მძლავრად დამახასიათებელი არაცნობიერის სტიქია, ცხადია, არ გამორიცხავს ემოციური და რაციონალური საწყისე-

ბის აქტივობასაც მაღალ დონეზე; არც ემოციური ტიპის პოეტის შემოქმედებითი პროცესია მოკლებული ინტუიტიურ წვდომას და გონიერ განსჯას; ასევე, რაციონალური ტიპის პოეტის შემოქმედება უცილობლად გულისხმობს ინტუიტიური ძვრების და ემოციური განცდების აქტივობას. აქ გადამწყვეტ როლს თამაშობს და აშკარადაც ვლინდება რომელიმე ერთი მხარის, რომელიმე ერთი თვისების სპეციფიკურად გამძაფრება, წარმმართველ თუ განმსაზღვრელ ძალად გადაქცევა. და მაინც, იდეალური, ემოციური და რაციონალური ტიპის პოეტებს ერთმანეთისგან უფრო მეტად განასხვავებს შემოქმედებითი პიროვნების ხასიათი მის მთლიანობაში. პოეტის მთლიან-პიროვნული ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, მისი მოდუსი, გაცილებით მეტს მოიცავს და გულისხმობს, ვიდრე ეს ცნობიერების ცალკეული პროცესები და არაცნობიერის იმპულსებია: შემოქმედებითი პიროვნება გულისხმობს შემოქმედებითი ინტერესების დიაპაზონს, მის მსოფლგანცდას და, ცხადია, მის შემოქმედებით ძალთა და ასპექტთა უნიკალურ სინთეზსაც. ამიტომაც, პოეტთა ტიპიზაციის დადგენისას, მხატვრული შემოქმედებითი ძალების ცალკეულ მხარეთა ანალიზი უნდა ეფუძნებოდეს პიროვნების ფსიქოლოგიის მეცნიერულ მონაცემებს და თავს იყრიდეს შემოქმედებითი პიროვნების ზასიათის შეფასებაში.

პოეტთა და, საერთოდ, ხელოვანთა ტიპიზაციის საკითხი ძველისძველია. იგი დღესაც აქტუალურია, რადგან დაზუსტებით ჯერაც არ არის გადაწყვეტილი. ჩვენ აქ მხოლოდ წამოვაცენთ ხელოვანთა ტიპიზაციის ახლებური გაგება (აღრე დახასიათებული ორი ტიპის ნაცვლად, გამოვყავით ხელოვანთა სამი ტიპი) და აღვნიშნეთ ახლებური გეზი ხელოვანთა ამ სამი ტიპის კვლევისათვის. ამ გეზით, ხელოვანის „შემქმნელი ბუნების“ და მის მიერ შექმნილი მხატვრული სამყაროს გაშუქება უნდა ხდებოდეს განწყობის — ხელოვანის მთლიან-პიროვნული ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შესწავლის საფუძველზე.

## ლექსის დინამიკა

დინამიურობა ყოველნაირი ხელოვნების ნიმუშის ისეთი არსებითად დამახასიათებელი თვისებაა, რომლის გარეშე ყოველი მისი ღირსება უქმია. რა შთამაგონებლობა, რა მომხიბვლელობა ექნებოდა რაგინდარა ღრმავაროვანი ლექსის შინაარსს, იდეურ მიმართულებას და მხატვრულ გამომსახველობით საშუალებებს, დინამიზმით რომ არ ყოფილიყო განმსჭვალული. თუმცა დინამიზმის თვისება ხელშესახებად ლექსის გამომსახველობითი ფორმის არც ერთ ასპექტში არ არის გამოვლენილი ისევე თვალსაჩინოდ, როგორც, ვთქვათ, რითმა ან მეტაფორა, მისი ძალა საოცრად აშკარაა: იგი ლექსის გამოსახველობით ფორმას მთლიანად განმსჭვალავს.

და, მაინც, კონკრეტულად რომელი შინაგანი და გარეგანი ძალები განაპირობებენ ლექსის დინამიურობას, როგორც საკუთრივ მისი შინაარსის განვითარების, ასევე მკითხველის მიერ მისი აღქმის თვალსაზრისითაც?

ფერწერაში ლაპარაკობენ ხოლმე ფერების, ხაზებისა და ფიგურების განლაგების, ხოლო პოეზიაში — სიტყვების, ფრაზების და მათ მიერ ასახული მოვლენების დინამიურობაზე. ზოგადად რომ გავიზრთ, ფერწერული ნიმუშის დინამიურობას განსაზღვრავს საგანთა სპეციფიკური განლაგება სივრცეში (სიბრტყეზე), პოეზიაში კი — საგანთა მონაცვლეობა-განვითარება დროში. ესთეტიკაში დინამიურობის ცნებით აღინიშნება მხატვრული ნაწარმოების გამომსახველობითი ფორმის შემადგენელ ელემენტთა ქმედითი და კანონზომიერი ურთიერთდაკავშირება, ნაწარმოებში ასახულ მოვლენათა და საგანთა ურთიერთშეჭიდების სიმძაფრე, რაც კერძოდ

პოეზიაში განხორციელდება საგანთა და მოვლენათა თანმიმდევრული განვითარებით დროში. „მოვლენათა თანმიმდევრული განვითარება დროში“ — ეს არის პოეტური ნაწარმოების ღინამიურად ხორცშესხმის ზოგადი პრინციპი. იგი აგრეთვე ის ზოგადი პრინციპია, რომელიც განაპირობებს ლექსის (და, საერთოდ, ლიტერატურული ნაწარმოების) თანდათანობით გააზრებას, მაშინ, როცა პლასტიკური ხელოვნების რაგინდარა ნიმუში ერთბაშად და მთლიანობაში აღიქმება.

თუ ამ კუთხით დაუუკვირდებით პოეტურ ქმნილებებს, დაერწმუნდებით, რომ მათში მართლაც ამ პრინციპის — „დროში თანმიმდევრული განვითარების“ ზოგადი პრინციპის მიხედვით აისახებიან საგნები და მოვლენები. სამაგალითოდ გავიხსენებთ ნ. ბარათაშვილის „მერანს“, აკაკის „განთიადს“ ან ზემოთ გამოთქმული მოსაზრების კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ დამასაბუთებელ ლექსს — გ. ტაბიძის „მერის“. ამ ლექსში ლირიკული გმირის ფიქრები და განცდები მისი მოქმედების კვალად ვითარდება და ამასთან ერთად იცვლება, ჩნდება და ქრება, ერთმანეთს ენაცვლება ლექსში კონკრეტული გარემო-ატმოსფეროს შემქმნელი სურათები: ა) ლირიკული გმირი განმარტოებულად დგას ეკლესიაში და ესწრება მისი სატრფოს შეუღლებას ჰხვასთან; მოცახცახე სანთლების ციმციმი, იღუმალად გაფითრებული სახე პატარძლისა, უგონო ფიცი... ბ) ლირიკული გმირი გარბის ტაძრიდან: მისი უაზრო ხეტიალი, ქუჩაში ქარი და წვიმა, მისი უნებურად მისვლა სატრფოს სახლთან, სადაც ავის ხმით შრიალებენ მისი ძველი ნაცნობი ვერხვები; გ) ლირიკული გმირის მიერ განცდა და შეფასება თავისი უნუგეშოდ ობლად შთენილობისა. აი, ასეთია ამ ლექსში ასახული ამბის ძირითადი პუნქტები და ამ ამბის გადმომცემი შინაარსის განვითარების კვალად იცვლებიან გარემო სურათებიც. თითქმის ყველა ჭეშმარიტ ლექსში, ხან ფარულად, ხანაც აშკარად, მოვლენათა დროში განვითარება-მონაცვლეობასთან გვაქვს საქმე.

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ პოეტები ყოველთვის როდი იცავდნენ ლექსის აგების ამ არსებით, ზოგად პრინციპს. ანტიკურ ხანიდან დღემდე ზოგი პოეტი, მხატვარი თუ ხელოვნების თეორეტიკოსი ცდილობდა ხოლმე პოეზიასა და



მხატვრობას შორის პრინციპული სხვაობის უგულებელყოფას, მათ შორის არსებითი საზღვრების მოშლას. „ღე, მხატვარი იყოს პოეტი!“ — ასე იწყებდა დიუ ფრენუა თავის გალექსილ, ბევრისთვის ცნობილ ტრაქტატს „De arte graphica!“ განსაკუთრებით კლასიციზმის თეორეტიკოსები (რომლებიც ლიტერატურას ხელოვნების სფეროში უპირველეს და უმაღლეს დარგად თვლიდნენ) ქადაგებდნენ იმას, რომ მხატვრობა უნდა გასწორებოდა ლიტერატურის მწვერვალთა სიმაღლეებს, ლიტერატურის დონემდე უნდა ამაღლებულაყო. ამიტომაც, კლასიციზმის თეორეტიკოსები უპირატესობას აკუთვნებდნენ „სიუჟეტს“ ფერწერული ტილოსას, რომელსაც ლიტერატურული ნაწარმოების მსგავსად გარკვეული შინაარსის ამბავი უნდა გადმოეცა. რაც შეეხება კოლორიტს, ფერებს და სხვა ფერწერულ კომპონენტებს, ისინი მათ აბუჩად იგდებდნენ და მეორეხარისხოვან მოვლენებად, ხელოსნურ სამუშაოდ თვლიდნენ. მე-18 საუკუნის დასაწყისში დიუ ბომ თავის ტრაქტატს — „კრიტიკული მოსაზრებანი პოეზიასა და მხატვრობაზე“ ეპიგრაფად წარუმიძღვარა პორაციუსის სიტყვები: „Ut pictura poesis“. უფრო მოგვიანებით, ბატე ამტკიცებდა, რომ პოეზიისა და მხატვრობის ურთიერთკავშირი იმდენად მყარი და განუყოფელია, რომ მათი (პოეზიისა და მხატვრობის) დახასიათება შესაძლებელია ერთი კუთხით, ერთი პრინციპით და ერთობლივად ხდებოდეს; რომ განსხვავება ხელოვნების ამ ორი დარგის დახასიათებისას მხოლოდ იმით გამოისახება, რომ პირველ შემთხვევაში ჩვენ ვსარგებლობთ ცნებით — „პოეზია“, „ფაბულა“, „ლექსთწყობა“, ხოლო მეორე შემთხვევაში ცნებებით — „მხატვრობა“, „ფერი“, „ხაზი“ და სხვა.

...სიმონიდეს აქვს ამგვარი ანტითეზა: მხატვრობა — ეს უმეტესველო პოეზიაა, ხოლო პოეზია — ამეტყველებული მხატვრობა. მართლაც, მხატვრობასა და პოეზიას შინაგანად ბევრი რამ აქვთ საერთო. ჩვენ შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ პოეტისა და მხატვრის შემოქმედებითი პროცესის ძირითად საფეხურს შორისაც. მხატვრობა და პოეზია შინაგანად იმდენად ენათესავება ერთმანეთს, რამდენადაც მათ ერთი და იგივე შემოქმედებითი საწყისები და საფუძვლები აქვთ და ერთნაირად ახასიათებთ შთაგონების, გარდასახვის, შემოქმე-

დებითი ფანტაზიისა და განცდის პროცესები. დ. ჩეინოლდსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყოველი ხელოვნების პრინციპები ამოსავალ წერტილს პოულობს უმაღლეს გონებაში, შემოქმედებითობის ნიჭში, და სწორედ იგი წარმოადგენს ყოველი ხელოვნების საფუძველს.

მაგრამ, მიუხედავად ასეთი მონათესაოებისა, პოეზიას და მხატვრობას არანაკლებ არსებითი მომენტები განასხვავებს და გამიჯნავს ერთიმეორისაგან: ჯერ ერთი ის, რომ მხატვარი ნაწარმოების შესაქმნელად გამოიყენებს „ბუნებრივ ნიშნებს“, ხოლო პოეტი „ხელოვნურ ნიშნებს“ (სიტყვებს). ხელოვნების სხვადასხვა გვართა სემიოტიკური პრინციპით შესრულებულ კლასიფიკაციაში აღნიშნულ ამ სხვაობის გარდა არსებობს სხვაობა უფრო პრინციპული, თვით შემოქმედებითი პროცესის თვალსაზრისით, რომელიც მდგომარეობს პოეზიისა და მხატვრობის ასახვის ობიექტთა ხასიათის განსხვავებულობაში. განსხვავდება მხატვრისა და პოეტის მიერ იდეის (ჩანაფიქრის, სახის) გასაგნების ხერხებიც. მხატვრები, რომლებიც ამ სხვაობას უგულებელყოფენ, ცდილობენ მხატვრობაში შეიტანონ პოეტური გამოსახვის წესები, ხოლო მწერლები — პოეზიას მხატვრობის პრინციპები შეუსაბამონ. ასეთმა მწერლებმა დაწერეს მხატვრობისათვის დამახასიათებელი მიდრეკილება აღწერილობითადმი, ხოლო მხატვრებმა — პოეზიისთვის დამახასიათებელი მიდრეკილება „ამბის“ შინაარსობრივად გაშლისადმი. ზოგი ამას ნებით, წინასწარგანზრახულად აკეთებდა, ზოგიც — უნებურად. და ორივე შემთხვევაში ისინი ივიწყებდნენ, რომ მხატვრობა — ეს არის საგანთა სივრცისეული განლაგება, ხოლო პოეზია — მოვლენათა თანამიმდევრობა დროში; ივიწყებდნენ, რომ მხატვრობის ობიექტი არის საგანში დანახული, გაცხადებული და გამყარებული მოვლენა (ანუ მოვლენა საგანში), ხოლო პოეზიის ობიექტი კი არის მოვლენა და მოვლენაში აძრული საგანი (საგანი მოვლენაში). ფერწერაში ხომ საგნები სივრცისეულად, ერთიმეორის გვერდით არიან განლაგებულნი და მათ უწოდებენ სხეულებს. პოეზიაში კი საგნები განლაგებულია ერთიმეორის მიყოლებით და მათ მოვლენებს უწოდებენ.

მაშასადამე, პოეზიის ობიექტია მოვლენა. და თუ პოეტმა

განიზრახა ემპირიულად არსებული საგნების აღწერა ისე, როგორადაც ისინი სამყაროში სივრცისეულად არიან განლაგებულნი, დაირღვევა ის ილუზია აღმოცენებისა და დასრულებისა (დაწყებისა და დაბოლოებისა), რომლის შექმნაც პოეტის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს წარმოადგენს. ეს ილუზია დაირღვევა უკვე იმითაც, რომ ბუნებაში მყოფ საგანთა სივრცეული განლაგება დაუპირისპირდება მეტყველებისას სიტყვათა განლაგებას დროში (მხატვარი გვიჩვენებს, ხოლო მწერალი გვეუბნება, გვიყვება, გვიმხელს).

პორაციუსი ამბობს: როდესაც პოეტს სათქმელი აღარ რჩება, იგი ტყეების, ნაკადულების, მდელოებისა და ცისარტყელების სურათოვან აღწერას იწყებსო. მომწიფების ხანაში ალ. პოპი (ახალგაზრდობაში „ფერმწერი პოეტი“) კნინად აფასებდა ადრინდელი პერიოდის თავისსავე პოემებს და აცხადებდა: ვისაც სურს ქეშმარიტი პოეტის სახელს ატარებდეს, საგანთა აღწერილობაზე უარი უნდა თქვასო. ლესინგი კი თავის „ლაოკოონში“ წერდა: „...ერთიმეორის მიყოლებით ჩამოთვლა სხვადასხვა დეტალებისა და საგნებისა, რომლებიც სინამდვილეში მთლიანი სახით აღიქმება, იმგვარი შეხედულება, თითქოს ასეთი გზით მკითხველს განსაზღვრული საგნის ნათელი და ცოცხალი სურათი წარმოუდგება — ნიშნავს პოეტის მიერ მხატვრობის სფეროში შეჭრას და მის მიერ საკუთარი ფანტაზიის უსარგებლოდ გაფანტვას...“

ეს სრულიადაც არ ნიშნავს სურათოვანის ან სხეულებრივის უარყოფას პოეზიაში: პოეტი უნდა ხატავდეს სურათსაც, ოღონდ ხატავდეს არა ფერწერის მეთოდით, არამედ პოეტური მეტყველებით, სახეობრივად. პოეზია სურათოვნებას არ გამორიცხავს, პოეზია ეს ხომ სახეებით აზროვნებაა და პოეტი მხოლოდ ნაფიქრალის გადმოცემას რომ შეუდგეს, ან მხოლოდ ამბავს რომ გვიყვებოდეს ამ ამბავში ამრულ საგანთა მხატვრული ხილვისა და განცდის გარეშე — ამგვარი პოეტი უბრალო მთხრობელად მოგვევლინებოდა და მისი თხრობაც ფრიად მომაბეზრებელი აღმოჩნდებოდა.

პოეზიის ობიექტად მოვლენის აღიარება სრულიადაც არ გამორიცხავს პოეტს მიერ საგნების — სხეულების მხატვრულ ასახვას. ოღონდ, პოეზიაში საგნის ასახვას მხატვრობის-

გან განსხვავებული, სპეციფიკური ხასიათი აქვს. ამ სპეციფიკურობის განსამარტავად ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითს მოვიყვანო, რისთვისაც კვლავ მივმართავთ დიად ჰომეროსს. ელენეს მშვენიერების გადმოსაცემად იგი რაღაც განსაკუთრებულ ეპითეტებს კი არ მიმართავს, მისი სახისა და სხეულის აღწერას კი არ შეუდგება, არამედ ქმნის მისი სილამაზის მთლიანობაში გასააზრებელ ლიტერატურულ სიტუაციას: როდესაც ელენე წარსდგება ტროას უხუცეს წარმომადგენელთა წინაშე და ისინი იხილავენ მას, არცერთი აღარ დაადანაშაულებს ტროას შეილებსა და აქაველებს, რომ ელენეს გულისათვის ამდენი უბედურება და ტანჯვა-ვაება თავს გადააბოძათ, რადგან „მართლაც უკვდავ ღმერთქალთა დარია“ ელენეს მშვენიერება.

განა შეიძლებოდა მეტი სრულყოფილებითა და სიძლიერით ელენეს მშვენიერების გადმოცემა, თუ არა ენებაგამოცლილ და ქალის სილამაზით მაინც მოჯადოებულ უხუცესთა აღტაცებით? ან კი რა გამოვიდოდა, ჰომეროსს რომ დაეწყო ელენეს მშვენიერების საგნობრივად პედანტური გამოსახვა, სიტყვებით მისი „დახატვა“? რისი აღწერაც დანაწევრებულად, სიტყვების მეშვეობით შეუძლებელია (და რაც უფრო მისაწვდომია მხატვრის ფუნქციისთვის), ჰომეროსმა პერსონაჟთა გრძნობების გამოსახვის ზემოქმედებით შთაგვიነერგა. ამგვარად, პოეტმა უმთავრესად უნდა გადმოგვცეს ის აღტაცება, კმაყოფილება, სწრაფვა და სიყვარული, რომელსაც მასში შემოქმედებითი განცდის ობიექტი გამოიწვევს და ამ გზით გამოსახოს თვით ობიექტი.

ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. ეს ლექსი უტყუარად და აშკარად ასაბუთებს იმ ძველი და, იმავე დროს, მარად ახალი დებულების სისწორეს, რომ პოეზიაში საჭიროა საგნის არა სხეულებრივი აღწერა, არამედ გამოხატვა იმ გრძნობისა, რომელსაც შენში საგნის ხილვა გამოიწვევს. გალაკტიონმა ეს ლექსი ისტორიულ ძეგლს — ნიკორწმინდას ტაძარს უძღვნა. მაგრამ მან ხელი მისი გუმბათის, კედლებისა თუ ჩუქურთმების აღწერას კი არ მიჰყო, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, გამოთქვა ის განცდა, ის სპეციფიკური შემოქმედებითი გრძნობა,

რომელიც „საგნის“ ხილვამ დაჰბადა მასში და რომლის რეალიზაციაც მოახდინა სიტყვიერი ხატებით. თვითონ „საგნის“ სახებას აკონკრეტებს ლექსის გამომსახველობითი ფორმის სტრუქტურაში აქა-იქ ოსტატურად, კანონზომიერად განლაგებული დეტალები, რომლებიც, მიუხედავად მათი თვალსაჩინოებისა და ზუსტი მისამართისა, ლექსის ქსოვილში მაინც სიმბოლურ, ფარულ მნიშვნელობას იძენენ. ლექსის წაკითხვის შემდეგ კი იმგვარი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს მასში ნიკორწმინდას სრული სურათია მოცემული, — თითქოს პოეტს დეტალურად აღუწერია მისი განსაკუთრებულობა, მისი ყოველი მხარე და მთლიანი სახით წარუდგენია იგი მკითხველის წინაშე.

ლექსის დინამიურობის საკითხის გარკვევისას სწორედ გრძნობას — მხატვრული შემოქმედებით ემოციურ განცდას უნდა მიექცეს განსაკუთრებული ყურადღება, ვინაიდან პოეტის ძირითად მიზანს სწორედ მხატვრული გრძნობის გამოვლენა-გასაგნება წარმოადგენს. პოეტი ხომ გრძნობის („იდეის“ ანუ „პოეტური ხატის“ გაცხადების საფუძველზე შექმნილი გრძნობის) გამოხატვას ცდილობს ლექსში და არა რაიმე ღირსშესანიშნავი „ამბისა“. თვით ღირსშესანიშნაობა „ამბისა“ განა მის სპეციფიკურად დანახვა-განცდაში არ მდგომარეობს?! ეს ფაქტი კი საწყისშივე განსაზღვრავს ლექსის განვითარების დინამიურ ხასიათს. გრძნობები ჩვენი აზროვნების, საერთოდ ჩვენი ქცევის გამამძაფრებელ, გამააქტიურებელ ძალებს წარმოადგენენ. მით უმეტეს ეს ითქმის მხატვრული შემოქმედებითობის სფეროში მოქმედ გრძნობებზე. მხატვრული გრძნობა, მისთვის ნიშანდობლივი სხვადასხვა თვისებების გამო (იდეისკენ მომართულობა, ექსტრავერტულობა, ინტენსივობა, სიღრმე და სხვა) უკვე თავის თავში გულისხმობს დინამიურობის საწყისს — მოქმედების მამოძრავებელ ფაქტორს. ხოლო იმ თვისებებს შორის, რომლებიც აპირობებენ, ერთი მხრივ, თვით მხატვრული გრძნობის და, მეორე მხრივ — ლექსის გაშლის დინამიურობას, ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან თვისებად „პრეზენტობა“ უნდა ჩაითვალოს. „პრეზენტობის“ თვისებასთან დაკავშირებით, აქ, საჭიროება მოითხოვს, ზოგადად მაინც ითქვას შემდეგი:

პრეზენტობის თვისება იმას გულისხმობს, რომ პოეტი მისგან უაღრესად დაშორებულ მოვლენებსაც აწმყოს განცდათა სფეროში მოაქცევს, თანადროულ ინტერესებს უკავშირებს და ისე ქმნის ლექსს: ლექსში წარსული (ან მომავალი) იმდენად არის მოქმედი, რამდენადაც იგი აწმყოს მოვლენათა ასოციაციურად განცდა-გააზრებისთვის გამოიყენება, აწმყოზე „მუშაობს“, აწმყოში განიცდება და შეფასდება ახალი თვალთ, ინდივიდუალურად, თანადროულად. სწორედ აწმყო, თანადროული გრძნობების ძალით, თანადროული სულისკეთებისა თუ ვითარებების გამოხატვის დაინტერესებით, ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, ა. წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“, ი. ჭავჭავაძის „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, სიმონ ჩიქოვანის „განჯის დღიური“ და ისტორიულ თემაზე დაწერილი სხვა არაერთი მხატვრული ნაწარმოები (პოეტურიცა და პროზაულიც) მკითხველს შეუქმნის არა მარტო წარსულის სურათებს, შთაავგრძნობინებს არა მარტო წარსულის მოვლენებს, არამედ აწმყო ვითარებებზე დაფიქრების სტიმულადაც გადაიქცევა. წარსულზე ან მომავალზე წერისას, ხელოვანი მარტო წარსულში ან მომავალში კი არ „გადადის“, არამედ ისინი აწმყოში „გადმოაქვს“ და აწმყოს მოვლენებად გადააქცევს მათ. წარსულის მოვლენაზე აგებული ყოველი მხატვრული ქმნილება აღმოჩნდება ცარიელი და უსიცოცხლო, თუ არ არის ხელოვანის მიერ შემოქმედებითად განცდილი, როგორც აწმყოში მოქმედი ძალა.

აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ლექსის დინამიურობა შეიქმნება არა მარტო მასში გამოხატული ამბის „დროში თანდათანობითი განვითარების წყალობით“, როგორც ამას ლესინგი ასაბუთებს თავის „ლაოკონში“, არამედ, უმთავრესად, მხატვრულ ნაწარმოებში გამოხატული გრძნობის ბუნებისა და მისთვის დამახასიათებელი პრეზენტულობის თვისების ძალით. მხატვრული გრძნობის ეს თვისება, ძირითადად, გამოვლინდება ლექსის ინტონაციურ და რიტმულ სისტემაში. და თუკი მხატვრული ნაწარმოების დინამიურობა მკითხველის მიერ აღიქმება, როგორც ამბის განვითარება დროში, თვით ნაწარმოებში აღწერილი ამბის „განვითარებას დროში“ დინამიუ-

რობას ანიჭებს ხელოვანის მხატვრული გრძნობა, — გრძნობა, რომლითაც ხელოვანი აქტუალურად განიცდის ამბავს და გადმოსცემს ნაწარმოებში, როგორც აქტუალურ მოვლენას:

ყოველივე იქიდან გამომდინარე, რაც ზემოთ ითქვა მხატვრული გრძნობის პრეზენტულობის თვისებასთან დაკავშირებით, უნდა დავასკვნათ, რომ ლექსში ერთმანეთისგან ყოველთვის განსხვავებულ უნდა იქნას ამბის განვითარების ფსიქოლოგიური დრო და გრამატიკული დრო; და თუ გრამატიკულად ესა თუ ის მოვლენა ერთსა და იმავე ლექსში შეიძლება სამივე დროში (წარსულში, აწმყოსა და მომავალში) ვითარდებოდეს, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით იგი მხოლოდ აწმყოში განიცდება. ლექსის ფსიქოლოგიური დრო — ყოველთვის აწმყო დროა.

მხატვრული გრძნობის ბუნება საერთოდ და, კერძოდ, მისი პრეზენტობის თვისება ბევრად განაპირობებს იმასაც, რომ ლექსის წაკითხვისას მკითხველი თანამონაწილე ხდება მასში გამოთქმული მოვლენების განვითარებისა, — „ამბის“ აღმოცენებისა, სრულყოფისა და დასრულებისა; რომ მკითხველი თანაგანიცდის ლექსში გამოთქმულ „ამბავს“ და აღიქვამს მას, როგორც დინამიურად განვითარებადს. თვით ყველაზე საინტერესო „ამბავიც“ კი, მხატვრული ნაწარმოების გაცნობისას, აღიქმება უბრალო სქემად, თუ იგი არ არის გაყოცხლებული განცდით, რომლის ცხოველმყოფელობასაც ბევრის მხრივ განსაზღვრავს „პრეზენტობის“ თვისება.

ვინაიდან „ამბის თანდათანობითი განვითარება დროში“ უკვე თავისთავად გულისხმობს რიტმულ ელემენტს, რომლის ფუნქციაც ლექსის დინამიკური სტრუქტურის შექმნაში ცხადად უცხადესია, ჩვენ მასზე აღარ შევყოვნდებით და წინა გვერდებზე წამოყენებული საკითხების კვალად და მათთან მჭიდრო კავშირში რამდენიმე მოსაზრებას გამოვთქვამთ მეტაფორაზე, რომელიც აგრეთვე დიდ როლს ასრულებს ლექსის დინამიურობის გამძაფრებაში.

მეტაფორის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი ნიშან-

ნი ის არის, რომ იგი პროცესუალური, ქმნადი მოვლენაა, რამეთუ იგი ყოველთვის გულისხმობს გადატანის აქტს ერთი საგნის თავისებურებისა მეორეზე, — ერთი საგნის თვისებით მეორის დახასიათებას. ყოველ მეტაფორაში გვაქვს ორი მხარე, ორი ძალა, რომელთა შორის ხდება შეჭიდება და სწორედ ამ შეჭიდების ხარისხსა და ხასიათშიც მდგომარეობს მეტაფორის შთამბეჭდაობა. ყოველ მეტაფორაში მოცემულია სუბიექტი და ობიექტი, როგორც „გამოსახვის საშუალება“. ზოგადად რომ გავიაზროთ, მეტაფორა შედგება მაშინ, როდესაც მთლიანად ლექსის კონტექსტთან მისადაგებით, ლექსის ძირითადი ემოციური მიმართულების შესაბამისად ამა თუ იმ მოვლენას, ამა თუ იმ საგანს მიეწერება მისგან სრულიად განსხვავებული საგნის თვისება, — ანუ, როდესაც სუბიექტს მიეწერება ისეთი ხარისხი და ისეთი თვისება რომელსაც ფლობს ობიექტი, როგორც გამოსახვის საშუალებას. სამაგალითოდ გავიხსენოთ გ. ლეონიძის „სიკბაბუკე ხელში გამიქანდები, როგორც ზღვაში გაქროლილი ზომალდი“ ან გ. ტაბიძის „ატმის ზე იდგა ვით ნაზი ქალი, ვით დედოფალი უცხო მხარეში“. პირველ შემთხვევაში სიკბაბუკე (სუბიექტი) დახასიათებულია „ზღვაში გაქროლილი ზომალდით“ (ობიექტი), მეორე შემთხვევაში ატმის ზე დანახულია, „როგორც დედოფალი უცხო მხარეში“. უშუალოდ რა იწვევს ასეთი პოეტური ასოციაციების აღმოცენებას? რა თქმა უნდა, ის გრძნობა, რომელიც უშუალოდ ამოქმედებს ხელოვანს შემოქმედებით პროცესში, „ჩანაფიქრის“ რეალიზაციის პროცესში, — რომელიც ცენტრალურ გადაწყვეტას პოულობს ფანტაზიაში და ფანტაზიის გზით დაბადებული სიტყვიერი ხატების მეშვეობით გასაგნდება ლექსში. ზემოთ მოყვანილი „გამოსახვის საშუალებები“, „მახასიათებლები“ გვამცნობენ პოეტის ემოციურ დამოკიდებულებას ლექსში გამოხატული საგნებისადმი.

ზემოთ მოტანილ მეტაფორებში და, საერთოდ, ყოველ მეტაფორაში შევნიშნავთ, რომ სუბიექტისა და ობიექტის შეპირისპირება-დაკავშირება — ეს არის ახლად მომხდარი აქტი. მეტაფორის ფორმირება მკითხველის თვალწინ ხდება. მკითხველის მიერ მეტაფორის წვდომა ისეთივე აქტუალური პროცესია, როგორც პოეტის ცნობიერებაში მეტაფორის ფორ-



მირება. ეს ასე იმიტომ არის, რომ მეტაფორის აღმომცენი მიზეზი მხატვრული გრძნობაა — აწმყოში განვითარებადი, ქმნადი გრძნობა. მეტაფორა მკითხველის ცნობიერებას მუხტავს არა მარტო შებირისპირების ეფექტურობით, ორიგინალურობით, „უცნაურობით“ (რაც განპირობებულია ფანტაზიით), არამედ ქმნადობის ხასიათითაც, თავისი პროცესუალური ბუნებითაც. მეტაფორაში მოვლენის აღმოცენება-შექმნის აქტთან გვაქვს საქმე, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მკითხველისთვის აღრე ნაცნობი მოვლენისათვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭებასთან გვაქვს საქმე. მეტაფორა ლექსში ყოველთვის ბადებს „მოულოდნელობის ეფექტს“, რომელიც ამძაფრებს აღქმის, მკითხველის მიერ ლექსიდან შეძენილი ახალი ინფორმაციის შემეცნების პროცესს და განაცდევინებს ლექსს დინამიურად განვითარებადს.

ყოველივე ზემორე თქმულიდან გამომდინარე შეგვიძლია ასე დავასკვნათ: ლექსის დინამიურობას განსაზღვრავს მხატვრული გრძნობის ბუნებისა და თვისებების გამომავლინებელი რიტმულ-მელოდიკური და მეტაფორული ასპექტები ლექსის გამომსახველობითი ფორმისა, რომელთა საფუძველზეც ძირითადად გაიშლება ამბის თანდათანობითი განვითარება დროში.

## პოეტური ფიქრის შესახებ

საერთოდ, ყოველნაირი წერის პროცესი ფიქრს მოითხოვს. თვით უმარტივესი ბანალური წინადადება რაღაც ფიქრზეა აგებული, რაღაც ფიქრს გამოხატავს. მაგრამ ის ფიქრები, რომელთა მნიშვნელობა სცილდება უტილიტარულ საკითხებსა და სოციალურ კონსიდერაციებს — ამგვარი ფიქრები ჩვენს არსებაში შემოიჭრებიან რაღაც განსაკუთრებული ძალით, ისინი განსაკუთრებული გზებით წარმართავენ ჩვენს აზროვნებას და გარკვეული თვისების მქონე ამოღლებულ განწყობას შეგვიქმნიან. ეს იმიტომ ხდება რომ „ზე-მდგომ“ ფიქრებს აქვთ განსხვავებული, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი სიღრმე, სიმახვილე, სიმძლავრე და პეწი. ამგვარ ფიქრებს ახასიათებს რაღაც განსაკუთრებული თვისება, რომლის გამოც ისინი, ხშირად, მხატვრული ნაწარმოების დედააზრზეც უფრო მეტად შთამბეჭდავნი არიან.

აქედან გამომდინარე, ვინმემ იქნებ გაიფიქროს, თითქოს ყველაზე კარგი ნაწარმოები ისაა, რომელშიც ყველაზე მეტი და ყველაზე რთული, საინტერესო ფიქრებია გამოთქმული მძაფრად ფსიქოლოგიური სიღრმე-სიმახვილით. სრულიადაც არა. მწერალს შეუძლია ადავსოს ფურცლები უაღრესად ღრმა, რთული მოსაზრებებით და მაინც არ იყოს შთამბეჭდავი, რადგან მთავარი ფიქრთა რაოდენობა კი არ არის, არც მათი მარტო სიღრმე და სირთულე, არამედ ინდივიდუალობა. სხვადასხვა ცხოვრებისეული მომენტის ფსიქოლოგიური ანალიზი, სხვადასხვა მოსაზრების საფუძვლიანი არგუმენტაცია — ყოველივე ეს აუცილებლად არ მეტყველებს მწერლის ინდივიდუალურ ფიქრსა და მისი ინდივიდუალური განსჯის უნარზე.

ეს მოვლენა განსაკუთრებით უახლეს ლიტერატურაში შე-

ინიშნება, როდესაც ხელოვნებაში პრიმატი ზედმიწევნით მი-  
ეკუთვნება ფსიქოანალიზსა და „ფიქრით“ განმსჯეალულ ში-  
ნავან მონოლოგებს, — როდესაც მრავალი თანამედროვე  
მწერლის რომანებსა და მოთხრობებში თვალსა გვკპრის დიდ  
მწერალთა და მოაზროვნეთა წიგნებიდან ამოკრეფილი და  
გზადაგზა საკუთარი ნებით ჩართული ესა თუ ის იდეა ან მო-  
საზრება რელიგიურ, ფსიქოლოგიურ, პოლიტიკურ, სოცია-  
ლურ საკითხებზე (მე აქ არ ვგულისხმობ იმ ეპოქალურ, კოს-  
მიურად მოქმედ იდეებს—მისწრაფებებს, რომლებიც სხვადა-  
სხვა ქვეყნის ვინმე ორ უცნობ შემოქმედს ერთის გზნებით აი-  
ტაცებს და აამეტყველებს). თვალს იმიტომ გვკპრის, რომ უად-  
გილოდ არის ხოლმე ჩართული, ზედმეტად მოჩანს უშუა-  
ლოდ არ ემსახურება ძირითად სათქმელს და გმირის  
განცდას არ უკავშირდება—გმირის სისხლხორცეულ ნაწილს  
არ წარმოადგენს. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ უნდა დავასკვნათ,  
რომ ის იდეები თუ მოსაზრებები თვით მწერლის მიერაც არ  
ყოფილა შესისხლხორცეული. მთავარი კი—ფიქრის შესისხლ-  
ხორცება; თ.უ ნ დ ს ხ ვ ის მი ე რ ო დ ე ს ღ ა ც ა ღ მ ო -  
ჩ ე ნ ი ლ ის — სა კ უ თ რ ა დ გა დ ა ქ ც ე ვ ა. და ეს კი  
მაშინ მოხდება, როდესაც იმ სხვის მიერ გამოთქმულს და  
წიგნიდან აღქმულ-გააზრებულს საკუთარი ცხოვრებით განიც-  
დი. ამ ი ტ ო მ ა ა, თ უ ფ ი ქ რ ი არ წ ა რ მ ო ა დ გ ე ნ ს  
მ წ ე რ ლ ის მ გ რ ძ ნ ო ბ ე ლ ო ბ ის ინ ტ ე გ რ ა ლ უ რ  
ნ ა წ ი ლ ს, ა ნ უ, თ უ მ ის მი ე რ გა მ ო თ ქ მ უ ლ ი  
ფ ი ქ რ ე ბ ი და ი დ ე ე ბ ი არ წ ა რ მ ო ა დ გ ე ნ ე ნ  
ინ ტ ე გ რ ა ლ უ რ ნ ა წ ი ლ ს ნ ა წ ა რ მ ო ე ბ ის გა ნ-  
წყ ო ბ ი ლ ე ბ ის ო რ გა ნ უ ლ ი მ თ ლ ი ა ნ ო ბ ის ა, რ ა-  
ს ა ც ფ ე ს ვ ი უ დ გა ს პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ის (ა მ შე მ-  
თ ხ ვ ე ვ ა შ ი მ წ ე რ ლ ის — შე მ ო ქ მ ე დ ის) ინ დ ი-  
ვი დ უ ა ლ უ რ გა მ ო ც დ ი ლ ე ბ ა შ ი, მ ის სა კ უ თ ა რ  
ც ხ ო ვ რ ე ბ ა შ ი. — მა შ ი ნ ას ე თ ი ფ ი ქ რ ე ბ ი და  
ი დ ე ე ბ ი ს ხ ვ ა არ ა ფ ე რ ი ა თ უ არ ა ქ ყ ე ტ ე ლ ა  
გ ა მ ო ფ ე ნ ა (ი ქ ნ ე ბ ჭ კ ვ ი ა ნ უ რ ა დ ა ც და ო ს-  
ტ ა ტ უ რ ა დ ა ც მ ო წ ყ ო ბ ი ლ ი) მა გ რ ა მ მა ი ნ ც  
გ ა მ ო ფ ე ნ ა გ ა რ ე დ ა ნ შე ძ ე ნ ი ლ ი გ ო ნ ე ბ რ ი ე ბ  
ს ი მ დ ი დ რ ის ა.

ასეთი „სისუსტე“ მეტ-ნაკლებად ზოგიერთ დიდ მწერალ-

ხაც ახასიათებს. მათ რომანებში მრავალი და საინტერესო მოსაზრებებია გამოთქმული, საკმაოდ ღრმა და რთული იდეებია გაშუქებული გმირის შინაგან მონოლოგებში. ამ რომანების წაკითხვისას ჩვენ უდავოდ ვგრძნობთ, რომ ავტორს თავად ღრმად განუჭვრეტია ცხოვრება, საკუთარ „ხორცზე“ განუცდია რომანში ასახული ამბები — მაგრამ ამა თუ იმ თავის წაკითხვისას მაინც ისეთი შთაბეჭდილება გვებადება, თითქოს მწერალმა ერთი სათქმელის გარშემო თავი მოუყარა უამრავ სხვადასხვაგვარ ინფორმაციას საფუძვლიანად შესწავლილი „მძიმე“ წიგნებიდან. და ზოგჯერ, ჩვენთვის უფრო საინტერესო ხდება ის ხერხი, რომლითაც იგი ინფორმაციების კომპილაციას აწარმოებს, ზოგჯერ ჩვენთვის უფრო შთამბეჭდავი ხდება ცალკეულად გაანალიზებული ესა თუ ის იდეა, ვიდრე მწერლის საკუთარი გამოცდილების გამხელა და გმირის პიროვნული სახეების კონკრეტულად მხატვრული ასახვა.

კარგი რომანისტი გვაგრძნობინებს თავისი ფიქრების სიღრმესა და ძალას მაშინ, როცა მათ შეუჩინებლად უქვემდებარებს მხატვრულად გამოძერწილ სახეებს, სიტუაციებს, გარემოსა და ატმოსფეროს. როდესაც ილია ჭავჭავაძეს სურს გამოხატოს, ერთი მხრივ, მცონარობა-უგუნურებისა და, მეორე მხრივ, გონივრულ-პრაქტიკული სიკეთის იდეა, იგი ამას აკეთებს არა აბსტრაქტული დებულებებისა და კატეგორიული მსჯელობის საშუალებით, არამედ უბრალოდ გვიჩვენებს გიორგისა და ომარაანთ მოჯამაგირის შეხვედრას ტყეში, გვიჩვენებს ამ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ბუნების ადამიანთა კონფლიქტს; ამ ეპიზოდში — „გიჟია, თუ რა?“ — მწერალი თავის ფიქრს, თავის შინაგან გონიერ გადაწყვეტილებას მკითხველს განუმარტავს მოქმედების, პერსონაჟთა ქცევის, დრამატული სიტუაციისა და დიალოგის სახით. გავიხსენოთ, როგორ შთაგვინერგავს ილია ჭავჭავაძე ბრბოს უგუნურებისა და ადამიანური სიკეთის ბუნებრივი ურყევობის „იდეას“ მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“. აქაც მწერლის ფიქრი უმთავრესად მოქმედების, ხანაც ტრაგიკულობის შემცველი გროტესკული სახეებისა და სიტუაციების მეშვეობით არის გამოხატული. ადგილ-ადგილ მოცემულია „დამატებითი“ კომენ-

ტარებიც, — ეს კომენტარები მოცემულია იმისთვის, რათა უფრო აშკარა გახდეს მწერლის დამოკიდებულება მოვლენებისადმი და მის მიერ გმირის მორალურ-ეთიკური თუ სოციალური მდგომარეობის შეფასება. მაგრამ მთავარ ბაზისს ფიქრისას, ამ მწერლის ყველა ნაწარმოებში, პერსონაჟთა კონკრეტული ცხოვრება ქმნის. თვითკმაყოფილური ქედმაღლობისა და ეთიკური უგუნურების (დარეჯანი და ლუარსაბი), მორალური სიმტკიცისა და ამტანობის (ოთარაანთ ქვრივი) და სიკეთას ურყეობის (პეტრე) იდეა იგრძნობა ილია ჭავჭავაძის გმირთა ქცევებსა და დიალოგებში; მის ნაწარმოებებში მკითხველი გრძნობს მწერლის ფიქრს ისევე, როგორც პოეტურ ფიქრს.

არ უნდა გვჭირდებოდეს იმის აღნიშვნა, რომ ჩვენ ხშირად გავიზიარებთ პოეტის მიერ გამოთქმული ფიქრის იმგვარ იმპულსებს, რომლებიც ჩვენი შეხედულებებისა და მსოფლმხედველობისთვის პრაქტიკულად მიღებულია. ჩვენ არც აღვნიშნავდით ამას, აგრე რიგად ბევრი მკითხველი (ზოგჯერ, კრიტიკოსიც) რომ არ აფასებდეს ლიტერატურულ ნაწარმოებს „საკუთარი სამარადეთამო“ შეხედულებების, უკვე ჩამოყალიბებული პოზიტიური ან ნეგატიური კრიტერიუმების მიხედვით და არ უარყოფდეს ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში გამოთქმული აზრი — იდეა იმ „საკუთარი ფილოსოფიის“ საწინააღმდეგო გამოდგება-მკითხველი შეიძლება მოხიბლოს ტერენტი გრანელის პოეზიამ მაშინაც, თუ ის მკითხველი არ იქნება (მკითხველთა დიდი უმრავლესობა არც არის) სიკვდილის აპოლოგეტი. არ არის აუცილებელი ვიზიარებდეთ მონარქისტული წყობილების იდეებს, რომ ალგვიტაცოს კიპლინგის პოეზიის ძალამ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ხმანი ციურნი“ და „ხმანი იღუმალნი“ მრავალ ფრიად არაიდუმალად პრაქტიკოს პიროვნებას გაიტაცებს... სხვადასხვა ადამიანებს თავისუფლად შეუძლიათ ჰქონდეთ სხვადასხვაგვარი რწმენა, მისწრაფება და შეხედულება თანაბარი გულწრფელობითა და გზნებით. ბარათაშვილი, ვაჟა-ფშაველა, გურამიშვილი, აკაკი, ილია, გალაკტიონი განსხვავებული ხასიათის, განსხვავებული შეხედულებებისა და სკოლის პოეტები იყვნენ; მაგრამ ისინი იმით ჰგავდნენ ერთმან-

ნეთს, რომ თითოეულს ჰქონდა ინდივიდუალური, გულწრფელი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი და ფლობდნენ მაღალ პოეტურ ტექნიკას საკუთარი გრძნობებისა და ფიქრების გამოსახატავად. ერთი იმ საუკეთესო თვისებათაგანი, რომელსაც ლიტერატურა გვინერგავს, ისაა, რომ იგი გვასწავლის გულწრფელობის შენარჩუნებას; იგი აკავშირებს განსხვავებული შეხედულებებისა და მისწრაფებების მქონე ადამიანებს; იგი აშკარად ნათელს ხდის, რომ უგუნურებაა ბრმად და ცხარედ მიიწევდე საკუთარი გონებით აღიარებული „საბოლოო დასკვნების“ საყოველთაოდ აღსრულებებისათვის; ლიტერატურა გვაჩვენებს, ზოგჯერ მაინც გავითვალისწინოთ სხვების საწინააღმდეგო მოსაზრებანი.

რაც შეეხება კერძოდ პოეზიასა და პოეტებს: მათი სიდიადე მართო გონებით აღიარებულ პოზიციაზე კი არ არის დამოკიდებული, — რაც აშკარად გამოსკვივის მათი დამოკიდებულებიდან რელიგიის, პოლიტიკისა და სამყაროს მოვლენათა მიმართ, — არამედ (და უმთავრესად) ტალანტზე. თუმცა ისიც მართალია, რომ პოეტის პოზიციას თავად ტალანტი განაპირობებს, რადგან დროთა მანძილზე პოეტი, როგორც პიროვნება, როგორც სუბიექტი, გარდიქცევა მისივე ტალანტის პროდუქტად.

\*

„ცხვარო, გაშვენებს ვაც-ვერძი, ვაც-ვერძო — თავ-რქიანობა, სახლო, გაშვენებს ჭურჭელი, ჭურჭელო — ყანწიანობა, ქალო და ზალო — ქვეა-გონი, ძმა-ზალში გემნიერობა“.

ამ ანონიმურ ლექსში გამოთქმულია ხუთი ზოგადი მოსაზრება, თითოეული ზუსტად მიგვანიშნებს მოლექსეს დამოკიდებულებაზე ამა თუ იმ მოვლენისადმი, — მაგრამ მის ფიქრს ვერა აქვს ის თვისება, ის ხასიათი, რომელსაც პოეტურს ვუწოდებდით. თვით მომხიბვლელობაც პოეტური მეტყველებისა და განცდისა, რაც იგრძნობა პირველ ტაეპში, ბოლოში ქრე-

ბა, რადგან ფიქრი პოეტურად ვეღარ ვითარდება და ვერ პოულობს ორიგინალურ დასასრულს. ანონიმი მოლექსეს ფიქრები სავსებით სწორია, — მკითხველი დაეთანხმება მის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს ცხვრის ფარაზე, ვაც-ვერძზე, სახლსა, ჭურჭელსა და ქალზე. რასაც მოლექსე გვამცნობს, თითქმის საყოველთაოდ აღიარებული შეხედულებებია: დიახ, სახლს ჭურჭელი ამშვენებს, ჭურჭელს — ყანწი, ქალს კი ძმა-ზალში გემნიერობა და ჭკვა-გონი; დიახ, ყველაფერი ეს ასეა, მაგრამ, მერე რა? რატომ ითქვა ეს, რამ ათქმევინა ყველაფერი ეს მოლექსეს? ამგვარი უკმარობის შეგრძნება უნებურად გვებადება. და არა იმიტომ, რომ თვით მოსაზრებები არ ვარგა. ან არასწორია; არამედ იმიტომ, რომ თითოეული მოსაზრება გარკვეული შეხედულების ვერსიფიკაციულ გამოხატულებას წარმოადგენს მხოლოდ. თვით ასეთი მტკიცებითი ინტონაციაც ლექსს იმიტომა აქვს, რომ იმ სიტყვების ხალხში წარმოთქმისას მოლექსე თითქოს ხვდებოდა, მსმენელებმა თავადაც იციან ლექსად წამღერებული შეხედულებების სისწორეო. ლექსი უშუალოცაა, გულწრფელიცაა, მაგრამ, მიუხედავად დასაწყისის პოეტურობისა, მაინც ვერ არის მხატვრულად შთამბეჭდავი. ლექსის „სისუსტის“ მიზეზი კი ისაა, რომ მასში გამოთქმული ფიქრი პოეტურად ბოლომდე ვერ არის გამართული, ბოლომდე სრულყოფილად ვერ არის წარმოდგენილი და ვერ პოულობს თავის შემაჯამებელ დასასრულს. ამას გარდა, კონკრეტულად, ლაკონურად და პირველ ტაეპში პოეტური განწყობილებით გამოთქმული შეხედულებები, მაინც უაღრესად ზოგადია. ენა აქ გამოყენებულია როგორც ფიქრის გამოთქმის და არა როგორც ფიქრის გამხელის საშუალება. რა თქმა უნდა, ამ ყაიდის ლექსს ჩვენ არცა ვთხოვთ მედიტაციურ წიაღსვლებს, მაგრამ პოეტური ფიქრი ყველა ყაიდის ლექსს უნდა ახასიათებდეს და მას ამ ლექსშიც რომ უფრო მძაფრად ეჩინა თავი, თვით განწყობაც მოლექსისა უფრო მომხიბვლელად გამოვლინდებოდა.

„შენ რადა-ღ?“ — ეს ხალხური ლექსიც, ძირითადად, განწყობილების ლექსია და ისიც კონკრეტულად გამოთქმულ და ურთიერთშეპირისპირებულ მოსაზრებებზეა აგებული:

„ცეცხლო, თუ დამწყვე, წესი ას; შენ რადა-ღ, ნედლო შეშაო?  
ქალო, თუ დამწყვე, წესი ას; შენ რადა-ღ, ქალის ღელაო?  
ხმალო, თუ დამქრი, წესი ას; შენ რადა-ღ, კაცთა ენაო?“

ორივე ლექსის აგების პრინციპი თითქმის ერთნაირია. მაგრამ თუ პირველი ლექსი შექმნილია საყოველთაოდ აღიარებული სწორი მოსაზრებებით, მეორე ლექსი შეფასებათა პარადოქსალური გამოხატვით წარიშართება. სწორედ ამიტომ მოლექსეს ფიქრს ენიჭება სიმძაფრე, ორიგინალურობა, რაც ბოლომდე გვიძხვლს განწყობას. ამას გარდა, მოლექსეს ფიქრს განვითარებადი სახე აქვს, რადგან პირველი „უსაფუძვლო“ და მოულოდნელი პარადოქსის მნიშვნელობა, უკანასკნელ „ჩივილში“, უკანასკნელი „გასაგები“ პარადოქსით განიმარტება. ლექსში ჩვენ თანდათან ვხვდებით მოლექსეს მიერ გამოთქმული პარადოქსების „ჭეშმარიტებას“ ანუ მისი პარადოქსების ცხოვრებისეულობას. მოლექსე თითქოს გვეუბნება, რომ თვით ცხოვრებაა პარადოქსალური. ამ ლექსში გამოხატული საბჭოთაო ტრივიალურია, მაგრამ მოლექსემ ეს საბჭოთაო პოეტური ფიქრით, მეტაფორული აზროვნებით გადმოგვცა და თავისი მოულოდნელი პირველი პარადოქსით თავიდანვე შეგვიბყრო. მან ისე წარმოაჩინა თავისი მსჯელობა, თითქოს უჩვეულო, საოცარ ამბავს გვამცნობდეს. აი, სწორედ აქ მელავენდება პოეტური ფიქრის როლი განწყობილებისა და გარნობის გამოხატვაში.

სანამ ცნობილ, პროფესიონალ პოეტთა ლექსებს განვიხილავდეთ, კიდევ ერთ ხალხურ ლექსს მოვიყვანო სამაგალითოდ, სადაც პოეტური ფიქრი უფრო სრულად და მაღალმხატვრულად არის გამოხატული.

„პოეტურ ფიქრზე“ საუბრისას ჩვენ შეგვეძლო მხოლოდ ხალხური პოეზიითაც შემოვფარგლულიყავით, რადგან ამ საკითხის გასაანალიზებლად იქაც საკმაო მასალა მოიძებნება. „პროფესიონალიზმი“ არ წარმოადგენს ზელოვნების არსის განმსაზღვრელ ცნებას, იგი უფრო სინონიმურია ცნებისა „ოსტატობა“. „პროფესიონალიზმის“ შემოფარგვლა მარტო „პროფესიით“ არ შეიძლება, რადგან ნამდვილ პროფესიონალიზმს ზელოვნებაში უმთავრესად ტალანტი განსაზღვრავს. რაც უფრო ნიჭიერია მწერალი, მით უფრო პროფესიონალია იგი. და



ის მოვლენა, რომ დღეს ქვეყნად ამდენი უნიკო „პროფესიონალი“ ხელოვნებაში, ამას სულ სხვა მიზეზები განაპირობებს; კერძოდ, ხელოვნებისა და სახელმწიფოს მეტისმეტი „ვალი-ბერალების“, ხალხის „მიმტევებლობისა“ და მხატვრული სიტყვის სრულიად არამხატვრული მზაკვრული მიზნით გამოყენების სენი. მსოფლიოს ყველა დიდი მწერალი არაპროფესიონალი იყო თავისი „პროფესიით“, ხოლო შინაგანად უდიდესი ოსტატი, რომლის არსება თვითგამოვლინებისა და ცხოვრების შესაფერის ატმოსფეროს ხელოვნებაში პოულობდა. პომეროსს, რუსთაველს, სერვანტესს, ჩეხოვს, ტოლსტოის, გურამიშვილს, ვაჟას, ბარათაშვილს ჩვენ ვერც კი ვუწოდებთ პროფესიონალ მწერლებს იმ ბანალური გაგებით, რა გაგებითაც დღეს გვესმის პროფესიონალიზმი. იმავე დროს, ისინი ნამდვილი პროფესიონალები იყვნენ. ხალხური პოეზია, მართალია, არაპროფესიონალურია, მაგრამ აბა რომელი პროფესიონალის წიგნს არ დაამშვენებდა ლექსი „ვეფხვისა და მოყმისა“ და „ბინდისფერია სოფელი“, რომელიც აქ ადრე მაგალითად მოყვანილ ლექსს მინდა შევუდარო:

„ბინდისფერია სოფელი,  
უფრო და უფრო ბინდდება.  
რა არი ჩენი სიცოცხლე,  
ჩიტივით გაგვიფრინდება.  
წამოგეწევა სიბერე,  
მგელივით წამოგეარდება,  
სიკვდილი გზაში გიყელბს,,  
თვალები გააეღარდება.  
მოგიგონებენ შვილები,  
მზეს შეხედავენ მაღლითა:  
სოფელში შემოალამდა,  
ბინდმა ძალლივით დაფლითა.

ბევრ სიმწარე მინახავს,  
ბევრიც სხვა გადამხედია,  
ნეტა სიცოცხლის მომგონი —  
ღმერთი თუ ჯოჯოხეთია?“

ყველა შენიშნავს თვისობრივ თუ ხარისხობრივ სხვაობას ადრე მოყვანილ და ამ ანონიმურ ლექსებს შორის. ეს თვი-

სობრივი და ხარისხობრივი სხვაობა ამ ლექსთა მარტო ვერ-სიფიკაციულ მხარეს კი არ შეეხება, არამედ პოეტური ფიქრის სფეროსაც. მკითხველის მიერ აღსაქმელ განწყობილებასაც ამ უკანასკნელ ლექსში პოეტური ფიქრი ქმნის. მოლექსეს ფიქრი ტრიალებს ერთი საკითხის გარშემო, და ვერას პასუხობს. რა მასზე დაბეჭითებით, იგი ამ საკითხს ღიად სტოვებს და შეკითხვას დაუსვამს მკითხველს: „ნეტა სიცოცხლის მომ-გონი ღმერთი თუ ჯოჯოხეთია?“ ამგვარი შეკითხვით მოლექსე საკუთარი ფიქრებისგან „მოქსოვილ ბადეში“ უნებურად გააბამს მკითხველს და საკუთარი წუხილისა თუ ვერმიგნების თანაზიარს გახდის.

ლექსში მოცემულია ფიქრის კონკრეტული გრადაცია: სი-ცოცხლე ჩიტივით გაგვიფრინდება, წამოგვეწევა სიბერე, სიკ-ვდილი გზაში გვიყვლებს, მაგრამ შვილები ხომ მოგვიგონე-ბენ და ჩვენს მაგიერ მზეს შეხედავენ მაღლითა... ჩვენთვის კი სოფელში შემოაღამდა და ა. შ. თითოეული მოვლენა პო-ეტური სახეებით არის წარმოდგენილი: სიბერე — მგელივით წამოგვარდება, სიკვდილი — გზაში გვიყვლებს, სოფელში შემოაღამდა — ბინდმა ძაღლივით დაფლითა; თვით შვილების მიერ „მზეს შეხედვა“ სიმბოლური და მეტაფორული სახეა. მაგრამ ვერავითარი მეტაფორები და შედარებები ვერას გა-აწყობდნენ, პოეტური ფიქრი რომ არ ყოფილიყო მოცემული სრული, კონკრეტული და განვითარებადი სახით.

ამ ლექსში ჩვენ გვხვბლავს და გვიტაცებს არა „იდეის“ ორიგინალურობა, არამედ მისი გადმომცემი ფიქრის განვითა-რებადი სახე. თვითონ იდეა — მოკლედ და სასაუბრო ენით რომ გამოვთქვათ — ფრიად ტრივიალურია, ათასგზის გამოთქმული ხალხშიც და პოეზიაშიც. ის უკანასკნელი შეკითხვაც, დღესაც და წინათაც არაერთგზის აღმოხდომია ყოველი ჯურისა და რანგის ადამიანს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თვით ეს ტრი-ვიალური „იდეაც“ ლექსის წაკითხვისას თითქოს ზელახლა აღმოცენდება ჩვენი გონების წინაშე და მძაფრად განგვაცდე-ვინებს ცხოვრების წამიერებას, მის სიმწარესა და გარეგნულ უაზრობას. და ეს ხდება იმის გამო, რომ „იდეა“ წარმოდგენი-ლია პოეტური ფიქრის საშუალებით, — იმის გამო, რომ ლექსში ვერსიფიკაციულად დალაგებული მოსაზრებები კი არ არის მო-

ცემული, არამედ გამხელილია. პოეტური ფიქრი თავის უშუალო განვითარებაში, თავისი აღმოცენებისა და დასასრულის მომენტში. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ანონიმმა მოლექსემ ეს ლექსი იმიტომ კი არა დაწერა, რომ მხოლოდ დაეწერა ლექსი, არამედ დაწერა იგი იმ სათქმელის გამოსახატავად, რომელსაც თავად განიცდიდა, — განიცდიდა კონკრეტულად, მხატვრულად, ამისა და ამის გამო, სწორედ იმიტომ, რომ ასე ხედავდა და ასე უნდოდა ეთქვა. „ბანალურ“ მოსაზრებას ცხოვრების შესახებ იგი ისე ამბობს, თითქოს პირველად მას აღმოეჩინოს ამა ქვეყნის ამაობა, თითქოს პირველად იგი დააფიქრა ცხოვრების გარეგნულმა უაზრობამ, თითქოს პირველად მას განეცადოს სიბერის სიახლოვე, ცხოვრებას თითქოს მხოლოდ იგი გაემწარებინოს ამქვეყნად. მოლექსე კი არ გვიმტკიცებს საკუთარ მოსაზრებებს, არამედ შემოგვიჩივის, გვანდობს, გვიჩხელს ნაფიქრალსა და განცდილს. და ბოლოს, შეკითხვასაც კი გვისვამს, — არა, თავად განსაჯეთ, ვისი ნახელავიაო ეს ქვეყანა? იმიტომაც აქვს ლექსს ასეთი ნაღვლიანი, მელანქოლიური ინტონაცია.

...საერთოდ, რაც გვიტაცებს ლექსში, რაც გვხიბლავს — ეს არის პოეტური ფიქრი და არა: იდეის სიახლე. იდეა წარმოადგენს, ერთი მხრივ, საბოლოო განზოგადებულ დასკვნას, ხოლო მეორე მხრივ — უნებურ მიგნებას, უნებურ წვდომას, რომელსაც, როგორც გოეთე ამბობდა, განგება ძვირფასი განძივით ზეციდან ხელებში გადმოგვიგდებს. ფიქრი კი იდეასთან მიახლოების უმთავრესი საშუალებაა — ის განსჯისმიერი საფეხური, რომლითაც იდეისკენ მივიწვევთ; ხოლო ობიექტივაციის პოზიციიდან თუ შევაფასებთ, ფიქრი წარმოგვესახება ცნობიერების ისეთ პროცესად, რომლითაც იდეას „ხელშესახებას“ ვხდით, ანუ, რომლითაც იდეას გავიაზრებთ.

პოეტური ფიქრის „ხარისხი“ არ არის დამოკიდებული იდეის სიახლეზე; იგი დამოკიდებულია თვით მწერლის ნიჭზე, უნარზე. შესაძლებელია მწერალს კარგი იდეა ჰქონდეს, მაგრამ იგი მხატვრულად ვერ განახორციელოს. ხოლო, რაც შეეხება „ახალ იდეებს“ — ისინი საუკუნეებში იშვიათად იბადებიან. ამ მხრივ დიდი კეშმარიტებაა გამოთქმული ძველ აღთქმაში: „რაი ყოფილა, იგივე ყოფადი: და რაი ქმნადი, იგივე

ქმნული. და არა რაი არს ყოველივე ახალ მზესა ქუეშე, რომელი აღმოიტყვის, და თქუას, აჰა ესე ახალ არს; აწ იქმნა საუკუნეთა შინა ქმნულთა წინასწარ ჩუენსა“ (ეკლესიასტი).

შესაძლებელია იყო დიდი პოეტი და არავითარი ახალი იდეა არ წარმოაყენო შენი ნათქვამით. მთავარია, როგორ მოიხმარ სიტყვებს, როგორ წარმართავ შენს მხატვრულ თვალთახედვას, რომ სრულად და ცხოველმყოფელად გამოხატო ის, რაც ამა თუ იმ მოვლენაზე დაფიქრებისას ინდივიდუალურად განიცადე, რაც ამა თუ იმ მოვლენაზე დაფიქრებისას „საკუთარი მხილველი თვალით“ განჰყვრიტე. სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებში ფიქრი და სიტყვა ერთიანი სახით გვევლინება. მცირე ღირსება აქვს „იდეის“ მხოლოდ იდეის სახით ჰკვიანურად გადმოტანას ქაღალდზე. უფრო დასაფასებელია ის მომენტი, როდესაც თავად ქმნი „იდეას“ პოეტური ფიქრით, რადგან აზრის ფორმული რებაში ნაკლები მხატვრული ძალაა, ვიდრე მის განვითარებად წარმოსახვაში.

ეს მოსაზრება ზოგადია ზელოვნების ყოველი სფეროსთვის და იგი ეხება როგორც არაპროფესიონალ, ასევე პროფესიონალ მწერლებს. ბოლოს და ბოლოს, კარგი პროფესიონალი პოეტი და კარგი მოლექსე, ისევე, როგორც ცუდი პროფესიონალი პოეტი და ცუდი მოლექსე, ერთმანეთისგან პოტენციურად არ განსხვავდებიან. მარტივად რომ ვთქვათ: პროფესიონალი პოეტის ყოველდღიური ცხოვრებაც და მისი პრაქტიკული მოღვაწეობაც გაცილებით უფრო მობილიზებულია მხატვრული შემოქმედების საკითხთა გადასაჭრელად; წლების მანძილზე იგი იძენს პროფესიულ ჩვევებსა და ცოდნას; მისი შემოქმედებითი ინტერესების სფერო იზრდება, გემოვნება იხვეწება, აზროვნება რთულდება... ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, თანდათან გადაიზრდება იმ შინაგან თვისებად, რომელიც ამა თუ იმ პოეტის სახეს ყოველმხრივ გამოძერწავს. თორემ (პირობითად რომ ვთქვათ) ემბრიონალურ მდგომარეობაში „ვეფხისა და მოყმის“ შემქმნელი მოლექსე ყველაზე დიდ პოეტს გაუტოლდება „ბუნებრივი“ ტალანტით. შესაფერისი „წვრთნის“ პირობებში და შესაფერის გარემოში ის ანონიმური მოლექსე მაროლაც უდიდესი პოეტი გახდებოდა.

„წერთნას“ ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, „მარტო წერთნა რას იზამს, თუ ბუნებამც არ უშველა“, — შესანიშნავად აღნიშნა ასევე შესანიშნავად ლეთიენაწყალობევა აკაკიმ.

ხელოვნების ყველა დარგში თითქმის ყველაფრის „გაწერთნა“ შეიძლება, გარდა იმ შინაგანი იმპულსებისა, რომლებიც „ჩანასახშივე“ ანუ გაუცნობიერებელის (უფრო ზუსტად — არაცნობიერი ფსიქიკურის) სფეროშივე განსაზღვრავენ ხელოვნანის პოტენციურობას და მის მომავალ სახებას. არ შეიძლება გაწერთნა ბუნებისაგან მონიჭებული პოეტური ენერგიის, არ შეიძლება გაწერთნა შთაგონებული წიაღსელის უნარისა, მაგრამ ფიქრის გამოვლენის გაწერთნა-დახვეწა შესაძლებლად მიგვაჩნია თვით პოეზიის სფეროშიც. ფიქრის გაწერთნა-დახვეწა კანონზომიერი და სავალდებულო პროცესია როგორც ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნებაში. ოღონდ, რა თქმა უნდა, ადამიანს უნდა ახასიათებდეს პოეტურობა ფიქრისა, რათა დახვეწოს იგი. პოეტის ფიქრის პოეტურობას კი ისევ და ისევ ფანტაზია და სახეობრივი აზროვნების უნარი განსაზღვრავს. გაწერთნა-დახვეწა შეიძლება ფიქრის როგორც ფიქრის და არა პოეტურობის, ე. ი. პოეტური ფიქრის გაწერთნა-დახვეწა იმდენად არის შესაძლებელი, რამდენადაც იგი წარმოადგენს ერთ-ერთ სახეს აზროვნებისა და ფიქრის გაწერთნა-დახვეწისას პოეტურობაც უფრო მრავალფეროვნად, უფრო მრავალმხრივად, უფრო სრულად გამოვლინდება შემოქმედებით პროცესში. მესამეხარისხოვანი პოეტები — პროფესიონალები, თუკი კარგად „გაწერთნილნი“ არიან, პოეტურობის ნაკლებობას, სისუსტეს თუ უქონლობას ჩქმალავენ „წერთნის“ შედეგად დამუშავებული, უმეტესად სხვისგან ნასესხები შოდელებით მეტაფორებისა, ეპითეტებისა, შედარებებისა, ან, „ორიგინალურად“ (გამოთქმული პარადოქსალური ფრაზებითა და მეტისმეტად „საზრიანი“ მოსაზრებებით).

ფიქრი როგორც ფიქრი ხელოვნანის განმასხვავებელ არსებით მხარეს არ წარმოადგენს, მსგავსად ფანტაზიისა. წლების მანძილზე პოეტის ფიქრი ღრმავდება, მრავალფეროვნად, იხვეწება, მაგრამ პოეტურობა მისი ფიქრისა (რომელიც

გამომდინარეობს ფანტაზიის მასაზრდოებელი არაცნობიერის (სფეროდან) რჩება თავიდან ბოლომდე უცვლელად ძლიერი იმ გაგებით, რომ პოეტურობის დახვეწა-განვითარება განსაზღვრულია პოტენციაში მოცემული პოეტური ენერგიის, მხატვრული წარმოსახვის უნარის საზღვრებით, — ანუ, პოეტურობის დახვეწა-განვითარება წარმოებს მისსავე (პოეტურობის) სფეროში ანუ თავის თავში, ანუ იგი თვითონვე ქმნის და თვითონვე იძენს ახალ ინფორმაციებს; მაშინ, როცა ფიქრის როგორც ფიქრის დახვეწა-განვითარება წარმოებს თავისთავიდან გასვლის, გარედან მიღებულ ინფორმაციათა მიღების, დაძლევისა და გადალახვის გზით, ფიქრი როგორც ფიქრი თავისი განვითარების პროცესში აღმოაჩენს იმას, რაც ჰქონდა, ანუ აღმოაჩენს ახალს; ხოლო პოეტურობის დახვეწის პროცესში ხდება აღმოჩენა იმისა, რაც მასში (პოეტურობაში) იყო მოცემული და გარკვეულ დრომდე განუხორციელებელი რჩებოდა, ანუ, პირობითად რომ ვთქვათ, პოეტურობა იხსენებს თავის თავს. დროის მანძილზე, მუშაობის შედეგად ფიქრი იზრდება, პოეტურობა კი — გამოვლინდება. მათ შორის ურთიერთკავშირი ასეთია: პოეტურობა იმდენად უკეთ გამოვლინდება, რამდენადაც დაიხვეწება ფიქრი. ამასთანავე, პოეტურობა (პოეტური ენერგია) თავად იწვევს ფიქრის დახვეწას. თუმცა, როგორც აღვნიშნე, პოეტურობის გამოვლენის სფეროც განსაზღვრულია. ეს მართლაც ასე რომ არის, ამას ადასტურებს შემდეგი მოვლენა: არა ერთი და ორი საინტერესო, კარგი პოეტი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების შუაგზაზე „იყინება“ ანუ მხოლოდ გარკვეულ პერიოდამდე, გარკვეულ საზღვრამდე გამოავლენს მაღალმხატვრულად და ორიგინალურად საკუთარ პოეტურ შესაძლებლობებს და იმ საზღვართან მისი პოეტური ზრდა (გამოვლინება) ჩერდება, იგი იწყებს გამეორებას ადრე გამოთქმულისა. ეს მოვლენა გამოწვეულია არა თავის თავზე მუშაობის შესუსტების, არამედ პოეტურობის ამოშრებით. გენიოსები კი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე არ ჩერდებიან, არ იყინებიან, არ იმეორებენ თავის თავს (გაიხსენეთ გოეთე, პუშკინი, ვაჟა-ფშაველა, გალაკტიონი).

ეს მოვლენა მსგავსია თვით ადამიანის სახებისა, რომელიც წლიდან წლამდე იზრდება, გამოიკვეთება, მტკიცდება და შინაგანად მაინც რჩება უცვლელი და ის „შინაგანი უცვლელობა“ უდევს საფუძვლად ამა თუ იმ კაცის აგრე რიგად ზრდას და აგრე რიგად განვითარებას. ამის თაობაზე ძველ აღთქმაში ბრწყინვალედ არის ნათქვამი: „გარდაქცეული არა შესაძლებელ არს შემკობად, და ნაკლული არა შესაძლებელ არს აღრიცხვად“. ამ მოსაზრებას უახლოვდება ერთი ქართული ანდაზა: „არ გათეთრდების ყორანი, რაც უნდა ხეხო ქვიშითა“. ამით კი იმის მინიშნება გვსურს, რომ რაც არ უნდა „ხეხო“ (წვრთვნა) ფიქრი, თუ იგი პოეტური არ არის, ვერ შექმნის ნამდვილ, მაღალპოეტურ ლექსს.

ფიქრის პოეტურობა აპრიორულად რომ ეძლევა ხელოვანს, ამას ისიც ადასტურებს, რომ მრავალი ახალგაზრდობაში გარდაცვლილი მწერალი თავის მცირერიცხოვან ნაწარმოებებში უფრო მძლავრად, უფრო შთამბეჭდავად გამოთქვამს ამა თუ იმ იდეას, ვიდრე რომელიმე ჰარმაგი მწერალი. სამაგალითოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ გასულ საუკუნეებიდან ჯ. კიტაი, მ. ლერმონტოვი და ნ. ბარათაშვილი; ხოლო უშუალოდ ახალ დროში — მირზა გელოვანი და გურამ რჩეულიშვილი, რომელთა შემოქმედება საკითხთა მრავალფეროვნების თვალსაზრისით იქნებ ღარიბიყაა (რადგან მათ ვერ მოასწრეს საკუთარი შემოქმედებითი დიპაზონის ბოლომდე გაშლა და იმდენის თქმა, რამდენსაც კიდევ ოცი-ოცდაათი წლის მანძილზე დაწერდნენ), მაგრამ რაც გამოთქვეს, გამოთქვეს ნამდვილი მწერლის განწყობით, ხედვით, ფიქრითა და გრძნობით. ამიტომაც ისინი უფრო ძლიერნი, უფრო ცხოველმყოფელნი არიან, ვიდრე მათ შემდეგ ან მათზე ადრე მწერლობაში მოსული ზოგიერთი პოეტისა და პროზაიკოსის ტომეულებად შეკრული რომანები და ლექსები. ხოლო ნაწარმოების სიძლიერეს და ცხოველმყოფელობას განსაზღვრავს მწერლის ფანტაზიის სიმძაფრე, ფიქრისა და გრძნობის პოეტურობა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილს ყველა ერთხმად იმიტომ აღიარებს ქართველ რომანტიკოსებში უპირველეს პოეტად, რომ მის შემოქმედებაში ის სამი ზემოთ ხსენებული კომპონენტი (ფიქრი, გრძნობა და ფანტაზია) უმაღლეს დონეზეა მდგარი,

უმადლეში „ხარისხით“ არის წარმოდგენილი. განა გრიგოლ ორბელიანსა და ალ. ჭავჭავაძეს ზოგ ლექსში „რაობით“ თითქმის მსგავსი გრძნობები და ფიქრები არ გამოუთქვამთ? რომ ჩავუყვირდეთ, მწერალთა უმრავლესობა, ზოგადად გააზრებული, თითქმის ერთსა და იმავე საკითხებზე წერს ლექსებსა და რომანებს. და მათი განსხვავება არა იმდენად საკითხთა სხვადასხვაობაში ვლინდება, რამდენადაც იმ საკითხთა სხვადასხვაგვარ წარმოსახვასა და გამოხატვაში. მაგრამ საკითხთა სხვადასხვაგვარი მხატვრული გადაწყვეტა გულსახმობს არა მარტო ფორმას, არამედ საკითხთა ინტენსიურ განცდა-გააზრებასაც, მის რაობასაც. „რა?“ და „როგორ?“ ხელოვნებაში ურთიერთგადაჭდობილია. ეს ორივე ასპექტი შემოქმედებითი პროცესის საწყისშივე ერთდროულად, განუყოფელი სახითა და მიმართულებით აღმოცენდება (როგორც „იდეა“ ანუ „ხილვა“) და იმ საწყის მომენტში თითქმის გაერთმნიშვნელებულია. ის, რომ გალაკტიონ ტაბიძემ უფრო მძაფრად, უფრო „ლამაზად“ გამოხატა რომელიმე ფიქრი თავის შემოქმედებაში, ვიდრე სხვა პოეტებმა, მარტო იმით კი არ განისაზღვრება, რომ მან უბრალოდ კარგი ფორმა, კარგი სიტყვები შეურჩია სათქმელს, — არამედ უმთავრესად იმით, რომ თვით იდეა უფრო მძაფრად, უფრო შთამბეჭდავად, უფრო ორიგინალურად გამოეცხადა მის მხატვრულ ფანტაზიას. ამგვარად თვით „რა?“ იყო თავიდანვე განსხვავებული და „როგორ?“ იმავე წამს იყო განსაზღვრული, რა წამსაც იმგვარი „რა“ აღმოცენდა.

თითქმის ყველა ძირითადი საკითხი, რაც ნიკოლოზ ბარათაშვილმა თავისი შემოქმედებით წამოჭრა, სხვადასხვაგვარი ძალითა და ელფერით უკვე გაეშუქებინათ გრ. ორბელიანსაც, ალ. ჭავჭავაძესაც და რუსეთში გადასახლებულ პოეტ ბატონიშვილებს. მეტიც, იმდროინდელი საზოგადოების მოწინავე შეგნებული ფენები იმავე სულისკვეთებით იყო განმსჭვალული, რა სულისკვეთებაც გამოხატა ნ. ბარათაშვილმა თავის ლექსებში. რომ შევადაროთ მათი ნააზრევნი, მრავალ საერთო ფიქრებსა და წუხილს მოვუწახვავთ იმ პერიოდის პოეტ-რომანტიკოსებს. ასე მაგალითად, გავიხსენოთ, თუ როგორ გამოთქვებს „სოფლის სამღურავი“ ალ. ჭავჭავაძემ და



ნ. ბარათაშვილმა ლექსებში „ვაჰ, სოფელსა ამას“ და „ფიქრნი მტკერის პირას“.

მიუხედავად იმისა, რომ ალ. ჭავჭავაძის ლექსი „ვაჰ, სოფელსა ამას“... დაწერილია პოეტის უაღრესად სუბიექტურ, განწყობილებით, რაიც უკავშირდებოდა მზივ ქვეყნის სიბე-ჩავესა და ინტერესებს (მართალია, პოეტი გულისხმობს ამა ქვეყნის ყველა ჩაგრულთ, დამონებულთ და დამდაბლებულთ სხვა ძლიერი ქვეყნისა და ხალხის მიერ; მაგრამ პოეტის ზო-ვად „მხატვრულ წუხილს“ იწვევს ემპირიული სფეროს უმთავ-რესად სუბიექტური მიზეზები), ჩვენ მაინც არ შეგვიძლია არ შევნიშნოთ ის ინტელექტუალური გავლენა, რაც იმდროინ-დელ ქართველ მოწინავე საზოგადოებაზე მოახდინა მე-18 საუ-კუნის ფრანგულმა განმანათლებლურ-რომანტიკულმა ფილო-სოფიამ, განსაკუთრებით — ვოლტერმა და რუსომ. ამის და-სადასტურებლად საკმარისია აღვნიშნოთ თუნდაც ამ ტაეში გამოთქმული აზრი: „გარნა მძლეცა შემდეგ სხვისგან იძლე-ვის...“ რუსოს ზუსტად იგივე მოსაზრება აქვს გამოთქმული თავის „საზოგადოებრივ ხელშეკრულებაში“, სადაც დაახლო-ებით ასე ამბობს: ერთნი სთარგუნავენ მეორეთ, მაგრამ დათრ-გუნვილნი დასთარგუნვენ დამთარგუნველთ: წრე იკვრება და ყოველივე თავის გზით მიემართება. აღამიანთა თანასწორობის იდეაც იგივე ფრანგული უტოპიური და რომანტიკული ფილო-სოფიიდან უნდა ყოფილიყო ნასესხები.

იდეა, რომელზეც ლექსი არის აგებული, — ბოროტების დამხობა თავისივე სიბოროტის მიერ, — როგორც ვიცით, ზედმიწევნით დამუშავებული იყო როგორც რელიგიურ, ასე-ვე ფილოსოფიურ და მხატვრულ ნაწარმოებებში. ამ საკითხზე ლიტერატურაში მრავალი და მრავალგვარი სახის ფიქრია და-საბამიდან დღემდე გამოთქმული. ალ. ჭავჭავაძესაც თავისუფ-ლად შეეძლო თავისი მოსაზრებები გამოეთქვა ამის თაობაზე. შეურება — კმუნვა — წუხილი, რა თქმა უნდა, მისი საკუ-თარია, მაგრამ რაც შეეხება სიტყვადქცეულ ფიქრებს, რომ-ლითაც მას უნდა გამოეხატა იდეა, — ეს არის ფიქრების იმ-გვარი სახე, რომლებმაც მიიღეს პოეტის გონებით გამზადებუ-ლი მოსაზრებებისა და მიგნებების გარკვეული, უკვე დადგე-ნილი რიცხვი, ეს გამზადებული მოსაზრებები, სხვადასხვა-

გვარი მანიპულირებისა და გარკვეულ მორალურ სქემასთან მისადაგების შემდგომ, პოეტმა ჩვეულებრივი ლექსალური საშუალებით გამოხატა. სწორედ ამიტომ აქვს ლექსში გამოხატულ ფიქრს ადწერილობითი სახე. თითოეულ ტაეპში ხდება ამა თუ იმ მოსაზრების „აღწერა“ და განზოგადებული მტკიცება. იმ ტაეპებში კი, სადაც ფიქრი კონკრეტული საგნებითა და მოვლენებით არის გამოხატული — ეს კონკრეტიზაცია მეტისმეტად არაპოეტურია (მაგ. მეშვიდე ტაეპი). ამ ლექსის მომწონებლებს შეუძლიათ შეგვედონ, რომ ავტორს სწორედ ასეთი სტილით სურდა დაეწერა ლექსი და ისინი, ალბათ, შესძლებენ კიდევ დაიცვან მექანიკური ხასიათი პოეტის ანტითეზებისა. მაგრამ ლექსში გამოსატყმელი ფიქრის ცალკეულ პუნქტებად ჩამოთვლა, რაც გადაიზრდება უმთავრესად კლიშედ, გვაძლევს მცირე წინაპირობას იმ მძაფრი გრძნობების აღიარებისათვის, რომელიც ლექსის შთამაგონებლობას საფუძვლად უნდა დაედოს; და ეს კი იმგვარი ლექსია, რომელიც დიდ ღირებულებას მოიპოვებდა, მასში განცხადებული მორალური მოსაზრებები რომ უფრო ძლიერად ყოფილიყო განმსჭვალული მძაფრი განცდით, უშუალო ფიქრით და სახეობრიობით. უფრო „მგრძნობიარედ“ მოფიქრალი პოეტი არ იქნებოდა ასე მექანიკურად მდორედ განვითარებადი თავის ბალანსირებულ მტკიცებებსა თუ უარყოფებში. რასაც ჩვენ აქ ვხედავთ, სასურველ არგუმენტაციას და მტკიცებებს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე განვითარებად პოეტურ ფიქრს. მთელ ლექსში პოეტის ფიქრი ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ვითარდება. ამ დანაწევრებულ ფიქრებში უშუალო კავშირიც ძნელად შეიმჩნევა. თითქმის ყოველი ტაეპი არის „კარებჩარაზული“, გამომწყვდეული საკუთარ ჩარჩოში. თითოეულ სტროფში იწყება ახალი ფიქრი და იქვე მთავრდება. ამიტომაც, რომელიმე მათგანის (რამდენიმე მათგანისაც კი) ამოღება თავისუფლად შეიძლება და ლექსი კი მაინც სრულ სახეს შეინარჩუნებს, ანუ, ვერ ვიგრძნობთ ლექსის ამა თუ იმ ადგილის დანაკლისს. ეს აშკარად

მეტყველებს არა რომელიმე ტაეპის (ან ტაეპების) ზედმეტობაზე, არამედ ტაეპებს შორის უშუალო მჭიდრო კავშირის არარსებობაზე. ტაეპებში ფიქრები ერთიმეორედან კი არ გამომდინარეობს, არამედ, ცალ-ცალკე მოცემულნი მკითხველის აზროვნებაში ერთიანდებიან მხოლოდ და შემდგომ პოულობენ საერთო მნიშვნელს. თავისი აბსტრაქტული იდეის გამოსახატავად ალ. ჭავჭავაძემ გამოთქვა ოცზე მეტი „ფიქრი“, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ვერ მოგვაწოდა ისინი ორგანული, შთაბეჭდავი, მაღალმხატვრული ფორმით. გვრჩება შთაბეჭდილება, თითქოს მან „გარეთ არსებული ნააზრევის საერთო მარაგ-დან“ შემოიკრიბა ფიქრები და დაუქვემდებარა ლექსის წინასწარ განსაზღვრულ სქემას. ეს ლექსი მეტისმეტად „გონიერია“, მეტისმეტად „მოფიქრებულია“, მეტისმეტად „მკაცრად“ აგებულია. მის გზაზე არავითარ მოულოდნელობას არ შეევეჩხებოდა, არავითარი უცნაურობა არ შეგვაყოვნებს, არ შეგვაშფოთებს, არ გაგვაკვირებს და, რაც მთავარია, არ შეგვზარავს. ლექსი უფრო რაციონალურ მნიშვნელობას ატარებს, ვიდრე ემოციურს და, ამიტომაც, მასში ემოციური შემეცნების ფუნქცია ზრუულად ვერ ვლინდება.

ამგვარ იდეაზე აგებული ლექსი აუცილებლად უნდა იყოს ტრაგიკული თავისი განცდით: ფიქრით, გრძნობით და სახეებით. და მიუხედავად „საშინელი“ სურათებისა, სინაქდვილეში (სოფლის) ტრაგიკული უშუალო განცდა არსად არ იგრძნობა. ჩვენც უნებურად დავადგებით იმ აზრს, რომ ალ. ჭავჭავაძემ აქ დიდი გასაქანი მისცა ხელგაწაფული რიტორის ოსტატობას, ზოლო რიტორობაში გზნება ჩაიღველფა და ფიქრს ემოცია გამოეცალა. ემოცია სულ სხვაგვარად კონცენტრირებულს, მძაფრს, უშუალოს გახდიდა ფიქრს და მაშინ ლექსში გამოხატულ ფიქრთა დინებასაც ნაკლებად მექანიკური და მღორე განვითარების დაღი დაეტყობოდა. (ამ დაღის ფერმკრთალი ანარეკლიც არ დაჰკრავს ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩას“).

ნ. ბარათაშვილის ლექსი „ფიქრნი მტკერის პირას“, მართალია, სხვა იდეაზე აგებული ნაწარმოებია, მაგრამ მასში ზოგი ფიქრი უახლოვდება ალ. ჭავჭავაძის ლექსში გამოთქმულ ფიქრებს. თუმცა, ჩვენ ფიქრთა იდენტურობა არც იმდენად გვაინტერესებს, რამდენადაც ფიქრის „პოეტურობა“, ე. ი.

ფიქრის როგორობა და რაობა მხატვრულობის ასპექტში, და მისი გამოთქმის ხერხები.

ეს ლექსები უახლოვდებიან ერთმანეთს განსაკუთრებით იმ ტაეპებში, სადაც დაფიქრებაა „ფუჰ“, „ამაო“, „ცრუ“, „ბოროტ“ ცხოვრებაზე; იმ ტაეპებში, სადაც მოცემულია მხატვრული ანალიზი „ჩვენი ყოფა-წუთისოფლისა“, რომელიც სხვა არა არის რა, „თუ არა ოდენ საწყაული აღუვსებელი“, სადაც „სამეფონი ურთიერთსა მქცევლობენ“, სადაც „მძლევი“ შემდგომ სხვისგან იძლევის, სადაც მეფენი აღიძვრიან „იმავე მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან...“

მაგრამ რომ შევაჯამოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში გამოთქმული ფიქრები, თვალი რომ ყურადღებით გავადევნოთ ლექსში გამოსატქმელი ერთი მთავარი აზრის განვითარებას, — ნათლად აღვიქვამთ, რომ აქ ფიქრის გადმოცემის მანერა სრულიად განსხვავდება ალ. ჭავჭავაძის ლექსში გამოხატული ფიქრის გადმოცემის მანერისაგან. აღვიქვამთ იმასაც, რომ აქ დედააზრისგან განშტოებული ფიქრები არ იძენენ თავისთავად მნიშვნელობას, არ განცალკევდებიან და ბოლომდე რჩებიან მხოლოდ მის „შენაკადებად“.

ჟერ ერთი, ბრწყინვალე ექსპოზიციას მკითხველი უნებურად შეჰყავს პოეტის „საკუთარ გარემოში“, უნებურად გვაახლოებს და გვაკავშირებს პოეტის „ფიქრიან“ შეურევბულ განწყობილებასთან. თავიდან მკითხველმა არ იცის, რა ფიქრები აწუხებს პოეტს. იგი ჟერ ეგუება „ფიქრიან“ ატმოსფეროს. თვით პოეტიც რაიმეს მოსაფიქრებლად კი არ მიდის მტკვრის ნაპირთან, არამედ განსასვენებლად, „სევდიან ფიქრთ გასართველად...“ მაგრამ გარშემო ყველაფერი უტყვია, თვით „მრავალ დროების მოწამე“ მტკვარიც არაფერს უმხელს. და აი, პოეტს წამოსცდა პირველი კითხვა: „არ ვიცი, ამ დროს ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება, რად იყო ფუჰი და მხოლოდა ამაოება?“ დიახ, კითხვას შეეყავართ პოეტის ფიქრებში და არა მტკიცებითი კილოთი წარმოთქმულ მოსაზრებას. და ეს შეკითხვა გაცილებით უფრო მრავლისმეტყველი, ინტენსიური და ტრაგიკულია, ვიდრე ხელებაწვდილი პათეტიკური წამოძახილი, რომელიც შეიძლებოდა დაახლოებით ასეთი ყოფილიყო: „ო, რა ფუჰია და ამაო ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება!“

ამას გარდა, ასეთი შეკითხვა „უშუალოა“, ნაკლებად სენტი-მენტალური და პოეტიზირებული, პირველ შეკითხვას მოს-დევენ მეორე, — უფრო კონკრეტული და იმგვარადვე მძაფრი: „მაინც რა არის ჩვენი ყოფა წუთისოფელი, თუ არა ოდენ საწყაული აღუესებელი?“ მეორეს მოსდევენ მესამე, რომელიც ნაწილობრივ საგნობრივს ხდის მეორე და პირველი კითხვე-ბის არსს: „ვინ არის იგი“...? და აი ჩვენ თანდათან, შეკითხვე-ბის საშუალებით ვიგებთ, თუ რა აურევებდა პოეტს მანამ, სანამ მტკვრის ნაპირთან მოვიდოდა; მკითხველმა უკვე იცის რა ფიქრი შემოსწოლოდა პოეტის გულს და რაგვარ ფიქრთა განსაქარვებლად მისულიყო იგი „წყალის პირს... ღბილსა მდელოზე“. ფიქრი ერთი, მთლიანი და კონკრეტული ყოფი-ლა, ფიქრი ამა ქვეყნის ამოებზე.

ამ „შეკითხვების“ შემდეგ მოცემულია პოეტის უკვე უშუ-ალოდ და უნებურად „მტკვრის პირას“ აღძრული ფიქრები, — რომლებიც წარმოადგენენ გაგრძელებას აღრე აღმოცენებული კითხვებისა, წარმოადგენენ მისი გონიერი წიაღსვლის უკი-დურეს ზღვარს, რადგან პოეტურად საბოლოოდ ადამტურე-ბენ და აჯამებენ ამქვეყნიური ცხოვრების ამოებას. მაგრამ ამ „ამწყო“ ფიქრებშიც პოეტი კი არ გვიმტკიცებს, დიდაქტი-კური ინტონაციით კი არ გვინერგავს რასმეს, არამედ თით-ქოს თვითონაც განცვიფრებულია იმით, რომ „თვით მეფენიც შფოთვენ და დრტვინვენ და აღიძვრიან იმავ მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან!“ მსჯელობისას პოეტი ითვა-ლისწინებს ადამიანში პრაქტიკულად კეთილის არსებობასაც. მაგრამ ისიც ხომ მიწად იქცევა?! და, თანაც, თუ ერთხელ სოფელს უნდა ბოლო მოედოს? მაშინ რა? მაშინ ვიღამ თქვას მათი ჯაქმე? მაშინ რა საჭიროა ვინმეს ან სიკეთე ან ბოროტე-ბა? ვინ სადღა იყოს?!

აი ასე დინამიურად, ამგვარი „მოქმედი“, ერთმანეთისგან უშუალოდ გამომდინარე ფიქრით წარმართავს პოეტი საუ-ბარს თავის თავთან. დიახ, საუბარს და არა დარწმუნებულ და ძალით დამარწმუნებელ მსჯელობას... საუბარს აღვსილს იქვით, წუხილით, ურვით. ზოგიერთს იქნებ ეგონოს, რომ უკანასკნელ ტაეში იმ უკანასკნელი კითხვის პასუხია მოცე-მული, — კერძოდ ამ კითხვისა: „ვინ სადღა იყოს?“ არა, აჰის

პასუხს პოეტი არ იძლევა. მას არც უნდა მოეცა ამ კითხვაზე პასუხი. ასეთი ზუსტი პასუხი გადიქცეოდა მორწმუნე ან ათე- ისტი ხელოვანის შაბლონურ მორალიტედ. პასუხი თვით მკი- თხველმა უნდა გასცეს, და მისი პასუხი დამოკიდებული იქნე- ბა მისი რწმენისაგან. „ვინ სადლა იყოს?“ — ამ კითხვით ჩვენ ვგრძნობთ, რომ პოეტიც შეურევებულა და იგი მკითხველსაც დაეკვებულსა და შეფიქრიანებულს სიტოვებს, ისე მიდის მტკვრის ნაპირიდან.

უკანასკნელი ტაეპი, რომელიც მტკიცებითი კილოთი არის წარმოთქმული ანუ უკანასკნელი „მტკიცებითი“ ფიქრი სწო- რედ იმიტომ არის მთლიანი ლექსისგან წინწყლებითაც გამო- ყოფილი, რომ იგი პასუხს კი არ იძლევა ლექსში აღმოცენე- ბულ მთავარ შეკითხვაზე, არამედ საუკეთესო საშუალებას — გამოსავალს გვიჩვენებს ამქვეყნიურ ამაოებაში მცხოვრები კაცისათვის. ეს უკანასკნელი „გამოსავალი“, ერთი მხრივ, მაღლდება ყოველ იქვსა და წუხილზე, — რადგან იგი ხდება საყოველთაო ყოველი ჯურისა და ყოველგვარი რწმენის მქო- ნე ადამიანისათვის; რადგან იგი უნერგავს მათ „ვალდებულე- ბის“ შეგრძნებას“ ცხოვრების წინაშე, — ხოლო, მეორე მხრივ, იგი დაზღდება იმ „მარადიული კითხვის“ წინაშე, რადგან იზღუდება ყოფიერების საზღვრებით; ადამიანის ემპირიული არსებობით. და თუმცა ეს უკანასკნელი ფიქრი მტკიცებითია და ცოვრებისეულად მართალიცაა, იგი არის უადრესად „დამ- თმობიც“ და ამჟთანავე ტრაგიკული კილოთი წარმოთქმული. „მაგრამ რა დგან აც...“ დიახ, რადგანაც, და ეს სიტყვა აქ ფრიად მრავლისმეტყველი, მრავლისგამომხატველი და მრავ- ლის შიშინიშნებელია: მაგრამ რადგან სხვა გამოსავალი არ არის, რადგან ჩვენ ბოლომდე ვერ მივწვდებით იმ კითხვას, რადგან კაცებად ვართ დაბადებულნი და არა ღმერთებად, რადგან შევილნი ვართ მიწისა და ხალხისა, რადგან ასეთი თვი- სების სიცოცხლე გვაქვს მონიჭებული და ა. შ. დიახ, რადგან ეს ასეა, რა ჩარაა, ცოცხლები მკვდრებს შაინც ნუ დავემს- გავსებით, გვესმას მშობლის ხმა და ქვეყნისთვის ვიზრუნოთ. აი, ასეთი „მორიდებული“, ტრაგიკული, ნაღვლიანი ქვეტექს- ტი აქვს უკანასკნელ „მტკიცებით“ ტაეპს-ფიქრს.

როგორც ვხედავთ, პოეტის ფიქრი თავიდან ბოლომდე ერთი

და მთლიანია, იგი „საგნობრივადაც“ ერთი საკითხის გარშემო ტრიალებს და ვითარდება შინაგანი მონოლოგის, დაექვე-ბუთი შეკითხვებისა და შეურევებული პასუხების სახით. ნ. ბარათაშვილი თავის ფიქრს გვაგრძნობინებს და შთაგვინერგავს სახეობრივად, უშუალოდ და მძაფრად. იგი უშუალოდ გვიმხელს თავის წუხილს. ამ ლექსის შთამბეჭდავობა და სიძლიერე გამომდინარეობს არა მარტო მისი შინაგანი სუბესტიურობიდან, იგი შთამბეჭდავი და ძლიერია აგრეთვე აშკარად გამოჩინებული ფიქრიანი შეკითხვებისა და პასუხების უცაბედობით, მოულოდნელობით, რაც მკიდრო კავშირშია ფლექსიურ მეტყველებასთან. ლექსში წამოჭრილი საკითხი შეიძლებოდა გამხდარიყო საბაბი უგრძესი პოეტური დისკუსიისა, რომელშიც გამოითქმებოდა ფრად ღრმააზროვანი მტკიცებები და დასკვნები. მაგრამ აქ ყოველი ფიქრი მოცემულია როგორც ქარგა, როგორც ფარული სხივი, იდუმალი ძახილი, რომელიც მთლიანად აშუქებს ლექსს და თავის ადგილსამყოფელს კი არ აჩენს.

ჩვენი მკითხველისთვისაც და კრიტიკოსებისთვისაც უკვე ჩვეული და შესისხლბორცებულია პოეტური ფიქრის იმგვარად წარმართვა, როგორც ამას ვხედავთ გ. ტაბიძის, ტ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, სიმონ ჩიქოვანის ლექსებში. მაგრამ თითოეული მათგანის მიერ გამოთქმული პოეტური ფიქრის ყოველი სახე რომ გავაანალიზოთ, ამაზე მსჯელობა ძალზე შორს წაგვიყვანდა. მე მხოლოდ მინდა ყურადღება შევაჩერო პოეტური ფიქრის უაღრესად უშუალო და საინტერესო გამოვლინებაზე ისევ და ისევ გალაკტიონის შემოქმედებაში. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში მის მხატვრულ აზროვნებას დაეტყო რაღაც უეცარი ცვლილება, მოხდა რაღაც უეცარი გარდატეხა, რამაც სულ სხვანაირად ააქცია მისი ლექსები და სულ სხვა ნიხრით გამართა მისი პოეტური ფიქრი. აქ სამაგალითოდ გავიხსენებდი ლექსს „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“.

ამ ოთხტაეპიან ლექსში ერთი მთავარი ფიქრია გამოთქმული, რომელიც გვეძლევა ანტითეზის საშუალებით. ამ ფიქრს აქვს ნათელი გამომსახველობა და ბოლომდე იოლად გასაგებად არის გამოთქმული. იგი თითქმის წარმოადგენს ხმამაღლა

განცხადებულ დებულებას და ლექსის დედააზრი არ არის გადმოცემული ქვეტექსტებითა და ფსიქოლოგიური მინიშნებებით. ფიქრის მეტაფორული სახით გადმოცემა, რაც აგრერიგად დამახასიათებელია გალაკტიონის ადრინდელი პერიოდის ლექსებისთვის, აქ სრულიად უგულვებელყოფილია. ლექსის „შექმნა“ იმგვარი მოსაზრებებისაგან, რომლებიც უაღრესად „სიშიშვლით“ არიან წარმოდგენილი, — ეს არის გალაკტიონის ტრიუმფი. იქნებ ეს არც თუ სწორი გზა არის ლექსის დაწერისა, — რადგან ლექსის არსებობა არ ემყარება მხოლოდ „შიშველ“ მოსაზრებებს. ეს უაღრესად რთული, სახიფათო, „ბეწვის ხიდზე“ გამავალი გზაა ლექსის წერისა; გზა, რომელსაც მხოლოდ გალაკტიონისა და აკაკის ტიტანური ნიჭი და პოეტურობა თუ გაართმევდა თავს.

დიახ, ეს ლექსი უმთავრესად ემყარება „შიშველ“ ფიქრს; და თუმცა მასში გამოთქმული აზრი თავისთავად მნიშვნელოვანია, იგი უდავოდ ბანალურ სახეს მიიღებდა და მთლიანად ლექსიც მდორე და ტრივიალური იქნებოდა, რომ მასში არ ყოფილიყო იმ ფიქრის გარდა კიდევ რაღაც სხვა, რაც ანუკეტს ლექსს შთამაგონებლობას, შთამბეჭდაობას და რაც გვაგრძნობინებს, რომ ჩვენ უნებურად ვამყარებთ კონტაქტს პოეტური ფიქრის ერთ-ერთ ნაირსახეობასთან და არა უბრალოდ განცხადებულ ზოგად მოსაზრებასთან. ის სხვა რაღაც უკავშირდება პოეტის გრძნობას, ემოციას, განწყობილებას; უკავშირდება შემოქმედის პიროვნულ ხასიათს; და ეს გრძნობა-ხასიათი-განწყობილება ყველაზე მძაფრად შეიგრძნობა ლექსის რიტმულ სიმტკიცეში, ტონალობაში, კილოში. ერთი მხრივ, ლექსის რიტმი — უკვე თავისთავად გამომსახველი უკომპრომისო ფიქრისა, ძარღვმაგარი და დაუტეხავი; მეორე მხრივ — რაღაცნაირად ურთიერთშეზავებული ირონიული და თან ტრაგიკული ინტონაცია; ამასთანავე, განწყობილების ვითომც მელანქოლიურობა და იმავე დროს მოჭარბებული გრძნობის სიმძაფრე, — ყველაფერი ეს ქმნის საოცარ ეფექტურ ნაერთს. ყველაფერი ეს ისე უბრალოდ ხდება, ისე უბრალოდ აღიქმება, რომ ერთი მხრივ იჭვს და მეორე მხრივ ალტაცებას იწვევს. დიახ, ეს არის უაღრესობამდე მისული სიკეთე და ეს ეფექტი ხელოვნებაში, რომლის მოხდენა მკითხ-



ველზე მხოლოდ უმაღლეს ოსტატს ძალუძს. ლექსში არც ერთი სიტყვა არ არის ზედაპირული, ზედმეტი, „შელამაზებული“ ფიქრისა თუ განწყობილებისა. ეს დისციპლინირებული პოეტის სიტყვებია, რომელიც ლექსის წერისას მკიდროდ და კონკრეტულად, მთელის არსით არის დაკავშირებული ასახვის საგანთან.

ლექსის ძირითადი გრძნობა — ფიქრი გამოხატავს „მშვიდობის წიგნის“ — ამ შემთხვევაში ყოველივე მშვენიერისა და მაღალის — ურყეობის რწმენასა და ცოდნას ამ საშინლად „რყევად“, ცვალებად სამყაროში. მესამე ტაეპში ჩვენ თითქოს ვხედავთ, თითქოს ვგრძნობთ პოეტის სახეზე აღბეჭდილ დამცინავ და თან მტკივნეულ, შენდობის ღიმბილს — „ერთგულა მეგობრების“ მიმართ; ვკითხულობთ ლექსს და ვხვდებით, რომ მის დამწერს ცხოვრება „ძვალ-რბილში“ გაუგია და უწვნევია. პოეტის ყოველი ფრაზა მღიზიანებისა და გონების სიმტკიცეზე მეტყველებს. აზრთა ურთიერთშეპირისპირებულ განვითარებას მიეყავართ „სიმართლემდე“, რომელიც პარადოქსალური და მაღალია ბანალურ, ემპირიულ სიმართლესთან შედარებით (სადაც ყველაფერი შეიძლება მოხდეს!). იმ მაღალ სიმართლეს, რომ ყოველივეს ცვალებადობა და შესაძლებლობა უცესურია იმ საყოველთაოდ არსებული და „შეუძლებელი“ მუდმივი წიგნის წინაშე. პოეტი გვიმხელს სწრაფად განვითარებადი ფიქრის მეშვეობით; უკეთ რომ ვთქვათ, ამას იგი გვამცნობს როგორც საკუთარი სულით, გონებითა და ცხოვრებით მიღწეულ და აღზევებულ ქეშმარიტებას — ცოდნას. ეს არის „უდავო სიმართლე“ იმ გაგებით, რომ მტკიცებებს, რომელთა უეჭველობა კამათს გამოიწვევდა მეცნიერულად თუ პრაქტიკიზმით შეპყრობილ ადამიანებში, აქ აქვთ იმ სახის ლირიკა და რწმენა, რომელთაც ფესვი უდგას პიროვნების ემოციებსა, სულსა, ხასიათსა და ფიქრში. თეზა — რომ „სამშობლოს წინ ყოველ ვალთა მოხდის, მშვიდობის წიგნს გვირგვინს ვერვინ მოხდის“ — ეს თეზა გაცოცხლებულია და გამძაფრებულია „საგნობრივი“, სახეობრივად ემოციური ანტითეზით იმის შესახებ, რომ ამქვეყნად შეიძლება ისიც მოხდეს, რომ „შხამით სავსე სასმისს გაწვდიდეს ხმა მეგობართა რაზმის...“ აქ ინტერესს მოკლებული არ არის იმ გრძნობის

აღნიშვნაც, რომლითაც ეს ლექსია განმსჭვალული, რომელიც ახალია გ. ტაბიძის შემოქმედებაში და რომელიც ძირითადად განსაზღვრავს მისი ბოლოდროინდელი ლექსების ხასიათს. ეს გრძნობაა — მსოფლგანკერეთის ირონიული გრძნობა, რომელიც ძირითადად ინარჩუნებს რომანტიკულ პათოსს და ზემოდან დასცქერის, ჰგმობს ყოველივე წარმავალს, ბიწიერსა და მახინჯს.

ეს ლექსი ჩვენ იმიტომ კი არ გვესახება ღირსშესანიშნავად, რომ მასში ფრიად მნიშვნელოვანი და საჭირო იდეა არის გამოთქმული, არამედ იმიტომ, რომ მასში წარმოსახული იდეა გადმოცემულია ახალი გრძნობით, „ცოცხალი“ ფიქრით, პოეტურად, მაღალმხატვრულად.

...უბრალოდ წარმოდგენა (გამოფენა) იდეებისა ლექსის სახით, არ წარმოადგენს ფიქრიან პოეზიას. ლექსში გამოთქმული ყოველი ფიქრი არ წარმოადგენს პოეტური ფიქრის ნიმუშს. და მაინც, ზოგიერთი პოეტი იმდენად არაგულწრფელია საკუთარივე თავის მიმართ, რომ იძლევა მშრალ ლექსალურ გამოსახულებას ამა თუ იმ სასურველი და საყვარელი იდეისა თუ შეხედულებისა, და ზოგიერთი მკითხველიცა და კრიტიკოსიც თვლის ამას პოეზიად. მილტონის მოთხოვნა: რომ პოეზია უნდა იყოს სადა, ნატიფი და მგზნებარე, ძალიან ზუსტი და მართალია. თუ დავუყვირდებით, მაღალი პოეზიის თითქმის ყველა ნიმუში სწორედ ასეთია. ასეთია ბარათაშვილის, გურამიშვილის, კიტისის, ვაჟას, აკაკის, პუშკინის, ბლოკის, გალაკტიონის, თომას ელიოტის პოეზია. ამ უკანასკნელმა თავისი შემოქმედებით გამოხატა დიდი დიაპაზონის ღრმა ფიქრები, განსაკუთრებით „ოთხ კვარტეტში“. და უნდა ითქვას, რომ თომას ელიოტის პოეზიის რაღაც უაღრესი სირთულე აბსოლუტურად გამოგონილია მისი ლექსების მხოლოდ ვერ-წამკითხველთა მიერ. რა თქმა უნდა, გაუნათლებელი და დაუხვეწავი გემოვნების მქონე კაცი მრავალ მის მიწიშნებას და მეტაფორულ სახეებს ვერ მიუხვდება, მისი ლექსების პეწს „გემოს“ ვერ გაუგებს. მაგრამ განა გალაკტიონის ყველა წამკითხველს ესმის გალაკტიონი, ან რუსთაველის წამკითხველს — რუსთაველი, ან ვაჟას წამკითხველს — ვაჟა? რო-

გორც მკითხველს სჭირდება ლიტერატურა, ასევე ლიტერატურას კარგი მკითხველი. რაც შეეხება თომას ელიოტს, თითქმის ყოველ თავის ლექსში იგი ფრიად უშუალოდ მიჰყვება შინაგან განსჯას ამა თუ იმ საკითხზე. წარმოგიდგენს რა საკუთარ ფიქრს განვითარებაში, იგი მას არ აშორებს ნაწარმოების ერთი მთავარი გრძნობა-განწყობილებისაგან. ყოველი მისი ფიქრი იმ შინაგან გრძნობა-განწყობასთან აკომპანირებულია და ურთიერთმერწყმული. მისი პოეზია არის ისევე მძაფრი და ნატიფი, როგორც თავად უშუალო ფიქრია, და ლექსში გადმოცემული მოვლენებიც ფიქრის თანაბრად ვითარდება.

მაგრამ ლექსში „სადად“ და „უშუალოდ“ გამოთქმული ფიქრი, ყოველთვის არ წარმოადგენს პოეტური ფიქრის ნიმუშს. თუ კარგად ჩაეუკვირდებით, შეენიშნავთ, რომ არა ერთსა და ორ თანამედროვე პოეტს ახასიათებს ლექსში პროზაული წაფილოსოფოსების მიდრეკილება. მრავალ თანამედროვე ლექსს აშკარად „ფილოსოფიური“ სათაურებიც აქვს. მაგალითად ასეთი: „ცხოვრება“, „დრო და მანძილი“, „ქეშმარიტება“ და ა. შ. ზოგიერთ მათგანში პოეტის ფილოსოფია, მისი დაფიქრება ამ თუ იმ მარადიულ თუ ცხოვრებისეულ მოვლენაზე გარკვეული ღირსების მქონეცაა. მაგრამ ძნელად თუ მოგვეწონება იმგვარი „ფილოსოფიური“ ლექსები, რომლებშიც ფიქრი ასეა წარმოდგენილი:

„კაცს დამძიმებულს სიტყვის ბარაქით,  
ახლავს აზრების ტვირთთა მცირობა.  
სულელს სჩვევია სულ ლაპარაკი,  
ჰკვიანს — სიბრძნე და სიტყვაძვირობა“.

ამ ლექსში გამოთქმულ მოსაზრებას, კერძოდ იმ „ქეშმარიტებას“, რომ ღუმილსა შინა სიბრძნე არს და რომ სულელს „ენახსნილობა“ ახასიათებს, — ამ მოსაზრებას ყველა დაეთანხმება. მეტიც, ყველამ წინასწარ იცის ეს „ქეშმარიტება“ და პოეტის გამონათქვამში მოვლენის ახლებური დანახვა არ მოჩანს. მაგრამ ლექსის ნაკლს მასში გამოთქმული მოსაზრების ბანალურობა კი არ განაპირობებს, არამედ ის, რომ: თუმცა ჩვენ გონებით ვეთანხმებით, მაგრამ ვერ გ გ რ ძ ნობთ ლექსში აზრის სისწორეს, რადგან იგი ემოციური სარჩულის

ვარეშეა მოცემული, რადგან იქ არ არის მოცემული რაიმე კონკრეტული გამოსახულება „სიბრძნისა“ თუ „უგუნურებოსა“. ასე რომ, მასში მოცემულია მხოლოდ ინფორმაცია იმავე საკითხით დიდი ხნის ინფორმირებული მკითხველისადმი. ეს ლექსი „სადა“ კი არ არის, არამედ „მარტივი“ (ცული გაგებით). მასში არ გამოსვლივთ არც გრძნობა, არც გზნება, არც შეურება, რაც მკითხველს აიტაცებდა და ჩააფიქრებდა. აზრი ზედმიწევნით განზოგადებული სახით არის წარმოდგენილი; სიტყვები გამოყენებულია როგორც იდეის მხოლოდ ლექსალური გამოთქმის საშუალება, როგორც „მსახური“ და არა როგორც „გამტარი“, „კოდი“ ფიქრისა და გრძნობისა. ფილოსოფია — წინა პლანზე დგას, პოეზია — უკან ჩამორჩება (თუ საერთოდ არ არის გამჭრალი!).

...ყოველ ლექსში გამოთქმული ფიქრი უნდა გვეძლეოდეს როგორც ნაწილი იმ მთლიანი საპასუხო გრძნობისა და განწყობისა, რასაც თვით ლექსი შეგვიქმნის, რადგან ის „მთავარი ფიქრი“ ინტეგრალური ნაწილი უნდა იყოს პოეტის გრძნობითი გამოცდილებისა. პოეტის გრძნობითი, სულიერი გამოცდილება ლექსში უნდა იყოს ცხოველყოფილი, მხატვრულად ხორცშესხმული და უნდა გვაწვდიდეს საგნობრივად აღსაქმელ მოვლენებსა და სახეებს. გრძნობითი და სულიერი გამოცდილება განდევნის და კარს გადაურაზავს ყოველგვარ გადაღეპილ, ყურით მოთრეულ, ზედაპირულ და მხოლოდ გონებისმიერ, უემოციო ფიქრებს. ამგვარად, ლექსში არ უნდა შეიმჩნეოდეს დიფერენცია იდეასა, პიროვნულ გამოცდილებასა, გრძნობა-განწყობილებასა და უშუალო ფიქრს შორის.

