

რევაზ ყარაღაზიანი

წიგნი და მკითხველი

განმცემლობა „განათლება“
თბილისი — 1977

002
002:705
y 281

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

ამ პატარა წიგნში გაერთიანებული წერილები 1974-75 წლებში შეიქმნა. მათში განხილულია ლიტერატურული ნაწარმოების რეცეპციასთან დაკავშირებული საკითხები: აღწერილია ლიტერატურული კომუნიკაციის თავისებურებანი, მკითხველთან მიმართებაშია დახასიათებული მხატვრული სისტემა, განხილულია მკითხველის როლი წარმოსახვითი სინამდვილის შექმნაში და სხვა. აღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებით დღეს რუსულ და ევროპულ ენებზე დიდძალი ლიტერატურა არსებობს. ამ ლიტერატურის კითხვის, შესწავლისა და კრიტიკული გააზრების შედეგია ნაწილობრივ წინამდებარე კრებული. ამიტომ მას მთლიანობაში არა აქვს არც ორიგინალურობის, არც სისრულის და არც განხილულ პრობლემებზე საბოლოო კვლამარტების გამოცხადების პრეტენზია. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ კრებულში გაერთიანებული ნარკვევები არ არის ერთგვაროვანი, ვინაიდან ზოგი მათგანი თავიდანვე საქურნალო სტატიის სახით იწერებოდა, ზოგი ზეპირი გამოსვლისთვის იყო განკუთვნილი, ზოგიც სამუშაო ჩანაწერებისა და შენიშვნების გადამუშავების შედეგია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ავტორს მაინც იმედი აქვს, რომ მისი ნაფიქრი და ნააზრვეი შეიძლება საინტერესო და სასარგებლო აღმოჩნდეს რეცეპციული ესთეტიკის საკითხებით დაინტერესებულ პირთათვის; გარდა ამისა, წიგნი ალბათ გარკვეულ დახმარებას გაუწევს ჩვენს სტუდენტ ახალგაზრდობას მხატვრული ლიტერატურის კითხვისთვის საჭირო ჩვევების გამომუშავებაში, რასაც ჩვენში, სამწუხაროდ, ნაკლები ყურადღება ექცევა.

წიგნი და მკითხველი

ამ უკანასკნელ დრომდე ლიტერატურათმცოდნეობა მხატვრულ ნაწარმოებს ჩვეულებრივ განიხილავდა როგორც თავის თავში შეკრულ იმანენტურ სისტემას. ამიტომაც იგი ლიტერატურულ ტექსტს ძირითადად „შიგნიდან“ იკვლევდა, ცდილობდა დაედგინა მოცემული ტექსტის იმანენტური კანონები, მისი უანრობრივი, სტილისტური და კომპოზიციური თავისებურება, გამოეკვლია თავად მხატვრული სისტემა, როგორც ყოველგვარი გარეშე ფაქტორებისგან დამოუკიდებელი, საკუთარ თავში შეკრული ერთიანობა. ასეთი მიდგომა მხატვრული ნაწარმოებისადმი უმეტესად ეფუძნებოდა წარსულში გავრცელებულ შეხედულებას, რომ ლიტერატურული ტექსტი ავტორის თვითგამოვლენის, მისი თვითგამოსახვის ობიექტივირებულ ფორმას წარმოადგენს. ლიტერატურის კრიტიკოსებს მხედველობიდან რჩებოდათ ის გარემოება, რომ მხატვრულ ტექსტში მხოლოდ ავტორი კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ მკითხველიც, რომ „ტექსტის ჭეშმარიტი არსი ყოველთვის ორი ცნობიერების, ორი სუბიექტის საზღვარზე ვლინდება“ (მ. ბახტინი). აღნიშნული თვალსაზრისი დღეს უკვე ლიტერატურათმცოდნეობის კუთვნილებაა. არსებობს ფუნდამენტური გამოკვლევები მხატვრული კომუნიკაციის, ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობის შესახებ. წინამდებარე წერილში მე შევეცადე

კიდევ ერთი ნაბიჯი გადამედგა ამ მიმართულებით და მხატვრული სისტემა მკითხველისადმი მიმართების კუთხით განმეხილა.

მარქსი „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ შესავალში შენიშნავდა, რომ „პროდუქტი თავის საბოლოო დასრულებას (finish-ს) მოხმარებაში ჰპოვებს“¹. ხელოვნება, აგრეთვე ლიტერატურული ნაწარმოები, რა თქმა უნდა, პროდუქციის განსაკუთრებული სახეობაა, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, მარქსის დებულება არსებითად მაინც სწორად ასახავს ხელოვნების ნაწარმოებსა და მის მომხმარებელს შორის არსებულ დამოკიდებულებას. ამდენად, ლიტერატურული ნაწარმოები, ვიდრე იგი აითვისებოდეს მკითხველის მიერ, მხოლოდ შესაძლებლობას, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ — პოტენციურ სტრუქტურას წარმოადგენს (ანდა კიდევ, როგორც მარქსი იტყოდა, „განივთიერებული მოქმედება“, რომელიც ნამდვილობასა და რეალურ ღირებულებას „მხოლოდ მოქმედი სუბიექტის მიმართ“² იძენს). ხოლო იმისათვის, რომ ეს შესაძლებლობა განხორციელდეს და რომ პოტენციურობამ რეალური ნაყოფი გამოისხას, ლიტერატურულ ნაწარმოებს ესაჭიროება მკითხველი, რომელიც იხსნიდა მას „განივთიერებულ მოქმედებად“ მყოფობიდან და „უკანასკნელ finish-ს“ შესძენდა. თუმცა აქვე, თავიდან რომ ავიცილოთ ყოველგვარი გაუგებრობა, ხაზგასმით უნდა გავიმეორო, რომ ყოვლად დაუშვებელია ხელოვნების საგნის მო-

¹ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. თბილისი, 1953. გვ. 267.

² იქვე, გვ. 268.

ხმარების სხვა საგნებთან სრული გაიგივება. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ შესაძლებელი იქნებოდა ლიტერატურული ნაწარმოების, თუნდაც მიწის წიაღში არსებულ მადანთან შედარება, რომელიც ადამიანის შემოქმედ ხელს მოითხოვს (ე. ი. აღმოჩენას, მოპოვებას, დამუშავებას და მოხმარებას), რათა რეალურ ღირებულებად იქცეს. ერთი მხრივ, ეს ანალოგია სწორია, ვინაიდან მხატვრული ნაწარმოებიც, იმისთვის, რომ ცოცხალ რეალობად იქცეს, მკითხველის აქტიურ დამოკიდებულებას, ათვისებას მოითხოვს. აკი ჯერ კიდევ გოეთე უენიშნავდა შილერისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში, რომ „მკითხველმა პროდუქტიული დამოკიდებულება უნდა გამოავლინოს ნაწარმოებისადმი, თუ მას საერთოდ რაიმე მონაწილეობის მიღება სურს წარმოებაში“¹. მაგრამ მეორე მხრივ, ჩვენი შედარება სწორად ვერ ასახავს ნაწარმოებსა და მკითხველს შორის არსებულ დამოკიდებულებას, ვინაიდან მადნისა და საერთოდ ნებისმიერი პროდუქტის ფაქტობრივი შემადგენლობა მოხმარების პროცესში არ იცვლება, მაშინ როდესაც მხატვრული ნაწარმოები ყოველი წაკითხვისას სულ ახალი სახით წარმოუდგება მკითხველს, რომელიც გარკვეული აზრით ესთეტიკური საგნის ისეთივე მწარმოებელია, როგორც თვით ავტორი. ანალოგია სწორი იქნებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, ავტორის მიერ მოწოდებული ინფორმაცია რომ ზუსტად აირეკლებოდეს მკითხველის ცნობიერებაში, მხატვრული შინაარსი რომ საკომუნიკაციო არხის გამოსასვლელსა და შესასვლელ-

¹ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Bd. I. Leipzig, 1964, S. 262.

თან სრულად ემთხვეოდეს ერთმანეთს. მაგრამ მკითხველის ცნობიერებაში გარდატეხილი ნაწარმოები გაცილებით უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანია, ვიდრე ფაქტიური ინფორმაცია, რომელსაც წიგნი შეიცავს. ნაწარმოების ეს ზრდა, მისი გამშლა-გაფართოება და გამდიდრება ხდება მკითხველის წარმოუხვითი უნარის, ასოციაციების, წარმოდგენებისა და შინაგანი გამოცდილების ხარჯზე.

მხატვრული კომუნიკაციის აღნიშნული თავისებურება უკვე კარგა ხანია შენიშნული აქვთ ხელოვნების სპეციალისტებს. რ. ინგარდენი ერთ-ერთ ნაშრომში დაწვრილებით აღწერს მაყურებლის მიერ ვენერა მილოსელის ცნობილი ქანდაკების აღქმის პროცესს. მკვლევარი მკითხველის ყურადღებას მიაქცევს „ვენერას“ მოტეხილ ხელებს, აგრეთვე სკულპტურის სხვა დეფექტებს (შავ ლაქას „ვენერას“ ცხვირზე, მკერდის უსწორმასწორობას) და თანაც შენიშნავს, უხელო ქალის დანახვა რეალურ ცხოვრებაში ადამიანში ალბათ მხოლოდ შეძრწუნებისა და ზიზლის გრძნობას გამოიწვევდაო. მაშინ, როდესაც ესთეტიკური ქვრეტის პროცესში მაყურებელი თითქოს ვერ ამჩნევს ისეთ დეტალებს, რომელთაც შეიძლება ხელი შეუშალონ ნაწარმოების სრულყოფილ აღქმას, და თავის წარმოდგენაში ავსებს არსებულ ხარვეზებს. ეს „შევსებისა“ და „დამატების“ პრინციპი ინგარდენის ნებისმიერი ესთეტიკური აღქმის ძირითად კანონზომიერებად მიაჩნია. „წმინდა აზროვნებაში“, წერს იგი, „ან თუნდაც დაკვირვებით გამოწვეულ კონკრეტულ წარმოდგენაში, ჩვენ ვავსებთ საგანს ისეთი წვრილმანი დეტალებით, რომლებიც დადებით როლს

ასრულებენ მოცემულ შემთხვევაში შესაძლებელი ოპტიმალური შთაბეჭდილების მისაღწევად¹.

ინგარდენის მიერ დადგენილი კანონზომიერება უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს, როდესაც საქმე გვაქვს ლიტერატურული ნაწარმოების აღქმასთან, სადაც აღმქმელის წარმოსახვა არ არის შებოჭილი ესთეტიკური საგნის კონკრეტული ფორმით და სადაც ავტორი მკითხველისგან უშუალო მონაწილეობას მოელის ამ საგნის ჩამოყალიბებაში. ვინაიდან მწერალი მხატვრული სახის დახატვისას ჩვეულებრივ მხოლოდ რამდენიმე ნიშნით კმაყოფილდება² და მოცემული კონტურების შეფერადებას თვით მკითხველს ანდობს ხოლმე. ამიტომაც მხატვრული ხატი ყოველი ახალი წაკითხვისას განსხვავებულ სახეს იძენს და ბევრ ისეთ დეტალს შეიცავს, რომელთა ხსენებაც არ არის ავტორისეულ ტექსტში. ეს რომ ასეა, ამაში დავრწმუნდებით სულ უბრალო ექსპერიმენტი რომ ჩავატაროთ და

¹ Роман Ингарден, Исследования по эстетике. Москва, 1962, стр. 120.

² პოეზიის ეს თავისებურება შენიშნული ჰქონდა ჯერ კიდევ ლესინგს, რომელიც სიტყვიერ ფერწერას ლიტერატურული ნაწარმოების პირველ მტრად მიიჩნევდა და ხელოვანისგან უაღრესად ლაკონიურ აღწერილობებს მოითხოვდა. პოეტური ხელოვნების ნიმუშად ლესინგი ჰომეროსის ეპოსს თვლიდა, სადაც მიღწეულია მხატვრულ ნიშანთა არაჩვეულებრივი ეკონომიურობა და ტევადობა: „ერთი საგნისთვის, ვამბობ მე, ჰომეროსს ჩვეულებრივ მხოლოდ ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი ჰქონდა, ხომალდი მისთვის იყო ან შავი ხომალდი, ან ცარიელი ხომალდი, ან სწრაფი ხომალდი და მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში—კარგად გამართული შავი ხომალდი. ამაზე შორს იგი ხომალდის ფერწერაში არასდროს არ წასულა“ (Lessings Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Weimar, 1959, S. 246).

ერთი და იგივე სახის, ერთი და იგივე ეპიზოდის დასურათება რომ რამდენიმე სხვადასხვა მხატვარს დაევალოთ. ლენინგრაძელი მეცნიერი მ. ნეჩკინა ერთგან შენიშნავს, რომ ნეკრასოვის ლექსის „ცეროდენა გლეხის“ ილუსტრატორები ნაწარმოების გმირს ყოველთვის ყურებიანი ქუდით გამოსახავენ, მაშინ, როდესაც ნეკრასოვთან ქუდის ხსენება არსად არ არის.¹ არავითარ ეჭვს არ იწვევს ასევე, რომ ჩვენი მხატვრებიც მოცემული სახის დასურათებისას მას მრავალი ისეთი დეტალით შეავსებდნენ, რომლის შესახებაც ავტორს არაფერი უთქვამს. მაგრამ ამავ დროს დასურათება-დაკონკრეტების პროცესში მხატვრული სახე გარკვეულ გამდიდრებასა და შევსებასთან ერთად დაკარგავდა მისთვის დამახასიათებელ მრავალმნიშვნელობას, რასაც პოტენციურობა წარმოშობს. ამით თუ აიხსნება ბევრი მწერლის უარყოფითი დამოკიდებულება მათი ნაწარმოების დასურათებისადმი. ცნობილია მაგალითად, რომ რომენ როლანი დიდხანს არ თანხმდებოდა „უან კრისტოფის“ დასურათებას. ჰერმან ჰესემ უარით გაისტუმრა მისი ნაწარმოებების ეკრანიზაციის არა ერთი მსურველი.² ხოლო ფლობერი აღშფოთებული სწერდა თავის გამომცემელს, რომელიც „მადამ ბოვარის“ დასურათებას მოითხოვდა: „არ ღირდა ასეთი ოსტატობით ბუნდოვანი სახეების დახატვა მხოლოდ იმისთვის, რომ

¹ М. Нечкина, Функция художественного образа в историческом процессе. В кн: Содружество наук и тайны творчества. Москва, 1968, стр. 66.

² Hermann Hesse. Briefe. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main, 1964, S. 326—328.

მოვიდეს ვილაცა მეჯღანე და უაზრო სიზუსტით ფეხ-
ქვეშ გათელოს ჩემი ოცნება“.¹

როგორც ვხედავთ, ფლობერს მშვენივრად ჰქონ-
და გაცნობიერებული მხატვრული სახის თავისებურე-
ბა, რომელიც მის დაუსრულებლობასა და პოტენ-
ციურობაში მდგომარეობს. უნდა ითქვას, რომ ფლო-
ბერზე გაცილებით ადრე ეს იცოდნენ ინგლისელმა
რომანისტებმაც. ჯერ კიდევ რიჩარდსონი შენიშნავ-
და, რომ ნაწარმოებმა უსაქმოდ არ უნდა დატოვოს
მკითხველი და ზოგიერთი რამის გაკეთება მას უნდა.
მიანდოს.² აქტიურ მონაწილეობას მოითხოვს მკი-
თხველისგან მხატვრული სინამდვილის შექმნაში
ფილდინგიც.³ ხოლო ლორენს სტერნის „ტრისტ-
რამ შენდიში“ ავტორი ასეთი საგულისხმო სიტყვე-
ბით მიმართავს მკითხველს:

„წიგნების წერა, როდესაც ეს მარჯვედ კეთდება...
იგივე საუბარია. ისევე როგორც საზოგადოებაში ქცე-
ვისა და თავდაპირის წესების მცოდნე არც ერთი ადა-
მიანი ბოლომდე არ ამბობს ყველაფერს, ასევე მწე-
რალიც, თუკი ის ერკვევა ჭეშმარიტ თავაზსა და
ზრდილობაში, თავს უფლებას არ მისცემს, ყველა-
ფერი ბოლომდე გაიაზროს. საუკეთესო საშუალება
პატივი სცე მკითხველის გონებას ისაა, რომ მეგობრუ-
ლად გაუზიარო შენი აზრი და ზოგი რამ სამუშაო გა-
უჩინო მის წარმოსახვასაც.“

¹ Gustave Flaubert, Correspondance. Paris, 1924, p. 291.

² Samuel Richardson, Selected Letters. Oxford, 1964, p. 296.

³ Henry Fielding, Tome Jones. London. 1957, p. 95.

პირადად მე სწორედ ასე ვიქცევი და ყოველ ღონეს ვხმარობ, რომ ისევე ავამოქმედო მისი წარმოსახვა, როგორც ჩემი საკუთარი.

ახლა სწორედ მისი ჯერია. მე დაწვრილებით აღვწერე დოქტორ სლოპის შერცხვენა და უკადრისი გამოჩენა სასტუმრო ოთახში. დაე, ახლა მკითხველის წარმოსახვამ ცოტა ხანს სხვის დაუხმარებლად იმუშაოს¹.

მსგავსი გამონათქვამები შეიძლება კიდევ ჰარბად მოგვეყვანა. მაგრამ ვფიქრობ, რომ ესეც საკმარისია იმის საჩვენებლად, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ავტორები მკითხველის წარმოსახვის აქტიურ ნონაწილეობას მხატვრული სინამდვილის შექმნაში. მათქვამის საილუსტრაციოდ მინდა მკითხველს კიდევ ერთი დაკვირვება გავუზიარო. ნ. ფორტუნატოვმა ერთმანეთს შეუღარა ტოლსტოის „ომისა და მშვიდობის“ პირველი და მეორე ვარიანტი. შეჯერების პროცესში მან შენიშნა, რომ პირველი ხელნაწერი მოცულობით გაცილებით აღემატებოდა მეორეს. როდესაც მკვლევარი დაუკვირდა შემოკლების ხასიათს, დაინახა რომ მწერალი ტექსტიდან უმოწყალოდ შლიდა ყველა ისეთ ფრაზას, რომელიც შეიძლება ტვირთად დასწოლოდა მკითხველის წარმოსახვას. ასეთი კორექტურის შედეგად ზოგ შემთხვევაში სიტუაციის ლოგიკაც კი ირღვეოდა, მაგრამ ტოლსტოი არ შეუშინდა ცალკეულ შეუსაბამობას, ვინაიდან დარწმუნებული იყო, რომ კარგი მკითხველი თავის ცნობიერე-

¹ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*. London, 1956, p. 79.

ბაში შეავსებდა ყველა ამოღებულ დეტალს და აღადგენდა თხრობის თითქოსდა დარღვეულ ნაკადს.¹

ზემოთქმულიდან ჩანს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მკითხველს მხატვრული სინამდვილის შექმნაში. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული სახის ესთეტიკური ღირებულება მნიშვნელოვნად მკითხველის აღქმაზეა დამოკიდებული. ვინაიდან მკითხველი გარკვეული აზრით ავტორის ტოლფასოვანი პარტნიორია, შემოქმედებითი პროცესის უშუალო მონაწილეა². ამიტომაც, რაც უფრო განვითარებულია იგი, რაც უფრო დიდი ცოდნა და ძლიერი წარმოსახვის უნარი, გააჩნია, რაც უფრო მაღალია მისი სამკითხველო კულტურა, მით უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანია მხატვრული სინამდვილე, რომელსაც ის აღიქვამს. .და პირიქით, უბირი მკითხველის მიერ აღქმული მხატვრული სინამდვილე უფერული, მჭრქალი და უსიცოცხლო იქნება.

ლუდვიგ ტიკი ნოველაში „ქერათმიანი ეკბერტი“ მოგვითხრობს პატარა გოგონას ამბავს. ეს გოგონა

¹ Н. Фортунатов, Творческий процесс и читательское восприятие. В. кн.: Содружество наук и тайны творчества. Москва, 1968, стр. 191—217.

² ეს თვალსაზრისი განსაკუთრებული სიმკვეთრითაა დასმული ა. პოტეხნიას სკოლის წარმომადგენელთა შრომებში. თვით პოტეხნია, რომელიც კითხვის პროცესს შემოქმედებით აქტად მიიჩნევდა და სათანადო ცნებაც კი შემოიტანა ლიტერატურათმცოდნეობაში — „сотворчество“ — რაც შეეხება ნაწარმოების გაგებას, მკითხველს უფრო დიდ მნიშვნელობასაც კი ანიჭებდა, ვიდრე ავტორს: „მსმენელს შოლაპარაკეზე უკეთ ძალუძს იმის გაგება, თუ რა იმალება სიტყვის იქით. ასევე მკითხველსაც გაცილებით უკეთ შეუძლია ჩასწვდეს ნაწარმოების იდეას, ვიდრე პოეტს“ (А. А. Потехния, Из записок о теории о словесности. Харьков, 1905, стр. 27).

ოდესღაც სახლიდან გაქცეულა, ბევრი უვლია და ბოლოს დაბურული ტყის პირას ერთ დედაბერს შეეკედლებია. ბერტა (ასე ჰქვია გოგონას) მრავალი წლის განმავლობაში განმარტოებით ცხოვრობს და ურთიერთობა აქვს მხოლოდ დედაბერთან, მის გოშია ძაღლთან და გალიაში გამომწყვდეულ ჯადოსნურ ფრინველთან. ერთ მშენიერ დღეს ბერტა დედაბრის ოთახში რამდენიმე სარაინდო რომანს აღმოაჩენს და იწყებს მათ კითხვას. აი, როგორ აღწერს იგი კითხვისგან მიღებულ შთაბეჭდილებას: „იმ ორიოდვე წიგნიდან, რაც წამეკითხა, საოცარი წარმოდგენა შევიქმენი ქვეყანასა და ადამიანებზე. ყოველივე თვით ჩემგან და ჩემი გარემოცვისგან შედგებოდა: თუ მხიარულ კაცებზე იყო ლაპარაკი, იმავე წამსვე ჩვენს ფინია ძაღლს წარმოვიდგენდი, მშვენიერი ქალბატონები ჩვენი ფრინველივით გამოიყურებოდნენ. ხოლო მოხუცებული ქალები ჩემი საოცარი დედაბრის სახეს რღებდნენ“.¹

მეორე მხრივ, მიშელ ბიუტორი გვიჩვენებს, თუ როგორ იშლება მის წარმოსახვაში მთელი ეპოქისა და ნაწარმოების პერსონაჟის სახე მხოლოდ ერთი ოთახის აღწერილობის მიხედვით დოსტოევსკის რომანში „დანაშაული და სასჯელი“.² ბიუტორი წერს: „ავტორმა საგანგებოდ შეარჩია ოთახის ფერი, აგრეთვე ავეჯიც ვინაიდან ყოველივე ეს მაწვდის ცნობებს იმ ეპოქისა და გარემოს შესახებ, სადაც იშლება მოქმედება, მატყობინებს ოთახში მცხოვრები ადამიან-

¹ Tiecks Werke. Bd. II. Leipzig und Wien, S. 15.

² ოთახის აღწერა იხ. Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. 6. Ленинград, 1973, стр. 8-9.

ნის ჩვევებს, მის გემოვნებას, შეძლებას. ამ გზით მე ვიგებ არა მხოლოდ ამ ადამიანის მოძრაობებს, არამედ მისი ყოველდღიური ცხოვრების მოწმეც ვხდები“.¹

როგორც ვხედავთ, ორი განსხვავებული თეზაურუსის მქონე მკითხველი სრულიად სხვადასხვაგვარად აღიქვამს ნაწარმოებს. მაშინ, როდესაც ერთი იძულებულია მხატვრული სახეები მისთვის ჩვეულ საგნებზე დაიყვანოს, მეორეს წარმოაჩვენაში მხოლოდ ერთი ოთახის მეტად ძუნწი აღწერილობა მთელი ეპოქისა და მის მკვიდრთა წარმოდგენას იწვევს. ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება შევადაროთ ჭურჭელს, რომელსაც შინაარსით მკითხველი ავსებს. ეს შინაარსი დამოკიდებულია მკითხველის ემოციურ წყობაზე, ფანტაზიაზე, მის განათლებაზე, ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე და კითხვის კულტურაზე. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხატვრული სახის პოტენციურობა, აქაო და მისი დაკონკრეტება მაინც აღმქმელის რეცეპტორულ ჩვევებსა და განათლებაზე არის დამოკიდებული, სულაც არ აქცირვის თვით ნაწარმოებში წარმოდგენილ ხატის მნიშვნელობას. ვინაიდან ხატი შედგება გარკვეული წესით განლაგებული ელემენტებისგან, ანუ ნიშნებისგან, რომელნიც მკითხველის მიმართ სიგნალის როლს ასრულებენ. სწორედ ამ ნიშნებს ეყრდნობა მკითხველი, როდესაც ახდენს ცნობიერებაში მხატვრული სახის რეკონსტრუქციას. სულ სხვაა, რომ მხატვრული სახე გახსნილი კონსტრუქციაა და მისი შევსება-დაკონ-

¹ Michel Butor, Repertoire II. Les Éditions de Minuit, 1964, p. 8—9.

კრეტების განსხვავებულ შესაძლებლობებს სახავს. მაგრამ ეს სულაც არ აკნინებს მოწოდებულ ნიშანთა მნიშვნელობას, არამედ, პირიქით, გულისხმობს მკითხველის ყურადღებას ამ ნიშანთა მიმართ, ვინაიდან ამ ნიშანთა ერთიანობა წარმოადგენს იმ გასაღებს, რომელიც მოერგება ნაწარმოებს და შესაძლებელს გახდის მკითხველს მონაწილეობას მხატვრული სინამდვილის ჩამოყალიბებაში. უფრო გასაგები რომ იყოს, მოვიშველიებ ერთ კონკრეტულ მაგალითს.¹ თომას მანის მოთხრობაში „მძიმე საათი“ პერსონაჟი არსად არ არის დასახელებული. არაა ნახსენები არც ნაწარმოები, რომელზეც იგი მუშაობს. მიუხედავად ამისა, მკითხველმა მაინც იცის, რომ მოთხრობაში აღწერილია ფრიდრიხ შილერის „ვალენშტაინზე“ მუშაობის ერთი საათი. ამის დადგენა მკითხველისთვის შესაძლებელი გახდა იმ ნიშნების მქმნელობით, რომელთაც მას ჰქარბად აწვდის ავტორი. ეს არის უწინარეს ყოვლისა საკუთარი სახელები: იენა, ვაიმარი, ლოტე პოეტის მეუღლე), კარლოსი (იგულისხმება შილერის დრამა „დონ კარლოსი“), კერნერი. ცალკეულ დეტალებზე დაყრდნობით შესაძლებელი ხდება მოქმედების დროის მიახლოებითი განსაზღვრა. აი, ზოგიერთი ასეთი დეტალი: საწერი კომოდი, კაფელის ღუმელი, ირიბუჯრებიანი შპალერი, მაქმანებიანი ღამის ხალათი; ბურნუთის კოლოფი. გარდა ამისა, ავტორი გვატყობინებს, რომ პერსონაჟი ოცდაჩვიდმეტი წლისაა და ქრონიკული კატარიტაა დაავადებული, რომ

¹ ეს მაგალითი ვისესზე ჰარალდ ვაინრიხისგან. Harald Weinrich, Für eine Literaturgeschichte des Lesers. In: Merkur, Jg. 21, 1967, S. 1026—1038.

ხუთი წლის წინ ის ერფურტში ყოფილა. საკმაოდ დაწვრილებითაა აღწერილი გმირის გარეგნობაც: მაღალი, ნატიფი შუბლი; დიდი კეხიანი ცხვირი; ღრმად ჩამჯდარი, ალგზნებული თვალთ; თეთრი, შეხვეული კისერი, რომელიც ძალზე გრძლად გეჩვენებათ. აქა-იქ ვაწყდებით შილერისეულ ცნებებს: სილაღეს, თავისუფლებას, ნაიფურისა და სენტიმენტალურის დაპირისპირებას და სხვა. ხოლო ყველა ამ ნიშნის საფუძველზე მკითხველისათვის დღე სიძნელეს აღარ წარმოადგენს პერსონაჟის ვინაობის დადგენა. (ამასთანავე ექვს არ იწვევს, რომ შილერის სახე ცალკეულ მკითხველთა ცნობიერებაში განსხვავებულად აირეკლებათ).

ჩრათქმა უნდა, მკითხველს შეიძლება არ ჰქონდეს სპეციალური ლიტერატურული ცოდნა, რის გამოც იგი ვერ შეძლებს გმირის ვინაობის დადგენას, თუმცა თვით მოთხრობამ შესაძლოა ამის გამო არ დაკარგოს მისთვის თავისი მიმზიდველობა. ამის მიზეზი გახლავთ ის, რომ აღნიშნული მოთხრობის შინაარსს (ე. ი. შინაგან არსს, რაობას, დედააზრს) წარმოადგენს არა კონკრეტული ინფორმაცია შილერის ცხოვრების რომელიღაც პერიოდის შესახებ, არამედ რაღაც სხვა, რაც კონკრეტული ტექსტის მიღმა იგულისხმება. ამ თვალსაზრისით ნაწარმოები მთლიანობაში ისეთივე პოტენციური სტრუქტურას წარმოადგენს, როგორც მხატვრული სახე.⁷

ზოგიერთში შეიძლება შეშფოთება გამოიწვიოს ჩემმა მტკიცებამ, რომ მხატვრული ნაწარმოები ისეთი სისტემაა, რომლის შინაარსიც პირდაპირი ინფორმაციის სახით კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ ნაწარმოების სიუჟეტური განვითარების გარეთაა და რომ

ეს სისტემა მხოლოდ მიანიშნებს მკითხველს, თუ რა მიმართულებით უნდა ეძიოს იგი. ამიტომ იძულებული ვარ ისევ კონკრეტული მაგალითი მოვიშველიო. ყველასთვის ცნობილია იგავი მგლისა და კრავის შესახებ, სადაც მგელი შარს მოსდებს კრავს, წყალი ამომღვრიეო და შექმას დაუპირებს. იგავის ტექსტში, ე. ი. მკითხველისთვის მიწოდებულ ინფორმაციაში, აქედან არ არის თქმული, რაგინდ პატარა არ უნდა იყოთ კაცი, დიდსა და ღონიერთან ყოველთვის მტყუანი გამოვაო (მართალია, იგავის ცალკეულ ვერსიებში ამბავს მორალიც აქვს ხოლმე თანდართული, მაგრამ ნაწარმოების სტრუქტურის თვალსაზრისით იგი არ არის აუცილებელი). მიუხედავად ამისა, ყოველ მკითხველს სწორედ აღნიშნული დასკვნა და შინაარსი გამოაქვს თხრობიდან. ეს ხდება იმიტომ, რომ იგავის სტრუქტურა გულისხმობს ცალკეული ელემენტების ისეთ განლაგებას და მკითხველისათვის ამბის ისეთ დაწურულ, მხოლოდ ძირითადზე დაყვანილ გადმოცემას, რომ ამათ მხოლოდ ერთი მიმართულებით შეძლოს ტექსტში გამოუთქმელი შინაარსის რეკონსტრუქცია. იგავი მხოლოდ ერთნიშნა ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ყოველი განსხვავებული გაგება და განმარტება მოთხრობილი ამბისა შეცდომას ედრებოდა.

დაახლოებით ასეთივე ვითარებაა დიდი ზომის ეპიკურ ნაწარმოებშიც. აქაც ართქმული და მხოლოდ მინიშნებული შინაარსი ისევ მკითხველმა უნდა აღადგინოს. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ თუ იგავის სტრუქტურა ახდენს სამყაროს მხოლოდ ერთნიშნა მოდელირებას, რომანი და ეპოსი სამყაროს მრავალნიშნა მოდელს წარმოადგენს. ამიტომაც, თუ იგავის

მიმართ სწორია ფორმულა „მწერალს ამით უნდოდა ეთქვა...“, დიდი ეპიკური ფორმების მიმართ იგი არ გამოდგება. არ გამოდგება იმიტომ, რომ ეპიკური თხზულება, მართალია, ისევე როგორც იგავი, არის ნიშანი მის გარეთ არსებული შინაარსისა, მაგრამ ერთი მნიშვნელობის მქონე კი არაა იგავივით, არამედ მრავალმნიშვნელოვანი ნიშანია. მისი უარსებითესი თვისება სწორედ ისაა, რომ ეპიკური სტრუქტურა ვარაუდობს ცალკეული მკითხველების მიერ მისი შინაარსის სრულიად განსხვავებულ დაკონკრეტებას. ამიტომ რომანისთვის ერთი მნიშვნელობის თავს მოხვეწვა ისეთივე შეცდომა იქნებოდა, როგორც იგავისთვის მრავალი მნიშვნელობის დაშვება. მიუხედავად ამისა, „მწერალს ამით უნდოდა ეთქვა...“ ჩვენში დღემდე საკმაოდ გავრცელებული ფორმულაა. კრიტიკოსები გაფაციცებით შეისწავლიან მწერლის ცხოვრებას, მის მსოფლმხედველობასა და ცალკეულ გამონათქვამებს, რათა დაადგინონ, თუ რისი თქმა უნდოდა მწერალს ასეთ ლიტერატორებს ნაწარმოები ჩვეულებრივ ავტორის მსოფლმხედველობის დასურათებამდე დაპყავთ და მერე უკვირთ, რომ „ფილისტერი“ გოეთე უკვდავი „ფაუსტის“ ავტორია, ხოლო ლეგიტიმისტმა ბალზაკმა, ენგელსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ფრანგული საზოგადოების საოცრად რეალისტური“¹ სურათი შექმნა. აღნიშნული პოზიცია ეფუძნება იმ მცდარ შეხედულებას, რომ ნაწარმოების მნიშვნელობა, მისი შინაარსი, იმ გაგებით, როგორც მე ვხმარობ ამ სიტყვას (ე. ი. შინაგანი არსი, დედააზრი და ა. შ.), იმთავითვეა მოცემული, რომ ავტორს აქვს

¹ Marx, Engels, Lenin, Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Leipzig, 1969, S. 436.

გარკვეული ინფორმაცია, კონკრეტული მნიშვნელობის მქონე „სათქმელი“, რომელსაც იგი შემდგომ გადაამუშავებს და მხატვრულ სახეებში წარმოუდგენს მკითხველს. შესაბამისად მკითხველის, აგრეთვე, კრიტიკოსის ამოცანაც მხატვრულ ნაწარმოებში „ჩაქსოვილი“ შინაარსის დადგენაში უნდა მდგომარეობდეს. მაგრამ ნაწარმოების მნიშვნელობა და არსი (der Sinn) არაა წინასწარ მოცემული, არამედ ნაწარმოების დაბადებასთან ერთად იშვება. იგი დამოკიდებულია არა მხოლოდ ავტორის წინასწარ განზრახვასა და მსოფლმხედველობაზე (ენგელსი იმასაც კი შენიშნავდა, „რაც უფრო დაფარულია ავტორის შეხედულებანი, მით უკეთესი ხელოვნების ნაწარმოებისთვისო“¹), არამედ აგრეთვე მის მკითხველისადმი მიმართებაზე², არჩეული მხატვრული ფორმის სემანტიკურ შეფერილობასა³ და სხვა მრავალ ფაქტორზე, რომელთაც ჩვენ აქ არ შევეხებით. ხოლო მხატვრულ სტრუქტურასთან ერთად წარმოქმნილი შინაარსი, რომელზეც ეს სტრუქტურა მიაჩნებოდა, პოტენციური ბუნებისაა და ნაწარმოების ყოველი წაკითხვისას განსხვავებულ დაკონკრეტებას განიცდის ხოლმე, და უნდა განიცადოს კიდევ, ვინაიდან ეპიკური სტრუქტურა მკითხველისკენ მიმართული გახსნილი

¹ Marx, Engels, Lenin, Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Leipzig, 1969, S. 435.

