

ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები

მესამე შეესაბუთი და
გაღამუშავებული გამოსემა



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 2001

სახელმძღვანელო, რომელიც შეესაბამება კურსის პროგრამას, წარმოადგენს მხატვრული ლიტერატურის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძვლების მოკლე მიმოხილვას ეპოქის მოთხოვნების მიხედვით.

განკუთვნილია ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტებისა და ლიტერატურის თეორიის საკითხებით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

ნაშრომი გამოსაცემად მოამზადა ავტორთა კოლექტივმა (ნოდარ ჭოლოკავა, გიორგი ჯიბლაძე, გიორგი ციციშვილი, აკაკი გაწერელია, მამია დუდუჩავა, პეტრე შარია, აკაკი ხინთიბიძე, გივი ლომიძე, როლანდ ბერიძე, ფილიპე ბერიძე, ბენო დობორჯგინიძე, გიორგი ზაუტაშვილი, ვახტანგ ჭელიძე) ნოდარ ჭოლოკავას საერთო რედაქციით.

რეცენზენტები: თ. კიკაჩიშვილი

ნ. მესხრიკაძე

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2001

4601000000
ლ $\frac{4601000000}{608(06) - 01}$

ISBN 99928-77-94-4

მეხუთე გამოცემის წინასიტყვაობა

„ლიტერატურის თეორიის საფუძვლების“ მეოთხე გამოცემა განხორციელდა 1995 წელს. წინამდებარე ტექსტში მნიშვნელოვანი ცვლილებებია შეტანილი. წიგნი შევსებულია ახალი ნაწილებით, რომელთა ავტორები არიან აკადემიკოსი გიორგი ჯიბლაძე, აკადემიკოსი გიორგი ციციშვილი და პროფესორი ნოდარ ჭოლოკავა. გარდა ამისა, აუცილებელი გახდა რიგი დებულებებისა და დეფინიციების დახვეწა-დაზუსტება, რაც გამოიწვია იმან, რომ უკანასკნელ წლებში რიგი თეორიულ-მეთოდოლოგიური საკითხების ახლებური გააზრება მოხდა.

ნოდარ ჭოლოკავა

შესავალი

ლიტერატურის თეორიის საბანი, შემაღბენელი ნაწილები და პირითადი საკითხი

ლიტერატურის თეორია, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება, ჩამოყალიბდა მეცზრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში. ამ ეპოქამდე კი იგი ესთეტიკურ აზროვნებასა და ლიტერატურის კრიტიკასთან იყო შერწყმული და მათთან ერთად ვითარდებოდა.

ლიტერატურის თეორიას, ისე როგორც ყოველ მეცნიერებას, აქვს თავისი საკუთარი საგანი და პრობლემები. თავისთავად ცხადია, ეს აუცილებელი საფუძველი — საკუთარი საგანი, პრობლემები — ნიშანდობლივია ლიტერატურის ისტორიისა და კრიტიკისათვისაც. ამრიგად, ლიტერატურათმცოდნეობის დარგები თავიანთი საერთო ობიექტის — ლიტერატურის — შესწავლისას ერთმანეთისგან განსხვავებულ სამეცნიერო ამოცანებს ისახავს მიზნად, მწერლობის სხვადასხვა მხარეს სწავლობს და თავისებური მეცნიერული ინტერესებით გამოირჩევა.

ლიტერატურის თეორიის საგანია ლიტერატურის ზოგადი კანონზომიერებანი, კანონები. ამიტომ ამ მეცნიერების დანიშნულებას არ შეადგენს რომელიმე ცალკეული ეპოქის, ერის ან მთელი მსოფლიო ლიტერატურის საკითხების შესწავლა. მწერლობის ისტორიიდან აღებულ მოვლენებს ლიტერატურის თეორია იყენებს როგორც მასალას, ფაქტობრივ საფუძველს, რომლის განზოგადების შედეგად იგი არკვევს იმ საერთო ობიექტური ხასიათის მქონე ნიშანდობლივ თვისებებსა და კანონებს, რომლებიც, ამა თუ იმ სახით, ყოველი ერისა და ეპოქის ლიტერატურული ნაწარმოებებისთვისაა დამახასიათებელი. აღნიშნულის გამო, ლიტერატურის თეორიის დანიშნულებაა გააშუქოს: რა არის ლიტერატურა, როგორია მისი დამოკიდებულება საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან და როგორ ვითარდება იგი, რა

სპეციფიკური კომპონენტებისაგან შედგება ლიტერატურული ნაწარმოებები, რა თავისებურებანი ახასიათებს ამ უკანასკნელთა გვარებსა და ჟანრებს, მხატვრულ ენას, პროზასა და ლექსს და სხვა ანალოგიური თეორიული საკითხები. ყველაფერი ეს, ერთ მთლიანობაში მოცემული, ლიტერატურის ზოგადი, საყოველთაო ობიექტური კანონზომიერების სურათს ქმნის, ხოლო თვით ლიტერატურის თეორიას წარმოგვიდგენს როგორც ლიტერატურის ფილოსოფიას, ლიტერატურულ მსოფლმხედველობას, ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძველსა და წარმმართველ დისციპლინას.

მაგრამ ეს არის ლიტერატურის თეორიის თანამედროვე მეცნიერული გაგება. ისტორიულად კი ამ მეცნიერების საგანი და საზღვრები სხვადასხვაგვარად შეუქდებოდა თვით ლიტერატურის ობიექტური კანონზომიერების მოცემულ კონცეფციათა შესაბამისად. თავისებურად აშუქებს მას თანამედროვე იდეალისტური ლიტერატურათმცოდნეობაც. ყოველ ლიტერატურულ სისტემაში, როგორცაა ცხოვრებასთან მწერლობის დამოკიდებულების, საერთოდ, ლიტერატურის საზოგადოებრივი დანიშნულების გაგება, ისეთივეა საკუთრივ ლიტერატურის თეორიის საგნისა და საზღვრების განსაზღვრაც. მაგალითად, ფორმალისტური თეორია, იმის გამო, რომ ლიტერატურა, მისი თვალსაზრისით, წმინდა ესთეტიკური მოვლენაა, მხატვრული ხერხების სისტემაა, ლიტერატურის თეორიას მიიჩნევს მეცნიერებად მხოლოდ ამ ხერხებისა და მხატვრული ფორმის არსის შესახებ.

ლიტერატურის თეორიის შემადგენელი ნაწილები. ლიტერატურის თეორია, არსებითად, ორ ნაწილს მოიცავს. ესენია: ზოგადი მოძღვრება ლიტერატურის შესახებ და თეორიული პოეტიკა.

ზოგადი მოძღვრება ლიტერატურაზე ლიტერატურის თეორიის მსოფლმხედველობრივი ნაწილია. მისი შესწავლის საგანია: ლიტერატურის სოციალური, იდეური და სპეციფიკური არსი, ისტორიული განვითარების კანონები, შემოქმედებითი პროცესის, მხატვრული მეთოდის, მიმდინარეობების, შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და სტილის რაობა. ერთი სიტყვით, იგი მოწოდებ-

ბულია ნათელყოს, რა არის ლიტერატურა, როგორ ვითარდება იგი და რა როლს თამაშობს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

აღნიშნულის გამო ზოგადი მოძღვრება ლიტერატურის შესახებ გვევლინება როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძველთა საფუძველი (პრინციპულ-მეთოდოლოგიური მხარე).

თეორიული პოეტიკა არის მოძღვრება საკუთრივ ლიტერატურული ნაწარმოებების გვარებისა და ჟანრების, სპეციფიკური კომპონენტებისა და მხატვრული ენის, გამოსახვის ლიტერატურული ფორმების — ლექსისა და პროზის — არსის, თავისებურებების, ლექსთწყობის სისტემებისა და მხატვრული ხერხების შესახებ. თავისთავად ცხადია, რომ ამ პრობლემატიკის შესწავლისას იგი ემყარება ლიტერატურის თეორიის ზოგად ნაწილს. მაგრამ პოეტიკა არსებობს არა მარტო თეორიული, არამედ ისტორიულიც. იგი ლიტერატურული ნაწარმოების ზოგადი სპეციფიკური არსის, კერძოდ, მხატვრული ფორმის განვითარების პროცესს სწავლობს. თუ თეორიული პოეტიკა რომანის, მხატვრული ენის, რიტმის ან კომპოზიციის ზოგად ტიპოლოგიურ ნიშნებს, კანონზომიერებას იკვლევს, ისტორიული პოეტიკა იფარგლება მათი განვითარების, მათი აღნიშნული კანონზომიერების გამოვლენის ისტორიული (ეპოქისეული) ფორმების კონკრეტული ანალიზით. მაშასადამე, მის ამოცანას შეადგენს იმის ნათელყოფა, თუ რა კონკრეტული, ისტორიული, ეპოქისეულ-ეროვნული სახემოსილებითა და მწერლისეული ინდივიდუალობით (შემოქმედებითი განსაკუთრებულობით) ვლინდება მხატვრული ენა, რიტმი, კომპოზიცია, ესა თუ ის გვარი ან ჟანრი ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში, ანდა, ამა თუ იმ მიმდინარეობაში, ერის, ეპოქის ლიტერატურაში. ამიტომ ისტორიული პოეტიკის საგანს, არსებითად, წარმოადგენს მხატვრული სტილის განვითარების სფერო, რის გამოც პოეტიკის ეს სახეობა ლიტერატურის ისტორიის ორგანულ ნაწილად გვევლინება.

ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ისტორია და კრიტიკა. ლიტერატურის თეორია ორგანულად არის დაკავშირებული ლიტერატურათმცოდნეობის სხვა დარგებთან — ლიტერა-

ტურის ისტორიასა და კრიტიკასთან, თუმცა მათ შორის არსებითი განსხვავებაც არსებობს.

ლიტერატურის ისტორია ლიტერატურის განვითარების პროცესის შესწავლისას მხატვრული მოვლენების კონკრეტულ იდეურ-მხატვრულ ანალიზსა და ახსნას ისახავს მიზნად. მაგალითად, ქართული ლიტერატურის ისტორია განიხილავს ქართული ლიტერატურის ფორმირებისა და განვითარების პროცესებს.

ამრიგად, ლიტერატურის ისტორიის საგანს შეადგენს არა ლიტერატურის კანონზომიერება, ზოგადი ტიპოლოგიური ნიშნები, არამედ ამ უკანასკნელთა ეპოქისეულ-ეროვნული და ინდივიდუალურ-სუბიექტური გამოვლენის ისტორიული პროცესი. ლიტერატურის ისტორიკოსი ყოველთვის ლიტერატურის თეორიას ემყარება როგორც პრინციპულ, მეთოდოლოგიურ საფუძველს. ლიტერატურის თეორია კი, თავის მხრივ, მასალას იღებს ლიტერატურის ისტორიისაგან. თეორია ყველა ერისა და ეპოქის ლიტერატურის კონკრეტულ მონაცემთა განზოგადების საფუძველზე აყალიბებს ზოგად ლიტერატურულ პრინციპებს, კანონებს, კატეგორიებს, ე.ი. გვევლინება მოძღვრად როგორც საერთოდ, ლიტერატურის, ისე, კერძოდ, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა არსის შესახებ.

კრიტიკა სინთეტური ხასიათისაა, რადგან მოიცავს ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის ნიშანდობლივ თვისებებს. მაგრამ, ამავე დროს, ეს უშუალოდ დაყრდნობა ლიტერატურის თეორიასა და ისტორიაზე მასში ვლინდება როგორც საშუალება თავისი ძირითადი საგნის, პრობლემატიკის გასაშუქებლად. ამ უკანასკნელს კი წარმოადგენს ლიტერატურის მიმდინარე პროცესი, მისი მოვლენების, ცალკეული მწერლების შემოქმედების, ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრული ანალიზი, შეფასება, ღირსებისა და ჩრდილოვანი მხარეების, „სიმშვენიერისა და ნაკლის გახსნა“, ხოლო ამ საფუძველზე იმის გარკვევა, თუ ეს მოვლენები და ნაწარმოებები რამდენად პასუხობს თანამედროვეობის სოციალურ და ესთეტიკურ იდეალებს, რამდენად შეესაბამება ეპოქის სულისკვეთებას, ლიტერატურის წინსვლისა

და აღორძინების ჭეშმარიტ ინტერესებს. ამის გამო, ეპოქის მოწინავე პროგრესული კრიტიკის დანიშნულებაა, გაარკვიოს და განამტკიცოს თავისი დროის ხალხის, ერის ინტერესებთან დაკავშირებული ესთეტიკური იდეალები და პრინციპები. ბუნებრივია, ყველაფერი ეს შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს იმის საგანგებო ანალიზსაც, თუ რა მიღწევა ან რა ნაკლი აქვს თანამედროვე ლიტერატურას, რა სახით და რა გზით უნდა ვითარდებოდეს იგი. ამიტომ კრიტიკა გარკვეულ ნორმატიულ ხასიათსაც ატარებს და უაღრესად აქტიური, ქმედითი ნაწილია მწერლობის განვითარებისა. მაშასადამე, კრიტიკა მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობის დარგს კი არ წარმოადგენს, არამედ თვით მწერლობასაც. ზემოთ აღნიშნული საკვებით ნათელს ხდის იმ გარემოებასაც, რომ ლიტერატურის თეორია კრიტიკის წარმმართველი მსოფლმხედველობრივი საფუძველი და ყველაზე უშუალოდ მომიჯნავე დისციპლინაა. ცხადია, ლიტერატურის თეორიაც, თავის მხრივ, იყენებს კრიტიკის მონაცემებს და, ისტორიულ ფაქტებთან ერთად, მათ განზოგადებასაც ახდენს. ყველაფერი ეს იმის ნათელყოფასაც წარმოადგენს, რომ კრიტიკული განხილვის საფუძველს, შეიძლება ასეც ვთქვათ, განმსაზღვრელ ასპექტს, ამოსავალ ნიადაგს შეადგენს ლიტერატურის ზოგადი არსის, კანონზომიერების გაგებისა (კონცეფციისა) და ეპოქისეულ-ეროვნული ესთეტიკური იდეალის მთლიანობა. ამასთან, კრიტიკის სფეროში მკვეთრ გამოხატულებას პოულობს თვით კრიტიკოსის სულიერ-ინტელექტუალური ინდივიდუალობა, მხატვრული კულტურა და ტალანტის სიძლიერე. ცხადია, ეს უკანასკნელი გარკვეულ სპეციფიკურ ხასიათს გულისხმობს – კრიტიკოსი მხატვრული ნატურით, მხატვრული წვდომისა და ანალიზის უნარით, ტალანტით უნდა იყოს დაჯილდოებული. ამავე დროს კრიტიკოსი აუცილებელია პუბლიცისტიც იყოს. ჭეშმარიტი კრიტიკა არ არსებობს მკვეთრად გამოხატული პუბლიცისტური პათოსის გარეშე. ამიტომაცაა, რომ კრიტიკოსის ერთ-ერთ თვისებას თავისი დროის პუბლიცისტურ-სოციოლოგიური აზროვნების დონეზე დგომა შეადგენს. უამისოდ იგი ვერ შეძლებს

გაერკვეს ეპოქის ვითარებაში, ხოლო ამის გამო იმ ეპოქისეული ამოცანების არსშიც, რომელთა თვალსაზრისით უნდა განიხილოს მან ლიტერატურის მიმდინარე პროცესი.

ლიტერატურის თეორია და ესთეტიკა. ესთეტიკისა და ლიტერატურის თეორიის ურთიერთდამოკიდებულება შედარებით განსხვავებული ხასიათისაა. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა მიეთითოს იმ გარემოებაზე, რომ ლიტერატურის თეორია ესთეტიკიდან გამომდინარეობს. ეს იმიტომ, რომ ესთეტიკა, ისეთ პრობლემებთან ერთად, როგორცაა ბუნების მშვენიერება და ესთეტიკური გემოვნების პრობლემები, სწავლობს ხელოვნების ზოგად კანონზომიერებას, ერთნაირად დამახასიათებელს მხატვრული შემოქმედების ყველა დარგისათვის (მაშასადამე, აქ იგულისხმება ხელოვნების ყველა დარგის არსის, კანონზომიერების ის მხარე, რომელიც ამ დარგების ერთიანობის, ერთგვარობის საფუძველს შეადგენს). ლიტერატურის თეორიის საგანი კი, როგორც ვნახეთ, არის საკუთრივ ლიტერატურის კანონზომიერება, მაშასადამე, ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერების გამოვლენის ის სახეობა, რომელიც მხოლოდ სიტყვიერი ხელოვნების სფეროს ახასიათებს. ამრიგად, აქ ხელოვნების ყველა დარგისათვის საერთო, ერთნაირად ნიშანდობლივ არსს, კანონზომიერებას თან ერთვის ის სპეციფიკურიც, რომელიც ლიტერატურას განასხვავებს ხელოვნების სხვა დარგებისაგან. ამიტომ ლიტერატურის თეორია, საერთოდ, ხელოვნების ყველა დარგის თეორია უშუალოდ ესთეტიკიდან იღებს სახელმძღვანელო პრინციპებს. ამასთან, ამ პრინციპთა საფუძველზე მას გნოსეოლოგიასა და ისტორიის ფილოსოფიასთანაც აქვს გარკვეული პირდაპირი დამოკიდებულება. მეორე მხრივ, თვით ესთეტიკაც ემყარება ხელოვნების ცალკე დარგების თეორიებს. მათ შორის, ცხადია, ლიტერატურის თეორიასაც. ამის გარეშე, საერთოდ, შეუძლებელია არსებობდეს ჭეშმარიტი ესთეტიკური აზროვნება.

ლიტერატურის თეორიის ძირითადი საკითხი. ლიტერატურის თეორიის ძირითად საკითხად, ჩვეულებრივ, აღიარებულია ლიტერატურის სინამდვილესთან ან, კერძოდ, საზოგადოებრივ

ცხოვრებასთან დამოკიდებულების გაშუქება. ეს განსაზღვრება არ არის ზუსტი, რადგან იგი სრულად ვერ ასახავს ლიტერატურული აზროვნების წარმმართველ პრობლემატიკას, ლიტერატურის ობიექტური კანონზომიერების ანალიზის განმპირობებელ საფუძველს.

ლიტერატურის თეორიის ძირითადი საკითხია ლიტერატურაში ობიექტურისა და სუბიექტურის დამოკიდებულების გაშუქება, სახელდობრ, იმის გარკვევა, თუ რა არის პირველადი მხატვრულ შემოქმედებაში – ობიექტური თუ სუბიექტური? ანდა, უფრო კონკრეტული სახით რომ წარმოვიდგინოთ, რა არის ლიტერატურის საფუძველი, ასახვის საგანი და რა განსაზღვრავს ლიტერატურის განვითარების პროცესს: თვით მწერლის სუბიექტური სამყარო ან ობიექტურად არსებული იდეა, სული თუ რეალური სინამდვილე, ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრება? მაშასადამე, ლიტერატურა გვევლინება როგორც მწერლის სუბიექტური ესთეტიკური ემოციების სისტემა, „მეს“ თვითწარმოსახვა, ობიექტურად არსებული სულის, იდეის ან იმანენტური სპეციფიკური (ფორმისეული) კანონების გამოვლენა, სავსებით იზოლირებული ობიექტური გარემოსაგან, თუ როგორც ობიექტური სინამდვილის მხატვრული სუბიექტირება (სუბიექტური განსახონება), ინდივიდუალიზებული წარმოსახვა, უწინარეს ყოვლისა, განპირობებული საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებით?

ამ საკითხის სხვადასხვაგვარი გადაწყვეტა ურთიერთთან დამატრულად დაპირისპირებულ მიმდინარეობებს წარმოშობდა და წარმოშობს დღესაც, ბოლოს და ბოლოს ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებისათვის ნიშანდობლივ ძირითად მიმდინარეობათა შესაბამისად. ეს მიმდინარეობანია ლიტერატურის იდეალისტური და მატერიალისტური თეორიები. პირველი ლიტერატურის არსს მხოლოდ სუბიექტურის ან ობიექტური იდეის, სულის მხატვრულ წარმოსახვაში, თვითშემეცნებაში ხედავს. იგივე მოვლენები ან მხატვრული მოვლენების თვითმოქმედი იმანენტური კანონები მიაჩნია მას ლიტერატურის ისტორიის განმსაზღვრელ ფაქტორებადაც. მეორისათვის კი ლიტერატურა

სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვაა, განსაზოვნებაა, ზოლო მისი განვითარების პროცესი საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესში პოულობს ახსნას.

ლიტერატურის შესწავლის საქმეში როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური მხარეები ორივე მიმართულებას გააჩნია. ამასთან, საკუთრივ ლიტერატურის თეორიის ის ნაწილი, რომელიც რეალიზმის პრინციპთა მეცნიერულ საფუძველს წარმოადგენს, პირდაპირ გამოვლინებას პოულობს ჩვენი კრიტიკის სფეროში. მაშასადამე, ლიტერატურის თეორიის აღნიშნული შემადგენელი ნაწილი და კრიტიკის თეორიული საფუძველი სავსებით ემთხვევა ურთიერთს. ლიტერატურის თეორიაში გვხვდება, ე.წ. ეკლექტიკური, დუალისტური თეორიები, რომელთა საფუძველს შეადგენს მატერიალისტური და იდეალისტური ლიტერატურული სისტემების მორიგების უშედეგო ცდა.

ლიტერატურის თეორიის განვითარების
უმთავრესი ეტაპები

ლიტერატურის თეორია, როგორც აღვნიშნეთ, გასულ საუკუნეში ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელი მეცნიერების სახით. ამ პერიოდამდე კი იგი ესთეტიკური აზროვნებისა და ლიტერატურული კრიტიკის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა.

მწერლობა, სიტყვიერი მხატვრული შემოქმედება, მისი მიღწევები, საერთოდ, უძველესი დროიდან განაპირობებდა თეორიულ ინტერესს ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის კანონზომიერებათა შეცნობისადმი. ამ ინტერესის პირველი თვალსაჩინო გამოხატვა ანტიკური საუკუნეების უდიდესი მგოსნის ჰომეროსის ლირას ხვდა წილად. ჰომეროსის შემდეგ ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების პოეტურ თხზულებებში გადმოცემა ერთგვარ ტრადიციად იქცა ბერძნული ეპოსისა და ლირიკის თითქმის ყველა დიდი წარმომადგენლისათვის. მაგრამ ეს იყო ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების ჩასახვის, დასაწყისის ხანა, რის გამოც იგი, არსებითად, მხოლოდ „პოეტური მუზების“ ბუნების საერთო დახასიათებით ან, უკეთეს შემთხვევაში, პოეზიის ცალკეული საკითხების შეზღუდული განხილვით იფარგლებოდა.

პლატონი და არისტოტელე. ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების განვითარების პირველი დიდმნიშვნელოვანი პერიოდი ანტიკურ ესთეტიკაში გვაქვს მოცემული. ესთეტიკის ზოგად პრობლემებთან ერთად ლიტერატურის არსისა და თვით პოეტიკის პრობლემებიც თვალსაჩინო გამოხატულებას პოულობს ბერძნული კლასიკური ფილოსოფიური აზროვნების კორიფეებთან.

ხელოვნება, ანტიკური ესთეტიკის თვალსაზრისით, არის მიბაძვა. მაგრამ თვით ამ ცნების (მიბაძვის) არსი, ესთეტიკის ყველა სხვა პრინციპულ საკითხთან ერთად, სხვადასხვაგვარად აქვთ გაშუქებული აღნიშნული ეპოქის დიდ მოაზროვნეებს.

პლატონი (427-347 ჩვ. ე.), ანტიკური ესთეტიკის ეს ერთ-ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელი, უარყოფს თავისი წინამორბედისა და მასწავლებლის სოკრატეს მიზანშეწონილობისა და უტილიტარულ-შედარებით თვალსაზრისს. იგი მშვენიერებას განიხილავს როგორც აბსოლუტურ მოვლენას, რომელიც თავის სფეროდან ყოველთვის გამორიცხავს საგნებისა და მოვლენების პრაქტიკულ მნიშვნელობას, მაშასადამე, ამ უკანასკნელით აღძრულ სიამოვნებასაც. ეს იმიტომ, რომ მშვენიერება, სილამაზე არსებობს ადამიანისაგან, ბუნებისაგან, საერთოდ, მთელი ამქვეყნიური სინამდვილისაგან დამოუკიდებლად, თავისთავად. იგი მარადიულია, მაშასადამე, არც ვითარდება და არც კედება. ამასთან, ის მშვენიერია არა რომელიმე კერძო მიმართებაში ან ამა თუ იმ თვისების გამო, არამედ, საერთოდ, და ყოველგვარი ვითარების მიუხედავად. მაგრამ ყველაფერი ეს არ არის დამახასიათებელი არც ხელოვნებისათვის და არც ბუნების მშვენიერებისათვის. ამიტომ ისინი არ წარმოადგენენ სრულყოფილ მშვენიერებას, ნამდვილ სილამაზეს.

ნამდვილი, სრულყოფილი მშვენიერება სილამაზის იდეის სახით არსებობს მხოლოდ ემპირიული სამყაროს მიღმა, მხოლოდ ობიექტური იდეების, ამ უმაღლესი რეალობისა და ჭეშმარიტების სამყაროში. სილამაზის იდეა კი, პლატონის განსაზღვრით, არის არა მარტო სრულყოფილი სილამაზე, არამედ ყოველგვარი სილამაზის, მშვენიერების ერთადერთი წყაროც. მას მხოლოდ ღვთიური შთაგონების პირობებში ჭვრეტს განსაკუთრებული ნიჭით, უნარით აღჭურვილი ადამიანი — შემოქმედი (პოეტი, მხატვარი, მუსიკოსი, მოქანდაკე...), რომელიც მიბაძვით იმეორებს მხატვრული შემოქმედების ამ მარადიულ საფუძველს თავის ნაწარმოებში. მაგრამ თვით ეს მიბაძვის პროცესი არ ხასიათდება იდეისადმი უშუალო დამოკიდებულებით. ხელოვნება უშუალოდ ბუნებას ბაძავს, ბუნების მეშვეობით უკავშირდება სილამაზის იდეის სამყაროს, ამასთან, მიბაძვის პროცესი (იგივე — შემოქმედების პროცესი) არაცნობიერია, ხელოვნანის ცოდნისა და გონების, საერთოდ, ყველა სუბიექტური

თვისების მიღმა დგას. ხელოვანი მხოლოდ თავის თავთან აბსოლუტურად განშორებისას ქმნის. მაშასადამე, ქმნის ზემთაგონება და არა ხელოვანი. აქ გარკვეულ როლს თამაშობს ეროსიც. რადგან მშვენიერის განცდა არსებითად ეროსის განცდაა, ხოლო ეროსი თვით არის შემოქმედი — „ბრძენი პოეტი“, რომელიც „სხვასაც ადვილად აქცევს პოეტად“.

პლატონის თვალსაზრისით, სილამაზის იდეა თავდაპირველად მხოლოდ ბუნებაში ვლინდება. ხილული საგნებისა და მოვლენების სილამაზეა მისი სხვადაყოფნის, გამოსახვის პირველი საფეხური. მაგრამ აქ იგი არ გვევლინება თავისი ნამდვილი სახით, სრულყოფილად. ამიტომ სინამდვილის სილამაზე გვევლინება როგორც დაბალი სახეობა, როგორც ჩრდილი სილამაზის იდეისა. ლიტერატურა, საერთოდ, ხელოვნება კიდევ უფრო დაბლა დგას ამ უკანასკნელთან შედარებით, რადგან ის ბუნებისადმი მიბაძვისას ისევე ვერ წვდება ბუნების სიმშვენიერეს, როგორც თვით ბუნება სილამაზის იდეას. ამრიგად, მხატვრული შემოქმედება ესთეტიკური თვალსაზრისით, ნამდვილი სილამაზის ჩრდილის ჩრდილს წარმოადგენს.

მხატვრული ბაძეა ვერც საგნებსა და მოვლენებს (საერთოდ, ბუნებისა და ცხოვრების არსს, სიმართლეს) გამოხატავს. იგი მოკლებულია ასახვით, შემეცნებით უნარსა და ღირსებას, რის გამო ყოველთვის ტყუის, გამოგონილ, ყალბ წარმოდგენებს გვთავაზობს. პლატონი იმდენად დაბალ შეფასებას აძლევს ამ მხრივ ხელოვნებას, რომ თავის იდეალურ სახელმწიფოში მხოლოდ ღმერთებისადმი მიძღვნილი ჰიმნები და დიდ ადამიანთა ქების მომცველი სიმღერები მიაჩნია დასაშვებად. მისი დასკვნით, თვით ჰომეროსიც კი საშიშია ხალხისათვის. საერთოდ, პოეტებსა და მუსიკოსებს იგი სავსებით აძევებს სახელმწიფოდან, ხოლო მხატვრებსა და მოქანდაკეებს ტოვებს, მაგრამ მათ მიიჩნევს არასრულყოფილებიან მოქალაქეებად. ამრიგად, ლიტერატურა, საერთოდ, ხელოვნება, მისთვის ნიშანდობლივი მიბაძვის უაღრესად შეზღუდული ბუნების გამო, ატყუებს ხალხს, ამდაბლებს მის

ზნობას, გონების კანონების ნაცვლად სიამოვნებით გატაცებასა და უწესრიგობას ამკვიდრებს საზოგადოებაში.

არისტოტელე. ანტიკური ესთეტიკის უდიდესი წარმომადგენელი არისტოტელე (384-322 ჩვ.ე.) „ასახვის კონცეფციით“ უპირისპირდება პლატონის ესთეტიკური ნააზრვის მეტაფიზიკურ-იდეალისტურ პრინციპებს. მან შექმნა მატერიალიზმის მძლავრი ნაკადის მომცველი უდიდესი მეცნიერულ-ისტორიული მნიშვნელობის ესთეტიკური მოძღვრება.

მშვენიერება, არისტოტელეს თვალსაზრისით, ემპირიული სამყაროს მიღმა არსებულ იდეას კი არ წარმოადგენს, არამედ რეალური საგნებისა და მოვლენების თვისებას. მას განაპირობებს: თანაზომიერება, საზღვრულობა, მთლიანობა, მრავალსახეობის ერთიანობა, „სიდიდე და წყობა“.

ხელოვნებაც რეალურ სინამდვილესთან არის დაკავშირებული, რეალური სამყაროს მიბაძვას წარმოადგენს. მიბაძვის ცნება კი არისტოტელესთან არსებითად მხატვრულ ასახვას გულისხმობს. ამასთან, შემოქმედი კი არ ტყუის ან პასიურად კი არ იმეორებს იმას, რაც არის, არამედ თხზავს, ქმნის, შესაძლებელ სინამდვილეს ასახიერებს ალბათობის ან აუცილებლობის შესაბამისად.

ეს გაგება არისტოტელეს განსაკუთრებული სიცხადით აქვს მოცემული „პოეტიკის“ ანტიკური ესთეტიკურ-ლიტერატურული აზროვნების ამ უბრწყინვალესი ძეგლის მეცხრე თავში, საკუთრივ პოეზიის სპეციფიკური არსის განსაზღვრის სახით. პოეზიის საგანს, — დაასკვნის არისტოტელე აქ, — შეადგენს „არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“. პოეტი და ისტორიკოსი იმით კი არ განსხვავდებიან ურთიერთისაგან, „ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან ჰეროდოტეს ნაწარმოებიც შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არანაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი; ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის

შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი“...¹ პოეტისა და ისტორიკოსის ეს შედარებითი დახასიათება ნათელს ხდის, რომ არისტოტელესათვის პოეზიის თავისებურება, უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილის პოეტური წარმოსახვის თავისებურებაშია მოცემული. ეს განსაკუთრებით ცხადად ჩანს შემდეგი დასკენიდან: „აქედან ცხადია, რომ საჭიროა პოეტი იყოს უფრო მეტად ამბის შემთხვეული, ვიდრე ლექსების, რამდენადაც იგი ასახვის გამო არის პოეტი. ხოლო ასახავს იგი მოქმედებებს...“ (ხაზგასმა ჩვენია — მ.დ.)², ამრიგად, არისტოტელე ასახვით თავისებურებაში ხედავს პოეზიის, მაშასადამე, საერთოდ, ლიტერატურის, ხელოვნების თავისებურების საფუძველს. ეს გაგება, მხატვრული ბაძვის არსის განსაზღვრასთან ერთად, წარმოადგენს არისტოტელეს ესთეტიკურ-ლიტერატურული ნააზრევის ერთ-ერთ არსებით პრინციპს, რომელმაც თავისი ღრმად მეცნიერული არსის გამო უდიდესი როლი ითამაშა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. მისი სახით არისტოტელემ აღმოაჩინა მხატვრული ასახვის ერთ-ერთი ძირითადი კანონი.

არისტოტელე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს მხატვრული ასახვის სპეციფიკურ არსს. მისი დახასიათებით, მხატვრულობა ბაძვის, ასახვის აუცილებელი თვისებაა. იგი შემოქმედებითი წარმოსახვის ყველა თავისებურებას მოიცავს თავისთავში და ადამიანთა ტკობას, სულიერ ამაღლებას იწვევს მაშინაც, როდესაც სიმახინჯის ან ტრაგიკულის ასახვად გვევლინება. ამასთან, იგი იმდენად ორგანულად არის დაკავშირებული ასახვის არსთან, რომ მხატვრული ნაწარმოებისაგან მიღებული სიამოვნება შემეცნებით საფუძველსაც ემყარება.

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი, თბ., თსუ გამომცემლობა, 1944, გვ. 20.

² იქვე, გვ. 22.

„მიბაძვის შედეგი, — ვკითხულობთ „პოეტიკაში“, — ყოველ კაცს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილება... სწავლის მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისათვისაც... ამიტომ კაცს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან, უცქერის რა სურათებს, კაცს უხდება სწავლის შექმნა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი“¹. იმ შემთხვევაში კი, როდესაც ადამიანისათვის სურათზე გამოსახული უცნობია, „ნაწარმოები სიამოვნებას იწვევს მხოლოდ „ნაკეთობით, ფერადობით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით“².

არისტოტელე საგანგებოდ არკვევს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სიუჟეტისა და ცალკეული ჟანრების თავისებურებებსაც, რასაკვირველია, იმ დროისათვის არსებული ლიტერატურული პრაქტიკის განზოგადების საფუძველზე. „პოეტიკაში“ განხილულია აგრეთვე ფაბულა და ლიტერატურული ნაწარმოების ზოგი სხვა კომპონენტი. ყველა ამ შემთხვევაშიც მხოლოდ მხატვრული ასახვის აქ აღნიშნული პრინციპიდან გამოდის ფილოსოფოსი. განსაკუთრებით ფასეულია იმ ნიშნების დადგენა არისტოტელეს მიერ, რომლებითაც იგი ჟანრებს, მისივე სიტყვებით რომ გამოცეთ, „შემოქმედების სახეებს“ — ეპოპეას, ტრაგედიასა და კომედიას განასხვავებს ურთიერთისაგან. მისი განსაზღვრით, „სამი ნიშნით — მიბაძვის საშუალებით, მისაბაძი საგნით და მიბაძვის ხერხით — განსხვავდებიან შემოქმედების სახეები“³. როგორც ამ დებულებას, ისე რიგ სხვა დასკვნებსაც, რომლებიც ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა და ჟანრების შესახებ გვაქვს მოცემული „პოეტიკის“ შემონახულ ტექსტში, ღღემდე არ დაუკარგავს გარკვეული მეცნიერული მნიშვნელობა.

არისტოტელე იყო მწვერვალი ანტიკური ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნებისა. მის შემდეგ ანტიკური აზროვნების ეს

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. 8.

² იქვე, გვ. 9.

³ იქვე, გვ. 7.

დარგიც თანდათან დაეშვება ძირს. შედარებით ყველაზე თვალსაჩინო, რაც არისტოტელეს შემდეგ შეიქმნა ანტიკურ სამყაროში, იყო პორაციუსის (65-8 ჩვ.ე.) „მიმართვა პიზონებისადმი“. ეს პოეტური ტრაქტატი პოეზიის შესახებ მოიცავს უკვე ცნობილ შეხედულებათა შერჩევით დალაგებასა და იმ წესთა ნორმატიულ განხილვას, რომლებითაც უნდა ხელმძღვანელობდნენ პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებზე მუშაობისას.

ძველ რომშივე, ჩვენი წელთაღრიცხვის III საუკუნეში, მთლად ჩაქრა ანტიკური ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების შუქი პლატონის მოძღვრების მისტიკური განვითარების გამო, რაც ყველაზე მკვეთრად გამოიხატა პლოტინის (205-270 წწ.) ესთეტიკურ შეხედულებებში. აქ ლიტერატურა სავსებით დასცილდა რეალურ სინამდვილესა და ნამდვილ შემოქმედებით შინაარსს, რეალურ ადამიანურ საფუძველს.

პლოტინის ნაზრევი არსებითად გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენდა ანტიკურ ესთეტიკასა და შუა საუკუნეების სქოლასტიკურ ესთეტიკას შორის.

შუა საუკუნეები და რუსთაველი

ამჟამად შოთა რუსთაველის მხატვრული შემოქმედებისა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების გააზრების ახალი ეტაპი დგება იმის გამო, რომ საბოლოოდ დადგინდა პოემის მეცხრე სტროფის ორი სიტყვისაგან, — („აბზავი სპარსული“) შემდგარი კომპლექსის შინაარსი, რაც ცხადყოფს, რომ პოემაში ყველაფერი სიუჟეტიდან დაწყებული უმცირეს დეტალებამდე რუსთაველს ეკუთვნის.

რუსთაველის ესთეტიკურ-მხატვრული მსოფლმხედველობის გარკვევის საერთო საფუძველია ანტიკური და რენესანსული თეორიები. პლატონი, რომელსაც რუსთაველი პოემაში ახსენებს, მიიჩნევდა, რომ ღვთაებანი მუზების საშუალებით ქმნიან იმ სიმღერებს, რომელთაც პოეტების სახელით ვღებულობთ, ხოლო

თვით პოეტს, როგორც შემოქმედს, ამაში არავითარი დამსახურება არ მიუძღვის. პლატონის აზრით, პოეზიაც არ არის ღვთაებრივი მოვლენა, რადგანაც მან მოკვდავი პირების ხელში გაიარა, ამიტომაც, რომ პოეზიის საშუალებით არც ჭეშმარიტების შეცნობაა შესაძლებელი. პლატონის მოძღვრება იდეების შესახებ განაპირობებს, რომ მშვენიერება მისი გაგებით მყარი, მარადიული, უსიცოცხლო და გაქეაგებულია, რომელსაც არც წარმოშობა აქვს და არც აღსასრული.

რუსთაველის შეხედულებები ესთეტიკისა და მხატვრული შემოქმედების პრობლემებზე პლატონის თვალსაზრისისაგან დაშორებულია. როგორც ვიცით, პლატონს ამ საკითხებში დაუპირისპირდა არისტოტელე, რომლისთვისაც გონების სარბიელი არის არა მარტო აბსტრაქტულ იდეათა სამყარო, არამედ გრძნობადი ქვეყანაც. რუსთაველი თავისი შემეცნების თეორიით უპირისპირდება პლატონს და უახლოვდება არისტოტელეს. პროფესორმა მოსე გოგიბერიძემ დაამტკიცა, რომ რუსთაველის ესთეტიკურ-ლიტერატურული შეხედულებები არისტოტელესეული ხასიათისაა.

ქართული და მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს რუსთაველის პოემის „დასაწყისს“. ნაწარმოების ამ ნაწილს, მთელ პოემასთან ერთად, უკანასკნელი რვა საუკუნის მანძილზე უდიდესი გავლენა ჰქონდა ქართული ესთეტიკური აზრის განვითარებაზე, საერთოდ ჩვენი მწერლობის შემდგომ ბედზე.

რუსთაველი, როგორც აკადემიკოსმა კორნელი კეკელიძემ ეჭვიმუტანლად დაამტკიცა, თავისი მსოფლმხედველობით ქრისტიანია, ამავე დროს იგი ამჟღავნებს უდიდეს ცოდნას როგორც პლატონიზმისა და არისტოტელიზმისა, ისე კანთეიზმის სფეროში, თუმცა არც ერთ მათგანს არ ემხრობა. მისი ქრისტიანული მოძღვრების სულით გაჟღენთილი კრელო ღვთაებას გაიაზრებს როგორც უზენაეს ტრანსცენდენტურ ძალას. პოემის ავტორის აზრით, ღმერთი სამყაროს შემქმნელია, მაგრამ იგი ისეთსავე

დამოკიდებულებაშია სამყაროსთან, როგორც თვითონ რუსთაველი თავის ქმნილებასთან.

რუსთაველი, როგორც შემოქმედი, რეალისტია, მაგრამ როგორც ქრისტიანი, იცავს აზრს იმქვეყნიური სინამდვილის არსებობის შესახებ.

საინტერესოა რუსთაველის, როგორც მოაზროვნის, დამოკიდებულება შუა საუკუნეებში გაბატონებული ფილოსოფიის მამამთავარ პლოტინის მოძღვრებასთან. ისტორიიდან ცნობილია, რომ ამ პიროვნებასთან ერთხელ მივიდა ფერმწერი და სთხოვა, ნება მომეცი დაგხატო, რაზეც უარყოფითი პასუხი მიიღო — მე მეზიზღება ჩემი ხორციელი არსება, ვოცნებობ მალე მოკვდეთ, რათა ხრწნადი გარსისაგან გაეთავისუფლდეო.