დასასრულ კი მინდა აღვნიშნო: უაღრესად ღრმა, რთული, მნიშვნელოვანი მოსაზრებანი, გამოთქმული ფილოსოფოსთა, ფსიქოლოგთა თუ სხვა დარგის მეცნიერთა მიერ ვერ გარდაიქცევა პოეტურ იდეად ან პოეტური ფიქრის წყაროდ მხოლოდ იმით, რომ პოეტი მათ გაეცნობა, შეისწავლის, გონებით ჩასწვდება, ისესხებს და ამა თუ იმ ლექსისთვის გამოიყენებს. პოეტი წარმოადგენს პოეტურად (ემოციურად) მოაზროვნე ადამიანს და მისი აზროვნება განსხვავდება მეცნიერული თუ პოლიტიკური (თეორიული) აზროვნებისგან არა იმ-

დენად რაობით. რამდენადაც როგორობით. და ის ფაქტი, რომ დღესაც და წინათაც არა ერთი და ორი პოეტი უღიმღამოდ რითმავდა და რითმავს სხვადასხვა ფილოსოფიურ თუ პოლიტიკურ დებულებას, ყოველად დაუშვებელია შემოქმედებითი მხატვრული პროცესისათვის. ამით მე სრულიადაც არ უარყოფ ფილოსოფიური ან თუნდაც პოლიტიკური ხასიათის პოეზიის არსებობას. პოლიტიკური ხასიათის პოეზია სრულუფლებოვნად არსებობდა, არსებობს და იარსებებს მანამ, სანამ არ მოიშლება სახელმწიფოები, ჩაგრულ-მჩაგვრელები და ერები. ასეთი პოეზია საჭიროცაა, — მაგრამ პოეზია და არა მანიფესტები. მუზეები, რა თქმა უნდა, მოქალაქეობრივ გზნებას და პათოსს უფრო სწყალობენ, ვიდრე პროსტრაციას. ხოლო, რაც შეეხება პოლიტიკური დებულებებს გართმევას, ამას არავითარი კავშირი არა აქვს მუზეებთან. ფილოსოფიაცა და პოლიტიკაც მეტყველებენ საკუთარი უნით, რომელიც არა მარტო ფორმით, არამედ არსითაც განსხვავდება პოეტური ენისგან. მათი შინაარსები მეტისმეტად განზოგადებულია იმისთვის, რათა პოეზიის ენაზე იქნან გადმოტანილნი. პოეზიაში სიტყვა უპირატესად მეტაფორის (სახის) ფუნქციას ასრულებს და სწორედ ამ გზებით გამოიყენებენ „სახეობრივი აზროვნების“ ცნებას პოეზიის მისამართით. პოეტური სიტყვა — ინდივიდუალური განცდითა და ფიქრით განმსჭვალული მეტაფორაა და, მსგავსად ყველანაირი მხატვრული სახისა, კონკრეტული მნიშვნელობის სიმბოლოს წარმოადგენს. ამით ის მინდა ვთქვა, რომ, როგორც პოეტური განცდა, ასევე პოეტური ფიქრიც, უაღრესად კონკრეტულია, უაღრესად საგნობრივია. ამიტომაც, პოეზიაში მხოლოდ სიტყვიერ ხატებით (როგორც მეტაფორებით) განსხეულებული ინდივიდუალური, კონკრეტული, ღრმად განცდილი ფიქრი პოეებს გამოძახილს მკითხველთა გულში.

## გრძნობა და ლექსი

ადამიანის ცხოვრება ემოციური განცდებით არის ამოძრავებული, იგი უპირატესად გრძნობისმიერია და, ამდენად, ბევრად არის განპირობებული გრძნობათა თვისებებითა და შინაარსებით. გრძნობათა თვისებები და შინაარსები, მათი რაობა და როგორობა კი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად შევძლებთ ჩვენს ემოციურ განცდათა სამყაროში ნამდვილისა და ყალბის, არსებითისა და ზედაპირულის განსხვავებას, ამოცნობას, — რეფლექსის დონეზე ჩვენი გრძნობებისთვის ადამიანური ხარისხის მინიჭებას და, იმავე დროს, შენარჩუნებას მათი ადამიანური ბუნებრივობისა.

ადამიანი საწყისშივე სულიერი არსებაა და მისთვის არაღებითად ნიშანდობლივი ყოველი გრძნობა ადამიანურად კარგია, სასიკეთოა და სიცოცხლით აღმცსებია. ჩვენ მხოლოდ უნდა გავუბრუნოთ მათ გამრუდებას და მათთვის არასასურველი ხასიათის მინიჭებას. ასე მაგალითად, „გაკვირვება“ აუცილებელი, ბუნებრივი და თვით უაღრესად საჭირო ბუნებრივი ემოციური მდგომარეობაა, მაგრამ „სახტად დარჩენა“ და მისი ვარიაციები კი — ფრიად არასახარბიელო განცდებს წარმოადგენს. ასევე და კიდევ უფრო გამძაფრებული სახით შეგვიძლია ერთმანეთს დავუპირისპიროთ „სიყვარული“ და „ზღვარგადასული ჟინიან-ვნებიანობა“, „სიძულვილი“ და „ზიზილი“, „გაბრაზება“ და „გაბოროტება“... ზოგს იქნებ ეგონოს, რომ ამგვარი შეხედულება უარყოფს გრძნობათა გამძაფრებას და სიძლიერეს, — რადგან ზოგისთვის „სახტად დარჩენა“, „ჟინიან-ვნებიანობა“, „ზიზილი“ და „გაბოროტება“ იქნებ გამძაფრებული გამოვლენაა „ძლიერი გაკვირვების“, „ძლიერი სიყვარულის“, „ძლიერი სიძულვილის“ და „ძლიერი გაბრაზების“. ეს ასე არაა: ჩვენ შეიძლება უაღრესად გაქ-

ვირეებულნი ვიყოთ, მაგრამ სახტად არ დავრჩეთ; შეიძლება უაღრესად გვძულდეს და არ კი გვეზიზღებოდეს. „სახტად დარჩენა“ გამძაფრებული „ძლიერი გაკვირება“ კი არ არის, არამედ „გამრუდებული გაკვირების“ გრძნობაა. ერთი მხრივ, „გაკვირებასა“, „სიყვარულსა“ და „განრისხებას“, ზოლო, მეორე მხრივ, „სახტად დარჩენასა“, „უინიან-ენებიანობასა“ და „გაბოროტებას“ შორის არა ხარისხობრივი, არამედ უკვე თვისობრივი განსხვავებაა; და თუ პირველი მიგვითითებს ძლიერ გრძნობებზე, მეორე — პიროვნების სისუსტეს გვიჩვენებს. ასე რომ, მე გრძნობათა სიმძაფრე-სიძლიერეს არ უარყყოფ, პირიქით, — ძლიერი გრძნობების არსებობა ადამიანის სრულყოფილი ცხოვრების საწინდრად მიმაჩნია.

და მართლაც, ალბათ, ყველა დამეთანხმება, რომ ძლიერად მგრძნობი, მოვლენათა მძაფრად განმცდელი პიროვნება სავსე და მრავალმხრივი ცხოვრებით ცხოვრობს, რითაც ვერ დაიკვეხნის გრძნობად: ჩლუნგებული ადამიანი. მართალია, მას უამრავი სირთულისა და ძნელბედობის გადატანა მოუხდება და მის „ცოცხალ“ გრძნობებს ყოველ ნაბიჯზე ელის განსაცდელი, მაგრამ თუ გონებასა და ნებისყოფას საჭიროებისამებრ და მართებულად მოიხმარს, იგი თვით უმძაფრესი სულიერი კოლიზიების გადალახვის მომენტშიც თავისი არსების ძლიერებას განიცდის და, აქედან გამომდინარე, სულიერ კმაყოფილებასაც. გონება სწორედ ასეთი შემთხვევისთვის არის ყველაზე უფრო გამოსადეგი, — გონება, იქნებ, სწორედ ამ „ცოცხალი“ გრძნობების წარსამართლად მიენიჭა ადამიანს, რადგან „დუნე“ გრძნობები ისედაც უხიფათო, „ჭკვიანი“ გრძნობებია. და, რა თქმა უნდა, სამოქმედოდ შემართულნიც მაშინ ვართ, როდესაც მოვლენებსა და საგნებს მძაფრად განვიცდით.

ოღონდ, აქვე მინდა აღვნიშნო ადამიანურ გრძნობათა გამოვლენის განსხვავებულობა ზოგიერთ შემთხვევაში: კერძოდ, რომ ინდივიდის პიროვნული განცდა სრულიად განსხვავდება იმ მასობრივი აღტყინებისგან, რასაც პოლიტიკურ მიტიჩგებას თუ ფეხბურთის მატჩებზე აქვს ადგილი; ან კიდევ, — ამა თუ იმ გრძნობის გამოვლენა ზოგჯერ საკუთარივე სტრუქტურის (ეი-

ნის) უხეში წაქეზებაა და არა კანონზომიერი, ობიექტური მიზეზებით განპირობებული სულიერი მდგომარეობა; ან კიდევ, — ძლიერი გრძნობის გამომსახველი ფორმა შესაძლებელია მხოლოდ ნილაბი იყოს, რომელიც ადამიანის სისუსტეს ფარავდეს. რაც შეეხება ამ უკანასკნელ მომენტს: ბევრს, ალბათ, გაუგია, შეუნიშნავს, ან წიგნებიდან შეუცნია, რომ ზოგიერთი ადამიანის არსებაში საშინელ სიმკაცრეს და გულქვაობას როგორღაც უცნაურად თან ერთვის „ცრემლიანი მგრძნობელობა“, — ასე მაგალითად, ქალაქ ფეერას ტირანი ალექსანდრე თეატრში ყოფნისას თურმე ცხარე ცრემლსა ღვრიდა, ხოლო მეორე დილით, მისივე ბრძანებით სიკვდილით ისჯებოდა უამრავი უდანაშაულო ადამიანი. რატომ არიან ტირანები ასე მკაცრი და სისხლისმღვრელნი? ამის ერთ-ერთი მიზეზია შიში და საკუთარ უვნებლობაზე დაფუთებული ზრუნვა. „იგი ყველაფერს სპობს, რადგან ყველაფრის ეშინია“, — უთქვამს ნერონზე სენეკას.

ფსიქოლოგიასა, ისტორიასა თუ ფილოსოფიაში არაერთხელ აღნიშნულა, რომ სიმხდალე ძალიან ხშირად სისასტიკის ნილბით ირთება. ჩვენ არ უნდა გაგვაკვიროს ძველი რომის, ირანის და შემდგომ ეპოქებში ცნობილ იმ სისხლისმღვრელ ტირანთა ბუნებამ, რომლებიც ყმაწვილობაში და ზოგი კი სიკვდილამდეც ვარდსა და ბუღბუღზე წერდნენ გულისამაჩუყებელ ლექსებს. მათი სიმხდალე უვნებლად დარჩენის საუკეთესო გზას პოულობდა ყველა იმ პირთა ხოცვა-ჟლეტაში (ქალებიან-ბავშვებიანად), ვინც თუნდაც გულის სიღრმეში გაუწევდა წინააღმდეგობას, ვისაც შეეძლო თუნდაც იოტისოდენა ზიანი მიეყენებინა.

ცხოვრების გზაზე ჩვენ თითქმის გამუდმებით გველის და გვიდარაჯებს სხვადასხვანაირად შენიღბული გრძნობითი ზემოქმედების ხიფათი. ცხოვრებისეულ ბოროტებათაგან უმეტესი სწორედ ემოციური ზემოქმედების ქსელსა ქსოვს, — თუ გავიხსენებთ, ჩვენს პირად თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც, ავკაცნი „კეთილი გრძნობებით“ შენიღბულნი გვითრევდნენ ხოლმე მაცთურობის მორევში. და საჭიროა დიდი დაკვირვება, საჭიროა ჩვენზე ამ გარედან ზემოქმედი „შენიღბული გრძნობების“ განჭვრეტა, საჭიროა ამოცნობა მათი ნამდვილი



მიმართულებიანა თუ ქვეაზრისა, რომ შეცდომის ტყვეობაში არ მოექცეთ. ამისთვის, სხვა ბევრთან ერთად, ჩვენს „შიგნით“ მოქმედ გრძნობებს, ჩვენს საკუთარ გრძნობებს სჭირდება მოწესრიგება და დახვეწა. ამ პროცესში კი მთავარია გამოვიშუშავოთ უნარი, რომელიც მტკიცედ მიგვაღებინებს გონებით გადაფასებულ შინაარსებს ამა თუ იმ ემოციური განცდისა. და ყოველივე ეს საჭიროა არა მარტო ყოველდღიურ ცხოვრებაში, არამედ ხელოვნების სფეროშიც.

მაგრამ არცთუ რე იოლია გაიგო და მოაწესრიგო საკუთარი გრძნობები, — ეს არ არის იოლი, რადგან ამის კულტურა ადამიანს თანდაყოლილად არ მოსდევს. ხშირად, დარწმუნებით იმის თქმაც კი ჭირს, თუ ჩვენი გრძნობითი დამოკიდებულებების სფეროში რომელი მოვლენაა ნამდვილად სასურველი და რომელი კიდევ — უარსაყოფი; რომელია ქეშმარიტად აღსაღიარებელი და რომელი კიდევ — დროებითი. რაც შეეხება სხვათა გრძნობების ხასიათისა თუ შინაარსის ამოცნობასა და შესწავლას, — ეს კიდევ უფრო რთული საქმეა. ამიტომ არის, რომ გარშემო მყოფი ადამიანების განცდებს და ზრახვებს სწორად ვერ ვიგებთ და ვერ ვაფასებთ ხოლმე. ზოგჯერ ასეც ხდება: საკუთარ გრძნობებს დაუფლებულ პიროვნებას გრძნობადახშულ ადამიანად ჩავთვლით და, პირიქით, — კაცის უბრალო უინიანობას აღვიქვამთ, როგორც მის გრძნობათა სიმძლავრეს.

...ჩვენი სულიერი ზრდა მოიცავს ზოგიერთი გრძნობის უარყოფისა და ზოგიერთის კიდევ სრულყოფის რთულ, ხანგრძლივ პროცესს. დროსთან ერთად ჩვენ „სათანადო აღვილს“ მიუღწევენ ბავშვურ ოცნებებს, გატაცებებსა და ქაბუჯურ აღფრთოვანებას. ზიგმუნდ ფროიდის ასაკში ადამიანები უკვე სხვაგვარი განცდით კითხულობენ ადრე გაცნობილ წიგნებს და სხვაგვარი გრძნობები ებადებათ. დროსთან ერთად ჩვენ ზან ცნობიერად, ხანაც სარაცნობიერად ვკარგავთ და ამასთანავე ვიძენთ კიდევ უამრავ სხვადასხვაგვარ ჩვევას; ხანაც იმას ვცდილობთ, რომ საერთოდ ყოველგვარ ჩვევას გადავიჩვიოთ. დგება დრო, როდესაც ვაღდებულნიცა ვართ და იძულებულნიც ვხდებით, ავლაგმოთ იმედგაცრუებულობის, უსაშველო მწუხარების ან მყვირალა აღფრთოვანების გრძნობა; იმასაც ვცდილობთ, რო-

გორმე დაეფართოთ ის გრძნობები, რომლებიც სხვებს შეაწუხებს ან თავს უხერხულად აგრძნობინებს.

და მაინც, ადამიანის სულიერი განვითარების ამ ზოგადი კანონზომიერების თუ საყოველთაოდ მიჩნეული ზოგადი წესის მიუხედავად, ადამიანთა დიდი ნაწილი „სიმწიფის ასაკშიც“ ვერ თავისუფლდება იმ გრძნობებისგან, რომლებიც სპეციფიკურად „ყმაწვილობის“ ხანისთვის არის დამახასიათებელი. სამწუხაროდ, ყველა ვერ ვახერხებთ, მივალწიოთ არათუ სრულ, არამედ შედარებით სიმწიფეს, — რაც უპირველეს ყოვლისა გამოვლინდება საკუთარ გრძნობათა შეცნობასა და დაუფლებაში.

ადამიანის მორალური, ესთეტიკური და სულიერი მომწიფებისათვის კი, ერთი მხრივ, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებას და, განსაკუთრებით, ლიტერატურას. ხელოვნების სხვა დარგთაგან ლიტერატურა იმიტომ გამოეყავი განსაკუთრებით, რომ, ჯერ ერთი, იგი უფრო პოპულარულია და უფრო კონკრეტული; და მეორეც: ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ჩვენ კონტაქტს ვამყარებთ ადამიანურ გრძნობათა იმგვარ გამოსახულებასთან, რომელსაც ცხოვრებაში აშკარად ვერ ვამჩნევთ ხოლმე; ლიტერატურულ ნაწარმოებში სრულიად მოულოდნელად აღმოვაჩენთ, რომ თურმე სხვებსაც ჩვენივე მსგავსი გრძნობები ჰქონია, რომ ჩვენი „ურთულესი“ და „უინტიმურესი“ გრძნობები სხვებსაც აწვალებს: მწერალმა დღის სინათლეზე გამოიტანა ეს გრძნობები, გადააქცია ტიპიურად, მოუნახა მსგავს გრძნობებს ზოგადობის ნიშანი — ერთგვარი გასაღები, რომლის მეოხებითაც ჩვენდაგვარი „ურთულესი“ განცდების გაგებაც და შეცნობაც თურმე შეიძლება. ხოლო იმის გააზრება, რომ, რაგინდ რთულ, შემადრწუნებელ თვისებას არ ვამჩნევდეთ ჩვენი ემოციური განცდების სფეროში, იგივე თვისებები და მათზე კიდევ უფრო მძაფრი (დამტანჯველი) გრძნობები თურმე სხვებსაც ახასიათებს, და რომ სხვებს ეს თვისებები თურმე მეტ-ნაკლებად დაუძლევიან, — ამის გააზრება და შეცნობა ძალასა და რწმენას გვმატებს; გვებადება იმედიც, რომ ჩვენც შეგვწევს იმ დამტანჯველი გრძნობების გაგებისა და დაძლევის უნარი. ამის გააზრება გარკვეული ხარისხით ასუსტებს და ამცირებს ჩვენს

არებაში „უსარგებლო“ გრძნობების ბატონობას და ჯერ კიდევ დაუძლეველი „ცუდი თვისებები“ აღარ აღვივრავენ გულგატეხილობას ან, ზოგჯერ, საკუთარი თავის მიმართ უნდობლობას, აპატიას. თანდათან იზადება და ღვივდება პირუკუ განცდა (სურვილი) მათი ჩახშობისა. და მომავალში, ეს საკუთარი „ავ-გრძნობები“ აღარ გადაიქცევიან ხასიათის შინაგანი დაშლის, სხვა ემოციათა შესუსტებისა და ნებისყოფის საზოგადოო გაცამტვერების უშრეტ წყაროდ. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ გულგატეხილობისა და შინაგანი ტყდომის ფარული პროცესი ფრიად გავრცელებულია ცხოვრებაში. ხელჩაქნეულობის, ცინიზმის, გულგრილობის, აპატიის გრძნობა არცთუ იშვიათად გვეუფლება. ეს კი იმით არის განპირობებული, რომ, უმეტეს შემთხვევაში, ჩვენ ჩვენს საკუთარ განცდათა სფეროში ვერ ვაგნებთ ამ ადამიანური სისუსტის წარმომშობ მიზეზებს. და, აქედან გამომდინარე, ძალაც არ შეგვწყევს მისი აღმოფხვრისა.

ლიტერატურა კი უთუოდ გვეხმარება ამ მიზეზთა მიგნებასა და გაცნობიერებაში.

მხატვრულ ნაწარმოებში შექმნილი სინამდვილის გააზრება, შეთვისება და საკუთარ ცხოვრებასთან მისადაგება — ამა თუ იმ ნაწარმოებში ჩასახული განცდის უშუალო შთაგრძნობა და გაცნობიერება უკვე იმას ნიშნავს, რომ შენივე გრძნობებისა და აზროვნების სრულყოფის პროცესს დაეხმარო და ახლებურად გზა გაუკვლიო. ხელოვნების საშუალებით პიროვნების ამგვარი სრულყოფა და „განწყმენდა“ განსხვავდება ცხოვრებისეული ცოდნის მარაგის გამდიდრების გზით განვითარებისაგან, რადგან ხელოვნების ფენომენი სულ სხვა მხრივ ამძაფრებს სულიერ წიაღსვლას. მაგრამ ამ პროცესში მთავარია სწორედ შთაგრძნობა და განცდა. ხელოვნების ნიმუშთა გაგება იმდენს არ ნიშნავს ამ პროცესისათვის, რამდენსაც საკუთარ ცხოვრებასთან მისი მისადაგება, უშუალოდ წვდომა და განცდა. თორემ ასეც ხდება: ზოგიერთი „ადრე მომწიფებული“ და „დაბრძენებული“ ახალგაზრდა, რომელიც ხარბად უყურებს „ძნელად გასაგებ“ ფილმს, რომელსაც შეუძლია უშეცდომოდ გაანალიზოს მისი „ავ-კარგი“, რომელიც ხალხის თვალში „თანამედროვე“ და ცხოვრების ფსიქოლოგიისა და

ფილოსოფიის საკითხებში ვითომც ფრიად გათვითცნობიერებულია, — სიანამდვილეში, ემოციონალურად ფრიად დაბალ საფეხურზე დგას. ერთ-ერთი ფორმა ყმაწვილის ადრე მოწიფულობისა, რაიც უფროსების მიმსგავსებაში, გარეგნულ ქცევათა სიღინჯისა და მსჯელობის სიჩაუქეში გამოვლინდება, ხშირად სხვა არაფერია, თუ არ ახლობლებზე ზეგავლენის მოხდენის მიზნით ინსტინქტურად გამოძებნილი ნილაბი. ეს „ნილაბი სიღინჯისა და სიჩაუქისა“ წარმოადგენს ცნობიერად, ხანაც გაუცნობიერებლად ამორჩეულ იმგვარ საშუალებას, რომლითაც ყმაწვილი კაცი თავის შინაგან დაურწმუნებლობას, დაბნეულობასა და საკუთარი ნამდვილი სახების უქონლობას ფარავს; და ფარავს არა მარტო სხვების წინაშე, არამედ (და უმთავრესად) საკუთარი თავის წინაშე... თუმცა, ეს იმას არ ნიშნავს, ვინმეს უფლება ჰქონდეს ოლიმპიური სიმალლიდან მედიდურად გადმოხედოს და გაკიცხოს ყმაწვილის ასეთნაირი გამოჩინება გარემოში; ზრდისა და განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე მოჩვენებითი ნილბის გამოყენება და სხვა ამის მსგავსი რამ ადამიანთა უმეტესობას ახასიათებს. ლიტერატურა კი დიდად დაგვეხმარება, რომ მოჩვენებითი და სუსტი გრძნობები დროულად აღმოვფხვრათ, რომ შევეძლოთ საკუთარი თავის ამოცნობა, ინდივიდუალური სახების შექმნა და, ამდენად, ნილბის ჩამოგლეჯაც (ანუ საკუთარი სახებით ცხოვრება). ლიტერატურა დიდად დაგვეხმარება, საერთოდ. ჩვენი არსების ყოველმხრივ სრულყოფაში, — მოჩვენებითობის საბურველის ჩამოცილებაში და ნამდვილი სიმწიფის დონემდე აღმადლებაში. ამას ლიტერატურა განახორციელებს როგორც მატერიალური, პირდაპირი და აშკარა, ასევე ფარული — შემოქმედის სულიდან ამოშუქებული ძალის მეშვეობით.

და არა მარტო ყმაწვილი, არამედ მრავალი უკვე „მოწიფული“ კაციც მეტ-ნაკლებად განიცდის ემოციურობის „საყმაწვილო სენს“, ანუ ყმაწვილკაცობის მერყევ საფეხურზე რჩება. ამის ერთ-ერთი მიზეზი კი ის არის, რომ ამგვარ „მოწიფულ კაცებს“ ფაქტიურად არასდროს უცდიათ, გარკვეული სახის თვითაღზრდის მეშვეობით, მიუკერძოებელი მსჯელობისა და მოვლენათა დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური შეფა-

სების უნარი გამოემუშაებინათ. უამისოდ კი იგი ბოლომდე ვერ აღწევს თავს, ერთი მხრივ, გულუბრყვილო ენთუზიაზმს, ხოლო მეორე მხრივ — ანტაგონიზმს. ასე მაგალითად, ამგვარ „მოწიფულ კაცებს“ პოლიტიკის სფეროში მომხდარი ძვრებისადმი ურთიერთგამომრიცხველი (თეთრი და შავი) დამოკიდებულება აქვთ: ერთი რამ უნაკლოდ მიაჩნიათ, მეორე კი — პირიქით. თავიანთ სუბიექტურად შეზღუდულ შეხედულებებს ისინი გაფოთებულნი იცავენ, ხოლო საწინააღმდეგოდ გამოთქმულ მოსაზრებებს ბრმა სიშმაგით აკრიტიკებენ. ისინი ვერ ხვდებიან, რომ ხშირად, მათ მიერ ამორჩეული პოზიცია, შესაძლებელია, მათსავე დასაცავ მოვლენას აკნინებდეს და ზიანს აყენებდეს... ასეც ხდება, რომ ამგვარი ადამიანების გაფოთება და სიშმაგე გამოწვეულია იმ ფაქტორებით, რომელთაც პოლიტიკასთან არაფერი აქვს საერთო, — ზოგჯერ ამგვარი ადამიანები სხვებზე პიროვნული განძლიერების სურვილით არიან ატანილნი და ამიტომაც გამოთქვამენ თავიანთ მრწამსს გადაჭარბებული ენითანობით; ამიტომაც გაჰყვირიან მთელის ხმით თავიანთი „სიმატლის“ კემშარიტებას, და ყოველივე ამას კი გარემოში ასაღებენ როგორც იდეისადმი ერთგულებას.

არის სხვაგვარი გამოვლინებაც განცდათა უმწიფარობისა, არასრულყოფილებისა და გამრუდებისა, მართებული გზიდან უკვე თვით ბოროტებაში გადახრისა თუ გადაზრდისა. გავხსენოთ რიჩარდ მესამე და ფრანც მორი. ყოველი მათი ავკაცობა, მათ მიერ თვით პოლიტიკური სარბიელის არჩევაც კი, განპირობებული იყო ფიზიკური ნაკლით, რასაც ისინი მტკივნეულად, ავადმყოფურად განიცდიდნენ. არ კმაყოფილდებოდნენ რა მათთვის შესაფერისი ცხოვრების სიტუაციებით, სხვებისთვის განკუთვნილი ცხოვრების მისაკუთრების გრძნობებით ატანილნი და მოკლებულნი „სხვათა ბედნიერებას“ (ვერ მონახეს რა თავიანთ ბუნებრივ არსებობაში საკუთარი ბედნიერება), — ისინი ცდილობდნენ ამ ნაკლოვანების კომპენსირებას ძალაუფლების მოპოვების მეშვეობით. სწორედ ძალაუფლების უკანონოდ მოპოვების სურვილმა, გამრუდებულმა გრძნობითმა დამოკიდებულებამ გარემოსა და ადამიანებისადმი, მათმა თავისგაუთვალისწინებლობამ განაპი-

რობა მათი ავკაცობაც. რადგან ნორმალური გზით ცხოვრებისეულ სიამოვნებათა განცდა ხელარწიფებოდით, რადგან საკუთარ ვნებათა და შინაგან ძალათა უშუალო და ბუნებრივად მისაღები საზოგადოებრივი გზები ვერ გამოიჩინეს, — მათ მთელი თავისი პიროვნული შესაძლებლობები, ყოველი განცდა და სურვილი დაუქვემდებარეს ერთადერთ სწრაფვას — ჩაეხშოთ სხვებისთვის განკუთვნილი ბედნიერება, სხვები დაეთრგუნათ, სხვებზე გაბატონებულიყვნენ და საკუთარ ნაკლულთა ვნებათა წილ ძალაუფლება მოეპოვებინათ. შექსპირი ამას პირდაპირ მიგვანიშნებს რიჩარდის სიტყვებით:

„მე, უშნოდ გათლილს, არ მაქვს სატრფო შეხედულობა,

რახან ასეა, აშოკობა რაკი არ ძალმიძს  
და ვერ აყუყუბი ამ ტყბილ ეამთა დროს გატარებას.  
მაშ სიბოროტით მაინც უნდა ვიჩინო თავი  
და ჩაუღწარო სხვებს ამაო სიამოვნება.  
ამას ვიქმ მე...“

ამით იმის თქმა არ მინდა, თითქოს ფიზიკურად მახინჯი ადამიანი აუცილებლად სულიერად მახინჯი იბადება (გაიხსენეთ თუნდაც პიუგოს მიერ შექმნილი კვაზიმოდოს სახე: სულიერად იგი ულამაზეს ადამიანზე ლამაზია). მაგრამ, უმეტეს შემთხვევაში, ფიზიკური სიმახინჯე სულიერად სუსტი, უნებისყოფო კაცობის ბოროტების წყაროდ გადაიქცევა, — ეს მოხდება მაშინ, როდესაც იგი უნებლიეთ დაემონება გამრუდებულ, ქვენა გრძნობებსა და მისწრაფებებს. ჩემი განსაზღვრება „უნებისყოფო“ ფრანცის, რიჩარდის და მათი მსგავსი ლიტერატურული პერსონაჟების მიმართ ბევრს, ალბათ, დააეჭვებს, მაგრამ ჩემი ღრმა რწმენით, ასეთი პიროვნებები უნებისყოფონი არიან: უნებისყოფონი არიან ისინი პრინციპში და საწყისშივე, როდესაც ძალა არ ეყოთ სინამდვილის აღიარებისა, სიმათლის დანახვისა, ბუნებითად და საზოგადოებრივად მათი წილ-ხვედრი ცხოვრების ტვირთად გატანისა — როდესაც ისინი „გატყდნენ“ ბოროტებისა და საცთურის წინაშე. ხოლო ის, რასაც მრავალნი „ძლიერ ბოროტ პიროვნებათა“ ნებისყოფას უწოდებენ და რის დასადასტურებლად არაერთი ზედაპირზე არსებული ფაქტის დამოწმებაც

შეუძლიათ, მე მიმაჩნია ატანილობის შედეგად, ერთგვარი „შეშლილობის“ ნაირგვარ გამოვლინებად, რადგან ასეთ პიროვნებათა ცხოვრება და მთლიანად ქცევა დაქვემდებარებულია ერთადერთ გარკვეულ „ბოროტ უნებას“ — უნებას მათივე გამრუდებული განცდითი სამყაროთი ხელოვნურად შექმნილს. და თუმცა ყოველი ნაბიჯის გადადგმისას ისინი დიდ გამჭირაზობას, ზოგჯერ გასაოცარ წინადახედულებასაც ავლენენ — მათი მოქმედებებიცა და მათი ნამოღვაწარიც არასდროს არ მოჩანს გონიერულად, თვით მათთვისაც სასარგებლოდ, ადამიანური ცხოვრებას არცერთი შეფასებაც პოზიციებიდან. საბოლოო ჯამში, ისინი საბრალონი, შესაცოდნი და უბადრუენი რჩებიან. ისინი ყველასა და ყველაფრის მიმართ არიან „ძლიერნი“, ოღონდ საკუთარი სულის, საკუთარ განცდათა სამყაროს, საკუთარი ვნებების წინაშე მარცხდებიან. ტირანთა ძლიერება — ფერწვდომილი სიყვარულის უარყოფაა ანუ იგივე ყოველი ინდივიდის არსებითი და უპირველესი მისწრაფების უარყოფა.

და კიდევ: ის, რაც განაპირობებს მათ უზომო გამჭირაზობას, ინტუიციას, წინადახედულებას, ღრმად პრაქტიკულ აზროვნებასა და განსჯას — ეს არის შიში. ფრანც მოორიცა და რიჩარდ III, მიუხედავად გარეგნული სიმტკიცისა, საოცრად მშიშარა და სუსტი ადამიანები იყვნენ. ამაზე ორივე მწერალი აშეარად მიგვანიშნებს იმ სცენებში, სადაც ფრანცი და რიჩარდი უკვე გარდუვალი საფრთხის წინაშე აღმოჩნდებიან. რიჩარდი თვითონ ამბობს, რომ მას ეშინო: „მაცანკალებს და ციეს ოფლს მასხამს წვეთ-წვეთად ტანზე...“, „ეისი მეშინის?“ „უნდა გავიქცე...“. „ო, ცხენი, ცხენი, ჩემს სამეფოს ერთ ცხენში ვაძლევ!“ — აი ასეთია მისი უკანასკნელი წამოძახილები. თუ როგორ კედებოდნენ ძლიერი, სრულყოფილი პიროვნებები, ამას პლუტარქე გვასწავლის და იგივე შექსპირიც გვიჩვენებს თავის ტრაგედიებში. მაგრამ ამაზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ რიჩარდიცა და ფრანციც არასრულყოფილი პიროვნებები იყვნენ, — არასრულყოფილნი იმიტომ, რომ ვერ შესძლეს საკუთარ გრძნობათა და მისწრაფებათა დაოკება, ვერ შესძლეს მათი სრულყოფა, მართებული გზით წარმართვა; — ვერ შესძლეს მათთვის განკუთვნილ

სიტუაციებში გამოენახათ არსებობის ნორმალური, მართებული ფორმა.

თეატრის დარბაზებში სხედან ზოლმე ისეთი მაყურებლები, რომლებიც თავიანთ თავს სპექტაკლის გმირებთან აიგივებენ<sup>1</sup>. რა თქმა უნდა, ეს მათი გულუბრყვილო სენტიმენტალობის შედეგია. ვერ ამჩნევენ, რომ უნებურად ემსგავსებიან ოცნებაში წასულ ბავშვს, როცა ეს უკანასკნელი სწყდება რეალურ სამყაროს და, ოცნებიანი წარმოსახვით, ახლახან წაკითხული წიგნის მომხიბვლელ პერსონაჟად გადიქცევა. ასეთი მაყურებლები ყალბად ეძლევიან ნეტარ თვითწარმოსახვას. ბავშვისთვის ამგვარი წაოცნებება სრულიად ბუნებრივი და ბევრი მხრივ სასარგებლოც არის. მოწიფულობის ემს კი ამგვარი გულუბრყვილობა სავალალო და სახიფათო თვისებებში გადაიზრდება ზოლმე. როდესაც ადამიანი გამუდმებით მისდევს გადაჭარბებულად სენტიმენტალურ თვითწარმოსახვას, — ხშირად, როგორც გაუმართლებელი. ცარიელი ცხოვრების კომპენსირებას ფანტაზიაში გამოგონილი ცხოვრებით, ანუ, რეალური დანაკლისის უარყოფას „გაქცევით“, — იგი ვერ ხედება, რომ ეს თვისება ზელს უშლის იმ გრძნობითი და ინტელექტუალური გზების გამონახვაში, რომლებსაც იმავე ცხოვრებისეულ სიძნელეთა გადასალახავად მოიმარჯვებდა და რეალურად შეივსებდა „ცარიელ დროს“. საბოლოო ანგარიშით, ინდივიდისთვის ამგვარი ბანალური სენტიმენტალობაც არ არის დამაკმაყოფილებელი: წლების მანძილზე თვითწარმოსახვის ძალა იფიტება, ოცნებები ერთფეროვანდება, ჰკარგავს მომაჯადოებლობას და ყოველივე ამის ადგილზე სულში რჩება ისევ სიცარიელე. მაგრამ ბუნებაში არ არსებობს ცარიელი ადგილი. და იმ გამოფიტული წარმოსახვების ნაცვლად უმაღლმოცენდება ან უღონო უკმაყოფილება და აპათია, ან ცინიზმი, გულგრილობა, შური და სხვა ამდაგვარი. მოწიფული კაცისათვის „სენტიმენტალური ოცნებიანობა“ არის იგივე ნარკოტიკული წამალი, რომელსაც ის თანდათან ეჩვევა,

---

<sup>1</sup> მკითხველმა გაიგივებაში არ უნდა იგულისხმოს სპექტაკლის გმირით გამოწვეული და მაყურებლის არსებაში აღმოცენებული მასტიმულირებელი გზება (ბაძვის სურვილი), რაც უდავოდ მისასალმებელი მოვლენაა.



მერე ექლარ ელევა და გამუდმებით ღებულობს დამბანგეულ დოზებს ნარკომანისათვის დამახასიათებელი სასოწარკვეთილები, იმავე დროს ამალღებულობისა და გარიყულობის გრძნობით. ყოველივე ამას იგი სჩადის იმ ცნობიერი ან გაუცნობიერებელი მიზნით, რათა საკუთარი პიროვნული ცხოვრების უნიათობა, საკუთარი უღონობა როგორც სხვების, ასევე თავის წინაშეც შენიღბოს.

მრავალ, ასე ვთქვათ, „სერიოზულ გატაცებას“ მკვეთრად ატყვია ყალბი სიყვარულის, ყალბი მწუხარების, ყალბი პეროიზმის, ყალბი რელიგიური გზების უტყუარი ნიშანი. წინათაც, და ახლა უფრო მასობრივად, ადამიანები სხვადასხვა მიზეზებითა და მიზნებით მისდევენ ხოლმე პედონიზმს, ნარკომანიას, თვით რელიგიასაც. ყველაფერი ეს, ძირითადად, მათივე არსებიდან მოძალეებული სისუსტით არის განპირობებული. ასეთი გრძნობებითა და მისწრაფებებით მცხოვრებნი — კინოფილმში იქნება ეს, რომანში თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ფაქტიურად გამოაგლეწენ გარკვეული სახის თავმოწონეობას, როდესაც საკუთარ პიროვნებას, საკუთარ განცდებს, მოსაზრებებსა და თავგანწირულობას პათეტიკურად გამოხატავენ.

არცთუ ისე იშვიათად შეენიშნავეთ, რომ ადამიანები ყოველდღიურობაში კიდევ განიცდიან და კიდევ აჰყვებიან ასეთი ყალბი ემოციურობის ზეგავლენას. ასეთი ადამიანები თითქმის უცდიან რაიმე უმნიშვნელო შემთხვევას, რათა აღაგზნონ და წააქეზონ თავიანთი გრძნობები; ბოძგი მისცენ ისეთ განცდათა აღმოცენებას, რომელთა მნიშვნელობას მათი გონება, — თუკი წამიერად მაინც შესძლებდნენ საღი განსჯის უნარის მოწესრიგებას, — საეჭვოს გახდიდა და გააუფასურებდა კიდევ. ერთი შეხედვით, ეს ფრიად უკნებელი და უმნიშვნელო მოვლენაა. მაგრამ, ღრმად თუ ჩაუუკვირდებით, ასეთი წვრილმანი ფაქტებით აღივსება ადამიანური ცხოვრების დიდი ნაწილი. ჟამს გადაცილებული „სენტიმენტალობა“ (კუდი გაგებით) უთუოდ აფერხებს ჩვენში ნამდვილ გრძნობათა დადგენის პროცესს.

აქედანვე გამომდინარეობს უფრო ყურადსაღები მომენტიც: ადამიანები, რომლებიც ასე ადვილად ემონებიან თავის

ყალბ გრძნობებს, ასევე ადვილად მოექცევიან იმ პიროვნების გავლენის ქვეშ, ვინც ეგოისტური მიზნების განსახორციელებლად სხვათა „გულუბრყვილობის“ გამოყენებას შეეცდება. ამიტომაც, ადრე თუ გვიან წარსულში, პატივმოყვარე პოლიტიკური მოღვაწისთვის ადვილი იყო თავისი პიროვნული ძალის „ქკვიანური გამოყენებით“, — რაიც გარკვეული პერიოდისთვის უახლესი მისტიფიკაციური ილეთების გამოყენებას ეფუძნებოდა, — სასურველი გეზით წარემართა და ხალხის საზიანოდ გამოეყენებინა მასების განწყობილება ამა თუ იმ სოციალურ-ეკონომიკურ სიტუაციაში. ასე რომ, ყალბი სენტიმენტალობისკენ მიდრეკილებას შემდგომში ავბედითი პრაქტიკული შედეგებიც მოსდევს. „სენტიმენტალობის“ ცნებაში აქ ვგულისხმობთ იმ გრძნობებს, რომლებიც იოლად ებადებათ ადამიანებს და, რომლებიც უფრო ზედაპირული, ვიდრე აუტენტური მიზეზებით წარმოიშვება. სენტიმენტალობისკენ მიდრეკილება კი საკმაოდ ბევრ შემთხვევაში გამოქვლავნდება როგორც ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნებაში.

ზოგიერთი მკითხველი გაუგებრობამ რომ არ მოიცვას, აქვე აღვნიშნავ, რომ მწერალი სენტიმენტალისტი და სენტიმენტალური მწერალი სრულიად სხვადასხვა მოვლენებია; იმდენად სხვადასხვა, რომ სენტიმენტალიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმართულების ფუძემდებელი ინგლისელი მწერალი ლოურენს სტერნი (რომლის უმთავრესი ნაწარმოებებია „სენტიმენტალური მოგზაურობა“), სწორედ ეს მწერალი სრულიადაც არ არის სენტიმენტალური. ამგვარი თქმა ბევრს, ალბათ, პარადოქსად მოეჩვენება, მაგრამ ეს ასეა. სენტიმენტალობა მეტ-ნაკლებად ახასიათებს ამ ლიტერატურული მიმართულებისგან ფრიად დაშორებულ მწერლებსაც (თუნდაც ისეთ მწერალს, როგორიც თომას მანია).

სენტიმენტალობა არც არის დასაძრახი თვისება, სანამ იგი თვითმიზნად არ გადიქცევა, სანამ იგი თავის მოტყუების, სიყალბისა და თავმომწონეობის ნილბით არ მოირთვება. მაგრამ ბევრ მდაბიო ჭარისხის მწერალთა შემოქმედებაში სენტიმენტალობა წარმოადგენს საკუთარ განცდათა გადმოფრქვევის ერთადერთ საშუალებას. ასეთი მწერალი ერთ პატარა „უმნიშვნელო“ შემთხვევასაც ისე დაგვიხატავს, ისეთი ზღაპრული

ფერებით გამოგვიჩენს, რომ გულუბრყვილო მკითხველს გულს აუჩუყებს, — მაგრამ გემოვნებიან კაცს აუცილებლად გაღიზიანებს გაპრანჭული ფრაზებითა და ინტონაციებით, ქარბად ცრემლმორეული გრძნობებითა და ტკბილი სურათების ჩვენებით. „უმნიშვნელო“, — ეს სიტყვა წინწყლებში იმიტომ ჩავსვი, რომ მწერლისთვის საერთოდ არ არსებობს უმნიშვნელო შემთხვევა. შემთხვევა უმნიშვნელოდ გამოჩნდება მხოლოდ უნიათო მწერლის ხელში, როდესაც იგი ვერ შესძლებს სრულყოფილად, სიღრმისეულად მის გადმოცემას. ყალბი სენტიმენტალობისკენ მიდრეკილების მქონე მწერალი ადვილად გაჰოიცნობა განსაკუთრებით პეიზაჟის ხატვისას, — მისთვის პეიზაჟი აუცილებლად გადიქცევა გრძნობათა გამოვლენის თვითმიზნურ სფეროდ.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ზოგი მხატვრული ნაწარმოების ლაკონური თხრობის კილო და მკაცრი აგებულება მწერლის მიერ დაუფლებულ, დაოკებულ, გონების ბრძმედში გატარებულ გრძნობებზე ანუ „არასენტიმენტალობაზე“ კი არ მეტყველებს, არამედ უფრო უარესზე, — კერძოდ, გამოფიტულობაზე. მხატვრული ნაწარმოების სტილის „სიმკაცრე“ ზოგჯერ ის მატყუარა ნიღაბია, რომელსაც მწერალი მიზანშეწონილად გამოიყენებს შინაგანი გამოფიტულობის დასაფარავად. ასეთი მწერლის შეკვეცილი პასაჟები, ვითომც მიღმურად შეიცავენ მნიშვნელოვან გრძნობას და ქვეაზრს, რომელთაც მკითხველი თავად უნდა სწვდეს, — სინამდვილეში კი, რაიმე განცდითი ქვეტექსტი, შესაძლოა, იქ საერთოდ არც არსებობდეს.

და თუ პირველ შემთხვევაში მხატვრულ ნაწარმოებს სათბურში გამოყვანილი და ქალაქის მაღაზიებში გამომწყვდეული ყვავილების გაურკვეველი, არცთუ სასიამოვნო სუნის ასლის, — მეორე შემთხვევაში, ეს „მკაცრი“ პასაჟები ოფლის ტბორებშია ამოვლებული.

ასეც ხდება: ზოგი მწერალი ნაძალადევად შექმნის, ხელოვნურად გამოიგონებს თავისთვის ამა თუ იმ გრძნობას და შემდეგ ცდილობს, მკითხველს იგივე სახის ემოციური სიამოვნება მიანიჭოს. ასეთი მწერლები იმით ეპირფერებიან მკითხველებს, თავს იმით იწონებენ, რომ გრძნობები აქვთ, — რაც თავისთავად მისასალმებელი მოვლენაა, — და დიდ მიღწევად

ჩასთვლიან, თუკი მკითხველის აგზნებას შესძლებენ. ამის გაკეთება გულუბრყვილო თვალის წინაშე არც ისე ძნელია. თავის საქმეში ხელგაწაფული „მწერალი“ მისთვის სასურველ ზეგავლენას სულ რამდენიმე გაცვეთილი გარითმებული სიტყვითაც მოახდენს, — ასე მაგალითად: „მთვარე — ტურფად მძინარე“, ან „სამარე — ტანჯვა მაკმარე“... და, აი, უკვე ჩქმნება ბაზისი ლექსისა, რომელიც, თუმცა ბანალური (საგანგებოდ ლექსის დასაწერად გამოგონილი) გრძნობითაა დამუხტული, მაგრამ მაინც პოეებს გამოძახილს „ფაქიზად მგრძნობიარე“ გულებში.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თავი მუდამ გათავისწინებული უნდა გვექონდეს და გრძნობათა დახვეწა-მოწესრიგების პროცესში „მცირედით მოპოვებულის“ თვითკმაყოფილებას არ უნდა მივეცეთ. გრძნობათა სრული სიმწიფე — ძნელად მისაღწევია, ეს ფრიად იშვიათი რამაა. და, მიუხედავად ამისა, ჩვენ აუცილებლად „ოლიმპიურ სიმაღლეზე“ არ უნდა ვიდგეთ, რომ ზოგი იოლად და აუცილებლად გამოსასწორებელი ადამიანური ნაკლი შევნიშნოთ: კერძოდ, ზედაპირული ან ყალბი გრძნობების აყოლისა და გადმოფრქვევის მიდრეკილება — მწერლებთან, და საპასუხო გრძნობათა განუსჯელი აღმოცენება — მკითხველებთან. აუცილებლად რუსთაველი ან გოეთე არ უნდა იყოს, რომ ზოგიერთი მწერლის „ყმაწვილობას“<sup>1</sup> მიხედვ. ამას ჩვენ შევძლებთ იმ ფრიად ნათელი საბუთის გამოყენებით, რომ მის მიერ გამოხატული გრძნობები ხან უმნიშვნელოა, ხან ზედაპირული, ხან ეგზალტირებული, ხან ყალბი და, უმეტეს შემთხვევაში, გარეგნულადაც და შინაგანადაც ურთიერთშეუსაბამო ასოციაციებითაა აღვსილი.

კარგ მწერლებს ახასიათებთ გრძნობათა სიღრმეც, სიძლიერაც და სინატიფიც. უნიათო მწერლები კი თავს მხოლოდ წარმოგვიდგენენ დიდი განცდების მქონე პიროვნებებად; ისინი ხშირად ეფექტურნიც არიან, მაგრამ, თუ ეფექტის ზემოქ-

<sup>1</sup> რუსთაველი უნიათო მწერლის ხელთ ჩავარდნილ სიტყვას „მშვილდს ბედითს“ უწოდებდა, ხოლო თვით უნიათო მწერალს — „ყმაწვილს“. („მშვილდი ბედითი ყმაწვილთა მონადირეთა“). ეს ძალიან ზუსტი შედარებაა, ამიტომაც რუსთაველის ამ განსაზღვრებას — ტერმინს აქ საპირობისამებრ გამოვიყენებ.

მედებისგან განვთავისუფლდებით, მაშინვე შევნიშნავთ შინაგან უღონობას და გარეგნულ ნიღაბს. ეს კი უკვე ბევრს ნიშნავს: ჩასწვდე ნამდვილსა და ყალბ გრძნობას. — შეიძინო ცოდნა, გამოიმუშავო გემოვნება და განასხვავო არსებითი და მოჩვენებითი. ბევრს ნიშნავს იმიტომ, რომ გრძნობათა ზედაპირულობა, ეგზალტაცია და სიყალბე ადამიანებს თვალს უხვევს არა მარტო ლიტერატურაში, არამედ ცხოვრებაშიც. და ორივეგან სხვადასხვაგვარად, სხვადასხვა გზებითა და საშუალებებით გამოვლინდება. ზოგჯერ, ზედაპირული, ყალბი ან უღონო გრძნობების მქონე მწერლები დიდ მოხერხებულობას გამოიჩენენ ამ ხარვეზის დასაფარავად. ისინი ისე ოსტატურად შეინიღბებიან და იმგვარი დიდებულებით წარსდგებიან ხოლმე ხალხის წინაშე, თითქოს ღვთივ მინიჭებული ტალანტის შარავენდედს განფენდნენ გარშემო. ამისგან განსხვავებით, ზემოხსენებული „მთვარე — ტურფად მძინარეს“ მსგავსი ლექსი, თავისი ბანალურობით ყველაზე მდაბიო და თვალსაჩინო მაგალითია.

ის მოსაზრება, რომ პოეზია არის გადმოფრქვევა ისეთი გრძნობებისა, რომლებსაც მცირე ან არავითარი კავშირი არა აქვს ინტელექტთან, ფრიად ზედაპირული და გავრცელებულია. ლიტერატურულ წრეებში არცთუ იშვიათად ყურს მოვკრავთ ამგვარ საუბარს: გალაკტიონ ტაბიძე „ემოციების პოეტიკა“. გალაკტიონის ამგვარი გაგება გულუბრყვილოა, „რომანტიკულად“ გულუბრყვილოა. განცდათა გადმოცემის ის სიმძაფრე, სისავსე და უშუალოება, რაც გალაკტიონის ლექსს ახასიათებს, განუსჯელად აღმოცენებული მოვლენა არ არის: იგი შედეგია, აგრეთვე, ღრმად განსჯისა და, რაც მთავარია — სულიერი აღმაფრენისა და, ამიტომაც, გრძნობათა და ფიქრთა — ფიქრის ბრძმედში გატარებულ გრძნობათა სანუკვარ ნაზავს წარმოადგენს.

მეორე მხრივ, გრძნობათა სიღრმისა და სიძლიერის ნაკლებობაზე არ მეტყველებს ის გარემოება, რომ გარკვეული ემოცია მწერლის მიერ კონტროლირებული და „ძუნწად“ გამოხატულია. გრძნობა შეიძლება იყოს უაღრესად მძაფრი და იმავ დროს „ძუნწად“ გამოთქმული. გრძნობათა დაოკება, კონტროლირება და დაუფლება მათ დახშობასა და განქრობას არ ნიშ-

ნავს, — რაც თავისთავად უარყოფითი მოვლენაა. გრძნობებს დამონებული კაცი უმწიფარია, და ის მწერალიც, რომელსაც აქვს „ძლიერი“ გრძნობები, მაგრამ გონების ბრძმედში ვერ გაუტარებია, — ასეთი მწერალიც რუსთაველის მიერ განსაზღვრულ „ყმაწვილთა მონადირეთა“ რიგს მიეკუთვნება. ასეთი მწერალი რაიმე მოვლენას, რაიმე სურათს ძსეთი გადაჭარბებული ემოციურობით დახატავს, რომ დაუკარგავს ყოველგვარი რეალობის საფუძველს. მწერლის უპირველესი მიზანი კი სინამდვილეა და არა კარიკატურა ან ჭრელაჭრულა, თუნდაც ეფექტური ფერები. ყოველივე ამის მიზეზი, რა თქმა უნდა, საკუთარ გრძნობებზე კონტროლის უქონლობაა.

როდესაც დიდ მწერალს თავისი განცდები ქალღმერთად მოაქვს, ის ამას რაც შეიძლება ზუსტად, მკაფიოდ აკეთებს. ალბათ, ყველასთვის თავისთავად ცხადია, რომ მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზაციის პროცესი ანუ პროცესი „იღვის“, პირველადი სახის მხატვრულ ფორმებში გამოვლენისა — განსხვავდება მეცნიერული ხასიათის საგნობრივ, ანალიტიკურ კვლევა-ძიებებისაგან და მტკიცებუბისაგან. მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას სულ სხვა ტიპის ანალიზთან გვაქვს საქმე. მასში არა აქვს ადგილი არაფერთარ მტკიცებას რაიმე მოსაზრებისა, არავითარ დაქუცმაცებულ და დაუსრულებელ ახსნა-განმარტებებს. გავიხსენოთ რუსთაველის, შექსპირის, სერვანტესის, გოეთეს, ტოლსტოის, პუშკინის, ბარათაშვილის, დოსტოევსკის, თომას მანის, მარსელ პრუსტის, ვაჟას, გალაკტიონის და სხვა დიდ მწერალთა ნაწარმოებები. მათში ჩვენ აღვიქვამთ მხატვრულად ზუსტ გამოხატვას მწერლის იმ მიმართებისა, რომელიც გარკვეული მოვლენის, გარკვეული იდეის უაღრესად სრული შეგრძნება-შეფასებიდან გამომდინარეობს. როდესაც კონტაქტს ვამყარებთ ამგვარ ნაწარმოებებთან, ჩვენი გრძნობები მძაფრდება, ფიქრი იხვეწება, ღრმავდება, რთულდება და იმავე ღროს იხსნება მათ მიერვე შეკრული ადრინდელი ხლართები; გონება და გრძნობა ერთსა და იმავე ღროს ღრმავდება და, თან, ნათდება, — თითქოს რაღაც უხილავი შუქი იღვრება ჩვენს არსებაში. ამიტომაც, მხატვრული ნაწარმოები ზემოქმედებას ახდენს უფრო ჩვენი სულიერი

ცხოვრების, ჩვენი სულის სრულყოფაზე, და არა წმინდა გონებრივ განვითარებაზე.

მხატვრული ნაწარმოების მეშვეობით შეთვისებული გამოცდილება და ცოდნა მრავალმხრივ აწესრიგებს ჩვენს გრძნობათა განვითარებისა და ჩამოყალიბების პროცესს. ამას გარდა, იგი გვინერგავს და გვიმტკიცებს რწმენას. ყოველი დიდი მწერალი ძლიერი, მაღალი რწმენის პიროვნება იყო და ამ რწმენას კი ისინი აღწევდნენ (დიახ, აღწევდნენ და არა იძენდნენ) სამყაროზე ღრმა და ხანგრძლივი დაფიქრების შედეგად. მათ მიერ აღიარებული და რწმენად ქცეული სიკეთის პრიმატი არის არა მარტო ქრისტეს მოციქულთა მიერ შეგონებული ქეშმარიტება, არა მარტო ბუნებით მინიჭებული სასოება სიკეთის წინაშე, — არამედ ცხოვრების შედეგად გამომუშავებული ცოდნაც. მათ არ ახასიათებთ უხეშად ცალმხრივი, მიკერძოებული, სუბიექტური გრძნობები და დამოკიდებულებები. ისინი თითქოსდა ცდილობენ, თვით კონფლიქტური ემოციები და მიმართებანი ურთიერთშეათანავონ თავიანთ არსებაში. ასე მაგალითად: რომელიმე დიდი მწერალი შეიძლება იყოს პროგრესულად მოაზროვნე პოლიტიკის სფეროში და, იმავე დროს, არ მოსწონდეს წარმოების მექანიზაცია. ასეთ შემთხვევაში არ არსებობს მზად მოცემული გადაწყვეტილება ამ საპირისპირო დამოკიდებულებათა შესათანხმებლად. ინტეგრაცია მხოლოდ მაშინ ხდება შესაძლებელი, თუ გულწრფელად და გულდაგულ შემოწმდება საკუთარი მოსაზრებები, გრძნობები და დამოკიდებულებები.

ადამიანის ცხოვრება, ალბათ, არასდროს არ იყო იოლი, ჩვენს დროში კი, — როდესაც მიმდინარეობს დეჰუმანიზაციის მწვავე პროცესი (უფველად დროებითი მოვლენა), რაც გამოწვეულია მანქანისა და მანქანური აზროვნებისადმი გადაქარბებული ყურადღებით, აქედან გამომდინარე ყოველივეს კლასიფიცირების მანიით, გარედან შარტივით, უამრავი თეორიების გამომუშავებით უამრავ საგანზე და ამდენი ინფორმაციის შეთვისების აუცილებლობით — ყოველივე ამის შედეგად ცხოვრება თანდათან უფრო რთული ხდება. და, მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც უნდა ვერკვეოდეთ, — მეტიც, ვალდებულნი ვართ ვერკვეოდეთ გრძნობების საკითხში. აქ კი

ადამიანს ყველაზე მეტად ხელოვნება დაეხმარება. ოღონდ, მხოლოდ დაეხმარება, რადგან თავი და თავი მაინც თვითონ ადამიანია, თვითონ პიროვნება და მისი უნარიანობა.

ცხოვრების მრავალმხრივი, თვალთმაქცური ძახილისა და გარეგნულად სწრაფი ცვალებადობის მიუხედავად, კარგი მწერალი მუდამ უქადაგებს ხალხს ძირითადი, მართალი გზებით თავის გატანას, და ადამიანის გაადამიანურების პროცესში იგი უფრო დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე სასამართლო ადვოკატურა და ყოფის კომფორტაცია-მოწესრიგებისათვის გამოგონებული რეცეპტები. ასეთ გზებს ქადაგებდნენ რუსთაველი, დანტე, სერვანტესი, შექსპირი, გუარამიშვილი, ბარათაშვილი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ჭავჭავაძე... იმ სიტუაციაში, სადაც გრძნობები ურთიერთ გადახლართულია, — რაც ფაქტიურად გულისხმობს ცხოვრებისეულ თითქმის ყველა სიტუაციას, — კარგ მწერალს აქვს იგივე ცხოვრებისეული გრძნობები, მაგრამ ამასთანავე ცოდნაც მათი როგორობისა და, თან ამალღებული მისწრაფება. უნიათო მწერლის მიერ ზედაპირული მკრთალად მინიშნებული, ხშირად აბნეული და არაქანონზომიერი გრძნობათგამოხატვის საპირისპიროდ იგი გვაწვდის ინდივიდუალურად განცდილ, განზოგადებულ, ამომწურავად შესწავლილ და გაანალიზებულ ცხოვრებისეულ მოვლენებს, — იგი გვიმხელს განჰვრეტილი სულის ცხოვრებას.

მომდევნო გვერდებზე ციტირებულ ლექსებს განვიხილავ იმ გრძნობითი ხარისხისა და თვისებების გამო, რომლებსაც ისინი შეიცავენ; კონკრეტულად პოეზიის სფეროში შევეცდები გავმიჯნო და თვალსაჩინო გავხადო არსებითი და არაარსებითი, რეალური და უსაფუძვლო, ზედაპირული და ღრმად განცდილი გრძნობები. შეძლებისდაგვარად შევეცდები დავასაბუთო ლექსებში გამოთქმული გრძნობის „სიყალბე“ ან „სიმართლე“, მისი აღმოცენებისა და განვითარების კანონზომიერება გავანალიზო და, აგრეთვე, ზოგი მოსაზრება გამოვთქვა იმის შესახებ, თუ რატომ უნდა ჩაითვალოს ლექსში გამხელნილი ესა თუ ის გრძნობა პოეტის სულისკვეთების საუკეთესო გამოსახულებად, — თუ რატომ არის იგი უფრო მისა-



ლები და უფრო მეტი ღირებულებას მქონე, ვიდრე სხვა და-  
ნარჩენი.

წინააღმდეგარ აღვნიშნავ: როდესაც გზადაგზა პოეტთა ლექ-  
სებს გავაკრიტიკებ მათში გამოხატული გრძნობის პოზიციები-  
დან, ყველა შემთხვევაში დაინტერესებული ვარ ლექსის ნაყლ-  
თა და ხარვეზთა გამოაშკარავებით, და არა ზოგადად პოეტის  
ღირსების გაუფასურებით. ამ წერილის ფუნქციაში არ შედის  
უბადრუკი შემოქმედების მქონე პოეტთა გაქაჩება. სუსტი  
ლექსები კი (მით უმეტეს, არასრულყოფილად კარგი) თვით  
ბუმბერაზ პოეტებსაც გამოერევა აქა-იქ ამას გარდა: ერთი  
პოეტის სუსტ ლექსს, მეორე პოეტის უფრო კარგ ლექსს  
უმეტეს შემთხვევაში ვადარებ არა დაპირისპირების, არამედ  
ლექსთა თემატურ-განწყობითი მსგავსებისა და განსახილველი  
მასალის გამრავალფეროვნების თვალსაზრისით.

გრიგოლ ორბელიანის ერთ-ერთი ცნობილი, „ობლად შთე-  
ნის“ თემაზე დაწერილი ლექსია — „საღამო გამოქალაქებისა“.  
და მიუხედავად იმისა, რომ ეს არის პოპულარული და საყვა-  
რელი ლექსი, მიუხედავად იმისა, რომ მკითხველთა და სპე-  
ციალისტთა დიდი უმრავლესობის მიერ იგი დადებითად არის  
შეფასებული, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ზოგი სახე მა-  
მალაღმსატიერულად არის შექმნილი, ხოლო რამდენიმე პოე-  
ტური ფრაზა იმდენად შთამბეჭდავია, რომ სამუდამოდ და-  
გამახსოვრდება, — ყოველივე ამის მიუხედავად, ლექსის წა-  
კითხვისას, მე მგონი, მაინც გვებადება ერთგვარი უკმაყოფი-  
ლების შეგრძნება. შეუძლებელია არ იგრძნო, რომ  
ამ ლექსს აქვს რაღაც ფარული ნაკლი (ფარული, მაგრამ მნი-  
შვნელოვანი), რომელიც ხელს გიშლის თავდავიწყებით მიე-  
ცე მის დინებას და დარჩე აღტაცებული ისევე, როგორც, მა-  
გალითად, ამავე პოეტის მეორე ლექსის — „თამარ მეფის სახე  
ბეთანიას ეკლესიაში“ — წაკითხვისას.

ამ ლექსის „ფარული ნაკლი“ კი ისაა, რომ მასში პოეტუ-  
რად მეტყველებს სატრფოსგან განშორებით დამწუხრებული  
ადამიანი და არა მწუხარებაში მარტოდ შთენილი პოეტურა-  
ლური, ანუ, მთავარი ნაკლი ისაა, რომ პოეტის ცხოვრებისე-  
ული გრძნობა საწყისშივე არ იყო გადაქცეული მხატვრულ

გრძნობად. აქედან გამომდინარე კი, თუმცა ყოველ მოვლენას ლექსში შემონახული აქვს ცხოვრებისეული სიმართლე, მაგრამ იგი ვერ მალდება მხატვრული სიმართლის დონემდე.

პოეტის (გრ. ორბელიანის როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის) განცდა იქნებ წრფელიცაა, ოღონდ წრფელია იგი როგორც ცხოვრებისეული განცდა. და განა ცხოვრებისეული ემოციური განცდის სიწრფელე და სიმძაფრეც საკმარისია იმისთვის, რომ მხატვრულობის ხარისხი შეიძინოს და ლექსიც მხატვრული სიმართლით განიმსჭვალოს? ფანტაზიაში აღმოცენებული პირველადი სახის (პოეტური ხატის) გარეშე, რომლის პრიზმაშიც ხდება ჩვეულებრივ ემოციურ განცდათა მხატვრულ გრძნობად გარდატეხა — ამ ყაიდის ლექსის შექმნა შეუძლებელია. თუ ლექსი პირველად სახეს არ არის დაფუძნებული, თვით უწრფელესი ცხოვრებისეული გრძნობაც კი ლექსში მოჩანს ხან ბანალური, ხან ყალბი და ხანაც ნაძალადევი. ცხოვრებისეული განცდის სიწრფელე არ კმარა იმისთვის, რომ ლექსიც მართლად და კანონზომიერად აიგოს. აღმოჩნდება რა სხვა სიბრტყეზე ანუ ხელოვნების სიბრტყეზე, ცხოვრებისეული ემოციური განცდა უნებურად ჰკარგავს თავის ცხოველმყოფელ სიმძაფრეს, მოქმედების არეს, თვით დამაჯერებლობასაც; მას უნებურად ფიტავს და ამრუდებს ის „სიცრუე“, რომელიც ყოველი ნაწარმოების მხატვრულობას უდევს საფუძვლად, ესე იგი, ასეთ შემთხვევაში ლექსში უნებურად უპირისპირდება სიმართლე ცხოვრებისეული და სიმართლე მხატვრული, სიმართლე ცხოვრებისა და ხელოვნების სიმართლე. და რამდენადაც ცხოვრებისეული სიმართლისთვის მხატვრული გამონაგონი არის „სიცრუე“, იმდენადვე მხატვრული სიმართლისთვის ცხოვრებისეული ემოციური განცდა არადამაკმაყოფილებელია. სწორედ ამ მოსაზრებით ამბობდნენ დიდი მწერლები, რომ ცხოვრების ობიექტურად გადმოტანა მხატვრულის დონეზე დაუშვებელია, და რომ ის, რაც ცხოვრებაში მართალია, ხელოვნებაში შესაძლოა არადამაჯერებლად, ან ყალბად, ან მკრთალად გამოჩნდესო; და კიდევ: რომ ხელოვნების ობიექტი ცხოვრება კი არ არის, არამედ მხატვრული გამონაგონი — პოეტური ხატი, რომლის პრიზმაშიც ცხოვრებაა გარდატეხილი.

როდესაც პოეტი შეეცდება ლექსი შექმნას ვიწროდ სუბიექტურ, „ცხოვრებისეულად მართალ გრძნობაზე“ და არა „მხატვრულ გამოწვანებაზე“, მიუხედავად ცხოვრებისეული განცდის უშუალობისა, ობიექტივაციის პროცესში იბადება ერთგვარი წინასწარგანზრახულობის მომენტი, — ხელოვნებაში ხელოვნურობის მომენტი. ეს წინასწარგანზრახულობა უკვე იმით არის განპირობებული, რომ შენ გინდა აღბეჭდო და იდეალურად გამოაჩინო უაღრესად სუბიექტური განცდა ამა თუ იმ ცხოვრებისეული სიტუაციისა, და აი, იმისთვის, რომ იგი გახადო ტიპიური, სახეობრივი და ზოგადი თვისებების მქონე, ანუ, რომ აღამაღლო იგი იდეალური განცდის დონეზე და ამრიგად შექმნა ლექსი, — შენ უნდა მიუსადაგო მას სხვადასხვა საჭირო პოეტური აქსესუარები, ე. ი. პოეტური აქსესუარებით უნდა მორთო იგი. სწორედ აქ გამოვლინდება წინასწარგანზრახულობა, რაც იწვევს სხვა სუსტი მხარეების აღმოცენებას მხატვრულ ნაწარმოებში. და, ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ ხელთ გვეძლევა არა შექმნილი ლექსი, არა „დაბადებული“ ლექსი — არამედ ლექსი გაკეთებული.

ამით იმის თქმა როდი გვსურს, თითქმის ცხოვრებისეულად სუბიექტურ განცდაზე ლექსი არ იწერება ან არ უნდა იწერებოდეს. მაგრამ ამგვარ ლექსებს შესაბამისი გამოსახვის ფორმა უნდა ჰქონდეს და არ უნდა აცხადებდეს პრეტენზიას იდეალური განცდის, იდეალური სახის შექმნისა. ეს ლექსი კი, „საღამო გამოსალმებისა“, ამგვარ პრეტენზიას უდავოდ აცხადებს.

მკითხველთა უმრავლესობაში ამ ლექსის პოპულარობა ადვილად ასახსნელია. გრ. ორბელიანი მკითხველთა თანაგრძნობას იწვევს (პირობითად რომ ვთქვათ) ემოციათა წაქეზების საშუალებით, გამოიყენებს რა მარტივ რითმებსა და „რომანტიკულ სურათებსა და სიტყვებს“ ამა თუ იმ მოვლენის გამოსახატავად, — ასეთებია: „ზეციურისა სხივითა — სულისა აღმაფრენითა“; „სიცოცხლის ნეტარებითა — სული ჰსწუხს განშორებითა“; „სიხარულისა ნათლითა — ალერსის ზმითა ტკბილითა“ და ა. შ. ასეთი „ემოციათა წაქეზება“ მაინცდამაინც საჭედი გზა ვერაა ამა თუ იმ მოვლენისადმი თანაგრძნობის გამოწვევისათვის.

საერთოდ, ლექსში პოეტი რაიმე მოვლენასთან დაკავშირებული გრძნობას როგორც გრძნობას კი არ უნდა გვიხატავდეს, არამედ მოვლენის ინდივიდუალური განცდის პროცესს უნდა გადმოსცემდეს, ანუ, გრძნობაზე კი არ უნდა საუბრობდეს, არამედ გრძნობით გვესაუბრებოდეს.

და კარგად თუ დაუუკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ გრიგოლ ორბელიანი ლექსში გვესაუბრება არა იმდენად ობიექტზე — ხატზე, რამდენადაც საკუთარ გრძნობაზე. ის გრძნობას კი არ ალაპარაკებს, არამედ თვით გრძნობაზე საუბრობს. ამის გამო ლექსს აქსნა-განმარტებითი მსჯელობის იერი დაჰკრავს და იმავ მიზეზით კი ბწყარებს შორის და თვით ბწყარებიდან სიცივე გამოიყოფა. „სიმკაცრე“ კი არა, სწორედ „სიცივე“. ეს განაპირობებს იმასაც, რომ ლექსი არ არის „დაძაბული“, არ არის „შეკრული“. მართალია, თხრობა აწმყო დროში წარმოებს, მაგრამ მაინც ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ეს გრძნობა პოეტის გულში უკვე „გადაიხარშა“, უკვე დაესვა წერტილი მის არსებობას, მის სიცხოველეს<sup>1</sup>. და ეს ვლინდება არა მარტო ლექსის ნაწყვეტ-ნაწყვეტ განვითარებაში (მიუხედავად იმისა, რომ ლექსი ძირითადად ორ ნაწილად არის გაყოფილი, თხრობა დახლოებით შვიდჯერ წყდება და შვიდჯერ იწყება: აქ შვიდი აზრობრივი პაუზაა და შვიდი გრძნობითი „ამოსუნთქვა“), არამედ გრძნობათა და ფიქრთა გადმოცემის, აგრეთვე სიტყვათა ამორჩევის ზერხშიაც.

ექვსის თვალთ თუ გადავიკითხავთ ლექსს, მის პასაჟებში მომხიბვლელი გარემოს და განწყობილების შექმნის წინასწარგანზრახულობასაც ამოვიცნობთ. ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ პოეტი თავად არ განიცდიდა „ობლად შთენას“, მაგრამ იგი თითქოს ხაზგასმით გვიხატავს ამ თავის მდგომარეობის მომხიბვლელობას მომხიბვლელ გარემოში და ცდილობს, გარკვეული მდგომარეობა რაც შეიძლება გრანდიოზულად წარმოგვიდგინოს. სწორედ ამიტომ ლექსი კარგავს შინაგანი გან-

---

<sup>1</sup> ყველაფერი ეს განპირობებულია იმით, რომ ლექსის ობიექტად პირველადი სახე კი არ არის დასმული, არამედ ცხოვრებისეული გრძნობა; და იმისთვის, რომ გრძნობა ობიექტად გადაექცია, პოეტი იძულებული იყო განეცალკევებინა, „განესხვავებინა“ იგი თავისი თავისაგან, ანუ, ხელოვნურად მოემწყვდია ლექსის ჩარჩოში.

ვითარების დინამიურობის, აღწერილობით თვისებებს იძენს და ბუტაფორიით იტვირთება.

როგორც აღვნიშნეთ, ლექსი ძირითადად ორ ნაწილად იყოფა. პირველი წარმოადგენს ბუნების აღმწერ სურათს. ეს თავისთავად ლექსის შექმნის არც თუ ისე კარგი, მაგრამ მაინც დასაშვები ხერხია იმ შემთხვევაში, თუ ბუნების სურათი მკვეთრად არ სწყდება ლექსის ძირითად ნაწილს, მკვეთრად არ გამოიყოფა და არ განცალკევდება მისგან; თუ მისი განწყობილება გამომდინარეობს ლექსის მთლიანი განწყობილებისგან და მისთვის სპეციფიკური, შესაფერისი და უნიკალური არის. აქ კი ამას ვერ ვხედავთ. მეტიც, ბუნების აღმწერი ეს სურათი იმდენად სწყდება ლექსის მეორე ნაწილს, რომ, ჯერ ერთი, შეიძლებოდა ცალკე ლექსის სახეც მიეღო, მეორეც, მასში არ არის მოცემული გარკვეული სიტუაციის, გარკვეული სულიერი განწყობილების სპეციფიკურად შესაფერისი ნიუანსები; მესამეც: ლექსი, საერთოდ, პესიმისტურია, მაგრამ თავისუფლად შეიძლებოდა იგივე სურათები გრიგოლ ორბელიანს დაერთო სრულიად სხვა ხასიათის ლექსისთვის. ამ ნაწილში ბუნების სურათები ისეთ თავისთავად მნიშვნელობას იძენენ, აქ მათი იმგვარად ზოგადი აღწერილობაა მოცემული, რომ ურთიერთსაპირისპირო განწყობილების მოვლენებსაც კი ვხვდებით. ასე მაგალითად: „მათ კლდოვან გვერდთა შავადა ღრუბელნი ზედ დაჰსწოლიან“ — ამ სურათის შემდეგ მოულოდნელად ხალისიანი სურათი აღმოცენდება: „გაზაფხულისა ველითა ტყე შემოსილი სიმწვანით, მთებისა კალთებს შეამკობს სატკბო სუნნელთა მოფენით“. ეს იმის გამო ხდება, რომ ბუნების სურათის გადმომცემი ყოველი დეტალი თითქოს ცალ-ცალკე არის ჩახატული და მათ არ აკავშირებს ერთი ძირითადი განწყობა, ანუ, თითოეული დეტალი ერთ ძირითად განცდაში ვერ არის სრულყოფილად გარდატეხილი. ამიტომაც უნებურად გვებადება ეჭვი, რომ მთელი ეს ეგზოტიკურ-რომანტიკული გარემო პოეტმა თითქოს წინასწარგანზრახულად გამოიყენა იმისთვის, რათა შეექმნა მომხიბვლელი ფონი საკუთარი გრძნობის უფრო მომხიბვლელად წარმოდგინებისათვის. ხელოვნებაში მრავალი პასაჟი შეიქმნება ხოლმე გამიზნულად, მაგრამ იგი თვალს არ უნდა გვკრიდეს და შიშ-

ველი სახით არ უნდა გვეძლეოდეს. ამ ლექსის შესავალში მოცემული ბუნების აღმწერი სურათი თავისთავად პოეტურია, მაგრამ მთლიანი ლექსისთვის საჭირო ფუნქციას მაინც ვერ ასრულებს და ზრული კანონზომიერებით ვერ არის შერწყმული ლექსის სტრუქტურასთან, რადგან ლექსის ძირითადი მხატვრული გრძნობით ვერ არის განმსჭვალული. იგი უფრო წარმოადგენს როგორღაც განცალკევებულად გადმოცემული ბუნების თავისთავად პოეტურად მომხიბვლელ სურათს.

ლექსში ბუნების აღმწერ პირველ ნაწილსა და ინტიმურ განცდათა გადმომცემ მეორე ნაწილს შორის შინაგანად და გარეგნულადაც სუსტი კავშირია დამყარებული. „შეწუხებული ვუმზერ გზას“ — ეს ფრაზა მეორე ნაწილს დასაწყისისთვის მეტი სმეტად დეკლარაციულია და თან არაპოეტურიც. ამ ფრაზით თითქოს ახლიდან იწყებო ლექსი. ასევე ძალიან პირდაპირი და პათეტიური განსაზღვრებაა ამ სიტუაციაში „შმაგ-ქმნილი“ („რალსა ვუმზერ შმაგ-ქმნილი“). პოეტი შეწუხებული და შმაგ-ქმნილი რომ არის, მკითხველმა თავად უნდა შეიგრძნოს და ლექსშიც ეს სულიერი მდგომარეობა სხვაგვარი ხერხით უნდა ყოფილიყო გამოსახული.

სწორედ მეორე ნაწილში ამოიკითხება უფრო ნათლად პოეტის „თავმომწონეობა“ საკუთარი გრძნობებით, — ობლად დაშთენის ღიტუაციით. ადვილად შევნიშნავთ, რომ ამ ნაწილში „ობლად შთენილი ღული“ კი არ მეტყველებს, არამედ პოეტი მსჯელობს და განგვიმარტავს საკუთარ „ობლად შთენილობის“ მდგომარეობას, რაც არავითარ შემთხვევაში ერთი და იგივე არ არის. ამას უფრო ნათელსა ხდის თვით სტილი, მანერა პოეტური მეტყველებისა, — მსჯელობა თითქოს გარედან წარმოებს სულის ღიდრმეში მომხდარი ძვრების თაობაზე, პოეტი თითქოს გარედან ზედავს და გარედან აუვასებს თავის სულიერ მდგომარეობას. ამ მომენტს განსაკუთრებით ამძაფრებს უკანასკნელი „რაციონალური“ ფრაზა. „მოთქმით რა ერგოს გულ-წყლულსა?!“

„შეწუხებულის“ და „შმაგ-ქმნილის“ გარდა, ლექსის მეორე ნაწილში ამოვიკითხავთ სულიერი მდგომარეობის გამომხატველ ასეთსავე დეკლარაციულ ფრაზებს: „მარტო ვზი ჭმუნვით“, „სული ჰსწუხს განშორებითა“, „დამტოვე მწუხარე-

ბისა მე მსხვერპლად“... ამგვარი პირდაპირი თქმები მკითხველს უშუალოდ ვერ შთააგრძნობინებს პოეტის სულიერ მდგომარეობას. პირიქით, თავისი სიშიშვლით და პირდაპირობით ეს ხელსაყ უშლის უშუალო აღქმისა და მძაფრი შთაგრძნობის პროცესს. ლექსში ამგვარი ფრაზებმა სიჭარბე კი უცილობლად მეტყველებს სისუსტეზე პოეტის მხატვრული გრძნობისა, რომელიც სათქმელის ზუსტი და ნატიფი გადმოცემის წინაპირობაა.

გრ. ორბელიანს ამ ლექსში რომანტიკოსი პოეტებისთვის დამახასიათებელი და იმ დროისთვის უკვე მოარული პოეტური გამოხატვის საშუალებათა დიდი მარაგი გამოუყენებია: საღამოს ბუნდოვანება, ოხერა სიმწარის, გულის კვნესა, ვარსკვლავები, დევებივით მდგარი მთები, სატბო სუნნელი, ალერსის ტბილი ხმა... მათი თავისთავადი ეფექტურობის გამო მკითხველთა უმრავლესობას, ალბათ, უჭირს მიხედეს, რომ პოეტი ზოგჯერ ზერელედ, ზოგჯერაც ხელოვნურად აკავშირებს ამ ელემენტებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ პოეტის განცდები ხელშესახებად არსად არ გვეძლევა. ლექსში არ არის შექმნილი მხატვრული სახე თვით სატრფოსი, არ არის მოცემული რაიმე მხატვრული დეტალი წარსულში არსებული იმ რეალური სიტუაციური განცდისა თუ მდგომარეობისა, რომლის განქრობა-დაშორებამაც ასე დაანადვლიანა პოეტი. ლექსი კი საკმაოდ დიდია იმისთვის, რომ ასეთი დეტალი ჩატეულიყო.

პოეტი მხატვრული გრძნობის შექმნას ცდილობს ეფექტური, რომანტიკული სიმბოლოების გამოყენებით. „სულის წუხილი“ — ეს ერთ-ერთი ყველაზე „უტყუარი“ პოეტური სიმბოლო, რომელიც მკითხველში უნებურად აღვივებს რაღაც ბუნდოვან სენტიმენტალურ თანაგრძნობას, — ეს ფრაზა ლექსში ოთხჯერ გვხვდება. ამას რომ დავურთოთ „გულის კვნესა“, „ოხერა სიმწარის“ და სხვა ამდაგვარი, დაგვიგროვდება პოეტიზირებული, ზოგადი, სენტიმენტალური ცნებების საკმაოდ დიდი რაოდენობა, რომელთა არსებობა მხატვრული გრძნობის ზედაპირულობაზე და სისუსტეზე მეტყველებს. აქ ეს სიტყვები მხოლოდ პათეტიურ განწყობას ქმნის და მოჩვენებითი დიდებულებით წარმოაჩენს იმ გრძნობასაც კი, რომელიც

ცხოვრებაში შესაძლებელია უადრესად წრფელი, უშუალო და მძაფრი ყოფილიყო.

ლექსის ღირსებად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ მასში ადგილ-ადგილ კარგად არის დალაგებული რითმა; ზოგიერთი ფრაზა მოქნილი და მუსიკალურად კეთილხმოვანია (მაგ: „წახველ, წარმტაცე ყოველი საამებელი სულისა“); წინადადებათა ინვერსიული წყობით საინტერესო და მომხიბვლელი ინტონაციებიცაა შექმნილი. ამას გარდა, უკანასკნელი ბუნების აღმწერი სურათი (და საერთოდ მთელი ბოლო პასაჟი) და იქ გამოხატული მოვლენა უშუალოდ, უბრალოდ, მართალი განწყობით არის გადმოცემული. „მხოლოდა ხმა ისმის ზოგჯერ გუშაგის...“ — ამ ერთი შტრიხით, ამ ერთი „ხმის გაგონებით“, პოეტი არამარტო მთელ სურათს, არამედ საკუთარ გრძნობასაც წამიერად აცოცხლებს და წარმოგვიდგენს მართალ, რეალურ მოვლენად. ეს ბოლო პასაჟი ლექსის საუკეთესო ნაწილია და ამავე დონეზე რომ ყოფილიყო ლექსი თავიდან ბოლომდე დაწერილი, „საღამო გამოსალმებისა“, ალბათ, ბევრად უკეთ გამოჩნდებოდა და მეტ მხატვრულ ღირებულებას მოიპოვებდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ასე არ არის. წინა პასაჟები უფრო „ცივია“ „გაკეთებულობის“ დალი დაჰკრავს გამოსახვის საშუალებათა ხატოვანების მიუხედავად, პოეტის გრძნობა არ გვევლინება იმ სიდიადით, რის პრეტენზიასაც აცხადებს. „ობლად შთენაზე“ ჭეშმარიტი დაფიქრების მაგიერ, ამ მდგომარეობის გულწრფელი გამხელის მაგიერ, პოეტა ემოციონალიზმში იძირება.

თუმცა, ამგვარი ემოციონალიზმი არა მარტო გრ. ორბელიანისთვის, არამედ მსოფლიოს მრავალი რომანტიკოსი თუ არარომანტიკოსი დიდი პოეტისთვის არის დამახასიათებელი. ამ მხრივ, ღროდანღრუ უმეტესი მათგანი სცოდნავდა, ზოგჯერ, სწორედ ასეთივე პოპულარულ და ზალხისთვის საყვარელ ლექსებში. სამაგალითოდ, შეიძლება დავასახელოთ პერსი ბიში შელლის ცნობილი „ინდური სერენადა“.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსს (მსგავსად გრ. ორბელიანის „საღამო გამოსალმებისა“) აქვს გარკვეული სახის სიწრფელე, მასში გამოხატული გარემო-სურათები მაინც იმგვარ-



რაღა წარმოდგენილი, როგორც უხვ გრძნობათა გარე-გარდ-  
მოშლის გადამართლებელი მიზეზი. ეს ექვი გვებადება იმი-  
ტომ, რომ ამ ლექსშიც არ არის მოცემული კონკრეტული სი-  
ტუაცია, კონკრეტული სახე-ობიექტი, რომელიც საფუძვლად  
დაედებოდა აქ აღმოცენებულ გრძნობებს.

„ინდურ სერენადაში“ შევლიმ რომანტიკული გამოსახვის  
ელემენტთა დიდი მარაგი გამოიყენა: ოცნებები, ტყბილი ძი-  
ლი, კაშკაშა ფარსკვლავები.... სიტყვა „Champak“ მხოლოდ  
და მხოლოდ მომაჯადოებელი ეგზოტიკური განწყობილების  
შესაქმნელად არის ჩასმული ლექსის ნაქარგში. ლექსის მთა-  
ვარი ნაკლი ისაა, რომ პოეტს თავისი გრძნობა ობიექტივაციის  
პროცესში მკაცრად არ გაუტარებია „კონტროლის სტადიუმ-  
ში“, ანუ, მისი გამოსახვისთვის სათანადო კონტროლირება  
არ გაუწევია. ამას ადასტურებს ეს მომენტიც, რომ ერთი  
მინიშნებაც არ არის იმაზე, თუ ლექსის პირველ ნაწილში  
გამოხატული გრძნობის სილალე და იმედიაზობა მეორე ნა-  
წილში რატომ შეიცვალა თითქმის საყოწარკვეთად. განა მო-  
ცემულია მეხუთე სტროფში აღმომხდარი ამ სიტყვების —  
„მე ვკვდები! მე ვკარგავ გაშხელობას! მე ვუძლურდები!“ —  
გასამართლებელი რაიმე წინაპირობა? აქ ეს სიტყვები რაღაც  
მიღმა არსებულის, მკითხველის მიერ ვერ აღსაქმელი გრძნობის  
გამოძახილია და, ამიტომაც ისინი მხოლოდ „ამალეღვებელ სი-  
ტყვებად“ გვევლინება. ამას გარდა, პოეტი თითქოსდა გაუაზ-  
რებლად, ხელოვნურად მიანდობს საკუთარ გრძნობათა გამო-  
ხატვას ჩიტებსა და ყვავილთა სამყაროს. „ვით ღიზმრეული  
ტყბილი ფიქრები“ — ამის მსგავსი ხელშეუხებელი, აბსტრაქ-  
ტული ფრაზები კიდევ უფრო აშწევებენ არარეალურობის  
შთაბეჭდილებას. სიკვდილზე ჭეშმარიტი დაფიქრების მაგიერ,  
ჩვენ ვხვდებით, რომ პოეტი ემოციებს ბრმად აჰყოლია.

ამგვარი რომანტიზმის დამცველები, მოსალოდნელია, მი-  
გვითითებენ იმაზე, რომ „ინდური სერენადის“ მსგავსი გრძნო-  
ბათგამოხატვა უფრო მისაღები და უფრო სასიამოვნოა, ვიდ-  
რე პოეზიაში „რაციონალიზმის“ მოქარება. ეს უკვე სიმპა-  
თიანტიპათიების საკითხია. ხოლო, რაც შეეხება ზემოთ  
აღნიშნულ შემთხვევას, ამდაგვარი ემოციონალიზმი უდავოდ  
შემოქმედის სისუსტეა, რასაც არ გამოაღლენს უფრო „თავშე-

კავებული“ პოეტი, ან, რაც არ გამოუვლენია იმავ შელლის არა ერთსა და ორ ბრწყინვალე ნაწარმოებში.

„თავშეკავებულობა“ არამც და არამც არ უკავშირდება უშუალოდ არც ხნოვანებას და არც „ხელგაწაფულობას“ პოეტისას. ზოგი ხელგაწაფული, ხნიერი პოეტიც ბოლომდე „თავშეუკავებელი“ რჩება (ეს, რა თქმა უნდა, არც ორბელიანსა და არც შელლის არ ეხება), და ვერ თავისუფლდება ემოციონალიზმისაგან. ზოგი კი ამ ნაკლს ქაბუკობაშივე სძლეფს და მცირერიცხოვანი ლექსებითაც ისაკუთრებს ადგილს ნაციონალურსა და მსოფლიო პოეზიაში. ეს მოვლენა თვალსაჩინო ხდება თუნდაც ჯონ კიტსისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების მაგალითზე. მათ ძნელად თუ მოვუძებნით ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც „ემოციონალიზმის ტყვეობაში“ შეექმნათ.

სამაგალითოდ გავიხსენებ მხოლოდ „შემოღამებას მთაწმინდაზე“, რადგან იგი განწყობით ერთგვარად ენათესავება გრ. ორბელიანის „საღამოს გამოსალმებისას“, — ენათესავება იმდენად, რამდენადაც აქაც „ობლად შთენაზეა“ საუბარი, აქაც საღამოა, აქაც მთაა, ვარსკვლავებია, ყვავილებია, ე. ი. თითქმის იგივე პოეტური „დეკორაცია“ არის გამოყენებული. ბარათაშვილის მიერ გამოთქმული გრძნობა, სხვის ხელთ თავისუფლად შეიძლებოდა იმგვარივე თავმოძვრნე თვითგამოსახვის საბაზად გადაქცეულიყო, რაც გრ. ორბელიანისა და შელლის ზემოთ ხსენებულ ლექსებში მათი ემოციონალიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი შემადგენელი ნაწილია.

გრ. ორბელიანის „საღამო გამოსალმებისა“-ს მსგავსად ბარათაშვილის ეს ლექსიც თითქოს ბუნების სურათის აღწერით იწყება, — „თითქოს“ იმიტომ, რომ სინამდვილეში, თუ კარგად ჩავუკვირდებით, ეს ბუნების სურათის აღწერა კი არა, ბუნებასთან საუბრის გადმოცემა უფროა.

შეუძლებელია, თვით გაუწაფავმა თვალმაც არ შენიშნოს ის სხვაობა, რომელიც გამოვლინდება გრ. ორბელიანთან და ნ. ბარათაშვილთან უკვე თვით ბუნების ხატვის, ბუნების სურათთა გამოყენების ხერხებსა და მანერაში. თუ ლექსში „საღამო გამოსალმებისა“ ბუნება თითქოს ისეა დახატული, როგორიც ის არის ობიექტურად, — ლექსში „შემოღამება

მთაწმინდაზე“ ბუნება ისეა გადმოცემული, როგორადაც იგი არსებობს სუბიექტისათვის (ამ შემთხვევაში პოეტისთვის), ე. ი. თუ პირველ შემთხვევაში სუბიექტის (პოეტის) ყოფნა ბუნებაში და, ამის შედეგად, სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთზეგავლენა სუსტად აღიქმება, — მეორე შემთხვევაში სუბიექტი (პოეტი) თითქოს შეჭრილია გარემო საგნებსა და მოვლენებში. ამას გარდა, თუ პირველ შემთხვევაში ბუნების საგანთა აღქმა, და ამით აღმოცენებული გრძნობა, თითქოს თავისთავადია და თავისუფალია იმ ძირითადი გრძნობა-განწყობილებისაგან, რომელზეც ლექსია შექმნილი, — მეორე შემთხვევაში ბუნების საგანთა და მოვლენათა აღქმაცა და გამოხატუაც განსაზღვრულია ლექსის ძირითადი გრძნობითა და განწყობით. ამიტომაც, თუ პირველ შემთხვევაში: „წყალნი მთით დაქანებულნი აღმასებრ უფსკრულს ჰსცივიან“ და „გაზაფხულისა ველითა ტყე შემოსილი სიმწვანით, მთებისა კალთებს შეამკობს სატყბო სუნნელთა მოფენით“ — ეს თავისთავად ფრიად მომხიბვლელი სახეებია და ჩვენც ვიტყვი, რომ ეს არის თავისთავად მშვენიერი სურათები, — მეორე შემთხვევაში: „მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი, დამაფიქრებლნი, ვერანანი და უდაბურნი“ ან „ძირს გაშლილს ლამაზს ველსა ყვავილნი მოჰფენენ, ვითა ტაბლას წმინდასა და ვით გუნდრუქსა სამადლობელსა, შენდა აღკმევნ სუნნელებასა“, — ეს არა იმდენად მშვენიერი სურათებია, რამდენადაც ლექსის ძირითადი გრძნობისა და განწყობის გამომავლინებელი მხატვრული სახეები. ე. ი. თუ პირველ შემთხვევაში პოეტს ბუნების საგნები გამოუყენებია „მშვენიერი სურათის“ შესაქმნელად, მეორე შემთხვევაში პოეტს ბუნების საგნები საკუთარი გრძნობის, განწყობის გამოსავლინებლად გამოუყენებია.

ამ ლექსის შექმნისას გრ. ორბელიანს მხატვრობის პრინციპები გამოუყენებია და სიტყვებით ისევე გადმოგვცა საგნები, როგორც მხატვარი ფუნჯით დახატავდა. ნ. ბარათაშვილი კი ლექსში „შემოღამება მთაწმინდაზე“ პოეზიის პრინციპებიდან გამომდინარე გამოიყენებს ბუნების საგნებს და გვაწვდის მათ არა როგორც საგნებს, არამედ, როგორც მოვლენებს. „საღამო გამოსალმებისა“—ში პოეტი თითქოს გვიჩვენებს სუ-

რათებს. აქ კი არავითარ ჩვენებას არა აქვს ადგილი. მეტიც, აქ ბუნების სურათის არც ერთ დეტალსაც კი არ გააჩნია თავისთავადი საგნობრივი მნიშვნელობა და მხოლოდ აზრობრივი მეტაფორის შემადგენელ ნაწილად შეიძლება ჩაითვალოს. „ძირს გაშლილს ლამაზს ველსა ყვავილნი მოჰფენენ, ვითა ტაბლას წმინდასა და ვით გუნდრუქსა სამადლობელსა შენდა აღკმევენ სუნნელებსა“, — ეს მეტაფორაა და არა ბუნების სურათი, მაშინ, როცა, „წყალნი მთით დაქანებულნი...“, „გაზაფხულის ველითა...“ და სხვა, სიტყვებით გადმოცემულ წმინდაწყლის სურათებს წარმოადგენენ. (თუ რამდენად მართებულია და რამდენად პოეტურია პოეზიაში მხატვრობის პრინციპების შემოტანაც და „აღწერის ხერხის“ გამოყენებაც, ამის შესახებ უფრო ვრცლად ემსჯელობ წერილში „დინამიურობის საკითხისათვის პოეზიაში“).

ლექსში „შემოღამება მთაწმინდაზე“ ბუნების ყოველი სურათი პოეტის მხატვრული გრძნობითაა განმსჭვალული და პოეტის შემოქმედებით განცდებთან ზუსტად განსაზღვრულ მიმართებაშია. არც ერთი პასაჟი არ არის გადატვირთული ზოგადი, თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე დეტალებით და, რაც მთავარია, ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენათა თანაარსებობა აქ სრულიად გამორიცხულია. ბარათაშვილი კი არ გვიხატავს იმას, რაც საერთოდ მის გარშემო არის, არამედ — რასაც გარკვეულ მხატვრულ სიტუაციაში ხედავს, რასაც ინდივიდუალურად განიცდის და რასთანაც, ფანტაზიით შექმნილ სამყაროში, უშუალო ურთიერთკავშირშია. მთაწმინდას არე: ტურფა სერი, ყვავილები, ნაპრალები — ყოველივე ეს მწერალს „გამოუყენებია“ არა მათი თავისთავადი სილამაზის გადმოცემის მიზნით, არამედ ეს დეტალები გვევლინებიან პოეტში სპეციფიკურად შექმნილი შემოქმედებითი განწყობისა და მის საფუძველზე აღმოცენებული ემოციური განცდის — მხატვრული გრძნობის გამომხატველ საშუალებებად. ეს ის შემოქმედებითი განცდაა, რომელიც პირველივე ტაეპებიდან აღიტაცებს და შეიპყრობს მკითხველს.

ლექსში გამოხატულ ბუნების ყოველ სურათს, ყოველ მოვლენას აზრობრივი, გრძნობითი ქვეტექსტი აქვს. ერთადერთი ბუნების სურათი, რომელიც აღწერილობით ხასიათს

ატარებს, მოცემულია მერვე სტროფში. მაგრამ აქაც ჩართულია ერთი მძაფრი შედარება, საოცრად ძლიერი და ცხოველყოფილი: „გინახავთ სული, ჟერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებული?“ ეს ტრაგიკულად წარმოთქმული ფრაზა კი გვიმხელს ლექსის გრძნობით ტონალობას და მთელ სტროფში დახატულ სურათსაც აცოცხლებს. ამას გარდა, ლექსში ბუნების სურათებს წინასწარგანზრახულად არა აქვს მიჩენილი რაიმე განსაკუთრებული ადგილი, როგორც ამას „სალამო გამოსალმებისა“-ში ვხედავთ (თავში და ბოლოში). ბუნების ესა თუ ის ხატოვანი დეტალი გაბნეულია მთელ ლექსში და გამოყენებულია სათქმელის, სპეციფიკური სიტუაციის გადმოსაცემად.

ლექსი ძირითადად ორი განცდილი ფიქრის ურთიერთშეპირისპირებით ვითარდება. ამ ორი ფიქრის ურთიერთშეპირისპირება უკავშირდება ორი სამყაროს არსებობას: ამქვეყნიურსა და ზენაარსს. ეს ორი გრძნობა, — „ობლად შთენისა“ და რელიგიური გზნებისა, — პარალელურად ვითარდება. აღსანიშნავია, რომ არც ერთი მათგანი პათეტიურად არ არის გამოხატული. პოეტის გრძნობა არ ემონება პათეტიზმს მაშინაც, როდესაც ღვთის არსებობის რწმენა დააგმობინეს და გამოარიცხინებს ამქვეყნიური ამოების ძალას, როდესაც იგი პოეტის არსებაში მომავლის იმედს აღვივებს. ლექსში ეს მომენტი გამოსახულია არა პოსტულატივ ზეციურის, ზენაარის პრიმატისა ყოველივე მიწიერთან შედარებით, არამედ უშუალო განცდითა და ფიქრით წარმართული ანალიზით.

მიუხედავად ლექსში გამოყენებული ამდენი წამოძახილისა („ჰოი“, „ოჰ“, „ჰე“), და ამდენი ძახილის ნიშნისა, — არსად არ შეინიშნება გადაჭარბებული ემოციონალიზმი, არსად არ იგრძნობა თავმომწონეობა არც „ობლად შთენის“ სიტუაციით და არც რელიგიური გზნებით. პოეტის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი სიტყვები და ფრაზები უბრალოდ, შეუღამაზებლად არის წარმოთქმული. აქ არ წარმოებს არავითარი მსჯელობა „ობლად შთენის“ მდგომარეობაზე, არამედ ლექსში თვით „ობლად შთენილი“ სული ამხელს თავის თავს მკითხველის წინაშე. ბარათაშვილი აქ გრძნობას გარედან არ საზღვრავს, ის „გრძნობას ამეტყველებს“.

ლექსს ტრაგიკულობის ელფერს ანიჭებს არა მარტო „ობ-  
ლად შთენის“ განცდა, არამედ ვერ-მისაწვდომის ვერ წვდო-  
მის გააზრებაც, — ის, რომ „ვერ სცნობენ გლახ მოკვდავნი  
განგებას ციურს!“. აქ მხატვრული გრძნობა კიდევ რძიტომ  
არის სრულყოფილად გადმოცემული, რომ ლექსში ყოველი  
სიტუაცია პოეტური ფიქრით არის განმსჭვალული და ყოვე-  
ლი მოვლენა თანდათან, შინაგანი ლოგიკურობით აღწევს სა-  
თქმელის დასასრულს.

ამას გარდა, პოეტმა ლექსში დაგვანახა არა მარტო „ახ-  
ლანდელი“ შემოღამება მთაწმინდაზე, არა მარტო თავისი  
„ახლანდელი“ განცდები და ფიქრები გაგვიმხილა, — კიდევ  
რაღაც გაიხსენა, საკუთარ სულში რაღაც მოიმოქმედა, რაღაც  
გადაწყვეტილება მიიღო და, ამით კი დინამიური „ამბავი“  
შექმნა.

ლექსში „შემოღამება მთაწმინდაზე“ ამოიკითხება პოე-  
ტის გრძნობათა სიმძლავრეცა და სიღრმეც. ამასთანავე, ლექს-  
ში გამოხატული გრძნობა მკაცრად კონტროლირებულია, იგი  
წარმოუდგენელა ყოველგვარი ეგზალტაციის გარეშე. აღსა-  
ნიშნავია ერთი მომენტიც: თუ „საღამო გამოსალმებისა“-ში  
გამოთქმული გრძნობა ბოლომდე პოეტის „საკუთრებად“  
რჩება, ლექსში „შემოღამება მთაწმინდაზე“ გამხელილი  
გრძნობა სცილდება პოეტის ინდივიდუალური განცდის ვიწ-  
როდ სუბიექტურ საზღვრებს და გადაიქცევა მკითხველთა კუ-  
თვნილებადაც. მკითხველის მიერ ამ ლექსის შთაგრძნობის  
პროცესიც უფრო უშუალოდ მიმდინარეობს, რადგან მასში  
გამხელილი გრძნობა არის წმინდად მხატვრული და თავისუ-  
ფალია ყოველდღიური, ემპირიული, ვიწროდ სუბიექტური  
განცდის არტახებისაგან, — რადგან აქ ერთეული შემთხვევა,  
ერთეული სიტუაცია ზოგადი განცდის, ზოგადი სახის პრიზმა-  
შია გარდატეხილი.

და კიდევ: ლექსის ტონალობაში, მის მუსიკაში აღიქმება  
რაღაც ფარული პოეტური მელანქოლია, რაც კიდევ უფრო  
მომხიბვლელსა ხდის გრძნობათა გამხელის დანებას და უკვე  
თავისთავად გამორიცხავს თბრობის „გაპრანჭულობას“, დეკ-  
ლამაციურობას და პათეტიურობას (რასაც ამგვარი ხასიათის  
ლექსებში ბევრი ნიჭიერი და სახელგანთქმული პოეტი თავს

ვერ აღწევს ხოლმე). ასე მაგალითად, ისეთი დიდი ოსტატი, როგორიც იყო ბრაუნინგი, ლექსში „აბატი ვოლგერი“ (რომელიც თავისი რელიგიური გზნებით ენათესავება ბარათაშვილის „შემოღამებას მთაწმინდაზე“ და რომელშიც ღვთისმოსავი ორღანისტის სახე და ფიქრია გადმოცემული), — განსხვავებით ბარათაშვილისაგან, გვაწვდის თავისი რელიგიური რწმენის, თავისი ამალღებული იდეების მტკიცებებს. მისი „მტკიცება“ მეტისმეტად მაღალ. პათეტიურ რეგისტრებზე მიმდინარეობს და უნებურად ყურსა სკრის მკითხველს. „განა აქვს აზრი ცვალებადობის წინაშე შიშს“ და „ბოროტება არის ბინძური, არის მოსაწყენი“, — ამგვარი დეკლამაციური, პათეტიური ფრაზები ბევრად ამცირებს ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას. ბარათაშვილის მსგავსად ბრაუნინგს სწამს, რომ ყველაფერი ღვთიური არის სრული, ნათელი, კეშმარიტი და უცვლელი, — ხოლო მიწიერი ამოო მოვლენები ცვალებადნი და ბნელნი არიან. მაგრამ პოეტი მხატვრულად კი არ აანალიზებს ამ მოსაზრებას, იგი ამ მოსაზრებას პოეტური ფიქრის, მხატვრული განცდის სახით კი არ გვინერგავს, — არამედ პოსტულატებით გამოთქვამს და გვიმტკიცებს. ამიტომაც მისი მსჯელობის, მისი პოეტური თქმის მანერა თავისი ექსპანსიურობით, ცოტა არ იყოს, მომაბეზრებელი ხდება. ამ მხრივ საინტერესოა მისი შედარება თომას ელიოტის ნაწარმოებთან „ოთხი კვარტეტი“, რომელშიც „მიწიერი ბოროტების“ პრობლემა უაღრესი სკრუპულოზურობით, ანალიტიკურად და ყოვლისმომცველად არის განხილული და პოეტური ფიქრის მეშვეობით განეფინება მკითხველისკენ. თითქმის ამავე თემაზე დაწერილი ჰოპკინსის ლექსიც „მრავალფერი სილამაზე“ სრულიად საპირისპიროა ბრაუნინგის დეკლამაციულობისა და პათეტიზმისა. თუ ბრაუნინგი „აბატ ვოლგერში“ თავგამოდებით ცდილობს, რათა ბრმად ვაღიაროთ მისი „სალოცავი“, ჰოპკინსი სრულიად არ თხოულობს ამას მანამ, სანამ ჩვენ თავად არ შევიგრძნობთ იმ სინამდვილეს, რასაც ქრისტიანული რელიგია წარმოადგენს მისთვის. და მკითხველიც აუცლებლად ბრაუნინგზე მეტად ჰოპკინსს დაუჯერებს, რადგან იგი თავისი მრწამსის რეალურ მიზეზებსაც გვიჩვენებს. ეს მიზეზი და ეს ბაზისი არის მისი სიყვარული ობიექტურად

არსებული, აღქმადი სამყაროს მიმართ, რომელსაც პოეტი, როგორც გარდასახული ინდივიდი, შემოქმედებითი წარმოსახვის სამყაროში განიცდის. სწორედ ამ უკანასკნელი მიზეზის ძალით არის ლექსში გამოთქმული „სიყვარული ყოველდღიური საგნებისადმი“ სრულიად მიუყვარძოებელი, ვიწრო-სუბიექტური არტახებისგან თავისუფალი, თავის სისადავეშიც ამძლავებული. ამასთანავე, პოპკინსის „ჩვეულებრივი“, „ახლოს მყოფი“ ღმერთი გაცილებით უფრო დიდი და ყოვლისშემძლეა, ვიდრე ბრაუნინგის განგება, „შშენებელი და შემქმნელი სასახლეებისა, რომლებიც ზელით არ აღსრულებულან“. პოპკინსის პირველივე სიტყვები „მადლი ეთქვათ უფლისათვის“, თავისთავად ბანალურია, მაგრამ ეს სიტყვები მაშინვე იცილებენ ტრაფარეტის ელფერს, როგორც კი უკავშირდებიან უაღრესად სადა, უშუალო გაგებას: „ამ ჭრელჭრულ საგნებისათვის“ ეს „ჭრელჭრულ საგნები“ თავისი მოულოდნელობით, გარკვეული სახის მხატვრულ ეფექტს ახდენს მკითხველზე. „მრავალფერი სილამაზე“ არ არის პოპკინსის საუკეთესო ლექსი. ეს არის, უბრალოდ, შემოქმედებითად მართალი გრძნობით დაწერილი ლექსი და მას სრულიადაც არა აქვს ძლიერი და მაღალი ვნებების წარმოჩინების პრეტენზია. მკითხველი ლექსში გამოხატულ განცდას შთაიგრძნობს პოეტის არსებაში აღძრული უშუალო აღფრთოვანების მეოხებით იმ საგნებისადმი, რომელთაც იგი ზედავდა და რომლებიც მან გადმოსცა ფაქიზი სიზუსტით და უბრალო, კონკრეტული სიტყვებით. და თუმცა ამ ლექსში გამხელილი გრძნობა და ფიქრი გამოხატავს ღვთისადმი მოკრძალებულ, „ყოველდღიურ“ სიყვარულს (მოწიწებას), „dappled things“-ის ალტერნატივა მიგვანიშნებს პოპკინსის ინტერესების გაცილებით უფრო მაღალ სფეროზე, ვიდრე ბრაუნინგის „მანიფესტური განცხადებები“.

შემდეგი ლექსი, რომელსაც აქ განვიხილავთ, აშკარად ეგზალტირებული, ხელოვნურად შექმნილ გრძნობათა გამოხატვის უტყუარი ნიმუშია. ეს არ არის რთული დეტალებით გადატვირთული, რთული შინაარსის ნაწარმოები. ის უფრო



ტრივიალური, ადვილად ამოსაცნობი შემთხვევაა პოეტური მანუფაქტურისა, რასაც ყოველ ეპოქაში ასე ხშირად ვხვდებით. ამ ლექსში, რომელსაც ჰქვია „გასეირნება“, ბანალური გრძნობა იდეალური განცდის მტკიცებაზეა აყვანილი ხელოვნურად გამოგონილი ან წიგნებიდან ნასესხები სახეების მეშვეობით.

დღეს თავისუფლად გაეიარე, ტყვედქმნილი სული,  
ვით შავი ტყიდან ოქროს ეტლით მზე ამოსული,  
ცას და ქვეყანას შესცინოდა, შესტრფიალობდა.  
ნელა გავეყევი მდინარის პირს, გავედი ველად,  
და ჩემი მშვიდი თვალთახედვა, ისე ვით ძველად,  
მტრედისფერ ცაზე უღარდელად ხეტიალობდა.

აჰ, რარიგ მიყვარს მარტოლ-მარტო მე სიარული!  
ვიღოდი ჩემთვის გულზეიადი და მხიარული,  
ფერად ოცნებით საღ არ წაველ, საღ არ გაფრინდი!  
მზე ჩადიოდა და საღამო ახლოვდებოდა,  
ხოლო მე რალაც შორეული მახსენდებოდა...  
როგორღაც მძიმედ იშლებოდა საღამოს ბინდი.

და მისცურავდა მოგონების გრძელი გრეხილი...  
ვით ხე მალალი, ქარიშხალით გადატეხილი,  
ჩამოწვა სულში შხამიანი ნალექი მწარე...  
შეეჩერდი. სიო შეერულ შუბლზე ნამს მაჰკერებდა,  
ცა ვარსკვლავებით მოქედილი თავს დამყურებდა  
და ვერცხლის ლამაზ სამოსელში მახვევდა მთვარე.

ლექსში გამოხატული გრძნობის მოჩვენებითობა, ვგონებ, აშკარაა. აქ ჩვენ უკვე საქმე გვაქვს ხელოვნურად შექმნილ მხატვრულ გრძნობასთან, რომელიც პოეტის თვითმოტყუების, მომხიბვლელ გარემოში ყოფნისა და ამალღებულ ფიქრთა წარმოჩინების აკომპანემენტს წარმოადგენს.

უპირველს ყოვლისა, აღვნიშნავთ ერთ ფაქტს: კ. ქიქინაძის ამ ლექსში პოეტის ამალღებული გრძნობათ განაცხადი ბოლომდე განაცხადად რჩება და საფუძვლად არ უდევს სინამდვილის რეალური, ღრმა განცდა. მკითხველს თავიდანვე გააღიზიანებს მაღალფარდოვანი სიტყვები და ფრაზები: „ტყვედქმნილი სული, ვით შავი ტყიდან ოქროს ეტლით მზე ამოსული...“ როგორც ვხედავთ, აქ პოეტის „მე“ (ანუ ტყვედქმნილი

სული) შედარებულია მზესთან, რომელიც „ოქროს ეტლმა“ (უნდა ვიგულისხმეთ პოეტური ფანტაზია, პოეტური გზნება, პოეტური სწრაფვა) ამოიყვანა, ამოზიდა შავი ტყიდან (უნდა ვიგულისხმეთ ცხოვრების ამოებების სიბნელიდან, სიმძიმე-ლიდან). განა აქ მართლაც გადაჭარბებულ თვითწარმოსახვას-თან არა გვაქვს საქმე? უაღრესად ხელოვნურია საკუთარი მდგომარეობის ამგვარი დანახვაც და შეფასებაც: „ჩემი მშვი-დი თვალთახედვა... მტრედისფერ ცაზე უდარდელად ზეცია-ლობდა“. ამის შემდეგ აღმომხდარი: „ოჰ, რა რიგ მიყვარს მარტოდმარტო მე სიარული!“ — ეს ფრაზა გულუბრ-ყვილად ჩანს. ერთმანეთში არეულია, ერთი მხრივ, არაპოე-ტური, ხოლო მეორე მხრივ, „პოეტური სკივრიდან“ ამოკრე-ფილი ფრაზები: „შეკრული შუბლი“ და იქვე „მთვარის ვერ-ცხლისფერი სამოსელი“. პოეზიასთან ძალიან სუსტი კავშირი აქვს ამგვარ ფრაზას: „მზე ჩადიოდა და საღამო ახლოვდე-ბოდა“.

თავისი მუსიკალური წყობითაც და მნიშვნელობითაც ლექ-სის სიტყვები, უპირველს ყოვლისა, შემოქმედებითი განწყო-ბისა და მხატვრული გრძნობის უშუალოდ გამომსახველ სიმ-ბოლოებს წარმოადგენენ; და როდესაც ლექსში სიტყვა „სუს-ტია“, ძნოლოდ ფრაზა მეტისმეტად „ბუტაფორულია“ — ეს მეტყველებს არა მარტოდენ ოსტატობის ნაკლზე, არამედ ლექსში გამოხატული მხატვრული გრძნობის არასრულფასო-ვნებაზე, მოჩვენებითობაზეც.