² ადრესატის მნიშვნელობის შესახებ იხ. Manfred Naumann, Autor-Adressat-Leser. In: Weimarer Beiträge, Jg. XVII, Nr. 11, 1971, S. 163—169.

³ ლიტერატურულ ფორმათა სემანტიკური მნიშვნელობის შესახებ იხ. Г. Д. Г а ч е в, Содержательность художественных форм. Москва, 1968.

სტრუქტურაა,¹ და იმთავითვე გულისხმობს მისთვის იმანენტური შინაარსის განსხვავებულ ხორცშესხმას ცალკეულ მკითხველთა ცნობიერებაში. მხატვრული ნაწარმოების სწორედ ამ თავისებურებით აიხსნება, ერთი მხრივ, მისი უქცნობი სიცოცხლე საუკუნეთა განმავლობაში, ხოლო, მეორე მხრივ, ის გარემოება, რომ სხვადასხვა თაობათა მიერ იგი განსხვავებულად აღიქმება და საუკუნიდან საუკუნემდე სხვადასხვა შინაარსს იძენს.² მხატვრული ნაწარმოების აღქმა ისტორიული პროცესია. იგი განისაზღვრება მკითხველის საზოგადოებრივი მდგომარეობით, მისი სულიერი მოთხოვნილებითა და შეხედულებებით. ამიტომ ყოველი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორმაცია ცდილობს ნაწარმოები თავის მიზნებსა და მოთხოვნილებებს მიუსადაგოს, შეავსოს იგი იმ კონკრეტული შინაარსით, რომელიც მის შეხედულებებს შეესაბამება, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მოახდინოს მხატვრული ნაწარმოების ადაპტაცია არსებულ მსოფლმხედველობრივ სისტემა-

¹ ეპიკური სტრუქტურის პრინციპული დაუსრულებლობისა და გახსნილობის შესახებ დაწვრილებით მაქვს ლაპარაკი წერილში, რომელიც გამოაქვეყნე თბილისის უნივერსიტეტის შრომებში. Р. Г. Каралашвили, Несколько замечаний об открытости и принципиальной незавершенности эпической структуры (к постановке вопроса). В: Труды ТГУ, № 163 (Литературоведение), Тбилиси, 1975, стр. 167—178.

² მაგალითისათვის შეიძლება გავიხსენოთ დე სანკტისის ცნობა, რომ დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ყოველ ახალ გამოცემას გერმანულ ენაზე თანდართული აქვს პოემის ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ახალი ახსნა-განმარტება. Франческо де Санктис. История итальянской литературы. Москва, 1963, стр. 206.

ში. ასე რომ, მხატვრული ნაწარმოების ხანგრძლივი სიცოცხლე იმდენად იმ „მარადიული ჭეშმარიტებით“ არაა განპირობებული, რომელსაც იგი გვაუწყებს, რამდენადაც მისი მხატვრული წყობითა და სტრუქტურის გახსნილობით, რაც შესაძლებლობას აძლევს მკითხველს საკუთარი შეხედულებების პროექცია მოახდინოს ნაწარმოებში. ამ თვალსაზრისით საკმაოდ სწორ აზრს გამოთქვამს როლან ბარტი: „რაც უნდა იფიქრონ, გინდა იღონონ საზოგადოებებმა, ნაწარმოები მაინც მათზე მეტ ხანს იცოცხლებს და გაივლის მათში ვითარცა ფორმა, რომელიც რიგრიგობით შეივსება მეტნაკლებად შემთხვევითი ისტორიული შინაარსით: ნაწარმოები მარადიულია არა იმიტომ, რომ სხვადასხვა ადამიანს ერთ აზრს შთააგონებს, არამედ უფრო იმიტომ, რომ სხვადასხვა აზრს სთავაზობს ერთ ადამიანს, რომელიც სრულიად განსხვავებულ ეპოქებში ერთდამავე სიმბოლურ ენაზე მეტყველებს: ნაწარმოები ვარაუდობს, ადამიანი კი განაგებს.“¹

რა თქმა უნდა, ყოველივე ზემოთქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მკითხველს ნებისმიერი შინაარსის ჩადება შეეძლოს ნაწარმოებში. ვინაიდან მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაცია და კონკრეტულ შინაარსამდე დაყვანა ავტორის მიერ მოწოდებულ ნიშნებს უნდა ეფუძნებოდეს, ნაწარმოებისთვის ნიშანდობლივ კონსტრუქციულ პრინციპს უნდა ითვალისწინებდეს და, როგორც ბუცილებელ წინაპირობას, მკითხველისგან მხატვრული კოდის ცოდნას მოითხოვს. ამ მხრივ მხატვრული ნაწარმოე-

¹ Roland Barthes, Critique et vérité. Paris, 1966, p. 51.

ბი შეიძლება სკივრს შევადაროთ. იმისათვის, რომ სკივრში რამე ჩადო, უნდა გქონდეს გასაღები, რომელიც მას მიუღდება. სკივრის ყოველი სხვა გასაღებით გახსნის ცდას მხოლოდ ამ სკივრის (ე. ი. მხატვრული სისტემის) დამსხვრევა შეიძლება მოჰყვეს.

ხელოვნების ნაწარმოები, ისევე როგორც ყველა სხვა საკომუნიკაციო სისტემა, შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც განსაკუთრებული წესით ორგანიზებული ენა. ბუნებრივი ენის მსგავსად მასაც გარკვეული ლექსიკონი და ამ ლექსიკონის ცალკეულ ნიშანთა შეკავშირების წესები გააჩნია. სისტემის ცალკეული ელემენტები იერარქიულ მიმართებაში არიან ერთმანეთთან. ამდენად, ხელოვნების ნაწარმოები იერარქიული წესით აგებულ სტრუქტურას წარმოადგენს. ამავე დროს სხვადასხვა სტრუქტურებში (ე. ი. ნაწარმოებებში) ნიშნები განსხვავებული წესით არიან დალაგებულნი, ხოლო ნიშანთა ხასიათი, მათი ურთიერთმიმართებისა და შეკავშირების წესი მთელი სტრუქტურის ხასიათს განაპირობებს. იმისათვის, რომ დამყარდეს კავშირი ორ ადამიანს შორის, საჭიროა, რომ მოლაპარაკეცა და მსმენელიც ერთსა და იმავე საკომუნიკაციო სისტემას იყენებდნენ, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საჭიროა, რომ ორივე მოსაუბრე ერთ ენაზე მეტყველებდეს. იგივე ვითარებაა ხელოვნებაშიც — იმისთვის, რომ შედგეს მკითხველის გასაუბრება ავტორთან, მკითხველი უნდა ფლობდეს ამ ავტორის მიერ შემოთავაზებულ ენას. ამასთანავე, მე მხედველობაში მაქვს არა ბუნებრივი ენა (ქართული, რუსული, ინგლისური და ა. შ.), რომლითაც დაწერილია ნაწარმოები და რომელიც მეორადი მოდელისთვის მხოლოდ მასალას წარმოადგენს;

არამედ მხატვრული ნაწარმოების კოდი, განსაკუთრებული კანონზომიერებით მოწესრიგებულ ნიშანთა ერთიანობა. ეს კი არცთუ ისეთი იოლი საქმეა, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. ვინაიდან ყოველი ქვეშარიტი ნაწარმოები, რამეთუ მისი სტრუქტურა კლიშეს არ წარმოადგენს და განსხვავდება სხვა დანარჩენი მხატვრული სისტემებისგან, გარკვეული აზრით ახალ ენას წარმოადგენს და ამ ენის ათვისებას მოითხოვს მკითხველისგან. ისევე, როგორც ახალ ინგლისურზე მოსაუბრე ადამიანი ვერაფერს გაუგებს ძველ ინგლისურზე მოლაპარაკეს, ასევე მკითხველიც, თუ ის არ გასწევს ახალი კონსტრუქციული პრინციპის ათვისებისათვის აუცილებელ შრომას და სხვა ნაწარმოების საზომით მიუდგება მას, მონაწილეობას ვერ მიიღებს საუბარში და დაკეტილი სკივრის წინაშე აღმოჩნდება. სწორედ ამიტომ ხდება ხოლმე, რომ ტურგენევისა და გონჩაროვის მკითხველები ათვალწუნებით უყურებენ ბულგაკოვისა და ბაბელის პროზას, დიკენსის თაყვანისმცემლები ხშირად კონტაქტს ვერ ამყარებენ ჯოისისა და ვირჯინია ვულფის ნაწარმოებებთან, ხოლო სტენდალსა და მერიმეზე გაზრდილი მკითხველი ძნელად თუ აიღებს ხელში პრუსტის გრანდიოზული რომანის რომელიმე ტომს. ყველა ამ შემთხვევაში ერთსა და იმავე მოვლენასთან გვაქვს საქმე — მკითხველის სიზარმაცესთან — მიატოვოს ერთხელ ათვისებული ხელოვნების ენა და ახალი ენა შეისწავლოს, ძველ გასაღებს კიდევ ერთი ახალიც მიუმატოს. ჰერმან ჰესე შემდეგნაირად აღწერს ამ მოვლენას: „ერთ ენას რომ შეისწავლის ჩემი თანამედროვე, კმაყოფილებას გამოთქვამს, ხელოვნების ენას დავეუფლო. ასე ჰგონია, რომ ამიერიდან

ხელოვნებისა გაეგება და მისი ბატონ-პატრონია. ოღონდ თუ გაიგო, რომ ის ენა, ასეთი სიმწრით რომ შეუსწავლია, ხელოვნების სულ მცირე ნაწილისთვისაა საკმარისი, ბრაზობს და ცოფებს ჰყრის. ჭერ კიდევ ჩვენი პაპების დროს იყვნენ ბეჯითი და განათლებული ადამიანები, რომელთაც იმდენს მიაღწიეს, რომ მოცარტი-სა და ჰაიდნის მუსიკასთან ერთად ბეთჰოვენსაც, ალიარებდნენ. აქამდე ისინი ჭერ კიდევ „ფეხდაფეხ მიჰყვებოდნენ ცხოვრებას“. მაგრამ როგორც კი გამოჩნდა შოპენი, ლისტის და ვაგნერი, და მათ კიდევ და კიდევ მოთხოვეს შეესწავლათ ახალი ენა, ახალგაზრდული შემართებით, ელასტიკურად და მხიარულად ისევ შედგომოდნენ ახალ საქმეს, ძლიერ განაწყენდნენ და მოჰყვნენ ჩივილს ხელოვნების დაკნინებისა და იმ დროის გადაგვარების თაობაზე, რომელშიაც საცხოვრებლად იყვნენ განწირულნი. ამ საბრალოთაგან დღესაც ბევრით არ განსხვავდება ჩემი ათიათასობით თანამემამულე.“¹

რა თქმა უნდა, არ არსებობს მკითხველი, სრულიად რომ არ გაეგებოდეს ხელოვნების ენა და წიგნის კითხვის არაავითარი ჩვევა არ გააჩნდეს. ყოველი ადამიანი, მას შემდეგ რაც დედა პირველ ზღაპარს მოუყვება, სიცოცხლის განმავლობაში არა ერთგზის ხვდება ლიტერატურას. ვიდრე წიგნის კითხვას შეუდგებოდეს, მკითხველს ნაწარმოებთან გარკვეული მოლოდინი აკავშირებს, ეს მოლოდინი გაპირობებულია მკითხველის ადრინდელი სამკითხველო გამოცდილებით, წარმოდგენით ნაწარმოების უანრული სპეციფიკის

¹ Hermann Hesse, Gesammelte Werke. Bd. 11. Frankfurt am Main, 1970, S. 193—194.

შესახებ, მისი გემოვნებითა და ხშირ შემთხვევაში მის გარეთ არსებული აზრით ამ ნაწარმოების შესახებ (წინასიტყვაობა, რეცენზია, ახლობლების გამო-ნათქვამები ნაწარმოებისგან მიღებული შთაბეჭდილების თაობაზე და სხვა). ერთი სიტყვით, წიგნის კითხვას ყოველთვის წინ უძღვის გარკვეული მოლოდინი, სადაც აისახება მკითხველის წარმოდგენა მხატვრული ნაწარმოების ენის შესახებ. ის, რაც ითქვა ცალკეულ მკითხველზე, შეიძლება გავავრცელოთ მკითხველთა ზოგად თაობაზე, ანდა საზოგადოებაზე. მაშინ, როდესაც ნაწარმოებში აკმაყოფილებს მკითხველთა მოლოდინს, როდესაც ავტორი მკითხველისთვის ცნობილი ენაზე გადმოსცემს ამბავს და ამ უკანასკნელს ინფორმაციის მისაღებად გონების არაავითარი დაძაბვა არ უხდება, მკითხველი კმაყოფილი რჩება და ნაწარმოებიც საყოველთაო აღიარებას მოიძიებს. (სწორედ მკითხველის ამ ინერტულობით და მისი „ერთგულებით“ ერთხელ შერჩეული ენისადმი სარგებლობენ ხშირ შემთხვევაში დასავლეთის გამომცემლობები, როდესაც ერთიმეორეს მიყოლებით გამოსცემენ ხოლმე ერთ თარგზე გამოქრილ მასობრივ რომანებსა და თავშესაქცევ წიგნებს). მაგრამ საკმარისია ავტორმა უგულებელყოს მკითხველთა მოლოდინი და გაბედოს საზოგადოდ მიღებული ენა ახალი ენით შეცვალოს, რომ ამ წმიდათაწმიდა მოლოდინის და ხელოვნების აბუჩად აგდებისთვის მათი გულისწყრომა და აღშფოთება გამოიწვიოს. სხვა მრავალი ანალოგიური შემთხვევებიდან მკითხველს მხოლოდ ფლობერის მაგალითს შევახსენებ, რომელსაც 1858 წელს მხოლოდ იმიტომ მოუწყეს სასამართლო პროცესი, რომ მკითხველთა საზოგადოება ვერ გაერკვა „მაღამ ბო-

ვარის“ ენაში და „განცდილი მეტყველების“ ხერხით
გადმოცემული პერსონაჟთა აზრები თვით ავტორს
მიაწერა.¹

ყველაფერი რიგზე იქნებოდა, მხატვრული ნაწარ-
მოები რომ ერთ კონსტრუქციულ პრინციპს ეფუძ-
ნებოდეს და ავტორს რომ განსხვავებულ ეპოქებში
ერთ და იმავე ენაზე ჰქონოდა მკითხველთან ურთიერ-
ობა. მაგრამ ყოველი ჰემმარიტად ახალი ნაწარ-
მოები განუმეორებელ სტრუქტურას წარმოადგენს
და მკითხველისგან ნიშანთა განლაგების წესის (კოდის)
ამოცნობას მოითხოვს. თუმცა ისიც უნდა ითქვას,
რომ ახალი ნაწარმოები სრულიად ცარიელ ადგილას
კი არ ჩნდება, არამედ ძველსა და ცნობილ სტრუქტუ-
რებს ეფუძნება და მკითხველი საზოგადოების ადრინ-
დელ გამოცდილებასაც ითვალისწინებს. ეს რომ ასე
არ ყოფილიყო, ავტორსა და მკითხველს შორის კონ-
ტაქტის დამყარება ალბათ შეუძლებელი აღმოჩნდებო-
და და მწერლის ნოვატორობაც ვეღარ აღიქმებო-
და. სრულიად მართებულად წერს ცნობილი საბჭოთა
მეცნიერი ი. ლოტმანი, რომ „უნიკალური ნიშანი ტი-
პობრივი ელემენტებიდანაა აწყობილი და გარკვეულ
დონეზე ტრადიციული წესებით იკითხება. ხოლო ყო-
ველი ნოვატორული ნაწარმოები ტრადიციული მასა-
ლისგან შენდება. თუ ტექსტი არ შემოგვინახავს ტრა-
დიციული წყობის ხსოვნას, მაშინ მისი ნოვატორობა
ალარც აღიქმება“.²

¹ Gustave Flaubert, Oeuvres. Vol. I. Paris, 1951, p. 649—717.

² М. Ю. Лотман, Структура художественного текста. Москва, 1970, стр. 32.

აქ ჩვენ უშუალოდ მიეუახლოვდით საკითხს ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ, რომელიც ჯერ კიდევ ოციან წლებში დაისვა რუსული ფორმალისტური სკოლის მიერ, ხოლო შემდეგში სრულიად უმართებულოდ იქნა მივიწყებული. რუსი ფორმალისტების ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა დებულება პრაქტიკული და პოეტური ენის დაპირისპირების შესახებ. პრაქტიკული ენისთვის დამახასიათებელია გარკვეული ავტომატიზმი, რაც წარმოშობს ენობრივ ელემენტთა გახევებას და მთელი ენის კლიშეს მსგავს გაყინულ ერთეულებად დანაწევრებას. ამის გამო აღსანიშნი საგნებისა და მოვლენების მრავალფეროვნება უშუალოდ აღარ აღიქმება მოლაპარაკის მიერ, არამედ იკარგება მშრალი ალგებრული ნიშნის იქით. „საგანი ისე ჩაგვივლის გვერდზე“ — წერს ამასთან დაკავშირებით ვიქტორ შკლოვსკი, „თითქოს შეფუთული ყოფილიყოს. ჩვენ ვიცით, რომ ის არსებობს, იმ ადგილის მიხედვით, რომელიც მას უკავია, თუმცა ვხედავთ მხოლოდ მის ზედაპირს.“¹ თვით საგანი უჩინარია. ავტომატიზმი, ამრიგად, შთანთქავს საგნებს, სპობს მათ პირველყოფილ სიწმინდესა და განუმეორებლობას, იგი ენას ართმევს მის შემოქმედ ძალასა და გამომსახველობას. პოეტური ენა მოწოდებულია გამოიყვანოს საგნები და მოვლენები ჩვეულებრივი სიტყვახმარების ავტომატიზმიდან, გამოუჩინოს აღმქმელს საგნის შეგრძნება, შესაძლებელი გახადოს მისი ქვრეტა. ამ გარემოებას უნდა უმაღლო-

¹ Виктор Шкловский, О теории прозы. Москва—Ленинград, 1925. стр. 32.

დეს, როგორც ჩანს, თავის არსებობას ფორმულა, რომ პოეზია „ხატებით აზროვნებას“ წარმოადგენსო.

საგნებისა და მოვლენების გამოყვანა ჩვეულებრივი სიტყვახმარების ავტომატიზმიდან მხატვრული ხერხის (прием) მეშვეობით ხდება შესაძლებელი. ინფორმაცია ისეთი სახით უნდა იყოს მოწოდებული, მხატვრული სისტემის ცალკეული ნიშნები ისე უნდა იყვნენ განლაგებულნი, რომ საგანი შიგნიდან გამოასხივებდეს მის იმანენტურ სიცხადეს. ი. ტინიანოვს მოჰყავს ნაწყვეტი ვიაზემსკის წერილიდან ტურგენევისადმი, სადაც იგი შემდეგს წერს: „მთავარი ნიშანი საგანთა შერჩევაში კი არ მდგომარეობს, არამედ ხერხში: როგორ, რა მხრიდან უყურებ საგანს, რას ჰკრეტ და რას ეძიებ მასში ისეთს, რასაც ვერ ამჩნევენ სხვები“.¹ არსებითად იგივეს გულისხმობს გოეთეც, როდესაც რომანისტიგან სამყაროს გამოსახვის საკუთარ წესსა და ხერხს (Weise) მოითხოვს,² და ბერტოლტ ბრეხტიც, რომლისთვისაც გაუცხოების ეფექტის ძირითადი არსი ავტომატიზებული აღქმის მსხვრევაში მდგომარეობს.³

¹ ციტირებულია ი. ტინიანოვის წიგნის მიხედვით: Ю. Тынянов, Архаизмы и новаторы. Ленинград, 1929, стр. 13.

² J. W. Goethe, Artemis — Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Zürich und Stuttgart. Bd. 9, S. 511.

³ 1938 წელს ბრეხტი წერდა: „მოვლენისა თუ ხასიათის გაუცხოება უწინარეს ყოვლისა ნიშნავს ამ მოვლენისა თუ ხასიათისთვის თავისთავადცხადობის, ნაცნობობის, სიაშვარავის წართმევას და მათ მიმართ გაცუებისა და ცნობისმოყვარეობის გამოწვევას“ (Bertolt Brecht, Schriften zum Theater. Bd. III. Berlin, 1964, S. 109).

ამრიგად, ხერხი (ИИХН; Weise), ანუ მხატვრული კოდი, ლიტერატურული ნაწარმოების არსსა და განმსაზღვრელ ნიშანს წარმოადგენს და პოეტურ ენას პრაქტიკული ენისგან განასხვავებს. ოღონდ აქ ისიც უნდა შევნიშნო, რომ ხელოვნების მიერ ადქმის ავტომატიზმის მსხვერვეა და ახალ-ახალი მხატვრული ფორმების შექმნა მხოლოდ სინქრონული მოვლენა კი არ არის, არამედ დიაქრონულიც და თავს იჩენს არა მხოლოდ პრაქტიკული და პოეტური ენის დაპირისპირებაში, არამედ თვით „ლიტერატურული რიგის“ შიგნითაც¹, ვინაიდან დროთა განმავლობაში ოდესღაც ახალი ფორმა, ოდესღაც უჩვეულო კოდი და „ხერხი“ ცვლდება, ჩვეული და ნაცნობი ხდება და ისევე ავტომატურად აითვისება აღმქმელი ცნობიერების მიერ, როგორც ყოველი სხვა ხშირად განმეორებადი მოვლენა. მაგრამ ხელოვნება ვერ იტანს ვერავითარ ავტომატიზმს. კლიშე და ავტომატიზმი ეპიგონობის სტიქიაა. ქეშმარიტი ხელოვნება ამსხვერვეს მას, გახვევებულ ფორმას ახლით ხსნის, ავტომატიზებულ კონსტრუქციულ პრინციპს ახალ კოდს უპირისპირებს. ამიტომაც რომ გაბატონებული ლიტერატურული ფორმები, დაკანონებული მიმდინარეობანი, თითქოსდა ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულნი ჟანრები, მას შემდეგ, რაც დაკარგავენ სახეცელისა და გარდაქმნის უნარს და საზოგადოებრივი გემოვნების მიერ უცვლელ ნორმებად აღიქმებიან, ადგილს უთმობენ ახალ ფორმებსა და მიმდინარეობებს, ახალ

¹ „ლიტერატურული რიგის“ შესახებ იხ. Ю. Тынянов, О лигерагурной эволюции. В кн.: Ю. Тынянов, Арханыты и новаторы. Ленинград, 1929, стр. 30—47.

უწარებს, რომლებიც არ არიან შებოჭილნი აღქმის ავტომატიზმით და დაკანონებული ფორმების მიმართ ისეთივე დესტრუქციულ მიმართებაში არიან, როგორც შიაც ესენი იყვნენ ოდესღაც წინამავალი დაკანონებული ფორმებისადმი. გაბატონებული ლიტერატურული ფორმები ცენტრიდან პერიფერიაზე გადაინაცვლებენ და მათ ადგილს მანამდე მეორეხარისხოვნად მიჩნეული მოვლენები იკავებენ. მაგრამ დროთა განმავლობაში ესენიც იჩენენ მიდრეკილებას ჰეგემონისადმი, ესენიც ავტომატურნი ხდებიან და დიალექტიკურად ნელ-ნელა გამოიკვეთება მათი საპირისპირო კონსტრუქციული პრინციპიც. ამრიგად, ლიტერატურული ევოლუციის საფუძველს წარმოადგენს მარად არსებული ოპოზიცია ახალ კონსტრუქციულ პრინციპსა და ავტომატიზებულ ლიტერატურულ ფორმას შორის, ახალსა და ძველ „ხერხს“ შორის.

თუ ლიტერატურული ევოლუციის ფაქტს შევხედავთ მკითხველის კუთხით, დავინახავთ, რომ საზოგადოებრივ გემოვნებას და ცალკეულ მკითხველთა მოლოდინს დაკანონებული და ნორმად აღიარებული ლიტერატურული ფორმები განაპირობებენ. ამ ფორმებითაა გაპირობებული აგრეთვე საზოგადოების წარმოდგენა ნაწარმოების უწარობრივი სპეციფიკის, ლიტერატურული ნორმების, ესთეტიკური კანონების შესახებ და შესაბამისად ის მოთხოვნაც, რომელსაც ცალკეული მკითხველი უყენებს ნაწარმოებს. ამასთანავე ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ გაბატონებული კონსტრუქციული პრინციპი მხოლოდ მაშინ კპოვებს ხოლმე საყოველთაო აღიარებას; როცა იგი დაკანონებული ლიტერატურის მწვერვალს მიაღწევს და მისი სასიცოცხლო ძალები თანდათანობით იშ-

30

რიტება. ამის შემდეგ იგი იქცევა გახევებულ სქემად და ყველასთვის აუცილებელ ავტორიტეტულ ნორმად, რისი შედეგიც გახლავთ ლიტერატურული ეპიგონობა. დაკანონებული ნორმა შობს ავტომატიზმს. ავტომატიზმი კი ხელს უწყობს კლიშეს, ტრაფარეტისა და შაბლონის გავრცელებას. დაბალი კვალიფიკაციის მკითხველს ერთიც აძლევს ხელს და მეორეც. ავტომატიზმი მისთვის იმდენადაა ხელსაყრელი, რამდენადაც ჩქმალავს პოეტურ და პრაქტიკულ ენას შორის არსებულ განსხვავებას და „ადვილებს“ მხატვრული ნაწარმოების „მონელებას“. მკითხველს დიდი ენერჯის დახარჯვა აღარ მოეთხოვება ინფორმაციის გასაგებად და ისიც კმაყოფილი „დანავარდობს“ ერთხელ და სამუდამოდ გაკვალულ გზებზე. მეორე მხრივ, კლიშე და ტრაფარეტი მის მოლოდინს, მის გემოვნებას, მის მოთხოვნასა და წარმოდგენას აკმაყოფილებს, ვინაიდან ავტორი და მკითხველი ერთი კონსტრუქციული პრინციპით ხელმძღვანელობენ. ამასობაში კი გაბატონებული და მკითხველის მიერ მოწონებული ლიტერატურული ფორმების მხატვრული ღირებულება ნელ-ნელა ეცემა და ისინიც ლიტერატურული პროცესის ცენტრიდან პერიფერიაზე გადაინაცვლებენ, ხოლო ზოგ შემთხვევაში საერთოდ სტოვებენ ლიტერატურის ფარგლებს. ასე დაძაბუნდა და გადაგვარდა თავის დროზე ევროპული სარაინდო რომანი, აქე დაკარგა ფერი XVIII საუკუნის გერმანიაში კლასიციზტურმა ტრაგედია, ბულვარულ რომანად გადაიქცა ავანტიურული რომანი, გაიფუფასდა და დაკნინდა გასული საუკუნის ორმოციან წლებში „პუშკინისეული ლექსი“ და სხვა. ყოველივე ქეშმარიტად ახალი დაკავშირებული იყო ძველი კონსტრუქციული პრინცი-

პის მსხვერველსთან (შესაბამისად — მკითხველის მოლოდინის გაწვილებასთან) და ახალი ფორმების დამკვიდრებასთან. ასე მოიქცა ოდესღაც „დონ კიხოტის“ ავტორი, ასე დაასამარა ლესინგმა გოტშედის ეპოქა გერმანულ ლიტერატურაში და ამ გზას ადგა ყველა დიდი შემოქმედი.

ბუნებრივია, რომ ლიტერატურული ევოლუციის ყოველი მოვლენა, არსებული კონსტრუქციული პრინციპის დიდი თუ მცირე შეცვლა მკითხველის შეცვლასაც იწვევს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლიტერატურული ფაქტი, ახალი „ხერხი“, უჩვეულო ფორმა წინ უსწრებენ მკითხველს, მის გემოვნებას, გამოცდილებას, ჩვევებს, მოთხოვნებს, რომელთაც იგი ნაწარმოებს უყენებს, და ამიტომ ხშირ შემთხვევაში ამ მკითხველის გულისწყრომას იწვევენ. უნდა გავიღეს გარკვეული დრო, რომ საზოგადოებამ ეს ახალი კონსტრუქციული პრინციპიც აითვისოს და ნაწარმოებს მისი შესაფერი მკითხველი გაუჩნდეს. მანამდე ყი ეს ახალი ფორმა და „ხერხი“ ტრადიციული მკითხველის მხრიდან უმეტეს შემთხვევაში მხოლოდ გაუგებრობას წააწყდება. თანაც, რაც უფრო ძირეული იქნება ცვლილება; რაც უფრო რევოლუციური იქნება კონსტრუქციულ პრინციპში მომხდარი გადატრიალება, მით უფრო გაწვილებულად იგრძნობს თავს მკითხველი და აღშფოთებას გამოთქვამს ყოველგვარი ლიტერატურული ნორმების დარღვევის გამო, თუმცა მხედველობაში მხოლოდ საკუთარი გემოვნება და გაბატონებული მიმდინარეობის მიერ დაშვებული ნორმები ექნება.

ყოველივე შემოთქმულიდან ის დასკვნა შეგვიქცლია გამოვიტანოთ, რომ რაც უფრო დიდია ოპოზიცია

მკითხველის მოლოდინსა და მხატვრულ კონსტრუქციას შორის, რაც უფრო დარღვეულია ტრადიციულ ფორმათა აღქმის ავტომატიზმი, რაც უფრო შორდება ახალი კონსტრუქციული პრინციპი საყოველთაოდ აღიარებულ ნორმას, მით უფრო დიდია მისი ესთეტიკური ღირებულება. იმ პირობით, რა თქმა უნდა, რომ ეს „ახალი“ მხოლოდ „ძველისგან“ განსხვავებული ტრივიალური ფორმა კი არ იქნება, არამედ, არქიტექტონული, თავის თავში შეკრული და ავთენტიკური სისტემა. სწორედ ამ დასკვნას გვთავაზობს ცნობილი გერმანელი ლიტერატურის თეორეტიკოსი ჰანს რობერტ იაუსი: „დისტანცია მოლოდინის ჰორიზონტსა და ნაწარმოებს, ადრინდელი ესთეტიკური გამოცდილების შედეგად უკვე ნაცნობსა და ახალი ნაწარმოების აღქმით გამოწვეული ჰორიზონტის შეცვლას შორის, განსაზღვრავს რეცეპციული ესთეტიკის თვალსაზრისით ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ ხასიათს: იმის მიხედვით, რაც უფრო მცირდება დისტანცია და აღმქმელ ცნობიერებას აღარ მოეთხოვება ჯერ კიდევ უცნობი გამოცდილების ჰორიზონტისკენ შემობრუნება, მით უფრო უახლოვდება ნაწარმოები „კულინარულისა“ და თავშესაქცევი ხელოვნების სფეროს. რეცეპციული ესთეტიკის კუთხით თუ მივუდგებით, ამ უკანასკნელის დამახასიათებელი ნიშანი იქნება ის, რომ თავშესაქცევი ხელოვნება არ მოითხოვს ჰორიზონტის შეცვლას, არამედ აკმაყოფილებს გაბატონებული გემოვნებით ნაკარნახევ მოლოდინს, რამდენადაც ასრულებს მშვენიერების ჩვეული ფორმით რეპროდუქციის მოთხოვნას, ადასტურებს ნაცნობ შეგრძნებებს, სანქციას აძლევს მკითხველის ოცნებებს, არაყოველღიურ გამოცდილებას სენსაციის

სახით წარმოსახავს, ანდა კიდევ მორალურ პრობლემებს წამოაყენებს, მაგრამ მხოლოდ იმისთვის, რომ წინასწარ გადაწყვეტილი საკითხები დასაშვებ თარგლებში გადაჭრას“.¹

ამრიგად, მკითხველის მიმართება ახალი ნაწარმოებისადმი შეძლებისდაგვარად გახსნილი, ავტომატიზმისა და ყოველგვარი წინასწარ აკვიატებული წარმოდგენებისგან თავისუფალი უნდა იყოს. მკითხველის ძირითად მიზანს ამ ნაწარმოებისთვის იმანენტური კონსტრუქციული პრინციპის, მისი კოდის დადგენა უნდა წარმოადგენდეს. აღმქმელ ცნობიერებას ნაწარმოებისადმი აქტიური დამოკიდებულება მოეთხოვება, ვინაიდან მკითხველი საგნის პასიური მომხმარებელი კი არ არის, არამედ შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილეა. აქტიურია იგი თუნდაც იმიტომ, რომ კონსტრუქციული პრინციპი, კოდი, ნაწარმო-

¹ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz, 1967, S. 36—37.

მოვიყვან კიდევ რამდენიმე განმარტებას „კულინარული“, უგემოვნო და თავშესაქცევი ხელოვნებისა, რომელნიც ადასტურებენ იაუსის აზრს: პ. ბეილინის მოსაზრებით უგემოვნება (Kitsch) წარმოიშობა მაშინ, როდესაც ხელოვნება „a priori აკმაყოფილებს მომხმარებლის მოთხოვნილებას“; ვ. იზერი მას განმარტავს როგორც „სწამომხმარებლო მოლოდინის აღსრულების პროდუქტის ნორმად გადაქცევას“; ხოლო მ. იმდალი შენიშნავს, რომ თავშესაქცევი ნაწარმოები ისეთი „ნაწარმოებია, რომელსაც არც პრობლემა გააჩნია და არც მისი გადაწყვეტა და მანაც ავლენს პრობლემის გადაწყვეტის ჰაბიტუსს“ (Die nicht mehr schönen Künste — Grenzphänomene des Ästhetischen. München, 1969, S. 651 — 667; J. Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung*. In: Jochen Schulte-Sasse, *Literarische Wertung*. Stuttgart, 1971).

ების გასაღები აღმოჩენას მოითხოვს მისგან, და კითხვის პროცესში აღმომჩენის ადგილს მიუჩენს. ხოლო აღმოჩენა უკვე ესთეტიკური კატეგორიაა და უდიდეს ტკობას ანიჭებს ადამიანს. „აღმოჩენა ესთეტიკური ტკობის კატეგორიაა“, წერს ვოლფგანგ იზერი; „ვინაიდან ის ორ ელემენტარულ შანსს სთავაზობს ადამიანს: ჯერ ეს ერთი, მაშინ, როცა არსის დადგინების პროცესი აღმოჩენის სახეს იღებს, იგი ადამიანს ამასთანავე თავისუფლების გარკვეულ ხარისხსაც ანიჭებს, მოსწყდეს, თუნდაც დროებით, იმას, რაც არის, ან თუნდაც დაძლიოს ის, რაზედაც იგი სოციალურ ცხოვრებაშია მიჯაჭვული. გარდა ამისა, აღმოჩენა ჩვენი უნარის, ვინ იცის არა ერთის, არამედ ერთდროულად რამდენიმე სახის უნარის, გამოვლენას—როგორც წესი ემოციისა და შემეცნებითი უნარის შერწყმას—მოითხოვს. ხოლო უნართა გამოვლენა ოდითგანვე ესთეტიკურ ტკობად იყო მიჩნეული, რამდენადაც პრაქტიკული ცხოვრების კონტექსტში ისინი უმალ ჰქრებიან, ვინემ რაიმე ღირსშესანიშნავ გამოყენებას ჰპოვებენ“.¹

აღმოჩენისათვის საჭირო ორიენტირებს ჩვეულებრივ თვითნაწარმოები იძლევა ხოლმე, ვინაიდან კონსტრუქციული პრინციპის შეცვლა, როგორც ითქვა, არ ხდება ძველ სისტემასთან მიმარდების გარეშე, რის გამოც ნაწარმოები გარკვეულ დონეზე ძველი წესებით უნდა იკითხებოდეს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ახალი კოდი ჩვეულებრივ შემოინახავს ძველ მბატ-

¹ Wolfgang Iser, Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972, S. 9.