თავისი მოძღვრებით პლოტინმა შექმნა იერარქიული წყობის მოძღვრება, რომლის ზედა საფეხურზე იმყოფება ერთი ანუ ღვთაება. მისგან გამომდინარეობს მსოფლიო გონება, რომელიც შემდეგ გონებათა მრავლობად ნაწილდება. უკანასკნელ საფეხურზეა ბუნება (მატერია), როგორც ბოროტება, აღსავსე წინააღმდეგობებითა და დანაშაულობებით. ისევე, როგორც თანდათან კლებულობს სხივის ძალა იმის მიხედვით, რაც უფრო შორდება სინათლის წყაროს, ასევე კლებულობს, პლოტინის აზრით, ნამდვილად არსებული სუბსტანციაც თავის მოძრაობაში ზემოდან ქვევით. იგი სავსებით ქრება გრძობად სინამდვილეში, რომელიც ამის გამო გადაქცეულია არა მარტო ჭეშმარიტ არსებობას მოკლებულად, არამედ ბოროტებისა და ცდუნებათა წყაროდაც.

ამ მოძღვრებას სავსებით გამორიცხავს რუსთაველის შეხედულებები. რუსთაველი გრძობად სინამდვილეს ისეთსავე უმაღლეს არსებად მიიჩნევს, როგორც ღმერთის მიერ შექმნილ სხვა ყოველივეს. მისთვის ბუნებაც ისევე ლამაზია, ჭეშმარიტი, მრავალფეროვანი და მშვენიერების საშეფო, როგორც ღვთაებრივი საკვირველებანი.

თუ პლოტინისათვის გრძობად სინამდვილეს შემოქმედებითი უნარი არ გააჩნია, რუსთაველის მთელი შემოქმედება გრძობადი სინამდვილის ფონზე იშლება. მხატვრული სახის სინამდვილ-

ესთან მიმართების საკითხში არისტოტელე და რუსთაველი დგანან ერთ პოზიციაზე — მხატვრულ სახეში ხორცშესხმულია სინამდვილის ზოგად-ტიპური ნიშნები, ამით მხატვრულ შემოქმედებას ენიჭება შემეცნებითი მნიშვნელობა და იგი სიბრძნისმეტყველების, — ფილოსოფიის დარგად იქცევა.

რუსთაველის ლიტერატურულ-ესთეტიკური თვალსაზრისის ცენტრში დგას ღვთაებასავით განდიდებული ადამიანი. ამაზე მეტყველებს მთელი პოემა. პოეტის ჩანაფიქრი ამ სფეროში შეიძლება ნაწარმოებიდან აღებული 901 სტროფით გამოინახტოს, — „ვერ მიგია ქება მათი, ვერა ქება საქებარი“.

„ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისათვის სილამაზე მეტაფიზიკური კატეგორია არ არის. იგი არსებობს არა მარტო მხატვრულ ნაწარმოებში, არამედ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს უთვალავი ფერის სახით გაშლილი ბუნებაც, გრძნობადი სილამაზის ქვეყანაც.

რუსთაველის რწმენით, სამყარო ემყარება მოძრაობის უნივერსალურ კანონს. ეს ჩანს პოემის ტაეპებიდან: „რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამჭენაროსა“, „ღმერთმან ერთი რათ აცხოვნოს, თუ მეორე არ წაწყმიდოს“, პოეტის ასეთ შინაარსის გამოთქმებში აკადემიკოსმა კორნელი კეკელიძემ დაინახა იმისი აუცილებელი ღალადისი, რომ სიცოცხლე განპირობებულია სიკვდილით, როგორც პროკლე დიადოხოსი ამბობს: „სიკვდილი ერთისა არის წინამძღვარი და აუცილებელი პირობა მეორის სიცოცხლისა“.

რუსთაველისათვის მშვენიერება არ არის არსებული სინამდვილიდან გათიშული ფენომენი. იგი განფენილია ბუნებაში, ჩაქსოვილია საგნებსა და მოვლენებში.

მშვენიერების იდეალი რუსთაველთან დაკავშირებულია ადამიანთან და მის განცდებთან.

იტალიური რენესანსი. განსხვავებული მიმართულება მიიღო დასავლეთის რენესანსის ესთეტიკურ-ლიტერატურულმა აზროვნებამ. აქ რელიგიური დოგმების („ზეცის ინტერესების“) უარყოფა და მიწასთან დაბრუნება იმდენად არსებით ხასიათს

ატარებდა, რომ სინამდვილის ზუსტი გამოსახვის პრინციპი იქცა ესთეტიკურ-ლიტერატურული აზრის წარმმართველ ფაქტორად. რენესანსის ხელოვნებისა და ესთეტიკის ეს ერთ-ერთი უძირითადესი ტენდენცია განსაკუთრებული სიცხადით არის ასახული ლეონარდო და ვინჩის (1452-1519 წწ.) შეხედულებებში.

ლეონარდო და ვინჩი თავის „ტრაქტატში ფერწერის შესახებ“ ძირითადად მატერიალისტურ თვალსაზრისზე დგას. მისი განსაზღვრით, შემეცნება, რომლის საგანია ბუნება, მხოლოდ მაშინ აღწევს სასურველ შედეგს, როდესაც გაივლის გრძნობებისა და ექსპერიმენტის გზას და შემოწმდება მათემატიკის რომელიმე ერთი დარგის მიხედვით, ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, ბუნების შემეცნება ნამდვილია მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი ცდისა და რომელიმე გრძნობის შვილია, პრაქტიკით და მათემატიკით მართლდება, განსაკუთრებით მათემატიკით, რადგან სამყაროს საიდუმლოება მხოლოდ მათემატიკის ენაზეა დაწერილი. ეს თავისებურად შეეხება ხელოვნებასაც, რომლის საფუძველი ბუნებისადმი მიბაძვაა. ხელოვნების უპირველესი ღირსება იმით განისაზღვრება, თუ რამდენად ახლოს დგას ბუნებასთან, ანდა, რამდენად უფრო კანონიერი შვილია იგი ბუნებისა. ამიტომ ხელოვნების უმაღლეს დარგს ფერწერა წარმოადგენს. იგი ყველაზე უფრო ზუსტად და სრულყოფილად ბაძავს, ასახავს ბუნებას, რაც იმითაა გამოწვეული, რომ ის ემყარება ადამიანის არა მარტო მაღალ გრძნობას – მხედველობას, არამედ გონების დიდ შრომასაც. ამის გამო, აქ ყოველგვარი მეცნიერების დამოუკიდებლად იქმნება საჭირო ცოდნა ბუნების შესაცნობად. ფერწერა საგნებს აჩვენებს ისე, როგორც ბუნებაშია ისინი მოცემული. მეტიც, ფერწერა მეცნიერებასა და ფილოსოფიაზე უფრო ზუსტადაც ბაძავს, გადმოსცემს ბუნებას. ამიტომ ის, ვინც აუგად იხსენიებს მხატვრობას, ასევე ექცევა ბუნებასაც. საგნები იბადება ბუნებიდან, საგნებიდან კი წარმოიქმნება მხატვრობა, რის გამოც ეს უკანასკნელი ბუნების შვილიშვილია და ღმერთის ნათესავი.

პოეზია, ლეონარდო და ვინჩის შეხედულებით, მოკლებულია ამ დიდ ღირსებას, რადგან ბუნებას მხოლოდ ზერელე აღწერისა

და წარმოდგენების მეშვეობით გადმოსცემს. მას არა აქვს საკუთარი პოზიცია, საფუძველი ბუნებასთან დამოკიდებულებისა, რის გამო ყოველთვის მეცნიერებასა და ფილოსოფიას ემყარება, ყოველთვის ფილოსოფოსის ან რომელიმე მეცნიერის მიერ მოპოვებულ ცოდნას ისაკუთრებს. ერთადერთი უპირატესობა, რაც პოეზიას გააჩნია, ეს არის ადამიანის გრძნობების უფრო ძლიერად გადმოცემა, რასაც იგი სიტყვათა ჰარმონიის მეშვეობით აღწევს. ყველა ეს განსხვავება იმითაა გამოწვეული, რომ პოეზია და მხატვრობა, თუმცა ორივე მხატვრობაა, ან ორივე პოეზიაა, მაგრამ სხვადასხვა გრძნობებზე დაფუძნებული — მხატვრობა პოეზიაა, რომელსაც ვხედავთ, მაგრამ ვერ ვისმენთ; პოეზია მხატვრობაა, რომელსაც ვისმენთ, მაგრამ ვერ ვხედავთ. მაშასადამე, მხატვრობა მუნჯი პოეზიაა; პოეზია ბრმა მხატვრობაა.

დასავლეთის რენესანსის ესთეტიკაში ბუნების გამოხატვის ყოველმხრივობა და სიმართლე აღიარებულია ხელოვნების ასახვით არსისა და ღირსების უპირველეს ნიშანდობლივ თვისებად.

კლასიციზმი. ლეონარდო და ვინჩის ესთეტიკური თვალსაზრისი გარკვევით მოიცავდა პირველ ჩანასახს იმ პრინციპებისა, რომლებიც რაციონალიზმის ესთეტიკურ მოძღვრებას დაედო საფუძვლად; თუმცა, როგორც ვნახეთ, ლეონარდოს ნაწილობრივადაც არ დაუნახავს რაიმე წინააღმდეგობა გრძნობასა და გონებას შორის, როგორც საერთოდ, ისე, კერძოდ, მხატვრულ შემოქმედებაშიც. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ იგი გრძნობებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობასაც კი ანიჭებდა.

რაციონალიზმი ჩამოყალიბდა საფრანგეთში, რენე დეკარტის (1596-1650 წწ.) დუალისტური ფილოსოფიის სახით. დეკარტი ლიტერატურის თეორიულ საკითხებს შეეხო მხოლოდ პირად წერილებში მწერალ ჟან ლუი ბალზაკისადმი (1557-1654 წწ.). იგი, თავისი ფილოსოფიური თვალსაზრისის შესაბამისად, გონების ძალას, გონებისეულ ნორმებსა და „მათემატიკის ენას“ აღიარებს მხატვრული შემოქმედების განმსაზღვრელ ფაქტორად.

დეკარტის რაციონალიზმის თავისებური განვითარების საფუძველზე აღმოცენდა რაციონალისტური ესთეტიკა, რომლის პრინ-

ციპები ყველაზე მკვეთრად გამოხატა ფრანგული კლასიციზმის თეორეტიკოსმა ბუალომ თავის ლექსად დაწერილ ტრაქტატში — „პოეტური ხელოვნება“.

ბუალო (1636-1711 წწ.), საერთოდ მთელი კლასიციზმი, დეკარტიდან იღებს მხოლოდ იდეალისტურ მეტაფიზიკურ პრინციპებს. მატერიალიზმს კი სრულიად უარყოფს. ამიტომ აქ სავსებით წაიშალა ის რეალისტური ელემენტი, რომელიც დეკარტის ესთეტიკურ შეხედულებებს ახასიათებდა და, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული სიმართლის დეკარტისეულ გაგებაში კლინდებოდა.

გონება არის საფუძველი და კრიტერიუმი როგორც მშენიერებისა საერთოდ, ისე, კერძოდ, ხელოვნებისა. ხელოვნებაში კარგია მხოლოდ ის, რაც გამოდის გონებიდან და რჩება მხოლოდ გონების სფეროში. ვნებას, ემოციებს, წარმოსახვას, ფანტაზიას მხოლოდ ზიანი მოაქვს ლიტერატურული ქმნილებისათვის. ამიტომ განსჯას, პრაქტიკულ მსჯელობას უნდა ემყარებოდეს მწერალი. ყველაფერი ის, რაც კლასიციზმს, როგორც ფრანგული აბსოლუტიზმის სულისკვეთების გამომხატველ შემოქმედებით კონცეფციას, ახასიათებდა განყნებულობისა და ცხოვრებისაგან მოწყვეტის სახით, ბუალოს აზრით, სიმართლეა, რადგან გონების პროდუქტს წარმოადგენს. აქედან გამომდინარეობს ბუალოს მიერ დადგენილი უპირველესი კანონი პოეტური შემოქმედებისა: გონების განსჯას უნდა დაემორჩილოს ლექსი; გონებიდან მიიღებს იგი ყველა მაღალ ღირსებასა და სიკეთეს. „გონებავ, იყავ მეფე, ხოლო რითმავ, იყავ მონა“, — არსებითად ამ პრინციპს ემყარება ბუალოს მთელი ლიტერატურული ნააზრევი, მომცველი მკაცრი ნორმების მთელი სისტემისა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ყოველი ჟანრისათვის.

ვიკო (1668-1744 წწ.). მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისში ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნება ახალი პრინციპით მდიდრდება. ეს იყო ისტორიზმის პრინციპი, რომელიც წამოაყენა იტალიელმა ჯ. ვიკომ პოეზიის, საერთოდ, ლიტერატურის მიმართ, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ისტორიული მეთოდის დამ-

კვიდრების აუცილებლობის - დასაბუთებისას. მანვე პირველმა აღნიშნა პოეზიის განვითარების სპეციფიკური არსი და შეეხო პროგრესის პრობლემას ხელოვნებაში.

განმანათლებლები. კლასიციზმთან დიამეტრულად დაპირისპირებულ პრინციპებს ავითარებენ მე-18 საუკუნის დიდი განმანათლებლები. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ფრანგი დიდრო და გერმანელი ლესინგი.

თავდაპირველად უნდა მოვიხსენიოთ ჟ. დიუბო (1670-1742 წწ.), რომელიც ერთ-ერთ პირველ კრიტიკოსად არის აღიარებული და განმანათლებლობის სათავესთან დგას. დიუბომ პოეზიისა და მეცნიერების ურთიერთისაგან განმასხვავებელი ნიშნების განხილვისას საგანგებო ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ მეცნიერებაში განვითარების პროცესი აღმაეალი ხასიათისაა, ხოლო ხელოვნებაში - ყოველი დიდი ქმნილება გადაულახავია. მაშასადამე, აქ თანდათანობითი წინსვლის, აღმავლობის კანონი არ მოქმედებს. ამავე დროს, კლასიციზმის თვალსაზრისის წინააღმდეგ, იგი ამტკიცებდა, რომ პოეზიის უმაღლესი კანონი არის არა გონება, რომელიც მეცნიერებას განეკუთვნება, არამედ გრძნობა და ინტუიციაო. მრავალი საყურადღებო შეხედულება განავითარა მან პოეზიისა და ფერწერის ურთიერთმიმართების საკითხთა შესახებაც. მაგრამ, განმანათლებელთა ესთეტიკური ლიტერატურული თვალსაზრისი ყველაზე სრულად მინც დიდრომ და ლესინგმა გამოხატეს.

დენი დიდრო (1713-1784 წწ.). თავის თანამოაზრეთა შორის მან პირველმა მოგვცა ჩამოყალიბებული მატერიალისტური ესთეტიკური სისტემა, რომელშიც ლიტერატურის თეორიულ საკითხებსაც თვალსაჩინო ადგილი აქვს დათმობილი.

ხელოვნება, დიდროს თვალსაზრისით, ბუნებას ასახავს (ბაძავს). „ბუნებაა ხელოვნების პირველი მოდელი“ და კრიტერიუმი. ხელოვნების ესთეტიკური არსიც ბუნების მშვენიერების ასახვას შეადგენს. ისევე, როგორც ჭეშმარიტება არის ჩვენი მსჯელობის დამთხვევა ბუნების ქმნილებასთან, „მიბაძვითი სილა-

მაზეც“, ე.ი. ხელოვნების მშვენიერება (მხატვრულობა) არის „სახის შესაბამისობა საგანთან“.

როგორ ბაძავს ხელოვნება ბუნებას? დიდროს აზრით, მიბაძვა შეიძლება იყოს ფოტოგრაფიული და ნეიტრალური, ე.ი. უიდეო, მორალურ ღირსებას მოკლებული, ამავე დროს, იგი შეიძლება იყოს მხატვრული გამოსახვა, მაშასადამე, იდეური და მორალური. დიდროს იდეალს სწორედ ამ უკანასკნელი თვისების მატარებელი ხელოვნება წარმოადგენდა. მისი თვალსაზრისით, ის არ არის ნამდვილი ხელოვანი, ვინც სინამდვილეს პირდაპირ იმეორებს. ამასთან, ხელოვნების ამოცანა სინამდვილის მიბაძვით ასახვაში მდგომარეობს. მსახიობი მხოლოდ მაშინ თამაშობს კარგად, როდესაც ის სცენაზე მართლა კი არ მრისხანებს, არამედ მრისხანებას ბაძავს და, ამავე დროს, ზუსტად ბაძავს, ზუსტად გადმოსცემს, რითაც მაყურებელში ქმნის ილუზიას ნამდვილი მრისხანებისა. დიდრო ამ პრინციპის სახით რაციონალიზმისაკენ იხრება, რაც სუბიექტური შემოქმედებითი ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლით იყო გამოწვეული. მისი აზრით, მგრძობელობა ყოველთვის ცდება და ჩრდილავს „ბუნების სიმართლეს“. იგი არასოდეს არ არის დიდი ხელოვანის თვისება. დიდი ადამიანების „არა გული, არამედ თავი ქმნის ყველაფერს“ – ეს, ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, მიბაძვა მაშინაა სრულყოფილი, როდესაც იგი „უდიდესი იდეით“ და მაღალი ზნეობრივი პოზიციით არის განათებული. მხატვრული ნაწარმოები მუნჯია, თუ მასში ეს მომენტები – იდეები და ზნეობრიობა – არ ცოცხლობენ. დიდი ხელოვანი მხოლოდ ის არის, ვინც ხელოვნების ენაზე ბუნების თარგმნის პროცესში ახლოს მისწვდება ობიექტის არსებას, ვისაც „უნარი აქვს სინამდვილის წიგნში ამოკითხული ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების“ ნამდვილი ჩვენებისა. ამიტომ ყოველი ხელოვანი ამავე დროს „ბუნების დიდი იმიტატორია“.

დიდრო იბრძოდა მწერლობის, თეატრისა და სახვითი ხელოვნების ცხოვრებასთან დაკავშირებისათვის, თანამედროვეობის სუ-

ლისკვეთებით ამეტყველებსათვის. იგი მოქმედი, ხალხის დამხმარე და სიმართლის მქადაგებელი ხელოვნების დიდი ტრიბუნი იყო.

აღნიშნულის გამო, დიდრო უარყოფდა არა მარტო ბუალოს „ნორმებს“, არამედ ვინკელმანის აზრსაც ანტიკური ხელოვნებისადმი მიბაძვის შესახებ. დიდროს თვალსაზრისით, ვინც ანტიკური ესთეტიკური იდეალის მიხედვით ქმნის თავის ნაწარმოებს, ქმნის რაღაც ცივსა და უსიცოცხლო ნივთს; იმ შესანიშნავი ჭეშმარიტების გარეშე, „რომელიც შეიძლება დანახულ იქნეს მხოლოდ ბუნებაში“. ანტიკური ხელოვნება საჭიროა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი დახმარებით ხელოვანმა ისწავლოს „ბუნების დანახვა“, წაკითხვა.

დიდროს მატერიალისტურ ესთეტიკურ-ლიტერატურულ ნაზრევს დიდი ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა. ცხადია, მას გარკვეული არსებითი ნაკლიც ახასიათებდა, რაც განპირობებული იყო მექანიკური მატერიალიზმის საერთო ნაკლით.

დიდრო არა მარტო საერთოდ ისტორიას, არამედ ხელოვნების განვითარებასაც იდეალისტური თვალსაზრისით ხსნიდა. ეს კი უაღრესად არსებით დაბრკოლებას წარმოადგენდა ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების თანამიმდევრული გაშუქებისათვის.

ლესინგი (1729-1781 წწ.) იბრძოდა რეალიზმის დამკვიდრებისათვის თავისი დროის გერმანულ ლიტერატურაში, თეატრსა და სახვით ხელოვნებაში. მისი პირველი მნიშვნელოვანი ნაშრომი „წერილები უახლეს გერმანულ ლიტერატურაზე“ მოიცავს კლასიციზმის საერთო პრინციპებისა და მათ გერმანულ გამომხატველთა თვალსაზრისის მკაცრ კრიტიკას. ლესინგის უმთავრეს შრომებად კი, საერთოდ, აღიარებულია „ლაოკოონი“ (1766 წ.) და „ჰამბურგის დრამატურგია“ (1768-1769 წწ.).

„ლაოკოონში“ რეალიზმის პრინციპების დაცვა დაკავშირებულია პოეზიისა და ფერწერის საზღვრების არსის შედარებით ანალიზთან. ეს ანალიზი განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს იმითაც, რომ აქ ლესინგი, წინააღმდეგ ლეონარდო და ვინჩის ჩვენთვის უკვე ცნობილი გაგებისა, პოეზიას, საერთოდ, ლიტერატურას აყენებს ფერწერაზე მაღლა. ლიტერატურა, მისი

თვალსაზრისით, უფრო სრულად, უფრო ღრმად ასახავს სინამდვილეს, ცხოვრების არსს და უფრო მეტად ემსახურება ხალხს, საზოგადოებას, ვიდრე სახვითი ხელოვნება. იგი ასეთივე შეფასებას აძლევს სიტყვის ხელოვნებას ესთეტიკური თვალსაზრისითაც.

„ჰამბურგის დრამატურგიაში“, ჰამბურგის თეატრის დადგმების განხილვის ფონზე, მოცემულია ლიტერატურის, საერთოდ, ხელოვნების ზოგადი არსისა და დანიშნულების უაღრესად პროგრესული და ღრმა ანალიზი.

ხელოვნების საფუძველი არის ცხოვრების ასახვა. ხელოვნება მით უფრო ღიღია და მომხიბლავი, რაც ურო მეტი სიმართლით ასახავს სინამდვილეს, რადგან მის უმთავრეს თვისებასა და ღირსებას წარმოადგენს „ჭეშმარიტება და გამოხატვა“. ის არ შეიძლება იყოს ღიღი, რაც სიმართლეს არ მოიცავს, ხოლო ხელოვნებაში სიმართლე არ ვლინდება სინამდვილის პირდაპირი ასახვის გზით. ეს იმიტომ, რომ მხატვრულმა ნაწარმოებებმა ჩვენ უნდა გვაჩვენოს არა ის, თუ სინამდვილეში რა გააკეთა ამა თუ იმ ადამიანმა, არამედ ის, თუ რას გააკეთებს ან გააკეთებდა მოცემული ხასიათის ადამიანი მოცემულ პირობებში. სიმართლე მხოლოდ ფაქტების სისტემაში, ფაქტების ერთობლიობაში შეიძლება იქნეს ამოკითხული. იმიტომ ტიპურობა არის მხატვრული შემოქმედების მთავარი კანონი და მხატვრული სიმართლის ერთადერთი საფუძველი. ამასთან, ყოველი ტიპური სახე მხოლოდ მაშინ არის ბუნებრივი და დამაჯერებელი, როდესაც იგი შექმნილია განზოგადებისა და ინდივიდუალიზების მთლიანობის საფუძველზე.

ლესინგის თვალსაზრისით, ლიტერატურის ამოცანაა ადამიანის როგორც ესთეტიკური, ისე იდეურ-მორალური აღზრდა. ეს მისი უპირველესი საზოგადოებრივი დანიშნულებაა. იგი არა მარტო უნდა გამოსახავდეს ცხოვრებას მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, არამედ კიდევ უნდა ასწავლიდეს ადამიანებს, თუ როგორი ადამიანობა და როგორი ცხოვრებაა უკეთესი.

კანტი (1724-1804 წწ.) უფრო ზოგად ასპექტში განიხილავს ლიტერატურის, ხელოვნების თეორიულ პრობლემებს გერმანული კლასიკური იდეალიზმი. მისი ფუძემდებელი იმანუელ კანტი თუმცა უშუალოდ არ არკვევს ლიტერატურის არსს, მაგრამ მისი ესთეტიკის პრინციპებმა დიდი გავლენა მოახდინა ლიტერატურული აზროვნების განვითარებაზე, კერძოდ, ლიტერატურის ფორმალისტური თეორიის ფორმირებაზე, რის გამო მათი გათვალისწინება აუცილებელია.

კანტის ესთეტიკური ნააზრევი, შესაბამისად მისივე ფილოსოფიური სისტემისა, დუალისტურია, შინაგანი პრინციპული წინააღმდეგობებით ხასიათდება. მაგრამ, როგორც ყველა ანალოგიურ შემთხვევაში, აქაც საბოლოოდ იდეალიზმი სძლევს მატერიალიზმს.

მშვენიერება, კანტის თვალსაზრისით, მსჯელობის უნარის სფეროს წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი იგივე ესთეტიკური განსჯაა და სრული დამოუკიდებლობით ხასიათდება. იგი აბსოლუტურად ემიჯნება გონების მოქმედების თეორიულ და პრაქტიკულ სფეროს. მის საგანს მოვლენების, საგნების ფორმალური მიზანშეწონილობა წარმოადგენს, ხოლო მისი მიზეზი მხოლოდ სუბიექტურია. გემოვნების განსჯას „არავითარი ობიექტური მიზეზი“ არ შეიძლება გააჩნდეს. მიუხედავად ამისა, მას მაინც საყოველთაო ხასიათი აქვს, რასაც „სუბიექტური აუცილებლობა“ უდევს საფუძვლად.

კანტის შეხედულებით, მშვენიერება არის ის, რაც მსჯელობის უნარის, იგივე ესთეტიკური განსჯის, აქ აღნიშნულ ბუნებას შეესაბამება. ამიტომ მშვენიერების არსი არც სიკეთეს მოიცავს, არც სასურველს, არც ჭეშმარიტებასა და კარგს. მშვენიერება საყოველთაოა, დროისა და სივრცის გარეშე დგას და სავსებით გამორიცხავს თავის თავიდან ყოველგვარ ცნებასა და ინტერესს, ყოველგვარ რეალურ ადამიანურ მისწრაფებასა და იდეალებს. მაშასადამე, იგი ყოველგვარი ცნებისა და ინტერესის გარეშე წარმოადგენს საყოველთაოდ მოსაწონს, აუცილებელი სიამოვნების საგანსა და მიზეზს. ვარდი, — განმარტავს კანტი, — ჩვენ მისი არსების გარეშე მოგვწონს. ვარდის არსი მხოლოდ

ბოტანიკოსებმა იციან და ისინიც, როდესაც ვარდის ბუნებას განიხილავენ, სრულიად ივიწყებენ მის ესთეტიკურ თვისებას. არც საგნის შინაარსობრივი არსება ივებს რაიმეს სილამაზით და არც სილამაზე მდიდრდება საგნის შინაარსობრივი სრულყოფილებით. ამასთან, რადგან ესთეტიკური განსჯა სუბიექტური წარმოშობისაა და მოკლებულია შემეცნების უნარს, ის, რასაც ჩვენ მშვენივრად მივიჩნევთ, არ არის ობიექტის (საგნებისა და მოვლენების) თვისება, არ შეიძლება არსებობდეს განსჯის უნარის დამოუკიდებლად.

ხელოვნებაც ასეთივე იზოლირებული სამყაროა, მხოლოდ გენიალობის გამოვლენას წარმოადგენს, მხოლოდ ფორმით იფარგლება და წმინდა სიამოვნების შექმნას ემსახურება. ნამდვილი ხელოვნება — „ესთეტიკური ხელოვნება“ — მხოლოდ ამ თვისებით ხასიათდება. მას ყველგან და ყოველთვის მხოლოდ ერთადერთი ობიექტი აქვს — ესთეტიკური იდეალი. ეს უკანასკნელი კი ისეთ წარმოდგენას, ოცნებას მოიცავს, რომელიც იძლევა მიზეზს მრავალი ფიქრისა და აზრის დინებისათვის, მაგრამ, ამავე დროს, კონკრეტულ მიმართებაში არც ერთ მათგანს არ უდრის. მისი არც გამოხატვა და განსაზღვრა შეიძლება. პირიქით, იგი, როგორც გემოვნების განსჯისა და მშვენიერების უმაღლესი მომენტი, ადამიანის გონებისათვის მიუწვდომელია. მაშინ რა საშუალებით აღწევს ხელოვნება მის გამოხატვას? ბუნებისადმი მიბაძვით, რაც მხოლოდ მშვენიერების სფეროს გულისხმობს და, ამდენად, სუბიექტურ საფუძველს ემყარება. დამახასიათებელია, რომ ეს მომენტი კანტისათვის ხელოვნების მთელი არსის მომცველ ფაქტორს წარმოადგენს. ამიტომაც, რომ მშვენიერება ბუნებაში არის ფორმით მშვენიერი ნივთი, ზოლო ხელოვნებაში — მშვენიერ ნივთზე მშვენიერი წარმოდგენა. ბუნება მშვენიერია, როცა მას ხელოვნების ხასიათი აქვს; ხელოვნება ღირსეულია (მშვენიერია), როცა იგი ბუნების სახეს ატარებს.

უაღრესად ნიშანდობლივია შემდეგი ფაქტიც: კანტი როგორც მშვენიერების, ისე, კერძოდ, ხელოვნების რაობის ანალიზისას

აღნიშნავს, რომ ისინი ცნებისა და ინტერესის გარეშე წარმოადგენენ ესთეტიკური ტკობის საყოველთაო, აუცილებელ საგანს, მაგრამ ის, თუ რატომ ხდება ეს ასე, ე.ი. რა არის მშვენიერების არსი, სპეციფიკა, რომელიც ასე განრიღებულია ინტერესისა და ცნებისაგან და საყოველთაო სიამოვნების აუცილებელ საგანს შეადგენს, მას არ განუმარტავს. ერთი სიტყვით, მან თქვა, რით არ ხასიათდება მშვენიერება, ხელოვნება, მაგრამ არ უთქვამს, რით ხასიათდებიან ისინი.

კანტის თვალსაზრისით, მხატვრული შემოქმედების პროცესი მხოლოდ წმინდა ესთეტიკურის სფეროთი იფარგლება. სხვა მიზანი და ფუნქცია მას არ გააჩნია, იგი ქვეცნობიერია და ემყარება ცნობიერების ძალთა თავისუფალ თამაშს, რომელსაც, თავის მხრივ, თავისუფალი ესთეტიკური გრძნობა უღევს საფუძვლად. ხელოვანმა არასოდეს არ იცის, როგორ იბადება მის თავში რომელიმე ნაწარმოების ჩანასახი თუ იდეა, ან როგორ და რა სახით იქმნება თვით ეს ნაწარმოები.

კანტის შეხედულებით, შეუცნობადი, მიუწვდომელი საიდუმლოებით არის მოცული თვით ხელოვნებაც, საერთოდ, მშვენიერება. ამიტომ მეცნიერება არ შეიძლება არსებობდეს მათ შესახებ.

დამახასიათებელია ისიც, რომ ყველა ამ მკაცრ ესთეტიკურ განსაზღვრათა მიუხედავად, კანტი მშვენიერებასაც და ხელოვნებასაც ზნეობრიობისა და სიკეთის სიმბოლოდ მიიჩნევს.

საკუთრივ ლიტერატურას კანტი შემოქმედების პროცესის ანალიზისას ეხება. მისი დასკვნით, პოეზია იმით განსხვავდება პლასტიკური (სახვითი) ხელოვნებისა და მუსიკისაგან, რომ აქ წარმოსახვის თავისუფალი თამაში გონებასთან არის დაკავშირებული, „გონების საქმე“ და სფეროა.

კანტის ესთეტიკური ნააზრევის აღნიშნული პრინციპები საფუძვლად დაედო ფორმალისტური ესთეტიკის განვითარებას. მიუხედავად ამისა, როგორც საერთოდ კანტის მთელი ესთეტიკური სისტემა, ისე აქ აღნიშნული პრინციპები, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მივიჩნიოთ წმინდა ფორმალიზმად.

ჰეგელი (1770-1831 წწ.). იგი გერმანული კლასიკური იდეალიზმის უდიდესი წარმომადგენელია. ხელოვნებისა და მისი ცალკეული დარგების (მათ შორის ლიტერატურის) კონკრეტული თეორიული განხილვა მოგვცა ლექციებში ესთეტიკის შესახებ. სამყარო, მისი თვალსაზრისით, ობიექტურად არსებული აბსოლუტური იდეის სხვადაცოფნის თავისებურ სახეობას წარმოადგენს. ეს თავისებურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ იქ იდეის მხატვრულ სახეებში განხორციელებასთან (თვითშემეცნებასთან) გვაქვს საქმე. უშუალო საფუძველი კი, რომლის განსახიერების საშუალებით ხელოვნება, მაშასადამე, ლიტერატურაც, აბსოლუტური იდეის სხვადაცოფნას ავლენს, არის სინამდვილე. ამიტომ ხელოვნების უშუალო საგანია ემპირიული სინამდვილე, ცხოვრება მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და კონტრასტებით.

სინამდვილის მხატვრული განსახიერების სრულყოფილება ხელოვნის ფანტაზიის ძლიერებაზეა დამოკიდებული. ფანტაზია — ხელოვნის სპეციფიკური უნარი (ნიჭი), ინტელექტუალური თვისებაა, რომლის ფუნქციას შეადგენს ცოდნის გზით „კონკრეტულ სახესა და ინდივიდუალიზირებულ სინამდვილეში“, ე.ი. გრძობად-კონკრეტულ ფორმაში (სინამდვილის „ჩვენთვის ნაცნობ“ ფორმაში) შინაგანი გონივრულობის, ჭეშმარიტების გახსნა, აბსოლუტური იდეის გამოვლენა. იგი თუმცა გამონაგონს იყენებს, რითაც შორდება სინამდვილის ემპირიულ ფორმას, მაგრამ ამით ამ უკანასკნელთან დაპირისპირებულ სამყაროს კი არ ქმნის, არამედ ღრმად იჭრება სინამდვილის არსების სფეროში და ჭეშმარიტი სახით გამოხატავს მას. ამიტომაც, რომ ხელოვნების ნაწარმოები უფრო მაღალი და ნამდვილი რეალობაა, მეტი ჭეშმარიტებაა, ვიდრე ემპირიული სინამდვილე, რის გამოც ხელოვნება უფრო ახლოს დგას სულსა და მის აზროვნებასთან, ვიდრე უსულო ბუნება. ჰეგელის თვალსაზრისით, ხელოვნება საკუთრივ მშვენიერების მხრივაც მაღლა დგას სინამდვილეზე — იგი მშვენიერების უმაღლესი გამოხატულებაა.

ჰეგელი ხელოვნების დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობასაც აღიარებს. ხელოვნება უნდა წარმოადგენდეს მორალურ იარაღს, ადამიანთა მსახურს. ეს იმიტომ, რომ მისი ღირსება არ უნდა იფარგლებოდეს მხოლოდ საკუთარი საზღვრებით, არამედ გარკვეულ აზრს მოიცავდეს ამ საზღვრების (ე.ი. თავისთავის) გარეშეც. და ეს მომენტი ჰეგელს მიაჩნია არა მხოლოდ სასურველ გარემოებად, არამედ ხელოვნების ბუნების უკვე დამკვიდრებულ თვისებადაც. ხელოვნება, მისი დასკვნით, ხალხის მასწავლებლად იქცა.

მაგრამ ყველაფერი ეს ერთნაირად არ არის დამახასიათებელი ხელოვნების ცალკე დარგებისათვის. ჰეგელი ამ უკანასკნელთა კლასიფიკაციას ახდენს ხელოვნების საერთო ისტორიული განვითარების ასპექტში. ძირითად პრინციპს, რომელსაც ეს კლასიფიკაცია ემყარება, ხელოვნებაში აბსოლუტური იდეის გამოვლენის ისტორიული პროცესის გაგება წარმოადგენს. ამ პრინციპის საფუძველზე ჰეგელი სამ პერიოდს გამოყოფს ხელოვნების განვითარების ისტორიაში. ეს პერიოდებია: სიმბოლისტური, კლასიკური და რომანტიკული. მათ ხელოვნების გარკვეული დარგების განსაკუთრებული განვითარება შეესაბამება, სახელობრ, სიმბოლისტურს (ყველაზე ადრინდელ პერიოდს) — არქიტექტურა, კლასიკურს (ანტიკურ-ბერძნულ კლასიკურ ხელოვნებას) — ქანდაკება, ხოლო რომანტიკულს (შუა საუკუნეებისა და ახალი დროის დასაწყისს) — მხატვრობა, მუსიკა და პოეზია. მათგან პირველის — სიმბოლისტური ფორმის — საერთო თვისებას არქიტექტურის ტლანქი, შეზღუდული გამომსახველობითი ბუნება შეადგენს, რის გამო იდეა, ჭეშმარიტება აქ ნაწილობრივადაც ვერ პოულობს გამოვლენას. მეორე საფეხურის სფეროში პირველად ვლინდება აბსოლუტური იდეა, მაგრამ არა თავისუფალი სახით, არამედ მხოლოდ საგნობრივი, ტლანქი, ნატურალური სახემოსილებით. რომანტიკული ხელოვნება კი იდეას ავლენს არა მარტო სიზუსტით, არამედ მისი არსებითი ფიზიონომიის, მაღალი ჭეშმარიტებისა და სიცოცხლის მთლიანობაში. ამიტომ ამ ხელოვნების დამახასიათებელია სუბიექტურობა და სულის ისეთი მდგომარეობა, როდესაც იგი ტოვებს ემ-

პირიულ სამოსელს და თავისთავს უბრუნდება. ამასთან, აქ სინამდვილე მხოლოდ არტისტის სულში გარდაქმნილი სახით არის წარმოსახული. ყველაფერი ეს კი მუსიკას უფრო სრული სახით ახასიათებს, ვიდრე მხატვრობას, ხოლო პოეზია ორივეზე მაღლა დგას.

პოეზია, საერთოდ, ლიტერატურა, ჰეგელის თვალსაზრისით, მხატვრული შემოქმედების უმაღლესი სახეობაა იმიტომ, რომ იგი ხელოვნების ყველა დარგთა გამომხატველობითი თვისებების სინთეზს მოიცავს, „საერთო ხელოვნებაა“, რომელიც აღჭურვილია ადამიანური სამყაროდან აღებული ყოველგვარი თემისა და სიუჟეტის გაფორმების (გადაწყვეტის) უნარით. მისი ძირითადი თვისებაა ადამიანის მოქმედებაში ჩვენება, ადამიანთა ცხოვრების ყველაზე სრული სახით განსახიერება. მას აქვს უნარი, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, გაცილებით უფრო სრულად, ყოველმხრივ და თანამიმდევრულად გახსნას მდგომარეობათა არსი, მოქმედებათა ვითარება, გამოსახოს სულიერი მოძრაობა, ვნებები, წარმოდგენები; მისი სტიქიაა სულიერი სამყაროს „მატერიალური გამოსახვის“ სრული უარყოფა. იგი სულიერი შინაარსის, შინაგანი სამყაროს წარმოსახვით ასახიერებს სინამდვილის „გარეგან და ობიექტურ მხარეს“. ამიტომ ეს შინაგანი სუბიექტური სამყარო, ეს გრძნობები, წარმოდგენები და სხვა, არის ლიტერატურის სპეციფიკური მასალა და უშუალო შინაარსიც.

ჰეგელი, არსებითად, ხელოვნების ცალკე დარგთა სპეციფიკურ თვისებაში ხედავს ხელოვნების განვითარების ცალკე ეპოქათა ხასიათის საფუძველს, ახსნას. ამიტომაც, რომ იგი როგორც სიმბოლისტური, აგრეთვე კლასიკური და რომანტიკული საფეხურების განხილვისას, მათი ბუნების მიზეზს ეძიებს ხელოვნების დარგთა არსების სფეროში და არა იმ კონკრეტულ-ობიექტურ პირობებში, რომლებიც ნამდვილად ქმნიან მათ. მისი თვალსაზრისით, კლასიკური ეპოქა ძირითადად მხოლოდ იმიტომ განსხვავდება რომანტიკულისაგან, რომ პირველის დროს უმთავრესი დარგი იყო ქანდაკება, ხოლო მეორის — მხატვრობა, მუსიკა და პოეზია. თვით ის ფაქტი კი, რომ სხვადასხვა ეპოქაში ხელო-

ვნების სხვადასხვა სახე ბატონობს, აბსოლუტური იდეის ხელოვნებაში გამოვლენის განვითარებით აიხსნება. ეს იმიტომ, რომ ხელოვნების ისტორია არსებითად აბსოლუტური სულის მხატვრულ სახეებში გამოვლენის, თვითშემეცნების პროცესს წარმოადგენს. მაგრამ ჰეგელი ხელოვნებას ისტორიულ-სოციალური პირობების ასპექტშიც განიხილავს. არ იჭნება გადაჭარბება, თუ ვიტყვით, რომ იგი მრავალ პრობლემას გარკვეული ისტორიული თვალსაზრისით მიუდგა და ამ ნიადაგზე, ფაქტობრივად, თუმცა შეზღუდული გაგებით, პირველი შეეცადა გაეხსნა ხელოვნების განვითარების შინაგანი კავშირი საერთო-ისტორიულ პროცესთან. „ფენომენოლოგიას“ და „ფილოსოფიის ისტორიაში“, აგრეთვე „ესთეტიკაში“, წითელი ძაფივითაა გატარებული ეს დიდებული გაგება ისტორიისა.

დიდი ფილოსოფოსის დასკვნით, წავიდა ბერძნული ხელოვნების წარმტაცი დღეები, ისე როგორც გაქრა გვიანდელი შუა საუკუნეების დიდი აღორძინება. თანამედროვეობა უნიადაგოა ხელოვნების აყვავებისათვის. რენესანსის მომდევნო ეპოქებში მშვენიერება თანდათან ძირს ეშვება, ხოლო ეს ასე მოხდა და ხდება იმიტომ, რომ ასეთია ამ ეპოქების ისტორიული პირობები. საზოგადოებრივი ცხოვრება და სულისკვეთება.