შესაძლოა, ორმა პოეტმა თავიანთ ლექსებში გარჯგუ-ლად ერთი და იგივე ტიპის მხატვრული ელემენტების საშუა-ლებით შექმნას მეტ-ნაკლებად მსგავსი სახეები და, მათ შო-რის, ის სახე გამოდგება ორიგინალური და ნამდვილად მხა-ტვრული. რომელიც ინდივიდუალურად განვითარებადი შე-მოქმედებითი განცდით იქნება განმსჭვალული — რომელშიც პირველ პლანზე, მკითხველის წინაშე, აშკარად წარმოჩნდება პოეტურ სახეში ნაგულისხმევი მნიშვნელობა, შემოქმედებითი მიმართულება და არა მისი გამომხატველი ფორმის შემადგე-ნელ ელემენტთა ხატოვანება. „გასეირნებაში“ კი სწორედ გამომსახველობითი საშუალებები, პოეტური სახის აღმწერე-ლი ელემენტები მოქმედებენ წინა პლანზე და, რაც მთავარია, ისინი თავისთავად, ცალკეულად და ნაწყვეტ-ნაწყვეტად იბ-

ყრობენ მკითხველის ყურადღებას. ამას გარდა, „გასეირნება-ში“ გამოყენებული პოეტიზმები უკვე ცნობილია ფრანგი, რუსი და ქართველი სიმბოლისტების ლექსებიდან. მაგრამ მათ საუკეთესო ლექსებში მხატვრული დეტალი ორგანულად გამომდინარეობს ლექსის მთლიანი განწყობიდან, „ხელოვნუ-რობის“ ელფერი არ დაჰყრავს და, ამასთანავე კონკრეტულ სიტუაციაში, კონკრეტულ სახეში კანონზომიერად არის გარ-დატეხილი და სპეციფიკური სიზუსტით არის გადმოცემული. გავიხსენოთ, თუნდაც გალაკტიონის მიერ თითქმის იმავე პო-ეტური ხერხებით, იმავე „სკოლით“ დაწერილი ერთი პატარა უბრალო ლექსი „ის“, სადაც იმგვარადვე შევხედებით მთვა-რის „ვერცხლისფერ შუქს“ და „ცისფერთვალება იღუმალე-ბას“:

ღამემ მოვერცხლილ ძაფების გროვა  
გადაჰსოვა საჩქმლის მწვანე ბროლს,  
საჩქეს ანათროლს დაუახლოვა  
და დაათოვა სურათებს, საწოლს.

მე დამაეიწყდა ძველი წვალება  
და ეალალება გრძნობით დამბობის,  
და მახსოვს მხოლოდ ცისფერთვალება  
იღუმალება შორეულ გრძნობის.

მომიახლოვდი, ვით მთვარის შუქი,  
მითხარ, მაჩუქე ოცნებათ კრება.  
უჩინრად ქრება ვნებათ ქარბუქი...  
ეს მართლა ხდება, თუ მესიზმრება?

ერთი შეხედვით, ეს ლექსიც იქნებ „ბუტაფორიული“ მო-ეჩვენოს მკითხველს, ზოგმა იქნებ პრიმატი მიაკუთვნოს მუსი-კალურ უღერადობას, სიტყვათა და ფრაზების მოქნილობას, დახვეწილ რითმასა და რიტმს. მაგრამ ეს მართლ ასე არ არის. უპირველეს ყოვლისა, აქ შექმნილია რეალური მთლიანობი-თი ხასიათის მხატვრული სიტუაცია. გალაკტიონმა შესძლო ამ პატარა ლექსში გადმოეცა კონკრეტული გრძნობისა და გან-წყობის შემქმნელი კონკრეტული „ამბავი“ და გამოეჩინა ის ერთი ძირითადი მიმართულება, ის ხელშესახები მიზეზი, ის შინაგანი შემოქმედებითი განწყობა, რომლითაც დამუხტუ-

ლია, ერთ მთელად შეკრულია ლექსში გამოთქმული გრძნობა და ამ გრძნობის გამომხატველი საშუალებები. მეორე ტაეპიც, პირველის მსგავსად, მხოლოდ აღწერილობითი ხასიათისა რომ ყოფილიყო, ლექსი ვეღარ ივარგებდა, რადგან აღარ ექნებოდა „საყრდენი წერტილი“ და განვითარებადი ბუნება.

„გასეირნების“ წაკითხვისას კი, ზედაპირული სურათების გარდა, ჩვენ დაგვაბნევს გრძნობათა ალოგიკური, არაკანონ-ზომიერი გრადაცია. ესეც უტყუარი ნიშანია ლექსის ხელოვნურად შექმნისა. როდესაც ლექსი ხელოვნურად, ზედაპირულად იწერება, მოვლენებიც უნებურად შეუსაბამოდ ვითარდება შიგ. აქაც ასეა: პირველ სტროფში გამოთქმულია „სიმშვიდის“ გრძნობა, მეორეში — „გულზავიადობისა და მხიარულების“, მესამე სტროფში კი მოულოდნელად გამოგვეცხადება „შხამიანი ნალველი მწარე“. ამან შეუძლებელია არ დაგვაბნეოს, რადგან, თუ რამ გამოიწვია გრძნობათა ასეთი ცვალებადობა, ნაჩვენები არ არის. რამ აღმოაცენა „შხამიანი ნალველი მწარე“? იქნებ „მოგონებების გრძელმა გრეხილმა“? მაგრამ როგორმა „გრეხილმა?“ განა ასეთი განმარტება ზედაპირული და „იოლი“ არ არის იმისთვის, რომ მკითხველი გაერკვეს სიტუაციაში და განიცადოს, დაიჯეროს მდგომარეობა? თუნდაც ერთი მინიშნება რომ ყოფილიყო, ეგებ გავრკვეულიყავით იმ „გრეხილის“. ხლართებში. თუმცა იგი მაინც ალოგიკური და შეუსაბამო დარჩებოდა, — შეუსაბამოდ გამოიყურება „შხამიანი ნალველის“ აღმოცენება უშუალოდ „ფერადი ოცნებებით“ ხანგრძლივი „ფრენის“ შემდეგ.

ალოგიკურობას ჩვენ არა მარტო გრძნობათა გრადაციაში, არამედ ამა თუ იმ სურათის აღმოცენებაში ვამჩნევთ (თუმცა, სურათთა აღმოცენებაც ლექსში გრძნობით არის განპირობებული და გრძნობის უკეთ გამოსახვას ემსახურება). ასე მაგალითად: უკანასკნელ სტროფში მოცემულია ასეთი სურათი, — „სიო შეკრულ შუბლზე ნამს მაჰკურებდა“. თუ საქართველოს დაბლობთა კლიმატურ პირობებს გავითვალისწინებთ, უნდა ვიფიქროთ, რომ სიოს მიერ „შეკრულ შუბლზე“ დაჰკურებული ნამი, ეს იგივე წვიმის წვეთებია. მაგრამ საიდან გაჩნდა ეს წვიმის წვეთები, როდესაც იმავე მომენტში „ცა ვარსკვლავებით მოჰედილი თავს დაჰყურებდა“. ეს ალოგიკურობა

ბა იმიტომ აღმოცენდა ლექსში, რომ თვით სურათი ზერელედ იყო შემოტანილი, უბრალოდ, ლამაზი ფრაზის შექმნის მიზნით. ასევე ზერელეა სამსტროფიან ლექსში დილის, საღამოს და ღამის ჩატევა და მათდა პარალელურად საკუთარი სულიერი მდგომარეობის ჩვენება. ასე დილიდან შუალამედღ სეირნობა, ცოტა არ იყოს, ძნელად წარმოსადგენი და დასაჯერებელია.

ასევე ზერელედ და ზედაპირულად არის „წამოსროლილი“ სულიერი კონფლიქტის გამომხატველი ერთ-ერთი ძირითადი ფრაზა: „ხოლო მე რაღაც შორეული მახსენდებოდა“. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ლამაზი სიტყვებია და მათში არ არის მინიშნებული რაიმე კონკრეტული მიზეზი, რაიმე კონკრეტული სიტუაცია განწყობის შეცვლისათვის. ყოველივე ეს ძალიან ჰგავს იმ მდგომარეობას, როდესაც ვინმე ახლობელი, თავისი მწუხარების გასაზიარებლად, რჩევის მისაღებად გვესტუმრება და მთელი საღამოს მანძილზე არაფერს გვეტყვის იმის გარდა, რომ ის უაღრესად ცუდად არის. ამ შემთხვევაში ჩვენ ბუნდოვნად თუ გავიაზრებთ მის მწუხარებას და ვერავითარ რჩევას ვერ მივცემთ. ამას გარდა, იქნებ დავეპყდეთ კიდევ, — ეს კაცი ზომ არ გვატყუებს და დროს ტყუილ-უბრალოდ ზომ არ გვაკარგვინებს.

რაც შეეხება ლექსის გარეგნულ გამოვლინებას: რიტმი ლექსისა ბოლომდე მდორედ, მექანიკურად მიედინება. ლექსში გამოხატული სათქმელი და გრძნობა მომწყვდეულია მშვიდი, მონოტონური რიტმის ყალიბში. იმგვარი შთაბეჭდილებაც გვრჩება, თითქოს ეს რიტმული ყალიბი ხელოვნურად არის შექმნილი, როგორც პოეტური ნაწარმოების შექმნის აუცილებელი წინაპირობა, — თითქოს პოეტმა წინასწარ აირჩია ეს რიტმი და ამის მიხედვით თავის გრძნობათა მანაჟულაცია მოახდინა. ფრიად ღარიბია ლექსის რითმაც. და არა მარტო ღარიბი, არამედ ხელოვნურიც (მაგალითად: შესტრფიალობდა — ხეტიალობდა).

არაფერი არ ამართლებს იმ ემფატიკურ ფრაზებს, რომლებიც მოულოდნელად აღმოცენდება საკმაოდ დუნე პოეტური მეტყველებისას. არც ერთი ფორმალური მდგომარეობა, არც ერთი გამომსახველი სიტუაცია არ აღწევს მიზანს და არ

გამოხატავს გრძნობის რაიმე სპეციფიკურ, ინდივიდუალურ მნიშვნელობას.

მთლიანად ლექსის ტონალობაც მიგვანიშნებს იმაზე, რომ პოეტი აქ ზედაპირულად ეხება „ასამღერებელ“ საგანს და ყველაზე იოლად ხელმისაწვდომი ხერხებითა და საშუალებებით გვესაუბრება. სენტიმენტალური და იდეალიზირებული მდგომარეობის აღმწერელი ფრაზების სიჭარბეც ნათლად მოწმობს იმას, რომ აქ უშუალოდ, გულწრფელად გამოხატულ გრძნობებზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია.

თუ გადავიკითხავთ შილერის ამავე სახელწოდების ლექსს („გასეირნება“), დავინახავთ, რომ მასში კონსტანტინე ჭიჭინაძის „გასეირნების“ იდენტური გრძნობაა გადმოცემული. ორივე ლექსში ლაპარაკია ბუნების წიაღში „ტყვედქმნილი სულის“ განთავისუფლებაზე. ე. ი. თემა ორივეგან რომანტიკულია. ორივე ლექსში გამოხატულია ბუნების მშვენიერებით გამოწვეული აღტაცება, ადამიანის განთავისუფლება ბუნების მოვლენებთან უშუალო კონტაქტის დამყარებისას.

მაგრამ შილერის ამ ლექსში ბუნება სკრუპულოზური განჰკრეტისა და ამოცნობის საგნად არის ქცეული. პოეტი „თავს კი არ იტყუებს“ ბუნების სურათთა მომხიბვლელობით, მათ ზედაპირულ მშვენიერებას კი არ ემონება, არამედ ყოველ საგანში ამ მშვენიერების საფუძველს ჰკრეტს და სწვდება მათი ურთიერთშეთანხმების კანონზომიერებას. „წითლად გასხივოსნებული მწვერვალები“, „დიდებული მზე“, „მწყემსის სიმღერა საამური“, „მხვნელ-მთესველის მიწის გამმიჯნავი ზოლები“, „ლურჯი თვალებით მომღიმარი ცა“, „გლუვ მდინარეზე მოსრიალე ტივების მწყკრივი“, — პოეტი ხვდება, რომ ყველა ეს და კიდევ სხვა მრავალი მოვლენა სამყაროს მარტივ კანონს ემორჩილება; ის ხვდება, რომ თვით უსულო საგნებშიც არსებობს რაღაც იდუმალი „სათნოება“, რომელიც მათ აახლოებს და აკავშირებს; და რომ ბუნების ამავე ზრდვევ კავშირში იმყოფება ადამიანიც; რომ მისი არსებობა, მისი დაბადებაცა და სიკვდილიც ისევე „მარტივი“ და უშუალოა, როგორც ყოველი სხვა მოვლენა. ბუნების მოვლენები შილერის ლექსში აღმოცენებულია არა როგორც პოეტის აღტაცების გამომსახველი ელემენტები, — ბუნება აქ სამყაროში თვით-

გამორკვევის, ადგილსა და ვალდებულების გამონახვის საშუალებაა. სამყაროს მიმართ სიყვარულის გრძნობა აქ არ არის გაყალბებული ბუნების მშვენიერების იდეალიზაციით. სრულიად ტრივიალური, „ახლობელი“ საგნებისა და მოვლენების გამოყენება (როგორიც არის: „ნახირის ზანზალაკთა წყრიალი“, „დიდი წიფელი“, „მდინარის პირას გაშენებული სოფლები“, „ჩეჩილს სუნთქვა“ და სხვა) აბათილებს ადგილ-ადგილ ზეაწეულ, პათეტიკურ ინტონაციებს და ლექსში გამოთქმულ გრძნობას უშუალოდ წარმოგვიდგენს. ასე რომ, ჩვენ „რომანტიკული“ ან „სიმბოლისტური“ პოეზიის გამომსახველობითი ხერხების, რომანტიზმის ან სიმბოლიზმის პოეტიკის ღირსებათა უარყოფელნი კი არ ვართ, არამედ ყალბი და ზედაპირული სიტყვებისა პოეზიაში.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ვერ მოვთხოვდით კ. ჭიჭინაძეს, რომ თავის ლექსში შილერის მსგავსი გრძნობა და ფიქრი გამოესახა. ისინი სრულიად სხვადასხვა რანგისა და სკოლის პოეტები არიან; ამას გარდა, სხვადასხვა ეპოქისა და სხვადასხვა აზროვნების პოეტები. კ. ჭიჭინაძეს ვერ მოვთხოვთ იმასაც, რომ ასევე ყოვლისმომცველად, ღრმად და ამომწურავად გადმოეცა თავისი მოსაზრებანი სამყაროს მოვლენათა კანონზომიერების შესახებ. თვით სტილითაც ეს ლექსები ერთმანეთისგან განსხვავდება. მაგრამ რა სტილითაც არ უნდა იწერებოდეს ლექსი, მასში აუცილებლად უნდა ამოიკითხებოდეს პოეტის გრძნობათა უშუალოება და კანონზომიერება. ჩვენ ყველა ლირიკულ ლექსს ვერ მოვთხოვთ ფილოსოფიურ სიღრმეს, მაგრამ განცდისა და ფიქრის განვითარების შინაგანი ლოგიკურობა ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს უნდა ახასიათებდეს.

კ. ჭიჭინაძის ლექსთან დაკავშირებით გამოთქმულ შეფასებათა კონკრეტიზაციისა და გამოკვეთისათვის აქვე განვიხილავთ სიმონ ჩიქოვანის ლექსს — „გამოთხოვების საღამო“:

მწიფე გარემო თითქოს მიღიმის,  
ცა ღურჯია და დაუსაბამო.  
როგორც მეგობრის ჩუმი ღიღინი,  
ზღვიდან მომყვება მყუდრო საღამო.  
სიოც მომყვება ჰადრის მხლებელი,  
ცტოვებ სილაზე შიშველ ბიჭუნებს,  
ზღვისპირას მიჰქრის მატარებელი

და ქრება იკვით სავსე სიჩუმე.  
 მიედივარ, ფოთლებს მირხევს ნარინჯი,  
 ნაშენს ატყვია მებალის გარჯა,  
 და მსურს მოეძებნო სიყრმის ნაბიჯი,  
 რომელიც ადრე ბალახზე დამრჩა.  
 მინდა განვეპირიტო განვლილი ყრმობა,  
 ქარვის თასებით ბუნების ლხინი.  
 მუდამ მიმიძღვის წყურვილის გრძნობა,  
 როგორც კვერთხი და სიცოცხლის ჟინი.  
 წყაროსკენ დოქით მიეყვები გუმანს.  
 გზა გრძელია და ძნელად საეალი.  
 ეგავარ სოფლიდან მიმავალ სტუმარს  
 და მიფენია ჩრდილი მრავალი..  
 გარს მახვევია ფერი ზაფრანის,  
 კადრის და ცაცხვის გრილი რტოები  
 და წეროების გუნდებს გაფრენილს,  
 როგორც სიმწიფის წლებს, ვეთხოვები.

კონსტანტინე ჭიჭინაძისა და სიმონ ჩიქოვანის ზემოთ მო-  
 ყვანილ ლექსებში, როგორც ვხედავთ, სრულიად სხვადასხვა  
 მიმართების მქონე გრძნობებია გამოხატული, მაგრამ არის  
 მსგავსებაც, კერძოდ: ორივე ლექსი დაკავშირებულია (ფორ-  
 მალურად) ბუნებაში გასეირნებასთან. და ამ შემთხვევაში  
 ჩვენ იმდენად არ გვაინტერესებს გრძნობათა ოდენტურობა,  
 რამდენადაც ამა თუ იმ გრძნობის გამოხატვა მსგავს. სიტუა-  
 ციაში. რადგან მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარია არა მარტო  
 ის, თუ რას ამბობს მწერალი, არამედ ისიც, თუ როგორ გამო-  
 ხატავს იგი თავის სათქმელს (ეს კითხვა „როგორ?“ უკვე თა-  
 ვისთავად გულისხმობს „რას?“ — ისევე როგორც ფორმა აუ-  
 ცილებლად გამომდინარეობს არსისაგან და არსი კი საწყის-  
 შივე განსაზღვრავს ფორმას. სწორედ ამ მოსაზრებით ანიჭებ-  
 და არისტოტელე უდიდეს მნიშვნელობას ფორმას).

რაც შეეხება სიმონ ჩიქოვანის ლექსს „გამოთხოვების სა-  
 ლამო“: უპირველეს ყოვლისა, მივეთითებ იმ საშუალებებზე,  
 რომლებიც პოეტის გრძნობას, მის განწყობას უშუალოდ გა-  
 მოავლენს. და, რა თქმა უნდა, უკეთესია პოეტის „რეალურ  
 მოგზაურობასთან“ დაამყარო კონტაქტი და განიცდიდე ამა  
 თუ იმ სურათს ან მოვლენას რეალურობასთან მჭიდრო კავ-  
 შირში. საერთოდ, კარგია იმ ადგილსამყოფელთან წიგნის მეშ-



ვეობით კონტაქტის დამყარება, რომელიც არ არის მისი იდე-  
ალიზაციით გაყალბებული. „სილაზე შიშველი ბიჭუნები“,  
„ზღვისპირა მატარებელი“, „ქადრის და ცაცხვის გრილი რტო-  
ები“ ლექსში გამოსახული განცდის ისეთივე რეალური შემა-  
დგენელი ნაწილია, როგორიც „იქვით სავსე სიჩუმე“ და „მწი-  
ფე გარემო“. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ეპითეტი „გრი-  
ლი“, რომელიც მთელ სურათს არამარტო აცოცხლებს და ამ-  
შვენიერებს, არამედ კიდევ რაღაც ფარულ მნიშვნელობას  
და განწყობილებას ანიჭებს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ეპი-  
თეტი ფრიად მეტაფორულია და ზოგიერთს იქნებ ნაძალადე-  
ვად მოეჩვენოს, თუ კარგად დავუკვირდებით, იგი უალრესად  
ზუსტი და ლოგიკური გამოდგება. ზაფხულის ხვატშიაც ხის  
ტოტი შესახედავად გრილი მოჩანს. სიმონ ჩიქოვანი ეპთე-  
ტებისა და მეტაფორის დიდი ოსტატია, და მისი ეს ოსტატო-  
ბა ემყარება რეალური მოვლენების ზუსტ და ინდივიდუალურ  
მხატვრულ აღქმას. ყველაზე პოეტური, ყველაზე ლამაზი ეპი-  
თეტი და მეტაფორა კი ისაა, რომელიც ყველაზე ზუსტი და  
ყველაზე ინდივიდუალურია.

სიმონ ჩიქოვანი აცხოველებს, „ავსებს“ ყოველ საგანსა  
და მოვლენას თავისი ინდივიდუალური განწყობილებით და  
ხედვით; უფრო ნათლად გამოკვეთს მათ თვისებებს, უფრო  
ხელშესახებს ხდის მათ ფორმას იმ კონკრეტულ მხატვრულ  
სიტუაციაში, რომელშიც თანდათანობით გამოთქვამს საკუთარ  
„გამოთხოვების გრძნობას“. აქ ჩვენ ვერ შევხვდებით რაიმე  
ალოგიურობას, ურთიერთგამომრიცხავი მოვლენების თანაარ-  
სებობას, — განწყობილება თავიდან ბოლომდე ერთიანი და  
მთლიანია. მეტაფორები, ეპითეტები და შედარებები, რო-  
გორც ვთქვით, ზუსტი და პოეტურია. „განშორების“ გრძნობა  
მაღალმხატვრულად არის გადმოცემული ლექსში — ეს განც-  
და განსაზღვრავს არა მარტო ლექსის კილოს, არამედ მის სი-  
ტყვიერ ქსოვილსაც. თუმცა პოეტი „სიმწიფის წლებს“ ეთხო-  
ვება და ეს მოვლენა უკვე თავისთავად შეიცავს ტრაგიკულ-  
სა და პათეტიკურ მომენტს, აქ მაინც არსად არ შეინიშნება  
რაიმე ეფექტური ეესტი, რომელიც ასეთ სიტუაციაში თვით-  
გამორჩეულობაზე, თვითგანდიდებაზე მიგვანიშნებდა. რო-  
გორც ყრმობის, ასევე სიმწიფის წლებთან გამოთხოვების

ღრმად გააზრებული განცდა ზუსტად, ლირიკულად, გადაუ-  
ქარებლად არის გადმოცემული და თვით წვრილმან დეტა-  
ლებშიაც ვლინდება. ზღვისპირა გასეირნების სტადიები წარ-  
მოადგენს ძიების, აღქმის, განჰყრეტის, გუმანით სვლის და  
ბოლოს, გამოთხოვების ლოგიკურ გრადაციას. ყოველ ტაეპს  
თავისი აქცენტირებული გრძნობითი იმპულსი და ქვეაზრი  
აქვს. ყოველი ტაეპი მეორეში გადადის არა მარტო ემოციუ-  
რად, არამედ აზრობრივადაც. გრძნობა თანდათან იზრდება,  
მწვაფდება და უქანასკნელ ტაეპში კულმინაციურ წერტილს  
აღწევს. გრაფიკულად რომ გამოვსახოთ მხატვრული გრძნო-  
ბისა და ფიქრის გრადაცია, მივიღებთ ასეთ სტრუქტურას:

1-ლი ტაეპი: „მწიფე გარემო თითქოს მიღიმის“.

მე-2 ტაეპი: „და ქრება იქვით სავსე სიჩუმი“.

მე-3 ტაეპი: „და მსურს მოეძებნო სიყრმის ნაბიჯი,  
რომელიც ადრე ბალახზე დამჩნა“.

მე-4 ტაეპი: „მუდამ მიმიძღვის წყურვილის გრძნობა.  
როგორც კვერთხი და სიცოცხლის ჟინი“.

მე-5 ტაეპი: „ვგაეარ სოფლიდან მიმავალ სტუმარს“.

მე-6 ტაეპი: „და წეროების გუნდებს გაფრენილს,  
როგორც სიმწიფის წლებს ვეთხოვები“.

ყოველი მდგომარეობა, ლექსის განვითარების ყოველი  
ფრაზა ნათლად არის გამოსახული იმის გამო, რომ ცოცხალი  
და მძაფრია, ფიქრი ზუსტია და კანონზომიერი.

გრძნობისა და ფიქრის განვითარებასთან ერთად შეუმჩნე-  
ლად, „უხმაუროდ“ იცვლება გარემო სურათებიც, ფერებიც.  
„კონტაქტი გარემოსთან“ ლექსში მთლიანად დაცულია, მაგ-  
რამ თუ პირველ ნაწილში ეს კონტაქტი არის „რეცეპტორუ-  
ლი“ — როდესაც პოეტი ხედავს ლურჯსა და დაუსაბამო ცას,  
ნარინჯს, სილაზე გაწოლილ შიშველ ბიჭუნებს, მატარებელს,  
გრძნობს თუ როგორ მიჰყვება სიო „ქადრის მხლებელი“, —  
შემდგომ სტრიქონებში კონტაქტი მყარდება პოეტის შინა-  
გან სამყაროსთან და იქ გარდატეხილ რეალობასთან. „მშვიდი“  
რიტმი და რითმაც ზომიერად უთანხმდება ლექსის საერთო  
მელანქოლიურ განწყობილებას. გარეგნული გამოვლინების  
მხრივაც, ლექსის ყოველი დეტალი დამორჩილებულია: არ  
არის არც ერთი თვალისმოშვებული ეფექტი, არც ერთი „მყვი-  
რალა“ რითმა ან ფრაზა, არც ერთი „ქყეტელა“ სურათი.

ამგვარად, ლექსის სამივე მხარე: აზრობრივი, გრძნობითი და ტექნიკური, სრულიად ჰარმონიზირებულია. სიმონ ჩიქოვანი გვესაუბრება თავის გრძნობებზე არა იმ მიზნით, რათა მათი სიდიადე და მშვენიერება გაგვაგებინოს, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი განცდილის და მიგნებულის გაზიარების სურვილით. და, რა თქმა უნდა, მის მიერ განცდილიც და მიგნებულიც მკითხველთან გაზიარების ღირსია.

მაგრამ პოეტის ყოველი გრძნობა, ყოველი წამიერად აღმოცენებული განცდა როდი იძლევა იმის საფუძველს, რომ მასზე ლექსი შეიქმნას. ზოგჯერ, ესა თუ ის ცხოვრებისეული მოვლენა, ესა თუ ის სურათი შენაძლებელია მძაფრ განცდას იწვევდეს პოეტის როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის, არსებაში, ოღონდ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი უკვე წარმოადგენს იმ მხატვრულ გრძნობას, რომელიც საფუძველად ედება ყოველ ჰუმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებს.

წერილის დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ პოეზია არ არის ალტაცებით გადმოფრქვევა იმ გრძნობებისა, რომელთაც მცირე ან არავითარი კავშირი არა აქვს ინტელექტთან. ზოგიერთ შემფასებელს ასე ჰგონია, თითქოს პოეტის რომელიმე კარგ ლექსში „წამიერი გრძნობათაყოლა“ გამოხატული. წაიკითხვენ რა ასეთ ლექსს ერთი ამოსუნთქვით, იმგვარი შთაბეჭდილება რჩებათ, რომ თავად ლექსიც „ერთი ამოსუნთქვით“ დაიწერა. არ არსებობს არა მარტო დიდი, არამედ უბრალოდ კარგი ნაწარმოები, რომელიც „ერთი ამოსუნთქვით“ დაეწეროს პოეტს. ამას მოწმობს „ერთი ამოსუნთქვით“ დაწერილი ლექსების მწერალთა არქივში აღმოჩენილი უამრავი ვარიანტები. ხშირად ის, რასაც ჩვენ წამიერად განცდილის სახით აღვიქვამთ, რაც ასე იოლად ასაღქმელი და ჰაეროვანია, მწერლის ნაერ თურმე ათასგზის ყოფილა განჰყვრეტილი და გადამუშავებული. ლექსში ნათუბადევად გამოხატული ცხოვრებისეული გრძნობა ისევე ვერ მისწვდება მიზანს, როგორც საუბრისას დაუფიქრებლად წამომცდარი სიტყვა. ორივეს შეკავება, შეშლადება, მოფიქრება და დასაბუთება სჭირდება. ტყუილად როდი გვეუბნება გალაკტიონი, რომ ლირიკა ეს არის „ფიქრი, ოცნება, გრძნობა, სმენა და გაგონება“.

მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველი გრძნობა იკარგება და ვერ აღწევს მიზანს განუსჯელად, განუქვრეტელად. ამაში ნათლად დავრწმუნდებით, თუ კრიტიკული თვალთ წავიკითხავთ ისეთი ყაიდის ლექსებს, როგორიცაა, ვთქვათ, კ. კალაძის „ფრესკა“:

„რა დამაიწყებს მე, აბა ამ წამს:  
ქვაზე მიხატულ თვალსა და წამწამს...

წამი — რა წამი! თვალი — რა თვალი!  
რა სიყვარულით წერდა მხატვარი,

რა წრფელი გული ჰქონდა, რა ხელი,  
და ქვასაც აღარ ანდო სახელი!

მე ვილამ მითხრას, ყრუა საყდარი,  
ნაქალაქევი და ნატახტარი.

სწამდა ძველ ოსტატს დრო თუ არ სწამდა —  
წარუშლელია წამი წამწამთა.

პირქეარს იწერდა იმ სამი თითით,  
რომლითაც ენება დახატა დიდი.

და ახლაც გულის მწველი რამ არის  
ისევ ის ძველი ნაწამწამარი!

ძალ-ღონე ისევ მწამს იმ თითების —  
ქვას დაანათლა შუქი დიდების!

სიცოცხლეც, ალბათ, ქვამ შეიწირა...  
სხვა მე იმ მხატვრის არა ვიცი რა“.

როგორც ვხედავთ, ამ ლექსში გამოხატულია ხელოვნების ნიმუშის — ფრესკის ნახვით გამოწვეული აღტაცების გრძნობა. მაგრამ, როგორც აღრე აღვნიშნე, არის აღტაცება გულუბრყვილო და ზედაპირული, და არის აღტაცება — როდესაც გონებითაც სწვდები, რამაც აღგაფრთოვანა — როდესაც აღტაცების გამომწვევე მიზეზს შთაიგრძნობ და შეიცნობ კიდევ, როდესაც განქვრეტ საგნის არსსაც და მის იღუმალ მხარეებსაც... ლექსში „ფრესკა“ მოვლენის ამგვარი წვდომის მოწმენი ვერა ვხდებით. საგანი, რომლის აღქმის საფუძველზეც

ლექსი შეიქმნა, მკითხველისთვის არ არის ხელშესახებად მოცემული. დავუკვირდეთ: განა ლექსში ნაჩვენებია საგნის რომელიმე ისეთი კონკრეტული თვისება, რომელსაც ჩვენ ვერ შევნიშნავდით, რომლის მნიშვნელობასაც ვერ აღვიქვამდით? და განა აქ ნაჩვენებია საგნის რაიმე სპეციფიკური, ფარული ასპექტი ან თვით საგნის მშვენიერება?

ლექსის ნახევარი დათმობილი აქვს მხოლოდ აღტაცების გამომხატველ ფრაზებს, რომლებიც სხვას არაფერს გვეუბნებიან იმის გარდა, თუ რა კარგია ფრესკა და რა შესანიშნავი იქნებოდა იმის დამხატვათა ადამიანი. აღტაცების გამომხატველი ფრაზები ზოგჯერ ასე გულუბრყვილოდ მოჩანს: „წამი — რა წამი! თვალი — რა თვალი!“ ამ ფრაზის წაკითხვისას, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ რაიმე სურათის მშვენიერებისაგან „სახტად დარჩენილი“ კაცი, რომელიც თავისი აღტაცების გამომხატველ სიტყვებს ვერ პოულობს. მაგრამ პოეტს „სიტყვების ვერ-მონახვა“ არ ეპატიება, რადგან მისი უპირველესი ვალდებულებაა — გამოთქმა, გამოსახვა, ამეტყველება. პოეტმა აუცილებლად უნდა თქვას ის, რასაც ჩვეულებრივი მნახველი ვერ იტყვის, და სწორედ ამითაც განსხვავდება იგი სხვებისაგან.

ლექსში ნათქვამია, რომ მხატვარი ფრესკას სიყვარულით წერდა, რომ მას „წრფელი გული“ და „რა ხელი“ ჰქონდა. მაგრამ რა გზით ჩასწვდა პოეტი მხატვრის „ხელს“ და „გულს“, ლექსში არ ჩანს. საგულისხმოა ეს ფაქტიც: თუმცა ლექსს „ფრესკა“ ჰქვია, თვით ფრესკაზე თითქმის არაფერია ნათქვამი. თუ როგორი იყო ეს ფრესკა, მკითხველისთვის ბოლომდე გაუგებარია. ნუთუ მთელი ფრესკის ყველაზე ღირსშესანიშნავი დეტალი — მისი „წამწამი“ იყო? ლექსში ხომ სწორედ ეს დეტალია აქცენტირებული.

აღტაცების გამომხატველი ფრაზები რომ „შეეცსო“, და ვერ გამოთქვა რა სათქმელი თვით ფრესკის შესახებ (ე. ი. იმ ძირითადი ობიექტის შესახებ, რომელმაც უპირველეს ყოვლისა გამოიწვია პოეტის აღტაცება), პოეტმა მხატვრის არსებობაც მოიშველია. მაგრამ ვერც მასზე გვითხრა რაიმე საინტერესო და საგულისხმო. ის, რომ მხატვარი „პირჯვარს იწერდა სამი თითით“, რომ „ქვესაც აღარ ანდო სახელი“ და „ქვეს

დიდების შუქი დაანათლა“ — მკითხველს აწვდის აბსტრაქტულ ინფორმაციებს და არა მხატვრულად გააზრებულ, შეცნობილ სახეს უსახელო მხატვრისა. როგორც ჩანს, პოეტი თავად არ დააკმაყოფილა მხატვრულმა მიგნებებმა, და აკი მორიდებულად დაასკვნა კიდევ: „სხვა მე იმ მხატვრის არა ვიცი რაო“.

„ფრესკის“ დამხატვას „წრფელი ფული“, მისი „თითების ძაღლონე“, მისი „სიყვარულით წერა“ ასეთი პირდაპირი და ხაზოთებებითა და განსაზღვრებებით კი არ უნდა გაგვეგო, არამედ მხატვრულად განსხეულებული ფრესკის მშვენიერებაში უნდა ამოგვეცნო. ასეთ საგანზე აგებულ და ამ ყაიდის ლექსში მკითხველმა ისევე მძაფრად უნდა დაინახოს და შეგრძნოს ფრესკა, როგორადაც იგი გრძნობს ნიკორწმინდის დიდებულებას გალაკტიონთან. ამ ტაძრის უნახავადაც, მხოლოდ „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ წაკითხვითაც ჩვენ თითქმის ხელშესახებად აღვიქვამთ ნიკორწმინდას სრულ სახეს, — და, იქნებ, უფრო სრულადაც შევიცნობთ, ვიდრე: საკუთარი თვალებით დავნახავდით.

ობიექტისადმი გრძნობითი მიმართების ხასიათი ამ ორ ლექსში თითქმის იდენტურია და, ამდენად, უფრო საინტერესოდაც მიწაწინა მათი შეპირისპირება: „ფრესკის“ მაგვსად „ქებათა ქება...“-შიც რელიგიური გზნებით შექმნილი ბელოვნების ნიმუშის ხილვით გამოწვეული აღტაცებაა გამოხატული. მაგრამ, თუ „ფრესკის“ წაკითხვისას ჩვენ ბრმად უნდა დავუჯეროთ პოეტის გულისთქმას, „ქებათა ქება“ გვაწვდის მასში გამოსახული გრძნობა-აღტაცების გამომწვევ რეალურ მიზეზებს. გალაკტიონის „ქებათა ქებაში“ გამოთქმული გრძნობა-აღტაცება უფრო დამაჯერებელი და მაღალი ხარისხისა იმიტომ არის. რომ იგი აქ მეტის სისავსით, მეტის სიზუსტითა და კონკრეტულობით არის აღბეჭდილი. ლექსში თითქმის ხელშეკრებადაც გვეძლევა ნიკორწმინდას რეალური სურათიც, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ამ ტაძრის არა იმდენად გარეგნული ჩუქურთმებია აღწერილი, რამდენადაც გრძნობითად გადმოცემულია გარეგნული დეტალების მიღმა არსებული სიცხოველე. პოეტი აქ თვალსაჩინოსა ხდის თვით უხილავი „ფრთების“ არსებობასაც, რომლითაც ტაძარს ცაში აფრენა სურს.

ნიკორწმინდა უბრალო მგზავრით დანახული და ნიკორწმინდა გალაკტიონის ლექსში — ეს არის. ერთი მხრივ, ერთა და იგივე და, იმავე დროს, სრულიად განსხვავებული აღქმის ობიექტები. სწორედ ამაში გამოვლინდება პოეტის ორიგინალურობა, მისი ფანტაზიის ძალა, მისი შემოქმედებითი განკვერტის უნარი: კერძოდ, მას შეუძლია ასახვის საგანში იმ თვისებების, იმ ასპექტების გაცდა და ამოცნობა, რომლებიც უბრალო თვალისთვის მიუგნებელია. მაგრამ იმ „უბრალო თვალისთვის“ მიუწვდომელი მოვლენები ლექსში ხდება აშკარა და ხელშესახები.

ნიკორწმინდა გალაკტიონისთვის მხოლოდ აღტაცების საგანი, მხოლოდ რელიგიური გზნების აღმძვრელი მოვლენა, მხოლოდ ხელოვნების უმშვენიერესი ნიმუში როდია. — ის აგრეთვე დიდი ფიქრისა და ღრმად ეროვნული თვითშეგნების წყაროც არის: ‘

„შენის სულმნათისად  
ასვლა ეროვანი:  
ყელი გუმბათისა  
მაღალდეროვანი,  
ცამდის აღერილი,  
ნებით აღერილი,  
სათნოდ აღერალი  
გშვენის ნიკორწმინდა!

მზერა ქართულია  
სივრცის დაუნჯებით,  
თვალი გართულია  
ფრთიან ფასკუნჯებით:  
ფრთები, ფრთები გინდა,  
კიდევ ფრთები გინდა,  
განდა დაუფლო  
სივრცეს — ნიკორწმინდა!“

პოეტის მიერ ნიკორწმინდას ტაძრის მშვენიერება მარტოდენ მძაფრად აღქმული კი არა, შეცნობილიც არის, — და შეცნობილია იგი ძალიან ღრმად, ცხადად, არსებითად. ლექსში ჩვენ ვერ ვნახავთ ვერც ერთ სტროფს, რომელსაც მხოლოდ აღწერილობითი ხასიათი ჰქონდეს; მაგრამ, ლექსის წაკითხ-

ვის შემდეგ, ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს იქ პედანტურად ზუსტი სურათია მოცემული ნიკორწმინდასი:

„გზებით დამკარგავი  
გრძნეულ ჩუქურთმებით,  
ქარგით დამკარგავი  
ნაზი შუქურ-თმებით...“

ამ ლექსში ჩვენ ვერ აღმოვაჩენთ ვერც ერთ შაბლონურ, ძირითადი სათქმელთან დაუკავშირებელ, განუცდელად წარმოთქმულ ფრაზებს. „ფრესკაში“ კი — ამ გაცილებით პატარა ლექსში — არა მარტო ფრაზები, არამედ ზოგიერთი სტროფებიც ზედმეტი და „ამოვარდნილია“. თუ „ქებათა ქება“-ში გრძნობაცა და ფიქრიც პარმონიულად ვითარდება და ყოველი ტაეპი და სტროფი შინაგანი ლოგიკით არის დაკავშირებული, „ფრესკაში“ ასეთი კავშირი (განსაკუთრებით V, VI და VII სტროფებში) არ შეინიშნება. ეს სტროფები როგორღაც ცალკე-ცალკე არის გამოთქმული. აქ შეინიშნება აგრეთვე ფრაზებისა და რითმების ზედაპირულად და წინასწარგანზრახულად ამღერება. „წარუშლელია წამი წამწამთა“ — ეს არის უბრალოდ „ლამაზი“ ფრაზა, ალიტერაციით აჟღერებული; მაგრამ აზრობრივად იგი მეტისმეტად ზედაპირულია — ძნელად თუ წარმოიდგენს მკითხველი „წამწამთა წამს“ და მათ „წარუშლელობას“.

და მაინც, რამ გამოიწვია ის, რომ „ფრესკაში“ სრულყოფილად ვერ არის ასახული პოეტის აღტაცების საგანი — ვერ არის წვდომილი ფრესკის მშვენიერება და სპეციფიკური მნაშვნელოვანება? ამის მიზეზი ისიცაა, რომ, ჯერ ერთი, მოვლენის თვით აღქმის პროცესი, როგორც ჩანს, იყო ზედაპირული და „ნაუცბადევი“, მეორეც — ასახვის საგანი შიგნიშინიდან, არსებითად ვერ იყო შეცნობილი; და რაც მთავარია — არ მომხდარა გარდატეხა აღქმის საფენისა მხატვრული ფანტაზიის პრიზმაში, რის გამოც ყოველ დეტალს ლექსში აღწერილობითი, არასპეციფიკური და ბუტაფორული ხასიათი აქვს. ეს ლექსი ნამდვილად ვერ არის, გალაკტიონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გრამი შოვნისა... წელთ მუშაობის“, — იგი ზომავე მეტი სიმსუბუქით წამოსროლილი ლექსია.



პოეზიაში ქარბ ეგზალტაციასთან დაკავშირებით, აქვე, უნდა ყურადღება გავამახვილო ნაუცბადე და ზედაპირულად მჩქეფარე გრძნობათა „სიბრმავეზე“ და ლექსში მათ ასევე ბრმად გამოხატვის პროცესზე. სამაგალითოდ, დავუკვირდეთ ა. მირცხულავას ლექსს „ნახტომი მზისკენ“:

„სალამი და მშვიდობა ამ ქვეყანას, ამ მხარეს,  
მზეში დაბადებული მზისკენ მივექანები!  
ისმის ჰთვის გუგუნი და ხეების ღრეობა,  
ცაზე ღრუბლის რაშები ცეცხლს აჩენენ ქენებით, —  
ამ უღაბნო მიდამოს, ამ უკუენთ ხეობას  
ვერ გაივლის „მერანი“ და ვერც „ლურჯა ცხენები“!  
გასწით, ელვის რაშებო, საზღვარს გადამატარეთ,  
გასწით, გადაეიაროთ ღარიალის კარები! —  
— აღარ დაუბრუნდები იმ ქვეყანას, ამ დარებს? —  
მომკვიდრან შორიდან საქართველოს ქარები!  
ღარილო, მშვიდობით, იმედებმა დამთოვეს,  
ბედის ეტლმაც საზღვარი განელო, გადაიარა, —  
მე შენს მკერდზე წარსულში თუ რამ კვალი დავტოვე,  
დე, იმ კვალში ჩაიდგი საქართველოს იარა!  
ღრომად გამლილ სიხარულს თუ ბოლომდე მივიტან.  
მე უღროოდ გავიარ ამ დარიალს, ამ დარებს, —  
გასწით, ელვის რაშებო, გასწით შურდულივითა  
და მზით შეყვარებული მზეში გადამატარეთ!  
ვხედავ ახალ ქვეყანას, მესმის შრომის ღალადი,  
წითლად მოჰკიდებია ცას ღროშების ალები, —  
დედას გამოვეთხოვე, და-ძმებს ვუთხარ ნახვამდის,  
რა ვქნა, იქაც ბევრია ჩემებრ ლურჯი თვლები!  
ელვად გამლილ სიხარულს მზეში თუ ვერ მივიტან,  
რა მოარჩენს პატარა ქართველ გულის იარებს? —  
გასწით, ბედის რაშებო, გასწით შურდულივითა  
და სამშობლოს საზღვარი სეტყვით გადაიარეთ!  
დიდება შენ, ქვეყანავ, მზის სადარო, მზიანო,  
ხელებს ეუწვდი მის სხივებს,  
მწველზე მწველს და ისრიანს, —  
სამშობლოზე გოდებამ რომ არ დამაზიანოს,  
ჰა, ეს გული ქართული შენსკენ გადმომიხვია!“

როგორც ვხედავთ, ლექსში „ნახტომი მზისკენ“ თითქოს ნათლად იკვეთება პოეტის ძირითადი გრძნობა და მისწრაფება. აქ ყოველივე ეს მოცემულია, მოცემულია თითქოს აშკარადაც. აქ არის გამოხატული გრძნობა-სურვილი წინ სელის, საზღვართა გადალახვის, „მზის“ წვდომის. ეს ლექსი წარმოა-

დგენს რწმენის, ამაღლებული მისწრაფების მტკიცებას, და მას ამ შემთხვევაში ვერ მივანეროთ პირმოთნეობას, სიყალბეს და ფარისევლობას. მაგრამ დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მისი ოპტიმიზმი საგანგებოდ დაცარიელებულ ოთახში ზარის რეკებას ჰგავს. და განა არ ისმის იგი გადაჭარბებულად ხმამაღლა? განა ეს ფრაზები: „დროშად გაშლილ სიხარულს“ თუ ბოლომდე მივიტან,“ ან „და მზით შეყვარებული მზეში გადამატარეთ“, — განა ეს ფრაზები მკითხველს ყურთასმენას არ მოსჭრის? თანაც, ეს უკანასკნელი ფრაზა სრულიად გაუგებარია: რას ნიშნავს „მზით შეყვარებული“ და როგორ უნდა გაატარონ იგი მზეში? ამ გაუგებრობის მიზეზი მარტო გრამატიკული უსწორობა არ უნდა იყოს. განა ამგვარი თვითდარწმუნებულობაც, — „ამ უდაბნო მიდამოს, ამ უკუნეთ ხეობას ვერ გაივლის „მერანი“ და ვერც „ლურჯა ცხენები!“ — განა ეს არ ჰგავს იმ კაცის ხმაურიან მგზნებარება-ჟინიანობას, რომელიც თავისი მოსაზრებების დასასაბუთებლად ხალხში ხმამაღლა გაჰყვირის, „მე ვარ და ჩემი ნაბადიო“. აშკარა ხდება, რომ ლექსის წერის მომენტში პოეტი იმდენად აიტაცა საკუთარმა გრძნობებმა, საკუთარმა ოპტიმიზმმა, სწრაფვამ „მზისკენ“ და თვითდარწმუნებულობამ, რომ მან თითქმის სავსებით დაჰკარგა თვითკრიტიკის, თვითშეფასებისა და რეალური სიტუაციის გათვალისწინების უნარი.

მიუხედავად იმისა, რომ ლექსის განწყობილება ადვილად ამოსაცნობია და ძირითადი გრძნობა-სურვილი მკითხველს თავიდანვე ხელთ ეძლევა, ამ გრძნობისა და განწყობილების გამომხატველი სახეები, პარალელები და ასოციაციები ჩვენში მრავალ ეჭვსა და გაუგებრობას ბადებს. ასე მაგალითად, რას ნიშნავს თუნდაც ასეთი გრძნობათ-გამოხატვა: „მე შენს მკერდზე (ე. ი. დარიალის მკერდზე) წარსულში თუ რამ კვალი დავტოვე, დე, იმ კვალში ჩაიდგი საქართველოს იარა!“ ან კიდევ: „და მზით შეყვარებული მზეში გადამატარე“. კერძოდ, იმგვარი ეჭვი გვებადება, რომ პოეტმა ვერ თქვა ის, რაც უნდოდა ეთქვა, ე. ი. ზუსტად ვერ გამოთქვა თავისი სათქმელი, ვერ მოუწია შესატყვისი ფორმა, და აზრის სიმართლე ფრაზის მოქნილობას და ჟღერადობას ანაცვალა. „მე შენს მკერდზე წარსულში თუ რამ კვალი დავტოვე, დე, იმ კვალში ჩაიდგი

საქართველოს იარა“, — ეს ფრაზა ლამაზიცაა, პოეტურიც და ეფექტურიც, მაგრამ სრულყოფილი ვერ არის არსობრივად, რადგან მის მნიშვნელობას ვერ ვიგებთ. ეს ფრაზა უექველად გზნებით, გრძნობით არის დაწერილი, მაგრამ თუ ჩავუყვირდებით, ფხიზელი თვალით თუ გადავიკითხავთ, ეს გრძნობა (თვით ჩვენში აღძრული გრძნობაც) გაურკვეველად მოგვეჩვენება. ის კი არაა, ვითომ აქ შინაარსია ძნელად ამოსაცნობი. პირიქით, შინაარსი ადვილად ამოსაცნობია, ოღონდ, ჩვენ მას ამოვიცნობთ როგორც „აბნეულ“, „დაულაგებელ“ შინაარსს. ან კიდევ რამდენად საზრიანი და ფხიზელია ლექსში გამოსახული ასეთი გრძნობა-სურვილი: „სამშობლოზე გოდებამ რომ არ დამაზიანოს, პა, ეს გული ქართული შენსკენ გადმომისვრია!“ ჭერ ერთი, ყველა პატიოსანი მამულიშვილის გული უნდა „დააზიანოს“ სამშობლოს გოდებამ. ყველა ქეშმარიტ ქართველ პოეტს სწორედ ამ მიზეზით ჰქონდა გული დაზიანებული. მეორეც: გულის სროლა რა არის და, თანაც, „ქართული გულის“ სროლა. ამ კონტექსტში ეს უკვე არა მარტო ერთი პოეტის, არამედ საერთოდ ქართული გულია. ასეთი უხერხული და არასწორი გამოთქმა გრძნობათა „ბრმობილებას“ უნდა მივაწეროთ.

მართალია, ლექსში ჩვენ არ უნდა ვეძებოთ ამა თუ იმ მოვლენის მეცნიერულად ლოგიკური, ზუსტი განვითარება, მაგრამ მიზეზშედევობრივი კავშირი, აუცილებლობის საკითხი ძალაში რჩება. ყოველ კარგ ლექსში მოვლენათა კანონზომიერი განვითარება რაღაც ფარული, პოეტის შინაგანი იმპულსებითაც ყალიბდება. „ნახტომი მზისკენ“ ლექსში კი ამას ვერ ვამჩნევთ, ან, თუ ვამჩნევთ, — ძალიან მკრთალად და ბუნდოვნად. აქ ძირითადად ის სიტუაცია არის გადმოცემული, რომ პოეტი თავის მიწაწყალს სტოვებს („მომკვიდან შორიდან საქართველოს ქარები“), მაგრამ რატომ, რატომ სტოვებს? „მერანის“ ქროლვისა და „ლურჯა ცხენების“ თავის დაღწევის სურვილის მიზეზი, თუ გავიხსენებთ, აბსოლუტურად აშკარად მოჩანს. ეს მიზეზი ამომწურავად გამოხატა ნიკოლოზ ბარათაშვილიმაც და გალაკტიონ ტაბიძემაც. ამ ლექსში კი გაუგებარია, თუ რატომ მიჰქრის პოეტის რაშები ასეთის გააფთრებით. რას გაურბიან ისინი? „ამ უდაბნო მიდამოს?“ „ამ უკუ-

ნეთ ხეობას?“ მაგრამ თუ ამ სახეებს ვიწრო მნიშვნელობით არ გავიგებთ და დარიალს არ მივუსადაგებთ, იგი ხომ მთელ საქართველოზე ვრცელდება. და თუ ეს ასეა, რატომ არის მთელი საქართველო საერთოდ „უდაბნო“ და „უკუენეთი“? რა თქმა უნდა, სხვადასხვა სპეციფიკური მიზეზების, განწყობილებისა და სიტუაციის გამო პოეტმა შეიძლება ასეც აღიქვას თავისი ქვეყანა. განა გალაკტიონმაც თითქმის იგივე გრძნობა არ გამოხატა ფრაზაში: „ჩემს სამშობლოში მე მოვ-ვლე მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახევარდები“-ო? მაგრამ ეს ფრაზა მასთან კონკრეტულად გამოხატულ სპეციფიკურ სიტუაციასთან, კონკრეტულ განცდასთან არის დაკავშირებული, გარკვეული კონკრეტული გრძნობიდან გამომდინარეობს და ლექსში ეს განცდა დასაბუთებულიცაა. აქ კი რაშების ქროლ-ვის მიზეზი, მათ მიერ სამშობლოს დატოვების სურვილი პაერშია გამოკიდული, — ეს არის ცარიელი პოეტური ფრაზა-განაცხადი. ამას გარდა, რატომ უკიენებს პოეტი თავის რა-შებს, რომ მათ სამშობლოს საზღვრები „სეტყვით გადაი-არონ“. სამშობლოს შიტოვება, მშობლიური ქვეყნის „უდაბ-ნოდ“ და „უკუენეთად“ დანახვა კიდევ ასატანია, მაგრამ მისი დასეტყვის გრძნობა-სურვილი რა მიზეზით აღედრა პოეტს? აქაც ეს სიტუაცია, ალბათ, „ფრთიანი ფრაზის“ შესაქმნელად იყო გამოყენებული, ან იქნებ სხვა მიზნით და მიზეზით, მაგ-რამ, ყველა შემთხვევაში, გრძნობათა იმგვარი გამოხატვა მათ ბრმობილებაზე მეტყველებს.

ლექსის ღირსებად შეიძლება ჩაითვალოს მძაფრი რიტმი, რომელიც დინამიურად გამოხატავს „რაშების“ ქროლვას. ფრაზებიც ფრიად მოქნილი და ემოციურია, რითმაც ურთი-ერთშეწყობილია. ტექნიკურად ლექსი შესრულებულია ოს-ტატის ხელით. მაგრამ რამდენად სახარბიელოდ უნდა ჩავთ-ვალოთ ის ამბავი, როდესაც ლექსი შინაგანად „ბრმაა“, ზოლო ფორმით — დახვეწილი? ვგონებ, ეს უფრო სახიფათო ნაკლია, ვიდრე სახარბიელო თვისება. სახიფათო იმიტომ, რომ ის შინაგანი მცდარი, ბუნდოვანი, „ბრმა“ მომენტები, რომლებიც ზემოთ აღვნიშნე, ამ „მომხიბვლელ“ გარეგნულ სამოსელში იჩქმალება და გულუბრყვილო მკითხველს შეა-ც-დენს. იბადება კითხვა აბსოლუტურად სამართლიანი: როგორ

შეიძლება ლექსი შინაგანად ცუდი იყოს, ხოლო ფორმით — კარგი? ყოველგვარი ფორმა, როგორც თავად ვაღიარეთ, ხომ არსიდან გამომდინარეობს? რა თქმა უნდა, არ შეიძლება! ხოლო ამ ლექსს რაც შეეხება, ჯერ ერთი, მისი ფორმა სრულყოფილად კარგი არ არის, და მეორეც, იგი ძირითადად გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ გადამღერებას წარმოადგენს, — ეს არის გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ ტექნიკური შესრულების კომპილაცია და ამას ლიტერატურაში ჩახედული ყველა მკვლევარი ან უბრალო გემოვნებიანი მკითხველიც მიხვდება. საერთოდ, მთელი ეს ლექსი გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ პირველი სამი სტროფის მუსიკალური სტრუქტურის მიხედვით არის აგებული, ოღონდ, რა თქმა უნდა, მის უფრო ცუდ ვარიანტს წარმოადგენს.

იმიტომ კი არ ვიწუნებ ამ ლექსს, რომ იგი ოპტიმისტურია, — არამედ იმ მიზეზით, რომ აქ გამოსახული ოპტიმიზმი არის ზედაპირული, გაუანალიზებელი, დაუსაბუთებელი და უსაფუძვლო. ლექსში არ გამოსკვივის პოეტის გამოცდილება, შორსმჭვრეტელობა, პოეტის ფხიზელი თვალი. აქ არ არის გაშუქებული არც წარსული, არც აწმყო და არც მომავალი. ამიტომაც, რომ პოეტი თითქოსდა ცდილობს „ჩაქუჩის ცემით“ ჩაუქედოს მკითხველს ის აზრი, რომ ლექსში ნ ა ხ ს ე ნ ე ბ ი ელვის რაშები ყველაზე ძლიერნი და ყოვლისშემძლენი არიან, რომ ლექსში გამოსახული მისწრაფება „საზღვართა გადალახვისა“ ყველაზე ამაღლებულია და ყველაზე ძლიერია. ამას ლექსის თვით ქედმაღლური, მბრძანებლური მეტყველების კილოც მოწმობს. ლექსის ამგვარი განაცხადი: „ამ უდაბნო მიდამოს, ამ უკუნეთ ხეობას, ვერ გაივლის „მერანი“ და ვერც „ლურჯა ცხენები“, — მასში გამოსახული გრძნობის, უდავოდ, ბრმობილების შედეგია; ხოლო იქ გამოსახული „ელვის რაშები“ და „ელვად გაშლილი ჰიხარული“ მეტყველებს იმ „ბრმა“ გრძნობათა გადაჭარბებულ, არარეალურ ამაღლებულობაზე. ეს ლექსი ნამდვილად არ არის „გრამი შოვნისა... წელთ მუშაობის“, არამედ ეგზალტირებული სალექსო სტრიქონებია.

ყოველი გრძნობა, რომელიც იმგვარად არის წარმოდგენილი, რათა მკითხველის თვალში უფრო დიდად გამოჩნდეს ვიდრე სინამდვილეშია, — ყოველ ასეთ გრძნობას ხალხში „გაბერილ გრძნობას“ უწოდებენ. და ჩვენც ამგვარადვე ვუწოდებთ მას. თავის უმარტივეს გამოვლინებაში ასეთი გრძნობა თითქოსდა ადვილად გამოსაცნობია. და მაინც, როგორც პრაქტიკულ ცხოვრებაში თვით ყველაზე გაცვეთილი და ბანალური ექსტი, — მაგალითად, ხელების მგზნებარედ ზეაპყრობა, — ასევე ლიტერატურაში — მზის სხივისკენ „ხელების გაწვდენა“ ან სიხარულის „ელვად გაშლა“, — ყოველივე ეს ფატალურად მტკიცე შთაბეჭდილებას ახდენს ადამიანთა უმრავლესობაზე. ბევრი მათგანი ზოგად მსჯელობაში გაკიცხავს და დასცინებს კიდევ გრძნობათა და ემოციათა ამგვარ ყალბ, მოჩვენებით გამოვლინებას, მაგრამ სინამდვილეში (კონკრეტულ სიტუაციაში) მის გამოვლენას უნებურად დაემორჩილება ხოლმე.

როგორც ცხოვრებისეული ქცევის, ასევე ხელოვნების საშუალებითაც, არაკრიტიკულ გონებაზე შთაბეჭდილების მოხდენა არც ისე ძნელია. კინემატოგრაფი, თეატრი, მრავალი თანამედროვე რომანი, მოთხრობა თუ ლექსი გვიხატავს „ძლიერ“ ტიპებს, მოქმედებისა და არა ლაყბობის კაცებს, რომელთა კეთილშობილური ზრახვები და მისწრაფებანი გარეგნულად მათ „მტკიცე“ გამოხედვაში, „ჩიუტ“ შუბლსა და „გამოკვეთილ“ ნიკაპში გამოიხატება. კარგად მოვლილი ყალბი ტიპები გარეგნულად „ანთებული თვალებით“ და „ჩიუტი ნიკაპით“ ჯერ კიდევ მრავლად გვხვდება ეკრანზეც და ლიტერატურაშიც (და, რაც მთავარია, არა მარტო იქ, არამედ ჩვენს გარემოშიც). ისინი დროზე უნდა გადმოაგდონ მარმარილოს კვარცხლბეკიდან კრიტიკულად მოაზროვნე მკითხველებმა, მაყურებლებმა და, საერთოდ, ადამიანებმა; დროზე უნდა ჩამოფასდეს მათი მხატვრული და ცხოვრებისეული ღირებულება. ყველგან, სადაც კი არ შეხვდებით მათ, აუცილებლად უნდა განჰყრიტოთ, თუ რა იმალება „ანთებულ თვალებსა“, „ჩიუტ ნიკაპსა“ თუ „ელვად გაშლილ სიხარულს“ მიღმა. აუცილებლად უნდა შევაფასოთ, რამდენად მართალია მათი სახება და მათ მიერ გამხელები გრძნობები.

გონებით განქვრეტილი, ცხოვრებით განცდილი ადამიანური არსებობის უკუღმართობა, „ჟამთა სიავის“ მტრობა ყოველივე „მშვენიერისადმი“, სიკვდილის, წარმომავლობისა და გაცამტვერების ტრაგიკული შეგრძნება და, იმავე დროს, სიკეთისადმი ურყევი რწმენის შენარჩუნება, სიცოცხლისა და მშვენიერების წარუვალლობის აღიარება, საკუთარ პრინციპზე მყარად დგომა და ცხოვრების უკუღმართობის წინაშე ქედუხრელობა ხშირად ისეთ მშვიდ, სრულიად არაბობოქარ, უბრალო გამოსახულებას პოულობს, როგორსაც გალაკტიონის შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდის ლექსებში ვხედავთ:

ეთქვათ: მთად სამზეო და სანიავე  
აღმართე ძეგლი, ელოლიავე...  
ვარდებით მორთე, მოაიავე,  
და... უცებ ანგრევს ჟამთა სიავე.  
სდარაჯობს მტერი მშვენიერს ყოველს,  
ჩუქურთმით მკრელსა თუ ფარჩათ მქსოველს,  
ვარძიას, გეგუთს თუ სეეტიცხოველს  
ზედ დასტყობია ჟამთა სიავე.  
ღრუბლებში ლალი იღვრება მნათის...  
აგერ ნანგრევი ჰგონებს მარადისს,  
ნანგრევებში კი იღუმალ დადის  
იმ გარდასულთა ჟამთა სიავე.  
ხალხში სიცოცხლე აღვიძებს გრძნობებს,  
იმუშებს ომისმიერ კრილობებს  
და ახალთახალს აგებს შენობებს,  
რომ წარიშალოს ჟამთა სიავე!

ამ ლექსში გამოთქმული გრძნობა სრულიად საპირისპიროა ყოველგვარი „გაზვიადებხა“. ლექსი არ არის არც ემოციებით თავრეტდამხვევი, არც ყალბად ეფექტური, — რადგან პოეტს მიზნად არც ჰქონია მგზნებარე ფრაზებისა და მშვენიერად მორთული სურათების მეშვეობით საკუთარი განცდების გამოფენა მოეწყო. ყოველი სიტუაცია წარმოდგენილია მიუკერძოებლად, თავისუფალია ემოციის ყოველგვარი აფექტაციისაგან. ამიტომაც ლექსი იმპერსონალურ ტონალობას იძენს. რითმა ძირითადად მარტივია, — იგი არ ატარებს თვითმიზნურ ხასიათს და არ არის გამოყენებული მკითხველის ყურთასმენის დასატკობად. ინტონაციები სადაა, რიტმი კი. ზუსტი. ლექსი საერთოდ დაწერილია თითქოს ჩვეულებრი-

ვი სამეტყველო ენით. და, რაც მთავარია, გალაკტიონი აქ გრძნობისა და ფიქრის გადმოცემისას გამოიყენებს პაროდის ხერხსაც, რაც აგრერიგ დამახასიათებელია მისი პოეზიის გარკვეული ნაწილისათვის. იგი ისედაც მწვავე საკითხებს უფრო არ ამძიმებს და თითქოს „მსუბუქადაც“ გვესაუბრება. ლექსში ამგვარი შერწყმა: სინამდვილის ტრაგიკული შეგრძნებისა, სიცოცხლისა და მშვენიერების ურყევი რწმენისა და ყოველივე ამის პაროდული ხერხით გამოსახვისა, — ყოველივე ეს ერთად აღებული, უაღრესად საინტერესო ფორმით გვევლინება.

ეგზალტირებული გრძნობებით, მაღალფარდოვნად დაწერილი ნაწარმოები, მწერლის მიერ უადგილოდ და უსაფუძვლოდ გამოცხადებული „განცდათა ბობოქრობით“ მიღწეული ეფექტი, ჩვენ არ უნდა ავურიოთ ინტენსიური, ძლიერი გრძნობების ექსპრესიაში. გრძნობათა სიმძაფრე, სიღრმე, სიზუსტე და ლოგიკურობა თავისთავად უაღრესად კომპლექსური მოვლენაა და მასზე მსჯელობა სკრუპულოზულ ანალიზსა და საღ შეფასებას მოითხოვს.

გრძნობათა მოწესრიგებას, კონტროლირებას, მათ „განწმენდას“ უდიდესი და გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს როგორც ცხოვრებაში, ასევე მხატვრულ შემოქმედებაში. როგორც პრაქტიკულ ცხოვრებაში ჩვეულებრივ ადამიანს, ასევე შემოქმედებით პროცესში ხელოვანს — ორივეს ხელს უშლის და სასურველი მოზნისგან აშორებს გრძნობათა სიყალბე, ეგზალტირებულობა, მოჩვენებითობა და ბრმობილება.

ხელოვნება — ეს არის ადამიანის სულიერი ცხოვრების უმაღლესი ჰარმონიის გამოვლინება: ეს არის იმ ჰარმონიულობის მიღწევა და შექმნა, რომელსაც პრაქტიკულ ცხოვრებაში ვერ აღწევს ადამიანი. ხელოვნების ჰარმონიულობის შექმნაში კი გრძნობათა მართებულობას, განვითარების შინაგან თანმიმდევრობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ვერავითარი ეფექტური სახეებით, ვერავითარი ორიგინალური მოსაზრებებით ვერ შეიქმნება ნამდვილი და დიდი მხატვრული ნიმუში, თუ მასში სრულყოფილად და კანონზომიერად არ იქნება გამოსახული მხატვრული გრძნობა.



## ტრადიციისა და ნოვატორობის გაგებისათვის

ამა თუ იმ ეპოქის ლიტერატურა კვლევის სხვადასხვა კრიტერიუმებითა და მასშტაბებით შეიძლება დახასიათდეს. უაღსოდ მნიშვნელოვანია მისი შეფასება ნოვატორობისა და ტრადიციულობის თვალსაზრისითაც. ასეთი შეფასება მოითხოვს ისტორიული და ესთეტიკური პოზიციებიდან იმის დადგენას. თუ რამდენად იმეორებდნენ გარკვეული ეპოქის მწერლები წინამორბედთა (და, საერთოდ, კლასიკოსთა) მიერ გამომუშაებულ იდეურ-ესთეტიკურ ნორმებს და, მეორე მხრივ — რა ხარისხით, რა მხატვრულ დონეზე განახორციელეს მათ ახლებური, ინდივიდუალური შემოქმედებითი მიმართულება. გარკვეული ეპოქის ლიტერატურის შეფასება ტრადიციულობისა და ნოვატორობის თვალსაზრისით ნიშნავს იმასაც — ზღვარი გაიდოს ეპიგონობასა და ორიგინალურ შემოქმედებას შორის.

მაგრამ ასეთი ზღვარის გასადებად, ლიტერატურის მკვლევარს ჯერ თავად უნდა ჰქონდეს ზუსტად და კონკრეტულად გააზრებული, თუ რა არის ტრადიცია და რა სახით გამოვლინდება მწერლის ნოვატორობა. და არა მარტო ლიტერატურის მკვლევარს, ყველა მწერალს ღრმად უნდა ჰქონდეს გააზრებული, რამდენად ურთიერთსაპირისპიროა და რამდენად ურთიერთშეთანხმებულია ეს ორი მოვლენა.

„ტრადიცია“ და „ნოვატორობა“ დღეისთვის საყოველთაოდ ცნობილ, ბანალურ ცნებებად გადაიქცა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ზოგი ლიტერატორი ასევე ბანალურად ცდება, როდესაც ამგვარად წერს: „ბარათაშვილის ეს იდეა მემკვიდრეობით მიიღო ილია ჭავჭავაძემ“, ან კიდევ: „პერსონაჟთა სახეების გარდა მემკვიდრეობითი ხასიათისაა აგრეთვე გამოსახვის სა-

შუალებანი: კომპოზიცია, ენა და სხვა“. ლიტერატორთა ასეთი ფრაზები, ანუ ასეთი შეფასებები იმას მოწმობენ, რომ მათ სათანადოდ არა აქვთ გაგებული და შესწავლილი ეს საკითხები. ერთი მხრივ, იდეებისა და გამოსახვის საშუალებათა „მემკვიდრეობით მიღება“ შეუძლებელია, ხოლო მეორე მხრივ — „მემკვიდრეობით მიღებაში“ თუ ვიგულისხმებთ მწერლობაში ადრე გამომუშავებულ იდეათა და გამოსახვის საშუალებათა უცვლელი სახით გამოყენებას, ეს ხომ ტრადიციების ათვისება კი არა, ელემენტარული ეპიგონობაა, ანუ იგივე სხვათა კუთვნილების მითვისება. ზოგი ლიტერატორი „ნოვატორობას“ ხედავს ტრადიციებისგან გაუცხოებასა თუ განდგომაში; ზოგი „გავლენასა“ და „სესხებას“ ვერ ასხვავებს; ზოგიც ლიტერატურის ტრადიციის სფეროს მეტისმეტად ავიწროებს, როდესაც მას საზღვრავს წარსულში გამომუშავებული მხოლოდ იმ მიმართულებებითა თუ ესთეტიკური პრინციპებით, რომლებიც თანამედროვე ეპოქისთვის ცხოველმყოფელ, ქეშმარიტ ხასიათს ინარჩუნებენ. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით, უნდა აღვნიშნო: ტრადიცია მარტო იმას კი არ მოიცავს, რასაც თანამედროვე მწერლები ქეშმარიტ საფუძვლებად აღიარებენ, არამედ იმასაც, რაც გარკვეული ეპოქებისთვის გამოუყენებელია, არაქეშმარიტია. ლიტერატურული ტრადიცია არის ის, რაც თავისთავად არსებულია და თავისთავად ქეშმარიტია ყოველგვარი გამოყენებითი, სუბიექტური, თაობრივი თუ ეპოქალური შეხედულებებისგან დამოუკიდებლად.

ამიტომაც, ტრადიციისა და ნოვატორობის პრობლემათა განხილვისას დაუშვებელია რომელიმე ერთი ლიტერატურული მიმართულებით შემოფარგვლა. ეს პრობლემები ზოგადია ყველა დროისთვის და ყველა დიდ შემოქმედზე გლობალურად ზემოქმედებს. არ არსებობს ისეთი თვით ყველაზე ორიგინალური მწერალი, რომლის მხატვრული აზროვნების სისტემა მხოლოდ მის ნიჭზე და პიროვნულ-შემოქმედებით გამოცდილებაზე იყოს დაფუძნებული; და შორს ვერ წავა ისეთი მწერალი, რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავში ეძებს დასაყრდენს — რომელიც მხოლოდ საკუთარ სუბიექტურ შეხედულებებს ენდობა და სხვათა გამოცდილებასთან შეუფარდებლად

გაქყვება მხოლოდ საკუთარ გულისთქმას — რომელიც არ გაითვალისწინებს ყოველივე იმას, რაც მანამდე უკვე გაქეთებულა, და არ გამოიყენებს, არ გაიაზრებს იმ წესებსა და ადათებს, საუკუნეთა მანძილზე რომ ყალიბდებოდა ლიტერატურაში.

ლიტერატურული ტრადიცია წარმოადგენს საუკუნეთა მანძილზე მწერლობის მიერ გამომუშავებული მსოფლგანცდისა და შემოქმედებითი პრინციპების, მათი აზროვნების სტილისა და მხატვრული ასახვის საშუალებათა უზარმაზარ სისტემას, რომელიც შემდგომი თაობების მწერლებს ეძლევა როგორც წინაპართა გამოცდილება, მასაზრდოებელი საფუძველი და მარად მოქმედი სკოლა ხელოვნებისა.

ტრადიცია შეიცავს ბევრს ისეთს, რაც კრძალავს, ზღუდავს და არ ანებებს თვითგამოვლენის სრულ, ნებისმიერ თავისუფლებას. მაგრამ იგი არ უნდა გავიგოთ, როგორც დოგმატიკური შენარჩუნება რამდენიმე ჩამოყალიბებული მოსაზრებისა თუ შეხედულებისა. ეს მოსაზრებანი ცოცხალ წესებად თვით ტრადიციის ფორმირების პროცესში ყალიბდებიან და ტრადიციის ყველა თვისებას, მათ მნიშვნელობასაც და მნიშვნელოვანებასაც ჩვენ ნათლად და განსაკუთრებულად მაშინ აღვიქვამთ, როდესაც თითოეული მათგანი სრულდება, აღწევს თავის აპოგეას. ზღვის ტალღას ხომ იმ დროს შევიგრძნობთ განსაკუთრებული სიმძაფრით, როდესაც იგი ნაპირს მიუახლოვდება და აზვირთდება. ყოველი ცდა უქმად ჩაივლის, თუ მოვინდომებთ ტალღის შეკავებას და მის უმაღლეს წერტილში სიმძლავრის შენარჩუნებას; მაგრამ ისიც უნდა განეჭვრიტოთ, რომ ტალღები უთვალავია, ისინი დაუსრულებლად ენაცვლებიან ერთმანეთს; და უნდა ვხედავდეთ იმასაც, რომ ნაპირს დანარცხებული ტალღა არა თუ ქრება, მომდევნო ტალღასაც ადავსებს, ხოლო მომდევნო — წინამორბედთან შეკიდება-შეჯახებისას კიდევ მაღლდება.

ტრადიციის გაგება, უპირველეს ყოვლისა, შეიცავს ისტორიულობის შემეცნების მარცვალს, რაც აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს ყველა მწერალმა. ეს ისტორიულობის შემეცნების მარცვალი გულისხმობს არა მარტო რაიმე ლიტერატურული მოვლენის გარდასულ საუკუნეთა ატმოსფერო-

ში გააზრებას, არამედ იმის განჭვრეტასაც, რომ მწერლის სა-  
კუთარი ქვეყნის ლიტერატურა და ჰომეროსიდან მოყოლე-  
ბული მთელი ევროპის ლიტერატურა — ერთდროულად არსე-  
ბობენ, ერთმანეთთან ფარულ თუ აშკარა ეპოქალურ კავში-  
რებში აღგენენ სხვადასხვა მიმართულებებსა და კანონებს.  
ისტორიულობის ამგვარი შემეცნება, — რაც შემოქმედებითი  
სამყაროს მუდმივი განვითარების, ერთიანობის, დროითა და  
სივრცით განუსაზღვრელობის და, ამასთანავე, ცალკეულ მოე-  
ლენათა წარმავლობის აღიარებაში მდგომარეობს — მწე-  
რალს ტრადიციულობის ელფერსა და ძალას ანიჭებს: უღვი-  
ვებს მწერალს განსაზღვრულ ეპოქაში საკუთარი ადგილის,  
ფუნქციისა თუ დანიშნულების შეგრძნობის უნარს.

ტრადიციულობის ელფერი თითქმის ყველა დიდ მწერალს  
დაჰკრავს. ეს ელფერი ხელოვანის ერთ-ერთი უმთავრესი ნი-  
შანიცაა და მისი „შეძენა“ ყველას ხელ არ ეწიფების. საქმე  
ისაა, რომ ლიტერატურული ტრადიცია მემკვიდრეობით არ  
გადადის და მისი უშუალოდ და ერთბაშად აღქმა-ათვისება  
შეუძლებელია. მომავალი თაობებისთვის ტრადიცია თითქოს-  
და იოლად ხელმძაწევლობია, „მემკვიდრეობით მიღებული“  
სიმდიდრეა, მაგრამ მის დაუფლებას, გათავისებას თუ დასა-  
კუთრებას არა მხოლოდ განჭვრეტა, არამედ ხანგრძლივად და  
დაუინებოთ შესწავლა სჭირდება. ამაზე მეტყველებს მრავა-  
ლი ავტობიოგრაფიული ხასიათის ნაწარმოები, მრავალი მო-  
ნოგრაფია მაღალი ნიჭის მქონე ხელოვანთა. გოეთე, პუშკინი,  
რასინი ყრმობის წლებიდანვე ითვისებდნენ და შემდეგ საკუ-  
თარ ენაზეც თარგმნიდნენ ბერძენ და რომაელ კლასიკოსებს,  
სწავლობდნენ მათ ოსტატობას. იგივეს გვიდასტურებს თანა-  
მედროვე მწერალთა — ბლოკის, პასტერნაკის, ტიციან ტაბი-  
ძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ანა ახმატოვას და სხვათა  
შემოქმედებითი ცხოვრება: ისინი ანტიკურს იმდენად არა,  
რამდენადაც უშუალოდ მათი წინა ეპოქების მწერალთა ნა-  
წარმოებებს ამუშავებდნენ. ასე მაგალითად, სომერსეტ მოე-  
მი გულახდილად აღიარებს, რომ დიალოგების წერა მან იბ-  
სენის პიესების თარგმნისას შეისწავლა სათანადო დონეზე...  
მოდერნისტული მხატვრობის ნოვატორები წლობით ისხდნენ  
ლუვრში, ხანგრძლივად სწავლობდნენ აღორძინებისა თუ ან-

ტიკური ეპოქების მხატვრულ სამყაროს, რათა ჯერ წინაპართა ოსტატობას სწვდომოდნენ.

ამგვარად, მხოლოდ წარსულ საუკუნეთა გადალახვის გზითაა შესაძლებელი ორიგინალური მხატვრული ტილოების შექმნა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ თანამედროვე ხელოვანი ტრადიციებიდან განმდგარი კი არ უნდა ქმნიდეს ახალს, არამედ ტრადიციებში მყარად და ღრმად ფესვგამდგარი უნდა აზროვნებდეს.

გოეთე ამბობდა, მე მთელს მსოფლიოს ვატარებ სულში.



როდესაც რომელიმე მწერალზე ვმსჯელობთ, უპირველს ყოვლისა აღვნიშნავთ მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სპეციფიკურად დამახასიათებელ თვისებებს; განსაკუთრებულად გამოვყოფთ იმ მხატვრულ ასპექტებს, რომლებითაც განსხვავდება მწერალი მის წინამორბედთაგან. მაგრამ, მწერლის შემოქმედების შეფასებას თუ ასეთი წინასწარგანზრახულობით არ მივუდგებით, აღმოვაჩენთ, რომ მისი ნაწერების საუკეთესო და თვით უაღრესად ორიგინალური ნაწილიც, თემატიკისა და ასახვის საშუალებათა თვალსაზრისითაც, მოგვაგონებს მანამდე უკვე არსებულ ლიტერატურას.

ასეთი მსგავსება წინამორბედსა და შთამომავალს შორის სრულიად კანონზომიერია, სავსებით ბუნებრივია.

მწერლის პიროვნება ყალიბდება, სხვასთან ერთად, კლასიკური ლიტერატურის ატმოსფეროშიც და, თავისთავად ცხადია, რომ წარსულის გავლენას მწერალი ვერასოდეს ვერ აცდება. მწერლის მეხსიერებაში ცხოვრების შთაბეჭდილებები ასოციაციურად ერწყმინან კლასიკურ ლიტერატურაში შექმნილ სახეებს, მოტივებსა თუ განწყობილებებს... ასეთი „გავლენა“ კლასიკოსთა ტრადიციებისა არაცნობიერის დონეზე მიმდინარეობს უპირატესად.

ამასთანავე, არსებობს „გავლენა“. რომელიც უპირატესად მიმდინარეობს დაინტერესების დონეზე და რომელსაც იწვევს ლიტერატურაში არსებულ მიმართულებათა თუ ასახვის ფორმათა ათვისების სურვილი. ასეთი „გავლენა“ არც ერთ შემ-

თხვევაში არ არის უარსაყოფი მოვლენა და არ ბადებს პლაგიატს, თუკი სახეზეა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ძიებები. ამას მოწმობს თუნდაც სიმბოლიზმის ფენომენი თანამედროვე ქართულ პოეზიაში.

ქართულ სიმბოლიზმზე მსჯელობისას კრიტიკოსთა, ლიტერატურის ისტორიკოსთა და თეორეტიკოსთა უმეტესობა რიგი წლების მანძილზე ამტკიცებდა ისეთ შეხედულებას, თითქოს სიმბოლიზმი ჩვენში ხელოვნურად, უსარგებლოდ, დროსთან შეუსაბამოდ იყო „გადმორგული“ საფრანგეთის ლიტერატურიდან და რომ სიმბოლისტური პოეზიის აღმოცენებისა თუ დანერგვისათვის საქართველოში ნიადაგი არ არსებობდა. სიმბოლიზმი ჩვენში ევროპიდან რომ შემოიჭრა, ამას სიმბოლისტებიც არ უარყოფდნენ. მაგრამ სიმბოლიზმის „გადმორგვა“ მართლაც ასე უნიადაგო და უმიზნო რომ ყოფილიყო, მაშინ ვერ აღიზრდებოდნენ და თვით მოდერნისტული პოეზიის ფარგლებშივე ასეთ მაღალმხატვრულ დონეზე ვერ წარმოჩნდებოდნენ გალაკტიონ ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, გიორგი ლეონიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი და სიმბოლისტური სკოლის მიმდევარი სხვა პოეტები. მართალია, ამ პოეტებმა ფრანგ და რუს სიმბოლისტთა დიდი გავლენა განიცადეს, მაგრამ იმავე ტიციან ტაბიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „როდესაც ხალხი იღებს სხვისგან რამეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს. ნაციონალური აპერცეპციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლო კავშირი აქვს“ (იხ. „ცისფერი ყანწები“, 1916 წ. № 1).

„გავლენა“ მის თვით უკიდურეს ვარიაციებშიც ცხოველყოფელი — განახლებისა და ნოვატორული ძიებების გამოწვევი აღმოჩნდება, როდესაც არსებული ლიტერატურული სკოლების, მიმართულებებისა და, საერთოდ, არსებული ლიტერატურული ტრადიციების განმცდელი ძალა თვითმყოფალია და ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ბუნებისაა.

სადაც არსებობს ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციები და საქმე გვაქვს ისეთ აქტიურ ლიტერატურულ პროცესთან, რომელიც ითვალისწინებს თანამედროვე მსოფლიო კულტურას — იქ შეუძლებელია „გავლენებისგან“ თავისუფალ მწე-

რალზე მსჯელობა. ამიტომაც, ყოველი მწერლის შემოქმედების შეფასება, გარკვეული კუთხით, მოითხოვს არა მარტო ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციებთან, არამედ ევროპულ მწერლობასთანაც მისი კავშირის განჰყვრეტას: ლიტერატურისმცოდნეობამ ამა თუ იმ მწერლის სახეზე მართოდ მისი შემოქმედების ანალიზით არ უნდა წარმოაჩინოს, — მან მწერალი უნდა განიხილოს ლიტერატურული სინამდვილის მთლიანობაში და შედარება-შეპირისპირების გზით შეაფასოს ამა თუ იმ მწერლის მხატვრული სამყარო. ეს ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა მწერლის როგორც ისტორიული მნიშვნელოვანების, ასევე მისი მხატვრულ-შემოქმედებითი სახეების გარკვევისათვის. ამგვარი დაკავშირება-შეპირისპირება მწერლისა არსებულ ლიტერატურულ ტრადიციებთან არ უნდა იყოს შემთხვევითი და ზედპირული. ეს უნდა იყოს ერთ-ერთი ძირითადი მეთოდი, რომლის მეშვეობითაც განისჯება მწერლის ნოვატორული ხასიათი და დადგინდება ისიც, თუ რა სიღრმე შეიტანა მან არსებულ ტრადიციებში და რამდენად გადააჭარბა ისა ეს ტრადიციები.



გარკვეულ პერიოდში შექმნილი დიდი მხატვრული ნაწარმოებები აყალიბებენ თავიანთ წესებს, წყობებს, გემოვნებას და ყველაფერ იმას. ლიტერატურულ ტრადიციას რომ ზედგენს. რაც უფრო მნიშვნელოვანია მხატვრული ქმნილებები, მით უფრო მძლავრია მათ მიერ დადგენილი წესები. მაგრამ ხელოვნების ნამდვილად ახალი, ორიგინალური ნიმუშების აღმოცენებისთანავე თვით უმძლავრესი ტრადიციაც ცვლილებას განიცდის. განსაზღვრულ პერიოდში გამომუშავებული და ტრადიციად ქცეული მხატვრული სისტემა სრულყოფილ მოვლენად აღიქმება მანამ, სანამ ახალი მსოფლგანცდის მაუწყებელი, ადრე არსებულისგან განსხვავებული ფორმის ორიგინალური ხელოვნება არ წამოიშვება.

ახალი ხელოვნების წარმოშობა, გარკვეული კუთხით, თავისთავადი — დროისმიერი ძალებით განპირობებული შემოქმედება.

თითოეულ ეპოქაში მწერალთა თაობებს საკუთარი, სხვა ეპოქის მწერლებისგან განსხვავებული შეხედულება აქვთ ხელოვნებაზე; თითოეული თაობა საკუთარ შეფასებათა კრიტერიუმებით იაზრებს მანამდე არსებული ხელოვნების ნიმუშებს, მათში საკუთარი პოზიციიდან სკვრეტს კეშმარიტს და საკუთარ მოთხოვნილებებს უყენებს ხელოვნებას. მაგრამ არც ერთ თაობას ძალა არ შესწევს ზუსტად, სამუდამოდ დააკანონოს ხელოვნების განვითარების გზები, ვინაიდან ყოველი თაობა წარმავალია, საზღვარდებულია იმ დროითა და გარემოთი, რომელშიც მოღვაწეობს. კლასიციზტებს ეგონათ, რომ მათ მერ ჩამოყალიბებული წესები, მათეზური გაგება ხელოვნებისა, მათი მოთხოვნები იქნებოდა საყოველთაო და სამუდამო; მათ ჩამოაყალიბეს უზუსტესი მითითებები, რომელთა მიხედვითაც მწერლებს უნდა შეექმნათ მხატვრული ტილოები; მაგრამ მათმა სისტემამ ერთი საუკუნეც ვერ იარსება... მკითხველის მსგავსად ხელოვანის მსოფლგაგებაც განსაზღვრულია ეპოქით. ამას გარდა ყოველი თაობის მწერალთათვის არსებობს გარკვეული დროისმიერი მასალა, გარკვეული დროისმიერი ინტერესების სფერო, რომელთა დამუშავების შედეგად მწერლებს თავიანთი წვლილი შეაქვთ ზოგადად მწერლობის განვითარებაში. დრო მოითხოვს მის მიერ წამოჭრილ საკითხთა გადაწყვეტას და თითოეულ თაობაში არსებული დაუოკებელი შემოქმედი ძალა, უპირველეს ყოვლისა, ამ საკითხთა გადასაწყვეტად თუ განსაკვრეტად მოიმართება — ხელოვანთა მომართვა ეპოქისეული საკითხების გადასაწყვეტად, ეს იგივე აქტივიზაციაა შემოქმედებითი ძალებისა.

მსგავსად ცხოვრების ყოველნაირი მოვლენის აგებულიებისა თუ წყობისა ტრადიცია, როგორც სიდიდე ანუ ფასეულობა, მეტ-ნაკლები ოდენობით ტრანსფორმირდება მასში სიახლის — ახალი ფასეულობის დართვის შემდეგ. მცირედიც რომ იყოს სიახლე, თუკი იგი ნამდვილია და არსებითია, მაინც ზეგავლენას ახდენს ლიტერატურული ტრადიციის სტრუქტურაზე. ახლის აღმოცენებისთანავე ადრე დაკანონებული წესები უცილობლად ირღვევიან და ლიტერატურული ტრადიციის სტრუქტურის შემადგენელ ასპექტთა შორის ჩნდებიან ახლებური პროპორციები, მიმართებები, კავშირები...



ხელოვნებაში სწორედ ასეთად უნდა გავიგოთ შეთანხმება ძველსა და ახალს შორის. და ვინც გაიაზრებს ხელოვნების ამგვარად განვითარების იდეას, მას სრულიადაც არ მოეჩვენება საეჭვოდ ის თეზა, რომ წარსული თვითონვე სპედავს თავისივე გარდაქმნის და განახლებულის სახით განცოცხლების იარაღს.

რაც უფრო მდიდარია ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციები, მით მეტია შესაძლებლობები და საფუძვლები ნოვატორული ძიებების მრავალფეროვანი გაშლისათვის. თავისთავად ცხადია ურთიერთ დამოკიდებულებითი და ურთიერთ მასაზრდოებელი კავშირი ტრადიციასა და ნოვატორობას შორის: თუ ნოვატორობა ტრადიციების საფუძველზე ხორციელდება, ტრადიციაც თავის მხრივ მდიდრდება ნოვატორული ძიებების შედეგად და, არა მარტო მდიდრდება და ივსება, არამედ — კიდევ ცოცხლობს. ტრადიცია ხომ იმდენად არის არსებული და მოქმედი, რამდენადაც არსებობს ლიტერატურა, რომელიც ვითარდება. აქედან გამომდინარე, ტრადიციასა და ნოვატორობას შორის კავშირი ისევე ორგანულია, როგორც კავშირი ერთი და იგივე ზის ფესვებსა და ტოტებს შორის, ან კიდევ მთის ძირსა და მწვერვალს შორის. ეს კავშირი მთლიანობაში ვლინდება და, აქ, ერთიც უნდა აღვნიშნოთ: მწვერვალში მუდამ იგულისხმება მის ძირებისა და მყარი საფუძვლების მნიშვნელობა, — რაც ვეებაა მთის ძირები, მით უფრო მაღალი მწვერვალები ამშვენებენ... თუ არსებობს ტრადიცია, თუ აქტიურად მოქმედებს ერის ლიტერატურული ცხოვრება — ნოვატორული ძიებების გამოვლინება უკვე თავისთავად იგულისხმება ისევე, როგორც ყოველ ჯანსაღ ცოცხალ ორგანიზმში თავისთავად ნაგულისხმევია ზრდა-განვითარება.

ყოველი ეპოქის სრულყოფილ, მაღალმხატვრულ ნაწარმოებში არის რაღაც ისეთი, რაც თავის თავშივე უარყოფს მისსავე სრულყოფილებას და არღვევს მისივე ძალით შექმნილ, ეპოქისთვის შესაბამისი სრულყოფილების ნორმებსა თუ წესებს. ეს არის ის „რაღაც“ — ის „რაღაც უფრო მეტი“ — რაც ეპოქალურზე მაღლა დგება.

მრავალმხრივ საგულისხმოა პაოლო იაშვილის მიერ თავ-

ვის „პირველთქმაში“ ახალგაზრდული მგზნებარებით გაცხადებული სიტყვები: „ყველას ესმოდა, ჩვენ თვით დავამსხვრევთ ჩვენს თავზე მოელვარე გვირგვინებს, როდესაც ვიხილავთ, რომ პირველი ნაპერწკალი ჩვენი კოცონისა მოკვდა სამუდამოდ... როდესაც დავინახავთ, რომ სხვა მალლობზე გაიხარა განახლების კოცონმა!“ (იხ. ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 1916 წ. № 1).

პაოლო იაშვილი XX საუკუნის დასაწყისში ქართული პოეზიის ასპარეზზე გამოსული ახალი თაობის ერთ-ერთი ლიდერი იყო და მის „პირველთქმაში“ მთელი თაობის სულისკვეთება გამოვლინდა.



ყოველი თაობის მწერლები შეიძლება დაიყოს ორ ჯგუფად: პირველი ჯგუფის მწერლები თავიანთი შემოქმედებითი ძიებებით ავითარებენ წერის კულტურას, ხოლო მეორე ჯგუფის მწერალთა შემოქმედება, ძირითადად, წარმოადგენს განვითარების იმიტაციას. შეიძლება აგრეთვე, ძალიან პირობითად, ცალკე გამოვყოთ ის მწერლები, რომლებიც „იგონებენ“ წერის ახალ ტექნიკას. სიტყვა „იგონებენ“ წინწყლებში იმითომ ჩაჯავით, რომ მწერლობაში „გამოგონილი ახალი ტექნიკა წერისა“ უზადო აღმოჩნდებოდა, თუკი შესაძლებლად ჩავთვლიდით ასეთ „გამონაგონს“ ლიტერატურის სფეროში.

წერის ტექნიკის გამოგონება, მისი აბსოლუტური სიახლე უკვე იმითაა ცუდი, რომ — შეუძლებელია.

ბელინსკი აღნიშნავდა: „ყოველი ნამდვილი პოეტი, მხატვრული ღირსების რა დონეზეც არ უნდა იდგეს და, მით უმეტეს, ყოველი ჰეშმარიტად დიდი პოეტი, არასდროს არაფერს არ იგონებს“.

თუმცა, ლიტერატურის ისტორიამ იცის ისეთი მწერლები, რომლებმაც განიზრახეს და სცადეს პოეტური მეტყველების ყოველგვარი ტრადიციების უარყოფის გზით გამოეგონებინათ ახლებური წერის ტექნიკა, რათა შეექმნათ აბსოლუტურად ახალი ხასიათის პოეზია. მხედველობაში მყავს „ფუტურისტები“.

საქართველოში ფუტურისში აღმოცენდა საკმაოდ დაგვიანებით, როდესაც საზღვარგარეთ და რუსეთშიც იგი უკვე მოდიდან გადიოდა, და ამასთანავე, ჩვენში იგი აღმოცენდა მისი ყველაზე გამრუდებული სახით. „ფუტურისტული პოეზიის“ საჭიროება მაშინ სრულიად ახალგაზრდა, ლიტერატურის სარბიელზე ახლად ფეხშედგმულმა სიმონ ჩიქოვანმა, ნიკოლოზ შენგელაიამ, ბესარიონ ჟღენტმა და სხვა ქართველმა „ლექსებმა“ დაუკავშირეს ქვეყანაში აღძრულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ რევოლუციურ ძვრებს. როგორც ვიცით, ოქტომბრის რევოლუციამ და, შემდგომ, საქართველოს გასაბჭოებამ, უკუაგდო ჩვენს ქვეყანაშიც ძველი, ფეოდალური და ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობისა და წყობის სისტემები და, ამის ანალოგიით, ფუტურისტებს მიაჩნდათ, რომ მწერლობაშიც უკუგდებული უნდა ყოფილიყო ყველაფერი, რაც მანამდე, ფეოდალური და ბურჟუაზიული ფორმაციების ხანაში გაკეთებულა და უნდა შექმნილიყო სრულიად ახალი ტიპის მწერლობა, გათავისუფლებული ძველი ლიტერატურული ტრადიციებისაგან. ამგვარად, ქართველმა ფუტურისტებმა თავიანთი პოლიტიკური მრწამსის და მისწრაფების პროექტირება მოახდინეს ხელოვნების საკითხებზე და სცადეს რევოლუციური მრწამსთან შეესისხლბორცებინათ თავიანთი ფუტურისტული სკოლის თეორია და პრაქტიკა. რამდენადაც გულწრფელი არ უნდა ყოფილიყო მათი ეს ცდა — დღეისთვის იგი მაინც გაუმართლებლად და ხელოვნურად აღიქმება. მართალია, ისინი რევოლუციური სინამდვილის ამსახველ შინაარსებზე აგებდნენ ხოლმე თავიანთ ლექსებს, რომლებშიც ვკითხულობთ:

„მოვედით  
 ღერბით  
 სსსრ  
 ერთად....  
 ბეჯითი ნაბიჯით პირდაპირ  
 დროშები, დროშები, დროშები  
 წითელი წითელზე ფერდაფერ  
 იარარ...  
 რევოლუციონერები!“

(ნ. შენგელაია)

ან კიდევ:

„მე ფუტურიზმის ბრძოლა კივილით  
რევოლუციის ძარღვებში ნაშთი —  
მე ჩამოსული მწერლის კიბიდან  
პროლეტარების რიგებში გავჩნდი“.

(ს. ჩიქოვანი)

მაგრამ რევოლუციური სინამდვილის ამსახველ ასეთ ლექსებს მხატვრული ძალა არ გააჩნდა და, ამიტომაც, ცარიელ განაცხადებად აღიქმებიან. დღეს, როდესაც ვკითხულობთ სიმონ ჩიქოვანის ამგვარ სტროფებს:

„მუშას არ უყვარს ბულბული,  
არც ბულბულს უყვარს მუშის ხმა,  
ამიტომ მოკვდა ბულბული,  
ამიტომ ვარდი ჩამოხმა...“

ან კიდევ:

„ქუსლი დავარტყი სიყვარულის ხატს,  
კლასიკურ გმირებს, ეპიკურ ტილოს,  
მე თვით დავახრჩობ ბულბულიანის ნაჰლექებს ხმას  
და ჩემს ძველ ლექსებს მე თვით გავხდი დღეს სასაცილოდ“...

ან კიდევ:

„ყოველ ნაზ ჩონგურს დავწყვიტოთ სიმი,  
დავარტყათ თავში ლირიკას ჩექმა  
და დავადინოთ ცისფერი სისხლი...“

ნათლად ვხედავთ, რა გულუბრყვილოდ მცდარი, ინფანტილურად მიუმხვდარი და მჩატედ ქედმაღლური იყო მათი პიროვნული მომართვაც და ესთეტიკური მრწამსიც. ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართველმა ფუტურისტებმა საკუთრივ ფუტურიზმის სფეროში ვერაფერი ახალი ან მნიშვნელოვანი ვერ შექმნეს — მათი „ფუტურისტული პოეზია“ უპირატესად რუსული ფუტურიზმის იმიტაციას, მის ფერმკრთალ ანარეკლს წარმოადგენდა.

არაფერი მოულოდნელი არ არის იმაში, რომ ქართველი ფუტურისტების მიერ წარსულის უარყოფა, ტრადიციების უგულვებელყოფის გზით აბსოლუტურად ახალი ტიპის პოეზიის შექმნის მათი ამაო სურვილი, „სილამაზისა“ და „ცის-

ფერისხლიანი“ პოეზიის დაგმობა — გადაიზარდა უაზრობაში, უსაგნო ბგერათა-ათამაშებაში, მანერულ კოპწიობაში. ისინი ხშირად ლექსს აგებდნენ მხოლოდ ალიტერაციებზე, ასონანსურ და დისონანსურ სიტყვათა ჟღერადობაზე. რა თქმა უნდა, პოეტური განწყობილების შექმნა, ლექსში საზრისისა თუ სათქმელის უგულებელყოფით, მხოლოდ და მარტოდენ ფონემათა ჟღერადობის საფუძველზე, მეღერადი სალექსო ფორმების შექმნის მიზნით — ყოვლად უსარგებლო ფორმალიზმა აღმოჩნდა:

-ღრომი, ურემი, ღამურა, ღობი,  
არხი, ბოხი, ბურღი,  
ღულს დაღი  
მღორე დოღი  
ავღმრე  
გურაგელი ბამბა ზურღი  
გურაგელი მორგვი ბორგვი ვერაგული  
გურაგელი ქუფრი მობრო კუპრი  
გურაგელი შორი შური გვიმბრა იბრო“...

ამგვარ აბსურდამდე ქართველი ფუტურისტები მივიდნენ იმიტომ, რომ ყალბი და მცდარი იყო მათი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური მრწამსიც და მხატვრულ-შემოქმედებითი მომართვაც ასახვის საგნებისა და მოვლენებისადმი. გასაგებია ისიც, რომ, თუ დღეს ჩვენში „ქართულ ფუტურიზმს“ ახსენებენ — მხოლოდ როგორც ანტილიტერატურულ კურიოზს. თვით საუკეთესო ფუტურისტული ლექსებიც ვერ ამართლებენ ელემენტარულ სალექსო მოთხოვნებს. რა თქმა უნდა, ქართველი ფუტურისტებიდან ისინი, ვინც მართლა პოეტებად იყვნენ მოწოდებულნი და ვისაც მართლა ეცხო პოეზიის მადლი — მალე მიხვდნენ თავიანთ შეცდომას და ოცდაათიანი წლებისთვის უკვე ეზიარენ ხელოვნების მართებულ პრინციპებს. ასე მაგალითად, სიმონ ჩიქოვანი თავის დიდებულ ლექსებს, თანამედროვე ქართული პოეზიის ორიგინალურ და საუკეთესო ნიმუშებად რომ ითვლებიან, მაშინ კი არ ქმნიდა, როდესაც „ლექსებს დაურთო ოქმის ნახევი“ და „ქუსლი დაადგა სიყვარულის ხატს“, არამედ სწორედ მაშინ, როდესაც პოეტური განცდითა და ფიქრით აღავსო ლექსი და „სიყვარულის ხატი“ პოეზიის სულდგმად აღიარა. ამაში თვალნათლივ

დავრწმუნდებით, თუნდაც უბრალოდ რომ გადავიკითხოთ და ერთმანეთს შევადაროთ ფუტურიზმის დროინდელი და შემდგომი პერიოდის მისი ლექსები.

წარსულის გამოცდილება თვალნათლივ გვიმხელს, რომ მწერლის შემოქმედებაში არაფერია ისეთი, რასაც აბსოლუტურად ორიგინალური შეგვიძლია ვუწოდოთ, რაც თავისთავად არ არის დაკავშირებული ტრადიციებთან და მის ლოგიკურ განვითარებას არ წარმოადგენს. ინგლისში მილტონის, რუსეთში პუშკინის, საქართველოში რუსთაველის დაბადებასთან ერთად იცვლებოდა პოეზიის ხასიათი, — ეროვნული მწერლობის სფეროში მათ სახელებთან დაკავშირებულია უდიდესი ძეგლები, უდიდესი ნაბტომები... მაგრამ არც ერთი მათგანის შემოქმედება არ ყოფილა მოწყვეტილი წარსულს; ამასთანავე, არც ერთი მათგანი არ ყოფილა მოწყვეტილი მაშინდელი მსოფლიო ლიტერატურის ცხოვრებას, ატმოსფეროს, გავლენებს და, პირუტყუ — მათ თავიანთი წვლილი შეჰქონდათ მსოფლიო ლიტერატურის მთლიანი ხასიათის შექმნაში, მის განვითარებაში. თავისთავად უდიდესი რევოლუციონერები, გაბედული დამრღვევნი და გადამლახველნი არსებული ტრადიციებისა, ისინი თავის მხრივ ქმნიდნენ ტრადიციებს და მყარ მიმართულებებს, რომლებსაც შემდგომი თაობის მწერლები ითვლებდნენ და ავითარებდნენ.

და, მიუხედავად იმისა, რომ ზემორე ხსენებულთა მსგავსი ნოვატორი მწერლები — ვთქვათ, თუნდაც ჩვენში, ბარათაშვილი და აკაკი წერეთელი — თავიანთ ნოვატორობას უაღრესად ორიგინალური ნაწარმოებებით ადასტურებდნენ, მათ ნაწარმოებებს მაინც ვერ ვუწოდებთ აბსოლუტურად ორიგინალურს. მსოფლიო ლიტერატურაში ვერ დავსახელებთ ვერც ერთ მწერალს. რომელსაც აბსოლუტურად ორიგინალური და ტრადიციული ხერხებთანავე ჰავესებით განტვირთული ნაწარმოები შეექმნა. ხელოვნების სინამდვილეში არც არსებობს აბსოლუტური ორიგინალურობა. აბსოლუტურად ორიგინალური ნაწარმოები, აბსოლუტურად ცუდიც აღმოჩნდება, რადგან იმდენად სუბიექტური იქნება, რომ ვერავინ ვერაფერს ვერ გაუგებს და, ამიტომაც, ლიტერატურის სინამდვილიდან ამოვარდნილი დარჩება.

ნოვატორობა და ორაგინალურობა უპირველეს ყოვლისა ტრადიციებს განვითარებას, ტრადიციათა ათვისების საფუძველზე ახალი ტიპისა თუ ხასიათის ნაწარმოებათა შექმნას რომ გულისხმობს — ეს ისეთი ბანალური კეშმარიტებაა, რომელიც, სამწუხაროდ, ძალზე ხშირად ავიწყდებათ და, რომელსაც, ამიტომ, ხშირადვე შეხსენება სჭირდება. ხანდახან იმის გახსენებაც არის საჭირო, რომ არათუ განმავითარებლები და ორიგინალური მწერლები, არამედ თვით ნამდვილი ნოვატორებიც არცთუ იშვიათად შეუმჩნევლად იღვწოდნენ მთელი თავიანთი ცხოვრების მანძილზე, რომ კრიტიკოსიც და მკითხველიც არაერთხელ შემცდარა, სათანადოდ ვერ შეუფასებია და ვერ განუსხვავებია ერთმანეთისგან ნამდვილი და ყალბი ორაგინალურობა, კეშმარიტი შემოქმედება და შემოქმედების იმიტაცია, ნოვატორობასა და ზედაპირ ორაგინალურობას, განვითარებასა და იმიტაციას შორის ზღვარის გადება ერთ-ერთი ძირითადი და, ამავე დროს, მტკივნეული საკითხია ლიტერატურის კრიტიკაშიც და ისტორიაშიც. ყოფილა შემთხვევები, როდესაც იმიტაციას და ზედაპირულ ორიგინალურობას მეტი ზემოქმედება ჰქონია მკითხველზე, ვიდრე კეშმარიტად და მძლავრ განვითარებად ძალას მწერლობაში. ზოგი ნიჭიერი იმიტატორი, ამა თუ იმ ვითარების გამო, ნებით თუ უნებლიეთ, უფრო პოპულარული გამხდარა თვით. იმათთან შედარებითაც, ვისი შემოქმედებითი მიგნებების იმიტაციაა აწარმოებდა. ამით იმის თქმა მსურს, რომ კეშმარიტი ორაგინალურობა და ნოვატორობა არამც და არამც არ უნდა შეუფუარდეთ და დაეუქვემდებარეთ მოდას. რომელსაც ძალიან ხშირად ზედაპირული ეფექტების მოყვარული იმიტატორები ქმნიდნენ. იშვიათად თუ დავასახელებთ გენიალურ მწერალს, რომელსაც მისსავე დროს ღირსეული აღიარება ხვდა წილად. სამაგალითოდ გავიხსენოთ თუნდაც ასეთი ფაქტები: დაახლოებით ას ორმოცდაათი წლის წინათ ევროპის ლიტერატურაში მოდაში იყვნენ და ნოვატორებად ითვლებოდნენ გერმანელი რომანტიკოსები, ხოლო ვინმე ანრი ბეილი, სხვადასხვა ფსევდონიმებით (რომელთა შორის უპირატესად ფიგურირებდა ფრედერიკ სტენდალი), აქვეყნებდა წიგნებს, ყველას ძალზე მოძველებულად და მოსაწყენად რომ ეჩვენებოდა.

შემდეგ მოდურ და ნოვატორ მწერლებად იქცნენ ნატურალისტები და სტენდალს კი ისევ ცოტა მკითხველი და მომწონებელი კრიტიკოსი ჰყავდა. ბროკჰაუზისა და ეიფრონის ენციკლოპედიაში, სადაც დაწვრილებით არის მიმოხილული დღეისთვის მიმჭრალ მეთაუხარისხოვან მწერალთა შემოქმედება, სულ რამდენიმე სიტყვით მოიხსენიება მარი ანრი ბეილი. იმ წლებში, როდესაც ბროკჰაუზისა და ეიფრონის ენციკლოპედია იქმნებოდა, ნოვატორებად სიმბოლისტები ითვლებოდნენ. ვინ მოთვლას, მთელი იმ ათეული წლების მანძილზე რამდენმა მოდურმა, პოპულარულმა და ნოვატორად აღიარებულმა მწერალმა შეცვალა ერთმანეთი ევროპის ლიტერატორის საბიუროზე. ახლა მათ იშვიათად თუ ახსენებენ და გაეცნობიან არა თუ მკითხველნი, ლიტერატორებიც. სტენდალს კი მილიონობით მკითხველი ჰყავს დღესაც და აღიარებულია უბრწყინვალეს მწერლად და უდიდეს ნოვატორად. დაახლოებით იგივე შეიძლება ითქვას ჯონ კიტსზე: მისი სახელი მისსავე სიცოცხლეში არ ფასდებოდა სათანადოდ და შემდგომაც ვერაუქუნდა ბაირონის ან შელლის მსგავსად, — მეტიც, იგი სავსებით უსაფუძვლოდ მივიწყებული იყო. მეცხრამეტე საუკუნის ინგლისში ნოვატორებად ითვლებოდნენ პრერაფაელიტები ჯონ რესკინის მეთაურობით, პრერაფაელიტთა უმუშალო მემკვიდრე ოსკარ უაილდი და საფრანგეთში ბოდლერი — ესთეტიზმის მამამთავრებად ითვლებოდნენ. ლიტერატურის ისტორიაში დიდხანს იყო ეს ასე აღიარებული და, ბევრმა დღესაც არ იცის, რომ უაილდზეც და ბოდლერზეც ათეული წლებით ადრე, ოცდაექვსი წლის ასაკში გარდაცვლილმა, უმშვენიერესი ლექსებისა და პოემების შემქმნელმა პოეტმა არა მარტო პოეზიისა და ხელოვნების, არამედ საერთოდ სიცოცხლის ფეტიშად აღიარა სილამაზე და ესთეტიკურის საწყისი დააყენა წინა პლანზე. ლექსში „ოდა ბერძნულ ლარნაკებს“ მის მიერ თქმული აფორისტული ხასიათის მეტაფორა: „სილამაზე ჭეშმარიტებაა, ჭეშმარიტება კი — სილამაზე“ — ეს აფორისტული ფრაზა მისივე შემოქმედებითი ცხოვრების ფორმულად შეგვიძლია ვაღიაროთ. და, აი, ამ მრწამსის უმშვენიერეს მხატვრულ ფორმებში გამომხატველი პოეტი ჯონ კიტსი — ინგლისელ რომანტიკოსთა მესამე თაობის წარმომადგენელი — მთელი საუკუნის მანძილზე დავიწყებული,



იყო. მიუხედავად იმისა, რომ მან საოცარი ზეგავლენა იქონია არა მხოლოდ რომანტიკული სკოლის, არამედ მომღვწეო და სულ სხვა მიმართულებების წარმომადგენელთა შემოქმედებით მრწამსზეც და პოეტური მეტყველების კულტურაზეც. დროსთან ერთად, ჯინ კიტს მივიწყების ფარდა აეხადა და დღეს იგი ევროპის რომანტიკოს ბრწყინვალე პოეტთა პირველ რიგში მოიხსენიება.

ჩვენი ლიტერატურის ისტორიიდან კი საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომლის პოეზიის ძალმოსილება და ნოვატორული ხასიათი მხოლოდ მისი გარდაცვალებიდან ათეული წლების შემდეგ აღიქვა და გაიცნობიერა ქართულმა საზოგადოებამაც და მწერლობამაც.

მართლაც რომ დრო და მართოდენ დრო არის ხელოვანის ნამოღვაწარის განმსაზღვრელი და, ჭეშმარიტი ნოვატორობაც ამა თუ იმ მწერლისა, უფრო ხშირად გვიან აღქმულ-შეფასებულია.



ყოველი დრო და, მით უმეტეს, ყოველი ეპოქა მწერლის წინაშე ახალ პრობლემებს წამოჭრის — ახლებურ სატკივარს, ახლებურად დასმულ საკითხთა წყებას; და შემოქმედი ძალა აიძულებს ხელოვანს ყურადღება მიაქციოს სინამდვილის იმ ასპექტებს, ადამიანთა სულიერი ცხოვრების ისეთ გამოვლინებებს, რომლებიც წინათ ამგვარი სიმძაფრით არ გამოიკვეთებოდნენ — რომლებიც წინათ არ წარმოადგენდნენ მთავარსა და გადაწყვეტს. ამ ახალი პრობლემების დასაძლევად კი ახალი გზებისა და საშუალებების გამოიხატა საჭირო. ეს ახალი საშუალებები მოიხატება მხოლოდ და მხოლოდ კლასიკური ლიტერატურის შესწავლის საფუძველზე, კლასიკური მწერლობის მიერ შექმნილი გამოცდილების ათვისებითა და განვითარებით.

რა თქმა უნდა, წარსულის ტრადიციათა ათვისება არ გულისხმობს იმას, რომ ნოვატორმა მწერალმა უნდა დახატოს კლასიკოსების მიერ შექმნილ გმირთა მსგავსი ტიპაჟები. ჭეშმარიტი მწერლის საზრუნავია, აღმოაჩინოს ახალი დროის ადა-

მიანი და მისი სახის ჩამოყალიბებისას გამოაქვინოს საკუთარი თვალთახედვა და საკუთარი წერის მანერა. ნოვატორი მწერლის მიერ შექმნილი ახალი ადამიანის სახე უნდა იყოს იგივე ახალი სიტყვა, ახალი მხატვრული აზრი, რომელიც სრულყოფილად იქნება გადმოცემული როგორც შინაარსით, ასევე ფორმით.