რულ ხერხებს და სისტემის ცალკეულ ელემენტებს. ახალია მხოლოდ მათი კონსტრუქციული მნიშვნელობა, მათი წყობა და დანიშნულება. ახალი კონსტრუქციის შეგრობება სწორედ ტრადიციულ ფორმასთან შეჯახებისა და დაპირისპირების შედეგად წარმოიშობა. ამიტომაც, რომ ახალი კოდი, ნოვატორული სტრუქტურა ხშირად პაროდის სახეს იღებს ხოლმე. ავტორი განგებ გამოიწვევს მკითხველში საყოველთაოდ აღიარებული გემოვნებით, საზოგადოების სამკითხველო გამოცდილებით და არსებული ესთეტიკური ნორმებით გაპირობებულ მოლოდინს, მხოლოდ იმისთვის, რომ შემდეგ თანდათანობით დაამსხვრიოს ის და სხვადასხვა მინიშნების, ფარული თუ პირდაპირი სიგნალების და კომენტარის მეშვეობით საკუთარი კონსტრუქციული პრინციპი დაამკვიდროს. სერვანტესი თავდაპირველად მკითხველში იმ დროს პოპულარულ სარაინდო რომანების მოლოდინს იწვევს თავისი თხრობით, რათა შემდგომში რომანის კეთილშობილი გმირის თავგადასავლის მაგალითზე მათი პაროდირება მოახდინოს. ასევე ფილდინგიც „ჯოზეფ ენდრიუსის“ პირველივე გვერდებიდან მკითხველს ჩვეული ესთეტიკური ნორმებიდან და ცნობილ ლიტერატურულ ნიმუშთაგან გადახვევების მთელ კატალოგს სთავაზობს, რომელსაც იგი უნდა დაეყრდნოს ახალი კონსტრუქციული პრინციპის აღმოჩენის პროცესში. ანალოგიური მაგალითები, როდესაც ავტორი ჯერ ახსენებს მკითხველს ცნობილ ლიტერატურულ ნორმებს, იწვევს მასში განსაზღვრულ მოლოდინს, ხოლო შემდეგ ნელ-ნელა შორდება ამ ნორმებს და ახალ კონსტრუქციულ პრინციპებს ამკვიდრებს, დაუსრულებ-

ლივ შეიძლება მოგვეყვანა¹ და ყველა შემთხვევაში, ინგლისელი მეცნიერის ე. გომბრიჩის სიტყვებით რომ ვთქვათ, საქმე გვექნებოდა „სქემასა და მის კორექტურასთან“², ძველი კონსტრუქციული პრინციპის ახალი კოდით შეცვლასთან.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ნაწარმოების კოდის აღმოჩენა მხატვრული კომუნიკაციის ძირითადი წინაპირობაა და ამ კოდის მიგნების გზებს უმეტეს შემთხვევაში თვით ნაწარმოები სახავეს³. მაგრამ პრეკრიპტიულ ელემენტთა, ანუ მკითხველზე მიმართულ ნიშანთა რაოდენობა, რომელმაც მას ნაწარმოების კონსტრუქციული პრინციპის აღმოჩენა უნდა გაუად-

¹ ე. ო. ლ. ფ. გ. ა. ნ. გ. ი. ზ. ე. რ. ი. ვრცელ გამოკვლევაში ინგლისური რომანის საკომუნიკაციო ფორმების შესახებ ბენიანიდან მოყოლებული ვიდრე ბეკეტამდე ყველგან ადასტურებს წინამავალი კონსტრუქციის შეცვლის აღნიშნულ ფორმას. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München, 1972.

² E. H. Gombrich, *Art and Illusion*. London, 1962 p. 99.

³ გდრ-ში გამოსული საზოგადოების, ლიტერატურისა და კითხვის ურთიერთმიმართების შესახებ კოლექტიური ნაშრომის ავტორები იმ თვალსაზრისსაც კი ადგანან, რომ ყოველი ნაწარმოები უკლებლივ შეიცავს მითითებას იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა იქნას იგი ათვისებული. ნაშრომში კვითხულობთ: „ყოველ ნაწარმოებს ვააჩნია მისი შინაგანი კონსისტენცია, მისი საკუთარი სტრუქტურა, ინდივიდუალობა და ნიშანთვისებათა მთელი რიგი, რომელნიც რეცეპტორულ პროცესს განსაზღვრულ ორიენტირებს სთავაზობენ იმის თაობაზე, თუ რა სახით უნდა ხდებოდეს ნაწარმოების აღქმა, ზემოქმედება მკითხველის ცნობიერებაზე და მისი შეფასება“ (*Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Von Manfred Naumann, Dieter Schlenstedt und Karlheinz Bark, Dieter Kliche, Rosemarie Lenzer. Berlin und Weimar, 1973, S. 38).

ვილოს, როგორც ეს ვოლფგანგ იზერის ზემოთ დასახელებულმა გამოკვლევამ გვიჩვენა, დროთა განმავლობაში კლებულობს და თანამედროვე პროზაში მინიმუმამდე დადის. ამიტომაც გამოუცდელ მკითხველს შეიძლება გაუჭირდეს ასეთ ნაწარმოებში ორიენტაცია. ასეთ შემთხვევაში კოდის აღმოჩენაში მას უნდა დაეხმაროს ლიტერატურის კრიტიკოსი, რომლის დანიშნულებაც, როგორც ვთქვით, უნდა იყოს არა ნაწარმოების „ახსნა“ და მკითხველისთვის იმის უწყება თუ „რისი თქმა უნდოდა“ მწერალს, არამედ მისთვის გასაღების მიწოდება, შესაბამისი კონსტრუქციული პრინციპის დადგენა და განმარტება. ამ თვალსაზრისით კრიტიკოსი უცხო ენის მასწავლებელს უნდა მოგვაგონებდეს, რომელიც მკითხველს მისთვის უცნობი ენის საფუძვლებს აცნობს, რათა ამან შემდეგ დამოუკიდებლად შეძლოს ავტორთან საუბარი. ხოლო კრიტიკოსის ყოველი ჩარევა ამ საუბარში და მკითხველისთვის ავტორისეული აზრის განმარტება ისეთივე ცუდ ტონად უნდა ჩაითვალოს, როგორც გარეშე კაცის გარევა ორი მეგობრის ინტიმურ საუბარში. მხატვრული სისტემა, კოდი, კონსტრუქციული პრინციპი — აი, კრიტიკოსის მოქმედების არე. სრულიად მართებულად წერს როლან ბარტი: „ვინაიდან ლიტერატურა დაჟინებით გვთავაზობს მნიშვნელობებს, ეს მნიშვნელობანი კი ამავე დროს წარმავალნი არიან — ის სხვა არაფერია, თუ არა გარკვეული ენა, ანუ ნიშანთა სისტემა: მისი არსი მდგომარეობს არა გადმოცემაში, არამედ თავად სისტემაში. ამის საფუძველზე ლიტერატურის ისტორიკოსმა უნდა აღადგინოს არა ნაწარმოების მიერ გადმოცემული ინფორმაცია, არამედ შესაბამისი სისტემა, ისევე როგორც ენათმეცნი-

ერი წინადადების შინაარსს კი არ შეისწავლის, არამედ მის ფორმალურ სტრუქტურას ადგენს, რომელიც შესაძლებლად ხდის შესაბამისი შინაარსის გადმოცემას.¹

ყოველივე ზემოთქმულიდან მკითხველმა შეიძლება ის დაასკვნას, თითქოს ლიტერატურის კრიტიკოსის ერთადერთ დანიშნულებას სისტემის აღწერა და კონსტრუქციული პრინციპის დადგენა წარმოადგენდეს და ამიტომ მისი მოღვაწეობის არე მხოლოდ თანამედროვე ლიტერატურით უნდა შემოიფარგლებოდეს. მაგრამ მე ამის თქმა სულაც არ მინდოდა. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ამოცანა ყველაზე უფრო მნიშვნელოვნად მესახება კრიტიკოსის საქმიანობაში, მან, რა თქმა უნდა, ყურადღება არ უნდა მიაკლოს არც გასულ საუკუნეთა ლიტერატურულ ნიმუშებს, რომელთა კოდი თითქოს და კარგა ხანი დადგენილია და რომელთა წაკითხვის გარკვეული ტრადიციაც არსებობს. მაგრამ, როგორც ითქვა, მხატვრული ნაწარმოები პოტენციური სტრუქტურაა და მას შემდეგ, რაც დადგინდება მისი კონსტრუქციული პრინციპი, იგი შინაარსობრივი დაკონკრეტების მრავალ შესაძლებლობას სახავს. ამის მიუხედავად, ხშირ შემთხვევაში, საზოგადოება აღნიშნული ნაწარმოების წაკითხვის გარკვეულ ტრადიციას გამოიმუშავებს ხოლმე, რაც ასევე წარმოშობს აღქმის ავტომატიზმს და ნაწარმოების სტანდარტულ რეცეპციას მკითხველთა მიერ. ამიტომაც წარსული საუკუნეების ლიტერატურულ ნიმუშებთან მიმართებაში კრიტიკოსის ამოცანაა ნაწარმოებისადმი საკუთარი ინდივიდუალური ხედვის კუ-

¹ Roland Barthes, Die Literaturkritik als Metasprache. In: Kritiker unserer Zeit. Hg. Hans Mayer. Pfullingen, 1967, S. 25.

თხის გამოძებნა, არსებული ავტომატიზმის დაძლევა და ტექსტის ინტერპრეტაცია, რათა მან ახალი ძალით გამოასხივოს მისთვის ნიშანდობლივი სიცხადე და სრულყოფილება. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება გადაურჩეს ნაწარმოები თანდათანობით დაძაბუნებას და სიკვდილს და მარადიულ სიცოცხლეს ეზიაროს, მხოლოდ ამ გზით შეიძლება საზოგადოების „ფართო წრეებმა პოეზიის ცოცხალი შეგრძნება შეინარჩუნონ, ხოლო ესოდენ ხშირად ბოროტად გამოყენებული და შერყენილი პოეტური სიტყვა წმინდა ნათელში ამო-ბრწყინდეს“.¹

ყველაფერი, რაც ზემოთ კრიტიკოსის მიმართ გამოითქვა, მკითხველმა სრული უფლებით შეიძლება თავის თავზე მიიღოს, ვინაიდან კრიტიკოსი, საბოლოო ჯამში, იგივე მკითხველია, მაგრამ ისეთი მკითხველი, რომელსაც წიგნის კითხვა და ესთეტიკურ კანონზომიერებათა დადგენა თავის ხელობად გაუხდია. ამიტომაც მკითხველი ისევე დგას რეცეპტორული პროცესის ორი ძირითადი ფაზისა და საფეხურის წინაშე, როგორც კრიტიკოსი. პირველია—ნაწარმოების გაშიფვრა, კოდის დადგენა, მისთვის იმანენტური კონსტრუქციული პრინციპის აღმოჩენა, რაც მკითხველისგან მხატვრული სტრუქტურისადმი დაქვემდებარებას, აგრეთვე ალღოს, ინტუიციის, მიგნების უნარისა და სამკითხველო გამოცდილების გამოვლენას მოითხოვს. მეორე საფეხურზე კი მკითხველს მოეზიარება აქტიური და შემოქმედი დამოკიდებულება ტექსტისადმი, ნაწარმოების პოტენციალობის რაც

¹ Emil Steiger, Die Kunst der Interpretation. München, 1971, S. 21.

შეიძლება უფრო მრავალფეროვანი, ყოველგვარი ავტომატიზმისგან თავისუფალი, ორიგინალური და შემოქმედებითი ათვისება. მთავარია, მკითხველს ახსოვდეს, რომ მხატვრული ნაწარმოები არ არის მხოლოდ გართობისა და თავშექცევის, მხოლოდ დროის მოკვლის საშუალება. მეორე მხრივ, იგი არც მეცნიერული სეროზულობით უნდა უდგებოდეს მას და არ უნდა ისწრაფოდეს წიგნიდან რაღაცა კონკრეტული ცოდნისა და ჭეშმარიტების გამოტანას, ვინაიდან, როგორც ვთქვით, მხატვრული ნაწარმოები არ წარმოადგენს არც ავტორის მსოფლმხედველობისა და არც ისტორიული თუ ფსიქოლოგიური პროცესების ობიექტურ დასურათებას, თუმცა იგი შეიძლება ორგანულად შეიცავდეს ერთსაც და მეორესაც. ნაწარმოები საერთოდ არ შეიძლება მიჩნეულ იქნას გარკვეული, წინდაწინ არსებული შინაარსის გადაცემის საშუალებად, რომლის ამოკითხვა და დადგენა თითქოს მკითხველს ევალებოდეს. მწერალი, წერს ერთგან მარქსი, „არავითარ შემთხვევაში არ უყურებს თავის ნაშრომებს როგორც საშუალებას. ისინი თვითმიზანს წარმოადგენენ, ისინი იმდენად არ არიან საშუალება არც მისთვის და არც სხვებისთვის, რომ იგი მზადაა საკუთარი არსებობა შესწიროს მათ არსებობას, თუკი ეს საჭირო შეიქმნა“.¹ ცოტა ჭკემოთ კი მარქსი შენიშნავს, რომ „პოეტი მაშინვე ჩამოვარდება მისი სფეროებიდან, როგორც კი პოეზია საშუალებად იქცევა მისთვის.“² მარქსის ეს უაღრესად სწორი დაკვირვება, მეორე მხრივ, იმის მტკი-

¹ Karl Marx, Friedrich Engels, Werke. Bd. I, Berlin, 1956, S. 71.

² Marx, Engels, Lenin, Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Leipzig, 1969, S. 436.

ცების საფუძველს იძლევა, რომ არც მკითხველს მოეთხოვება რაღაცა კონკრეტული შინაარსის, კონკრეტული ცოდნის ძებნა ნაწარმოებში, აღწერილი ეპოქის სურათი იქნება ეს, თუ ისტორიული განვითარების კანონზომიერებანი, ან რაიმე სხვა. ენგელსი, მართალია, ერთგან შენიშნავს, რომ ბალზაკის „ადამიანური კომედიიდან“ მან, რაც შეეხება ფრანგული საზოგადოების განვითარების ეკონომიურ დეტალებს, გაცილებით მეტი შეიტყო, ვიდრე ამ პერიოდის ყველა სპეციალისტ-ისტორიკოსის, ეკონომისტის და სტატისტიკოსის წიგნებიდან. მაგრამ ეს ცოდნა, იმ ცოდნასთან შედარებით, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები სთავაზობს ადამიანს, მეორადი მნიშვნელობისაა. ვინაიდან ხელოვნების შემეცნებითი ღირებულება სულ სხვა ბუნებისაა, ვიდრე მეცნიერების რომელიმე დარგისა. ადამიანი კითხვის პროცესში საკუთარ თავს შეიმეცნებს, საკუთარ არსებობას აღმოაჩენს, რომელიც ყოველდღიური ცხოვრების ავტომატიზმითაა დათრგუნული და განდევნილია მისი ცნობიერებიდან. ნაწარმოების გაშიფვრის პროცესს, როგორც შენიშნავს ვოლფგანგ იზერი, მოცემული ტექსტით დაშვებულ ფარგლებში მკითხველის ცნობიერებაში გამოაქვს არაცნობიერი შინაარსი და სტიმულს აძლევს მის სულიერ ცხოვრებას.¹ იგი მკითხველის სულის უღრმესი ფენების, გემოვნებისა და გრძნობის აქტივიზაციას ახდენს; იგი ამდიდრებს, ამალღებს და გარდაქმნის ადამიანს; როცა მკითხველი ნაწარმოებს ეუფლება, იგი

¹ Wolfgang Iser, *The Reading Process: a Phenomenological Approach*. In: *New Literary History*. Vol. 3, Nr. 32, 1972, p. 299.

საკუთარი საჭიროების მიხედვით გარდაქმნის და სახეს უცვლის მას; როდესაც მკითხველი ნაწარმოებში მთვლემარე პოტენციებს განავითარებს და ხორცს შეასხამს, იგი ისევე თავისი ნება-სურვილით მოქმედებს და საკუთარ მოთხოვნებს უქვემდებარებს მათ. მაგრამ ნაწარმოების გადმოკეთებასა და გარდაქმნასთან ერთად იგი თვითონაც გარდაიქმნება, ნაწარმოებში არსებული შესაძლებლობათა ათვისებასთან ერთად იგი საკუთარ შესაძლებლობებსაც აფართოებს, ინერტული სტრუქტურის გაცოცხლებასთან ერთად, იგი საკუთარ შიდა სამყაროსაც აღვიძებს ჭეშმარიტი სიცოცხლისათვის. ესაა ის ცხოველმყოფელი ძალა, რომელსაც წიგნი მკითხველს სთავაზობს.

✓ შემოქმედებითი პროცესი და მკითხველი

ჩვეულებრივ, მკითხველის პრობლემა თავს იჩენს ხოლმე მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ნაწარმოები დაიწერება და მოხვდება რეალურ მკითხველთა ხელში. ამიტომ მკვლევარებს ხშირად მხედველობიდან რჩებათ ის გარემოება, რომ მწერალი შემოქმედებითი პროცესის პირველივე საფეხურზე აღიქვამს თავის სავარაუდო მკითხველს და სწორედ მისი ზეგავლენით, გარკვეული აზრით, მისი კარნახისა და მოლოდინის მიხედვით ქმნის ნაწარმოებს. ამ თვალსაზრისით შემოქმედებითი პროცესი გაბმულ დიალოგს წარმოადგენს ავტორსა და მკითხველს შორის. რა თქმა უნდა, ეს სავარაუდო მკითხველი არ არის კონკრეტული აღმქმელი მხატვრული ნაწარმოებისა, არამედ მხოლოდ მწერლის ფანტაზიაში არსებობს, სადაც იგი წარმოად-

გენს რეალურ მკითხველთა იმ წრეს, რომელსაც მიმართავს ავტორი. ამდენად მიზანშეწონილი იქნებოდა ალბათ, რომ რეალური მკითხველისგან განსხვავების მიზნით, მკითხველის ეს წარმოსახვითი ფიგურა განსხვავებული ტერმინით აღგვენიშნა. ასეთ ტერმინად გამოდგება სემიოტიკასა და ინფორმაციის თეორიაში მიღებული ცნება — „ადრესატი“.

ამგვარად, ადრესატი არის ავტორის წარმოდგენაში იმდენად არსებული მკითხველის ფიგურა, რომელიც უშუალო მონაწილეობას იღებს მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში. მაგრამ აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ადრესატის არსებობა ყველასთვის როდი წარმოადგენს უდავო ჭეშმარიტებასა და აქსიომას. ლიტერატურის ბევრი თეორეტიკოსი გადაჭრით უარყოფს მკითხველის მონაწილეობის ფაქტს ნაწარმოების შექმნაში და შემოქმედებით აქტს სპონტანური თვითგამოვლენის პროცესად მიიჩნევს (აქ საკმარისია დავასახელოთ ბენედეტო კროჩე, რომლისთვისაც ნებისმიერი შემოქმედებითი პროდუქტი სხვა არაფერია, თუ არა „espressione“, ანუ ხელოვანის თვითგამოვლენა). როგორც ჩანს, აღნიშნული ლიტერატორები ადრესატის აღიარებასა და ლიტერატურული ნაწარმოების დიალოგური ხასიათის ცნობაში გარკვეულ საშიშროებას ხედავდნენ „წმინდა პოეზიის“ თეორიისთვის, რომელიც ხაზს უსვამდა ხელოვნების შემოქმედებით მხარეს და თვით ავტორშიც კი, უპირველეს ყოვლისა, დემიურგსა და თვითმყოფ ხელოვანს ჭვრეტდა, ხოლო ადრესატს, მათი აზრით, გარკვეული უტილიტარული ელემენტი უნდა შეეტანა შემოქმედების ღვთაებრივ აქტში.

ვფიქრობ, რომ ასეთი შიშისა და ეჭვისთვის არავი-

თარი საფუძველი არ არსებობს, ვინაიდან ადრესატი სრულიადაც არ უარყოფს შემოქმედების თვითყოფობასა და შემოქმედებითი აქტის სპონტანურობას. საკმე ისაა, რომ ადრესატი უკვე იმდენადაა აუცილებელი მომენტი შემოქმედებითი პროცესისა, რამდენადაც საერთოდ ენის, და მათ შორის პოეტური ენის, ძირითად ფუნქციასა და დანიშნულებას კომუნიკაცია წარმოადგენს; ხოლო კომუნიკაცია, როგორც ცნება, თავისთავად ვარაუდობს გადამცემისა და მიმღების არსებობას. ამდენად ადრესატის არსებობაც უკვე თვით ენის ბუნებიდან გამომდინარეობს.

გარდა ამისა, შემოქმედებითი პროცესი და კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად გაწეული შრომა მხოლოდ მაშინ იძენს აზრს, თუ იგულისხმება, რომ ნაწარმოები დასრულების შემდეგ ვინმეს მიერ იქნება წაკითხული (წინააღმდეგ შემთხვევაში, მწერლის საქმიანობა ყოველ აზრს კარგავს).

აღსანიშნავია, რომ თვით ავტორები, მცირე გამოწაკლისით არ უარყოფენ საკუთარი შემოქმედების ადრესატისადმი მიმართებას, რაზეც თუნდაც ის გარემოება მეტყველებს, რომ ისინი თითქმის ყოველთვის თავისი პროდუქციის გამოქვეყნებისადმი ისწრაფვიან, ხოლო გოეთე იმასაც კი ამბობდა, რომ „კაცმა, რომელიც მილიონ მკითხველს არ მოეღის, ერთი პწკარიც არ უნდა დაწეროს“-ო.¹

¹ J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. XIV. Zürich und Stuttgart, 1955, S.915. ამ თვალსაზრისის ერთი შეხედვით თითქოს უარყოფს ფრანც კაფკას მაგალითი — მწერლისა, რომელმაც დაუბარა თავის მეგობარსა და ანდერძის ამსრულებელს მაქს ბროდს. მისი სიკვდილის შემდეგ მოესპო მისი ლიტერატურული მემკვიდრეო-

მაქსიმ გორკი ჯერ კიდევ მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე აღნიშნავდა, რომ „მწერალი გარკვევით და ნათლად უნდა ხედავდეს იმ არსების სახეს, რომლის ყურადღების იმედიც მას აქვს.“¹ ხოლო კონსტანტინ ფედინი ამ უკანასკნელ ხანს გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ წერილში შენიშნავს, რომ ყველაზე დიდ ტრაგედიას მწერლისთვის იმ რწმენის დაკარგვა წარმოადგენს, რომ არსებობენ ადამიანები, რომელთაც იგი ჳირდება.² თანამედროვე რუსი პოეტი კონსტანტინ ვანშენკინიც ხაზგასმით აღნიშნავს მკითხველის მნიშვნელობას ხელოვანისთვის და მიუთითებს იმ გარემოებაზე, რომ ტრადიციულად მთელი რუსული მწერლობა დიდი პატივისცემითა და გულისყურით ეკიდებოდა თავის მკითხველს. მწერლისა და მკითხველის დამოკიდებულებისადმი მიძღვნილ ერთ წერილში

ბა. მაგრამ კაფკას მაგალითი არ გამოდგება არგუმენტად აღრესატის წინააღმდეგ. რადგანაც, ერთი მხრივ, იბადება კითხვა, რომ თუ მწერალს მართლაც და გულახდილად სურდა არ მიეყვანა მკითხველამდე თავისი ნაწარმოებები, მაშინ რატომ თვითონვე არ მოსპო ისინი, ხოლო მეორე მხრივ, ვინ იცის, კაფკას ანდერძი სწორედ მისი კეთილსინდისიერებით იყო ნაკარნახევი, ვინაიდან მწერალს ეგულებოდა მომავალში მისი წიგნების წამკითხველნი და არ უნდოდა მათთვის სამყაროს იმ სურათის ჩვენება, რომელიც ცხოვრების უკანასკნელ რწმენას წაართმევდა და სასოწარკვეთაში ჩააგდებდა მათ. და ბოლოს, კაფკას რომ დაეწვა კიდევაც თავისი რომანები, ისევე როგორც ეს გოგოლმა და კლაისტმა, ანდა გვიანდელმა კორნელმა გააკეთეს, ეს მაინც არ ნიშნავს იმას, რომ იგი აღრესატისადმი მიმართების გარეშე ქმნიდა მათ.

¹ М. Горький и Собрание сочинений в тридцати томах. Москва, 1953, т. 25, стр. 27.

² К. Федин, Письмо к С. А. Толстой-Есениной. В: „Литературная Россия“, от 5-го ноября 1965 г., стр. 4.

კ. ვანშენკინი წერს: „პოეტი აფასებს თავის მკითხველს, ფიქრობს მასზე და მიმართავს მას. მე არ ვიცი ისეთ რუს პოეტს, რომელსაც არ ელაპარაკოს თავის მკითხველსა და ერთდროულად თავისი გმირის შესახებ. ჩვენ შეგვიძლია მკითხველისადმი მიძღვნილი ლექსებისა და ნაწყვეტების მთელი ანთოლოგიაც კი შევადგინოთ. დიახ, მწერალი ყოველთვის ფაქიზად შეიგრძნობს „თავის“ მკითხველს, თავის ადრესატს და სწერს მას — თუნდაც მოთხოვნამდე“.¹

ბევრ მწერალს საკუთარ ნაწარმოებთა რეალური მკითხველის და, შესაბამისად, ადრესატის ზუსტი მინიშნებაც კი ძალუძს. ბ. ლავრენევი, საკუთარი აღიარებით, „კვალიფიციური მუშებისა და მოსამსახურეებისთვის“ წერდა; ა. ნოვიკოვ-პრიბოი თავის მომავალ მკითხველებად „მუშებს, საბჭოთა მოსამსახურეებს და მეზღვაურებს“ მიიჩნევდა; ნ. ბოგდანოვი — „მუშურ-გლეხურ ახალგაზრდობას“.² ცნობილია აგრეთვე, რომ ვ. მაიაკოვსკი გაცილებით ნაკლებად მიმართავდა გლეხურ აუდიტორიას, ვიდრე თუნდაც ს. ესენინი.

თუმცა არსებობს, რა თქმა უნდა, საპირისპირო გამონათქვამებიც. ა. პავლოვსკის მოჰყავს ნაწყვეტი ვ. როზანოვის რომანიდან „განმარტოებული“, — სადაც

¹ К. Ваншенкин, „Поэта неведомый друг...“. В: Юность, 1965, № 9, стр. 69.

² აღნიშნული მასალები აღებულია შემდეგი პუბლიკაციიდან: Э. Коробкова и Л. Поляк, Писатель о читателе. (По материалам Кабинета по изучению читателя художественной литературы при Главлитпросвете). В: „На литературном посту“, 1930, № 5—6, стр. 102.

ავტორი ჯერ აბუჩად იგდებს მკითხველს, ხოლო შემდეგ სრულიად ემიჯნება მას;

„ახ, კეთილო მკითხველო, მე უკვე დიდი ხანია „მკითხველის გარეშე“ ვწერ. მხოლოდ იმიტომ, რომ ასე მომწონს... და ამიტომ არც ვიღარდებ, არც გავწყრები, თუ მკითხველი, რომელიც შემთხვევით იყილის წიგნს, შემდეგ ნაგვის კალათაში გადაუშვებს მას...

....აბა მკითხველო, არ გერიდები — და შენც ნუ მომერიდები.

— ეშმაკს წაუღიხარ.

— ეშმაკს წაუღიხარ!

და au reservoir საიქიოში შეხვედრამდე. მკითხველთან ყოფნა გაცილებით უფრო მოსაწყენია, ვიდრე მის გარეშე. დააღებს პირს და გიცდის, შიგ რას ჩაუღებ. ასეთ შემთხვევაში იგი ვირს მოგაგონებს, რომელიც ეს-ესაა დაიყოფინებს. არცთუ ისე მშვენიერი სანახაობაა... თავი გამანებე ერთი... ვწერ ვიღაც „უცნობი მეგობრისთვის“, ან სულაც „არავისთვის“.¹

იგივე ა. პავლოვსკი, რომელსაც მოჰყავს ეს ნაწყვეტი, იხსენებს, რომ ძმებს ტოლსტოებს თურმე ბავშვობაში ასეთი თამაში ჰქონდათ. იმისთვის, რომ კაცს სურვილი შესრულებოდა, ის კუთხეში უნდა დამდგარიყო ზურგით დანარჩენებთან და არ უნდა ეფიქრა..... თეთრ დათვზე, რაც, მიუხედავად გარეგნული სიადვილისა, თითქმის შეუძლებელი შესასრულებელი იყო. და აი, სწორედ ამ თეთრი დათვის თამაშით ირთობს, ა. პავლოვსკის აზრით, თავს ვ. როზანოვიც.²

¹ В. Розанов, Уединение Петроград, 1916, стр. 3—4.

² А. Павловский. Читатель и писатель. Навстречу IV Всесоюзному съезду писателей. В: Нева, 1966, № 12, стр. 171.

და მართლაც, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი თითქოს აბსოლუტურად უგულველყოფს მკითხველს, იგი უკვე ციტირებულ ნაწყვეტში მკითხველის მთელ სამ სახეობას გამოჰყოფს: ისეთს, რომელიც ნაგვის კალათაში გადააგდებს მის წიგნს; ისეთს, რომელიც პირდაპირ ელოდება, თუ რას ჩაუდებენ პირში; და „უცნობ მეგობარს“, რომელიც, ვინ იცის, დაუფასებს შრომას. ამრიგად, ვ. როზანოვის სიტყვები გაგებულ უნდა იქნას არა როგორც მკითხველის იგნორირება, არამედ როგორც მისი პროვოკაცია და „იძულება“, გააიგივეოს თავისი თავი იმ „უცნობ მეგობართან“, რომელსაც, საბოლოო ჯამში, მაინც მიმართავს მთხრობელი.

ცხადია, რომ ყველა ავტორს როდი ძალუძს ადრესატის ისეთი ზუსტი მინიშნება, როგორც ეს ა. ნოვიკოვ-პრიბოის, ბ. ლავრენეის ანდა ბერტოლტ ბრეხტს შეეძლო, რომელიც „ქალბატონ კარარის იარაღებთან“ დაკავშირებით შემდეგს წერდა: „მე მხოლოდ იმ ადამიანებისათვის შემიძლია წერა, რომლებიც მაინტერესებენ; ამ თვალსაზრისით ლიტერატურული ნაწარმოები ჩემთვის იგივეა, რაც წერილი.“¹ ეფიქრობ, რომ ავტორის მიერ ადრესატის გაცნობიერება დიდად არც არაფერს არგებს ლიტერატურათმცოდნეობას. აბა რა შეემატა, მაგალითად, ლიტერატურულ კრიტიკას, ან დრამის თეორიას ლესინგის აღიარებით, რომ მან „ნათან ბრძენი“ ჰამბურგელ პასტორ გიოცესა და სხვა თეოლოგი ოპონენტების პასუხად დაწე-

¹ Bertolt Brecht, Gesammelte Werke. Bd. 18. Frankfurt a. M., 1967, S. 251.

რა,¹ ან რა ხეირს ნახულობს ლიტერატურათმცოდნეობა ერაზმ როტერდამელის პირდაპირი განცხადებიდან, რომ გრძელ გზაზე ვენეციიდან ლონდონამდე „სისულელის ქებაზე“ მუშაობის პერიოდში მას თვალწინ ედგა მისი მეგობრის თომას მორის სახე, ვისაც საბოლოოდ ეძღვნა კიდევაც ნაწარმოები. თუმცა სხვა პოეტოლოგიური საკითხების კონტექსტში ადრესატის პრობლემის კვლევას (რამ განაპირობა ამა თუ იმ ადრესატის შერჩევა, როგორია ავტორის დამოკიდებულება ადრესატისადმი, რა დამოკიდებულებაა ადრესატსა და რეალურ მკითხველს შორის და სხვ.), რა თქმა უნდა, გარკვეული შემეცნებითი შედეგი შეიძლება მოჰყვეს, ვინაიდან სწორედ ადრესატია მნიშვნელოვნად რომ განაპირობებს ლიტერატურული ნაწარმოების (განსაკუთრებით კი ეპიკური ნაწარმოების) ფორმას. ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ მიმაჩნია კიდევ რამდენიმე მომენტის დაზუსტება.

დავიწყოთ იმით, რომ წერის პროცესი, როგორც ვთქვით, ყოველთვის გარეშე მდგომი მეთვალყურის წინაშე მიმდინარეობს, ანუ როგორც წერს მიშელ ბიუტორი: „ადამიანი ყოველთვის იმ განზრახვით წერს, რომ წაკითხულ იქნას. მე ყოველთვის მეთვალყურე თვალის მიმართ ვწერ ხოლმე, თუნდაც იგი ჩემი საკუთარი თვალი ყოფილიყო. თვით წერის პროცესი მო-

¹ ასეთ აღიარებას ჩვენ ვაწყდებით ლესინგის წერილში თავის ძმისადმი კარლ ლესინგისადმი (11. 9. 1778 და 20. 10. 1778-ის წერილები) და მეგობარი ქალი ელიზე რაიმარისისადმი (6. 9. 1778-ის წერილი) იხ. Lessings Briefe. Berlin und Weimar, 1967, SS. 433, 434, 435.

იცავს მკითხველ საზოგადოებას“. ¹ ამავე დროს ნაწარმოებზე მუშაობის პერიოდში მისი პირველი და ერთადერთი მკითხველი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დროის გარკვეულ მონაკვეთებში შემთხვევითი მკითხველის (მეგობრის, ნათესავის და ა. შ.) გამოჩენას, არის ავტორი. მაგრამ ავტორი როგორც მკითხველი, რა თქმა უნდა, განსხვავდება ავტორ-მთხრობელისაგან, ვინაიდან ამ პირველ ფუნქციაში აქტიურდება და წინა პლანზე წამოიწევს ავტორის შემთვასებელი მე. მწერალი დროებით ტოვებს თავის პოეტურ სამყაროს და ერთგვარი დისტანციიდან გადაპყურებს მას, როგორც მხედართმთავარი ბრძოლის ველს; ის ხან კრიტიკოსისა და ცენზორის თვალთ ამოწმებს თავის ნახელავს, მერე კი უცებ მიაბიტი მკითხველის ნილაბს იკეთებს, თავიდან „იძირება“ თავის პოეტურ სამყაროში და მის უშუალო და მიუკერძოებელ აღქმას ცდილობს. ცხადია, რომ იმ შემთხვევაში, როდესაც ავტორს გაცნობიერებული ჰყავს ნაწარმოების ადრესატი, იგი როგორც მკითხველი უფრო ხშირად ამ ადრესატის პოზიციაში დგება ხოლმე

¹ Michel Butor, *Essais sur le roman*. Gallimard, nrf. 1964, p. 23. იგივე აზრს გამოთქვამს ერვინ შტრიტმატერიც. ერთ-ერთ გამოსვლაში იგი მკითხველების მიერ მისლადმი გამოგზავნილ წერილებთან დაკავშირებით შენიშნავს: „მე არ მინდა უარი ვთქვა მკითხველებზე, რომლებიც ჩემს სახლში ამ გზით შემოიჭრებიან. ისინი ხომ წერის პროცესშიც ჩემს ზურგს უკან დგანან და თვალს მადევნებენ. სწორედ მათი მეშვეობით ვამყარებ მე კავშირს ადამიანებთან“ (BZA, 16.11.1973, S. 3) იხ. აგრეთვე: NDL, Hf. 2, 1974, S. 150—157.