სწორედ ამ ისტორიული თვალსაზრისიდან გამომდინარეობს ჰეგელის ნააზრევში ხელოვნების, კერძოდ, პოეზიის ეროვნული არსის აღიარებაც.

ჰეგელის ესთეტიკაში არაერთხელ გვხვდება ლიტერატურის, საერთოდ, ხელოვნების ობიექტური ბუნების ამა თუ იმ მომენტის, კანონის გენიალური განსაზღვრა ან მინიშნება. შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური შეხედულებები ჰეგელის მსოფლმხედველობის იმ სფეროს ეკუთვნის, რომელშიც „რაციონალური მარცვალი“ შედარებით უფრო მკვეთრად არის გამოხატული. ისტორიულად ჰეგელის ესთეტიკა გვევლინება, საერთოდ, მთელი იდეალისტური ესთეტიკური აზროვნების განვითარების მწვერვალად, რომელმაც მომდევნო ეპოქებში ორმხრივი განვითარება განიცადა: ერთი მხრივ, წმინდა იდეალისტური, ე.წ. მემარჯვენე

ჰეგელიანიზმის სახით, რაც საბოლოოდ სუბიექტური იდეალიზმის პრინციპებს გადაეზარდა (ამ მხრივ დამახასიათებელია ფიშერის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის ევოლუცია); მეორე მხრივ, მოხდა ჰეგელის „მარცხნივ განვითარება“, რაც ყველაზე მკვეთრად გამოიხატა ბ. ბელინსკის ნააზრევში. დიდმა რუსმა კრიტიკოსმა ჰეგელისავე ესთეტიკის რეალისტური პრინციპების, საერთოდ, მთელი „რაციონალური მარცვლის“ განვითარებით, თავისი მოღვაწეობის მეორე ნახევარში, არსებითად, დაძლია ჰეგელის იდეალიზმის გავლენა.

სტენდალის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები

სტენდალის (1783-1842 წწ.) ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების ფორმირება დაემთხვა ბურჟუაზიის გაბატონების ეპოქას. მწერალი აღნიშნავდა, რომ ამ პერიოდში, კერძოდ, უმოკლეს მანძილზე საფრანგეთის ისტორიისა, 1785 წლიდან 1825 წლამდე, მოხდა ისეთი დიდი საზოგადოებრივი ცვლილებანი, როგორც მანამდე მსოფლიოს არც ერთ ხალხს არ განეცადა. ცვლილებანი შეეხო ხალხის ყოფა-ცხოვრებას, საზოგადოების უდიდესი ნაწილის აზროვნებას, ჩვეულებებს, რწმენას, მხატვრულ შეხედულებებს. სტენდალის თვალსაზრისით, ახალი ეპოქის საზოგადოებრივი ყოფის თავისებურება სავსებით განსხვავებული იყო ადრინდელი პერიოდების ცხოვრების სპეციფიკისაგან. თუ წინათ ყველა ადამიანს სურდა გაეცინებინა და გაემხიარულებინა თავისი მეზობელი, — აღნიშნავდა სტენდალი, — ამჟამად ყველა ისწრაფვის სხვა მოატყუოსო. ამიტომ იყო, რომ ახალი შეხედულებების და გემოვნების მქონე საზოგადოება კვლარ ითმენდა ესთეტიკურის ტრადიციულ გაგებას. /

✓ სტენდალის აზრით, ცვლილებანი საზოგადოების ცხოვრებაში, ცალკეული კლასების ესთეტიკურ და მხატვრულ იდეალებში გამოწვეული იყო იმითაც, რომ შეიცვალა ლიტერატურის

მკითხველი საზოგადოება. ✓ ლუდოვიკო მეთოთხმეტის სამეფო კარის ცხოვრება არსებითად წარმოადგენდა გასართობ მაგიდას, რომელზედაც დიდებულები ქალაქს თამაშობდნენ. სწორედ ამგვარი ადამიანები უნდა გაერთო თამაშობათა შორის მოლიერს თავისი კომედიებით. პიესები, რომელთაც ქმნიდა XVII საუკუნის უდიდესი ფრანგი კომედიოგრაფი, თავისი ეპოქისათვის საუკეთესოს წარმოადგენდნენ. მაგრამ, სტენდალის დროისათვის ადამიანები უკვე სხვაგვარნი იყვნენ. საზოგადოებრივ აზრს მაშინ ქმნიდნენ არა სასახლის კარის დიდებულები, არამედ პარიზის უბრალო მოქალაქენი.

სტენდალის შეხედულებით, ამ დროს ორი ძირითადი ლიტერატურული მიმდინარეობა იბრძვის ურთიერთშორის. ესენია: ბურჟუაზიული ეპოქის კლასიციზმი, რომელიც ცდილობს ძველი ესთეტიკური, მხატვრული პრინციპების დაცვას და რომანტიზმი, რომელიც ახალი გემოვნებების და მხატვრული იდეალების გამოხატულებას წარმოადგენს. ეს ბრძოლა ქმნიდა XIX საუკუნის ოციანი წლების ევროპის ლიტერატურული ცხოვრების შინაარსს. კლასიციზმის მოძველებული კანონების ყველაზე სრულ გამომხატველად სტენდალი მიიჩნევს რასინს, ხოლო ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის მხატვრული პრინციპებით შექმნილ ნაწარმოებებად ასახელებს შექსპირის ტრაგედიებს, რამდენადაც, მისი თქმით, თანამედროვე მწერლობაში ჯერ კიდევ არ არსებობს ამ პრინციპებზე აგებული სანიმუშო ლიტერატურული ქმნილებანი. ბრძოლა რასინისა და შექსპირის სახელების ირგვლივ არსებითად წარმოადგენდა კამათს იმის შესახებ, შეიძლებოდა თუ არა კლასიციზმის ადგილისა და დროის ერთიანობის კანონების შესაბამისად შექმნილიყო ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც დააკმაყოფილებდნენ 1825 წლის ადამიანის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას, რომელიც აიძულებდა თანამედროვე მკითხველს, ეტირა და ეცახცახა, ე.ი. მიანიჭებდა მას იმ სიამოვნებას, რასაც ანიჭებდა კლასიციზმის საუკეთესო ქმნილებანი XVII საუკუნის მკითხველსა და მაყურებელს. სტენდალის მოსაზრებით, კლასიციზმის მოძველებული ხერხებით აგებული ნიმუშები

შეესაბამებოდა 1825 წლის პერიოდის ადამიანთა შორეული წინაპრების გემოვნებას და ველარ ჰვერიდა ახალი დროის მკითხველს ნამდვილ სიამოვნებას, საჭირო იყო ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა, ისეთი მწერლობა და ხელოვნება, რომელიც ხალხის ახლებური ჩვეულებებისა და რწმენის შესაბამისად ადამიანებში ჭეშმარიტად დიდ განცდებს გამოიწვევდა.

კლასიციზმის წინააღმდეგ ბრძოლის დროს სტენდალი, პირველ რიგში, ცდილობდა სამი ერთიანობის კანონის დარღვევას. მისი რწმენით, ხელოვნებას სჭირდებოდა განთავისუფლება იმ ბორკილებისაგან, რაც მას კლასიციზმის ესთეტიკამ შეუქმნა. საჭირო იყო ახლებური პრინციპების შემუშავება ახალი ხელოვნებისათვის. მოწინააღმდეგენი გვეუბნებიანო, — აღნიშნავდა სტენდალი, — რომ რასინს, მოლიერსა და ვოლტერს კლასიციზმის მხატვრული ხერხებით აქვთ დაწერილი საუკეთესო ნაწარმოებები. მაგრამ ფრანგული ლიტერატურის აღნიშნულ წარმომადგენლებს იმდენად დიდი ტალანტი ჰქონდათ, რომ კლასიციზმის ბორკილებით შებოჭვის მიუხედავად, მაინც გრაციოზულად შეეძლოთ სიარული პოეზიის გზაზე. ახალი დროის პედანტები კი, — აღნიშნავდა სტენდალი, ამ დიდი მწერლების მაგალითზე მითითებით ცდილობენ დაგვარწმუნონ, რომ მძიმე ბორკილები აუცილებელია იმათთვის, ვისაც სირბილი სურს.

თავის ესთეტიკურ ტრაქტატში („რასინი და შექსპირი“), სტენდალი შემდეგნაირად ცდილობს კლასიციზმის დროისა და ადგილის ერთიანობის კანონების დარღვევას. კლასიციზმის მომხრეთა შეხედულებით, — აღნიშნავს სტენდალი, — იმიტომ არის აუცილებელი დროისა და ადგილის პრინციპის დაცვა, რომ შეუძლებელია ვირწმუნოთ — მოქმედება, რომელიც სინამდვილეში გრძელდებოდა, ეთქვათ, სამი თვის მანძილზე, შეიძლება სამი საათის განმავლობაში მოხდეს სცენაზე. გონება, ამ მოსაზრების მომხრეთა აზრით, როცა ეს ასეა პიესაში, აღშფოთდება, რადგანაც მოეჩვენება, რომ მას თითქოს აქ საქმე აქვს აშკარა სიცრუესთან. ამ მოსაზრების მომხრეთა აზრით, ამგვარ ნაწარმოებებში მხატვრული გამოწვინიცი ველარ მოახდენს

ზემოქმედებას მის აღმქმელზე, რამდენადაც იგი აშკარად დაკარგავს სინამდვილესთან მსგავსებას. კლასიციზმის დამცველნი ამბობდნენ: ვიცით რა, რომ პიესის პირველ სურათში მოქმედება ხდება ქალაქ ალექსანდრიაში, არ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ მეორე სურათში შეიძლება მოქმედება მოხდეს რომში, რომელიც ასე დიდი მანძილითაა დაცილებული ალექსანდრიიდან. კლასიციზმის მომხრეთა თვალსაზრისით, ეს იმითაა გამოწვეული, რომ პიესის აღქმის დროს მაყურებელი სავსებით დარწმუნებულია იმაში, რომ მისი სკამი ოდნავადაც არ დაძრულა ადგილიდან, მან ამავე დროს იცის ისიც, რომ მაღალი ფიცარნაგი სცენისა, რომელმაც ცოტა ხნის წინათ წარმოგვიდგინა ვენეციის წმინდა მარკოზის მოედანი, არ შეიძლება ხუთი წუთის შემდეგ გადაიქცეს ჩინეთის რომელიმე ქალაქად. აკრიტიკებს რა ამ შეხედულებას, სტენდალი აღნიშნავს, რომ ეს მოსაზრება არ ხსნის სწორად ხელოვნების ბუნებას. შეუძლებელია მაყურებელმა წარმოდგენა მიიღოს სინამდვილედ, მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტი მიიჩნიოს რეალობად. ამ თვალსაზრისის მომხრეთა მთავარი არგუმენტი იმაში მდგომარეობს, რომ შეუძლებელია თეატრში პირველი საათის მანძილზე ჩვენ ვიყოთ ეგვიპტის ქალაქ ალექსანდრიაში, ხოლო მეორე საათის განმავლობაში რომში. კლასიციზტის მსჯელობას რომ ვერწმუნოთ, — აღნიშნავს სტენდალი, — როდესაც იხდება ფარდა, მაყურებელი თითქოს დარწმუნებული უნდა იყოს იმაში, რომ თვითონაც ნამდვილად ალექსანდრიაში იმყოფება, რომ კარეტა, რომელმაც იგი სახლიდან თეატრში მოიყვანა, ჩამოვიდა ეგვიპტეში და იგი ახლა ცხოვრობს ანტონიოსისა და კლეოპატრას დროში. თუ ეს ასეა, — აღნიშნავს სტენდალი, — თუ ჩვენმა წარმოდგენამ ამგვარი ცდის პროცესი ჩაატარა და ადამიანმა საღამოს რვა საათზე თეატრი პტოლემეების სასახლედ მიიღო, მაშინ მას შეუძლია ერთი საათის შემდეგ იგი აკციუმის მწვერვალადაც მიიჩნიოს, რამდენადაც ილუზიას საერთოდ არავითარი საზღვარი არ გააჩნია. თუ შესაძლებელია მაყურებელმა აქტიორი, რომელსაც იგი დიდი ხანია იცნობს, ღონ

კარლოსად ან აბელად მიიღოს, ხოლო თეატრის დარბაზი ფილიპე მეორის სასახლედ ან აბელის გამოქვაბულად მიიჩნიოს, მაშინ იგი ისეთ ექსტაზში ყოფილა, იმდენად დაცილებია საღ აზრს, რომ შეუძლია დაარღვიოს მიწიერი სინამდვილის ყოველგვარი მოთხოვნები. მაგრამ, საბედნიეროდ, თეატრში და მხატვრული ნაწარმოების კითხვისას ასეთ ექსტაზში ჩვენ არასოდეს არ ვიმყოფებით. მაყურებელი ყოველთვის საკმაოდ ცივია, როდესაც სიამოვნებას ღებულობს სრულყოფილი ტრაგედიის მოსმენისაგან. ამ დროსაც იგი ინარჩუნებს საღ აზრს და პირველიდან ბოლო მოქმედებამდე მშვენივრად ესმის, რომ თეატრი არის მხოლოდ თეატრი და მსახიობები კი მხოლოდ მსახიობები არიან. ამიტომ რა უნდა იყოს უაზრო იმაში, რომ სცენა ჯერ ვენეციის წმინდა მარკოზის მოედანს წარმოსახავდეს, შემდეგ კი კვიპროსის კუნძულს, თუ მაყურებლისათვისაც და ჩვენთვისაც ცნობილია, რომ ეს სცენა ვენეციის წმინდა მარკოზის მოედანი და კვიპროსის კუნძული არასოდეს ყოფილა.

რაც შეეხება დროის ერთიანობის კანონს, სტენდალის თვალსაზრისით, დრო მიმდინარეობს პიესის ანტრაქტებში და მოქმედების ხანგრძლივობა, რომელიც გაივლის მაყურებლის თვალწინ, შეესაბამება მის რეალურ ხანგრძლივობას. ამას კი საფუძვლად უდევს ის, რომ ტრაგედია წარმოადგენს გარკვეულ მოვლენათა რიგის თანამიმდევრულ წარმოსახვას. ამიტომ პიესის მეორე სურათში შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ ისეთი მოქმედება, რომელიც პირველ სურათში წარმოსახულ მოქმედებაზე გაცილებით გვიან მოხდა. ეს შესაძლებელია იმის გამო, რომ ამ მოქმედებებს არა მარტო არაფერი არ აცალკევებს, არამედ, პირიქით, ყველაფერი აკავშირებს ერთმანეთთან, გარდა დროისა, მაგრამ, ცნობილია, დრო ისეთი კატეგორიაა, რომელიც ყველაზე მეტად ემორჩილება ჩვენს წარმოსახვას. დროის დიდი მონაკვეთი, რამდენიმე წლისაც კი, ჩვენს წარმოდგენაში ისე სწრაფად გაივლის, როგორც რამდენიმე საათი. თავის შეხედულებებს დროისა და ადგილის ერთიანობის კანონების უარყოფის შესახებ სტენდალი ასაბუთებს ხელოვნების არსის რეალისტური გაგებით.

მისი განმარტებით, როდესაც ვმსჯელობთ, ვფიქრობთ სინამდვილეზე, გვიხდება ცხოვრების დროის დიდი მონაკვეთების გადალახვა. მაგალითად, თუ გავიფიქრებთ, რომ გვსურს ვენეციაში წასვლა, წამსვე წარმოვიდგენთ თავს ვენეციაში. ცხოვრების მოვლენათა წარმოსახვისას ხშირად ვაიძულებთ ჩვენს წარმოდგენას, ჩაატაროს იმგვარი პროცესი, რომელიც მისთვის ჩვეულებრივია. გარდა ამისა, ტრაგედია, მხატვრული ნაწარმოები, საერთოდ ქმნის ილუზიას. აღელვებს, რომელიც ჩვენ დაგვეუფლება ხელოვნების ქმნილების გაცნობისას, იწვევს ის, რომ მხატვრული ნაწარმოები წარმოშობს ილუზიას, თითქოს იგი ნამდვილად წარმოადგენს ცხოვრების ზუსტ ასახვას. დიდი ესთეტიკური განცდის დროს ლიტერატურული ნაწარმოები მკითხველს უქმნის ისეთსავე შეგრძნებას, რასაც ადამიანი იგრძნობდა მაშინ, თავადვე რომ გადახდომოდა მხატვრულ ქმნილებაში მოცემული ამბავი. სტენდალის შეხედულებით, დრამატული ნაწარმოების მოსმენისას ჩვენს გულს აღელვებს არა სცენაზე მომხდარ უბედურებათა ნამდვილობა, არამედ აღელვებს აზრი იმის შესახებ, რომ შეიძლებოდა ეს უბედურება ჩვენ თვითონ შეგვეთხვეოდა. შინაარსი იმ ილუზიისა, რომელიც ამ დროს დაგვეუფლება, მდგომარეობს არა იმაში, რომ მსახიობები უბედურებად გვეჩვენებიან, არამედ ჩვენ ერთი წამით საკუთარი თავი უბედურად წარმოგვიდგენია. სტენდალის გაგებით, ამ დროს ჩვენ დავლონდებით ამ უბედურების არა რეალურობის, არამედ შესაძლებლობის გამო. დიდი ფრანგი რეალისტის თვალსაზრისით, ეს ხდება ისევე, როგორც დედა, რომელსაც ბავშვი უჭირავს ხელში, ტირის იმის გამო, რომ შეიძლება მას სიკვდილმა პირმშო ხელიდან გამოსტაცოს. ტრაგედიის მოსმენით მიღებული სიამოვნების საფუძველია რწმენა, რომ სცენაზე ჩვენს თვალწინ მომხდარი მოქმედება არის გამონაგონი, ილუზია, რომელიც ყოველთვის ნადგურდება და კვლავ წარმოიშობა. ჩვენ რომ ერთი წუთითაც კი დავრწმუნებულიყავით ტრაგედიაში წარმოდგენილი მკვლევლობებისა და უბედურებების რეალურობაში, მაშინვე დაკარგავდით იმ სიამოვნებას, რასაც გვანიჭებს მისი მოსმენა.

სტენდალი აკრიტიკებს სიმართლისადმი მსგავსების კლასიციისტურ თეორიას, რომელიც, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებით ნათლად დააღაგა პიერ კორნელიმ. სტენდალი ტერმინ „მიბაძვას“ ასახვის მნიშვნელობით ხმარობს. მისი შეხედულებით, ხელოვნებაში ასახული სინამდვილის სურათი იწვევს ვნებას, განცდას, ტკივილს, სიზარულს არა იმის გამო, რომ იგი ცხოვრების მსგავსად მიგვაჩნია, როგორც კლასიციისტებს ეგონათ, არამედ იმიტომ, რომ იგი ცოცხლად წარმოგვიდგენს სინამდვილის არსებით შინაარსს. დიდი მხატვრის პეიზაჟები სიამოვნებას გვეკვრის არა იმის გამო, რომ მასზე წარმოსახული ხეების ქვეშ ნამდვილად შეგვიძლია მოვიჩრდილოთ. ამ დროს განცდას წარმოშობს ცოცხალი წარმოდგენა იმ სიამოვნებისა, რომელიც შეგვიძლია განვიცადოთ წყაროების სიახლოვეს ან ხეების ჩრდილში.

იბრძოდა რა ბურჟუაზიული ეპოქის კლასიციზმის მკვდარი, გაყინული ესთეტიკური პრინციპების წინააღმდეგ, სტენდალი ასაბუთებდა რეალიზმის თეორიას. ამავე დროს, იგი ისტორიული თვალსაზრისით უდგებოდა კლასიციზმის, როგორც ლიტერატურული მოვლენის, შეფასებას. გამოდიოდა რა კლასიციზმის მხატვრული პრინციპების წინააღმდეგ იმ აზრით, რომ არ შეიძლებოდა მათი გამოყენება XIX საუკუნის დასაწყისის პერიოდის მწერლობაში, სტენდალი ამავე დროს ხაზგასმით აღნიშნავდა XVII საუკუნის ფრანგული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დიდი წარმომადგენლების — კორნელის, რასინისა და მოლიერის ქმნილებების ბრწყინვალე მხატვრულობას. სტენდალის თქმით, ფრანგულ ლიტერატურას სწორედ XVII საუკუნის დრამატურების, კლასიციზმის წარმომადგენლების ქმნილებებმა გაუთქვეს საქვეყნოდ სახელი.

„კლასიციზმის“ და „რომანტიზმის“ ტერმინების გაგებას სტენდალთან ისტორიული თვალსაზრისი უდევს საფუძვლად. ამ თვალსაზრისით, მოლიერი XVII საუკუნისათვის რომანტიკოსი იყო, რადგან მისი მხატვრული პრინციპები შეესაბამებოდა ეპოქის საზოგადოების გემოვნებებსა და ესთეტიკურ შეხედულებ-

ებს. მოლიერის გმირები ასახავდნენ მწერლის თანამედროვე ეპოქის ცხოვრების შინაარსს. XVII საუკუნეში საფრანგეთის სამეფო სასახლის კარი სავსე იყო ორობტებით, პროვინციული ციხეები კი — ალცესტებით. სტენდალის აზრით, ყველა დიდი მწერალი, ჭეშმარიტი შემოქმედი თავისი დროისათვის რომანტიკოსია, კლასიციზტები კი არიან ისინი, რომლებიც დიდი მწერლების გარდაცვალებიდან საუკუნეების გასვლის შემდეგ ცდილობენ მათი მოძველებული პრინციპების გამოყენებას, იმის მაგივრად, რომ თვალები გაახილონ და თანამედროვე საზოგადოებრივი სინამდვილე და ბუნება წარმოსახონ. ამ დებულების დასადასტურებლად სტენდალს მოაქვს საინტერესო მაგალითი ხელოვნების ისტორიიდან. იგი ადარებს ერთმანეთს ძველი რომისა და ლუდოვიკო მეთოთხმეტის ეპოქის ფრანგული ხელოვნების ნიმუშებს და მიუთითებს, რომ ეს უკანასკნელი წარმოადგენს პირველის ეპიგონურ მიბაძვას. რომაელები ცნობილ არქიტექტურულ ნაგებობებზე, რომლებსაც საუკუნეების შემდეგაც კი აღფრთოვანებაში მოგყავართ, გამოხატავდნენ ფარებით, ჩაფხუტებითა და მახვილებით შეიარაღებულ მეომრებს. ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგან ასეთი იყო საჭურველი, რითაც რომაელები ამარცხებდნენ გერმანელებს, პართელებს, იუდეველებსა და სხვებს. მაგრამ ლუდოვიკო მეთოთხმეტის მიერ თავის განსაზღვრებლად აღმართული ტრიუმფალური თალი, რომლის ბარელიეფზე მან ქალაქის კედლის აღების ეპიზოდში, რომაელი მეომრების მსგავსად, მახვილებით, ფარებით და შუბებით აღჭურვილი ფრანგი ჯარისკაცები გამოასახვინა, ბუნებრივად ასეთ კითხვებს ბადებს: ლუდოვიკო მეთოთხმეტის დროს მეომრები მართლაც ფარებითა და შუბებით იყვნენ შეიარაღებულნი, როგორც ტრიუმფალურ თალზეა გამოსახული? ან შეიძლება თუ არა, რომ ფარმა ადამიანი დაიცვას ზარბაზნის ჭურვისაგან? სტენდალის განმარტებით, რომაელი ხელოვანნი რომანტიკოსები იყვნენ. ისინი ასახავდნენ იმას, რაც მათ ეპოქაში სიმართლეს წარმოადგენდა და თანამედროვეებს აღელებდა. ლუდოვიკო მეთოთხმეტის ეპოქის მოქანდაკენი კი იყვნენ კლასი-

ციხტები. ამიტომ მათ ტრიუმფალური თაღის ბარელიეფზე ისეთი ფიგურები გამოსახეს, რომლებიც მოკლებული არიან ყოველგვარ შესაბამისობას თანამედროვეობასთან. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იყო ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი, რომელშიც განსაკუთრებით ნათლად მჟღავნდებოდა უთანხმოება ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომადგენლებისა კლასიციზმის ესთეტიკასთან.

როგორც ცნობილია, კლასიციზმი ასახვის ობიექტად იღებდა არა თანამედროვე სინამდვილის მოვლენებს, არამედ ამუშავებდა ბერძნული და რომაული ხელოვნების მიერ შექმნილ სიუჟეტებს. სტენდალის თვალსაზრისით, ეს არის ერთ-ერთი უძირითადესი ნაკლი კლასიციზმის ეპოქის ხელოვნებისა.

ამის საწინააღმდეგოდ, სტენდალი იბრძვის ლიტერატურაში თანამედროვეობის ასახვის პრინციპის დამკვიდრებისათვის. იგი მიუთითებს, რომ მწერლობის მთავარი დანიშნულება არის თანამედროვე საზოგადოებრივი სინამდვილის წარმოსახვა. ამით იგი მკვეთრად ემიჯნება არა მარტო კლასიციზმის, არამედ იმ დროისათვის მძლავრი რეაქციული რომანტიზმის ესთეტიკასაც, რომელსაც ხელოვნების ინტერესი ფეოდალური შუა საუკუნეების ცხოვრების ჩვენებაზე გადაჰქონდა. სტენდალი არა მარტო მწერლობის ინტერესების თანამედროვეობისაკენ მიბრუნებას მოითხოვს, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, იმას, რომ საჭიროა ცხოვრების, თანამედროვე სინამდვილის მართალი ასახვა. დრამატული სიუჟეტი „ლანფრანი ანუ პოეტი“ სტენდალის „რასინი და შექსპირიდან“ წარმოადგენს მოთხრობას ახალგაზრდა ნიჭიერ პოეტზე. ამ სიუჟეტით სტენდალმა გამოხატა ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის შემოქმედებითი პროგრამის ძირითადი არსი. სინამდვილის სიმართლით ასახვის პრინციპის დამკვიდრებით კრიტიკული რეალიზმი დაუპირისპირდა თავისი ეპოქის ანტიდემოკრატიულ ლიტერატურულ მიმდინარეობებს, რომლებიც ან საესებით გვერდს უვლიდნენ ლიტერატურის ძირითად ობიექტს, ანდა ზოგჯერ არამთელი სისაესით, ცალმხრივად წარმოსახვდნენ მას. თანამედროვე

ცხოვრების სწორი გამოსახვის პრინციპის ძირითად მოთხოვნად წამოყენება იქცა რეალიზმის ესთეტიკის ქვაკუთხედად. |

რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატებმა განსაკუთრებული და ამავე დროს თავისებური როლი შეასრულეს ლიტერატურული აზროვნების ისტორიაში. მათ სახელთან არის დაკავშირებული რუსული კლასიკური ლიტერატურის შექმნა.

ამ დიდი თაობის მოღვაწეობა და იდეები ორგანულად არის დაკავშირებული ეპოქის აქტუალურ სოციალურ საკითხებთან, მთელ რევოლუციურ-დემოკრატიულ მოძრაობასთან.

ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკის, ა. გერცენის, ნ. დობროლიუბოვის ლიტერატურულ-კრიტიკულ შრომებში, წერილებში, ნარკვევებსა და სტატიებში ლიტერატურულ ნაწარმოებთა კრიტიკული ანალიზი ემყარება ნათლად ჩამოყალიბებულ თეორიულ პრინციპებს. თვით თეორიული პრინციპები კი ყოველთვის დაკავშირებულია კონკრეტულ ნაწარმოებთა კრიტიკულ ანალიზთან.

ამ მიმდინარეობისა და მოძრაობის პირველი დიდი წარმომადგენელი იყო ბ. ბელინსკი (1811-1848 წწ.), რომელმაც გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია განვლო, რაც მატერიალიზმის სრული აღიარებითა და რევოლუციურ-დემოკრატიული თვალსაზრისის ჩამოყალიბებით დამთავრდა.

ბელინსკის თვალსაზრისით, ლიტერატურა არის სინამდვილის ასახვა მსატერული სახეებით, ანდა, „აზროვნება სახეებით“. განსხვავება ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის ობიექტისა და შინაარსის სფეროში კი არ მდგომარეობს, არამედ გამოსახვის ხერხების, ფორმის სხვადასხვაობაში. „ფილოსოფოსი ლაპარაკობს სილოგიზმებით, პოეტი — სახეებით და სურათებით, ხოლო ორივე ლაპარაკობს ერთსა და იმავეს“. ეკონომისტი, აღჭურვილი სტატისტიკური ციფრებით, ამტკიცებს და მოქმედებს თავის მკითხველთა თუ მსმენელთა გონებაზე. პოეტი კი სინამდვილეს ცოცხალი და მკვეთრი განსახიერებით „აჩვენებს მართალ სურათში“, და ამით მოქმედებს მკითხველთა ფანტაზიაზე. ამრიგად, „ერთი ამტკიცებს, მეორე აჩვენებს და ორივე

არწმუნებს, მხოლოდ ერთი — ლოგიკური საბუთებით, მეორე — სურათებით“¹.

პოეზია, საერთოდ, მწერლობა მით უფრო ძლიერია და მაღალი, რაც უფრო ახლო დგას ცხოვრებასთან და ეხმაურება მის საჭირობოროტო საკითხებს. პოეზია, არსებითად, ცხოვრებაა, რადგან მის ნამდვილ ასპარეზს ცხოვრება, ცხოვრების ასახვა და ცხოვრებისადმი სამსახური შეადგენს. ამ გაგების საფუძველზე ბ. ბელინსკი იძლევა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის მკაცრ, გამანადგურებელ კრიტიკას. შეიძლება ითქვას, რომ პირველად ბ. ბელინსკიმ ცხადყო მისი სიყალბე და შეუთვისებლობა ხელოვნების ბუნებასთან, ხელოვნება არა ხელოვნებისათვის, არამედ საზოგადოებისათვის, ადამიანებისათვის, — ასეთი იყო კრიტიკოსის დევიზი. სწორედ ამ თვალსაზრისს ემყარება კრიტიკული რეალიზმის ბელინსკისეული თეორიული დასაბუთება და დაცვა, რაც, უწინარეს ყოვლისა, ტიპურობის კლასიკური გაგების ჩამოყალიბების სახით გამოვლინდა. მხატვრული შემოქმედება სიმართლეს ემსახურება მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი გამოხატავს ტიპურს, ე.ი. სინამდვილის ყველაზე დამახასიათებელ, ყველაზე გაერცელებულ მხარეს. ერთგვარი მოვლენების საერთო (ტიპური) თვისებები არის ლიტერატურის ერთადერთი ნამდვილი საგანი, რაც ინდივიდუალიზებული ფორმით უნდა გამოიხატოს. ამრიგად, ტიპური არის ისეთი სახე, რომელიც მრავალი ადამიანის საერთო ბუნებას მოიცავს, განასახიერებს.

მეცნიერება გამოხატავს ფაქტების არსებას, ხელოვნება კი სინამდვილიდან იღებს მასალას და აჰყავს იგი ტიპურის ღონემდე, რითაც ქმნის მწყობრ მთლიანობას. ამიტომ, რომ მეცნიერებაშიც და ხელოვნებაშიც ასახული სინამდვილე უფრო ჰგავს სინამდვილეს, ვიდრე თვით ემპირიული სინამდვილე თავისთავს. მხატვრული ნაწარმოები, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ემყარება გამონაგონს, შეთხზულს, ყოველგვარ არსებულზე მაღალია და ნამდვილი. პოეზია არის ცხოვრება, მაგრამ არა

¹ В. Белинский, Избр. соч., М-Л, 1949, гл. 940.

პირდაპირ ცხოვრება, არამედ უპირატესად არსი, კვინტესენცია ცხოვრებისა, ამასთან, პოეზია მაღლა დგას ცხოვრებაზე წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით, იგი კი არ აღწერს ვარდს, არამედ მისგან იღებს სურნელებას, ნაზ გადასვლებს ფერებისა, ე.ი. მის საუკეთესო თვისებებს და ამ საფუძველზე ქმნის „თავის ვარდს, რომელიც უფრო კარგია და ღიადებული“.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბ. ბელინსკი ლიტერატურის ხალხურობასა და ეროვნულობას. მისი აზრით, მხატვრული ქმნილება, თუ იგი სიმართლით ასახავს ხალხის ცხოვრებას, არ შეიძლება არ იყოს ხალხური, ხოლო ხალხური შეუძლებელია არ იყოს ეროვნული, რომელიც, თავის მხრივ, ხალხის ცხოვრების თავისებურების ასახვას გულისხმობს. მაგრამ თვით ეს ასახვა არ იფარგლება მხოლოდ ერის ცხოვრების, ფსიქიკურ-სულიერი თვისებების სფეროთი. იგი ერის მთელი თავისებურების ასახვაა, ანარეკლია, რომელიც ხელოვნის მსოფლშეგრძნების მოვლენებთან დამოკიდებულების სფეროში ვლინდება.

ჩერნიშევსკი (1828-1889 წწ.), თავიდანვე სავსებით ჩამოყალიბებული მატერიალისტური თვალსაზრისის, კერძოდ, ლ. ფოიერბახის მატერიალიზმის საფუძველზე იდგა. მან თავის ცნობილ შრომაში „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“, განსაკუთრებული ადგილი დაუთმო ამ დროისათვის გაბატონებულ დუალისტურ-ესთეტიკური პრინციპების კრიტიკას, ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროში ფოიერბახისეული მატერიალისტური თვალსაზრისის დასაბუთებასა და შემდგომ განვითარებას.

მშვენიერება, მისი თვალსაზრისით, ობიექტური სინამდვილის თვისებაა. ხელოვნების ესთეტიკური ბუნება კი სინამდვილის მშვენიერებას ემყარება, მაგრამ ვერ მალღდება თავისი ამ საფუძვლის დონემდე, არსებითად მის სუროგატს წარმოადგენს. წარმოსახვამ შეუძლებელია შექმნას რაიმე ნამდვილ ვარდზე უკეთესი, ხოლო თვით ამ წარმოსახულის შესრულება, შემოქმედებითი განხორციელება კიდევ უფრო დაბლა დგას. ნამდვილი, უმაღლესი სილამაზე არის მხოლოდ ის, რომელიც

გვხვდება სინამდვილეში და არა ის, რომელსაც ქმნის ხელოვნება. ამასთან, სინამდვილეში საგნები და მოვლენები ნამდვილად შშენიერია მხოლოდ მათი არსის გამო, ხოლო, საერთოდ, „შშენიერება ეს ცხოვრებაა“.

ჩერნიშევსკის თვალსაზრისით, „ცხოვრების ხელახლა წარმოქმნა, გადმოსახვა — ხელოვნების საერთო დამახასიათებელი ნიშანია, რომელიც მის არსს შეადგენს“¹. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს, ლიტერატურა, ხელოვნება სინამდვილის — ცხოვრებისა და ბუნების — ყველა მხარეს განასახიერებდეს. ხელოვნება გამოსახავს მხოლოდ „საერთოდ საინტერესოს“, მხოლოდ იმას, რაც მოცემული ეპოქის „ადამიანებს აინტერესებს“. ამრიგად, ხელოვნების შინაარსი ადამიანურის სფეროთი იფარგლება. მეორე მხრივ, მხატვრული ასახვა არ ხდება გულგრილი ფოტოგრაფიული მიბაძვის საფუძველზე. ამგვარი გზა — სინამდვილის პირდაპირი განმეორება — იძლევა მხოლოდ მკვდარ სურათებს, ნაცვლად ჭეშმარიტებისა და ცოცხალი მოვლენებისა.

სინამდვილისადმი ხელოვნების ჭეშმარიტი მიმართება სხვაგვარია. ეს იმითაა განპირობებული, რომ ისტორიასა და ხელოვნებას შორის არსებითი განსხვავებაც არსებობს, რაც გადმოცემის სფეროში იშლება: ისტორია გადმოსცემს ფაქტობრივი მასალის საფუძველზე შემუშავებული ლოგიკური დასკვნებით, ხელოვნება კი თხრობის, ჩვენების, მხატვრული ფორმის შემუშავებით თვით „ცხოვრებისავე ფორმაში“. ამასთან, აქ ფაქტობრივ (ემპირიულ) „სიმართლეს“ ფსიქიკური და ზნეობრივი ჭეშმარიტება ცვლის. „ხშირად კი ხელოვნების ნაწარმოებებს სხვა მნიშვნელობაც აქვს — ცხოვრების ახსნა... ცხოვრების მოვლენებზე გამოტანილი მსჯავრის მნიშვნელობაც...“² ამ დასკვნით ნ. ჩერნიშევსკი, არსებითად, ხელოვნების იდეურ არსზე მიუთითებს.

¹ ნ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბ., სახელგამი, 1945, გვ. 426.

² იქვე, გვ. 436.

5. ჩერნიშევსკის დამსახურებას წარმოადგენს ლიტერატურის საზოგადოებრივი არსისა და მნიშვნელობის, კლასობრივი ბუნებისა და ხალხურობის საგანგებოდ გაშუქება, რამაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა როგორც რუსული, აგრეთვე რუსეთის იმპერიაში გაერთიანებული ერების ლიტერატურული აზროვნებისა და მწერლობის განვითარებაზე. დიდმნიშვნელოვანია აგრეთვე „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის ჩერნიშევსკისეული კრიტიკა და თავისი დროის რუსული მწერლობის დიდი საზოგადოებრივ-ეროვნული მნიშვნელობის დასაბუთება. ამ უკანასკნელის თეორიულ საფუძველს კი შეადგენდა მწერლობის ეროვნული ცხოვრების განვითარების ერთ-ერთ დიდ ფაქტორად აღიარება.

რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა ესთეტიკური ნააზრევი წარმოადგენს მატერიალისტური ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარების უმაღლეს ეტაპს. მისი სახით ესთეტიკა და ლიტერატურის თეორია ორგანულად დაუკავშირდა საზოგადოებრივი ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხებს, ეპოქის პროგრესულ სოციალურ მოძრაობასა და ინტერესებს. ცხადია, მას ახასიათებს მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობაც, რაც, უპირველეს ყოვლისა, რუსეთის მამინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების ხასიათით აიხსნება.

ილია ჭავჭავაძე. მე-19 საუკუნის სამოციან წლებში ახალი ეპოქა იწყება ქართული ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. ეს გარდატეხა ი. ჭავჭავაძის სახელთან არის დაკავშირებული. თუ შ. რუსთაველმა საძირკველი ჩაუყარა ქართული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას, ი. ჭავჭავაძემ პირველმა მისცა მას ჩამოყალიბებული სახე და ეროვნული მწერლობის ორგანულ ნაწილად იქცა.

დიდმა მხატვარმა და მოაზროვნემ ესთეტიკაც მშობლიური ხალხის კეთილდღეობისათვის ბრძოლის ინტერესებს დაუმორჩილა, „დროის ტკივილთა“ განკურნვის საშუალებად გამოიყენა. მას მწერლობა, საერთოდ, ხელოვნება „საზოგადოების წარმატების“ და განვითარების დიდ ფაქტორად მიიჩნდა, ხოლო ამ პრინციპის გამო, თავის სტატიებში ისეთი მწერლობის, ხელო-

ენების თეორიული საფუძვლების მიმართ ამახვილებდა ყურადღებას, რომელიც ქართველი ხალხის ეროვნული და „შინაური საზოგადოებრივი ვითარების“ გაუმჯობესების ქმედითი მსახური იქნებოდა, უფრო მეტიც, ერის მთელი ცხოვრების მეთაურის როლს შეასრულებდა.

ცხადია, აღნიშნული არ გულისხმობს – თითქოს ილიას ესთეტიკური ნააზრევი ესთეტიკური იდეალის სფეროს არ სცილდებოდეს, პირიქით, მწერლის ესთეტიკური შეხედულებები ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერების თითქმის ყველა პრობლემას აშუქებს. ამასთან, ისინი არა მარტო გამოხატავენ მწერლის დროის ესთეტიკური აზროვნების დონეს, არამედ მთელ რიგ შემთხვევებში კიდევაც აღრმავენ და ავითარებენ მას.

ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ-ლიტერატურული ნააზრევი, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნულ ტრადიციებს ემყარება. ამავე დროს, ილიამ დიდი გავლენა განიცადა რუს რევოლუციურ-დემოკრატიულ ესთეტიკურ-ლიტერატურული მსოფლმხედველობისა და აგრეთვე დასავლეთ ევროპის მოწინავე ესთეტიკური იდეებისა. მაგრამ ყველაფერი ეს დიდ ქართველ სამოციანელს პირდაპირ, უკრიტიკოდ არ გადაუღია. ი. ჭავჭავაძის სიდიადე და ძალა სწორედ იმაშია, რომ იგი არავის განმეორება არ ყოფილა, მხოლოდ საკუთარი ძიების, „კრიტიკის ქარცეცხლისა“ და „თვითმსჯელობის“ საფუძველზე ითვისებდა, უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით, ათავისებდა ყველაფერს, რაც თავისი ეპოქის მონაპოვარსა და სიახლეს წარმოადგენდა.

ი. ჭავჭავაძის ლიტერატურული ნააზრევი ძირითადად ცნობიერებისა და სინამდვილის (ობიექტური სამყაროს) დამოკიდებულების მატერიალისტურ გაშუქებას ემყარება. სინამდვილე (ცხოვრება, ბუნება) ობიექტურად, ადამიანთა ცნობიერების დამოუკიდებლად არსებობს. ცნობიერება კი მისი „გამხილავი და გამომხატველია“.