ფორმის საკითხი განსაკუთრებული სიმძაფრითაა დასმული თანამედროვე პოეზიაში, შეიძლება ითქვას, ზედმეტი სიმძაფრითაც. ხშირად, ზოგიერთი პოეტი ცდილობს „ორიგინალურა“ ფორმის მეშვეობით მოხიბლოს მკითხველი და ამით მიჩქმალოს თავისი შინაგანი სიცარიელე, — დაფაროს ის, რომ სათქმელი არცთუ ისე დიდი აქვს და გულისწუხილიც მეტად ბანალური. სალექსო საზომები რომ არ აყალიბებს პოეტურ ნაწარმოებს, სრულიად ნათელია ისევე, როგორც აშკარაა ის ფაქტი, რომ სალექსო საზომებით გადმოცემული მათემატიკური დებულება ან გრამატიკული წესი არ წარმოადგენს არც პოეზიის საგანს და არც პოეტურ ნიშნებს. ლექსს რაც ქმნის, უპირველეს ყოვლისა, ეს არის პოეტური სათქმელი, პოეტის განწყობა და ასახვის საგანი, რომელიც თვითონ აყალიბებს თავის გამომხატველ ფორმას. და ის ლექსი, რომელშიც არ არის სათქმელი — არ არის კარგი ლექსი (რაც სრულყოფილი თუ მომხიბვლელი ფორმითაც არ იყოს დაწერილი). ეს უნდა იცოდეს მკითხველმა. ეს ცოდნა მან მტკიცედ უნდა გამოიმუშაოს, რადგან ძალიან ხშირად ტყუედება და ნაწარმოების წაკითხვისას, უმეტეს წილად, ამგვარად ასკვნის: ლექსი მომეწონა იმიტომ, რომ კარგი ფორმით არის დაწერილი. ძალიან ცოტანი იტყვიან: ლექსი მომეწონა იმიტომ, რომ მასში კარგი აზრია ჩაქსოვილი. კარგ ლექსში კი, ნამდვილად კარგ ლექსში, შინაარსი და ფორმა მთლიანობაში ვლინდება. შეიძლება ითქვას ისიც, რომ კარგ ლექსში ვერც კი განასხვავებ ფორმასა და შინაარსს. გავიხსენოთ თუნდაც გალაკტიონის „მამული“:

ცერია ბალახზე თუ ფეხშიშველა  
არ გავიარე — რაა მამული...

აბა, აქ რომელ ფორმასა და რომელ შინაარსზე შეიძლება ლაპარაკი განცალკევებულად? ასე რომ, სწორი ვიქნებით, თუ ერთ შემთხვევაში ვიტყვით: მხატვრული შემოქმედების

სფეროში ფორმა და შინაარსი ერთი მთლიანი, განუყოფელი მოვლენაა. ასევე სწორია კრიტიკოსი, რომელიც, მხატვრული ტექსტის შეფასებისას, ფორმასა და შინაარსს ცალკე-ცალკე განიხილავს, როგორც განსხვავებული მნიშვნელობის მოვლენებს.

ჩვენს კრიტიკაში ხშირად ახსენებენ ნაწარმოების გარკვეულ ფორმას, მაგრამ — ყველაზე კარგი ფორმა მაინც ისეთია, რომელიც აკრეფებული სამოსივით თვალს არ მოგჭრის და სრულყოფილად გამოხატავს მწერლის ჩანაფიქრს.

მხატვრული ფორმა — იგივე ხორცშესხმული, ანუ გასანელებული, ანუ რეალიზებული შემოქმედებითი სათქმელია. ამაზე მიგვანიშნებენ კეშმარიტი ლიტერატურული ტრადიციები და ამასვე ადასტურებენ კეშმარიტად ნოვატორული მხატვრული ქმნილებები.



განახლება, სწრაფვა სიასლისკენ თავისთავად და გამუდმებით ღვივის მხატვრული აზროვნების სფეროში, — ეს ის ძალაა, რომლითაც აღსაგესა ადამიანის და, მით უმეტეს, შემოქმედის ბუნება. ამ მარად განმაახლებელი ძალით ვითარდება ქართული მხატვრული ლიტერატურა დასაბამიდან დღეამომდე.

როდესაც ჩვენს თანამედროვე პოეზიაში ნოვატორულ ძვრებზე ჩამოვარდება სიტყვა, პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ ჩვენი მოდერნისტები. თანამედროვე პოეზიის საფუძვლემდებელ ნოვატორებად სწორედ ისინი უნდა ვაღიაროთ, მიუხედავად იმისა, რომ პოეტური მეტყველების განახლება-გათანადროულობის სიმპტომები უკვე საუკუნის დასაწყისშიც შეინიშნება. ამ საკითხზე აქ განსაკუთრებით იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ ღღეს უკვე თამამად შეიძლება ამის თქმა და — კიდევ იმიტომაც, რომ ათეული წლების მანძილზე ჩვენი მოდერნისტები „რეაქციული“ და „ავადმყოფური“ აზროვნების მწერლებად ფასდებოდნენ მხოლოდ. გარკვეულ წლებში „მოდერნიზმი“ საქართველოში შავი ჭირივით იღვებოდა და და თითქმის სრულიად მიჩქმალული იყო საუკუნის ათიან

წლებში ჩვენი პოეზიის ამ განმაახლებელთა ღვაწლიც და მათი სახელებიც.

ახლა კი, რეტროსპექტულად რომ განვკვრეთ ათიან წლებში ჩვენი მოდერნისტების შემოქმედებით ძიებებსა და ნამოღვაწარსაც, ცხადი ხდება: ისინი ნამდვილი ნოვატორები იყვნენ. განა მეოცე საუკუნეში პირველებმა მათ არ შესვეს „ცისფერი ყანწებით“ ეროვნული ხელოვნების განახლება- აღორძინების სადღეგრძელო? ოღონდ ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მათ, იმავე ათიანი წლების ფარგლებში, უკვე განხორციელებულად მიაჩნდათ ქართული ხელოვნების მოდერნიზაციის პროცესი. 1923 წელს, ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში“. ტაციან ტაბიძე წერდა: „გიჟი იქნება, ვინც იფიქრებს, რომ „ცისფერმა ყანწებმა“ მოასწრეს იმის თქმა, რაც უნდა ეთქვათ, ანდა თქვეს თუნდაც მეათასედი იმისა, რაც უნდა ეთქვან“. ამ სიტყვებიდანაც ნათლად ჩანს, რომ ჩვენი მოდერნისტები ღრმად ჰკვრეტდნენ თავიანთ წამოწყებასაც, მოგალეობასაც და მხოლოდ „ზედაპირული ფორმალიზმით“ არ იფარგლებოდნენ.

ევროპელი მოდერნისტებისაგან განსხვავებით, სხვა მრავალთან ერთად, ქართველ სიმბოლისტებს ამოძრავებდათ ერთი უმძლავრესი და უმთავრესი მისწრაფება — „გაემართათ ქართული პოეზია მსოფლიო რადიუსით“. მეოცე საუკუნეში პირველად მოდერნისტებმა გაიაზრეს მთელი სისრულით, რომ თანამედროვე ვითარებაში ქართული ხელოვნების შემოფარგვლა ნაციონალური საზღვრებით აღარ შეიძლებოდა, — რომ ქართული ხელოვნების არა მარტოდენ განაპლებაზე, არამედ თვით მის გადარჩენაზეც ზრუნვა დღის წესრიგში აყენებდა „მსოფლიო რადიუსით მისი გამართვის“ საჭიროებას — მის ამოქმედებას ზოგადსაკაცობრიო იდეებით, ფორმებითა და შინაარსებით.

თუ რა აღარდებდა მათ და რა სურვილი ამოძრავებდათ, შეგვიძლია მივხედეთ თუნდაც ტაციან ტაბიძის თეორიულ-პუბლიცისტური გამოსვლებიდან „ცისფერი ყანწების“ და „მეოცნებე ნიამორების“ ფურცლებზე: „ჩვენ არასდროს არ უნდა დავივიწყოთ ის, რომ, როცა შარლ ბოდლერი აქებდა სიკვდილის შავ კაპიტანს და ანალოგიას ხედავდა ბავშვის და

დედაბრის კუბოებში, როცა ყველაზე ფანტასმაგოროულმა ედგარ პომ გაიარა მის პრესში და მიიღო ახალი შობა პოეზიისათვის, როცა უარყოფილ იქნა პრიმიტიული, სილამაზეს... დაუპირისპირდა დეკადანსის პირველი არგუმენტაცია, როცა ბოდლერი 48 წლის რევოლუციაში ბარიკადებზე იბრძოდა და სცემდა გაზეთ „ბარიკადს“, მაშინ საქართველოში არც იყო დაწყებული დავა ილია ჭავჭავაძესა და კნ. ბარბარე ჯორჯაძეს შორის. მთელი ტრაგიზმი ქართული პოეზიისა ის იყო, რომ პოეტები ჩამორჩენ მშობლიურ პრიმიტივს და ევროპის რადიუსი კი ყოველთვის უარდა გვერდით ტფილისს...“ და კიდევ: „ბატონი შაბლონი დღეს მალაყიას გადალეს ჩვენს ლიტერატურაში. იგი მრავალსახიანია, მრავალფეხიანი და კოშმარივით აწევს ქართულ სინამდვილეს, მართო პოლიტიკური ცხოვრება არ არის მისი მოედანი, ჭრიალა დროგით მწერლობაში შემოდის და გგონია კიდევ, რომ ის „ბედის ქუდია“ ჩვენს საზოგადოებრივ აზროვნებას თანდაყოლილი...“ და იქვე: „პირველ ყოვლისა ჩვენში დაეიწყებულა სიტყვა. არ არსებობს შრომა ქართული ლექსის ბუნებას რომ აკვლევდეს... ფორმას უნდა მიექცეს დიდი ყურადღება. ვიტყვი კიდევ: ჩვენში, სადაც სიტყვა კარგავს თავის თვითმყოფ ღირებულებას, განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა უნდა მიექცეს და სრული გატაცებაც არის საჭირო...“. ჩვენი მოდერნისტები ებრძოდნენ ყოველივე დრომოკმულს, ინერტულს და უსარგებლოს. მათ თქვეს უარი რუტინის, ფილისტერობის და ესთეტიკური ბარბაროსობის წინააღმდეგ. იმ პერიოდში, როდესაც დადაისტები და ფუტურისტები ამსხვრევდნენ ლექსს, ჩვენი სიმბოლისტები „ომებს იძლეოდნენ მართალი სონეტის წერისათვის“. ცისფერყანწულებს უხდებოდათ „ძირს ჩამოგდება მეშხანური კრიტიკის და პოეტებს დააწყებინეს ლექსებზე წერა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ამბავი არც ისე შორია, დღეს როგორც არავინ კითხულობს, ვინ ააშენა კავკასიონის ქედი, ისე არავინ კითხულობს, ვინ გადაადგო ქართული მწერლობიდან მეშხანური კრიტიკა და შეჰქმნა მოდერნისტული სტილი“. ათიანი წლებში მოდერნიზმის სახელით მოქმედმა გალაკტიონ ტაბიძემ, ტიციან ტაბიძემ, პაოლო იაშვილმა, გიორგი ლეონიძემ და სხვებმა წინ წამოსწიეს ლირიკული პოეზიის მთავარი მოთხოვნა:

რომ იგი უნდა იყოს გამომსახველი პოეტის ინდივიდუალური, შინაგანი განწყობილებებისა: რომ იგი უნდა გადმოგვცემდეს პოეტის შინაგან ბუნებას და მხატვრული სახეების მეშვეობით გვაგებინებდეს მის ზოგადფილოსოფიურ საგანთქცრეტს. ისინი მოითხოვდნენ, რომ პოეზიაში ყოფილიყო: ინდივიდუალიზმი, შემოქმედების თავისუფლება, დასწავლილ ფორმულათა უარყოფა, ანტინატურალიზმი, ტენდენცია მხოლოდ სპეციფიკური და არსებითი ასპექტების გადმოცემისა, მოულოდნელობის ეფექტის გამძლავრება და სხვა ამდაგვარი.

მრავალ დადებით თვისებებთან ერთად, ჩვენი მოდერნისტები უთუოდ არ იყვნენ დაზღვეულნი შეცდომებისგანაც, — ასე მაგალითად, წარსულთან დამოკიდებულებისას ისინი „მსხვერვისა“ და „განადგურების“ სურვილსაც კი ავლენდნენ თავიანთ პუბლიცისტურ გამოსვლებში, მაგრამ ეს — მათი ზედმეტი „გაბრაზებითაც“ შეიძლება აიხსნას და, აგრეთვე, ახალგაზრდული თვითდაჯერებითაც. ხოლო „გასაბრაზებელი“. კი იმ პერიოდში ბევრი რამ იყო — თუნდაც ის. რომ ქართულ პოეზიას ემუქრებოდა გაბანალურების, გამეშინაურების და გამარტივების საფრთხე. ოთხმოცდაათიან და ცხრა-ასიან წლებში აღმოცენებულ-გამძლავრებული დემოკრატიული პოეზიის ასპარეზზე, რასაკვირველია, კარგი ლექსებიც აღმოჩნდებოდა ხოლმე. მაგრამ პოეტური მეტყველების კულტურის დაქვეითებაც მეტი შეტად თვალსაჩინო იყო. იმ პერიოდში უთუოდ ადგილი ჰქონდა ლექსის არა მარტო გამომსახველობითი ფორმის გაღარიბებას, არამედ პოეტთა თვით აზროვნების მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციის ნიველირებასაც. ამ ვითარებაში, არსებითად ერთიანი პრინციპებით მოქმედი ჩვენი მოდერნისტები წარმოჩნდნენ იმ გადამწყვეტ ძალად, რომელმაც დასძლია ქართული ლექსის შინაარსობრივი და მხატვრულ-ფორმული ფორმის ასპექტთა დაქვეითების, ქართულ პოეზიაში პრიმიტივის ტენდენციათა გამძაფრების საფრთხე, — იმ ძალად, რომელმაც შექმნა ყველა წინაპირობა ქართული მხატვრული მეტყველების მაღალ-კულტურულ დონეზე განვითარებისათვის.

თანამედროვე ქართული პოეზიის მესვეურებს უთუოდ ახასიათებდათ მნიშვნელოვანი გადახრებიც ხელოვნების მარ-

თეზული გზებიდან. სულ მთლად უსაფუძვლოც არ არის მათ-  
დამი წაყენებული ერთ-ერთი ბრალდება — ფორმალიზმი. მაგ-  
რამ ისტორიული თვალსაზრისით, შესაძლოა, აუცილებლად  
მოსახდელ „სენადაც“ გავიაზროთ მათი თვით უკიდურესი  
ფორმალისტური გადახრები, რადგან, სავარაუდოა ისიც, რომ  
მათი ფორმალიზმი გამოწვეული იყო ცხრაასიანი წლებით-  
ვის აღმოცენებული კიდევ უფრო სახიფათო „სენით“ — მხა-  
ტვრული მეტყველების გაპრიმიტიულებსა. რეტროსპექტუ-  
ლი შეფასებით, ასე ჩანს, რომ ჩვენი მოდერნისტები, ზოგჯერ,  
უკიდურესი ფორმალიზმისკენაც იხრებოდნენ ენობრივი ნა-  
ტურალიზმის დაძლევის, მისგან გაუცხოების ცდათა შედე-  
გადაც.

მართლაც, ოთხმოცდაათიან წლებში სამწერლო ასპარეზ-  
ზე გამოსულ, რევოლუციურ-დემოკრატიული და ხალხოსნუ-  
რი იდეებით ატანილ პოეტთა შემოქმედებაში იმდენად და-  
სუსტდა გამომსახველობითი ფორმა, იმდენად გაყოველდღი-  
ურდა პოეტური ფიქრი, ისე გაფერმკრთალდა ფანტაზია და  
დამდაბლდა ლექსის ემოციური დონე, რომ, ყოველივე ამასთან,  
დასაპირისპირებლად, უთუოდ საჭიროც და კანონზომიერიც  
იყო თვით ზედმეტი გატაცება წმინდა ფორმისეული ასპექ-  
ტებით, ირაციონალური წიაღსვლებით, გამოგონილი სახეე-  
ბით. ისტორიული თვალსაზრისით. ეს იყო აუცილებელი უკუ-  
ქმედება და ამ პროცესში უჩვეულო ან შემთხვევითი არაფე-  
რი მომხდარა: მოდერნისტული პოეზია, „ხელოვნება ხელოვ-  
ნებისათვის“ დამახასიათებელი პრინციპებით, ისევე დაუპირ-  
ისპირდა „ენობრივ ნატურალიზმს“ ხალხოსნური და რევო-  
ლუციურ-დემოკრატიული პოეზიისა, როგორც წინა საუკუ-  
ნეებში სენტიმენტალიზმი — კლასიციზმს, სენტიმენტალიზმ-  
საც ახასიათებდა „უკიდურესი გადახრები“. დღეს ჩვენ მრავალი  
ხარვეზი რომც აღვნიშნოთ ჩვენს მოდერნისტთა შემოქ-  
მედებაში, ყოველად დაუშვებელია თვალი დავხუჭოთ იმ  
მთავარზე, იმ ძირითად სასიკეთო ძვრებზე, რომლებიც მათ  
ნამოქმედარში დღესაც აშკარად მოჩანს. ამას გარდა, მათ  
ძიებებში ყოველთვის ღვივოდა სწრაფვა საგანთა და მოვლე-  
ნათა რეალისტური პრინციპით ასახვისკენ, რაც დაადასტურა

ოცდაათიანი წლებისთვის ფორმალიზმის არტახებიდან გათავისუფლებულმა მათმა ხელოვნებამ.

უაღრესად საგულისხმოა ისიც, რომ სწორედ მოდერნისტების მიერ ათიან-ოციან წლებში დაისახა და კიდევ გაიკვალა ის გზები, ის შემოქმედებითი მიმართულებები და ესთეტიკური პრინციპები, რომლებითაც უნდა განვითარებულიყო თანაპდროვე ქართული ლიტერატურა. სხვა მრავალიც არის მათ შემოქმედებით ცხოვრებაში სამაგალითო და ღირსშესანიშნავი — თუნდაც მათი თავგანწირული მსახურება ხელოვნებისადმი, მათი სრული გატაცება ხელოვნებით. თანამედროვე ხელოვანის ახალი ტიპი მოდერნისტთა წიაღიდან ამოიზარდა და მათ წრეშივე ჩამოყალიბდა.

რა თქმა უნდა, ჩვენს მოდერნისტთა მიერ რეალისტური ხელოვნების პრინციპთა სრულად შეთვისება-აღიარება არ მომხდარა ერთბაშად და მექანიკურად. ეს იყო მათი შემოქმედებითი განვითარების შემდგომი და აუცილებელი საფეხური. ოცდაათიანი წლებისთვის დეკადენტურ-ფორმალისტური ხელოვნების პრინციპები თავის მხრივაც მოძველდნენ და ჩვენს პოეტებს საკუთრივ შემოქმედებითი უფლებებიც აღარ ჰქონდათ ესთეტიზმისა თუ ფორმალიზმის ტყვეობაში დარჩენილიყვნენ.

უკვე 1922 წელს, ჟურნალ „ლომისში“, გალაკტიონ ტაბიძე წერდა: „ჩვენს საუკუნეს გაქენებული ბერნები, „ლურჯა ცხენები“ სჭირდება. ჩვენი დაახლოება ხალხთან გვიჩვენებს, როგორი სიხარბით ეწაფება იგი ყოველგვარ მხატვრულ სიტყვას. ხალხის სახელით ჩვენ უნდა უარვყოთ კაფე-შანტანების პოეზია... ერთი წამითაც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართულ პოეზიას აქვს თავისი ცხოვრება, თავისი ისტორიული პროცესი... ნამდვილი პოეტები იყვნენ ხალხში და იცოდნენ, წინასწარვე გაზომილი ჰქონდათ თავიანთი მიზნები... თქვენ პოეტებო, არტისტებო, მხატვრებო, მწერლებო, გრძნობთ თუ არა, რომ ჩვენს ეპოქას უნდა ანათებდეს მისი შესაფერი ხელოვნება, რომ პოეზია სამუდამო გამოცანაა... უდიდეს რითმებში ახლა უნდა ისმოდეს პლანეტთა შეჯახება... ქართული ხმა უნდა ისმოდეს ამ ფანტასტიურ დროს. ამიერიდან ხელოვნების დევიზია: განახლება ან სიკვდილი... მომავალი



საქართველოს წინაშე ჩვენ წარვსდგებით ამაყნი იმით, რომ ამ პლანეტა კივილში და ქვეყანათა მსხვერველს გრიგალში ჩვენი ძახილია: სიკვდილი ან განახლება!“. ამ სიტყვებში საცნაური ხდება საუკუნის ქართველობაში დაბრძენებულ-განმტყიცებული, ოცნებათა ფერადი ღრუბლებიდან უკვე ცხოვრების სინამდვილეს ჩაშტერებული და გადარჩენის, ატანისა და დაძლევის რწმენით განმსჭვალული ჩვენი მოდერნისტების პათოსი და სულისკვეთება.

განახლება ან სიკვდილი! — ეს არის ამოძახილი მწერლის, რომელსაც ღრმად აქვს შეგნებული განახლების აუცილებლობა ლიტერატურის არსებობისთვის, ეს არის ნოვატორული სულისკვეთებით ამოძახილი. მაგრამ ეს არის აგრეთვე ტრადიციის მოთხოვნაც: ყოველი წინაპარი მოუწოდებს შთამომავალს, რათა მან განახლებით განმტყიცებული სიცოცხლით მარად სახსენებელი და მარად გასათვალისწინებელი ჰყოს წინაპრის სახელი და ღირსება. ტრადიციების სასიცოცხლო მოთხოვნილებაა მათივე გადალახვა თუ უარყოფა ნოვატორულ ძიებებში. ნოვატორული ძიებებით ტრადიციის გადალახვა-უარყოფაში გამოვლინდება თვით ტრადიცია, მთელი თავისი სისავსითა და ძალმოსილებით; და იმისთვის, რომ მწერალმა „აცოცხლოს“ ტრადიციები, იგი უნდა იყოს მარად განახლებისკენ მიმსწრაფი.



არიან მწერლები, რომლებიც წერენ ინდივიდუალურად გამომუშავებული მსოფლგაგებისა და, მისგან გამომდინარე, ცხოვრების მოვლენათა ღრმად განცდის, განჭვრეტისა და გააზრების გარეშე, — ქალაქზე თითქმის უცვლელად გადმოაქვთ ის, რაც საკუთარი ცხოვრებიდან ან წაკითხულიდან გაახსენდებათ. ამგვარი მწერლები ყველაზე არასაინტერესო, არაშემოქმედებით მწერალთა ჯგუფს მიეკუთვნებიან. უმეტესი მათგანი კომპილაციას მიმართავს და მწერლობა იმიტომ სურს, რომ მოსწონს და სარგებლიანადაც მიაჩნია წიგნების წერა. არიან მწერლები, რომლებიც ფიქრობენ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მაგიდას მიუხსნებიან — მხოლოდ წერის პრო-

ცესში. მწერალთა ეს რიგი საკმაოდ მრავალრიცხოვანია, ადრე ხსენებულზე უთუოდ მაღლა მდგომიცაა, ოღონდ — ამ რიგის მწერალთა აზროვნება წიგნის ჩარჩოთი იზღუდება: ეს მწერლები უპირატესად ნაწარმოების შესადგენ სახეებით არიან დაინტერესებულნი და არა თვით სახეის საგნებით, რის გამო უმეტესი მათგანი გადაქარბებულად ზრუნავს ფორმაზე და ფორმით ცდილობს მიჩქმალოს სინამდვილის მოვლენათა განცდა-შეფასების ზერელობა. და ძალიან ცოტაა ისეთი მწერალი, ვინც ფიქრობს სინამდვილის მოვლენებზე მანამ, სანამ წერას შეუდგებოდეს, — ვისაც თავად საგანი აწუხებს და არა საგანი წიგნში, ანუ ვინც თავად საგნებზე ფიქრობს პროფესიული, კონკრეტულად გამოყენებითი მიდგომის გარეშე, — ფიქრობს საგნებზე თავისთავად და არა წიგნიდან ან წიგნისთვის. სწორედ ეს უკანასკნელნი ქმნიან ნამდვილ მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომლებიც „ცხოვრებით“ იქნებიან აღსავსენი. მათი საზრუნავი მუდამ ისაა, რამდენადაც შესაძლებელია ადეკვატურ მხატვრულ ფორმებში სრულად გამოხატონ სინამდვილის მოვლენათა განცდა-გააზრების საფუძველზე დაგროვილი გამოცდილება და ცოდნა.

ხელოვანის მსოფლგანცდასა და სინამდვილის მოვლენათა განცდა-შეფასებაზე დაფუძნებული ფიქრი, იგივე მხატვრული ფიქრი, მართავს და სიღრმეს ანიჭებს ხელოვნების ყოველ ქეშმარიტ ნიმუშს. დიდ ნაწარმოებებს შორის ვერ მოვნახავთ ისეთს, რომელსაც არ ჰქონდეს თავისი საკუთარი ფილოსოფია; და სწორედ ის მწერლები, რომლებიც ღრმად ფიქრობენ თავად საგნებზე, კიდევ ჰქმნიან ორიგინალურ ტილოებს, რადგან: ერთი მხრივ, სხვადასხვა ეპოქაში ადამიანს განსხვავებული (ახალი) საგნები ეძლევა აღსაქმელად, მეორე მხრივ კი — თვით ერთსა და იმავე საგანს სხვადასხვა ეპოქაში, ხშირად, განსხვავებული მნიშვნელობა და ფუნქცია აქვს და. ფიქრიანი ხელოვანი საჭირო კუთხით, ახლებურად განჰყვრეტს და ასახავს მას.

სინამდვილის მოვლენათა აღქმა-გააზრებაში და მათი მნიშვნელობის წედომაში, ასახვის საგნის დანახვასა და მხატვრულ ხორცშესხმაში ყოველი ქეშმარიტი ხელოვანი ყოველთვის ორიგინალურია, რადგან ხელოვანს, თვით მისი შემოქ-

მედებითი ბუნების ძალით, სინამდვილის მოვლენათა „დანახვის“ საკუთარი, მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი „ჰოგრიტი“ აქვს. სხვასთან ერთად ამ მიზეზითაც ხდება, რომ ერთი და იგივე საგანი, ერთი და იგივე თემა თუ იდეა. ერთი და იგივე ცხოვრებისეული ფაქტიც კი სხვადასხვა ხელოვანის შემოქმედს სულში, როგორც წესი, სხვადასხვანაირად გადაწყდება და განსხვავებულ გამომსახველობით ფორმებში განხორციელებს.

ხელოვანის ეს „ჰოგრიტი“, რომელსაც ასევე პირობითად „მესამე მხილველი თვალის“ შეიძლება ვუწოდოთ, ხელოვანის სპეციფიკურ ბუნებას გულისხმობს უპირატესად, — ხელოვანის შემოქმედებითი ბუნებაც და მხატვრული ქმნადობაც სულიერი ძვრების იდუმალებით არიან აღსავსენი და აქტივობენ, როგორც ხელოვანის არსების ავტონომიური ხასიათის ძალები, მაგრამ — ხელოვანიც სოციალური ინდივიდია და, სხვა ადამიანთა ჭკავსად, მისი მუშაობა, მისი შემოქმედებითი ცხოვრება გადამწყვეტად არის დაკავშირებული გარემო სინამდვილისაგან.

მართალია, „ტალანტი“ თავისთავადი, შთამომავლობითი და სულიერი მოვლენაა და სწრაფვა ხელოვნების სფეროში თვითგამოსახვისკენ თანდაყოლილი, ბუნებითი თვისებაა ხელოვანისა, მაგრამ ისიც უუქველია და ცხადიკაა, რომ ხელოვანის შემოქმედებითი პიროვნების ჩამოყალიბებაშიც და, მით უმეტეს, შემოქმედებით აქტივობაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ცხოვრებისეულ გამოცდილებას და ცოდნას, რომელთა ხარისხიც, სიღრმეც და ოდენობაც პირდაპირ პროპორციულია გარემო პირობებისა, ვითარებებისა და, საერთოდ, ცხოვრების პროგრესისა.

ნოვატორი მწერალი არა მხოლოდ ჰეშმარიტი შემოქმედებითი სულის მქონე ხელოვანია, არამედ — მისი ეპოქის პროგრესულ დონეზე შოაზროვნე ადამიანიც.

ცხოვრების განვითარება, მეცნიერებისა და ტექნიკის წინსვლა ამდიდრებს ადამიანის გამოცდილებასა და ცოდნას, აღრმავებს მის შოაფლგაგებას, რაც თავის მხრივ, გარკვეული კუთხით, ადამიანის სტილის ტრანსფორმირებას ახდენს. მეოცე საუკუნის ნოვატორი მწერალი უკვე იმითაც განსხვავდება მეთვრამეტე საუკუნის ნოვატორი მწერლისგან, რომ ჩვენ-

მა თანამედროვე ადამიანმა იცის: ადრე საყოველთაოდ და ერთადერთ კემპარიტებად აღიარებული კანონები ნიუტონისა, წმინდად მათემატიკურ და უხილავ სხეულთა მიმართ მიუსაღებელი, არაქემპარიტი აღმოჩნდა. არანაკლებ ზემოქმედებს ადამიანის და, მაშასადამე, ხელოვანის პიროვნების სტილზეც საზოგადოებრივი ცხოვრების სოციალურ-ეკონომიკური და ეროვნულ-პოლიტიკური ასპექტებიც, — ამაზე ცხადლივ მეტყველებენ განსაკუთრებით ისეთი მწერლის შემოქმედებითი ძეგლები, რომელსაც გარდამავალ, სოციალურ-პოლიტიკური გარდატეხების ხანაში მოუხდა ცხოვრება და მოღვაწეობა. გავიხსენოთ თუნდაც გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედება: მისი ლექსები ოციან წლებამდე, ოციანი წლებიდან ორმოციანი წლების დამდეგამდე და ორმოციანი წლების შემდგომ... ასევე ტიციან ტაბიძის და პაოლო იაშვილის შემოქმედება ოციან წლებამდე და ოციანი წლების შემდეგ. რუსული ლიტერატურიდან: რევოლუციამდელი შემოქმედება ბლოკის, ნესტეროვის და რევოლუციის შემდგომი პერიოდის მათი შემოქმედება...

ზემორე თქმულიდან გამომდინარე, ზოგმა შეიძლება ასეც გადაწყვიტოს, რომ თანამედროვე მწერლის ნაწარმოებთა ნოვატორულ ხასიათს განსაზღვრავს ის. თუ რამდენად აისახა ნაწარმოებებში ტექნიკის წინსვლა და, საერთოდ, თანამედროვე ცივილიზაციის შემადგენელი ასპექტები. თანამედროვე მწერლის ნოვატორულ ხასიათს, რა თქმა უნდა, არ განსაზღვრავს ის, თუ რაზე წერს იგი: ქარხნებსა და უახლესი მოდელის ავტომობილთა მფლობელ ადამიანებზე, თუ ტაძრებსა და აბჯარასხმულ გმირებზე. ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია ის შეხედულება, თითქმის მწერალი, რომელიც ქარხნებზე წერს — ნოვატორია, ხოლო ტაძართა ცხოვრების ამსახველი — არქაულია. ყველა შემთხვევაში აზროვნების დონეა გადაწყვეტი და არა ობიექტი ასახვისა: მთავარია თანადროული მსოფლგაგების პოზიციებიდან აისახოს საგანი, რა გინდა რა არქაულიც არ იყოს იგი თავისთავად. ამასთანავე, თუ მწერალი სწვდება გარდასულ საუკუნეთა ცხოვრებას, ნაგულისხმევად უნდა მივიჩნიოთ ისიც, რომ მას თანადროულობაც კარგად ესმის. პოეტი, რომელიც ნიკორწმინდას სულს

ჩასწვდება, თანამედროვე არქიტექტურის ღირსებებსაც ჯეროვანად დააფასებს. დრო ამ შემთხვევაში არ არის განმსაზღვრელი ფაქტორი. მთავარი ის კი არ არის, თუ რას ხედავ: თამარის სახეს თუ ქალაქის პროსპექტზე მიმავალ ქალიშვილს, — მთავარია სიღრმისეულად სწვდე ასახვის საგანს, თანადროულობის შესაბამისად განიცადო ობიექტი და, რამდენადაც შესაძლებელია, სრულყოფილად გამოხატო.

ზედაპირულია ის შეხედულებაც, რომლის მიხედვითაც ორიგინალური მწერალი უშუალოდ ცხოვრებიდან იღებს მასალას, ხოლო „ძალად მწერალი“ მხოლოდ კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციათა კომპილაციას ეწევა. თუ ამ საკითხს ღრმად ჩავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ ყველაზე უფრო „ძალად მწერალი“ ისაა, ვინც ლიტერატურას ცხოვრების უშუალო ასლად მიითვლის, — ესე იგი, რომელსაც ეშლება, რომელია ლიტერატურა და რომელი — ცხოვრება, და ლიტერატურაში ცხოვრების აღწერას ეწევა. ლიტერატურა უთუოდ ასახვად ცხოვრებისა, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს ცხოვრების აღწერას.

აქვე ისიც მინდა აღვნიშნო, რომ ყოველ მწერალს, ტრადიციებთან კავშირში, სამი უმთავრესი საშიშროება ელის: საკუთარი სათქმელის გამოხატვისას, იოლად ფონს გასვლის მიზნით, ხელი არასგზით არ უნდა ჰკიდოს ძველი ფორმების გამეორებას და უკვე ასახულ განცდით მიმართულებათა და მათ შინაარსთა გადამღერებას (რაოდენ მომხიბვლელნიც არ იყვნენ ისინი თავისთავად); ამასთანავე, ტრადიციების შესწავლა-ათვისებისას, პრინციპულად უნდა განასხვავოს და საკუთარ სულში გადაწყვიტოს არსებული ტრადიციებში — ნამდვილი და ყალბი, საჭირო და უფარგისი, სიცოცხლისუნარიანი და დრომოკმეული; და რაც მთავარია, არავითარ შემთხვევაში არ აღიქვას თვით ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი და საჭირო ტრადიცია, როგორც შეუცვლელი, ბრმად მისაბამი, მთელი თავისი არსით და ფორმით სრულად გამოსაყენებელი მოვლენა, რომლის „ხელის ხლებაც“ მკრეხელობა აღმოჩნდება. ყოველ ჰემმარიტ ტრადიციაში ჩასახული გამარადისების ჟი-ნი თავად ელტვის მომდევნო თაობათაგან „ხელის ხლებას“. რამეთუ თვით „ხელის ხლების“ აქტით დასტურდება აგრეთვე

ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობა, მისი მნიშვნელოვანება თანამედროვეთათვის.

ნოვატორი მწერალი მიმნდობი და სენტიმენტალურის თვალთ არასდროს არ უნდა სჭვრეტდეს წარსულს. ჯერ ერთი, ყოველი ტრადიცია (საუკეთესოც კი) აუცილებლად შეიცავს ორ ასპექტს — მისაღებსა და უარსაყოფს. ამიტომაც, წარსულში გამომეშავებულ-დადგენილი ნორმები და მიმართულებანი კრიტიკული თვალთ შეფასებას საჭიროებენ. მეორეც ის, რომ ტრადიციები შესწავლა-ათვისების და გონივრული განჭვრეტის გარეშე — დაკარგული, გამოუყენებელი სიმდიდრეა, როგორც „მიწაში ჩაფლული განძეულობა“.

ყოველმა მომდევნო თაობამ გამჩხრეკის თვალთ, ღრმად უნდა ჩაიხედოს წარსულში და, არსებული ტრადიციების სფეროში, პრინციპულად გაიზაროს, თუ რა მოიპოვება იქ ისეთი, რისი შენახეაც არის საჭირო, რისი გაღრმავებაც შესაძლებელია და, მეორე მხრივ — რა უნდა უკუიგდოს და მიეცეს დავიწყებას. და რაც კიდევ უფრო მთავარია: ყოველ ახალ თაობას მოეთხოვება, თავისი ეპოქის სულისკვეთებით აზროვნებდეს და ეძიებდეს მისი ახლებური სათქმელის ადეკვატურ გამომსახველობით ფორმებს, რათა თავისი შემოქმედებით ადასრულოს ხელოვანის დანიშნულება — მხატვრული სახეებით ხალხში აღვივებდეს ისეთ საზოგადოებრივ მრწამსს, ისეთ გონით მიმართულებას და განცდით ატმოსფეროს, რომლებიც, ადამიანური ბუნების იდეალის თვალსაზრისით, საჭიროა და სასურველია. ასეთ დანიშნულებას კი ვერ ადასრულებს ის მწერალი, რომელიც მხოლოდ აწმყოთი ცხოვრობს და ერთთავად მხოლოდ წარსულისგან განსხვავებულობით არის დაინტერესებული. ასეთ დანიშნულებას ადასრულებს მხოლოდ ის მწერალი, რომელიც ცხოვრობს და აზროვნებს იმ აწმყოთი, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა წარსულის შემდგომი საფეხური.

## პოეტური შემოქმედების პრინციპები

უკანასკნელ წლებში, ერთი მხრივ, ადრინდელისგან განსხვავებული თემებისა და გამომსახველობითი ფორმების ძიებებში მყოფი პოეტების და, მეორე მხრივ, თანამედროვე პოეზიის სარბიელზე „ახალი ესთეტიკის“ პირველადმომჩენ კრიტიკოსთა ნაწერებში აშკარად შეინიშნება პოეტური შემოქმედების არსებით, ძირულ და მარადიულ პრინციპთა დავიწყებისა თუ უგულებელყოფის ტენდენციები. რამდენადაც გასაგებია და, გარკვეული თვალსაზრისით, მისატყვებელიცაა ეს პროცესი პოეტთა ძიებების გზაზე, იმდენად გაუგებარია უსაფუძვლოდ და განუსჯელად „აღმოჩენა“ და პროპაგანდა ახალი შემოქმედებითი პრინციპებისა და ლიტერატორთაგან. წინამდებარე წერილში მე ყურადღებას გავამახვილებ მხოლოდ ერთ კონკრეტულ შემთხვევაზე:

წერილში „ზღაპარეკსების“ გამო კრიტიკოსი ლევან ბრეგაძე პოეზიის სფეროში ახალი ხელოვნების პრინციპთა აღიარებას კი მოითხოვს, მაგრამ — ლიტერატურის ასპარეზზე შემოთავაზებულ ზიანს ვერ იტყუებებს კაცი, თუ არ მოუსინჯა საფუძვლები და არ გაიაზრა, რა სინამდვილეს ასახავს იგი, რამდენად ჭეშმარიტია თავისთავად და, ამასთანავე, რა სიმწყობრით არის დასაბუთებული. თავიდანვე აღენიშნავთ: „ახალი ხელოვნების“ ეს პრინციპები — ბ. ბრეხტის ხელოვნებისა და მისი „გაუცხოების მეთოდიდან“ მომდინარეა. მართალია, ბ. ბრეხტიცა და მისი „გაუცხოების მეთოდიც“ უკვე დიდი ხნის წინათ ცნობილი, მრავალგზის შესწავლილ-დამუშავებული მოვლენაა, რომლის გაცხადება სიახლედ ჩვენში არც თუ სახარბიელო პროცესებზე მეტყველებს, მაგრამ ნუ ჩავდევთ საქართველოში ზოგიერთთა მიერ „გაუცხოების მეთოდის“ აგრერიგ ნაგვიანებად აღმოჩენის მიზეზებს.

მით უმეტეს, ლ. ბრეგაძის რეცენზიაში ბ. ბრეხტის მიერ თეატრალურ ხელოვნებაში გამომუშავებული „გაუცხოების მეთოდის“ ხელოვნების ყველა დარგზე, ყველა ქანრზე და კერძოდ კი პოეზიაზე განერცობის ცდასთან გვაქვს საქმე. თუმცა, „ცდად“ მე აღვიქვამ ამას, თორემ რეცენზიის ავტორისთვის — ეს ცხადზე ცხადი განხორციელებული სინამდვილეა.

ლევან ბრეგაძის რწმენით, ბრეხტამდე და ბრეხტის შემდეგაც არსებული (ოღონდ არაბრეხტისეული) პოეტიკა მოძველებულია — იგი თითქმის ველარ გამოდგება „ახალი ხელოვნების“ შესაფასებლად. და მაინც, ხომ დასაშვებია, ლიტერატორთა ერთ ფრთას (მით უმეტეს, როდესაც ამ ფრთას დიდი უმრავლესობა შეადგენს) ჰქონდეს ხელოვნებაზე თავისი შეხედულებები, თავისი მრწამსი, მომდინარე არისტოტელეს პოეტიკიდან და დაფუძნებული გენიალურ ხელოვანთა შემოქმედებითი გამოცდილების შესწავლაზე? თურმე არა — თურმე ასეთი ფრთის წევრობა უკვე თავისთავად დამამცირებელია: იმათთვის, ვინც არ ეზიარება და ვერ გაიაზრებს ბრეხტისეული ახალი ხელოვნების პრინციპთა ძალმოსილებასა თუ მართებულობას, კრიტიკოსს გამოაქვს საშინელი განაჩენი — თანმიმდევრული დიალექტიკური აზროვნების „გაჭირვება“. მერედ, თანამედროვეობის რა ბუშბერაზი ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები, ხელოვანნი და ლიტერატურისმცოდნენი ჩააგდო კრიტიკოსმა „გონებრივ გასაჭირში“?

ვინმემ ეგებ იფიქროს, ვაზვიადებდნენ კრიტიკოსის სისასტიკეს ბრეხტისეული „ახალი ხელოვნების“ ზიარებას მოკლებულ ადამიანთა მიმართ და, ამიტომ, მისსავე თქმულს დაეიმოწმებ: „არაფერია იმაზე ადვილი, ვიდრე მსგავსი (კრიტიკოსის მხედველობაში აქვს გ. პეტრიაშვილის „ზღაპარლექსები“ და მისი სახით კი მთლიანად „გაუცხოების მეთოდის“ ლიტერატურა“ — ა. ვ.) ხელოვნების კრიტიკა ტრადიციული პოეტიკის პოზიციებიდან. გაცილებით ძნელია (მაგრამ უადრესად საჭირო!) ამ პრინციპებში გარკვევა და მათი მიღება; ძნელია, რადგან ეს თანმიმდევრულ დიალექტიკურ აზროვნებას მოითხოვს, რაც ადამიანთა დიდ ნაწილს, როგორც ჩანს, პრაქტიკულად ჯერ კიდევ უქირს“ (ხაზგასმა ჩემია — ა. ვ.). ვგონებ, არაფე-



რა გამიზვიადებია. დავძენ კიდეც: ციტირებულ ტექსტში ამოიკითხება არა მარტო რომელიმე ერთი შემოქმედებითი მეთოდის თუ მხატვრული მიმართულების აკვიატება, ამისგან გამომდინარე თვითდარწმუნებულობა და უშეღავათობა, არამედ ქედმაღლობა და ირონიაც აღამიანთა იმ „დიდი ნაწილის“ მიმართ, რომელმაც ჭერჭერობით არ „მიიღო“ (ანუ არ აღიარა) ბრეხტისეული „გაუცხოების მეთოდის“ პრინციპთა საყოველთაობა და განსაკუთრებული სიახლე.

საერთოდ, კრიტიკოსი არასდროს არ უნდა კარგავდეს ერთგვარი იუმორის გრძნობას, დაკავშირებულს, ერთი მხრივ, იმის ცოდნასთანაც, რომ ხელოვნებაში არ არსებობს ერთადერთი ქეშმარიტება, რომ არცერთი ტიპის ხელოვნება არ არის ერთადერთი თუნდაც მის გენიალურ გამოვლინებებში, თუნდაც მის განსაკუთრებულ სიახლეში და რომ ხელოვნებაში იმდენივე სიახლეა, რამდენიც ქეშმარიტი ხელოვანი არსებობს; მეორე მხრივ — კრიტიკოსის იუმორს უნდა აწრთობდეს შეცნობა იმ ძველისძველი ქეშმარიტებისა, რომ ყველაზე არაქეშმარიტი ხელოვნება ის აღმოჩენილა და ყველაზე უსწრაფეს იგი მოძველებულა, რომელიც ყველაზე კატეგორიულად აცხადებდა თავის სიახლეს, არატრადიციულობას, ორიგინალურობას და პროგრესულობას.

რა თქმა უნდა, ვერავინ ვერ დაუშლის ლევან ბრეგაძეს, თავისი სუბიექტური პოზიციებიდან არა მარტო ყველაზე პროგრესულ, დემოკრატიულ, თანაპედროვე და ქეშმარიტ მოვლენად გააცხადოს ბრეხტისეული ხელოვნება და მისი „გაუცხოების თეორია“, არამედ დააყენოს ხელოვნების ყველა დარგში და ყველა ჟანრში მისი ათვისების აუცილებლობის და ცხოველმყოფელობის საკითხიც. მხატვრული ლიტერატურა ხომ აღამიანებს უნერგავს სხვისი თუნდაც საეჭვო) შეხედულებების ანგარიშგაწევას, სხვადასხვა მიმართულებათა და სკოლათა თანაარსებობის უფლებამოსილებას. მაგრამ კრიტიკოსმა ამ „დემოკრატიულ უფლებებს“ ნამდვილად გადააჰარბა, როდესაც „გაუცხოების მეთოდის ლიტერატურასთან“ შედარებით კნინად და არასრულყოფილად განსაღვრა მიმეტური ხელოვნების ბუმბერაზ წარმომადგენელთა გამოცდილების შესწავლის საფუძველზე შექმნილი ცოდნით რაგინ-

დარა „ახალი ხელოვნების“ შეფასება-გაანალიზების შესაძლებლობა და, რაც მთავარია, ყოველგვარი განსჯა-დასაბუთების გარეშე კატეგორიულად მოითხოვა არამიმეტური ხელოვნების არათუ შესწავლა, არამედ აღიარებაც.

ლ. ბრეგაძე ასე ცალმხრივობას, ზერელეობას და კატეგორიულობას უთუოდ აიცილებდა თავიდან, ობიექტურად რომ შეეფასებინა და გაეთვალისწინებინა თუნდაც ეს სამი მომენტი:

1. ხელოვნების ყოველ დარგს და ქანრს თავისი ზპეციფიკა აქვს და ხელოვნების რომელიმე ერთ სფეროში გამომუშავებული მეთოდი სხვა სფეროსთვის, შესაძლოა, სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდეს. განსაკუთრებით ეს ითქმის ხელოვნების ერთ-ერთ პირველად, საერთოდ ხელოვნებათა ფუძემდებლურ და არაცნობიერის ძვრებით აღძრული განცდათა სამყაროს უშუალოდ გამომხატველ ისეთ დარგზე, როგორიც არის პოეტური ხელოვნება. ბ. ბრეხტმა თავისი „გაუცხოების მეთოდი“ გამოიმუშავა თეატრალური ხელოვნების სფეროში, კონკრეტულად ამ სფეროში დააყენა მისი გამოყენების სწორუპოვარი შედეგიანობისა და ათვისების მართებულობის საკითხი; და ვინაიდან არც ლიტერატურისმცოდნეობაში, არც ესთეტიკაში და, საერთოდ, არსად არ არის სარწმუნოდ დადასტურებული „გაუცხოების მეთოდით“ შექმნილი პოეზიის გენიალურობა, ამ მეთოდის პოეტურ ხელოვნებაზე განვრცობის კატეგორიული მოთხოვნა საეჭვოდ ჟღერს;

2. ბრეხტის მიერ თავისი „გაუცხოების თეორიის“ ყველაზე მართალ, საჭირო და პროგრესულ მეთოდად გაცხადების მიუხედავად მეოცე საუკუნის ბუმბერაზ ხელოვანთაგან უმეტესნი საეჭვოდ თვლიან მას და მის გარეშეც კმნიდნენ და კმნიან ბრწყინვალე ნიმუშებს ხელოვნებისა;

3. და ბოლოს: თვით ბრეხტის ხელმძღვანელობით მოქმედ თეატრში ყველა მსახიობი როდი ახორციელებდა სცენაზე „გაუცხოების მეთოდს“. ასე მაგალითად, ე. ვაიგელი ნამდვილი ცრემლით ტიროდა სცენაზე (სპექტაკლში „დედილო კურაეი“), რაც ამ მეთოდის სრული უარყოფაა. „არისტოტელესეული თეატრისკენ“ იხრებოდა ბრეხტის სამსახიობო ანსამბლის მეორე თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ერნესტო

ბუშეც. ყველაზე საგულისხმო კი ის არის, რომ თვით ბრეხტიც პედანტურად არ იცავდა მის მიერვე აგრე რიგ მწყობრად აგებულ სისტემას თეატრალურ ხელოვნებაზე და პრაქტიკაში, საუკეთესო დადგმებში, არაერთხელ დაურღვევია „გაუცხოების მეთოდის“ საკუთარივე კანონები.

აი, ეს სამი მომენტი უფრო ობიექტურად რომ შეეფასებინა კრიტიკოსს, თუ სულ მთლად არ დაექვედებოდა ამ მეთოდის სრულყოფილებასა და კემპარიტებაში, მისი განვრცობა-ალიარების მასშტაბებს მაინც შეეკეცავდა და მოთხოვნის კილოს კატეგორიულობასაც შეარბილებდა.

ან ასე მტკიცედ რად სწამს კრიტიკოსს, რომ „დამანთა დიდი ნაწილი“ თუ არ იზიარებს ბრეხტისეული ხელოვნების პრინციპებს, ეს მათი „თანმიმდევრული დიალექტიკური აზროვნების გაჭირვების“ ბრალია; ან საიდან ასკვნის, რომ „გაუცხოების მეთოდის“ მიუღებლობა ლიტერატურაში დროებითი ამბავია — რომ ეს „ჩერ კიდევ“ ზდება და, ესე იგი, ახლო მომავალში, ყველას გაეხსნება გონება და ყველა ირწმუნებს ქართულ ლიტერატურაში და საკუთრივ პოეზიაში „გაუცხოების მეთოდის“ განხორციელების აუცილებლობას; ან რატომ არ თვლის თუნდაც დასაშვებად, რომ ხელოვანს ან ლიტერატურისმცოდნეს აეკვებდეს და ეუცხოებოდეს თვით ბრეხტიც მისი ამგვარი დებულებების გამო:

1. მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიისა და თეორიის სფეროში — „მწერლისთვის უმთავრესია აღმოიფხვრას შინაგანი მომართულობა შემოქმედებით პროცესში“, ანუ იმუშაოს ყოველგვარი განწყობის, ყოველგვარი შემოქმედებითად გამიზნული მზაობის უკუგდებათ. მართალია, რიგი-ნალური დებულებაა, მაგრამ პრაქტიკულად შეუძლებელი და გაუმართლებელი: ეს მოთხოვნა ეწინააღმდეგება დღემდე არსებული ყველა სკოლის უდიდეს ფსიქოლოგთა ექსპერიმენტულად დასაბუთებულ დებულებებს იმის თაობაზე, რომ როგორც ხელოვანის, ასევე მეცნიერის შემოქმედებითი მუშაობა მიმდინარეობს გარკვეული მზაობის, განწყობის ანუ შინაგანი მომართვის ნიადაგზე. თანამედროვე ამერიკული „ცდათა და შეცდომათა“ სკოლის ფსიქოლოგები იმაზეც კი მიგვითითებენ, რომ შემოქმედი თვით აქტუალიზაციასაც კი მი-

მართავს მუშაობისთვის საჭირო განწყობის შესაქმნელად. ყველა დროის ხელოვანთა გამოცდილებაც ბრეხტის საპირისპიროს მეტყველებს.

2. კრიტიკის სფეროში: მე აქ არ მოვახდენ ციტირებას ბრეხტის მიერ თომას მანის, შარლ ბოდლერის და სხვა ბუმბერაზ პროზაიკოსთა თუ პოეტთა უსაფუძვლოდ ლანძღვა-გინებისა, რადგან მათ განმარტებას ვრცელი კომენტარები დასჭირდებოდა: მოვიყვან მხოლოდ ბრეხტის ცხადზე უცხადესად მცდარ შეფასებას არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდის“ მისამართით: „რემბოს „მთვრალ ხომალდში“ აისახა მეორე იმპერიის კოლონიალური ზრახვა-მისწრაფებანი“ (კომენტარს არც საჭიროებს ეს შეფასება, იმდენად არ შეესაბამება არც საყოველთაოდ აღიარებულ შედეგს პოეზიისა და არც რემბოს შემოქმედებით პიროვნებას).

3. თეატრალური ხელოვნების სფეროში: ა) „მსახიობმა არასდროს არ უნდა გაიტაცოს მაყურებელი“; ბ) მსახიობი უნდა რჩებოდეს მთხრობელად, უნდა გვიჩვენებდეს გმირს ისე, როგორც მისთვის უცხო ადამიანს“; გ) მსახიობს სრულიად არ სჭირდება, ჰქონდეს ნიჭი“.

ეს უკანასკნელი დებულება უკვე იმდენად „საოცარია“, რომ მკითხველი ეგებ დაეკვდეს, ხომ არ მივაწერე ბრეხტს ისეთი რამ, რაც არ უთქვამს, მაშ, ჩაიხედოს ბრეხტის წიგნში „თეატრზე“ და 133-ე გვერდზე საკუთარი თვალით ამოიკითხოს ბრეხტის დებულება უნიჭო მსახიობის სარგებლიანობაზე და საჭიროებაზე თეატრში. აქ ბარემ ამასაც აღვნიშნავ; თავის თეატრში ბრეხტი ვაიგელსა, ბუშესა და კიდევ ორიოდ ნიჭიერ მსახიობს დიდი სიამოვნებით იტანდა, მეტიც — სწორედ მათზე აფუძნებდა რეპერტუარს, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი სრულად არ იცავდნენ „გაუცხოების მეთოდის“ მოთხოვნებს. ჰოდა, თუ ბრეხტისავე დაარსებულ თეატრში მსახიობები ვერ იგუებენ და არ იცავენ „გაუცხოების მეთოდს“, ხელოვნების სხვა დარგთა წარმომადგენლებს და, საერთოდ, ყველას რად უნდა მოსთხოვონ მისი აღიარება მაინცდამაინც საქართველოში?

ზემორე ციტირებული და მათი მსგავსი ძალზე მცდარი შეფასებები ბ. ბრეხტისა უფრო ობიექტურად, მეტი წინდა-

ხედულებით და სწორედაც ქეშმარიტი ხელოვნების ტრადიციებზე შექმნილი ცოდნის პოზიციებიდან რომ შეეფასებინა ლ. ბრეგაძეს, ასე აღარ მოითხოვდა ბრეხტის „გაუცხოების თეორიის“ პრინციპთა აღსრულებას ქართული მწერლობის და საკუთრივ პოეზიის ასპარეზზე. ბრეხტის ზოგჯერ მართლაც გასაოცრად მცდარი შეხედულებების განმარტება — ეს უკვე ცალკე მსჯელობის საგანია და აჯობებს, ისევ ლ. ბრეგაძის წერილს მივუბრუნდეთ, — მასში თავის მხრივ იმდენი „საოცრებები“ და „აღმოჩენები“ არის თავმოყრილი, რომ ყველას ვერც კი გასწვდება კაცი და „ლირიკული წიაღსვლებისთვის“ დროსა და ადგილს აღარ სტოვებს.

წერილის პირველსავე აბზაცში, გ. პეტრიაშვილის „ზღაპარლექსების“ (ანუ რვა ლექსისგან შედგენილი ციკლის) ხსენებისთანავე, კრიტიკოსი სრულიად მოულოდნელად აცხადებს, რომ „ასეთ ჟანრს ლიტერატურის თეორია არ იცნობს“, ანუ, რაც იგივეა — „ზღაპარლექსები“ ახალი ჟანრია ნაწარმოებიო. ყველამ ეგებ არ იცის, რომ ახალი ჟანრის მხატვრული ნაწარმოების გაცხადება — მსოფლიოში ახალი კუნძულის აღმოჩენას უდრის... არა, ნამდვილად, კრიტიკოსმა არ უნდა ჩააყენოს არც საკუთარი თავი და არც მის მიერვე შესაქმნად არჩეული პოეტი ასეთ უხერხულ მდგომარეობაში; და თუ მიაგნო პოეტის შემოქმედებითი ძიებების გაანალიზებისას არათუ ახალ ჟანრს (რაც თითქმის წარმოუდგენელი საოცრებაა!), არამედ რაიმე უბრალო სიახლესაც — ყოველივე ეს მეტი დამაჯერებლობით უნდა წარმოაჩინოს და კიდევ შეგვაშადლოს, შეგვიქმნას პირობები მის ასათვისებლად.

განა „ახალი ჟანრის“ აღმოჩენის განაცხადი არ მოითხოვდა სრულად თუ ვერა, ნაწილობრივ მაინც დასაბუთებას? კრიტიკოსი კი აღარ განმარტავს, რა ჟანრიაა „ზღაპარლექსები“. მომდევნო აბზაცებში იგი უკვე დაინტერესებულია მისი ხასიათის ამოცნობით, — უფრო ზუსტად, იგი ცდილობს „ზღაპარლექსების“ შინაარსის გადმოცემა-დახასიათებას. ეს გზა კი, ჟანრის რომელობის დასადგენად გამოსადეგი არ არის. ნუთუ თავისი „აღმოჩენა“ კრიტიკოსმა ასეთ თავისთავად სიცხადედ მიიჩნია, რომ საჭიროდ აღარ ჩასთვალა მისი განმარტება მაინც?

შემდგომ აბზაცებში, გ. პეტრიაშვილის ორ ნაწარმოებში („მოკრივე და იასამანი“ და „შემთხვევა ღამის ქალაქში“) ასახულ ამბებს რომ გადმოგვცემს, კრიტიკოსი წერს, რომ პოეტი „გულმოდგინედ ცდილობს მის მიერ აღწერილი ამბები, სიტუაციები არ ჰგავდეს ნამდვილს, რეალური ცხოვრებიდან აღებულს“. პოეტის შემოქმედებით მუშაობაზე, ამ მუშაობის ხასიათზე (როდესაც გსურს, დადებითად დაახასიათო იგი) ამგვარად წერა არ შეიძლება. ეს თვითონ პოეტისთვის ძალზე საჩიოთიროა. საყოველთაო და ელემენტარული ქვეშაარიტებაა, რომ პოეტი, რომელიც გულმოდგინედ ცდილობს აღწეროს ისეთი ამბები, უაღრესად არარეალური რომ აღმოჩნდებიან (რათა ამბის არარეალურობით მოახდინოს მხატვრული ეფექტი) — უბრალოდ, ლექსის მკეთებელია, არახელოვანია. ჯერ ერთი, აღწერა მაინცდამაინც ვერ არის ლექსის საქმე; არც არარეალურის გამოგონებაა პოეტობის დამადასტურებელი ნიშანი; მით უმეტეს გულმოდგინედ არასდროს არ ცდილობს პოეტი რაიმე არაჩვეულებრივის გამოგონებას და მის აღწერას.

წარსულისა და თანამედროვეობის დიდ პოეტთა გამოცდილებაზე დამყარებული ცოდნა პოეტური შემოქმედებისა მიგვიითითებს იმაზე, რომ პოეტი ცდილობს გამოთქვას შემოქმედებითი პროცესის საწყისშივე მოცემული სათქმელი (ხილვა, იდეა), რომელიც მთელობითი ხასიათისაა და ფანტაზიის ნაყოფის სახით ეძლევა პოეტის ცნობიერებას, — და გამოთქვას იგი ისეთი ფორმით, რომელიც ყველაზე სრულად გამოაჯღენს თავდაპირველ მოცემულობას (იმპულსს). მხატვრული ტექსტის განხორციელების გეზიც და ფორმაც (რიტმული ელემენტი, მელოდიკა, ინტონაცია და სხვა ძირეული გამოსახვის საშუალებები) პოეტს იმ პირველად მოცემულობაში (იმპულსთან, პირველად სახესთან ერთად) ეძლევა. აი, ეს არის ძირეული პრინციპი პოეტური შემოქმედებითი პროცესისა, რომელსაც ცხადყოფს დიდ პოეტთა გამოცდილება. მაგრამ ყველაფერი ეს, ლევან ბრეგვაძის მტკიცებით, მოძველებულია, გაუეარგისებულია „გაუცხოების მეთოდის“ პოეზიასთან შედარებით და ამ პრინციპიდან გამომდინარე თურმე დაუშვებელია „გაუცხოების მეთოდის“ პოეზიის შეფასება.

კრიტიკოსი გვაფრთხილებს, რომ „გაუცხოების მეთოდის“ პოეზიის შეფასება ისევ და ისევ გაუცხოებზე მეთოდისეული პრინციპებით უნდა ხდებოდეს. კრიტიკოსი იმაზეც მიგვითითებს, რომ ბრეხტისეული (ანტიმიმეტური, გაუცხოების მეთოდისეული) ხელოვნების პრინციპები არ მარტო ახალაა, არამედ უფრო უნივერსალურია, ყოველი დროის ხელოვნებაში სიღრმისეულად მოქმედია და საერთოდ ყოველნაირი ხელოვნების კეშმარიტი ხასიათის შესაფასებლად უტყუარი საშუალებაა. თუ ჩავუყვირდებით, მეტისმეტად უხერხული ვითარება იქმნება: ჭერ ერთი, რა შექმნა თავისი მეთოდი და პრინციპებით ბრეხტმა პოეზიაში და, საერთოდ, ლიტერატურაში ისეთი, რომ ისინი ვალდართ უმაღლესად? ან კიდევ — რამდენად გონივრული და სამართლიანი აღმოჩნდება, ბრეხტისეული პრინციპებიდან გამომდინარე შეფასება დღემდე არსებული ნიმუშები ხელოვნებისა? ეს ხომ ქმნის საფრთხეს, არაბრეხტისეული პრინციპების ხელოვანნი და მათი თვით გენიალური ქმნილებები უვარგისად, არაქეშმარიტად, არასრულყოფილად მივიჩნიოთ. ამ საფრთხემ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ლ. ბრეგამის რეცენზიაშიც იჩინა თავი. მაგრამ ამაზე შემდეგ.

კრიტიკოსი მსჯელობს, თუ რამდენად არაცხოვრებიანეულია, უცხოა და უჩვეულოა გ. პეტრიაშვილის ლექსებში „აღწერილი“ მოვლენები და მოულოდნელად გამოთქვამს შემდეგ მოსაზრებას: მის ლექსებში „გადმოცემული ამბავი. მისი არანამდვილობის გამო, ემოციურად არ განიცდება, სულიერ მღელვარებას არ იწვევს“. ჭერ ერთი, ვინ მოთვლის, რამდენი ნაწარმოებია, რომლებშიც ფანტასტიკურად უჩვეულო და ჩვენს სინამდვილესთან შეფარდებით წარმოუდგენელი ამბებია გადმოცემული (თუნდაც შექსპირთან, გოგოლთან, კაჟკასთან); და განა ისინი ჩვენში სულიერ მღელვარებას არ იწვევენ, განა ემოციურად უმძაფრესად არ განიცდებიან? განა „ამბის“ არანამდვილობა ჩაითვლება ნაწარმოების ემოციურად აღქმის, მკითხველში სულიერი მღელვარების გამოწვევის უარყოფ მიზეზად? არა, ამის მიზეზი ამბის „არანამდვილობაში“ კი არაა, ნაწარმოების სულ სხვა (ფრიად არასახარბიელო) ასპექტებში უნდა ვეძიოთ. მეორეც: თუ ლექსი ემოციუ-

რად არ განიცდება, თუ იგი სულიერ მღელვარებას არ გამოიწვევს, ყველა საქმეში ჩახედული ლიტერატორი და მკითხველი ასე იტყვის — მაშ, ლექსი არ ვარგებულაო. ლექსი რიდასი ლექსია. თუ არ განიცადე, თუ არ აგაღელვა მასში გამოთქმულმა ფიქრმა და გრძნობამ; უმაგისოდ მოთხრობაც და რომანიც არ ვარგა, უბრალოდ, ვერ წაიკითხავს კაცი ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც არ ააღელვებს. ეს ხომ უპირველესი, ბუნებრივი, ძირითადი მოთხოვნაა ლექსისადმი წაყენებული როგორც ლიტერატორთა, ასევე მკითხველთა მიერ.

მაშ. რა იწვევს გ. პეტრიაშვილის ლექსთა წაკითხვის სურვილს? მაშ, რა მოსწონს კრიტიკოსს და, მისი აზრით, მკითხველსაც (ისიც საკითხავია, რომელი მკითხველი ჰყავს მხედველობაში) გ. პეტრიაშვილის „ზღაპარლექსებში“? რას ხედავს მათში „ამღვლელების“ სანაცვლოს, უფრო მნიშვნელოვანს? ინტერესს! ინტერესს იმისა, თუ რას ნიშნავს ლექსში „აღწერილი ამბავი“, „საით მივყავართ ავტორს“, „რა დაუტახავს მას მიზნად“, „რას აპირებს“... ასეთი დაინტერესების კვალად მკითხველს, თურმე, ლექსისადმი „სკეპტიკური დამოკიდებულება“ შეექმნება (გამოვა კი აქედან რაიმე)?“.

ეგება მართლა არსებობს მკითხველი, რომელიც ლექსის კითხვის დროს ასე ფიქრობს, გამოვა კი აქედან რამეო. ეს კრიტიკოსმა თავად გამოიძიოს. მე კი ვერ წარმომიდგენია, აქამდე არც შემხვედრია ასეთი მკითხველი და, თუკი მართლა არსებობს, ლექსის ასეთი წაკითხვა მისი ფსიქოლოგიური წყობის სასარგებლოდ არ მეტყველებს.

ამ ინტერესის მიუხედავად, მკითხველის „გონება“ თურმე რალაცნაირად ახერხებს „ცივად“ ადევნოს თვალყური ლექსში ასახული მოვლენების განვითარებას. სხვას არ ვიცი, რა ასოციაციები გაუჩნდება და მე კი ბიოლოგის ან ქიმიის ინსტიტუტის ლაბორატორიაში მიკროსკოპთან მიმჯდარი, რომელიდაც ურთულესი უჯრედის კვლევით ატანილი მეცნიერის მუშაობას მაგონებს კრიტიკოსის დახატული სურათი, თუ როგორ კითხულობენ გ. პეტრიაშვილის „ზღაპარლექსებს“ ლ. ბრეგაძის ნაცნობი მკითხველები. ისევ და ისევ ვიტყვი: არ უნდა ჩააყენოს ასეთ მდგომარეობაში კრიტიკოსმა პოეტი (მათ უნეტეს, თუ მისი ქება განუზრახავს).



გვამცნობს რა გ. პეტრიაშვილის ლექსებში ასახული საგნების „პირობითობას“, „არანამდვილობას“, კრიტიკოსი უცებ (რევე მოულოდნელად!) ასკვნის: „აშკარაა, ეს ლექსები მხატვრული გაუცხოების მეთოდის ლიტერატურას მიეკუთვნება. საქმე გვაქვს ანტიილუზიური, ანტიმიმეტური, „ეპიკური“ შემოქმედების ნიმუშებთან“.

მართლაც, საკვირველია: ჯერ იყო და, „ზღაპარლექსებში“ ლიტერატურის ახალი ენარის აშკარად დანახვა; ახლა კი, ზუსტად მესამე აბზაცში, მხატვრულ ნაწარმოებში სათქმელის პირობითად გამოსახვის საშუალებებით, არაცხოვრებისეული სიტუაციებით, იგავურად გამოთქმის მიზეზით კრიტიკოსმა ასეთი ნაწარმოები გაუცხოების მეთოდის ლიტერატურის ნიმუშად მიიჩნია. განა ლიტერატურის ისტორიამ ცოტა ნაწარმოები იცის ისეთი, რომელშიც „აღწერილი ამბები, სიტუაციები არ ჰგავს ნამდვილს, ცხოვრებიდან აღებულს“? ნუთუ შექსპირიც, სერვანტესიც, მილტონიც, დანტეც და სხვა მრავალი კლასიკოსი გაუცხოების მეთოდის ლიტერატურის წარმომადგენლებად უნდა ჩავთვალოთ? ანდა რატომ უნდა მივიჩნიოთ ნაწარმოები, რომელშიც „ვითარების პირობითი ხასიათი აშკარაა“, ანტიმიმეტური ხელოვნების ნიმუშად? გავიხსენოთ თუნდაც სულხან-საბა ორბელიანის იგავეები. განა მათში „ვითარების პირობითობას“ ცხოვრების მიბაძვა არ უღევს საფუძვლად?

მოულოდნელად და დაუსაბუთებლად გამოთქმული ამ მოსაზრებების შემდეგ, ლ. ბრეგაძე ძალზე თავისებურად, ძალზე ნებისმიერად გადმოგვცემს მიმეტური (არისტოტელედან მომდინარე) და ანტიმიმეტური (ბრესტლდან მომდინარე) ხელოვნებათა დაპირისპირებით შეფასებებს და მიმეტურთან შედარებით ანტიმიმეტური ხელოვნების პრიორიტეტს: მის სიახლეს, აგრეთვე ნოვატორული, გონივრული, სასარგებლო და დემოკრატიული ხასიათის დადასტურებას კრიტიკოსი გ. პეტრიაშვილის ორიოდ ლექსის ანალიზით კი არა. უბრალო პერიფრაზირებით ახდენს.

მკითხველისთვის, ალბათ, ინტერესს მოკლებული არ იქნება იმის გაგება, თუ რას უწუნებს კრიტიკოსი მიმეტურ ხელოვნებას. აი, რას: კათარსისის ხელოვნება (ანუ მიმეტური,

არისტოტელეს პრინციპის ხელოვნება) თურმე „ხელს უშლიდა ხელოვანის მიერ ასახული სინამდვილის მიმართ მკითხველში ან მაყურებელში... კრიტიკული დამოკიდებულების გამოჩენას“ და „მოვლენის არსში წვდომას“; მიმეტური ხელოვნების წარმომადგენლები (გაგახსენებთ, რომ ეს ის გენიოსი მწერლებია, რომლებიც კაცობრიობას დღემდე სალოცავ ხატად ჰყავს მიჩნეული და რომელთა გვერდით ბ. ბრეხტის სახელის მოხსენებაც კი უხერხულია), — ხოდა, აი ეს მიმეტური ხელოვნების წარმომადგენლები თავიანთი ნაწარმოებებით თურმე ვერ ეხმარებოდნენ ადამიანს, „აქტიურად ჩარეულიყო ცხოვრებაში, აქტიურად გარდაექმნა იგი ჰუმანიზმისა და პროგრესის მოთხოვნილებათა შესაბამისად“ ისევე, როგორადაც ამას ბ. ბრეხტის, მისი მიმდევრებისა და მათ შორის გ. პეტრიაშვილის ნაწარმოებები ახერხებენ.

კრიტიკოსის ასეთმა მოსაზრებებმა კიდევ ერთხელ დამაწმუნა, რომ მართო „გონება“ და მართო „ლოგიკის“ გადგენება ხელოვნების მოვლენათა შეფასებისას ვერ შველის საქმეს, ვერ წარმოაჩენს მრუდსა და მართალს, — რომ ადამიანის ქცევის ყოველნაირ სფეროში უმთავრესი და გადამწყვეტია სულ სხვა, შინაგანი, ბუნებრივი, წმინდად ადამიანური. ანუ უფრო სულიერი, ვიდრე გონებისმიერი წარმოქმედების ხმა და მოაზროვნე ინდივიდისთვის ყველაზე სავალალო სწორედ ამ „სულისმიერი ხმის“ ჩახშობაა. თუმცა ისიცაა, რომ სულის ხმის ჩახშობა თავისთავად იწვევს შემფასებელი აპრატის მორღვევას. მაშ, აბა, რა საფუძვლები ჰქონდა კრიტიკოსის ასეთ შეფასებას, თითქოს გაუცხოების მეთოდის ლიტერატურისთანა დემოკრატიულ მიზნებს არა ხელოვნება მანამდე არ ემსახურებოდა. შორეულ საუკუნეებს და სხვა ერების კულტურულ ცხოვრებას რომ არ გადავწყდეთ, კრიტიკოსს, როგორც ქართველ ლიტერატორს, რამ გადაავიწყა ქართველი ხალხის შეგნებასა და მსოფლმხედველობაზე, საქართველოში უმძაფრეს სოციალურ-პოლიტიკურ ბერებზე ქართული ლიტერატურისა და თეატრის სწორადაც ჰუმანური და პროგრესული ზეგავლენის აღმნიშვნელი უტყუარი ფაქტები ჩვენი საუკუნის დასაწყისში.

საერთოდ, კრიტიკოსი ფაქტებით უნდა მსჯელობდეს და

ყოველნაირად გაუბროდეს, ერთი მხრივ, ზემორე მოყვანილის მსგავსად აუწონ-დაუწონავი მოსაზრებების თუ დებულებების, მეორე მხრივ კი დაუსაბუთებლად და კატეგორიულად ისეთი „მიგნებების“ საქვეყნოდ გაცხადებას, როგორიცაა: „მხატვრული გაუცხოების ელემენტები ბლომად მოიპოვება ძველი ხელოვნების წიაღშივე (ქართული ლიტერატურიდან, მაგალითად, რუსთაველთან და საბასთან)“. ეს ისეთი „მიგნებაა“, რომ უსათუოდ მოითხოვდა მცირედ განმარტებას მაინც, — კერძოდ, რომელაა ეს „ელემენტი“ და რუსთაველთან გაუცხოების მეოთხეს ამ „ბლომად მოსაპოვებელ ელემენტებში“ რომელს გულისხმობს კრიტიკოსი. ეს ხომ წმინდა თეორიული ხასიათის ძალზე მნიშვნელოვანი დებულებაა და მისი ასე სასხვათაშორისოდ თქმა, მკითხველის თვალში სიტყვებს ასე ნაცარივით შეყრა, ძალზე ცუდ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

როგორც აღვნიშნე, ლ. ბრეგვაძის აზრით, ნაწარმოების ანტიმიმეტურობის გადამწყვეტი ნიშანი არის მ-სი „პირობითობა“, „არარეალურობა“, „დეფორმირებულობა“. გურამ პეტრიაშვილის ნაწარმოებთა შორის „ზღაპარლექსებში“ ყველაზე უფრო დეფორმირებულად აისახა სინამდვილე და, ამიტომაც, სწორედ მასში პოვა სრულყოფა ამ მეთოდმაო, გვეუბნება კრიტიკოსი და იქვე წამოჭრის რამდენიმე კითხვას, რომელთაგან პირველია: „რა აიძულებს შემოქმედს სინამდვილის მიბაძვის მაგიერ რეალურისგან სრულიად განსხვავებული სიტუაციები და სახეები შექმნას?“

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, კრიტიკოსი გვთავაზობს გარჩევას „ზღაპარლექსების“ ერთ-ერთი ლექსისა — „ბალადა თავაზიანობის შესახებ“. მაგრამ ის, რასაც ლექსის „გარჩევა“ ჰქვია, აქ არ არის მოცემული. ლექსის გარჩევა არ ნიშნავს მისი შინაარსის პერიფრაზირებას; ვერც ასეთი მზამზარეული, ლიტერატურისმცოდნეობის „სკივრიდან“ ამოკრეფილი ფრაზებით ვერ განხორციელდება ლექსის გარჩევა: „სტილი არის სადა და ლაკონური, მოქმედება უმოკლესი გზით მიემართება ფინალისკენ“. სულ ესაა გარჩევა? და განა შეესაბამება წერილში ცხატრებულ ლექსს ასეთი დახასიათება? „სისადავეზე“ არაფერს ვიტყვი (ეს ცნება უაღრესად გართულდება ხოლმე, პოეზიასთან მისადაგებით როცა გამო-

ვიყენებთ), მაგრამ რაც შეეხება „ლაკონურობას“ და „მოქმედების უმოკლეს გზას ფინალამდე“, ჩემი აზრით აქ ყველაფერი პირიქითაა: ამ ლექსში ასახულმა „მოქმედებამ“ საკმაოდ გრძელი გზა განვლო ფინალამდე (ეს ასე ჩანს კრიტიკოსის მიერ ციტირებული და პერიფრაზირებული პასაჟებიდანაც).

აი, ასეთ თავისებურ გარჩევას კრიტიკოსი ასრულებს შემდეგი სიტყვებით: „ლექსის იდეა ნათელია და ამაზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებ“. ორიოდ სიტყვით მაინც რომ დაეხასიათებინა ლექსის იდეა და განემარტა, თუ რამდენად პოეტურია, რა ხილვისა და რა შინაარსის გამომხატველია იგი (რაც უნებურად მოითხოვდა გამომსახველობითი საშუალებების პოეტურობის შეფასებასაც), მაშინ „გარჩევა“ ნაწილობრივ მაინც განხორციელდებოდა და აღრე დასმულ კითხვაზე პასუხიც გამოიკვეთებოდა. კრიტიკოსმა ეს არ გააკეთა. ამის ნაცვლად, ხელახლა დასძინა (უკვე მერამდენედ!), რომ რეალობა ამგვარ ლექსებში დეფორმირებულად არის მოცემულიო და ზემორე მითითებულ პირველ კითხვაზე უმაღლესი პასუხი გასცა: მხატვრულ ნაწარმოებში სინამდვილის დეფორმირებულად ასახვა „მოვლენის არსის ნათლად წარმოჩენას“ ემსახურებაო. ასეთი მოსაზრება (სინამდვილის დეფორმირებულად ასახვა მისი არსის ნათლად წარმოჩენას ემსახურებაო) კრიტიკოსმა რატომღაც ჩათვალა მიმეტური ხელოვნებისთვის უცხო, მეტისმეტად პარადოქსულ, სხვებისთვის გაუგებარ და მხოლოდ გაუცხოების მეთოდისთვის — ანტიმიმეტური ხელოვნებისთვის მისასადაგებულ, ახალ მოსაზრებად.

მართალია, დებულება კი პარადოქსულია გარეგნულად, მაგრამ უკვე იმდენად მოარული და ძველისძველი ჭეშმარიტების შემცველია, რომ პარადოქსადაც ველარ აღიქმება, — დღეისთვის იგი უკვე ისეთ ცხად სიმართლეს აღნიშნავს, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში არაერთგზის გამოუთქვამთ და დღემდე სხვადასხვაგვარად განმარტავენ მას ფილოსოფიაში, ესთეტიკაში, ფსიქოლოგიაში და ლიტერატურისმცოდნეობაშიც (ცხადია, რომ სწორედაც მიმეტური ხელოვნების შესწავლის პროცესში აღმოცენდა ეს პარადოქსული ხასიათის დებულება). დეფორმირებას და პირობითობას კი არა, პესიოდეს თქმით, ხელოვნება შეიცავს ბევრ „ტყუილს“, რომელიც სი-

ნამდვილის არსის გამოვლენას ემსახურება. რადგან კრიტიკოსს დეფორმირებულად ასახვა გაუცხოების მეთოდის ლიტერატურის დამახასიათებელ და განმსაზღვრელ, ბრეხტის გამოგონილ ხერხად მიაჩნია, უნდა პირდაპირ მივეუთითო. რომ სინამდვილის საგანთა დეფორმირებულად ჩვენება — ეს ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალება კი არა, თვით უმთავრესი გზაც არის, რომელსაც ხელოვნება ადგას უხსოვარ დროიდან დღემდე სინამდვილის მოვლენათა არსის წვდომისა და გამოაშკარავებისათვის.

შემდეგ აბზაცში კრიტიკოსმა ყურადღება განსაკუთრებულად გაამახვილა „არსსა და მოვლენაზე“ — და იმიტომ კი არა, რომ მათთვის ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია მიეცა, არამედ კვლავაც რომ გამოეთქვა გაუცხოების ლიტერატურის სიახლე, პრიორიტეტი, მისი ნოვატორული ბუნება მიმეტურ ხელოვნებასთან შედარებით. მიმეტურ და ანტიმიმეტურ ხელოვნებათა ბრეგაძისეული შეფასება ასეთია: „ცხოვრებასა და ტრადიციულ ხელოვნებაში მოვლენის მიხედვით ხდება არსის კონსტრუირება (აბსტრაგირებული აზროვნების გზით), განხილულ ლექსში კი (ე. ი. ანტიმიმეტურ, არატრადიციულ ხელოვნებაში — ა. ვ.) პირიქით: არსის მიხედვით ხდება მოვლენის კონსტრუირება (მხატვრული აბსტრაქციის მეშვეობით). ამ დებულებაში, ისევე როგორც მთლიანად არსსა და მოვლენაზე მსჯელობაში, იმდენად ერთ სიბრტყეზეა განხილული ცხოვრება და ხელოვნება (ეს სრულიად განსხვავებული სფეროები), იმდენად გაუგებარია, ხელოვნების რომელ ასპექტს გულისხმობს კრიტიკოსი (შემოქმედებით პროცესს, ნაწარმოებს თუ მკითხველს), იმდენად გაურკვეველია „მოვლენის“ ცნების გამოყენების მნიშვნელობა სხვადასხვა კონტექსტში, რომ იძულებულნი ვართ თავი შევიკავოთ ამ დებულების შინაარსის განმარტებისგან. ერთადერთი, რაც ამ „ბუნდოვანებაში“ ცხადად მოჩანს და აშკარად აღიქმება. ეს არის კრიტიკოსის ძირითადი სურვილი, მისი ძირითადი ტენდენცია მიმეტური ხელოვნების დაკნინებისა და მასთან შეპირისპირებაში ანტიმიმეტური ხელოვნებისთვის პრიორიტეტის მინიჭებისა. ეს იმხელა მკრეხელობაა დღეაქამომდე უდაოდესი მიმეტური ხელოვნების წინაშე, რომ, შესაძლოა, ზოგმა ეჭვიც

შეიტანოს ჩემი სიტყვების სიმართლეში. აბა, მაშ, დაუუკვირ-  
დეთ ლ. ბრეგაძის ტექსტს და განესაჯოთ ვითარება:

ზემოთ ჩვენს მიერ ციტირებული დებულების შემდეგ,  
ლ. ბრეგაძე ჯერ არის და ექსპერიმენტულად ნათლავს „არ-  
სის პიხედვით მოვლენის კონსტრუირებას“, რასაც თურმე მხო-  
ლოდ გ. პეტრიაშვილის და მხოლოდ გაუცხოებრს მეთოდის  
ლიტერატურაში თუ აღმოვაჩენთ; მერმე კიდევ, აი, რას მია-  
წერს კრიტიკოსი გ. პეტრიაშვილს — თითქოს მას ასე განუ-  
ზრახავს ლექსის დაწერის წინა პერიოდში: „მოდით, ენახოთ  
ერთი, რა მოხდება, არსი რომ სრულყოფილად გამოვსახო ნა-  
წარმოებში“ და თურმე კიდევ განუხორციელებია თავისი  
განზრახვა „ზღაპარულეკსებში“. არა, ნამდვილად რაღაც სხვა  
აზრები აწუხებდა კრიტიკოსს, თორემ ამას რა აფიქრებინე-  
და. თითქოს გ. პეტრიაშვილამდე მხატვრულ ნაწარმოებში  
არსის სრულყოფილად გამოვლენა არც ერთ მწერალს არ  
მოსურებოდეს და არც განუხორციელებინოს ეს სურვილი.  
მაგრამ კრიტიკოსის იმ „სხვა აზრებისა“ ჩვენ არა ვუწყით.  
ვერც იმ „საოცრებას“ ვწვდებით, თუ როგორ მოახერხა  
გ. პეტრიაშვილმა, კრიტიკოსის თქმით, „არსსა და მოვლენას  
შორის წინააღმდეგობის გაუქმება“, რის შედეგადაც მის ნა-  
წარმოებში თურმე „არსი იგივე მოვლენაა და მოვლენა იგივე  
არსია“.

არსის გადაქცევა მოვლენად და მოვლენისა — არსად, ეს  
მართლაც გასაოცარი, ხელოვნებაში აქამდე განუხორციელე-  
ბელი რამაა და ამას, კრიტიკოსის თქმით, მხოლოდ გაუცხო-  
ებრს, მეთოდის გამოყენებით თუ მიაღწევს მწერალი. და განა  
ასეთი თქმა. არა მარტოდენ ანტი-მიმეტური ხელოვნებისადმი  
პრიორიტეტის მინიჭებას, არამედ მიმეტური ხელოვნების  
დაკნინებასაც არ ნიშნავს (რომელიც ვერ ფლობდა გაუცხოე-  
ბის მეთოდს და არსს სრულყოფილად ვერ ავლენდა ფორ-  
მაში)?

მაგრამ ეს მხოლოდ მოიარებითი მინიშნებებია ანტიმიმე-  
ტური ხელოვნების პრიორიტეტზე და მიმეტური ხელოვნების  
კნინ ხასიათზე. წერალში ედრო კონკრეტული მითითებებიც  
მოპოვება, კერძოდ, ანტიმიმეტურთან შედარებით მიმეტუ-  
რი ხელოვნება რომ უფრო არასრულყოფილია, უფრო ბუნ-

დოქარი და არადემოკრატიული, ამას კრიტიკოსი ყოველგვარი შეფარვის გარეშე ასაბუთებს გ. პეტრიაშვილის კვალად მიქელანჯელოს შემოქმედების და საკუთრივ კი მისი „ლამის“ (მძინარე ქალის ქანდაკების) შეფასების გზით. თვით გენიოსი მიქელანჯელოც აღარ დაინდო კრიტიკოსმა და საკუთარი შეხედულების დასასაბუთებლად, გ. პეტრიაშვილის შემოქმედებაზე კინიად წარმოგვიდგინა მისი შემოქმედება. ეს კი უკვე მართო გასაოცარი აღარ არის, მაგრამ — ასეა. და, აი, როგორ წარმოათავს თავის მსჯელობას კრიტიკოსი:

მიქელანჯელოს ქანდაკების „ლამის“ ზოგმა მნახველმა თურქე ასე იდეალურად განმარტა იგი — „ისე ნამდვილია, გგონია გაიღვიძებს და ხმას გაგცემსო“, ხოლო თვით მიქელანჯელოს თავის ლექსში, ასეთი შეფასების გამო, აღშფოთება გამოუთქვამს — ჩემი ეს ქანდაკება „პროტესტია საერთოდ გაღვიძების წინაღმდეგო“. აი, ამ ვითარებიდან გამომდინარე, კრიტიკოსი ასკვნის: ასეთი „გაუგებრობა“ ახასიათებს მიმეტურ ხელოვნებას, რაც „გამორიცხულია ანტიილუზიურ (ანუ ანტიმიმეტურ, გაუცხოების მეთოდის) — ა. ე.) ხელოვნებაში, სადაც, როგორც ვნახეთ (გ. პეტრიაშვილის „ზღაპარლექსების“ მაგალითზე — ა. ვ.), არსის მიხედვით ხდება მოვლენის კონსტრუირება“.

თუნდაც დაეფუძვით, რომ ლ. ბრეგაძის მიერ მოთხრობილი ამბავი მიქელანჯელოს „ლამესთან“ დაკავშირებით მართალია, განა ეს ამბავი კმარა იმისთვის, რომ დავასკვნათ: თავის „ლამეში“ მიქელანჯელომ სათქმელი არასრულყოფილად. ბუნდოვნად, გაუგებრად გამოხატაო. სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, განა არ გაუგია კრიტიკოსს, რომ თანამედროვენი ხშირად ვერა სწვდებიან ბუმბერაზი ხელოვანის ქმნილებებს, რადგან გენიოსი თავისი ხილვებით და სიდიადით მუდამ წინ უსწრებს მის თანამედროვეთა ცოდნას და შეფასების უნარს. ხელოვნების ქმნილება ხომ არა მართო განაცდევინებს კაცს „მშვენიერს“, არამედ კიდევ ასწავლის „მშვენიერის“ წვდომას და, ამ სწავლებას, ზოგჯერ, საუკუნეებიც დასჭირვებია. ისიც ხომ ყველასათვის ცნობილი ფაქტია, რომ ქეშმარიტი ხელოვნების ნიმუში არასდროს არ არის ერთმნიშვნელოვანი, სწორხაზოვანი, პირდაპირი მნიშვნელობის მქონე; რომ თვით

ისეთ „გარკვეულ“ პერსონაჟებსაც, როგორებიცაა ჰამლეტი, დონ კიხოტი, ლუარსაბ თათქარიძე, მეფე ლირი სხვადასხვაგვარად გაიაზრებდნენ და გაიაზრებენ მეცნიერები; რომ მხატვრულ ნაწარმოებს მისი შემქმნელისაგან დამოუკიდებელი ცხოვრება აქვს და საუკუნეთა მანძილზე იგი, შესაძლოა, ისეთ მნიშვნელობას იძენდეს და ავლენდეს, რომელსაც ხელოვანი ცნობიერად (ქმნადობის პროცესში) არც ანიჭებდა.

თანამედროვეთაგან მიქელანჯელოს „ლამის“ ვერ-წედომასთან, „გაუგებრობასთან“ დაკავშირებით კიდევ მრავალი მოარული ქეშმარიტება შეიძლებოდა გაგვეხსენებინა, მაგრამ — საქმე ისაა, რომ ლ. ბრეგადის მიერ მოთხრობილი ამბავი მიქელანჯელოს შესახებ თავიდან ბოლომდე ყალბია და ამრუდებს ნამდვილ ისტორიულ ფაქტებს.

ლ. ბრეგადის თხრობის დარწმუნებული კილოს მიუხედავად, ზოგადად მოსმა სტილმა და იმანაც, რომ ასეთ მნიშვნელოვან ფაქტზე წყაროს არ უთითებს, მრავლის მხრივ დაგვაეჭვა. თავად მიემართეთ წყაროსკანდივიოს და ვაზარის, და დავრწმუნდით, რომ მიქელანჯელოს „ლამის“ (და, საერთოდ, არც ერთი მისი ქმნილების) გაუგებრობის ფაქტი მათთან არსად არ არის აღნიშნული. პირიქით: ვაზარისთან შესანიშნავად არის გაგებულ-დახასიათებული მიქელანჯელოს „ლამე“. მაშ, რამ მისცა ბიძგი კრიტიკოსის ფანტაზიას. ისეთი რამ დაებრალებინა გენიალური მიქელანჯელოს დიდებული შემფასებლებისათვის, — არათუ ვაზარისთვის, არამედ XVI საუკუნის იტალიის უგანათლებულესი კულტურული საზოგადოებრიობისათვის, რომლის გემოვნება ყალიბდებოდა რაფაელის, ლეონარდო და ვინჩის, ტიციანის და აღორძინების ხანის სხვა ბუმბერაზ ხელოვანთა ქმნილებების ჰერეტიკა და ბუმბერაზ პიროვნებებთან ურთიერთობის პროცესში.

ვაზარი გადმოგვცემს, რომ მიქელანჯელოს „ლამის“ ხილვით აღტაცებული დიდებულნი და სწავლულნი, ლექსებს უმღერდნენ მას და მოჰყავს სამაგალითოდ ერთი ლექსთაგანი, რომლის შინაარსი ასეთია: „ლამე, შენს წინაშე რომ თვლემს, ეს — ღვთიური ძალით სულჩადგმული ქვაა; ის უძრავია. მაგრამ მასში სიცოცხლის ცეცხლი ღვივის; და



რომ შეეხო — ხმას გაგცემს“. როგორც ცნობილია, მიქელანჯელო უნივერსალური ტიპის ხელოვანი იყო — ის პოეტიც გახლდათ და, ამ ლექსზე ლექსითვე გაუცია პასუხი:

„მე ზიჯობს ძილი, და კიდევ უფრო —

მიჯობს ქვად ყოფნა, —

როდესაც ირგვლივ მეფობს სიმდაბლე და ბოროტება,

უგრძნობელობა და სიბრმავე — სულის შეებაა, —

იუზიჩე, ძმავო! ნუ შეაშფოთებ ჩემს მღუმარებას“.

ვაზარის მონათხრობი და ეს ლექსები, განა იძლევიან იმის საბაბს, რომ ლ. ბრეგაძეს განეცხადებინა — მიქელანჯელოს „ღამე“ მის თანამედროვეთ არ ესმოდათ და მან აღშფოთებულმა განუმარტა საკუთარი ქანდაკების მნიშვნელობაო. ჯერ ერთი, რა უფლებით მოახდინა ლ. ბრეგაძემ ლექსის პერიფრაზი და მიაწერა თავისი სიტყვები საერთოდ მნახველებს და შემფასებლებს მიქელანჯელოს „ღამისა“; მერმე კიდევ — ან თვით ლექსი, ან თუნდაც ბრეგაძისეული პერიფრაზი გულისხმობს რაიმეს აღსაშფოთებელს მიქელანჯელოსთვის?! მიქელანჯელოს კიდევ ერთი ლექსი აქვს იმავ „ღამესთან“ დაკავშირებით დაწერილი, მაგრამ მისი ანალიზი აქ საჭიროდ აღარ მიმაჩნია.

როგორადაც არ უნდა შევატრიאלოთ ზემორე ციტირებული ლექსები, როგორადაც არა უნდა გადმოვთარგმნოთ ვაზარის მონათხრობი მიქელანჯელოზე — მათში არავითარი „გაუგებრობა“ დიდი ხელოვანისა და არც მისი აღშფოთება არ იხატება. არც ერთი ისტორიული ფაქტი არ გვემცნობს, რომ მიქელანჯელო „გაუგებრობას“ იწვევდა მის შემფასებლებში. გაუგებრობა მხოლოდ და მხოლოდ კრიტიკოსის რეცენზიაში სუფევს, როდესაც იგი ანტიმიმეტური ხელოვნების აღსაზევებლად გენიოს ხელოვანთაც აღარ ინდობს და შეპარისპირების მეთოდს დაუშვებელ სიბრტყეზე ახორციელებს.

ახლა იმას დავუკვირდეთ, თუ რამდენად სწორად ამოიკითხა და შეათვასა კრიტიკოსმა „არასრულყოფილ“ მიმეტურ ხელოვნებაზე და საკუთრივ კი მიქელანჯელოს „გაუგებარ“ ქმნილებებზე უფრო სრულყოფილი, უფრო გასაგები, არსის უფრო მეტის სისავსით გამომავლინებელი ანტიმიმეტური ხელოვნების სწორუპოვარი ნიმუში — გ. პეტრიაშვილის ლექსი „არტისტი“.

ამ ლექსის გარჩევის დროს კრიტიკოსი კვლავაც გვიმხელს თავის დამოკიდებულებას მიმეტური ხელოვნებისადმი, როგორც კინი და უარსაყოფი მოვლენისადმი. ეს ლექსი, როგორც თავად ამბობს, მისთვის „მეტად საინტერესო“ და ხელსაყრელი აღმოჩნდა, რადგან მასში „მიმეტური ხელოვნების წარმომადგენლის ტრაგედიაა ნაჩვენები“ (რეცენზიაში ყველა წინაპირობა გვეძლევა იმ დასკვნის გამოსატანად, რომ კრიტიკოსი ფარულად ავლებს პარალელს მიქელანჯელოსა და გ. პეტრიაშვილის ლექსში დიდი, მაგრამ თანამედროვეობისთვის გაუვარგისებული არტისტის თავს დატეხილ „ტრაგედია“ შორის!).

მოკლედ რომ გადმოვცეთ გ. პეტრიაშვილის ლექსის ამბავი. რომელიც კრიტიკოსს თავის წერილში აღუნუსხავს და შეუფასებია, ასეთი არის: გარდასახვის ოსტატმა, „ნამდვილმა არტისტმა“ თავისი თამაშით სცენაზე (იგი სიცივეს თამაშობდა) ნამდვილი თოვლის ბუქი დააყენა; თოვლის ბუქი პარტერშიც შეიჭრა; მაყურებელმა ვერ გაუძლო სიცივეს, დატოვა თეატრი, მაგრამ თოვა არ შემწყდარა... ძალზე შეწუხდნენ მაყურებლები და, ჯერ დანგრევა დაუპირეს თეატრს, შემდეგ კი. თოვლისგან თავის დაღწევა, რადგან შეუძლებელი გახდა. ხალხმა თოვლისგან ტყბილი, გემრიელი ნაყინის დამზადება დაიწყო და სიამოვნებით შეექცეოდა (აქ მკითხველის ყურადღება მინდა გავამახვილო მასზე, რომ ხალხმა „ნამდვილის არტისტის“ თამაშით დაყენებული თოვლის ბუქისგან დაამზადა ნაყინი). შემდეგ, მაღლიერმა ხალხმა ნაყინს მსახიობის სახელი უწოდა, რის გამოც „ნამდვილ მსახიობს“ ჯაფრით გული გაუსკდა.

ახლა ის ენახოთ, როგორ განმარტავს კრიტიკოსი ლექსის ალეგორიას: ლექსის პირველ ნაწილში ასახულ „ნამდვილი არტისტის“ თამაშს კრიტიკოსი აფასებს როგორც „სიცივის განცდის იმიტაციას“. კრიტიკოსს ავიწყდება რომ გარდასახვის მსახიობი „განცდის იმიტაციას“ არასდროს არ მიმართავს; ნადვილი ოსტატი ყოველთვის გაურბის იმიტაციას. ამას გარდა, მძაფრი და მართალი განცდით თამაშსა და იმიტაციას შორის დიდი ზღვარია.

კრიტიკოსის თქმით. თოვლის სიმბოლიკა ამ ლექსში ადვი-

ლი „გასახსნელია“ და ნიშნავს იმას, რომ „მსახიობმა მაყუ-  
რებელს სუსხიანი სიმართლე უთხრა“. ასეთ გაგებას გამო-  
რიცხავს პოეტის მიერ სათქმელის გამოხატვის წესი: როცა  
პოეტი ანიჭებს სიმბოლოს სიმართლის სუსხიანობის მნიშვნე-  
ლობას, იგი ამაზე უფრო კონკრეტულად, რაიმე მხატვრული  
ნიუანსით მაინც გაამახვილებს ყურადღებას. გ. პეტრიაშვი-  
ლის ლექსში „სუსხიან სიმართლეზე“ იოტისოდენა მინიშნე-  
ბაც არ მოიძებნება, თორემ კრიტიკოსი აუცილებლად მოი-  
ტანდა მას და საგანგებოდ აღნიშნავდა. თუ გავითვალისწი-  
ნებთ ლექსის იმ სურათს, რომელსაც თვით კრიტიკოსი გად-  
მოგვცემს, ეს სიმბოლო მხოლოდ და მხოლოდ ნამდვილი  
არტისტის ოსტატური, შთამაგონებელი თამაშის გამძაფრ-  
ებით ჩვენებას ემსახურება.

ახლა იმას დაუვკვირდეთ, როგორ განმარტავს კრიტიკოსი  
რეაქციას მაყურებლისა, რომელიც ვეღარ უძლებს „ნამდვი-  
ლი არტისტის“ მიერ სცენაზე და პარტერში დაყენებულ  
„თოვლის ბუქს“. მისი შეფასებით. მაყურებელი იმიტომ  
გარბის, რომ „არ სურს გააცნობიეროს ხელოვანის მიერ მო-  
წოდებული სიმართლე“, რომელიც თოშავს მას. კი მაგრამ,  
თუ მაყურებელმა არ გაიცნობიერა „სიმართლე“, რაღამ  
ააჟრყოლა და გათოშა? ბევრი რამაა საეჭვო კრიტიკოსის  
მიერ გ. ნმარტებულ „მაყურებლის რეაქციაში“, მაგრამ მთა-  
ვარი სულ სხვაა. მთავარი ისაა, რომ კრიტიკოსი უწონებს  
მაყურებელს „ნამდვილი არტისტის“ თამაშისაგან თავის დაღ-  
წევას და ასეთი მაყურებელი გამოჰყავს ლექსის დაღებთ  
პერსონაჟად. ეს რომ ავტორის პოზიციას და მის მიერ ლექსში  
დახატულ სურათს ეწინააღმდეგება, ამას გვაფიქრებინებს  
კრიტიკოსის მიერ მონათხრობი შემდეგი ეპიზოდი ფრიად  
მნიშვნელოვანი სიმბოლოთი, — კერძოდ: „რაკი თოვლისგან  
თავის დაღწევა შეუძლებელი გახდა“, მაყურებელმა ასეთი  
ადაპტაცია მოახდინა: „თოვლისგან ტკბილი. გემრიელი ნაყი-  
ნის დამზადება ღაიწყებს და სიამოვნებით შეექცეოდა ნი-  
ლომე“.

საინტერესოა, რატომ აღარ „გახსნა“ კრიტიკოსმა „ნაყი-  
ნის“ სიმბოლო. უთუოდ იმ მიზეზით, რომ ეს ხელს არ  
აძლევდა. „ნაყინის“ სიმბოლო ხომ დადებითად არ განსაზღ-

ერავს არც მაყურებელს და არც მისთვის „სასიამოვნო“ თეატრს. „თოვლის ბუქისა“ და „ნაყინის“ სიმბოლოთა შეპირისპირება ხომ ასეთ დასკვნას გამოგვატანინებს: თუ „თოვლის ბუქი“ არის გამომსახველი „ნამდვილი არტისტის“ მართალი თამაშისა და მისი თამაშით მაყურებელში აღძრული მძაფრი („ძლიერი“) განცდებისა, „ნაყინის“ უთუოდ უნდა აღნიშნავდეს „არანამდვილი არტისტის“ ხელოვნურ თამაშს და მ-სი თამაშით მაყურებლისთვის მინიჭებულ სასიამოვნო („ტკბილ“) განცდებს. პოეტი ხომ მაყურებელს გროტესკულად ხატავს და დასცინის. აი, ეს მომენტიც უნდა დაენახა კრიტიკოსს და ამ გზით ამოეხსნა „ნამდვილი არტისტის“ ტრაგედია. მაშინ ლექსის გარჩევაც უფრო სრულყოფილი და ობიექტური გამოუვიდოდა.

და კიდევ — მთავარი, რაც უნდა გარკვეულიყო წერილში: „გაუცხოების მეთოდი“ კრძალავს გარდასახვას, გმირის განცდებით ცხოვრებას; და კრიტიკოსს უნდა ეჩვენებინა, თუ რამდენად არის შესაძლებელი ლექსის დაწერა ისე, რომ ნამდვილად არ განიცადო, გაიუცხოო შენივ სათქმელი, არ გადაეცე „ლირიკულ გმირად“. წერილი არ გვადლევს ამ მეტად პრინციპული საკითხის გადაწყვეტას. თუმცა, კრიტიკოსი ამ საკითხს, მისთვის სასურველი სახით ვერც გადაწყვეტდა, თუ არ მიმართავდა სინამდვილის გამრუდებას (მიქელანჯელოს „ლაშის“ მსგავსად).

საქმე ისაა, რომ არ არსებობს არც ერთი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი პოეტი თანამედროვეობისა, რომელიც, გაუცხოების მეთოდის მოთხოვნათა საპირისპიროდ, ემოციური საწყისის, გრძნობის პრიმატის ძალას არ აღიარებდეს პოეზიაში. სამაგალითოდ გავიხსენებ მოდერნისტული პოეზიის ერთ-ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენლის — დილან თომასის სიტყვების: „პოეზია არის ის, რაც მატირებს და მაცინებს... მაკეთებინებს ჩემდა უნებურად ხან ერთს, ხან მეორეს, ხანაც სრულიად უმოქმედოს მამყოფებს... იგი მარადიული სწრაფვაა იმ რაღაცის მიღმა, რაც ჩვეულებრივ მწუხარებაზე, ან მოჩვენებით ამადლებულობაზე და უვიცობაზე მაღლა დგას... ეს სწორედ ის არის, რაც ნამდვილად შემძრავს“. სულ სხვა სიტყვებით, მაგრამ იმავე აზრს გამოხატავს თანამედროვე

პოეზიის მეორე თვალსაჩინო წარმომადგენელი რაფაელო ალბერტი: „მე უპირატესად ვენდობი შემოქმედებით ინტუიციას, პირველად იმპულსს, ემოციურ აფეთქებას... არ ვიცი, როგორ და რისთვის დაებადება პოეტს ლექსად ამოსათქმელი სიტყვები... ლირიკული პოეზია აღმოცენდება რაღაც ძლივს გამოსათქმელი, ბუნდოვანი შეგრძნებიდან, რომლის გაშუქება-შეცნობაც იქცევა ლექსად“ (იხ. „ინოსტრანაია ლიტერატურა“, 1977, №2). სწორედ ამიტომ დაბეჭდვით უნდა მივეთითო კრიტიკოსს, რომ დაუშვებელია პოეზიაში (როგორც ქმნადობის, ასევე აღქმის პროცესში) ემოციური საწყისის პრიმატის, მისი გადამწყვეტი მნიშვნელობის უარყოფა. ეს პოეტური შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი და დღემდე უარღვევი პრინციპია.

პრინციპები ხელოვნებისა—ერთია დღიდან მისი არსებობისა და, „ანტიმიმეტურის“ ცნება მხოლოდ პირობითად თუ გამოიყენება ხელოვნების თეორიაში, რადგან იმ მნიშვნელობიდან გამომდინარე, რასაც გულისხმობს მიმესისი<sup>1</sup> — არამიმეტური ხელოვნება წარმოუდგენელია. ის, რაც სხვადასხვანაირად წარმოაჩენს ხელოვნებას მისი განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე — გულისხმობს მხოლოდ გამოსახვის ხერხებისა და სტილის შეცვლას; და ეს უკანასკნელი იცვლება

---

<sup>1</sup> როგორც ლ. ბრეგაძის რეცენზიიდან ჩანს, ავტორი სულ მთლად ვერ არის გარკვეული არისტოტელესეული მიმესისის ცნებაში და ძალზე ავიწროებს მის მნიშვნელობას. კრიტიკოსმა მიმესისი გაიგო, როგორც უბრალოდ მიბაძვა სინამდვილისა და ასეთად წარმოუდგინა მკითხველს. საქმე ისაა, რომ მიმესისი გულისხმობს ასახვას არა მარტო იმ საგნისა, რომელიც არის და როგორადაც არის სინამდვილეში, არამედ იმ საგნისაც, რომელსაც და როგორადაც პგონებს ხელოვანი, და კიდევ იმ საგნისაც, რომელიც ხელოვანის განპერეტიტ უნდა არსებობდეს ასეთად. ამგვარად, არისტოტელესეული მიმესისი გულისხმობს მხატვრული ასახვის იმზელა სფეროს, რომელშიც თავისთავად იგულისხმება თვით ყველაზე უკიდურესი „პირობითობა“ და „დეფორმაცია“ სინამდვილისა. სწორედ ამიტომ აღენიშნე წინა გვერდებზე, რომ „პირობითობას“ და „დეფორმაციას“ ნურაინ მიიჩნევს მხოლოდ „ახალი ხელოვნების“ მიგნებად, ნურაინ ანტიმიმეტური ხელოვნების“ განმსაზღვრელ ნიშნებად.

და ბოლოს (და რაც მთავარია), არისტოტელესეული მიმესისი გულისხმობს კვლავწარმოებას, როგორც მიბაძვას ბუნებისა ქმნადობაში. — ხელოვანი ბუნების მსგავსად ქმნის საკუთარ ფორმებს.

იმდენად, რამდენადაც იცვლება ადამიანის აზროვნების მანერა გარემო პირობებისა და შესაბამისად (მაგრამ არ იცვლება სისტემა ადამიანისა!). ყველა დიდი ხელოვანი თანამედროვეობისა იმავე ძირეული პრინციპებით ქმნის მხატვრულ ქმნილებას, რა პრინციპებითაც ქმნიდნენ მათი ახლო თუ შორეული წინამორბედნი. ასე მაგალითად, როდესაც გავეცნობით პიკასოს ნაწერებს ხელოვნებაზე და შევადარებთ თუნდაც იგივე მიქელანჯელოსეულ ესთეტიკას, დავრწმუნდებით, რომ, მიუხედავად ტერმინოლოგიური სხვადასხვაობისა, მათ შემოქმედებით პრინციპებსა და ხელოვნებაზე არსებით შეფასებებს შორის საოცარი მსგავსებაა. მეტიც, შეიძლება პლატონის ესთეტიკასთანაც დავაკავშიროთ პიკასოს ამგვარი შეფასებები: „მე ვგონებ, რომ ყოველგვარი მხატვრობის პირველწყარო სუბიექტურად ორგანიზებული ხილვაა ანუ შთაბეჭდილები გასხივოსნება“; „სურათის შექმნა ზოგჯერ მესახება მოულოდნელი თვითჩასახვის მსგავს მოვლენად“.

ერთ დროს კუბიზმს უჩვეულო სიახლედ თვლიდნენ, მაგრამ, აი, რას წერდა პიკასო ამის შესახებ: „კუბიზმი არაფრით არ განსხვავდება სხვა სამხატვრო სკოლებისგან. აქაც იგივე პრინციპებია... მე ზოგჯერ მაოცებს, როგორ არასწორად გამოიყენებენ „ევოლუციის“ ცნებას... ხელოვნებაში არ არსებობს წარსული... ბერძნული ხელოვნება და ეგვიპტური ხელოვნება არ წარმოადგენს წარსულს: ეს ხელოვნება გაცილებით უფრო სიცოცხლისუნარიანია დღეს, ვიდრე ოდესმე... მონაცვლეობა, სახეცვლილებები არასგზით არ ნიშნავს „ევოლუციას“. აი, ასეთი პრინციპი წარმართავდა პიკასოს შემოქმედებას ყველა პერიოდში. ამ პრინციპისა, არის ყველა ნამდვილი თანამედროვე პოეტი, მხატვარი თუ მუსიკოსი. სწორედ ამიტომ იდგნენ და დგანან ისინი ყოველგვარ მოღურობაზე და მიმბაძველობაზე მაღლა.

პოეტური შემოქმედების არსებით პრინციპებს ავლენს გალაკტიონის შემოქმედება და სწორედ ამ პრინციპთა უცვლელობას გულიანობას პუშკინი, როდესაც წერს: „საუკუნეს შეუძლია თავისთვის წინ-წინ იწევდეს: მეცნიერებანი, ფილოსოფაი, მოქალაქეობრიოზა შეიძლება იცვლებოდეს და სრულ-

ყოფილდებოდეს, — მაგრამ პოეზია მარად ერთსა და იმავე ადგილას რჩება: მიზანი მისი უცვლელია, იარაღი — იგივე. და იმ დროს, როდესაც ცნებები, ნაშრომები, აღმოჩენები ბუმბერაზი წარმომადგენლებისა ასტრონომიის, ფიზიკის, მედიცინისა თუ ფილოსოფიის სფეროებში ძველდებიან და მსწრაფლ იცვლებიან — ჰეშმარიტ პოეტთა ქმნილებები რჩებიან ხელუყოფელნი და მარად უქცნობნი“.

მთავარია იყო ჰეშმარიტად ხელოვანი: თანამედროვეობას და სიახლეს კი — ეპოქა განსაზღვრავს, რადგან ასახვა — შემოქმედება — მიმესისი ყოველთვის ეპოქისეულია.

# III

## ტრიპტიქი გალაკტიონზე

### 1. „ესმოდა სახე მელოდების“

(გალაკტიონის პოეზიის მუსიკალობის არსის შესახებ)

გალაკტიონ ტაბიძის ტალანტის ერთ-ერთი უმთავრესი თვისება — მოვლენათა „გაგონების“, „სმენით“ მათი წვდომისა და დაუფლების უნარია, რაც ბევრად განსაზღვრავს მისი შემოქმედების სპეციფიკურობას და განსაკუთრებულობას. ამ თვისების გაუთვალისწინებლად გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის გაანალიზება, გაგება და შეფასება არასრულყოფილი და, ზოგიერთ შემთხვევაში, მცდარიც აღმოჩნდება.

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის ევფონია დღემდე წარმოადგენს ლიტერატორთა და ენათმეცნიერთა კვლევა-ძიების საგანს. მაგრამ მეცნიერნი გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური მეტყველების კეთილხმოვანებაზე მსჯელობენ უპირატესად ლექსის საბოლოოდ დადგენილი გამომსახველობითი ფორმიდან გამომდინარე, რომელიც შეიქმნება იმპულსის (ჩანაფიქრის — იდეის-პოეტური ხატის) რეალიზაციის შედეგად; მისი ლექსის მუსიკალობას გაიაზრებენ, როგორც პოეტის ოსტატობას, ხელგაწაფულობას და ყურთასმენის სიფაქიზეს, — რომ გალაკტიონმა შრომის შედეგად გამოიმუშავა საოცარი რითმები, საოცარი ალიტერაციები, ასონანსები, კონსონანსები, დისონანსები; რომ იგი ბუნებით თურმე საოცრად მუსიკალური ყოფილა (ამ ცნების ბანალური გაგებით), რის დასადასტურებლადაც ზოგი იმასაც იმოწმებს, ახალგაზრდობაში კარგად მღეროდაო. ამგვარად, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის კეთილხმოვანების ხასიათიც და არსიც დაჰყავთ მხოლოდ



გარეგნულად გამოვლენილ მელოდიურობაზე, რიტმზე და რითმაზე, ხოლო მისი ლექსის ინტონაციათა ორიგინალურობის, ფიქრისა და განწყობილების გადმოცემის იმ განსაკუთრებული მანერის განმსაზღვრელ შინაგან, ფსიქოლოგიურად ძირითად საფუძველს ჯეროვან ყურადღებას არ აქცევენ. ოსტატობა, ხელგაწაფულობა და ყურთასმენის სიზუსტე უთუოდ ყურადსაღები ასპექტებია და ნაწილობრივ ისინიც განსაზღვრავენ მისი პოეზიის ძალას — ოღონდ, მხოლოდ ნაწილობრივ და არა არსებითად. ყურთასმენის სიფაქიზე ბევრ პოეტს ახასიათებს, მრავალიც ფრიად ხელგაწაფული და ფრიად დაოსტატებულიც არის, ოღონდ გალაკტიონისებური პოეზიის მუსიკის სიმძლევებს მაინც ვერა სწვდება. სწორედ ამ წვდომითა და ვერ-წვდომით გამოვლინდება არსებითი. გალაკტიონის ლექსის არსებითი მხარე კი ის არის, რომ მისი შთაგონება მიემართებოდა მიღმურის, ერთი მხრივ, „სმენითი“ წვდომის გზით, — გალაკტიონის შთაგონება არის არა მარტო ხილვა სახეებისა, არამედ გაგონება მათი. პოეტი თითქოს სმენით სწვდება მოვლენათა არსს, მის ხატებას, და სიტყვათა მეშვეობით გადმოსცემს კოდს, ადეკვატურს „გაგონილი სახეებისას“. ამიტომაც არის, რომ მის ლექსებში სიტყვათა მნიშვნელობა გვეძლევა მათი ბგერითი აღქმის საფუძველზე — მუსიკის გზით. ფსიქოლოგიის ენით რომ გამოვთქვათ, გალაკტიონის მთლიან-პიროვნული მდგომარეობა, მისი შემოქმედებითი მომართვა აღსავესა მუსიკის ატმოსფეროთი. ამ მომენტს უნებურად აკი აღნიშნავს კიდევ იგი თავის ლექსებში: „მე მესმის... ქაოსი ქვეყნის შექმნის დროს და სახე მელოდიების“ (ლექსიდან „ვაგნერი“). განსაკუთრებით საინტერესოა ეს გამხელა — „მე მესმის... სახე მელოდიების“. გალაკტიონი სწორედ იმიტომ დაიარებოდა „გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით“, მისი „გული სიმღერით სავსე“ იმიტომ იყო, რომ საგნები და მოვლენები ბგერითი სახით ეცხადებოდა. „სიტყვაში, ვით მაგიური ხმა წმინდად ხაკამკამარი...“: სიტყვაში ხმა, ანუ საგანში ხმა, ანუ სიტყვა როგორც ხმა. თანაც ხმა „ნაკამკამარი“, ანუ ხმა დანახული, ანუ იგივე დანახულის ხმად ქცევა. ხმის კამკამი უაზრობაა, თუ მხედველობაში არ

მივიღებთ იმ ნიჭს, რომელსაც ძალუძს ხმა დაანახვებინოს პოეტს. ხმა კამყამებს მისთვის, ანუ ხმა ელვარებს, ციაგებს, კრთის. ხოლო ლექსში „ჩემებრ პოეტი უცებ იცნობა“, გალაკტიონი გვიმხელს: მე ვიცი მხოლოდ... ჯადოსნური სალამუ-რები“.