და იქიდან აფასებს ნაწარმოებს.¹ ავტორის თვალთახედვის კუთხის და მასალისადმი მიდგომის ცვალებადობა მხატვრულ ნაწარმოებზე მუშაობის დროს, რა თქმა უნდა, საკმაოდ რთული ფსიქოლოგიური (მე ვიტყვოდი — დიალექტიკური) პროცესია, ისე რომ თვით მწერლისთვისაც საკმაოდ ძნელი გასარჩევია ხოლმე, თუ სად თავდება მასში მთხრობელი და სად იწყება მკითხველი. გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ცნობილი პროზაიკოსი ერიკ ნოიჩი ამ უკანასკნელ დროს მიცემულ ერთ-ერთ ინტერვიუში შენიშნავს, რომ თვით წერის პროცესში მას მკითხველი საზოგადოების შესახებ არავითარი კონკრეტული წარმოდგენა არა აქვს, ვინაიდან მისი აზრები ამ დროს მთლიანად დაკავებულია ნაწარმოების პერსონაჟებით, კონფლიქტებითა და სიტუაციებით. მაგრამ მაშინ, როდესაც იგი ტექსტის წინასწარ მონახაზებს აკეთებს,

¹ აღსანიშნავია, რომ შემოქმედებითი პროცესის ეს სპეციფიკა უკვე იმთავითვე მრავალ მწერალს ჰქონდა გაცნობიერებული. მაგალითად, ვ. პეტროვსკი, რომელმაც მაქსიმ გორკის მკითხველისადმი დამოკიდებულებას სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა, წერს: „რის შესახებაც არ უნდა დაეწერა გორკის: იქნებოდა ეს მწერლის წარმატება თუ წარუმატებლობა, მისი ოსტატობა, ლიტერატურული ტექნიკა, თუ სულაც მწერლის „სიზარკვე“, ყველგან და ყოველთვის მას ახსოვდა ლიტერატურის „მეორე პოლუსი“ — მკითხველი. გორკი მისი თვალთ სწავლობდა ხელნაწერს, მისი შეფასებით ხელმძღვანელობდა და, არსებითად, უწინარეს ყოვლისა ყოველთვის მკითხველას ინტერესებს იცავდა. მისი უპირველესი ლიტერატურული მცნება იყო მკითხველას აუცილებელი, მუდმივი და გულახდილი პატივისცემა“.

(В. И. Петровский—Писатель и читатель. Горький о читательском восприятии художественного произведения. В кн.: Ученые записки УРГУ. № 97, серия филологическая, вып. 14, Горьковские чтения 1968 года. Свердловск, 1970, стр. 93).

ცალკეულ სტრუქტურულ პრობლემებზე ფიქრობს, ანდა დაწერილს გადაიკითხავს ხოლმე, ის თავის თავს ყოველთვის უსვამს კითხვას: „ვისთვისაა ეს გასაგები? თუ შევარჩიე აქ სწორი, ასახვის ობიექტისა და მკითხველის შესაფერი წარმოსახვის ფორმა?“¹ ერიკ ნოიჩისთვის შემოქმედების ძირითად მიზანდასახულობას წარმოადგენს მისი თანამედროვეისთვის დემოკრატიული გერმანიის ცხოვრების ჩვენება, თუ როგორ ქმნიან რესპუბლიკის მშრომელები თავის საკუთარ ისტორიას და ცხოვრებას. მისმა რომანებმა და მოთხრობებმა, მწერლის აზრით, მკითხველში საკუთარი არსებობის გაცნობიერება, საკუთარ თავთან მორიგება და ურთიერთგაგება (Selbstverständigung) უნდა გამოიწვიონ. „ჩვენ დღევანდელი დღისთვის უნდა ვწეროთ“, ამბობს ნოიჩი ამ ინტერვიუში, „ჩვენი მოვალეობაა დავეხმაროთ თანამედროვე მკითხველს, რომ მან ჩვენი ცხოვრებისთვის საჭირო ახალი ცოდნა და გამოცდილება შეიძინოს, თვალთახედვის ახალი კუთხეები გამოიმუშაოს. ამაში მე როგორც მწერალი პასუხს ვაგებ პარტიის წინაშე და ეს ჩემთვის მხოლოდ ხელოვნისეული მორალის საკითხს კი არ წარმოადგენს, არამედ მოთხრობილის იდეოლოგიური შინაარსისაც. შინაარსი უნდა შეესაბამებოდეს როგორც იდეალებს, ასევე არა უკანასკნელ რიგში მშრომელთა წარმოდგენებსაც. ამდენად ჩემი მოთხრობების ადრესატი მართლაც შემოქმედებითი პროცესის შემადგენელი ნაწილი ხდება. მაგრამ არა როგორც სავარაუდო მკითხველი საზოგადოების გრძნობადი აღ-

¹ Dietrich Sommer, Interview mit Erik Neusch. In: Weimarer Beiträge, Jg. XIX, 1973, Nr. 9, S. 102.

ქმა და წარმოდგენა, არამედ როგორც თითქმის ინტუიტურად ქცეული კონტროლის ორგანო, რომელსაც გამუდმებით ვემორჩილები“. ¹

როგორც ვხედავთ, ჩვენ მიერ დასმული პრობლემის თვალსაზრისით შემოქმედებითი აქტი ერთობ რთული ფსიქოლოგიური პროცესია, რომელშიც ერთერთიანობაშია შერწყმული შემოქმედი ხელოვანის განსხვავებული გამოვლენანი. ამდენად ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორის ორი მხარის გამოყოფა და ერთმანეთისადმი დაპირისპირება რთული ფსიქიური პროცესის უხეშ გამარტივებას წარმოადგენს და მხოლოდ ანალიტიკური კვლევის საჭიროებით შეიძლება იქნეს გამართლებული. ეს გარემოება მე საგნებით შეგნებული მაქვს და აქაც აღვნიშნავ საგანგებოდ, რათა თავიდან ავიცილო მოსალოდნელი შენიშვნა და საყვედური.

შემდეგი გარემოება, რაზეც სასურველია ყურადღების გამახვილება, არის საკითხი ადრესატის ვინაობის შესახებ. მხატვრული ნაწარმოების ადრესატი შეიძლება იყოს საკუთარი ერი, კაცობრიობა, საზოგადოებრივი კლასი, ახალგაზრდობა, რომელიმე ესთეტიკური დაჯგუფება და სხვა — ერთი სიტყვით, ადამიანთა გარკვეული ჯგუფი, რომელიც ავტორს ამა თუ იმ მოსაზრებით, ამა თუ იმ მიზეზის გამო, თავის მომავალ მკითხველებად ეგულის. მაგრამ ადრესატი შეიძლება იყოს ერთი ადამიანი და, ბოლოს, თვით ავტორიც, ვინაიდან ხელოვნების ნაწარმოები გარკვეულად თვითშემეცნების საშუალებასაც წარმოადგენს. თვითშემეცნება თვითგამოვლენის მეორე მხარეა,

¹ ibd., S. 102.

ანუ უფრო სწორედ, მისი მომდევნო ფაზაა. მხატვრული შემოქმედება იმდენადაა თვითგამოვლენა, რამდენადაც იგი ხელოვანის რთული შინასულიერი პროცესის ენის ფორმაში ობიექტივირებას ახდენს; ხოლო ასეთი ობიექტივირებული სულიერი სამყარო ავტორს საკუთარ თავზე დაკვირვების, თვითშემეცნების შესაძლებლობას უქმნის. ამდენად სრულიად შესაძლებელია, რომ შემოქმედების და წერის სურვილის პირველად მიზეზს თვითგამოვლენა წარმოადგენდეს და რომ ადრესატის იქით მხოლოდ ავტორი იდგეს.¹ მაგრამ ასეთ იშვიათ შემთხვევაშიც ნაწარმოები არ კარგავს თავის მხატვრულ ღირებულებას და რეალურ მკითხველზე ზემოქმედების უნარს, ვინაიდან მხატვრულ ფორმაში გადატანილი თვითანალიზი, ხშირად არანაკლებ საინტერესო და მიმზიდველია მკითხველისთვის (რომელიც საკუთარი სულიერი თავგადასავლის ანალოგიას ხედავს ნაწარმოებში), ვიდრე დაძაბული მოქმედებითა და თავგადასავლით დატვირთული ფაბულა (საუკეთესო საბუთია ამისა „აღსარების“ ჟანრის გავრცელება ავგუსტინედან რუსომდე).

აქვე უნდა იქნეს მოხსენიებული ადრესატის კიდევ ორი მეტად საინტერესო ფუნქცია, რომელიც გამოჰყო და აღწერა მანფრედ ნაუმანმა. პირველი ფუნ-

¹ სტენდალი, როგორც ცნობილია, დღიურებს მხოლოდ თავისთვის წერდა და მათ დანიშნულებას „საკუთარი თავის სასაცილო მხარეთა განკურნებაში“ ხედავდა, როცა ის მათ 1820 წელს ისევ წაიკითხავდა, ხოლო ყველა სხვას, ვისაც კი ისინი შემთხვევით ჩაუვარდებოდა ხელში, ემუდარებოდა არ წაეკითხათ. (იხ. Stendhal, *Ouvres intimes*, Bibliotheque de la Pleade, Paris, 1962, p. 1033). ამ შემთხვევაში, როგორც ვხედავთ, სტენდალის დღიურებს მხოლოდ ერთი ადრესატი ჰყავთ—ესაა თვით ავტორი.

ქცია ნაუმანის მიხედვით ისაა, რომ ადრესატის შერჩევაში ხდება ავტორის სინამდვილისადმი დამოკიდებულების რეალიზაცია. ადრესატი, როგორც ავტორის ცნობიერებაში არსებული მკითხველის სახე, უწინარეს ყოვლისა, წარმოადგენს ერთ-ერთ იმ „ფორმას, რომელშიც ავტორი ახდენს ისტორიული სინამდვილისადმი საერთოდ და მასში მოქმედი საზოგადოებრივი ძალებისადმი თავისი დამოკიდებულების რეალიზაციას“,¹ წერს გერმანელი მკვლევარი. ამ ფუნქციაში ადრესატი ჯერ კიდევ წინაღობისა და მსოფლმხედველობისა და მსოფლმხედველობის საფუძველზე ყალიბდება. ამ წინაესთეტიკურ სტადიაზე ხდება ადრესატის ქვეცნობიერი შერჩევა, რაც გარკვეულ მიზნებთანაა დაკავშირებული და რასაც ავტორის სინამდვილისადმი დამოკიდებულება განაპირობებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ავტორი შეიძლება სრულიად სხვადასხვა მოტივებით ხელმძღვანელობდეს ადრესატის შერჩევაში (რაც შემდგომში მთხრობელის მკითხველისადმი განსხვავებულ დამოკიდებულებას განაპირობებს: იგი შეიძლება იყოს ირონიული, როგორც თომას მანთან, რბილი იუმორით გამსჭვალული, როგორც დიკენსთან ან ჟან პოლთან, ანდა მკვეთრი სარკაზმით აღსავსე, როგორც ვოლტერის ფილოსოფიური პროზა), მაგრამ ეს მოტივები ყოველთვის მისი სინამდვილისადმი დამოკიდებულებით იქნება ნაკარნახევი.

ნაუმანის მიერ აღნიშნული ადრესატის მეორე ფუნ-

¹ M a n f r e d N a u m a n n, Autor-Adressal-Leser. In: Weimarer Beiträge, Jg. XVII, 1971, Nr. 11, S. 166.

ქცია მისი პირველი ფუნქციიდან გამომდინარეობს და უკვე წმინდა ლიტერატურული და ესთეტიკური ბუნებისაა. მისი არსი ისაა, რომ წერის პროცესში ადრესატი, რომლის არჩევანიც, როგორც ვთქვით, ავტორის გარკვეულ მიზნებთანაა დაკავშირებული და მისი სინამდვილისადმი დამოკიდებულებითაა გაპირობებული, იქცევა დეტერმინანტად, რომელიც უშუალო მონაწილეობას იღებს ნაწარმოების შექმნაში და კარნახობს ავტორს, თუ რა ტექნიკური და სტილისტური საშუალებები უნდა გამოიყენოს მან, რათა მიაღწიოს მიზანს. ამრიგად, ავტორის საზოგადოებრივი პოზიცია, რომელიც აისახება ადრესატის პირველ ფუნქციაში, მის მეორე ფუნქციაში შიდა-ლიტერატურულ კომპონენტად იქცევა და მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ელემენტის სახით მონაწილეობას იღებს შემოქმედებით პროცესში. ამ დაკვირვების საფუძველზე ნაუმანი შემდეგს დაასკვნის: „ამრიგად, ადრესატს არა მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოების შიგნით გადააქვს საზოგადოებრივი მიმართება, არამედ იგი, იმდენად რამდენადაც მომავალი მკითხველის ანტიციპაციას წარმოადგენს, ამავე დროს განსაზღვრავს მკითხველის მონაწილეობას ნაწარმოების ჩამოყალიბებაში“.¹

როგორც ნაუმანი აღნიშნავს, თავისი მეორე ფუნქციით ადრესატი უშუალოდ მონაწილეობს მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში. თუ ეს ასეა, ნაწარმოების დამთავრების შემდეგ იგი ენაში ობიექტივირებული სახით მის ისეთსავე იმანენტურ ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს, როგორც მთხრობელი, და თუ მანამ-

¹ ibd, S. 167.

დე ავტორის ცნობიერებაში არსებული ადრესატი ახდენდა ზეგავლენას შემოქმედებით აქტზე, ნაწარმოების დამთავრების შემდეგ სრულიად ბუნებრივად ენაში ობიექტივირებულმა ადრესატმა უნდა მოახდინოს ზეგავლენა რეალურ მკითხველსა და ნაწარმოების აღქმაზე.

მკითხველი, როგორც ეპიკური სამყაროს სტრუქტურული ელემენტი

ნებისმიერი თხრობა გულისხმობს მთხრობელს, ანუ ადამიანს, რომელიც ყვება ამბავს, მსმენელს, რომელიც აღიქვამს მონათხრობს, და თვით სათხრობ ამბავს — ისტორიას, რომელიც ამა თუ იმ მიზეზების გამო საინტერესოა მსმენელისთვის. მთხრობელის, მსმენელის (მკითხველის) და სათხრობი ამბის ამ ერთიანობას ვოლფგანგ კაიზერი „პირველად სათხრობ სიტუაციას“ (Ursituation des Erzählens)¹ უწოდებს, ხოლო მის შემადგენელ ნაწილებს ნებისმიერი თხრობითი ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს სტრუქტურულ ელემენტებად სახავს.

მართლაც, მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში აღნიშნულ კომპონენტებს განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭებათ. პირველი შეხედვით შეიძლება შეგვექმნას შთაბეჭდილება, რომ ნაწარმოების სრულუფლებიანი განმგებელი თვით შემოქმედიც, რომელიც გარკვეულ ინფორმაციას, საკუთარ მსოფლშეგარძნებას და განცდებს მხატვრულ სახეებ-

¹ Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1951, S. 198.

ში წარმოუდგენს მკითხველს. მაგრამ თუ დავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ ავტორი ყოველთვის თავისი ნება-სურვილის მიხედვით როდი მოქმედებს. სათხრობი ამბავი მას საკუთარ მოთხოვნებს უყენებს და გადმოცემის მისთვის, ე. ი. აღნიშნული ამბისთვის შესაფერის ფორმებს ახვევს თავს. კაცმა შეიძლება უამრავი მაგალითი მოიყვანოს, თუ როგორ ჰქონდა განზრახული ამა თუ იმ მწერალს მცირე ზომის ნოველის შექმნა, მაგრამ შემდგომში იძულებული გახდა დამორჩილებოდა მასალის მოთხოვნას და სქელტანიანი რომანი დაეწერა. ცნობილია აგრეთვე მწერალთა გამონათქვამები იმის თაობაზე, რომ მათ ხშირ შემთხვევაში არ ძალუძთ წინასწარ განსაზღვრონ გმირთა ბედ-იღბალი და იძულებულნი არიან მოქმედების ლოგიკას მისდიონ. გარდა ამისა, ავტორს მკითხველიც საკუთარ მოთხოვნებს უყენებს, აიძულებს, მასაც გაუწიოს ანგარიში და ისეთი ამბავი მოუთხროს, რომელიც მას აინტერესებს, ისეთ მხატვრულ ხერხებს მიმართოს, რომელთა აღქმასაც ის შეძლებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მკითხველმა შეიძლება საერთოდ უარი თქვას ამბის მოსმენაზე და მწერალიც მაშინ აუდიტორიის გარეშე აღმოჩნდება. მიუხედავად ამისა, ავტორი მისდამი სათხრობი ამბისა და მკითხველის მიერ წამოყენებული მოთხოვნების მხოლოდ პასიური შემსრულებელი როდია. თავის მხრივ, ისიც ცდილობს მკითხველს საკუთარი ნება, გადმოცემის მისთვის სასურველი ფორმა მოახვიოს თავს. მკითხველი მხატვრული ნაწარმოების მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ელემენტია და ვლინდება მხატვრული ხერხების ერთობლიობაში, რომელთა დანიშნულებაა ავტორისთვის სასურველი გზით წარმარ-

თონ კითხვის პროცესი. ამდენად, მხატვრული ნაწარ-
მოების აღქმისას მკითხველი თავის თავს და საკუთარ
წარმოსახვას კი არ არის მთლიანად მინდობილი, არა-
მედ მისი ფანტაზია იმ ჩარჩოებში მოძრაობს, იმ კა-
ნონების გათვალისწინებით მოქმედებს, რომელთაც
მას ნაწარმოები და მხატვრულ ქსოვილში ობიექტი-
ვირებული „მკითხველის როლი“ უსახავს. ასე რომ,
წარმოსახვითი მკითხველის ფიგურა, მკითხველი, რო-
გორც ეპიკური ნაწარმოების სტრუქტურული ელემენ-
ტი, რეალური მკითხველისთვის წარმოადგენს იმ
სათვალეს, რომლითაც იგი აღიქვამს მხატვრულ სი-
ნამდვილეს.

მწერლის მიმართება სავარაუდო მკითხველისად-
მი, ადრესატისადმი, როგორც ვიცით, ჯერ კიდევ ნა-
წარმოებზე მუშაობის პროცესში იჩენს თავს და გარ-
კვეულად განაპირობებს თხრობის ფორმას, ვინაიდან
მკითხველი ისევეა ობიექტივირებული თხრობაში,
როგორც მთხრობელი. განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ
ჩანს ეს „ჩარჩოსებრ მოთხრობაში“, სადაც იგი ცალ-
კე პერსონაჟის ან მსმენელთა წრის სახეს იღებს.
ავიღოთ თუნდაც „ათას ერთი ღამე“, ბოკაჩოს „დე-
კამერონი“, სულხან საბას „სიბრძნე სიცრუისა“,
ანდა ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“. ერთობ
გამოკვეთილია მკითხველის ფიგურა ჩასმულ ნოვე-
ლებშიც (ესენი, ჩეჩი აზრით, აგრეთვე ჩარჩოსებრი
მოთხრობის მოდიფიკაციას წარმოადგენენ ხოლმე),
როცა წიგნის ერთი პერსონაჟი მეორეს რაიმე ამბავს
მოუთხრობს. ამურისა და ფსიქქეას ამბის მსმენელი
აპულეუსის „ოქროს ვირში“ ტყვედქმნილი ქალიშ-
ვილია და არა ლუციუსი, თუმცა ამასაც ფაქტიურად
ესმის დედაბრის მონაყოლი. ამრიგად, ზემოაღნიშ-

ნულ შემთხვევებში მკითხველის სტრუქტურათწარ-
მომქმნელი როლი ჩვენში არავითარ ექვს არ იწვევს,
რამდენადაც იგი ცალკეული პერსონაჟის (ან პერსო-
ნაჟების) სახითაა ხოლმე ტექსტში წარმოდგენილი.
მაგრამ არის ისეთი შემთხვევებიც. როდესაც მკითხ-
ველის ასეთი ფიგურა გამორიცხულია თხრობიდან,
მაგრამ იგი მაინც უშუალოდ აღიქმება ხოლმე რეა-
ლური მკითხველის მიერ. ეს ხდება მაშინ, როდესაც
მკითხველის პიროვნება, მისი დამოკიდებულება სა-
თხრობი ამბისადმი, რეაქციები და ემოციები თვით
ტექსტსა და თხრობის სტრუქტურაშია ინტეგრირე-
ბული და მისი იმანენტური შემადგენელი ნაწილი ხდე-
ბა, როგორც ამას ადგილი აქვს ფილდინგის, სტერნის,
ვილანდის და ლერმონტოვის ცალკეულ ნაწარმოებე-
ბში. მოვიყვან ერთ ასეთ ნაწყვეტს ლოურენს სტერ-
ნის რომანიდან „ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და
აზრები“. აქ წარმოდგენილია მთხრობელის გასაუ-
ბრება ერთ-ერთ მკითხველთან. ეს საუბარი შეიცავს
არა მხოლოდ მთხრობელის ტექსტს, არამედ სავარა-
უდო პასუხებსაც: „როგორ შეგეძლოთ, მადამ, უკა-
ნასკნელი თავის კითხვისას ესოდენ უყურადღებოდ
ყოფილიყავით? ამ თავში მე მოგახსენეთ, რომ დე-
დაჩემი პაპისტი გახლდათ; — პაპისტი! არაფერი
მაგგვარი თქვენ არ გითქვამთ, სერ. — მადამ, ნება
მიბოძეთ კიდევ ერთხელ გაგიმეოროთ, რაც უკვე ერ-
თხელ მოგახსენეთ ისე გარკვევით, რამდენადაც ეს
შესაძლებელი იყო არაორაზროვანი სიტყვების მეშ-
ვეობით. — ასეთ შემთხვევაში, სერ, მე, როგორც
ჩანს, გვერდი გამომიტოვებია. — არავითარ შემთხ-
ვევაში, მადამ, თქვენ ერთი სიტყვაც კი არ გამოგორჩე-
ნიათ. — მაშინ, ალბათ ჩამძინებია, სერ. — ჩემი თავ-

მოყვარეობა, მაღამ, თქვენ არც ამ გზით მოგცემთ თავის დაძვრენის უფლებას. — ასეთ შემთხვევაში, ვაცხადებ, რომ მე აქ არაფერი გამეგება. — სწორედ ამას გსაყვედურობთ და სასჯელის სახით მოვითხოვ, რომ დაუყოვნებლივ, ე. ი. როგორც კი მიაღწევთ უკანასკნელ წერტილს, უკან დაბრუნდეთ და ახლიდან გადაიკითხოთ მთელი თავი“¹.

როგორც ვხედავთ, სტერნის რომანის „მკითხველი“ მეტად მნიშვნელოვანი ორიენტირია რეალური მკითხველისთვის და გარკვეულად განსაზღვრავს ტექსტის აღქმას, სამკითხველო განწყობას, რომელიც ამან უნდა გამოავლინოს, დამოკიდებულებას როგორც მთხრობელისადმი, ასევე სათხრობი ამბისადმი. იგივე დანიშნულება აქვს მსმენელთა პერსონაჟებს „ჩარჩოსებრ მოთხრობაში“. ვ. კაიზერი წერს: „ნაწარმოებში ჩართული მსმენელთა წრის დანიშნულება შეიძლება იყოს იმის ჩვენება, თუ რა სახით და რა განწყობით უნდა აღვიქვათ მონათხრობი“. „მაგალითად“, განაგრძობს კაიზერი, „ქორწილზე ჩამოსულ სტუმარს კოლრიჯის „ბებერ მეზღვაურში“, რომელსაც მხცოვანი მეზღვაური მოუთხრობს თავის თავგადასავალს, ჩვეულებრივ იდეალურ მსმენელს უწოდებენ. და მართლაც, მისი როლი შეიძლება ანტიკური ქოროს როლს შევადაროთ, რომელიც, მომხდარის შთაბეჭდილების ქვეშ მყოფი, ამბისადმი თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს.“²

¹ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*. London, 1956, p. 41.

² Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, 1951, S. 200.

ნაკლებად, ვიდრე „ჩარჩოსებრ მოთხრობაში“, მაგრამ მაინც საკმაოდ გამოკვეთილია მკითხველის წარმოსახვითი ფიგურა ე. წ. ავტორისეულ მიმართებებში „საყვარელი მკითხველისადმი“, რითაც ესოდენ მდიდარნი არიან დიდროს, ფილდინგის, სტერნის, გოეთეს, ვილანდის, სტენდალის და სხვა ავტორთა ნაწარმოებები. მაგრამ, რა თქმა უნდა, მცდარი იქნებოდა მკითხველი ეპიკურ სამყაროში მხოლოდ იქ გვეძებნა, სადაც იგი მეტნაკლები სიცხადით წარმოგვიდგება თვალწინ, ვინაიდან იგი, ფაქტიურად, მთელი ტექსტისთვისაა ნიშანდობლივი და ვლინდება იმ ტექნიკურსა და სტილისტურ საშუალებებში, რომელთაც მოთხრობელი იყენებს მკითხველის ორიენტაციისთვის, მისი ხედვისა და შეფასების კუთხის განსასაზღვრად. თავის ამ ფუნქციაში წარმოსახვითი მკითხველი ქმნის იმ მედიუმს, ანუ დამაკავშირებელ რგოლს რეალურ მკითხველსა და ეპიკურ სამყაროს შორის, რომელიც გარკვეულად განსაზღვრავს ნაწარმოების აღქმას მკითხველი საზოგადოების მიერ. „ყოველი ნაწარმოები“, წერს მ. ნაუმანი, „იძლევა მისი ათვისების განმსაზღვრელ სახელმძღვანელო პრინციპებს, რომლებიც თვით ნაწარმოების კონსტრუქციასა და თვისებებში იჩენენ თავს.“¹ საინტერესოა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ ხელოვნების ნაწარმოების ეს სპეციფიკა თავის დროზე შენიშნული ჰქონდა კარლ მარქს-საც, რომელიც წერდა: „ხელოვნების საგანი — ასევე ყოველი სხვა პროდუქტი — ქმნის საზოგადოებას, რომელსაც გაეგება ხელოვნება და შესწევს სიმშვე-

¹ M a n f r e d N a u m a n n , *Literatur und Leser*. In: *Weimarer Beiträge*, Jg. XVI, 1970, Nr. 5, S. 98.

ნიერთ დატკბობის უნარი. ამრიგად, წარმოება აწარმოებს არა მარტო საგანს სუბიექტისათვის, არამედ — სუბიექტსაც საგნისთვის“.¹

ამრიგად, ნათელია, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები მედიუმის მეშვეობით, რომელიც მხატვრული მასალისადმი მიდგომის თვალსაზრისით ერთგვარად ბოჭავს მკითხველის თავისუფლებას და მის ყურადღებას ავტორისთვის სასურველი გზებით წარმართავს, მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს რეალური მკითხველის მიერ ეპიკური ამბის აღქმის ხასიათს. ახლა დგება საკითხი, თუ როგორ და რა მხატვრული საშუალებებით ახერხებს მწერალი მკითხველის ინტერესის წარმართვას და მკითხველის ცნობიერებაში სასურველი ეფექტის მიღწევას.

დავიწყოთ იმით, რომ მკითხველის განწყობა ანუ მისი მიმართება მხატვრული სისტემისადმი ჯერ კიდევ კითხვის დაწყებამდე ყალიბდება და განისაზღვრება ნაწარმოების ფორმით ანუ, უფრო სწორად, თხრობის ხასიათით, რომელიც საფუძვლად უდევს ნაწარმოებს. ხოლო თხრობის ხასიათს განაპირობებს ერთ-ერთი იმ მარტივ ფორმათაგანი, რომელიც გამოჰყო ანდრე იოლესმა და რომელიც წამყვანია ხოლმე მოცემულ ეპიკურ სტრუქტურაში.² „ფორსაიტე-

¹ Karl Marx, Friedrich Engels, Werke. Bd. 13. Berlin, S. 623—624.

² ა. იოლესი მარტივ ფორმას უწოდებს ისეთ ენობრივ კონსტრუქციას, რომელიც წარმოადგენს ადამიანის სულიერი მოქმედების შედეგს და ორგანიზებული ფორმის სახით წარმოსახავს სამყაროს ნაწილს. ასეთ ფორმებად მას მიაჩნია ლეგენა, თქმულება, მითოსი, გამოცანა, აფორიზმი, კაზუსი (საგანგებო შემთხვევა), მემორაბილია (ქრონიკა), ზღაპარი და ხუმრობა. იხ. A. Jolles, Einfache Formen, Halle, 1956.

ბის საგისთვის“ ასეთი წამყვანი ფორმა იქნება თქმულება, „ბროლის მძივების თამაშისთვის“ — ლეგენდა, „ულისესთვის“ — მითოსი და ა. შ. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ნაწარმოების აღქმა მკითხველის მიერ განსაზღვრული იქნება იმ მარტივი ფორმისათვის სპეციფიკური ათვისების ხასიათით, რომელიც საფუძვლად დაედო ანდა წამყვანია ნაწარმოებში.

დავუშვათ, რომ მკითხველს ხელთა აქვს კრიმინალური რომანი, ამ ქანრის ნაწარმოებისთვის თხრობის წამყვანი ფორმა იქნება გამოცანა, რომლის შინაარსიც, როგორც ეს ვ. კაიზერმა გვიჩვენა, ერთი მხრივ, მკითხველისგან მოითხოვს საზრიანობის გამოვლენას, მეორე მხრივ კი, მასში თანასწორუფლებიანობისადმი სწრაფვასა და „განდობილობის“ სურვილს გულისხმობს და მკითხველის ცნობიერების სწორედ ამ მხარეებზე მოქმედებს.¹ საქმე ისაა, რომ გამოსაცნობი ამბავი — კრიმინალური ფაქტი — ადამიანთა მხოლოდ გარკვეული ჯგუფისთვის — მონაწილეთათვის — არის ცნობილი, რომელთაც ამ ცოდნის წყალობით უპირატესობა გააჩნიათ სხვებზე და მათ შორის მკითხველზეც. მკითხველი ამიტომ მოწადინებულია ამოხსნას ამოცანა და გაუტოლდეს მცოდნეთ, გახდეს განდობილთა კავშირის თანასწორუფლებიანი წევრი. მთელი კითხვის პროცესში მისი ცნობიერება იმგვარადაა მომართული, რომ როგორმე შეაღწიოს შემოფარგლულ სივრცეში, გამოიცნოს დაფარული და დაამსხვრიოს საიდუმლოების შემცველი სამყარო. ცხადია, რომ ასეთ შემთხვევაში მკითხველის მიმარ-

¹ Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1951, S. 354.

თება მხატვრული სტრუქტურისადმი განსხვავებული იქნება იმ მიმართებისაგან, მას რომ ხელში თუნდაც ლ. სტერნის „სენტიმენტალური მოგზაურობა“ ანდა ქ. მ. ვილანდის „აბდერიტების ისტორია“ ჳეროდა.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, უკვე თხრობის ფორმა, ეპიკური სამყაროს წარმოდგენის ხასიათი, გარკვეულად განაპირობებს მხატვრული მასალის აღქმას მკითხველის მიერ. მაგრამ ეს ფორმა, რომელიც ჩვეულებრივად სათაურისა და ზოგიერთი სხვა მინიშნების სახით უკვე წიგნის თავფურცელზეა გამოტანილი, უფრო რეცეპტორული პროცესის საწყისი ფაზისთვისაა განმსაზღვრელი და, რა თქმა უნდა, თავისთავად სხვა ტექნიკურ და სტილისტურ საშუალებათა გარეშე, მთლიანად ვერ განსაზღვრავს ნაწარმოების აღქმას. აქ გაცილებით უფრო დიდ როლს ასრულებს მთხრობელის ფიგურა, რომელიც ახალი დროის რომანის მაკონსტიტუირებელ ელემენტს წარმოადგენს და ამავდროს უმნიშვნელოვანეს ინსტრუმენტსაც ავტორის ხელში, რომლის მეშვეობითაც ხდება მკითხველის ინტერესის მანიპულირება და აღქმითი პროცესის წარმართვა. შევეცადოთ უფრო ახლო განვიხილოთ ეს საკითხი.

ეპიკური სამყარო რეალური მკითხველის მიერ ყოველთვის გარკვეული კუთხით აღიქმება. ჩვეულებრივ ენ კუთხე ემთხვევა ნაწარმოების სათხრობ კუთხეს, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მსმენელი და მთხრობელი ერთად ხელიხელ ჩაკიდებული მოძრაობენ წარმოსახვით სფეროებში. მთხრობელი თითქოს უჩვენებდეს მსმენელს (ანუ წარმოსახვით მკითხველს, რომელთანაც აიგივებს თავს რეალური მკითხველი) ამ სამყაროს და თანაც შიგადაშიგ თავის განმარტებებს

ურთავდეს ხოლმე მას. ეპიკური მოვლენებისადმი თან-
დართული კომენტარი ჩვეულებრივ წყნარად, აუჩქა-
რებლივ, მეგობრული ბაასისა და მასლაათის ტონით
კეთდება ხოლმე, ისე, თითქოს მთხრობელი მკითხ-
ველში თავის თანამოაზრეს ხედავდეს და მას მოქმე-
დების განვითარებასთან დაკავშირებულ ცალკეულ
მოსაზრებებს უზიარებდეს. თხრობისა და კომენტა-
რის ასეთი ტონი მკითხველს აიძულებს დაეთანხმოს
ხოლმე მთხრობელს, მისი კეთილგანწყობით თავ-
მოქონილმა გაიზიაროს მისი დამოკიდებულება სა-
თხრობი ამბისადმი, რომელიც ნელ-ნელა თითქმის
შეუმჩნევლად თვით მკითხველის დამოკიდებულება
ხდება. ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ თხრობის
ასეთი სტრატეგია მხოლოდ ახალი დროის ეპიკური
ფორმებისთვისაა დამახასიათებელი და სრულიად
უცხოა ეპოსისთვის, რომელიც საერთოდ არ იც-
ნობს არც მთხრობელისა და არც მსმენელის
ფიგურას. ეპოსის დახასიათებისას გოეთე შენიშ-
ნავს, რომ „რაფსოდს, ვითარცა უმაღლეს არსებას,
უფლება არა აქვს თავის ლექსში გამოჩენისა; მას
ფარდის უკან ყოფნა და იქიდან თხრობა შეშვენის,
ისე რომ კაცს მისი პიროვნებიდან აბსტრაქცირება შე-
ეძლოს და შთაბეჭდილება ექმნებოდეს, თითქოს
მხოლოდ მუზათა ხმები აღწევდნენ მის ყურთასმენას“. ¹
ამრიგად, ეპოსის განვითარების ადრინდელ ეპოქებში
ავტორს ჩვეულებრივ მხოლოდ შეჰყავდა მკითხვე-
ლი ნაწარმოებში და მერე იქ ყოველგვარი დახმარები-
სა და საორიენტაციო ნიშნების გარეშე თავისთავის

¹ J. W. G o e t h e, Artemis-Gedenkausgabe der Werke,
Briefe und Gespräche. Bd. XIV. Zürich und Stuttgart, 1955,
S. 369.