ლიტერატურა ცნობიერების თავისებურ სახეობას წარმოადგენს, ამიტომ ცხოვრებისაგან იბადება და ცხოვრების ასახვაა. მისი თავისებურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ მისთვის

განსახოვნებაა ნიშნდობლივი. ამავე დროს, „ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა: მუსიკა, მხატვრობა, პოეზია, — ესენი სულ სახეში გამოსთქვამენ იდეას, მხოლოდ იმით განიყოფებიან, რომ თავის იდეის გამოსათქმელად სხვადასხვა მასალებსა ხმარობენ“¹. ამრიგად, ხელოვნება არა მარტო გამოხატვაა, არამედ აზროვნებაც, ე.ი. გვევლინება როგორც სინამდვილის მხატვრული ასახვა, ათვისება, განსახოვნება, მხატვრული შემეცნება.

ლიტერატურა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანების, საზოგადოებრივი მოვლენების, ცხოვრების მხატვრულ განზოგადებას, „საზოგადო ნიშნების“ განსახიერებას ახდენს. რაც უფრო დიდია შემოქმედი, მით უფრო ღრმად წვდება იგი ამ საგანს. ის სპეციფიკური საფუძველი კი, რომლის მეშვეობით სინამდვილის ამგვარ წარმოსახვას აღწევს ხელოვანი, არის შეთხზვა, გამონაგონი, „ქმნა არ-ყოფილისა ყოფილად“. „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსი და პერსონაჟები მოგონილია, მაგრამ „შოთამ მის მიერ მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანა, რომ ამ ჭეშმარიტ სულისაგან თვით არაჭეშმარიტი ამბავი მართალი გვეონია“². ამასთან, მხატვრული შემოქმედება ცხოვრების ყველა მხარეს განსახიერებს: „დიდ ბოროტებასაც და დიდ მწუხარებასაც“, „დიდს კეთილსა და დიდ ბედნიერებასაც“. და ორივე შემთხვევაში ესთეტიკურ გრძნობას, „უზენაეს სიტკბობას“ აღძრავს ადამიანში.

ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოები საყოველთაო ხასიათისაა. ეს იმიტომ, რომ ლიტერატურას, საერთოდ, ხელოვნებას აქვს თავისი ზოგადი თვისებები, რომლებიც „ყოველს გრძნობა გახსნილ კაცს“ ერთნაირად ესიამოვნება და იზიდავს. მხატვრული ქმნილება ადამიანს აღაფრთოვანებს, ახარებს, აღამაღლებს, ესთეტიკურ სიამოვნებას ჰგვრის. იგი ადამიანის უმაღლესი სულიერი საუნჯეა. ეს ერთი მხრივ, მეორე მხრივ, ხელოვნებას დიდი

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრ. კრებული, ტ. III, 1953, გვ. 30.

² იქვე, გვ. 409.

საზოგადოებრივი მოვალეობა აკისრია: ხალხის სამსახური, ცხოვრების გაუმჯობესება. იგი იბადება ცხოვრებისაგან და წინ მიდის „ცხოვრების გამო“. ამავე დროს, ხელოვნება თვით არის ცხოვრების წინსვლის, განვითარების ერთ-ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტორი, მეთვალყურე და გამკითხავი.

ცხოვრება მოძრაობაა, განუწყვეტლივ იცვლება, „როგორც ყოველი მოზარდი არსება, იზრდება, მოაქვს ნაყოფი და მერე ჭკნება. მისი ნაყოფის თესლზედ ამოდის სხვა, ახალი ცხოვრება, რომელიც ისევ მიდის თავის განვითარების გზაზე, როგორც პირველი“. ხელოვნება და მეცნიერება ცხოვრების აღნიშნული მუდმივი პროცესის შედეგიც არის და მიზეზიც: „წინ მიდიან ცხოვრების მეოხებით და მერე თვითონ მიჰყავთ ცხოვრება წინ“. მაგრამ ცხოვრების განვითარებაზე ასეთი ზემოქმედების უნარი და ძალა მხოლოდ ისეთ მეცნიერებასა და ხელოვნებას აქვს, რომელიც მართლაცდა ხალხის რწმენას ეუფლება.

ასეთ ხელოვნებას კი გენიოსები ქმნიან. „ცხოვრების ტალღა მეტად ძლიერია და ჩვეულებრივი კაცი მეტად სუსტი, რომ თან არ წაიყოლიოს იმ ტალღამ. მარტო გენიოსის მკერდი თუ გააბობს და შემუსრავს მას... შორმხედველობა, დროებაზედ უფლობა მარტო გენიოსის საქმეა“¹. გენიოსი ბუნების მიერ ნაბოძები მადლით არის აღჭურვილი, მაგრამ მას მაინც ხალხი წარმოშობს და ხალხის ცხოვრება აწოვებს ძუძუს. ამიტომაც, რომ „თუნდა რომ იყვნენ ეხლა ჩვენში ბაირონის თანასწორნი ნიჭნი, ის ნიჭნი ბაირონის ოდენას თავის დღეში ვერ იქმოდნენ; ის ნიჭნი საზრდოს ვერ იპოვნენ ჩვენს ცხოვრებაში; დევს დევის ძუძუ გამოზრდის... დიდს გენიას დიდი საზრდოც უნდა მისცეს ჩვენმა ცხოვრებამა“².

და არა მარტო დიდ ხელოვანთა ბედია ასეთი, არამედ, საერთოდ, ხელოვნების განვითარების მთელი პროცესი პოულობს

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრ. კრებული, ტ. III, 1953, გვ. 57.

² იქვე, გვ. 45.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ახსნას – როგორცაა ცხოვრება, ისეთივეა ლიტერატურა.

ი. ჭავჭავაძემ აქ მითითებულ პრინციპთა საფუძველზე ჩამოაყალიბა და დაასაბუთა თავისი დროის ქართული მწერლობის მთელი მხატვრული კულტურის განვითარების ეროვნული გზა და მოგვცა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის მკაცრი კრიტიკა. იგი წერდა: „...მეცნიერებას და ხელოვნებას ჩვენ ვუყურებთ, როგორც ცხოვრების გასამჯობინებელ ღონისძიებათა... დაე, ზოგიერთმა უნაყოფო პოეტმა ხელოვნების სახელითა უკუარიდოს პირი თავის ხალხის ცხოვრებასა... ჩვენ იმათთან საერთო გზა არა გვაქვს... ხელოვნებასაცა იმას მოვსთხოვთ, რომ სარკესავით ცხოვრება გარდმოიცეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ...“ დროა ხელოვნება „ჩავიდეს ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მოინახოს შიგ მდებარე აზრი თავის ცხოველ სურათებისათვის“. ოღონდ „ხელოვნება არ გადასცდეს თავის საკუთარ კანონებსა და მეცნიერება – ჭეშმარიტებასა, და დაე, არც ერთი და არც მეორე ნუ მოერიდება იმის გამოაშკარაებას, განკიცხვას, რაც ჩვენში საკიცხავია და ცუდი“¹...

როგორც ცნობილია, ეს დიდი პრინციპი სამოციანელთა შემოქმედებითი მოღვაწეობის საფუძველად იქცა, ხოლო ყველაზე სრულყოფილად იგი თვით ილიამ გამოხატა აკაკისთან ერთად.

მეცხრამეტე საუკუნის უკანასკნელი პერიოდის იდეალისტური ლიტერატურული აზროვნების განვითარების ძირითადი ტენდენციები.

გასულ საუკუნეში, ლიტერატურის იდეალისტური თეორიებიც ფართოდ ვითარდება. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ფორმალისმი (ე.წ. „წმინდა ხელოვნების“, „წმინდა ლიტერატურის“ თეორია), რომელიც, არსებითად კანტის ესთეტიკურ ნააზრევში იღებს სათავეს, თუმცა, თვით კანტი, როგორც აღინიშნა, არ იყო ორთოდოქსი ფორმალისტი.

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრ. კრებული, ტ. III, გვ. 68-70.

ეს იდეალისტური კონცეფცია ჯერ კიდევ XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე ვლინდება ლიტერატურისა და სინამდვილის ურთიერთ-თან აბსოლუტური დაპირისპირების სახით. გასული საუკუნის პირველ ნახევარში განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოხატა იგი თეოფილ გოტიემ (1811-1872 წწ.). მან ლიტერატურა, ხელოვნება განსაზღვრა როგორც ცხოვრების უარყოფა, როგორც ავტონომიური ესთეტიკური მოვლენა. მისი თვალსაზრისით, ხელოვნების ერთადერთი მიზანი თვით ხელოვნებაა.

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ლიტერატურის ფორმალისტური თეორია უპირატესად სუბიექტივისტურ პრინციპებს ემყარება. ჩნდება მრავალი ვარიაციული „სისტემა“, რომელთა ამოსავალს წარმოადგენს მტკიცება — თითქოს ლიტერატურა იყოს თვით მწერლის ესთეტიკური თვითშემეცნება, თვითგანსახოვნება, შემოქმედის მხოლოდ სუბიექტური ესთეტიკური ემოციების გამოსახვა. ამ შეხედულებების მომხრეთა თვალსაზრისით, ლიტერატურა აბსოლუტურად თავისუფალი სუბიექტური მხატვრული გრძნობის საზღვრებში თავსდება, რადგან მწერალი ყოველმხრივ თავისუფალია (დამოუკიდებელია) საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან. ამიტომ მხატვრული შემოქმედება თავისუფალ სუბიექტურ მოღვაწეობას წარმოადგენს, მაშასადამე, შემოქმედი არსებობს როგორც მხოლოდ „მე“.

ცნობილი ინგლისელი მწერლის ოსკარ უაილდის (1854-1900 წწ.) განსაზღვრით, ლიტერატურა, ხელოვნება მხოლოდ იქ იწყება, სადაც სინამდვილე და აზრი მთავრდება. ფიქცია, გამოგონება მშვენიერ არარსებულთა — აი, ხელოვნების ერთადერთი დანიშნულება. ხელოვნება კი არ არის ცხოვრების ასახვა, არამედ თვით ცხოვრება უფროა ხელოვნების სარკე, რადგან ხელოვანი არსებული ცხოვრებისაგან დამოუკიდებლად ქმნის თავის ნაწარმოებებს, ახალ ტიპებს, ცხოვრებას, ხოლო შემდეგ ცხოვრება ბაძავს და ემსგავსება მათ. ეპოქა ხელოვნების სიმბოლო და არა პირიქით. მეტიც, ხელოვნება, არსებითად, მთელი სამყაროს არსებობასაც განაპირობებს. ეს იმიტომ, რომ ბუნება თვით იბადება ჩვენგან, მხოლოდ ჩვენს ცხოვრებაში იწყებს

არსებობას. საგნები, მოვლენები არსებობს მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვენ მათ ვხედავთ, ხოლო თუ რას და როგორ ვხედავთ, ეს დამოკიდებულია სილამაზის დანახვაზე, რასაც ყოველთვის ხელოვნება გვასწავლის.

ფორმალიზმის ერთ-ერთ ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს ლიტერატურის ისტორიის საგნად მხოლოდ მხატვრული ფორმის, ანდა „ესთეტიკური სტილის“ თვითმიზნური შესწავლის მიჩნევა. ეს პრინციპი ფორმალისტ ლიტერატურათმცოდნეთა შრომებში გამოვლინდა როგორც ფორმის თვითმიზნური აღწერითი „ანალიზი“, რამაც ტიპობრივი გამოხატულება პოვარუსული ფორმალისტური პოეტიკის წარმომადგენლებთან.

თავისთავად ცხადია, გასული საუკუნის ლიტერატურის აზროვნებაში გვხვდება ისეთი თავისებური თეორიებიც, რომლებიც ან იდეალისტური ესთეტიკის სხვა პრინციპებს, ან მქექანისტური მატერიალიზმისა და ეკლექტიზმის თვალსაზრისს ემყარებიან. მათგან ამ მიმოხილვის საზღვრებისა და ხასიათის შესაბამისად, შევეხებით მხოლოდ ტენისა და ბრიუნეტიერის თვალსაზრისს.

იპოლიტ ტენის (1828-1893 წწ.) ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი, უწინარეს ყოვლისა, ინტერესს იწვევს მხატვრული მოვლენებისადმი ისტორიული მიდგომით. ხელოვნების გამოჩენილი თეორეტიკოსი და ისტორიკოსი მხატვრული ლიტერატურის განვითარების საფუძველს გარემოპირობებში, კერძოდ, კლიმატის, რასისა და სოციალური ვითარების ერთობლიობაში ხედავდა. ამასთან, რაც განსაკუთრებით საინტერესოა და ფასეული, ამ ფაქტორთაგან უპირატესობას ცხოვრების სოციალურ შინაარსს და ეპოქის იდეური განვითარების თავისებურებას ანიჭებდა. მისი განსაზღვრით, რომელიმე მხატვრული ნაწარმოების გაგებისათვის „საჭიროა ზედმიწევნითი სისწორით წარმოვიდგინოთ ეპოქის აზროვნებისა და ზნე-ჩვეულების საერთო მდგომარეობა. იქ ძევს საბოლოო ახსნა, საბოლოო მიზეზი, რომელიც განსაზღვრავს ყველა დანარჩენს“. თუ ჩვენ „კვალდაკვალ განვიხილავთ ხელოვნების ისტორიის მთავარ ეპოქებს,

დავინახეთ, რომ ხელოვნება აღმოცენდება და გაქრება აზროვნებისა და ზნე-ჩვეულების იმ განსაზღვრულ მდგომარეობასთან ერთად, რომელთანაც დაკავშირებულია იგი“. „ადამიანის სულიერი შემოქმედება, ისე, როგორც ბუნების შემოქმედება, მხოლოდ მათი გარემომცველი წრით ისაზღვრება“. ცხადია, ეს გაგება გაცილებით უფრო ახლოს დგას ჭეშმარიტებასთან, ვიდრე ფორმალისმის თვალსაზრისი. მეტიც, აქ ციტირებული სტრიქონები, თავისთავად აღებული, საესებით სწორ თვალსაზრისს მოიცავს. მაგრამ, თუ ი. ტენის შეხედულებათა ძირითად ხასიათს განვიხილავთ, მასში პოზიტივისტური სოციოლოგიის თვალსაზრისი აღმოჩნდება. სახელდობრ, ი. ტენისათვის თვით ეს ეპოქის აზროვნებისა და ზნე-ჩვეულების მდგომარეობა, რომელსაც იგი საშუალო ადამიანის ფსიქიკაზე დამყარებულ „ფსიქიკურ ტემპერატურას“ უწოდებდა, არა მარტო ხელოვნების განვითარების გზას განაპირობებს, არამედ იმ მოვლენებსაც, რომლებითაც თვით ისაზღვრება. იგი ადამიანთა ურთიერთობის, მთელი სოციალური ყოფის, ვითარების სუბსტანციას წარმოადგენს. ამას თან ერთვის გეოგრაფიული ფაქტორისა და რასის მნიშვნელობის არასწორი გაგებაც. ი. ტენი, არსებითად, ამ ფაქტორთა თავისთავად მნიშვნელობასაც ეძიებდა, ხოლო ამ საფუძველზე სტილის რაღაც მარადიული რასისთვის დამახასიათებელი ნიშნების არსებობასაც აღიარებდა, რაც არა მარტო მცდარია, არამედ გარკვევით ეწინააღმდეგება მისსავე ზემოთ ციტირებულ დასკვნებს.

ფერდინანდ ბრიუნეტიერი (1849-1906 წწ.) 90-იან წლებამდე არსებითად ტენის თვალსაზრისს იზიარებდა. ამასთან, ცდილობდა კლიმატის, რასისა და გარემოს ტენისეული თეორია დაეფუძნებინა. დარვინის ევოლუციურ თეორიაზე. ამიტომ ლიტერატურის ისტორიას იგი განიხილავდა როგორც ფანრების ევოლუციასა და მონაცვლეობას იმ კანონზომიერების შესაბამისად, რომელიც ჩ. დარვინმა დაადგინა ცოცხალი ორგანიზმის განვითარებაში.

პირითადი მიმდინარეობანი თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურულ აზროვნებაში

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთი თავისებურება იმაში გამოიხატება, რომ მისმა სიმძიმის ცენტრმა ზოგად-ფილოსოფიური ნიადაგიდან გადაინაცვლა სულიერი ცხოვრების უფრო კონკრეტული ფორმების სფეროში, განსაკუთრებით ხელოვნების სფეროში, რომელიც ყველაზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ადამიანის სასიცოცხლო ინტერესებთან და განცდებთან. ცნობილია, რომ ხელოვნების ყველაზე ფართო დარგს, სწორედ მხატვრული ლიტერატურა წარმოადგენს, რის გამოც მასში განსაკუთრებით დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სუბიექტურ საწყისს, შემოქმედის პოზიციას.

თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივია ნორმები, გამოვლენილი კონკრეტულ ფორმებში, ფილოსოფიური აზროვნების მიმართულებათა ესთეტიკურ-ლიტერატურული კონცეფციები. თვით ამ აზროვნების ძირითადი მიმდინარეობებია: პრაგმატიზმი, ფენომენოლოგია, ინტუიტივიზმი, ფროიდიზმი, ნეოთომიზმი, ეგზისტენციალიზმი, პერსონალიზმი, სტრუქტურალიზმი. ყველა ამ მიმართულებას, მათ საერთო იდეალისტურ არსებასთან ერთად, ახასიათებს სპეციფიკური ნიშნებიც, რომლებიც ამა თუ იმ სახით ვლინდება ესთეტიკურ და ლიტერატურულ-თეორიულ კონცეფციებში.

პრაგმატიზმი ჩამოყალიბდა და განვითარდა უმთავრესად ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მისი თვალსაზრისით, ჭეშმარიტებას არ გააჩნია სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი ობიექტური შინაარსი. ამასთან, ის წარმოადგენს გარემოსთან სუბიექტის შეგუების საშუალებას, ე.ი. ჭეშმარიტია მხოლოდ ის წარმოდგენა, რომელიც უზრუნველყოფს ინდივიდის უშუალო წარმატებას პრაქტიკულ საქმიანობაში. თვით ცნობიერება აქ გაგებულია როგორც ადამიანისა და გარემოს „ინტერაქციის“ (ურთიერთ-შემოქმედების) ბიოლოგიური შედეგი, რომელსაც არ შეუძლია არა მარტო გასცდეს ცდის ობიექტურ შინაარსს, არამედ

ბოლომდე ჩაწვდეს თვით ამ შინაარსსაც. ამ კონცეფციის ერთ-ერთი გამომხატველის ჯ. დიუის (1859-1952 წწ.) მტკიცებით, ყოველი ცდა შეიცავს გონებისათვის მიუწვდომელ შეუცნობელ, ე.ი. მისტიკურ ელემენტს. სწორედ ამ „მისტიკურობაზე“ ამყარებს დიუი რელიგიური რწმენის აუცილებლობას. მასვე მიმართავს იგი ესთეტიკური გრძნობის ასახსნელადაც. ცნობიერების ბიოლოგიური გაგება გზას უკეტავს დიუის ესთეტიკური სპეციფიკურობის გაგებისაკენ. ის პირდაპირ აცხადებს, რომ ყოველ პრაქტიკულ აქტივობას, თუ ის თავის მთლიანობაში დასრულებულობას მოითხოვს, ესთეტიკური თვისება გააჩნია. რადგან არ არსებობს ადამიანის თითქმის არც ერთი შეგნებული მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოქმედება, რომელიც მიზნობრივი ერთიანობით არ ხასიათდება და რომლის შესრულებისაკენ ის არ ისწრაფვის, ამიტომ ესთეტიკური თვისება უნდა მივაწეროთ ისეთ მოქმედებასაც, როგორცაა: ყოველმხრივ გააზრებული, ორგანიზებულიად შესრულებული ძარცვა. დიუი პირდაპირ აცხადებს თავისი ძირითადი ესთეტიკური ნაშრომის („ხელოვნება როგორც ცდა“) შესავალში, რომ ის მიზნად ისახავს, „აღადგინოს უწყვეტობა“ ყოველდღიურ ცდასა და ხელოვნებასთან დაკავშირებულ „რაფინირებულ“ ცდას შორის.

პრაგმატისტული სუბიექტივიზმი გამოირიცხავს ხელოვნების მიჩნევას ობიექტური სინამდვილის ასახვად. დიუი პირდაპირ გვეუბნება, რომ ხელოვნება ასახავს არა ობიექტს, არამედ ცდის შინაარსს სუბიექტური განცდებისა და მათთან დაკავშირებული ქცევა-მოქმედების სახით. სწორედ აქედან გამომდინარეობს აბსტრაქციონისტული ხელოვნების კანონიერების აღიარება, რასაც ის „ასაბუთებს“ უცნაური არგუმენტით: თუ მეცნიერებას აქვს უფლება მსჯელობდეს არა კონკრეტულ-ბუნებრივი „მიწის, ცეცხლის, ჰაერისა და წყლის ტერმინებით“ და შეცვალოს ისინი უფრო ძნელად გამოსაცნობი „წყალბადით“, „ჟანგბადით“, „აზოტითა“ და „ნახშირბადით“, ხელოვნებასაც უნდა მიეცეს უფლება, ბუნებრივი ფორმების ნაცვლად, „მიმართოს ფერს, განფენილობას, სიმკვრივეს, მოძრაობას, რიტმს“, რომლებიც

„ყველა ცალკეულ ნივთს“ გააჩნია. აბსტრაქციონიზმის დასაცავად დიუი აგრეთვე იყენებს ფერწერის სპეციფიკურ თვისებას — სამგანზომილებიანი ნივთების გამოსახვას ორგანზომილებიან სიბრტყეზე. სინამდვილეში კი ამას არაფერი საერთო არა აქვს აბსტრაქციონიზმის პრინციპთან, რომელიც გულისხმობს არა პირობითობას ბუნებრივი ფორმების გამოსახვაში, არამედ თვით ბუნებრივი ფორმების დეფორმირებასა და სინამდვილისაგან სრულ განრიდებას. თუ აქ აღნიშნულთან ერთად გავითვალისწინებთ ესთეტიკური ცდის ზემოთ აღნიშნულ ფაქტობრივ გათვალისწინებას, საერთოდ, ცდის თითქმის ყველა სხვა ფორმებთან, მაშინ ადვილად გასაგები გახდება, თუ რატომაა სავსებით იგნორირებული დიუის მიერ ხელოვნების ისეთი ცენტრალური კატეგორია, როგორცაა მხატვრული სახე და, საერთოდ, მხატვრული ფორმის სპეციფიკური საკითხები, მათ შორის კომპოზიციის, სტილის და სხვა საკითხები. მეტიც, დიუი თითქმის არაფერს გვეუბნება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ურთიერთმიმართებაზე. როგორც ცნობილია, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის სფეროში გადაამწყვეტია იდეის კატეგორია; დიუის კი იდეა ესმის როგორც უბრალო ბიოლოგიური ჩვევის გამოხატულება. ამის შედეგად დიუის კონცეფციაში ლიტერატურული ნაწარმოების იდეური შინაარსის ადგილს იკავებს მისი გრძნობად-მატერიალური კომპონენტები. ამასთანაა დაკავშირებული მხატვრულ-ლიტერატურული ნაწარმოების მორალური შინაარსის უარყოფა. დიუი კატეგორიულად აცხადებს, რომ ხელოვანი არ არის მორალურად ვალდებული ხალხური ხელოვნების მიმართ ისევე, როგორც არ არის ის ვალდებული რომელიმე სხვა იდეოლოგიური პოზიციის მიმართ. ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმად დიუი მიიჩნევს მის მიმართებას არა ობიექტურ სინამდვილესთან, არამედ თვით კრიტიკოსის სუბიექტურ სამყაროსთან. დიუის ყოველად დაუშვებლად მიაჩნია კრიტიკოსის საკუთარი იდეური პოზიცია, მას უნდა აინტერესებდეს ნაწარმოების „მხოლოდ ფორმის შესაბამისობა საკუთარ მასალასთან“, ე.ი. ხელოვნების

იდეურობის უარყოფასთან ერთად უარყოფილია კრიტიკის იდეურობაც.

ფენომენოლოგია. მეოცე საუკუნის ფენომენოლოგიის ფუძემდებელია ედმუნდ ჰუსერლი (1859-1938 წწ.). ის ემყარება გრძობად-მატერიალური სფეროს სუბიექტურ-იდეალისტური გაგების კანტიანურ პრინციპს. მაგრამ უარყოფს სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი რეალობის არსებობას. მისი აზრით, ერთადერთი ჭეშმარიტი რეალობაა თვით ცნობიერების სიღრმეში არსებული „ეიდეტური“ (იდეალური) ბირთვი, რომლის წვდომა შესაძლებელია ყოველგვარი გრძობადი მოცემულობისაგან ცნობიერების შინაარსის თანამიმდევრული განწმენდის გზით. ეს არის აბსოლუტური იდეალიზმის სუბიექტური სახესხვაობა, ვინაიდან ხსენებული განწმენდის გზით მიღწეული „ეიდოსი“ სხვა არაფერია, თუ არა წმინდა აზრი, რომელშიაც შემეცნებელი გონება საკუთარ თავს აღმოაჩენს და რომელიც სივრცის, დროისა და ცვალებადობის გარეშე არსებობს. როგორც ვხედავთ, ჰუსერლის მიერ ერთადერთ ჭეშმარიტ რეალობად მიჩნეული „ეიდოსი“, არსებითად, ფიქციას (გამონაგონს) წარმოადგენს. თუ ფილოსოფიის (რომელსაც ჰუსერლი მიიჩნევს შემეცნების ერთადერთ ჭეშმარიტ ფორმად) ამოცანაა გრძობადობისა და ხილვადობის სფეროდან უგრძობ და უხილავ წმინდა იდეალურ სფეროში გადასვლა, ხელოვნება ამ უხილავი ფიქციის ხილვადი (გრძობადი) განსახოვნებაა. ცხადია, რომ „ეიდოსის“ ეს გრძობადი სახემოსილებაც ფიქციურ რეალობას წარმოადგენს. ჰუსერლი პირდაპირ გვეუბნება ამას შემდეგი მაგალითის სახით: ვთქვათ, რომ ჩვენი ფანჯრის წინ ყვავის ვაშლის ხე და ჩვენ განვიცდით ესთეტიკურ ტკბობას. თუ აღმოჩნდება, რომ აყვავებული ვაშლის ხე მხოლოდ ჩვენი ჰალუცინაციის ნაყოფია, რეალისტური თვალსაზრისით ინგრევა მთელი წარმოდგენა და მასთან დაკავშირებული ესთეტიკური ტკბობაც. ფენომენოლოგიური (ჰუსერლიანური) თვალსაზრისით კი არაფერი არ შეიცვლება, წარმოდგენაც შეინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას და ესთეტიკური ტკბობაც იარსებებს.

თვით ჰუსერლს თითქმის არაფერი უთქვამს საკუთრივ ლიტერატურის შესახებ. შემთხვევითი არ არის, რომ ჰუსერლის ერთ-ერთმა მიმდევარმა — რ. ინგარდენმა, რომელმაც უმთავრესად ლიტერატურის თეორიის სფეროში სცადა ჰუსერლის ფენომენოლოგიის პრინციპების გამოყენება, რამდენადმე მაინც გადაუხვია ორთოდოქსულ ჰუსერლიანობას, რომლის მიხედვით, ესთეტიკურს მხოლოდ „წარმოსახვითი არსებობა“ ახასიათებს. ინგარდენის მტკიცებითაც ლიტერატურულ ნაწარმოებს არაერთა-რი ობიექტურ-რეალური კორელატი არ გააჩნია, ე.ი. არაფერს არ ასახავს, მაგრამ, ასე თუ ისე, მაინც არსებობს და ამიტომ არ შეიძლება მისი მიჩნევა მხოლოდ წარმოსახულ ფიქციად; ოღონდ, რადგან ის არ შეიძლება მივიჩნიოთ არც წმინდა ფსიქიკურ და არც წმინდა იდეალურ მოვლენად, მას „კვაზირეალობა“ უნდა მივაწეროთ. ცხადია, რომ ასე გაგებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს ეკარგება არა მარტო შემეცნებითი, არამედ ყოველგვარი საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც.

შედარებით ფართოდ ეხება ლიტერატურას, კერძოდ, ლიტერატურულ კრიტიკას, ფრანგი ფენომენოლოგი მიქელ დიუფრენიც. იგი იძულებულია გადაუხვიოს ჰუსერლის „წმინდა იდეალურ არსობათა“ ფენომენოლოგიას, მაგრამ მაინც ვერ აღწევს თავს მხატვრული ლიტერატურის წმინდა „ფიქციონისტურ“ გაგებას. დიუფრენის მტკიცებით, ყოველი პოეტური ნაწარმოები არის „მითი“, ხოლო ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოების „აზრი არის აზრის უქონლობა“. მაშასადამე, მისი ყოფიერება ყოველგვარი მიზეზობრივი განპირობებულობის მიღმა იგულისხმება.

აღსანიშნავია, რომ ჰუსერლიანური ფენომენოლოგიის წარმომადგენლებიც ცდილობენ გაამართლონ აბსტრაქციონისტული ხელოვნება. მაგალითად, ბერძენი ჰუსერლიანელი მიოთსოპულო აცხადებს, რომ აბსტრაქციონიზმი შეიძლება მივიჩნიოთ თანამედროვე ხელოვნებაში „ბუნების ყველაზე უფრო ზუსტ ასახვად“. იგულისხმება, რომ აბსტრაქციონისტული ხელოვნება თავისი

მხატვრული ხერხებით და ფერებით „იჭერს“ საგანთა და მოვლენათა „ეიდეტურ“ (იდეალურ) არსობას.

ინტუიტივიზმი. ეს მიმართულება მეოცე საუკუნის ბურჟუაზიულ ფილოსოფიაში წარმოდგენილია ორი ძირითადი სახესხვაობით: ანრი ბერგსონისა (1859-1941 წწ.) და ბენედეტო კროჩეს (1866-1952 წწ.) ინტუიტივიზმის სახით. ბერგსონის ინტუიტივიზმი სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური ხასიათისაა. ამ კონცეფციის თანახმად, ლოგიკური აზროვნება, რომელიც მეცნიერული შემეცნების მთავარ საწყისს წარმოადგენს, ვერ სწვდება ჭეშმარიტ რეალობას; ის ასახავს ჩვენს მხოლოდ პრაქტიკულ დამოკიდებულებას ნივთებისა და მოვლენებისადმი. მხოლოდ ინტუიცია, ე.ი. უშუალო გრძნობადი ხილვა წვდება ჭეშმარიტ რეალობას, რომელიც ბერგსონთან უაღრესად მისტიკურ ხასიათს ატარებს და ხილული, აღქმადი ნივთებისა და მოვლენების მიღმა არსებობს. მხატვრული შემოქმედება წარმოადგენს ყველაზე უფრო მიახლოებულ ანალოგიას ჭეშმარიტი რეალობის ინტუიციური წვდომისა, მას ბერგსონი მიიჩნევს წმინდა სუბიექტურ-ინტუიციურ პროცესად, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ადამიანის ბუნებრივ გარემოსა და მის პრაქტიკულ საქმიანობასთან. ბერგსონი პრინციპულად გამორიცხავს ხელოვნების ცნებიდან თვით პრაქტიკულ მხატვრულ-შემოქმედებით პროცესს, რომელსაც ის უბრალო „ტექნიკად“ მიიჩნევს. როცა კომპოზიტორმა თავის ცნობიერებაში ჩაიფიქრა სიმფონია, ის უკვე დამთავრებულიაო — გვიმტკიცებს ბერგსონი. ამასვე ამტკიცებს იგი პოემის, ფერწერით ტილოსა და თვით სკულპტურული ნაწარმოების მიმართაც. მთელი ის გზა, რომელიც უნდა გაიაროს ხელოვნმა ჩაფიქრების მომენტიდან მის განხორციელებამდე, ე.ი. არსებითად მთელი კონკრეტული შემოქმედებითი პროცესი, თვით ხელოვნების მიღმაა დაყენებული. ეს იმდენად ეწინააღმდეგება კაცობრიობის მხატვრულ-შემოქმედებით პრაქტიკას, რომ მისი საგანგებო კრიტიკა ზედმეტია. ნუთუ საღი გონების ადამიანს შეუძლია დაიჯეროს, რომ, როცა დანტემ ჩაიფიქრა „ღვთაებრივი კომედია“, ამით მას უკვე დამთავრებული ჰქონდა თავისი

უკვლავი ქმნილება? იგივე ითქმის „ვეფხისტყაოსანზე“, „ფაუსტზე“ და, საერთოდ, ყველა მხატვრულ შედეგზე.

რაც შეეხება მხატვრულ ლიტერატურას, ბერგსონის ინტუიტივიზმი, არსებითად, მის უარყოფას წარმოადგენს, ვინაიდან ენა, რომელიც პოეზიის სფეროში ერთადერთ სპეციფიკურ გამომსახველობით საშუალებას წარმოადგენს, ბერგსონს მიჩნეული აქვს პირდაპირ დაბრკოლებად ჭეშმარიტი რეალობის წვდომის გზაზე. და ეს იმიტომ, რომ იგი ლოგიკური აზროვნების ფორმაა და მხოლოდ პრაქტიკულ საქმიანობაშია გამოსადეგი. არსებითად სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ბერგსონის ინტუიტივიზმი გახდა ერთ-ერთი მთავარი საყრდენი სიმბოლისტური და სიურრეალისტური დეკადენტობისა ლიტერატურის სფეროში.

ბერგსონისაგან განსხვავებით, ბ. კროჩეს ინტუიცია ესმის როგორც წმინდა ინტელექტუალური ჭვრეტა. კროჩე ჰეგელისეული ტიპის აბსოლუტური იდეალისტია, რომელსაც მთელი რეალობის ჭეშმარიტი არსება წმინდა იდეალურ, გონისეულ საწყისამდე დაჰყავს, ოღონდ, მეთოდოლოგიურ ასპექტში კანტის ფორმალისმისაკენ უფრო იხრება, ვიდრე ჰეგელის დიალექტიკისაკენ. კროჩეს „გონის ფილოსოფიის სისტემის“ მიხედვით, მატერია არის მხოლოდ „მეტაფორა“. ყოველივე არსებული გონის გამოვლენას წარმოადგენს. არსებობს გონის გამოვლენის ორი ძირითადი ფორმა: თეორიული და პრაქტიკული, თითოეული მათგანი ორ-ორ სახესხვაობად იყოფა: თეორიული ფორმა ქმნის ესთეტიკურისა და ლოგიკურის სფეროებს, პრაქტიკული — ეკონომიკურ და მორალურ სფეროებს. ხელოვნებას კროჩე განსაზღვრავს როგორც „წმინდა ინტუიციას“, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს არც ფიზიკურ, არც სოციალურ-პრაქტიკულ და მორალურ სფეროებთან. მსგავსად ბერგსონისა, კროჩეც პრინციპულად გამორიცხავს ხელოვნების ცნებიდან „ტექნიკას“, ე.ი. მხატვრული შემოქმედება იფარგლება მხოლოდ ცნობიერებაში მოცემული პროცესით მხატვრული ნაწარმოების წმინდა იდეალური წარმოსახვითი არსით.

მხატვრულ ლიტერატურაში კროჩე მკვეთრად უპირისპირებს ურთიერთს პოეზიასა და „უბრალო ლიტერატურულობას“. ამ უკანასკნელში კი გულისხმობს არა მარტო მხატვრულ პროზას, არამედ თვით უშუალოდ პოეტურ ქმნილებათა მთელ თხრობით ელემენტს. თვით დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაშიც“ კი, კროჩე ერთმანეთისაგან არჩევს „პოეზიას“ და „არაპოეზიას“, ხოლო ამ უკანასკნელს გაცილებით უფრო მეტ ადგილს უთმობს. ამასთან, „პოეზიად“ მიჩნეული მხოლოდ უშუალო ლირიკული თვითგამოხატვა, ხოლო, საერთოდ, ლირიკულობა – ხელოვნების არსებად. ეს პრინციპი თავისთავად გამომდინარეობს კროჩეს იმ ზოგადი პრინციპიდან, რომლის თანახმად, ხელოვნება „წმინდა ინტუიციას“ წარმოადგენს. ამით აიხსნება, რომ კროჩეს მიერ სავსებით უგულვებელყოფილია მხატვრული სახის და, საერთოდ, მხატვრული ფორმის პრობლემატიკა. პოეტურობის ცნებიდან თხრობითი ელემენტის პრინციპულ გამორიცხვასთანაა დაკავშირებული პოეტური მეტყველების პრინციპული დაპირისპირება სალაპარაკო ენასთან, კერძოდ, მტკიცება, რომ პოეტური ენა მოკლებულია ყოველგვარ ლოგიკურ-სემანტიკურ შინაარსს, თუმცა ზოგ შემთხვევაში კროჩე პოეზიის კომუნიკაციურ ფუნქციასაც აღიარებს.

ფროიდიზმი. ზ. ფროიდისა (1856-1939 წწ.) და მისი მიმდევრების მოძღვრება, საერთოდ, მოკლებულია ზოგადფილოსოფიურ საწყისებს. ფროიდის კვლევის სფეროა მხოლოდ ადამიანური ყოფიერება, რომელსაც ის განიხილავს არა სოციალურ, არამედ ბიოლოგიურ-ნატურალისტურ ასპექტში. ადამიანი მხოლოდ და მხოლოდ ბიოლოგიური არსებაა. სოციალურობა ამ ბიოლოგიურ არსებათა გარეგნული ურთიერთობის შედეგია. ადამიანის შინაგანი სამყაროც ბნელი სექსუალური ინსტინქტების სამეფოა, რომლის მხოლოდ უმნიშვნელო ზედაპირს წარმოადგენს ცნობიერება. ამიტომ სექსუალობა, საერთოდ, ადამიანური ყოფიერების არსებას წარმოადგენს. ადამიანის ყველა მოთხოვნა, ყველა სწრაფვა სექსუალური ინსტინქტების სხვადასხვაგვარი „ტრანსფორმაცია“. ადამიანურ არსებას დედის მუცლიდან

გამოჰყვება ყოვლისშემძლე სექსუალური ინსტინქტი — ქვეცნობიერი სქესობრივი ლტოლვა მოპირდაპირე სქესის მშობლის მიმართ. ეს ინსტინქტი, რომელსაც ფროიდი, „ოიდიპოსის კომპლექსს“ უწოდებს, მისი აზრით, გადაძწყვეტია ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში. რადგან საზოგადოება კრძალავს ამ ინსტინქტის დაკმაყოფილებას, ისინი „ჩაიწიხლებიან“ არაცნობიერის სიღრმეში, ყოველი ადამიანის შინაგანი სამყარო „დამუხტულია“ ამგვარი ინსტინქტებით, რომლებიც სათანადო საბაბის გაჩენისას ამოხეთქავენ სხვადასხვა ნევროზის სახით. ყოველი ადამიანი პოტენციური ნევროტიკოსია და მხოლოდ ცხოვრების პირობებზეა დამოკიდებული ნევროზების მძიმე (პათოლოგიური) და მსუბუქი გამოვლენა. ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა იმავე ნევროტიკული დამუხტულობის გამოვლენა. ოღონდ ხელოვანი ბედნიერი გამონაკლისია, რომლისთვისაც ბუნებას მიუცია უნარი „ჩაიწიხლული“ სექსუალური ინსტინქტების „ნეიტრალიზებისა“, ე.ი. უშუალო სექსუალური ხასიათის მოცილებისა. ამიტომ ხელოვნის შინაგანი ნევროტიკული დამუხტულობა ვლინდება გარეთ არა პათოლოგიურ ფორმებში (ისტერიაში, პარანოიაში, შიზოფრენიაში, სხვადასხვა სახის მანიაკობაში და სხვ.), როგორც ეს ემართებათ ჩვეულებრივ ადამიანებს, არამედ ესთეტიკურად შენიღბული სახით. აქედან გამომდინარეობს, რომ ხელოვნების ერთადერთი წყაროა ჩაიწიხლული სექსუალური ინსტინქტები და ყოველი ხელოვანი ნევროტიკოსია, რომელიც თავის შინაგან პათოლოგიურ სამყაროს „განმუხტავს“ თავისი ნაწარმოების მეშვეობით. რა თქმა უნდა, მხატვრულ შემოქმედებაშიც გადაძწყვეტი როლი ეკუთვნის „ოიდიპოსის კომპლექსებს“. — ასე ფიქრობს ფროიდი. თვით ფროიდმა მისცა დასაბამი ხელოვნების ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციას ამ კომპლექსების შუქზე. თურმე შექსპირის „ჰამლეტის“ მთავარი აზრი ისაა, რომ კლავდიუსმა ჰამლეტის მამის მოკვლით ჰამლეტს არაცნობიერის სიღრმეში ჩაუსახა არა მარტოობის, არამედ კეთილგანწყობილების ინსტინქტი, რადგან კლავდიუსმა მოაცილა მას სექსუალური მეტოქე მამის სახით. მაგრამ კლავ-

დიუსი არ კმაყოფილდება ჰამლეტის მამის მოკვლით და ცოლად ირთავს მის დედას, რითაც ის თვითონ ხდება ჰამლეტის მეტოქე, რის შედეგად ჰამლეტს გაუჩნდება უკვე მტრობის ინსტინქტი. რადგან, ფროიდის მიხედვით, ერთხელ გაჩენილი ინსტინქტები არ ქრება, უფრო ადრე გაჩენილი კეთილგანწყობის ინსტინქტი კლავდიუსის მიმართ ევჯახება ჰამლეტში არაცნობიერად შემდგომ გაჩენილ მტრობის ინსტინქტს. სწორედ ეს უღევს საფუძვლად ჰამლეტის ტრაგიკულ მერყეობას. ასევე, თავის ტრაქტატში, ლეონარდოს შესახებ ფროიდი ამ ხელოვნის მთელ შემოქმედებასაც „კომპლექსების“ შედეგად მიიჩნევს, თურმე საიდუმლოებით მოცული ღიმილით მონა ლიზას ტუჩებზე სურათის შექმნის დროს ლეონარდოს ქვეცნობიერებაში გამოღვიძებული „ოიდიპოსის კომპლექსით“ გამოწვეული „მაცდუნებელი“ ღიმილი ყოფილა. დოსტოევსკის მთელ შემოქმედებასაც ფროიდი თავის ეტიუდში „დოსტოევსკი და მამის მკვლელობა“ „კასტრაციის კომპლექსის“ შუქზე განიხილავს.