საგანთა და მოვლენათა გამოხატვის გალაკტიონისებური მანერა არა მარტო საინტერესოა, არამედ მეტად იშვიათიც. გალაკტიონი თავის ლექსებში თითქოს ისეთივე უშუალოდ გადმოსცემს განცდილ საგნებსა და მოვლენებს, როგორც ამას აკეთებდა პირველ სახელთა შემქმნელი ადამიანი. გალაკტიონი თითქოს სმენით წვდება საგანთა და მოვლენათა არსს და მათ შესაფერის მუსიკალურ კოდებს გადმოსცემს ფრაზებისა და სიტყვების მეშვეობით. და, აი, მისი ლექსებიდან საგანთა და მოვლენათა მნიშვნელობა ჩვენ თითქოს მუსიკალური ბგერებით გვეძლევა. საგანს ხომ იმდენად დაერქმევა სახელი, რამდენადაც განიცდება ამ საგნის განსაკუთრებულობა და ის სახელიც ხომ მუსიკალური კოდია თავისთავად, რადგან სმენისთვის არის გამიზნული. აქვეა გალაკტიონის ლექსი, — იგი არის შედეგი მოვლენათა განსაკუთრებულობის უშუალო განცდისა და ამ განცდის ზედმიწევნითი უშუალოდ გამოთქმისა. თავისი ლექსით გალაკტიონი თითქოს პირველად სახელს არქმევს ამა თუ იმ მოვლენას.

საერთოდ, ყოველგვარი მოვლენა ემოციებს ეფუძნება და, მითუმეტეს, პოეტური მეტყველება. მაგრამ მეტყველება (პოეტური მეტყველებაც) თანდათან ინტელექტუალიზირდება და შესაბამისად მისი ემოციური თვისებებიც თანდათან სუსტდება, ფერმკრთალდება. გალაკტიონმა კი, თავისი ნიჭის სპეციფიკურობის მეოხებით. მეტყველების ინტელექტუალიზირებას მისი პირველქმნილი ემოციური ძალა შეუნარჩუნა. ამიტომაც არას გალაკტიონის ლექსიკა და ფრაზეოლოგია თანამედროვე პოეტური მეტყველების სფეროში უნიკალური და განუმეორებელი. მისი ფრაზები უმეტეს შემთხვევაში სცილდება დადგენილ ნორმებს და გვევლინება „ემოციათა სტიქიების“ სახით. განცდათა ისე უშუალოდ გადმოცემა, რასაც გალაკტიონის ლექსებში ვხედავთ, შესაძლებელი იყო მხოლოდ ენის მუსიკალური თვისების უაღრესი გამოყენების გზით.

გალაკტიონის ლექსის მუსიკა არ წარმოადგენს მისი პოე—

ზიის მხოლოდ ფორმალურ მხარეს. მუსიკა მისი ლირიკისა — არსებითის გამომავლინებელი ნიშანია, რადგან გალაკტიონისთვის იგი მოვლენათა წყდომის, შიგნიშიგანი წყდომის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა! ამ გაგებით, გალაკტიონის შემოქმედება სცილდება პოეზიის საზღვრებს (როგორც გაშუალებული, გამომსახველობითი ხელოვნების საზღვრებს) და იჭრება მუსიკის სფეროში (როგორც უშუალო, არაგამომსახველობითი ხელოვნების სფეროში). სწორედ ამ კუთხით უნდა: აიხსნას ზოგიერთ მის ლექსში იმგვარ სიტყვათა აღმოცენება, რომლებიც ატარებენ მუსიკალური და არასემანტიკური კოდის მნიშვნელობას. გავიხსენოთ თუნდაც ლექსის „მოვა... მაგრამ როდის?“ უკანასკნელი სტროფი: „მიჰქრის დაღალადაყრილი, დოვინ, დოვენ, დოვლი... თოვლი, ფიფქი და აპრილი, ვარდისფერი თოვლი“.

ამ სტროფისთვის, ისევე როგორც მთლიანად ლექსისთვის, სიტყვები „დოვინ, დოვენ, დოვლი“ შემოქმედებით განცდაში ნაგულისხმევი მნიშვნელობის მხატვრული გრძნობის მიმართულების გამომხატველი მუსიკალური ნიშნებია. ისინი წარმოადგენენ არადისკურსიულ სიმბოლოებს და, ძირითადად, მათი მეშვეობით შედგება ლექსის მხატვრული ეფექტი. ამ სიტყვათა მნიშვნელობას ლოგიკურ-რაციონალური გააზრების გვერდის ავლით — უშუალოდ, ინტუიციით უნდა ჩაეწედეთ მთლიანი ლექსის შთაგრძნობიდან გამომდინარე.

გალაკტიონის შემოქმედებითი პროცესის ეს მომენტი განპირობებულია მის სულში მუსიკის მოქარბებით, არსებულ სიტყვათა ჩარჩოში მუსიკის ვერ-დატევით და არა ფორმალიზმისკენ მიდრეკილებით. გალაკტიონის შემოქმედების არც ერთი პერიოდისთვის არ არის დამახასიათებელი ფორმალიზმი. ამგვარი სიტყვები — მუსიკალური კოდები გალაკტიონის მიერ გამოგონილი კი არ არის, არამედ აღმოცენებულია მისი სულიდან როგორც ვერ შეკავებული ბგერათუღერადობა, უშუალოდ ბგერებით გამოვლენილი წმინდა განწყობა.

არა ერთსა და ორ ლექსში გალაკტიონი მუსიკას უფრო „ენდობა“, ვიდრე სიტყვას, არა ერთსა და ორ ლექსში გალაკტიონი თავის სათქმელს უფრო მუსიკით გვიმხელს. ვიდრე

სიტყვებით. ამ მომენტში იგი თითქოს ცდილობს გასცილდეს „სიტყვას, სიტყვას“ (მახსენდება ტიტუტჩევის გამონათქვამი: „Мысль изречённая есть ложь“) და მუსიკის უშუალობას, „მუსიკის სიმართლეს“ დაეუფლოს. „სიტყვის სიტყვიდან“ თავის დაღწევის სურვილი აქი თავადაც გაგვიმხილა ჯერ კიდევ ადრეულ პერიოდში, როდესაც დაწერა „არ მინდა სიტყვა. არ მინდა სიტყვა! როდესაც სიტყვა დაიბადება, სიმართლის ალა. — როგორც ბურუსი, ისე ირღვევა და იფანტება...“

ბერ პოეტს გამოუხატავს ამგვარივე უკმაყოფილება და უნდობლობა სიტყვის სემანტიკური შესაძლებლობების მიმართ. ეს გასაგებია: სიტყვა ზომ პოეტს საშუალებას აძლევს მხოლოდ აღწეროს და გადმოსცეს უკვე დადგენილი და შემეცნებული სულიერი გამოცდილება, სახეობრივი მოდელებით გადმოსცეს გარშემო არსებული სამყარო ისეთად, როგორადაც იგი პოეტის წარმოსახვაში აღიბეჭდება, ანუ, საშუალებას აძლევს გამოხატოს მხოლოდ საგნობრიობა ფიქრისა... რა თქმა უნდა, სიტყვა ყველაზე მრავალმხრივად მოქმედი და უაღრესად სრულყოფილი ძალაა, მაგრამ, გაურკვეველი კუთხით, მისი შესაძლებლობებიც შეზღუდულია, — გარკვეული კუთხით, მისი ზემოქმედების „ყოვლისშემძლეობაც“ განსაზღვრულია. ეს „განსაზღვრულობა“ და „შეზღუდულობა“ იგრძნობა ორმხრივი მიმართებით: ჯერ ერთი, სიტყვას არ ძალუძს ამომწურავად გამოხატოს საგნის ინდივიდუალური განუმეორებლობა; მეორეც — სიტყვა უშუალოდ ვერ გადმოსცემს ადამიანის ემოციურ განცდებს და, მით უმეტეს, პოეტის სპეციფიკურად შექმნილ ემოციურ მდგომარეობას, მისი გრძნობის უჩვეულო ელფერს, სიმძლავრესა და რიტმს. სიტყვის ამგვარი „შეზღუდულობა“ იმით აიხსნება, რომ თავისი ბუნებითა და დანიშნულებით იგი ზოგადის აღმნიშვნელი აბსტრაქტული ნიშანია, — სიტყვა ადამიანის გრძნობის კი არა, აზრის გადმოცემის საშუალებაა: იგი უშუალოდ აზროვნების პროცესებს გამოამეტყველებს და არა გრძნობათა აღმოცენება-განვითარების ხასიათს. რა თქმა უნდა, პოეტები ყოველთვის მიისწრაფვიან გამოიყენონ მეტყველება. როგორც სინამდვილის კონკრეტულ, განკერძოებულ

მოვლენათა გააზრება-გამოსახვისათვის, ასევე განცდათა უშუალო გამოვლინებისათვისაც. ოღონდ სიტყვა უძლურია შეასრულოს ერთიცა და მეორეც იმ ადეკვატურობით, იმ უშუალობით, რაც ხელმისაწვდომია პირველ შემთხვევაში მეტყველებისათვის (შეფასება და გააზრება სინამდვილის მოვლენათა და საგანთა), ხოლო მეორე შემთხვევაში—მუსიკისათვის (კონკრეტულ განცდათა გამოსახვა). ჭერ კიდევ ბატემ შენიშნა, რომ სიტყვა არის „ორგანო გონებისა“, ხოლო ბგერა — „ორგანო გულისა“. ეს იმგვარად არ უნდა გავიგოთ, თითქოს სიტყვის ხელოვნებას ძალუძს გამოხატოს მხოლოდ ინტელექტუალური, ხოლო მუსიკის ხელოვნებას — მხოლოდ ემოციური პროცესები. ყოველგვარი ხელოვნების არსებითად დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა ადამიანურ ფიქრთა და განცდათა ერთიანობის განსახიერება და მხატვრული ხორცშესხმა. ოღონდ, ამ ინტელექტუალურ-ემოციური მთელის სხვადასხვა „შრეში“ ჩაწვდომის სიღრმე, მისი გადმოცემის სიმძაფრე და შემეცნების სისრულე, — ანუ სწორედ კონკრეტულობის საზღვრები, ხელოვნების თითოეულ გვარს განსაკუთრებული და განუმეორებელი აქვს. მაგრამ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები ხშირად არ კმაყოფილდებიან მათთვის განსაზღვრული სფეროთი, „შრეებში“ ჩაწვდომის მათთვის განკუთვნილი საშუალებებითა და შესაძლებლობებით. ხელოვნების ისტორიამ იცის ისეთი შემთხვევები, როდესაც მხატვრები აღიარებდნენ და ითვისებდნენ ლიტერატურის პრინციპებს, მწერლები — მხატვრობისა თუ მუსიკის პრინციპებს.

პოეზიაში მუსიკის პრინციპების შემოტანა და ამგვარი პროცესის გამძაფრება არცაა გასაკვირი: სიტყვიერი ხელოვნების ფორმათა მიმართება პროზიდან პოეზიისაკენ ხომ იგივე მუსიკისავენ მიმართებაა?! ამ მიმართებას ახასიათებს სახის სიტყვიერი ქსოვილის ბგერითი გამოსახულებათა მხატვრულად ზემოქმედი ძალის მატება და გამძაფრება. ეს ხდება ლექსის „ინსტრუმენტირების“ თანდათანობითი აქტივობის საფუძველზე, რაც თავისთავად შედეგია რიტმის, ფონეტიკური თანაჟღერადობის და რითმის აღმოცენებისა, — ანუ იმის საფუძ-

ველზე, რასაც შემთხვევით და პირობითად არ უწოდებენ ლიტერატურის მუსიკალურობას. დანტე ამბობდა, რომ პოეზია სხვა არა არის რა, თუ არ რიტორიული ფიქცია მუსიკაზე გადმოტანილი. თანამედროვე თეორეტიკოსები ამ მომენტი უფრო ზუსტად და მკაცრად განმარტავენ: ლექსის მუსიკალურობა შეიძლება დავახასიათოთ არა როგორც მუსიკა ამ ცნების პირდაპირი გაგებით, არამედ როგორც მხოლოდ სიტყვის მიდრეკილება მუსიკისკენ, „სიტყვათა მნიშვნელობის“ მისწრაფება — შეივსოს „ბგერათა მნიშვნელობით“, ანუ „სიტყვათა მნიშვნელობის“ უკმაყოფილება თავიანთი არასისრულით და ამ უკმაყოფილების შევსება თავისივე თავში „ბგერათა მნიშვნელობის“ გამოყენებითა და გამძაფრებით. გალაკტიონის პოეზიაში ეს უკანასკნელი მომენტი აშკარად შეინიშნება — კერძოდ, „სიტყვათა მნიშვნელობის“ მისწრაფება „ბგერათა მნიშვნელობით“ შევსებისაკენ და, რაც მთავარია, ეს მომენტი არაეცნობიერად წარმოცბს მის შემოქმედებით პროცესში, წარმოებს ინტუიციისა და ინსპირაციის ძალით და არა ფორმალისტური ძიებებით. სამაგალითოდ მახსენდება ლექსი „ზღვა ხმაურობდა“.

„ზღვა ხმაურობდა  
ყრუ ხმაურობით,  
ანძა გრიგალის  
მეთაურობით  
მოგზაურობდა...“

ამ ლექსის წაკითხვისას ნათელი ხდება, თუ რა დიდ როლს თამაშობდა მისი შექმნისას მუსიკალური ფენომენი. შეიძლება ასეთი კითხვაც კი დაისვას: რა უფრო მნიშვნელოვანია აქ — სიტყვა თუ ბგერა? სიტყვის მნიშვნელობა თუ სიტყვებით აღდერებული მუსიკა? რომელი მათგანი ატარებს მეტ მნიშვნელობას, რომელი უფრო მეტ ზეგავლენას ახდენს, — სიტყვა თუ მუსიკა? რა თქმა უნდა, სიტყვათა სემანტიკის გარეშე ლექსი წარმოუდგენელია და, მაინც ჩვენში უშუალოდ აღმოცენებულ განწყობილებას თუ გავითვალისწინებთ, პრიმატი მუსიკის ელემენტს უნდა მივაკუთვნოთ, რადგან ამ ლექსის მიერ მკითხველში აღძრულ განწყობილებას მუსიკალური ატმოსფერო ქმნის. წავიკითხავთ ამ ლექსს

და გავიფიქრებთ, რომ პოეტს იგი დააწერინა არა მარტო მოვლენის ხილვამ, არამედ უფრო მეტად მოვლენის გაგონებამ. ხილვა აქ გაგონების, ჰმენის გზით წარმართება. ლექსის წაკითხვისას ჩვენს არსებაშიც გუგუნს იწყებს ზღვის ხმაურის მუსიკა, ზღვის ხმები, გუგუნს იწყებს ქარის ქროლვის მუსიკა მათთვის დამახასიათებელი რიტმითა და სიმძაფრით, იბადება იმგვარი აზრიც, თითქოს მუსიკა იძლევა თვით სახესაც, თითქოს მუსიკა გვაწვდის და გადმოგვცემს თვით ამბის მნიშვნელობასაც. რომ შევძლოთ და ძალით ჩავიხშოთ ზემოთ მოყვანილი ტაეპების მიერ ჩვენში აღძრული შეგრძნება მუსიკისა და ამგვარად, მხოლოდ „ყრუ სიტყვებით“ გადმოცემულ სახეებსა და სათქმელს დაეუქვირდეთ, ხელთ შეგვგრძნება ერთი მხრივ დღეისათვის გულუბრყვილო პათეტიურობა ან (უფრო უარესი) რომანტიკოს პოეტთა მიერ (კოლრიჯი, ბაირონი) უკვე შექმნილი, ჩამოყალიბებული და შემდგომშიც საკმარისად გაცვეთილი სახის გადამღერება (ანბნა მოგზაურობს გრიგალის მეთაურობით), ხოლო, მეორე მხრივ, არანაკლებ გულუბრყვილო ბანალურობა (ზღვა ყრულ ხმაურობს). მაგრამ ისევ დაეუბრუნოთ მუსიკა სიტყვებს, ისევ დაეუბრუნოთ ტაეპებს რიტმი, ინტონაცია, რითმა და... სახეები ცოცხლდება, ქრება პათეტიზმი და ბანალურობა, და ყოველივე მართალია, ყოველივე ორიგინალურია და ძლიერი. მუსიკის ატმოსფეროში სახე ზდება ინდივიდუალური და სრულყოფილი. უნებურად იბადება ფიქრი: სწორედ მუსიკა ანიჭებს ორიგინალურობასა და მნიშვნელობის სიმძაფრეს არა მარტო სახეებს, არამედ თვით სათქმელსაც. მაშ რას უხდა მივაკუთვნოთ პრიორიტეტი ამ ლექსში—სახეს თუ მუსიკას, სიტყვას თუ ბგერას? მე ვგონებ, მუსიკას. ამ ლექსში სახეს, მეტაფორას იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც იგი მოქმედებს მუსიკის შიგნით, რამდენადაც იგი მხოლოდ მუსიკასთან შერწყმული წარმოადგენს გარკვეულ ინდივიდუალურ მთლიან მოვლენას.

არაფერი რომ არა ეთქვათ ისეთ ლექსებზე, როგორიცაა „ქარი ქრის“, რომელიც მხოლოდ თავის მუსიკის წყალობითაა საოცრად მომხიბვლელი პოეტური ფენომენი, თვით იმგვარ ლექსებში, როგორიცაა „ლურჯა ცხენები“, მუსიკა ვა-

ინც ინარჩუნებს თავისთავადსა და პირველხარისხოვან მნიშვნელობას. „ლურჯა ცხენებში“, სადაც ნათლად გამოსჭვივის ინსპირაციის გზით სახეების წვდომა და მოვლენათა არსის გამხელა, სადაც არსებობის ტრაგიზმის ფილოსოფია უმაღლეს დონემდეა აყვანილი და გადმოცემულია უნატიფესი და უზუსტესი პოეტური ფიქრით, სადაც მოვლენათა მეტაფორული ხილვის ურთულესი და უმძაფრესი სახეებია მოცემული, სადაც ცნებები საოცრად ტევადია და მრავლისმეტყველი, — მუსიკის ჟღერა მაინც ძალუმად გაისმის, მუსიკის ხმა მაინც არ იხშობა სახეთა და ცნებათა მნიშვნელობით. მუსიკა ამ ლექსში წარმოადგენს მოვლენათა წვდომის გზათა თანმხლებ აკორდებს, შთაგონებული პოეტის მაჯისცემის გადმომცემ ჟღერადობას, ლექსის გრძნობის უზუსტეს ბგერით გამოსახულებას. ეს ლექსი იშვიათი მოვლენაა, როდესაც ხილვა და გაგონება საოცრად ურთიერთშერწყმულია, როდესაც სიტყვის აზრობრივი და მუსიკალური მხარეები ლექსში თანაბარი ძალით მოქმედებენ.

ამგვარად, გალაკტიონი მკითხველზე ზემოქმედებას ახდენს არა მარტო სიტყვათა სემანტიკური მნიშვნელობით და ლექსის სათქმელით, არამედ უპირატესად სიტყვათა ჟღერადობით, ლექსის ხატად აუღერებული და ნატიფ გამომსახველობით ფორმებში გამოვლენილი მუსიკით.

გალაკტიონის სიტყვათა ხმიანობა ექსპრესიისა და კომუნიკაციის უნატიფესად მეტყველი ინსტრუმენტია — მისი ლექსების ორიგინალური, შთამბეჭდავი და დიდი შთამაგონებელი ძალის მუსიკა მკითხველს უშუალოდ აღავესებს განსაკუთრებული ემოციური განცდით, იწვევს მკითხველში ისეთი სპეციფიკური განწყობის შექმნას, თავის მხრივ რომ განაპირობებს ლექსის შესაბამისი ფიქრებისა და გრძნობების დაბადებას.

ამ მხრივ საინტერესოა გალაკტიონის მიერ შექმნილ სიტყვათა ბუნება: ფრიად ნიშანდობლივია ის მოვლენა, რომ თუ გიორგი ლეონიძე ქმნიდა პოეტურ სიტყვებს სახეთა ხილვის პრინციპზე, სახის ან სიტყვის მნიშვნელობის უფრო ექსპრესიულად გადმოცემის მიზნით, — გალაკტიონი სიტყვებს ქმნის ბგერათა მუსიკალური ჟღერადობის პრინციპზე, სახის მუსი-



კალური ზემოქმედების მიზნით. ამიტომაც, თუ გიორგი ლეონიძის მიერ შექმნილი სიტყვები, პირობითად რომ ვთქვათ, უფრო ემპირიულია, უფრო პირდაპირი, საგნობრივი კონკრეტული მნიშვნელობისა, — გალაკტიონის სიტყვები, ასევე პირობითად რომ ვთქვათ, ასტრალური მოვლენის ხასიათს ატარებს და მათი მნიშვნელობა უფრო აბსტრაქტულია. ეს იმას როდის ნიშნავს, ვითომ გალაკტიონის მიერ შექმნილ სიტყვებს სემანტიკური მნიშვნელობა არ გააჩნია ან თითქოს ისინი სახეს არ ქმნიან. უბრალოდ, იმის აღნიშვნა მინდა, რომ მისი ახლად შექმნილი სიტყვები უფრო მუსიკალურ აქცენტირებას ახდენს, ვიდრე სემანტიურს. ამ სიტყვებს ჩვენ უფრო ვისმენთ, ვიდრე გავიაზრებთ, — ეს სიტყვები პირველ ყოვლისა ახდენს მუსიკალურ-ემოციურ და არა საგნობრივ-შინაარსობრივ ზემოქმედებას. გავიხსენოთ გალაკტიონის თუნდაც ასეთი სიტყვები: „წვიმა მოსისხასი“, „ელვარე და ლომფერი“ და სხვა. ლექსში „იერი“ განწყობილებას ძირითადად ქმნის გალაკტიონ ტაბიძის მიერ შექმნილი სიტყვა „ცაიერადი, — ამ კომპოზიტიზმა დაფუძნებული მთელი ლექსის მელოდიკაც, და ეს სიტყვა აქ არა იმდენად აზრობრივი, რამდენადაც მუსიკალურ-ემოციური კოდის ფუნქციას ასრულებს.

და ეს ითქმის გალაკტიონ ტაბიძის მიერ არამარტო ახლად შექმნილ სიტყვებზე. პოეტი ისევ და ისევ მუსიკის პრინციპის მიხედვით გარდაქმნის ხოლმე სიტყვათა ჩვეულებრივ აგებულებას. იგი იმგვარად შეცვლის ხოლმე წინადადებაში სპეციფიკურად მოქმედ სიტყვათა გრამატიკულ და ფონეტიკურ სისტემას, იმგვარად გამოიყენებს ქართული სიტყვის ფლექსიის უნარს, რომ სიტყვა საოცრად მჟღერადი, უჩვეულოდ ემოციური, მუსიკალური და ექსპრესიული ხდება. მაგალითად: „ეხმაურება ოცნება შორისს“, „ოჰ, მზით გადანაცხარო“, ან „ალოცება სატანის“. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს გალაკტიონი მხოლოდ რითმისათვის გარდაქმნიდა ხოლმე სიტყვებს ამგვარად. ჩემი აზრით, უფრო სწორია ის ვირწმუნოთ, რომ გალაკტიონი ამას აკეთებდა ლექსის შინაგანი მელოდიის ძალით, სიტყვათა მუსიკალური შეგრძნების ძალით. არა რითმის, არამედ მის „გულში ზვირთებად“ აუღერებულ მუსიკას სჭირდებოდა ამგვარი სიტყვებით განსხეულება.

ეს შეეხება გალაკტიონის ფრაზეოლოგიის სისტემასაც. რომ დავეუკვირდეთ გალაკტიონის ფრაზებს, შევნიშნავთ, რომ ბევრ შემთხვევაში მათში მოქმედებს არა აზრობრივი, არამედ მუსიკალური მახვილი. ეს მომენტი აღუნიშნავთ ჩვენს მეცნიერებს. მაგრამ მთავარი ეს არ არის. მთავარი ისაა, რომ ბევრ შემთხვევაში იქაც, სადაც აზრობრივი და მუსიკალური მახვილები ურთიერთთანხვედნილია, დომინანტურ მდგომარეობას მაინც მუსიკალური ელერადობა ინარჩუნებს. მთავარი ისაა, რომ ბევრ შემთხვევაში გალაკტიონის ფრაზებიდან ჩვენ ვგრძნობთ სათქმელს მათი მელოდირურობის მეშვეობით და არა უბრალოდ გავიგებთ (უშუალოდ გავიაზრებთ) მას სიტყვათა შემეცნების გზით. თუ პოეტთა უმეტესობა ინვერსიას გამოიყენებს სახის და სათქმელის უფრო ექსპრესიულად გადმოცემისათვის, გალაკტიონი ტაბიძე სიტყვათა უჩვეულობით, კომპოზიციების შექმნით და წინადადებებში მათი უჩვეულო განლაგებით ახდენს ლექსის უპირატესად მუსიკალური მხარის აქცენტირებას, რის შედეგადაც ლექსიდან პოეტური სახეები გვეძლევიან არა აზრობრივი მნიშვნელობის სიტყვებით შექმნილ ხატოვან სურათთა აღქმის საფუძველზე, არამედ ლექსის მელოდირის, რიტმიკის, ფრაზათა და სიტყვათა ელერადობის ემისიის გზით. ასე მაგალითად, გავიხსენოთ გალაკტიონ ტაბიძის ლექსიდან „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ასეთი ტაეპები და სტროფები:

„გზნებით დამკარგავი  
გრძნეულ ჩუქურთმებით,  
ქარგით დამკარგავი  
ნაზი შუქურ-თმებით,

ხვეულთ დიადება  
ეხედავ-რა უხვია,  
დრომ მას დიადმა  
კრძალვით შეუხვია,  
ნეტავ ვინ მოჰქარგა  
და როცა მოჰქარგა,  
შიგ მიჰქარგ-მოჰქარგა  
გზნება — ნიკორწმინდა!“

რომ დაუკვირდეთ ზემორე ციტირებულ და მრავალ სხვა ტაეებსა და სტროფებს ამ ლექსიდან და ცალკეულად გაეანალიზოთ, დაერწმუნდებით: მათში მოცემულია არა სახე-სურათები, არამედ სახე-მოვლენები, რომლებიც გადმოიცემიან მუსიკის გზით. ტაეებდნ და სტროფებიდან ჩვენზე შემოქმედებას ახდენს სწორედ მუსიკალური ელემენტი და არა სურათთა მშვენიერება, — თუმცა, წაკითხვის შემდეგ იმგვარი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქმის მასში სურათი იყოს მოცემული. და განა პოეტური სურათის შექმნა შესაძლებელი იქნებოდა იმგვარი სიტყვებით, როგორც აქაა გამოყენებული? აბა დაუკვირდეთ სიტყვებს: „უხვი ღიაღემა“, „დრომ ღიაღემა შეუხვია“, „მოქპარგა“, „გზნება მიჰკარგ-მოჰკარგა“. არა, ამ შემთხვევაში გალაკტიონს მიზნად არც ჰქონია სახის — სურათის დახატვა პოეტური სიტყვების მეშვეობით, — მისი მიზანი იყო გადმოეცა უფრო რთული მომენტი, ანუ გადმოეცა სახე მუსიკის მეშვეობით, რომელიც მასში აღმოცენდა მოვლენის ხილვისა და შთაგრძნობის დროს. და ეს მიზანი აქ მიღწეულად უნდა ჩაითვალოს, რადგან მუსიკა შექმნილია და მის ატმოსფეროში გვებადება შთაბეჭდილება სახე-სურათის ხილვისა. ამ სტროფიდან მუსიკის მეშვეობით ჩვენ გვეძლევა სახე — როგორც გრძნობა, სახე — როგორც ემოცია, საოცრად კონკრეტული და ორიგინალური სახე, რომლის მხოლოდ წვდომა და შეგრძნება შეიძლება, და არა ახსნა-განმარტება.

მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონის ფრაზები ზუსტი და ლოგაკურია (რადგან ინტუიტური მიგნების კანონზომიერებას ექვემდებარება), მათი ამოხსნა და გაგება ზოგჯერ მეტისმეტად რთულდება. ეს ფრაზები, მართალია, უშუალოდ იჭრება მკითხველთა ცნობიერებაში. მაგრამ იჭრება არა ცნებების სახით, არამედ როგორც განწყობილება, როგორც განცდა, როგორც მუსიკალური აკორდი. ამიტომაც მკითხველი სათქმელს მიუხედავად პოეტს თითქმისდა გაუაზრებლად, ძალდაუტანებლად, თითქმისდა გაუცნობიერებლად. ხოლო როდესაც მათ გაცნობიერება-გაანალიზებას მოიწადინებს, ამისათვის საკმაოდ დიდხანს მოუხდება ჩაფიქრება. გალაკტიონის ზოგიერთი ფრაზა ამოხსნა მკვლევარებსაც კი უჭირთ. „ოჰ,

ნეტავი არ შეირხეოდეს გადაზნეპილი სიზმრების წელი“, ან „დაათრობს მთვარე თოვლიან ალეებს ივლისისფერი ყინვის თასებით“, ან „დგას გაყინულთა ოცნებათ კრება: მთა თეთრი, როგორც მაღალი რაში... და უჩვევ ნათელს ეალერსება ჩვეულ სიცივის მძინარებაში“ და სხვა ამგვარ ფრაზებზე დღემდე კამათობენ კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში.

გალაკტიონის ბევრ ლექსში მუსიკა თავის მხრივ აწვდის მკითხველს ინფორმაციას, — ეს მუსიკა თავისთავად ქმნის განსხვავებულ, ორიგინალურ ინტონაციებს პოეტური მეტყველებისა, რომელიც, საბოლოო ჯამში, აყალიბებს გალაკტიონის პოეტური მეტყველების, გალაკტიონის მელოდიკის ინტონაციურ სტრუქტურას.

მართალია, ლექსში მუსიკალური ინტონაცია, სიტყვისგან დამოუკიდებლად, ძირითადად ვერაფერს საგნობრივს ვერ გამოხატავს, მაგრამ მას ძალუძს განსაკუთრებული სიძლიერითა და სიზუსტით გამოხატოს უინტიმურესი, უშინაგანესი ემოციური ძვრები სულისა, განწყობის ძლივს შესამჩნევი ცვალებადობა, მოვლენის ფარული მნიშვნელობა, რაც მართოდენ სიტყვიერი გამოსახვისათვის ხელმიუწვდომელია. ფრაზების ინტონაციები და ლექსის მელოდიის სიმძაფრე ქმნის გარკვეული სახის ორიგინალურ ატმოსფეროს, რომელიც მართალია, საგანს არ გამოხატავს, ანუ სათქმელს შინაარსობრივად არ გადმოგვცემს, მაგრამ გადმოგვცემს სულის იმ კონკრეტულ ინდივიდუალურ მდგომარეობას, რომელშიც ზოგადად სათქმელია მოქცეული, ანუ, რომელშიც ობიექტი იმყოფება.

სწორედ ამიტომ, ყოველი დიდი პოეტის ლირიკაში მუსიკას აქვს არა ფორმალური, არამედ არსებითი მნიშვნელობა. ასეა ეს გალაკტიონის ლირიკაშიც. მუსიკა მის შემოქმედებაში ისეთივე თავისთავადი მოვლენაა, როგორც მეტაფორული ხილვა საგნებისა, რადგან სმენა იყო გალაკტიონის შთაგონების უმთავრესი დამახასიათებელი თვისება, წიაღსვლისა და წვდომის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალება.

## 2. ვინ იყო გალაკტიონის „მერი“...

სალონური ხასიათის ჩურჩული და ლიტერატურულ კულუარებში მოთქმა-მოთქმა იმის თაობაზე, თუ ვინ იყო გალაკტიონის „მერის“ პროტოტიპი „ქალბატონი მერი“, ატყდა ჯერ კიდევ ათიანი წლების მიწურულს, მაგრამ — მალევე შეწყდა, რადგან ზუსტი და სარწმუნო ადრესატი ვერ დადგინდა. ეს საკითხი გალაკტიონ ტაბიძის გარდაცვალების შემდეგ კვლავ აღიძრა: გალაკტიონ ტაბიძესთან მეტ-ნაკლები ახლობლობის პრეტენზიის მქონე პირთა, ანუ „ძველი თაობის“ წარმომადგენელთა ინფორმაციული ხასიათის წერილებმა გზა გაიკვლიეს პერიოდიკისკენ; შემდეგ კი ეს პიკანტური საკითხი ფილოლოგიური კვლევა-ძიების საგნადაც გადაიქცა.

რა თქმა უნდა, გალაკტიონ ტაბიძის „მერის“ ფენომენი არ წარმოადგენს იშვიათ გამონაკლისს იმ „ლიტერატურული ჭორების“ სფეროში, საუკუნეთა მანძილზე რომ შექმნილა რუსთაველის, პეტრარკას, ბარათაშვილის, შელის, ბაირონის, პუშკინის, ვან გოგის, ტულუზ-ლოტრეკის, აკაკის და სხვა დიდ ხელოვანთა ცხოვრებასა და მათი ისეთი ნაწარმოებების თაობაზე, რომლებშიც სასიყვარულო მოტივთა გამომავლინებული ქალის სახება ფიგურირებს. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ხალხური ფანტაზიის ნაყოფს (როგორიც არსებობს, ეთქვამთ, რუსთაველის თინათინისა და თამარ მეფის ურთიერთდაკავშირებაზე), პროტოტიპთა ვინაობაზე ინფორმაციები მომდინარეობენ უპირატესად ნათესავებიდან, მეგობრებიდან, კოლეგებიდან, და ბოლოს, უბრალო ნაცნობებიდანაც. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების მკვლევარისთვის ფრიად საინტერესო და საჭიროცაა ამგვარი ინფორმაციები, უმეტეს მათგანს, გარკვეული თვისებების გამო, მაინც შეგვიძლია ვუწოდოთ „ლიტერატურული ჭორები“; და აი რატომ: ხელოვანის ინტიმურ ცხოვრებაში აღჩენილი რაიმე მძაფრი სიტუაცია სხვადასხვა პირთა მოგონებებში ვარიანტულ სახეს იძენს, სხვადასხვანაირად გადმოიცემა — იმდენად სხვადასხვანაირად, რომ ვარიანტებში შეცვლილია დროც, გარემოებრივი დეტალებიც და ზოგჯერ ადრესატებიც. რის გამო, საბოლოო ჯამში, უცვლელი რჩება მხოლოდ შიშველი ფაქტი

(როგორც ცხოვრებისეული და პიროვნული შინაარსებისგან დაცლილი ამბავი). მეორეც ის, რომ ინფორმაციის ვარიანტები მუდამ შეიცავენ მათთვის ნიშანდობლივ „სუბიექტურ დანამატს“, რასაც უნებურად განაპირობებს გადმომცემელთა პირადული შესედულებები, ინტერესები და პიროვნული თვისებებიც. ამას გარდა, თუნდაც სარწმუნოდ რომ მივიჩნიოთ რომელიმე ერთი ვარიანტი ინფორმაციისა, იქ მაინც ფაქტები იქნება გადმომცემული: ფაქტი კი არასდროს არ წარმოაჩენს იმას, რამაც განაპირობა სიტუაცია და რაც ყოველთვის ფაქტებს მიღმაა ნაგულისხმები.

„ლიტერატურული ქორები“ კეთილსაიმედო და ნაყოფიერ მასალად გადაიქცევა მხოლოდ ისეთი მკვლევარისთვის, რომელიც მართებული ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან განწყურებს არსებობის და შესძლებს მრავალი ვარიანტიდან სარწმუნო ინფორმაციის გამორჩევა-გააზრებას ისევე, როგორც ძვირფას ლითონს განწმენდენ მინარევებისაგან და დაამუშავენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, საექვო ინფორმაციების შემცველი და მით უმეტეს არასწორად გააზრებული „ლიტერატურული ქორები“, მიუხედავად მისი მომხიბვლელობისა და გარეგნული უვნებლობისა, ზოგჯერ ფრიად არაკეთილმყოფელია და ზოგჯერ კი — სახიფათოც. განსაკუთრებით სახიფათოა ისეთი მკვლევარისთვისაც და მკითხველისთვისაც, რომელიც ჯეროვანად ვერ ჩასწვდომია ხელოვნების არსს და ხელოვნების პრინციპებიც სათანადოდ არ შეუცნია. ასეთი ინფორმაციები გარკვეული დოზით და, ზოგჯერ, საკმაოდ დიდი დოზითაც, განაპირობებენ იმას, რომ ბევრნი (ძალიან ბევრნი!) ხელოვნებას მიითვლიან ცხოვრებისეულ (ჩვეულებრივ) განცდათა მხატვრული ფორმებით გადმოფრქვევის ასპარეზად, ანუ ხელოვნების სფეროში გამოუმუშავებულ გამომსახველობით ფორმებს ცხოვრებისეულ განცდათა მხატვრულ-შემოქმედებით ღონეზე გარდატეხის საშუალებად მიიჩნევენ. ყველა ზემორე ხსენებულ და მრავალ სხვა მიზეზთა გამოც, ყალბი ინფორმაციების შემცველი და მცდარად აღქმულ-გააზრებული „ლიტერატურული ქორები“ იმგვარად წარმოგვიდგენს ხელოვანის შემოქმედებით პროცესს, თითქოს ეს პროცესი ხან მხოლოდ ლოგიკურ-რაცი-

ონალური, ხანაც წმინდად ემოციური ხასიათისა იყოს. მერედა, რას ემსახურება მხატვრული შემოქმედების ასეთი გაგება? მხოლოდ და მარტოდენ იმ მოძველებულ და ზედპირულ შეხედულებათა თანამედროვე მეცნიერული ტერმინოლოგიით შენიღბვასა და გადაძლერებას, თითქოს მხატვრული შემოქმედება ცხოვრებისეულ მოვლენათა ხელოვნების ნიშნით ტრანსფორმაციის პრინციპს ემყარებოდეს. ასეთ შეხედულებათა დამცველ-მქადაგებელნი პოეტურ სახეს აანალიზებენ ცხოვრებისეულ მოვლენებთან შეპირისპირების მეთოდით და პოეტურ ქმნილებას იმ კრიტერიუმით აფასებენ, თუ რამდენად შეესაბამება მასში ასახული საგანი ცხოვრებისეულ საგანს: ვთქვათ, რამდენად შეესაბამება პოეტის მიერ დაწტული ხე იმ ხეს, რომელიც მას უნახავს ამა და ამ ტყეში სეირნობის დროს, ან კიდევ — რამდენად მიჰგავს პოეტის მიერ ლექსში შექმნილი ქალის სახება იმ ქალს, რომელსაც თურმე რომელიღაც მეჭლისზე ოდესღაც შეხვედრია და მეორე დღისთვის პაემანი დაუნიშნავს... აი, ასე და ამგვარად, გარეგნულად უვნებელი და მომზიბვლელი ჭორები ფრიადრთულ „ცოდნებს“ ბადებენ ხელოვნების მიმართაც და თვით ხელოვნების სფეროშიც.

პოეტური ნიმუშის ავკარგიანობის დადგენა, მისი მხატვრული სინამდვილის შეფასება ცხოვრებისეულ ფაქტებთან შეპირისპირებით (რაც, საბოლოო ჯამში, ხელოვნების სინამდვილეში — ცხოვრებისეული სინამდვილის ასლის ძიებამდე დაიყვანება), შეიძლება ჩაითვალოს „ლიტერატურული ჭორის“ მეთოდის ერთ-ერთ ფარულ გამოვლინებად.

რა თქმა უნდა, ყველასთვის საინტერესოა გალაკტიონის შემოქმედებითი ცხოვრების ისტორია, მისი ბიოგრაფია და იმის გაგებაც, თუ რა კავშირი ჰქონდა გალაკტიონს მერი შერვაშიძესთან, ოლა ოკუჩავასთან, რაისა ჩიხლაძესთან და სხვა, ალბათ, არაერთ ქალთან. განსაკუთრებით საინტერესოა ამგვარი და მსგავსი ბიოგრაფიული მასალები ხელოვნათა ცხოვრებისა და შემოქმედების ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური შესწავლის თვალსაზრისით; და მე აქ ხელოვნათა ბიოგრაფიული დოკუმენტური მასალის ან ინფორმაციული ხასიათის წერილთა საჭიროებას კი არ უარყყოფ, არამედ მათ დაკავშირებას

მცდარ ჰიპოთეზებთან, მათი გადმოცემის არამართებულ ფი-  
ლოლოგიურ მიმართულებას და იმ შედეგებს, ფარულად ან  
აშკარად რომ მოჰყვებიან, ერთი მხრივ, არასწორად მოწოდე-  
ბულ და, მეორე მხრივ, მცდარად გააზრებულ ინფორმაციებს.  
კვლევაც გავიმეორებ: ასეთი ინფორმაციების შესწავლა ბევრ  
საგულჯნმო ნიშანს მიაგნებინებს მკვლევარს მხატვრული  
შემოქმედების სფეროში, ოღონდ — იმ შემთხვევაში, თუ იგი  
მართებული ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან არ  
გადაიხრება. მაგრამ, როდესაც ფილოლოგიური კვლევის  
სფეროში შეიქმნება კმათი იმის თაობაზე, თუ გალაკტიონ  
ტაბიძის „მერის ციკლის“ რომელ ლექსში რომელი კონკრე-  
ტული ქალია ასახული და რამდენად ადეკვატურად აისახა  
მხატვრულ მოვლენაში ცხოვრებისეული ფაქტი — ეს უკვე  
საკითხის არასწორად დაყენება და ლიტერატურული მსჯე-  
ლობის გამრუდება არის.

ასეთი დავა ლიტერატურისმცოდნეობის სფეროში ბევ-  
რის მხრივ უშედეგოა, — უშედეგოა თუნდაც იმიტომ, რომ  
თითოეულ მკვლევარს შეუძლია თეორიულად გააზრებული  
და ლოგიკურად სავარაუდო კონტრარგუმენტი წამოაყენოს.  
მაგრამ მსგავსი ჰიპოთეზები ყოველთვის მკვრეტელობითი ხა-  
სიათისაა და მხოლოდ სუბიექტურად მართალი აღმოჩნდება:  
ერთ მკვლევარს ისეთივე უფლებითა და დამაჯერებლობით  
შეუძლია ამტკიცებდეს, რომ გალაკტიონის „მერის“ პროტო-  
ტიპი „ქალბატონის მერი“ იგივე ოლღა ოკუჯავა არის, რა  
უფლებითაც და დამაჯერებლობითაც სხვა მკვლევარი აღძრავს  
საკითხს მერი შერვაშიძის ან რაისა ჩიხლაძის პროტოტიპო-  
ბის თაობაზე; მეტიც, რომელიმე მკვლევარმა, მოსალოდნე-  
ლია, გამოიმუშავოს ჰიპოთეზა და მოიძიოს არგუმენტებიც  
იმის დასადასტურებლად, რომ „მერის“ პროტოტიპი ვინმე  
აქამდე უცნობი, ათიანი წლების კეკლუცი მანდილოსანი  
„ქალბატონი“ არის. ეს დავა არ ატყდებოდა, გალაკტიონ  
ტაბიძეს „მერის“ ზუსტი მისამართი რომ დაეტოვებინა, მაგ-  
რამ მან ეს ერთადერთი სიტყვა არც საჯაროდ და არც წერი-  
ლობით არ გაგვანდო, — და არ გაგვანდო იმიტომ კი არა, ვინ-  
მესი ან რაიმესი ერიდებოდა, არამედ... თუმცა, რატომ არა



თქვა გალაკტიონ ტაბიძემ, თუ ვის გულისხმობს მისი „მერი“, ეს ჩვენი მსჯელობის კვალად გახდება ნათელი.

მოვიხმოთ ზუსტი ადრესატების დამცველ ოპონენტათვის მომგებიანი მაგალითები, როდესაც პოეტი ლექსს კონკრეტული ქალისადმი მიძღვნილის სახით წარმოგვიდგენს: თუნდაც, პუშკინის „ა. პ. კერნისადმი“, ტ. ტაბიძის „თამუნია წერეთელს“ და სხვა.



ეგრეთწოდებული „სასიყვარულო ლირიკის“ სფეროში არაერთი შედეგრი კონკრეტული ქალისადმი მიძღვნილი და ბევრს ჰგონია, რომ ლექსში ქალი აუცილებლად ისეთად არის ასახული, როგორიც იგი ცხოვრებაში იყო. მაგრამ, ჭერ ერთი, არათუ პოეზიაში, საერთოდ ხელოვნებაში მხატვრული სახის შექმნა გარე-სინამდვილის რაიმე კონკრეტული საგნის მისგავსების პრინციპს რომ ეფუძნებოდეს, ტიპიურობის კარდინალური ცნება არც აღმოცენდებოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერებებში. ამას გარდა: ვინც „სასიყვარულო ლექსს“ კარგად ჩაუყვირდება და დეტალურად გაანალიზებს, აუცილებლად დაინახავს, რომ მასში ქალი კი არ არის ასახული, არამედ ქალისადმი შემოქმედებითად ინდივიდუალური განცდა, — თვით სახეა ქალისა ლექსში შეიქმნება სწორედ ამ სპეციფიკური შემოქმედებითი განცდის მხატვრულ ფორმებში გამოსახვის შედეგად.

მაგრამ ნამდვილად ცდება ისიც, ვინც ლექსში ქალისადმი გამოხატულ განცდას ცხოვრებისეულ — ყოველდღიურობაში და თუნდაც განსაკუთრებულ ადამიანურ ურთიერთობებში მოქმედ განცდად მიიჩნევს. ლექსში გამოხატული გრძნობა თვით იმ ქალისადმიც კი, რომელსაც განსაკუთრებული ადგილი ეკავა პოეტის ცხოვრებაში, არ წარმოადგენს პოეტის როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდის გრძნობას, — ანუ ისეთ გრძნობას, რომელსაც იგი, შესაძლოა, განიცდიდა კონკრეტული ქალისადმი ამა თუ იმ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში და ემოციურ ურთიერთდამოკიდებულებებში (შემოქმედებითი მომართვისა და ხილვის გარეშე).

ვინც იზიარებს და იცავს პუმანიტარულ მეცნიერებებში არსებულ და დღემდე ჯერ კიდევ საკმაოდ პოპულარულ მხატვრული ტ-პის (სახე:) და პროტოტიპის მსგავსების პრინციპს. მან შემოქმედების ფსიქოლოგიაში დადასტურებული და ხელოვანთა ბიოგრაფიებიდანაც ცხადად წარმოჩენილი ერთი ვითარება მაინც უნდა გაითვალისწინოს, რომ თვით ცხოვრებისეულ სიტუაციებში პოეტის დამოკიდებულებას საგნისადმი (ამ შემთხვევაში, ქალისადმი) აქვს განსხვავებული ხასიათი, რომლის უნიკალურობასაც განაპირობებს მისივე სპეციფიკური მთლიან-პიროვნული მდგომარეობა — მისი ხელოვანად ყოფნის სულიერი ატმოსფერო. რაც შეეხება ხელოვანთა გამხელებს (წერილებსა თუ დღიურებში ჩანაწერებს), ისინი ძირითადად იმაზე მიგვითითებენ, რომ ქალი (მისდამი გრძნობა) ცხოვრებაში და ქალი (მისდამი გრძნობა) ხელოვნებაში არასგზით არ უნდა მივიჩნიოთ იდენტურ მოვლენებად, ნამდვილ ლექსებში ჩვენ საქმე გვაქვს მხატვრულ გამონაგონთან და შემოქმედებითად ხილულის განცდასთან. ამიტომაც ა. ბლოკი, ერთი მხრივ, ასე წერს ლექსში: «Ты мне в любви призналась жаркой, а я... упал к твоим ногам», ხოლო, მეორე მხრივ, იმავე ლექსთან დაკავშირებით აღნიშნავს, „იმ დროს არაფერი ამის მსგავსი ჩემს ცხოვრებაში არ ყოფილა“. ამა თუ იმ ქალის სახება, — თუნდაც იგი ლექსის ფორმაში ინარჩუნებდეს ცხოვრებისეულად მისთვის ნიშანდობლივ რაღაც კონკრეტულ და ობიექტურად დამახასიათებელ იერსა თუ თვისებებს, — როგორც მხატვრული სახება იგი უკვე არასგზით არ ჩაითვლება ობიექტურად არსებული ქალის სახებად: ლექსში ასახული ქალი, ყველა შემთხვევაში, „ფანტაზიის ქალი“ არის. სამაგალითოდ კვლავაც შეგვიძლია გავიხსენოთ თუნდაც ისეთი კონკრეტული ადრესატის ლექსები, როგორიცაა „სალომინკა“ (ო. მანდელშტამისა), „ანანურთან“ (ტ. ტაბიძისა)...

პოეზია რომ იმის უშუალო გამოსახვას და განმეორებას წარმოადგენდეს. რასაც ადამიანები ცხოვრებისეულად, გარემო სინამდვილეში ხედავენ და განიცდიან, მას არავითარი განსაკუთრებული მნიშვნელობა და ღირებულება აღარ ექნებოდა. ის უბრალოდ საინტერესოც ვეღარ იქნებოდა, რადგან ახალს

ვერაფერს გვაწვდის ისეთს, რასაც თითოეული ჩვენგანი ვერ შენიშნავდა ცხოვრებაში. და როდესაც პოეტი ლექსს ქმნის თვით ისეთ ცხოვრებისეულად მძაფრ, კონკრეტულ მოვლენაზე, როგორიც არის ქალი და ქალისადმი განცდა — ეს ქალიცა და ეს განცდაც შემოქმედებითობის სფეროში უნდა აღჩნდეს. როგორც ახალი იდეა ქალზე: ეს უნდა იყოს ჭერ ვერაფერს მიერ დანახული ქალის ჩვენება და უნდა იყოს ახლებური ზილვა. განსხვავებული წარმოსახვა ქალისა; და, რაც მთავარია, არა მარტო სხვისთვის. არამედ პოეტისთვისაც მოულოდნელ, ახალ და ახლებურ ხალვად უნდა აღიძვრას: „ვინ არის ეს ქალი? ვინ არის ეს ქალი ასეთი ცისფერი?“... ეს ის სახე-იდეაა. რომელიც გარემო სინამდვილეში არ ჩანს და უშუალოდ არ განიცდება, მაგრამ რომელიც, ამავე დროს, ცხოვრებისთვის არსისეულია. განა სწორედ ზილვის სიახლეში, მოვლენათა უშუალო წვდომაში და სახეობრივად განცდის იხდიდიდუალურობაში არ მდგომარეობს მხატვრული შემეცნების სპეციფიკური ხასიათიც? პოეტის „შემოქმედებითი თვალის“ ისე უნდა ხედავდეს ქალს, როგორადაც თვით იგი ვერ ხედავს საკუთარ თავს ცხოვრებისეულ გარემოში და რა სახითაც, შესაძლოა, ვერც ახორციელებდეს საკუთარ თავს სინამდვილეში.

რამდენადაც არ იყოს დაკავშირებული ლექსში გამოხატული ქალი მის პროტოტიპთან, პირველი მაინც ფანტაზიის ქალია — ლექსში მას სიმბოლურის მნიშვნელობა აქვს მიკუთვნებული და ეს „სიმბოლურის მომენტი“ უკვე თავისთავად უპირისპირდება ყოველნაირ ყოფით, ჩვეულებრივ გაგებას.

ერთი შეხედვით, ასეთი განმასხვავებელი ზღვარის გაღება ტიპსა და პროტოტიპს შორის, თითქმის უარყოფს ხელოვნების მიერ ცხოვრების სინამდვილის ასახვას; მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით მოჩანს აგრე. ხელოვნება უდავოდ ასახავს ცხოვრებას, მაგრამ ასახავს არსს მისას, მის არსებით მხარეებს და თვისებებს. ცხოვრებისეულ მიმართებებში კი არსისეული თვისებები და ნიშნები ხშირად დახშული და გამოუვლინებელია; და როდესაც პოეტი ქალს ხატავს. ანუ გადმოსცემს განცდას ქალისას — ეს ის განცდაა, რომელიც,

შესაძლოა, პოტენციაში არსებობს, ოღონდ ცხოვრების ყოველდღიურობაში ვერ არის გამოვლენილი, ანდა — არ არსებობს და, უნდა კი იყოს. მეტიც: ეს განცდა ცხოვრებისეულ გარემოში, შესაძლოა, არაშასურველიც და ამა თუ იმ დადგენილი ნორმებისადმი შეუსაბამოც გამოდგეს. ადამიანთა უმეტესობა, ცხოვრებისეულ სიტუაციებში, უპირატესად არსებითით ხომ არ ცხოვრობს, პირიქით — ჩვენ დიდად ვართ შებოქილნი არაარსებითი, ზედაპირული თუ გარემოისეული განცდითი შინაარსებით, ნიშნებითა და მიმართულებებით. მძლავრი გრძნობა უმძაფრეს განსაცდელად აღჩნდება ხოლმე ცხოვრებისეული ინდივიდისთვის, ზოგჯერ გაუსაძლის ტვირთადაც გადაიქცევა, რასაც კონკრეტულად სიყვარულის განცდასთან მიმართებაში ასე გამოხატავს ბორის პასტერნაკი:

«И в рифмах дышит та любовь,  
 Что здесь с трудом выносятся,  
 Та, от которой хмурят бровь  
 И морщат переносицу.»

მხატვრულ ნაწარმოებში გამოხატული ტიპის ხასიათი, ზოგჯერ, შესაძლოა, არათუ ძნელად მისასადაგებელი, არამედ საპირისპიროც კი აღმოჩნდეს პროტოტიპისთვის ცხოვრებისეულად დამახასიათებელი იმ ნიშან-თვისებებისადმი, რომელთა ძალით იგი გარკვეულ შთაბეჭდილებას ქმნის ნაცნობ-მეგობრებზე. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ადასტურებს იმას, რომ მხატვრული ტიპის ხასიათი უცხოა პროტოტიპისთვის. ვთქვათ, ნაცნობ-მეგობრებზე, ვინმე პიროვნება, ცხოვრებისეულ ატმოსფეროში, სიმპათიური და კეთილი ყაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, — მწერალმა კი მისი სიმპათიური ქცევის მიღმა განჭვრიტა რაღაც არსებითი ნაკლი, რაღაც ფარული განზრახვა შენიშნა; და, აი, ამ ნაკლიდან გამომდინარე, სულ სხვა ელფერი მიენიჭა „სიმპათიური კეთილი ყაცის“ პიროვნებას — უარყოფით ასპექტებში გაშუქდა მისი ქცევის კაიკაციური თვისებები; დაიწერა ნაწარმოები, რომელშიც ეს ყველასთვის „კაი კაცი“ ფარისევლად აისახა. რა თქმა უნდა, ასეთ შემთხვევაში მხატვრული ტიპი დიამეტრალურად დაუპირისპირდა პროტოტიპს, — და აქ არაფერია გასაკვირი ან შეუსაბამო, ვინაიდან მხატვრულ ნაწარმოებში

ასახული ხასიათი და თვისებები მოწოდებულნი არიან ამოხსნან, გამოააშკარაონ ფარული (კეშმარიტი) „მე“ პროტოტიპისა — მოვლენის გარეგნული „მოჩვენებითი“ მხარე კი არა, მისი არსი.

ამიტომაც, ცხოვრებისეული თვალსაზრისით თუ მივუდგებით, პოეტი არ წერს იმ ქალზე, რომელიც არსებობს იმგვარად, როგორადაც არსებობს ცხოვრებაში ყველასთვის ან თუნდაც თავისი თავისთვის, — არამედ, იგი წერს იმ ქალზე, რომელიც არსებობს პრინციპში და თავის თავში; და წერს კიდევ იმაზე, რაც შესაძლოა კიდევ უნდა არსებობდეს ყველა ქალში. გალაკტიონისეული „მერის“ ესა თუ ის ნიშან-თვისება, წესით, ყველა ქალში უნდა არსებობდეს და — კიდევ არსებობს; და არსებობს თვით იმ ქალშიც, ვინც, ასე ჩანს, სრულიადაც არა ჰგავს გალაკტიონის „მერის“. ძირითადად, სწორედ ამით აიხსნება ხელოვნების ინტერსუბიექტური კომუნიკაციის ფუნქცია: ლექსში გამოთქმული განცდა სუბიექტურად უაღრესად განპირობებული რომ იყოს, — ანუ უაღრესად შებოქილი რომ იყოს კონკრეტული საგნით და მისადმი პოეტში ცხოვრებისეულად აღძრული სუბიექტური ემოციებით, — მაშინ იგი სხვებისთვის გასაზიარებელი, გულთან მისატანი ველარ აღმოჩნდებოდა და ვერ აღძრავდა მკითხველში თანაგანცდას.

და არა მარტო ამა თუ იმ მხატვრული სახის პროტოტიპისთვის, არამედ თვით პოეტისთვისაც, რადაც სპეციფიკური შემოქმედებითი განცდა (ლექსად გამოთქმული), შესაძლოა, არაღამახასიათებელი აღმოჩნდეს (როგორც ცხოვრებისეული ინდივიდისთვის). ქვეყნად არაერთი მწერალი ყოფილა, რომელიც გარემოში სულ სხვანაირად ჩანდა და ირჩებოდა, ხოლო ფანტაზიის სახეებთან მიმართებაში (ანუ გარდასახული) სულ სხვა სულიერ თვისებებს გამოავლენდა. ასე მაგალითად, არაერთი მწერალი ვიცით, რომელიც ამა თუ იმ ლექსში შეგნებულ მამულიშვილად და სიმართლისთვის თავდადების მქადაგებლად გვევლინება, ხოლო ცხოვრებაში მამულისშვილობის ვერავითარ შეგნებას ვერ ავლენს და პირწაგარდნილი კონფორმისტია; არაერთი პოეტი გულწრფელად ქადაგებს კერძოშესაკუთრული მეშჩანური ლტოლვებისგან განტვირთვას,

ხოლო ცხოვრებისეულ სიტუაციაში ასევე გულწრფელი ტყვეა მეშჩანობისა და კერძომესაკუთრების; ან კიდევ: ხოტბას ასხამს ხელგაშლილობას და ადამიანურ ურთიერთობებში კი მეტად ძუნწია... ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, არ ეხება გალაკტიონ ტაბიძეს, მაგრამ, გარკვეული კუთხით, მასთანაც შეინიშნება ერთგვარი შეუსაბამობები მის შემოქმედებით სწრაფვასა და ცხოვრებისეულ „მე“-ს შორის. მის წერილებსა და დღიურებს თუ ჩაუთქვირდებით, ადვილად შევნიშნავთ: ოღლა ოკუჩავასადმი ცხოვრებისეულად სავსებით პრაქტიკული, ჩვეულებრივი მიმართებები ამოძრავებდა, რომელთაც თითქმის არავითარი კავშირი არა აქვთ „ზეციური განცდებით“ აღმამჟვრენ (იმავ ოღლა ოკუჩავასადმი მიძღვნილ) ლექსებთან. ამ წერილებისა და დღიურების წაკითხვისას უნებურად გავცდები, ზოგჯერ რა წერილმანებამღე დადის გალაკტიონ ტაბიძე ოღლა ოკუჩავასთან ყოველდღიურ ურთიერთობათა სფეროში და, მეორე მხრივ, შემოქმედებითად რა რიგ ალავლენს მის სახებას „ცისფერ ეთერში“. პოეტის გაორებული ბუნებისა და ცხოვრების გასაგებად, უაღრესად საინტერესოა მის დღიურებში ერთ-ერთი ასეთი ჩანაწერი: გალაკტიონ ტაბიძე აღწერს თავის აწრიალებულ და მოფუსფუსე მდომარეობას და, უცებ, ამგვარი მოულოდნელი შეფასებით ასრულებს მოვლენათა აღწერას: „შინაგანი მეორე „მე“ იყო მშვიდი და ნათელი“ — ანუ, მიუხედავად იმისა, რომ იგი აფუსფუსებულ-აფორიაქებული იყო ცხოვრებისეული ვითარებებით, მისი შემოქმედი სული ურყევი და აუმღვრეველი რჩებოდა.

მსჯელობა იმაზე, თითქოს პოეტის არსება ორ „მე“-ს შეიცავდეს, რა თქმა უნდა, არადამაჯერებელი და მიუღებელიც აღმოჩნდება მეცნიერული ფსიქოლოგიის პოზიციებიდან. რაც შეეხება პოეტის პიროვნებას გაორებას, მის ორმაგ ცხოვრებას — ამას ამოწმებენ (და ამოწმებენ საკმაოდ დამაჯერებლობით) როგორც ესთეტიკისა და შემოქმედების ფსიქოლოგიის სფეროებში არსებული გამოკვლევები, ასევე ხელოვანთა ბიოგრაფიები და შემოქმედებითი პორტრეტები; და თვით ხელოვანთა დღიურები და ეპისტოლარები სრულად არაორაზროვნად, საჭეობით ნათლად მიგვითითებენ ამ

„გაორების მომენტზე“: მათი დღიურებისა თუ წერილების კითხვისას უნებურად შეგვექმნება შთაბეჭდილება, რომ ხელოვანი თავისი ყოველდღიური ურთიერთობებით, ანუ გარემოწვეული ყოფნით, ასრულებს ერთგვარ სასიამოვნო ან არასასიამოვნო მოვალეობას და უშუალო ემოციების დონეზე მიმდინარე მოთხოვნილებებს, ხოლო შემოქმედებითი ცხოვრებით იგი გამოავლენს თავის არსებით მოთხოვნილებებსა და დანიშნულებასაც. ხელოვანის ბუნების ასეთი გაორებული-ბის გათვალისწინება უკვე თავისთავად გვიბიძგებს იმ აზრისკენ, რომ ყოველდღიურ ურთიერთობებში შეუძლებელიცაა პოეტს ქალისადმი იმგვარივე გრძნობითი მიმართებები ამოძრავებდეს, როგორცაა იგი შემოქმედებითის სფეროში (გარდასახული) განიცდის.

სხვათა შორის, ქალები პრაქტიკული სიზუსტით აღიქვამენ პოეტის გაორებულ დამოკიდებულებას მათდამი: მათ არათუ არ აკმაყოფილებთ, არამედ კიდევ აღიზიანებთ „რღელურის სფეროში“ პოეტის აღფრთოვანება და თავყვანისცემა, ხოლო რეალურად — ცხოვრებისეულ გარემოში — მისი ერთგვარი განრიდება და გაუცხოება. არაერთ ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში, მემუარებში, ხელოვანთა დღიურებსა და წერილებში აშკარად ამოიკითხება, ზოგჯერ რა უღმობელობა გამოუვლენიათ პოეტებისადმი მათ „საესავ კერპებს“. მაგრამ, ობიექტურად (ცხოვრების კანონთა პოზიციებიდან) თუ დავუკვირდებით მემუარულ მასალებში ასახულ კოლიზებს და მხედველობაში არ მივიღებთ ხელოვანთა ფსიქოლოგიის, მათი მთლიან-პიროვნული მომართვის სპეციფიკურ გადახრებს — მაშინ „საესავ კერპთა“ უღმობელობაში აღაზარდვრი აღმოჩნდება მოულოდნელი ან დიდად გასაკვირი. მივხვდებით იმასაც, რომ ის ქალები — „საესავი კერპნი“ — ჩვენზე უკეთ ხედავდნენ და, რა თქმა უნდა, უშუალოდ განიცდიდნენ, რომ ხელოვანს მათი რეალობა, მათი ცხოვრებისეული სახეება კი არ იზიდავდა, არამედ „რალაც“ ის (როგორც იდეალურის ანარეკლი, წარმოსახულის ცხადყოფის სურვილი), რასაც პოეტი მათში თავად ჭვრეტდა და რასაც „საესავი კერპნი“ ან ვერ აღიქვამდნენ საკუთარ არსებებში, ან არ სურდათ დაენახათ, ან ძალა არ ყოფნიდათ იმ „რალაცის“ განსაზოროციელებ-

ლად. აღსანიშნავია ისიც, რომ დასაჯუთრების ინსტინქტი, რომელიც ქალს ცხოვრებისეულად ამოძრავებს საპირისპირო სქესის მიმართ, ხელოვანის შემთხვევაში ფიასკოს განიცდის: აქ ეს ინსტინქტი თითქმის ერთთავად განუხორციელებელია, რადგან ხელოვანი უპირატესად შემოქმედების სფეროში ცხოვრობს და ფანტაზია, შემოქმედებითი ენერგია მას გამუდმებით თიშავს ცხოვრებისეული მიმართებებისაგან — იმ ყოფითი გარემოსაგან და პრაქტიკული დაინტერესების ფსიქოლოგიური ატმოსფეროსგან, სადაც დასაჯუთრების ინსტინქტს, უმეტეს შემთხვევაში, თავისი გააქვს. ცხოვრებისეული გარემო ხელოვანისთვის უთუოდ მეორადი, უფრო სწორად, შემოქმედებით ინტერესებს დაქვემდებარებული სფეროა; და ქალიც, როგორც ამ სფეროს უმთავრესი ძალა, აშკარად და მწვავედ განიცდის „თავისი საუფლოს“ მეორადობას, — განსაკუთრებით მწვავედ განიცდის მაშინ, როდესაც ასეთი დაქვემდებარება მისსავე ინიციატივას არ წარმოადგენს. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, ქალი შეურაცხყოფილადაც კი გრძნობს თავს.

ყველაფერი ეს „სათაყვანებელი კერპის“ — ქალის და, მასადამე, ცხოვრებისეული პოზიციებიდან, გამართლებულია, მაგრამ ასევე (და კიდევ უფრო მეტადაც!) მართალია თვით ხელოვანიც: ხელოვანი გულწრფელად ჰკრეტს ქალში თავის სურვილს, მაგრამ რასაც ჰკრეტს, ხშირად არ წარმოადგენს ქალის ცხოვრებისეულ, პრაქტიკულად რეალიზებულ ნიშან-თვისებას. უნებურად იბადება დაპირისპირება სასურველსა და შესაძლებელს, ანუ „იდეალურსა და არსებულს“ შორის. ეს ცხოვრებაა და, ამ ვითარებაში ვერც ერთ მხარეს ვერ დაადანაშაულებ — ორთავე მხარის (ხელოვანი — შემოქმედება და ქალი — ცხოვრება) პოზიციები კანონზომიერია, რეალურია, არსებითია. და აი, სწორედ ეს განაპირობებს ხელოვანთა ცხოვრებაში „სასიყვარულო თავგადასავლების“ მწვავე პერიპეტიებს და, ზოგჯერ, ტრაგიკულობასაც.

გავიხსენოთ თუნდაც ვან გოგის მაგალითი: ამოიყვანა რა წუმბედან ქრისტიანა, მან იგი „განწმინდა“, დაბოლოს შეუღლებაც გადაწყვიტა მასთან; მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი ამით აპირებდა შეუღლებას თავის იდეასთან — თვით უკვე განხორ-



ციელებულ იდეასთან, თავისი ფანტაზიის ერთ-ერთ რეალურ გამოვლინებასთან. ამ შეუღლებით იგი თითქმის აპირებდა თავისი „იდეალი“, თუ წარმოსახვა, ცხადში დაედასტურებინა და სამუდამოდ აღებეჭდა ცხოვრებაში ისევე, როგორც მხატვრულ ტილოზე. აქ მთავარია შემდეგი: იმ სიტუაციაში, იმ დუქანში (სადაც პირველად შეხვდა ქრისტიანს), სავსებით სულ ერთი იყო, რომელი ქალი შეხედებოდა, რადგან ვან გოგი იმ პერიოდში სპეციალური განწყობის ტყვეობაში იმყოფებოდა და ქრისტიანს მაგიერ პარიზის ვინმე სხვა მრეცხავს რომ გადაყროდა, ამით არაფერი შეიცვლებოდა: უბრალოდ, ქრისტიანს ადგილას აღმოჩნდებოდა ლიზეტა, ან ჟანეტა... ამ ქალაქში ქრისტიანსავით „მოსეირნე მრეცხავებს“ ერთნაირი ბედი პქონდათ და ვან გოგიც, იმ განწყობაზე მყოფი, სხვასაც ალბათ იმნაირადვე განიცდიდა და აიტაცებდა. და, აი, ქრისტიანს, ეს „მოსეირნე მრეცხავი“, გუმანით მიხვდა ვითარებას (რა თქმა უნდა, თანდათან და ხანგრძლივი ურთიერთობის პროცესში), ამ შემთხვევაში არა ქალის გონება, არამედ ქალის ინსტინქტი აღიძრა ხელოვანის წინააღმდეგ; და ქრისტიანს კვლავაც წუმზე არჩია ვან გოგთან „განწყმენდილ“ და „მოწამეობრივ“ ყოფნას. განა იმიტომ, რომ „წუმპე“ ერჩია; უბრალოდ იმიტომ, რომ ვან გოგი მას ცხოვრებას კი არ მოუწწავებდა, არამედ „რაღაც იმას“, რაც ქრისტიანს არ შეეძლო, და არც სურდა. ქრისტიანს განუდგა ვან გოგს და მიატოვა იგი. მართლაც უღმრთელო პასუხია. მაგრამ, თუ ცხოვრებისეულად ობიექტური თვალთახედვით განვკვრეთ, ასეთი პასუხი სავსებით სამართლიანიცა და კანონზომიერიც აღმოჩნდება: ეს ის პასუხია, რომელსაც ცხოვრებისეული სინამდვილე მიაგებს იდეალს, ცხადი — ფანტაზიას.

ხელოვანთა ცხოვრებას მათივე დღიურებიდან და წერილებიდან რომ ჩავუყვირდეთ, უმეტეს შემთხვევაში მართებული აღმოჩნდება ოსკარ უაილდის გამჩელა: პოეტით შეიძლება იყო აღტაცებულიც და გატაცებულიც, მაგრამ შეუძლებელია შეიყვარო იგი ცხოვრების მთელი სისავსით; და შეუძლებელია ეს იმიტომ, რომ თვით მასაც არ შეუძლია უყვარდეს ისე, როგორც უყვართ. ამ ქვეყნად, — დასძენს ოსკარ

უაილდი, — პოეტი უზუბედურესი ადამიანია: იგი არა მარტო არ უყვართ, არამედ ბასაც არ ძალუძს სიყვარულის, როგორც უმაღლესი ცხოვრებისეული ბედნიერების განცდა. ბევრს პოეტი მიაჩნია თავდავიწყებისკენ მიდრეკილ კაცად, მაგრამ ეს ასე არ არის. პოეტი თვით სიყვარულშიც არ არის თავდავიწყებული. მას არ შეუძლია და სხვებსაც თუ შეუძლოდ ვერ იტყვის: — მე მიყვარს. პოეტს ეს არ შეუძლია, რადგან მას, სინამდვილეში, უყვარს ის, რომ უყვარს. სიყვარულის მსგავსად არც სიძულვილია მისთვის დამახასიათებელი იმგვარივე ბუნებრიობით, როგორაც სხვებისთვის. ყოველივე ამის მიზეზი კი ისაა, რომ იგი თითქმის ერთთავად და თითქმის ყველაფერს (საკუთარი თავის ჩათვლით) თითქმისდა მესამე მხილველი თვალით ქვრეტს; ეს ის მესამე მხილველი თვალია, ძილშია რომ არ იხუჭება, ყოველივეს გარდატეხს თავის ფოკუსში და თავის ფსევრზე, ხსოვნის უღრმეს ფოსოში სამუდამოდ აღბეჭდავს. ერთადერთი, რაც პოეტს მთელის უშუალოდობით, უმძაფრესად იტაცებს — ეს პოეზიაა, ანუ ცხოვრებას დაპირისპირებული სამყარო. ცხოვრება არ პატიობს ასეთ დაპირისპირებულ არსებობას. ვინც პოეტის ბედს შენატრის, ის შენატრის სიმართლევს და ტანჯვას, — დაახლოებით ასე ავითარებს ოსკარ უაილდი თავის მედიტაციებს სიყვარულსა და ცხოვრებაზე. მრავლისმეტყველია მისი შემდეგი განსაზღვრებები: „ხელოვანი არის ის ადამიანი, რომელიც ცხოვრების სანახაობას ხედავს საკუთარი გრძნობებით“. („გრძნობებით დანახვა“ ანუ, იგივე „გრძნობების დანახვა“ — ეს ხომ მეტაფორულად გამოთქმული სიმართლეა ხელოვანის სულიერ ცხოვრებაზე). და კიდევ: „სიყვარული ხელოვანისთვის წარმოადგენს უპირტესად მშვენიერების განცდას, გრძნობას მშვენიერისა“. ოსკარ უაილდის ამ განსაზღვრებათა ქვეტექსტს ეხმიანება ტიციან ტაბიძის შემდეგი პოეტური გამხელა: „უენებო ვნებით მინდა ფწვავედ ვნებიან თვალეზა...“. — აქაც, ტიციან ტაბიძის ლექსის ამ ერთ პოეტურ ფრაზაში, მომწყვდეულია არა მხოლოდ ხელოვნების არსის, არამედ ხელოვანის ბუნების გაგებაც — მისი მჭკრეტელობითა მიმართება გარე მოვლენებისადმი (თვით სიყვარულისადმიც), როგორც ასახვის ობიექტებისადმი.

ხელოვანთა დღიურებიდან და წერილებიდან გამომდინარე უნდა დავასკვნათ, რომ ქვეყნად მართლაც ცოტა ყოფილა ისეთი ქალი, რომელსაც ხელოვანთა სიყვარული ეტკირთოს. ასეთ სიყვარულს სულ სხვაგვარი სულიერი თვისებები და „შეიძლება ითქვას, თანდაყოლილი ნიჭიც სჭირდება. ამიტომაც, ხელოვანთა დიდი უმრავლესობა „სიყვარულით გამთბარი“ დიდხანს არ დაიარებოდა, რასაც დაგვიმომწმებს თუნდაც ბარათაშვილის, ლერმონტოვის, ბაირონის და სხვათა ცხოვრების მაგალითები.

ერთიცაა: ქალის ამგვარ დამოკიდებულებას პოეტიც ღირსეულად პასუხობს — პასუხობს იდეალისადმი ერთგულებით, ფანტაზიაში ცხოვრებით. იმავე ოსკარ უაილდის თქმით, პოეტს ძალუძს უსაზღვროდ, უღრმესად სიყვარულის განცდაც და მინიჭებაც ქალისადმი, ოღონდ ეს სიყვარული მაინც ფანტაზიისგან მომდინარე, ფანტაზიით ნასაზრდოები აღმოჩნდება და, ამიტომაც, ბევრი რამ ექნება საერთო გამონაგონთან. წარმოც „სიცრუესთან“.

ეს „ლირიკული წილსვლები“ კიდევ იმისთვისაც დამჭირდა, რომ უფრო დამარწმუნებლად და განმარტებულად წარმოჩენილიყო შემდეგი თეორიული მოსაზრებები:

შემოქმედებითის სფეროში პოეტი ქალს განიცდის როგორც იდეალურ სახეს, რომელშიც იგი უფრო იმას განჰყვრეტს, რაც უნდა იყოს, რაც არსებობს პოტენციაში და უნდა განხორციელდეს, ვიდრე იმას, რაც ობიექტურად ყოველდღიურობაში არსებობს. პოეტი ძირითადად მხატვრული შემოქმედების სფეროში იღვწის და თვით ცხოვრებისეულ გარემოშიც უპირატესად შემოქმედებითის ინერციით განიცდის ქალს (რადგან პოეტს მთელი ცხოვრება უნებურად გადააქვს იდეების, ფანტაზიის სამყაროში) და, ამიტომ, გალაკტიონ ტაბიძესაც თავისი „მერი“ — მის მიერ ინდივიდუალურად გამოშვებული „იდეალი“ ქალისა, — შეეძლო დაენახა, როგორც მაღალი წრის უმშვენიერეს მანდილოსანში, ასევე ქუჩის მეძავში. „ცისფერის“ იდეა პოტენციურად ორთავეშია ნაგულისხმები. აქ მთავარია, რომ „მერი“ წარმოადგენდა გალაკტიონ ტაბიძის მთლიან-პიროვნული მომართვის ერთ-ერთ გამოვლინებას, მისი არსებითი მოთხოვნილებების კონკრეტულ

გამოსახულებას და, ამიტომაც, პოეტი მას განიცდიდა, როგორც რწმენას და ხილვას. და ისიც, თუ ზოგჯერ, რომელსამე კონკრეტულ ქალში მცდარად ხედავდა „თავის მერის“, ეს აიხსნება იმ სპეციფიკურად გამოვლენილი პალტუცინატორული მიმეტიზმითაც, რომელიც თითქმის ყველა პოეტს მეტ-ნაკლებად (და, რა თქმა უნდა, ნორმალურის ფარგლებში) ახასიათებს.

გალაკტიონისთვის „მერი“ იყო ხატება იმ სასურველი ქალისა, რომელიც „სადღაც, ოდესღაც ფიქრში ზმანებული“ უნახავს. „მერის ციკლიდან“ ყველა საუკეთესო ლექსი მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მათში „ფანტაზიის გრძნობაა“ გამოხატული და არა „ჩვეულებრივი გრძნობა“ — ამ ლექსებში მკითხველს აღსაქმელად უძლევა ცხოვრებისეული კი არა, ფანტაზიის მოვლენა.

ყოველივე ზემოთხსენებულთან გამომდინარე, გალაკტიონისთვის „მერი“ წარმოადგენდა მისი შემოქმედებითი სულით ნასაზრდოვებ და აღძრულ ხატებას; და ეს ხატება მოქმედებს საკუთრივ პოეზიის სფეროში.

ამ მოსაზრების საფუძვლიანობას მრავლის მხრივ გვიმოწმებს ის ფაქტიც, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ფანტაზიაში თვით სახება „მერისა“ აღმოცენდა მანამ, სანამ სახელად მერი დაერქმეოდა, სანამ დაიწერებოდა ლექსი „მერი“ და სანამ პოეტი მერი შერვაშიძეს, რაისა ჩიხლაძეს თუ ვინმე სხვა ქალს იხილავდა და განიცდიდა როგორც სასურველს. კერძოდ, „მერის“ სახე-იდეა მის შემოქმედებით პრაქტიკაში დასაბამს პოულობს ჯერ კიდევ 1908 წელს, — ლექსში „რაც უფრო შორს ხარ“ პირველად და აშკარად იჩინა თავი იმ გრძნობითმა მიმართულებამ და შინაარსმაც, მერის ციკლისა და, საერთოდ, პირველი პერიოდის სასიყვარულო თემაზე დაწერილ ლექსებში რომ განვითარდა და გამრავალფეროვანდა. ამ პერიოდის ლექსებში ქალის სახება წარმოჩენილია როგორც „მიუწვდომელი და ხელუხლებელი“ ფენომენი, რომელშიც პოეტს თავისი ოცნება უყვარს, რომლითაც პოეტი მით უფრო სტკბება, რაც უფრო შორსაა იგი; ამასთანავე, გამოთქმულია ის „იდეაც“, რომ ცხოვრებაში ამაოა ძიება იმ ქალისა, „ვიცისაც პფიქრობს“ პოეტი. ამგვარად, შემოქმედებითი ცხოვრე-

ბის პირველსავე პერიოდიდან, ქალისადმი განცდა ძირითადად ამ ორი მიმართულებით განეფინა: როგორც მოლოდინი სასწაულისა (ანუ ზმანებაში ხილვა საწადელისა) და როგორც სასოწარკვეთა სიცხადეში.

კონკრეტულად „მერის“ აღმოცენებას (1915 წ.) წინ უსწრებს ისეთი ლექსები, როგორიცაა: „რაც უფრო შორს ხარ!“, „ო, გიპოვე“, „საღლაც მინახავს“, „ლანდი არაქვეყნიური“, „სიშორით შენით“, „უსიყვარულოდ“ და სხვა. ამ ლექსებისა და „მერის ციკლის“ შედარებისას თვალსაჩინო ხდება, თუ რაოდენ დიდი შინაგანი მსგავსებაა მათ შორის. პოეზიაში ქალისადმი ასეთი გრძნობითი მიმართება და შინაარსი თანამიმდევრული სიზუსტით თუ არა, ძირითადად მაინც ბოლომდე გაჰყვა გალაკტიონის შემოქმედებით ცხოვრებას. ასე რომ, განსაკუთრებით მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში, „მერის ციკლს“ უნდა მივაკუთვნოთ ის ლექსებიც, სადაც სახელი მერი არ არის ნახსენები. სახელის ხსენება არც არის სავალდებულო ლექსთა გარკვეული ციკლის დადგენისათვის. ამ შემთხვევაში მთავარია ფანტაზიის სახეთა საერთო მოდელის და გრძნობითი მიმართებების ზოგადი მნიშვნელობის გამონახვა. ამგვარადვე „მერის“ განცდა თავისუფლად შეიძლება აღმოვაჩინოთ სრულად სხვა თემაზე დაწერილ ლექსებში. ასეთი ფაქტების შუქზე მცდარი აღმოჩნდება აქაიქ ლიტერატურულ კულუარებში ფარული ნიშნისგებით გამოთქმული შეხედულებები, თითქოს გალაკტიონს „მერის“ სახება ესესხოს ბლოკისგან, ხოლო თვითონ ბლოკს — შელისგან... თითქოსდა სახელი „მერი“ რომელიმე მათგანის გამოგონილი იყოს და, ბოლოსდაბოლოს, თითქოს სიმბოლოს მსგავსად სახელთა გამოყენება მოწმობდეს პლაგიატს, ანო მითვისებას სხვის მიერ გამომუშავებული პოეტური სახებისა. შელის „მერი“, ბლოკის „მერი“ და გალაკტიონის „მერი“ წარმოადგენენ ერთი სახელის მქონე განსხვავებულ მხატვრულ სახეებს, რომლებშიც განსხვავებული გრძნობითი შინაარსები და ხილვები გამოიხატება. თუმცა, ეს საკითხები ცალკე კვლევის საგანია და აქ მასზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ.

ლექსის საფუძვლად „ფანტაზიის ქალის“ მტკიცება სრულიადაც არ უარყოფს ცხოვრებისეულ ემოციურ განცდათა

ფუნქციას ხელოვანის შემოქმედებითი მუშაობისათვის. ჩვეულებრივი გრძნობები უთუოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ფანტაზიის ამოქმედებისათვის და, მაშასადამე, მხატვრული შემოქმედებითი პროცესისთვისაც, — სწორედ ცხოვრებისეული განცდები იწვევენ, ფსიქოლოგიის ენით რომ განვმარტოთ, ხელოვანში „ახალი ამოცანის“ თუ „ახალი სიტუაციის“ წამოკრას, რომლის გადაწყვეტასაც ემსახურება მთლიანად მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესი. ოღონდ, საკუთრივ შემოქმედებითი რეალიზაციის პროცესში ცხოვრებისეული (ჩვეულებრივი) გრძნობები აღარ მონაწილეობენ. ჩანაფიქრის რეალიზაციის პროცესში გამოისახება სწორედაც „ფანტაზიისეული გრძნობა“ ანუ მხატვრული გრძნობა, რომელიც ჩვეულებრივისგან ფრიად განსხვავებულია და სპეციფიკური. შემოქმედებით პროცესში ხელოვანი რაიმე ცხოვრებისეულ მოვლენას კი არ განიცდის, არამედ ცდილობს შეძლებისდაგვარი სისრულით გამოხატოს წარმოსახული მოვლენით და ამ მოვლენის მიმართ აღძრული განცდა. საგანი, როგორც ცხოვრებისეულად არსებული ობიექტური მოვლენა, გამჭრალაა შემოქმედებით პროცესში, — აქ აქტივობს მხოლოდ „ფანტაზიის მოვლენა“, როგორც ასახვის ობიექტი და როგორც „იდეა“.

ხელოვნებას სფეროში ყოველი ცხოვრებისეული ფაქტი მხატვრულ ეფექტად გადაიქცეს. არც ერთი ცხოვრებისეული ფაქტი არ შემოდის ხელოვნების სფეროში თავისი ემპირიული ნიშნით, თავისი ჩვეულებრივი მნიშვნელობით, რადგან არც ერთი ხელოვანი არასდროს არ ხედავს საგნებს და მოვლენებს ისეთებად, როგორადაც ისინი ცხოვრებისეულის დონეზე უშუალო განცდათა ურთიერთმიმართებებში აღიქმებიან. ა. ფეტის თქმით, „პოეტი ის არის, ვინც საგანში ხედავს იმას, რასაც პოეტის დაუხმარებლად სხვა ადამიანი ვერ იხილავდა; და სწორედ ეს აღმოჩენა, ეს უმაღლესი სიმართლე ალაფრთოვანებს მკითხველს ყოველ დროს, როდესაც კი მისი თანაზიარი გახდება“.

ის ხელოვანი, რომელიც ჩვეულებრივად ხედავს და განიცდის ცხოვრებისეულ საგნებს — არ არის ნამდვილი ხელოვანი. საგანი კი არ იწვევს თავის მხატვრულ განხორციელებას, არა-

მედ ხელოვანის სპეციფიკური მთლიან-პიროვნული მომართვა და შემოქმედებითი ინსტინქტი „ეძებს საგანს“ და „ხედავს საგანს“. ასე მაგალითად, უორდსუორთი ეწვია ტბებს დიდი ხნით, მაგრამ არასდროს გადაქცეულა ტბების აღმწერელ პოეტად: ტბათა შემოგარენში მან იპოვა მხოლოდ ის სიტყვები, რომლებიც თან მოჰყვა მისსავე სულს და რომლებიც თავად გააბნია ქვებსა, წყლის ტალღებსა, ხეებსა თუ ბუჩქებში. იმავე ა. ფეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, გარეგანი, საგნობრივი ელემენტო პოეტურ შემოქმედებაში დიდს არაფერს ნიშნავს. აი, მეორე კი — შინაგანი: პოეტური ჰერეზის დონე და ხარისხი, ნათელხილვა — გადამწყვეტია და არსებითია. ა. ფეტის გამონათქვამებში ნათლად არის მონიშნული, რომ შემოქმედებით პროცესში ხდება „განრიდება“ ცხოვრებისეული გრძნობებისა, საგნებისა და შთაბეჭდილებებისა — ხდება მათი „გაოზიექტივირება“, მათი „გარედან შეფასება“ და, ამრიგად, იბადება უკვე ახალი, ფანტაზიის ხატით გაშუალებული, სპეციფიკური შემოქმედებითი განცდა; და ეს ახალი სპეციფიკური განცდა მიახლოებულია „იდეალს“ და განწმენდილია ჩვეულებრივი, ვიწრო-სუბიექტური ხასიათის ემოციური მიმართულებებისგან და შინაარსებისგან.

ოღლა ოკუჯავაც, რაისა ჩიხლაძეც, მერი შერვაშიძეცა და ვინმე სხვა ქალიც, — როგორც ცხოვრებისეული კონკრეტული ინდივიდები, ანუ ფაქტები, — გამჭარალნი არიან „მერის ციკლის“ ლექსებიდან. აქ არც იმას აქვს მნიშვნელობა, გალაკტიონმა მერი შერვაშიძის მიზეზით თუ დაარქვა თავისი ფანტაზიის ქალს სახელად მერი და არც იმას — ასახულია თუ არა ლექსებში რაიმე ცხოვრებისეულად მსგავსი სიტუაცია ვინმე კონკრეტულ ქალთან დაკავშირებით. ლექსში ყოველ დეტალს მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრული გრძნობა, აღმოცენებული ფანტაზიის ხატის („იდეის“ ანუ პირველადი სახის) განცდის საფუძველზე.

აქვე იმასაც დავძენ, რომ ლექსი, რომელშიც ჩვეულებრივი გრძნობაა გადმოცემული და ვერ ამალღებულა ყოველდღიურობაზე — ვერასოდეს ვერ აღმოჩნდება ქეშმარიტად მხატვრული ქმნილება. ასეთი ცხოვრებისეული განცდით არის დაწერილი გალაკტიონის „შენს ცისფერ თვალებს“, რომელ-

საც უკვე საკმაოდ გაწაფული, ხელით მოქარგული მეტაფორებიცა და დახვეწილი ფრაზებიც ვერას შველიან, რამეთუ ლექსის ხატი და ძირითადი მასაზრდოებელი გრძნობა მეტისმეტად ბანალურია, უსაშველოდ გამომწყვდეულია „ყოფითის ჩარჩოში“. აქ გალაკტიონი უკვე აშკარად ცხოვრებისეული „ქალბატონი მერიდან“ ამოდის და არა ავტონომურად გამომუშავებული ხატიდან.

თავის ჭეშმარიტ დანიშნულებას და პოეზიის არსს ვერასდროს ვერ გაამართლებს ისეთი ლექსიც, „ცხოვრებისეულად პოეტურ გრძნობაზე“ თუ „პოეტურად ცხოვრებისეულ გრძნობაზე“ რომ დაწერილია. აქ მხედველობაში მაქვს ისეთი გრძნობა, რომელსაც პოეტი უშუალოდ ცხოვრებისეულ ვითარებებში პოეტურად განიცდის, ანუ რომელიც პოეტის მიერ ცხოვრებისეული მოვლენის უნებლიე პოეტიზაციის შედეგად აღმოცენდება. პოეტიზებული გრძნობა იბადება განსაკუთრებით იმ შემთხვევებში, როდესაც პოეტი ყოფით მოვლენას „ლექსიდან უყურებს“ ან „ლექსისთვის უყურებს“. ამგვარ შემთხვევებში ყოველთვის მოქმედებს ერთგვარი წინასწარგანზრახულობის მომენტი, ერთგვარი „იძულების“ მომენტი ცხოვრებისეული საგნის გაპოეტურებისა და — თუმცა ლექსი „გაპოეტურებული ცხოვრებისეული გრძნობიდან“ ზოგჯერ უკიდურესი უშუალობითაც ამოითქმება, თუმცა ზოგჯერ მოგვევლინება „მძაფრად ემოციურ, „უშუალო“ ლექსად, მაგრამ ეს მაინც ვერ შესცვლის მის არსებით ნაკლს — ხატის უქონლობას. ასეთ ლექსებში ხატის ფუნქციის შესრულებას სულ ამაოდ ცდილობს გრძნობის ემოციური შინაარსი, რადგან თვით ეს გრძნობაც სხვა არაფერია, თუ არა პოეტიზირებული ცხოვრებისეული გრძნობა. ასეთი ლექსები უპირატესად ყალბად ეგზალტირებულია. ვერსიფიკაციის კულტურას დაუფლებული პოეტი, რა თქმა უნდა, შეძლებს მიაწიჭოს ამგვარ ლექსს დახვეწილი ფორმა, მაგრამ რაოდენ ოსტატურადაც უნდა იყოს აგებული ამგვარი ლექსი, პოეტიზაციის დაღს ძნელად თუ მოიცილებს. გალაკტიონის „მერის ციკლიდან“ ზოგიერთ ლექსს სწორედ ეს ნაკლი აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ გენიალური გალაკტიონის მიერ არის დაწერილი. მსგავსი ნაკლი მრავალი პოეტის შემოქმედებაში შეინიშნება:



და მათ „პოეტიზირებულ ლექსებში“ გემოვნებიანი მკითხველის გაწვრთნილ თვალს უნებურად შეაქრთობს ის „ტყუილი“ — ხან მხატვრულ სიტუაციასთან შეუსაბამო აღფრთოვანება, ხან მეტისმეტად „მთრთოლვარე ხმა“, ხანაც ეპითეტებისა თუ შედარებების სიჭარბე, რასაც იწვევს ცხოვრებისეულ მოვლენათა პოეტიზაცია.

ნიშანდობლივია, რომ გალაკტიონ ტაბიძის იმავე პირველი პერიოდის ისეთი ლექსები, როგორიცაა „თოვლი“, „ვინ არის ეს ქალი..“ „შენ ზღვის პირად“ და სხვა მრავალი, მიუხედავად მათი სიმბოლოსტური ფორმისა, რთული მეტაფორულობისა და მძაფრი რომანტიკული პათოსისა — ეს ლექსები თავისუფალია ყოველნაირი ყალბი ეგზალტაციისგანაც, ბანალურობისგანაც და ფალშისგანაც; და ისინი გაცილებით უფრო რეალურნი, მართალნი და ცხოვრებისეულნიც არიან, ვიდრე „შენს ცისფერ თვალებს“ და ამის მსგავსი ლექსები, რომლებშიც პოეტი უშუალოდ ცხოვრებისეული ფაქტიდან ამოდის. და უფრო მართალნი იმიტომ არიან ზემორე ხსენებული ლექსები, რომ მათში „პოეტიზირებული ცხოვრებისეული მოვლენები“ კი არ აისახენ, არამედ ფანტაზიით (ავტონომურად) წვდომილი მოვლენები. ბოლოსდაბოლოს, პოეტის მიზანი ის ხომ არ არის, ფანტაზიის „ყვავილებით“ მოართოს და გაამშვენიეროს ყოველდღიური განცდები. პირიქით — მისი მიზანი უფრო ისაა, რამდენადაც შესაძლებელია გააჩვეულებრივოს „მშვენიერი“ ხილვები ფანტაზიისა — დაუახლოვოს ცხოვრებას. ესე იგი, პოეტმა ჩვეულებრივ საგანთა და მოვლენათა პოეტიზაცია კი არ უნდა მოახდინოს, არამედ შემოქმედებით ხილვას ხორცი შეასხას გრძნობად-კონკრეტულ, უშუალოდ აღქმად ფორმებში. და ეს მიზანი განხორციელებულად ჩაითვლება გალაკტიონის ისეთ, ერთი შეხედვით „ირეალურ“ ლექსებში, როგორიცაა „ლურჯა ცხენები“, „ისევ ეფემერა“, „ალვები თოვლში“... რაც შეეხება ჩვეულებრივისა თუ ყოველდღიურის „გაფანტაზიურებას“ — ეს არა მარტო პოეზიის სარბიელზე, არამედ ცხოვრებისეული ურთობების სფეროშიც ფრიად და ფრიად არასასურველი მოვლენაა; და ორივეგან — ხელოვნებაშიც და ცხოვრებაშიც, პოეტიზირებას „ტყუილი“ ჰყვება.

„ტყუილთან“ დაკავშირებით ამასაც დავძენ: ჯერ კიდევ ჰესიოდემ „თეოგონიაში“ აღნიშნა, რომ პოეტი გამოთქვამს მრავალ სიცრუეს, რომელიც სიმართლის მსგავსია და რომ ხელოვნების სიცრუე თავის თავში კეშმარიტებას შეიცავს; სულხან-საბა ორბელიანსაც უმიზეზოდ არ დაუტყმევია თავისი იგავთა წიგნისთვის „სიბრძნე-სიცრუისა“, რითაც პირდაპირ მიგვითითა, რომ წიგნში ასახული გამოგონილი — „ცრუ“ ამბები კეშმარიტებას, სიმართლეს ანუ სიბრძნეს შეიცავენ. სიცრუის კეშმარიტება, ანუ სიმართლე — ეს ერთ-ერთი ფილოლოგიური ხასიათის პარადოქსია. ამაზე ბევრი თქმულა. ხოლო „ხელოვნების ტყუილი“ კეშმარიტებას შეიცავს არა მარტო იმიტომ, რომ მასში ასახულია ადამიანური ცხოვრების სპეციფიკა და კანონებიც, არამედ კიდევ იმიტომაც, რომ ეს „ტყუილი“ გვეცხადება როგორც „მშვენიერება“. „მშვენიერება“ კი უკვე თავისთავად კეშმარიტია, რის დასადასტურებლად და ასახსნელად არაერთი ტრაქტატი დაწერილა ფილოსოფოსთა და ესთეტიკოსთა მიერ. „მშვენიერი“ და „კეშმარიტი“, ჯონ კიტსის თქმით, პოეტისთვის თანაბარმნიშვნელობანი ცნებებია: „სილამაზე კეშმარიტია, კეშმარიტება კი — მშვენიერი“. მშვენიერი და კეშმარიტი — ეს ცნებები მართლაც ურთიერთ-შერწყმულია ხელოვნების ფენომენში. სწორედ ამიტომ, სტენდალი, რომელიც ხელოვნებას განსაზღვრავდა „მშვენიერ ტყუილად“, ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ მისი ნაწარმოებები ხალხს მოეწონება, უპირველეს ყოვლისა. „სიმართლის“ გამო. მაშასადამე, დაპირისპირება „ტყუილსა“ და სიმართლეს“ შორის მოხსნილია მხატვრული შემოქმედების სფეროში; და ამაზე მეტყველებს ყოველი კეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები და მასში გამოხატული სახე. შეიძლება ითქვას, რომ არა მარტო მხატვრული შემოქმედების სფეროში, არამედ თვით ცხოვრების მიმართაც „ხელოვნების ტყუილი“ ისეთი ტყუილია, რომელიც ტყუილს ვერ იტანს.

პოეზიის და. საერთოდ, ხელოვნების პარადოქსალობა სწორედ იმითაც ვლინდება, რომ იგი ცხოვრებას ასახავს მსხვერპლ უარყოფის გზით. და მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნება და, კერძოდ, პოეზიაც მძაფრად განგვაცდევინებს ცხოვრების სიმართლეს, მისი სიმართლე მაინც სპეციფიკურია და

უთუოდ განსხვავებულია ცხოვრებისეული სიმართლისაგან და, მრავლად მხრივ — საპირისპიროცაა. პოეზია გამოხატავს ცხოვრების სიმართლეს და არა სიმართლეს ცხოვრებისეული სინამდვილისა. პოეზიას აბსოლუტურთან, საყოველთაოთან და ზოგადთან აქვს საქმე მიუხედავად იმისა, რომ იდეებსა და სახეებს ინდივიდუალურად, გრძნობად-კონკრეტული ნიშნებით გადმოგვცემს. იგივე ითქმის ლექსში ფაქტობრივ გრძნობაზე — მხატვრულ გრძნობაზე: ეს გრძნობა ცხოვრებისეულს კი არა, ცხოვრების სიმართლეს შეიცავს და ასახავს; ეს გრძნობა ცხოვრებისეული ვითარებებისგან დამოუკიდებლად, მთელი ადამიანური ცხოვრებისადმი არის მართალი. ჩვეულებრივი გრძნობა კი მართალია მხოლოდ ცხოვრებისეულ, დროითა და სივრცით შემოსაზღვრულ და სუბიექტურად განპირობებულ სიტუაციებში. იგი მხოლოდ სუბიექტურად, ლოკალურად არის მართალი და, უმეტეს შემთხვევაში, სხვებისთვის მიუღებელია და მთლიანად ადამიანური ცხოვრების მიმართ უპირატესად არამართებული, არადეკვატური გამოდგება.

ამიტომ იყო, ბ. გ. ბელინსკი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან რომ ილაშქრებდა ყოველივე პირადულის, ვიწროდ ცხოვრებისეული, სუბიექტურის გამოვლენებათა წინააღმდეგ ზელოვებაში და, კერძოდ, პოეზიაშიც. იგი სრულიად მართებულად აღნიშნავდა, რომ ყოველივე ის, „რაც ვამომდინარეობს პირად საწუხარზე სუბიექტური შეხედულებებიდან — თითქმის ყოველთვის წერილმანი აღმოჩნდება... სირცხვილიცაა, წერო ცალკეული სუბიექტური ტვილებების ტვირთით შეწუხებულმა. ეს მიუტევებელი სისუსტეა, უსუსური ეგოიზმი“.

მთელი ეს წიაღსვლები და დიდებულ პოეტთა თუ ესთეტიკოსთა ნააზრევების მოხმობაც აქ იმისთვის დამკვირდა, თვალნათლივ რომ წარმომეჩინა გალაკტიონის „მერის“ ცხოვრებისეული ადრესატის და, რაც მთავარია, ლიტერატურისმცოდნეობაში მხატვრულ სახესა (ტიპსა) და პროტოტიპს შორის თანაფარდობის, ზუსტი მსგავსების ძიებათა მცდარობაც და ამოებაც. არა მარტო „მერის“, არამედ ყველა ლექსში მომქმედი მხატვრული სახის წარმომავლობის, მისი შინაარსისა ა

ხასიათის შეფასება — ჩაოდენ სარწმუნო ბიოგრაფიული მასალაც არ გვექონდეს ხელთ მწერალზე და მასში თვით პროტოტიპიც რომ იყოს მინიშნებული — ყოველთვის უნდა ხდებოდეს მხატვრული შემოქმედების არსებით პრინციპთა გთვალისწინებით. ეს პრინციპები კი, უპირველეს ყოვლისა, იმას შეგვაგონებენ, რომ ხელოვნების ყოველი ფენომენი წარმოადგენს აბსოლუტურ, ცხოვრებისეული თვალთახედვისა და წესების პოზიციებიდან განსჯა-გაანალიზებას დაუქვემდებარებელ ფენომენს.

1975

### 3. გენიალური გალაკტიონი

გალაკტიონის პოეზიის გენიალურობა არაერთგზის თქმულა. მაგრამ მკითხველებიცა და ლიტერატორებიც მის გენიალურობას აღიქვამენ და გაიაზრებენ უპირატესად ცხადზე ცხად შედეგრთა შთამაგონებელი იმპულსების შედეგად. პოეტის გენიალურობა კი გაცილებით უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე მის ლექსთა გარკვეული ნაწილის თვით უაღრესი შთამაგონებლობა. არათუ მძაფრად შთამაგონებელი, თვით გენიალური ლექსებიც აქვთ ბარატინსკის და ფეტს, მაგრამ არის „გენიალური პუშკინი“. ჩვენში უბრწყინვალესი ლექსები აქვთ ალექსანდრე ჭავჭავაძესა და გრიგოლ ორბელიანს, მაგრამ არის „გენიალური ბარათაშვილი“. გენიალური პოეზია, გენიალური პოეტი გაცილებით მეტს გულისხმობს, ვიდრე გენიალური ლექსები. არ არსებობს თვით ყველაზე გენიალური პოეტი, რომლის ყოველი ლექსი ერთნაირად უმაღლეს მხატვრულ ქმნილებას წარმოადგენდეს. (მხედველობაში არა მყავს რუსთაფელი და მისი ბადალი ხელოვანი, რომელთა შემოქმედება ისტორიამ მხოლოდ ნაწილობრივ შემოგვინახა, — შეუძლებელია რუსთაფელს ერთბაშად და იოლად გამოემუშაებინოს ისეთი ოსტატობა, მხატვრული სიტყვისა და აზროვნების ისეთი უმაღლესი კულტურა, მის „ვეფხისტყაოსანში“ რომ ცხადდება). გენიალური პოეტის პიროვნება და შემოქმედება რამდენიმე ბრწყინვალე ქმნილებით არ განი-

საზღვრება. გალაკტიონს აქვს მრავალი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უბრალო ლექსი; მაგრამ ყველაზე უბრალო ლექსშიც კი იგი მაინც გენიალური რჩება. (ზოგს ეგებ პარადოქსად მოეჩვენოს, მაგრამ მე მაინც ასე ვგონებ, რომ ასეთი „უბრალო ლექსები“ უფრო ყოვლისმომცველად ადასტურებენ მის გენიალობას, ვიდრე რამდენიმე შედევრი; მართალია, ტალანტი აუცილებლად უნდა იყოს შედევრთა შემქმნელი, მაგრამ, როგორც აღვნიშნე, ხელოვანის გენიალობას მხოლოდ შედევრები ვერ დაადასტურებს. გენიალური ხელოვანი აუცილებლად გულისხმობს ტალანტს, რაც ვერ ითქმის ტალანტის მქონე ხელოვანზე. ტალანტი — მხატვრული ნიჭიერების უმაღლესი დონის აღმნიშვნელი ცნებაა, ხოლო გენიალურობა, ტალანტთან ერთად, მიგვითითებს შემოქმედის პიროვნული წყობის, მისი მთლიან-პიროვნული ენერგიის ძალაზე და მოღვაწეობის უფრცეს დიპაზონზე. ეს საკითხი, ცალკე მსჯელობის საგანია. რაც შეეხება გალაკტიონისებრ გაელვებას მის თვით „უბრალო ლექსებშიც“, ეს მოვლენა მისი გენიალურობის ერთ-ერთ მრავალსიმეტყველ ფაქტად მიმაჩნია.

გენიალური პოეტის შემოქმედების ღირებულება, საბედნიეროდ, სცილდება ვიწრო-სუბიექტურ აღქმისა და პირადი სიმპათია-ანტიპათიის ფარგლებს, რადგან იგი ეპოქალური მოვლენაა; და როგორც ყოველ ეპოქალურ მოვლენას, საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროში აღჩენილს, პოეტის შემოქმედების გენიალურობასაც თავისი განმსაზღვრელი ნიშნები აქვს და, ამასთანავე, მისი ობიექტურად შესაფასებელი, მეცნიერულად გამომუშავებული კრიტერიუმებიც არსებობს. მაშ, რომელია ის არსებითი ნიშნები, რომელთა ძალით გალაკტიონს განსაკუთრებულად გამოჩჩეულ და გენიალურ პოეტად ვაცხადებთ? რა თქმა უნდა, ერთ-ერთ უმთავრეს ნიშანთაგან უნდა მივიჩნიოთ მისი „ლურჯა ცხენები“, „ნიკორწმინდა“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „გურიის მთებს“, „როგორ ებრძოდნენ ზარები ზარებს, „მე და ღამე“ და სხვა შედევრები მისი ლირიკისა; და რაც მთავარია — შედეგ ერთად სიმრავლე. ეს უკანასკნელი მომენტი — სიმრავლე შედევრთა — განსაკუთრებით ყურადსაღებია, რამეთუ მოწმობს ტალანტის განსაკუთრებულ სიმძლავრეს, დიდ შე-

მოქმედებით ენერგიას. და მაინც — ეს არის მხოლოდ ერთ-ერთი ნიშანი თუ საბუთი.

ამისდა კვალად უნდა აღინიშნოს გალაკტიონის ტალანტის უნიკალური და არსებითი მხარე — ფანტაზიის სახეთა ისეთი უჩვეულო მელოდირი ატმოსფერო, პოეტის შთაგონების განმსჭვალვა ისეთი განსაკუთრებული ჰანგებით, რომლებიც საწყისშივე განსაზღვრავენ მოვლენათა ასახვის სპეციფიკურ, გალაკტიონისებურ მანერას. მუსიკა, „მელოდირის სახეთა“ და „სახეთა მელოდირის“ წვდომა — იყო გალაკტიონის პოეზიის არსებითი თვისება, მისი ტალანტის ჩასიათი: მოვლენათა შემოქმედებითი დაუფლებისა და მათი მხატვრული გამოხატვის უმთავრესი საშუალება. ეს საკითხი მე უკვე განემარტე გალაკტიონ ტაბიძის ოთხმოცი წლის თავთან დაწერილ წერილში „ესმოდა სახე მელოდირების“, მას შემდეგ სხვა საგულისხმო მოსაზრებებიც გამოითქვა მკვლევართა მიერ ამავე საკითხზე და, ამიტომ, აქ მხოლოდ ამასდა დავძენ: გალაკტიონისეული მუსიკა მისი გენიალობის თავისთავადი მნიშვნელობის განმსაზღვრელი ნიშანია.

უაღრესად საგულთხმო ნიშნებად უნდა მივიჩნიოთ მისი პოეზიის ორკესტრულობა, მრავალმხრივობა, მრავალპლანიანობა, ნაყოფიერება — მისი დიდი შემოქმედებითი ღიაპაზონი, რომელმაც ერთბაშად და თავიდანვე დასახა რამდენიმე მიმართულება და სტილური ნაკადი სინამდვილის მხატვრული ასახვის სფეროში. გალაკტიონის პოეზიას თუ ჩავუღრმავდებით, შემოქმედებით ინტერენთა ისეთი მრავალმხრივობის, საგანთა და ფერთა ისეთი სიუხვის მოწმენი ვხდებით, რომ უნებურად გაგვიჩნდება შეგრძნება, თითქოს რამდენიმე შემოქმედის სული ერთდროულად იღვწოდა მის არსებაში. შემოქმედებითი ღიაპაზონის სიფართოვმ და სიმძლავრემ საწყისშივე განსაზღვრა აგრეთვე სწრაფვა ყველა სახის ლექსის ოსტატურად დაუფლებისაკენ.

პროდუქტულობა და სწრაფი ზრდა, მუდმივი მზაობა მოვლენათა შემოქმედებითი აღქმა-გადამუშავებისათვის და დაუღალავი ძიებანი გამოსახვის ახალ-ახალი საშუალებებისა, რაც დიდი ტალანტის უცილობელი ნიშანია და რასაც მძლავრი შემოქმედებითი ენერგია განაპირობებს ხელოვანში, დაკავ-

შირებული იყო, ერთი მხრივ, ხელოვნების ფანტიკური სიყვარულთან და, მეორე მხრივ, საკუთარი ძალისა და მისიის გაცნობიერებასთან.

გალაკტიონმა რომ ძალზე ადრე დაიწყო ლექსების წერა, მეტყველებს პოეზიისადმი მის თანდაყოლილ მიდრეკილებაზე. მაგრამ ეს არცთუ იშვიათი მოვლენაა. იშვიათზე იშვიათია გალაკტიონისეული ფანტიკური სიყვარული ხელოვნებისა, რაც მისი ყრმობის წლებშივე გამოვლინდა. ჭერ კიდევ თექვსმეტი წლის ქაბუკმა მტკიცედ და გადაწყვეტით თქვა: „სხვა რასა აქვს ქვეყნად ფასი, რომ არ იყოს ხელოვნება?!“. ქვეყნად მისთვის უფრო მაღალი და ძვირფასი „სხვა არაა იყო სიმღერისთანა“ და მის უმაღლეს სურვილს შეადგენდა „სიმღერებში სიკვდილი“. მის პოეზიაში უხვად მიმოხეული ამგვარი ფრაზები პოეტური პოზა კი არ არის, არამედ მრწამსის გულწრფელი და თამამი აღიარებაა.

სითამამე — დიდი ტალანტის უცილობელი თვისებაა.

გალაკტიონმა ყმაწვილკაცობაშივე იგრძნო და გაიცნობიერა საკუთარ არსებაში ძალა ტალანტისა, თავისი „ქნარი გიგანტიური“ — „ქართული სულით მეოცნებე პოეტის ქნარი“, განიცადა თავისი მისიაც — ყოფილიყო ახალი ეპოქის პოეზიის შემქმნელი, გამომხატველი და წარმმართველი ხალხის სულისკვეთებისა და მსოფლშეგრძნებისა. ჭერ კიდევ ჩვიდმეტი წლის ქაბუკმა შეიგრძნო იმგვარი ძალა, რომელმაც ათქმევინა: „მალე, მალე ველებს და მთებს ტიტანივით მოვევლები“. მართლაც საოცარია და უჩვეულოა ქაბუკ კაცში ასეთი რწმენა, ასეთი თვითშეგრძნება:

„იბოხოქრე ცხოვრების ზღვავ ჩემ ირგვლივ,  
რას გახდები, ან რა უნდა დამაყლდეს?  
პიტალო კლდეს რას დააკლებს ზღვის ტალღა —  
რას დააკლებს ზვირთი გამობრძმედილ კლდეს?!“

სწორედ საკუთარი შინაგანი ძალის განცდაზე დაფუძნებული რწმენით, გალაკტიონმა შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე თავს იღო პოეზიის განმაახლებელის, მეოცე საუკუნის ლექსის მესვეურ-წარმმართველის როლი — მან დაბეჭდვით და მტკიცედ განუსაზღვრა საკუთარ თავს ახალი

ხანის „მგოსანთა მეფის“ ტვირთიც და სიდიადეც. ასეთი თვითაღქმა და საკუთარ თავზე ამგვარი ფუნქციის დაკისრებაც უთუოდ გენიოსთა ხვედრია; ხოლო თვით მისი ამგვარი შეუმცდარობა და „ქადილის“ თუ „დანაპირების“ ასეთი სისრულით აღსრულება კი უთუოდ დასტურია გენიალურობისა.