ანაბარა ტოვებდა. ამიერიდან მას თვითონ უნდა გაეკვლია გზა ეპიკურ სამყაროში და თვითონ უნდა გამოემუშავებინა მისდამი თავისი დამოკიდებულება. თუმცა ეს დამოკიდებულება, ეს გვიანდელი ეპიკური ფორმებისთვის სპეციფიკური კრიტიკული და შემფასებელი დისტანცია სათხრობი მასალისადმი მკითხველს მაშინ სულაც არ მოეთხოვებოდა, არამედ მისი უპირველესი ამოცანა იყო, თავისი რეალური ინდივიდუალობის სათხრობი ამბის ფიქტიური რეალობისადმი დაქვემდებარება, ანუ, როგორც ვილჰელმ ჰუმბოლდტი იტყოდა, „მონაწილე მეთვალყურედ“¹ გადაქცევა.

ეპიკური ფორმების განვითარების შემდგომ ეტაპზე, რომელიც ევროპულ ლიტერატურაში ნაწილობრივ სარაინდო რომანით, უფრო მეტად კი შპილმანთა, მინესტრელთა და ჟონგლიორთა შემოქმედებითაა წარმოდგენილი და რომელიც მწყემსურ-გალანტური, პიკარესკული და ბაროკოს რომანების სახით კიდევ დიდხანს ინარჩუნებდა თავის პოზიციებს, მკითხველმა დაკარგა ადრინდელი ეპოსის მაღალი სამეთვალყურო პოზიცია და შიგ შუაგულ ეპიკურ სამყარო

¹ ვილჰელმ ჰუმბოლდტი გოეთეს „ჰერმან და დოროთეასადმი“ მიძღვნილ რეცენზიაში წერდა: „ეპიკური ნაწარმოების დამახასიათებელი ნიშან-თვისება იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ იგი თავის საგანს უაღრესად ცოცხლად და საგრძნობლად წარმოგვიდგენდეს, რისი მეშვეობითაც ჩვენს თვალთახედვას დიდი და ფართო პერსპექტივა გადაეშლება, ხოლო თვით ჩვენ ისეთ სიმაღლეზე აღმოვჩნდებით, როდესაც მხოლოდ მონაწილე მეთვალყურე ვართ და თვით საგანს კი, როგორც რაღაც უცხო და ჩვენს გარეთ მყოფს, აღვიქვამთ.“ (Wilhelm v. Humboldt, Über Goethes „Hermann und Dorothea“. In: W. v. Humboldt, Werke in fünf Bänden. Bd. V. Darmstadt, 1963, S. 151).

როში იქნა გადაყვანილი, თუმცა მთხრობელის როლი, იმ თვალსაზრისით, როგორითაც ზემოთ გექონდა ლაპარაკი, დიდად არ შეცვლილა. უფრო მეტიც, ახლა იგი ყოველ ღონეს ხმარობდა, რომ დაევიწყებინა მსმენელისთვის ემპირიული რეალობა და იგი „მონაწილე მეთვალყურეიდან“ ეპიკური კოლიზიების „მონაწილედ“ გაეხადა (აღსანიშნავია, რომ ქართულ ისტორიულ რომანში — ხოლო ქართული რომანი ძირითადად ისტორიულია — დღემდე უპირატესად ანალოგიურ „სამკითხველო სიტუაციასთან“ ვეაქვს საქმე).¹

ახალი დროის რომანის (და ვფიქრობ, საერთოდ ეპიკური ფორმების) ჩამოყალიბება, როგორც ეს

¹ ახსიათებს რა ტრუბადურისა და ჟონგლიორის თხრობის ხელოვნებას, იოჰან გოტფრიდ ჰერდერიც აღნიშნავს მათი გადმოცემის ანონიმურ მანერას. იგი წერს: „მანამდე, ვიდრე პოეტს არაფერი სურდა, გარდა იმისა, რომ ყოფილიყო მომღერალი, რომელიც ჩვენს თვალწინ ქნარის ოდნავ შესამჩნევი თანხლებით თვით ფანტასტიკურ ამბებს წარმოგვიდგენს, იგი მხოლოდ უშუალოდ ამბის საჭვრეტად გვეპატიყება. არა თავის თავზე წარმართავს იგი მსმენელთა ყურადღებას, არც თავის ქალარა თმაზე, არც თავის სამოსსა და ქნარის მორთულობაზე. იგი თვით კპოეებს თავის სინამდვილეს იმ წარმოსახვით სამყაროში, რომელსაც ჩვენს წარმოდგენაში იწვევს“. ხოლო ცოტა ქვემოთ ჰერდერი შემდეგნაირად აღწერს თხრობის სტილის შეცვლას ევროპულ ლიტერატურაში: „რეფორმაციის ეპოქაში ძველი სიმღერების ფერიათა და რაინდების სამყაროსთან ერთად გაქრა მათი მხატვრული გამოსახვის მანერაც. პოეტები ახლა აღარ იყვნენ უცხო ამბების უბრალო მომღერლები, არამედ სწავლული ადამიანები, რომელთაც საკუთარი განსწავლულობის ჩვენება სურთ და მას გააზრებული და ქაღალდზე ჩაწერილი სახით წასაკითხად გეთავაზობენ“. (J. G. Herder, *Sämtliche Werke*. Bd. XVII—XVIII. Berlin, 1882, S. 155).

ვოლფგანგ კაიზერმა გვიჩვენა¹, სწორედ ეპიკურ სამყაროში მთხრობელის გამოჩენასთან და შესაბამისად მკითხველის როლის ცვალებადობასთან იყო დაკავშირებული. ბოკაჩოსა და სერვანტესის, ფილდინგისა და რიჩარდსონის წინაშე აღარ იყო ის კოლექტიური აუდიტორია მსმენელთა სახით, რომელსაც ოდესღაც რაფსოდი მიმართავდა. ისინი იძულებულნი იყვნენ ცალკეულ მკითხველისთვის ეწერათ და ამ გარემოებამ მთხრობელის პოზიციის რადიკალური შეცვლა გამოიწვია. თუ წინათ რაფსოდი არ გამოეყოფოდა მსმენელთა მასას და მისი სამეთვალყურო პოზიცია (ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი და ყველა ეპიკოსისთვის აუცილებელი) მსმენელთა პოზიციას ემთხვეოდა, ახლა იგი მკვეთრად ემიჯნება თავის მკითხველს და ცდილობს მის დაქვემდებარებას საკუთარი ნებისადმი, რომელიც უაღრესი სუბიექტივიზმით ხასიათდება (გოეთეც, როგორც გვახსოვს, წერდა: „რომანი სუბიექტური ეპოპეაა, რომელშიც ავტორი ნებართვას ითხოვს, საკუთარი წესით დაამუშაოს სამყარო. საკითხავი მხოლოდ ისაა, გააჩნია თუ არა მას ეს წესი, ხოლო დანარჩენი თავისთავად მოგვარდება“²). თანამედროვე რომანისტი ერთსახოვან და ჰომოგენურ საზოგადოებას კი აღარ მიმართავს, არამედ ცალკეულ, ინდივიდუალურ მკითხველს. ამიტომ მისი თხრობის მანერაც უფრო პირადული ხდება და

¹ Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart, 1955.

² J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. IX. Zürich und Stuttgart, 1953, S. 511.

გამოსახვის ობიექტიც — სამყაროს ტოტალობა — პირადულ, ინტიმურ ელფერს იძენს. იგი უშუალო კონტაქტში შედის მკითხველთან, ცდილობს გაუშინაურდეს მას, მისი ნდობა დაიმსახუროს და თხრობისთვის ერთგვარი ინტიმური ატმოსფერო შექმნას, რასაც „მკითხველთან გასაუბრების“ პასაჟები ემსახურება. ეს ახალი მთხრობელი იმთავითვე გულისხმობს თავის მსმენელში ნაწარმოების პოეტურ ქსოვილში ძალთა ორმაგი თამაშის გარჩევის უნარს. ახალი დროის რომანში დაკარგულია სიტყვის რწმენა. მასში რამდენიმე პერსპექტივა მოქმედებს (ავტორისეული და პერსონაჟების) და მკითხველსაც ეკისრება ამ პერსპექტივათა გარჩევა, წარმოთქმული სიტყვის მიღმა ავტორისეული დამოკიდებულების „დაჭერა“ და ისიც ნელ-ნელა ეჩვევა ამ თავის ახალ როლს, მიჰყვება მთხრობელს და მასთან ერთად ხან შემფასებლისა და კომენტატორის, ხანაც ობიექტური მეთვალყურის, ან რომელიმე სხვა ნიღაბს ეფარება.

მკითხველის ინტერესის და ეპიკური მოქმედებისადმი მისი დამოკიდებულების წარმართვის მრავალგვარი საშუალება არსებობს. ეს საშუალებანი ვრცელდება მკითხველისადმი უშუალო მიმართვიდან ნაწარმოების არქიტექტონიკასა და პერსონაჟთა გამოძიწვის თავისებურებებამდე. ჯერ კიდევ სერვანტესი ვირტუოზულად ფლობდა მკითხველის ინტერესის მანიპულირების ტექნიკას, რაც მით უფრო გასაოცარია, რომ ესპანელი მწერალი გაცილებით ფართო და ნაირგვაროვან აუდიტორიას („როგორც სახელოვან,

ასევე მდაბიო მკითხველს¹) მიმართავდა, ვიდრე ბევრი მისი თანამედროვე მწერალი.²

დავიწყით თუნდაც იმით, რომ „დონ კიხოტის“ მთხრობელი ლამანჩელი რაინდის თავგადასავლის მეორე მთხრობელად გვევლინება (პირველია-ავტორის მიერ IX თავის დასაწყისში მოხსენიებული არაბი ისტორიკოსი სიდ ჰამედ ბენენჰელი). ესაა მომდევნო საუკუნეებში საკმაოდ გავრცელებული მხატვრული ხერხი (ამ ხერხს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე ძველი ხელნაწერის გამომცემლის ნილაბის ქვეშ ამოფარებაც), რომლის მეშვეობითაც ამბის მთხრობელი თავის თავში როგორც წარმოსახვით მკითხველს და ინტერპრეტატორს, ასევე მთხრობელსაც აერთიანებს და ამით შესაძლებლობა ეძლევა მასალისადმი იდეალური და ამავე დროს ავტორისთვის სასურველი მიდგომის დემონსტრირება მოახდინოს. ამ ხერხის მეოხებით ავტორი გარკვეულად განსაზღვრავს

¹ აქ და ქვემოთ ციტატები „დონ კიხოტიდან“ მოყვანილია ნ. ავალიშვილის თარგმანით. სერვანტესი. „დონ კიხოტი“. თბილისი, 1958/1959. ტ. II, გვ. 5.

² საინტერესოა აღინიშნოს, რომ სერვანტესისთვის ნაგული-სხმევი მკითხველის მთავარი და განმსაზღვრელი თვისებაა მოცლილობა. სწორედ მოცლილი მკითხველისადმი მიმართვით იწყება „დონ კიხოტი“. ხოლო ასეთი მედიტაციური განწყობა ეპიკური მოვლენებისადმი საერთოდ ძირითადი მოთხოვნაა, რომელსაც უყენებენ ახალი დროის მთხრობელები თავიანთ მკითხველებს. გავიხსენოთ თუნდაც, რომ ჯერ კიდევ რაბლე თავისი რომანით უსაქმურებს (foull de séjour) მიმართავს, თეკერეი „ამაოების ბაზრის“ იდეალურ მკითხველად „ფიქრისკენ მიდრეკილ კაცს“ (man with areflective turn of mind) მიიჩნევს, ხოლო სტერნი თავის რომანში აცხადებს, რომ მისი წიგნი „მაძიებელ და ცნობის-მოყვარე ადამიანებისთვისაა“ განკუთვნილი.

მკითხველის დამოკიდებულებას თავისი უშიშარი გმირის უცნაური თავგადასავლისადმი და შემდეგ მთელი ნაწარმოების განმავლობაში წარმართავს მას. !

ჩვენ მიერ აღნიშნული ორმაგი ოპტიკით სერვანტესი ერთობ ოსტატურად სარგებლობს. დასაწყისში (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ერთ მცირე მინიშნებას) მკითხველმა თითქმის არაფერი იცის იმის შესახებ, რომ ამბავი, რომელსაც მას მთხრობელი სთავაზობს, სულ სხვა ავტორს მიეკუთვნება და ამიტომ იმ, მისთვის ჯერ უცნობი, ავტორის ზოგად მსჯელობებს და მის დამოკიდებულებას ნაწარმოების გმირისადმი იგი სრულიად ავტომატურად მთხრობელს მიაწერს. დონ კიხოტის სახე რეალური მკითხველისთვის რომანის პირველ ნაწილში შთაბეჭდილებათა სამი კომპლექსიდან იშვება: პირველია — გარე სამყაროს მიერ დონ კიხოტის აღქმა (მსუბუქი ყოფაქცევის ორი ახალგაზრდა ქალისთვის, რომელთაც პირველებს ხვდება რაინდი, იგი „საცოდავი შესახედაობისაა“¹; მეფუნდუკე თავდაპირველად ექვის თვალთ უყურებს „თავიდან ფეხებამდე იარაღში ჩამჯდარ მოჩვენებას“, ვიდრე „მთლად არ დარწმუნდება მის ჭკუათხელობაში“²; როგორც „რალაც მოჩვენებას“, „ჭკუაზე შემცდარს“ და „გიყს“ აღიქვამენ დონ კიხოტს ყველა დანარჩენი ადამიანებიც); მეორეა — დონ კიხოტის თვითგამოსახვა, გმირის მოქმედების სუბიექტური მიზანდასახულობა (მეორე თავის დასაწყისში ეს შემდეგი სიტყვებითაა გადმოცემული: „რამდენი შეურაცხყოფილი ელოდა გამოსარჩლებას,

¹ სერვანტესი, „დონ კიხოტი“, ტ. 1, გვ. 24.

² იქვე, გვ. 29.

რამდენი უსამართლობა იყო აღმოსაფხვრელი, რამდენი უფლება — აღსადგენი, ქვეყანას დაამძიმებდა მრავალი გადაუხდელი ვალი, დაუსჯელი დანაშაული და ბოროტი მოქმედება!“¹ შემდგომშიც მწუხარე სახის რაინდი თავის დანიშნულებას „ჩაგრულთა შველასა“ და „დამნაშავეთა დასჯაში“ ხელავს); მესამეა — დონ კიხოტის მოქმედებათა რეალური პლანი (ამ რეალურ პლანში მე უწინარეს ყოვლისა ვგულისხმობ ისეთ ეპიზოდებს, რომელნიც არავითარ კომენტარს არ საჭიროებენ და მხოლოდ წმინდა ფაქტობრივი მხარით თავისი წვლილი შეაქვთ მკითხველის აზრის ჩამოყალიბებაში, ასეთებია, ჩაჩქანის დამზადება დონ კიხოტის მიერ, ქარის წისქვილებთან შებრძოლება და სხვა ასეთი). ყოველივე ამას კიდევ ემატება მკითხველის მიერ გმირის შეფასებისთვის გადამწყვეტი ავტორისეული კომენტარი, რომელიც ძირითად ხაზებში ემთხვევა გმირისადმი მისი გარემოცვის დამოკიდებულებას. ავტორისთვის დონ კიხოტი არის „საბრალო კაბალიერო“, რომელსაც რომანების კითხვამ „გონება შეურყია“², რომელიც „ბევრი კითხვით მთლად გამოტვინდა და გაგიჟდა“³. მაგრამ მიუხედავად ასეთი კომენტარისა, რომელსაც მკითხველი თავდაპირველად მთხრობელს მიაწერს (სინამდვილეში კი იგი სიდ ჰამედ ბენენჰელის, ან შეიძლება დონ კიხოტის ბიოგრაფიის რომელიმე სხვა ავტორს ეკუთვნის), მიუხედავად გმირის თითქოსდა თვალნათლივი შეშლილობისა, მკითხველი მაინც არ ჩქარობს

¹ სერვანტესი, „დონ კიხოტი“, ტ. 1, გვ. 19.

² იქვე, გვ. 14.

³ იქვე, გვ. 19.

სევდიანი და კეთილშობილი რაინდი, რომელიც მან ეს-ესაა გაიცნო, გიჟად გამოაცხადოს, ვინაიდან ეს უკანასკნელი მასში იმთავითვე რალაც გაუცნობიერებელ და დაუსაბუთებელ სიმპათიისა და მოწიწების გრძნობას იწვევს. ხოლო თუ იგი წამოეგო ანკესს და დონ კიხოტის გარემოცვის აზრი გაიზიარა გმირის შესახებ, მაშინ მეცხრე თავის დასაწყისს, რომელშიც მთხრობელი პირველად წარდგება პირდაპირ მკობველის წინაშე, სათანადო კორექტივი შეაქვს მის დამოკიდებულებაში, ვინაიდან ამ ქეშმარიტი მთხრობელისთვის, რომელიც ამიერიდან რომანის დასასრულამდე აღარ მიატოვებს მკითხველს, დონ კიხოტი არის არა ჭკუიდან შეშლილი და გონებაშერყეული კაბალიერო, არამედ „ლამანჩის რაინდობის ბრწყინვალე მანათობელი“,¹ „პირველი კაცი ჩვენს ეპოქასა და ტიალ დროში.... ბოროტის დევნა და ქვრივთა გამოსარჩლება რომ ედვა თავს“, „უშიშარი რაინდი“, რომელიც „უკუნითი უკუნისამდე ღირსსახსოვარი ქების ღირსია“.²

მთხრობელის ამ შეფასების ილუსტრაციას წარმოადგენს ნაწარმოების მთელი დანარჩენი მსვლელობა. სერვანტესი ოსტატურად ანაცვლებს ერთმანეთს მკითხველზე სასურველი მიმართულებით ზემოქმედების სხვადასხვა საშუალებას. უწინარეს ყოვლისა, ეს არის თვითონ დონ კიხოტის თავგადასავლის წარმოსახვითი მთხრობელი, რომელიც უკვე იმით, თუ როგორ უდგება იგი მის ხელში ჩავარდნილ მასალას (სიდ ჰამედ ბენენჰელის ქრონიკას), იძლევა გმირისადმი დამოკიდებულების წესსა და იდეალურ ნი-

¹ სერვანტესი, „დონ კიხოტი“, ტ. 1, გვ. 76.

² იქვე, გვ. 77

მუშს.¹ მთხრობელი სიტყვასიტყვით კი არ გადმოგვცემს ქრონიკის შინაარსს, არამედ გამოყოფს მხოლოდ იმას, რაც მნიშვნელოვნად ესახება, თავის აქცენტებს

¹ უნდა აღინიშნოს, რომ მთხრობელის დამოკიდებულება სათხრობი ამბისადმი, მაშინაც კი, როდესაც ეს ამბავი სხვა ავტორის მონათხრობს კი არ წარმოადგენს, არამედ ამ წარმოსახვითი მთხრობელის ორიგინალური ქმნილებაა, ეპიკური მასალისადმი მკითხველის მიმართების და სამკითხველო პოზიციის განმსაზღვრელი უმნაშვნელოვანესი ეპიკური ელემენტია.

მ.გალითისთვის მოვიყვან პირველ აბზაცს დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“. მთხრობელი შემდეგნაირად იწყებს ამბის გადმოცემას: „ბეკინა სამანიშვილი, რასაკვირველია, ღარიბი აზნაური იყო, გვარიანი ღარიბიც. აბა, რა სიმდიდრეს მოასწავებდა ის ოცდაათი ურემი სიმინდი, ორმოცი ჩაფი ღვინო და ათიოდე ბათმანი ლობიო, მის მამულს რომ შემოჰქონდა და რითაც თავს ირჩენდა წლიდან-წლამდის ბეკინას ოჯახი. მაგრამ ბეკინას კი თავისი თავი მდიდრებში მოჰქონდა და ვინ იქნებოდა, რომ თავის სიღარიბეზე ერთი სიტყვა წამოეცდევინებინა ბეკინასთვის? როგორც იმერეთში ამბობენ, ერთობ გადაპრანჭული იყო ჩვენი ბეკინა“.

პირველი ინფორმაცია ბეკინა სამანიშვილის შესახებ, რომელსაც იღებს მკითხველი, არის მთხრობელის მტკიცე განცხადება, რომ ბეკინა ღარიბი აზნაური იყო („რასაკვირველია, ღარიბი“; „გვარიანი ღარიბიც“). მეორე წინადადებაში ეს აზრი დასაბუთებულია ფაქტობრივი მონაცემებით გმირის წლიური შემოსავლის შესახებ („ოცდაათი ურემი სიმინდი“, „ორმოცი ჩაფი ღვინო“ და ა. შ.), ისე რომ მკითხველს უკვე სხვა გზა არა აქვს არ გაიზიაროს მთხრობელის მიერ დასაწყისში გამოთქმული აზრი გმირის სიღარიბის თაობაზე. ამის შემდეგ მთხრობელი გვატყობინებს, რომ თვით ბეკინა სამანიშვილს თავი მდიდრებში მოჰქონდაო, რაც ძალაუვნებურად კომიკურ შუქში მოაქცევს ნაწარმოების გმირის სახეს. დასასრულ მთხრობელი სარგებლობს ამ ბუნებრივი რეაქციით, რომელიც თვითონვე გამოიწვია მკითხველში, და უკანასკნელი ფრაზით, რომ ბეკინა „ერთობ გადაპრანჭული“ ვინმე იყო, ამთავრებს სამკითხველო პოზიციის გამომუშავებას. ნაწარმოების პირველსავე აბზაცში მთხრობელი თავისი მიმართებით

უსვამს ამბავს, ხოლო ზოგიერთ ეპიზოდს საერთოდ ტოვებს ხოლმე. მოვიყვან ამ თვალსაზრისით მთხრობელის ერთ-ერთ ტიპიურ განცხადებას: „აქ ავტორი დაწვრილებით აღწერს დონ დიელოს სახლს, მის მორთულობას და ამ სახით ესპანეთის სოფლის მდიდარი აზნაურის სახლის ნამდვილ სურათს იძლევა, მაგრამ მთარგმნელმა უმჯობესად ცნო ამ დაწვრილებით აღწერისთვის გზა აეხვია, რადგან იგი არ შეესაბამება უმთავრეს საგანს და ამ ისტორიის ძალა ამბის არსებითი მხარის სინამდვილეში უფროა, ვიდრე მშრალ აღწერასა და ტყუილუბრალო გადახვევაში“¹ ამავე დროს აღსანიშნავია, რომ მთხრობელის მოწიწება დონ კიხოტის პიროვნებისადმი თავიდან თავამდე მატულობს და ერთგვარად გმირისადმი მკითხველის კეთილგანწყობის ზრდასაც განაპირობებს.²

შემდეგი მედიუმი, რომელიც მონაწილეობს მკითხველის შთაბეჭდილების ჩამოყალიბებაში, არიან დონ კიხოტის ირგვლივ დაჯგუფებული პერსონაჟები და, უპირველეს ყოვლისა, სანჩო პანსა — ეს თითქოსდა კეთილშობილი რაინდის იდეალებისგან განსაკუთრებით დაშორებული პერსონაჟი, ფხიზელი გლეხური გონების პატრონი, რომელსაც ერთადერთი სადარდებელი აქვს: სად გაივსოს თავისი კუჭი. და აი ეს ლორმუცელა და ენამოსწრებელი გლეხიც რა-

სათხრობი ობიექტისადმი განსაზღვრავს მისდამი მკითხველის დამოკიდებულებასაც, რომელიც ამაერიდან თხრობის დასრულებამდე ირონიული და იუმორისტული იქნება.

¹ მ. სერვანტესი, „დონ კიხოტი“. ტ. II, გვ. 133.

² საინტერესოა აღინიშნოს, რომ თომას მანი ნაწარმოების გმირისადმი მთხრობელის მოწიწების ზრდას რომანის ყველაზე მიმზიდველ მხარედ მიიჩნევს. იხ. Thomas Mann, *Gesammelte Werke*. Bd. X. Berlin und Weimar, 1965, S. 545.

ლაც შინაგანი ალლოთი გრძნობს თავისი უცნაური და ახირებული ბატონის სიდიადეს, მისი სულის სიძლიერესა და კეთილშობილებას და ამიტომ ბოლომდე ერთგულია მისი. ეს დამოკიდებულება, რომელიც ძალაუნებურად მკითხველსაც „გადმოედება“, მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს დონ კიხოტის სახის ჩამოყალიბებას მის წარმოსახვაში.

სერვანტესის რომანის უმნიშვნელოვანეს სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს განსხვავებულობა წარმოდგენილ მოქმედებასა და მის მნიშვნელობას შორის, ანუ სხვა სიტყვებით — შეუსაბამობა დონ კიხოტის ახირებულ ქმედებებს და ღრმად ადამიანურ შინაარსს შორის. ძირითადი ამოცანა, რომელსაც ავტორი მკითხველს უსახავს, მდგომარეობს ამ თითქოსდა უჩინარი შინაარსის მიგნებასა და აღმოჩენაში და მკითხველიც ამ თვალსაზრისით სხვა არაფერია თუ არა მაძიებელი და აღმომჩენი. ამიტომაც სერვანტესის მთელი ეპიკური სტრატეგია იმისკენაა გამიზნული, რომ გაუადვილოს მკითხველს ნაწარმოების შეხებურვილი შინაარსის ამოცნობა და დონ კიხოტის ჭეშმარიტი არსის წვდომა. მკითხველის ცნობიერება, რა პერსპექტივითაც არ უნდა ჰვრეტდეს იგი ამბავს, გამუდმებით გაივლის ერთსა და იმავე გზას: პირველი შთაბეჭდილებიდან, რომ დონ კიხოტი ჭკუიდან შეშლილია, გმირის სწრაფვათა კეთილშობილებისა და სიდიადის აღიარებამდე, ვიდრე თანდათანობით აღმოჩენისა და მიგნების ეს პროცესი მის საკუთარ გამოცდილებად არ იქცევა. ამ თვალსაზრისით ერთობ ტიპიურია დონ კიხოტის მწვანესამოსიან აზნაურთან შეხვედრის ეპიზოდი, როდესაც ეს უკანასკნელი მოხეტიალე რაინდს, რომელიც მის თვალწინ სამეფო

ლომებს იწვევს საბრძოლველად, თავდაპირველად გიჟად ცნობს, ხოლო შემდეგ ექვს მიიტანს თავის პირვანდელ დასკვნაში და თავის აზრს შემდეგ სიტყვებში შეაჯამებს: „მხოლოდ ეს შემოძლია ვთქვა, რომ რამდენიმე მისი მოქმედება ვნახე, ჭკუიდან შეშლილისთვის შესაფერი, და მისი ლაპარაკიც მოვისმინე, რამაც მისი მოქმედება დამავიწყა“.¹ თომას მანი, რომელიც საგანგებოდ ჩერდება მწვანესამოსიანი რაინდის დონ კიხოტისადმი დამოკიდებულების ცვლილებაზე, შენიშნავს: „ასეც უნდა იყოს, და მკითხველსაც ურჩევნია უარი თქვას თავის ვარაუდზე (რომ დონ კიხოტი ჭკუიდანაა შეშლილი — რ. ყ.), ვინაიდან დონ კიხოტი არის უგუნური, მაგრამ სულაც არ არის ჭკუიდან შეშლილი“² და მართლაც, მკითხველი თავის წარმოდგენაში ყოველ ნაბიჯზე კიდევ და კიდევ გაივლის მწვანესამოსიანი აზნაურის მსგავს მეტამორფოზას, რათა სულ ახლიდან და ახლიდან მივიდეს იმ დასკვნამდე, რომლის გამოწვევაც მისთვის წინასწარ დაუსახავს ავტორს.

ამრიგად, მკითხველის ფანტაზიაში პოეტური ფიქციის სრული განხორციელებისა და ავტორისეული ინტენციის რეალიზაციის თვალსაზრისით სერვანტესი, და საერთოდ ახალი დროის ავტორები, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებენ მკითხველის სათხრობი მასალისადმი აქტიურ დამოკიდებულებას, რომელიც გარკვეულად უკვე თვით ეპიკურ სტრუქტურაშია წინასწარდასახული. ისინი, ჰენრი ჯეიმსის თქმისა არ

¹ ს ე რ ვ ა ნ ტ ე ს ი. „დონ კიხოტი“. ტ. II, გვ. 134.

Thomas Mann, Gesammelte Werke. Bd. X. Berlin und Weimar, 1965, S. 545.

იყოს, „ისევე ქმნიან თავიანთ მკითხველს, როგორც რომანის პერსონაჟებს“.¹ სწორედ ამ მიზნით ეს ავტორები ნაწარმოებში რთავენ ნიშანთა მთელ სისტემას, რომელთა დანიშნულებაცაა, ერთი მხრივ, მკითხველის წარმოსახვითი უნარისა და აღმოჩენითი ალღოს პროვოცირება, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ინტერესის წარმართვა მწერლისთვის სასურველი მიმართულებით. ამრიგად, ენ ნიშნები (სათხრობი პერსპექტივის ცვლა, მკითხველთან გასაუბრება, ეპიკურ მოვლენათა კომენტარი და სხვა) მკითხველისთვის წარმოადგენენ ერთგვარ საყრდენებსა და ორიენტირებს ნაწარმოების წარმოსახვით სამყაროში სამოძრაოდ. ცხადია, რომ მკითხველის მოლოდინის, ინტერესისა და გარკვეული წინასწარგანზრახული ემოციების გამოწვევის საშუალებანი ყოველ კერძო შემთხვევაში ნაწარმოების ძირითად მიზანდასახულობას შეესაბამებოდნენ. თუკერეი ისწრაფოდა, მკითხველში გამოემუშავებინა წარმოდგენილ მოვლენებისა და საზოგადოებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება, რომელიც მკითხველის მიერ ქვეშარითი რეალობის განჭვრეტის საწინდარი უნდა გამხდარიყო;² ზოლა და ბალზაკი მკითხველს რომანული სინამდვილისადმი სოციოლოგიურ მიდგომას ახვევდნენ თავს და ა. შ. და მკითხველს, თუკი მას სურდა შეეღწია ეპიკურ სამყაროში, მორჩილად ირგებდა ხოლმე შემოთავაზებულ სათვალეს.

¹ Henry James, The Art of the Novel. Critical Prefaces. New York — London, 1950, p. 25.

² Wolfgang Iser, Der Leser als Kompositionselement im realistischen Roman. Wirkungsästhetische Betrachtung zu Thackerays Vanity Fair. In: Festschrift für Edgar Mertner. München, 1969, S. 280.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ დროთა განმავლობაში ტრადიციულ საორიენტაციო ნიშანთა რაოდენობა ეპიკურ სამყაროში სულ უფრო კლებულობს და ამიტომ მკითხველსაც ნაწარმოების კეშმარიტი არსის, ანუ როგორც თეკერი იტყოდა „Sentiment of reality“-ს¹ აღმოჩენისთვის სულ უფრო მეტი აქტივობა და ინტელექტუალურ შესაძლებლობათა მეტი დაცემა უხდება. ამასთან დაკავშირებით ვოლფგანგ იზერი წერდა: „თანამედროვე რომანის მკითხველი მოკლებულია იმ დახმარებას, რომელსაც მას მე-18 საუკუნის რომანთა ავტორები სთავაზობენ, სერიოზული მიმართვებით დაწყებული და ირონიით დამთავრებული მხატვრული საშუალებების სახით. ამის მაგივრად მას მოეთხოვება ძალათა დაცემა, რათა თვით შეძლოს ხშირად საგანგებოდ დაშიფრული კომპოზიციის ლაბირინთში გზის გაკვლევა, ისე რომ თვით გაგების პროცესი ჰკარგავს საძიებელ ერთმნიშვნელოვანებას“².

რა თქმა უნდა, მეოცე საუკუნის ეპიკური ხელოვნებაც (თვით მოდერნისტული პროზაც კი) არაა სრულიად მოკლებული „საორიენტაციო ნიშნებს“ — წინააღმდეგ შემთხვევაში ხომ საერთოდ შეუძლებელი გახდებოდა მკითხველის კონტაქტი მხატვრულ სამყაროსთან. მაგრამ ამჟერად ეს ნიშნები ისეთი სწორხაზოვანი უშუალობით აღარ არიან ხოლმე წარმოდგე-

¹ William Makepeace Thackeray. The Letters and Private Papers. Vol. II. London, 1945, p. 772.

² Wolfgang Iser, Der Leser als Kompositionselement im realistischen Roman. Wirkungsgeschichtliche Betrachtung zu Thackerays Vanity Fair. In: Festschrift für Edgar Mertner. München, 1969, S. 274.

ნილი ტექსტში, როგორც წინათ, არამედ ხშირად მხოლოდ ენის ფორმებში, ანდა თხრობის არქიტექტონიკაში ვლინდებიან. ამიტომაც მათი მიგნება და ნაწარმოების არსის წვდომა უფრო დიდ ინტელექტუალურ მუშაობასთანაა დაკავშირებული და უფრო რთულ ამოცანას უყენებს მკითხველს. თანამედროვე ნაწარმოების გაგების აქტი უპირატესად დაკავშირებულია მკითხველის მიერ ნაწარმოების ლოგიკის ადექვატური აზროვნების წესის გამომუშავებასთან, რომლის გარეშეც აქ აღწერილი მოვლენები საერთოდ გაუგებარი დარჩებოდა მისთვის. იგი გულისხმობს აგრეთვე სრულ გახსნილობას მხატვრულ კოდისა და მასში ინტეგრირებული სიგნალების მიმართ, რომელნიც ხშირად საფუძველშივე უარყოფენ ტრადიციულ „საორიენტაციო ნიშნებს“¹. გარდა ამისა, თანამედროვე

¹ ტრადიციული ეპიკური ხელოვნების მრავალი მომენტი პაროდისტულად შეცვლილი სახით თავს იჩენს თანამედროვე რომანშიც. სრულიად ახლებურადაა გააზრებული და ხშირად შეცვლილი ფუნქციითაა ნახმარი თანამედროვე ეპიკაში ავტორისეული სტრატეგიის ზოგიერთი ელემენტიც. მაგალითად თუ კლასიკურ რომანში მთხრობელის ძირითად ინტენციას მკითხველის ნდობის დამსახურება წარმოადგენდა, მეოცე საუკუნის ავტორები ხშირად საწინააღმდეგო პოზიციას ადგანან მკითხველის მიმართ და მის გამოწვევას, ირონიზირებას და აბუჩად აგდებას ისწრაფვიან. ჰერმან ჰესემ ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის წინა წლებში შენიშნა თომას მანის პროზის ეს თავისებურება. „სამეფო უდიდებულესობის“ განხილვისას იმ დროს ჯერ კიდევ ნეორომანტიზმის პოზიციებზე მყოფი ჰესე გულისწყრომით აღნიშნავდა: „ექვით აღსაესე ინტელექტუალი, ესე იგი თომას მანი, ცდილობს დისტანციაზე იყოლიოს მკითხველი და ამიტომ ირონიით ეკიდება, ცდილობს ისეთი შთაბეჭდილების შექმნას, თითქოს თანაუგრძნობდეს და ხელს უწყობდეს მას, თითქოს საქმეს უმსუბუქებდეს და ვირის ხიდებს სთავაზობდეს. ამ ხერხთა რიგს განეკუთ-

ეპიკა ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ მკითხველში ნახულობს საბოლოო ფორმალურ დასრულებას, ვინაიდან იგი, როგორც შენიშნავს ფ. ბაისნერი კაფკას პროზის თაობაზე, „თვით მკითხველს აქცევს ხოლმე თავის მთავარ გმირად“¹. ხოლო ყოველივე ეს თანამედროვე ეპიკურ ნაწარმოებთან შეხედრას მიმზიდველ და სახიფათო თავგადასავლად აქცევს, რომელშიც მკითხველს მეკვლისა და აღმომჩენის როლი ეკისრება.