ნათქვამიდან ნათელი უნდა იყოს, რომ ფროიდიზმის პანსექსუალიზმის გამო ესთეტიკურის ცნება სავსებით გამორიცხულია, ვინაიდან ყოველ ტკბობას უშუალოდ ან სახეშეცვლილად განაპირობებს მხოლოდ სექსუალური ინსტინქტის დაკმაყოფილება. ამასთან, მხატვრული შემოქმედება მოწყვეტილია სოციალურ რეალობას და მოკლებულია ყოველგვარ კანონზომიერებას. პოეტურ ფანტაზიას ფროიდი საბოლოო ანგარიშში „დღის სიზმრად“ მიიჩნევს.

ნეოთომიზმი. როგორც თვით სახელწოდება მოწმობს, ნეოთომიზმი წარმოადგენს თომა აკვინელის (1225-1274 წწ.) სქოლასტიკურ-თეოლოგიური პრინციპების აღორძინებისა და დაცვის ცდას. ის ემყარება ბიბლიურ მითს ღმერთის მიერ სამყაროს არაფრისაგან შექმნის შესახებ, მაგრამ აღიარებს მატერიალური სამყაროს არსებობასაც ადამიანის ცნობიერების გარეშე. ოლონდ, ამ მატერიალურ სამყაროს მიიჩნევს არა თავისთავად ჭეშმარიტ რეალობად, არამედ იმავე ღმერთის გრძნობად და ხილულ განსახოვნებად, რომელსაც საკუთარი არსი არ გააჩნია და მანც,

როგორც ღმერთის მიერ გაჩენილ გრძნობად-მატერიალურ სამყაროს, ადამიანისაგან დამოუკიდებელი რეალობა და ღირებულება აქვს. მაშასადამე, ის არც მშვენიერებას არის მოკლებული. მეტიც, როგორც ღმერთის შემოქმედებას, მას გარკვეული, იმავე ღმერთის მიერ მინიჭებული სრულყოფილებაც გააჩნია, ე.ი. ყოველი არსებული, როგორც ღმერთის ქმნილება, მშვენიერია, ოღონდ, ადამიანი აღქმის შეზღუდულობის გამო, აღიქვამს მხოლოდ ზოგიერთი ნივთისა და მოვლენის მშვენიერებას. მაგრამ თვით მშვენიერება არის არა გრძნობადი, მატერიალური მოვლენა, არამედ „ღმერთის სახის გაფანტული და პრიზმატიზირებული რეფლექსი“, ანუ, „წმინდა ფორმის ბრწყინვა მატერიის პროპორციულად განლაგებულ ნაწილებზე“. ადამიანური ხელოვნება ღვთაებრივი ხელოვნების მიბაძვას, რომელიც პლასტიკურ ასპექტში თვით გრძნობად-მატერიალური სამყაროს სახით გამოვლინდა, ხოლო პოეტურ ასპექტში — საღვთო წერილში, რომელიც ღმერთის სიტყვიერი ხელოვნების ნიმუშია. მხატვრული ნიჭი ღვთაებრივი საიდუმლოებაა, მას ჟ. მარიტენი (1882-1973 წწ.) სქოლასტიკური სახელწოდებით — „ჰაბიტუსით“ ნათლავს და დასძენს — იგი რაღაც ფარული თვისებააო. შესაბამისად ამისა, მარიტენი პოეტური შემოქმედების წყაროდ მიიჩნევს რაღაც ბნელ საწყისს, „ქვეცნობიერს“, და ფროიდიზმს რომ გაემიჯნოს, ამ ქვეცნობიერს წმინდა „სპირიტუალურ“ ხასიათს მიაწერს. მარიტენის სიტყვებით, პოეტისთვის შეუცნობადია საკუთარი არსება, პოეტური ინტუიცია არის საკუთარი „მე“-ს ბნელი წვდომა. პოეტური ხელოვნების მისტიფიცირებაში მარიტენი ისე შორს მიდის, რომ მისი თქმით, ყველაზე უფრო სრულყოფილი პოეტები არიან შეშლილები. ამიტომ, იმისათვის, რომ პოეზიის ჭეშმარიტ არსობას ჩაეწვდეთ, საუკეთესო საშუალებაა მივაპყროთ მზერა „პირველ პოეტს“ — ღმერთს, ოღონდ, თვით პოეტი კი საწყალი ღმერთია, რადგანაც მას შეუძლია მხოლოდ ფორმის შექმნა, ღმერთის სიტყვა კი ფორმაცაა და გრძნობად-მატერიალური შინაარსიც. მარიტენის მტკიცებით, ჭეშმარიტ ხელოვნებას, კერძოდ, პოეზიას, არაფერი აქვს საერთო როგორც

მორალთან, ისე ადამიანის პრაქტიკულ ცხოვრებასთან. პოეზიას ობიექტი არა აქვსო, — კატეგორიულად აცხადებს მარიტენი თავის სპეციალურ ნაშრომში „ხელოვანის პასუხისმგებლობა“. მარიტენი ამტკიცებს, რომ ხელოვანი პასუხისმგებელია მხოლოდ თავისი ნაწარმოების წინაშე, სახელმწიფოსა და საზოგადოებას არა აქვსო უფლება ჩაერიოს ხელოვნების საკითხებში, რადგან ასეთი ჩარევა ხელოვნებას გახდისო „პროპაგანდის იარაღად“. ამავე დროს, მარიტენი ირწმუნება, რომ მხოლოდ ეკლესიაა უფლებამოსილი, მართავდეს ხელოვნებას, ვინაიდან ხელოვნებისა და პოეზიის ამოცანაა — მიაპყროს ადამიანის ყურადღება ზეციურ ინტერესებს და სავსებით დაავიწყოს მიწიერი ინტერესები. კათოლიკური ეკლესიის წარმომადგენელმა მარიტენმა ზომ უნდა გაამართლოს პაპის „ინდექსები“. ამერიკელი ნეოთომისტი მერი გონზაგა უდელი იქამდისაც კი მიდის, რომ მოითხოვს, პაპის ინდექსებით აიკრძალოს ყველა რეალისტური ნაწარმოები თვით კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა შედეგების ჩათვლით. აღსანიშნავია, რომ ნეოთომისტების მიერაა იგნორირებული მხატვრული სახის და, საერთოდ, მხატვრული ფორმის პრობლემატიკაც.

ეგზისტენციალიზმი. ეს კონცეფცია წარმოადგენს ყველაზე „მოდერ“ მიმართულებას თანამედროვე ბურჟუაზიულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში. როგორც თვით სახელწოდება გვიჩვენებს, იგი აღიარებს ყოფიერების მხოლოდ უშუალო გრძნობად სახეს და უარყოფს მის არსობრივ მხარეს. ამრიგად, ეგზისტენციალიზმი სუბიექტივიზმის სახესხვაობაა, ზოლო მეთოდოლოგიურად იმავე ფენომენოლოგიას უახლოვდება ამ უკანასკნელის სენსუალისტური ინტერპრეტაციით. ეგზისტენციალიზმის ფუძემდებელია ჰუსერლის მოწაფე ჰაიდეგერი (1889-1976 წწ.), რომელმაც უკუაგლო თავისი მასწავლებლის ტრანსცენდენტალიზმი (ზეინდივიდუალური ცნობიერების არსებობის აღიარება) და ფსიქოლოგისტურ-სუბიექტივისტური გზით წარმართა ჰუსერლის ფენომენოლოგია. ყოფიერება, ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი მთავარი წარმომადგენლის ჟ. ხარტრის (1905 წ.) მტკიცებით, წარ-

მოადგენს ცნობიერების „ტრანსცენდენციას“ – გასვლას თავისი საკუთარი ფარგლებიდან, ე.ი. თვით ცნობიერების სხვაგვარად ყოფნას. ამ უკანასკნელის სახით ცნობიერება თავის საკუთარ ყოფიერებას პოულობს, ვინაიდან ცნობიერებას, თვით თავისი „ტრანსცენდენციის“ გარდა, სხვა ყოფიერება არ გააჩნია. ამრიგად, ცნობიერება დაიყვანება ემპირიული აღქმების ცალკეულ აქტებზე. „ტრანსცენდენცია“ სხვა არაფერია, თუ არა საგნებისა და მოვლენების აღქმა. ოღონდ სარტრს თავდაყირა აქვს წარმოდგენილი ნამდვილი ვითარება: ნაცვლად იმისა, რომ აღქმის აქტი წარმოიდგინოს როგორც ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი ობიექტის ასახვა, მას იგი გაშუქებული აქვს როგორც იმავე სუბიექტის თავისი თავიდან გასვლის აქტი, რომელშიც ჩნდება „ობიექტი“, ე.ი. იმავე სუბიექტის სხვაგვარი ყოფნა. ამიტომ ლოგიკური აზროვნება, რომელიც თითქოს სწვდება ნივთებისა და მოვლენების ზოგად არსებობას, ქმნის მხოლოდ ფიქციებს ზოგადი ცნებებისა და კატეგორიების სახით. როგორც ვხედავთ, ეგზისტენციალიზმი აუფასურებს მეცნიერულ შემეცნებას, რომელიც ლოგიკური ცნებებისა და კატეგორიების გარეშე წარმოუდგენელია. სარტრი პირდაპირ აცხადებს, რომ ყველა დროის ფილოსოფიის შეცდომაა სწორედ აბსტრაქტულ-ლოგიკური აზროვნების გამოყენება.

წინააღმდეგ თავისი ამოსავალი სუბიექტურ-იდეალისტური საწყისისა, ეგზისტენციალიზმი აღიარებს ადამიანისაგან დამოუკიდებელი და მისთვის სავსებით უცხო სამყაროს არსებობას და, ამასთან, თვით ადამიანის „მიგდებულობას“, „უსახლკარობას“ ამ უცხო სამყაროში, რაც განაპირობებს ადამიანის არსებობის „აბსურდობას“ (უაზრობას) და მისი ყოფიერების ტრაგიკულობას. ადამიანმა არ იცის, რატომ ან რისთვის არსებობს იგი, მან მხოლოდ ის იცის, რომ ელის გარდაუვალი სიკვდილი, ე.ი. ადამიანი არსებობს მხოლოდ სიკვდილისათვის, როგორც ამას ხაზგასმით აღნიშნავს ჰაიდეგერი. ყოველი ადამიანი, ვისაც კი აქვს უნარი ადამიანის ყოფიერების „აბსურდულობას“ ჩასწვდეს, შეპყრობილია უდიდესი შემოფოთებით, რის გამო მას ებადება

თვითმკვლელობის იდეა, მაგრამ უკანასკნელს ეწინააღმდეგება ბრმა ინსტინქტი და ადამიანი განწირულია, ბოლომდე გაატაროს თავისი უაზრო და ტრაგიკული ყოფიერება¹.

ცხადია, ასეთი კონცეფცია თავისთავად გამორიცხავს ესთეტიკურ ასპექტს. ჰაიდეგერი უარყოფს მშვენიერების არსებობას, მიიჩნევს მას ხელოვნების ნაწარმოების აღმქმელის ილუზიად. თვით ესთეტიკას ჰაიდეგერი უწოდებს „დასავლეთის“ აზროვნების უკანასკნელ გაქვავებულ ხორცმეტს“. სარტრი თუმცა ფორმალურად არ უარყოფს მშვენიერებას, მაგრამ არსებითად მისი შეხედულებაც ამ საკითხში ნიჰილისტურია. სარტრის მტკიცებით, ყოფიერების „ფუნდამენტური არადაამაკმაყოფილებლობის“ გამო, ჩვენ თვითონ მივაწერთ მას მშვენიერებას — ვითომც ნამდვილად არსებულს, მაშასადამე, მშვენიერებას თავისთავადი არსებობა არ გააჩნია. ზემოთ აღნიშნული გაუფასურება აბსტრაქტულ-ლოგიკური შემეცნებისა თითქოს აიძულებს ეგზისტენციალიზმს, ხელოვნებას მიაწეროს შემეცნებითი ფუნქცია. ამიტომ ეგზისტენციალიზმი არა მარტო უთმობს მნიშვნელოვან ადგილს ხელოვნების, განსაკუთრებით პოეზიის პრობლემატიკას, არამედ ზოგიერთი მისი მთავარი წარმომადგენელი (სარტრი, კამიუ) თავის მსოფლმხედველობას მხატვრული ნაწარმოებების მეშვეობით გადმოგვცემს. მაგრამ თვით მსოფლმხედველობის მანიერება ხელოვნების შემეცნებით ფუნქციას ფიქციად აქცევს. მაგალითად, ჰაიდეგერი გვარწმუნებს, რომ მხოლოდ პოეზიას შეუძლია ჭეშმარიტების წვდომა, მეტიც, ის თვით არის „თვითგამოვლენილი ჭეშმარიტება“, მაგრამ დაცლილი ყოველგვარი აზრობრივი შინაარსისაგან. ის ვლინდება უშუალოდ პოეტურ ხილვაში „შინაგანი გამობრწყინების გზით“. ერთი სიტყვით, ჭეშმარიტება არის პოეტურ ხილვაში „თვით-

¹ ასეთ უნარს ჰაიდეგერი მიაწერს მხოლოდ „სულიერ ელიტას“. რაც შეეხება მღაბიო ხალხს (ჰაიდეგერის ტერმინოლოგიით „მასობრივ ადამიანს“), მისი არა-გაცნობიერებული „ეგოგური“ არსებობა ისედაც უაზრობაა. ჰაიდეგერი პირდაპირ ზიზღის გრძნობით შენიშნავს, რომ მღაბიო „მასობრივი“ ადამიანური არსებანი ისევე განწირულნი არიან უაზროდ გაქრნენ, როგორც უაზროდ ჩნდებიან.

გამობრწყინებული“ ყოფიერება ყოველგვარი აზრობრივი რეფლექსის გარეშე. ამიტომ პოეტი მხოლოდ ხილვით გრძნობს მას, და არა მარტო სხვებს ვერ გაუზიარებს, არამედ თვით მასაც არ გაეგება. მეტიც, პოეტი უძლურია, ეს წამიერად „თვით-გამობრწყინებული“ ჭეშმარიტება შეინახოს, ვინაიდან მის გამო-სახატავად არ გამოდგება არც ერთი სიტყვა არსებული ლექსიკიდან, პოეტმა თვით უნდა გამოიგონოს მისი გამომხატველი სიტყვა, რომელიც მის გარდა არავის არ გაეგება. ოღონდ, ესეც ვერ უზრუნველყოფს წამიერად გამოვლენილი ჭეშმარიტების შენახვას, ვინაიდან რა წამსაც მოექცევა ის პოეტის მიერ გამოგონილ სიტყვაში, იმწამსვე კვდება, ამის გამო პოეტური ქმნილებები მკვდარი ჭეშმარიტების სასაფლაოებს წარმოადგენს.

ვერც სარტრი გვთავაზობს რაიმე არსებითს ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიის სფეროში. მართალია, სარტრმა წამოაყენა მწერლის სოციალური მოვალეობის პრინციპი, მაგრამ მისი ზოგადი ლიტერატურულ-თეორიული შეხედულებების შუქზე ეს „სოციალური მოვალეობა“ თითქმის ფიქციაა. ფაქტობრივად ის შემოფარგლულია მხოლოდ პუბლიცისტური პროზითა და რადიო-ტელევიზიის ჟურნალისტიკით. სარტრის მიხედვით, მხატვრული ლიტერატურა არაფერს არ ასახავს და არავითარ იდეურ შინაარსს არ შეიცავს. ის არის მხოლოდ „მოწოდება“ მკითხველისადმი, რომელიც დებს მასში საკუთარ იდეურ განწყობილებასა და სწრაფვას. მაგალითად, რასკოლნიკოვის სახე თავისთავად არავითარ მყარ მნიშვნელობას არ ატარებს, ყველა მკითხველი მას თავისებურად იგებს, ე.ი. მკითხველი ამთავრებს ლიტერატურულ ნაწარმოებს. ცხადია, რომ ეს გამორიცხავს სახის ტიპურობას. სარტრი პირდაპირ აღიარებს, რომ ტიპების ხატვა ლიტერატურაში მწერლის მხატვრული უსუსურობის ნიშანია. რაც შეეხება საკუთრივ პოეტურ ნაწარმოებს, აქ სარტრის პოზიცია კიდევ უფრო მცდარია. ის ამტკიცებს, რომ პოეტის სიტყვას არავითარი აზრი არ გააჩნია, ის არის ნივთი, მაშასადამე, მუნჯი ისევე, როგორც თვით სარტრის მიერ მუნჯად მიჩნეული ფერწერული ნაწარმოები. პოეზია აბსოლუტურად

მოკლებულია იდეურ შინაარსს. როგორც პოეტურ, ისე ფერწერულ ნაწარმოებში თვით ავტორი არავითარ იდეას არ გამოხატავს, მათში ამა თუ იმ იდეებს დებენ მკითხველები და მაყურებლები, შესაბამისად თავიანთი იდეური მრწამსისა. ნათქვამიდან ისიც გამომდინარეობს, რომ, საერთოდ, მხატვრულობა და იდეურობა გამორიცხავს ერთმანეთს, რითაც პრინციპულად უარყოფილია ხელოვნების ასახვითი ბუნება.

პერსონალიზმი. ეს მიმდინარეობა წარმოადგენს ნეოთომიზმის მონათესავე მიმართულებას თანამედროვე ფილოსოფიაში. ეს იმიტომ, რომ იგი არსებითად ფილოსოფიასა და ხელოვნებას თეოლოგიის მიზნებს უქვემდებარებს. ყოველივე არსებული ატარებს პერსონალობის მეტ-ნაკლებად გარკვეულ ნიშნებს. ყოველი ინტეგრაცია, სწრაფვა შინაგანი ერთიანობისაკენ წარმოადგენს სწრაფვას დასრულებული პერსონალობისაკენ, რომლის მთავარი ნიშანია ის, რომ, მიუხედავად სტრუქტურული მრავალფეროვნებისა და ფუნქციათა სიმრავლისა, მოცემულია შინაგანი დაუშლელი ერთიანობა მიზანსწრაფვისა დამოუკიდებლობისა და თვითკმარობისაკენ. ყოველივე არსებულის სწრაფვა დასრულებული პერსონალობისაკენ განპირობებულია იმით, რომ ღმერთი წარმოადგენს ყოველისმომცველ პერსონალობას. არსებობს გრადაცია ყოფიერების სახეთა პერსონალობისა. ყველაზე უფრო მაღლა დგას ადამიანი, რომლის პერსონალობა ღმერთის პერსონალობის ანალოგიას წარმოადგენს. პერსონალობის პრინციპის მატარებელია მხოლოდ სული, მატერია კი მის გარეგნულ ხილვადობას წარმოადგენს. პერსონალობისაკენ მოძრაობას უპირისპირდება მოძრაობა დეპერსონალიზაციისკენ. პირველი განასახიერებს სახეთა განვითარების პრინციპს, მეორე — მათი დეგრადაციის პრინციპს. ესთეტიკურის სფეროა ყოფიერების ზოგადიდეალური შინაარსი (შტერნი). თვალსაჩინო პერსონალისტ მუნიეს მტკიცებით, ხელოვნება არის „როგორც უნივერსუმში, ისე ადამიანთა შინაგან სამყაროში არსებული რაღაც იდუმალის“ გამოხატვა, მისი „პაროლი“. პოეტიკისტიკოსი „აღებს კარს მისტიკურისკენ და გვაზიარებს მას“.

არსებულ სამყაროს იგი გადაგვიშლის ღვთაებრივ არსობაში. გასაგებია, რომ ამგვარი კონცეფციის ავტორისთვის „რეალიზმი გულისამრევ სივიწროვეს“ წარმოადგენს. როგორც მხოლოდ სულიერის გამოხატვა, ხელოვნება მოითხოვს „აბსოლუტურ თავისუფლებას“, ის მხოლოდ თავისთავს უპირისპირდება და არავითარ მატერიალურ რეალობას არ ასახავს. რამდენადაც სულიერის გამოხატვის უმაღლეს ფორმად მიჩნეულია რელიგია, ხელოვნება გვევლინება როგორც „მომზადება რელიგიური ცდისთვის“. მხოლოდ ეს უკანასკნელი გვაახლოვებს ღმერთთან. იტალიელი კლერიკალური ყაიდის პერსონალისტი სტეფანიანი (1891-1956 წწ.) პირდაპირ აცხადებს, რომ მისი „მიზანია განავითაროს ესთეტიკა საღვთო წერილის კვალობაზე“. ხელოვნება, როგორც ღმერთისადმი ადამიანური მიბაძვა, ისწრაფვის ცოცხალი ინდივიდუუმის შექმნისაკენ. ნედონსელის მტკიცებით, პოემა მთელ სპირიტუალურ კოსმოსს მოიცავს. საილუსტრაციოდ ის ასახელებს „ილიადას“, რომელსაც თითქოს აბსოლუტურად ვერაფერს ვერ გამოაკლებთ და ვერ მიუმატებთ „მისი განადგურების გარეშე“. რა თქმა უნდა, ვერავინ ვერ უარყოფს სრულყოფილი პოემის შინაგან ორგანულ მთლიანობას, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ იგივე „ილიადა“ არა თუ არ „განადგურდება“, არამედ თითქმის არაფერს არ დაკარგავს. მასში ჩართული ზოგიერთი მითის ამოღებისას.

თითქმის ყველა უკვე განხილული კონცეფციის მსგავსად, პერსონალისტური ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონცეფციაც გვერდს უვლის მხატვრული შემოქმედების კონკრეტულ საკითხებს, ხოლო თუ რომელიმე პერსონალისტი ეპიზოდურად ეხება მათ, ამკარად მცდარ შეხედულებას გვთავაზობს.

როგორც ეხედავთ, ყველა ჩამოთვლილ მიმართულებას სხვადასხვა სახით და ზომით ახასიათებს ორი ძირითადი ნიშანი — ხელოვნებისა და ლიტერატურის ირაციონალისტური გაგება და მათი სრული მოწყვეტა რეალური სინამდვილისაგან, რაც თავისთავად გულისხმობს მხატვრულ შემოქმედებაში ყოველგვარი ობიექტური კანონზომიერების უარყოფას. ძირი-

თადად იმავე ნიშნებით ხასიათდება მეოცე საუკუნის ბურ-
ჟუაზიული მხატვრულ-ლიტერატურული კრიტიკაცა და მხატ-
ვრულ-შემოქმედებითი პრაქტიკაც, სხვადასხვაგვარი დეკადენ-
ტობის სახით (სიმბოლიზმი, სიურრეალიზმი, აბსტრაქციონი-
ზმი, „აბსურდის ხელოვნება“, „ანტირომანი“, „ახალი კრიტიკა“
და სხვ.). „ახალი კრიტიკის“ ფუძემდებელია პოეტი და
ესეისტი ტ. ელიოტი (1888-1965 წწ.). მან ფენომენოლოგიის
გავლენით წამოაყენა „უპიროვნებო“ და „უემოციო“ პოეზიის
კონცეფცია: პიროვნების არა გამოხატვა, არამედ „გაქცევა მის-
გან“. ამ წმინდა ფორმალისტური პრინციპის ყველაზე მკაფიო
გამოხატულება იყო რიჩარდსის მოთხოვნა: მხატვრულ-
ლიტერატურული კრიტიკა შემოიფარგლოს წმინდა ტექსტუ-
ალურ-ანალიტიკური და სემიოტური (ნიშნობრივი) ინტერპრე-
ტაციით. კიდევ უფრო კონდენსირებულად გამოხატა იგივე
აზრი კაიზერმა. მისი გაგებით, პოეტური ქმნილება თავის
მთლიანობაში წარმოადგენს „თვითკმარ ენობრივ სტრუქტუ-
რას“, ე.ი. ის სავსებით მოწყვეტილია საზოგადოებრივ ცხოვრე-
ბას. „ნეოკრიტიკოსთა“ მტკიცებით, კრიტიკოსი ცოტას უნდა
გვატყობინებდეს და არაფერს არ უნდა გვიხსნიდეს. ახსნა აქ
მიჩნეულია ლესინგის, ბელინსკის და სხვათა მოძველებულ
ტრადიციად. ამ უკიდურესი ფორმალიზმის გამო ზოგიერთმა
მოითხოვა „სიმბოლიკის კრიტიკოსებისაგან დაცვის სა-
ზოგადოების“ დაარსება. მათ წამოაყენეს დებულება, თითქოს
მხოლოდ სიმბოლოები იძლეოდეს ესთეტიკურ ეფექტს. პოეტმა
უნდა მიმართოს ყველა მისთვის მისაწვდომ საშუალებას, რათა
სიტყვებმა არ გამოავლინოს თავიანთი პირდაპირი მნიშვნელობა.
წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ვერ შექმნის ესთეტიკურ ნაწარ-
მოებს. ამასთანაა დაკავშირებული მეტაფორის მნიშვნელობის
მეტისმეტეტი გაზვიადება და მისი დამახინჯებული გაგება. ორ-
ტეგა-იგასსეტის (1883-1955 წწ.) დასკვნით, პოეზია არის
„მეტაფორის უმაღლესი ალგებრა“, ხოლო თვით მეტაფორა
წარმოადგენს ყველაზე უფრო ქმედით საშუალებას ბუნების
ხელოვნებიდან განდევნისა. რიჩარდსი ხაზგასმით აღნიშნავს,

რომ პოეტის სიტყვის ორაზროვნება არის არა ნაკლი, არამედ „შეუცვლელი საშუალება“. მას ეთანხმება ბრუქსი, რომლის სიტყვებით, „ყოველგვარი ჭეშმარიტება“, რომელსაც გამოთქვამს პოეტი, შეიძლება გამოიხატოს მხოლოდ პარადოქსის სახით.

„ბუნების განდევნის“ აბსტრაქციონისტული პრინციპი შემოიჭრა ლიტერატურათმცოდნეობაშიც. ეს პრინციპი აერთიანებს „ნეოკრიტიკას“, „აბსტრაქციონიზმს“, სიმბოლისტურ თეორიას. ამ უკანასკნელის ცნობილი წარმომადგენელი ხელოვნების დარგში სიუზანა ლანგერი ამბობს: ხელოვნების ამოცანაა სპეციფიკური ობიექტის აბსტრაქტული გაგება... ამ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს ილუზია, ფიქცია, საერთოდ, ყველა სახის არარეალობანი ხელოვნებაში. ნაწარმოები უნდა იყოს მოკლებული ყველა რეალურ კავშირებს, ის უნდა იყოს თვითკმარი და მიიღოს ისეთი სახე, რომ არ ჩანდეს მისი ფარგლებიდან გასვლის მოთხოვნილება.

ყველაფერი ეს არსებითად მიმართულია ხელოვნებისა და ლიტერატურის „დეჰუმანიზაციისკენ“. დამახასიათებელია, რომ ორტეგა-იგასსეტიმ სწორედ ასე დაასათაურა ერთ-ერთი თავისი ნაწარმოები. ის პირდაპირ აცხადებს: „ახალი ხელოვნება დაპირისპირებულია მასებისადმი და ყოველთვის დაპირისპირებული იქნება მათ მიმართ“. იგულისხმება, რომ მხოლოდ უმნიშვნელო უმცირესობას, „მოაზროვნე ელიტას“ გააჩნია უნარი, ჩაწვდეს საგანთა და მოვლენათა არსობაში. ჰიუმი ჯერ კიდევ პირველ მსოფლიო ომამდე პირდაპირ ილაშქრებდა „აღორძინების ხანიდან მომდინარე“ ჰუმანიზმის წინააღმდეგ. მართალია, ელიოტმა თავისი მოღვაწეობა დაიწყო პროტესტით „ფულის ტომრისადმი“ ხელოვნების დამორჩილების წინააღმდეგ, მაგრამ ეს არ იყო პროტესტი რევოლუციური პოზიციიდან. მალე გამოიჩინა, რომ ელიოტმა კლერიკალიზმისა და მონარქიზმის წიაღში პოვა საკანე.

აქ აღნიშნული ვითარება გამოხატულებას პოულობს თვით ლიტერატურაშიც. ყველაზე უფრო ადრე „აბსურდის“ პრინციპი¹ გამოიხატება პირანდელოს შემოქმედებაში — ჯერ პოეზიაში („პლანეტა“, „ტანჯვა“), შემდეგ პროზაშიც („მატია პასკალი“). „ცნობიერების ნაკადის“ პრინციპის კლასიკურ გამოხატველად აღიარებულია სამუელ ბეკეტი („გოდოს მოლოდინში“). სიურრეალისტური მხატვრული პროზა თითქმის მოღადაა ქცეული თანამედროვე დასავლეთ გერმანიაში ვ. ვონრატშეის („ერთხელ დღე დაიწყო ნატყვიარი ჭრილობით“), ქრისტოფ შეკელის („მშენიერი ხეები“), იურგენ ბეკერის („მინდვრები“) და სხვა ნაწარმოებების სახით. ის ფეხს იკიდებს ამერიკის შეერთებულ შტატებშიც. გაჩნდა კიდევ „ახალი რომანის“ თავისებური სახე, რომელშიც არსებითად გამორიცხულია დროის ფაქტორი და ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ამბები თავმოყრილია მხოლოდ გარკვეულ სივრცეში. ასეთია, მაგალითად, ჯ. ბარნსის „ლაშის

¹ „აბსურდის“ (ლათ. უაზრობა) მხატვრულ-ლიტერატურული კრეოლი თითქმის ემთხვევა „ცნობიერების ნაკადს“, მაგრამ ხშირად პოულობს თავის გამოხატვას სიუჟეტურად და კომპოზიციურად შეკრულ ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც, როგორცაა, მაგალითად, კამიუს „უცხო“. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში „აბსურდული“ ლიტერატურა ეგზისტენციალიზმის პირდაპირი გავლენის შედეგია. უკანასკნელ დროს გახშირდა ცდები აბსურდის ძიების წარსული ეპოქების მხატვრულ-ლიტერატურულ შედეგებში. მაგალითად, ჟან კოტი სპეციალურ გამოკვლევას უძღვნის „აბსურდის“ გამოვლენას ძველბერძნულ ტრაგედიაში ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ნაწარმოებთა სახით.

„ცნობიერების ნაკადის“ თეორია და პრაქტიკა გულისხმობს მხატვრული, განსაკუთრებით, ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურულ-კომპოზიციური და აზრობრივი (იდეურ-თემატური) მოწესრიგებულობისა და ერთიანობის უარყოფას. საესებით უგულვებელყოფილია არა მარტო გამჭოლი სიუჟეტური ხაზი, არამედ ყოველგვარი შინაგანი კავშირი ეპიზოდებსა და სიუჟეტებს შორის. არ არის არავითარი ერთიანი ჩანაფიქრი — არც თემატური და არც სიუჟეტური, რის გამო პერსონაჟები მოულოდნელად ჩნდებიან და ისევე მოულოდნელად უკვალოდ ქრებიან, როგორც კალიდოსკოპში. ავტორი უდარდელად გვიყვება იმას, რაც მას ამა თუ იმ წუთს მოსდის თავში, ამა თუ იმ შემთხვევებთან დაკავშირებული ასოციაციები ხშირად საესებით ჩრდილავს წინამორბედ თხრობას.

ტყე“, რომელშიც ყოველგვარი თანამიმდევრობის გარეშე გადახ-
ლართულია სხვადასხვა ამბები, უმთავრესად ჰომოსექსუალობისა
და სხვა ანალოგიური თემატიკური მოტივის ფონზე. აღსანიშნა-
ვია, რომ ფრენკი ამ რომანს მიიჩნევს „ახალი რომანის“ ეტა-
ლონად. უფრო ადრე თითქმის ყველა ზემოთ ხსენებული ტიპის
ნაწარმოების ცალკეულმა ნიშნებმა პოვა გამოხატულება ჯოის-
თან, რომელთანაც მათ ეგ ზომ მანკიერი სახე არ მიუღიათ.

სტრუქტურალიზმი. სტრუქტურალიზმი (სტრუქტურა – ლათ.
„წყობა“) უზოგადესი აზრით გამოხატავს ყოველივე არსებულის
ერთ-ერთ მხარეს, ვინაიდან ყოველ ნივთსა და მოვლენას
სამყაროში გარკვეული წყობა გააჩნია. რაც უფრო მარტივია ეს
წყობა (სტრუქტურა), მით უფრო ფართოა მისი გამოვლენის
მასშტაბი და პირიქით – რაც უფრო რთულია ის, მით უფრო
ვიწროა მისი გამოვლენის სფერო. მაგალითად, ფიზიკური
სტრუქტურა ახასიათებს ყველა მატერიალურ ერთეულს
სამყაროში, ბიოლოგიური სტრუქტურა კი – მხოლოდ ცოცხალ
ორგანიზმებს. ამავე დროს, ყოველი ბიოლოგიური ორგანიზმიც
გულისხმობს გარკვეულ ფიზიკურ სტრუქტურას. მაგრამ ამ
სტრუქტურის გამორკვევა თითქმის არაფერს არ გვეუბნება
სიცოცხლის არსობის შესახებ. უკვე ნათქვამიდან ცხადია, რომ
„სტრუქტურა“ კონკრეტულ-შემეცნებითი და არა ზოგადმე-
თოდოლოგიური ცნებაა, ის თვითონაა ობიექტი შემეცნებისა და
არა მისი მეთოდი. შეიძლება შეგვნიშნონ: განა ზოგადმეთოდო-
ლოგიური ხასიათის არ არის დებულება, რომ ყოველი საგნისა
და მოვლენის სპეციფიკური თვისების გასაგებად საჭიროა მათი
სტრუქტურის გაგება? ეს დებულება ნაწილობრივად მაინც
სწორი იქნებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ თვით სტრუ-
ქტურა ყველგან და ყველა დონეზე თვისებრივად ერთი და იგივე
აღმოჩნდებოდა. მაგრამ ვინ იკისრებს იმის მტკიცებას, რომ, მა-
გალითად, ფიზიკური და ბიოლოგიური სტრუქტურები ერთი და
იგივეა? მაშასადამე, ხსენებული დებულება გამოხატავს არა მე-
თოდოლოგიურ პრინციპს, არამედ მხოლოდ უზოგადეს წესს. თუ
ეს ასეა თვით უშუალოდ ბუნებრივი სფეროს ფარგლებში, რო-

მელშიც შედის ფიზიკური და ბიოლოგიური პროცესები, კიდევ უფრო იზღუდება სტრუქტურის შემეცნებითი არსობა უშუალოდ ბუნებრივი სფეროდან სოციალურ სფეროში გადასვლისას. საზოგადოებრივი საწარმოო ძალებისა და წარმოებითი ურთიერთობების ერთიანობა ქმნის „ეკონომიკურ სტრუქტურას“. მაშასადამე, ამა თუ იმ საზოგადოებრივი წყობის არსობის გასაგებად საჭიროა, პირველ რიგში, მისი ეკონომიკური სტრუქტურის გამოკვლევა. მაგრამ, განა ეკონომიკური სტრუქტურის არსობის გარკვევისას გამოგვადგება ფიზიკურ ან თვით ბიოლოგიურ სტრუქტურათა შესწავლის მეთოდი? ან, განა ყველა ეკონომიკური სტრუქტურა ერთნაირია? რას მოგვცემს თუნდაც, საერთოდ, სტრუქტურის ცნება კაპიტალისტურ და სოციალისტურ ეკონომიკურ სტრუქტურათა ურთიერთგანსხვავების დასადგენად? მაგალითად, არსებითად ზომ არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან კაპიტალისტური და სოციალისტური სამრეწველო და სასოფლო-სამეურნეო საწარმოთა ტექნიკური სტრუქტურა. მაგრამ მხოლოდ სრულ გაუგებრობასთან გვექნება საქმე, თუ აქედან დავასკვნით, თითქოს კაპიტალისტური და სოციალისტური სოციალურ-ეკონომიკური სტრუქტურები ერთი და იგივე იყოს. კიდევ უფრო ნათელი ხდება „სტრუქტურალიზმის“ უძწევობა ცნობიერების ფორმების, განსაკუთრებით, პოეზიის სფეროში გადასვლისას. რა თქმა უნდა, სტრუქტურული ელემენტი გააჩნია პოეტურ ქმნილებასაც. მეტრი, რიტმი სტრუქტურის ცნებაში შედის. ა. პუშკინს თავისი უკვდავი პოეტური ქმნილებების უმრავლესობა იამბზე აქვს აგებული. პუშკინის ხანაში იამბით სარგებლობდა თითქმის ყველა რუსი პოეტი. მაგრამ მხოლოდ პათოლოგიურ მანიაკს შეუძლია იფიქროს, რომ იამბური სტრუქტურის თუნდაც სრულყოფილი ანალიზით შეიძლება აიხსნას პუშკინის პოეზიის სასწაულებრივი მომხიბვლელობა. იგივე ითქმის „ვეფხისტყაოსანზე“ და შაირით დაწერილ სხვა რუსთაველის ეპოქის პოეტურ ნაწარმოებებზე. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ უარყოფთ პოეტური ქმნილებების სტრუქტურული ანალიზის კანონიერებას, თუ მას გავიგებთ არა როგორც დამოუკიდებელ,

თითქოს ყველაზე ნაყოფიერ მეთოდოლოგიურ პრინციპს, არამედ როგორც ერთ-ერთ დამხმარე ტექნიკურ ზერხს დიალექტიკურ-მატერიალისტური მეთოდისა. ამაში გვარწმუნებს თუნდაც სქემატური გაცნობა სტრუქტურალიზმის ლიტერატურათმცოდნეობითი პრინციპებისა. სტრუქტურალიზმის თვალსაზრისით, ლიტერატურული ნაწარმოები შედგება სულიერი „ბირთვის“ და მატერიალური „გარისისაგან“. ეს უკანასკნელი კი — „შინაგანი“ და „გარეგნული“ ფორმებისაგან. პირველი მათგანია სახეთა სისტემა, დაწყებული „მიკროსახეებით“ (ტროპებით) და დამთავრებული „სახეპერსონაჟებით“ (ხასიათებით). გარეგნულ ფორმას შეადგენს მატერიალურ საშუალებათა სისტემა — ჩვეულებრივი მასალის გარდაქმნა და ორგანიზება შინაგანი ფორმის გრძობადი ათვისების მოთხოვნილებით ნაკარნახევი კანონების მიხედვით. არსებითად, ეს არის არისტოტელედან მოყოლებული ტრადიციული ცნებების, კერძოდ, შინაარსის, მხატვრული ფორმის, მხატვრული სახის, სტილის ცნებების გადმოცემა. მაგრამ მთავარი მანკიერება იმაშია, რომ ყოველივე ეს განიხილება „ღონეთა იერარქიის“ შექმნა — თითოეული ღონის შიგნით „უმარტივესი ელემენტების“ გამოყოფისა და მათი ურთიერთშეწყობის წესების, „მკაცრი რეგისტრაციის მოთხოვნით“ („სინტაგმატიკა“). ამასთან, მათი „კლასებში გაერთიანებით“ („პარადიგმატიკა“). ერთი სიტყვით, მხატვრული ნაწარმოები დანაწევრებულია მკვდარ და მშრალ ფენებად, რის შედეგადაც გამოდის, თითქოს შეიძლებოდეს „სულიერი ბირთვის“ არსებობა „სახეთა სისტემის“ გარეშე, ანდა თვით სახის დაშლა „უმარტივეს ელემენტებად“. მოხსნილია მხატვრული სახეების შინაგანი ურთიერთკავშირი, უკუგდებულია მათი ცოცხალი მოძრაობა და განვითარება. ყოველივე ამის შედეგად ქრება თვით მხატვრულობა და ესთეტიკური ფენომენის ნაცვლად ვლბულობთ მკვდარ და გამომშრალ ლინგვისტურ სქემას. სტრუქტურალიზმი თუმცა საყოველთაო მეთოდის ფუნქციას ჩემულობს, მაგრამ იგი, თავის მხრივ, იყოფა ერთმანეთისაგან განსხვავებულ რამდენიმე მიმართულებად ანუ „სკოლად“. მაგალითად, პრალის სკოლა მთავარ ყურადღებას უთმობს ენის

ფუნქციური და სტილური ფუნქციების (შრეების) შესწავლას მხატვრული ენის თავისებურების უგულებელყოფით, თვით ენის მარტივ ელემენტებად დაყოფისა და მათი თვისებრივ-რაოდენობრივი (სტატისტიკური) ანალიზის მეშვეობით. კოპენჰაგენის სკოლა განიხილავს ენას უაღრესად აბსტრაქტული სახით, ისიც სტატიკურად, ე.ი. მოძრაობის, განვითარების გარეშე, რის შედეგადაც აქ, საერთოდ, უგულებელყოფილია ენის შინაგანი თვისებრივი განსხვავებანი ენის მექანიკურად გაგებულ ლექსიკურ შემადგენლობასა და ცოცხალ მეტყველებას შორის. ე.წ. „დესკრიფციული“ (აღწერითი) სტრუქტურალიზმის მიერ, რომელიც უმთავრესად ამერიკის შეერთებულ შტატებშია გავრცელებული, შესწავლის საგნად მიჩნეულია ენის მხოლოდ ფონეტიკური (ბგერითი) და მორფოლოგიური (გარეგნული ფორმის) თვისებები, ხოლო თვით ძირითადი ერთეული ენისა — სიტყვა — საესებით უგულებელყოფილი რჩება. ფრანგი სტრუქტურალისტები მთავარ ყურადღებას აქცევენ ზოგადი ლინგვისტური კანონებისა და წესების მექანიკურ გადატანას ლიტერატურის სფეროში, რის შედეგად უგულებელყოფილია არა მარტო კონკრეტული შინაარსი, არამედ ენის მხატვრულობა საერთოდ და, მით უმეტეს, ავტორის მეტყველებითი ინდივიდუალობა. მხატვრულ-ლიტერატურული ნაწარმოები განიხილება როგორც სტატიკური (უძრავი) სტრუქტურა, რომლის ელემენტები გაერთიანებულია მხოლოდ ფორმალური კავშირებით.