გენიალურის შესაფერის გასაოცარ სითამამეს ავლენდა გალაკტიონი არა მარტო ქართული პოეზიის ტრადიციების, არამედ მის გარშემო ახლებური ტენდენციების და იდეების შეთვისებისას და საკუთარი ახალი მხატვრული ფორმების შექმნის პროცესშიც.

წმინდა პოეზიის მწვერვალებზე მყოფსაც, გალაკტიონს არასდროს სტოვებდა ტრადიციით შეთვისებული იდეა „ხალხის მოძმედ ყოფნისა ტანჯვასა და სიხარულშიც“. ლიტერატურის სარბიელზე გასვლის დღიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე იგი იყო ქართველი ხალხის მიზანსწრაფვის, მისი ცხოვრების ზიარიცა და გამომხატველიც. ამიტომაც რომანტიზმი და წინ მსწრაფი, რწმენიანი, რევოლუციური სულისკეთება იყო მთავარი ნიშანი მისი მებრძოლი სულისა. მის შემოქმედებით მზერას არ დარჩენია აღუნიშნავი არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში — არც საუკუნის დასაწყისის ეროვნულ-პოლიტიკური რევოლუციური ძვრები, არც 1917 წელს ცარიზმის, ამ შესაზარი „ხალხთა საპყრობილეს“ დამხობა და საქართველოს დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ არსებობის პერსპექტივა, არც შემდგომ ჩვენი გასაბჭოებული რესპუბლიკის „წინსვლა გასაკვირველი“ და ხუთწლეულების მძაფრი მაჯისცემა, არც სამამულო ომის ბოროტარი დღეები... გალაკტიონის გასაოცარ მხატვრულ-შემოქმედებით ალღოზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ მან უმაღლესიგაღმა ლენინის — რევოლუციის ტიტანის მნიშვნელობა და პირველმა ასახა მისი სახე პოეზიაში. მას სწამდა რევოლუციური ძვრების მიმართულება, სწამდა იდეა კომუნიზმის, მიზანსწრაფვა სოციალისტური მშენებლობისა, — ყოველივე ამას უკავშირებდა სამშობლოს გადარჩენისა და განვითარების მიზანსწრაფვას, — და სწორედ მძლავრი რწმენის აღფრთოვანებით შექმნა ამ საკითხებთან დაკავშირებით არა ერთი და ორი ბრწყინვალე პოეტური ნიმუში.



დიდი ტალანტები — მძლავრი და ურყევი რწმენის პიროვნებები იყვნენ მუდამ. ასეთი იყო გალაკტიონი. ურყევი რწმენა იყო მისი შემოქმედების მასტიმულირებელი ძალა, მისი ლექსების გულწრფელობისა და აღმამფრენი ხასიათის განმსაზღვრელი პირობა.

და ყოველივე ამასთან ერთად, გალაკტიონი იყო პოეტი, რომელმაც ახლებურად დაანახა ქართულ კაცს თავისი მთები და ყანები, თავისი ზვრები, ბაღები, თავისი ცა და ზღვა; რომელმაც გაუღვივა ქართულ კაცს ახლებურად განცდა სიყვარულისა და მეგობრობისა, ახლებურად გააზრება სამშობლოს გადარჩენის და მსახურების იდეისა. მან შესძლო კვლავაც გაემძაფრებინა ქართულ კაცში პოეზიის სიყვარული და შშვენიერის თაყვანისცემა და ამით, თვით ქართველის ბუნებაში განემტკიცებინა პოეზია, როდესაც აგვიხილა თვალი ჩვენი „დაბინდული ქლიავისფერი მთების“, „თოვლის ქალწულებით ხიდიდან ფენის“, „შავი ზღვის ტალღის უმანკო იისფერის“ და „მოსისხარი წვიმების“ დასანახავად და განსაცდელად. მან შესძლო აღეზარდა და განემდიდრებინა ქართული კაცის გრძნობათა სამყარო.

ბრწყინვალე და დიდებამოსილი იყო მისი შემოქმედებითი გზა მთელი ორმოცი წლის მანძილზე — გზა ახალ-ახალ სახეტა და ჰანგთა წვდომის, ურთულესი და უნატიფესი გამომსახველობითი საშუალებების მიგნება-დაუფლების, გზა სინამდვილის მოვლენათა უმაღლეს პოეტურ ფორმებში გამოსახვისა და ქართული პოეტური სიტყვის „გამართვისა მსოფლიო რადიუსით“. და მაშინაც კი, როდესაც ცხოვრების უკანასკნელი წლების მანძილზე ის თითქოს მიჩუმდა, თითქოს გაჩვეულებრივდა და გადაიქცა წარსულის ლეგენდად, წარსულის კუთვნილებად, — როდესაც ქუჩაში ბორძიკ-ბორძიკ, ნერვიულად და რუსთველის გამზირის კიდე-კიდე (და მაინც ყიფად!), ფიქრში ჩაფლულ და წინ უხილავ წერტილს მიშტერებულ გალაკტიონ ტაბიძეს გამვლულები თვალს აყოლებდნენ არა როგორც „არტისტული ყვავილების“ შემქმნელ გენიოსს, არამედ, უბრალოდ, მათ გვერდით მცხოვრებ პოეტს (ო, რა გულმავიწყი და გუნებაცვალებადია საზოგადოება? რა უდიერია ხოლმე კაცი მის გვერდით მყოფი გენიალური

შემოქმედის მიმართ?! რა შესაზარია უნიჭოთა ნიჭი ყველაზე არაჩვეულებრივის გაჩვეულებრივობისა?!), — თურმე სწორედ მაშინ ასრულებდა გალაკტიონი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების უკანასკნელ ტრიუმფალურ ეტაპს, თურმე სწორედ მაშინ კიდევ ერთხელ ადასტურებდა თავის გენიოსობას. რა ბრძნულად უთქვამს ჩვენს ხალხს, სანთელსაკმეველი თავის გზა-კვალს ბოლოს მაინც გაიგნებსო. გალაკტიონის ხმის დამხშობი ყალბი რუპორები დაიმსხვრენ, სამოციან წლებში ერთიანი სახით გამომზეურდა გალაკტიონის ბოლო ათწლეულში შექმნილი ლექსები და გახდა ცხადი, რომ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებშიც პოეზიის მწვერვალები კვლავაც გალაკტიონს ეპყრო და დღემდე პოეტები ისევ მის ლექსთა ინტონაციებითა და ფორმებით უხვად საზრდოობენ.

თუმცა ის მიმართულება, რომელიც გალაკტიონმა განავითარა ორმოციანი წლების მეორე ნახევარსა და ორმოცდაათიან წლებში, უკვე მონიშნული იყო მისი შემოქმედების პირველ ეტაპზეც, — მაგრამ თვით განვითარება ადრე მონიშნულისა იმდენად მძლავრი, პრაქტულფეროვანი და დღეისთვის შემოქმედებითად ისე აღმამფრენი აღმოჩნდა, რომ უკვე თავისთავადი ახალი პოეტური ღირებულების მქონე მოვლენად წარმოგვესახება არა მარტო გალაკტიონის, არამედ მთელი თანამედროვე ქართული პოეზიის სფეროში.

თავისი შემოქმედების უკანასკნელ ეტაპზე გალაკტიონი მისთვის არსებითად დამახასიათებელ რომანტიკულ დამოკიდებულებას სინამდვილის მოვლენებისადმი გამოხატავს არა მაღალმხატვრულის პათოსითა და მგზნებარებით, არამედ უშირატესად ჩვეულებრივი სადა პოეტური ფორმებითა და სასაუბრო მეტყველების მხატვრულად გამოყენება-გადამუშავების გზით. ამ პერიოდის მის შემოქმედებაში მძლავრობს „ირონის მომენტი“ და სარკასტული ტონები, რომლებიც ორგანულად ერწყმიან მელანქოლიურ ინტონაციებს; და რაც მთავარია: ათიან-ოციან წლებში ეს ურთულესი პოეტური სიმბოლოების, უღრმესი და ფარული მნიშვნელობის მეტაფორების, უადრესად რთული პოეტური ფრაზების ოსტატი ახლა ასე აცხადებს: „მიყვარს ყველაფერი სადა, მიყვარს ყველა-

ფერი ძველი“, და განცდებს სრულიად შეუფერადებლად, თითქოს თაშაშითა და ნატიფი იუმორით გამოთქვამს.

ზემოაღებული თქმული იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ერთი შემოქმედებითი ინტერესით, ერთი მხატვრული ხერხითა თუ გამოსახვის მანერით ისაზღვრებოდა გალაკტიონის ბოლო პერიოდის პოეზია. შემოქმედებითი ცხოვრების უკანასკნელ ეტაპზეც მას მხატვრული ასახვის მრავალფეროვნება და მრავალპლანიანობა ახასიათებს ამ პერიოდშიც ჩვენ საქმე გვაქვს სხვადასხვა გამომხატველობითი საშუალებების, სხვადასხვა პოეტური ინტონაციების, სხვადასხვა განცდითი მიმართულების ლექსებთან. სამაგალითოდ დავასახელებთ თუნდაც — „რისთვის მაგონებ, ვაზზე მიმობნეულო ნამო“ და „ქალაქთა ბნელთა“, „მიღიხარ... ისე მიგაქვს წვალება“ და „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“, „ვეთქვათ, მთად სამზეო“ და „ამაოებავ, ვგრძნობ რად არ აღჰგვი“, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ და „ევეალიპტი“. თანაჰედროვე პოეზიის ისტორიის თვალსაზრისით მთავარი აქ ის არის, რომ ბოლო პერიოდში შექმნილი ლექსებით გალაკტიონმა შემოქმედებითი განვითარების ახალი გზები დაუსახა შემდგომ თაობებს, — თუნდაც იმავე ირონიის, სარკასტული მომენტის, პაროდის გამომსახველობით ხერხთა გამოყენებისა და სასაუბრო მეტყველების გამოყენების სფეროებში.

და მაინც, მიუხედავად სხვადასხვანაირობისა, ბოლო პერიოდის მის ლექსებს ახასიათებს ერთი გარკვეული მომართვა — უჩვეულო სისადავე, ტიტანური უბრალოება და მშვიდი სიმტკიცე. პოეტური ფიქრითა და გრძნობით მძაფრად დამუხტულ მეტაფორულ სახეთა სიმბოლურად გადმოცემა, ლექსის ემოციური ძარღვის უკიდურესად დაძაბვა და ათრთოლება, ურთულესი ვერსიფიკაციული ილეთების ოსტატურად ათამაშება, მუსიკალური მომენტის უკიდურესი გამოყენება და სათქმელის გაბუნდოვანება მხატვრულ ფეექტის გასამძლავრებლად და სუგესტიის მოსახდენად, — ყოველივე ეს, რაც აგრე რიგ დამახასიათებელი იყო 10-20-იანი წლების ლექსებისთვის, ბოლო პერიოდში მან თითქმის სრულიად უარჰყო. ამ პერიოდში ჩვენ მოწმენი ვხდებით მის პოეზიაში ფიქრთა და გრძნობათა უკიდურესი „სიშიშვლით“ გამოხატვისა. მან თეი-

თონ მოიშორა ადრე გამომუშავებული და მისი ოსტატობის წარმომჩენი ყველა ვერსიფიკაციული „ილეთი“; იგი სრულიად აღარ საჭიროებდა ლექსის შესაქმნელად გარკვეულ ძალთა მომარჯვებას; მას სრულიად აღარ აინტერესებდა რაიმე საშუალებათა გამოძებნა ლექსში თავისი პოეტობის დასადასტურებლად. ის უკვე თავით ტერფამდე, მთელი თავისი არსებით წარმოადგენდა პოეზიას. იგი უკვე თავისთავად იყო ლექსი. ამიტომაც განიძარცვა ადრინდელი უბრწყინვალესი სამკაულები და პოეტური სიტყვა აამეტყველა „შიშველი“ ფიქრითა და გრძნობით. და ვიტყვი: ლექსის შექმნა იმგვარი ფიქრისა და გრძნობისგან, რომლებიც უკიდურესი „სიშიშველით“ არიან წარმოჩენილნი — ეს არის გალაკტიონის ტრიუმფი. ეს რის სახიფათო, „ბეწვის ხიდზე“ გამავალი გზა, რომლის განვლა გალაკტიონის ბადალ ხელოვანთ ძალუძს. შემოქმედების სწორედ ბოლო პერიოდში მიაღწია მან იმ სისადავის ეფექტს, რომელიც მხოლოდ უდიდეს ოსტატს, უფრო სწორად — ოსტატობის ზღვას გადასულ შემოქმედს რომ ძალუძს.

სიკვდილამდე ფლობდა გალაკტიონი ახალი ხანის „მგოსანთა მეფის“ გვირგვინს.

და არა მარტო ცხოვრებითა და შემოქმედებით, თვით სიკვდილითაც იყო იგი გენიალური.

## შენიშვნები თანამედროვე ქართულ ლექსზე

### 1. ნოვატივიზმის შესახებ

თავის ბუნებით პოეზია დღესაც იმადვე რჩება, რადაც იგი მუდამ იყო; მას იგივე მიზნები აქვს და ამ მიზანთა განსახორციელებლად იმავე იარაღს გამოიყენებს. რა თქმა უნდა, ეს არასგზით არ ნიშნავს, თითქოს დღევანდელი პოეზია არ უნდა განსხვავდებოდეს წინა ეპოქების ან თუნდაც წინა ლიტერატურული პერიოდების პოეზიასთან შედარებით. დროსთან ერთად, პოეზია ადრე შეძენილ თვისებებს ჰკარგავს, ახალ თვისებებს იძენს და სრულიად ობიექტური მიზეზების ძალით ყოველ ეპოქაში შეცვლილ-განახლებული ხასიათით მოქმედებს საზოგადოებრივ ყოფიერებასა და ცნობიერებაში, პიროვნების მსოფლგანცდასა და მსოფლმხედველობაში მომხდარ ძვრებთან, „მე“-სა და გარემოს შორის მარად არსებული კონფლიქტური დამოკიდებულებების შინაარსთა შეცვლასთან დაკავშირებით. ყოველივე ამას ერთგვარი კორექტივი შეაქვს პოეზიის ხასიათშიც და იწვევს ფორმის გადახალისებასაც.

ჩვენი პოეზია თვისობრივად რომ განახლდა (თუ თვისობრივის ცნებას მკაცრი ფილოსოფიური მნიშვნელობით არ გავიაზრებთ) — პირადად ჩემთვის ეს ცხადზე ცხადია. ზოგიერთი კრიტიკოსი ჩვენს პოეზიაში აღჩენილი ნოვატივების, მისი თვისობრივი განახლების დასადასტურებლად განსაკუთრებულად ყურადღებას გაამახვილებს ხოლმე ვერლიბრზე (როგორც სპეციფიკურად 70-იანი წლების მონაპოვარზე და უშუალოდ წინა პერიოდთან განსხვავებულ სამეტყველო ფორ-

მაზე უახლეს პოეზიაში), ან ახალგაზრდა პოეტთა შემოქმედებაში გამოვლენილ ტენდენციებზე. პოეზიის თვისობრივი განახლების დამადასტურებელ ნოვაციათა ძიება კი აუცილებლად ლექსის ზედპირზე ან თაობათა მიხედვით — არ არის სულ მთლად გამართლებული, რადგან ასეთ ასპექტებში ძალზე ხშირად დროებით და არაარსებით გამოვლინებებთან შეიძლება გვეკონდეს საქმე. განა თვისობრივ განახლებას უფრო მრავლისმეტყველად და საფუძვლიანად არ გვისაბუთებს, ვთქვათ, ანა კალანდაძის შემოქმედებითი ფერიცვალება: ეკრძოდ ის სხვაობა, რომელიც ასე აშკარად აღსაქმელია მის მიერ ორმოციან-ორმოცდაათიან და უახლოეს წლებში შექმნილ ლექსებს შორის. ის გზა, რომელსაც ანა კალანდაძე სამოციანი წლებიდან დაადგა, თვისობრივად განსხვავდება ადრინდელისგან, — ბრწყინვალე და მომხიბვლელი იყო ანა კალანდაძის ადრინდელი ლექსები „ოთახში შემოჭრილი და ლამის წელზე შემოჭდობილი თუთის“ და მსგავსი, უშუალო ემოციებისა და შთაბეჭდილებების, პირობითად რომ ვთქვათ, რეცეპტორული სახეებით; მაგრამ ახლა იგი სულ სხვაგვარ, უფრო რთული და მაღალი, გასულიერებული და სიღრმისეული, ავტონომურად გამომუშავებულ სახეთა იმპულსებით აღძრული პოეზიის შედმართს მისდევს. და მხოლოდ მის ქეშმარიტად შემოქმედ ბუნებაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მიაგნო ამ განსხვავებულ გზასაც და, არც შეენანა, და არც შეეშინდა უკვე ჩვეული განცდა-ხილვათა სამყაროს, რა აღმაფრენით, სიყვარულითა და რუდუნებით გატკეპნილ-გამშვენიერებული ადრინდელი გზების დატეგება და ახალ ძალთა მოხმობა სულ სხვა, უფრო მნიშვნელოვან სიმაღლეთა დასაუფლებლად ან კიდევ: განა თვისობრივ განახლებაზე არ მიგვანიშნებს მურმან ლებანიძის შემოქმედებითი ძიებები: სამოცდაათიანი წლებისთვის იგი ადრინდელისგან ისე განსხვავებულად მაღალ დონეზე ამეტყველდა, თითქოს ახლად აღჩნდა მკითხველთა წინაშე. ფიქრით განმსჭვალულ განცდათა მომართვით სხვაგვარ შემოქმედებით გზებს მიჰყვებიან არჩილ სულაკაურიც, ოთარ კილაძეც, ჯანსუღ ჩარკვიანიც, შოთა ნიშნიანიძეც. ოთარ კელიძეც და მათი თაობის სხვა პოეტებიც. ასევე ჩვენს თვალწინ, უკვე სამოციანი წლებშივე მკვეთრად გადახალისდა

მანამდეც მაღალ ოსტატობას ზიარებული და ამ დროისთვის თითქოს საბოლოოდ დადგენილ-გაპოზირებული ლექსი ირაკლი აბაშიძისა, გრიგოლ აბაშიძის და სხვა. უკვე უხუცესი თაობის პოეტებისა. თვით ტრადიციულ სალექსო ფორმებით ეს პოეტები ახლებურ განცდათა აღმაფრენით მეტყველებენ.

ზემორე თქმულით იმის მონიშვნაც მსურდა, რომ პოეზიის განახლება ეპოქალური შიდა ძვრებით განპირობებული გლობალური მოვლენაა და მხოლოდ ახლად მოსულ თაობათა ძალების აღჩენით ან, მით უმეტეს, ფორმისეული ძაებებით არ იფარგლება. ამასთანავე, პოეზიის განახლებას უნდა ვაფასებდეთ არა იმდენად მოდური ან თვალში საცემად ორიგინალური, უშუალო ტრადიციებისადმი აუცილებლად მკვეთრად დაპირისპირებული ფორმების, არამედ ისეთი პოეტური ნიმუშების მიხედვით, რომლებშიც პოეზია ცოცხლობს. ყოველივე ახლებური აუცილებლად არ ნიშნავს ნამდვილად მხატვრულს და ცხოველყოფელს. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში „სიახლე“ თუ „განსხვავებულობა“ ერთგვარ მოდად იქცა, რისთვისაც პოეტები ზოგჯერ პოეზიასაც სწირავენ, — თვით „სიბრძნის ასაკს“ მიღწეულნიც გამოავლენენ ხოლმე ამ ბოლო დროს ისეთ „სიახლეებს“, რომლებსაც სუსტი კავშირი აქვს საერთოდ პოეზიასთან.

ზოგიერთისთვის ის ნოვაციები, რომლებსაც გვიდასტურებს ოთხმოციანი წლების დასაწყისისთვის ქართული პოეზია — მხოლოდ სამოცდაათიანი წლების კუთვნილებაა. სინამდვილეში კი ის ყოველივე მნიშვნელოვანი და ნამდვილად პოეტური, რაც დღეისთვის გამძლეა და ჩამოყალიბდა, დასაბამს პოულობს ორმოცდაათიანი წლების დასასრულსა და სამოციანი წლების დასაწყისში. ჩვენი პოეზიის განახლება იწყება სწორედ ამ დროიდან: როდესაც ხელახლა და სხვაგვარად გაცხადდა ჩვენს წინაშე გალაკტიონ ტაბიძე, როდესაც მთელის სისავსით წარმოჩნდა გიორგი ლეონიძისა და სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებითი დიაპაზონი, როდესაც ხელახლა და ცხოველყოფელად ამეტყველდნენ ჩვენს საზოგადოებაში ტიცაან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი და მრავალნი სხვანი, საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე „ხმაჩანშობილი“ პოეტები; როდესაც თანამედროვე პოეზიის ასპარეზზე ხმამალა გაისმა მუხრან

მაკეაერიანის „დიდრონი ნაბიჯების“ ხმა; როდესაც ოთარ ჭილაძისა და გივი გეგეჭკორის, ჯანსულ ჩარკვიანისა და თამაზ ჭილაძის, ვახტანგ ჯავახიძისა და გივი ძნელაძის, მორის ფოცხიშვილისა და ტარიელ ჭანტურაძის ლექსში იძალა მედიტაციამ და ფსიქოლოგიზმმა, „რუპორის“ საწინააღმდეგოდ მომართულმა „ინტიმის“ კილომ; როდესაც გურამ რჩეულიშვილის მძლავრი შემოქმედებითი სუნთქვა ეღებოდა თბილისის პატარს; როდესაც უნივერსიტეტის ბაღის შუაგულ ელევანტურად იჯდა ხან სეფიანარევი, ხანაც სასტიკი ირონიით მომღიმარი შოთა ჩანტლაძე (რომლის ლექსებს მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ გაუქვალეს გზა ბეჭდური სიტყვით ფართო საზოგადოებისკენ); როდესაც უხეში ტილოს შავ შარვლებსა და სქელლანჩიან მაღალეელიან ფეხსაცმელებში გამოწყობილ ჭაბუკებს რედაქციებში ამაოდ დაჰქონდათ თუმცა ერთგვარად დაუხვეწავ-გაუწყობელი, მაგრამ იმ პერიოდისთვის დაკანონებული პოეტიკისადმი დაუდევარი და ავანგარდიზმის ენით მეტყველი ლექსები.

და ისიც, რასაც დღეს სამოცდაათიანი წლების ვერლიბრისეულ სიახლედ აღიარებენ, უკვე სამოციანი წლების დასაწყისში აშოქმედდა „ანტი-ლექსისკენ“ თვით უკიდურესი გადახრებით. თუნდაც ბესიკ ხარანაული. მისი სახელი ლიტერატურული ოფიციალიზაციის სამოცდაათიან წლებში გამოიკვეთა ბეჭდურად; თუმცა, სამოციან წლებშიც უკვე ბევრმა ვიცოდით მისეული პოეტური მეტყველების ხასიათიც და ვერლიბრისკენ მიმართულებაც, შემდგომ ასე რომ გასრულყოფილდა პოეტურად უშუალო სამეტყველო ფორმებში.

და მაინც, მე ასე მესახება, რომ ბესიკ ხარანაულის მომართვა ვერლიბრისკენ შედეგია თბილისში უკვე არსებული ლიტერატურული ატმოსფეროს ზეგავლენისა — იმ ატმოსფეროს ზეგავლენისა — იმ ატმოსფეროსი, რომელიც უკვე განმსჭვალული იყო ვერლიბრისადმი ლია სტურუას, შოთა ჩანტლაძის, ესპა ონიანის და ჭხავათა შემოქმედებითი ინტერესებით. ასე მაგალითად, მე მახსოვს ვერლიბრის ფორმისკენ მიდრეკილი ლია სტურუა, რომელიც უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მწერალთა წრეში, ხანაც კომკავშირის კომიტეტში ახალგაზრდა პოეტთა განსახილველ კრებებზე თავის „უცნაურ



ლექსებს“ კითხულობდა; და კიდევ უფრო ადრე — მახსოვს თავისუფალი ლექსები შოთა ჩანტლადის და გურამ რჩეულიშვილის. თრმოცდათიანი წლების მიწურულს ვერლიბრი უკვე აქტიურად რომ ამოქმედდა, ამას მოწმობს 1978 წელს გამოქვეყნებული ესმა ონიანის ლექსთა კრებულიც, რომელშიც დასტამებულია 1961 წლით დათარიღებული ლექსები. დღეს ამ ძალზე საინტერესო ლექსებს, რომ წაიკითხავს ახალგაზრდა ლიტერატორი, გაკვირვებით იკითხავს — ადრე რატომ არ დაიბეჭდაო. საქმე ისაა, რომ ბეჭდვითი სიტყვისკენ მაშინ ძლივს იკვლევდა გზას ოთარ ჭილაძის კლასიკური ზომით დაწერილი ლექსები. ესმა ონიანთან დაკავშირებით კი ამას დავძენ: მის მიერ გამომუშავებული ევრლიბრის ფორმა სამოციანი წლების დასაწყისში — ქართული ხასიათით აღბეჭდილი ევრლიბრის ფორმაა, განმსჭვალული ქართული თემებით, სახეებითა და, რაც მთავარია, შემართებით. სამოციანი წლების დასაწყისისთვის ევრლიბრი — ქართული პოეტური მეტყველების ტრადიციათა საფუძვლებიდან ორგანულად ამოზრდილ სალექსო ფორმად უაღიბლებოდა.

ევრლიბრთან დაკავშირებული პოეტური მეტყველება, რომელსაც ზოგნი ნათლავდნენ არაქართული ფორმის ხელოვნურად დაფუძნების ამაო ცდად და უცხო ფორმების ბრმა მიბაძვის შედეგად, დასაბამს პოულობს ოციან წლებში და კიდევ უფრო შორს — ბარათაშვილთან. ბარათაშვილის ხსენებამ ზოგო, შესაძლოა, კიდევ გააკვირვოს. საქმე ისაა, რომ როდესაც ყური მიეჩვევა კლასიკოსის სიტყვას, იქ ყველაფერი ჩვეულად, მწყობრად და ნორმატიულად აღიქმება. სინამდვილეში აგრე არ არის. ბარათაშვილი დღესაც მემამბოხეა ქართული პოეტური მეტყველების სფეროში — მის ლექსში დღესაც აქტიურად მოქმედებს და ამტკიცებს თავის სიმართლეს. წამით, რომ მოვახერხოთ და როგორმე მოვიშოროთ ბარათაშვილის ცოდნა, გავთავისუფლდეთ ბარათაშვილის ლექსის ჩვენთვის უკვე ჩვეული პროსოდიიდან და ისე წავიკითხოთ: „განმარტოებულს ფრიალოს კლდეზე სდგას ალვის ხისა ნორჩი ახალი“, „წარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ ვასართველად“, „და ახლა, როს სისხლი მაქვს გაციებული, ვფიცავ მე — არ ვეტროფო აროდეს ფერსა სხვას“, „ნაპოლეონმა გარდმოავლო

თვალი ფრანციას და თქვა: „აბაო, ხელმწიფებამ რა შემოძინა?“ და სხვა ამგვარი, რომანტიკული პოეტიზაციისგან გაუცხოებული და სატყვის უპირატესად ფიქრისეულ ასპექტზე დაფუძნებული, თვით პროზაიზმებისკენაც მიდრეკილი გამოვლინებები ბარათაშვილისეული მეტყველებისა, დავრწმუნდებით, რომ ბარათაშვილის პოეზია არა მარტო იმ დროისთვის, არამედ დღეისთვისაც გასაოცარი სილალით — შემოქმედებითი დაუირიდებლობით, თავისუფლებითა და აღსასრულებელ ნორმათა მსხვერვეის ნიშნით არის აღბეჭდილი. ბარათაშვილს მისი ლიტერატურული გარემო, სხვასთან ერთად, სწორედ ამიტომაც ვერ აღიქვამდა: მან ბევრად გაუსწრო თავის დროს, ბევრად ამაღლდა, და უახლეს პოეტიკაშიც ცხოველყოფელად მოქმედებს. მისი პოეტიკა იმდენად სტიქიურია, რომ მას დრო ვერ განსაზღვრავს. ამ და კიდევ სხვა მინუსთა გამო, პირადად მე ბარათაშვილი მიმაჩნია არა მხოლოდ ახალი ქართული ლექსის ფუძემდებლად, არამედ ქართულ სინამდვილეში ქეშმარიტი ლირიკის უკვდავ მეკვლედაც. და ვინც ხედავს უახლესი პოეტური მეტყველების და საკუთრივ ვერლიბრის სფეროში აღჩენილ სიახლეთა ძალას ტრადიციებში, ეურჩევდი მეტის დაფიქრებით შეაჯეროს ეს სიახლეები ბარათაშვილს, შემდგომ (და განსაკუთრებით) მაჩაბლისეული სალექსო ფორმები, ილია ჭავჭავაძისეული პოეტური მეტყველების და, შემდეგ, ოციანი წლების პოეზიაში ავანგარდისტული ხასიათის გამოვლინებებთან. კრიტიკოსი ბევრს, ძალიან ბევრს აღმოაჩენს ამ შეჯერებით საინტერესოს, ნიშანდობლივს და დამაფიქრებელს.

..სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში ვერლიბრმა გააჩნდია მასზე დადებული ვეტო ლიტერატურული ოფიციალიზის მხრიდან. მას შემდეგ რამდენიმე მართებული წერილი დაიბეჭდა ვერლიბრის თაობაზე და რამდენიმეც — სუბიექტური ხასიათისა და, სამწუხაროდ, უმართებულოც. დღეისთვის ჩვენში უკვე საკმაოდ ხშირად ლაპარაკობენ ვერლიბრზე, მაგრამ, ჭერჯერობით, არ თქმულა სიტყვა საფუძვლიანი, ვერლიბრის პოეტიკის გამჩხრეკ-შემფასებელი. და სანამ არ დაიწერება სათანადო გამოკვლევა ვერლიბრის ბუნებაზე და მის ფორ-

მეგზე. მანამდე კამათსაც არ მოუღებია ბოლო. ასეთი გამოკვლევა აუცილებლად საჭიროა ჩვენს ვითარებაში, როდესაც ზოგიერთმა მწერალმა, ვერლიბრის დამცველმაც და უარყოფელმაც, მათივე გამოწვევებზე-დან შეიმჩნევა, ბოლომდე კარგად არ იცის ვერლიბრის ბუნება და კანონები.

არათუ უბრალო მკითხველს, ბევრ ლიტერატორსაც კი ასე მიაჩნია, რომ ვერლიბრს არა აქვს თავისი პოეტიკა, თავისი ნორმები, თავისი მოთხოვნები და თითქმის იგი სრულიად გაუცხოებულია ტრადიციული ლექსისგან, ადრე გამოჩენილი ვერსიფიკაციული კულტურისგან. ვერლიბრზე მსჯელობისას ზოგი ლიტერატორი გამოთქვამს მოსაზრებას, თითქმის ვერლიბრს არა აქვს, არ უნდა ჰქონდეს და არც მოეთხოვება რომ ჰქონდეს რიტმი და, მით უმეტეს რითმი. ასეთი და ამის მსგავსი შეხედულებების მიზეზით, კრიტიკა აღნიშნავს და ამტკიცებს ვერლიბრისეული პოეზიის დაახლოებას პროზასთან, პროზის თვისებათა მომძლავრებას პოეზიაში, ანუ, პირობითად რომ ვთქვათ, ამტკიცებს პოეზიის გაპროზაულებას თანამედროვე ეტაპზე. სინამდვილეში ეგ არ არის აგრე. ნამდვილი პოეზია იმდენად ენათესავენა დღესაც პროზას, რამდენადაც სიტყვითაა ორთავისთვის გამოსახვის იარაღი. ხოლო, უახლესი პოეზიის მიჩნევა „გაპროზაულებულად“ იმ გარეგანი ნიშნებით, რომლებითაც ზოგი კრიტიკოსი ამას გვცნობუბებს (განსაკუთრებით ვერლიბრის მაგალითზე) უაღრესად მცდარია. ლექსი პროზისგან განსხვავდება საწყისშივე — თავისი ბუნებით, იმპულსით, ხასიათით და გრძნობადკონკრეტულ მთლიან სახეში (როგორც მეტაფორაში) გადაწყვეტის გზითაც. მთავარია, ლექსის ფორმით ამოთქმული სიტყვა იყოს შინაგანად პოეზიის ბუნებისა და ხასიათის მქონე, — ანუ თვით სათქმელი უნდა იყოს პოეზიის ძალით დამუხტული, პოეტური განცდითა და ფიქრით გამოსავლინებული. რაც შეეხება სამეტყველო ფორმებს — ისინი შესაძლოა იყვნენ ხან მძიმენი, ხანაც მსუბუქნი ხან „გაპროზაულებულნი“, ხანაც „გაპოეტიზირებულნი“. ლექსად სათქმელის განცდათა შინაარსიცა და მიმართულებაც — სულ სხვა ფენომენია და, რამდენიც უნდა იწეალო, პროზად ვერ შეცვლი ასევე. პროზის ენით გამოსახატავს, ვერასგზით ვერ ამოთქვამ ლექსად, — თუ

მაინც ამოთქვამ და, ნამდვილი ლექსი ვერ გამოვა. მაგრამ პოეზიისა და პროზის განსხვავებულობა — ეს ცალკე მსჯელობის საგანია და, დავუბრუნდები ისევ ვერლიბრის, კერძოდ კი — ვერლიბრის რიტმზე გავამახვილებ ყურადღებას. ეგონებ, გასაგებია, თუ რატომ მაინცადამაინც რიტმზე გავამახვილებ ყურადღებას; რა თქმა უნდა, იმ რეალური მიზეზით, რომ რიტმის საკითხი გადამწყვეტია სალექსო გამომსახველობითი ფორმის სფეროში.

პირველ ყოვლისა, იმას ვიტყვი, რომ ვერლიბრს აქვს შინაგანი რიტმი — რიტმი პოეტური სათქმელის, საწყისეული ამოსუნთქვის. ეს ასეა, რადგან პოეტური სათქმელი იბადება როგორც დინამიური განცდა, რომელშიც მოცემულია ლექსის ამოთქმის ძალა, მიმდინარეობის სიმძაფრე, დრო და სივრცე. ვერლიბრი შინაგანად დამუხტულია ამ რიტმით. ამასთანავე, ვერლიბრს გარეგნულად გამომსახველი რიტმიც აქვს, ოღონდ, ტრადიციული ლექსისგან განსხვავებული. კერძოდ, თუ ტრადიციულ ლექსში ტაქტებისა და სტროფების შემადგენელი ნაწილები რიცხობრივად თანატოლნი არიან და ერთმანეთს შეეფარდებიან როგორც 1:1, და აქ რიტმს ქმნის ამგვარ თანაფარდობათა ზომიერება და მოწესრიგებულობა, — თავისუფალ ლექსში სტროფებსა და ტაქტების შემადგენელ ნაწილთა ასეთი ზუსტი თანაფარდობა დარღვეულია და რიტმს ქმნის ტაქტებსა და სტროფებში მოქმედი რაღაც გარკვეული ზომის, რიტმულად მდგრადი ელემენტის აქტივობა, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „რიტმულად მდგრადი სიდიდე“. სწორედ ეს რიტმულად მდგრადი სიდიდე ერთგვარ აქცენტირებულ ტაქტს ქმნის ვერლიბრის განცდითი შინაარსის განვითარებაში.

მაშასადამე, თუ კონვენციური ლექსის ტაქტები შედგება რიცხობრივად თანატოლი მახვილიანი და უმახვილო მარცვლებისაგან, თავისუფალი ლექსის სტროფები და ტაქტები შედგება რიტმულად მდგრადი ერთეულისა პლუს თითოეულ ტაქტსა თუ სტროფში რიცხობრივად ცვალებადი მარცვლებისაგან. ესე იგი, ვერლიბრის სტროფთა და ტაქტთა შემადგენელი ნაწილები ერთმანეთს შეეფარდებიან არა როგორც 1:1, არამედ — 1:3 (სადაც  $3=1+2$ ), ან 1:4 (სადაც  $4=1+3$ )

და ა. შ. რიცხობრივად ცვალებადი მარცვლები, პოეტიკის კუთხიდან, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „დამატებითი ელემენტები“, ხოლო ფსიქოლოგიური თვალთახედვით — როგორც შემოქმედებითი სუნთქვის გარღვევები. რიტმულად მდგრადი სიდიდის მოთავსება ტაეპებში ერთსა და იმავე ადგილას არ არის აუცილებელი, — მის ადგილს განსაზღვრავს სათქმელის ასახვის დინამიკა, ემოციური განცდის დამახულობა, შემოქმედებითი სუნთქვა, ანუ შინაგანი რიტმი. და მაინც, თავისუფალი ლექსი თავისი შინაგანი რიტმის ფორმისეული გაცხადების ასპექტში გაცილებით მეტს მოიგებს, როდესაც რიტმულად მდგრადი სიდიდე (შემქმნელი გამომსახველობითი რიტმისა) ტაეპებში თავიდანვე გამოიკვეთება და მკითხველისთვის აშკარად აღქმადი გახდება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ რიტმულად მდგრადი სიდიდის გამოკვეთაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს ტონური მახვილი და დინამიკა თვით იმ ერთეულისა, რომელიც რიტმულად მდგრადი სიდიდის ფუნქციას ასრულებს. ამ უკანასკნელის როლი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ერთეულის მახვილსა და მის ფონეტურ-აზრობრივ დინამიკას ძალუძს ქმედით ხუთმარცვლიან ერთეულს შეუნაცვლოს ექვსმარცვლიანი ან ოთხმარცვლიანი სიტყვები. რიცხვებით რომ გამოვხატოთ რიტმულად მდგრადი სიდიდის (ვთქვათ, ხუთმარცვლიანი სიტყვის) აქტივობა ტაეპებსა და სტროფებში, ასეთ სურათს მივიღებთ:

$$\begin{array}{c} 5 \\ 5 - 6 - 4 \\ 5 - 4 - 7 \\ 6 - 5 - 7 \\ \text{და ა. შ.} \end{array}$$

რა თქმა უნდა, არ არის სავალდებულო რიტმულად მდგრადი სიდიდის (5) გამოტანა ტაეპების დასაწყისშივე და არც აუცილებლად პირველსავე სტროფში, — იგი შესაძლოა აქცენტირებული იყოს მომდევნო სტროფებშიც.

თავისუფალი ლექსის რიტმის გამოკვეთაში დიდ როლს ასრულებს აგრეთვე განმეორებები სინტაგმებისა, ფონემე-

ბისა და მთლიანად სინტაქსური სტრუქტურების განმეორებები სხვადასხვა ტაეპებში. ალიტერაცია, სიტყვათა და ფრაზების ემოციური დაძაბულობა, ფიქრის განვითარების ტემპი და, ზემოთხსენებულთან ერთად, სხვა ამგვარი საშუალებები ქმნიან თავისუფალი ლექსის ფონეტიკურ არსს.

რიტმი — თავისუფალი ლექსის გამომსახველობითი ფორმის ერთ-ერთი უმთავრესი ძალაა. ფორმის ასპექტში ვერლიბრმა მოხსნა ფრაზების მუსიკალური ლილამაზის აქტუალობის მომენტი და აქცენტი გადაიტანა სწორედ რიტმზე. ოლონდ, უარყო რა ლექსის მუსიკალური ჰარმონიულობა, ვერლიბრმა „წყალში გადასაყრელ“ საშუალებებად როდი მიიჩნია, ვაჟკათ, თუნდაც რითმა, თუნდაც ალიტერაცია. პირიქით; ვერლიბრის მიერ სრულიადაც არ არის მოხსნილ-არყოფილი არც შინაგანი და არც გარეგანი რითმების გამოყენება. უბრალოდ, ვერლიბრი არ ანიჭებს პრიორიტეტს რითმისეულ ემოციურ ზემოქმედებას და ფონეტიკურ წარმოსახვას, — მეტიც, იგი უარყოფს ლექსში რითმისეული მუსიკალური ილუზიის და მუსიკის გზით ტკბობის მომენტის გამძლავრებას. თავისუფალ ლექსში მოხსნილია რითმა კი არა, რითმის ლილამაზე — რითმისეული ილუზია. რითმა მისთვის საშუალებაა მხოლოდ-ღა რიტმის და შინაგანი მელოდიის (შიდა-მუსიკის) შექმნა-შენარჩუნებისთვის. ამიტომაც, ვერლიბრში რითმა უპირატესად „პრიმიტიულია“, ღარიბია — იმდენად, რომ კლასიკური ლექსის პოზიციებიდან, შესაძლოა, რითმადაც ვერ ჩაითვალოს ვერლიბრის რითმა. რითმებსა როლს მსგავსი სიტყვების განმეორებებიც კი ასრულებენ ხოლმე თავისუფალ ლექსში და, აი, ასეთ დროს, უეცარი გაელვება სრულყოფილი და მაღალი რითმისა, ფონეტურად მძლავრ „მოულოდნელობის ეფექტს“ ქმნის ხოლმე. გარეგანი ან შინაგანი რითმების გამოყენება ვერლიბრში განსაკუთრებით მომგებიანი და საჭირო მაშინ არის, როდესაც რიტმულად მდგრადი სიდიდე ტაეპებსა და სტროფებში სათანადოდ ვერ აქტივობს, როდესაც ზატყმელი მოითხოვს „დამატებითი ელემენტების“ უხვად გამოყენებას, როდესაც სტროფებში რიტმი დუნდება და, აგრეთვე, ისეთ ვითარებაშიც განსაკუთრებით საჭიროა გარეგანი ან შინაგანი რითმების გამოყენება, როდესაც სასტროფო

„სუნთქვა“ სრულდება და რომელიმე ფრაზა დროებითი წერტილის დასმას მოითხოვს ანუ — როცა უნდა შეიქმნას ერთგვარი პაუზა სათქმელის გამოსახვის პროცესში. ზემორე ხსენებულს გარდა, ვერლიბრის რიტმიკას ემსახურებიან ალიტერაციები, ინვერსია, ინტონაციური მახვილები, ცეზურათა ხშიერი პაუზები...

„რიტმულად მდგრადი სიდიდის“ და ზემორე ხსენებული რიტმული გამომსახველობითი საშუალებების მფლობელი ვერლიბრი — ეს არის „კლასიკური ხასიათის“, ძირეული და არსებითი ფორმა თავისუფალი ლექსისა.

არსებობს ვერლიბრის კიდევ ისეთი ფორმაც (როგორც ერთგვარი განშტოება „კლასიკური ხასიათის“ ვერლიბრისა), რომელშიც არც „რიტმულად მდგრადი სიდიდე“ და არც რაიმე რიტმული გამომსახველობითი საშუალებები არ შეინიშნებიან. ასეთი ფორმის ლექსს, ვერლიბრისგან განსასხვავებლად, „ნებისმიერი ლექსი“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. „ნებისმიერის ლექსის“ გამომსახველობითი ფორმის დინამიკა მართლდენ ფიქრისეული ემოციის და განცდის სუნთქვის ზომიერება დაქვემდებარებული. ასეთი ლექსი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც პოეტურისგან განძარცვული პოეზია. ნებისმიერი ლექსი ვერლიბრზე უფრო მეტად და განსაკუთრებულადაც მოითხოვს საზრისით განმსჭვალვას, ფიქრისეული ძაბვის სიმძლავრეს, სიტყვათა სისავსეს. აქ ყოველ ფრაზას უნდა მსჭვალავდეს არსისეული მნიშვნელობა და ყოველი ფრაზა დინამიურად უნდა იყოს მიმართული არსისეულის მნიშვნელობისკენ. ნებისმიერი ლექსის ბირთვად არსებული „პოეზია“ უპირატესად გადაქცობილია ხილული და განცდილი მოვლენის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ განჭვრეტასთან იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც „ფილოსოფია“ ან „ფსიქოლოგია“ ზედაპირზე მკვეთრად არცა ჩანს. ნებისმიერი ლექსის ნამდვილ ოსტატებად წარმომესახებიან რობინზონ ჯეფერსი, ალენ გინზბერგი, უისტენ ოლდენი... აღსანიშნავია, რომ თვით ეს პოეტებიც უპირატესად „ნებისმიერი ლექსით“ არ წერდნენ — ისინი უპირატესად „თავისუფალი ლექსის“ ფორმით გამოთქვამენ სათქმელს. საქმე ისაა, რომ ნებისმიერი ლექსი მართლაც ბეწვის ხილია პოეზიას — პროზას —

პოეტურად ლაპარაკს შორის, თუ ნებისმიერ ლექსში იმპულსისეული ემოციური განცდის ძალა არ მეტობს და იგი ერთი მთლიანი მეტაფორის ამოშუქების კი არა, განსჯის ინერციით გაიშლება — მაშინ, ხელთ შეგვრჩება დასარულებელ ლექსალურ ფორმაში მოქცეული ფილოსოფიური წიაღსვლა: მეორე შემთხვევაში — ადვილი შესაძლებელია, რომ ნებისმიერი ლექსი გადაიზარდოს „პოეტურად ლაპარაკში“... და რაც მთავარია: ნებისმიერი ლექსი არასდროს არ უნდა გადაიზარდოს ისეთ თხრობასა ან ისეთ აღწერაში, რომელიც მომადბურებელი და უინტერესო აღმოჩნდება შინაგანი პოეზიით განმსჭვალულ საზრისთან დაუქვემდებარებლობის მიზეზით. ნებისმიერ ლექსში რიტმის დინამიკის ფუნქციას ასრულებს თითოეული ფრაზის დამუხტვა შინაგანი პოეზიის საზრისით — თითოეული სიტყვის დატვირთვა ფიქრისეული განცდის მნიშვნელობით.

პირადად ჩემთვის და ჩემს გაგებაში, ნებისმიერი ლექსი ერთგვარი „გადახრა“ ანუ ერთგვარი „ეპიზოდია“ ვერლიბრის ხანგრძლივი და სისხლსავსე ცხოვრების ისტორიაში.

თავისუფალი ლექსი არა მხოლოდ იმიტომ არის თავისუფალი, რომ არღვევს ტრადიციული ლექსის არტანებს, არამედ იმიტომაც, რომ თავისუფლად გამოიყენებს ტრადიციული ლექსის მიერ გამომუშავებულ პოეტური გამოსახვის ყოველგვარ საშუალებებს (მაშ, რაღა თავისუფლებაა, თუ აღკვეცავ ადრე შეძენილის ნებისამებრ გამოყენებას და დაექვემდებარები მხოლოდ „ტრადიციათა უარყოფის“ წესებს?!). იმიტომაც, ვერლიბრის დამწერს უნდა კარგად ჰქონდეს შესწავლილი გამომსახველობითი საშუალებანი, უნდა ზედმიწევნით ფლობდეს ლექსის კულტურას და, რაც მთავარია, ჰქონდეს გემოვნება.

მაშ, როგორი ურთიერთობა აქვს ვერლიბრს კლასიკურ ლექსთან? მე ვიტყვდი — მშვენიერი! ვერლიბრმა კი არ უარყო კლასიკური ლექსი და მისი მარადიულად განახლების შინაგანი უნარი, — ვერლიბრმა შექმნა თავისი ფორმა, როგორც პოეტური განცდისა და ფიქრის გამოსახატავი ერთ-ერთი ახლებური სალექსო ფორმა. თუ რამდენად არ იუცხოებს ვერ-



ლიბრი ტრადიციული ზომის ლექსს, ამაზე მეტყველებს არაერთი მაგალითი ქართული და, საერთოდ, მსოფლიო პოეზიიდან, რომელშიც თავისუფალი და კლასიკური ლექსის ფორმები ერთმანეთსაც კი ერწყმიან და ერთიმეორეს ენაცვლებიან ლექსის შინაარსის განვითარებისდა მიხედვით.

ვერლიბრი ზოგს მიაჩნია წმინდად ფორმისეული ძიებების და ტრადიციული ლექსისგან განსხვავებულ ფორმათა დაუფლების სურვილის გამოვლინებად. ეს ასე არ არის. თავისუფალი ლექსის დაბადებას განაპირობებს, უპირველეს ყოვლისა და საფუძველშივე, სპეციფიკური ხასიათის სათქმელი, ანუ იგივე — პოეტის განსხვავებული შემოქმედებითი მორთვა, რომელიც თავისთავად მოითხოვს იმგვარ გამომსახველობით ფორმას, რასაც წარმოადგენს ვერლიბრი. კლასიკური ლექსის თვით სათქმელი, თვით შემოქმედებითი განცდა თავისებური ბუნებისაა. ასევე განსხვავებული, თავისებური ბუნებისაა ვერლიბრის ფორმით გამოსახატავი სათქმელი. ამიტომაც შეუძლებელია თავისუფალი ლექსის „სათქმელი“ გამოიხატოს კლასიკური ლექსის საზომებით და, პირუკუ — კლასიკური ლექსით „ამოსათქმელი“ ვერ გამოიხატება ვერლიბრის ფორმით. მეტიც: თავისუფალ ლექსს ასახვის სპეციფიკური ობიექტებიც და ხასიათებიც აქვს. აჲ მაგალითად, ვერლიბრი ვერ გამოდგება ელეგიური ან პეიზაჟური ლირიკის შესაქმნელად; ვერლიბრი ძნელად აიგება წამიერ განწყობილებაზე, თუ მასში არ შედგა რაღაც უფრო მეტი — უფრო „საზრისისეული“; ვერლიბრისთვის შეუფერებელია მელოდრამატიულობა; განსხვავებით კონვენციური ლექსისგან, ვერლიბრში უპირატესად უნდა მოქმედებდეს აზრობრივი ქვეტექსტები... ყოველივე ამით მხოლოდ იმის მინიშნება მსურს, რომ ვერლიბრი თავისებურად მომართული შემოქმედებითი „მე“-ს ორგანული გამოვლინებაა. რა თქმა უნდა, ვერლიბრსაც შემოქმედებითი განცდა უდევს საფუძვლად, ვერლიბრიც გრძნობას გამოხატავს უპირატესად და არა გონებით გამომუშავებულ რაიმე ღრმააზროვან მოაზრებას; რა თქმა უნდა, ვერლიბრიც „ამოითქმება“ და იგი არასგზით არ წარმოადგენს „ტვინის კყლეტს“ ნაყოფს (როგორც ეს ზოგიერთს ჰგო-

ნია!), — ოღონდ, აქ მაინც განსხვავებული ხასიათის განცდასთან და მის სპეციფიკურ შინაარსებთან გვაქვს საქმე; და უსათუოდ აქ საქმე გვაქვს თვით „ამოთქმის“ განსხვავებულ ხასიათთან. ერთი ცხადია: ვერლიბრი აღმოცენდა, როგორც პროტესტი ანუ დაპირისპირება ემოციონალიზმის კულტისა და აგრეთვე „სიტყვით თრობისა“ პოეზიაში — მათი ილუზორული გამოვლინებებისა ლექსის ფორმისეულ თუ შინაარსობრივ ასპექტებში.

ჩვენში ვერლიბრისადმი მცდარ დამოკიდებულებას ბევრად განაპირობებდა ის ვითარებაც, რომ სამოცდაათიანი წლებისთვის პირველად ვერლიბრი აღმოცენდა და დამკვიდრდა, როგორც რიტმისა და რითმის უარმყოფელი ლექსი; ამასთანავე, უპირატესად იბეჭდებოდა „პეიზაჟური ხასიათის“ და „განწყობილების“ ვერლიბრები, ანუ თავდაპირველად ვერლიბრი ჩვენში სულ მთლად მართებული სახით ვერ წარმოჩნდა. მაგრამ გარკვეულ ძალთა ქმედებით, — იგივე მამუკა წიკლაურთან, ჯარჯი ფხოველთან, ბესიკ ხარაჩაულთან და ლია სტურუასთან, — ჩვენი ვერლიბრი შინაგანად და გამომსახველობითი ფორმითაც თანდათან იცვლება, უფრო მკაფიო და სრულყოფილ სახეს იძენს, და კრიტიკაც თანდათან სწვდება ვერლიბრის ბუნებას, — კრიტიკის თვალსაწიერში თანდათან იჭრება ის „თითო-ოროლა გამონაკლისები“ (ჯ. ლვინჯილია), რომლებშიც ქართული ვერლიბრი მისთვის ნიშანდობლივი დინამიზმით გამოვლინდება. ქართული ვერლიბრი — ზერელედ არ მიხსენებია. ლაფორგისეული (ფრანგული) ვერლიბრი სულ სხვაა, უიტმენისეული და ელიოტისეული (ინგლისურენოვანი) — სულ სხვა. ქართულ ვერლიბრსაც თავისი ხასიათი და განვითარების გეზი მიეცა ოციან წლებში. ქართველი პოეტების ხელთ ვერლიბრს ქართული ხასიათი უნდა ჰქონდეს — ამას დიდი სოციალური და ეროვნული მნიშვნელობაც აქვს. ბოლო ხანს კრიტიკა სავსებით სამართლიანად მოუხმობს ჩვენს ვერლიბრისტებს ქართული პოეტური მეტყველებას ტრადიციების ორგანულად ათვისება-გამოყენებისკენ (მხედველობაში მაქვს ჯ. ლვინჯილიას წერილი ვერლიბრის შესახებ, დაბეჭდილი „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებზე 1982 წელს, №2); თუმცა, ყველასთვის ბოლომ-

დე და ნათლად „ქართული ვერლიბრის“ საკითხი ვერ არის გარკვეული. ჩანს, ამას დრო სჭირდება და — მეტი დაკვირვება.

მართალია, კრიტიკა ერთხმად და სამართლიანადაც აღიარებს ვერლიბრს ჩვენი უახლესი პოეზიის ნოვაციად, მაგრამ კითხვა — თუ რატომ უნდა ჩაითვალოს სიახლედ ეს მოვლენა, თუკი ოციან წლებში ვერლიბრი უკვე საკმაოდ მრავალფეროვნადაც იყო გამოვლენილი — ეს კითხვა მაინც ღიად რჩება. ჩემი აზრით, ვერლიბრი უნდა ჩაითვალოს უახლესი პოეზიის ნოვაციად არა მხოლოდ იმიტომ, რომ, საკმაოდ ხანგრძლივი დროის შემდეგ, სამოციანი წლების დასაწყისში მოსული ახალგაზრდა პოეტური ძალები კვლავ მოიპარტენ ვერლიბრის ათვისება-დამკვიდრებისათვის ქართულ პოეზიაში; არც მხოლოდ იმიტომ, რომ დღეს ვერლიბრი გამძლავრდა და არსებობის იმგვარი უფლება, შემოქმედების ისეთი დიპაზონი მოიპოვა, როგორიც არაადროს ჰქონია მანამდე. — არამედ უპირატესად იმიტომ, რომ სწორედ უახლეს ხანაში აღჩნდნენ სპეციფიკურად ვერლიბრის პოეტები — ანუ პოეტები, რომელთა შემოქმედებითი ინტერესი ვერლიბრისკენ არის მომართული, რომლებიც საფუძველშივე ვერლიბრით აზროვნებენ და რომლებიც სპეციფიკურად ასეთებად არიან დაბადებულნი. გალაკტიონ ტაბიძისთვისაც, ტიციან ტაბიძისაც და მათი თაობის სხვა პოეტებისთვისაც ვერლიბრი წარმოადგენდა ერთგვარ „გადახრას“ მათი შემოქმედებითი ძიებების მაგისტრალური გზიდან. დღეს მოქმედ რამდენიმე პოეტისთვის კი — განსაკუთრებით ბესიკ ხარანაულისთვის, ლია სტურუასთვის, მამუკა წიკლაურისთვის და ჯარჯი ფხოველისთვის — ვერლიბრი არის მათი ძირითადი შემოქმედებითი მიმართულების გამოვლინება. აი, ამ სამი (უპირატესად კი მესამე) მიზეზის გამო პირადად მე ნამდვილ და მნიშვნელოვან ნოვაციად მიმაჩნია სამოცდაათიან წლებში ვერლიბრის გამოჩენა-გასრულყოფილების პროცესი, — ისეთ ნოვაციად, რომელიც უახლესმა თაობებმა დაამკვიდრეს ქართული პოეზიის სარბიელზე.

კლასიკურ ლექსს თავისი განვითარების გზა აქვს, ვერლიბრს — თავისი. მათი განვითარება შიდა-შემოქმედებითი

(პოეტის ინდივიდუალური) ძალებით განისაზღვრება. ზოგს მიაჩნია, კლასიკურმა ლექსმა დღეს თუ იცვალა სახე, ეს ვერლიბრის ზემოქმედებით მოხდა. მცდარი მოსაზრებაა. კლასიკური ზომის ლექსი, რითმიანი ლექსი, დღიდან მისი აღმოცენებისა მარად განახლებაშია, — იგი მარად იცვლიდა სახეს და იცვლიდა სახეს მაშინაც, როდესაც ვერლიბრის ხსენებაც არ იყო პოეზიის ასპარეზზე. გალაკტიონმა გამოიყენა თითქმის ყველა ცნობილი ფორმა კლასიკური ლექსისა და წარმოაჩინა ეს ფორმები სულ სხვა იერით. კლასიკური ლექსი იცვლის სახეს როგორც ვერსიფიკაციული შესაძლებლობების, ასევე, განსხვავებულ ეპოქებში, პოეტთა ფსიქოლოგიური გადასტრუქტურების ძალით, — იმდენად, რამდენადაც, პოეტთა ახლებური მსოფლგანცდიდან და სინამდვილის მოვლენებისადმი ახლებური დამოკიდებულებებიდან გამომდინარე, იცვლება ლექსში გამოსახატავ განცდათა შინაარსები და ხასიათი, იცვლება მეტყველების სტილი, ლექსიკა, სიტყვიერი ასახვის პლასტიკა და ფერადოვნება. უახლესი პოეზიის (მთლიანად) თვისობრივი სიახლეც სწორედ ახლებურ მსოფლგანცდასთან, თვით პოეტის პიროვნების განსხვავებულ — თანადროული ცხოვრების შესაბამის და ადრინდელისგან განსხვავებულ ფსიქოლოგიურ დისპოზიციებთან არის დაკავშირებული.

დღეს, როდესაც დედამიწას თოშავს ატომური იარაღის შიში და სხვადასხვანაირი სამასო ფსიქოზი ახშობს პიროვნებისეულ საწყისებს, როდესაც უკიდურესად გაშიშვლდნენ. პოლიტიკურ-ეკონომიკური მოვლენები და პრაგმატიზმი ამპარტავნულად ქედმაღლობს, როდესაც სკეპსისმა საფუძვლები შეურყია რწმენას და მსოფლიო უმწვავესად განიცდის დეჰუმანიზაციის პროცესს, — ასეთ პირობებში პოეზიას არც უფლება და აღარც საშუალება აღარა აქვს, ზურგი აქციოს ცხოვრების სინამდვილეს და განყენებულ ზმანებათა ჭვრეტას მიეცეს. შესაძლოა, დღეს ყველა სხვა ადრინდელ ხანაზე უფრო მეტად და განსაკუთრებულადაც მოეთხოვება პოეზიას, თვალი გაუხსნოს სინამდვილეს და არ შედრკეს თვით საზარი სიცხადის წინაშე. ერთი მხრივ, პრაქტიკულ საქმიანობაში გამუდმებით აქტიურად ჩართული და ყოველდღიური საზრუნავით რეტდასხმული, მეორე მხრივ კი მსოფლიო კატასტრო-

ფის ვარაუდითაც შეძრწუნებული და მომავლის ბედზე თითქმის ხელჩაქნეული ადამიანი, პოეზიამ როგორმე კვლავ თავისკენ უნდა შემოიბრუნოს და კვლავაც დაუდასტუროს ღირსება, იმედოვნება, სიყვარული, რწმენა და ადამიანური არსების განმსაზღვრელი ყველა უმაღლესი თვისება; მან როგორმე უნდა ჩაახედოს კაცი საკუთარ სულში და დაიკვას იგი მხოლოდ სადღეისო არსებობაზე გადაგებულ ბიოლოგიურ ან სოციალურ მექანიზმად გადაქცევისგან, — მან როგორმე უნდა შთაუწერგოს ადამიანს უსულგულობის სიცარიელე და სისაყესე სულიერებისა, თვით ყოველდღიურობაშიც როგორმე უნდა განაცდევინოს ცხოვრების თავისთავადობა და განუახლოს სიცოცხლისადმი მაღლიერების გრძნობა, დაანახოს დაცემის სიმდაბლე და აღფრას აღმაღლების სურვილი, — მან როგორმე კვლავაც უნდა შემართოს კაცი მისივე პიროვნების გადსარჩენად.

პოეზიას მართლაც ისეთი მკაცრი დრო დაუდგა, რომ თვითონაც უნდა გახდეს უმკაცრესად პირდაპირი და უშეღავათო. უშეღავათო პირდაპირობა — თვით სიმკაცრეა — ძირითადად ეს ნიშანი გაამართლებს და, რა თქმა უნდა, კიდევ გაამძლავრებს პოეზიის არსებობას თანამედროვე ვითარებაში. და ამ ნიშან-თვისებას კიდევ ავლენს ჩვენი პოეზია არაერთი თანამედროვე პოეტის შემოქმედებაში; და ეს მისი უთუოდ მნიშვნელოვანი, დროის შესაბამისი მონაპოვარია.

ზემორე ხსენებული ნიშან-თვისების ძალით აღჩნდა ახლებური ლირიკული გმირის, ახლებური ტიპის — „კაცუნას“ სახება ჩვენს უახლეს პოეზიაში. უთუოდ დროის ფაქტორმა — ცხოვრების მექანიზაციით გაპირობებულმა და დეპროჰიუმანიზაციისკენ (გაუპიროვნებისკენ) მიმართულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა ძვრებმა დაბადეს ყოველდღიურ სინამდვილეში ახალი ყაიდის „პატარა კაცი“, რომლის წარმოსაჩენად და გასაშუქებლადაც აღმოცენდა ჩვენს პოეზიაში „კაცუნას“ სახება. ეს სახება — პოეზიაში სინამდვილიდან არეკლილია: პოეტის მიერ სინამდვილის განჭვრეტისა და „სინამდვილის თვალეში ჩაშტერების“ უშუალოდ გამოვლინებაა. „კაცუნა“ ახალი მხატვრული სახეა მთლიანად ქართული პოეზიისათვის და მას სხვადასხვა ფორმით, სხვადასხვანაირი შინაარსებით

წარმოაჩენენ ბესიკ ხარანაული, ვახტანგ ჯავახიძე, ტარიელ ქანტურია და სხვა, განსხვავებული სტილის პოეტები.

ერთგვარი გადახრა თუ ხარვეზი კი შეინიშნება „კაცუნას“ სახეების გაშუქებისას, — კერძოდ, იმ შემთხვევებში, როდესაც პოეტის პოზიცია არ იგრძნობა და ასახვა არ აღძრავს პროტესტს მკითხველში; როდესაც პოეტი თითქოსდა „კვერსაც უკრავს“ სიმცირეს, უძლურებას, კონფორმიზმს და სხვა ამგვარ თვისებათა მხოლოდ ჩვენებით, მხოლოდ აღწერით კმაყოფილდება. აქ ის ერთი მომენტი გასათვალისწინებელი, რომ „კაცუნას“ ფსიქოლოგია, ძირითადად, შეუთავსებელია ბუნებითად და ისტორიულადაც ჩამოყალიბებული ქართული ტიპის ხასიათისთვის (ჩემი აზრით, სწორედ ამ მიზეზით ვერ შედგა „პატარა კაცის“ სახება მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში, — იმ დროს, როდესაც ეს სახება აგრე რიგ მრავალფეროვნად და მდიდრად აისახა სხვა ერთა ლიტერატურებში)“. ამიტომაც, ჩვენი ერთგვარი ზომიერების დაცვაა საჭირო „კაცუნას“ სახების მხატვრული დამუშავებისას, რადგან იგი დღესაც ვერ არის ტიპიური ჩვენი სინამდვილისათვის. ხასიათი მარტოდენ ტრადიციებით და გენეტიკურად განპირობებული პიროვნებისეული თუ ეროვნული ფენომენი არ არის, მასზე გარემოც — საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროებში გარდატეხილი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებებიც დიდად ზემოქმედებენ და, შესაძლოა, დღეს აღმოცენებულმა „კაცუნას“ ნიშნებმა მომავალში იმძლავროს და ჩვენი სინამდვილისთვისაც ტიპიურ მოვლენად გადაიქცეს „პატარა კაცი“. დღეს კი, ქართულ სინამდვილეში, „პატარა კაცი“ მაინც ვერ მესახება სოციალურად და ფსიქოლოგიურად დადასტურებულ ტიპიურ ფაქტად, — ჯერჯერობით, იგი უფრო ჰგავს იძულებითი შეგუების თუ უკანდახევის ცხოვრებისეულ ფორმას და, აგრეთვე ერთგვარ ნიღაბსაც, რომლის ჰიდრემში ღვივის პროტესტი და ეს პროტესტი, ვერ პოულობს რა უშუალო გამოვლინებისთვის ხელსაყრელ გზებს, არცთუ იშვიათად, სიმახინჯეშიც გადაიზრდება. ამიტომაც, ჩემი აზრით, ტრაგიკულის მომენტი უნდა იგრძნობოდეს ქართულ სინამდვილეში „პატარა კაცის“ ასახვისას. ეს „ტრაგიკულის მომენტი“ უთუოდ იგრძნობა, მაგ-

რამ, ჩემი აზრით, უფრო უნდა გამკვეთრდეს თანამედროვე პოეზიაში „კაცუნას“ ასახვის სფეროში.

უთუოდ დროის ფაქტორმა, შინაგანმა მომართვამ მკაცრი და პირდაპირი თქმისკენ განაპირობა უახლეს პოეზიაში ე. წ. „ირონიულპაროდიული ნაკადის“ გამძლავრება. ეს ნაკადი გალაკტიონ ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკაში იღებს სათავეს და დღემდე სულ უფრო და უფრო მძლავრდება და იტოტება მუხრან მაჭავარიანის, ტარიელ ჭანტურაის, ვახტანგ ჭავჭავაძის, მორის ფოცხიშვილის და სხვა თანამედროვე პოეტთა შემოქმედებაში. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ირონიულ-პაროდიული ნაკადი“, მის სხვადასხვანაირ გამოვლინებებში, ამრავალფეროვნებას და ამდიდრებს ქართულ პოეტურ მეტყველებას თანამედროვე ეტაპზე და მრავალი მისასალმებელი ნოვაციის შემცველია.

თანამედროვე პოეზია, მსგავსად თანამედროვე მხატვრობისა და მუსიკისა, უაღრესად „დემოკრატიულ“ ხასიათისაა იმ მხრივ, რომ გულისხმობს სხვადასხვა მიმართულებათა და ფორმათა თანასწორუფლებიან თანაარსებობას. რომანტიკული აღმაფრენისთვის თუ სარკასტული მომართვისთვის, მოქალაქეობრივი პათოსისთვის თუ ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მედიტაციებისთვის, „გაუცნაურებისთვის“ თუ კლასიკური სისადავისთვის ყველა საშემოქმედო გზა თანაბრად ხსნილია, თითოეულს ყველა პირობა აქვს დაადასტუროს თავისი სიმართლეც და პრიორიტეტიც. ამ სხვადასხვანაირ მიმართულებათა და ფორმათა ჰეშმარიტ სიახლეს და პრიორიტეტს, მათ ჰეშმარიტად მხტვრულ ღირსება-ღირებულებას კი კვლავაც პოეტის ნიჭიერება განსაზღვრავს. ეს ვითარება მუდამ ღრმად უნდა ჰქონდეს გააზრებული კრიტიკას და თაობებისა თუ სტილებისადმი პირადი სიმპათია-ანტიპათიების მიხედვით არ უნდა აფასებდეს ნოვაციას და პოეტურ ქმნილებათა მხატვრულ ღირსება-ღირებულებებს. კრიტიკა ლექსის სიახლეს და მნიშვნელოვანებას იმის მიხედვით არ უნდა განსაზღვრავდეს, თუ რა ხასიათისაა ლექსი ან რომელ საგანს ასახავს. როგორც წინათ, დღესაც ფილოსოფიური, პატრიოტული, მოქალაქეობრივი თუ სასიყვარულო ხასიათის ლირიკა ერთმანეთის მხარდამხარ მოქმედებს, ერთ-

მანეთს ავსებს და თავისთავად არც ერთი არ/უნდა ჩემობ-  
დეს პრიორიტეტს საგნებისა და მიხედვით. განა უტიმენი-  
სეული მოქალაქეობრივი ლირიკა უფრო დაბალია ელიოტი-  
სეულ ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ მედიტაციებზე? განა  
მაიაკოვსკი ესენინზე ნაკლებად აღმტაცია? ლირიკა, არც  
ფილოსოფიაა, არც ფსიქოლოგია, არც პოლიტიკა, და, მით  
უმეტეს, არც მეცნიერებაა, — ლირიკა, უბრალოდ, პოე-  
ზიაა — ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის სპეციფიკური გან-  
ტოტებაა და მისი შეფასება სწორედ მხატვრული, ეპოქალუ-  
რი და ეროვნული ღირსება-ღირებულებების თვალსაზრი-  
სით უნდა ხდებოდეს და არა ასახვის სფეროების, საგნების  
და მიზნების მიხედვით. „განთიადი“ ლირიკის შედეგია  
და შედეგია ლირიკისა „ჩემო ლოცვა“. ესეც კარგად უნდა  
ჩქობდეს გაცნობიერებული კრიტიკას და პოეზიის თანადრო-  
ულობას თუ სიახლეს, კვლავაც ვიტყვი, ასახვის საგნებსა და  
სტილურ მიმართულებებში კი არა, მისი მსოფლგანცდასა  
და მხატვრულ სისავესეში უნდა ჰვრებოდეს.

მხატვრული, ეპოქალური და ეროვნული თვალსაზრისით  
ჩვენი თანამედროვე პოეზია უთუოდ შეიცავს მრავალ სიახ-  
ლეს, — დღევანდელ დღესაც ქართული პოეზია უთუოდ  
ჰბადებს ნამდვილ ლექსებს, რომლებიც ჭეშმარიტი შემოქ-  
მედების ნიშნით არიან აღბეჭდილნი. პირადად მე ასე ვხე-  
დავ და ასე მწამს, რაც არასგზით არ ნიშნავს იმას, ბრმ-  
ობტიმიზმით შეპყრობილი და მხოლოდ აღფრთოვანებული  
ვიყო ნოვაციების სისავესით. პირაქით, — კერძოდ, ჩემი  
აღქმა დღევანდელი ვითარებისა პოეზიის ასპარეზზე, გალაკ-  
ტიონ ტაბიძის პარადოქსით მინდა გამოვთქვა: „ყველაფერი  
არის ძლიერ კარგად, ყველაფერი ძლიერ ცუდად არის“.

1982

## 2. ზოგი რამ პერლიბრზე

უახლესი ქართული პოეზიის ნოვაციებზე რაც „ლიტე-  
რატურული საქართველოს“ (1983 წ. 25 თებერვალი) ფურც-  
ლებზე და, საერთოდ, ადრინდელ წერილსა თუ ნარკვევში



შთქვამს — ეს მონეტის ერთი მხარეა; მეორე კი — დღეს მოქმედი ქართული ლექსის ეს „მეორე მხარე“ უთუოდ ნაკლულოვანია. ნაკლი ზოგჯერ იმდენად მნიშვნელოვანია და მრავალმხრივია, რომ როგორღაც კიდეც ჩრდილავს სასიკეთო ნოვაციებს. ასე მაგალითად, ჩვენს პერიოდიკაში ლიტერატორთა მიერ არაერთგზის აღნიშნულია უახლესი ქართული ვერლიბრის მისამართით დადებითთან ერთად უარყოფითი შეფასებებიც და, უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად მრავალი წარმატებისა, ასევე მრავალ შემთხვევაში იმსახურებს ჩვენი ვერლიბრი „არაფრისმთქმელი“, „ბუნდოვანი“, „უძარღვო“ და სხვა ამგვარ ეპითეტებს (თუმცაღა მსგავსი შეფასებანი მეტად თუ არა, ნაკლებ არ მიესადაგება რითმიანი ლექსის ასევე დიდ ნაწილს, რაზედაც რატომღაც სდუმან ლიტერატორები).

სამოცდაათიანი წლებიდან ჩვენში დამკვიდრებული ვერლიბრის ხარვეზებს სხვადასხვა შემთხვევაში სხვადასხვაგვარი შინაგანი და გარეგანი მიზეზები განაპირობებენ. ასე მაგალითად, შოთა ნიშნიანიძემ ჩვენი მომრავლებული ვერლიბრის დიდი ნაწილს უდიდამობის მიზეზად წამოაყენა „შემოქმედებითი ენერგიის სისუსტის“ ცნება, ხოლო ყალბი ორიგინალურობისა და ქართული ლექსის — ქართული პოეტური მეტყველების ბუნებრივი გზიდან გადახრის განმაპირობებელ შოკლენად „უცხოური პოეტური სქემების იმიტირება“ და შათი „მექანოკური გადმონერგვა“ მიიჩნია. აკაკი გაწერელიას, ჭანჭულ ღვინჯილიას, მიხეილ ქვლივიძის და სხვა ლიტერატორთა მიერ ვერლიბრის მისამართით ითქვა საყვედური „პროვინციალური ინტელექტუალიზმის“, „ხელოვნურობის“, „ვერლიბრის საიდუმლოებათა და კანონთა უცნოდინარობის“ გამო და, ყველა ეს ხარვეზი უთუოდ უნდა იყოს დაკავშირებული არა მხოლოდ „უცხოური პოეტური სქემების“, არამედ უცხოური პოეტური თვით სამეტყველო კილოს იმიტაციასთან.

მე აქ არ ვაპირებ, ვერლიბრზე თეორიული მსჯელობანი განვაგრძო ან ზემორე ხსენებულ ლიტერატორთა მიერ ვერლიბრზე თეორიული ხასიათის წუნმდებელი შეფასებების ვარირება მოვახდინო. მე აქ უპირატესად იმას შევეცდები, კონკრეტული მაგალითების გაანალიზებით წარმოვაჩინო ჩვე-

ნი ვერლიბრის ზოგიერთი ხარვეზი. მაგრამ მანამდე ერთი განმარტებითი მოსაზრება მაინც მინდა გამოვთქვა მასზედ, თუ რატომ დაჰკრავს ხოლმე ჩვენს ვერლიბრს ერთგვარი „ხელოვნურობისა“ თუ „არაბუნებრივობის“ დამღი.

ამ ხარვეზს მხროლდ ის ვითარება არ აპირობებს, რომ ჩვენში, თანამედროვე ეტაპზე, ვერლიბრი აღმოცენდა ორმოცდაათიანი-სამოციანი წლების რუსულ პერიოდიკაში უხვად წარმოჩენილ დასავლეთ-ევროპისა თუ ამერიკის პოეტთა მიმსგავსებით; არც მხოლოდ. იმ ვითარებამ გამოიწვია ხსენებული ნაკლოვანებები, რომ თავდაპირველად, ჩვენი უახლესი ვერლიბრის მაშინ სულ ახალგაზრდა მესვეურებს მცირე გამოცდისის გარდა ღრმად არც ჰქონდათ გააზრებულ-შესწავლილი ვერლიბრის სფეროში ქართული ეროვნული პოეზიის ტრადიციები და, საერთოდ, კარგად არ იცნობდნენ თავისუფალი ლექსის თეორიას. აქ გადამწყვეტად იმოქმედა იმ ვითარებამაც, რომ უცხო პოეტებს ვეცნობოდით რუსულ თარგმანებში. ეს უკანასკნელი მომენტი პირადად მე ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტორად მეტახება უახლესი ქართული ვერლიბრის ხარვეზთა გაღრმავებაში. და აი, რატომ: გარდა იმისა, რომ „ინოსტრანაია ლიტერატურას“ ფურცლებზე თუ პატარ-პატარა კრებულებში წარმოჩენილი ყველა უცხოელი პოეტი და მისი ყველა ლექსი ვერ იქნებოდა პირველხარისხოვანი და მისაბამი, ჩვენი ახალგაზრდა პოეტების მიერ ევროპული თუ ამერიკული ვერლიბრის სწორად აღქმას ორი უმნიშვნელოვანესი წინააღმდეგობა ეღობებოდა: 1) თვითონ რუსული ენის ბარიერი 2) თარგმნის ბარიერი.

ცხადია, თვით რუსული ენის ბრწყინვალედ ფლობის შემთხვევაშიც თარგმნილი პოეტის წერის ტექნიკისა და, საერთოდ, სტილის აღქმა-დაუფლების სისწორე გამორიცხულია და, მაშასადამე, მისმა მიბაძვამ (ამ პირობებში) არა მარტო ზედაპირული, არამედ ყალბი შედეგებიც შეიძლება გამოიღოს. ლექსის თარგმანში ხომ უნებურად იცვლება დედანში აღბეჭდილი განცდათა შინაარსები და ფერადოვნება, იკარგება ინდივიდუალური და სპეციფიკური მეტყველების პეწი და, რაღა თქმა უნდა — შემოქმედებითი „სუნთქვა“ პოეტისა. ასე მაგალითად, რუსულ თარგმანებში ელიოტისეული

და ჯეფერსისეული მეტყველება ვნებაგამოცლილია, ხოლო სახეები მეტისმეტად გართულებულია და, ამასთანავე, „გამომშრალია“, რადგან თარგმანში განმკრთალია მათ შორის ემოციურ-ენობრივი კავშირები; თარგმანში სიტყვათა მნიშვნელობის დაკონკრეტებამ გამოიწვია უკუჩრეაქცია — კერძოდ, ტროპების გაბუნდოვანება და აზრობრივი დამძიმება; თარგმნისას ელიოტისეული ისედაც რთული ლექსი კიდევ უფრო გართულდა. საკუთარ ენაზე ელიოტი მკაცრი სიზუსტით მეტყველებს, მისი მეტყველება — დისციპლინირებული პოეტის მეტყველებაა, მიმართული სინათლისკენ. დედანში რთულია მისი პოეზიის ფსიქოლოგიზმი, მოვლენათა ხილვა და განცდათა შინაარსები, ფილოსოფიური მუხტი მისი მთავარი სათქმელისა და, აგრეთვე, ის მდიდარი ტრადიცია და ფონი, რომლებსაც მისი ლექსი ყოველთვის აქტიურად მოიცავს... რთულია ყველაფერი ეს ზემოხსენებული და არა თვით გზები პოეტურ ფიქრთა და განცდათა გარე-გამოვლენისა. ამ გზათა სიზუსტეზე და გარკვეულობაზე ელიოტი, მისივე აღიარებით, განსაკუთრებულადაც ზრუნავდა. მისი მეშაობა ლექსზე სწორედაც სიტყვის ზედმიწევნითი სისრულით გამოხატვისკენ, გამომსახველობით ფორმებში სიტყვის სრულყოფილად ამოშუქებისკენ იყო მიმართული. და რაც მთავარია: თომას ელიოტის ლექსი მძაფრი ვნების დენთით არის დაზუხტული, უადრესად დინამიურია, რიტმულია და ჰპეციფიკური ქლერადობაც აქვს (სხვათან ერთად, რითმათა გამოყენების საფუძველზეც). თარგმანში კი ელიოტისეული მეტყველება თითქმის განმუხტულია ვნებისგან და ფრაზები დუნედ, მძიმედ ვითარდებიან. ელიოტთან „ცნობიერების ნაკადში“ აძრულ მოვლენებს თარგმანში სცვლიან უპირატესად აღწერადახასიათებას დაქვემდებარებული საგნები...

და აი, კითხულობენ რა ჩვენი ახალგაზრდები პოეტებს თარგმანში, ისინი უცხო პოეტთა მეტყველების ოსტატობას და ხასიათს კი არ ეზიარებიან და ითვისებენ, არამედ — მთარგმნელებისას; ამიტომაც, მცდარად ასკვნიან, რომ ვერლიბრი უცილობლად გულისხმობს მეტყველების სიმშრალეს, ან სიტყვების გახლართვის მძიმე ფრაზებში, ან აღწერას საგანთა, ან უშუალო ამოთქმის უარყოფას და გრძნობითი საწყისის

უგულებელყოფას, — ანუ თითქოს ვერლიბრი საგანგებოდ ამკვიდრებს ლექსალური ფორმით იმას, რაც უარყოფს პოეზიას.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე გასაკვირიც აღარ არის ლიტერატორთა არაერთგზის აღნიშნული ის ნაკლი, რომ მრავალი ნიმუში ჩვენი თანამედროვე ვერლიბრისა ძალზე ჰკავს თარგმანს. და თარგმანებს ჰკვანან ჩვენი ვერლიბრები არა მხოლოდ იმ შემთხვევაში და იმ მიზეზით, რომ აუცილებლად უცხოური ნიმუშებიდან „ასხლეტილი“ განცდებითა თუ იდეებით იწერებიან, არამედ — როდესაც სიახლის და ვერსიფიკაციული ტექნიკის გამოსამუშავებელ ორიენტირად მთარგმნელის მეტყველებას მიიჩნევს პოეტი, უნებურად თვითონაც მთარგმნელივით ამეტყველდება თვით მისი საკუთარი სათქმელის, საკუთარი ხილვების გამოსახვის პროცესშიც. ასეთ დროს მისი ლექსი ემსგავსება საკუთარი განცდებიდან „გადმოთარგნილ“ სურათს.

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნო, რომ ჩვენი ვერლიბრის უკვე საკმაოდ წარმოჩენილ თუ პოეზიის სარბიელზე ახლად ფეხადგმულ ზოგიერთ წარმომადგენელთა არა ერთსა და ორ ლექსში სათქმელი უშუალოდ კი არ მოედინება ინდივიდუალური მეტყველებით, არამედ სათქმელი თითქოს გადმოაქვს სიტყვებში პოეტს; და ასეთ დროს მისი ლექსი ემსგავსება საკუთარი განცდიდან გადმონათარგმნ სურათს. მე აქ სწორედ შემოქმედებითად ამ უფრო სპეციფიკურ, უფრო ფარულ მომენტზე გავამახვილებ ყურადღებას და არა იმ ბანალურ და გასაანალიზებლად ცოტა არ იყოს საჩოთირო მოვლენებზე, როდესაც პოეტი უცხოური პოეზიის ნიმუშებიდან ასხლეტილი იდეებითა თუ განცდებით წერს ლექსს. სამაგალითოდ კი მოვიტან ლექსს ისეთი საინტერესო პოეტისა, როგორიცაა პეტრიაშვილი.

მთლიანობაში რომ გავიაზროთ, გურამ პეტრიაშვილის ლექსებს ნათელი, ამალღებული, ადამიანური განცდები უდევს საფუძვლად, — მის ლექსებში ჩანს ალალი და მგრძნობიარე კაცი, დაფიქრებული სიმართლეზე და სიკეთისკენ მიმსწრაფი. მისი სათქმელის შინაარსი — პოეტურია, სახეები — საინტერესო და ეფექტური. და მაინც, ისეთი ლექსებიც გამოერევა მის კრებულებში, რომლებშიც შინაარსობრივად ფაქიზი

განცდა ვერ პოულობს შესაბამის, მხატვრულად უშუალო და ბუნებრივ ფორმებს; და ეს ითქმის ისეთ ლექსებზეც, გარეგნულად რომ მომხიბვლელია და ასეთ ნაკლს თითქოსდა არც იმჩნევს:

„შენ მიმატოვე...

მგონია თითქოს

მგლოვიარე კარუსელზე სულ მარტო დავრჩი

და ვგავარ ახლა

ძველ რეკლამას, ბნელი ქუჩის კუთხეში აკრულს,

გულუბრყვილოდ რომ გვაუწყებს

შარშანდელ კონცერტს“.

ამ ლექსს თარგმანივით უპირატესად იმის გამო აღვიქვამთ, რომ ვითარება, რომელშიც ჩაყენებულია ლირიკული გმირი, ხელოვნურად შექმნილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. დავუკვირდეთ სიტუაციას: სატრფოს მიერ მიტოვებული ლირიკული გმირი საკუთარ თავს განიცდის, როგორც „მგლოვიარე კარუსელზე“ (ანუ დედამიწაზე) მყოფ მარტოსულს და, ამასთანავე, როგორც „რეკლამას“, „შარშანდელ კონცერტს რომ იუწყება (ანუ სინამდვილეში ფუნქციონირებულ საგანს). მთელი ლექსის ხატი შედგება ამ ორი განსხვავებული სურათისგან, რომელშიც ურთიერთდაუკავშირებელი საპირისპირო ეპითეტები აქტივობენ — „მგლოვიარე“ და „გულუბრყვილო“. ამ ორ სურათს შორის არც ხიდია გადებული და არც ბილიკი, — ისინი თავთავიანთის არსებულ მახასიათებლებად რჩებიან ლექსში და ერთ მთლიან ხატს ვერ ქმნიან.

ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ, რომ, ყოველდღიურობაში გაცნობიერებულ მოვლენებთან შედარებით, ხელოვნებაში ასახული საგნები გაცილებით უფრო მკაცრად ლოგიკურ კავშირებშია და, აბა, დავუკვირდეთ, რამდენად კანონზომიერია, თუნდაც უბრალო საუბარში ვინმემ თქვას: მე ვარ დედამიწაზე შთენილი მარტოსული და, აგრეთვე, ვარ შარშანდელი კონცერტის გულუბრყვილოდ მაუწყებელი რეკლამა. რა თქმა უნდა, — შეუსაბამობაა. თანაც ეს ისეთი უცნაური რეკლამაა, რომელიც სხვებსაც და თვით საკუთარ თავსაც (ლირიკულ გმირს, რეკლამად გარდაქცეულს) აუწყებს „შარშანდელ კონცერტს. უფრო მართებული იქნებოდა, რომ ასე თქმულიყო: „ვგავარ რეკლამას... რომ იუწყება შარშან-

დელ კონცერტს“; და ეს ლაფსუსი, უნდა ვივარაუდო, სიტუაციის დანახვის უზუსტობამ და ხელოვნურად შექმნამ გამოიწვია... ლექსის პირველი მეტაფორა — „მგლოვიარე კარუსელი“ ძალზე გულუბრყვილოა, მეტისმტად „ერთბაშად“ მგლოვიარეა და, ცოტა არ იყოს, ბანალურიც. მეორე მეტაფორა კი („შარშანდელი კონცერტის მაუწყებელი რეკლამა“) ფრად ეფექტურია, არაპათეტიურია. ინტიმურია. აი, ამ მეორე მეტაფორაზე — უფრო სწორად, ამ მეტაფორისკენ უნდა გაშლილიყო ლექსი; და ეს მეტაფორა პოეტური მეტყველების პროცესში უნდა ამომსხლტარიყო და ჩამოყალიბებულყო ისევე, როგორც გ. პეტრიაშვილს სხვა ლექსში ომგამოვლილი კაცის „თავში ჩარჩენილ რკინის ნამსხვრევზე ფეხს იმტვრევენ და ბარბაცებენ ჭიშმრები“. ლექსი „ბიძაჩემი შფოთავდა ძილში“ — მკაცრად აგებული, ცოცხალი ლექსია სწორედ იმიტომ, რომ მეტაფორა, რომელზეც ეს ლექსია აგებული და რომლის საფუძველზეც მთლიანად ლექსი შეიქმნა — ეს მეტაფორა თითქოს სუნთქავს, უშუალოდაა ამოთქმული, ლოგიკურ კავშირშია დანარჩენ ტროპებთან და, ამასთანავე, არაბუტაფორულია, არატრაფარეტულია და ცარიელი „განაცხადის“ ფორმით არ გვეძლევა. მთლიანად ლექსიც ინტიმურია, ინდივიდუალურია. „შენ მიმატოვე“ კი ძალზე ჰგავს ტრაფარეტს, რომლისგანაც ათასნაირი ვარიანტის გაკეთება შეიძლება: სულ რამდენიმე წუთში შეცვლი საგნებს, ჩასვამ მზამზარეულ სქემაში და — ახალი ლექსიც მზად იქნება, რომელიც, შესაძლოა, ოდნავ უარესი ან უკეთესიც კი აღმოჩნდეს პირველპირზე.

მიუხედავად იმისა, რომ თავისუფალი ლექსი მოითხოვს ემოციათა მკაცრი ობიექტივაციის დონეზე გამართვას, სათქმელში საზრისის პრიმატს, შინაარსის გამომსახველ საშუალებათა სიზუსტეს და ასასახავი საგნის განზოგადებულობას ჩვენში ვერლიბრი, ნებით თუ უნებლიედ, გვეცხადება ხოლმე ვიწრო-სუბიექტურ მდგომარეობათა და ჭენტიმენტალურ განცდათა გამოვლენის სალექსო ფორმად. პოეტი, საერთოდ, უნდა მოერიდოს პოეზიის ჩაყენებას პირად (თუ ყოფით) ზრაცხათა და ყოველდღიურ განცდათა გამამშვენიერებელის

სამსახურში. როდესაც შემოქმედებითი საწყისი არ აძრულა და ლექსის ქმნადობისკენ კი მაინც მომართავ შენს სუბიექტურ „მე“-ს, როდესაც სათქმელი არ არის გასულიერებელი და ამბულლებული შენს პირადობაზე, ანუ, როდესაც სათქმელში არ ფეთქავს კიდევ რაღაც სხვა, ჩვეულებრივზე და ყოფითზე უფრო მეტი — ეს ნიშნავს იმას, რომ პოეტი აკნინებს და ამრუდებს პოეზიის არსსაც და დანიშნულებასაც. ნამდვილ პოეზიაში ტრანსსუბიექტურ (პირადულის არტახებისგან გათავისუფლებულ) ფენომენთან გვაქვს საქმე თვით იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მკითხველს ლექსში ასახული სიტყვა პოეტის ცხოვრებისეული განცდის ანაჩეკლი ჰგონია. პირადად ჩემთვის ისეთი ლექსი, როგორიცაა პუშკინის „მე თქვენ მიყვარდით“, არ წარმოადგენს პოეტის ცხოვრებისეული, ყოველდღიურობაში უშუალოდ განცდილი სიყვარულის გამოთქმას — მე ამ ლექსს ვსჯურობ, როგორც გამოვლენას პუშკინის შემოქმედ სულში გარდატეხილი, მის მიერ შემოქმედებული დანახული სიყვარულისა. ამ ლექსში სიყვარული სწორედაც რომ დანახულია, განქვრეტილ-განცდილია შემოქმედებითი სიმაღლიდან და ამ სიმაღლის ძალით — კიდევ განზოგადებულია, გასხვისებულია და მკითხველისკენ მომართულია. და ამით მე როდი უარვყოფ ცხოვრებისეული მოვლენის აღქმა-განცდის როლს — ცხოვრებისეული მოვლენით გამოწვეული ემოციის, როგორც „გამღიზიანებლის“ მნიშვნელობას თვით შემოქმედებითი ბიძგის აღძვრისათვის; მაგრამ შემოქმედებითი ბიძგი, ანუ შემოქმედებითი იმპულსი (რომელიც ყოველთვის გულისხმობს სპეციფიკურ განწყობას ხელოვანისა) უკვე თავის თავშივე განსხვავებულია გაუცხოებულია ცხოვრებისეული მოვლენის უშუალოდ აღქმისგან, — შემოქმედებითი იმპულსი უკვე თავისთავად წარმოადგენს გამთიშავ ძალას ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით განცდებს შორის. ვგონებ, გასაგებია, რომ ზემორე თქმულით მე სრულიადაც არ უარვყოფ თუნდაც უმცირეს და ყველაზე ჩვეულებრივ აღქმის საგანზე ლექსის აგების შესაძლებლობას, ოღონდ — ეს ჩვეულებრივი აღქმის საგანი შემოქმედებითობის სფეროში უნდა გარდატყდეს (იმავე იმპულსის ძალით ფანტაზიის მოვლენად. ვთქვათ, თუნდაც ბესიკ ხარანაულის „ბებერა ხე“.

ამ ლექსში ასახული ბებერი ხე, რომელიც წვერშიღა ისხამს ნაყოფს და მისი ნაყოფის მიწვდენა ძნელია, წვალეზასთან არის დაკავშირებული და, ამასთანავე, ეს ნაყოფი უაღრესად ტკბილი რომ არის და გაიძულებს იწვალო — მისწვდე როგორმე... აი, ამგვარ დეტალებთან დაკავშირებით სიღრმისეული, ფარული განცდები აღეძვრება მკითხველს და ამ ყველაფერის ჩვეულებრივი აღქმის საგანში მნიშვნელოვანი სიმართლე — ცხოვრების (და არა ცხოვრებისეული) სიმართლე არის ნაგულისხმევი და სიმბოლურად გამოხატული პოეტის მიერ. დავუკვირდეთ, უკვე თვით დასაწყისი ლექსისა იმპულსისეულია, სიღრმისეულია და პოეზიით არის განმსჭვალული:

„ის, რაც არავინ არ იცის,  
ის, რაც გულმა არ იცის —  
იცის მოკუმულმა ბაგემ...“

ასეთი პარადოქსული ხასიათის დაპირისპირებით პოეტი ქმნის მოულოდნელ, ეფექტურ სურათს, რომელიც გარეგნულად თუმცა „ტყუილივით“ მოჩანს, მაგრამ — ცხოვრებისეულ სიმართლეზე მალლა მდგომი ზიშართლის მათწყებელაა ამიტომ მოჩანს ტყუილივით. „მოკუმული ბაგის“ მეტაფორა აქ აღმნიშნელია არა მხოლოდ დუმილის, არა მხოლოდ ინსტინქტური გაძლებისა თუ დაძლევის ნდომის, არა მხოლოდ არ-თქმის თუ ვერ-გამხელის, არამედ აღამიანის არსის არადრკურჩიულად შემეცნების აღმნიშნელიცაა; და, რა თქმა უნდა, ასეთ შემთხვევაში „მოკუმულმა ბაგემ“ გაცილებით მეტი იცის, ვიდრე გულმა ან გონებამ. ეს არის აზრისეული მეტაფორა, რომლის გრძნობად-კონკრეტულ გაცხადებას ემსახურებიან მთლიანად ლექსი და მასში ასახული ამბავი ბებერი ვაშლის ხის კენწეროზე შერჩენილი ტკბილი ნაყოფის წვდომისა:

„მაინც მოვდივარ, მაინც გეწვდები,  
აა, ორნი ბრძანებულხართ?!  
ბებერი ხეა, ეს ოხერი,  
წვერშიღა ისხამს“.

ქვეტექსით განმსჭვალული პოეტური მინიშნებები შემპარავი განცდით მუხტავენ გარეგნულად ძალზე „მდაბიო“ მეტყველებას და სისავსით წარმოაჩენენ სათქმელს: სიცოცხ-



ლის ენების საპირისპიროდ სასიცოცხლო ძალთა ქრობას, მათი ერთდროული პროცესებით გამოწვეულ წუხილს. თუმცა, რა განმარტებაც არ მოეუნახოთ ამ ლექსს — იგი ყველა შემთხვევაში მაინც უფრო მეტს იგულისხმებს, ვიდრე განმარტება (რადგან ის არის ისეულად არის ლექსი). და აი, ასე — ეს ერთი მრავალთაგანი, სრულიად ჩვეულებრივი ბებერი ვაშლის ხე პოეტის მიერ შემოქმედებითად არის განცდილი და, ამიტომაც — მხატვრულის მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ლექსში ვაშლის ხის სახეება განცდათა შინაარსის ქვეტექსტში ნაგულისხმები შემოქმედებითი ხილვის თუ იდეის ძალით ზოგადდება და სიმბოლოს ფუნქციას ასრულებს.

მაგრამ ბესიკ ხარანაულის მიერ იმგვარადვე ყველასთვის უშუალოდ აღსაქმელ ცხოვრებისეულ მოვლენაზე აგებული და ლექსად წარმოდგენილი „შინ“ — ვერც ერთი ასპექტით ვერ გვისაბუთებს, რომ ლექსად მივიჩნიოთ იგი. მასში არაფერია გამოხატული გარდა იმისა, რომ „უსაქციელობით“ დაღლილ-დაქანცული ბესიკ ხარანაული დაუბრუნდა თავის ტბილ საეარძელს საკუთარ ოჯახში და ტბილ ჩაის მიირთმევს. ჩვეულებისამებრ, სიამოვნებს ამჯერად ოჯახური სიტბო და მყუდროება, მოსწონს, წესიერ ცხოვრებას რომ შემოუბრუნდა და მხოლოდ ერთი ეშინია, ისევე არ მოუაროს „ცუდლუტობამ“.

ჩემი აზრით, აქ პოეტი ბესიკ ხარანაული ვერ ამალღდა მის ცხოვრებისეულ ინდივიდუალობაზე, ვერ განსხვავდა თავისი ცხოვრებისეული „მე“-სგან და ვერ გადაიქცა ლექსში ლირიკულ გმირად; და თუმცა დაგვიხატა სურათი, რომელიც ყველასთვის ნაცნობია — ანუ საყოველთაო თუ განზოგადებული ამბავი, მაგრამ მას მხატვრულის მნიშვნელობა ვერ შესძინა; და ამან კი გამოიწვია უეჭურეაქცია: ცხოვრებისეულად საყოველთაო (თუ განზოგადებული) ამბავი ლექსის ჩარჩოში დავიწროვდა, კონკრეტულად ავტორთან დაკავშირდა, გაჩდა მიკერძოებული და პირადული. ასეთი ნაწერის წაკითხვისას, მკითხველს ყველა უფლება აქვს ირონიულად შეეკითხოს დამწერს: რა ჩემი საქმეა, რამდენად გსიამოვნებს თუ არ გსიამოვნებს მთელი თვის „ხეტიალი“ შემდეგ შინ მობრუნება, საეარძელში ჩაჯდომა და ტბილი ჩაის ხმა. ასეთი შე-

კითხვის საშუალება კი არ უნდა მისცეს პოეტმა მკითხველს.

აქ ვერც ორიგინალური სახეებით გამოთქვა ბესიკ ხარანაულმა სათქმელი. ერთი თვის მანძილზე „უწესო ცხოვრებას“ აყოლილი კაცის შედარება „სახლიდან გადაკარგულ ძაღლთან“ — ძალზე ბანალურია. რაც შეეხება მამაკაცთა სახლიდან გადაკარგვასთან დაკავშირებული „სიგიჟეების“ და ხიფათების საკითხთა გადაწყვეტის მინდობას „ცის ღერეფების ფუსფუსზე“ — ეს ხომ დღეისთვის სრულიად შეუფერებელი; ცოტა არ იყოს უხერხულად გულუბრყვილო და იაფფასიანი პოეტიზაციაა. მართალია, მთელი ეს ამბავი რბილი ორონიით არის დაწერილი, მაგრამ მოცემულ კონტექსტში „ცის ღერეფები“ ვერ ასრულებს მეტაფორის ფუნქციას, ხოლო ბესიკ ხარანაულს წესიერ თუ უწესო ცხოვრების გადაწყვეტაზე ცის სივრცეებში ატეხილი „ფუსფუსი“ უთუოდ საპირისპირო — მკითხველის მხრიდან გამოიწვევს ორონიას. თუმცა, იმ შემთხვევაში, როდესაც პოეტური ასახვის საგნად გვევლინება შემოქმედებით ხილვას თუ მხატვრულ შეფასებას მოკლებული ყოველდღიური, ყოფითი განცდა — სახეთა ორიგინალურობის თუ ინდივიდუალობის მოთხოვნა შეუძლებელია. ადრე სწორედ ამიტომ აღვნიშნე, რომ ყოველგვარი ცხოვრებისეული, ყოფითი, ყოველდღიური საწუხარი თუ სურვილი არ წარმოადგენს აუცილებელ სტიმულს ლექსის დასაწერად, თუ იგი თავისთავად არ იქცა შემოქმედებითი განცდის აღმძვრელ სიმბოლოდ — თუ ცხოვრებისეული მოვლენა საწყისშივე არ გარდატყდა შემოქმედებითი ასახვის საგნად და არ განიცვირთა ვიწრო-სუბიექტური არტახებისგან.

არ არსებობს მხატვრულ ასახვას დაუქვემდებარებელი მოვლენა სინამდვილისა; მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ყოველი მოვლენა ხელოვნების ასპარეზზე გამოიტანო მხატვრული ხილის — შინაგანი მხატვრული დატვირთვის გარეშე. შემოქმედების სფეროში პოეტი აღარ არის ვიწრო-სუბიექტური ემოციებისა და მხოლოდ პირადი მდგომარეობების, ყოველდღიურობის აღმწერელ-გადმოცემი კაცი, — ამ სფეროში ჩვენ საქმე გვაქვს ხელოვანთან, როგორც გარდასახულ ინდივიდთან, რაც იმას ნიშნავს, რომ შემოქმედი — პოეტი თვით უმცირეს დეტალში, თვით ყველაზე ბანალურ ცხოვრებისეულ

განცდაში პირადულისგან განტვირთული სპერეტს მოვლენის მნიშვნელობას, მის არსს და, რა თქმა უნდა, სპეციფიკური ხერხებით გამოხატავს სპეციფიკურ სათქმელს.

ბესიკ ხარანაულის ლექსის გამომსახველობითი ფორმის ერთ-ერთი ყველზე დიდი ღირსება ის არის, რომ, რა გინდსუსტი ლექსი არ იყოს, პოეტის მეტყველება ლაღად, უშუალოდ მიედინება და უკვე თავის მხრივაც კბადებს პოეზიას ატმოსფეროს. მაგრამ ერთიცაა: ზოგჯერ იგი ამ ენობრივი ატმოსფეროს უტრირებას ახდენს, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც უპირატესად დიალექტიზმების ხარჯზე ცდილობს შექმნას განწყობილება და მოახდინოს მხატვრული ეფექტი. ბევრი მისი ლექსი კილო-კავურ კოლორიტზეა დაფუძნებული. სამწუხაროდ, კილო-კავის ხიბლს იგი მაშინაც მიმართავს, როდესაც ლექსში პოეზია თავისთავად მძლავრობს და განწყობილების გადმოცემა ზრულიადაც არ მოითხოვს პოეტური ენის გამძაფრებას დიალექტიზმებით. ეს საკითხი, უთუოდ, ცალკე მსჯელობის საგანია და, ამიტომ, მე აქ მხოლოდ ერთ კონკრეტულ, უკვე ციტირებულ ლექსზე და მასში გამოყენებულ სიტყვაზე გავამახვილებ ყურადღებას. ლექსში „ბებერი ხე“ კილო-კავურად თქმული „გეწვდები“ სრულიად ზედმეტი „სამკაულია“, — იგი მხოლოდ აბრკოლებს, მხოლოდ არღვევს უშუალობის დონეზე ლექსის აღქმის პროცესს. როგორც აღინიშნა, ამ ლექსში თავისთავად მძლავრობს პოეზია, განწყობილება, სათქმელი და „გეწვდების“ ნაცულად ლიტერატურული სიტყვა „მოგწვდები“ ან „შეგწვდები“ რომ გამოყენებინა ბესიკ ხარანაულს, არცთუ არაფერი შეიცვლებოდა, პირიქით — უფრო ბუნებრივი და მხატვრულად უფრო გამართული იქნებოდა ფრაზა. ამ ლექსში არ არის ისეთი შინაგანი „სისუსტე“, რომლის გასაქარწყლებლადაც აუცილებელი იყო კილო-კავის გამოყენება. აი, ეს მინდოდა აღმენიშნა აქ და, ბარემ, ამჟამაც დაძეწ: იმ შემთხვევაში, სადაც შინაგანი „სისუსტე“ სახეზეა, დიალექტიზმების გამოყენება სხვა არაფერია, თუ არა „ლექსის მოტყუება“ (მით უმეტეს, რომ ვერლიბრისტვის; როგორც „ცივილიზებული ლექსის ფორმისთვის“, შეუფერებელიცაა დიალექტიზმების ქარბად გამოყენება.

მრავალგზის თქმულა, რომ ვერლიბრს. საზრისი, განცდის უარკვეულობა და მნიშვნელოვანება ანიჭებს ძალას; მას არა აქვს ისეთი ფორმა, რომ გარეგანი გამომსახველობითი საშუალებებით შენიღბოს სათქმელის უქონლობა. „სევდა — მსდევდას“ და „მთვარე — ტურფად მძინარეს“ მსგავსი საშუალებებით უსაგნო, უსაზრისო და ზედაპირულად ეგზალტირებული ემოციების გამოხატვა აქ, შეიძლება ითქვას, დაუშვებელიცაა ეს კი ასეა, მაგრამ ჩვენს სინამდვილეში მაინც მრავლად იბეჭდება ვერლიბრები, რომლებშიც „ლევა ღრუბლები ტანს ახლეჩენ შუბივით წამახულ ჭიუხებს“ და, ვერ კი მიუხვდები, ან რატომ ხდება ყოველივე ეს, ან რატომ არის პოეტის ხმა მეტისმეტად ათრთოლებული:

იწერება აგრეთვე ვერლიბრები უპირატესად დაფუძნებული ბუნების სურათთა აღწერაზე, რაც აგრეთვე არ შეესაბამება ვერლიბრის შინაგან მოთხოვნებს. სამაგალითოდ ისევ და იქვე ერთ-ერთ საუკეთესო წარმომადგენელს მივმართავ ჩვენი უახლესი პოეზიისა — ჯარჯი ფხოველს. ჯ. ფხოველი საკუთარი პოეტური სამყაროს, ორიგინალური ხილვებისა და ხმის პოეტია. მის კრებულებში შეუძლებელია მკითხველი არ გაიტაცოს ტალღასავით მოდენილმა მისმა მონოლოგებმა, უშუალოდ არ განაცდევინოს პოეტის სათქმელი მისმა „მეოცნებე მეცხრეკლასელმა“, „მიტოვებულმა“, „კედელმა“ და სხვა არა ერთმა და ორმა ლექსმა, რომლებშიც ზოგჯერ უკიდურესი გულწრფელობით, მძაფრი ფიქრით განმსჭვალული სიტყვა თავის მნიშვნელობასა და მხატვრულ ელფერს აშკარად გამოავლენს, — რომლებშიც მხატვრული ასახვის საგანი აზრობრივ მეტაფორად არის აძრული და მომართულია ერთი ძირითადი მიზნისკენ — იმ იდეისკენ, ლექსის გამომსახველობით ფორმაში ერთ მთლიან მხატვრულ სახედ რომ უნდა გაცხადდეს. მაგრამ საინტერესო, მძაფრი სათქმელით განმსჭვალული ვერლიბრების პარალელურად, მის კრებულებში შეეხვდებით ბუნების სურათთა ისეთ ბუნდოვან აღწერებსაც, რომლებშიც გამოტოვებულია ლექსის ისეთი მთავარი კომპონენტი, როგორიცაა საზრისი — ანუ რომლებშიც არა ჩანს სათქმელი საგანი:

„ეზღუდება მდინარეთა მღვრიე სამოსელს  
მწუხარე თოვლი ლოლუების მყიფე თითებით.  
კალებში კენესის ქარბორიის მოუთმენლობა,  
ჩემს შესახედრად წამოსული.  
ო, განწირულო, შენ მიაშბე, ახლა საითკენ  
მიდის დამფრთხალი ზეთარის ბილიკი?  
ან ეს შინდორი ასე რატომ მიეშურება  
ტყელებისაკენ —  
საიდანაც მასთან საომრად  
მოდიან ჩემი მკაცრი ტყეები?“

მიუხედავად იმისა, რომ აქ თითოეული სახე და სიტყვა გასაგებია და მეტყველებაც ემოციურია, დაძაბულია, დინამიურია, — თვით სათქმელი ისე ღრმად ჩაუმწყვდევი პოეტის სიტყვებს მიღმა, ისე ნაგულისხმევად მიუჩნევი, რომ მკათხველი გარკვეულად ვერაფერს მიუხვდება ვერც „მდინარეთა მღვრიე სამოსელს“, ვერც „თოვლის მწუხარებას“, ვერც პოეტის „მკაცრი ტყეებს“ და, საერთოდ, ამ „განწირულების“ რაობას თუ სადაურობას, რომელზეც, ალბათ, ლექსია აგებული.

სათქმელისა და განცდათა შინაარსის სალექსო ფორმის მიღმა ამგვარად დატყეებისგან ერთი ნაბიჯიღა ისეთ ბუნდოვანებამდე, რომელიც მთლიანად მეტყველებას გაუგებრად ზღართავს. და ასეთი ნაბიჯიც, სამწუხაროდ, უკვე გადადგმულია ჩვენი ლიტერატურის ასპარეზზე საკმაოდ მრავალი ვერლიბრისტის მიერ.

ქარჯი ფხოველისგან განსხვავებით, 70-იანი წლებიდან ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის ფორმით შემოსულმა ახალბედებმა, სათქმელისა და განცდათა შინაარსის დატყეება სალექსო ფორმის მიღმა — ლექსის წერის უმთავრეს გზად მიიჩნიეს. სათქმელისა და განცდათა შინაარსს ვინღა ჩივის — ზოგი ახალგაზრდა პოეტი ლექსის წერისას ისე გაუგებრად ზღართავს თვით მეტყველებას, რომ წინადადებების მნიშვნელობასაც ვერაფერს მიუხვდება მკითხველი. უკვე მრავლად იბეჭდება ლექსები, რომლებშიც არა მხოლოდ სათქმელი, მეტაფორა ან შინაარსია გაუგებარი, არამედ დარღვეულია მოვლენათა ურთიერთშეკავშირების ელემენტარული, ბუნებრივი, ყველასთვის ნათელი წესები და — „ყრუ კლდეს ესმის ჩიტე-

ბის ჟღერტული“, ადამიანი „დახუჭულ თვალებს ახამხამებს“, „დამშრალ წყაროს ღაპღუპით ჩამოსდის ცრემლი“ და სხვა ამგვარი. პირადად მე ასეთი ლექსების და მათ შემქმნელთა მომრავლება მწერლობაში ერთგვარ სოციალურ მოვლენად მესახება და იგი, ალბათ, ცალკე და განსაკუთრებულად განხილვას საჭიროებს.

პირდაპირ და უბრალოდ რომ ითქვას, ჩვენი ვერლიბრის გარკვეული ნაწილი, ერთი მხრივ, იმდენად პრიმიტიულია და არაფრისმთქმელია, ხოლო მეორე მხრივ — იმდენად ბუნდოვანია, რომ მასზე ყურადღების გამახვილება მეტად არც ღირს თუნდაც იმიტომ, რომ ასეთი ლექსები ცალკე-ცალკე არ წარმოადგენენ ლიტერატურული მსჯელობის საგანს. აი, ერთობლიობაში თუ გავიაზრებთ მთელ პროცესს პოეზიის გზიდან გადახრისა — ეს უკვე ფრიად მნიშვნელოვანია, დროულიც, მაგრამ ზღუდრულ სხვა მხრივ მიმართული მსჯელობის საგანი აღმოჩნდება.

აქამდე რითმისანი ლექსი იყო არაპოეტთა თავშესაფარი, ვერლიბრმა კი უფრო იოლად მოსაწყობი და უფრო ტევადი თავშესაფარი შექმნა. განსაკუთრებით თავისუფალი ლექსი ბევრმა ძალზე პირდაპირი მნიშვნელობით გაიგო და ლექსისა კეთების ძალზე ზერელე გზებს გაჰყვა. წინათ რითმაზე მაინც გაწვალდებოდა პოეტის სახელის მოსურნე, ახლა კი რითმაზე მუშაობისგანაც გაითავისუფლა თავი...

რა თქმა უნდა, „არაპოეტთა თავშესაფარის“ შეტაფორა არ ექნება წინამდებარე წერილში განხილულ პოეტებს, — გურამ პეტრიაშვილიც, ბესიკ ხარანაულიცა და ჯარჯი ფხოველიც დღეისთვის უკვე გარკვეული პრინციპისა და საკუთარი მხატვრული სამყაროს მწერლები არიან. მით უმეტეს მათ მოეთხოვებათ ვერლიბრის პრესტიჟის დიდის სიფრთხილით დაცვა, ვისაც უკვე საკმაოდ უღვაწიათ ვერლიბრის დასამკვიდრებლად თანამედროვე ქართული პოეზიის ასპარეზზე.