მკითხველის პრობლემა და მხატვრული სინამდვილის აგების ზოგიერთი კანონზომიერება

ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მხატვრული ტექსტის ათვისების არსი მკითხველის ცნობიერების მიერ ავტორისეული ჩანაფიქრის ზუსტ სარკისებურ არეკვლაში მდგომარეობს და რომ ნაწარმოების აღქმა გარკვეულად მისი შექმნის ანალო-

ვნება თომას მანის დამცინავი, სხვათა შორის, სამწუხაროდ, მეტად საზიზღარი მანერა, როდესაც მწერალი ყოველ პერსონაჟს ყოველივე გამოჩენისას აიძულებს წარმოადგინოს თავისი სტერეოტიპული ატრიბუტები, რათა მკითხველმა თქვას: „აჰა, ეს ხომ ის არის!“ ასეთი ცუდი ხრიკებით მას ძალუძს მკითხველის ხან დაინტერესება და შემოტყუება და ხანაც მისი გაბრიყვება და გასულელება, ხოლო ზოგჯერ ისე შორს მიდის, რომ სახელებითა და ნიღბებით სრულიად ბევშეურ თამაშს წამოიწყებს ხოლმე, როგორც ეს უძველესი და ყველაზე უფრო მდარე ხარისხის კომედიებისთვისაა დამახასიათებელი“ (Hermann Hesse, Gute neue Bücher. In: März. Jg. IV. Bd. 1. Stuttgart-München-Berlin, 1910, S. 282).

¹ F. Beißner, Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart, 1961, S. 36.

გიურ (ოლონდ პირუკულმა განვლილ) პროცესს წარმოადგენს. ან უფრო მარტივად რომ ვთქვათ: ავტორს გააჩნია გარკვეული კონკრეტული შინაარსის შემცველი აზრი, ანუ მკითხველისთვის განკუთვნილი ინფორმაცია, რომელსაც იგი გადასცემს მიმღებს მხატვრული ნაწარმოების სახით. ამ შემთხვევაში მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს კოდს, რომელიც შეიცავს ინფორმაციას, ხოლო წიგნი და კითხვის პროცესი შეიძლება ინფორმაციის მიწოდების არხად იქნეს მიჩნეული. იმისთვის, რომ ინფორმაცია ზუსტად და ადეკვატურად იქნეს ათვისებული მიმღების მიერ, საჭიროა მოხდეს ნაწარმოების დეკოდირება, მისი გაშიფრვა და ავტორის მიერ გაცემულ კონკრეტულ ინფორმაციაზე დაყვანა. მას შემდეგ, რაც მიმღები გასწევს ამ შრომას და აითვისებს ინფორმაციას, შეიძლება ვთქვათ, რომ მის ცნობიერებაში ამ გზით მოხვედრილი აზრი ზუსტად იმეორებს ავტორისეულ აზრს. მკითხველის ცნობიერებაში წარმოქმნილი ხატი ემთხვევა ავტორისეულ მხატვრულ სახეს და ა. შ. ეს თვალსაზრისი მეტნაკლებად გავრცელებული იყო ლიტერატურის თეორიაში და ასე თუ ისე მოდიფიცირებული სახით უკანასკნელი ხანის ნაშრომებშიც გვხვდება. თუმცა, სინამდვილეში, მკითხველის ცნობიერებაში გარდატეხილი ხატი თითქმის ყოველთვის გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე ის ფაქტიური შინაარსი, რომელსაც შეიცავს ტექსტი. ავიღოთ უბრალო მაგალითი. ვთქვათ, ტექსტში ვკითხულობთ: „ცხენი მდელაზე ძოვდა ბალახს“. თუ გამოვრიცხავთ კონტექსტს და აღნიშნული სახის განსხვავებულ აღქმებს შევუდარებთ ერთმანეთს, დავინახავთ, რომ ერთი მკითხველი თეთრ ცხენს წარმოიდგენს, მეორე

შავს, მესამე კიდევე ამლახს, გარემოსა და სიტუაციაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. ამრიგად, სრულიად აშკარაა, რომ ლიტერატურული ტექსტის აღქმის პირველ სტადიაზევე (ე. ი. მხატვრული სახის აღქმისას) უკვე გამორიცხულია სრული თანხვედნა მწერლის ჩანათქრსა და მკითხველის აღქმას შორის. უფრო მეტიც, ასეთი თანხვედნა არ შეიძლება და არც უნდა იყოს, ვინაიდან მხატვრული კომუნიკაცია არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს განსაზღვრული ინფორმაციის (მასალის) უბრალო გადაცემას, არამედ აღმქმელმა, ისევე როგორც ავტორმა, უნდა ხელახლა შექმნას (აღადგინოს) იგი თავისი შინაგანი წარმოსახვის ძალით. ამ თვალსაზრისით სრულიად მართებულ აზრს გამოთქვამს ვ. ასმუსი. „მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი არ გადადის — როგორც წყალი, რომელსაც ერთი დოქიდან მეორეში ასხამენ—ნაწარმოებიდან მკითხველის თავში. მას კვლავ წარმოქმნის, აღადგენს თვით მკითხველი — იმ ორიენტირების მიხედვით, რომელნიც თვით ნაწარმოებში არიან მოცემულნი, მაგრამ საბოლოო შედეგით, რომელიც განისაზღვრება მკითხველის გონებრივი, ფსიქიკური და სულიერი მოქმედებით“¹. ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტი, რამდენადაც მხატვრულ ნაწარმოებზე გვაქვს ლაპარაკი, პოტენციურ სტრუქტურას წარმოადგენს, რომელიც მკითხველის ცნობიერებაში განიცდის დაკონკრეტებას, ანუ, როგორც რ. ინგარდენი იტყოდა, „ნაწარმოების პოტენციურობა მკითხველის აქტუალობად გადაიქცევა“. როგორც დავინახეთ, ეს დაკონ-

¹ В. Асмус, Чтение как труд и творчество. В: Вопросы литературы. 1961, № 2, стр. 42.

კრეტება ძირითადად მკითხველის რეცეპციული 'შრომის სპეციფიკას ეფუძნება, რომელიც მხატვრული სტრუქტურის განვრცობა-შეესებაში, მის დასრულებასა და საბოლოო ჩამოყალიბებაში ვლინდება. მხატვრული სინამდვილისადმი მკითხველის ცნობიერების ასეთი პროდუქტიული დამოკიდებულების გარეშე ვერავეთარი მხატვრული კომუნიკაცია ვერ განხორციელდება, ხოლო თვით ნაწარმოები ბეჭდვითი ნიშნებით შეესებულ ფურცლების დასტად დარჩება. მაშასადამე, მკითხველის თანამშრომლობა ავტორთან, მისი აქტიური მონაწილეობა მხატვრული სინამდვილის ფიქციონალურ ჩამოყალიბებაში, ლიტერატურული ნაწარმოების ქმედითობისა და „სიცოცხლის“ აუცილებელი წინაპირობაა.

ეპიკურ მწერლობაში იმთავითვე ცნობილი იყო ეს გარემოება და ამიტომ ნაწარმოებთა ავტორები ხშირად სრულიად გაცნობიერებულად ცალკეული პასაჟების შეესებას მკითხველის ფანტაზიას ანდობენ ხოლმე. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ უან პოლი წერდა თავის ესთეტიკაში:

„მწერალი, რომელსაც ყოვლისმცოდნეობითა და მომავლით აქვს თავი სავსე და რომელიც მოწყენილობას შეუპყრია მომავალი მოახლოებული მოვლენების შემყურეს, ვინაიდან მათ ისევე კარგად იცნობს, როგორც საკუთარ თავს, სიამოვნებით უთმობს და თავზეც კი ახვევს მკითხველს საკუთარ შეფარდებას და დასრულებას ძირითადი ხაზებით წარმოდგენილი სცენებისა, რომელთა წარმოსახვასაც ეს მკითხველი ტომების განმავლობაში სიხარულით მოელოდა“.¹

¹ Jean Paul, Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. 11. Weimar, 1935, S. 249.

თანამედროვე მწერლობაში იგივე აზრს არაერთხელ გამოთქვამს ერვინ შტრიტმატერი. უკანასკნელი დროის ერთ ავტობიოგრაფიულ მოთხრობაში ვკითხულობთ: „მე მეხამეშება იმის აღწერა, რაც ყველა ადამიანმა ასე თუ ისე იცის, ან რაც მან ჯერ არ იცის, მაგრამ თავის დროზე ასე თუ ისე გაიგებს. ამიტომაც აქ ლაპარაკით თავს არ შევაწყენ და თვით მკითხველს მივანდობ ნათქვამისადმი იმის დამატებას, რაც მან საკუთარი გამოცდილებით იცის“.¹

მაგრამ მოთხრობელისა და მკითხველის, ანუ ავტორისა და რეალური მკითხველის, ურთიერთობის ეს მნიშვნელოვანი მომენტი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ჟან პოლსა და შტრიტმატერს როდი აქვთ შენიშნული. თავის დროზე შილერმაც მისთვის ჩვეული გამჭრიახობით მიაქცია ყურადღება მკითხველის არაჩვეულებრივ მნიშვნელობას ეპიკური ფიქციის განხორციელებაში. მან ზუსტად შემოხაზა ის ფუნქციები, რომლის შესრულებაც ევალება მკითხველს და ის გზები, რომლებიც უნდა აირჩიოს ავტორმა დასახული ინტენციის განსახორციელებლად. მატისონის ლექსებისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში შილერი წერდა: „მან (ე. ი. ავტორმა) უწინარეს ყოვლისა გასაქანი და თავისუფალი მოქმედების შესაძლებლობა უნდა მისცეს ჩვენს წარმოსახვით ძალას და ამასთანავე დარწმუნებული უნდა იყოს თავის ზემოქმედებაში, წინასწარგანსაზღვრულ შეგრძნებას უნდა იწვევდეს. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ეს ორი მოთხოვნა გამორიცხავს ერთმანეთს, ვინაიდან პირ-

¹ Erwin Strittmatter, Die blaue Nachtigall, oder der Anfang von etwas. Berlin und Weimar, 1972, S. 134.

ველის თანახმად ჩვენი წარმოსახვის ძალა უნდა ბატონობდეს და მხოლოდ საკუთარ კანონებს მისდევს, მეორე კი მას პოეტის კანონებისადმი მორჩილებასა და სამსახურს ავალებს. როგორ უნდა მოხსნას პოეტმა ეს წინააღმდეგობა? მან უნდა მკითხველის წარმოსახვით ძალას ისეთი გზა შესთავაზოს, რომელსაც იგი თავისი საკუთარი კანონების მიხედვით თვითონვე დაადგებოდა, სრული თავისუფლება რომ ჰქონდეს“.¹

ამ გამონათქვამის ორი წლის თავზე შილერმა გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერში“ დაინახა თავისი დებულების კონკრეტული განხორციელება. მგოსნის განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო ლოთარიოს პერსონაჟმა, რომელიც შილერის მიერ ჩამოყალიბებული პრინციპების მიხედვით იყო აგებული და ავტორისა და მკითხველის ფანტაზიის სრულ თანაქლერადობას ეფუძნებოდა. ლოთარიოს ხასიათის დახატვისას ავტორი, შილერის აზრით, გაცილებით მეტს ანდობს მკითხველის ფანტაზიას, ვიდრე სხვა პერსონაჟების შემთხვევაში. ლოთარიო ესთეტიკური ფიგურაა, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თვით მკითხველის მიერ უნდა იქნეს შექმნილი, თუმცა მკითხველის ფანტაზია ამ შემოქმედებით აქტში ძირითადად ავტორის მიერ

¹ შილერის შეხედულებებს ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობის თაობაზე თავდაპირველად მიაგნო და გამოიკვლია გერჰარდ შტორცმა. მასვე აქვს პირველად მოყვანილი ჩემს მიერ ციტირებული მონაცემთი შილერის რეცენზიიდან. ქვემოთ შილერის აღნიშნულ შეხედულებებზე მსჯელობისას ძირითადად გერჰარდ შტორცის ნაშრომს დავყვარდნობი. იხ. Gerhard Storz, Zusammenspiel zwischen Erzähler und Leser — Marginalien zu Käthe Hamburgers „Logik der Dichtung“. In: Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Stuttgart, 1971, S. 409—421.

დასახული (ან უფრო სწორედ მინიშნებული) კანონებით უნდა ხელმძღვანელობდეს.¹ დადებით მომენტს ლოთაროს პერსონაჟში შილერი იმაში ხედავდა, რომ იგი არ იყო საბოლოოდ დასრულებული, რომ მას, არ ჰქონდა მკვეთრად ჩამოყალიბებული თვისებები, რომ მას მძიმე ტვირთად არ აწვა ავტორისეული დახასიათება, რომელიც ხშირად უქარგავს პერსონაჟს მრავალწახნაგოვნებას და მხოლოდ ერთ, შესაძლოა ავტორისთვის ხელსაყრელ, მხარეს წამოწევს ხოლმე წინ. ასეთი პერსონაჟი, ცხადია, მკითხველის წარმოსახვით უნარსაც გაცილებით მეტ შესაძლებლობებს უსახავს, ვინაიდან მეტ გავრცობას, შევსებასა და დამატებას მოითხოვს და ამდენად მეტადაა დამოკიდებული მკითხველის შემოქმედებით თანამშრომლობაზე. მაგრამ მიუხედავად დიდი მოწიწებისა მკითხველის წარმოსახვითი ძალის წინაშე, შილერი მაინც გარკვეული „კანონების“ დასახვას მოითხოვს ავტორისგან, რომლითაც შემდგომში იხელმძღვანელებს მკითხველის ფანტაზია, თუმცა, ეს „კანონები“, რა თქმა უნდა, კი არ უნდა ბოკავდნენ მკითხველის წარმოსახვას, არამედ გეზისმიმცემ საყრდენებს, ანუ დომინანტებს უნდა სთავაზობდნენ მას.

აქ ჩვენ უშუალოდ მივუახლოვდით საკითხს პოეტური სახის ბუნების შესახებ.

ერვინ შტრიტმატერი თავის უკანასკნელ რომანში შენიშნავს: „ავტორმა იცის, რომ ზედმეტად დაწვრილებითი აღწერა უფრო აშორებს რომანის პერსონაჟს მკითხველისგან, ვიდრე აახლოებს მათ.“² ამ შენი-

¹ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Bd. 1. Leipzig, 1964, S. 181—182.

² Erwin Strittmatter, Der Wundertäter, Bd. II. Berlin und Weimar, 1973, S. 16.

შენით შტრიტმატერი ზუსტად მიუთითებს მკითხველის მიერ მხატვრული სამყაროს აღქმისა და რეცეპციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებაზე.

საქმე ისაა, რომ ეპიკური ნაწარმოები თავიდან მოსასმენად იყო განკუთვნილი და ეს გარემოება დღემდე მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მის ჟანრობრივ სპეციფიკას. ადამიანის გონებას მხოლოდ შეზღუდული მოცულობის ინფორმაციის, ანუ ნიშანთა გარკვეული რაოდენობის ერთდროული აღქმის და დამუშავების უნარი შესწევს. რაგინდ ვრცელი არ უნდა იყოს მკითხველისთვის მიწოდებული ერთდროული ინფორმაცია, იგი მაინც ნიშანთა მხოლოდ განსაზღვრული რაოდენობის ათვისებას შეძლებს, ხოლო დანარჩენი ნიშნები აღუქმელი დარჩება. ამიტომ მოკლე და დაწურულ შეტყობინებას (сачинание), რომელიც ითვალისწინებს მიმღების შესაძლებლობებს, ფაქტიურად ისეთივე ეფექტი შეიძლება ჰქონდეს, როგორც გაშლილ და დაწვრილებით აღწერილობას. სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას ადამიანს შესაძლებლობა აქვს ესთეტიკური ობიექტის მშვიდი და აუჩქარებელი თვალთვლებისა, ცალკეულ დეტალებზე დაკვირვებისა და ნაწარმოების ერთდროული მთლიანი აღქმისა. მას ყოველთვის შეუძლია დაუბრუნდეს იმ მონაკვეთს, რომელიც სხვებთან შედარებით მკრთალადაა ასახული მის ცნობიერებაში, მაშინ როდესაც ეპიკური ნაწარმოების მსმენელს არ ჰქონდა შესაძლებლობა უკან დაებრუნებინა რაფსოდის მიერ წარმოთქმული სიტყვა და ახალი ნიშნების მიერ მისი ცნობიერებიდან გამოდევნილი ძველი ნიშნები აღედგინა (ვფიქრობ, რომ ბეჭდვითი საქმისა და წიგნის კულტურის გავრცელების შემდეგაც, რო-

დესაც მკითხველს მიეცა შესაძლებლობა, რამდენ-
ჯერმე გადაეკითხა ერთი და იგივე ტექსტი, მდგომარეობა არსებითად არ შეცვლილა, ვინაიდან ასეთი უკანდაბრუნება და გადაკითხვა, რა თქმა უნდა, ყოველთვის მხოლოდ მკითხველის ცნობიერებაში შექმნილი ილუზიის დარღვევის ხარჯზე შეიძლება მოხდეს). ამიტომ ეპიკოსი იმთავითვე იძულებული იყო უარი ეთქვა დასახასიათებელი ობიექტის დაწვრილებით აღწერაზე და, როგორც ლესინგმა გვიჩვენა, ერთი ან ორი განმსაზღვრელი თვისების ჩვენებით კმაყოფილდებოდა¹.

ამრიგად, მხატვრული სახის სტრუქტურას უკვე თვით ლიტერატურული კომუნიკაციის სპეციფიკა და მკითხველის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმის თავისებურება განაპირობებს, რომელიც, ერთი მხრივ, მდგომარეობს მკითხველის აღქმითი უნარის შეზღუდულობაში, ხოლო მეორე მხრივ, პოტენციურად არსებული მკითხველისეული ფანტაზიის რეალიზაციასა და ავტორთან ერთგვარი თანამშრომლობის მოთხოვნაში. თითოეული ამ მხარის უგულებელყოფა თითქმის შეუძლებელს ხდის სრულყოფილი მხატვრული ხატის აგებას, რომელიც ასეთ შემთხვევაში ან საერთოდ ვერ აღიქმება მკითხველის ცნობიერების მიერ (ვინაიდან ამ უკანასკნელს გაუჭირდება ჭარბი ინფორმაციის გადამუშავება), ანდა გასაქანს არ მისცემს მკითხველის ფანტაზიას, მოლოდინს გაუცრუებს მას და ამიტომ მოსაწყენ და მომაბეზრებელ შთაბეჭდი-

¹ Lessings Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Weimar, 1959, S. 246.

ლებას დატოვებს¹. სწორედ ამიტომ მხატვრული სახე არასდროს არ ამოწურავს აღსანიშნი მოვლენის ყველა თვისებას, არამედ მხოლოდ რამდენიმე საგანგებოდ შერჩეული ნიშნის მითითებით კმაყოფილდება. ამით იგი, ერთი მხრივ, არ გადატვირთავს მკითხველის მეხსიერებას, ხოლო მეორე მხრივ, საშუალებას აძლევს მკითხველს აქტიური მონაწილეობა მიიღოს მხატვრული სახის ფიქციონალურ ჩამოყალიბებაში. მაშასადამე, მხატვრული სახის სტრუქტურული ორგანიზაციის ძირითად პრინციპს უნდა წარმოადგენდეს აღსანიშნი მოვლენის მრავალწახნაგოვნების წარმოდგენა შეძლებისდაგვარად მცირე რაოდენობის (მაგრამ ზუსტად შერჩეული) ნიშანთა მეშვეობით, ანუ მხატვრული სახის აგება მახასიათებელ ნიშანთა შერჩევის ეკონომიურობას უნდა ეფუძნებოდეს. მხოლოდ ისეთი სახე შეიგრძნობა მკვეთრად მკითხველის მიერ და ღრმა კვალს დატოვებს მის ცნობიერებაში, რომელიც არ იქნება გადატვირთული ზედმეტი დეტალებით, არ იქნება „დასრულებული“ და გასაქანს მისცემს მკით-

¹ ამიტომ, რომ ისეთი მხატვრული სახე, რომელიც ცდილობს ასახოს მოვლენის შეძლებისდაგვარად ბევრი მხარე და რაც შეიძლება სრულად წარმოადგინოს იგი, ჩვეულებრივ მოდუნებული და უსიკოცხლო გამოდის და ვერ ახდენს სათანადო შთაბეჭდილებას მკითხველზე. აღნიშნულ გარემოებას შენიშნავს აკადემიკოსი მ. ნეჩკინაც, რომელიც ამასთან დაკავშირებით შემდეგს წერს: „მხატვრული სახე რომ ცხოვრებას ასახავს, ეს საზოგადოდ ცნობილია. მაგრამ — გასაოცარია — საკმარისია სახე შეეცადოს მოიცვას მის მიერ ასახული ცხოვრებისეული მოვლენის ყველა ნიშანი, რომ იგი—უკიდურესად გადატვირთული—სიმაღლეს კარგავს, იმსხვრევა და სუსტდება“. (М. Нечкина, Функция художественного образа в историческом процессе. В: Содружество наук и тайны творчества. Под редакцией В. С. Мейлаха, М., 1968, стр. 66—67).

ხველის წარმოსახვას, რომელიც მხატვრული ტექსტის პასიური აღმქმელიდან შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ გახდის მას. მხატვრული სახის აგების ეს კანონზომიერება ჩვეულებრივ ცნობილია მწერლებისთვის, რომელნიც ამიტომ ცდილობენ მინიმუმამდე დაიყვანონ მკითხველისადმი მიწოდებულ ნიშანთა რაოდენობა. მწერალმა იცის, რომ მის მხატვრულ სახეებს მკითხველი შთაბერავს სულს, რომ მკითხველი ამთავრებს დაწყებული სურათის ხატვას და ასრულებს ავტორის მიერ წამოწყებულ პროცესს, საკუთარ წარმოდგენაში აცოცხლებს და ათასფერად ალივლივებს რამდენიმე შტრიხით მინიშნებულ ხატს.

ამრიგად, მხატვრული სახის და აგრეთვე საერთოდ მხატვრული სინამდვილის შექმნა მნიშვნელოვანწილად ეფუძნება „დამატების“, „გავრცობის“, „შევსების“ და შემოქმედებით პროცესში მკითხველის მონაწილეობის, მისი თანამშრომლობის პრინციპს. ამ თანამშრომლობის ერთ-ერთ წინაპირობას, როგორც დავინახეთ, წარმოადგენს მხატვრული სახის ეკონომიურობა, ერთგვარი სიძუნწე მოვლენის მახასიათებელ ნიშანთა წარმოდგენაში და, რაც მთავარია, მისი გახსნილობა. მაგრამ არსებობს კიდევ სხვა კანონზომიერებანიც, რომელნიც სტიმულს აძლევენ მკითხველის თანამშრომლობას. ერთ-ერთ მათგანზე ქვემოთ შევჩერდები:

იოზეფ აიჰენდორფის პროზა საზოგადოდ ცნობილია რომანტიკული და ამალელვებელი ლანდშაფტებით, რის გამოც თვით ავტორს გერმანიაში ლანდშაფტის უბადლო ოსტატის სახელი აქვს დამკვიდრებული. მაგრამ რაოდენ დიდი უნდა იყოს ადამიანის გაცემა, რომელიც მიზნად დაისახავს აიჰენდორფის

მხატვრული ტექნიკის შესწავლას და მოულოდნელად აღმოაჩინეს, რომ მწერლის ნაწარმოებებში ფაქტიურად თითქმის საერთოდ არ არის ლანდშაფტი. სწორედ ასეთი, მეტად საინტერესო აღმოჩენა გააკეთა რიჰარდ ალევინმა ნაშრომში „აიჰენდროფის ერთი ლანდშაფტი“.¹ მკვლევარმა ნათლად გვიჩვენა, რომ აიჰენდროფის პეიზაჟებში, რომლებიც ჩვეულებრივ რამდენიმე ძუნწი სტრიქონით არის მოხაზული, განწყობა, ატმოსფერო, ფერები, სივრცე და სისავე თვით მკითხველს შეაქვს ხოლმე. მკითხველის პროდუქტიული თანამშრომლობის გარეშე, რომელსაც თავის მხრივ, რა თქმა უნდა, ტექსტობრივი სიგნალები, ანუ დომინანტები იწვევენ, აიჰენდროფის ლანდშაფტები უსუსური მონახაზები დარჩებოდა, რაც სრულიად ვერ ეგუება ჩვენს წარმოდგენას მწერალზე.

∴ მოვიყვან რამდენიმე ტიპიურ ნიმუშს ლანდშაფტის აიჰენდროფისეული ხელოვნებისა, რომელიც ერთგვარ წარმოდგენას შეგვიქმნის მწერლის მხატვრულ მეთოდზე:

„მზე ის-ის იყო ჩადიოდა და მთელ ქვეყანას ბრწყინვალეობასა და ციალს ჰფენდა. ღუნაი, თითქოს ოქროსა და ცეცხლისგან ჩამოსხმული, მედიდურად მიიკლავებოდა და სადღაც შორს იკარგებოდა. ირგვლივ მთებიდან მოდენილი მელვინეთა სიმღერის ხმა და ჟრიაბული ბარამდე აღწევდა“.

„აქ ეულ სიბნელეს დაესადგურა. ერთადერთი მაღალი ვერხვი თრთოდა მარტოოდენ და აჩურჩულებდა თავისსავე ვერცხლისფერ ფოთლებს. სასახლიდან

¹ Richard Alewyn, Eine Landschaft Eichen-
dorfs. In: Euphorion. Neue Folge. Nr. 51, 1951, S. 42.

დროდადრო საცეკვაო მუსიკის ჰანგები მოისმოდა. ბაღში ხან შორიდან, ხან უფრო ახლოს ადამიანთა ხმები მესმოდა. შემდეგ უეცრად ისევ სიჩუმე ჩამოვარდა“.

„მთვარე დიდებულად ანათებდა. მთებიდან მონაბერი ტყეების შრიალი წყნარ ღამეს მსკეალავდა. ქვემოთ სოფელში, რომელიც თითქოსდა მთვარის შუქსა და ხეებში ჩამარხულიყო, ძაღლები ყეფდნენ ხოლმე ხანდახან“.¹

როგორც ვხედავთ, რამდენიმე სტრიქონი ზუსტად შერჩეული დომინანტით საკმარისია იმისთვის, რომ მკითხველის წარმოდგენაში მთელი ლანდშაფტი გადაიშალოს: თვალწარმტაცი ხეობები მთის კალთებზე შეფენილი სოფლებით, ვენახში გადასული მოფუსფუსე გლეხებით; ბაღის სიბნელეში ჩაფლული, ლამპიონების შუქით განათებული სასახლეები, საზეიმოდ გამოწყობილი ბანოვანებითა და გამოწყობილი არისტოკრატებით, რომლებიც ცეკვითა და საერთო ზეიმით შეხურებულნი ტალავერის სიგრილეში ეპატიყებიან ლოყაალეწილ მანდილოსნებს და მერე იქ მარადიულ სიყვარულს ეფიცებიან; მთვარის შუქით გადაპენტილი ღრმა ხეობები, რომლის ძირზეც მიძინებული შავი სოფლები შეყუყულან და სხვა. აიჰენდორფის ლანდშაფტებში მკითხველი სრულიად ბუნებრივად გაცილებით უფრო მეტს წარმოიდგენს ხოლმე, ვიდრე ის კონკრეტული ინფორმაციაა, რომელსაც მას ტექსტი სთავაზობს. იგი თავისი ფანტაზიის ძალით ავსებს მათ უამრავი დეტალით, რომელ-

¹ Josef von Eichendorf, Aus dem Leben eines Taugenichts. Berlin, 1954, SS. 33—34, 46—47, 79.

ნიც სისავსესა და მრავალფეროვნებას სძენენ ავტორის მიერ მოხაზულ კონტურებს. აიპენდორფის ლანდშაფტის ეს თავისებურება განსაკუთრებით თვალსაჩინო ზღვება, თუ მას მაგალითისათვის ვიქტორ ჰიუგოს ჰეიზაჟებსა და დაწვრილებით აღწერილობებს შევადარებთ. გავიხსენოთ თუნდაც „ზღვის მაშვრალთა“ დასაწყისი, სადაც ავტორი ვიდრე საკუთრივ რომანს დაიწყებდეს ოცდაორი თავის განმავლობაში აგვიწერს კუნძულ გერნსეის—მის კლდეებს, ბალახებსა და მცენარეულობას, ფაუნას რიფებიან სანაპიროს და ოკეანეს და სხვა, თვით ტექსტში ჩართული ზღვის სტიქიის გაუთავებელ აღწერებზე, რომ არაფერი ვთქვათ. მაგრამ მიუხედავად ასეთი დეტალური აღწერილობისა, გერნსეი, იმ ადგილების გამოკლებით, რომლებიც უშუალოდ მოქმედებასთან არიან დაკავშირებული (მაგ. გილდ ჰოლმ ურის სავარძელი), არავითარ შთაბეჭდილებას არ ტოვებს მკითხველზე, რომელსაც ერთი სული აქვს ჩაათავოს გაჭიანურებული აღწერილობანი და ისევ რომანის მოქმედებას დაუბრუნდეს. ასეთი უარყოფითი ეფექტის მიზეზი არის ის, რომ ავტორი ისეთ ვრცელ ინფორმაციას სთავაზობს მკითხველს, იმდენ ცალკეულ დეტალსა და ნიუანსს წარმოუდგენს ერთდროულად, რომ მას არც მათი დამახსოვრების და არც შეკავშირების უნარი კითხვის პროცესში არ შესწევს. ყოველივე ამის შედეგად ჰიუგოს ვრცელი და დაწვრილებითი აღწერილობანი მკვდარ და ამორფულ შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ისინი არ აღვიძებენ მკითხველის ფანტაზიას, არამედ პირიქით — აღუნებენ და ახშობენ მას ინფორმაციის სიუხვით. სწორედ ამიტომ, მკითხველი, რომელსაც ავტორთან თანამშრომლობის იმედი უცრუვდება, რომლის წარმოსახვითი უნარი

იგნორირებულია, რომელიც ავტორის თანასწორუფლებიანი კომპანიონიდან მისდამი დაქვემდებარებულ შეგირდადაა გადაქცეული, სრულიად გულგრილი რჩება ფრანგი რომანისტის ვრცელი აღწერილობების მიმართ, მაშინ როდესაც აიჰენდორფის თითქოს და დაუდევარი მონახაზები მასში აუწერელ გზნებასა და შინაგან ლელვას იწვევენ. ასე რომ, ხდება საოცარი რამ — დაწერილებით აღწერილი გაცილებით უფრო მკრთალ სურათს იწვევს მკითხველის წარმოდგენაში, ვიდრე გაკვრით მინიშნებული (იმ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, თუ ამ მინიშნების დომინანტები ამოქმედებენ მკითხველის ფანტაზიას).¹

ხოლო, რაც შეეხება აიჰენდორფის ტექნიკას, რომლის თავისებურებაც თავს იჩენს სამივე ციტირებულ ნაწყვეტში, იგი, როგორც ალევინმა გვიჩვენა, იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალი ყოველთვის ცდილობს დიდი პერსპექტივის შექმნას. ამ მიზნით მის თხრობით სინამდვილეში ჩვეულებრივ შორეული სივრცეების ხმები შემოიჭრება ხოლმე (ძაღლების ყეფა, ადამიანის ხმები, ეკლესიის ზარის რეკვა, მუსიკის ჰანგები და სხვა), ანდა შორიდან მოსული შუქი შემოანათებს (მთვარის, მზის, ვარსკვლავების). სათხრობი სიტუაციის სინამდვილეს მოუხელებელი შორეული სივრცეები უპირისპირდება, ნაცნობს უცნობი, შემოფარგლულსა და კონკრეტულს — უსასრულო და

¹ შდრ. მ. გორკის სიტყვები 1923 წლის წერილიდან ვსევოლოდ ივანოვისადმი: „თქვენ უნდა შეკუშვით თქვენი თავი, შეაჩეროთ სიტყვათა დენადობა. თქვენთვის ეს ადვილი საქმეა, ვინაიდან როგორც ქეშმარიტი ხელოვანი, სახეებით აზროვნებთ, ხოლო სასუ მით უფრო მკაფიო და საგრძნობია, რაც ჩაქლები სიტყვაა მასზე დახარჯული“. (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах. т. 29. Москва, 1955, стр. 406).

შეუცნობელი. ამრიგად, იქმნება ცარიელი სივრცე, ჩინური ფერწერის მსგავსი პერსპექტივა, რომელსაც მკითხველი თავის წარმოსახვაში ფერითა და სიცოცხლით ავსებს და რომლის ატმოსფეროც აიჰენდორფის მიერ წარმოდგენილი განწყობის დომინანტი განისაზღვრება (მთვარიანი ღამის მყუდროება; ზაფხულის მხიარული დილა;).

იგივე, რაც ითქვა ლანდშაფტზე, შეიძლება ითქვას პერსონაჟთა დახატვის ხელოვნებაზეც და, საერთოდ, ეპიკის ყველა ფერწერულ ელემენტზეც. (როგორც გვახსოვს, სწორედ პერსონაჟის აგების ტექნიკა ჰქონდა მხედველობაში შილერს, როდესაც ლოთარიოსა და მხატვრული ფიქციის კანონზომიერებაზე წერდა გოეთეს).