როგორც ვხედავთ, მიუხედავად კონკრეტული განსხვავებებისა, სტრუქტურალიზმის ყველა სკოლისათვის დამახასიათებელია ერთი და იგივე პრინციპული საფუძველი — ფორმალიზმი, რომელშიც იკარგება მხატვრული მეტყველების მდიდარი მრავალფეროვნება.

სისრულისათვის გაკვრით შევხებით ე.წ. მითოლოგიურ თეორიასაც. ჰაიდგერი და სხვა არაერთი თანამედროვე ბურჟუაზიული მკვლევარი მითს მიიჩნევს პოეზიის აუცილებელ ელემენტად. თანაც ასახელებენ არა მარტო ჯოისის, კაფკასა და ელიოტის შემოქმედებას, არამედ თომას მანის ტექნოლოგიასაც

„იოსები და მისი ძმები“. მაშასადამე, განზრახ ივიწყებენ იმას, რომ თომას მანის ზსენებულ ნაწარმოებებში თვით სიუჟეტი მითხოვს მითის გამოყენებას. მეორე არგუმენტად იყენებენ იმას, რომ უდავოდ არსებობს გარკვეული მსგავსება მითოლოგიასა და მხატვრულ-ლიტერატურულ შემოქმედებას შორის. მართალია, მითიც ერთგვარად მხატვრული სახეა, მაგრამ განსხვავდება ლიტერატურული სახისაგან იმით, რომ ქვეცნობიერია, არარე-ფლექსურია. ის არის არა იდეალისეული წარმოსახვითი ფენო-მენი, არამედ საგნობრივი (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელო-ბით). ანტიკურ ხანაში, მაგალითად, ძველ ბერძნებს თავიანთი მითები სწამდათ ისევე, როგორც დღეს ჩვენ გვწამს მეცნიერული ჭეშმარიტებანი. ამიტომ მითოლოგიაში ტროპები მათი დღევან-დელი მნიშვნელობით შეუძლებელია. ყოვლად დაუშვებელია ყოვ-ელი პოეზიისათვის ჩვეული გაპროვინება და გასულდგმულება ბუნებრივი ფენომენებისა გაეაიგივოთ მითოლოგიასთან. სწორედ ამ უაღრესად მცდარ შეხედულებას ემყარება ვაჟა-ფშაველას დიდებული შემოქმედების „მითოლოგიზირება“ ზოგიერთთა კომენტირებაში. მსგავსად თითქმის ყველა სხვა რეაქციული ლიტერატურული კონცეფციისა, მითოლოგიური თეორიაც მოწოდებულია, წარმართოს პოეზია ანტიჰუმანისტური გზით, მოწყვიტოს იგი პროგრესული ძალების ბრძოლას ნათელი იდეალების განხორციელებისათვის.

მითოლოგიური თეორიის მეთოდოლოგიური საფუძველია ან-ტიკური და თანამედროვე ჩამორჩენილ ხალხთა მითოლოგიების ფორმალისტურ-მეტაფიზიკური განხილვა, როგორც კაცობრიო-ბის ცნობიერების ზეისტორიული, უცვლელი სტრუქტურისა და არა როგორც გარკვეული ეტაპისა თვით ცნობიერების ისტო-რიულ განვითარებაში. ხოლო ზოგჯერ მისი მსოფლმხედველო-ბრივი დანიშნულებაა აპოლოგია (გამართლება) ბოროტებისა, რომელიც თითქოს ნამდვილი პოეზიის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდეს. ბოროტებისა და დანაშაულობის წარმოსახვის გარეშე თითქოს პოეზია დაკარგავს დრამატულ მომხიბვლელობას და მოსაწყენ იდილიად გადაიქცევა. ამ თეორიაში უგულებელყო-

ფილია ის ურყევად დასაბუთებული პრინციპი, საერთოდ, ყოფიერებისა და, კერძოდ, საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაგანი დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობისა, რომელიც თავისთავად უზრუნველყოფს პოეზიის (ისევე, როგორც ყოველგვარი ადამიანური შემოქმედების) მომხიბვლელობას, ე.ი. აბსოლუტიზირებულია საზოგადოებრივი ყოფიერების შინაგანი წინააღმდეგობების გამოვლენის ისტორიული, კერძო საკუთრებაზე დამყარებული კლასობრივ-ანტაგონისტური ფორმა, რომელშიც ბოროტება და დანაშაულებრიობა მართლა აუცილებელი მოვლენებია. აღნიშნული კონცეფციის სიყალბის დასამტკიცებლად იკმარებს მართო „ვეფხისტყაოსანი“, რომელშიც თვით კლასობრივ-ანტაგონისტურ საზოგადოებაში უძღერა პოეტმა უშესანიშნავესი ჰიმნი კეთილის გამარჯვებას ბოროტებაზე და რომლის მომხიბვლელი დრამატიზმი მუდამ სანიმუშოდ დარჩება. რა თქმა უნდა, თითქმის ყველა ზემოთ გარჩეული კონცეფციის გამომხატველთან ვხვდებით არაერთ საგულისხმო და სავსებით მისაღებ შეხედულებას. მაგრამ ამგვარი შეხედულებები არ გამომდინარეობს მათი მსოფლმხედველობრივ-მეთოდოლოგიური ამოსავალი პრინციპებიდან, უმეტეს შემთხვევაში ისინი კიდევაც ეწინააღმდეგებიან ამ პრინციპებს. მაშასადამე, ისინი სპეციფიკური არ არიან ამ კონცეფციებისათვის, რის გამო მათი გადმოცემა ამ შემთხვევაში არაა აუცილებელი.

თავი მეორე

ლიბერატორის საბანი, ილეური არსი და ასახვით-შევეცნებითი თავისებურება

ლიბერატორის საბანი

ლიბერატურა, საერთოდ ხელოვნება, საზოგადოებრივი ცნობიერების სპეციფიკურ ფორმას წარმოადგენს. საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმები კი საზოგადოებრივ ყოფიერებას, სინამდვილის რეალურ პროცესებს ასახავს.

ცნობიერება, საერთოდ, ადამიანთა მთელი სულიერი ცხოვრება, წარმოადგენს მატერიალური პირობების შედეგსა და გამოხატულებას. საზოგადოებრივი ცნობიერება სხვა არაფერია, თუ არა შეცნობილი ყოფიერება. ბუნდოვანი, ფანტასტიკურ-რელიგიური წარმოდგენებიც კი, რომლებიც ნაკლებად ცივილიზებულ ადამიანებს გააჩნიათ, ადრეულ ეპოქათა ცხოვრების მატერიალურ პირობებს ასახავს. ამიტომ საზოგადოებრივი იდეების, შეხედულებების განვითარების ისტორიული პროცესი აიხსნება არა თვით ამ იდეებისა და შეხედულებების „ბუნებით“, „თვისებებით“, თვითმოქმედი, იმანენტური კანონიერებით, არამედ საზოგადოების ეკონომიკური სტრუქტურის, რეალური ბაზის განვითარებით. ყოველ ბაზისს თავისი შესაბამისი ზედნაშენი აქვს, რომელიც თავის ამ საფუძვლის (ბაზისის) წარმოშობასა თუ მოსპობასთან ერთად წარმოიშობა და ისპობა.

ხელოვნება, როგორც ვთქვით, საზოგადოებრივი ცნობიერების სპეციფიკური სახეობაა, რის გამო იგი თავისებურად ავლენს აქ აღნიშნულ ზოგად კანონზომიერებას. ამ თავისებურების ძირითადი საფუძველი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნება ადამიანთა ესთეტიკურ გრძნობასა და მოთხოვნილებას ემყარება, გამოხატავს და ემსახურება, მაშასადამე, იგი ყოფიერების მხატ-

ვრულ შეცნობას, „სილამაზის კანონიერებით“ განპირობებულ ასახვას, სულიერ მოღვაწეობას წარმოადგენს.

ქვემოთ საგანგებოდ იქნება განხილული ლიტერატურის, საერთოდ, ხელოვნების ეს არსებითი ხასიათის განსაკუთრებულობა და სპეციფიკური არსი. აქ კი საჭიროა ადამიანის ესთეტიკური გრძნობის მხოლოდ სოციალური ბუნების საკითხი გამოიყოს ამ პრობლემატიკიდან.

მთელი რიგი ესთეტიკური თეორიების მიხედვით ადამიანიც და მისი ესთეტიკური გრძნობაც არსებითად ბიოლოგიური მოვლენაა. განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოხატავს ამ თვალსაზრისს თანამედროვე იდეალისტური ესთეტიკა, რომლის ზოგი სახეობა ისე შორს წავიდა, რომ მხატვრული ხილვის აუცილებელ პირობად არა მარტო ქვეცნობიერი ინსტინქტი, არამედ არანორმალური ფსიქიკური მდგომარეობაც კი აღიარა. მისივე მტკიცებით, ხელოვნებისათვის არც ერთ მიმართებაში არ არსებობს სოციალური სინამდვილე. ხელოვნების უპირველესი ნიშანდობლივი თვისება აბსოლუტური დამოუკიდებლობა და თავისუფალი, ნებისმიერი წარმოსახვაა.

ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორია მეტყველებს, რომ ესთეტიკური გრძნობა ჩამოყალიბდა და ვითარდება საზოგადოების განვითარების პროცესში, ადამიანის აზროვნებისა და მის ყველა გრძნობასთან უშუალო კავშირში. იგი მრავალსაუკუნოვანი საზოგადოებრივი პრაქტიკის, კერძოდ, შრომითი საქმიანობის შედეგია.

შრომა წარმოადგენს იმ ძალას, რომელმაც არა მარტო შექმნა ადამიანი, არამედ განავითარა მისი აზროვნება, მისი ყველა გრძნობა, მამასადამე, მისი ესთეტიკური გრძნობაც. თავისი შრომის პროდუქტში ადამიანი ხედავს თავის თავს, თავისი არსების გასაგნობრივებას, ხოლო ამის უნარი მას იმიტომ აქვს, რომ საგანთა შექმნისა და დამუშავების პროცესში გაიშალა და განვითარდა მისი ადამიანური გრძნობების მთელი სიმდიდრე.

საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურზე, როდესაც იდეოლოგიური პრაქტიკა ნაკლებად ან სრულიადაც არ იყო

დიფერენცირებული, ხელოვნება არ არსებობდა როგორც ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის თავისებური სფერო, ცალკე დარგი. შრომის დანაწილება, ფიზიკურისაგან გონებრივი შრომის გამოცალკევება ერთ-ერთი მთავარი პირობა იყო იმისა, რომ, საერთოდ, იდეოლოგიურ ფორმებს, ხოლო, კერძოდ ხელოვნებასაც, შედარებით დამოუკიდებელი კონკრეტული სახე მიეღო.

ერთი სიტყვით, როგორც ადამიანის ესთეტიკური გრძნობა, ისე ხელოვნებაც წარმოიშვა ადამიანთა საზოგადოებრივი პრაქტიკის საფუძველზე. ისინი საზოგადოების სოციალური განვითარების ნაყოფს წარმოადგენენ. ამიტომ მხატვრული შემოქმედება ორგანულად არის დაკავშირებული ცხოვრებასთან, საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალურ მოთხოვნებებთან. ყველაფერი ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ ლიტერატურა, ხელოვნება ვითარდება საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველზე— იგი მთელი თავისი არსებით სოციალური მოვლენაა, რის გამო მისი არსი ცხოვრებასთან კავშირში ვლინდება, საზოგადოებრივ სინამდვილესთან ურთიერთობაში პოულობს თავის გამოხატულებას.

ლიტერატურისა და ობიექტური სოციალური სინამდვილის ამ ორგანული კავშირის ერთ-ერთი ძირითადი მხარე და გამოსატულება იმაში მდგომარეობს, რომ პირველის საგანს, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ეს სინამდვილე წარმოადგენს. მართალია, ლიტერატურა ბუნების გარკვეულ მოვლენებსაც ასახავს, მაგრამ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ეს მოვლენები ადამიანის ცხოვრების უშუალო გარემოს წარმოადგენს, და, რაც მთავარია, თვით ეს ასახვაც საზოგადოებრივი პრაქტიკის ასპექტს ემყარება. ამასთან, ლიტერატურის საგნის ცნება გულისხმობს აღნიშნული სინამდვილის არა საკუთრივ ობიექტურ-ესთეტიკურ თვისებებს, არამედ ამ სინამდვილეს მთელ მის მრავალმხრივობასა და მრავალფეროვნებაში, ურთიერთკავშირსა და ურთიერთმიმართებაში, მიუხედავად მისი თავისთავადი ესთეტიკური ღირსებისა. ამ მხრივ ლიტერატურის ასახვითი დამოკიდებულება თავის საგანთან არავითარი შეზღუდვით არ ხასიათდება.

სხვათა შორის, უკანასკნელ ხანებში მკვლევართა შორის გარკვეული პოპულარობა მოიპოვა იმ შეხედულებამ, რომლის თანახმად ლიტერატურის, საერთოდ, ხელოვნების თავისებურებას მხატვრული ასახვის საგნის თავისებურება განაპირობებს. ამ ცალმხრივი შეხედულების წინააღმდეგ, მხატვრული ასახვის სპეციფიკა, როგორც ამას ქვემოთ ვნახავთ, ასახვის პროცესის თავისებურებაა და არა საგნისა.

მართალია, ლიტერატურის საგნის სფერო გამოყოფილია, სამყაროს ყველა მოვლენას არ გულისხმობს, მაგრამ ეს თვით ლიტერატურის თავისებურებით არის განპირობებული, რის გამოც ლიტერატურის საგნის სფერო კი არ განსაზღვრავს ლიტერატურის თავისებურებას, არამედ, პირიქით, ლიტერატურის თავისებურება — საგნის სფეროს; თუ, მაგალითად, ლიტერატურა არ წარმოსახავს ქიმიურ მოვლენებს, ეს მხოლოდ იმით აიხსნება, რომ მას არ ახასიათებს საამისო გამომსახველობითი შესაძლებლობა. მაშასადამე, მხატვრული წარმოსახვა სინამდვილის ყველა მოვლენის ასახვის ფორმად არ გვევლინება. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს იგი ასახვის უფრო დაბალი ფორმა, ადამიანებისა და მათი ცხოვრების უფრო დაბალი შეშეცნება იყოს. თავისი სპეციფიკური არსისა და ფუნქციის მიუხედავად, მას გაცილებით უფრო ფართო ასპარეზი და შესაძლებლობაც კი ახასიათებს მოვლენების ყოველმხრივი წარმოსახვის მხრივ, ვიდრე ე.წ. საზოგადოებრივ მეცნიერებებს. სწორედ ამ ასპარეზისა და შესაძლებლობის, ასახვითი პოტენციის სათანადო გამოვლენის შედეგია ის, რომ ბალზაკის შემოქმედებაში, მწერლის დროის საფრანგეთი უფრო სრულად (ყოველმხრივ) და ნამდვილი სახით არის ასახული, ვიდრე მეცნიერულ გამოკვლევებში, რომლებიც საფრანგეთის ისტორიის იმავე ეპოქას აშუქებენ.

გ. პლენანოვი სავსებით მართებულად შენიშნავდა ჰეგელს და, ნაწილობრივ, ბელინსკისაც ხელოვნებისა და მეცნიერების საგნის გაიგივების გამო. იგი ამ უკანასკნელთა უაღრესად ზოგადი ხასიათის დებულების საპირისპიროდ აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება

გამოხატავს ადამიანების არა მარტო გრძნობებს, არამედ „გრძნობებსაც და აზრებსაც“. მაგრამ პლენხანოვი აქვე მიუთითებს, რომ ცოცხალ სახეში ყოველგვარი აზრის გამოხატვა არ შეიძლება (მაგალითად, სცადეთ გამოხატოთ ის აზრი, რომ კათეტიების კვადრატების ჯამი უდრის ჰიპოტენუზის კვადრატს). ამრიგად, პლენხანოვი დაასკვნის, რომ „ჭეველი (ხოლო მასთან ბ. ბელინსკიც) არ იყო მთლიანად მართალი, როდესაც ამბობდა, რომ ხელოვნების საგანი იგივეა, რაც ფილოსოფიისა“.

ცხადია, ხელოვნების საგნის საზღვრები უფრო ვიწროა, ვიდრე მეცნიერებისა და ფილოსოფიისა. როგორც ვთქვით, იგი განასახოვნებს ადამიანებს, მათ ურთიერთობას, ცხოვრებასა და აგრეთვე გარემოს (ბუნების იმ მხარეს, რომელიც უშუალოდ არის დაკავშირებული ადამიანის სამყაროსთან).

ყველაფერი ეს სავსებით ნათელს ხდის, რომ მხატვრული ასახვის კანონები თვით ხელოვნების საკუთრებაა და არა ხელოვნების საგნის ობიექტურ თვისებათა რეპროდუქცია ან გამოხატულება.

მხატვრული ლიტერატურის განვითარების მთელი ისტორია თვალნათლივ ადასტურებს, რომ მისი საგანი არ შეიძლება დანაწევრებული იყოს. იგი ერთიანი, მთლიანი, ცოცხალი თვისებრიობაა, რომლის გამოსახვაც ჭეშმარიტ მხატვრულ სახეებს ორგანული მთელის სახეს აძლევს. ჩერნიშევსკის თვალსაზრისით, რომ ლიტერატურის საგანი ცხოვრების საყოველთაოდ საინტერესო მხარე და საერთოდ ადამიანური სამყაროა, თუმცა ზოგადად აღებული სავსებით სწორად მიუთითებს ლიტერატურის საგანზე, მაგრამ თვით ადამიანის ანთროპოლოგიისტური თვალსაზრისით გაგების გამო, საბოლოოდ მეცნიერულად ვერ ხსნის ლიტერატურის საგნის ობიექტურ ბუნებას. ადამიანი ლიტერატურული გამოსახვის საგანია არა მარტო იმიტომ, რომ მას ცენტრალური ადგილი უჭირავს ხელოვნების ყველა დარგში, არამედ აგრეთვე იმიტომ, რომ ყველაფერი, რაც მხატვრულ შემოქმედებაშია წარმოსახული და განსახოვნებული, ასე თუ ისე, მოცემულია ადამი-

ანთან, მის ცხოვრებასთან მიმართებასა და პირდაპირ თუ არაპირდაპირ დამოკიდებულებაში.

ამრიგად, ლიტერატურის საგანი გვევლინება როგორც ობიექტურ მოვლენათა გარკვეული მთლიანობა, ხოლო თვით ამ მთლიანობის ძირითადი ფაქტორი ადამიანია.

ამიტომ იყო, რომ ბალზაკმა ლიტერატურას ადამიანთა გულების ისტორია უწოდა, ხოლო მ. გორკიმ ადამიანთმცოდნეობა, ეს ლიტერატურის ზოგადი კანონია, რომელიც ყოველ ეპოქაში თავისებური სახით ვლინდება. ეს თავისებურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველი დროის ლიტერატურა სოციალური სინამდვილის გარკვეულ მხარეს უკუაფენს საზოგადოებრივი ვითარებისა და ინტერესების შესაბამისად.

მაშასადამე, ლიტერატურის საგნის კონკრეტული გამოხატულება ეპოქისეულია (ისტორიული მოვლენა).

ლიტერატურის იდეური არსი

სინამდვილის მხატვრული ასახვა ხასიათდება როგორც მხატვრული ასპექტით, ასევე სინამდვილის არსებითი მხარეების წარმოსახვით. ეს უკანასკნელი მხატვრულ ნაწარმოებში ვლინდება როგორც ტენდენცია, როგორც მწერლის დამოკიდებულება მის მიერ წარმოსახულ მოვლენებთან.

ამა თუ იმ იდეური მრწამსის გამოვლენა ყოველი მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელი შინაგანი თვისებაა. ლიტერატურა ყოველთვის არსებობდა და ვითარდებოდა როგორც ეპოქის ძირითად ტენდენციათა გამოვლენა, შესატყვისი ეპოქისეული იდეების წარმოსახვის სპეციფიკური ფორმა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანი მხატვრული სახეების შექმნისას მხოლოდ წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანით კი არ არის შემოფარგლული, არამედ, ამასთანავე, ცხოვრების მოვლენების გარკვეულ განზოგადებასა და შეფასებასაც ახდენს, საზოგადოე-

ბის პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ, მორალურ და სხვა შეხედულებათა გამომხატველად გვევლინება.

ჭეშმარიტი შემოქმედისათვის მიუღებელია თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურა მხოლოდ ფორმაა, ხოლო თვით ფორმა ყოველგვარი შინაარსის გარეშე დგას. ამის გამო მხატვრული შემოქმედება ფორმალისმისათვის საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან დამოუკიდებელი და თვითმიზნურია; ლიტერატურა იქმნება და არსებობს მხოლოდ საკუთარი ინტერსებისათვის და არა საზოგადოებისათვის. კლასიკური მწერლობის უდიდესი წარმომადგენლები ყოველთვის შეურიგებლად იბრძოდნენ ამ თვალსაზრისის წინააღმდეგ, რომელიც „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის სახელწოდებით არის ცნობილი და ემყარება ლოზუნგს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“.

გ. პლენანოვი სავსებით სწორად მიუთითებდა ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების ამ დიდშიშენელოვან მომენტზე, როდესაც დაასკვნია: „შუქძლებელია არსებობდეს იდეურ შინაარსს მოკლებული მხატვრული ნაწარმოები“¹. ის ავტორებიც, რომლებიც მხოლოდ ფორმას აღიარებენ და მისი სრულყოფით არიან გატაცებულნი, თავიანთ ნაწარმოებებში გარდაუვალად გამოხატავენ გარკვეულ იდეებს. სხვაგვარად შეუძლებელიცაა, რადგან „ხელოვნება არის ადამიანთა სულიერი ურთიერთობის ერთ-ერთი საშუალება“².

ლიტერატურის იდეური არსი ორგანულად არის დაკავშირებული მის ესთეტიკურ ღირებულებასთან. მშვენიერება ლიტერატურაში არ ვლინდება თავისთავადი სახით, იგი მთელი თავისი არსებით დაკავშირებულია მხატვრის იდეურ-ესთეტიკურ პოზიციასთან, წარმოსახული მოვლენების მიმართ მწერლის დამოკიდებულებასთან.

მ. გორკის მართებული განსაზღვრით, „ხელოვნება თავის მიზნად ისახავს გააზვიადოს კარგი, რომ ის კიდევ უკეთესი

¹ Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. I, 1958, გვ. 150.

² იქვე, გვ. 151.

გახდეს. გააზვიადოს ცუდი, ადამიანისადმი მტრული, ადამიანის დამამხინჯებელი, — რათა მან გააღვიძოს ზიზღი, აღძრას ნებისყოფა ცხოვრების სამარცხვინო უხამსობათა განადგურებისათვის... ხელოვნება თავის საფუძველში არის ბრძოლა რაიმეს დასაცავად ან რაიმეს წინააღმდეგ, განურჩეველი ხელოვნება არ არის და არც შეიძლება იყოს, რადგან ადამიანი არ არის ფოტოგრაფიული აპარატი, ის სინამდვილის „ფიქსირებას“ კი არ ახდენს, არამედ განამტკიცებს ან ცვლის, ანგრევს მას“¹.

ი. ჭავჭავაძე შესანიშნავად ახასიათებდა ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქციისა და იდეური არსის ამ ორგანულ მთლიანობას. მისი განსაზღვრით, ჭეშმარიტმა ხელოვნებამ ჩვენში ესთეტიკური გრძნობა უნდა გამოიწვიოს, ხოლო თვით „ეს გრძნობა უზენაესს სიტკბობებს ეძებს ყველგან, სიცილი იქნება, თუ ტირილი, ბოროტი იქნება, თუ კეთილი. ამ გრძნობისათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწარმტაცი კეთილი, იმიტომ, რომ ხელოვნება თვით ბოროტს აბოროტებს კეთილისათვის და კეთილი ხომ კეთილია. სისხლისმსმელი, კაცის მკვლელი მაკბეტის აფთარი ცოლი ისეთივე მშვენიერებაა ხელოვნების თვალთ და ესთეტიკურის გრძნობის შეხედულებით, როგორც გულკეთილი, გულწრფელი და კეთილმოქმედი კორდელია. თუმცა ერთი გბულს და მეორე გიყვარს, მაგრამ აქ ძულებაც და სიყვარულიც ერთსა და იმავე საგანზე მიმართული, ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს ერთი ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების დამტკიცებითა“². ამჟამად ჩანს, რომ აქ შწერლის დადებითი პოზიციის, იდეების მხატვრულ-ესთეტიკური განსახოვნება, ცხადყოფა იგულისხმება, ხოლო თვით ეს ასახვა და ესთეტიკური ფაქტორი ერთი ინტერესის მომცველად და ადამიანის გულის ერთი და იმავე ძარღვის აღმპერელად არის მიჩნეული.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, гл. 444-445.

² ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 118-119.

საილუსტრაციოდ საკმარისია მიუთითოთ თვით ი. ჭავჭავაძის მხატვრული ნაწარმოებები. როგორც ცნობილია, ლუარსაბ თათქარიძისა და ოთარაანთ ქვრივის მხატვრული სახეები მკითხველში ესთეტიკურ ტკობას იწვევს. თუმცა ისინი თავიანთი ბუნებით არსებითად განსხვავდებიან ურთიერთისაგან: ოთარაანთ ქვრივი დადებითი ტიპია, ხოლო ლუარსაბი — უარყოფითი. და თუ ლუარსაბი, უარყოფით ტიპად წარმოსახვის მიუხედავად, მაინც იწვევს ესთეტიკურ ტკობას, ეს იმიტომ, რომ მწერლის პროგრესული (დადებითი) პოზიცია ორგანულადაა შერწყმული წარმოსახვის ესთეტიკურ-მხატვრულ ფორმასთან. ოთარაანთ ქვრივის სახეში კი ავტორმა ქართველი დედის დადებითი ეროვნული თვისებები აამეტყველა. იგი მკითხველს იზიდავს სიმართლითა და მაღალადამიანური ბუნებით. განსაკუთრებული შრომისმოყვარეობითა და ფაქიზი დედური გრძნობით. მაგრამ მხოლოდ ეს ვერ აღძრავდა ესთეტიკურ ტკობას, რომ აქაც იმავე შესატყვისობასთან არ გვექნედს საქმე. ილია ჭავჭავაძე, გამოდიოდა რა რეალური ცხოვრების კონკრეტულ-ისტორიული პირობებიდან, ორივე ტიპს დადებითი ესთეტიკური იდეალის საფუძველზე ქმნიდა „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, ე.ი. სულიერ და ესთეტიკურ იდეალთა მთლიანობის ასპექტში.

გოგოლის „რევიზორში“ არც ერთი დადებითი ტიპი არ არის. მაგრამ ავტორის მართებული შენიშვნით, პიესაში დადებითი გმირის როლს ასრულებს მამხილებელი და მხატვრული მადლით სულჩადგმული გულითადი სიცილი, რომელიც მიმართულია გაბატონებული კლასებისა და სოციალური ფენების წარმომადგენელთა გადაგვარების წინააღმდეგ.

ლ. ქიჩელის „ტარიელ გოლუასა“ და „გვადი ბიგვაში“, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარში“, მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძესა“, „ჯაყოს ხიზნებსა“ და „არსენა მარაბდელში“, კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებასა“, „ვაზის ყვავილობასა“ და „დიდოსტატის მარჯვენაში“ წარმოსახულია საქართველოს ეროვნულ-სოციალური ყოფის შორეული თუ ახლო წარსული და აწმყო. ამ ნაწარმოებებში ჩვენ ვხედავთ

როგორც დადებით, ისე უარყოფით ტიპებს და ყველა ისინი წარმოსახულია მწერლის იდეური კრედოსა და ესთეტიკური იდეალის შესაბამისად. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხატვრული ნაწარმოების ეროვნული არსი და ცხოვრების კონკრეტულ ვითარებასთან კავშირი ჭეშმარიტ ნაწარმოებში არა მარტო არ ზღუდავს ზოგადსაკაცობრიო იდეების განსახოვნებას, არამედ, პირიქით, მის აუცილებელ პირობადაც კი გვევლინება.

ხელოვნების მთელი ისტორია და თანამედროვე მდგომარეობა ცხადყოფს, რომ იდეურობისა და მხატვრობის დიალექტიკური ერთიანობა ნაწარმოების ჭეშმარიტად სასიცოცხლო პირობაა. იდეურ-პოლიტიკური სიმახვილე, მაღალმხატვრული ფორმა, ხალხურობა ხელოვნებას აქცევს მთელი მშრომელი მასების საკუთრებად, ამდიდრებს და ალაგზნებს მათ გრძობასა და გონებას, ნებისყოფასა და მისწრაფებას. ყველაფერი ეს კი განსაკუთრებული სიმკვეთრით ვლინდება რეალიზმის მხატვრულ კულტურაში.

ლიტერატურის იდეური არსის საკითხი უშუალოდ უკავშირდება მხატვრულ სიმართლეს. ცხოვრებისეული მოვლენებისა და მისი განვითარების ტენდენციების მაღალმხატვრულ წარმოსახვაში ვლინდება ლიტერატურის იდეური ბუნება. მწერლის მხატვრულ ნიჭს და უნარს დიდი მნიშვნელობა აქვს შემოქმედების პროცესში, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების იდეური კრედო, უწინარეს ყოვლისა, გამოვლინდება იმის მიხედვით, თუ როგორია მწერლის მსოფლმხედველობა და შემოქმედების მეთოდი. ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც ერთიც და მეორეც ეპოქის პროგრესულ ტენდენციებს გამოხატავს, ამასთან მხატვრული ნაწარმოები თანამიმდევრულად, ღრმად და ბუნებრივად ავლენს მწერლის სწორ იდეურ-მხატვრულ პოზიციას (ცხადია, მხატვრული ასახვის თავისებურებების შესაბამისად), მაშინ საქმე გვაქვს ტენდენციის გამოხატვის უმაღლეს ფორმასთან, იდეურობის მკვეთრად გამოვლენასთან. მხოლოდ ამ უკანასკნელის საფუძველზე იბადება სრულქმნილი მხატვრული სიმართლე, ამდენად, იდეურობა, უწინარეს ყოვლისა, ლიტერატურის შემეცნე-

ბითი ბუნების გამოვლენას გულისხმობს. ამიტომ არის, რომ მოდერნიზმის მიმდევრები უარყოფენ ხელოვნების იდეურობას, ისინი მხატვრული შემოქმედების განხილვისას ახდენენ ესთეტიკურ-ემოციურისა და შემეცნებით-იდეურის ურთიერთთან დაპირისპირებას.

სინამდვილეში ნაწარმოების მაღალიდეურობა და მაღალმხატვრობა არათუ ეთიშება ერთმანეთს, არამედ ისინი არსებითად განაპირობებენ ერთიმეორის ღირსებას. გ. პლენანოვი სავსებით სამართლიანად მიუთითებდა: „როდესაც მხატვრულ ნაწარმოებს საფუძვლად ედება მცდარი იდეა, იგი ისეთ წინააღმდეგობას შეიტანს მასში, რომლისგანაც გარკვეულად ზიანდება მისი ესთეტიკური ღირსება“¹.

ამასთან, ისიც ცნობილია, რომ მსოფლმხედველობის შეზღუდულობის მიუხედავად, ტოლსტოიმ მოგვცა ცხოვრების შეუდარებელი სურათებიც. ამასთან, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, თითქოს მწერლის იდეური მიმართულება არ თამაშობდეს არსებით როლს. პირიქით, სწორი იდეური მიმართულება, ეპოქისეული დიდი მხატვრული სიმართლე მწერლის მცდარი პოლიტიკური მრწამსის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ეს წინააღმდეგობა არის მწერლის მსოფლმხედველობითი ნიშანდობლივი თვისება და თვით ეპოქის წინააღმდეგობათა ასახვა, ესე იგი, წმინდა ეპოქისეული მოვლენა და არა ლიტერატურის ზოგადი კანონზომიერება.

დასმული საკითხის სწორად გაგებისათვის აუცილებელია შევეხოთ იმ ორგანულ კავშირსაც, რომელიც ლიტერატურის ტენდენციურობასა და მხატვრულ მეთოდს შორის არსებობს. არსებითად, რეალისტური მეთოდის ღირსებას შეადგენს ის, რომ დასახელებული მწერლები თავიანთი მხატვრული შემოქმედების სფეროში აშკარად დაშორდნენ საკუთარ მცდარ პოლიტიკურ შეხედულებებს და ამით უფრო მკვეთრად გამოხატეს დემოკ-

¹ Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. I, 1958, гл. 163.

რატიულ-პროგრესული შეხედულებები თვით ცხოვრებით შთაგონებული სიმართლის სახით.

ამრიგად, წინააღმდეგობა, რომელიც შეიძლება ზოგჯერ თავს იჩინოს მწერლის პოლიტიკურ მრწამსსა და მხატვრული შემოქმედების ძირითად ტენდენციებს შორის, არ არის იმის დამამტკიცებელი, თითქოს მწერლის მსოფლმხედველობა გავლენას არ ახდენდეს მხატვრული შემოქმედების იდეურ მიმართულებაზე. აღნიშნულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მწერლის იდეური პოზიციისა და შემოქმედებითი პრაქტიკის დაშორების გამოვლენის გარკვეულ ისტორიულ ფორმასთან და არა ზოგად კანონთან. თუ რეალისტური მეთოდით შეიარაღებული დიდი შემოქმედი საკუთარი მცდარი პოლიტიკური მრწამსის წინააღმდეგ დგამს ნაბიჯს, ეს ხდება სინამდვილის სწორი სურათების წარმოსახვის გამო და, უპირველეს ყოვლისა, იმის დადასტურებაა, რომ ჭეშმარიტი მწერალი ყოველთვის სიმართლისკენ, სწორი იდეური პოზიციისაკენ მიისწრაფვის და არა უიდეობისაკენ. სხვა დასკვნა შეუძლებელია გაკეთდეს ამ საკითხის ობიექტური, მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე — ეს ერთი მხრივ; მეორე მხრივ, ეს იმას ნიშნავს, რომ იმ შემთხვევაში, როდესაც მწერლის პოლიტიკური შეხედულებანი სწორია, შემოქმედი მეტი სიმკვეთრით ავლენს ცხოვრებისეულ სიმართლეს.

ყურადღებას იქცევს ლიტერატურის იდეური არსის ის უადრესად გამარტივებული და ცალმხრივი გაგებაც, რომლის მიხედვით მხატვრული ნაწარმოები წინასწარ მოცემული იდეის ილუსტრირებას წარმოადგენს. როგორც აღინიშნა, იდეური შინაარსის სიღრმე და სწორი მიმართულება მრავალმხრივ განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების ღირებულებას, მაგრამ ეს ნაწილობრივადაც კი არ იძლევა საფუძველს დეკლარაციას, თითქოს შიშველი იდეა შეადგენს მხატვრული ლიტერატურის ასახვის საგანს. ამ ვულგარულ-ილუსტრატორული თვალსაზრისის წინააღმდეგ ლიტერატურის მთელი ისტორია ნათელყოფს, რომ იდეა მხატვრულ ნაწარმოებში ვლინდება როგორც მწერ-

ლის სინამდვილესთან დამოკიდებულება, როგორც მხატვრული წარმოსახვის ცოცხალი პროცესის შედეგი.

ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედი გამოდის რეალური სინამდვილიდან. მაშასადამე, იგი, უპირველეს ყოვლისა, დაკვირვებას ახდენს სინამდვილეზე, სოციალურ ცხოვრებაზე, მის შინაგან წინააღმდეგობებსა და ტკივილებზე. ამასთან, სინამდვილის სინამდვილისავე ფორმაში წარმოსახვის სიღრმე და კონკრეტულობა განაპირობებს ნაწარმოების იდეური მხარის სისრულესა და მრავალფეროვნებას. ეკერმანის კითხვაზე, თუ რა იდეაა წარმოსახული „ტასოში“, გოეთემ უპასუხა: „იდეა? არ ვიცი მე. ჩემს თვალწინ იყო ტასოს ცხოვრება“. ვის შეუძლია თქვას, რომ „ტასო“ ავტორის იდეური მრწამსისა და ტენდენციის გამოხატვის გარეშე დგას? ამიტომ გოეთეს პასუხის ნამდვილი აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ ცხოვრების ცხოვრებისავე ფორმაში წარმოსახვა მან საფუძვლად დაუდო იდეური მრწამსის ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გამოვლენას. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს გოეთეს შემდეგი აზრიც „ფაუსტის“ იდეის შესახებ: „აი ისინი მოდიან ჩემთან და მე-კითხებიან: „როგორი იდეის ხორცშესხმა მსურდა მე „ფაუსტში“? თითქოს მე თვითონ ვიცოდე ეს და შემეძლოს გამოვთქვა... მართლაც, კარგი ამბავი იქნებოდა, რომ მე განმეზრახა ასეთი მდიდარი, მრავალფეროვანი და უმაღლესი ხარისხის მრავალმხრივი ცხოვრება, რომელიც მე გამოვსახე ჩემს „ფაუსტში“, ამესხა მთელი ნაწარმოების ერთი მთლიანი იდეის წვრილ ძაფზე“¹. რასაკვირველია გოეთეს ამ ღრმად გონივრული განმარტებებიდანაც არავინ გააკეთებს დასკვნას, რომ „ფაუსტი“ იდეურობისაგან, ტენდენციურობისაგან თავისუფალი ნაწარმოებია. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ჭეშმარიტად დიდი მხატვრული ნაწარმოები თავისუფალი უნდა იყოს და არის კიდეც შიშველი ტენდენციურობისაგან.

¹ И. Эккерман, Разговоры с Гете, 1934, гл. 718-719.

რეალიზმის ბრძოლა ლიტერატურის უიდეობის, დეკადენტურობის, აპოლიტიკურობის, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დარღვევის წინააღმდეგ პრინციპული, უაღრესად დიდი ისტორიული მნიშვნელობის მქონეა. აპოლიტიკურობის, ფორმალიზმისა და უიდეობისაკენ სწრაფვის შემთხვევაში ლიტერატურა მთლიანად კარგავს მის საზოგადოებრივ დანიშნულებას, შემეცნებით და ესთეტიკურ ფუნქციას.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ყველა ანტირეალისტურ-დეკადენტურ „იზმებს“ გნოსეოლოგიურ საზრდოს აწვდის სინამდვილისაგან მოწყვეტილი, ცხოვრებისეული შინაარსისაგან დაცლილი, უსაგნო ფანტაზია.

ნამდვილ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით რეალისტურ ნაწარმოებში, ოცნება, ფანტაზია ცხოვრებისეული შინაარსით არის განსაზღვრული. ჯანსაღი ოცნება შემოქმედს სინამდვილისაგან კი არ აშორებს, არამედ აახლოვებს: იგი ცხოვრების, მისი განვითარების რეალური ტენდენციების სწორ განსურათებას განაპირობებს. მაქსიმ გორკის განსაზღვრით, შეთხზვა რეალისტურ ხელოვნებაში რეალურ მონაცემთა ჯამიდან ძირითადი აზრის ამოღებასა და განსახიერებაში მდგომარეობს. საკითხის ეს მხარე ჰქონდა მხედველობაში ბ. ბელინსკის, როდესაც აღნიშნავდა, რომ ხელოვნებაში წარმოსახული სინამდვილე უფრო ახლოსაა ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან, უფრო ჰგავს და გამოავლენს მას, ვიდრე თვით ემპირიული სინამდვილეო.

ნაწარმოებში ავტორის იდეური კრელოს გამოვლენა ყოველთვის გულისხმობს მხატვრულ ხაზგასმას, გამახვილებას, გაზვიადებას. მ. გორკი მიუთითებდა, რომ შემოქმედს ყოველთვის აქვს უფლება ასეთი ხაზგასმისა, რადგან ამით იგი სინამდვილის მხატვრულ სურათს, ტიპს უფრო ნათლად, სრულად და რელიეფურად წარმოგვიდგენსო. მხატვრულ ხაზგასმასა და გაზვიადებაში, როგორც წესი, უშუალოდ ვლინდება შემოქმედის ტენდენცია, მისი იდეური მრწამსი. ამ მხრივ არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რაზე ახდენს ხაზგასმას შემოქმედი, რას აზვიად-

ლებს იგი, სინამდვილის რა მოვლენის მიმართ ამჟღავნებს სიმპათიას ან ანტიპათიას.

შემოქმედის ოცნება წინ უსწრებს არსებულ სინამდვილეს, რამდენადაც მას შეუძლია მხატვრულად წარმოსახოს არა მარტო არსებული, არამედ სასურველი სინამდვილე და ზვალინდელი დღეც. მაგრამ საქმე ის არის, შეესაბამება თუ არა შემოქმედის მიერ წარმოსახული სინამდვილე ობიექტური სინამდვილის განვითარების ტენდენციას, ანდა, რეალურია თუ ფიქტიური ის, რის მომავალში არსებობაც სასურველად მიიჩნია შემოქმედმა. ამ მხრივ, რა თქმა უნდა, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მწერლის შემოქმედებით მეთოდსა და საერთო იდეური პოზიციის ხასიათს.