დასასრულ ამასაც დავძენ: რაც თავისუფალ ლექსთან დაკავშირებით ვთქვი, უახლეს რითმიან ლექსზედაც ვრცელდება. დღევანდელ ეტაპზე „კონვენციური ლექსის“ ფორმათა გაგრძელება-განვითარების სფეროში გაცილებით მეტი ხარვეზის აღნიშვნაც კი შეიძლება, რადგან კლასიკური ლექსის ფორ-

მეტი უფრო მრავალგვარია და მათ გამოყენებულთა რიგებიც—უფრო მრავალრიცხოვანი. ყველაზე და ყოველ ხარვეზზე შეუძლებელიცაა და არცა ღირს მსჯელობა — ზოგი ხარვეზი უვნებელია, ზოგიც — მისატყვებელი. პოეზიას ტალანტები ქმნიან, მაგრამ ემსახურებიან სხვადასხვა ხარისხის ნიჭისა თუ ძალის მქონე პოეტები და ეს უკანასკნელნი კი არ არიან დაზღვეულნი შეცდომებისგან. მაგრამ შეცდომაცაა და — შეცდომაც, რომელიც პოეტისგან უკვე პოეზიის მსახურების გზიდან გადახრაზე მეტყველებს. პოეზიის გზიდან გადახრა განსაკუთრებით „სახიფათოა“ პოეტისგან, რადგან მისი შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი წონის მიზეზით „გადახრა“ სამაგალითო და სხვათა წამახალისებელი ხდება (არაპოეტი ისედაც „გადახრილია“ და მასზე არცა ღირს მსჯელობა). ამიტომაც, დღევანდელი რითმიანი ლექსის სფეროში მე ერთ ყველაზე მოდურ მიმდინარეობაზე და მასში განსაკუთრებით თვალშისაცემ ხარვეზებზე გავამახვილებ ყურადღებას, — კერძოდ, „ირონიულ-პაროდულ ნაკადზე“ და მისი გამოვლენის ზოგიერთ ფორმებზე ჩვენს თანამედროვე პოეზიაში.

1982

### 3. შენიშვნები „ირონიულ-პაროდული ნაკადის“ გაყო

ალბათ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ უახლესი ქართული პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებას წარმოადგენს მოვლენათა ირონიული ასახვისკენ გამძლავრებული მიდრეკილება. ზოგი პოეტისთვის ეს მიდრეკილება — მხატვრული თვალთახედვის ერთ-ერთი შემადგენელი ასპექტია, ზოგისთვისაც — განმსაზღვრელ შემოქმედებით მიმართულებად გადაიქცა.

უახლეს პოეზიაში „ირონიულ-პაროდული ნაკადი“ სამოციანი წლების დასაწყისში პოულობს კონკრეტულად ჩვენს დღევანდელობაში განვითარებადი პოეტური მეტყველებისთვის ნიშანდობლივ სათავეებს, ძირითადად, მუხრან მაჭავარიანის, მორის ფოცხიშვილის, მურმან ლებანიძის, ტარიელ

ქანტურიას და ვახტანგ ჯავახიძის შემოქმედებით გამოვლინებებში. ამ პოეტთა მრავალი დადებითი თვისების ახლებური ძიებები ირონიული სტილით საგანთა ასახვის სფეროში, აგრეთვე ამ სტილური ნაკადის გამძლეობის საზოგადოებრივი და საკუთრივ ლიტერატურული მიზეზები თავიდანვე შეაფასა ჩვენმა კრიტიკამ.

თანამედროვე ქართული ირონიული ლექსი უნდა მივიჩნიოთ ნოვაციად ორი უმთავრესი მიზეზის გამო: ირონიულმა ლექსმა დღეს, ჩვენი მწერლობის ასპარეზზე, უშუალოდ წინა პერიოდთნ შედარებით უფრო მძლავრი არსებობის უფლება მოიპოვა და, ამჟამინამდღე, ასეთი ლექსის მიმდევრებმა შეძლეს სინამდვილის ახალ მოვლენათა ახლებურად ასახვა, როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის ასპექტებში. ეს უკანასკნელი მომენტი — კერძოდ, მ. მაჭავარიანისა და მ. ლებანიძის, მ. ფოცხიშვილისა და ვ. ჯავახიძის, ტ. ქანტურიასა და სხვა პოეტთა შემოქმედებაში „ირონიულ-პაროდიული“ სტილით აღჩენილი სიახლენი მხატვრული ასახვის საგანთა და გამომსახველობით ფორმათა ასპექტებში — კარგად აქვთ შენიშნული ი. ა. ხუციშვილსაც, გ. გაჩეჩილაძესაც, ს. სიგუასაც, ლ. ალიშონასაც, გ. ბენაშვილსა, მ. გვეტაძესაც... მართლაც, ამ პოეტებმა ირონიული სტილის ათვისება-დამუშავების პროცესში არაერთი საინტერესო, უთუოდ ყურადსაღები და ახლებური სახეთა გამომავლინებელი ლექსი თუ პოემა შექმნეს, — მათ არა მარტო კრიტიკოსთა, ზაერთოდ მკითხველთა დიდი ინტერესიც და მოწონებაც სრულიად მართებულად დაიმსახურეს თავიანთი ირონიულ-პოეტური ვარიაციებით.

კრიტიკოსთა მრავალ საინტერესო დაკვირვებას, მრავალ საქებას სიტყვას ირონიული ლექსის მისამართით მეც ვეთანხმები, მაგრამ — ვერ დავეთანხმები მათ მიერ ძალზე ერთბაშად, განურჩევლად, ნაკლულოვანებათა მითითებების გარეშე გუნდრუკის კმევას „ირონიულ-პაროდიული ვარიაციების“ ყოველნაირი გამოვლინებებისადმი; მით უმეტეს, ვერ დავეთანხმები „კომიკური ლექსის“ აღიარებას თანამედროვეობის ყველაზე ჭეშმარიტ სტილად — „სიცილის“ გაცხადებას ყველაზე უეზარ საშუალებად „ახალი პოეზიის“ შექმნისათვის. ნუთუ ყველა — უხუცესიდან დაწყებული უმრწემეს პოეტამდე —



ვისაც მაინცადამაინც არ ეცინება თავიანთ ლექსებში — მოძველებულებად უნდა მივიჩნიოთ... აბა, რას დაემგვანება ქართული პოეზია, თუ მას ალალ ცრემლს, ალალ აღფრთოვანებას, ტრაგიკულის ღრმად და „სერიოზულად“ განცდა-გარდმოშლას, მოიმედოე ოცნებას და ყველა იმ შთამაგონებელ თვისებებს მოვაკლებთ, რასაც იგი სხვადასხვა ფორმებით საუკუნეთა მანძილზე გამოხატავდა და გამოხატავს. ან რად უნდა გვჭირდებოდეს დღეს იმის შეხსენება, რომ ყველაზე ჭეშმარიტ სტილს ყველა დროის პოეზია გვიდასტურებს უპირატესად „ტირილით“ და ამასთანავე „სიცილითაც“, და რომ აქ, როგორც ხელოვნების ყველა სხვა დარგში, ტალანტია გადამწყვეტი. გავიხსენოთ მაიაკოვსკი, გავიხსენოთ ჩვენი აკაკი... რომანტიკული პათოსით აღმამფრენი ლექსის პარალელურად რა სიმძლავრით, რა სიუხვითა და მრავალფეროვნებით ვლინდებოდა მათ შემოქმედებაში ირონია, სატირა და თვით შესაზარი სარკაზმიც.

აქვე ისიც უნდა დაეძინოთ: თუ ერთთავად „სიცილზე“ გადავიდა პოეტი — ვერაფერი მანუგეშებელი მოვლენაა და, მით უმეტეს, თუ სიცილს „გამწარება“, პროტესტის ძალა ანუ პათოსი გამოეცლება, მაშინ ხომ სკეპსისის და ცინიზმის „ქილიკად“ გადაიქცევა იგი. ამიტომაც დაუეთანხმები ირაკლი კენჭოშვილს, თითქოს უახლესი პოეზიის „ჭეშმარიტება სიცილშია“ (მხედველობაში მაქვს მისი წერილი „ჭეშმარიტება სიცილშია“ — „ლიტერატურული საქართველო“, 1982 წ. 25 დეკემბერი). ეს ხომ იმას ნიშნავს, მოუწოდო პოეტებს, ერთთავად „იციონ თავიანთ ლექსებში, რათა მოძველებულებად არ გამოჩნდნენ. ამგვარი „მოწოდება“ ჩვენს კრიტიკაში განსაკუთრებით ვახტანგ ჭავჭავაძისა და ტარიელ ჭანტურიას მიმართ ხორციელდება და შედეგიც სახეზეა: წლების მანძილზე მათ მიერ გამოქვეყნებული ლექსები თითქმის ერთთავად „ირონიულ პაროდულ ვარიაციებს“ წარმოადგენენ. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ძალით ჩაიხშეს „სერიოზული“ სტილით „სერიოზული“ ლექსების შექმნის უნარი, რომელიც, ამ რამდენიმე წლის წინათ, არაერთგზის გამოუვლენიათ ნატიფი ფორმებით. საგულისხმოა ისიც, რომ უახლეს პოეზიაში, ბოლო დროს, ერთგვარ მოდად ქცეულ

„სიცილს“ ზომაზე მეტად და არცთუ მოსაწონი კილოთი აჰყენენ სხვა პოეტებიც.

პოეტებს, რა თქმა უნდა, არ ეკადრებათ კრიტიკის კალთას გამობმა, მაგრამ შექმნილ ვითარებაში, ჩემი აზრით, უმთავრესი ბრალი მაინც კრიტიკას მიუძღვის: გურამ ასათიანის გამოკლებით, ჩვენმა კრიტიკამ ძალზე განურჩევლად, ნაჩქარევად, დაუსაბუთებლად და მეტისმეტი გუნდრუკის კმევით აღმართა ირონიულ-პაროდული სტილით ჩვენი პოეზიის განმაჯღლებელი დროშა, ამასთანავე — დადინჯებით არც თვითონ გაითვალისწინა და არც მკითხველს წარმოუჩინა საერთოდ პოეზიაში არსებული ირონიულ-პაროდული სტილით სინამდვილის ასახვის ფორმები და მათი განვითარების ისტორია; რაც მთავარია, კრიტიკამ სათანადოდ არ გაითვალისწინა ირონიული ასახვის მეთოდები და ამ ხასიათის პოეზიის შემოქმედებითი პრინციპები. ყოველივე ამის შედეგად, ზოგიერთი კრიტიკოსი მცდარად მიაწერს „ირონიას“ ისეთ ლექსებს, რომლებშიც ირონიის ნატამალიც არ ჩანს და მხოლოდ სიტყვის თამაშზე აგებულ უღიმღამო ხუმრობებს „ნოვაციად“, „ორიგინალური კვრეტის შედეგად“ და, საერთოდ, მაღალმხატვრულ გამოვლინებად მიიჩნევს. ასე მაგალითად, წერილში „ქეშმარიტება სიცილშია“ ვ. ჭავჭავაძის ლექსთა ახალი კრებულის „შედარების“ განხილვისას ირაკლი კენჭოშვილი ასე აფასებს ერთ-ერთ ლექსს: „ანალოგიური ხასიათისაა (ანუ ტრადიციულ ფორმებთან მინუს-ხერხით „გათამაშების“ ხასიათისაა — ა. ვ.) მოქალაქეობრივი ლირიკის შესანიშნავი ნიმუში — „დაფიცება“, რომელშიც ნათლად ჩანს, რომ ირონიის ინტელექტუალიზმი ემოციურობის მიღწევის თავისებური გზაა: „ვინც ცრემლი ვერ შეამჩნიოს ნატყვიარი ირმის, იმის... ვინც გულგრილად მოუსმინოს ამღერებულ წვიმას, იმას... ვინც ამაგი დაივიწყოს თავის მოამაგის, მაგის... ვინც მეგობრის მოღალატეს გამოექმამაგოს, მაგას... ვინც ღიმილი შეაგებოს ფარისევლის ღიმილს, იმას... იმას იმის“. ამ ლირიკულ ნაწარმოებში... ირონია პოეტურობის ახლებური გაგების დამკვიდრების საშუალებად გვევლინება“.

რასანამ ვახტანგ ჭავჭავაძის ლექსის („დაფიცება“) კენჭოშვილისეულ შეფასებას განვმარტავდე, საჭიროდ მიმაჩნია აღე-

ნიშნო ორიოდ სიტყვით მაინც: ირონია ეს არის ისეთი დაცინვა, რომელიც თავის თავში შეიცავს (თუ გულისხმობს) შეფასებას იმისას, რისკენაც დაცინვაა მიმართული, — ეს არის ერთ-ერთი ფორმა შენიღბული უარყოფისა, სადაც ნიღაბი ორაზროვანი მნიშვნელობისაა: ნიღაბის მეშვეობით ირონიაში დაფარულია ქეშმარიტი სათქმელი, ხოლო გარეგნულად, იმ ნაგულისხმევი ქეშმარიტების საპირისპირო სიტყვა გაცხადდება გროტესკული, პარადოქსული და სხვა გამომსახველობითი ხერხებით. ახლა დავუკვირდეთ კრიტიკოსის მიერ ციტირებულ ლექსს, განა არის იქ სადმე ირონიის ნიშანწყალი? არავითარი. ლექსის თითოეულ ტაეპში, თავიდან ბოლომდე, პოეტი დაახლოებით ერთსა და იმავეს ამბობს, რომ, ვინც კარგი კაცი არ არის, „იმის — მაგის — იმას...“ შესაძლოა, ვინმემ ირონია იგულისხმოს ამ სიტყვების შემდეგ დაძმული მრავალწერტილების მიღმა, მაგრამ — ლექსი ისეთი პათოსით არის დაწერილი, რომ მრავალწერტილების მიღმა, საუკეთესო შემთხვევაში, გინების ინდივიდუალურად მრავალფეროვანი „პოეტური“ ვარიანტები ამოიკითხება. ცხადია, ეს ასეა და, მაშასადამე, ლექსში შენიღბულიც არაფერია: პოეტის პოზიცია პირდაპირ და ფრიალ ცხარედაც არის გამოთქმული.

ლექსის შინაარსობრივი აღნაგობის კვალად, არც გამომსახველობით ფორმაში ცხადდება ირონია ან „სიცილის“ მომენტი, — ჩვენ აქ ვერ შევხვდებით ვერც გროტესკულ სახეს, ვერც პარადოქსს... „გასაცინებელის მომენტს“ კი მხოლოდ ის მოულოდნელობა და უხერხულობა იწვევს, რომელიც დაკავშირებულია მკითხველის მიერ მრავალწერტილების მიღმა ნაგულისხმევის ამოცნობასთან, ანუ „სიცილის“ მომენტი ლექსის მიღმა მოქმედებს: ლექსის მიმართ და არა ლექსის ფორმის ფარგლებში.

შესაძლოა, ზოგიერთმა მიგვითითოს, რომ ლექსში ირონია გამოვლინდება წმინდად სტილისტური ზამუთალებებითაც. მართლაც, განსაკუთრებით ლირიკაში ირონია უპირატესად სტილისტური ფიგურებით გაცხადდება, როგორც ამას ვხედავთ გალაკტიონთან, ვთქვათ, ასეთ ფრაზებში: „თან საშინელს გიმზადებდეს რასმეს“, ან კიდევ: „ვთქვათ, მთად სამზეო და სანიავე აღმართე ძეგლი, ელოლიავე... ვარდებით

მორთე, მოაიყვანე და, უცებ, ანგრევეს ქამთა სიავე“ და სხვა. მაგრამ ვახტანგ ჭავჭავაძის ხსენებულ ლექსში არც სტილისტური საშუალებებით გაცხადებული ირონია ფუნქციონირებს.

შერედა, რა დაინახა ამ ლექსში კრიტიკოსმა „შესანიშნავი“? მთელ ამ რიტორიკული ხასიათის ლექსში რომ არც რაიმე განსაკუთრებული შემოქმედებითი განცდა ან პოეტური ფიქრია გამოვლენილი, არც რაიმე საგულსხმო პოეტური სახეებია შექმნილი...

ირონიული და სასაცილო ლექსში რომ არაფერია, ცხადია. ცხადია ისიც, რომ ეს არც „სერიოზული“ ლექსია. ყოველივე ამის შემდეგ, რატომ შეაგონებს კრიტიკოსი მკითხველს, რომ ეს ლექსი არის „მოქალაქეობრივი ლირიკის შესანიშნავი ნიმუში“, თანაც ისეთი შესანიშნავი ნიმუში, რომელშიც „ირონიის ინტელექტუალიზმი ემოციურობის მიღწევის თავისებურ გზას“ ჰკვალავს. სად არის აქ ინტელექტუალიზმი?! ან სად არის აქ მხატვრული ემოცია?! ერთ მხარეს მოთავსებულ ბანალურ ფრაზებში, თუ მეორე მხარეს...?!

ამგვარი ლექსები მართლაც დიდად არის დაშორებული, როგორც ი. კენჭოშვილი წერს, „რომანტიკული ტიპის აზროვნებისგან“ და მათში მართლაც აშკარად ჩანს „რომანტიკული ლექსის ზოგადი ნორმის მუდმივი დარღვევა“. მაგრამ, ერთი.: რა ტიპის აზროვნებას და რანაირ ნორმას აკვიდრებენ ასეთი ლექსები? ამას კრიტიკოსი აღარ განმარტავს, თუმცა ამის განმარტება წერილში აუცილებელი იყო.

და მაინც, ყველაზე დიდი შეცდომა ის არის, როდესაც ირაკლი კენჭოშვილის მთლიანად წერილის კონტექსტიდან და წერილის სათაურიდან გამომდინარე, მკითხველმა ასე უნდა დაასკვნას: თანამედროვე „კომიკური ლექსი“ აზორციელებს „ქეშმარიტების ძიების კანონს“ და ამაში გამოიხატება „სილამაზის კულტის“ — „რომანტიკული პათოსის“ პოეზიასთან შედარებით მისი არა მხოლოდ თანადროულობა და განსხვავებულობა, არამედ მისი უფრორე „ქეშმარიტების შემცველი“ ხასიათიც, — რომ „სიცილის პოეზიაში“... მეტი ქეშმარიტებაა იმიტომ, რომ ასეთი პოეზია „ქეშმარიტების ძიების კანონს“ აზორციელებს და თავს აღარ იტყუებს „სილამაზის კულტის“ მსახურების ილუზიებით. მსგავსი მოსაზრებები

ი. კენჭოშვილის წერილში, მართალია, ფრთხილად და შეფარ-  
ვით, მაგრამ საგანგებოდ არის გატარებული თუნდაც ისეთ  
პასაჟებში, სადაც ნათქვამია, რომ თითქოს „გალაკტიონის და  
მისი მომდევნო თაობები ქმნიდნენ არტისტული მითის მომ-  
ხიბვლელ ფორმებს“, ხოლო „კომიკური ლექსის“ შემქმნელი  
თაობა ქმნის „აქტუალობითა და რეალობის გრძნობით“  
განმსჭვალულ პოეზიას და რომ თითქოს ადრინდელ თაობათა  
პოეზიაში „ელეგიურობისა და მაღალი პათეტიკის ხარჭზე  
იმატა მახვილგონიერების, ირონიის, სატირის, სიცილის  
ფუნქციამ“ ახლა თაობის „კომიკური ლექსის“ შემქმნელთა  
შემოქმედებაში. თანამედროვე ქართულ „კომიკურ ლექსამდე“  
ვისთან და რანაირად ხელაფს კრიტიკოსი „ელეგიურობას“  
(რომანტიკული პათოსის პოეზიაში) ან ახლა, ჩემი მითითე-  
ბის შემდეგ თვითონ რამდენად დასაშვებად და მართებულად  
მიაჩნია მის მიერვე გენიოსად აღიარებული გალაკტიონის  
პოეზიის ასე ვიწროდ და კნინობითად განსაზღვრა „არტის-  
ტული მითის მომხიბვლელი ფორმების“ გაგებით. რა საჭი-  
რო იყო გალაკტიონის და მისი შემდგომი თუ წინა თაობე-  
ბის „რომანტიკული პათოსის“ პოეტთა დაკნინება იმისთვის,  
რომ „კომიკური ლექსი“ ჭეშმარიტებით, აქტუალობითა და  
რეალობის გრძნობით აღბეჭდილ პოეტურ მოვლენად წარ-  
მოეჩინა. გალაკტიონის მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი,  
ორკესტრული ხასიათის მძლავრი შემოქმედების გარკვეული  
ერთი ასპექტი პირობითად მართლაც შეიძლება განისაზღ-  
ვროს „არტისტული მომხიბვლელი ფორმის“ ცნებით, მაგ-  
რამ თუნდაც ამ კერძო ასპექტს „ჭეშმარიტების ძიების კა-  
ხონი“ არ უდევს საფუძვლად და, მით უმეტეს, მთლიანობაში  
მისი პოეზია განა მოკლებულია აქტუალობასა და რეალო-  
ბის გრძნობას „კომიკურ ლექსთან შედარებით?.. სხვათა  
ერთად, კრიტიკოსი მის მიერ მოწონებულ „კომიკურ ლექ-  
სებსაც და მათ ავტორებსაც უხერხულ მდგომარეობაში აყე-  
ნებს ამგვარი უმართებულო შეპირისპირებებით.

ირაკლი კენჭოშვილმა „კომიკური ლექსის“ ცნება მოიშვე-  
ლია ირონიულ-პაროდული სტილით შესრულებული ვერსი-  
ფიკაციული ვარიაციების განსასაზღვრავად და, თუმცა აუცი-  
ლებლობა მოითხოვდა, არ წარმოაჩინა ამ ცნების შინაარსი.

მან „კომიკური ლექსები“ უახლეს პოეზიაში მიიჩნია „ქეშ-მარტ წინსვლად და თვისობრივი სიახლის მოპოვებად“, „ქართულ ლექსში ახალი საფუძვლის დამდებ პრინციპთა დამკვიდრების თვალსაჩინო გამოხატულებად“, მაგრამ კვლავაც არ განმარტა პოეზია „კომიკური ლექსებისა“ და სიახლის საფუძველმდებელი მათი შემოქმედებითი პრინციპები არ ჩამოაყალიბა. აუცილებელი კი იყო პრობლემურ წერილში, თუნდაც უბრალოდ, ოდონდ ზუსტად მოენიშნა შეფასება ასეთი მნიშვნელოვანი მოსაზრებებისა და განცხადებებისა. რაც შეეხება წერილში ციტირებული ვერსიფიკაციული ვარიაციების ფორმისა და შინაარსის ანალიზს — აქ კრიტიკოსი კომიკურ სალექსო ფორმებს ძალზე ხელოვნურად აკავშირებს პოეზიაში მოვლენათა ირონიული ასახვის მხატვრულ პრინციპთან.

საგანთა ირონიული მომართვით ასახვა სხვადასხვა ლიტერატურულ ეპოქებში, მართალია, სხვადასხვანაირად წარმოებდა (განსხვავებული შინაარსებისთვის შესაბამისი ახლებური გამომსახველობითი საშუალებების ძიებათა გზებით), მაგრამ ეს სტილი გარკვეულ და არსისეულად უცვლელ შემოქმედებით პრინციპებს ემყარებოდა ყოველთვის (მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ჩათვლით). კერძოდ, ირონიული ასახვა ფორმისეული თვალსაზრისით აუცილებელ წინაპირობად პარადოქსული სიტუაციის შექმნას მოითხოვს, შინაარსეული თვალსაზრისით კი — ორაზროვნებას. რაც მთავარია, ეს მეთოდი ყოველთვის უარყოფითი მოვლენისადმი ერთგვარი „ხუმრობის“ ფორმით პროტესტს გამოსატყმელად გამოიყენება და უარსაყოფი საგნის „სიცილით“ წარმოჩენის (ანუ მსუბუქი ფორმის) მიღმა აუცილებლად უნდა მძლავრობდეს „იდეალი“ — მწერლის პოზიცია. თავის საუკეთესო ნაწარმოებებში როგორც უცხოელი, ასევე ქართველი მწერლები დღესაც (ნებით თუ უნებურად) ამავე პრინციპებს გამოავლენენ. იგივე ვ. ჭავჭავაძე ირონიის არსებით პრინციპებზე დაფუძნებულ ლექსებში „გაცხოვრებ და გაცხონებ“ (სადაც ყველაფერზე კვერის დამკვრელი, მუდამ მომღიპარი, მსახურებად გადაგებული „კი კაცოს“ — ამ მართლაც შემადრწუნებელი და ცხოვრებისეულად ძალზე ნაცნობი ტიპის — უარყოფელი

პათოსი ხან შემპარავი იუმორით, ხანაც მკვეთრი სატირული შტრიხებით მოქმედებს), აგრეთვე „პატრიოტი“ (სადაც კიდეც უფრო მეტი სიცხადით ზემოქმედებს პოეტის პათოსი, უარყოფელი იმ „ერთგული მამულიშვილისა“, რომელიც სამშობლოსთვის „სისხლსაც დაღვრის, რომ არ ჰქონდეს რეზუს-უარყოფითი“) და სხვა, არა ერთს და ორ ლექსში, სასაუბრო ენის პაროდირებისა და გროტესკის საშუალებათა გამოყენებით საინტერესო ფორმებს, ეფექტურ სახეებსა ქმნის და კიდეც მრავლის მხრივ საგულისხმო წარმატებებს აღწევს.

იგივე ითქმის ტარიელ ჭანტუიას მიერ ირონიულ-პაროდული სტილით დაწერილ ასეთ ლექსებზე, რომლებშიც პარადოქსული სიტუაციისა თუ გროტესკული ფორმების მიღმა მძლავრობს „იდეალი“ — პოეტის ჰუმანიზმი, მისი მსოფლგანცდა და მოქალაქეობრივი პრინციპი. მის ლექსებში „დაკვირვება ბაღინჯოზე“, „ტორო“... ისეთი სიმწრის სიცილი გაისმის, რომელიც საწყისეულ იმპულსად დაედება ხოლმე ირონიული სტილის ჭეშმარიტად მხატვრულ ნაწარმოებს.

პოეზია, გარკვეული კუთხით, სპეციფიკურად მომარჯვებული სამეტყველო ფორმებით „გამწარების“, „უკმაყოფილების“ გამოვლინებაა; ხოლო როდესაც „სიმწარეს“ თანდაერთვის „სიცილი“, ერთ მთელად შეერწყმება, მერე ეს უკანასკნელი იძალბებს და გადასწონის „სიმწრის ცრემლს“ და გარე გამოვლენისას ტკივილს სიცილში აიყოლიებს, — აი, სწორედ მაშინ, „სიმწრის სიცილის“ გამომსახველობითი გროტესკის, პარადოქსის, პაროდის და სხვა მხატვრული ხერხები თავისთავად (უკვე თვით იმპულსის ძალით) მოითხოვენ წარმოჩენას მთელი თავიანთი უფლებამოსილებითა და მშვენიერებით. რაც უფრო მეტად მძაფრია კონტრასტი „სიმწარესა“ და „სიცილს“ შორის (შემოქმედების ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით) ანუ — დაპირისპირება „იდეალსა“ და „არსებულს“ შორის (ესთეტიკის პოზიციებიდან), მით უფრო მაღალია ირონია.

ირონია ხელოვანის იდეალიდან „სიმწრის სიცილით“ ასხლეტილი მიმართულებაა და არასაპირველი სინამდვილისადმი თუ უარსაყოფი საგნისადმი პროტესტის — საერთოდ ხელოვანის პროტესტ-ანტული ბუნების — გაცხადების ერთ-

ერთი უმძაფრესი ფორმაა. ირონიული შემოქმედებითი მიმართვის გაცხადება რადგან შენიღბულად ხდება (ბერძნულად „eironeia“ ნიშნავს არაპარტო დაციწვას, არამედ თვალთმაქცობასაც, ანუ შენიღბულ დაციწვას), თავისთავად იგულისხმება, რომ იგი საწყისშივე მოითხოვს პაროდის, პარადოქსის, გროტესკის საშუალებათა გამოყენებას. ირონია „რბილია“, „პაეროვანია“, როდესაც იუმორითაა გამსჭვალული და მხოლოდ დასცინის მოვლენას; მაგრამ როდესაც ირონია მოიმართება „დასაგმობად“, მაშინ იგი სარკასტული ხდება და უღმობელი. და ყველა შემთხვევაში, ირონიული სურათის მიღმა „იდეალი“, ჰუმანური საწყისი და საზოგადოებრივი პროტესტი უნდა იყოს ხელშესახებად აღსაქმელი, — წინააღმდეგ შემთხვევაში ირონიული სურათისგან არაფერი დარჩება ცინიზმისა და მკრეხელობის გარდა...

მხატვრულ ლიტერატურაში მსგავსი პრინციპითა და ხასიათით ვითარდებოდა ირონიულ-პაროდული ნაკადი დასაბამიდან დღემდე. ასეთია იგი გალაკტიონ ტაბიძესთანაც. უახლესი პოეზიის წარმომადგენლებმა თავდაპირველად სწორედ გალაკტიონისეული წანამძღვრები აიტაცეს და კიდევ მიიპყრეს ყურადღება როგორც შინაარსეულ ასპექტში სინამდვილის მოვლენათა ასახვით, ასევე ფორმისეულ ასპექტში გამომსახველობით საშუალებათა ორიგინალური მიგნებებით. მეტიც: მათ შეძლეს გაემრავალფეროვნებინათ ქართულ პოეზიაში არსებული ირონიულ-პაროდული სტილით მეტყველება ბურლესკის, ბუფონადის და ტრავესტის — ლიტერატურის ამ სახეობათა ევროპასა და რუსეთში თუმცა კარგად ცნობილი, მაგრამ ქართული პოეტური მეტყველებისთვის არცთუ ჩვეული გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებით. გარკვეული კუთხით და ოდენობით, მათ უთუოდ გააფართოვეს ირონიულ-პაროდული სტილით ქართული პოეტური მეტყველების შესაძლებლობანი, — კერძოდ იმ კუთხითა და ოდენობით, სადაც იცავდნენ მხატვრული ზომიერების გრძნობას და, რაც მთავარია, პრინციპებს პოეზიისა. მაგრამ, განსაკუთრებით ტარიელ ჭანტუ-რიას და ვახტანგ ჭავჭავაძის ლექსში სულ უფრო და უფრო შესაძინევი ხდება მოვლენათა ირონიულად ასახვის არსისა და მეთოდის გამრუდება, სალექსო სიტუაციის (სიმწრის



სიცილის) ძაბვის შესუსტება, სათქმელის და საგნის დაწვრილ-  
მანება-გაბანალურება, მახვილგონიერების შენაცვლება ენა-  
ვიმატობით და კომიკურ ფორმათა მეტისმეტად უტრირება.  
ამასთან დაკავშირებით ძალა გამოეცალა ირონიის, როგორც  
წმინდად სამეტყველო სტილისტური ხერხის ფუნქციასაც:  
ირონიულ სტილისტურ ფიგურას ხომ მთლიანად ლექსის  
აზრობრივი და განცდითი სიღრმე ანიჭებს მხატვრული ეფექ-  
ტის ძალას და, სადაც აზრობრივი და განცდითი მნიშვნელო-  
ვანება გაუქმებულია, იქ ირონიული სტილისტური ფიგურა  
კარგავს ხედრით წონას და თვით დანიშნულებასაც — მის  
ადგილას უნებურად ჩნდება უსაგნოდ „სიტყვების თამაში“.

უნდა ითქვას, რომ „სიტყვებით თამაშის“ ხერხებმა, ბო-  
ლო ხანებში, ძალზე თვითმიზნური, თვითკმარი ღირებულებისა  
თუ თავისთავადი მნიშვნელობის ხასიათი მიიღო. ჩვენი კრი-  
ტიკოსები რატომღაც ირონიული ასახვის მიმართულებასთან  
ერთობლიობაში გაიაზრებენ და აფასებენ ამ ხერხებს (რო-  
გორც სტილურ ვარიაციებს), მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი  
„სიტყვათა თამაში“ უკვე დიდად დაშორებულია ირონიის  
მხატვრული პრინციპებიდან. შესაძლოა, რომ ირაკლი კენ-  
ჭოშვილმა სწორედ ამ მიზეზით გამოიყენა ზემოთ ხსენებულ  
წერილში „კომიკური ლექსის“ ცნება, რაკი შენიშნა მისი  
შეუთავსებლობა მოვლენათა ირონიული მხატვრული პრინ-  
ციპით ასახვის მეთოდთან; მაგრამ, ჩემი აზრით, ახალი ცნების  
გამოყენება არ იყო საჭირო. ამგვარი ვერსიფიკაციული ვარია-  
ციების განსასაზღვრავად შეიძლება გამოვიყენოთ კო მ ი კ-  
ს ი ს, ცნება. რაც შეეხება ისეთ ვერსიფიკაციულ ვარიაციებს,  
რომლებშიც მწვავე სატირა რჩება ცალკე, ანუ ქვეტექსტში  
ხაგულისხმევი თუ აშკარად მონიშნული „იდეალის“ გარეშე —  
ისინი წარმოადგენენ ა ს ა ტ ი რ ა ს. მაშასადამე, ირონი-  
ულ-პოეტურ ვარიაციებად ვ. ჯავახიშვილის, ტ. ჭანტურიას და  
სხვა თანამედროვე პოეტთა მხოლოდ ის საუკეთესო ლექსა-  
ლური გამოვლინებები უნდა მივიჩნიოთ, რომლებშიც ირო-  
ნიის მხატვრული პრინციპი არ არის დარღვეული. სხვა შემ-  
თხვევებში კი, როგორც ითქვა, კომიკსებთან და ასატირებ-  
თან გვაქვს საქმე.

ი. კენჭოშვილის წერილში „ქეშმარიტება სიცილშია“

.ციტირებული ლექსი „1921“ ვ. ჯავახიშვილისა, რომელიც კრიტიკოსს მოჰყავს ირონიულ-პაროდულ ვარიაციებზე საკუთარი მსჯელობის დასამოწმებლად, სწორედაც კომიკისა ნიშნავს. შეიძლება ჩაითვალოს: „ანტიკვართან იჭდა კომერსანტი — დილეტანტი, პედანტი და ზანტი. კანტიკუნტად ბჰობდა ორი ფრანტი, ორი პროტესტანტი ემიგრანტი... დაიმოწმეს თავიანთი ღანდი — სანტიმენტალური სეკუნდანტი. ფრთხილად გახსნეს სერვანტი და ბანტი, შედგა ვარიანტი: ბრილიანტი. მიატოვეს ღამით „ორიანტი“, მანტიაში შეძვრა ორი ანტი“. იგივე ითქმის ტ. ჭანტურიას „ცოლუბის ცილობაზე“: „გადაირია პეტრეს ცოლი — დასწამა პავლეს ცოლმა ცილი! აიღო პეტრეს ცოლმა ცული! აიღო პავლეს ცოლმა ცელი! წაძვრა ორთავეს ჩუსტი ცალი! თმით დაითრია ცოლმა ცოლი! და პირიქითაც! — ცოლმა ცოლი!“

ასეთ კომიკსები სპეციალურ ჟურნალში რომ დაბეჭდილიყო შარეებითურთ. ალბათ, გამოიწვევდა ღიმილს, მაგრამ პოეზიად წარმოდგენისას მარტოდენ სინანულს აღძრავს. მართალია, ზოგიერთი მათი კომიკისი თვით შეუფერებელ — პოეზიის ადგილსამყოფელშიაც აღწევს მიზანს და გააცინებს კაცს, მაგრამ ზოგიერთი კი — კომიკსადაც ვერ ვარგა და მკითხველში მხოლოდ გაუგებრობას თუ გამოიწვევს, კერძოდ, თუნდაც ტარიელ ჭანტურიას „ლექსი-მიქსერი“, რომლის ქვესათაურია „ლექსპრომტი ციალა ტორტის საფასურად“:

„დიდხანს იღლევა  
დიდხანს იღლევა  
დიდხანს იღლევა  
დიდხანს იღლევა  
დიდხანს იღლევა  
დიდხანს იღლევა  
და გადაიქცა ლექსად სიტყვები  
ცივი სიტყვები  
ცხელი სიტყვები  
დიდხანს იღლევა  
დიდხანს იღლევა  
და შენც ჰოეტის  
სინაზით ყვები  
რა ძნელსადღევბი  
იყო სიტყვები.“

კომიკურად აქ, ჩემი აზრით, მხოლოდ ქვეყნათაური აღიქმება „ექსპრომტიდან“ წარმოებული „ლექსპრომტის“ ძალით. რაც შეეხება იმას, რომ თვითონ ლექსზე შეიძლება გაეცნოს მკითხველს, გასაგებია, რომ ეს სიცილი საკუთრივ ლექსის კომიკურ ასპექტს ვერ მიეწერება ღირსებად.

რაც შეეხება ასატირას, არც მისი ნაკლებობაა ტარიელ ჭანტურიას და ვახტანგ ჭავჭავაძის ამგვარ სტრიქონებში: „თამაშობს ღმერთი ცაზე ბილიარდს, ჩააგდებს ვარსკვლავს — კმაყოფილია“; ან კიდევ — „სიკვდილამდე შენერთგული ვიქნებიო! — ეფიცებოდა ცოლი სიკვდილმისჯილ ქმარს“; ან კიდევ — „ეშმაკებმა გამარჯვებული ღმერთი აისროლეს ცაში...“, „მოდის იუდაშაბოზრისთვის მოაქვს იოდი“, „თამაშის შემდეგ ღმერთმა და ეშმაკმა მაისურები გაცვალეს“ და სხვა მრავალი სალექსო ვარიაცია, რომლებშიც პოეზია არ განიცდება.

კომიკისიკ და ასატირაც უკვე საკმაოდ ძველი, თავიანთი არსებობის საუკუნოვანი ისტორიის მქონე სამასო გასართობი ჟანრებია და მათ, შეგნებული კრიტიკა და მწერლობა, არასდროს მიიჩნევდნენ ნამდვილი პოეზიის მოვლენებად. მით უმეტეს დღეს, ჩვენს ქართულ სინამდვილეში, გაუთვითცნობიერებელი მკითხველისთვის კომიკისებისა და ასატირების მიწოდება პოეზიის სახელით — დიდი შეცდომაა და წინადაუხედაობაც არის. ხელოვნება, ესთეტიურის გარდა, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შემონაქმედია, ანუ ეროვნული მამოძრავებელი ძალაა და, ამ მხრივაც, ჩვენ სულ სხვა ტვირთი გვაწევს, ჩვენი ეროვნული ინტერესები გვასულდგმულებს და ერთთავად იმას უნდა ვეცადოთ, ჭეშმარიტი შემოქმედებითი წვით აღძრულ და ექსპერიმენტული ძიებების გზით კი თუნდაც დროებით, თუნდაც მოდურ, ოღონდ აუცილებლად პერსპექტულ ხელოვნებაში ავუბათ მხარი დასავლეთის კულტუროსან ქვეყნებს, თორემ ანტი-ხელოვნებაში სხვებთან გაჯიბრება ვერაფერს სასიკეთოს შეგვძენს იმ დროს, როდესაც ხელოვნება ისედაც კრიზისს განიცდის მსოფლიოში. გაძლება და გატანა სწორედ ასეთ დროს არის განსაკუთრებით საჭირო — დინებას მინებება და იოლად ფონს გასვლა კი უთუოდ „შეცდომაა“ ხელოვნების წინაშე — და არა მარტო ხელოვნების წინაშე...

შესაძლოა, ჩემი მსჯელობით ორთოდოქსობასაც ვავლენდე, მაგრამ პირადად მე ასე მგონია, რომ ქართულ პოეზიას არა აქვს „ანტი-პოეზიით“ მეტისმეტი გატაცების უფლება და საშუალება. პოეზიაში კონკრეტულად კომიკის და ასატირის შემოტანის ცდას კი ანტი-პოეზიად მივიჩნევ იმიტომ, რომ მათში გამჭრალა მხატვრული ირონია, აქედან გამომდინარე — უარსაყოფსა და სასურველს შორის დაპირისპირება, ანუ გაუქმებულა „პათოსი“, შემოქმედის პოზიცია. ხოლო იქ, სადაც ნაცვლად „იდეალისა“ მოქმედებს სკეფსისი და ნაცვლად ირონიისა ისმის ქილიკი — იქ აღარ შეიძლება იყოს პოეზია. სადაც არ არის რწმენა, არ არის სიყვარულიც; და სადაც არ არის სიყვარული — იქ პოეზია ვერ იარსებებს.

ყოველივე ზემორე თქმულიდან გამომდინარე, სრულიად მართებულად უნდა მივიჩნიოთ ზოგიერთი ჩვენი ლიტერატორის მიერ „შაყირის“ ცნების გამოყენება ამგვარი ანტი-პოეზიის განსასაზღვრავად.

ცხოვრებისეულ სიტუაციებში, ყოველდღიურ ურთიერთობებში კარგი და ლამაზი „შაყირი“, ირონიით მომართული და იუმორით გამსჭვალული მოსწრებული სიტყვა — თუკი ლაზღანდარობაში არ გადაიზარდა და ბოლომდე ზრდილად თავდაპერილი დარჩა — ყველასთვის (თვით „გაშაყირებულისთვისც“, თუკი მასაც აქვს იუმორის გრძნობა!) გულმოსალხენია. „შაყირი“ სალაპარაკო მეტყველების ფენომენია: ყოველდღიურ ურთიერთობებში ამა თუ იმ პიროვნების პოეტურ-ესთეტიკური საწყისის და შინაგანი არტისტიზმის გამოვლენაა სიტყვიერ ფორმებში. მაგრამ თვით ყველაზე პოეტურად მოსაუბრეც არ არის და ვერც ვერასდროს ვერ გახდება პოეტი. საქმე ისაა, რომ „მოსწრებულ სიტყვაში“ გაცხადებული პოეტურობა და, მეორე მხრივ, ლექსის შემქმნელისა და ლექსში გამოვლენილი პოეტურობა — დიდად განსხვავდება თუნდაც მხოლოდ იმ უბრალო და ყველასთვის გასაგები მიზეზით, რომ სხვაა პოეზიის ენა და, სულ სხვა — ენა სასაუბრო. ამიტომაც, თვით უპოეტურესი მოსწრებული შენიშვნისა და პასუხის, სახუმაროდ სიტყვის ათამაშების დონეზე მეტყველების პოეზიაში — პოეტური ენის ამჩატების და თვით გამრუ-

დების მომასწავებელიცაა. ეტყვათ, ასეთი სახუმარო სიტყვები, როგორიცაა „შხამპანური“, „ჩაფულფულა“, „ლექსურ-სია“, „ლექსპრომიტი“, „მტერსასრუტი“ და სხვა ამგვარი — მართლაც ფეტქტურია და უთუოდ ცხოვრებისეულია, ყოველ-დღიურობაში „სიცილით“ აღმოცენებულია და, თუ მაინცაღა-მაინც ბეჭდური სიტყვისკენ მათთვის გზის გაკვლევა გადაწყვი-ტა პოეტმა, სამაგისო პერიოდიკაც არსებობს, არსებობს ესტრადაც... ვისაც შესანიშნავი რუსი პაროდისტი და ესტრა-დის მსახიობი ალექსანდრე ივანოვი უნახავს და მოუსმენია მისთვის მოსკოვურ ტელეგადაცემებში „სიცილის საღამო“, ალბათ ახსოვს, რომ იგი ხშირად სწორედ ასეთ სიტყვათწარ-მოებას მიმართავს თავისი იუმორესკებისა თუ შარხების შესაქმნელად. რა თქმა უნდა, საგანგაშო და სათაკილო არა-ფერია, ამგვარსავე ზიტყვათწარმოებასთან დაკავშირებით შექმნილ კომიკებს ლექსთა კრებულებში აქა-იქ თუ გაუ-რევს პოეტი; მაგრამ, როდესაც ლექსების კრებულთა საგრ-ძნობ ნაწილს კომიკები, შატირები და საესტრადო მასალა ავსებს, ეს ნიშნავს, რომ მკითხველმა პოეზიად უნდა მიიჩ-ნიოს „შაყირი“.

ირონულ-პაროდული ნაკადით ჩვენს პოეტთა იმგვარი გამოვლინებები, რომელთაც „შაყირით“ ნათლავენ ლიტერა-ტორებიცა და უბრალო მკითხველებიც, ჩემი აზრით, დაკავ-შირებული უნდა იყოს სასაუბრო მეტყველებაში უპირატე-სად „მოსწრებული თქმის“ ფორმათა არასწორ გამოყენებას-თანაც. სასაუბრო მეტყველება იყო, არის და მომავალშიც იქნება პოეტური სათქმელის გამოხატვის ერთ-ერთი სრულ-უფლებიანი მხატვრული საშუალება, მაგრამ, როგორც სხვა ხერხთა გამოყენებისას, აქაც შემოქმედებითი ზომიერე-ბის გრნობა არ უნდა ღალატობდეს პოეტს, რათა არ გადააქ-ციოს თვითმიზნურ საშუალებად ეს მხატვრული ხერხი და, ზხვასთან ერთად, არ მოახდინოს „შარავანდელით მოსილ ინსტანციებთან შინაურული“, „შენ-ჩემობითი“ კავშირის დამყარების უტრირება. როგორც ცხოვრებაში, ასევე პოე-ზიაში „შინაურული“, „შენ-ჩემობითი“ კავშირი არ ნიშნავს ფამილარობას, რომლისგანაც პირველ შემთხვევაში (ცხოვ-რებაში) აღამიანს იცავს ტაქტის გრძნობა, მეორე შემთხვევა-

ში (პოეზიაში) — გემოვნება. ასახვის ობიექტისადმი დამოკიდებულების გაფამილარება თავისთავად იწვევს თვით მეტყველების გამრუდებასაც. ამის საშიშროება განსაკუთრებით დიდია ირონიული ყაიდის ისეთ ლექსებში, სადაც ბურლესკის და გროტესკის ფორმები გამოიყენება „შაყირული“ მეტყველების სტილით. ჯერ ვითარებაში, როდესაც ლექსს არ ამოძრავებს, არ ასულდგმულებს პოეზია — პოეტური მეტყველება უნებურად გადაიქცევა პოეტურ ლაპარაკად.

პოეტური მეტყველება კი არასგზით და არც ერთ შემთხვევაში არ წარმოადგენს პოეტურ ლაპარაკს — თუნდ ძალიანაც ორიგინალურ ლაპარაკს. სასაუბრო ენის გამოყენების შემთხვევაში პოეტურ მეტყველებასა და პოეტურ ლაპარაკს შორის საწყისშივე განმასხვავებელ ზღვარსა სდებს სპეციფიკურად შემოქმედებითი განცდა. სასაუბრო მეტყველების ფორმებით მხატვრული ასახვის საგნის „გაჩვეულებრივება“ იმ „დამიწება“ არ ნიშნავს თვით მის (საგნის) „ჩვეულებრიობას“ — საგნის შემოქმედებითად სპეციფიკურობის პრინციპი აქაც ძალაში რჩება. ეს მომენტი ძალზე მნიშვნელოვანია და მძი უარყოფა ნიშნავს პოეზიის უარყოფას...

ლექსმა აუცილებლად უნდა გვამცნოს, თუ რატომ დაიწერა და რატომ მომართა პოეტმა ლექსი აუდიტორიის შთასაგონებლად (მკითხველში სპეციფიკური განცდის შესაქმნელად). — ანუ, ლექსში გრძნობად-კონკრეტულად უნდა აისახოს „იდეა“, რომელმაც მკითხველი უნდა დამუხტოს თავისი სიცხოველით, მხატვრული სისაფსითა და სიბხლით. ეს როდი ნიშნავს, პოეტისგან რაიმე ახალი „იდეის“, როგორც განსჯითი შეფასების, წამოყენებას და გადაწყვეტას მოვითხოვდე. ამ მხრივ პოეტი თითქმის არასდროს არ გვეუბნება რაიმე ახალს, — იგი მხოლოდ ახლებურად გვეუბნება და განგვაცდევინებს მოვლენას და, ამის გამო, მკითხველიც ამ მოვლენას, როგორც ახალს, ისე განიცდის. მაგრამ იმისთვის, რომ პოეტმა ახლებურად გვითხრას და განგვაცდევინოს „იდეა“, მან რაიმე კონკრეტულ ვითარებაში უნდა მოამწყვდიოს და წარმოაჩინოს ეს „იდეა“ — საწყისშივე უნდა იხილოს და განიცადოს იგი და გადმოსცეს მხატვრული სისაფსით და სპეციფიკურად შემოქმედებითი შეფასებით.

ასე მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსში „კაფეს სახე ადევს ბუჩქის“ — გამოთქმულია ის ძალზე ბანალური, ყველასთვის ცნობილი „იდეა“, რომ „კარგს და მალალს უქირს ამ ქვეყნად“. თვით პოეტმაც იცის ამ „იდეის“ ბანალურობა და თავადაც აღნიშნავს ამას. მაგრამ ეს ბანალური „იდეა“ ლექსში მხატვრულად განხორციელდა; მეტიც — იგი ლექსიდან განიცდება, როგორც ახალი „იდეა“; და ასე განიცდება იმ მიზეზით, რომ გალაკტიონმა, ჯერ ერთი, დააკონკრეტა იგი „გულგრილობასთან“ კავშირში და, ამასთანავე, გამოსახა შემოქმედებითი განცდითა და შინაარსით გამსჭვალულ კონკრეტულ მხატვრულ ვითარებაში. მე არ ვამბობ, რომ ეს არის გალაკტიონისეული პოეზიის რაიმე განსაკუთრებული ნიმუში — ეს ერთი უბრალო, გალაკტიონისთვის სავსებით ჩვეულებრივი ლექსია, ირონიული მომართვით და პაროდის ხერხთა გამოყენებით შექმნილი, და მასში გამოყენებული სასაუბრო ენის ფორმები პოეტური მეტყველების დინებას ორგანულად ერწყმიან. პოეტი აქ თითქოს გვესაუბრება, თითქოს ჩვეულებრივად გვიყვება ამბავს, მაგრამ მისი „თითქოს საუბრის“ ინტიმს საკუთრივ სასაუბრო ენა კიარა, სწორედაც პოეტური მეტყველება ქმნის. აქ კიდევ ერთხელ და საგანგებოდ უნდა აღვნიშნო შემდეგი: პოეზიის სფეროში სასაუბრო ენის მხატვრულ ფენომენთან შერწყმა და ტრანსფორმირება ხდება, ანუ პოეზიაში სასაუბრო ენა კარგავს თავისთავად თვისებებს და აქტუაობს მხოლოდ და მარტოდენ პოეტური მეტყველების თვისების ძალით, როგორც პოეტური მეტყველების შემადგენელი მხატვრული ხერხი. დროთა მანძილზე იცვლება გამოსახვის ხერხები, იცვლება მანერაც პოეტური მეტყველებისა — ლექსის გამომსახველობითი ფორმის მხრივ პოეტი, ახლის ძიების პროცესში, დასაშვებია, თვით უკიდურეს დაუდევრობას იჩენდეს ადრე დადგენილი ნორმებისადმი, მაგრამ — პოეზიისა და პოეტური მეტყველების არსებით პრინციპთა დაცვა კი უქვეყნოდ მოეთხოვება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ ასცდება არათუ პოეტური ლაპარაკის, არამედ არაპოეტურად ლაპარაკის ისეთ საფრთხეს, რომლის მოწმენიც ვხდებით დღეისთვის უკვე საკმაოდ მრავალგვარ ლექსალურ

გამოვლინებებში და, კერძოდ, თუნდაც ისეთ ასატირაში, როგორცაა ე. ჯავახიძის „ეს არის ჩვენი ცხოვრება“:

დგას ამწესთან ღმერთი,  
ხელში უჭირავს მიკროფონი,  
უჭირავს და ყვირის:

— ვირა!  
— ვირა!  
— ვირა!  
— ვირა!  
— ვირა!  
— ვირა!  
— მაინა!!!

ამ ასატირის მხატვრული ღირსების მიხედვით, პირადად მე, ყოველგვარი კომენტარი ზედმეტად მიმაჩნია... ოღონდ აქვე აუცილებლად უნდა აღვნიშნო ერთი მნიშვნელოვანი ხარვეზი, რომელმაც, სხვათაგან ერთად, თავიდანვე ბევრად განსაზღვრა წინამდებარე წერილში ჩემი პრინციპული უშეღავათობა განსახილველი მასალისადმი: „მაღალ ინსტანციებთან“ ზედმეტმა ფამილარობამ არა მხოლოდ „რომანტიკული აზროვნების“ და არა მარტოდენ პოეზიის, არამედ საერთოდ ადამიანური ყოფიერებისა და ცნობიერების ყველაზე სავალდებულო ნორმათა დარღვევის მოწმენი გაგვხადა და, ნებით თუ უნებლიეთ, მკრეხელობად გადააქცია ამგვარი ვერსიფიკაციული ვარიაციები. მეტისმეტად ხშირად და თითქმის ყველა დაუშვებელ დონეზე კომიქსებსა და ასატირებში გამასხარავებელია და გამრუდებელიცაა წმინდა სახელები, დიდ პიროვნებათა დ ძვირფას მიცვალებულთა სახეები.

წინა გვერდებზე ციტირებული და სხვა მრავალი, „მოსწრებული სიტყვის“ ზტილით შექმნილი ვერსიფიკაციული ვარიაციები, გარდა რითმით და რიტმით მინიჭებული გამომსახველობითი ფორმისა, ვერც ერთი ასპექტით ვერ აკმაყოფილებენ პოეზიის მოთხოვნებს. და ამის უმთავრესი მიზეზი სწორედ ის უნდა იყოს, რომ ამ ირონიულ ვარიაციებს „პათოსი“ არ უდევს საფუძვლად. „პათოსი“ ანუ სპეციფიკურად მხატვრულ-შემოქმედებითი მომართვა კი ის ძალაა, რომელიც მხატვრულ დონეზე — ხელოვნების დონეზე გამართავს პოეტის სიტყვას და, ერთი მხარე, თვით უმწეავეს სარ-



კაზმსაც დაიცავს მკრეხელობისგან, მეორე მხრივ კი კომიკურ სალექსო ფორმებს პოეზიის ირონიით და იუმორით განმსჭვალავს და განაზოგადებს საესტრადო კუპლეტებისგან, ფუნაგორიებისგან თუ შარეებისგან. საესტრადო სტილი ელინდება სატარულ-კომიკური ხასიათის სალექსო ვარიაციების არა მხოლოდ შინაარსობრივ ასპექტებში (როდესაც პოეტებს წინა პლანზე გამოაქვთ ისეთი პირადი საწუხარი, როგორიცაა, ვთქვათ, ხელმოკლეობა, ან ისეთი საზოგადოებრივი საწუხარი, როგორიცაა, ვთქვათ, „გაღორებული ფულისტი“) და არა მხოლოდ საგნის ხატოვანად ასახვის უარყოფაში (პირდაპირი თქმა ნაცვლად მეტაფორის), არამედ რითმებას განწყობაშიც და ტექსტში უცხო სიტყვათა ათამაშებით კომიკური განწყობილების შექმნის ასპექტებშიც (ვთქვათ, „კამოლი — გამოლი“, „ობლებიხ — აობლები ხართ“ და სხვა).

ზოგჯერ, მკითხველი ვერც კი მიუხვდება, რა მიზნით აწვდიან ეს პოეტები თავიანთ ვერსიფიკაციულ ტესტებს:

„როგორც კარნიზი უარყო რაიტმა —  
ჩვენც  
ისე  
უნდა  
უარყუთ  
რითმა!“

რატომ უნდა ჩაითვალოს შვიდ ტაეპად განლაგებული ეს ერთი წინადადება ლექსად, პირადად ჩემთვის გაუგებარია, მაგრამ — ის კი ცხადია: ქართული „ლავგარდანის“ ნაცვლად უცხო სიტყვა „კარნიზი“ აქ გამოყენებულია უცხოურით ბგერითი ეფექტის მოსახდენად და რაიტის გვარიც რითმის გასამართავად გამოიყენა პოეტმა ისე, რომ კარგად არ გაუთვალისწინებია მსოფლიოში ცნობილი არქიტექტორ-მშენებელის შემოქმედება. საქმე ისაა, რომ რაიტს სრულიადაც არ უარუყვია ლავგარდნის ფუნქცია მშენებლობაში: — პირიქით, უჩვეულოდ უზარმაზარი და ორიგინალური ლავგარდნებით აქვს დაპროექტებული მრავალზე მრავალი შენობა. რაიტს რამდენიმე ულავგარდანო შენობის პროექტიც აქვს შესრულებულია და, თუ მართლა სადმე თეორიულად უარყოფს ლავგარდნის საჭიროებას — რანაირად უარყოფს? ტარიელ

ქანტურია წერს: „როგორც კარნიზი უარყო რაიტმა“, პოეტებმაც ზუსტად „ისე უნდა უარეყოთ რიტმა“. მაგრამ — როგორ? რა დოზით? ჩანაირად უნდა უარეონ რიტმა პოეტებმა? ამას საიდან უნდა მიხვდეს ან მკითხველი, ან თუნდაც საზღვარგარეთის არქიტექტურაში ღრმად გაუთვითცნობიერებელი ლიტერატორი? საგანგებოდ შეისწავლოს ყველამ რაიტის წიგნი?

აქ იმის გარჩევას ვერ ვიკისრებ, თუ რამდენად განახორციელა ტარიელ ქანტურიამ „რიტმის უარყოფა“ დიდი არქიტექტორის რაიტის მიერ „კარნიზის უარყოფასთან“ შეპირისპირებით, მაგრამ ამას კი დარწმუნებით ვიტყვი: რიტმის და, საერთოდ, ბგერითი გამოსახვის საშუალებათა გამოყენებამ აზრობრივი და განცდითი ასპექტების (ანუ პოეზიის ძირეული, არსებითი ძალების) შესუსტებამ ხარჯზე სულ უფრო და უფრო იმატა მის ვერსიფიკაციაში, რაც სავსებით არ შეესაბამება რაიტის ხელოვნებაში ლავგარდნის ფუნქციას. სამაგალითოდ კიდევ ერთ ლექსზე გავამახვილებ ყურადღებას — „რადიო სამზარეულოში“ — სადაც ზემორე ხსენებული რამდენიმე ხარვეზი ერთდროულად მოქმედებს:

„თითქოს ატმის ყვავილი ქარმა შეატოკა და  
ჩამოცვივდა ფურცელი: ატიკტიკა ტოკატა.  
ან ლამაზმა ქალწულმა ვნება ვერ მოთოკა და  
შეერია ცრემლი ნერწყვს: ცეცხლს ასხივებს ტოკატა.  
ყველის ქურდობისათვის ცოცხით გააგდო კატა  
თითქო ბებომ: რა საწყლად სწუხს და კნავის ტოკატა.  
კატის შიშით განჯინის თავზე შემოდო ქადა  
ბებომ; ისევ გულსაწყლად სწუხს და კნავის ტოკატა.  
მაგრამ იქცა უეცრად ღვინით სავსე დოქადა  
და გახურდა ზეიმი: ჟღერს მაჟორი — ტოკატა!  
და გუნებანაცვალმა ბებომ შეუნდო კატას  
ქურდობა, და ღიმილით უსმენს ისიც ტოკატას!“

როგორც ვხედავთ, მთელი ლექსი შედგება რადიოში აუღერებული ტოკატათი გამოწვეული იმ ასოციაციური სახეებისგან და განცდითი შინაარსებისგან, რომლებიც ბებიისა და კატის ქმედით კავშირში ქმნიან სალექსო სურათს. სამზარეულოში რადიო — დიასახლისთა (მოხუცთა თუ ახალგაზრდათა) ერთ-ერთი უძვირფასესი მოსაუბრეა, სხვადასხვაგვარი ინ-

ფორმაციის მიმწოდებელია და მრავალნაირი ფიქრისა თუ განცდის აღმძვრელია. ტ. ჭანტურიას მიერ ლექსად აგებული ასეთი სურათის საწინააღმდეგო არც არაფერი შექნებოდა, რომ პოეტს იგი მხატვრული კანონზომიერებით გადმოეცა. მაგრამ, დაუუკვირდეთ, რამდენად დაცულია ლექსში მხატვრული კანონზომიერება სახეობრივ, განცდით და შინაარსობრივ ასპექტებში, რისთვისაც საჭიროა ლექსი თავიდან ბოლომდე განვმარტოთ:

პირველ ტაეპში ტ. ჭანტურია რადიოში ტოკატის ჟღერადობას ადარებს „ქარით ატმის ხის ყვავილთა შეტოკებას“, რაც სავსებით დასაშვებია; მეორე ტაეპში — ყვავილთა ფურცლის ცვენას ადარებს, რაც ასევე სრულყოფილი ასოციაციური სახეა; მაგრამ მესამე და მეოთხე ტაეპებში ტოკატის „ცეცხლით გასხივება“ შედარებულია ვნებამოუთოკავე ქალწულის იმ განცდასთან, რომელიც იწვევს „ცრემლის შერევას ნერწყვში“ და, თუმცა მე აქ არ შევუდგები იმაზე კამათს, თუ რამდენად სწორია პოეტის შთაგრძნობა ან წარმოსახვა „ლამაზი ქალწულისა“, რომელშიც ვნებათაღელვა იწვევს ნერწყვის ქარბ გამოყოფას, მაგრამ იმას კი დაბეჯითებით ვიტყვი, რომ „პირში ნერწყვმომდგარი ვნებათაღელვის“ მისადაგება ტოკატას ხასიათთან (თავიდან ბოლომდე რომ გულისხმობს მკაცრ წესრიგს, სულიერებას, გამპყვირვალებას და არათუ „ნერწყვისთვის“, არამედ ყოველნაირი ყოველდღიური ვნებათაღელვისთვის სრულიად უცხო, საპირისპირო პროცესებს), თავისთავად მცდარია, ხოლო ტოკატასადმი (როგორც მხოლოდ მუსიკალური კი არა, საერთოდ, შემოქმედებითად სულიერი მოვლენისადმი) — მკრეხელობადაც შეიძლება ჩაითვალოს. პოეტმა სწორად რომ ვერ განიცადა ტოკატას არსი და მისი მუსიკალური წყობა, ამაჲ კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის მეხუთე და მეექვსე ტაეპებში შექმნილი შედარება. რომლის მიხედვითაც ტოკატა „ისე საწყლად შეწუხდა და აკნავლდა“ რადიოში, თითქოს ბებოს ყველის ქურდობისათვის ცოცხით გაეგდოს კატა. „ტოკატას კნავილი“ ანუ კნავილისებრ წელილი ხმები ტოკატაში უკვე სულ მთლად წარმოუდგენელია. საქმე ისაა, რომ მეშვიდე და მერვე ტაეპებში განაგრძნობს ტოკატა „შეწუხებულ კნავილს“ მას შემ-

დღე, რაც ბებომ, კატის შიშით, განჯინის თავზე შემოადო ქადა... ამდენი ტიკტუკის, ნერწყვის, ცრემლის, წუხილის და კნავილის შემდეგ ტოკატამ, ბოლოსდაბოლოს, როგორც იქნა მიაგნო ლექსში თავის სტიქიას — მაჟორს, ოლონდ, რატომ-ღაც, „ღვინის დოქად“ გადაქცევის და „ზეიმში“ (უნდა ვიგულისხმოდ — ქეიფში) ჩართვის შემდეგ. (აქვე დავძენთ, რომ მსგავსად „ქალწულის მოუთოკავი ვნებით გამონადენი ნერწყვისა“, ღვინის დოქად გადაქცევაც და საპურმარილო ზარზეიმიც სრულიად უცხო და საპირისპიროცაა ტოკატას ხასიათისთვის). მეთერთმეტე და მეთორმეტე ტაქებში, საპურმარილო მაჟორით მჭექარე ტოკატა პანგს აყოლილმა ბებომ გუნება შეიცვალა, შეიბრალა კატა და შეუნდო ქურდობა.

სანამ ზემორე ციტირებული ლექსის შინაარსობრივ „ხარვეზს“ აღვნიშნავდეთ, საჭიროა აქვე განვმარტოთ, რომ „ტოკატა“ არის ჩქარი და მძაფრი ტემპო-რიტმის სტრუქტურული ხასიათის მუსიკალური ნაწარმოები, რომელსაც წერდნენ და წერენ ორლანოზე ან ფორტეპიანოზე ვირტუოზული შესრულებისათვის; იგი საეკლესიო წარმომავლობის წმინდად სტრუქტურული გამოვლინებაა მუსიკალურ ხელოვნებაში.

ახლა რაც შეეხება ლექსის შინაარსობრივ ასპექტს: მთელი ლექსის შინაარსს ქმნის, როგორც ვნახეთ, შედარება-დახასიათებები, ანუ ასახვის საგანთა გარედან დახასიათებანი, რაც არც თუ მოსაწონი გზაა ლექსის შექმნისათვის. ერთადერთი ამოქმედება ლექსში — ეს არის ბებოს მიერ, კატის შიშით, ქადის შემოდება განჯინის თავზე. განცდითი შინაარსი ლექსისა კი ის არის, რომ მუსიკით ტკბობამ ისე მოუღბო გული ბებოს, რომ კატას ქურდობაც კი აპატია. მაგრამ ეს განცდითი შინაარსი (გამოთქმული ლექსის ბოლოს), სრულიად არ შეესაბამება ლექსის აზრობრივი და ქმედითი შინაარსის განვითარებას, — საქმე ისაა, რომ ლექსში კატას აჩად არაფერი მოუპარავს ბებოსთვის. ლექსში მხოლოდ ისაა ნათქვამი, რომ რადიოში ტოკატა ისე საწყლად აკნავლდა, თითქოს ბებომ ქურდობისთვის ცოცხით კატა გაადგო და რომ ბებომ კატის შიშით განჯინის თავზე შემოდო ქადა. მშასადამე, კატას არაფერი მოუპარავს ამბის გადმოცემის თვალსაზრისით და, ამიტომაც, ლექსის ბოლოს გამხელილი განცდითი შინა-

არსი — კატის ქურდობისადმი ბებოს გაგულჩვილება მუსიკის ზეგავლენით — შეუსაბამოა. რა გამოდის: ლექსის აზრობრივი და განცდითი შინაარსები ზერელად არის დაკავშირებული, ლეთიური წარმომავლობის „ტოკატა“ გამრუდებულია, შედარებები მცდარია და ზედაპირულია... მაშ, მთელი ლექსის „ჩიბლი“ და დანიშნულებაც, ბოლოს და ბოლოს, „ატიკტიკდა ტოკატას“ ალიტერაციაში და კატა-ტოკატა-დოქადას გარითმებაში მდგომარეობს?

ტარიელ ჭანტურიას ბოლოდროინდელი პოეტური ვარიაციების ხასიათის განმაპირობებელ მიზეზთა გასაგებად და განსამარტავად მრავლის მხრივ საგულისხმოდ მესახება ათიოდე წლის წინათ დაწერილი ერთი ლექსი, რომელშიც მთელის სიმძაფრით, მე ვიტყვოდი — რაღაც უზომო ტკივილითაც გამონატა პოეზიის არსისეულ პრინციპთა დატევება და განსხვავებული, მისივე აღრინდელი მრწამსის საპირისპირო „ახლებური პოეტიკის“ გზაზე დადგომა. უკვე თვით სათაურითაც განსაზღვრა პოეტმა თავისი ახლებური პოეტიკის საფუძვლები — ლექსს ასევე ჰქვია: „ახალი პოეტიკის საფუძვლები“ და, ჩემი აზრით, სათაურში მხოლოდ ერთი სიტყვაა გამოტოვებული, კერძოდ, „ჩემი“. ლექსს უნდა ერქვას „ჩემი ახალი პოეტიკის საფუძვლები“, რადგან მასში კონკრეტულად ტარიელ ჭანტურიას ახლებური შემოქმედებითი პრინციპია ასახული და არა საერთოდ თანამედროვე ქართველ პოეტთა მრწამსი. ლექსი პატარაა, მაგრამ საკმაოდ მრავალმხრივი შინაარსობრივი ასპექტების მქონეა: „რაღა ვირწმუნო სიტყვის ლოთების, ფარვანის, სანთლის, ბუღბუღლის, ვარდის: თურმე... ერთმანეთს უახლოვდება შედგენილობით ცრემლი და შარდი... თეა, დღეს ლექსი მექანიზებულ და უგულო ღმერთს ემსახურება!“

ეს მართლაც ეფექტური, შთამბეჭდავი განაცხადია და, მაინც, მისი შთამბეჭდაობა ზედაპირზე მოქმედებს. ჯერ ერთი, პოეტის მიერ საკუთარ „ახალ პოეტიკად“ გაცხადებული შეხედულებები მხოლოდ გაუთვითცნობიერებელ მკითხველს აღუჩნდება სიახლედ — იმ მკითხველს, ვისაც არ ახსოვს ან არ გაუცვია ქართული „ფუტურიზმის და დადაიზმის გამოვლინებები ოციაწ წლებში. „ქუსლი დავარტყი სიყვარულის

ხატს, კლასიკურ გმირებს, ეპიურ ტილოს, მე თვით დავახრჩობ ბუღბუღლიანის ნაქლექებ ხმას და იმ ძველ ლექსებს მე თვით გავხდი დღეს სასაცილოდ“, — ასე უარყოფდა ჭაბუკი-ფუტურისტი სიმონ ჩიქოვანი „ბუღბუღლიანის“ ანუ რაც იგივეა, „ფარვანის, სანთლის, ბუღბუღლის, ვარდის“ პოეზიას და არა ერთგან, იმ პერიოდში, თავისი ფუტურისტული ლექსებით, ასე ეგონა, „ცისფერ სისხლს დაადენდა“ ბარათაშვილისეულ ან აკაკისეულ ლირიკას. განმარტებას არ საჭიროებს, რომ სიმონ ჩიქოვანს ფუტურისტული ექსტრავაგანტურობით არ დაუღდატურებია თავისი ლექსის ძალა — მისი ფუტურისტული გამოვლინებები დღეს მხოლოდ ლიტერატორებმა ვიცით და თვითონ ბატონი სიმონიც, საუბრებში, ღიმილითა და ზუმრობით თუ გაიხსენებდა „ყრმობისდროინდელ გადახრებს“. რა თქმა უნდა, მისი მაღალი პოეზია იმდენად დადასტურდა, რამდენადაც სიმწიფის ასაკში იგი ეზიარა „სიყვარულის ხატს“ და „ბუღბუღლიანის“ პოეზიის ქეშმარიტ ხასიათს.

ცივილიზაციისა თუ ცხოვრების მექანიზაციის მიერ „ლექსის შებოქვის“ გამოც არაერთგზის ამოუჩივლიათ ოციან წლებში ჩვენს პოეტებს, ხოლო ტიცინა ტაბიძემ თავისი დადასტური ლექსი „უემური კვირა“ ასეთი ფორმულით დაასრულა: „ყველაფერი წინ მიდის პოეზიის გარდა, იწყება ლექსის ელექტროფიკაცია“. ეს ლექსი მან 1924 წელს დაწერა და, თუ რამდენად „წინ წავიდა“ მისი პოეზია შემდგომ პერიოდში და ისიც, რომ ვერაფერი ვერ დააკლო ტიცინას შემოქმედსულს „ელექტროფიკაციამ — ეს ფაქტიც არ საჭიროებს განმარტებას. კიდევ მრავალი მაგალითის მოტანა და პარალელის გაგლება შეიძლება, მაგრამ — მე აქ იმაზე მინდა გაფამაზილო ყურადღება, რომ ფორმულები: ერთი მხრივ — „იწყება ლექსის ელექტროფიკაცია“ და „დღეს ლექსი მექანიზებულ და უგელო ღმერთს ემსახურება“, მეორე მხრივ — „მე თვით დავახრჩობ ბუღბუღლიანის ნაქლექებ ხმას“ და „რალა ვირ-წმუნო... ბუღბუღლის, ვარდის“ — მსგავსი განცდითი შინაარსების გამომავლინებელი პოეტური ფორმულებია, რაც იმაზე მიგვითითებს, რომ ტარიელ ჭანტურიას „ახალი პოეტიკის საფუძვლები“ ვერ არის მთლად ახალი.

ამით მე აუცილებლად იმას არ ვამბობ, რომ ტარიელ ჭან-

ტურიას პოეტური ფორმულები აშკარად კომპილაციური ხასიათისაა. არც იმის თქმა მსურს, თითქოს უსაფუძვლოდ ანუ არაგულწრფელად გამოთქვა პოეტმა თავისი შეხედულებები ამ შეხედულებების, ამ ფორმულების ამოთქმის განმპირობებელი განცდები სავსებით გულწრფელია, ფრიალ მძაფრიცაა. მაგრამ — „ჩაღრმავებას“ მაინც ვერ უძლებს.

მიუხედავად იმისა, რომ „ახალი პოეტიკის საფუძვლები“ ნათლად ფორმულირებული შეხედულებებისგან შედგება და მისი გამომსახველობითი ფორმა მკაცრი სიზუსტით, ლაკონიურად არის აგებული, თვით სტილი ლექსისა არ არის მონოლითური და პოეტის ფიქრი გარკვეული შინაგანი მიზნისკენ ვერ არის მომართული. ჩემი აზრით, ლექსი გაორებულია: ერთი მხრივ, სახეზეა ჭარკაზმი და ირონიული მომართვა, მეორე მხრივ კი — ლექსში „ნილაბი“ ვერ შეიქმნა და ის, რაც ირონიულად უნდა ასახულიყო, გულწრფელ განცდად და გარემოისებრ გადაწყვეტილებასთან დაკავშირებულ „ახლებურ“ შემოქმედებით პრინციპად“ გაცხადდა.

ამ უკანასკნელის მიზეზით საწყისი ირონიული მომართვა ბოლომდე ვერ განხორციელდა, — პირობითად რომ ვთქვა, ლექსში „სიმწრის სიცილი“ ნახევარ გზაზე შეწყდა და შეიცვალა „სერიოზულობით“. სტილის გაორებულობასთან დაკავშირებით ლექსში ასევე გაორებული დარჩა განცდათა შინაარსი და თვით სათქმელმაც ბუნდოვანი, ჩამოუყალიბებელი სახე მიიღო. „თეა, დღეს ლექსი მექანიზებულ და უგულო ღმერთს ემსახურება!“ — ეს ფრაზა უთუოდ პროტესტს უნდა უცხადებდეს იმ „ლექსს“, რომელიც დღეს „უგულობის“ მსახურებისკენ გადაიხარა; და როდესაც პოეტი ამგვარად გამოთქვამს პროტესტს, იქვე პოზიციაც უნდა ჩანდეს დაპირისპირებისა (აშკარად ან ქვეტექსტში). მაგრამ ამ ფრაზის წინა პასაჟები ისეა აგებული, რომ ეს „პროტესტი“ აღიქმება, როგორც „მექანიზაციას და უგულობას“ დათანხმებული პოეტის ნაღველი. კერძოდ, ლექსის ძირითადი ნაწილი გამოხატავს ირონიას (დაეჭვებას) „გულის პოეზიის“ — აქამდე კემპარიტად ცნობილი პოეზიის მიმართ. და ეს ნაწილი სარკასტული მომართვის ნიშნულად დარჩებოდა, მასში ისეთი სრულყოფილი „ნილაბი“ რომ წარმოჩენილიყო, რომელშიც ამოვი-

კითხავდით „უგულო ღმერთს“ დაქვემდებარებული ლექსის. დარჩენას პოეზიის მიღმა, — ანუ მასში „უგულო ლექსის“ შეუძლებლობა და უაზრობა რომ განცდილიყო. მაგრამ ასეთი „ნიღაბი“ ვერ განხორციელდა და „სარკაზმიც“ უნებურად მოიმართა თვით პოეტის წინააღმდეგ. ლექსში უნებურად აისახა პოეტი, რომელიც დროისმიერი კარნახითა თუ მოთხოვნით „მექანიზებულ და უგულო ღმერთს“ უნდა ემსახუროს.

„მექანიზაცია“ და „უგულო ღმერთიც“ საუკუნეთა მანძილზე მძლავრობს ადამიანთა ცხოვრებაში, მაგრამ ღღეჯამომდე პოეზია არ ჩამდგარა მის სამსახურში, — პოეზია და, საერთოდ, ხელოვნება „მექანიზაციის და უსულგულობის“ არათუ მხოლოდ უარყოფელი, თვით უპირველესი წინააღმდეგობი, მასთან სამკედრო-სასიცოცხლოდ შექიდებული ძალაა, მარად მომართული ჰუმანური საწყისის, ადამიანში სულიერის დასადასტურებლად და აღსაზევებლად. ყოველივე აქედან გამომდინარე, სარკასტული ნიღაბი სწორი მისამართით რადგან არ განიცრცო და ლექსის ლირიკული გმირის სახებად გამოიკვეთა — ლექსიც შიგნიშიგანად, როგორც შემოქმედების ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით, ასევე ფილოსოფიურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით (ადამიანური მსოფლგაგებისა და ხელოვნების პრინციპთა თვალსაზრისით) მცდარად და ხელოვნურად უნდა მივიჩნიოთ. ლექსში უარყოფილია პოეზია და, რა თქმა უნდა, პოეზიამაც დატოვა ლექსი. ლექსიდან დარჩა მხოლოდ პოეტური ზედაპირი — ეფექტური და შთამბეჭდავად ზემოქმედი ფორმა განაცხადისა. და რადგან ფორმას პოეზიის საფუძველი აღარა აქვს და შინაარსის თვალსაზრისით გაუგებარი რჩება პოზიცია, ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, რაციონალურად მივუდგეთ ამ ლექსის გაშიფრვას და მოვუხსინჯოთ ლოგიკის სიზუსტე და სიმწყობრე (მაგრამ მანამდე ერთიც უნდა აღვნიშნო: თუ სიმონ ჩიქოვანის და ტიციან ტაბიძის ლექსებში უარი ეცხადებოდა „ბუღბუღიანის“ ცისფერისხელიან პოეზიას, მისი ვითომც დროსთან შეუსაბამობის გამო, ტარიელ ჭანტურიასთან „ბუღბუღლისა და ვარდის“ პოეზიის თვით არსის ჭეშმარიტი ხასიათია უარყოფილი).

მცდარობა და ხელოვნურობა თავს იყრის და აშკარად ცნაურდება „შარდისა და ცრემლის“ ისეთ დაკავშირებაში,



როდესაც მას „ნილაბის“ შემადგენელი ფუნქციის ძალა  
 აღარა აქვს ანუ, როდესაც ეს დაკავშირება, მიზანშეუწონლო-  
 ბისა თუ ლექსის აგების უზუსტობის გამო, მეტაფორად ვე-  
 ლარ განხორციელდა. ლექსი მექანიზებულ და უგულოდმერთს  
 რომ უნდა ემსახურებოდეს და ღღეს სარწმუნო რომ აღარ  
 არის ბარათაშვილისეული ვარდი, ფარვანა, სანთელი და  
 ბუღბული — ასეთი შეზღუდულებების განმაპირობებელ-დამა-  
 დასტურებელი მოტივები თუ განცდები „შარდ-ცრემლის“  
 პარადოქსში ცხადდება. მაგრამ, როგორც ვიცით, პარადოქსი  
 შედგება მაშინ, როდესაც იგი შეფარვით გამოთქვამს „ქეშმა-  
 რიტებას“. კვლავაც გავიმეორებ, რომ სხვაგვარ სალექსო  
 სიტუაციაში და თვით ამ ლექსშიც სრულყოფილი სარკას-  
 ტული „ნილაბის“ განხორციელების შემთხვევაში „შარდ-  
 ცრემლის“ პარადოქსული ხასიათის მეტაფორა უთუოდ მიზან-  
 საც მიაღწევდა; მაგრამ აქ ვერ შეიქმნა ამ მეტაფორის ფუნ-  
 კციონირებისთვის საჭირო ატმოსფერო. პოეტი „ცრემლს“  
 აუფასურებს, უკარგავს ამღლებულის მნიშვნელობას და  
 ამ გზით შთააგონებს მკითხველს, რომ „ცრემლთან“ დაკავ-  
 შირებული პოეტური განცდები ფიქტურია; ანუ აქამდე  
 ქეშმარიტად მიჩნეული „ვარდისა და ბუღბულის“ პოეზია  
 ვითომც თავისსავე თავში ტყუილ და ტყუის მკითხველთა  
 წინაშეც. ეს ორი ნივთიერება შედგენილობით მართლა მსგავ-  
 სიც რომ ყოფილიყო, პოეტის მტკიცება, ასეთ სალექსო  
 ვითარებაში, მაინც მკრეხელური დარჩებოდა არა მარტო  
 პოეზიის, არამედ ადამიანურ განცდათა მიმართაც, რადგან  
 „ცრემლის“ ცნება მხოლოდ სიმბოლურად გამოიყენება ხე-  
 ლოვნების და საერთოდ ადამიანურ განცდათა შინაარსებთან  
 დაკავშირებით. მაგრამ, საქმე ისაა, რომ ქიმიური შედგენი-  
 ლობითაც ეს ორი ნივთიერება უაღრესად განსხვავებულია —  
 თითქმის ისევე, როგორც „ცრემლი“ და „ბორჯომი“. და, აი,  
 თუ ლექსში არ არის შექმნილი „ტყუილის“ ქეშმარიტებად  
 წარმომჩენი მხატვრული სიტუაცია, მაშინ მსგავსი პარადოქ-  
 სული ხასიათის ეფექტური მეტაფორები სავსებით უაზროა  
 და წარმოადგენენ სიტყვიერ ბლეფს, რომელიც „შემოწმდე-  
 ბა“. მართლაც საოცარი სიზუსტითა და შორსმჭვრეტელობით  
 ურჩია გურამ ასათიანმა პოეტს — ფრთხილად მოკიდებოდა

ირონიას, რომ მიზანს ასხლეტილი ბუმერანგივით უკან მასვე არ შებრუნებოდა; იმაზეც მიუთითა, რომ სარკაზმის დენით დატენილი ყუმბარა ხშირად ხელშივე უფეთქდებოდა... ტარიელ ჭანტურიამ კრიტიკოსისა და მეგობრის ეს კეთილი რჩევაც დროულად არ გაითვალისწინა.

წინამდებარე წერილში ციტირებული ლექსები (და არაერთი სხვაც, რომელთა წარმოჩენა ერთბაშად შეუძლებელია), ჩემი ღრმა რწმენით, ანტი-პოეზიის ნიმუშებია. მაგრამ, განა მართლა შეესაბამება ანტი-პოეზია ხსენებულ პოეტთა პიროვნებებს? ვ. ჯავახიშვილის რამდენ ლექსში ამომიკითხავს მისივე სიკეთით აღსავსე, გულწრფელად მგზნებარე, ადამიანის ღრმად განმცდელი შემოქმედებითი ბუნება; ტ. ჭანტურიას რამდენ ლექსში ამომიცნია სიყვარულის განცდა და წყურვილი, ადამიანური სითბო და სიკეთის რწმენა... მრავალი წლის წინათ თქმული რამდენი ტკივილი დღესაც ცოცხლად ფეთქავს მათ კრებულებში. იმ ტკივილის, იმ სიყვარულის, იმ რწმენის გამძლავრება-გაღრმავებით, „ირონიულ-პაროდიული“ თუ „რომანტიკული“ ტიპის აზროვნების სალექსო ფორმებში გასრულყოფილება-გამრავალფეროვანებით უნდა განვითარებულიყო მათი ძიებები.

ვინმემ ისე არ გამიგოს, თითქოს მათ ბოლოდროინდელ კრებულებში არ ამოიკითხება ნამდვილი ლექსიც; და მით უმეტეს ვშიშობ, ვინმემ ისე არ გამიგოს, თითქოს წინააღმდეგი ვიყო პოეზიაში ირონიის, სატირის, სარკაზმის და ასახვის მოვლენათა ანალიტიკური შეფასებისა. არც იმის უარყოფას ვცდილობ, რომ სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში, გურამ ასათიანის სიტყვებით რომ ვთქვა, შემოქმედებითად ლაბორატორიული ცდების დონეზე მათ მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტების გარკვეულმა რიგმა მოგვცა პოზიტიური შედეგებიც. სამაგალითოდ დაეასახელებდი თუნდაც ტ. ჭანტურიას ლექსთა კრებულს „ორნი“ (1972 წ.) — ჩემი აზრით მის საუკეთესო კრებულს, რომელშიც ზოგჯერ მართლაც ოსტატურად და ღრმა შემოქმედებითი განცდით აჟღერებული „აუწყობელი გიტარების“ გვერდით ასე ღირსეულად თანაარსებობენ მისი პოეტობის დამადასტურებელ-დამამშვენებელი ციკლები — „ორნი“, „ცაო, გადმიშვი...“ და „საქართველოსთვის,

ბიჭებო, სწორდით!“ მაგრამ ირონიული სტილის საუკეთესო გამოვლინებები, რომლებიც „აუწყობელ გიტარებში“ მაშინ გვხვბლავდა — თანდათან გაფერმკრთალდა, დაწერილმანდა და, ბოლოს კი, ძალზე გამრუდდა. კომიქსების, ასატირებისა თუ საესტრადო კუპლეტების სტილმა ვერ ივარგა ახლებური ირონიული ლექსის შესაქმნელად.

ვერ ვიტყვი, რომ ჩვენმა პოეტებმა ცდა დააკლეს ახალი ვერსიფიკაციული ფორმების შექმნას, მაგრამ — ეს ცდები პოეზიისგან დაცილებულ სფეროებში განავითარეს, სადაც წავაწყდებით ასეთნაირ გამოვლინებებსაც:

ლემსი იმის შესახებ  
ნამდვილად უშვარდა თუ არა  
შოთა რუსთაველს თამარ მუხე  
და იმის შესახებაც  
ნამდვილად თანაუბრძნობდა თუ არა  
თამარ მუხე შოთა რუსთაველს

არა!

მსგავსი ცდებით ნამდვილი ირონიული ლექსი რომ ვერ შეიქმნება — ცხადია; და ცხადია ისიც, რომ ამგვარი და ამის მსგავსი, უკვე საკმაოდ მრავალფეროვანი და მრავალმხრივი ცდების შედეგად მხოლოდ და მარტოდენ ანტიპოეზიასთან გვაქვს საქმე.

გამოცდილ, მორკმულ და მრავალჭირნახულ პოეტებს გაცილებით მეტი წინდახედულება და სიფრთხილე მართებთ, განა ჩვენი პოეზია მართლა იმდენად მძლავრია, რომ ისეთი პოეტებისგან, როგორებიცაა ტ. ჭანტურია და ვ. ჭავჭავაძე, აიტანოს უკუდგომა და ანტი-პოეზიისკენ გადახრა?

ჩვენს სინამდვილეში უწინდელზე გაცილებით მეტი პრობაა შექმნილი და გარკვეული ძალებიც მოქმედებენ იმისთვის, რომ უახლესი ქართული ლექსი მართებულ ვსესობა ვითარდებოდეს. მართებულ ტენდენციათა გზის გაკვალვაში მეტი სიფხიზლე, მეტი ცოდნა, მეტი პასუხისმგებლობა მართებს კრიტიკასაც.

ოთხმოციანი წლებისთვის საიმედო ძალები მოვიდნენ ჩვენი მწერლობის ასპარეზზე და უფროსი თაობის ლიტერა-

ტორები მათ სწორ ორიენტაციას უნდა გაუფრთხილდეთ. სხვა თავისთავად ნაკლოვანებებთან ერთად, ანტი-პოეზია მხოლოდ „დათეურ სამსახურს“ გაუწევს ქართული ლიტერატურის განვითარებას და, კერძოდ, ჩვენს ახალგაზრდობას, რომელმაც სამომავლოდ უნდა შემოინახოს ყველაზე ეროვნული ფენომენი ხელოვნებისა, თვალის ჩინივით გაუფრთხილდეს და სამარადისოდ თაობებიდან თაობებს გადასცეს პოეზიის მადლი, პოეზიის პრინციპები, პოეზიის მისია.

1982—1984

#### 4. გაუგებრობის ნიშნით

არაერთხელ აღნიშნულა, რომ ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრების ახალ ეტაპზე კრიტიკა სულ უფრო მასშტაბურად, მეცნიერული ანალიზისა და სინთეზის მოხმობით ახორციელებს თავის უპირველეს დანიშნულებას — ჩვენი ლიტერატურის შეფასებასა და წარმოჩენას. ქართული კრიტიკის გაშლა-განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა ხელოვნების მოვლენათა კვლევის კომპლექსურ მეთოდთა გამოყენებამ. უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე ჩვენი ლიტერატორები ეწაფებიან ფილოსოფიაში, ფსიქოლოგიაში, ენათმეცნიერებაში და სხვა მეცნიერებათა დარგებში გამომუშავებულ ცოდნას და ცდილობენ მეცნიერულ დონეზე გამართონ მსჯელობა. ერთი-ცაა: მეცნიერული მსჯელობის დონეზე კრიტიკის გაშლა მოითხოვს საფუძვლიან განსწავლულობას, მართებულ ორიენტაციას, ცნებათა ზუსტ გააზრებას და, საერთოდ, კრიტიკოსის მომწიფებას. სამწუხაროდ, ლიტერატორთა ერთი ფრთა ვერ აკმაყოფილებს ამ მოთხოვნებს — ლიტერატურულ წერილებში შეინიშნება ზერელობა, წინასწარ აკვიატებულ სქემებთან ხელოვნების მოვლენათა მისადაგება ხელოვნურად, ცნობილი სახელებითა და მეცნიერული ცნებებით პროვინციალური კოპწიაობა და სხვა ამგვარი ნაკლი.

ასეთი „ნაკლულოვანი“ საშუალებებით წერილის გამართვა ზოგი ლიტერატორის არსებით თვისებადაც გადაიქცა;

და ვინაიდან „ზოგნი“ საკმაოდ პროდუქტულნი და წარმოჩენილნიც არიან, ჩვენს კრიტიკაში მთელი სიცხადით გამოიკვეთა ერთგვარი „მაღალფარდოვანი გაუგებრობის მოღა“.

არაერთი ლიტერატორი, წლიდან წლამდე, სულ მეტად ცოდავს ამ „მოღის“ დამკვიდრებასა და გამრავალფეროვებაში... ამას მოწმობს, სულ ახლახან, ალმანახ „კრიტიკაში“ (1985 წ. №4) დაბეჭდილი მ. ქურდიანის თეორიულ-პოლემიკური ხასიათის გამოკვლევა „ანტიავეროესიანუპოეტური შემოქმედების პრინციპები და მეთოდის პრობლემა თანამედროვე ქართულ კრიტიკაში“.

უკვე თვით სათაურიც ფრიად ტევადია, მაგრამ იგი მაინც ვერ ასახავს იმ ინტერესთა სფეროს, რომელსაც წერილი მოიცავს. აქ ავტორი თავისებურად სწყვეტს არა მხოლოდ პოეტური შემოქმედების პრინციპებსა და კრიტიკის მეთოდის პრობლემას, არამედ წარმოგვიჩენს თავისებურ და ახალ თეორიას „ორ ხელოვნებაზე“, „ორ პოეზიაზე“ გვაწვდის ახლებურ კლასიფიკაციას ჩვენი თანამედროვე პოეტებისა, განმარტავს ლექსის რაობას. არანაკლებ საინტერესოა ავტორის მიერ ოსტატურად განვითარებული „ახლებური პოლემიკის მეთოდიც“, რომელიც გულისხმობს სხვისი ტექსტის გამრუდებას საკუთარ კონტექსტში, ავტორის ძირეულ შეფასებათა გაყალბებას, ტექსტთან დაუკავშირებელი ბრალდებების წაყენებას ავტორისადმი, დაუსაბუთებლად კნინ ვითარებაში ცნობილ ავტორთა წარმოჩენას და სხვა, ამის მსგავს „აქრძალულ ილუთა“ გამოყენებას. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენს კრიტიკაში აღჩენილი ეს „ახლებური პოლემიკის მეთოდი“ საგანგებო კვლევის საგნადაც უნდა იქცეს (ზუსტ ფაქტებზე დაყრდნობით), რამეთუ იგი აკნინებს საერთოდ ლიტერატურულ ატმოსფეროს და აფერხებს საკუთრივ კრიტიკის ნორმალურ განვითარებას. ჩემი ღრმა რწმენით, დროულია და უაღრესად საჭიროა „ახლებური პოლემიკის მეთოდის“ საჭაროდ განხილვა, მაგრამ ეს, ალბათ, ახლო მომავლის საქმეა. აქ კი ჩვენი პოეზიის და საერთოდ ლიტერატურის უაღრესად აქტუალურ და მ. ქურდიანის ხსენებულ გამოკვლევაში ფრიად (შეიძლება ითქვას — გასაოცრად) ორიგინალურად შეფასე-

ბულ-გადაწყვეტილ საკითხებზე გავამახვილებ ყურადღებას. ნიშანდობლივია ისიც, რომ მ. ქურდიანის „ანტიავეროუ-სი“... არ უნდა მივიჩნიოთ ერთპიროვნულ შემონაქმედად — იმ გაგებით, რომ მის აღმოცენება-წარმოჩენას ნიადაგს უმზადებდნენ ლ. ბრეგაძის, ი. კენჭოშვილის, გ. გაჩეჩილაძისა და კიდევ ორიოდ კრიტიკოსის წერილებსა თუ საჯარო გამოსვლებში გამოთქმული მოსაზრებები ხელოვნებასა და პოეზიაზე. თვითონ მ. ქურდიანიც „თაობის“ სახელით მეტყველებს, რაც თავის მხრივ მოითხოვს, ამ გამოკვლევის განხილვისას, თანამოაზრეთა შექმნილი ნიადაგისა და სათანადო პირობების გათვალისწინებასაც.

ხსენებულ გამოკვლევაში მ. ქურდიანი გვთავაზობს პოეზიის მოვლენათა კრიტიკული განსჯის ახალ მეთოდს და ახლებურად გააზრებულ პრინციპებს პოეტური შემოქმედებისა. ამ მეთოდსაც და ამ პრინციპებსაც იგი გვისაბუთებს და გვაწვდის ახლებური „ორი ხელოვნების თეორიისა“ და მასზე დაფუძნებული ახლებური „ორი პოეზიის თეორიის“ სახით, რომელსაც აკონკრეტებს ვერსიფიკაციული ნიმუშების ჩვენებითა და ანალიზით; და, რაც მთავარია, ახლებური მეთოდიდან და პრინციპებიდან გამომდინარე. მ. ქურდიანი აყალიბებს ჩვენი ქართული პოეზიისა და პოეტების ახლებურ კლასიფიკაციას.

ამგვარად, პოეტთა ახლებური კლასიფიკაციის, ახლებური „კრიტიკის მეთოდისა“ და „პოეტური შემოქმედების პრინციპების“ საკითხთა გასააზრებლად, მათი მართებულობა-უშართლებულობის დასადგენად — უპირველეს ყოვლისა, „ორი ხელოვნების თეორიას“ უნდა დავუკვირდეთ.

**„ორი ხელოვნება“ — ილუზია, სინამდვილე თუ...**

გამოკვლევის ქვეთავში, „ორმაგი სპირალი“, მ. ქურდიანი გვთავაზობს „ხორბლის კულტურის ქვეყნებისა და ხალხების ხელოვნებისა და ლიტერატურული შემოქმედებითი პრინციპების თუ კანონზომიერებათა დადგენის“ ინდივიდუალურ ცდას. ამ ინდივიდუალურ ცდას ავტორი წარმოგვიჩენს „ორი ხელოვნების“ თეორიის სახით. ვინაიდან ავტორი

„ხმელთაშუაზღვისპირეთის კულტურის რეგიონში“ ორ ხელოვნებას კვრეტს დასაბამიდან დღეაქამომდე, მკითხველისთვის ავტორისეული კვლევის სფეროს გასათვალჩინოების მიზნით, ასე ვიტყვი, რომ აქ საქმე გვაქვს საერთოდ „ევროპულ ხელოვნებაზე“ ახალი თეორიის წამოყენებასთან.

მართლაც უზარმაზარი პრობლემა!

„ორი ხელოვნების“ თეორია რომ ნამდვილად ჩვენს სინამდვილეში რამდენიმე კრიტიკოსის ძალისხმევის ნაყოფია, ამას თვითონ ავტორიც გვამცნობს: ორი ხელოვნების არსებობის მტკიცება, მსოფლიო კულტურის ფილოსოფოსებმა (მათთვის არახელსაყრელი პირობების გამო) „ჩემი თაობის კრიტიკოსების“ იმედზე დაგვიტოვესო (გვ. 101). მაინცადამაინც ქართველი, მაინცადამაინც კრიტიკოსების და, თანაც, მაინცადამაინც მ. ქურდიანის „თაობის“ კრიტიკოსების იმედზე დაუტოვებიათ ბუმბერაზ წინაპრებს და თანამედროვეთ ამ ურთულესი პრობლემის გადაწყვეტა<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ვგონებ, ინტერესს მოკლებული არ იქნება, რომ ზუსტად გამოვევთო ის „არახელსაყრელი პირობები“, რომლებმაც, მ. ქურდიანის აზრით, ხელი შეუშალა ფილოსოფოსებს, ესთეტიკოსებსა და თვით ხელოვანთაც, რომ „ორი ხელოვნების“ საკითხი თავიდანვე გადაეწყვიტათ. მ. ქურდიანს, თავისი წერილის სხვადასხვა თავებში, მონიშნული აქვს სამი ძირითადი ხელისშემშლელი მომენტი: ა) რომ ყოველთვის და დღესაც „მეტაფიზიკოსები კარბობენ დიალექტიკოსებს“ და რომ „თანამიმდევრული დიალექტიკური აზროვნება ადამიანთა უმეტესობას“ ყოველთვის უჭირდა და ჭერაც უჭირს (რა თქმა უნდა, მ. ქურდიანისა და მისი „თანამოაზრეების“ გარდა); ბ) რომ „ნებისმიერ საზოგადოებაში არსებობს ტოტალური სტაბილურობის კონტროლი, როგორც გარკვეული საზოგადოების სისტემა, რომელიც საზოგადოებას ხელს უწყობს სხვადასხვა ხასიათის კონვენციათა დაცვაში“ და რომ სწორედ ეს „ტოტალური სტაბილურობის კონტროლი“ კრძალავდა დღემდე „ორი ხელოვნების“ საკვეყნოდ აღიარებას და დადასტურებას; გ) მესამე მიზეზს ავტორი, ისტორიული მაგალითის ჩვენებით, ამგვარად წარმოგვიჩენს: „ანტიკური ხანის არისტოფანეს „ავანგარდისტულ“ ღრუბლებში“ უკვე ჩასახულია“ მეორე ხელოვნება“... რომელი ბერძენი აპატიებდა არისტოფანეს არსობრივი ხელოვნების (ანუ „მეორე ხელოვნების“ — ა. ვ.) პრინციპების ტრაგედიაში გატარებას“ (იხ. გვ. 101 და 103). ვგონებ, ყველასთვის გასაგებია ამ მესამე პუნქტში მ. ქურდიანის მითითება: არისტოფანე თავისი შემოქმედებითი სულისწრაფვით „მეორე ხელოვნების“ წარმომადგენელი იყო, მაგრამ „სოკრატეები“, „პლატონები“, „არისტოტელები“ და სხვა

გაბედული განაცხადია, ცოტა არ იყოს — უცნაურიც. ახლა კი დავუკვირდეთ თვით „თეორიას“.

ზოგადად რომ გავიაზროთ, მ. ქურდიანისეული „ხელოვნების თეორიის“ იდეა ასეთია: დასაბამიდან დღეაქამომდე ევროპული კულტურის სამყაროში არსებობს ორი ხელოვნება, რომლებიც ორი სპირალისებრ პარალელურად ვითარდებიან; ერთია — „აპოლონური“ ანუ იგივე „მიმეტური“ „ილუზიური“, „რომანტიკული“, „კანონიკური“, „ხელოვნება მშვენიერი კოსმოსის“, ხოლო მეორეა — „დიონისური“ ანუ იგივე „ანტიმიმეტური“, „ანტიილუზიური“, „ეპიკური“, „ავანგარდისტული“, „ხელოვნება ქაოსის“ ანუ „ანტიხელოვნება“. ამ ცნობილ, ძველ ტერმინებს მ. ქურდიანი ჯერ ეყრდნობა, მერმე უეარგისად ცნობს და, თავისი ახალი თეორიის შესატყვისად, ქმნის ახალ ცნებებს — „არსობრივი ხელოვნება“ (ანუ „დიონისური“) და „მოვლენებრივი ხელოვნება“ (ანუ „აპოლონური“).

აქვე ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ მ. ქურდიანის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანია „ანტიხელოვნება“ — „ავანგარდისტული“ — „დიონისური“ ცნებათა გაერთმნიშვნელობა. „არსობრივი ხელოვნების“ ცნებაში და „ანტიხელოვნების“ (როგორც „დიონისურის“) არსებობის დამტკიცება დასაბამიდან.

ახლა კი თვითონ ავტორს უნდა დავუთმოთ სიტყვა:

„დასაბამიდანვე... ორი ხელოვნება არსებობდა... სხვადასხვა დროის არაერთი კულტურის ფილოსოფოსი თუ ესთეტიკოსი ცდილა ამ მოვლენის დამაჯერებელი ახსნა მოეცა. ერთი მათგანი ფრიდრიხ ნიცშე გახლდათ, ყველაზე პოპულარული დასავლელი ფილოსოფოსი XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში...; სადაც მის პირველ კულტურულ-ფილოსოფიურ ნაშრომში „ტრაგედიის წარმოშობა მუსიკის სულიდან“ მო-

---

„ბერძენი“ არ დაანებებდნენ „მეორე ხელოვნების“ პრინციპების გატარებას. „ბერძენი“ ფანატიკურად იცავდნენ „პირველი“ ანუ (როგორც შემდეგ გაირკვევა) „მოვლენებრივი ხელოვნების“ პრინციპებს და მათ ცენზურას არაფერი გაეპარებოდა „ტოტალური სტაბილური კონტროლის“ საწინააღმდეგო.

ყოველგვარი კომენტარი აქ ზედმეტად მიმაჩნია.



ცემული მსოფლიო კულტურის ევოლუციის „დუალისტური“ სისტემა გაიაზრეს და გაიზიარეს“.

ესეში „ორი სტიქია“ ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „პოეზიაში ისე, როგორც ბუნებაში, არის ორი სტიქია, ორი საწყისი: აპოლონური და დიონისური. კოსმოსის ზედაპირი ნათელია და მშვენიერი. არიან პოეტები, როგორც პუშკინი, რუსთაველი, რომელნიც გვიჩვენებენ ამ ზედაპირს, გვაბრმავებენ სხივებით და სიხარულით ათრთოლებენ ჩვენს ცქერას. ეს არის პოეზიის აპოლონური სახე“.

მაგრამ კოსმოსს აქვს კიდევ მეორე, ფარული და საშინელი სახე. კოსმოსის ქეშმარიტი საფუძველი, მისი მარადი დასაწყისი არის უსახური და მახინჯი ქაოხი, რომელიც იმალება მსოფლიო ყოფნის სიღრმეში. „ეს არის პოეზიის დიონისური სახე“.

განსხვავება ამ ორ ხელოვნებას შორის იმდენად თვალსაჩინო და ხელშესახებია, რომ მათი დიფერენციაცია და კლასიფიკაცია წესით არ უნდა გაძნელებულიყო, მაგრამ შედეგი სრულიად საპირისპირო აღმოჩნდა: ერთი ამ ხელოვნებათაგანი უმეტეს შემთხვევაში განიხილება როგორც „ხელოვნება“ (ანუ „აპოლონური“ — ა. ვ.), ხოლო მეორე როგორც „ანტი-ხელოვნება“ (ანუ „დიონისური“ — ა. ვ.), ანუ „ხელოვნების“ გამრუდება და გადაგვარება. (გვ. 86).

ზემორე ციტირებულ მ. ქურდიანის ტექსტში მოცემულია მის მიერ „ორი ხელოვნების“ გააზრების ამოსავალი პოზიცია, რომლის ხასიათით და მიმართულებით იშლება შემდგომი მსჯელობა „ორ ხელოვნებაზე“. ამიტომაც, მ. ქურდიანის ეს „ამოსავალი პოზიცია“ დაწვრილებით განმარტებას მოითხოვს.

ისმის კითხვა: განა დასაბამიდანვე მართლა არსებობდა ორი ხელოვნება და განა იმთავითვე აღნიშნავს ან შემდგომ საუკუნეებში განა „დამაჯერებლად ახსნეს“ ორი ხელოვნების არსებობა კულტურის ფილოსოფოსებმა?

თუმცა მ. ქურდიანი უცხადეს ქეშმარიტებასავით ეუბნება მკითხველს — ეს სწორედ ასეაო, მაგრამ მისი ინფორმაცია სრულიად არ შეესაბამება ხელოვნების სინამდვილეს. არავითარი ორი ხელოვნება დასაბამიდანვე არ არსებობდა და, მით

უმეტეს, „იმთავითვე“ არავის აღუნიშნავს ორი ხელოვნების არსებობა. დავუკვირდეთ ვითარებას:

ხელოვნებაზე პირველ ცნობებს ჩვენ ვღებულობთ ძველბერძნულ მითებიდან. მათში თავდაპირველად მოიხსენება ერთადერთი მუზა ქალღმერთი, რომელსაც მიმართავდნენ ხოლმე პოეტები (ჰომეროსი, ჰესიოდე, პინდარე...). ეს მუზა ქალღმერთი უძველეს ქტონიკურ რელიგიაში განასახიერებდა არა მარტო მხატვრულ-შემოქმედებით, არამედ საერთოდ ადამიანის არსებობის განქვერტა-წვდომისათვის მოწოდებულ ყველანაირ შემეცნებით მოღვაწეობას. ანტიკური ესთეტიკის შესწავლის სფეროში მეცნიერულად არის დადგენილი, რომ ძველი ხალხები თითქმის არ განასხვავებდნენ ერთმანეთისგან ხელოვნებას, ხელოსნურ წარმოებას და „სიბრძნისმეტყველებას“. თვით სიტყვა „ტექნე“ (ხელოვნება) გამოიყენებოდა ანტიკურ ფილოსოფიაში ყველანაირი ისეთი უნარისა თუ მოღვაწეობის აღსანიშნავად, რომელშიც გამოცდილება და ცოდნა მწყობრი ფორმით გამოვლინდებოდა.

ხელოვნების დარგობრივად კლასიფიცირება შეინიშნება მოგვიანებით, მაღალგანვითარებული მითოლოგიური ცნობიერების დონეზე. ძველბერძნულ მითებში მოიხსენება ჯერ სამი, ხოლო შემდეგ ცხრა მუზა და აპოლონი კი მუსაგეტად (ანუ მეუფე-წინამძღოლად) გვეცხადება. აპოლონის თანმხლებ მუზებთან დაკავშირებით ხელოვნების კლასიფიკაცია დარგებად და ჟანრებად მოახდინა ანტიკურმა ესთეტიკამ. ანტიკურ ესთეტიკაში ხელოვნების ყველა დარგებისა და ჟანრების სულისჩამდგმელად და მფარველად, აგრეთვე, ცხოვრებისადმი მხატვრული ფორმების მიმნიჭებელ ღმერთად — მხოლოდ და მარტოდენ აპოლონი ითვლება.

ასე რომ, ანტიკურმა ხანამ იცოდა ერთი ხელოვნება.

ორი ხელოვნების არსებობა არ აღუნიშნავს არც რენესანსის, არც კლასიციზმის და არც რომანტიზმის ეპოქებს.

მ. ჭურდიანი ასახელებს ფ. ნიცშეს, თითქოს მან, ნაშრომში „ტრაგედიის წარმოშობა“, დამაჯერებლად ახსნა ორი ხელოვნების (აპოლონურის და დიონისურის) არსებობა. ჯერ ერთი, როგორც ნიცშეს თანამედროვე, ასევე შემდგომი დროის კულტურის ფილოსოფოსებმა მცდარად ცნეს ნიცშეს ხე-

ნებულ ნაშრომში მსჯელობა ხელოვნებასა და ბუნებაზე, საგულისხმოა ისიც, რომ „ტრაგედიის წარმოშობის“ ხელმეორედ გამოცემისას, (თექვსმეტი წლის შემდეგ) თვით ნიცშემაც აღიარა თავისი „ახალგაზრდული ნაწერის“ მრავლის მხრივ კინი ხასიათი. ასი წლის შემდეგ კი, ჩვენი კრიტიკოსები, როგორც ჩანს, სრულიად ვერ მიუხედნენ ვერაფერს ფ. ნიცშეს თვით მცდარ მოსაზრებებს, — ანუ ფ. ნიცშეს შეცდომები კიდევ უფრო გაამრუდეს.

მ. ქურდიანის გამოკვლევაში ამ გაუგებრობას, ან ფ. ნიცშეს „ტრაგედიის წარმოშობის“ გაყალბებას აქვს ადგილი: ფ. ნიცშე ორი ხელოვნების არსებობას კი არ ამტკიცებდა, არამედ მან დაახასიათა ხელოვნების ორი სტიქია — ორი საწყისი, როგორც მხატვრული შემოქმედების ორი მამოძრავებელი ძალა (საკუთრივ პოეზიაში ამ ორი ძალის ერთობლივად ქმედება-გამოვლენის დასახასიათებლად მან მოიტანა არქილოგეს მაგალითი). ნიცშეს ესთეტიკაში აპოლონური და დიონისური სტიქიები წარმოადგენენ თვით ხელოვნის ბუნების დასახასიათებელ, მხატვრული ქმნადობისკენ ხელოვნის აღმძვრელ ძალებს. (თანამედროვე მეცნიერების ენით, ეს იგივე ცნობიერების და არაცნობიერის ძალების). რაც შეეხება ხელოვნების სამყაროს — იგი ფ. ნიცშესთვის ერთიანია, მთლიანია მის სხვადასხვაგვარობაში და მრავალფეროვნებაში (დარგების, ჟანრების, მიმართულებებისა თუ სტილების ერთობლიობაში). ამას ვიტყვი: „დიონისური“ და „აპოლონურის“ ცნებები ფ. ნიცშემ გამოიყენა უპირატესად ფილოსოფიურ ასპექტში და გაიზარა ისინი სამყაროს მოვლენათა ასეთად ჩამოყალიბების განმაპირობებელ ძალთა დასახასიათებლად. მერედა, განა, ამ მიზეზით, არსებობს რაიმე წინაპირობა, ვილაპარაკოთ განზოგადებულად და საკუთრივ ნიცშესთანაც დაკავშირებით „დიონისურ სამყაროზე“ და „აპოლონურ სამყაროზე“, ანუ კიდევ — „დიონისურ დედამიწაზე“ და „აპოლონურ დედამიწაზე“ — „დიონისურ ცაზე“ და „აპოლონურ ცაზე“? რა თქმა უნდა — არა. სწორედ ასევე შეუძლებელია, ნიცშეს მივაწეროთ ორი ხელოვნების მტკიცება. ნიცშე თავის ესთეტიკაში ასე აცხადებს, რომ კულტურის იდეალი გულისხმობს და მოითხოვს შეწონასწორებას, ურთიერთშერწყმას აპო-

ლონური და დიონისური სტიქიებისა. მხატვრული შემოქმედების (ანუ ხელოვნების) ორ სტიქიაზე მსჯელობას კი, ხსენებულ ნაშრომში, ფ. ნიცშე ამგვარად აჯამებს: ამგვარად, დიონისურის და აპოლონურის ურთიერთმიმართება შეიძლება გავიაზროთ სიმბოლურად, როგორც ორი ღვთაების ძმური კავშირი: დიონისე მეტყველებს აპოლონის ენით, აპოლონი კი, ბოლოს და ბოლოს, დიონისეს ენით მეტყველებს, რითაც განხორციელებს უმაღლესი მიზანი ტრაგედიისა და, საერთოდ, ხელოვნების". (იხ. «Происхождение трагедии», С. Петербург. 1903, с. 194).

ვგონებ, ზემორე თქმულიც კმარა იმის გასაგებად, რომ მკითხველი მიხვდეს: ნიცშეს არ უდევს ბრალი მ. ქურდიანის „ორი ხელოვნების“ თეორიაში. ზოგმა, შესაძლოა, ისიც იფიქროს, რომ მ. ქურდიანი არც გაკარებია ნიცშეს ნაშრომებს და, ასეთი გაფიქრება სრულიადაც არ იქნება უსაფუძვლო, რადგან: მ. ქურდიანი ფ. ნიცშესთან ვითომც „ორი ხელოვნების“ საკითხის წამოყენების დასამოწმებლად, თვითონ ფ. ნიცშეს ციტირებას კი არ ახდენს, არამედ — პოეტ ვალერიან გაფრინდაშვილისა.

არათუ პრობლემატურ გამოკვლევაში, თვით უბრალო რეცენზიაშიც ვინმე ცნობილი ფილოსოფოსის პრინციპულ მოსაზრების დამოწმება პოეტის რემინისცენციებით — აშკარა კუროზია; მაგრამ, სხვა მხრივაც, — კერძოდ, ვალერიან გაფრინდაშვილის თვით ტექსტთანაც მ. ქურდიანის დამოკიდებულება სათანადო განმარტებას მოითხოვს.