გაცილებით უფრო რთულია საკითხი ეპიკური სამყაროს დროითი პლანისა და მკითხველის მიერ ეპიკური დროის აღქმის შესახებ, ვინაიდან ეპიკურ დროს არავითარი კავშირი არა აქვს მკითხველის ფანტაზიასთან და მხოლოდ მიმღების უაღრესად სუბიექტურ განცდაშია წარმოდგენილი. გარდა ამისა, დრო რომანში კარგავს ტემპორალურ მნიშვნელობას და აბსოლუტური დროითი მნიშვნელობისკენ ისწრაფვის. ერთადერთი ელემენტი, რომელიც მას რეალური დროისგან შემორჩება, არის სუქცესიის, ანუ მოვლენათა დროში თანმიმდევრობის პრინციპი, რომელიც თხრობის საფუძველს წარმოადგენს. მაგრამ ეს პრინციპიც მაშინვე ავლენს თავის პირობითობას, როგორც კი გავიხსენებთ ისეთ რომანებს, სადაც იგი არაა დატყუილი (ფ. მორიაკის „გველების გორგალი“; ჰ. ბიოლის „ბილიარდი ათის ნახევარზე“;). უფრო მეტიც, სუქცესიის პრინციპი უკვე XVIII—XIX საუკუნის რომან-

შია შერყეული, რომ არ ვთქვათ, რომ აბსოლუტური თანმიმდევრობით არც არასდროს ყოფილა განხორციელებული.¹ ყოველივე ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ სუქცესიის პრინციპს უფრო კომპოზიციური მნიშვნელობა აქვს ეპიკისთვის, ვიდრე დროით-ტემპორალური. ამას ადასტურებს ის გარემოებაც, რომ რომანში საერთოდ არავითარ ობიექტურ, საათით ათვლილ ასტრონომიულ დროზე (რაოდენ დაყინებითაც არ უნდა გვამცნობდეს მთხრობელი, რომ ამა თუ იმ მოვლენის შემდეგ ამდენი და ამდენი ხანი გავიდაო) არ შეიძლება ლაპარაკი, რადგან დროითი ფაქტორი ეპიკურ სამყაროში სრულ ფარდობითობას ამჟღავნებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ალბერტინას კოცნა შეიძლება უფრო დიდხანს გრძელდებოდეს, ვიდრე პირველი მსოფლიო ომი.

ეპიკური სამყაროს დროითი პლანის ეს თავისებურება მშვენივრად იცოდა ჯერ კიდევ ჰენრი ფილდინგმა, რომელიც „ტომ ჯონსში“ საგანგებოდ აღნიშნავდა ცალკეული თავების განსხვავებულ დროით ტევადობას: მესამე წიგნში მოთხრობილია ხუთი წლის ამბავი, მეოთხეში ერთი წლისა, ხოლო მეცხრე და მეათე წიგნში მხოლოდ თორმეტ-თორმეტი საათისა.² მაგრამ მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა,

¹ ამ თვალსაზრისს ადგას ვიქტორ შკლოვსკიც, რომელიც ერთ-ერთ თავის წიგნში შენიშნავს, რომ „რომანები საერთოდ თითქმის არასდროს არ ვითარდებიან ზუსტ თანმიმდევრობით“ იხ. Виктор Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы. Москва, 1959, стр. 468.

² შდრ. Henry Fielding, Tom Jones, the History of a Foundling. London, Oxford, 1926, p. 5.

მკითხველის მიერ ეპიკური სამყაროს აღქმისას მის განცდაში, რა თქმა უნდა, ყოველთვის დროითი ელემენტაცაა წარმოდგენილი. ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ დაწვრილებით აღწერილი მოვლენები დროის შენელებული მდინარების განცდას ბადებს მკითხველში, ხოლო თხრობის ტემპის ზრდა და ეპიკურ მოვლენათა დროში აჩქარება აღწერილობის კლებასა და წმინდა მოქმედების წარმოდგენასთანაა დაკავშირებული. გარდა ამისა, მთხრობელის განზესვლები, განსჯები სხვადასხვა საკითხზე და ესეისტური ჩანართები აგრეთვე მნიშვნელოვნად აფერხებენ მოქმედების განვითარებას და სათანადოდ მოქმედებენ მკითხველის მიერ ეპიკურ მოვლენათა დროით აღქმაზე.

ეს გარემოება თავის დროზე ოსტატურად გამოიყენა თომას მანმა რომანში „ჯადოსნური მთა“, რომელშიც დრო არა მხოლოდ მთხრობელისა და რომანის პერსონაჟების განსჯების ერთ-ერთი ძირითადი თემაა, არამედ თვით ეპიკურ სტრუქტურაშია ინტეგრირებული. როგორც გვახსოვს, ჰანს კასტორპის პირველი დღის აღწერა ისე მდოვრედ მიიწევს წინ, რომ ეპიკური და რეალური დროის თანხვედნაზეც კი შეიძლება ლაპარაკი. ხოლო შემდეგ დროის მდინარების ტემპი სულ უფრო მატულობს, ვიდრე ბოლოსთვის. ავტორი მხოლოდ გაკვრითლა შენიშნავს, რომ გავიდა თვე, წელი თუ რამდენიმე წელი. მაგრამ ამავე დროს მკითხველისთვის რომანული დრო სრულიად იყინება იოაჰიმის სიტყვებთან სრულ შესაბამისობაში, რომელიც ჯერ კიდევ ნაწარმოების დასაწყისში ეუბნება თავის ბიძაშვილს, რომ ბერგჰოფში „დრო მიჰქრის და მიიზღაზნება კიდევ“, რომ „ის ფაქტიურად

ერთ ადგილზე დგას“.¹ ასეთი ვითარება კი სავსებით შეესიტყვება ავტორის კონცეფციას დროის შესახებ, რომლის ძირითადი დებულებაც მთხრობელის შემდეგ სიტყვებშია ჩამოყალიბებული: „სიცარიელესა და მონოტონობას თუმცა წამიერების გაწვლვა და გაჭიანურება შეუძლიათ, მაგრამ დროის დიდ და უდიდეს მონაკვეთებს იმდენად ამცირებენ, რომ მათგან აღარაფერი რჩება“.²

ახლა დგება საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ იწვევს თომას მანი მკითხველში დროის ქრობის შეგრძნებას. ამ კითხვაზე ისევ რომანშივე ვნახულობთ პასუხს. მეექვსე თავში მთხრობელი, რომელიც ცდილობს დროის განმსაზღვრელი თვისების დადგენასა და განმარტებას, შემდგენაირად პასუხობს თავისსავე კითხვას: „დრო მუდამ მოქმედებს. მის თვისებებს ყველაზე უკეთ გამოხატავს ზმნა: მუცლით ტარება. მაგრამ რას ატარებს მუცლით? გარდაქმნებს“.³

ამრიგად, დროის განმსაზღვრელი თვისება საგანთა და მოვლენათა ცვალებადობაშია საძებნი. ხოლო ისეთი სივრცე, რომელშიც არაა გარდაქმნა და ცვალებადობა, დროიდან გამოთიშულის შთაბეჭდილებას უნდა ტოვებდეს. სწორედ ასეთი სივრცეა ბერგჰოფის ჰერმეტიული სამყარო ერთფეროვანი ყოველდღიურობით, მკაცრად ნორმირებული და სამუდამოდ დადგენილი რეჟიმით, უცვლელი პერსონაჟებით (რომელთა დროში უცვლელობას მათი ლაიტმოტივებიც უსვამენ ხაზს).

¹ Thomas Mann, Gesammelte Werke. Bd. II. Berlin und Weimar, 1965, S. 23.

² იქვე, 149

³ იქვე, 489

ამ ფეშენებელურ სანატორიუმში, სადაც კურორტის მესვეურნი არ იშურებენ სახსრებსა და ფანტაზიას, თავიანთი განებივრებული პაციენტების გასართობად, ცხოვრება ფაქტიურად ჩამკვდარია და დრო ერთ წერტილზეა გაყინული. მაგრამ როდესაც ჩვენ ვამბობთ, დრო შეჩერდათქო, რა თქმა უნდა, იმთავითვე ვგულისხმობთ, რომ იგი რაღაცის მიმართაა შეჩერებული, რაღაც მოძრავისა და დროში ცვალებადის მიმართ. ასეთ მასშტაბს თ. მანის ნაწარმოებში ბარი (Flachland) წარმოადგენს, სადაც ისტორია თავისი გზით ვითარდება და დროც ობიექტური, ასტრონომიული დროით იზომება. და აღსანიშნავია, რომ სწორედ ბიძია ჯეიმსის რეგულარული ვიზიტები ბერგჰოფში — კაცისა, რომელსაც ქვემოდან მოაქვს ობიექტური დროითი განზომილებანი — განსაკუთრებით მძაფრად აგრძნობინებენ მკითხველს რომანის დროით ფაქტურას.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ჯდროის შეგრძნება მკითხველში, სივრცის წარმოდგენის ანალოგიურად, სათანადო პერსპექტივის მეშვეობით იქმნება. დროის შემთხვევაში ეს პერსპექტივა იმით მიიღწევა, რომ მთხრობელს ნაწარმოებში ორჯერ ან მეტჯერ შემოყავს რომელიმე პერსონაჟი ან საგანი და მათი გამოჩენის მომენტები დროის დიდი მონაკვეთებითაა ერთმანეთისგან დაშორებული, ისე რომ საგანი ყოველი მომდევნო გამოჩენისას სახეშეცვლილი წარმოუდგება მკითხველს.

როდესაც გაბრიელი, ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“, დუქანში ხვდება თამარს, ეს უკვე ავლაბრის დაცემული ქალია. მკითხველი, როგორც გვახსოვს, მაშინ დაშორდა ქალს, როდესაც პეპია

მას გაბროსთან ქორწინებაზე ესაუბრებოდა. ამრიგად, დროის მთელი მონაკვეთი სრულიად არ არის თხრობაში წარმოდგენილი, მაგრამ სამაგიეროდ სახეზეა ცვლილება, რომელიც განიცადა პერსონაჟმა. სწორედ ეს ცვლილებაა, რომ მკითხველში განვლილი დროის შეგრძნებას ჰბადებს. მკითხველი თვითონ ავსებს გამოტოვებულ პერიოდს სავარაუდო განვლილი მოვლენებით (მარტოდ დარჩენილ ქალიშვილს ხელში იგდებს დათიკო, რომელიც, მას შემდეგ, რაც დაიცხრობს უინს, ისევ მიატოვებს მას. ყოველგვარ საარსებო სახსრებს მოკლებული თამარი ქალაქში ჩადის და ქუჩის ქალი ხდება).

როდესაც დევიდ კოპერფილდი, დიკენსის ამავე სახელწოდების რომანის გმირი, მრავალი წლის შემდეგ მშობლიურ ქალაქში ჩამოდის, მას თვალში ხვდება ცვლილება აბრაზე, რომელიც მისტერ ომერის დაწესებულების თავზეა გამოკრული. „ომერის“ ნაცვლად ახლა აქ წერია „ომერი და ჯორემი“. ეს მცირე დეტალი ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე დევიდი ომერებთან შევიდოდეს და გაიგებდეს სახლში მომხდარი ცვლილებების ამბავს, მკითხველში ჰბადებს განვლილი დროის მწვავე შეგრძნებას.

ასევე არაჩვეულებრივი სიმკვეთრითაა წარმოდგენილი დრო რომანის გმირის მშობლიურ სახლთან შეხვედრის ეპიზოდში:

„ჩემმა ძველმა სახლმა დიდი ცვლილებები განიცადა. გაქრნენ გაწეწილი ბუდეები, რომელნიც უკვე დიდი ხანია მიეტოვებინათ ჭილყვავენს, ხეებსაც ყოფილი იერი დაეკარგათ — ტოტები და კენწეროები ან ჩამოტეხილი და ან მოჩეხილი ჰქონდათ. ბალი გაუქატურდა, სახლის ფანჯრები უმეტესად დარაბებით

იყო დახურული. ახლა იქ მხოლოდ ერთი უბედური
კკუაზე შემცდარი ჯენტლმენი და მისი მომვლელები
ცხოვრობდნენ. ეს კაცი გამუდმებით იჯდა ხოლმე
ჩემ პატარა სარკმელთან და სასაფლაოს უცქერდა. მე
კი ჩემს თავს ვეკითხებოდი: ნეტავ თუ გაიღვებენ
მის დიდ თავში ის ფანტასტიკური აზრები-მეთქი,
რომელნიც თავის დროზე მეზადებოდნენ, როდესაც
შევარდისფრებულ გარიყრაჟზე ღამის პერანგის ამა-
რა ვუჯექი ხოლმე ამავე სარკმელს და ამომავალი მზის
სხივებში ბალახზე შეფენილ ცხვარს გავცქეროდი.

ჩვენი ყოფილი მეზობლები, მისტერ და მისის
გრაიპერი, სამხრეთ ამერიკაში გადასახლებულიყვ-
ნენ, მათი დაცარიელებული სახლის სახურავს წვიმა
გასდიოდა და კედლებზე ობის სველ ლაქებს ტოვებდა.
მისტერ ჩილიპს მეორე ცოლი ეთხოვა — მაღალი გა-
მხდარი ქალი, რომელსაც კეხიანი ცხვირი ჰქონდა.
ერთი დიდთავა დაღმეკილი ბავშვიც შეძენიათ. საცო-
დავს თავის აწევაც კი არ შეეძლო და მუდამ თვალებს
პრაწავდა, თითქოს გეკითხებოდეს, ნეტავ კი ქვეყ-
ნად რატომ გავჩნდიო“. ¹

როგორც ვხედავთ, ყველა მოყვანილ შემთხვე-
ვაში შექმნილია პერსპექტივა „უწინსა“ და „ახლას“
შორის (ხშირად ეს პერსპექტივა ერთ წინადადებაშიც
კია მოქცეული, როგორც დევიდის სახლის სარკმლის
ეპიზოდში) და სწორედ ეს პერსპექტივა ქმნის მკი-
თხველში განვლილი დროის შეგრძნებას.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „გახს-
ნილობა“ და „დაუსრულებლობა“, ანუ „პერსპექ-
ტივით“ შემოსაზღვრული „ცარიელი ადგილების“

¹ Charles Dickens, David Copperfield. London, p. 378.

არსებობა, მხატვრული სამყაროს აგების ძირითად კანონზომიერებას წარმოადგენს და გარკვეულად მის „სიცოცხლისუნარიანობას“ განაპირობებს, ვინაიდან სწორედ ეს „ცარიელი ადგილებია“, რომ ალაგზნებენ მკითხველის ფანტაზიას და მის შეხვედრას მხატვრულ ნაწარმოებთან, სულისა და გონის მომხიბლავ თავგადასავლად აქცევენ.¹

მხატვრული ნაწარმოების ალჰმა

ცნობილი ჭეშმარიტებაა, რომ კარგი მკითხველი ისეთივე იშვიათი მოვლენაა, როგორც კარგი მწერალი. მაგრამ არცთუ ისე ხშირად შევხედებით ალბათ ადამიანს, თავის თავზე რომ იტყოდეს, ვერაფერი მკითხველი ვარო. არავისში არ იწვევს ეჭვს, რომ მუსიკალური ნაწარმოებისა და მხატვრობის აღქმისთვის ადამიანს სულ ცოტა სმენა და თვალთახედვა ესაჭიროება. თუ კაცს არა აქვს სმენა, ის, რალა თქმა

¹ აქ მინდა აღენიშნო ერთი საინტერესო გარემოება, რომელსაც ყურადღება მიაქცია ახალგაზრდა პოლანდიელმა მკვლევარმა მ. რიეტრამ. მან ერთმანეთს შეუდარა ფ. კაფკას „ფერისცვლების“ ათი ერთიმეორის გამომრიცხავი ინტერპრეტაცია და დაადგინა, რომ ამ ინტერპრეტაციათა ავტორები თავიანთი თვალსაზრისის დასაბუთებისას ტექსტის განსხვავებულ მონაკვეთებს და დეტალებს კი არ იმოწმებდნენ, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, არამედ ავტორის მიერ საგანგებოდ შექმნილ ერთდამივე „ცარიელ ადგილებს“ ეყრდნობოდნენ. ამრიგად, „ცარიელმა ადგილებმა“ ამ შემთხვევაშიც თავი გამოავლინეს მხატვრული ტექსტის ისეთ მონაკვეთებად, სადაც განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება კითხვის პროცესის შემოქმედებითი არსი. შდრ. Madeleine Rietra, Strukturelemente literarischer Interpretation. In: Literatur und Kritik, Nr. 104 (Mai, 1976), S. 219—225.

უნდა, სრულყოფილად ვერ აღიქვამს ვერც შოსტაკოვიჩის სიმფონიას და ვერც გურულ კრიმანჭულს, თუ იგი მწვანე და ლურჯ ფერებსაც ურევს ერთმანეთში, ვერც ფერწერული ტილოს აღქმა ექნება სრულყოფილი. ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ კი რატომღაც იგულისხმება, რომ იგი ყველასთვისაა მისაწვდომი განურჩევლად იმისა, გააჩნია თუ არა ადამიანს წიგნის კითხვისთვის საჭირო თვისებები. თუმცა ყველა ადამიანი, რა თქმა უნდა, ერთნაირად ვერ გამოავლენს ფანტაზიას, ემოციურ მგრძობებელობას, ინტერპრეტაციის უნარს და სხვა სამკითხველო ჩვევებს, რის გამოც მხატვრული ფიქციის რეალიზაციის ხარისხი ცალკეულ მკითხველთა ცნობიერებაში განსხვავებული იქნება. წიგნის კითხვის უნარი, რა თქმა უნდა, მუსიკალური სმენისა არ იყოს, ნაწილობრივ თანდაყოლილი შეიძლება აღმოჩნდეს და ალბათ ხელოვნების დიდი ინტერპრეტატორები, უპირველეს ყოვლისა, ღვთის ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანები არიან. მაგრამ მეორე მხრივ, არც არავის მოგვეთხოვება მაინცდამაინც ლიტერატურის რიხტერები და პაგანიები ვიყოთ. ხოლო ინტელიგენტი და კულტურული მკითხველისთვის საჭირო ჩვევების გამომუშავება, თუკი სურვილი გვექნება, ყოველ ჩვენთაგანს შეუძლია. წინამდებარე წერილში მე შევეცდები აღვწერო მკითხველის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმის ზოგიერთი თავისებურება, რომელთა გათვალისწინებაც შეიძლება სასარგებლო აღმოჩნდეს მხატვრული ლიტერატურის ამა თუ იმ დამწყები მკითხველისთვის.

→ როდესაც მკითხველი წიგნს იღებს ხელში, მის პირველ მოთხოვნას ნაწარმოებისადმი მოთხოვნილი ამბის „ნამდვილობა“ უნდა წარმოადგენდეს. ვინა-

იდან მხატვრული ნაწარმოების დამაჯერებლობის, მისი ნამდვილობის, და ამასთანავე, მკითხველის რწმენის და მონათხრობისადმი ნდობის გარეშე გასაუბრება ავტორსა და მკითხველს შორის ვერ შედგება. ამიტომაც სათხრობი ამბის ნამდვილობაში ერთნაირად უნდა იყვნენ დაინტერესებული როგორც მწერალი, ასევე მისი მკითხველიც.¹ კითხვის პროცესში ნა-

¹ აქ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ „ნამდვილობის“ ცნება გულისხმობს არა პოეტური სამყაროს არამხატვრული რეალურ სინამდვილისადმი შესატყვისობას და არც „ნამდვილად მომხდარი ამბის“ აზრით იხმარება, როგორც ეს იყო ბიურგერული ეპიკური ხელოვნების ჩასახვის პერიოდში შპილმანთა და ჟონგლიორთა შემოქმედებაში, როდესაც მსმენელთა მოლოდინი და მოყოლილი ამბის „ნამდვილობის“ მოთხოვნა ერთობ პრიმიტიულ გამობატულებას კპოვებდა მოხეტიალე პოეტთა არაერთგზის მტკიცებაში, რომ ისინი „ნამდვილ“ (და არა შეთხზულ!) ამბავს ჰყვებიან (სწორედ ამიტომ შიპლმანთა ნაწარმოებებში ერთობ ხშირია ისეთი გამონათქვამები, როგორიცაა: „ze wäre“, „dat is wäre“, „daz sult ir wizzen fuer war“, და სხვა). არამხატვრული რეალური სინამდვილე, რომ პოეტური ხატის „ნამდვილობის“ კრიტერიუმში ყოფილიყო, მაშინ ჩვენ ძალაუწებურად „არანამდვილად“ უნდა გვეცნო ფერიები, ქინკები, ჭუჭყაყებები, ცხრათავიანი დევები და ხალხური ზღაპრის სხვა პერსონაჟები, რომელნიც მე-19—20 საუკუნის პროზაშიც იჩენენ ხოლმე თავს (ე. თ. ა. ჰოფმანთან, ნ. ლომოურთან და სხვა), ანდა ფანტასტიკური ნაწარმოების კოლიზიები (ავიღოთ თუნდაც ეიულ ვერნის „ზარბაზნიდან მთვარეზე გაფრენა“, რომლის აღწერაც უკვე კარგა ხანია ვერავითარ მეცნიერულ კრიტიკას ვერ უძლებს და ამიტომ რეალურ სინამდვილეში სრულიად შეუძლებელ მოვლენად უნდა იქნეს მიჩნეული), რომელნიც მიუხედავად მათი აშკარა არარეალურობისა, წარმოსახვით სიბრტყეში თანამედროვე მკითხველისთვისაც არანაკლებ „ნამდვილნი“ და „რეალურნი“ არიან, ვიდრე სხვა ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების გმირები და კოლიზიები. სწორედ ამ აზრით ჩემს მიერ ზემოთ ხმარებული ცნება უწინარეს ყოვლისა გულისხმობს პოეტური ხატის შინაგან „ნამდვილობას“,

მდვილობის ილუზია იმაში ჰპოვებს გამოხატულებას, რომ მკითხველი წარსულში მომხდარ ამბებს ყოველთვის როგორც აწმყოს აღიქვამს. აქ მას ხელს უწყობს ეპიკური პრეტერიტუმის სპეციფიკური ფუნქციაც, რომელიც მკითხველს განვლილ მოვლენებს როგორც თანადროულთ განაცდევინებს ხოლმე. ცნობილია, რომ ჭერ კიდევ გოეთე უმნიშვნელოვანეს განსხვავებას ეპიკურ და დრამატულ პოეტს შორის იმაში ხედავდა, რომ პირველი მოქმედებას სრულიად განვლილად წარმოგვიდგენდა, ხოლო მეორე აწმყოდ¹ სახვდა მას.¹ თომას მანი კი პრინსტონში წარმოთქმულ სიტყვაში რომანისტს „იმპერფექტის შემლოცველს“ (Beschwörer des Imperfekts) უწოდებდა.² მაგრამ ეს გამონათქვამები ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ეპიკური

მხატვრული სინამდვილის შთაძებქდაობას და დამაჭერებლობას, იმ ეპიკურ სუბსტანციურობას, რომლის ძალითაც იგი მკითხველის ფანტაზიის მიერ როგორც „ნამდვილად არსებული“ აღიქმება.

აქვე, რაკი სიტყვამ მოიტანა, უნდა აღინიშნოს, რომ უახლეს ევროპულ პროზაში ზემოთ მინიშნებულ გარემოებას აღიქვამს როგორც ავტორი, ასევე მკითხველიც, რის გამოც მწერალი უწინდელივით მტკიცედ აღარაა დარწმუნებული თავის „გამონაგონი“ ამბის „ნამდვილად“ გასაღებაში და ამიტომ ან თვითონვე უსვამს ხაზს წარმოდგენილი ისტორიის ფიქტიურ ხასიათს, როგორც ამას გიუნთერ გრასის რომანებში ვხედავთ („თუჯის დოღში“, როგორც გვახსოვს, თხრობა შემდეგი სიტყვებით იწყება: „დაეუშუათ: მე ვარ სააეადმყოფოსა და სამკურნალო დაწესებულების მკვიდრი“), ან კიდევ უფრო აძლიერებს დოკუმენტალიზმის ტენდენციებს, როგორც ამას ჰაინრიხ ბიოლის და ჰანს ერიხ ნოსაის უკანასკნელ ნაწარმოებში აქვს ადგილი.

¹ J. W. G o e l h e, Artemis-Gedenktausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. XIV. Zürich und Stuttgart, 1955, S. 368.

² T h o m a s M a n n, Gesammelte Werke. Bd. XI. Berlin-Weimar, 1965, S. 458.

სტრუქტურა დრამატიზმს მოკლებული ყოფილიყოს და მკითხველისგან გულგრილ დისტანციურ დამოკიდებულებას მოითხოვდეს მხოლოდ, ვინაიდან ეპიკური პრეტერიტუმის ფუნქცია, როგორც ეს კეტე ჰამბურგერმა გვიჩვენა, საფუძველში განსხვავდება წარსული დროის გრამატიკული ფორმისგან;¹ იგი სრულიად უარყოფს ამ ფორ-

¹ ნაშრომში „ლიტერატურული ნაწარმოების ლოგიკა“ კეტე ჰამბურგერი განასხვავებს ისტორიულ (რეალურ) და ფიქციონალურ (ეპიკურ) თხრობას. პირველ შემთხვევაში დროით-სივრცული საკოორდინაციო სისტემის ცენტრი, რომლის მიმართაც ავლენენ დროის გრამატიკული ფორმები თავიანთ რელევანტობას, არის რეალური წარმომთქმელი სუბიექტი; მეორეში, ე. ი. ეპიკურ ნაწარმოებში, ასეთი მთხრობელი სუბიექტი, რომლის მიმართაც იცივებოდა დროითი სისტემა, არ არსებობს. ამიტომ აქ გამოყენებული დროითი ფორმები კარგავენ მათ ტემპორალურ მნიშვნელობას და აბსოლუტური მნიშვნელობით იხმარებიან (Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957, S. 27, f.; Käte Hamburger, Die Zeitlosigkeit der Dichtung. In: DVJS, Jg. 29, Hf. 3, S. 416 f.).

ერთ-ერთ საბუთად გრამატიკული დროის ფორმების ფუნქციონალური ცვლილებებისა და ტემპორალური მნიშვნელობის ქრობისა ეპიკურ თხრობაში კ. ჰამბურგერს მოჰყავს წარსული დროის ფორმის ხმარება დროის დეიკტურ ზმნიზედებთან, რაც სრულიად გამორიცხულია ისტორიულ თხრობაში. მაგალითისთვის მოვიყვან ერთ წინადადებას ლეო ქიაჩელის „გვალი ბიგვადან“. მეხუთე თავში მთხრობელი, რომლის სამეთვალყურო პოზიცია ერთი სამაზრო ქალაქის მისადგომებთანაა და რომელიც გადმოვეცემს უშუალოდ დანახულ ამბებს, შემდეგს გვატყობინებს: „დღესაც უწყვეტი მდინარებით, ღრიანცელითა და ხმაურით შედიოდა მობაზრე ხალხი ქალაქში“ (ლეო ქიაჩელი, თხზულებანი. ტ. II. თბილისი, 1961, გვ. 33). ცხადია, რომ ისტორიულ თხრობაში გვექნებოდა: „დღესაც.. შედის ხალხი ქალაქში“. თომას მანის „ფელიქს კრულში“ რომანის ლირიული მთხრობელი (ამ ცნებათ მე აღვნიშნავ ამბის გადმომცემელს, რომელიც პირველ პირში აწარმოებს თხრობას) საღამოს ხუთი საათის პერსპექტივიდან

მის ტემპორალურ მნიშვნელობას და ეპიკურ მოვლენებს გამუდმებულ აწმყოში წარმოუდგენს მკითხველს. ეპიკურ ნაწარმოებში ხდება დროითი დაპირისპირების ნეიტრალიზაცია და ზმნა (იგი აქ ძირითადად

შემდეგნაირად მსჯელობს თავის მომავალ პაემანზე ქალბატონ გუპფლესთან, რაც საღამოს თერთმეტ საათზე აქვს დანიშნული: „მე არ ვიცი, თუ როდის მობრუნდა ის თავის ოთახში. მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ხომ დადგებოდა თერთმეტი საათი, რომლის შემდეგაც სამსახური, მართალია, ჯერ არ თავდებოდა, მაგრამ სამაგიეროდ მხოლოდ ერთი ლიფტიღა განაგრძობდა მუშაობას, ხოლო დანარჩენი ორის გამყოლს გამოსასვლელი დღე ჰქონდათ. დღეს ერთ-ერთი ამათვანი მე ვიყავი“ (T. Mann, *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. Berlin-Weimar, 1965, S. 186). ისტორიულ თხრობაში გვექნებოდა ან „დღეს.. ვარ“, ან „დღეს.. ვიქნები“. ვფიქრობ, რომ მკითხველის წარმოდგენაში, რომლის დროითი მოდუსიც ყოველთვის აბსოლუტური აწმყოა, ტემპორალური ფორმების ცვალებადობა სათხრობი პერსპექტივის ცვლილებებს შეესაბამება. ავიღოთ ასეთი წინადადება: „გოგონა ტყეში მიდიოდა, ჰკრეფდა ყვავილებს და თავისთვის ღიღინებდა. უცებ ხედავს ბუჩქებიდან მდელიოზე მელა გადმოხტა“. საწყისი პერსპექტივა ნეიტრალური და მშვიდია და მკითხველს ეპიკური მოვლენისგან ერთგვარ დისტანციაზე ამყოფებს. სიტყვა „ხედავს“ კი, რომელიც ისტორიულ პრეზენსშია ნახმარი, უცებ ამ მოვლენის უშუალო სიახლოვეს გადაიყვანს მას. როგორც ცნობილია, ახალ ქართულ პროზაში დროით ფორმათა მონაცვლეობას წარმატებით იყენებდა მიხეილ ჭავჭავაძე, რომელიც მკითხველსა და სათხრობ მოვლენას შორის დისტანციის მინიმუმამდე შემცირების მიზნით, ცალკე თავებსა და მონაკვეთებს თავის რომანებში ისტორიული პრეზენსით იწყებდა და მხოლოდ შემდეგ გადადიოდა იმპერფექტზე. მოვიყვან ერთ მაგალითს „არსენა მარაბდელიდან“: „ზაალის ეზოს და სასახლეს ბოლი, ნატუსალი და ოხშივარი ასდის. ხაბაზები გუშინვე შეუდგნენ პურის ცხობას და თონე უკვე მეშვიდეჯერ გაახურეს“ (მ. ჭავჭავაძე, *არსენა მარაბდელი*. თბილისი, 1955, გვ. 44, იხ. აგრეთვე გვ. 33, 63, 131, 168, 439, 455 და სხვ.).

იმპერფექტის ფორმაშია) აღარ გამოხატავს წარსულს. ამიტომ ხდება შესაძლებელი წარსულში, აწმყოსა და მომავალში მომხდარი ამბების ერთი დროითი ფორმით გადმოცემა. კ. ჰამბურგერის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ეპიკურ თხრობაში დროითი ფორმები მათ ტემპორალურ მნიშვნელობას კარგავენ, ადასტურებს ის გარემოებაც, რომ მკითხველი არასდროს არ აღიქვამს თხრობაში გრამატიკულ დროს, არამედ ყოველთვის ეპიკური მოვლენების თანამედროვე და მომსწრეა. თავის წარმოდგენაში იგი ყოველთვის უშუალოდ მონაწილეობს მოქმედებაში და რაგინდ შორეულ ამბავთან არ უნდა ჰქონდეს საქმე, მას როგორც აწმყოს განიცდის. ამრიგად, ეპიკური პრეტერიტუმის მეშვეობით შესაძლებელი ხდება რომანული სამყაროსა და ეპიკური მოვლენების ორიენტაცია მკითხველის განცდაზე, რაც მათ „ნამდვილობას“ განაპირობებს. ამდენად, ეპიკური ფიქციის „ნამდვილობა“, გარკვეული აზრით, მკითხველის განცდისა და წარმოსახვის ნამდვილობაცაა.

მაგრამ, მეორე მხრივ, მხატვრულ სისტემაში ნიშანთა ორგანიზაციისა და გრამატიკული ფორმების გამოყენების ხასიათი თავისთავად ვერ უზრუნველყოფს ნამდვილობის ილუზიის შექმნას, რაც დიდად არის დამოკიდებული აგრეთვე მკითხველის სპეციფიკურ განწყობაზე, მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას რომ უნდა იჩენდეს თავს. ეს განწყობა იმაში ჰპოვებს გამოხატულებას, რომ მკითხველის ცნობიერებაში მხატვრულ სისტემასთან კონტაქტის მომენტში ხდება ერთგვარი გადართვა, რომელიც განაპირობებს მის სამკითხველო პოზიციას და რომლის მეშვეობითაც იგი ნაწარმოებში მოთხრობილ ამბებს აღიქვამს,

როგორც გარკვეულ რეალობას, ე. ი. როგორც ნამდვილად არსებულთ. მკითხველმა შესანიშნავად იცის, რომ ეს რეალობა არ არის იგივეობრივი ემპირიული რეალობისა, მაგრამ ამავე დროს ის არც მხოლოდ შეთხზული და მოგონილი ამბავია, არამედ გარკვეული სახის რეალობა და სინამდვილეა. ამ თვალსაზრისით მართებულად წერს ერთი რუსი კრიტიკოსი: „პირველი პირობა, რომელიც აუცილებელია იმისთვის, რომ კითხვა წარმოებდეს სწორედ როგორც მხატვრული ნაწარმოების კითხვა, მდგომარეობს მკითხველის გონების განსაკუთრებულ მიმართებაში, რომელიც მოქმედებს კითხვის დროს. ამ მიმართების წყალობით მკითხველი წაკითხულს ანდა კითხვის საშუალებით დანახულს ეკიდება არა როგორც აბსოლუტურ გამოწინაგონსა და სიცრუეს, არამედ თავისებურ სინამდვილეს ჰვრეტს მასში“.¹

მკითხველის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმის პირველ საფეხურს წარმოადგენს მკითხველის გამოთიშვა რეალური სინამდვილიდან და მისი ცნობიერების გადართვა მხატვრულ სინამდვილეზე. მხატვრული სახე ისეთი სიძლიერით მოქმედებს მკითხველის ცნობიერებაზე, რომ გამოორიყავს იქიდან რეალურ სამყაროს ხატებს, ამოაგდებს ინდივიდს ემპირიულ სამყაროში მყოფობიდან და მისივე ფანტაზიის ძალით შექმნილ პოეტური ფიქციის წარმოსახვით სინამდვილეში გადაიყვანს. ამ მოვლენას, რომელსაც წარმოშობს ესთეტიკური განცდით გამოწვეული ყოველდღიური საქმიანობის შეფერხება, რომან ინგარდენი „სი-

¹ В. А. С м у с. Чтение как труд и творчество. В: Вопросы литературы. 1961, № 2, стр. 37.

ნამდვილის დავიწყებას“ უწოდებს.¹ აღსანიშნავია, რომ იგივე აზრი გამოუთქვამს თავის დროზე გოეთესაც: „იცით, როგორ მკითხველს ვინატრებდი?“ წერდა იგი, „ისეთს, რომელიც მეც, თავის თავსაც და მთელ სამყაროსაც დაივიწყებდა და მხოლოდ ჩემს წიგნში იცოცხლებდა“.² ამრიგად, როგორც ვხედავთ, სინამდვილის დავიწყება გოეთესაც მხატვრული კომუნიკაციის მნიშვნელოვან წინაპირობად მიაჩნდა.