ლიტერატურის შიშვენიერობით არსის თავისებურების ძირითადი ნიშნები

ლიტერატურა, ჩვენთვის უკვე ცნობილი ასახვით-იდეური არსის გამო, შემეცნების სპეციფიკურ სახეობას წარმოადგენს.

ამიტომვე უწოდებენ მას მხატვრულ შემეცნებას. მხატვრული შემოქმედება სწორედ ამ ნიშნით ენათესავება შემეცნების სხვა ფორმებს. კერძოდ, ლოგიკურ-დისკურსიულს (ფილოსოფიურ აზროვნებას, კერძო მეცნიერებებს, პუბლიცისტიკას...), პრაქტიკულსა და სხვ.

რა თქმა უნდა, ლიტერატურის, საერთოდ, ზელოვნების ეს მხარე ღრმად თავისებური სახით, ნიშნებით ვლინდება, რის გამო მხატვრული შემოქმედების თავისებურება გულისხმობს არა მარტო „ასახვის პროცესისა“ და „გამოსახვის ფორმის“ სფეროს, არამედ საკუთრივ შემეცნებითი არსის (ე.ი. თვით ასახვის როგორობის) განსაკუთრებულობასაც. ეს იმიტომ, რომ ასახვის თავისებურება მხატვრული წარმოსახვის მთელი სფეროს აუცილებელი არსებითი თვისებაა, განფენილი შემოქმედების პროცესის ყველა საფეხურზე, ყველა კომპონენტში და მნიშვნე-

ლობს როგორც თვით ამ კომპონენტთა არსებობის ერთ-ერთი პირობა.

ამრიგად, მხატვრული განზოგადება, შეთხზვა შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ როგორც მხოლოდ საკუთრივ მხატვრული მოვლენა, როგორც შემეცნების ფუნქციისაგან განრიდებული პასიური ასახვა. რა თქმა უნდა, ხელოვნების ქმნილება, უწინარეს ყოვლისა, ხელოვნებაა თავისი საკუთრივ მხატვრულ-ესთეტიკური არსის გამო. ეს განსაკუთრებულობა არის ხელოვნების არსებობის უპირველესი საფუძველი. კარგად თქვა ბელინსკიმ: „სრულიად უეჭველია, ხელოვნება უწინარეს ყოვლისა ხელოვნება უნდა იყოს, ხოლო შემდეგ ის უკვე შეიძლება იყოს განსაზღვრულ ეპოქაში საზოგადოების სულისკვეთების და მიმართულების გამოხატულება... შეუძლებელია დაუსჯელად დაარღვიო ხელოვნების კანონები“¹. „მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, რომ აზრი რაღაც წმინდა, განყენებულ ხელოვნებაზე, რომელიც თავის საკუთარ სფეროში ცოცხლობს და რომელსაც ცხოვრების სხვა მხარეებთან საერთო არაფერი აქვს, განყენებული, მეოცნებე აზრია. ასეთი ხელოვნება არასოდეს და არსად არ არსებულა“².

ხელოვნება მთელი თავისი არსებით საზოგადოებრივი მოვლენაა. იგი სოციალური სინამდვილის, ადამიანთა ცხოვრების, მათი ურთიერთობისა და გარემოსთან დამოკიდებულების, სოციალურ-ეროვნული ფსიქიკის, იდეალების, ფიქრისა და მისწრაფებების წარმოსახვაა, ხელოვნის როგორც ესთეტიკური, ისე საზოგადოებრივი, მორალური, ფილოსოფიური თვალსაზრისის (სინამდვილის მოვლენების ხელოვნისეული გაგების, შეფასების) შესაბამისი სახემოსილებით. ამიტომ განსაზოვნებული სინამდვილე, ე.ი. ხელოვნების ქმნილება, მხოლოდ ესთეტიკური ფენომენი, ანდა, მხოლოდ საკუთრივ ხელოვნება კი არ არის, არამედ, როგორც ეს სავსებით სწორად აღნიშნა ჰეგელმა, ხოლო

¹ ბ. ბელინსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, 1948, გვ. 680.

² იქვე, გვ. 682.

შემდეგ ბ. ბელინსკიმ, იგი „უფრო ჰგავს სინამდვილეს“, ვიდრე ემპირიული სინამდვილე, „და გამოგონებაზე დამყარებული მხატვრული ნაწარმოები ყოველ ნამდვილ ამბავზე მალლა ღვას“¹... ანდა, „პოეზია, სიცოცხლის გამოხატვაა, ანუ, უკეთ ვთქვათ, პოეზია თვით სიცოცხლეა. ეს კიდევ ცოტაა: პოეზიაში სიცოცხლე უფრო მეტად წარმოადგენს სიცოცხლეს, ვიდრე თვით სინამდვილეში“². მაშასადამე, სინამდვილე ჭეშმარიტ ხელოვნებაში მისი არსის შესატყვისი, გამომეტყველი ფორმით, გარდასახვით, მხატვრული წარმოსახვით არის მოცემული.

აქედან ნათელია, რომ მხატვრულ განზოგადებას მხატვრულ და შემეცნებით ფუნქციათა მთლიანობა განაპირობებს. განსახონების შემეცნებითი ფუნქციის უშუალო გამოხატულებას წარმოადგენს ტენდენციურობა, იდეური შინაარსი. ამიტომ ხელოვნების შემეცნებითი არსის უარყოფა, არსებითად, ხელოვნების იდეური არსის უარყოფასაც ნიშნავს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნება იდეურია მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი შემეცნების გარკვეულ სპეციფიკურ სახეობას წარმოადგენს.

ლიტერატურის შემეცნებითი არსის გაშუქებისათვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ცნობილ მოსაზრებას: „მთლიანობა, როგორც იგი გონებაში გვევლინება აზროვნებითი მთლიანობის სახით, პროდუქტია მოაზროვნე გონებისა, რომელიც სამყაროს ითვისებს მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი წესით, წესით, რომელიც განსხვავდება ამ სამყაროს მხატვრული, რელიგიური პრაქტიკულ-სულიერი ათვისებისაგან“³ (ხაზგასმა ჩვენია — მ.დ.). უდავოა, რომ ამ კონტექსტში სამყაროს ათვისება ნიშნავს შემეცნებას.

მაშასადამე, არსებობს სამყაროს ათვისების, ე.ი. შემეცნების არა მარტო თეორიულ-ლოგიკური სახეობა, არამედ რამდენიმე,

¹ ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ. I, 1952, გვ. 288-289.

² იქვე, გვ. 285.

³ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, 1953, გვ. 282, ბოლო ნაწილი ციტირებულია დედნის მიხედვით შესწორებული სახით.

მათ შორის მხატვრულიც: ამასთან, თითოეულ მათგანს სინამდვილის ათვისების მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი წესი ახასიათებს.

თუ გავიხსენებთ კლასიკოსთა შემოქმედებას, მაშინ სავსებით ნათელი იქნება, რომ შემეცნება გვარობითი ცნებაა, რაც სავსებით ცხადს ხდის მისი, როგორც გვარის, კონკრეტულ ფორმებსაც: ლოგიკურს, მხატვრულს, პრაქტიკულს...

ხელოვნების შემეცნებითი არსის პრობლემის ყველაზე არსებითი მხარეა თვით ამ არსის (სინამდვილის ათვისების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი წესის) სპეციფიკური ნიშნების დადგენა. აქ იგულისხმება პასუხი კითხვაზე: რა თავისებურებით ხასიათდება აღნიშნული წესი საკუთრივ შემეცნების მხრივ? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას ჩვენი ინტერესის საგანს არ შეადგენს და არც შეიძლება შეადგენდეს მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური არსი საერთოდ. პირიქით, ჩვენ უნდა შემოვიფარგლოთ მხოლოდ იმ თავისებურების დადგენით, რომელიც განსაზღვრების საკუთრივ ასახვითი კომპონენტის — შემეცნებითი არსის — რაობას (ფუნქციას, საგანს, საფუძველს, შინაარსს) შეადგენს, განსხვავებით შემეცნების ყველა სხვა ფორმისაგან.

თავდაპირველად გავიხსენოთ ის, რომ ლოგიკური შემეცნების ერთადერთ დანიშნულებას წარმოადგენს ჭეშმარიტების დადგენა, მოვლენების, საგნების, სამყაროს ობიექტური კანონზომიერების აღმოჩენა. ფილოსოფიას, საერთოდ, მეცნიერების ყველა დარგს, მხოლოდ ეს ფუნქცია აქვს. მაშასადამე, შემეცნების ამ სახეობისათვის არსებობს მხოლოდ ერთი კითხვა: რა კანონებით, რა ობიექტური ნიშნებით, კანონზომიერებით ხასიათდება შესწავლის საგანი? ამ კითხვაზე პასუხისათვის კი იგი ქმნის აბსტრაქციებს, ცნებებს, კანონებს, სამყაროს მეცნიერულ სურათს. მისი ღირსება მეცნიერულ აღმოჩენათა სიღრმით ისაზღვრება.

მხატვრული შემოქმედება, სინამდვილის ასახვის მისთვის ნიშანდობლივი სპეციფიკური წესის გამო, არ არის და არც შეიძლება იყოს კანონზომიერების (მით უმეტეს ზოგადი და

უზოგადესი კანონზომიერების) შესწავლა, აღმოჩენა. ასეთი ფუნქცია და კონკრეტული შემეცნებითი შედეგი მის არსს არ შეესაბამება. იგი არც მთელი ობიექტური სინამდვილის ასახვას წარმოადგენს: მისი საგანი, გამომსახველობითი ფორმის თავისებურების გამო, შეზღუდულია, იგი მხოლოდ ადამიანურ სამყაროს, საზოგადოებრივ სინამდვილეს (ადამიანებს, მათ სოციალურ, სულიერ და ინტელექტუალურ ცხოვრებას, ინტერესებს, ურთიერთდამოკიდებულებასა და უშუალო ბუნებისეული გარემოს გარკვეულ ნაწილს) წარმოსახავს. სწორედ ეს კანონი პქონდა მხედველობაში გ. პლენანოვს, როდესაც წერდა: „ხელოვნება გამოხატავს არა განყენებულად, არამედ ცოცხალ სახეებში“. ცოცხალ სახეში კი ყოველი აზრის ან სინამდვილის ყოველი სფეროს გამოხატვა არ შეიძლება. ამიტომ „ჰეგელი (მასთან ბელინსკიც) არ იყო მთლად მართალი, როდესაც ამბობდა, რომ ხელოვნების საგანი იგივეა, რაც ფილოსოფიისაო“¹.

ხელოვნების რიგ დარგებს ადამიანთა მოქმედებისა და სულიერი მდგომარეობის, საერთოდ, მთელი თავისი უშუალო ობიექტის მხოლოდ ერთი მომენტის, ერთი სფეროს განსახოვნება ახასიათებს (სახვითი ხელოვნება, ლირიკული ჟანრები, მუსიკის უმთავრესი ჟანრები), ხოლო სხვა დარგებს (ლიტერატურის ეპიკური და დრამატული ჟანრები, თეატრი, კინო...) – საზოგადოების მთელი განვითარების პროცესისა; ცხადია, ეს სხვადასხვა გვარის თუ ჟანრის სფეროში არაერთგვაროვანი სისრულით ვლინდება.

მხატვრული შემოქმედებით-შემეცნებითი არსის ძირითადი ნიშნებია:

1. განსჯა, შეფასება, ე.ი. როგორობის განსაზღვრა. თვით ეს განსჯა, შეფასება კი, რა თქმა უნდა, იხატება როგორც ხელოვნის ტენდენცია, დამოკიდებულება, ორგანულად განფენილი განსახოვნების სისტემაში, ყველა ნიუანსში.

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, 1948, гл. 152.

2. ეპოქისეული ვითარებით განპირობებული შეხედულებანი, ხელოვნის იდეალები, წარმოდგენები უკეთესი, უფრო სრულყოფილი ადამიანების, ცხოვრების, მთელი სოციალურ-ეროვნული სინამდვილის შესახებ.

3. მხატვრული ასახვის შემეცნებითი არსის თავისებურებების მესამე ძირითადი ნიშანი ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ: ხელოვნების ქმნილების როგორც საერთო, ისე საკუთრივ იდეურ-შემეცნებითი ღირსებისათვის ყოველთვის არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა მასში განსახიერებული ტენდენციის, შეფასების, განსჯის (ხელოვნის პოზიციის, იდეების) თავისთავად სისწორეს, თუ ეს სიმართლე, ჭეშმარიტება მოცემული არა გვაქვს როგორც განსახოვნების მთელი სფეროს არსებითი თვისება, როგორც მხატვრული წარმოსახვის სიმართლე. ხელოვნებაში მხატვრული სიმართლე იგივეა, რასაც შემეცნების სხვა სახეობათა სფეროში ჭეშმარიტება წარმოადგენს.

რა თქმა უნდა, მხატვრული სიმართლე ყოველ ნაწარმოებს არ ახასიათებს. იგი მხატვრული ქმნილების მაღალი ღირსების ტიპოლოგიურ ნიშანს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე მხატვრული შემოქმედების შემეცნებითი თავისებურებისას საერთოდ. მაგრამ, ამის მიუხედავად, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებთა ერთ-ერთი მაღალი თვისება და მათი შეფასების ერთ-ერთი ძირითადი საფუძველი, იმდენად დიდი მნიშვნელობისაა, რომ მას ვერ აუუვლით გვერდს ხელოვნების შემეცნებითი თავისებურების ძირითადი ნიშნების განხილვისას.

თავდაპირველად გავიხსენოთ ის სხვაობა, რომელიც სიმართლეს ახასიათებს, ერთი მხრივ, ლოგიკურ და პრაქტიკულ შემეცნებაში, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელოვნებაში. ჯერ კიდევ არისტოტელემ აღიარა, რომ „ერთი და იგივე არ არის სისწორე პოლიტიკაში და პოეტურ ხელოვნებაში, ან კიდევ – სხვა რომელიმე ხელოვნებაში¹ და პოეტურ ხელოვნებაში“². ბალზაკმა

¹ აქ იგულისხმება ლოგიკური შემეცნების რომელიმე დარგი.

² არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. 55.

კატეგორიულად თქვა: „მე არ დავიღლები იმის გამეორებით, რომ ბუნების სიმართლე არ შეიძლება იყოს და არც არასოდეს გახდება ხელოვნების სიმართლე“¹. იგივე დასკვნას ვხვდებით გოეთესთანაც: „სიმართლე ხელოვნებაში და სიმართლე ბუნებაში ერთი და იგივე არ არის“².

ხელოვნების ქმნილებისათვის დამახასიათებელი სიმართლის განსაკუთრებულობა იმითაა განპირობებული, რომ იგი მხატვრული წარმოსახვის მთელ სფეროსთანაა დაკავშირებული და ელინდება როგორც მხატვრული კონკრეტულობა, მხატვრული სურათი, კერძოდ, საგნობრივი მხატვრული სურათი, ისეთივე საერთო სახემოსილების მქონე, როგორიც ნიშანდობლივია წარმოსახვის საგნისათვის. ამავე დროს, ის შეთხზულია, მხატვრული ფანტაზიის, გამონაგონის, განზოგადებისა და გარდასახვის შედეგს წარმოადგენს. მაშასადამე, მხატვრული სიმართლე, უწინარეს ყოვლისა, გვევლინება როგორც შემეცნებით-იდეური შინაარსისა და საკუთრივ მხატვრულის მთლიანობა, იდეურის შერწყმა ესთეტიკურთან, სინამდვილის მხატვრული ათვისების წესის ყველა თვისების, ყველა კანონის ერთობლივი ჭეშმარიტი გამოვლენა. ამდენად იგი ხელოვნების ქმნილების სრულყოფილების დონის გამოხატულებაც არის. ამავე დროს, აქვე საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის ცნობილი გარემოებაც, რომ მხატვრული სიმართლე გამონაგონის, შეთხზულის სიმართლეა, სიცრუის სიბრძნეა, ე.ი. ისეთი შეთხზვაა, რომელიც უფრო შეესაბამება არსებულის როგორობას, არსს, ვიდრე თვით არსებულის ობიექტური სახემოსილება.

ახლა განვიხილოთ თუ რა ობიექტური საფუძველი განაპირობებს მხატვრულ სიმართლეს.

ცნობილია, რომ საგნების გამოვლენის ფორმა და არსი უშუალოდ რომ ემთხვეოდეს ერთმანეთს, მაშინ ყოველგვარი მეცნიერება ზედმეტი იქნებოდა. რა თქმა უნდა, იგივე ითქმის

¹ Бальзак об искусстве, 1941, გვ. 145.

² Гете, Собрание сочинений, გვ. 446.

ხელოვნების შემეცნებითი არსის შესახებაც. როგორც ცნობილია, საგნების, მოვლენების არსისა და ფორმის ამ სხვადასხვაობას ლოგიკური შემეცნება აბსტრაქციებით ძლევს. ხელოვნება კი ახალ საგნობრივ-კონკრეტულ (ცხოვრებისეული გრძობად-კონკრეტული სახემოსილების მქონე) ადამიანურ სამყაროს თხზავს, რომლის ფორმა სავსებით შეესაბამება არსებულის არსს. სწორედ ამით აიხსნება, რომ მხატვრული ქმნილებების ფორმა შემეცნებითი ფუნქციითაც ხასიათდება, მაშასადამე, იგი წარმოსახული სინამდვილის არსის შესატყვისიცაა (ე.ი. სინამდვილის გარკვეული შეფასების გამომხატველიც) და ეს-თეტიკური ფენომენიც. ყველაფერი კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნებაში ახალი ადამიანური სამყაროს შეთხზვა განსახოვნების შემეცნებითი არსითაც არის განპირობებული.

მხატვრული სიმართლის შემეცნებითი ფუნქცია სწორედ ამ შესატყვისობის ძიებაა.

მხატვრული სიმართლე ორგანულად ავლენს შემოქმედის ტალანტის ძალას, ოსტატობის დონესა და, საერთოდ, მთელ შემოქმედებით ნატურას. ამიტომ, თუ ლოგიკური შემეცნების ჭეშმარიტი შედეგი მხოლოდ ობიექტურის ასახვაა, მხატვრული სიმართლე მკვეთრად ავლენს ხელოვნის შემოქმედებით ინდივიდუალობასაც, როგორც აუცილებელ კომპონენტს. ამ ცნობილ და ზემოთაც აღნიშნულ გარემოებათა გამო, ჩვეულებრივი ჭეშმარიტება, სიმართლე მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს, მხატვრული სიმართლე კი ასე შეზღუდული არ არის — იგი არსებითი თავისებურებით ვლინდება ერთი თემის შესახებ და ერთი იდეური პოზიციის საფუძველზე შექმნილ სხვადასხვა ავტორის ყოველ ჭეშმარიტ მხატვრულ ქმნილებაში.

თავისთავად რაოდენ ჭეშმარიტიც არ უნდა იყოს მხატვრული ქმნილების იდეური შინაარსი, არც მხატვრულ სიმართლესთან გვექნება საქმე და არც ხელოვნების ნამდვილ ქმნილებასთან, თუ იგი მოცემული არ იქნება როგორც სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის სიმართლე, განსახოვნების სიმართლე. ეს იმიტომ, რომ მხატვრული სიმართლე თავისთავში ავლენს მხატვრული

ასახვის ყველა სპეციფიკურ ნიშანს, მათ შორის, ხელოვნების საკუთრივ სპეციფიკური კანონზომიერების გამოვლენის სიღრმესა და სიძლიერესაც.

ამიტომ, რომ მხატვრული სიმართლე ისეთი სინთეზური ხასიათის მოვლენაა, რომელიც შეუძლებელია მხატვრულად სუსტი ნაწარმოების თვისება იყოს, ნამდვილი მხატვრული კი, მით უმეტეს გენიალური შემოქმედი, ყოველთვის ავლენს მას ამა თუ იმ სახით და მასშტაბით იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ზოგჯერ არასწორი შეხედულების მატარებელია.

მხატვრული სიმართლე, მთელი თავისი არსებით შემოქმედებითი ფენომენია, რის გამო მისი ყოველი კონკრეტული სახეობა თვითმყოფი და განუმეორებელია. იგი გვევლინება როგორც სინამდვილის მართალი და ინდივიდუალიზებული მხატვრული გარდასახვა, სახემოსილი ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობით¹; ანდა, როგორც სინამდვილის სწორი მხატვრული ჩვენება, სურათი, მართალი მხატვრული წარმოსახვა, შეთხზული შემოქმედებით ფანტაზიაზე დაფუძნებული განზოგადება-ინდივიდუალიზებისა და ხელოვნის ინდივიდუალობის ასპექტების საფუძველზე. მხატვრული სიმართლის წარმოსახვის ყველაზე სრულქმნილ, ყველაზე ფართო შესაძლებლობის მომცველ შემოქმედებით კონცეფციას, როგორც ეს ენგელსისეული შეხედულების განხილვის დროსაც ვნახეთ, წარმოადგენს რეალიზმი. ცხადია, აქ იგულისხმება კლასიკურ მექვიდრობაში კრიტიკული რეალიზმი. ხოლო ჩვენს ეპოქაში — რეალიზმის განვითარების უმაღლესი ეტაპი — თანამედროვე რეალიზმი.

ესთეტიკურს, ცხადია, აქვს თავისი სპეციფიკური საზოგადოებრივი ფუნქცია — იგი ემსახურება ადამიანთა ესთეტიკურ გრძნობას. მას მოქმედებაში მოჰყავს ეს უაღრესად სათუთი

¹ ამ მხრივ დამახასიათებელია ცნობილი ღიზანერის ნელსონის შემდეგი მოსაზრება: "Правдивость произведения зависит от глубины восприятия художника. Небольшой художник говорит маленькую правду. Большой художник — большую" (Дж. Нельсон, Проблемы дизайна, изд. "Искусство", 1971, гл. 130).

მხარე ადამიანის სულიერი ცხოვრებისა და ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებით დატკობის უნარის მქონე საზოგადოებას¹.

ლიტერატურის ეროვნულობა

როგორც ცნობილია, ორმოცდაათიან წლებამდე მწერლობის თეორიული საკითხების, კერძოდ ლიტერატურის ეროვნულობის პრობლემის ნათელყოფას სათანადო ყურადღება არ ექცეოდა, რაც, თავის მხრივ, მთელ რიგ გაუგებრობებს იწვევდა. კერძოდ, ზოგიერთები არასწორ დასკვნამდე მიდიოდნენ იმის გამო, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ მოქმედება არაბეთსა და ინდოეთში ხდება.

ამჟამად, ცხადია, სადაოდ აღარავენ გახდის, რომ რუსთაველს თავის ქმნილებაში ასახული აქვს არა რომელიმე სხვა სახელმწიფოს, არამედ სწორედ ის მოვლენები, მის დროს რომ ხდებოდა საქართველოში. მაგრამ ეს მხოლოდ ახლაა ყველას მიერ აღიარებული. ათიოდე წლის წინათ კი ძნელი იყო ზოგიერთების ამაში დარწმუნება, თუმცა ამ სწორ მოსაზრებას იცავდნენ ისეთი გენიოსი მოაზროვნენი და შემოქმედნი, როგორებიც იყვნენ აკაკი წერეთელი და ვაჟა-ფშაველა.

ლიტერატურის ეროვნულობის ცნება და ტერმინი ადრეც არსებობდა, მაგრამ მისი მეცნიერული შინაარსი ბევრისთვის სავსებით გაუგებარი იყო. კონკრეტული ქმნილების ეროვნულობის დასადგენად საკმარისად მიაჩნიათ ორი ნიშნის არსებობა: ისინი ლიტერატურულ ნაწერებს იმ ერის მწერლობას მიაკუთვნებდნენ, რომლის ენაზეც იყო დაწერილი და რომლის სახელმწიფოშიც ხდებოდა ასახული მოვლენები. ყურადღება არ ექცეოდა იმას, რომ მაგალითად, ისეთი ქვეყანა, როგორიც საქართველოა, მხოლოდ ქართველებით არ არის დასახლებული და, რომ ჩვენში

¹ მართალია, კ. მარქსს ეს აღნიშნული აქვს საერთოდ ხელოვნების ნაწარმოების შესახებ, მაგრამ, არსებითად აქ იგულისხმება მხატვრული ქმნილების საკუთრივ ესთეტიკური მხარე.

მცხოვრებთაგან ქართველების გარდა სხვებიც წერენ რომანებს, ლექსებს, პიესებს. მაგალითად, გასული საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების დრამატურგის, — ზურაბ ანტონოვის პიესა „მზის დაბნელება საქართველოში“ ქართულ ენაზეა დაწერილი, ნაწარმოებში წარმოდგენილი მოქმედებაც ჩვენში ხდება, რაზეც პიესის სათაურიც მიუთითებს. გარდა ამისა პიესაში მოქმედებენ ქართული ეროვნების პერსონაჟებიც. ცხადია, არ არის სადაო, რომ პიესა „მზის დაბნელება საქართველოში“ ქართულ მწერლობასაც ეკუთვნის, მაგრამ თუ კარგად დავუკვირდებით, იგი სომხური ლიტერატურის კუთვნილება უფროა, ვიდრე ქართულისა, რადგანაც ნაწარმოების ძირითადი გმირები საქართველოში კარგა ხნის წინ დაარსებული სომხური დიასპორის წარმომადგენელთა სახეხასიათებია. რაც შეეხება პიესის ქართული ეროვნების მოქმედ პირებს, ისინი ნაწარმოების მეორეხარისხოვან და ეპიზოდურ პერსონაჟებს წარმოადგენენ.

„ვეფხისტყაოსანში“ კი, თუმცა მოქმედება არაბეთსა და ინდოეთში ხდება, ეს არსებითად არაფერს ნიშნავს, რადგანაც რუსთაველი პოემაში მიმართავს მსოფლიო მწერლობის პრაქტიკიდან ცნობილ ალევორიისა და გაუცხოების ხერხს. უმთავრესი კი ისაა, რომ პოეტი პოემის სიუჟეტს საფუძვლად უდებს მეფეთ-მეფე თამარის ცხოვრებიდან აღებულ ორ უმნიშვნელოვანეს მოვლენას, — მეფე გიორგი მესამის მიერ სამეფო ტახტზე თავისი ერთადერთი პირმშოს, — თამარის დასმას, შემდეგ კი მამიდა რუსუდანის, დიდებულებისა და უმაღლესი საეკლესიო პირების მიერ თამარის ძალდატანებით გათხოვებას უცხო ტომის უფლისწულზე.

უმთავრესი კი ისაა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართულ ეროვნულ ძირებთან. მისი ძირითადი პერსონაჟები, — ტარიელი, ნესტან-დარეჯანი, თინათინი, ავთანდილი, რომლის შესახებაც პოეტი პირდაპირ გვეუბნება „ყრმა ტკბილი და ტკბილ-ქართულიო“, ქართველები არიან სულითაც და ხორციითაც. ამიტომაც ამბობდა თეიმურაზ ბაგრატიონი, რომ რუსთაველის პოემა „ქართულსა ხარაკტერსა ზედა არს შეწყობილი“.

ლიტერატურის თავისებურებანი

მობადი დახასიათება

ლიტერატურა ადამიანთა ცნობიერების თავისებური ფორმაა და სინამდვილის, ცხოვრების სპეციფიკურ ასახვას წარმოადგენს.

საყოველთაოდ გავრცელებული განსაზღვრით, ლიტერატურა არის „აზროვნება მხატვრული სახეებით“.

წარსულის მოწინავე მოაზროვნეების მიერ წამოყენებულმა ამ შეხედულებამ განსაკუთრებული ხაზგასმით წამოიწია წინ ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევში („ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა“ ... „ქმნა არ ყოფილისა ყოფილად“ ... „ღროის ტკივილთა განკურნების საშუალება“ ... ესთეტიკური გრძნობა „უნაზესი სიტკბობის წყარო“). მსოფლიოს მოწინავე ხალხების ლიტერატურის, მათ შორის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მქონე ქართული მწერლობის შემდგომმა განვითარებამ საესეებით ნათელჰყო ზემოაღნიშნულ საფუძველმდებლურ დებულებათა სიცოცხლისუნარიანობა.

ამ განსაზღვრის ნამდვილი აზრის მცდარი გაგების შედეგად, ძალზე ხშირად, ლიტერატურის სპეციფიკის განზილვისას, მხატვრულ სახეს საესებით აიგივებენ მხატვრულ ფორმასთან. ეს მოსაზრება არ არის სწორი, რადგან მხატვრული სახე ლიტერატურის, საერთოდ, მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკური ფორმა კი არ არის, არამედ სინამდვილის ასახვის ერთ-ერთი ფორმაა (კერძოდ, მხატვრული ასახვის ფორმა). მაშასადამე, იგი თვით წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ორგანულ ერთიანობას. სწორედ ამ საფუძველზე გვეკვლინება როგორც საკუთრივ მხატვრული სახე, ისე მხატვრული ლიტერატურა სინამდვილის ასახვის ერთ-ერთ თავისებურ, სპეციფიკურ ფორმად, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურის სპეციფიკა

უნდა ვეძიოთ თვით მხატვრული სახეების სფეროში სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის თავისებური წესის, კანონების სახით.

ლიტერატურა განასახოვნებს ცხოვრებას, ადამიანთა სულიერ სამყაროს, აგრეთვე ბუნების იმ სფეროს, რომელთანაც ადამიანი უშუალოდაა დაკავშირებული, ანდა, ასეც შეიძლება ვთქვათ, რომელიც ადამიანის ცხოვრების უშუალო გარემოს წარმოადგენს.

განსახოვნება კი გულისხმობს სინამდვილის შინაგანი განცდით წარმოსახვას, მხატვრულ განსურათებას გარკვეული ესთეტიკური იდეალისა და იდეური პოზიციის ასპექტში. ამასთან, თვით ეს განსურათება, წარმოსახვა, როგორც ამას საგანგებოდ აღნიშნავდა ჯერ კიდევ ჰეგელი, ხოლო შემდეგ — ჩერნიშევსკი, სინამდვილის ანალოგიურ ფორმაში — „ცხოვრებისავე ფორმაში“ გვეძლევა. ამრიგად, ლიტერატურა სინამდვილის ასლს კი არ წარმოადგენს, არამედ მის მხატვრულ გარდასახვას, რაც ყოველთვის მოიცავს ამა თუ იმ ხასიათის განზოგადებას, მწერლის ძირითადი იდეური პოზიციისა და შემოქმედებითი პრინციპების შესაბამისად. ყველაფერი ეს, თავისთავად ცხადია, იმის მაჩვენებელია, რომ ლიტერატურის, საერთოდ, ხელოვნების სპეციფიკური ფუნქცია, ასახვის მხატვრული ფორმის შექმნა, ადამიანთა ესთეტიკური ინტერესისა და მოთხოვნებების დაკმაყოფილებაა. ეს განსაკუთრებულობა რომ არ იჩენდეს თავს, მაშინ მხატვრული კულტურის არსებობას იდეოლოგიის სხვა დარგების გვერდით არავითარი გამართლება არ ექნებოდა. ლიტერატურის თავისებურებას, ასახვის სწორედ ეს თავისებური ფორმა, კერძოდ, ამ უკანასკნელის საკუთრივ მხატვრულ-ესთეტიკური არსი განაპირობებს.

მხატვრული ასახვა, როგორც სინამდვილის ასახვის კერძო სახე, სუბიექტ-ობიექტის გარკვეულ, მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივ მიმართებას გულისხმობს. რასაკვირველია, მწერალიც, ისე როგორც მეცნიერი, ფილოსოფოსი, საერთოდ, სინამდვილის ყოველი ამსახველი სუბიექტი, ემყარება ობიექტისაგან მიღებულ შეგრძნებებს, როგორც ცნობიერების ფაქტად ქცეულ გარეგანი გაღიზიანების ენერგიას, მაგრამ

მწერლის შეგრძნებები საგანთა და მოვლენათა მხოლოდ უბრალო ანაბეჭდს კი არ იძლევა, არამედ უპარესად ღრმა, ინტენსიური განცდითი და ყოველმხრივია, ობიექტის ყველა მხარეს უკუაფენს. მაშასადამე, ყოველგვარი შეგრძნება არ წარმოადგენს მხატვრული ასახვის საწყისს, საფუძველს. აქ მხოლოდ ღრმა და ემოციური შეგრძნებები მოქმედებს. შემოქმედი ყოველთვის შინაგანად, მთელი თავისი არსებით განიცდის განსახზვნების საგანს, ხოლო მხატვრული გარდასახვის ეს სუბიექტურ-განცდითი განსაკუთრებულობა პირველად სინამდვილის უშუალო ათვისებაში, შეგრძნებებში იჩენს თავს.

თეორიული შემეცნებისათვის შეგრძნებისა და შთაბეჭდილების ეს ემოციური შეფერილობა და სიღრმე არა მარტო არავითარი მნიშვნელობის მქონე არ არის, არამედ ერთგვარ დაბრკოლებასაც კი ქმნის. ამიტომ იგი, როგორც წესი, არ ჩანს და არც უნდა ჩანდეს თეორიული შემეცნების პროცესის – ცნებაში, დასკვნებში... ეს იმიტომ, რომ სინამდვილის ასახვის ეს ფორმა მხოლოდ არსის შეცნობას ისახავს მიზნად. მწერალი კი ვალდებულია შეინარჩუნოს და შემოინახოს ობიექტთან მიმართებაში აღძრული ემოცია, განცდა და ამავე გზით – რა თქმა უნდა, ინტელექტის მომენტთან შერწყმით – გადმოსცეს იგი.

მხატვრული წარმოსახვისათვის ემოციურობა ერთ-ერთი ძირითადი აუცილებელი ფაქტორია. ამიტომაც, რომ მწერალი ობიექტთან მიმართებაში აღნიშნულ ემოციურობას ბოლომდე ინარჩუნებს, ამასთან, გაძლიერებული, ინტელექტთან შერწყმული და განზოგადებული სახით. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ თუ მხატვრული ნაწარმოებიდან ემოციურ სიცხოველეს გამოვრიცხავთ და მის მხოლოდ ინტელექტუალურ მხარეზე ვიმსჯელებთ, იგი როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური მოვლენა, სავსებით გაქრება ჩვენთვის და მასში წარმოსახული ცხოვრების სიმართლეს გაუფერულდება.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ შეგრძნებისა და მის მიერ აღძრული ემოციების ურთიერთმიმართება ერთგვაროვანი არ არის; ერთსა და იმავე შეგრძნებას ყოველთვის ერთი და იგივე

ემოცია არ ერწყმის. ემოცია პიროვნების რეაქციაა შეგრძნებაზე და რაც მთავარია, იგი განპირობებულია არა მარტო შეგრძნებულის ბუნებით, არამედ თვით სუბიექტის ხასიათითაც. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, თითქოს, სუბიექტი სავსებით თავისუფალი იყოს თავის ემოციებში. როგორც ცნობილია, პიროვნების ფსიქიკური სამყარო, მიდრეკილებანი და განწყობილებები, როგორც წესი, განსაზღვრულია ობიექტური პირობებით.

გარდა ამისა, თვით პიროვნებაც ხომ საერთოდ ობიექტური გარემოს პროდუქტია, ხოლო მის „მხატვრულ შეგრძნებათა“ მრავალმხრივობა, ბოლოს და ბოლოს, მაინც სინამდვილის ასახვას წარმოადგენს. ცხადია, მხატვრული განსახოვნების ამოცანა არ მდგომარეობს მხოლოდ სინამდვილის ჩვენებაში. მწერალი ვალდებულია, აგრეთვე სინამდვილისადმი მისი დამოკიდებულებაც გვიჩვენოს, თავისი თვალთახედვითაც დაგვანახოს ის. ამასთან, შეუძლებელია სინამდვილესთან დამოკიდებულების ჩვენება, თუ ამ დამოკიდებულების ობიექტიც არ იქნა ნაჩვენები. მწერალმა უნდა განაზოგადოს მოცემული მოვლენები, ფაქტები, ღრმად ჩაწვდეს მათ არსებას. ამიტომ ემოცია, როგორი ინდივიდუალურიც არ უნდა იყოს იგი, ამა თუ იმ სახით აუცილებლად უნდა შეესაბამებოდეს შეგრძნებებში ასახულ ობიექტს. ბუნებრივია, აქ აღნიშნული იმის ცხადყოფაცაა, რომ შემოქმედებითი პროცესი, არსებითად, ასახვითი პროცესია. ასახვა კი აზროვნების მეშვეობით ხორციელდება. მაშასადამე, აზროვნება, როგორც ასახვის პროცესის უმაღლესი საფეხური, მხატვრული გარდასახვის ორგანული ნაწილიცაა. მის გარეშე არ არსებობს შემოქმედება.

მაგრამ ეს ნიშნავს თუ არა იმას, რომ მხატვრული შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი აზროვნება და მეცნიერული აზროვნება იგივეობრივია? ანდა, შეიძლება თუ არა მხატვრული შემოქმედება, საერთოდ, თეორიულ აზროვნებამდე დავიყვანოთ? რა თქმა უნდა, არა.

თეორიული აზროვნება, საერთოდ, არამხატვრული აზროვნება, ლოგიკის კანონებს ექვემდებარება. მას აინტერესებს წმინდა ჭეშმარიტება ყოველგვარი შეფასების გარეშე. ლიტერატურასაც

ანტერესებს სიმართლე, მაგრამ მისთვის ნიშანდობლივია საკუთარი, თავისი სიმართლე — მხატვრული სიმართლე.

რა არის მხატვრული სიმართლე და რით განსხვავდება იგი ცხოვრების სიმართლისაგან?

ცხოვრების სიმართლის ცნებას სშირად აიგივებენ მხატვრული სიმართლის ცნებასთან: მასში ობიექტურად არსებული საგნებისა და მოვლენების არსს გულისხმობენ. ასე რომ არ ფიქრობდნენ, მაშინ აღარც იქნებოდნენ ისეთი ადამიანები, რომლებიც ვერ ეგუებოდნენ „შუესაბამობებს“ (სხვადასხვაობას) ემპირიულ მონაცემებსა და ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოსახულს შორის. და ეს მაშინ, როდესაც ეს განსხვავება რომ არ არსებობდეს, მოისპობოდა ყოველგვარი აუცილებლობა ლიტერატურის, საერთოდ ხელოვნების საჭიროებისა. მხატვრული ლიტერატურა არის სინამდვილის არა ასლგადაღება, არამედ მისი მხატვრული წარმოსახვა. იგი ხელმეორედ წარმოქმნაა, გარდასახვაა. ეს უაღრესად რთული პროცესი კი, უპირველეს ყოვლისა, თვით ცხოვრების სიმართლესაც ეხება. ცხოვრების არსი მხატვრულ სიმართლედ უნდა იქცეს ლიტერატურაში და თუ ეს არ მოხდა, მაშინ არც ჭეშმარიტ ლიტერატურასთან გვექნება საქმე.

ერთი სიტყვით, მხატვრული სიმართლე ცხოვრების სიმართლის გარდასახვის საფუძველზე იქმნება და არა ნებისმიერი ემპირიული მოვლენების პირდაპირი ასახვის, გადაღების შედეგად. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, მხატვრული სიმართლე არ ისაზღვრება სინამდვილის არსის უშუალო განსახიერებით. ჭეშმარიტება მხატვრული სიმართლის მხოლოდ ერთ-ერთი პირობაა. ეს იმიტომ, რომ, თუ თავისთავად ჭეშმარიტი იდეა მხატვრული სახეების შინაგან თვისებად არ არის ქცეული, ე. ი. თუ იგი განსახოვნების მთელი არსებიდან არ გამომდინარეობს, მხატვრული კონკრეტულობით არ არის სულჩადგმული, ვერ მალლდება მხატვრული სიმართლის დონემდე. ამრიგად, მხატვრული სიმართლე ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ორგანული მთლიანობაა „სინამდვილის ფორმით“ სახემოსილი. ამიტომ არის შეცდომა მხატ-

ერული სიმართლისა და ემპირიული სიმართლის ან ჭეშმარიტების იგივეობრივ მოვლენებად მიჩნევა.

მხატვრული სიმართლის ეს არსებითი თავისებურება იმით აიხსნება, რომ ლიტერატურა, ხელოვნება არ ხასიათდება აზროვნების იმ წესით, რომელიც თეორიული შემეცნებისათვის არის ნიშანდობლივი. მხატვრული წარმოსახვა, საერთოდ, აზროვნების სპეციფიკური სახეობაა, რის გამოც მას მხატვრულ აზროვნებას, ანდა მხატვრულ შემეცნებას უწოდებენ. მართალია, მხატვრული სიმართლის შექმნაში ძირითადი და განმსაზღვრელი როლი ცხოვრების სიმართლეს აქვს, მაგრამ ამავე დროს ამ პროცესში არსებით როლს ასრულებს მხატვრული ფანტაზია, მხატვრული გამონაგონი და შემოქმედის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია. ამასთან, სავსებით კანონზომიერია ცხოვრების სიმართლის ამსახველი მხატვრული სახეების განზრახ გამახვილება და გაზვიადებაც, რადგან სინამდვილის ჭარბი ფერებით დახატვა კი არ ღალატობს სიმართლეს, არამედ, პირიქით, უფრო მკვეთრად და მკაფიოდ გვიჩვენებს მას.

მხატვრული ასახვის პროცესის ყველა აქ აღნიშნული სპეციფიკური ნიშანი იმის შედეგია, რომ თვით ეს ასახვა გვევლინება როგორც შეთხზვა: ხელოვანი შეთხზულის მეშვეობით განასახონებს ობიექტურ სინამდვილეს. ამიტომ მხატვრული შემოქმედების პროცესის უმნიშვნელოვანეს სპეციფიკურ ფაქტორს წარმოადგენს მხატვრული ფანტაზია. იგი დიდ როლს თამაშობს თეორიულ შემეცნებაშიც, როგორც მეცნიერული აბსტრაქციის ერთ-ერთი კომპონენტი.