მ. ქურდიანი ისეთ კონტექსტში წარმოუჩენს მკითხველს ვ. გაფრინდაშვილის ესსეს „ორი სტიქია“ (იხ. გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, წ. № 4) და იქიდან ციტირებულ ტექსტს, თითქოს ვ. გაფრინდაშვილი, ნიცშეს კვალად და მის მსგავსად, ორ ხელოვნებაზე მსჯელობდეს. ვინც იცნობდა ვ. გაფრინდაშვილის ამ წერილს, უმაღლესი მიხვდებოდა, რომ ეს ასე არ არის. თუმცა, რა საჭიროა მთლიანად წერილის ცოდნა — უკვე თვით სათაურიც („ორი სტიქია“) პირდაპირ მიგვითითებს, რომ წერილში ორ ხელოვნებაზე კი არა, ორ სტიქიაზე (ანუ ორ მამოძრავებელ ძალაზე) იქნება მსჯელობა. მეტიც: თვით ქურდიანის ციტირებულ ტექსტში აშკარად ჩანს, რომ ვ. გაფრინ-

დაშვლილი ორ სტიქიას ეხება. ასეთ ვითარებაში ვინმე, შესაძლოა, გაიფიქროს: მ. ჭურდიანმა წინასწარგანზრახულად გააყალბა კონტექსტი, რადგან — ასეთი სიცხადის დაუნახაობა მართლაც წარმოუდგენელია. და მაინც, მეტი სიცხადისთვის, განვმარტავ წერილის შინაარსს.

ესეში „ორი სტიქია“ ვ. გაფრინდაშვილი, ქართული სიმბოლიზმის სფეროში და პოეტურ ხელოვნებასთან დაკავშირებით, თავისებურად აკონკრეტებს ფ. ნიცშეს მოძღვრებას მხატვრული შემოქმედების დიონისურ და აპოლონურ საწყისებზე. ფ. ნიცშეს ერთ-ერთ უმთავრეს თეზას ვ. გაფრინდაშვილი ასე გამოთქვამს: „პოეტის დანიშნულება იმაშია, რომ შეადუღოს თავის პიროვნებაში ეს ორი სტიქია“. ვ. გაფრინდაშვილი „აპოლონურ ძალას“ უკავშირებს „ფორმის“ ცნებას, ხოლო „დიონისურ ძალას“ — განცდათა შინაარსს უთანაბრებს; ამასთანავე, ვ. გაფრინდაშვილმა იცის (ჭურდიანისა და მისი „თანამოაზრეებისგან“ განსხვავებით), რომ აპოლონურ და დიონისურ ძალთა აქტივობას ნიცშე უქვემდებარებს „ბუნების“ შექმნა-განვითარებას და, წერს: „ხელოვნებაში ისე, როგორც ბუნებაში წარმოებს მარადი ბრძოლა ფორმისა და შინაარსის: ნამდვილ ხელოვნებაში ფორმა იმორჩილებს შინაარსს, შეჰყავს ის იდეალურ ნაპირებში. პოეზია რომ სუნთქავდეს მხოლოდ ნევრასტენიით, კოშმარით და ქაოსით, ის აუტანელი იქნებოდა“.

ვ. გაფრინდაშვილის რწმენით, პოეზიის „ლოზუნგი“ ასეთია: „მეტი სიწმინდე ფორმის (ანუ „აპოლონურის“ — ა. ვ.) და მეტი კონკრეტობა შინაარსის“ (ანუ „დიონისურის“ — ა. ვ.).

ვ. გაფრინდაშვილი, მსჯელობის პროცესში, აღნიშნავს, ერთი მხრივ, იმ დიდ პოეტებს, რომელთა შემოქმედებაში უპირატესად აპოლონური საწყისი მძლავრობს და, მეორე მხრივ, იმ დიდ პოეტებს, რომელთა შემოქმედებაში მძლავრობს უპირატესად დიონისური საწყისი. პირველთა შორის იგი ასახელებს რუსთაველს და პუშკინს, და პირობითად განსაზღვრავს მათ, როგორც პოეტებს „პოეზიის აპოლონური სახისა“. მაგრამ მ. ჭურდიანი ისეთ კონტექსტს ქმნის, რომ გულუბრყვილო მკითხველმა ვ. გაფრინდაშვილის

ეს პირობითი ცნება ამოიკითხოს, როგორც „აპოლონური პოეზიის სახე“. ვ. გაფრინდაშვილს მართლაც რომ დაეწერა „აპოლონური პოეზიის სახე“ — ეს შეცდომა იქნებოდა, რომელიც აღნიშნავდა (განსხვავებით „დიონისურისგან“) „აპოლონური პოეზიის“ არსებობას. ეს იქნებოდა ის შეცდომა, რომლის მართლად წარმოჩენასაც ცდილობს მ. ქურდიანი თავისი კონტექსტით. სწორედ ამ მიზნით დაუმალა მან მკითხველს ვ. გაფრინდაშვილის შემაჯამებელი შეფასება პუშკინისა, რომელიც თავისთავდ უარყოფს ცალკე „აპოლონურის“ და ცალკე „დიონისურის“ აქტივობას პოეზიაში: „პუშკინში იყო ორივე სტიქია — აპოლონური და დიონისური. ერთი და იგივე ხელით სწერდა ის ასეთ შედეგებს: „ქეიფი ქამიანობის დროს „და ევგენი ონეგინი“.

„აპოლონურთან“ დაკავშირებით, ვგონებ, ყველაფერი ნათელია.

ახლა, საკითხავია, მკითხველს რად არ ჩამოუსახელა მ. ქურდიანმა შექსპირი, ტიუტჩევი, ბელი, ფრანგი სიმბოლისტები, რომელთაც ვ. გაფრინდაშვილი მიითვლის უპირატესად დიონისური სტიქიის პოეტებად? იმიტომ, რომ მათი დასახელება ხელს არ უმართავდა მ. ქურდიანს. თუ გავიხსენებთ, მ. ქურდიანი „დიონისურის“ ცნებას აერთმნიშვნელოვანებს „ანტიხელოვნების“ ცნებასთან და, აბა, რას იფიქრებდა თვით ყველაზე გულუბრყვილო მკითხველიც კი, რომ მ. ქურდიანს შექსპირი და ტიუტჩევი, ბოდლერი და ბელი წარმოეჩინა „ანტიხელოვნების“ წარმომადგენლებად. სად შექსპირი და — სად „ანტიხელოვნება“?! მერმე კიდევ — ვინ გაიანზრა შექსპირი ან ტიუტჩევი „ხელოვნების“ გადაგვარებად და გამრუდებად“?!

რაც მთავარია, ვ. გაფრინდაშვილის წერილში „ორი ხელოვნების“ არსებობის მტკიცებისთვის საჭირო არავითარი მინიშნებაც არ არის.

ასე რომ, მ. ქურდიანის მიერ გამოტანილი დასკვნა — განსხვავება ორ ხელოვნებას შორის თვალსაჩინო და ხელშესახებიაო — მისსავე დამოწმებულ წყაროებსა თუ ფაქტებს არ შეესაბამება.

ერთ შეცდომას მეორე მოჰყვება, მეორეს! — მესამე და, აი, იმის ნათელსაყოფად, თუ რად აფასებდნენ და აფასებენ

რომელიდაც (მხოლოდ მ. ქურდიანისთვის არსებული და სინამდვილეში კი არარსებული), „გონებაშეზღუდული“ ესთეტიკოსები და ფილოსოფოსები „აპოლონურს“ ხელოვნებად, ხოლო „დიონისურს“ — ანტიხელოვნებად, ავტორი გვთავაზობს დაპირისპირებითი მახასიათებლებისგან შედგენილ ასეთ სქემას:

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

ა ნ ტ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

სიმეტრია

ასიმეტრია

პარმონია

დისპარმონია

ტონალიზმი

ატონალიზმი

გეომეტრიზმი

ანტიგეომეტრიზმი

პროპორცია

დისპროპორცია

და ასკენის: „ასეთი მიდგომა ერთს ამ ხელოვნებათაგანს... „კანონიკურის“ სტატუსს ანიჭებს, და მეორეს თითქმის კანონგარეშე მდგომარეობაში აყენებს“ (გვ. 86—87).

კი მაგრამ, ვინ მიითვალა „დიონისური სტიქიის“ გამომაველინებელი შექსპირის, ტიუტჩევის, მაიაკოვსკი და მათი მსგავსი ხელოვანნი „ანტიხელოვნების“ წარმომადგენლებად ან ვინ ჩააყენა ისინი „კანონგარეშე მდგომარეობაში“? მეორე მხრივ — ვინ მიაწიჭა პუშკინს და რუსთაველს „კანონიკურის სტატუსი“? ასეთს ვერავის და ვერაფერს დაეასახელებთ.

მერმე კიდეც: განა ვინმემ სადმე დაამუშავა მ. ქურდიანის მიერ ჩამოთვლილი მახასიათებლები ორი ხელოვნების გასამიჯნავად? არავინ.

ვგონებ, გასაგებია, რასაც ნიშნავს ყველაფერი ეს: მცდარად წარმოჩენილ დიდ სახელებს ამოფარებული, მ. ქურდიანი თანდათან აჩვევს მკითხველს „ანტიხელოვნების“ მისეულ გაგებას და დიონისური სტიქიის პრიმატით მოქმედ მძლავრ ხელოვნებას უთანაბრებს.

მაგრამ ასეთი მანიპულაცია — ასეთი გაიგივება „ანტიხელოვნების“ და „დიონისურის“ — მხოლოდ წამიერად (მოკლე მანძილზე) ხდება მ. ქურდიანის გამოკვლევაში. ავტორი ზედება, რომ ის, რაც „ანტიხელოვნებაა“, უკვე თავისთავად, უკვე ცნებითად უპირისპირდება „ხელოვნებას“ და ძნელად თუ გაერთმნიშვნელიანდება „დიონისური სტიქიის“ ან თუნ-

დაც „ეპიკური ხელოვნების“ ცნებებთან. ამიტომაც, მ. ქურდიანი „ხელოვნების“ და „ანტიხელოვნების“ ცნებებს თავის თეორიას უქვემდებარებს და ორთავეს ამ „თეორიის“ პრესში ატარებს; და, აი — აქამდე ყველასთვის ცნობილი „ხელოვნება“ გადაიქცა „მოვლენებრივ ხელოვნებად“, ხოლო მ. ქურდიანისეული „ანტიხელოვნება“ გადაიქცა „არსობრივ ხელოვნებად.“ ასეთი შენაცვლების შედეგად, „ანტიხელოვნებამ“ მხოლოდ მოიგო — იგი წარმოჩნდა „ხელოვნებად“ და თანაც „არსობრივად“, ხოლო „ხელოვნებამ“, რა თქმა უნდა, ძალიან წააგო — იგი შეიბოჭა „მოვლენებრივის“ ცნებით და დაშორდა „არსს“. სწორედ ამ მიზნით წამოაყენა მ. ქურდიანმა ახალი ცნებები „ორი ხელოვნების“ დასახასიათებლად. მაგრამ, როგორც შემდგომ დავრწმუნდებით, ეს „გამოგონება“ მარტო მ. ქურდიანს არ ეკუთვნის — იგი უფრორე ლ. ბრეგაძის მიგნებაა.

მ. ქურდიანი „წერს:“... რაც მთავარია, არც ერთი ამ (ანუ მ. ქურდიანამდე ხმარებულ — ა. ვ.) ტერმინთაგანი არ მიგნავს ორ ხელოვნებას რელევანტური ნიშნების მიხედვით. მათი მადიფერენცირებელი რელევანტური ნიშნები შეიძლება ასე ჩამოვაყალიბოთ:

ა) „ცხოვრებასა და ტრადიციულ ხელოვნებაში მოვლენის მიხედვით ხდება არსის კონსტრუირება (აბსტრაგირებული აზროვნების გზით)“.

ბ) მეორე ანუ „ანტიხელოვნებაში“ კი „არსის მიხედვით ხდება მოვლენის კონსტრუირება (მხატვრული აბსტრაქციის მეშვეობით)“.

ამიტომ, ხელოვნებას, რომელსაც ჩვეულებრივ უწოდებენ — „ხელოვნება მშვენიერი კოსმოსის“, „აპოლონურს“... მე აღვნიშნავ ტერმინით „მოვლენებრივი ხელოვნება“ — რადგან ამ ხელოვნებაში წარმოჩენილია „მოვლენა“, რაც იწვევს არსის („არსების“) დეფორმაციას.

ხოლო ხელოვნებას, რომელიც აღინიშნებოდა ტერმინებით — ხელოვნება ქაოსის, „დიონისური“... — აღვნიშნავ ტერმინით „არსობრივი ხელოვნება“, რადგან ამ ხელოვნებაშია წარმოჩენილი არსი („არსება“), რაც იწვევს მოვლენის დეფორმაციას“ (გვ. 87-88).



გარეგნულად გასაგებად გაწყობილი ეს ფრაზები — სრულ გაუგებრობაზეა დაფუძნებული. მაგრამ მთელი ეს გაუგებრობა არ არის უნებური ანუ განუზრახველად შექმნილი. სხვა მრავალთან ერთად, ამას ცხადლივ მოწმობს ისიც, რომ „მოვლენებრივი“ და „არსობრივი“ ხელოვნებების დასახასიათებლად მ. ქურდიანი ახდენს ციტირებას ლ. ბრეგაძის დებულებათა, რომლებიც წინწკლებში ჩასვა ავტორისა და წყაროს მიუთითებლად (1).

ლ. ბრეგაძემ წერილში „ზღაპარლექსების გამო“ (გზ. „ლიტ. საქართველო“, 1981 წ. 3 ივლისი) პოსტულატების სახით გამოთქვა ეს საექვო თეორიული შეფასებები, რომელთა უსაფუძვლობაზე და გაურკვეველობაზე სათანადოდ მიეთითა. ახლ. კი, მ. ქურდიანმა, საკუთარი მსჯელობის გასაშლელად თუ განსამტკიცებლად, თავის მხრივაც ზედამიწულად დაიმოწმა ლ. ბრეგაძისეული ფორმულები. და, აი, სანამ სხვებისთვისაც მეცნიერულ წყაროდ არ გადაუქცევიათ ისინი, საჭიროა მოკლედ მაინც აღინიშნოს:

1) ხსენებულ ფორმულებში „ცხოვრება“ და „ხელოვნება“ ერთ სიბრტყეზეა დაყენებული, რაც ყოვლად გაუმართლებელია ესთეტიკისა და შემოქმედების ფსიქოლოგიის პოზიციებიდან: „ხელოვნება“ — სუბიექტის შემონაქმედია, სუბიექტურად განპირობებული სინამდვილეა; „ცხოვრება“ — თვითმზადი ობიექტური სინამდვილეა. თითოეულს თავისი ხასიათი და კანონზომიერებანი აქვს.

2) „არსს“ და „მოვლენას“ ლ. ბრეგაძე და მ. ქურდიანი გამოიყენებენ წმინდად ფილოსოფიური ცნებების მნიშვნელობით ხელოვნების პრინციპთა დასახასიათებლად. ეს კი თითქმის ყოველმხრივ შეუსაბამობაა ბადებს. ამ შეუსაბამობათა განმარტება ვრცელ ანალიზს მოითხოვს. ამიტომ, აქ სრულიად მარტივ, იოლად აღსაქმელ მომენტს აღვნიშნავ მხოლოდ: ფილოსოფიურ ასპექტში „მოვლენა“ ნიშნავს ობიექტური სინამდვილის საგანს და, აბა, დავუკვირდეთ — „არსიდან“ რანაირად უნდა მოახდინოს ხელოვანმა „მოვლენის“ კონსტრუირება მხატვრულ ნაწარმოებში. განა მხატვრულ ქმნილებაში „მოვლენა“ (გარემო სინამდვილის საგანი) კონსტრუირდება?

3) ცნებები „არსობრივი ხელოვნება“ და „მოვლენებრივი ხელოვნება“ არა მარტო ხელოვნურია, არამედ სრულიად უაზრო და უსარგებლოა.

ამგვარი ხერხებით წარმოჩენილი „ორი ხელოვნების“ თეორიიდან გამომდინარე, მ. ქურდიანი მიგვითითებს ახლებური „კრიტიკის მეთოდზეც“: თითოეულ ხელოვნებაზე მსჯელობა „უნდა ხდებოდეს მისი იმანენტური კანონების მიხედვით“ (გვ. 90). მ. ქურდიანის მითითებით, კრიტიკამ აღარ უნდა განსაზღვროს ხელოვნების მოვლენები აქამდე საყოველთაოდ აღიარებული მეთოდოლოგიით, რადგან იგი არ გამოდგება „მეორე“ ხელოვნების შესაფასებლად.

კი მაგრამ, განა მ. ქურდიანმა დაგვიდასტურა „მეორე ხელოვნება“ და მისი იმანენტური კანონები?

კიდევ არა ერთ კურიოზულ მოსაზრებას გამოთქვამს ავტორი კულტურასა და ხელოვნებაზე მსჯელობისას, მაგრამ — ზემორე ხსენებულიც, ვგონებ, საკმარისია ვითარების წათელსაყოფად.

მცდარად გაგებული ფ. ნიცშეს „დუალისტური სისტემიდან“ გამომდინარე, „ორი ხელოვნების თეორიის“ მტკიცებით დაინტერესებული მ. ქურდიანი და, როგორც თვითონ ამბობს, მისი „თაობის“ კრიტიკოსები, დღეისთვის აღიარებული, დასავლური თუ საბჭოური ფუნდამენტური ესთეტიკური მოძღვრებების გადასინჯვის საკითხს აყენებენ ძალზე სამწუხარო გაუგებრობების დონეზე.

**„ორი პოეზიის თეორია“ და თანამედროვე ძარბავლ კონტრასტული კლასიფიკაცია**

„ორ ხელოვნებაზე გამომუშავებულ თეორიულ დებულებებს მ. ქურდიანი აკონკრეტებს პოეზიაზე მსჯელობისას. იგი ერთმანეთისგან გამოიყენებს „არსობრივ პოეზიას“ და „მოვლენებრივ პოეზიას“, რომლებსაც, მ. ქურდიანის განცხადებით, აქვთ ერთმანეთისგან განსხვავებული მეთოდები, მიმდინარეობები, უნარები...

„მოვლენებრივი პოეზიის“ სამყაროს, მ. ქურდიანის მსჯე-

ლობიდან გამომდინარე, შეადგენენ რომანტიკული, რეალისტური, სიმბოლისტური და სხვა ამგვარი მიმართულებები, — ეს არის სამყარო რუსთაველის, დანტეს, ბარათაშვილის, პუშკინის, ვაჟას, გალაკტიონის, პასტერნაკის, გიორგილენოვიძის, ლორკას, ფროსტის... და მაინც, მ. ქურდიანი გვიცხადებს, რომ ასეთი პოეზიის სამყაროში „მოვლენის ძიხედვით ხდება არსის კონსტრუირება“, რის გამოც „არსი-განიცდის დეფორმაციას; ესე იგი, ასეთ სამყაროში „არსი“ დეფორმირებულად, გამრუდებულად წარმოჩნდება. ადრე იგივეს დამტკიცება სცადა ლ. ბრეგაძემ წერილში „ზღაპარლექსების“ გამო: გ. პეტრიაშვილს შეუპირისპირა თვით მიქელანჯელო და პირველთან შედარებით „გაუგებრად“, არსის გამამრუდებლად მონათლა გენიოსი; მიქელანჯელოს „გაუგებრად“ წარმოჩენის მიზნით კი, ლ. ბრეგაძემ (მ. ქურდიანის მსგავსად) ისტორიული ფაქტი — ლიტერატურულ ტექსტში შემორჩენილი სინამდვილე გააყალბა (რაზეც, თავის დროს, კიდევ მიეთითა). რამდენადაც უცნაურად არ მოეჩვენოს მკითხველს — ეს ასეა ლ. ბრეგაძესთანაც: და მ. ქურდიანთანაც.

„არსობრივ პოეზიად“ მ. ქურდიანი გვისახელებს XX საუკუნის ლიტერატურაში ფუტურისტულ, კონსტრუქტივისტულ და მის მსგავს მიმდინარეობებს (მათ ვიწროდ სკოლურ გამოვლინებებში); 70-იანი წლების ქართულ პოეზიაში „არსობრივ პოეტებად“ ავტორი რატომღაც ასახელებს რენე კალანდიას და გურამ პეტრიაშვილს (ასე ვგონებ და ასე მინდა ვირწმუნო — მათი თანხმობისა და ნებართვის გარეშე), ამასთანავე, ნაწილობრივ — ტარიელ ჭანტურიას და ვახტანგ ჯავახიშვილს. მ. ქურდიანის შეხედულებით, ფუტურისტული და, საერთოდ, არსობრივი პოეზია“ ისეთი სამყაროა, სადაც „არსის მიხედვით ხდება მოვლენის კონსტრუირება“ და რომელშიც პირდაპირ და აშკარად „წარმოჩენილია არსი“.

ახლა, საჭიროა, დაუუკვირდეთ ამ „მეორე“ ანუ „არსობრივი პოეზიის“ ასახვის უმთავრეს მეთოდებსა თუ პრინციპებს, რომელთაგან მ. ქურდიანი აღნიშნავს: 1) მოვლენის დეფორმაცია მკითხველში გაუცხოების გამოსაწვევად, 2) უცხო სიტყვათა გამოყენება, 3) პოეზიის განცდისგან განდგომა,

სიტყვების ათამაშება (რასაც ი. კენჭოშვილი უწოდებს „წღერადობით მსგავსი სიტყვების თავმოყრას მიკროკონტექსტის მანძილზე“).

როგორც ვხედავთ, მ. ქურდიანის მიერ ჩამოთვლილ პრინციპებს შორის ჩვენ ვერ აღმოვაჩენთ რაიმე ფიქრისეულს, გრძნობიერულს, შთაგონებისეულს, იდეისეულს, შემოქმედებით-პიროვნებისეულს, სინამდვილისეულს... და მაინც, „არსობრივი პოეზიის“ ეს პრინციპები თუ მეთოდები, თურმე, სინამდვილის არსის სრულყოფილად ასახვას ემსახურებიან. თუ რაოდენ სრულად და გაუმრუდებლად ასახავს „არსობრივი პოეზია“ სინამდვილის მოვლენათა არსს, ამის დასადასტურებლად მ. ქურდიანს მოჰყავს ასეთი ტიპის, უნდა ვიგულისხმოთ, საუკეთესო ნიმუშები „არსობრივი პოეზიისა“:

1) Листочки  
После строчки листочки.

(ვ. მაიაკოვსკი)

2) Муха! нежное слово, красивое,  
Ты мордочку лапками моешь,  
А иногда за нвою  
Письмо ешь.

(ვ. ხლემბიკოვი)

დიღხანს იღღვება  
დიღხანს იღღვება  
დიღხანს იღღვება  
დიღხანს იღღვება  
დიღხანს იღღვება  
დიღხანს იღღვება  
და გადაიქცა ლექსად სიტყვები

დიღხანს იღღვება  
დიღხანს იღღვება  
ცივი სიტყვები  
ცხელი სიტყვები  
და შენც პოეტის სინაზით ჰყვები  
რა ძნელსაღღვები იყო სიტყვები

(ტ. ჰანტური)

მ. ქურდიანისთვის სწორედ ამგვარი ლექსებია „არსის გამომავლინებელი“ და „სიამოვნებით წასაკითხი“, რასაც იგი სრულიად გულწრფელად აცხადებს (და არა მარტო მ. ქურდიანი!). მე ასე ვგონებ, რომ აქ „გემოვნება“ აღარაფერ შუაშია, — აქ, უთუოდ, სულ სხვაგვარ „რთულ შემთხვევასთან“ გვაქვს საქმე. მ. ქურდიანი და ზოგიერთი მისი თანამოაზრე დაუინებით შთააგონებენ მკითხველებს ამგვარი პოეზიის „მშვენიერებას“ — იმ აზრს, რომ ეს არის თანამედროვეობის ამსახველი და შესაბამისი „ახალი“ პოეზია. ყველაფერი ეს რომ ასეც იყოს — „არსი“ მაინც სად არის? ნუთუ ამ ვერსი-

ფიკაციულ ტესტებში „არსი“ მხოლოდ მათ მიერ ამოიკითხება: ნუთუ ამ ტესტებში „არსი“ უფრო აშკარად გამოსკვივის, ვიდრე „მერანში“?

სამწუხაროდ, მ. ქურდიანის და მის თანამოაზრეებს მაიაკოვსკის, ზლებნიკოვის, ტ. ჭანტურიას და ვ. ჭავჭავაძის შემოქმედება უპირატესად ზემოთ აღნიშნული ვერსიფიკაციული ტესტების გამო აინტერესებთ.

მ. ქურდიანის გამოკვლევაში აღნიშნული პოეტური ასახვის მეთოდები, იქ ციტირებული ვერსიფიკაციული ტესტები და მათი ანალიზიც — აშკარად მიგვანიშნებენ, რომ ავტორი უკიდურესი ფუტურისმის ესთეტიკის მიმდევარი და აპოლოგეტიკა. ამას ადასტურებს ის პასუხიც, სადაც მ. ქურდიანი გვამცნობს მისი შეხედულებების მასაზრდოებელ წყაროს — ა. კრუჩიონიხის „სლვიგოლოგიას“: „ცნობილმა რუსმა ავანგარდისტმა ალექსი კრუჩიონიხმა შექმნა ახალი მეცნიერული დისციპლინა ე. წ. „სლვიგოლოგია“ (გვ. 95).

ნათქვამია, ტყუილის თქმასაც შნო უნდაო და — ამ შემთხვევაში, მართლაც, სულ მთლად ულაზათოდ გამოუვიდა ავტორს: ა. კრუჩიონიხი ერთი რიგითი ფუტურისტი იყო, რომელიც ნამდვილ პოეტად ვერ განხორციელდა; რაც შეეხება „სლვიგოლოგიას“ — ასეთი მეცნიერული დისციპლინა არ არსებობს და არც აღინიშნება რუსულ ლიტერატურაში.

მკითხველი ენდობა ბეჭდურ სიტყვას, მწერალთა კავშირის ორგანოს აღმანახ „კრიტიკას“ და, ასეთ ვითარებაში, ზოგიერთ ავტორებს არ უნდა ექმნებოდეთ განსაკუთრებულად ხელისშემწყობი პირობები ესოდენი ყალბი ინფორმაციების გაცხადებისათვის. ეს უთუოდ სამწუხარო ფაქტია. და მაინც, კიდევ უფრო სამწუხაროდ მესახება, როდესაც მოწმენი ვხდებით ჩვენს თვალწინ მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების უსაფუძვლოდ გადაფასებისა.

მ. ქურდიანმა „არსობრივი პოეზიის“ და „მოვლენებრივი პოეზიის“ პოზიციებიდან სცადა მოეზდინა 60-70-იანი წლების ქართული პოეზიის კლასიფიკაცია. და, აი, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის შეფასებისას მ. ქურდიანი მოიშველიებს სახელოვან პოეტთა ზედაპირული შექებისა თუ „მომადლიერების“ სტილს — მისეული კლასიფიკაცია უმართე-

ბულოა და, ვგონებ, შეურაცხმყოფელიცაა თითოეული პოეტისთვის ცალ-ცალკე და ყველასთვის ერთად. დავეუკვირდეთ გითარებას:

ასე მაგალითად, მ. ქურდიანი თუმცა აცხადებს ოთარ ჭილაძეს „სამოციანელთა ლიდერად“, მაგრამ განა მისი თავისთავადი პოეტური ღირსების გამო აცხადებს ასეადა? არა. მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ 1) „ორმოცდაათიანი წლების ორი ვარსკვლავი ანა კალანდაძე და მუხრან მაჭავარიანი ამ პერიოდში შესამჩნევად ანელებენ შემოქმედებით ნაყოფიერებას“; და კიდევ იმიტომ, რომ 2) „შოთა ნიშნიანის მონუმენტური ფიგურა მხოლოდ უახლოვდება ავანსცენას სამოციან წლებში; და კიდევ იმიტომ, რომ 3) „ლია სტურუას ახალგაზრდა პოეტური ხმა ჯერ კიდევ არ აღიქმება დისონანსად“ (გვ. 97).

ეს რაღა „ლიდერობაა“?!

თუმცა, აქ არც ერთი პუნქტი არ შეესაბამება სამოციანი წლების სინამდვილეს: 1) ანა კალანდაძეც და მუხრან მაჭავარიანიც სამოციან წლებში უაღრესად ნაყოფიერი და ორიგინალური შემოქმედებით გამოირჩევიან; 2) შოთა ნიშნიანიძეც უკვე მყარად იდგა სამოციანი წლების პოეზიის ასპარეზზე; 3) ლია სტურუას პოეტური ხმაც თავიდანვე საინტერესოდ გაისმა...

ძალზე მცდარია მ. ქურდიანის მიერ სამოციანი წლების პოეზიის შეფასება „ოთარ ჭილაძის ნიშნით“, — ეს სამოციანი წლების არა მარტო გაღარიბება, არამედ გამრუდებაც არის. სამოციანი წლები უთუოდ აღბეჭდილია ო. ჭილაძის სახელით, მისი ძიებებით, მაგრამ, იგივე პერიოდი, განა მძლავრად არ აღბეჭდავს ირაკლი აბაშიძის, გრიგოლ აბაშიძის, მურმან ლებანიძის შემოქმედებით გამოვლინებებს? სამოციანი წლები ხომ სიმონ ჩიქოვანის უკანასკნელი პოეტური ამოსუნთქვითაც არის აღბეჭდილი...

მ. ქურდიანის აზრით, ოთარ ჭილაძის „ხმის“, მისი პოეტიკისგან დავალებულნი იყვნენ მისი თაობის წარმომადგენლები და — კიდევ ასახელებს ზოგიერთს. რა თქმა უნდა, ერთი თაობის პოეტები რაღაც საერთო ნიშნით მუდამ ყოფილან და იქნებიან დაკავშირებულნი, მაგრამ — ისიც ფაქტია, რომ

ო. ჭილაძისგან განსხვავებული „ხმის“ თუ „ხასიათის“ პოეტებია არჩილ სულაკაურიცი, ჯანსულ ჩარკვიანიც, თამაზ ჭილაძეც, შოთა ნიშნიანიძეც... თუმცა, მ. ქურდიანი სამოციან წლებს იმიტომ კი არ აფასებს ამგვარად, თითქოს ოთარ ჭილაძეს ღირსეულ პოეტად თვლიდეს. იგი, უბრალოდ, ვერ ერკვევა სამოციანი წლების პოეზიაში და, საკუთარი სქემის შესაბამისად, ცდილობს კნინად და შეზღუდულად წარმოაჩინოს.

...თუ რას წარმოადგენენ მ. ქურდიანისთვის „სამოციანელთა ლიდერი“ მისი „მიმბაძველებიანად“, ამას მივხვდებით შემდეგი პასაჟიდან: „ვახტანგ ჯავახიძე დიდხანს უბამდა მხარს ოთარ ჭილაძეს მოდურ თამაშში... იგი წერდა ოთარ ჭილაძის თანადროულად. მასვე და ზოგჯერ მასზეც უკეთ. მაგრამ ამ თამაშის წესები ოთარ ჭილაძის ბუნების მიხედვით იყო შედგენილი და ვახტანგ ჯავახიძე მასში ვერ გარმარებდა“ (გვ. 97). „მოდური თამაში“ — აი, მ. ქურდიანის ნამდვილი შეფასება სამოციანელთა შემოქმედებისა. „მოდური თამაშის“ წესების შემდგენელი — ოთარ ჭილაძე, შემსრულებელი კი — მისი თაობის თანამოცალმენი, რომლებიც „მარცხდებოდნენ“ ო. ჭილაძის წინაშე.

სამოციანი წლების „მოდურ თამაშს“ თუ ო. ჭილაძე ჩაუყენა სათავეში — სამოცდაათიანი წლების პოეზია ტ. ჭანტუიას მესვეურობით წარმოაჩინა მ. ქურდიანმა.

მ. ქურდიანის შეფასებით, სამოციან წლებში „მოდური თამაშით“ დაღდასმულ და ამ ნიშნით „მოჩადობულ წრეში“ მომწყვდეული ქართული პოეზია ტარიელ ჭანტუიას „ახალმა მთვარემ“ იხსნა, — ავტორის მტკიცებით, ტარიელ ჭანტუიას „ახალმა მთვარემ“ გამოავლინა ოთარ ჭილაძის თანათაობელ პოეტებში არსებული დიდი შემოქმედებითი პოტენცია“ და ეს წიგნი „ახალ მთვარედ მოველინა ქართულ პოეზიას“ (გვ. 99); და ეს ასე თითქოს იმიტომ მოხდა, რომ ტ. ჭანტუიას ლექსების კრებულში „თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი პაუზის შემდეგ კვლავ იჩინა თავი არსობრივი პოეზიის ირონიულ-პაროდულმა ნაკადმა“ (აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ნახევარი საუკუნის წინათ, გამოკვეთილი „ნაკადის“ სახით არაერთარი ირონიულ-პაროდული ლექსი არ მძლავრობდა

ჩვენს სინამდვილეში, — ამის მტკიცებაც ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია მხოლოდ).

მ. ქურდიანის განცხადებით, ტ. ჭანტურიას ლექსთა კრებულს „ახალი მთვარის“ გამოსვლის თარიღი (1970 წ.) მნიშვნელოვან ნიშანსვეტად იქცა მომავალი ათწლეულისთვის“ და ამ ნიშანსვეტის შეგრძნების ძალით, მისი გათვალისწინებითა და მისგან „დამოძღვრებით“, სულ სხვაგვარად ამოქმედდნენ სხვა, უფროსი და უმცროსი თაობების პოეტები.

მართლაც, ძალზე „ცუდ ღღეში“ ჩააყენა მ. ქურდიანმა ჩვენი თანამედროვე ქართული პოეზიის ყველა თაობის წარმომადგენლები: მუხრან მაჭავარიანს და ანა კალანდაძეს, ჯერ იყო და, შემოქმედებითი პასიურობა დასწამა სამოციან წლებში, სამოცდაათიან წლებში კი ტარიელ ჭანტურიას „ახალი მთვარის“ ნიშანსვეტით გამართა მათი შემოქმედება; დასახელებული სამოციანელები, ჯერ იყო და, ოთარ კილაძის ეპიგონებად მონათლა, მერმე კი — პატივისცემით დაუქვემდებარა ტ. ჭანტურიას პოეტიკას; უფროსი თაობის პოეტები ხომ — ზაერთოდ გარიყა პოეზიიდან.

მიუხედავად სახობო მიმართვებისა, ტარიელ ჭანტურია ცდილობდა უხერხული სახით წარმოაჩინა ავტორმა: სამოციან წლებში ო. კილაძის „ექოდ“ შერაცხა, სამოცდაათიან წლებში კი „არსობრივი პოეზიის“ სრულყოფილ წარმომადგენლადც არ მიიღვალა: დაუწუნა „გაორებული მდგომარეობა“ და მოხარკეობრივი დამოკიდებულება „მოვლენებრივი პოეზიისადმი“.

აი, ასეთია ის „სიახლე“, რომელსაც მ. ქურდიანი და მისი თანამოაზრენი გეთავაზობენ ახალი ხელოვნების თეორიის, ახალი პოეზიის თეორიისა და თანამედროვე ქართველ პოეტთა ახლებური კლასიფიკაციის სახით.

დასასრულ, ამას ვიტყვი: იმდენად ის კი არ არის საძრახი, რომ ზემორე განხილული „თეორიები“ თავისთავად მცდარია, — უფრო სამწუხარო ის არის, რომ კრიტიკოსები შეგნებულად მიმართავენ ფაქტების, სხვათა ნააზრევის და ნაწერის „შენაცვლებას“, პოეზიის სინამდვილის გამრუდებას მათთვის სასურველი და საჭირო „იდეების“ დასაბუთებისა და პროპაგანდისათვის.



ქართული ლიტერატურა დასაბამიდანვე ეროვნულ-სახელმწიფოებრივ მისიას აღასრულებდა. და მაინც, ასე ვგონებ, რომ ილია ჭავჭავაძე იყო პირველი, ვინაც მწერალი და მწერლობა ცხოვრების ფერხულში ქმედითად ჩაბმულ, ნადვილად სახალხო ძალად გადააქცია. ილიამ მანამდე განუცდელი სისავსით წარმოაჩინა მწერალი ხალხით შთაგონებულ და ხალხის შთამაგონებელ მსახურად. ჩვენში მან პირველმა თქვა: „ხელოვნებას მოვსთხოვთ არსებითა პურსა, ცხოვრებაში გამოცხვარსა და მშვიერთათვის მოსახმარესა და გამოსადეგსა“ და ესეც დასძინა: „ლიტერატურა ხალხის ჭკეა, ხალხის გონება, გრძნობა, ფიქრი, ჩვეულება და განათლების ხარისხია“. ილიას ესთეტიკაში ხელოვნების უკვდავი გამოცდილება, ხელოვნებას მარადი სიბრძნე აისახა. მან გამოჰქედა მრეალსაუყუნოვანი ქართული ლიტერატურის ერთგვარად შემაჯამებელი და ახალი ქართული ლიტერატურის წარმმართველი გზა — მსოფლიო კულტურის მონაპოვართა ათვისების, ქვეშარიტ მხატვრულ ღირებულებათა გამომჟღავნებისა და ეროვნული ინტერესების მსახურების გზა, — რომელიც XIX საუკუნის კლასიკოსებმა XX საუკუნის მწერლებს უანდერძეს.

უკვე 1922 წელს გალაკტონ ტაბიძემ განაცხადა: „ჩვენს საუკუნეს გაქანებული მერნებო სჭირდება... ჩვენი დაახლოება ხალხთან გვიჩვენებს, როგორი სიხარბით ეწაფება იგი მხატვრულ სიტყვას. ხალხის სახელით ჩვენ უნდა უარყოთ კაფე-შანტანების პოეზია... ერთი წამითაც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართულ პოეზიას აქვს თავისი ცხოვრება, თავისი ისტორიული პროცესი... ნამდვილი პოეტები იყვნენ ხალხში და იცოდნენ, წინასწარ გაზომილი ჰქონდათ თავიანთი მიზნები... ქართული ხმა უნდა ისმოდეს ამ ფანტასტიურ დროს. ძირს დრომოქმედი და შემოქმედებით უნარს მოკლებული ელემენტები... პლანეტათა კივილში და ქვეყანათა მსხერევეს გრიგალში ჩვენი ძახილია: სიკვდილი ან განახლება!“.

ქართულ სინამდვილეშიც სავსებით კანონზომიერად მოჩანს, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების ეპოქალური ბარიხტართა მისიას პოეტები ასრულებდნენ. ჯერ ერთი: ჩვენი

ხალხის განცდათა სფერო უპირატესად პოეზიით და პოეზიის-  
კენ არის მომართული; მეორეც: პოეტური ზიტყვა ყველაზე  
მოქნილი, ტევადი, სხარტი, უშუალოდ აღსაქმელი და მძაფრად  
შთამაგონებელია; და არც მთავარი: პოეზია სიტყვიერ ხელოვნებათა პირველწყაროა — მათი საფუძვლათა-საფუძველია.  
ყველა—ჭეშმარიტად ეროვნული ლიტერატურის რეფორმა-  
ტორებიც და ბაირახტარნიც უპირატესად პოეტები იყვნენ:  
და ის ფაქტი, რომ თანამედროვე ეტაპზეც პოეტი აღმოჩნდა  
ქართული ლიტერატურის ბაირახტარად, თავის მხრივაც მეტ-  
ყველებს ქართული ლიტერატურის შინაგან მასაზრდოებელ  
ძალთა უშრეტობაზე.

ალექსანდრე აბაშელმა, კოტე მაყაშვილმა, გალაკტიონ  
ტაბიძემ, იოსებ გრიშაშვილმა, სანდრო შანშიაშვილმა, გიორგი  
ქუჩიშვილმა, გიორგი ლეონიძემ, ვალერიან გაფრინდაშვილმა,  
პაოლო იაშვილმა, ტიციან ტაბიძემ, კონსტანტინე კიკინაძემ,  
რაქედენ გვეტაძემ, ხარიტონ ვარდოშვილმა, კოლაუ ნადირა-  
ძემ, შალვა აფხაიძემ, ნიკოლოზ მიწიშვილმა, ვასილ გორგა-  
ძემ და მათი თაობების სხვა ნაღვაწმა პოეტებმა საბჭოთა  
სინამდვილეში შექმნეს ნიადაგი, რომ ილიასეული გზა ახლე-  
ბურად, ახალი სინამდვილის შესაბამისად განეცითარებინათ.  
თანამედროვე პოეზიის მესვეურნი ყოველგვარი მერკანტილის-  
ტური ინტერესების მიღმა, ზშირად ნახევრად მშოიერი ქმნიდ-  
ნენ მხატვრულ შედევრებს, რამეთუ სულის საზრდოდ ჰქონდათ  
რწმენა და გონებას კი უმაღლესი შეგნება უსხივოსნებდა.

მართებულ გზას მხოლოდ რწმენიანნი და უმაღლესი შეგ-  
ნებით გონებაგასხივოსნებულნი ჰვრეტენ და ჰედენ. ასეთი  
შეგნებითა და რწმენით ვითარდებოდა XX საუკუნის ქარ-  
თული პოეზიის გზა, როგორც მთლიანად თანამედროვე ქარ-  
თული ხელოვნების განმსკვალავი უდიდესი ძალა.

ათეული წლების მანძილზე, ქვეყნის ინდუსტრიალიზაცია-  
კოლექტივიზაციის უმძიმეს პროცესში თუ ფაშიზმთან უსას-  
ტიკესი შერკინების ჟამს, ქართული საბჭოთა პოეზიის გზის  
განვითარების ყოველ ეტაპზე, ფუძემდებელ თაობებს მხარში  
უდგებოდნენ ჰიმონ ჩიქოვანის, ილო მოსაშვილის, სანდრო  
ეულის. ალიო მირცხულავა-მამაშვილის, ნიკოლოზ ჩაჩავას,  
კარლო კალაძის. გიორგი კაჭახიძის, დავით გაჩეჩილაძის, ვარ-

ლამ რუხაძის, ირაკლი აბაშიძის, ალექსანდრე გომიაშვილის; შემდგომ — გიორგი შატბერაშვილის, გრიგოლ აბაშიძის, ლადო ასათიანის, ალიო ადამიას, გრიგოლ ცეცხლაძის, ბონდო კეშელავას, ვიქტორ გაბესკირიას, კალე ბობიხიძის, ალექო შენგელიას, გრიგოლ იმედაძის, შალვა ამბაულაშვილის, მირზა გელოვანის, გაბრიელ ჯაბუშანურის, სევერიან ისიანი, გიორგი ნაფეტვარიძის, ალექსანდრე საჯიას, გიორგი კალახაძის, რევაზ მარგიანის, იოსებ ნონეშვილის, ვლადიმერ უბილავას; შემდგომ — მურმან ლებანიძის, მარიკა ბარათაშვილის, ოთარ ჭელიძის, ლადო სულაბერიძის, შალვა ფორჩხიძის, თეიმურაზ ჯანგულაშვილის, სილოვან ნარიმანიძის, ვაჟილ გვეტაძის თაობების პოეტები.

ომის შემდგომ წლებში ქვეყანამაც შვებით ამოისუნთქა და — ანა კალანდაძის, მუხრან მაჭავარიანის, მიხეილ ქვლივიძის, არჩილ სულაკაურის, ნაზი კილასონიას და მათი თაობების პოეტთა ლექსით ქართულ პოეზიაში კვლავაც გაისმა ცხოველმყოფელი სიტყვა.

ამ თაობათა პოეტები ქართულ საბჭოთა მწერლობაში ამკვიდრებდნენ გემოვნებას, კულტურას, საზოგადოებრივ პასუხისმგებლობას, პროფესიონალიზმს და პოეტური ხელოვნებისთვის ყველა იმ აუცილებელ თვისებას, რომელიც ბევრ მათგანს ბუნებითაც და აღზრდითაც ძვალ-რბილში ჰქონდა გამჭდარი.

და მაინც, იყო რაღაც უსასტიკესად უღმობელი ძალა, რომელიც სისხლისფერ ლავასავით იღვრებოდა გარშემო და ნუსხავდა საზოგადოებრივ ცნობიერებას; იგი ნუსხავდა შემოქმედებით ძალებსაც და საკუთრივ პოეზიის ასპარეზზე, უბრწყინვალესი ლექსების პარალელურად, იწვევდა ყალბი პათეტიზმის და ტრაფარეტის დანერგვას.

ყველაფერი ეს როგორღაც უეცრად და მტკივნეულად გახდა ნათელი ორმოცდაათიანი წლებისთვის.

ორმოცდაათიანი წლებიდან იდეოლოგიურად პრინციპულ სახელმწიფოებრივ ძვრებთან დაკავშირებით აღინიშნება ჩვენი კულტურულ-საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი ეტაპი. არა მარტო სტიქიურად, არამედ სრული გაცნობიერებითაც აღიჭრა მოთხოვნილება მთლიანად ქართული ხელოვნებისა და

საკუთრე პოეზიის გადახალისებისა. პოეზიის სფეროში ეს პროცესი გულისხმობდა, ერთი მხრივ, ლექსის ბუნებისა და ფუნქციის მთელი სისავესით წარმოჩენას და, მეორე მხრივ, ტრადიციის დაძლევას და ყალბად დეკლამაციური ხმების განწმენდას. შემოქმედებითმა ძიებებმა მოითხოვა ოცინი წლების მივიწყებულ-უარყოფილი კულტურის გახსენება და ათვისება. სწორედ ამ პერიოდიდან ხელახლა და ცხოველყოფელად ამეტყველდნენ ჩვენს საზოგადოებაში ტიცინ ტაბიძე, პაოლო იაშვილი და სხვა საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე „ჩახშული“ ნოვატორები ქართული ლექსისა. ამავე პერიოდში განახლებული სახით, მთელი სისავესითა და სიმალლით გაცხადდა გალაკტიონ ტაბიძის, გიორგი ლეონიძის, სიმონ ჩიქოვანისა და მათი პლეადის პოეტთა შემოქმედება. „უხუცესთა“ თაობამ იმ პერიოდში კიდევ ერთხელ ცხადყო ის ძეგლისძველი ჰუმარიტება, რომ ნამდვილი ნიჭი სიკვდილამდე არ ცხრება — პირიქით, მრავალფეროვანდება და დიდდება.

ბლოკის ერთ-ერთი განსაზღვრებით, პოეზია სპეციფიკური ფორმაა აღსარებისა, — პოეზიის აღსარებითი ხასიათი ემსახურება შემოქმედებითი პიროვნების, მისი განცდითი და გონითი გამოცდილების ზედმიწევნითი სისრულით წარმოჩენას მხატვრულ ფორმებში. და ვგონებ, არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ 50-60-იან წლებში ქართულმა პოეზიამ თავისი ხმები გაამძლავრა სწორედ „აღსარებითი ხასიათის“ გამძაფრებით და, ამასთან დაკავშირებით, „ზნეობრივი იმპერატივის“ საკითხის დაყენებით. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება ირაკლი აბაშიძის შემოქმედებითი ძიებების მაგალითზე. სწორედ ამ მიმართულების გაღრმავებით შექმნა ირაკლი აბაშიძემ ლექსთა ციკლები „მიახლოება“ და „პალესტინა-პალესტინა“, რომლებშიც ფიქრის სიმახვილე და განცდათა უშუალობა, მოქალაქეობრივი პათოსი და მსოფლმხედველობის ფართო დიაპაზონი, ეროვნული შეგნება და ინტერნაციონალური სულისკვეთება მაღალმხატვრულ ფორმებში ოსტატურად გამოიძერწა. ეს ის ციკლებია, რომლებშიც მძლავრობს „სული მდევარი“ და „სული დამცველი“ — პოეტურ აღსარებათა აღმძვრელი სული.

ამ მიმართულებამ უწინდელზე უფრო მეტად აღამაღლა

გრიგოლ აბაშიძის ლექსი; მისი პოეტური ხმა კიდევ უფრო მძაფრი და შთამაგონებელი გახდა. ფილოსოფიური წიაღს-  
ვლები და უმტკივნეულეს განცდათა გამხელის გაბედულება  
(„მე გავიარე სასაქლაოში და სულში სისხლის წვეთები მეწ-  
ვის“), ცხოვრების ცოდვა-მადლის ფხიზელი განსჯა და პოე-  
ზიის იდეალის ერთგულად მსახურება გამყარდა გრიგოლ  
აბაშიძის მრავალმხრივი შემოქმედებითი ძიებების საფუძ-  
ველად.

ამავე პერიოდში მკვეთრი გარდატეხა შეინიშნება მურმან  
ლებანიძის და მისი თაობის პოეტთა შემოქმედებაში. საკუთ-  
რივე მურმან ლებანიძემ სამოციან წლებში ერთგვარი „მოუ-  
ლოდნელობის ეფექტი“ მოახდინა ქართველ საზოგადოება-  
ზე მისი ლექსის მძლავრი და მომხიბვლელი აელვარებით.

ზემოხსენებულ პოეტთა და მათი თაობების წარმომადგე-  
ნელთაგან განსხვავებით, ანა კალანდაძისთვის, მუხრან მაქა-  
ვარიანისთვის, მიხეილ ქელიგიძისთვის, არჩილ სულაკაურისა  
და მათი თაობების პოეტებისთვის 50-60-იანი წლები არა  
იმდენად განახლება-გარდატეხის, რამდენადაც შემოქმედე-  
ბითი აღმავლობის, შემოქმედებითი სიმწიფისა და გასრულ-  
ყოფილების აღმნიშვნელია.

და მაინც, ორმოცდაათიანი წლების განახლებული ლიტე-  
რატურული ცხოვრების ატმოსფეროს შექმნაში გადამწყვეტი  
როლი ითამაშა კონკრეტულად ამ პერიოდში მოსულმა შემოქ-  
მედებითად მძლავრმა თაობამ პოეტებისა. თავიანთი დაუოკე-  
ბელი სწრაფვითა და ძიებებით, ახლებური მხატვრული იდეა-  
ლებითა და ტიტანთა შორის თვითდამკვიდრების ჟინით, ეს  
პოეტები — ოთარ ჭილაძე, შოთა ნიშნიანიძე, ფრიდონ ხალ-  
ვაში, ჯანსუღ ჩარკვიანი, თამაზ ჭილაძე, მედეა კახიძე, მორის  
ფოცხიშვილი, ზაურ ბოლქვაძე, ემზარ კვიტაიშვილი, გივი  
გეგეჭკორი, ტარიელ ჭანტურია, იორამ ქემერტელიძე, ტაგუ  
მებურიშვილი, ოთარ შალამბერიძე, გივი ძნელაძე, ანზორ  
სალუქვაძე, ნელი გაბრიჩიძე, ნოდარ ჯალაღონია, შოთა ლომ-  
საძე, ჯანო ჯანელიძე, გენო კალანდია, ნუგზარ წერეთელი.  
რეზო ამაშუკელი, ზურაბ კუხიანიძე, ზურაბ გორგილაძე და  
სხვა, — წლოვანებით ერთმანეთისგან თუმცა მეტ-ნაკლებად  
განსხვავებული, მაგრამ მაინც ერთი ხანის ეს პოეტები, თა-

ვის მხრივაც მასტიმულირებელ ძალებს ბაღებდნენ უფროსი თაობებიანთის. მიუხედავად ახლებური პოეტიკისა და სულისკვეთებისა, ამ პოეტთა შემოქმედებას თავიდანვე ღრმად ჰქონდა ფესვი გადგმული წარსულის წიაღში. ეს ფესვი უხვად იწოვდა წინაპართა გამოცდილებას. სწორედ ეს იყო უცთომელი ძალა, რომელიც მათ მიერ შემოტანილ ნოვაციებს, მათ ინდივიდუალურ პოეტურ ხმებს ქართული პოეზიის გზაზე ორგანულ სიდიდეებად წარმოაჩინეს და დღემდე ასე მრავალმხრივ და ნაყოფიერად წარმართავს მათ შემოქმედებას.

სამოციანი წლებისთვის პოეზიის ასპარეზისკენ მოიმართნენ ლია სტურუას, ბიძინა მინდაძის, იზა ორჯონიკიძის, ესმა ონიანის, ბესიკ ხარანაულის, დილარ ივარდავას, თედო ბეჭიშვილის, ჯარჯი ფხოველის, მამუკა წიკლაურის და მათი თაობის პოეტები. მართალია, მათ სამოცდაათიან წლებში წარმოაჩინეს სასურველი სისავსით თავიანთი შემოქმედებითი სახება; მაგრამ მათი ლექსის საფუძვლები უკვე სამოციან წლებში იკედებოდა. ამათგან ბევრმა უკვე სამოციან წლებშივე გამოავლინა უშუალო წინამორბედთაგან განსხვავებული შემოქმედებითი ინტერესები მოვლენათა მხატვრული ასახვის სფეროში. რაც შეეხება სამოცდაათიანი წლების ნოვაციებს, მათ შექმნაში მონაწილეობდნენ როგორც უფროსი თაობების, ასევე საკუთრივ სამოცდაათიანი წლებისთვის მოსული გივი აღხაზიშვილი, მურმან ჯგუბური, დალილა ბედიანიძე, გურამ პეტრიაშვილი, დავით მჭედლური, ვახტანგ სარჩილავა, რენე კალანდია და მათი თაობების ახალგაზრდა პოეტები.

თანამედროვე პოეზია, მსგავსად თანამედროვე მხატვრობისა და მუსიკისა, უაღრესად „დემოკრატიულია“ იმ გაგებით, რომ გულისხმობს სხვადასხვა შემოქმედებითი ინტერესებისა და მხატვრული ასახვის ფორმების თანასწორუფლებიან არსებობას. რომანტიკული აღმაფრენისთვის თუ სარკასტული მომართვისთვის, მოქალაქეობრივი პათოსისთვის თუ ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მედიტაციებისთვის, „გაუცნაურებისთვის“ თუ კლასიკური სისადავისთვის ყველა საშემოქმედო უფლება თანაბრად ხსნილია, — თითოეულს ყველა პირობა აქვს დაადასტუროს თავისი მხატვრული სიმართლე და

პროგრესი. დღეისთვის მოქმედი ყველა თაობა ერთობლივად იღვწის ქართული პოეზიის გზის განმტკიცებისათვის, რომელიც კვლავაც ილიასეული გეზის კვალად მოითხოვს, მსოფლიო კულტურის მონაპოვართა ათვისებით, ეროვნული ხასიათისა და მიზნებისგან გამომდინარე, კემპარიტად მსატერულ ღირებულებათა გამომუშავებას.

ქართული პოეზიის გზა გამოკვეთილია, დასახულია... გვეყვანან მაღალნიჭიერი, კულტუროსანი პოეტები; და განა მართო პოეტები — პროზაიკოსებიც, კრიტიკოსებიც, ლიტერატურის-მცოდნენიც... და მაინც, ერთგვარად აღრეულობას, „საქმის გაიოლებას“ და, ზოგჯერ, გაუმართლებელ გადახრებსაც აქვს ადგილი ჩვენი პოეზიისა და, საერთოდ, მწერლობის ასპარეზზე. ყველაფერი ეს უკვე ფართო საზოგადოებრიობისთვისაც აშკარად აღსაქმელი გახდა და — სწორედ ამიტომ ითქვა საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობაზე ამხანაგ ჯუმბერ პატიაშვილის მიერ, რომ აღმაშფოთებელი გახდა ზოგიერთი ნაწარმოების „იდეურ-მხატვრული უმწეობა, უფერულობა, უსახურობა“; ამხ. ჯუმბერ პატიაშვილი საქ. კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მეორე პლენუმზეც შეეხა ლიტერატურის საკითხს და აღნიშნა „ზერელობის, ლიტონი ესთეტობის, პირადული წერამრავლობის და წერილმანი ყოფაქეჩიანობის“, აგრეთვე „დღელტანტობის“ მომრავლება და მომძლავრება მწერლობაში.

მკაცრი, მაგრამ უთუოდ სამართლიანი საყუედურია, რომლის ქვეტექსტშიც გაცილებით მეტი იგულისხმება — ის „მეტი“, რაც მწერლებმა სისხლხორცეულად ვიციით და რაზეც წლების მანძილზე ერთმანეთში ვიხურჩულებდით. ვიხურჩულებდით, რომ ირღვეოდა შეფასებითი კრიტერიუმები, ინერგებოდა განუზრჩევლობა და ჩინმოთნეობა, კინდებოდა გემოვნება, სუსტდებოდა კადრების შერჩევა-წარმოჩენის საკითხი ჟურნალებსა, გამომცემლობებსა და თვით მწერალთა კავშირში; ვიხურჩულებდით, რომ იძალა „ცხოვრებისეულ-პრაქტიკულმა დაინტერესებამ“ მწერლობაში და მწერლობის მიმართაც, რამაც მეტისმეტად დიდი გასაქანი მისცა საქმოსნობის და ძმაბიჭობის ტენდენციებს; რომ მომრავლდნენ „მწერლის“ ოფიციალურად დადასტურებული სახელის მოპოვების მსურვე-

ლები; კიდევ უამრავ. მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვან სატკივარზე ვჩურჩულებდით...

ბოლო დროს, მრავალმხრივ სასურველი და „უჩვეულო“ სახელმწიფოებრივ-საზოგადოებრივი ატმოსფერო შეიქმნა. „უჩვეულო“ კი ისაა, რომ საწუხარი, რომელსაც ადრე „შინაურობაში“ თუ „კულუარებში“ ვუმხედდით ერთმანეთს, მაღალი ტრიბუნიდან ითქვა და ითქმება. ძალისხმევაც უკვე იგრძნობა თქმულის პრაქტიკულად განხორციელებისათვის. „საჯაროობის გაფართოება“ — უკვე ესეც მძლავრი იარაღია მრუდის მხილებისა და მართლის დადასტურებისათვის.

ასეთ ვითარებაში ლიტერატორებს უფლება არა გვაქვს, კვლავ შევაფაროთ თავი „წაყრუების“ და „დადუმების“, „სხვისი მოიმედობის“ და „ჩურჩულის“ პოლიტიკას.

ქვეყნის ცხოვრების გზაზე არსებულ ნაკლოვანებათა დაძლევის აუცილებლობამ დღის წესრიგში დააყენა „სიმართლის“ და „მორალის“ აღმადლებისა და განმტკიცების საჭიროება.

სიმართლე, რომელიც სახელმწიფოებრივ ასპექტში, საკავშირო მასშტაბით მოითხოვს დღევანდელმა დღემ. საკუთრივ ჩვენი მწერლობის სასიცოცხლო ინტერესსაც წარმოადგენს.

სიმართლეს არ უყვარს და არც შეპყვრის „ჩურჩული“, — ყოველ შემთხვევაში, „ჩურჩულით“ ვერ იმძლავრებს იგი. სიმართლეს თქმა და ქმედება სჭირდება.

ვართ კია ამისთვის მზად? მეტისმეტად ხომ არ მივეჩვიეთ „ჩურჩულს“, ანუ — რაც იგივეა — მართლაც ქმედების გაბედულება, სიმართლის ჟინი და ღონე ხომ არ გამოგველია? სიმართლის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობა ხომ არ მოგვიდუნდა?

აქ ხომ პირადი კი არა, საქვეყნო-საზოგადოებრივი სიმართლის საკითხი დგას. ვიწროდ-სუბიექტურ ასპექტში „პირადად მართალი“ მრავალზე მრავალი შეიძლება აღმოჩნდეს. საზოგადოებრივი სიმართლე კი — სხვა სიმაღლეა, რომელიც ყველანაირი პირადულის, სუბიექტურის და მეშინურ-ობივატელურის მიღმა მძლავრობს. როდესაც ასეთი საქვეყნო-საზოგადო სიმართლის საჭიროების საკითხი აღიძრა, თვალი ჩავიბრუნოთ სულში და ვიკითხოთ: ხომ არ მოგვერია ისეთი ობიექტური ფსიქოლოგია, რომელიც ხელს გვიშლის საკუთა-



ჩი „სიმართლის“ მიღმა — ნამდვილი სიმართლე ვალიართ? პირადი ცხოვრების კომფარტაციისთვის სიმართლის და ღირსების ცნებათა დევალვაციას ხომ არ ვახდენთ? უკვე კარგა ხანია, მეშჩანურ-ობივატელური ძალები დაეინებით ეტანებიან ჩვენს კულტურულ საზოგადოებრიობას, ჩვენს ინტელიგენციას: „ობივატელი“ ცდილობს, ერთი მხრივ, შეერწყას ინტელიგენციას და მოირგოს „ინტელიგენტური იერი“, ხოლო, მეორე მხრივ — ცხოვრებისეულად და ფსიქოლოგიურად დაიხლოვოს, გაიერთმნიშვნელიანოს იგი; ობივატელობა და ცხოვრებისეული პრაქტიციზმი „განსაცდელივით“ აღიძრა ჩვენს ინტელიგენციაში, საკუთრივ მწერლობაშიც, და დიდი საფრთხილე, გამჭირახობა, სულის სიმტკიცეა საჭირო.

ზოგი იფიქრებს, ეს ლიტერატურულ შემოქმედებას კი არა, ცხოვრებას ეხება. ასეთი ფიქრი მცდარია, რადგან ხელოვანის ფსიქოლოგიაში ობივატელის მომძლავრება მუდამ ხდებოდა და ხდება „უმალესი ინტერესებისა“ და წმინდად შემოქმედებითი ძალების შესუსტების ხარჯზე...

ამასთანავე, „ადამიანური კეთილმოსურნეობის“ თუ „სულგრძელი მიმტევებლობის“ სახელით, ერთგვარი უპასუხისმგებლობა, ერთგვარი თვითნებობა აღიძრა ჩვენი მწერლობის გზაზე.

რა თქმა უნდა, იყო ხელისშემშლელი ობიექტური ფაქტორები, მაგრამ მე მაინც ასე ვგონებ: ჩვენი მწერლობისა და საკუთრივ პოეზიის გზაზე შექმნილი არცთუ სახარბიელო ვითარება, უპირატესად, სუბიექტური მიზეზებით არის განპირობებული. ჩვენ ხშირად გარემო ვითარებებს ვაბრალებთ იმას, რაშიც თავად მიგვიძღვის ბრალი. განა ყოველთვის გამოუვალი მდგომარეობა გვაიძულებდა, რომ უგემოვნობისთვის, ზერელობისთვის, თავკერძობისთვის ფართოდ გაგვეღო კარი, გასაქანი მიგვეცა? განა ლიტერატურაში არალიტერატორთა აგრერაჟ მომძლავრებაც სულ მთლად „სხვების ბრალია“? განა სამწერლო ეთიკის ხშირი დარღვევებიც სულ მთლად „სხვისი ბრალია“? განა მწერალთა კავშირის რიგების სიწმინდეს და ღირსებას ჩვენ თვითონ სათანადოდ ვუფრთხილდებით და ყოველთვის ვიცავთ თუნდაც ელემენტარული წესდების ნორმებს? ჩვენ თვითონ ხომ არ ვაკნინებთ მწერლის — ლიტერა-

ტორის სახელს? თვითონვე ხომ არ ვარლევით იმ 'მეგნებას, რომ მწერალთა რიგებში ყოფნით, არათუ ღირსეულ თანამედროვეებთან, ნებით თუ უნებლიეთ, გალაკტიონ ტაბიძესთან და გიორგი ლეონიძესთან, ილიასთან და აკაკისთან, ვაჟასთან და ნიკოლოზ ბარათაშვილთან და სხვა ბუმბერაზ წინაპრებთან ვ-წყებთ „მეზობლობას“.

როსტის მწერალთა VI ყრილობაზე ევგენი ევტუშენკომ ამგვარად გამოხატა თავისი გულისტკივილი: „...საგანგაშო წითელი შუქი უნდა ინთებოდეს თვითგანდიდების, უვარგისი ლექსთა გროვის, თაროებზე აგურებივით დახვავებული უმაქნისი რომანების წინაშე, რომელთა ავტორები თავს იმშვიდებენ იმით, რომ საცხოვრებელი სახლის ერთ სადარბაზოში მცხოვრებ მეზობელ მწერლებზე უკეთ წერენ, — არადა ავიწყდებათ, რომ ლიტერატორთა სახლში, სადაც უკანონოდ ჩაწერილან, მათი უკვდავი მეზობლები არიან პუშკინი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი“.

უნებურად გამახსენდა სამოციანი წლების დასაწყისში კონსტანტინე გამსახურდიას მკაცრი მიმართვა მწერალთა კავშირის მდივნებისადმი — მტკიცედ ჩამდგარიყვნენ მწერალთა კავშირის კარიბჭეში და შემთხვევითი პირებისგან დაეცვათ მწერლობა.

ეს არ არის „შლაგბაუმური ფსიქოლოგიის“ გამოვლენა: ეს მხოლოდ და მარტოდენ იმ სულისკვეთებისა და პასუხისმგებლობის ნიშანია, რომელიც მოგვიწოდებს — გავუფრთხილდეთ მწერლობის ღირსებას, სოწმინდეს, სიმართლეს.

კიდევ არაფერი, როდესაც აღზრდილ, პატიოსან, თავმდაბალ არალიტერატორებთან გვაქვს საქმე, მაგრამ მეტრსმეტად მომრავლდნენ საექვო ამბიციებით შეპყრობილნიც; ზოგნი გენიოსებთან „მეზობლობასაც“ არად აგდებენ და, აი, უკვე იმის მოწმენიც გავხდით, რომ შარშან, მწერალთა კავშირის პლენუმზე, საჯაროდ, ტრიბუნიდან, ნიკოლოზ ბარათაშვილი კნინად მოიხსენია ე. წ. „ახალგაზრდა პოეტმა“.

როდესაც ბარათაშვილის სახელს კნინად მოიხსენიებენ. როდესაც ნიკო ლომოურის დანთებულ „წმინდა სანთელს“ უსულგულოდ ხელყოფენ, ვგონებ, მაშინ მაინც უნდა ითქვას პირდაპირ: თუმცა ეს ერთეული შემთხვევებია, მაგრამ არცთუ

უმბრუნოდ, უვითარებოდ მომხდარი შემთხვევებია. მრავლის-  
შეტყველია თუნდაც ის ფაქტი, რომ ასეთი „ახალგაზრდა  
მწერალი“ გადაცილებულია ყმაწვილკაცობის ასაკს, თანაც —  
პისი „ნიჭიერების“ და „გონიერების“ პროპაგანდას არაერთი  
სახელიანი კრიტიკოსი ეწევა თანამოაზრობრივი პოზიციები-  
დან, თანაც ასეთი ახალგაზრდა მოქმედებს „ავანგარდიზმის“  
და „თავზებელაღებული ორიგინალობის“ ნიღბით, რომლის  
მიღმა ისახება სულიერი უმწიფრობა, ურწმუნოება, მწერალ-  
თა კავშირის ხელმძღვანელობასთან ფარისევლობა და მრავალი სხვა, ფრიად არასახარბიელო და სრულიად არაავანგარ-  
დისტული თვისება.

განა ყველა ახალგაზრდას, ვინც მწერალთა კავშირის სამ-  
დღენოს კარებთან საამებლად გახმაურდება — ნიჭიერი, პერ-  
სპექტიული უნდა ეწოდოს და ტრიბუნისკენ გზა გაეხსნას?  
რატომ უხმოდ და თავმდაბლად გარს უვლიან მწერალთა კავ-  
შირს თუნდაც იგივე მანანა ჩიტიშვილი, გიგი სულაკაური,  
დათო მაღრაძე, რამინ ამონაშვილი, ლალი გულისაშვილი —  
ნიჭიერი ახალგაზრდა პოეტები, რომელთა ლექსების პირვე-  
ლი კრებულებიდან ამოიცილობიან ფიქრიანი, გულიანი, მშობე-  
ლი მიწის ხმებს დაყურადებული, სიკეთით. მოაზროვნე და  
და სულით მიმსწრაფი ლიტერატორები.

„სიტყვა ეკუთვნის შთამომავლობას“ — სავსებით მარ-  
თებულად ბრძანა თავის ლექსში ირაკლი აბაშიძემ. ქართული  
პოეზიის გზას სამომავლოდ უნდა გაუფრხილდეთ. რომ მას-  
ზე ღირსეულთა ღირსეული სიტყვა მძლავრობდეს.

ახალგაზრდობიდან სასიკეთო, ნამდვილი, ნიჭიერი ეროვ-  
ნული ძალების შერჩევა-წარმოჩენა დაზღვეული უნდა იყოს  
ყოველგვარი შემთხვევითობისგან, ყოველგვარი პროტექციო-  
ნიზმისგან, ყოველგვარი უგემოვნობისა და უვიცობისგან.  
ახალგაზრდობისადმი ასეთი მიდგომა აღმოჩნდება დიდ ძა-  
ლისხმევად ჩვენი დღევანდელი სამწერლო ვითარების მოწეს-  
რიგებისა და პოეზიის გზის მართებულად განვითარებისათ-  
ვის.

თანამედროვე ქართული პოეზიის გზაზე არაერთ „გადახ-  
რას“ აქვს ადგილი ეერსიფიკაციის და შემოქმედებითი ძიე-

ბების სფეროშიც. სამოცდაათიანი წლებისთვის დამკვიდრებული არაერთი სასიკეთო ნოვაცია, წლების მანძილზე, ნებით თუ უნებლიეთ, „ნეგაციად“ გადაიქცა.

ასე მაგალითად, 60-70-იან წლებში სასიკეთოდ დამკვიდრებული ვერლიბრის ღირებულება, ბოლო ხანს სამწუხაროდევალვაციას განიცდის, სხვასთან ერთად, მისი მომრავლებული მიმდევარ-გამომყენებლობის წყალობითაც. აკაკი გაწერელისა, მიხეილ ქვლივიძის და არაერთი სხვა ლიტერატორის მიერ მრავალგზის გამოთქმულა ჩვენი ვერლიბრის მისამართით „ბუნდოვანება“, „უძარღვობა“, „არაფრისმთქმელობა“, „ხელოვნურობა“, „პროვინციალური ინტელექტუალიზმი“, „ვერლიბრის საიდუმლოებათა და კანონთა უცოდნარობა“, „უცხოური პოეტური სქემების ქარბად გამოყენება“, „უცხოური სამეტყველო სტილის იმიტაცია“ და სხვა ამგვარი საყვედურები.

ყველაფერი ეს მართალია, მაგრამ თვითონ ვერლიბრის ფორმა მაინც არაფერ შუაში არ არის. განა ბესიკ ხარანაულთან, ლია სტურუასთან, ესმა ონიანთან, ჯარჯი ფხოველთან, მამუკა წიკლაურთან და სხვა, ჩვენი დღევანდელი ვერლიბრის დამამკვიდრებლებთან არ ვკითხულობთ ნამდვილ, მაღალმხატვრულ ლექსებსაც და პოემებსაც? განა სულ ახალგაზრდა გიგი სულაკაურთან ვერლიბრი არ უღერს ორგანულად და საინტერესოდ? მაგრამ, ისიც უნდა ითქვას, რომ თვით ზემოხსენებული პოეტებიც არცთუ იშვიათად ღალატობენ ვერლიბრის „გემოვნებას“.

ვკითხულობთ მოზღვაებულ ვერლიბრებს. რომლებშიც ვერ ვხედავთ ემოციების გამართვას მკაცრი ობიექტივაციის დონეზე. საზრისის პრიმატს. გამომსახველ საშუალებათა სიზუსტეს და ასახვის საგნის განზოგადებულობას; ქარბობს ბანალურ-სენტიმენტალური წიაღსვლა. ბუკოლიკა... ვკითხულობთ ისეთ ვერლიბრებსაც, რომლებშიც „ყრუ კლდეს ესმის ჩიტების ელურტული“, „დამშრალ წყაროს ღაბღუპით ჩამოსდის ცრემლი“, — ზოგიერთი მოვლენათა ურთიერთდაკავშირების ელემენტარულად სავალდებულო წესებსაც ვერ იცავენ. ასეთი და მათი მსგავსი ვერლიბრები არც თავიანთი ფორმით არიან მართალნი და არც ცხოვრების სიმართლეს ასახავენ.

სამწუხაროდ, მოზღვაებულ პრიმიტიულობაში, ბანალურობაში, ხელოვნურ სირთულეში და, საერთოდ, არაპოეზიაში ვერლიბრის ნამდვილი მაღალმხატვრული ნიმუშებიც იჩქმალევიან.

პირველ რიგში, ვერლიბრის დამამკვიდრებლები უნდა გაფრთხილებოდნენ თავიანთ მიღწევებს და ყოველნაირად წინ აღდგომოდნენ მათ მრავალრიცხოვან მიმბაძველებში ვერლიბრის „გემოვნების“ დაკნინებას და, განსაკუთრებით კი, ვიწროდ-სუბიექტური მოტივების მოჭარბებას.

ვიწროდ-სუბიექტურმა საწყისმა მეტისმეტად იძალა ბოლო წლების ვერლიბრშიც და რითმიან ლექსშიც. „წვრილმანი ყოფაქექიაობა“ — ლიტერატორის ენით განიმარტება, როგორც ვიწროდ-სუბიექტურ, ყოველდღიურ, ყოფაცხოვრებით, წვრილმან და პირად განცდათა ვერსიფიკაციული საშუალებებით გამოხატვა. კარგა ხანია, შეიქმნა „პოეტური სუბიექტივიზმის“ ერთგვარი ტრაფარეტი, ერთგვარი კლიშე, რომელიც სხვადასხვა გრძნობითი შეფერილობითა და ტონალობით მეორდება სხვადასხვა კრებულებში. პირობითად რომ ვთქვათ, ძველისძველი „მთვარე — ტურფად მძინარე“ დღეს შეცვალა კიდევ უფრო კნინმა, პოეზიის თვალსაზრისით კიდევ უფრო გაუმართებელმა „ჩემმა ცრემლმა“. და თუმცა „პოეტური სუბიექტივიზმი“ დიდ პოეტთა შემოქმედებაშიც გაპოვლენილა, მაგრამ მათ ლექსებს შთაგონებლობას და ინტერსუბიექტური კომუნიკაციის უნარს ანიჭებს დიდ პოეტთა „პიროვნული წონა“. სხვა შემთხვევებში კი — „პოეტური სუბიექტივიზმი“ ძალზე არასახარბიელო სახით მოჩანს.

აღსანიშნავია, რომ „პოეტური სუბიექტივიზმით“ გამოწვეული ნაწერები არ არის მოკლებული პოეტურობას და „სილამაზეს“, ოღონდ — პოეზია და მისთვის არსებითად დამახასიათებელი „განზოგადებულობა“ • თუ „საყოველთაოობა“ მათში არ არის. ასე მაგალითად, როდესაც კვითხულობთ ასეთ სტრიქონებს:

„ნუ გამომკითხავ,  
რად გავექეცი, მეგობრებო,  
თქვენს საკრებულოს.  
მე ველარ ვუმზერ

ბედნიერებით მაძლარ სახეებს  
და მრცხვენიან ჩემი ცრემლების.  
სულს ტკივილმა გამოჟონა  
თალს სამოსელში  
და გზას მიეყვები უდაბნოსკენ,  
მარტოსულმა მინდა ეიყვირო,  
ქვებს დაეანთხოთ. ბოლმა და შხამი,  
და განწმენდილი დაეუბრუნდე  
კაცთა საბუღარს“.

ან კიდევ:

„დამიხუტე თვალი ისე,  
რომ ცრემლთა შორის  
ფერად ხაზებზე  
გადაცურდეს სიმღერა ჩემი.  
დაეკიდოს შვეენიერ ბილიქს,  
გადიფინოს მკერდზე ქვეყანა“.

(ნ. ნეკერიშვილი)

ასეთ ნაწერებში პოეტი თუმცა ადამიანურად გულწრფელია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შემოქმედებითად არ არის მართალი, გასაგები და გასაზიარებელი.

ზემორე ციტირებული „ნუ გამომკითხავ“ ნამდვილ ლექსად განხორციელდებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მასში აისახებოდა ის, რის შესახებაც არაფერი გვამცნო ნაილი ნეკერიშვილმა. ავტორი მკითხველს მიმართავს — „ნუ გამომკითხავ“, თუ რისთვის გავეჩეცი მეგობრებს და თვალს რისთვის მომადგა „ცრემლი“, მაგრამ, მკითხველისთვის ხომ ის „რალაც“ არის საინტერესო, რამაც გამოიწვია „გაქცევა“, „მარტოსულობა“ და „ცრემლი“; თანაც, ის „რალაც“ მკითხველისთვის გასაზიარებელი, ადამიანური სულისკვთების ამსახველიც უნდა ყოფილიყო. ნ. ნეკერიშვილმა კი არ თქვა ის „მთავარი“ და, ამიტომაც, პოეტური საშუალებებით ასახული მისი სუბიექტური მდგომარეობის ამსახველი პასაჟებიც პოეზიისგან დაშორებული აღმოჩნდნენ. სათქმელად ლამაზია „მარტოსულობაც“, „ბრბოსგან განდგომაც“, „მეგობრებისგან გაუცხოებაც“, „სულის ტკივილიც“... — ასეთ გრძნობებს არაერთი ადამიანი განიცდის, როდესაც არასასურველი სინამდვილიდან ეძებს გამოსავალს საკუთარ წარმოსახვებში. ეს პროცესი — თვითწარმოსახვის გზით სინამდვილიდან იაყ-

დახსნის მიზნით ფანტაზიის კარბი ექსპლოატაცია რეალობისა და აქტივობის უნარს უდუნებს ინდივიდს (მისი ინფანტილობის ხანას ახანგრძლივებს), მით უმეტეს, მიუღებელია ასეთი „თავდახსნის“ ძიება პოეზიის ასპარეზზე. პოეზია რეალობაა, სინამდვილის თვალეში უცხადესად ჩაშტერებული და უადრესად აქტიური ძალაა, რომელიც უარყოფს ცხოვრებიდან განდგომას. თუმცა პოეტი უპირატესად განმდგარია ყოველდღიურობიდან, მაგრამ პოეზია აქტიურად ჩართულია სინამდვილეში. ეს ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური ფენომენი, „პოეტი — პოეზია — სინამდვილე“, არაერთგზის და არაერთგვაროვნად (თუმცა, თავისი არსით, უცვლელად) განმარტებულია სათანადო ლიტერატურაში და, ვგონებ, ზედმეტ განმარტებას არ საჭიროებს.

მეორე მაგალითშიც („დამიხუტე თვალი ისე“) ყველაფერი ლამაზად თქმულია (მიუხედავად ერთგვარი გაუგებრობებისა); მაგრამ აქაც ყველაფერი მოქმედებს სუბიექტურობაში ჩაკეტილი ფორმით.

მსგავსი ნაწერები ვერ განახორციელებენ ინტერსუბიექტური კომუნიკაციის ფუნქციას — ვერ განაცდევინებენ მკითხველებს ადამიანურ განცდათა სინამდვილეს. სამწუხაროდ, მსგავსი სტილით შექმნილი ლექსები მეტისმეტად მომრავლდა ბოლო წლებში. მაგალითების მოტანა ძალზე შორს წაგვიყვანდა — უსარგებლოდ აღავსებდა გვერდებს.

ასეთი „პირადი ცრემლის“ ანუ ვიწროდ-სუბიექტური საწუხარის ლექსალურ ფორმებში მომწოდებელი პოეტების მისამართით ჯერ კიდევ ბ. გ. ბელინსკიმ ამგვარად გამოთქვა საყვედური: „მხოლოდ საკუთარი, პირადი საწუხარით შებოქილ და ლექსებში მათზე მომჩივან ტანჯულთ, შეგვიძლია მივმართოთ ლერწონტოვის სიტყვებით: „რა ჩემი საქმეა, იტანჯებოდი თუ არა?“... სირცხვილია პირად და ცალკეულ გასაჭირზე წერო, მიუტევებელი სისუსტეა, სულმოკლე ეგოიზმია“.

რა თქმა უნდა, „პოეტური სუბიექტივიზმი“ მართო ნაზად მგრძნობიარე, რომანტიკულ-სენტიმენტალური ფორმებით არ ვლინდება ჩვენს სინამდვილეში. ზოგჯერ იგი ლექსთა კრებულებიდან გვეძლევა ობიექტივიზებული და ფრიად „მკაც-

რი“, ინტელექტუალიზებული და „ანტი-რომანტიკული“ ფორმებითაც. ზოგიერთი პოეტი „არამგრძნობიარე“ ფორმებით უჩივის „ღმერთს“, უფულობას, ზოგი პოეტი ლანძლავს „ფულიანებს“, ზოგ ლექსში პოეტი პაპანაქება სიცხეში გამგუნებულ მზერას აყოლებს ქალის ვნებიან სხეულს და — სიცხეს აბრალებს (თითქმის მართლა პაპანაქების ბრალი იყოს მისი გამგუნება-გაზარმაცება)... ბოლო დროს, ზოგ ე. წ. ლექსში გაისმის ჩივილი სექსუალურ საკითხებზე და ბიოლოგიურ ასპექტებზე მდურვა. ამ შემთხვევებთან დაკავშირებით, არათუ გაანალიზება, მაგალითების მოტანაც მეუხერხულება. ერთს ვიკითხავ მხოლოდ: ნუთუ ზოგიერთს პოეზია მიაჩნია „სექსოლოგიის“ ან ყოფაცხოვრებითი საკითხების მოსაგვარებლად გამოსაყენებელ სფეროდ? ცხადია, ამგვარი ლექსალური გამოვლინებები თვით პოეზიას იოტისოდენადაც ვერ შეეხება, რადგან პოეზია თავისთავად არის და არსებობს. ყველაფერი ეს ხდება პოეზიის მიღმა, მაგრამ — ყველაფერი ეს ხდება ხალხის ცხოვრების შუაგულში, მკითხველთა „შემმაგონებელი“ და „შთამაგონებელი“ ფორმებით.

პოეტი უნდა აღვივებდეს და ამძლავრებდეს ხალხში (აღამიანში) პოეზიის გრძნობას, როგორც ერთ-ერთი ჩივის უმაღლეს გრძნობათაგანს და, როდესაც, ამის ნაცვლად, პოეტი ხალხში (აღამიანში) ამ გრძნობას აჩლუნგებს — ამით თუმცა პოეზიას ვერაფერს, მაგრამ აღამიანს (ხალხს) კი ბევრად ვნებს. როდესაც დახლში მდგარი ინდივიდი რამდენიმე კაპიკით ან რამდენიმე მანეთით ატყუებს მყიდველს, უთუოდ, სამწუხაროა; ხოლო როდესაც ინდივიდი ისეთ „შემოქმედებას“ აწვდის მკითხველს, რომელიც უჩლუნგებს ამ უკანასკნელს უმაღლეს გრძნობათა მიმართულებებს — აქ უკვე ავბედით პროცესებთან გვაქვს საქმე. ხელოვნება რომ უმძლავრესი შემოქმედი იარაღია — ეს ისეთი ფაქტია, რომელიც ყოველ ეპოქაში ცხადლივ მეტყველებს: ტირანები ტყუილად როდი ჰყვებოდნენ თავებს ან აძევებდნენ სამშობლოდან ჰემარიტ ხელოვანთ.

ძალზე გამარტივებულად და განზოგადებულად რომ ვთქვა: პოეტმა ის კი არ უნდა ამცნოს მკითხველს — „მე მზია“; პოეტმა უნდა ამცნოს მკითხველს — „რატომ შა ჩემში აღამიანს“:



ასევე, პოეტმა ის კი არ უნდა ამცნოს მკითხველს — „მე ვტირი“; პოეტმა უნდა ამცნოს მკითხველს — „რატომ ტირის ჩემში აღამიანი“. და ყველაფერი ეს პოეტმა უნდა ამცნოს მკითხველს, ცხადია, გრძნობად-კონკრეტულ ფორმებში და რეალურ (ხელშესახებ) საგნებთან დაკავშირებით. და თუ „მთავარს“ ვერ ხედავს, ან „მთავრის“ თქმას ვერ ახერხებს, ვერ ბედავს პოეტი — პოეზიის „ნიშნით“ ხალხის წინაშე გაცხადებასაც უნდა მოერიდოს თუნდაც ელემენტარული მორალის, ელემენტარული კაცთმოყვარეობის და ხალხის (აღამიანის) წინაშე ელემენტარული პასუხისმგებლობის გრძნობით<sup>1</sup>.

„პოეტურ სუბიექტივიზმზე“ აქ სიტყვას მეტად აღარ გა-

---

<sup>1</sup> მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიაში „პოეტური სუბიექტივიზმით“ აღნიშნულ მოვლენას ერთგვარად და ნაწილობრივ ესაბამება ჩვენს კრიტიკაში აკაკი ბაქრაძის მიერ აღნიშნული მოვლენები და შეფასებები თანამედროვე პოეზიის სფეროში. წერილში „სულის ზრდა“ აკაკი ბაქრაძე, სხვასთან ერთად, საკვებით მართებულად აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ლექსს „ემუქრება თავისთავში ჰერმეტიკულად ჩაქეტვა. უფრო მეტიც, არსებობს საშიშროება, გადაიქცეს უბრალო ჰობად.

„არავინა მყავს ძმებზე ძვირფასი,  
ჩემი ორი ძმის მზეს გეფიცებით“

„თქვენი სიცოცხლე და აყვავება,  
დებო, ძმებო და ბიძაშვილებო!“

(შ. ა რ ა ბ უ ლ ი)

„ოღონდ შენ მყავდე, შეილო, კეთილად,  
მე სიხარულით ავიტან ჭვარცმას“

(შ. ფ ო რ ჩ ხ ი ძ ე)

„ბაბილინას მოვეტანე სიხარული დედობის,  
სიხარული მამობის მოვეტანე ვარდენს“

(ტ. მ ე ბ უ რ ი შ ე ი ლ ი)

შშობლების, შეილების, და-ძმების, შეილიშვილებისა თუ ნათესავ-მეგობრების სიყვარული. ჩვეულებრივი ბიოლოგიური გრძნობა... პოეტსაც ვერაფერს წაართმევს უფლებას ამ გრძნობაზე ილაპარაკოს, მაგრამ, თუ მასში რაიმე განზოგადებული აზრი არ ჩაედეთ, ვერც ვერაფერს ახალს ვიტყვით და ვერც საინტერესოს, საყურადღებოს. პოეტური ნაწარმოები ველარ გასცდება მოკითხვის ბარათის (ოღონდ გალექსილის) ღონეს. დარჩება მეტისმეტად კონკრეტულის (მხოლოდ ავტორისთვის ღირებულის) საზღვარში“. (იხ. აღმანახი „კრიტიკა“, 1985 წ. № 1).

ვაერცობთ. ვიმედოვნებ, მკითხველი ისედაც მიმიხვდა სათქმელს. ფაქტია, რომ ჩვენში აღიარებულ პოეტთა უმეტესობა, უპირატესად ცდილობს, თავის სუბიექტურობაში „მოიმწყვდიოს“ პოეზია და — ს უ ლ უ ფ რ ი ვ ე ი ა თ დ ე ბ ა ს ა კ უ თ ა რ ი ს უ ბ ი ე ქ ტ უ რ ო ბ ი დ ა ნ გ ა ს ვ ლ ა პ ო ე ზ ი ი ს კ ე ნ .

რა თქმა უნდა, პოეზია, პირველ ყოვლისა, შემოქმედებითი პიროვნების სამყაროს უნდა ასახავდეს, მაგრამ — შემოქმედებითი პიროვნება ხომ იგივე „სულიერი“, ვიწროდ-სუბიექტური არტახებისგან დახსნილი, ცხოვრებისეულ პირად ზრახვებზე და განცდებზე აღმალეული პიროვნებაა.

რამაც საგრძნობლად იკლო ჩვენს პოეზიაში — ეს არის „სულიერება“, „სურვილთა ღიაღობა“, პირადულზე „აღმალეობა“.

აქვე უნდა აღვნიშნო: იყო დრო, როდესაც ჩვენს პოეზიას დააკლდა „რეალობა“, „აშკარად ხელშესახები საგანი“, რასაც კრიტიკოსებმა უწოდეს „დამიწება“; მაგრამ, რაც უფრო „დამიწებული საგნით“ იტვირთება ლექსი, მით უფრო მძლავრი „ფრთები“ უნდა შეესხას, — „უფრთებოდ“ ვერც ერთ საგანს ლექსი ვერ გადააფრენს პოეზიის სამყაროში:

ფრთები,  
ფრთები გინდა,  
კიდევ ფრთები გვინდა...

პოეზიასა და, საერთოდ, ხელოვნებაში „ფრთებია“ მთავარზე-მთავარი.

ზოგიერთი ლიტერატორი, თანამედროვე მეცნიერ-ტექნიკური პროგრესის ფონზე, პოეტისთვის „ფრთებს“ დროის შეუსაბამო დანამატად მიიჩნევს და, ამასთან დაკავშირებით, პოეტის შემოქმედებითი ბუნების არსის ძალზე მცდარ გადაფასებას აწარმოებს. ასეთმა ლიტერატორებმა, უბრალოდ, არ იციან, რომ პოეტი (და, საერთოდ, ხელოვანი) ვერ დაიყვანება ვერც ინტელექტის, ვერც მგრძნობელობის, ვერც წარმოსახვისა თუ ნებელობის სიმძლავრეზე. ასეთ ლიტერატორებს, უბრალოდ, ავიწყდებათ, რომ მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი საუკუნეთა მანძილზე მიმდინარეობს, რომ ცივილიზა-

ცია საუკუნეთა მანძილზე მალღდება, მაგრამ — ხელოვანის არსი არასდროს შეცვლილა. ხელოვანის შემქმნელი ბუნება ვერც შეიცვლება და არც იცვლება, — წინააღმდეგ შემთხვევაში, ხელოვნება აღარ იქნება. ხელოვანი კი, თავისი არსით, არის ისეთი ადამიანი, რომელიც, სპეციფიკური მიდრეკილების გარდა, აღჭურვილია ყოველნაირი მემზანურ-ობივატელური (პრაქტიკისტული) ფსიქოლოგიის გამაღიზიანებელი და საპირისპირო უნარით — იცხოვროს უმაღლესი ინტერესებით.

აი, ეს არის „ფრთების“ შემსხმელი ძალა.

დასასრულ, ყურადღება მინდა გავამახვილო ჩვენი დღევანდელი პოეზიისა და მისი შეფასების სფეროში აღძრულ ერთ პრინციპულ დაპირისპირებაზე, რომელიც თუმცა ადრეც იგრძნობოდა, მაგრამ მთელი სისრულით გამოიკვეთა 1984 წელს — ირონიულ ლექსთან დაკავშირებით შექმნილი დისკუსიის პროცესში აღმანახ „კრიტიკის“ ფურცლებზე (№2, 3, 4). ხსენებული პრინციპული დაპირისპირების ინტერესთა დიაპაზონი ბევრად სცილდება „ირონიული ლექსის“ პოეტიკის საზღვრებს და მთლიანად პოეზიის ესთეტიკას ეხმიანება. მას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ქართული პოეზიის გზის თეორიულ და ისტორიულ ასპექტებში გააზრებისათვის, მისი სადღეისო და სამომავლო გეზის განჭვრეტისათვის.

დაპირისპირება ასეთია: პოეტთა და კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი კვლავაც იცავს პოეტური და, საერთოდ, მხატვრული ასახვის იმ მარად პრინციპს, რომლის მიხედვითაც ლექსი უნდა გაიშალოს უპირატესად განცდით-შინაარსობრივი მიმართულებისა და სათქმელის „მნიშვნელობის“ დონეზე, სადაც ყოველნაირი გამომსახველობითი ფორმა მოემსახურება „სათქმელისა“ და „მნიშვნელობის“ გამოხატვას; პოეტთა და კრიტიკოსთა მეორე ნაწილმა წამოაყენა „ახალი“ პრინციპი, რომლის მიხედვით ლექსი უნდა გაიშალოს უპირატესად „სიტყვის ათამაშების“ და, საერთოდ, ფორმისეული ასპექტის დონეზე, სადაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს განცდით-შინაარსობრივ მიმართულებას და „სათქმელს“.

ასე მაგალითად, კრიტიკოსი ირაკლი კენჭოშვილი, არაერთ

რეცენზიასა თუ წერილში, გამოთქვამს შეხედულებას, რომ ლექსი შევაფასოთ მისი „სათქმელის“ ან „განცდითი-შინაარსის“ ასპექტებიდან გამომდინარე კი არა, არამედ ლექსის „ფონოლოგიის და ლექსიკის“ აქტუალიზაციის, „ბგერათა მეტაფორების“ და „სიტყვათა თამაშის“ ასპექტებიდან. კრიტიკოსის შეფასებითი პოზიცია იმ შემთხვევაშიც აშკარად გამოვლინდა, როდესაც მან დიდი ქებით მოიხსენია მ. ქურდიანი და მისი ვერსიფიკაციული ტექსტები წერილში «in risu veritas» (ალმანახი „კრიტიკა“, 1985 წ., №3). იგი წერს: „ჯერ ალბათ ბევრი დრო გავა, ვიდრე მოვა ის დიდი პოეტი, რომელზეც იტყვიან: „ის პოეზიად ხდიდა ჩვენი დღეების პროზას“ (გ. ტაბიძე). მაგრამ დღესვე უკვე შეგვიძლია უყოყმანოდ ვთქვათ, რომ ამგვარი მიზანსწრაფვა სანთლით საძებნელი არაა. ამ თვალსაზრისით თავისებურად იქცევს ყურადღებას მ. ქურდიანი... საინტერესოდ შემოდის მის ლექსებში ხახგრძლივი ხმარებისგან დაღდასმული „ცხოვრება/კარი გამოკეტე რა/ფეხებზე ანნას გამო გეკიდა/ეძახდი: კარში გამო ჰეტერა/და ცეცხლიც ანნას გამო გეკიდა/და ყოფაც ანნას გამო გეტირა/და ისევ ანნა გამოგეკიდა/და ისევ ანნა გამოგეტირა“. ეს ლექსი გარკვეული ანტი-სტილიზებაა, მისი (რისი ანტისტილიზების? — ა. ვ.) ერთგვარი პაროდირებაა ამ სიტყვის მ აღ აღ ლ ი შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი თ ი გ ა გ ე ბ ი თ. ერთი მხრივ — ამაღლებული რეგისტრი („ევროპეიზებული“, გაუცხოებული „ანნა“, სიმბოლისტური ლექსის მარკირებული ელემენტები — „გეტერა“ და უკიდურესად ზუსტი და რთული მაღალი რითმები) და, მეორე მხრივ — „ფამილარული ლექსიკა“ („ფეხებზე გეკიდა“, „ყოფა გეტირა“) და „მდაბიო“ სიუჟეტი“ (ალმანახი „კრიტიკა“, №3, გვ.174-175). ზემორე ციტირებული ლექსი და მისი ანალიზი ი. კენჭოშვილს მოაქვს იმ მიზეზებისა და გარემოებების გასაშუქებლად, „რომელთა გამო უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება დღეს ქართულ ლექსში ნატურალისტური პლანის ფართოდ შემოჭრას, პოეტური ემოციისა თუ პოეტური შინაარსის გაფართოებას და გამდიდრებას, რაც... პოეზიის ენის გადახალისებასა და სამეტყველო ენისადმი განსხვავებული მიმართების, ახლებური მოდუსის დამყარებას გულისხმობს (გვ. 174).

ეს არის მართლაც „მარკირებული“ ანალიზი და განდიდება ისეთი ვერსიფიკაციული ტესტისა, რომელიც, სინამდვილეში, სხვას არაფერს წარმოადგენს, თუ არა ფუტურისმიერთ-ერთი ნაირსახეობის უღიმღამოდ გადამღერების ცდას. „ევროპეიზებული“ „ანა“ და „გეტერა“ მხოლოდ გულუბრყვილო და პოეზიის გემოვნების უქონელ მკითხველს და ლიტერატორს თუ დააბნევს, თორემ ამ მართლაც „მდაბიო“ სიუჟეტზე“ აგებულ ვერსიფიკაციულ ტესტში არავითარი ინდივიდუალური „პოეტური ემოცია“ და „პოეტური შინაარსის გაფართოება და გამდიდრება“ არ არის, — აქ არაფერია, გარდა იოლი, ზედაპირული ხერხებით ათამაშებული ბანალური სიტყვებისა და რითმებისა.

სამართლიანობა მოითხოვს, აღინიშნოს, რომ ი. კენჭოშვილი ყოველთვის და ყველა შემთხვევაში არ გვევლინება ანგეჰარი „სიტყვათა თამაშის“ აპოლოგეტად. სხვა დროს და სხვა შემთხვევაში, იგი ლექსის ჩვეულებრივი შემფასებელია. ი. კენჭოშვილი პროფესიონალი, დახელოვნებული კრიტიკოსია და, როგორც წესი, სხვადასხვა შემთხვევაში სხვადასხვა, შეფასების საგნებთან მისადაგებით მსჯელობს.

რაც შეეხება მ. ქურდიანს — იგი პრინციპულია თავისი მრწამსით და ლიტერატურული გატაცებით. მისი პრინციპულობა, უთუოდ, მოსაწონი იქნებოდა, რომ ცალმხრივ ცოდნას და აგრერიგ მცდარ შეხედულებებს არ ემსახურებოდეს. მ. ქურდიანი რომ უპირატესად ფორმისეული ასპექტის აპოლოგეტია პოეზიაში, ამაზე მეტყველებენ მისი თეორიული ხასიათის წერილებიც და პოეტური ტესტების პირველი კრებულიც „ქრონიკა“. თავისი პრინციპული პოზიცია მ. ქურდიანმა ყველაზე აშკარად და სრულად გამოავლინა წერილში „ანტიავეროვისი...“ სხვა მრავალთა შორის, აქ მე მხოლოდ ერთ მომენტზე გავამახვილებ ყურადღებას — იმ პასაჟზე, სადაც მ. ქურდიანი გამოავლენს ლექსის მისეულ გაგებას და შეფასებას ტარიელ ჭანტურიას ვერსიფიკაციული ტესტის „ლექსი-მიქსერის“ აპოლოგიის პროცესში. თავისი ანალიზით, მ. ქურდიანი ცდილობს მკითხველთა დარწმუნებას, რომ, თუმცა „ლექსი-მიქსერში“ არ ჩანს არც სათქმელი და არც განცდილ-შინაარსობრივი ასპექტი, ეს ტესტი მაინც კარგი ლექ-

სია:“ „ბუნქტუაციის ნიშნების უარყოფელ ამ ლექსს „ლექ-  
სი-მაქსერი“ ეწოდება. „მიქსერი“ კი სხვადასხვა ნარევის  
მოსამზადებელი მანქანაა: შემრევი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ,  
ხაღღებში აპარატი. ციტირებული ლექსის სათაური ლექსის  
ხტრუქტურაში „მუშაობს“ — ამით აიხსნება სასცენი ნიშნე-  
ბის გაქრობა (აღღებება) და ლექსიკური მასალის ერთგვაროვ-  
ნება... ტარიელ ჭანტურიას ამ ლექსში მთავარი სიტყვაა —  
„სიტყვები“. დანარჩენი სიტყვები იღვებებიან მთავარ სიტ-  
ყვასთან გასარიტმავად: „დიღხანს იღღებება“ გვაძლევს კითხ-  
ვისას — „დიღხანს-იღღებება“-ს, ხოლო „სინაზით ყვები“ კითხ-  
ვისას გვაძლევს „სინაზით-ყვები“-ს და იქმნება ასეთი სარიტმო  
სისტემა — „სიღღება — სიტყვები — ზითყვები — სიტყვები“. ლექსის ყველა სტრუქტურული დონე შეუფერხებლად მუ-  
შაობს: არსობრივი პოეზიის მოყვარულნი ამ ლექსს სიამოვნ-  
ებით წაიკითხავენ...“ (ალმანახი „კრიტიკა“, 1985 წ., № 4,  
გვ. 95).

პირადად ჩემზე (და, როგორც ვიცი, არაერთ ლიტერატორ-  
ზე) მ. ქურდიანის აზგვარმა „ლიტერატურულმა ანალიზებმა“  
საესტრადო-სახუმარო თუ „სანიანგო“ პაროდის შთაბეჭდი-  
ლება დატოვა. თვითონ მ. ქურდიანი კი „სამწუხაროდ“ მიით-  
ვლის იმ ვითარებას, რომ „ამ ტიპის ლექსები ქართული კრი-  
ტიკის მიერ ჯერაც“ ვერ ფასდება ჯეროვანი ქებით და იმგვა-  
რი ანალიზით, რომელსაც მ. ქურდიანი მიმართავს.

კიდევ არაერთი მსგავსი მაგალითების მოტანა შეიძლებო-  
და თანამედროვე კრიტიკისა და პოეზიის სფეროებიდან, მაგ-  
რამ, ეგონებ, ზემორე წარმოჩენილი ვითარებაც ათვალსაზი-  
ნოებს ჩვენს დღევანდელ პოეზიასა და მისი კრიტიკული შე-  
ფასების სფეროში აღძრულ პრინციპულ დაპირისპირებას.

თუმცა ზოგიერთნი ამ პრინციპულ დაპირისპირებას „ახლე-  
ბურად“ სახავენ და წარმოაჩენენ, სინამდვილეში — იგი საკ-  
მაროდ ძველია. დაახლოებით ამგვარივე დაპირისპირების საფუძ-  
ველზე ცხარე დისკუსიები იმართებოდა 900-იანი და 10-  
იანი წლების რუსულ პოეზიაში: ერთ მხარეს აღმოჩნდნენ  
ბლოკი, ბელი, ბრიუსოვი და, მეორე მხარეს კი — აკმეისტები  
და ფუტურისტები, რომელთა „ბგერათწარმოებას“ და „სიტ-  
ყვათქმნადობას“ იმ პერიოდში ძალზე თვითმიზნური ხასი-

ათი ჰქონდა. ფორმალიზმით აღტაცებულ რუსულ პოეზიაში, პირველმა ა. ბელიმ მთელის სიმკაცრით დააყენა კითხვა „რა“, ხოლო, ოდნავ მოგვიანებით, ალექსანდრე ბლოკმა — კითხვა „რისთვის“ (ბლოკის სიტყვებით — „ქეშმარიტად რუსული კითხვა — „რისთვის?“).

ბელის და ბლოკის მოწოდებებმა, აგრეთვე ეროვნულ-საზოგადოებრივმა და პოლიტიკურ-რევოლუციურმა ძვრებმა, უკვე ათიან წლებშივე, გუმბლიოვს, ხლებნიკოვს, მაიაკოვსკის და სხვა რუს პოეტებს ღრმად გაათავისებინეს ეს კითხვები და შეაქმნევინეს ქეშმარიტად ახალი, სისხლსავსე, მაღალმხატვრული, ეროვნულ-მოქალაქეობრივი პათოსით განმსჭვალული პოეზია. შემოქმედებითად უძღური ფუტურისტები კი (ბურლიუკებისა და კრუჩიონინის მსგავსნი) მალე ჩამოშორდნენ რუსული პოეზიის ავანსცენას.

დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის ლიტერატურებში ამ პრინციპთა დაპირისპირება არ ყოფილა ასეთივე მწვავე, რადგან მას იქ არ ჰქონდა ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ხასიათი. დასავლეთის ფორმალიზმი — კაპიტალისტურ სამყაროში საზოგადოებრივი ცხოვრების სპეციფიკური, უპირატესად სოციალურ-ეკონომიკური ვითარებებით იყო განპირობებული. რუსულ პოეზიას კი თავისი ეროვნული და წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკური მისია ჰქონდა. ყველა ქეშმარიტ რუს პოეტს გააზრებული და ძვალ-რბილში გამჯდარი ჰქონდა ეს მისია და, თუკი რომელიმეს დიდი ხნით „გადაავიწყდებოდა“ — შეხსენებას არ უგვიანებდნენ. დასავლეთ ევროპის პოეზიისგან განსხვავებული, ეროვნული და საზოგადოებრივი საკითხებით განმსჭვალული საკუთრივ რუსული პოეზიის თავისთავადობის საკითხი უმწვავესად წამოაყენეს ბლოკმაც, ხლებნიკოვმაც, ესენინმაც, ბელიმაც; შემდგომ — ნიკოლოზ ტიხონოვმა, ალექსეი ტოლსტოიმ, ვლადიმერ ლუგოვსკოიმ, ალექსანდრე ტვარდოვსკიმ; ეს საკითხი დღემდე სიამაყით მძლავრობს რუსულ პოეზიაში და მას ინდივიდუალური შემოქმედებითი ძალებით წყვეტენ დღეს ა. მეჟიროვი, ე. ვინოკუროვი, ვ. სოკოლოვი, ა. ვოზნესენსკი, ე. ევტუშენკო, ბ. ახმადულინა და სხვა გამოჩენილი რუსი პოეტები.

რაც შეეხება ქართულ მწერლობას: აქ მხოლოდ ხანმოკ-

ლე დროის მანძილზე თუ ჰქონდა ადგილი ზემორე ხსენებულ პრინციპულ დაპირისპირებას. ჩვენი უკიდურესი ფორმალიზმის დამცველნი, ძირითადად, ფუტურისტები იყვნენ. „ცისფერყანწელებმა“ კი როგორღაც ერთბაშად განვლეს სიმბოლიზმის, აკმეიზმის, ფუტურიზმის, დადაიზმის, იმაჟინიზმისა და სხვა მოდერნისტული მიმდინარეობები და წმინდა წყლის ფორმალისტებად არასდროს დარჩენილან. სწორედ ამიტომ იყო, რომ ოციანი წლების დასაწყისში, ყველაზე მკაცრად, სწორედ „ცისფერყანწელები“ დაუპირისპირდნენ ქართულ კომფუტს.

რუს ლიტერატორთა მსგავსად, XX საუკუნის ქართველ ლიტერატორებსაც კარგად ესმოდათ ჩვენი პოეზიის ეროვნულ-საზოგადოებრივი მისია. ჩვენი მოდერნისტები სწორედ მაშინ ეზიარენ მაღალ პოეზიას (და შეძლეს, გაემართათ ქართული ლექსი „მსოფლიო რადიუსით“), როდესაც კითხვას „როგორ“ საფუძვლად დაუდეს კითხვები „რა“ და „რისთვის“.

აქვე ჩემი გაკვირვება მინდა გამოვთქვა იმ სამეცნიერო ცენზიანი თუ უცენზო კრიტიკოსების მისამართით, რომლებსაც ასე ჰგონიათ — თითქოს სიმონ ჩიქოვანი ფუტურიზმს მხოლოდ და მარტოდენ გარედან „აკრძალვის“ ძალით განუდგა. აბა, რა იქნებოდა დღეს სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებითი ღირსება, რომ იგი თუნდაც საუკეთესო ფუტურისტული „აიდა-ბაიდების“ ავტორად დარჩენილიყო და არ შეექმნა „განჯის დღიური“, „სიმღერა გურამიშვილზე“ და მშვენიერ ლექსთა ის ციკლები, რომელთაც ფუტურისტულ ესთეტიკასთან არავითარი სულიერი კავშირი აღარა აქვს. და კიდევ: მე გულწრფელად მაკვირვებს იმ ინდივიდთა ქართველ პოეტად ყოფნის სურვილი და პრეტენზია, რომელთა კრებულებში ერთ-ქართულ სახეს, ერთ ეროვნულ ტკივილს, თანამედროვეობის ამსახველ ერთ მოვლენას ვერ მონახავს მკითხველი. თუნდაც, იგივე მ. ქურდიანი და მისი „ქრონიკა“, აგრე რიგ მაღლად რომ აფასებენ ირაკლი კენჭოშვილი, გიორგი გაჩეჩილაძე და კიდევ ორიოდ კრიტიკოსი. რამ მოხიბლა ამ კრებულში? „ფეხებაპყრობილი პოეტის“ მეტაფორამ და, ძირითადად, მისით აძრულმა რაღაც საეჭვო პორნოგრაფიული სურათებით მორთულმა ვერსიფიკაციულმა ეკვილიბრისტიკამ? პირა-



დად მე დარწმუნებული ვარ, რომ კრიტიკოსთა ვერც ამგვარ შეგონებებს და ვერც ამგვარ „სიახლეს“ თუ „მოდას“ ვერ აპყვებიან გონიერი და ღირსეული ლიტერატორები (პოეტები, პროზაიკოსები, კრიტიკოსები). ჩვენ ორივე ფეხით მყარად და კაცურად უნდა ვიდგეთ მიწაზე სიცოცხლის სიხარულით, ქირთა-ძლევის ჟინით და უკეთესი მერმისის იმედოვნებით. უსულგულო ვერსიფიკაცია და საექვო პორნოგრაფია კი — სასიკეთოს არაფერს დაგვმართებს. ქართული პოეზიის ეროვნული გზის გამართვას ჟეროვნად ვერ მოემსახურებიან ვერც ვიწროდ-სუბიექტური ასპექტის პრიმატი და ვერც „უსაგნო სიტყვათა თამაში“ — ისეთი ვერსიფიკაცია, რომელშიც განმქრალია პოეზიის მასულდგმულებელი უმთავრესი კითხვები.

„რა“, „როგორ“ და „რისთვის“ — ყველანაირი ეროვნული პოეზიის მარადი კითხვებია. „რა“ გულისხმობს განცდილ-შინაარსობრივ ასპექტს, „როგორ“ — ფორმას, ხოლო „რისთვის“.. კითხვა „რისთვის“ ხელოვანის მორალის, ანუ მისი უმაღლესი პასუხისმგებლობის აღმნიშვნელია. სხეასთან ერთად, იგი მოითხოვს ხელოვანისგან პასუხისმგებლობას იმ სიტყვის წინაშე, რომლითაც მიმართავს აუდიტორიას: ცასა და ადამიანს, მშობელ მიწას და ხალხს.

„რისთვის“? ამ კითხვას ამგვარად განმარტავს ილია ჭავჭავაძე:

მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო  
ვით ფრინველმა გარეგანმა;  
არა მართო ტკბილ ხმათათვის  
გამომგზავნა ქვეყნად ცაშა.

მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის  
მიწიერი ზეციერსა;  
ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,  
რომ წარუძღვე წინა ერსა.

დიდის ღმერთის საკურთხეველის  
მისთვის ღვივის ცეცხლი გულში,  
რომ ერისა მოძვე ვიყო  
კმუნვასა და სიხარულში;

ერის წყლული მაჩნდეს წყლულად,  
მეწოდეს მის ტანჯვით სული,

მის ბედით და უბედობით  
დამედაგოს მტკიცე გული...

მაშინ ცილამ ნაპერწკალი  
თუ აღმიფეთქს გულში ცეცხლსა,  
მაშინ ვიმღერ, მხოლოდ მაშინ  
მოვსწმენდ ერსაც ტანჯვის ცრემლსა!

„ჩვენ ანგარიში უნდა მივცეთ ხალხს!“ — ბრძანა გალაკ-  
ტიონმა.

ლექსებს ბევრნი სწერდნენ, სწერენ და დასწერენ...  
მთავარი არის — გზა.

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

ავტორისაგან	3
-------------	---

### I

სად უნდა ვიგულოთ შემოქმედების ძალა? . .	5
არაცნობიერის სტიქია და შემოქმედებითი ფანტაზია	37
შემოქმედებითი განცდის ბუნება და თვისებები	73
მხატვრული შემეცნება .	148
პოეტთა ტიპიზაციის საკითხი	155

### II

ლექსის დინამიკა .	169
პოეტური ფიქრის შესახებ	180
გრძნობა და ლექსი . . .	208
ტრადიციისა და ნოვატორობის გაგებისათვის	267
პოეტური შემოქმედების პრინციპები	297

### III

ტრიბტიქი გალაკტიონზე	
1. „ესმოდა სახე მელოდიების“	322
2. ვინ იყო გალაკტიონის „მერი“...	335
3. გენიალური გალაკტიონი	358

### IV

შენიშვნები თანამედროვე ქართულ ლექსზე	
1. ნოვაციების შესახებ	367
2. ზოგი რამ ვერლიბრზე	386
3. „შენიშვნები „ირონიულ-პაროდული ნაკადის“ გამო	401
4. გაუგებრობის ნიშნით	430
5. მთავარი არის — გზა	451

რედაქტორი ზ. კილაძე  
მხატვარი ჯ. უაღლაშვილი  
მხატვრული რედაქტორი თ. შარიფაშვილი  
ტექნიკური რედაქტორი კ. ხუციშვილი  
კორექტორი ლ. არეშიძე  
გამომშვები ა. საჯაძე

სბ — 4449

გადაეცა წარმოებას 22.12.86. ხელმოწერილია დასაბეჭდად  
24.12.87. საბეჭდო ქაღალდი  $84 \times 108^{1/32}$  № 1. გარნიტურა  
ვენა. ბეჭდვის ხერხი მალაღი. პირობითი ნაბეჭდი თაბახა  
25,20. პირ. საღ.-გატ. 25,20. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 22,51.  
ტირაჟი 15.000. შეკვ. № 865.  
ფასი 1 მან. 40 კაპ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“  
თბილისი მარჯანიშვილის 5

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და  
წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბი-  
ლისის ი. ჯავახიშვილის სახ. წიგნის ფაბრიკა,  
მეგობრობის გამზირი № 7.

Тбилисская книжная фабрика им. И. Чавчавадзе Госу-  
дарственного комитета Грузинской ССР по делам изда-  
тельств, полиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы 7.