სინამდვილის დავიწყება ხელოვნების ნებისმიერი აღქმისას იჩენს თავს. კინოსურათის ყურებისას მაყურებლის განწყობაზე კეთილისმყოფელ გავლენას ახდენს კინოდარბაზის სიბნელე, ვინაიდან, იგი ასუსტებს ადამიანის კონტაქტებს გარესამყაროსთან და ხელს უწყობს ცნობიერების გადართვას მხატვრულ სინამდვილეზე.³ დაახლოებით ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე ლიტერატურული ნაწარმოების აღქმისასაც. გონება აქაც თითქოს ფარდებით შემოიფარგლება ხოლმე გარესამყაროს მიმართ და მხოლოდ მხატვრული სინამდვილის ხატებს აღიქვამს. ეს „გონების ჩაბნელება“ იმდენად მნიშვნელოვანი ფაქტორია ლიტერატურული კომუნიკაციისა (როგორც აღქმითი პროცესის, ასევე შემოქმედებისა), რომ პუშკინს, როგორც ცნობილია, უჭირდა დღე წერა და მაგიდას ძირითადად სა-

¹ P. И н г а р д е н. Исследования по эстетике. Москва, 1962, стр. 133.

² J. W. G o e t h e, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. I. Zürich und Stuttgart, 1948, S. 261.

³ მაყურებელზე სიბნელის ზემოქმედების შესახებ იხ. Hugo Mauerhofer, Psychology of Film Experience. In: The Penguin Film Review. London, 1949, Jan., Nr. 8, p. 103.

დამო უამს მიუჯდებოდა ხოლმე, როდესაც სინათლის შუქით მხოლოდ ქალაქის ფურცელი იყო განათებული, მთელი ოთახი კი სიბნელეში იძირებოდა. ხოლო უან პოლი ერთ-ერთი ნაწარმოების თხრობას შემდეგი საგულისხმო სიტყვებით იწყებს: „ახლა კი, მეგობრებო, უწინარეს ყოვლისა, ღუმელს შემოუსხედით, დაიდგით მუხლთან სასმელი წყალი, დახურეთ დარბაზები, თავზე საძინებელი ქუდი წამოიცივით და ნულარ იფიქრებთ grand mond-ზე ჩვენი პატარა ქუჩის გაღმა რომ იწყება და ნურც Palais royal-ზე, ვინაიდან მე უნდა მოგიტხროთ მეტად მშვიდი ამბავი ერთი კმაყოფილი მასწავლებლისა.“¹

სიბნელის გარდა „სინამდვილის დავიწყებას“ და ცნობიერების გადართვას მხატვრული ნაწარმოების რეალიებზე ხელს უწყობს მხატვრული სისტემის ორგანიზაციის ხასიათიც, როდესაც მხატვრული რეალიები თითქოს ჩარჩოს მსგავსი ზღუდითაა შემოსაზღვრული რეალური სინამდვილის მიმართ. ი. ლოტმანს აღნიშნულ ფენომენთან დაკავშირებით მოჰყავს ერმიტაჟში დაცული ტიციანის „მონანიე მაგდალინას“ მაგალითი, რომელიც ოსტატურად შესრულებულ მდიდრულ ჩარჩოშია ჩასმული.² ჩარჩოსა და ფერწერული ტილოს კონტრასტს ერთი შეხედვით თითქოს კომიკური ეფექტი უნდა მოეხდინა მაყურებელზე, ვინაიდან ჩარჩოზე ნახევრადგაშიშვლებული და ულვაშებაპრეხილი მამაკაცებია გამოსახული. მა-

¹ Jean Paul, Werke. Bd. I. Berlin und Darmstadt, 1962, S. 7.

² Ю. М. Лотман, Структура художественного текста. Москва. 1970, стр. 256.

გრამ არაფერი მსგავსი არ ხდება. სურათის აღქმისას მაყურებელი არ აღიქვამს მის ჩარჩოს, ხოლო როგორც კი ყურადღებას ხეზე გამოთლილ მამაკაცებზე გადაიტანს, მაშინვე სურათი იღებს ჩარჩოს ფუნქციას და უჩინარდება ცნობიერებიდან.

იგივე ვითარებაა ლიტერატურაშიც. შეთვრამეტე საუკუნის თეატრში უმაღლესი არისტოკრატიის სკამები სცენაზე იდგმებოდა ხოლმე, ისე რომ დარბაზიდან მაყურებელი მსახიობებთან ერთად ამ პრივილეგირებულ მაყურებელსაც ხედავდა. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის დაწყების შემდეგ იგი მხოლოდ პიესაში მოქმედ პირებს აღიქვამდა, ხოლო სცენაზე მსხდომი არისტოკრატია „ჩარჩოს“ იქით რჩებოდა და არ აღიქმებოდა მაყურებლის მიერ. ბევრი მწერალი საკითხავად განკუთვნილ ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც ხელოვნურად ცდილობს მსგავსი ჩარჩო შექმნას, რომელიც მხატვრულ ფიქციას შემოსაზღვრავდა გარესამყაროს მიმართ. ამ მიზნით იგი ჯერ მოხრობელს ან მსმენელს წარმოადგენს ხოლმე როგორც რეალურ პიროვნებას, ხოლო შემდეგ თვით ამბავს აუწყებს მკითხველს. ასეთი ტექნიკის მაგალითებია ბოკაჩოს „დეკამერონი“, ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობები“, ილია ქავკავაძის „გლახის ნაამბობი“, ჰერმან ბროხის „მოახლე ქალის ცერლინეს ნაამბობი“ და მრავალი სხვა. ამავე ტექნიკას შეიძლება მივაკუთვნოთ აგრეთვე რომანტიზმის პროზაში ესოდენ გავრცელებული გამომცემელთა წინასიტყვაობანი და ნაწილობრივ XVII—XVIII საუკუნეების რომანის ვრცელი სათაურები, მოკლედ რომ გადმოგვცემენ შესაბამისი თავის შინაარსს და მოსათხრობი ამბის აღსაქმელად რომ გვამზადებენ. მაგრამ უნდა

ითქვას, რომ ხელოვნური ჩარჩოს შექმნა მკითხველის ემპირიული რეალობიდან გამოთიშვის და ნაწარმოებში შეტყუების მიზნით, გარკვეული აზრით, სრულიად ზედმეტია, ვინაიდან მკითხველის ცნობიერების გადართვა მხატვრული ნაწარმოების რეალიებზე ჩვეულებრივ ავტომატურად ხდება, რაც მკითხველის ადრინდელი სამკითხველო გამოცდილებითაა გაპირობებული. მაგალითად, საკმარისია წავიკითხოთ „მადამ ბოვარის“ პირველი წინადადება, რომ რეალური გარემო და რეალური ოთახი, სადაც ვკითხულობთ წიგნს, სრულიად გაქრეს ჩვენი ცნობიერებიდან და თავი ერთ საკლასო ოთახში ამოვყოთ. ასევე საკმარისია წავიკითხო „წითელი და შავის“ პირველი აბზაცი, რომ ფანტაზიამ რეალურ-კონკრეტული გარემოდან აღმოსავლეთ საფრანგეთის პატარა ქალაქში „გადაგიყვანოს“, სადაც „თვალწინ“ გადაგეშლება მთის ფერდობზე შეფენილი, წაბლის ხის ჩრდილში შეყუყუული, წითელი კრამიტით გადახურული თავწვეტიანი სახლები. ამით ჩვენ გადავდგამთ პირველ ნაბიჯს და ვიწყებთ მხატვრული ტექსტის აქტიურ ათვისებას.

ამრიგად, „სინამდვილის დავიწყება“ და ცნობიერების გადართვა მხატვრულ სინამდვილეზე ლიტერატურული კომუნიკაციის აუცილებელ წინაპირობას წარმოადგენს. მაგრამ მკითხველის ინტერესი და მისი კონტაქტი შეთხზულ სამყაროსთან ამ პირველი გადართვის შეზღვევაც არ უნდა შენეღდეს. ადამიანის ფიზიოლოგიური ბუნება, მისი შეგრძნებები გაცილებით ადრე ახდენენ რეაგირებას გამღიზიანებელზე, ვიდრე მისი ინტელექტი. ამიტომ ხელოვნება პირველ რიგში აღმქმელის გრძნობებზე უნდა მოქმედებდეს, იგი ისეთ კონსტრუქციულ პრინციპს უნდა ემყარებოდეს, რომელსაც მუდამ დაძაბულობაში ეყოლება აღმქმელი ცნობიერ-

რება. ლიტერატურისთვის, როგორც ჯერ კიდევ ლესინგის დროიდან ვიცით, ასეთია დინამიკურობისა და შეუწყვეტელი მონაცვლეობის პრინციპი, რასთანაც გარკვეულად დაკავშირებულია ეპიკურ მწერლობაში დროის წარსული ფორმების გამოყენება. ლიტერატურული ნაწარმოების რიტმს, მოქმედების დინამიკას, ხატების მონაცვლეობას გააჩნია ისეთი გრძნეული ძალა, რომელიც მთლად მონუსხავს მკითხველის ცნობიერებას და თავის ტყვეობაში ამყოფებს. თუ რაში მდგომარეობს დინამიკურობის დაუძლეველი მიმზიდველობა, ძნელი ასახსნელია. ფრ. კოპელი დინამიკისადმი ადამიანის არაჩვეულებრივი მგრძნობელობის ფესვებს მის ბიოლოგიურ მემკვიდრეობაში ჰკვრეტს და მოგვაგონებს, რომ მრავალი ცხოველი ვიზუალურად ვერ აღიქვამს ვერც თავის მსხვერპლს და ვერც მოახლოებულ საფრთხეს, თუკი ის უძრავ მდგომარეობაშია.¹ ცნობილია აგრეთვე, რომ აღრინდელი ხანის რიტუალური პოეზია მეტწილად რიტმულ მოძრაობასა და ცეკვასთან იყო დაკავშირებული. მიუხედავად იმისა, რომ მომდევნო საუკუნეებში ლიტერატურა თითქოს განთავისუფლდა რიტუალური მხარისაგან, მან არსებითად მაინც შეინარჩუნა შინაგანი დინამიკა და მუსიკალური რიტმი, რაც დღესაც მკითხველზე ზემოქმედების უძლიერეს, მე ვიტყვოდი, მაგიურ საშუალებას წარმოადგენს. მაგრამ იმისთვის, რომ ამ ზემოქმედებამ შედეგი გამოიღოს, მკითხველს უნდა ჰქონდეს მხატვრული ნაწარმოების დინამიკის აღქმის უნარი, მას უნდა გააჩნდეს ლიტერატურ-

¹ Fr. Copel, Psychologische Fragen zur Filmgestaltung. In: „Film und Bild“, 1944, Bd. 10, Nr. 9—12.

რული სმენა და გარკვეული ჩვევები, რეაგირება მოახდინოს ტექსტუალურ სიგნალებზე. ვინაიდან დინამიკა მხოლოდ დაძაბულ სიუჟეტში კი არ ვლინდება, არამედ ნაწარმოების სტილშიც, მის არქიტექტონიკასა და, საერთოდ, სამყაროს მოდელირების ხასიათშიც. მკითხველმა თავისი თავი თხრობის ნაკადს უნდა დაუქვემდებაროს, იგი უნდა შეეცადოს სრულიად განზავდეს ნაწარმოებში და მხატვრული სინამდვილე ერთადერთ რეალობად მიიჩნიოს. ამ თვალსაზრისით მკითხველი იმ ჩინელ მხატვარს უნდა მოგვაგონებდეს, საკუთარი მხატვრობით მონუსხული, მისივე სურათზე გამოსახულ მთებში რომ გაუჩინარდება.

მაგრამ საკუთარი ცნობიერების მხატვრული სინამდვილისადმი დაქვემდებარება და ნამდვილობის განცდა ესთეტიკური კომუნიკაციის მხოლოდ ერთი მხარეა. იმისთვის, რომ კითხვის პროცესი სწორად წარიმართოს, აღნიშნული მიმართება ტექსტისადმი უნდა გაივრცოს მეორე სახის მიმართებით, რომელიც, ერთი შეხედვით, გამორიცხავს პირველს. საქმე ისაა, რომ მკითხველის ცნობიერება მხატვრული ნაწარმოების ათვისებისას მაინც ყოველ წუთს ანგარიშს უნდა უწევდეს იმ გარემოებას, რომ საქმე აქვს არა უშუალოდ სინამდვილესთან, არამედ წარმოსახულ რეალობასა და შეთხზულ ამბავთან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყოველად დაუშვებელია მხატვრული სინამდვილის ემპირიულ სინამდვილესთან აღრევა და გაიგივება, ვინაიდან ასეთი აღრევა აღმქმელში ესთეტიკური საგნისთვის შეუფერებელ რეაქციებს გამოიწვევდა. აქ მე მაგონდება ცნობილი ამბავი ერთი მაყურებლისა, რომელიც აღშფოთებული შემზარავი სანახაობით, ეკვეთა რეპინის სურათს „ივანე მრისხა-

ნე და მისი ვაჟი ივანე“ და ხანჯალი ჩასცა ტილოზე გა-
შოსახულ მკვლელ მამას. მსგავსი მაგალითი ასეთი
ცალმხრივი მიდგომისა ხელოვნების ნაწარმოებისად-
ში აღწერილი აქვს ვილი ბრედელს რომანში „ნათე-
ლსავეები და ნაცნობები“, სადაც სანავსადგურო თეატ-
რის აღელვებული მაყურებლები ფაუსტისაგან მოით-
ხოვენ გრეტჰენის ცოლად შერთვას.

მხატვრული ნაწარმოების აღქმისთვის აუცილებე-
ლი განწყობა, ამრიგად, ორ მხარეს უნდა შეიცავდეს,
ხოლო თვით აღქმა დიალექტიკურ პროცესს უნდა წარ-
მოადგენდეს. მკითხველის ცნობიერება ორმაგ შრო-
მას ეწევა: იგი, ერთი მხრივ, ადასტურებს მხატვრულ
სინამდვილეს, ნამდვილობის ცენზს ანიჭებს და რო-
გორც გარკვეულ რეალობას აღიქვამს მას, მეორე
მხრივ, კი უარყოფს და ეკვქვეშ აყენებს მხატვრული
რეალობის ნამდვილობას, ვინაიდან იცის, რომ მათი
წყარო ემპირიული სინამდვილე კი არ არის, არამედ
ავტორის წარმოსახვა, ხოლო ამდენად ისინი არსებუ-
ლის ნიშანს წარმოადგენენ მხოლოდ და არა თვით არ-
სებულს.¹ სამკითხველო განწყობის ორი მხარე განა-
ვრცობს და ავსებს ერთმანეთს და ერთნაირად აუცი-
ლებელია მხატვრული ტექსტის აღქმისთვის. ერთი
მათგანის უქონლობა უკვე მნიშვნელოვნად აფერ-
ხებს, სახეს უცვლის და აყალბებს კითხვის პროცესს,
ხოლო ხშირ შემთხვევაში საერთოდ შეუძლებელს
ხდის მკითხველის კონტაქტს მხატვრულ სინამდვილეს-
თან.

გოეთე წერდა: „სამი სახის მკითხველი არსებობს:

¹ შტრ. G. W. F. Hegel, Ästhetik. Bd. 2. Berlin und Wei-
mar, 1965, S. 28.

ერთი, რომელიც განსჯის გარეშე ტკბება, მეორე, რომელიც ტკბობის გარეშე მსჯელობს, საშუალო, რომელიც ტკბობისას მსჯელობს და მსჯელობისას ტკბება; სწორედ ესენი ხელახლა ქმნიან ხელოვნების ნაწარმოებს.¹) სამკითხველო განწყობის ერთ-ერთი მხარის უგულვებელყოფა სწორედ გოეთეს მიერ გამოყოფილ მკითხველთა პირველ ორ კატეგორიას წარმოშობს, ხოლო მათი სინთეზი წარმოშობს კვალიფიციურ მკითხველს, რომელსაც შესწევს ნაწარმოების გაგების უნარი.

არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა იმის თაობაზე, თუ რას გულისხმობს ნაწარმოების გაგება, ე. ი. თუ როდის შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მკითხველმა სწორად გაიგო იგი.¹ თუ აღამიანმა შეიძინა თეატრის ბილეთი, არ დააგვიანა წარმოდგენაზე და შემდეგ მიაგნო თავის ადგილს დარბაზში, ჩვენ ვიტყვით, რომ მან სწორად გაიგო ბილეთზე აღნიშნული ტექსტი. მაგრამ ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ ასეთი ერთმნიშვნელოვანი კრიტერიუმი არ არსებობს, თუმცა ტექსტისადმი მოსალოდნელი რეაქციის გამოვლენის უნარი აქაც გაგების ფენომენის ზოგად განსაზღვრებად შეიძლება იქნეს მიჩნეული. ხშირად ყოფილა ალბათ, რომ ჩვენი მოსაუბრე აზრს გამოთქვამს ხელოვნების ნაწარმოების შესახებ და ჩვენ სურვილი

¹ J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. XXI. Zürich und Stuttgart. 1962, S. 337.

² წერილის აღნიშნულ ნაწილში მე ძირითადად ვეყრდნობი ირვინგ ლისა და არონ ბრუდნის გამოკვლევათა შედეგებს. იხ. Language, Meaning and Naturity. Selections from ETC. Ed. by S. Hayakawa. New-York, 1954; Проблемы социологии и психологии чтения. Москва, 1975.

გვებადება ვთქვათ: „ამ კაცმა უბრალოდ ვერაფერი-
გაიგო“-თქო, თუმცა მან შეიძლება ზედმიწევნით ზუ-
სტად გადმოსცეს ნაწარმოების ფაქტობრივი შინა-
არსი. მეორე შემთხვევაში ჩვენ შეიძლება ვერ დავე-
თანხმობთ მოსაუბრეს ნაწარმოების შეფასებაში, მა-
გრამ შესაძლებლად ჩავთვალოთ მასთან კამათი, ვი-
ნაიდან, ჩვენი აზრით, მან სწორად გაიგო ნაწარმოები,
მაგრამ არ გაიზიარა იგი. ასეთ შემთხვევაში ტექსტის
აზრობრივი შინაარსის გაგების თვალსაზრისით მოსა-
უბრეთა შორის მიღწეული იქნება ერთი საერთო დო-
ნე, რასაც სასურველი რეაქციის გამოვლენის უნარი გა-
ნაპირობებს. ლიტერატურულ ნაწარმოებთან მიმარ-
თებაში ტექსტის გაგება გულისხმობს არა მხოლოდ
ფაქტების დონეს, არამედ მთელ ნაწარმოებს როგორც
გარკვეული შინაარსის შემცველ მოდელს, აქერ კიდევ
შუა საუკუნეებში იცოდნენ, რომ ლიტერატურული
ნაწარმოების ათვისება საფეხურებრივად ხდება,
ხოლო დანტე ლიტერატურის ოთხმაგ შინაარსზე მიუ-
თითებდა. ორივე შემთხვევაში იგულისხმებოდა,
რომ ლიტერატურული ნაწარმოების კემპარიტი
შინაარსი სიუჟეტური განვითარების დონეზე კი არ
არის საქებნი, არამედ მის მიღმა. ხოლო ლიტერატუ-
რული თხზულების ზედაპირი ამ შინაარსის მხოლოდ
ნიშანს წარმოადგენს. |

სრულიად მართებულად შენიშნავდა ჰეგელი, რომ
ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი საგ-
ნები და მოვლენები იმით განსხვავდებიან რეალური
საგნებისა და მოვლენებისგან, რომ ისინი თვითმიზანს
კი არ წარმოადგენენ ამათსავით, არამედ ავტორის
ცნობიერებაში არიან ნამყოფი და მისთვის გარკვე-
ული აზრობრივი შინაარსის გადმოცემის საშუალებად

ქცეულან. ამდენად ნაწარმოების გაგება ვარაუდობს არა ფაქტობრივი მასალის ადექვატურ აღქმას, არამედ იმ შინაარსის რეკონსტრუქციას, რომლის მიმართაც ეს მასალა საშუალების როლს ასრულებს. ამასთანავე რეკონსტრუქცია სულაც არ უნდა იყოს აუცილებლად ერთმნიშვნელოვანი, ვინაიდან ტექსტის გაგება დასაშვებად თვლის ნაწარმოების განსხვავებულ ინტერპრეტაციას. მაგრამ გაგების არსი, როგორც მართებულად წერს ა. ბრუნდი, ის კი არ არის, თუ რომელ ინტერპრეტაციას აირჩევს მკითხველი, არამედ ის, რომ მკითხველმა პრინციპში გამოავლინოს ტექსტისადმი ჰერმენევტიკული მიდგომის უნარი და შეიგრძნოს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები სწორედ ჰერმენევტიკულ მიდგომას საჭიროებს.¹

ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც ითქვა, მოდელს წარმოადგენს. ამდენად ჩვენ მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ადექვატურად აღვიქვით და გავიგეთ ნაწარმოები, როდესაც ჩავწვდებით ამ მოდელის ხასიათს. ხოლო მოდელი ვლინდება ნაწარმოების სიუჟეტის, ტროპების, თხრობითი სტილის, კომპოზიციისა და სხვადასხვა კოდების ერთობლიობაში, რომელთა მეშვეობითაც მოწოდებულია ინფორმაცია. ლიტერატურული ნაწარმოების სხვადასხვა სიბრტყეთა ადექვატური ათვისება და მოდელის აღდგენა დიდად არის დამოკიდებული, ერთი მხრივ, სასიგნალო ნიშნებისადმი მკითხველის ყურადღებასა და ამოცნობის უნარზე, ხოლო, მეორე მხრივ,

¹ А. А. Брудный, Понимание как компонент психологии чтения. В: Проблемы социологии и психологии чтения. Москва, 1975, стр. 167.

მის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებზე. ვინაიდან ნაწარმოები, ერთი მხრივ, თვითონ იძლევა სახელმძღვანელო მითითებებს, თუ როგორ უნდა იყოს იგი წაკითხული, ხოლო, მეორე მხრივ, იმისათვის, რომ მხატვრულმა სისტემამ მკითხველის წარმოსახვაში ადეკვატური დაკონკრეტება განიცადოს, მკითხველს უნდა გააჩნდეს შესაბამისი ცოდნის მარაგი—თეზაურუსი, რომელიც კითხვის პროცესში რეაგირებას მოახდენს ტექსტის სიგნალებზე და ხორცს შეასხამს მხატვრულ სინამდვილეს. შესაბამისად, რაც უფრო მდიდარია თეზაურუსი, მკითხველის განსწავლულობა და ერუდიცია, და დეკოდირების რაც უფრო მეტ ხერხს ფლობს იგი, მით უფრო დიდ ინფორმაციას მიიღებს ის მხატვრული სისტემიდან და მოდელის აღდგენის მით უფრო მეტი შესაძლებლობაც ექნება. და პირიქით — შრიმიტიული თეზაურუსი ვერავითარ ინფორმაციას ვერ გამოიტანს ტექსტიდან, ხოლო მცირე რაოდენობის კოდების მცოდნეს უმეტეს შემთხვევაში არ ძალუძს უცნობი მოდელის რეკონსტრუქცია.

მხატვრულ სისტემაში სხვადასხვა სახის კოდი შეიძლება გამოიყოს. პირველია — გამოსახვის საშუალებათა კოდი, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების ენობრივ მხარეს მოიცავს და მკითხველისგან ენის ცოდნას, სტილისტურ თავისებურებათა შეგრძნებას, ტროპების გამოყენების კანონზომიერებათა გათვალისწინებას და სხვა ენობრივი ნიუანსების აღქმის უნარს მოითხოვს. ცნობილია, მაგალითად, რომ ექსპრესიონიზმის პროზისთვის დამახასიათებელია ურბანიზმების ჭარბი გამოყენება, გროტესკი, პათეტიკით გამსჭვალული, ორგიასტული გადმოცემის მანერა, მრავალი ძახილის ნიშანი, არტიკლის უარყოფა და არ-

სებითი სახელების მოზღვაება, დამსხვრეული სინტაქსი, დაუმთავრებელი წინადადებები, მძაფრი რიტმი და სხვა. ყველა ამ ენობრივ მოვლენაში გარკვეულად ვლინდება სამყაროს ექსპრესიონისტული მოდელი, რომელიც, მართალია, სხვადასხვა ავტორთან გარკვეულ ცვლილებას განიცდის, მაგრამ პრინციპში მაინც საერთოა ამ მიმდინარეობის ყველა წარმომადგენლისთვის. ამიტომ ყოველი შესაბამისი მოდელის აღდგენა მკითხველის მხრივ აღნიშნულ ენობრივ თავისებურებათა ინტენსიურ შეგრძნებასა და გააზრებას მოითხოვს.

გარდა გამოსახვის საშუალებათა კოდისა, შეიძლება გამოვყოთ აგრეთვე ჟანრული კოდი, ვინაიდან ლიტერატურის ყოველ ჟანრს გააჩნია მხატვრული მასალის ორგანიზაციის თავისი სპეციფიკური კანონები, რომელთა გათვალისწინებაც აუცილებელია მკითხველისთვის. მაგალითად, სრულიად სხვადასხვაგვარად ახდენენ სამყაროს მოდელირებას კომედია და ტრაგედია, ნოველა და რომანი. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ყოველ ჟანრს თავისი სემანტიკური ველი გააჩნია, დავინახავთ, რომ ერთი ჟანრული კოდით განსხვავებული წესით დაშიფრული სისტემის დეკოდირება შეუძლებელი თუ არა ნაკლებად მიზანშეწონილია, ვინაიდან აფერხებს მკითხველის მიერ შესაბამისი მოდელის აღდგენას.

მხატვრული ნაწარმოების კითხვის პროცესში დიდ როლს ასრულებს აგრეთვე მკითხველის მიერ კულტურის კოდის ცოდნა. დანტეს „სალხინებელის“ სხვადასხვა ადგილას ჩაქსოვილი აქვს საეკლესიო ჰიმნებისა და საგალობლების ცალკეული ფრაზები. ფსალმუნები იმ დროს ეკლესიაში იმღერებოდა და ყვე-

ლასთვის ნაცნობი და ახლობელი იყო. ამიტომაც პოეტი სრულიად მართებულად თვლიდა, რომ საკმარისი იყო მოეყვანა მხოლოდ რამდენიმე სიტყვა საგალობლის დასაწყისიდან, რომ მკითხველში რელიგიური ექსტაზი გამოეწვია. ამ სტრიქონების ზემოქმედება მკითხველზე დროთა განმავლობაში, რა თქმა უნდა, შესუსტდა, ხოლო „ღვთაებრივი კომედის“ კულტურის კოდის უცოდინარი მკითხველისთვის საერთოდ ნულამდე დავიდა. ლოურენს სტერნის „ტრისტრამ შენდის“ გმირი ბიძია ტობი, ყოველთვის, როცა რაიმე აღაშფოთებდა, ან ისეთ მსჯელობას მოისმენდა, რაც უაზრობის მწვერვალად მიაჩნდა, იწყებდა ლილიბულიროს სტვენას. მკითხველისთვის, რომელმაც არ იცის ლილიბულიროს ისტორია, ეს დეტალი სრულიად აღუქმელი და გაუგებარი დარჩება. საქმე კი ისაა, რომ ლილიბულირო თავის დროზე ერთი სატირული ბალადის მისამღერი ყოფილა, რაც ვიგების პარტიის ლიდერს თომას ვორტონს დაეწერა კათოლიკე მოღვაწის ტირკონელის ირლანდიის ნაცვლად დანიშვნასთან დაკავშირებით. ტირკონელის, მეფე იაკობ მეორის დავალებით, რომელიც აბსოლუტიზმისთვის ბრძოლაში მტკიცე დასაყრდენს ეძებდა, მოუხდენია ირლანდიაში განლაგებული ჯარის რეორგანიზაცია და პროტესტანტი ინგლისელები კათოლიკე ირლანდიელებით შეუცვლია, რამაც ინგლისელთა დიდი აღშფოთება და უკმაყოფილება გამოიწვია. ამიტომ, როდესაც იაკობ მეორე 1688 წელს ტახტიდან გადმოაგდეს, ინგლისელებმა დიდად გაიხარეს, ვორტონის ბალადას ერთი ირლანდიული საბავშვო სიმღერის მელოდია შეუწყვეს და ნიშნის მოგებით მღეროდნენ ხოლმე მას. ლილიბულირო შემდგომ ხანშიც ერთობ

გავრცელებული მისამღერი იყო ინგლისურ ჯარში. კულტურის კოდის უცოდინარობას კიდევ უფრო სავალალო შედეგებიც შეიძლება მოჰყვეს მკითხველისთვის, ვიდრე ნაწარმოების ცალკეული შტრიხებისა და დეტალების აღუქმელობას. მაგალითად, მკითხველი, რომელიც არ იცნობს გერმანულ კლასიკურ ლიტერატურას და სათანადო ეპოქას, საერთოდ ვერ აღიქვამს თომას მანის მოთხრობის „მძიმე საათის“ შესაბამისიგნალებს და ვერ დაადგენს გმირის ვინაობას. მსგავსი მაგალითები კიდევ ჰქარბად შეიძლება მოგვეყვანა.

კულტურის კოდს უშუალოდ უკავშირდება გამოცდილების, ანუ ფსიქოლოგიური კოდი, რაც აგრეთვე ლიტერატურული ნაწარმოების აღქმის მნიშვნელოვან ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ. ეს კოდი გულისხმობს, რომ მკითხველს საკუთარი გამოცდილებით აქვს განცდილი ნაწარმოებში წარმოდგენილი მოვლენები და რომ ის შეძლებს კითხვის პროცესში ამ გამოცდილების აქტუალიზაციას, ხოლო წინააღმდეგ შემთხვევაში, შესაბამისი პასაჟები მას აღუქმელი დარჩება. იმ ადამიანის წარმოსახვა, რომელსაც არ უნახავს თოვლი ან ზღვა, ვერასოდეს ვერ შექმნის შესაბამის ხატებს. ბავშვისთვის ყოველთვის გაუგებარი იქნება მხატვრული ნაწარმოების ის სცენები, სადაც კონფლიქტი სქესთა შორის ექვიანობას ეფუძნება. მკითხველს, რომელსაც საკუთარ თავზე არ განუცდია წამიერი გასხივოსნება, აღუქმელი დარჩება „გამოღვიძების“ ფენომენი, ასე დიდ როლს რომ ასრულებს ჰერმან ჰესეს შემოქმედებაში.

შეიძლება ალბათ კოდის კიდევ სხვა სახეებიც გამოგვეყო. მაგრამ ვფიქრობ, რომ ესენიც საკმარისი იმის საჩვენებლად, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა

ენიჭება კოდების ამოცნობასა და დეკოდირების პროცესს ნაწარმოების გაგებისათვის. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ჩამოთვლილი კოდების გახსნა თავისთავად ჯერ კიდევ ვერ უზრუნველყოფს მკითხველის მიერ მხატვრული ნაწარმოების გაგებას. ნაწარმოები გაგებულ იქნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მკითხველის ცნობიერება დეკოდირების საფუძველზე შექმნის ისეთ მოდელს, რომელიც შეძლებს ფუნქციონირებას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მკითხველს უნდა შეეძლოს დეკოდირების გზით მიღებული ინფორმაცია ერთმანეთს დაუკავშიროს და გამოიყვანოს მხატვრული მოდელის განმსაზღვრელი ძირითადი კონსტრუქციული კოდი. კ. ბრუნდი წერს: „X-ს ესმის მოქმედი მთლიანობის სტრუქტურა, თუ მას ხელთ აქვს ამ სტრუქტურის ელემენტები, მაგრამ არა აქვს მისი აწყობისთვის საჭირო ინსტრუქცია და მაინც ავლენს უნარს, ისე ააწყოს ეს მთლიანობა, რომ აამოქმედოს ის.“¹ დაახლოებით ანალოგიური ვითარებაა ლიტერატურაშიც. ცალკეული კოდების დეკოდირების გზით მკითხველი თავდაპირველად იღებს მხოლოდ მხატვრული სისტემის ელემენტებს, რანიც მხატვრული მოდელის ამა თუ იმ მხარეს აირეკლავენ; ხოლო შემდეგ, თუ ის კვალიფიციური მკითხველია, მან უნდა შეძლოს ძირითადი კონსტრუქციული პრინციპის მიგნება და ელემენტების ისეთი ურთიერთშეკავშირება, რომ მის ცნობიერებაში ამორტული

¹ А. Будный, Понимание как компонент психологии чтения. В: Проблемы социологии и психологии чтения. Москва, 1975, стр. 168—169.

ინფორმაციის ნაცვლად მოქმედი მოდელი წარმოიქმნას.

ლიტერატურული კომუნიკაციის ეს დასკვნითი ფაზა ძირითადად მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციასთანაა ხოლმე დაკავშირებული, რაც ასევე ერთიან შეკრულ კონცეფციას უნდა ეფუძნებოდეს. ამავდროს ლიტერატურული ნაწარმოების აღქმა ისტორიული პროცესია, როცა ყოველი ეპოქა და საზოგადოებრივი ფორმაცია ხელახლა ახდენს ნაწარმოების ინტერპრეტაციას და საკუთარ მიზნებს, მოთხოვნილებებსა და წარმოდგენებს უქვემდებარებს მას. ნაწარმოების ახალი გაგება შეიძლება განსხვავდებოდეს ტრადიციული გაგებისგან, ახალ ინტერპრეტაციას შეიძლება თითქმის არაფერი არ ჰქონდეს საერთო წინამავალ ინტერპრეტაციასთან და, მიუხედავად ამისა, მხატვრული ნაწარმოების გაგება შეიძლება ორჯერვე იყოს მიღწეული. ეს მოხდება მაშინ, თუ ერთსაც და მეორესაც შესწევთ კონსტრუქციული პრინციპის და მხატვრული მოდელის გამოვლენის, მოდელის ქმედითობის შენარჩუნების უნარი, რაც მხატვრული კომუნიკაციის და, კერძოდ, კითხვის პროცესის ძირითად მიზანდასახულობად უნდა იქნეს მიჩნეული.

ს ა რ ი ე ვ ი

წინათქმა	3
წიგნი და მკითხველი	4
შემოქმედებითი პროცესი და მკითხველი	43
მკითხველი, როგორც ეპიკური სამყაროს სტრუქტურული ელემენტი	58
მკითხველის პრობლემა და მხატვრული სინამდვილის აგების ზოგიერთი კანონზომიერება	83
მხატვრული ნაწარმოების აღქმა	105

რედაქტორები ფ. ბ ა ბ უ ნ ა შ ე ი ლ ი, ვ. პ ა ი კ ი ძ ე
გარეკანის მხატვარი გ. ე ნ ა გ ე ლ ი
მხატვრული რედაქტორი თ. კ ა რ ბ ე ლ ა შ ე ი ლ ი
ტექნიკური რედაქტორი თ. მ ა ნ ჭ გ ა ლ ა ძ ე
კორექტორი ნ. დ გ ე ბ უ ა ძ ე
გაპომშეები გ. ხ ე ნ გ ა ვ ა

გადაეცა ასაწყობად 16/IV-77 წ. ხელმოწერილია
დასაბეჭდად 12/X-77 წ. ქალაქის ზომა 70×90¹/₃₂. საბეჭდო
ქალაქი № 1. პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 4,83.

საალრ.-საგამომცემლო თაბახი 4,73.

უე 07108

ტირაჟი 2-000

შეკვ. № 831

ფასი 20 კაპ.

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

Издательство «Ганатлеба», ул. Марджанишвили № 5.

1977

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა,
პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო
კომიტეტის სტამბა № 1. თბილისი, ორჯონიძის ქ. № 50.

Типография № 1 Государственного комитета
Совета Министров Грузинской ССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.

Реваз Георгиевич Каралашвили
КНИГА И ЧИТАТЕЛЬ
(На грузинском языке)