მხატვრულ შემოქმედებაში კი „აბსტრაქციის ძალას“ ცვლის მხატვრული შეთხზვა, რაც მწერლის ტალანტის აუცილებელ თვისებას, მხატვრული განზოგადების საფუძველს წარმოადგენს. ამიტომ, რომ მხატვრული წარმოსახვა არსებითად ფანტაზიას ემყარება, ფანტაზიის საშუალებით ახორციელებს სინამდვილის გარდასახვას.

ძირითადად აქ მითითებული თავისებურებანი განაპირობებს მხატვრული ასახვის სპეციფიკურ არსსა და დამოკიდებულებას სინამდვილესთან.

აღნიშნულის გამო მხატვრული ფანტაზია, ე. ი. ფანტაზიის ის სახეობა, რომელიც მხატვრული შემოქმედებისათვის არის ნიშანდობლივი, უაღრესად აქტიური, წარმოსახვითი და ემოციურია. მისი ეს განსაკუთრებულობა კი ნაკარნახევია მხატვრული ასახვის თავისებურებებით, რაც მარტო ხატოვანი, გრძნობად-კონკრეტული, ობიექტივიზებული, ანდა „სინამდვილის ფორმაში“ წარმოსახვით კი არ ხასიათდება, არამედ ობიექტურად არსებულის გამოგონილით, შეთხზულის განსახოვნებითაც. ი. ჭავჭავაძე საესებით სწორად მიუთითებდა მხატვრული წარმოსახვის შემეცნებითი არსის ამ უკანასკნელ დიდმნიშვნელოვან მხარეზე. მისი თვალსაზრისით, მწერალი ფანტაზიით შექმნილის, მოგონილის მეშვეობით ასახიერებს სინამდვილესა და სიმართლეს. ანდა, მისივე სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, მხატვრულ ლიტერატურაში „მოგონილი ამბით ცხადყოფილია მართალი“. აქ მოთხრობილი ამბავი, „ადამიანის ფანტაზიით შექმნილია და ისეთის შემოქმედებით ხორცილესმული, სულთჩასახული, რომ კაცს — კი არ ეჯავრება, დიდადაც მოსწონს და ესურვება. ტარიელი, ნესტანდარეჯანი, ავთანდილ, ფრიდონ, თინათინ — არც თავის-დღეში ყოფილან და არც არიან, არც ოდესმე უცხოვრიათ და არც ეხლა ცხოვრობენ, მაგრამ აბა ჰნახეთ ჩვენი საკვირველი რუსთაველი როგორ სასწაულთ-მოქმედობს ადამიანზე, როცა იმათს ცხოვრებას გვიამბობს, მათის ცხოვრების მაჯისცემას გვატყობინებს!.. შოთამ მის მიერ მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანა, რომ ამ ჭეშმარიტ სულისაგან თვით არაჭეშმარიტი ამბავი მართალი გვეგონია. აი ეს საოცარი გარდაქმნა, ანუ უკეთ ვთქვათ, ქმნა არყოფილისა ყოფილად, მარტო შემოქმედს შეუძლიან“¹. ხელოვანის ამ განსაკუთრებული უნარის გამოა, რომ რუსთაველი მის მიერ გამოგონილი, შეთხზული პერსონაჟების სახით სიმართლეს გადმოსცემს, ყოველთვის უტყუარი და მართალი ბუნების წინაშე.² ერთი სიტყვით, მწერლის გამონაგონი, სიცრუე არსები-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 408 — 409.

² იქვე, გვ. 177.

თად, „ზრის ამხსნელია, მაუწყებელია, გაგების გზა და ხილია, ცოცხალი ხატია, ხელთქმნილი ღიღის გრძნეულებით“.¹

მხატვრული ფანტაზია სინამდვილის ფაქტებისა და მოვლენებისაგან ამგვარი განრიდებით, ანდა როგორც ჩვეულებრივ ამბობენ, „სინამდვილისაგან აფრენით“, სინამდვილის არსის უფრო ღრმა და ნათელ წარმოსახვას იძლევა, ვიდრე მას თვით ეს ფაქტები და მოვლენები აკლენს. ამიტომ ამბობდა ბ. ბელინსკი, ხელოვნებაში წარმოსახული „სინამდვილე უფრო ჰგავს სინამდვილეს ვიდრე თვით სინამდვილეში, — და გამოგონებაზე დამყარებული მხატვრული ნაწარმოები ყოველ ნამდვილ ამბავზე მაღლა დგას“.²

ამრიგად, ლიტერატურის შემეცნებითი, ასახვითი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი სინამდვილის გარეგანი ემპირიული ფორმის, ანდა ობიექტურად მოცემული საგნებისა და მოვლენების პირდაპირ გამეორებას კი არ იძლევა, არამედ თვით ქმნის ისეთ ხატოვან ამბებსა და ხასიათებს, მხატვრულ სახეებს, რომლებშიც უფრო სრულად და ნამდვილი სახით ვლინდება სინამდვილის არსი, ერთგვარი ადამიანების, მოვლენების, ფაქტების საერთო თვისებებით ერთში გარდასახული და ინდივიდუალიზებული წარმოსახვის სახით.

ლუარსაბ თათქარიძე სინამდვილეში არ არსებულა. იგი ი. ჭავჭავაძემ შექმნა, გამოიგონა, როგორც თავისი ღრის დაცემული და გადაგვარებული თავადაზნაურების განსახოვნება, ჭეშმარიტი რეალისტური წარმოსახვა, და ამ გამონაგონით მწერალმა აღნიშნული სინამდვილე ისე ღრმად გახსნა და განასურათა, რასაც ვერ მიაღწევდა რომელიმე მაშინ ნამდვილად მცხოვრები თავადის ფოტოგრაფიული სიზუსტით აღწერისას.

რასაკვირველია, ეს სახე რომ შექმნილიყო, აუცილებელი იყო ი. ჭავჭავაძეს სათანადოდ შეესწავლა იმ სოციალური წრის წარმომადგენლები და მათი გარემო, რომელთა მხატვრულ სახეს ლუარსაბ თათქარიძე წარმოადგენს. ეს იმიტომ რომ, მხატვრული

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 410.

² ბ. ბელინსკი, რჩეული ნაწერები, ტ. I, გვ. 288—289.

შეთხზვის საფუძველს სინამდვილის შესწავლა წარმოადგენს. მწერალს სინამდვილე შთააგონებს იმ იდეას, რომელიც შემდეგ ნაწარმოებში აისახება. ამასთან, მწერალი, რომელი მიმართულების გამოხატველიც არ უნდა იყოს, ყოველთვის სინამდვილიდან იღებს იმ მასალას, რომელთა განზოგადებითა და გარდასახვით ქმნის ხატს.

მხატვრული შეთხზვა, საერთოდ, მხატვრული ფანტაზია, იმ შემთხვევაშიც დიდ როლს თამაშობს შემოქმედების პროცესში, როდესაც მწერალი ისტორიული პიროვნებისა და მოვლენის ან თავისი დროის რომელიმე კონკრეტული ცხოვრებისეული ამბის განსახიერებას ისახავს მიზნად. მხატვრული გამონაგონი ასეთი თემატიკის მომცველ მხატვრულ ნაწარმოებებსაც უფრო მეტი სიმაართლის ელფერს ანიჭებს, ვიდრე მოვლენათა პირდაპირი და ზუსტი წარმოსახვა. თქმა არ უნდა, კიდევ უფრო არსებითია ფანტაზიის როლი მაშინ, როდესაც მხატვრული სახე პროტოტიპის მიხედვით იქმნება.

გუსტავ ფლობერის „მაღამ ბოვარში“ ნამდვილი ცხოვრებისეული ამბავი მწერალმა იმგვარად გარდაქმნა, რომ ამ ამბავსა და რომანში წარმოსახულს შორის, არსებითად, არავითარი გარეგნული შეუსაბამობა არ არსებობს. უპირატესად ეს ითქმის ემა ბოვარის — ფლობერის აღნიშნული რომანის გმირისა და მისი პროტოტიპის ურთიერთმიმართების შესახებ. ეს უკანასკნელი იყო პროვინციელი ადელფინა კუტიურე. პატარა ქალაქ რის მცხოვრებნი კარგად იცნობდნენ მას როგორც სავსებით თავგასულ და ფუქსავატი ქცევის ქალბატონს. იგი, გატაცებული საყვარლების ცვლით, ფეხქვეშ თელავდა ყოველგვარ მორალურ ნორმებს. მაგრამ ფლობერი, იღებს რა მას თავისი გმირის — ემა ბოვარის პროტოტიპად, სავსებით ცვლის გმირის ქცევის ხასიათსა და მისწრაფებების მოტივაციას. და ყველაფერი ეს ხდება გარკვეული იდეის შესაბამისად შეთხზული, გამოგონილი ვითარების საფუძველზე: რომანში ბოვარი საყვარლების ცვლით წუთიერ სიამოვნებას კი არ ეძებს, არამედ ესწრაფვის იპოვოს ისეთი სიყვარული, რომელიც მას იდეალურად ესახება. ამრიგად,

აღვირახსნილი ცხოვრების ამბავი ფლობერმა „მადამ ბოვარში“ გარდაქმნა დიდ ადამიანურ დრამად.

მიხ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ გმირებს ჰყავთ პროტოტიპები, და როგორც თვით ავტორი ამბობს, მოგონილ ტიპებთან შედარებით, პროტოტიპიდან გადმოღებულს მეტი სიცოცხლე ეტყობა „...არსენას ტიპის ასახვის დროს ჩემი ბიძაშვილი ბაგრატი ბურნაძე მედგა თვალწინ: ლეთისგვარა პაპაჩემი ანდრო ბურნაძეა, ლაცაბიძე თავად მელიქიშვილის მზარეული სანდროა“.

არც ბაგრატი და ანდრო ბურნაძეების, არც სანდროს ნამდვილი ცხოვრებისეული ამბავი უშუალოდ არა ჰგავს „არსენაში“ წარმოდგენილი გმირების ცხოვრებას. მაგრამ მწერლის მიერ მათი ცხოვრების გარდასახვამ, იდეური ჩანაფიქრისადმი ცხოვრებისეული ისტორიის დაქვემდებარებამ შექმნა სრულიად ახალი სინამდვილე, ახალი ცხოვრებისეული ამბავი, გამოთქმული მხატვრული საშუალებებით, რაც შემოქმედის მიერ ასახულ ცხოვრებაზე უფრო მართალ სურათს წარმოადგენს.

არის შემთხვევები, როდესაც ხელოვანი არ ახდენს რომელიმე ფაქტის ან პროტოტიპის ასეთ გარდასახვას, რადგან ისინი მის იდეურ ჩანაფიქრს უშუალოდ შეესაბამებიან. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს, თვით ეს ემპირიული ფაქტი სავსებით შეესაბამებოდეს მხატვრულ ზოგადობას. მასალასა და მის მხატვრულ წარმოსახვას შორის ამ შემთხვევაშიც დიდი განსხვავებაა იმის გამო, რომ სინამდვილე არ შეიძლება იყოს მიზანდასახული, ზოგადი იდეის მატარებელი და არც ის არის შესაძლებელი, რომ მას თავისთავადი მხატვრული ღირებულება ჰქონდეს.

შეთხზვის ზემოთ აღნიშნული შემეცნებითი ბუნება მკვეთრად ვლინდება ისეთ მოვლენებშიც კი, როგორიცაა ამბავი, ზღაპარი და ფანტასტიკური ეპიური ნაწარმოებები. იქაც სინამდვილის სურათებია წარმოსახული ამა თუ იმ სახით, ოღონდ, ამბავსა და ზღაპრებში უპირატესად მაინც გარკვეული იდეა ან მორალური სიბრძნე გამოირჩევა.

„საბა ორბელიანმა რომ თავისი ზღაპრები დასწერა, — წერს ი. ჭავჭავაძე, — სიბრძნე სიცრუის წიგნი დაარქვა. მე ხშირად

ჩაფიქრებივარ ამ უცნაურს სახელს წიგნისას. მართლაც, სადაც სიბრძნეა, იქ სიცრუეს რა ხელი აქვს? სიბრძნესთან სიცრუე რა მოსატანია?.. მე ვფიქრობ, რომ საბა ორბელიანს ამის თქმა უნდოდა: მე ზღაპარს გეუბნები და სიბრძნეს-კი გამცნებო. ზღაპარი მოგონილი ამბავია, არა—მართალი, მაშასადამე სიცრუეა“¹. მაგრამ „ის სიცრუე-კი არა, რომელიც სწამლავს და ჰშხამავს ადამიანს“, რომელიც ბოროტია, საზიზღარი და სამართლიანად დევნილი ყოველ პატიოსან კაცისაგან. არა! იგი „ამისთანა სახეა, კანია აზრისა, რომელიც საჭკუო და საზვო ჭეშმარიტებას ზედმიწევნით გვიხატავს ხორცშესხმულად, ჭკუას გვასწავლის, გვარიგებს, ზნეს გვიწურთინის, ავსა და კარგს გვანიშნებს ერთმანეთში გასარჩევად“². ამრიგად, „ზღაპარი, არაკი, იგავი სიბრძნეც არის და სიცრუეც“³. ისინი მხატვრული „ხორცთასხმაა საჭკუო, საზნეო სწავლა-შთაგონებისა, განსახოვნებაა აზრისა, ისეთი განსახოვნება, რომელიც მარტო შემოქმედებითის ნიჭის საიდუმლოებას შეადგენს“⁴.

უაღრესად საყურადღებოა ი. ჭავჭავაძის შემდეგი შენიშვნაც: „ჩვენი ზღაპარი ტყუილად კი არ იწყება „იყო და არა იყო რათი“. „იყო შიგ ჩასახული აზრია და აზრი ზომ ყოველთვის ყოფილა, არის და იქნება. „არა—კი იყო რა“ ეკუთვნის თვით ამბავსა, რომელიც არც ყოფილა და არც არის“⁵. არაკში კი იმდენად „ცოცხლად, ცხოვლად არის ჩასახული აზრი“ და იმდენად იზიდავს ადამიანს, რომ „არაკის სიცრუეც“ კი მართალი გგონია და სულ გავიწყდებათ, რომ ყურს უგდებთ მოგონილ ამბავსა“⁶.

მაგრამ ყველაფერი ეს შეეხება მხატვრული ფანტაზიის მხოლოდ იმ მხარეს, რომელიც, როგორც ვნახეთ, მხატვრული ასახვის თავისებურებას ავლენს. თვით ეს თავისებურება კი, არ-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. III, გვ. 406.

² იქვე, გვ. 407.

³ იქვე.

⁴ იქვე.

⁵ ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. III, გვ. 407.

⁶ იქვე.

სებითად, განპირობებულია ლიტერატურის საერთო სპეციფიკური არსით, რის გამო მხატვრული ფანტაზიის შედეგი – მხატვრული შეთხზვა – არ იფარგლება მხოლოდ სპეციფიკური შემეცნებითი ფუნქციით, ამიტომაც, რომ მხატვრული სახე არა მარტო ჩვენთვის უკვე ცნობილი ასახვითი ღირსებით ხასიათდება, არამედ გაცილებით უფრო მძაფრ და ინტენსიურ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის გრძნობასა და გონებაზე, უფრო შთამბეჭდავი, ცხოველი და მიმზიდველია, ვიდრე მასში განსახიერებული რეალური ცხოვრების ცალკეული, თუნდაც საგანგებოდ შერჩეული კერძო ფაქტი ან მოვლენა. მხატვრული შეთხზვა მას განსაკუთრებული სიძლიერის ემოციურ-ესთეტიკურ თავისებურებასაც ანიჭებს ადამიანის აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად.

ერთი სიტყვით, მხატვრული შეთხზვა საკუთრივ მხატვრული ფორმის (ლიტერატურული ნაწარმოების ესთეტიკური ღირსების) შეთხზვასაც წარმოადგენს.

ამასთან, მასში ორივე ეს მხარე (შემეცნებითი და ესთეტიკური) ორგანულად არის შერწყმული ურთიერთთან. ისინი ურთიერთის აუცილებელ პირობას, თანამოქმედ ფაქტორებს წარმოადგენენ, ხოლო ამის გამო ერთობლივად განაპირობებენ მხატვრული გარდასახვის სპეციფიკურ ხასიათს.

ყველაფერი ეს ნათელს ხდის, რომ ლიტერატურა სინამდვილის ათვისების საკუთარი წესით, ასახვის მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი კანონზომიერებით ხასიათდება. ეს წესი, კანონზომიერება კი, უწინარეს ყოვლისა, იმის ცხადყოფაა, რომ ლიტერატურა არც მხოლოდ სინამდვილის ასახვით, ჭეშმარიტების ძიებით ისაზღვრება და არც მხოლოდ ესთეტიკურ-მხატვრული ინტერესებით, ე. წ. ესთეტიკურ ღირებულებათა შექმნით. მისი არსისათვის უცხოა ამგვარი ცალმხრივი მიდრეკილებანი. მართალია, მისი თავისებურება მხატვრულობაა, მაგრამ ეს უკანასკნელი გვევლინება როგორც სინამდვილის ასახვის (ათვისების) თავისებური ფორმა და არა თვითმიზანი. ასევე ლიტერატურა ასახვაა, მაგრამ არა ყოველგვარი ასახვა, არამედ საკუთრივ მხატვრული ასახვა.

მწერალი, ისე როგორც ყოველი ხელოვანი, „სილამაზის კანონების“ მიხედვით ქმნის თავის ნაწარმოებებს, ხოლო თვით ეს კანონები გვევლინება როგორც განსაზოვნების, სინამდვილის ასახვის სპეციფიკური კანონები.

ყველა ჭეშმარიტ ხელოვანს, მწერალს, რომელ მიმდინარეობასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს იგი, ეპოქის სულის შესაბამისად, სურს გაიგოს და გამოხატოს ყველაზე არსებითი და დამახასიათებელი თავისი დროის ადამიანებისა, ცხოვრებისა. ამის მისაღწევად იგი ქმნის, ხატავს ახალ, განსაკუთრებულ სინამდვილეს, განსაკუთრებულ ცხოვრებას.

ამიტომ, როგორც ვნახეთ, ლიტერატურისა და თეორიული შემეცნების ასახვითი არსი სხვადასხვაგვარია, სხვადასხვა სტრუქტურით, დანიშნულებითა და ასპარეზით ხასიათდება. მიუხედავად ამისა, ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია მათი ურთიერთთან დაპირისპირება, ხოლო ამ საფუძველზე იმის მტკიცება, თითქოს ცოდნას, ინტელექტუალურ საზრდოს მხოლოდ თეორიული შემეცნება აძლევდეს ადამიანებს. ეს იმიტომ, რომ ლიტერატურა ასახავს ცხოვრებას, ადამიანთა მისწრაფებებსა და ესთეტიკურ იდეალებს, სულიერ სამყაროს. იგი ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების მემატიანეა, ყველაზე მრავალმხრივი გამოხატულებაა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი საზოგადოებას არა მარტო ესთეტიკურ მომსახურებას უწევს, არამედ ინტელექტუალურსაც და, როგორც ამას ქვემოთ ვნახავთ, დიდ როლს თამაშობს თვით ამ საზოგადოების განვითარებაშიც.

არსებითად, განსხვავებული წესით, კანონებით ხასიათდება თეორიული შემეცნება, სადაც „აბსტრაქციის ძალა“ გაბატონებული, რის გამო აქ ასახვის ფორმად გვევლინება მსჯელობა, დასკვნა, ცნებები... თვით ასახვის მიზანიც, როგორც ითქვა, მხოლოდ ჭეშმარიტების მიღწევა, „სამყაროს მეცნიერული სურათის“ შექმნაა. უაღრესად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ასახვის ეს ფორმა ყოველგვარ იდეებსა და თეორიებს, აგრეთვე თეორიული შემეცნების ყველა დარგს ერთნაირად ემსახურება. ამის შედეგად, მეცნიერული აზროვნების განვითარების სხვადასხვა

ეტაპის თავისებურებანი, არსებითად, მხოლოდ მეცნიერული შეხედულებების, იდეების, თეორიების პრინციპული თავისებურებით იფარგლება და არა „ასახვის ფორმის“ ხასიათითაც.

მხატვრული ასახვის სპეციფიკა კი იმაში მდგომარეობს, რომ ასახულის არსი, მისი გაგება და, საერთოდ, ასახვის მთელი სიღრმეც ასახვის ფორმის სფეროში ვლინდება. თუ აქვე გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ყოველი მოვლენისათვის სწორედ ის არის მთავარი და არსებითი, რაც მას სხვა მოვლენებისაგან განასხვავებს, მაშინ ნათელი იქნება — ლიტერატურის არსს სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის წესის, კანონისა და განვითარების პროცესის თავისებურებათა მთლიანობა შეადგენს.

ამრიგად, ლიტერატურა ასახვის თავისებური წესის, კერძოდ, განსახოვნების გამოა ლიტერატურა. ამიტომ მისი ზემოთ აღნიშნული სპეციფიკური ფუნქცია მხოლოდ მაშინ შეიძლება გავიზიაროთ სწორად, თუ მას განვიხილავთ როგორც სინამდვილის ასახვის თავისებური ფორმის არსებით თვისებას და არა თვითმიზანს.

თავისთავად ცხადია, ლიტერატურისა და თეორიული შემეცნების ასახვითი არსისა და მნიშვნელობის ზემოთ აღნიშნული სხვადასხვაობა, სხვადასხვაგვარი სტრუქტურა და დანიშნულება არც ერთი ნიუანსითაც არ გამორიცხავს ჩვენთვის უკვე ცნობილ დებულებას ლიტერატურის, საერთოდ, ხელოვნების, შემეცნების ერთ-ერთ თავისებურ სახეობად აღიარების შესახებ. ლიტერატურა, როგორც სინამდვილის ათვისება, ე. ი. მხატვრული შემეცნება, და როგორც ესთეტიკური ფენომენი, განუყოფელია, რის გამო აქ მხატვრული ფორმა მხოლოდ მხატვრულს არ წარმოადგენს, ხოლო შინაარსი — მხოლოდ შინაარსს. ამიტომაც, რომ მხატვრული ნაწარმოების ანალიზისას დაუშვებელია ასახვით-შემეცნებით და ესთეტიკურ შეფასებათა ურთიერთისგან გათიშვა.

როგორც ცნობილია, თეორიული შემეცნებისა და მხატვრული შემოქმედების აბსოლუტურ დაპირისპირებას განსაკუთრებული სიმკვეთრით ავლენს თანამედროვე ფორმალისტური ესთეტიკა ხელოვნების ასახვითი ფუნქციის, მხატვრული სიმართლის ობიექტური,

ცხოვრებისეული საფუძვლის საზოგადოებრივი არსის, მნიშვნელობისა და ინტელექტუალური საწყისის ხელალებითი უარყოფით.

მხატვრული სახე

მხატვრული სახე ლიტერატურის ასახვითი და ესთეტიკური თავისებურების გამოვლენის ძირითად კატეგორიას წარმოადგენს. იგი ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის ისეთივე მნიშვნელობის მქონეა, როგორცაა თეორიული შემეცნებისათვის ცნება, მსჯელობა და დასკვნა. ამიტომ, ისევე როგორც ცნების მეცნიერული ანალიზი სინამდვილის თეორიული შემეცნებისა და მისი შედეგის ყველა ძირითად ნიშანს ცხადყოფს, სახის ანალიზი სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის პროცესისა და მისი შედეგის – მხატვრული ქმნილების – ძირითად ნიშნებს ავლენს.

ამ ნიშნებს ჩვენ უკვე გავეცანით ზოგადი დახასიათების სახით, ამიტომ აქ უპირატესად მათი კონკრეტული ხასიათი იქნება ნაჩვენები.

ცნობილია, რომ როდესაც ვლაპარაკობთ სამყაროს თეორიული და მხატვრული შემეცნების წესთა განსხვავებულობაზე, ვგულისხმობთ, რომ თითოეული მათგანი ხასიათდება „სამყაროს ათვისების“ მისთვის ერთადერთი შესაძლებელი წესით. აქ ორი მომენტია განსაკუთრებით საყურადღებო: პირველი, როგორც თეორიული, ასევე მხატვრული შემეცნება სინამდვილის ასახვაა, მეორე, თითოეული მათგანი სინამდვილის ათვისების საკუთარ, მისთვის ერთადერთ შესაძლებელ წესს ემყარება. ამიტომ არის, რომ სინამდვილის თეორიული შემეცნების ძირითადი პრინციპების უშუალო გავრცელება მხატვრულ წარმოსახვაზე, ყველა შემთხვევაში ცნებისა და მხატვრული სახის გაიგივებასა და, მაშასადამე, ლიტერატურის, საერთოდ, ხელოვნების მხატვრულ-ესთეტიკური ბუნების უარყოფას ნიშნავს.

ემპირიული სინამდვილის შეგრძნება-აღქმის, იგივე მოვლენათა ცოცხალი განჭვრეტის გარეშე ადამიანს არ შეუძლია ობიექ-

ქტური სამყაროს შესახებ საჭირო ცოდნის დაგროვება. მაგრამ საქმე ის არის, რომ შეგრძნება-აღქმაში არასოდეს არ არის მოცემული საგანთა და მოვლენათა შინაგანი კავშირი, არსება და კანონთა მეცნიერებისათვის სწორედ ამ უკანასკნელს აქვს განმსაზღვრელი მნიშვნელობა. მათი დადგენა კი თეორიული შემეცნების უმაღლეს საფეხურზე — აბსტრაქტული აზროვნების საფეხურზე ხდება.

აბსტრაქტული აზროვნება შეგრძნება-აღქმის მასალას ემყარება და მის გადაშუშავებას ახდენს. მიუხედავად ამისა, მისი შედეგი (ცნება, კატეგორია, კანონი) სრულიადაც არ მოიცავს გრძობადი შემეცნების მასალას. ამ მხრივ, როგორც ეს ქვემოთ იქნება ახსნილი, ცნება, კანონი და კატეგორია არსებითად განსხვავდება მხატვრული სახისაგან.

თეორიული შემეცნების არსება ცნებით განზოგადებაში მდგომარეობს. სავსებით მარტივი განზოგადება, უმარტივესი ცნებების შედეგად ნიშნავს სინამდვილის ობიექტური კავშირების შემეცნებას ადამიანის მიერ. მაგალითად, მარტივი მსჯელობა „ივანე ადამიანია“ ლოგიკური აუცილებლობით გულისხმობს „აი ამ ივანეს“ ყველა კონკრეტული ინდივიდუალური ნიშან-თვისებისაგან (მაგ., რომ ის მალალი ან დაბალია, მელოტი ან თმინია, განათლებული ან გაუნათლებელია და სხვ.) სრულ განყენებას. მოცემული მსჯელობის პრედიკატის ცნებაში ნაგულისხმევია მხოლოდ ის ზოგადარსებითი ნიშნები, რომლებიც ადამიანის ცნების შინაარსს შეადგენენ საერთოდ. ამიტომ მსჯელობა — „ივანე ადამიანია“, თავისი შინაარსით სავსებით ტოლფასოვანია მსჯელობისა — „ივანე იარაღის მკეთებელი საზოგადოებრივი ცხოველია“.

აბსტრაქტულ-თეორიული შემეცნების ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი იმაში მდგომარეობს, რომ მასში ზოგადი, არსება და კანონი „წმინდა სახით“ ვლინდება. მაშასადამე, როგორც ვთქვით, ზოგადის ამსახველი ცნება საგანთა გრძობადი ნიშან-თვისებების ყოველგვარი კვალისაგან თავისუფალია. ამიტომ არის, რომ აბსტრაქციის შედეგად მიღებული ზოგადი, წინააღმდეგ მხატვრული სახისა, სინამდვილისეული კონკრეტული ფორმისაგან

სრულიად განრიდებულია; შებენებით სრულიად დაუნახავი, შეუხებელი და მიუწვდომელია. მისი ათვისება მხოლოდ გონებით არის შესაძლებელი.

მხატვრული ასახვის მიზანიც ხომ ცხოვრებისეული სინამდვილის შინაგანი პროცესების, ზოგადისა და არსებითის მხატვრულ წარმოსახვაში მდგომარეობს; მაგრამ მხატვრული განზოგადების შემთხვევაში (რაც, ცნებითი განზოგადებისაგან განსხვავებით, ლიტერატურის თავისებურების ზოგადი დახასიათებისას აღინიშნა, ხოლო უფრო კონკრეტულად ქვემოთ იქნება ნაჩვენები) სრულიად საწინააღმდეგო მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. გარდა ამისა, შემეცნების განვითარების ყოველ საფეხურზე, ამა თუ იმ ცნებისა თუ კატეგორიის სწორი განსაზღვრება, მხატვრული ასახვისაგან განსხვავებით, ერთადერთ შესაძლებელ, მკაცრ ლოგიკურ აუსცილებლობას ექვემდებარება. ეს იმიტომ, რომ თეორიულ შემეცნებაში მოვლენათა გარეგნული, არაარსებითი ნიშნების სრული „გაქრობა“, უკუგდება ხდება. მაგალითად, არქიმედეს კანონი ერთადერთ საყოველთაო მკაცრ ლოგიკურ ფორმაშია ჩამოყალიბებული. ჩვენ არ შეგვიძლია მისი შინაარსი რაიმე ნიშნით შევამციროთ ან ზედმეტი ნიშნით „გავამდიდროთ“, რადგან ასეთი ოპერაცია თვით ამ ცნებისა და კატეგორიის შინაარსის გაყალბებას გამოიწვევს. აქ თვით სინამდვილის (საგნის) არსი გამოდის კანონმდებელი, განმსაზღვრელი.

სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის პროცესში, გარდა იმისა, რომ განსურათების, განსახიერების არსი გარკვეული, ჩვენთვის უკვე ცნობილი თავისებურებით ხასიათდება, შემოქმედი არ არის შეზღუდული თვით ამ მასალის სისტემირებისა და გარდასახვა-განზოგადების მხრივ ერთადერთი შესაძლებელი სახემოსილებით. აქ, როგორც წესი, მით უფრო მეტ შემოქმედებით წარმატებასთან გვაქვს საქმე, რაც უფრო მეტ ინდივიდუალობას, საკუთარ ხედვას ავლენს მწერალი.

აკ. წერეთელმა შესანიშნავი პოეტური სახე შექმნა, როდესაც მშობლიური ქვეყნის ცა შეადარა ფირუზს, ხოლო ხმელეთი — ზურმუხტს (აკა ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო, ჩემო სამშობლო

მხარე“). ეს აკაკის პოეტური აღმოჩენა და საკუთრებაა, მაგრამ იმავე აკაკის ან სხვა რომელიმე მწერალს შეეძლო სამშობლოს სიმშენიერის სხვაგვარი პოეტური წარმოსახვა (განსურათება) მოეცა.

სახე და ცნება ზოგადისა და ცალკეულის წარმოსახვის მხრივაც არსებითად განსხვავდებიან ურთიერთისაგან: თუ ცნების ანალიზისას ზოგადობა და აბსტრაქტულობა შედარებით უფრო ადვილად გასააზრებელია, ხოლო საცილობელი და ძნელად დასასბუთებელი ზოგად-აბსტრაქტულის კონკრეტულობაა, მხატვრული სახის ანალიზის შემთხვევაში სწორედ კონკრეტულობაა ნათლად გამოხატული, ხოლო საცილობელი (საძიებელი) არის ზოგადობა. ცხადია, თვით კონკრეტულობაც ორგვარ გაგებას გულისხმობს, მით უფრო, რომ, საერთოდ, სიტყვა კონკრეტული ორი განსხვავებული აზრით გამოიყენება. ერთი მხრივ, იგი ხშირად იხმარება ერთეული, ცალკეული საგნის, მოვლენის აღსანიშნავად. ასეთ შემთხვევაში მაგ., ვამბობთ: „აი ეს კაცი ივანე“, „ეს მრავალკუთხედი (დაფაზე რომ არის დახაზული) სწორკუთხედი“ და სხვ. მეორე მხრივ, სიტყვა კონკრეტულს ვხმარობთ მოვლენათა მრავალსახეობაში ერთიანის, განსხვავებულში იგივეობრივის აღსანიშნავად.

როგორი მიმართებაა ემპირიულ-კონკრეტულსა და ზოგად-კონკრეტულს შორის? ემპირიულ-კონკრეტული მოვლენის სფეროა, ზოგად-კონკრეტული კი – არსების სფერო. ცნობილია, კონკრეტული იმიტომაა კონკრეტული, რომ იგი მრავალ განსაზღვრათა შეერთებაა, მაშასადამე, მრავალსახეობის ერთიანობაა. მრავალსახეობის ერთიანობა ხომ ზოგადობაა, მაშასადამე ზოგადის არსება მის კონკრეტულობაში მდგომარეობს.

ზოგადი, რომელიც თეორიულ შემეცნებაშია მოცემული, აბსტრაქტულია ემპირიულ-კონკრეტულისაგან მისი (ზოგადის) განყენების გამო. მაგრამ რამდენადაც ეს ზოგად-აბსტრაქტული ასახვა მრავალსახეობის ერთიანობაა, ამდენად იგი კონკრეტულია. ამიტომ აბსტრაქტულობას ზოგადობის აზრით და ზოგადის კონკრეტულობას, ე. ი. აბსტრაქტულის კონკრეტულობას, მეცნიერული ცნების განსაზღვრის ძირითად მომენტებად მიიჩნევენ.

ცხადია, იგივე მსჯელობა არ გამოდგება მხატვრული სახის მეცნიერული განსაზღვრებისათვის; ეს იმიტომ, რომ, მართალია ზოგადობა ორივეგანაა, მაგრამ მისი წარმოსახვის პროცესი და, ცხადია, ფორმაც არსებითად განსხვავებულია. ამ თავისებურების ნათელსაყოფად, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ ის ცნობილი გარემოება, რომ მხატვრული განზოგადება, თეორიული შეშეცნებისა და განზოგადებისაგან განსხვავებით, გრძნობად-კონკრეტულის სფეროში, ემპირიული ფაქტებისა და მოვლენების ერთში გარდასახვის მეშვეობით ხორციელდება. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ მხატვრული სახე ლიტერატურის თეორიაში ვიწრო და ფართო მნიშვნელობით იხმარება. ვიწრო მნიშვნელობით იგი ისეთ თავისებურ ენობრივ წარმოსახვას ეწოდება, როგორიცაა, მაგალითად, ეპითეტი, შედარება, მეტაფორა, მხატვრული ნაწარმოების ცალკეული ეპიზოდები და ა. შ. სახის ფართო გაგება კი გულისხმობს სინამდვილის მხატვრული ასახვის სპეციფიკურ თავისებურებათა მთლიანობას, განსურათების გარკვეულ ერთეულს, რომელიც დასრულებული მხატვრული მნიშვნელობისაა. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ვლაპარაკობთ ნაწარმოებში წარმოსახულ მოვლენებზე, ხასიათებზე ან ხასიათთა ამა თუ იმ სისტემაზე, ურთიერთობაზე, მოვლენებთან მწერლის დამოკიდებულებასა და სულიერი განწყობილების მხატვრულ წარმოსახვაზე, მაშასადამე, მთელ ნაწარმოებებზედაც.

თავდაპირველად განვიხილოთ სახე ვიწრო გაგებით.

გოლიათ და თვალწარმტაც მთებს ვაჟა-ფშაველა შემდეგი სიტყვებით მიმართავს; „არა გაქვთ აზრი? იღვა? გრძნობა? არ ოცნებობთ? როგორ არა, მაშ რაა ის მშვენიერი ყვაილები, თქვენ რომ გულმკერდს გიმშვენებთ? ეგაა თქვენი ოცნება, იმედი, ნუგეში: რად იბურავთ თავს ხშირის ნისლებით, თუ ჩუმ-ჩუმად რასმეს არა ჰფიქრობთ და მაგ ფიქრს არ გვიმალავთ ადამიანის შვილებს?! რად მოგყავთ ბალახი? რად ადენთ ცივთა წყაროთა? რად აქანებთ ზეავებს? რად ზრდით ხარ-ჯიხვთა? ვის ატყუებთ, თქვენ კარგებო!“ („მთანი მალაღნი“).

ბუნების არც ერთ მოვლენაზე ვაჟა აქ პირდაპირი მნიშვნელობით არ ლაპარაკობს. პოეტი უსულო ბუნების განპიროვნებას, ადამიანისდაგვარად წარმოსახვას ახდენს. ეს მიზანი მართლაც დიდი ხელოვნებით არის მიღწეული. ვაჟას უსაზღვრო ფანტაზიამ მთის მშვენიერ და უნაზეს ყვავილებსა და ადამიანის ოცნებას, იმელსა და ნუგეშს შორის კავშირი აღმოაჩინა. ბუნებაში ისეთი მოვლენები შეარჩია, რომლებიც ჭეშმარიტად მაღალადამიანურის პოეტური წარმოსახვის საუკეთესო საშუალება იქნებოდა. ფიქრისაგან განსხვავებით, ოცნება ხომ რაღაც ნაზი, მსუბუქი და ჰაეროვანია. ასე გერევენათ, თითქოს, ოცნების ამ სილამაზეს მთის უნაზეს და უმშვენიერეს ყვავილებზე უკეთ სხვა არაფერი გამოხატავდა.

მოცემულ შემთხვევაში ჩვენ გვინტერესებს ის, რომ ოცნების (იმედისა და ნუგეშის) როგორც ფსიქიკურ-ცნობიერი ფენომენის, მეცნიერული განსაზღვრა სრულიად განსხვავებულ (ლოგიკურ, ცნებით) ფორმაში ყალიბდება და, რაც მთავარია, იგი, ეს განსაზღვრება, მოვლენის ემპირიული, კონკრეტული ნიშნებისაგან სავსებით განწმენდილია. მხატვრული წარმოსახვის შემთხვევაში კი, სადაც სრულიად საწინააღმდეგო ვითარებასთან გვაქვს საქმე, გარკვეული მოვლენის (ოცნების) მხატვრული წარმოსახვისათვის გამოყენებულია სრულიად განსხვავებული მოვლენა (მთის ყვავილები), რაც აბსტრაქტული აზროვნების სფეროში შეუძლებელია (მათ ხომ ამგვარი შედარებისათვის რამე არსებითი იგივეობრივი ნიშანი არ გააჩნიათ).

ფიქრი გონების განუყრელი და მძიმე ტვირთია. ვაჟამ იგი მთებსაც მიაწერა: „ცაზედ დამქრალან ვარსკვლავნი, პირი ებურვის მთვარესა, მთანი თაუჩაჩნიანები, ფიქრს მისცემიან მწარესა“. დიდებული მთები „ფიქრობენ“, მწარე ფიქრს მისცემიან, მაგრამ ფიქრს ხომ გამომხატველიც უნდა! ვაჟას მდიდარმა პოეტურმა ფანტაზიამ ესეც შეთხზა:

„ნისლი ფიქრია მთებისა,
იმათ კაცობის გვირგვინი.“

ვაჟამ შესანიშნავად იცის, რომ ერთადერთი არსება, რომელიც ფიქრობს და მას საამისო საშუალებაც გააჩნია — ადამიანია, და რომ ადამიანის ტვინი და ფიქრი ერთმანეთისაგან განუყოფელია. მიუხედავად ამისა, მთებიც ჩააფიქრა, ხოლო ნისლზე ფიქრის ნიშანი გადაიტანა. მთების, ნისლისა და ფიქრის ამ დაკავშირებით პოეტმა უმშვენიერესი მხატვრული სახე შექმნა.

ცხადია, მეცნიერულ-თეორიული მსჯელობის შემთხვევაში ასეთი გადატანითი (მეტაფორული) წარმოსახვა ყოველად შეუსაბამოა და აბსოლუტურად არავითარ შედეგს არ იძლევა, რადგან, ერთი მხრივ, ფიქრს, ხოლო, მეორე მხრივ მთებსა და ნისლს მეტაფორული შედარებისათვის საერთო არსებითი ან არაარსებითი ნიშანი არ გააჩნია.

მხატვრული გარდასახვის გრძნობად-კონკრეტულობა, რასაკვირველია, სახის ინდივიდუალიზებასაც გულისხმობს, როგორც აუცილებელ პირობას. ეს იმიტომ, რომ სახე ინდივიდუალიზების გარეშე გარკვეული კონკრეტული მოვლენის ფორმას ვერ მიიღებს. ამით აიხსნება ის, რომ სახის შეთხზვის პროცესი არსებითად ზოგადის ძიებისა და მისი ინდივიდუალიზაციის შინაგანი მთლიანობის შეთხზვის პროცესია. თუ არა ეს კანონი, მხატვრულ წარმოსახვასთან არ გვექნება საქმე.

საკითხის სწორედ ეს მხარე აქვს მხედველობაში არისტოტელეს, როდესაც ის „პოეტიკის“ მე-9 პარაგრაფში წერს: „ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ თუ რა შეიძლება მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი... ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“.¹ როგორც ვხედავთ, არისტოტელე აქ ერთმანეთს უკავშირებს ზოგადის წარმოსახვისა და მხატვრული გამონაგონის არსს, ხოლო ამ საფუძველზე იძლევა პოეზიის თავისებურე-

¹ არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. 20.

ბის ღრმა ანალიზს, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს დიდი მეცნიერული მნიშვნელობა. ჩვენ ამ შემთხვევაში გვინტერესებს არისტოტელეს მიერ პოეტური წარმოსახვის იმ თავისებურებაზე მითითება, რომელიც მხატვრული ასახვის განმაზოგადებელი ბუნების დასაბუთებიდან გამომდინარეობს.

როგორც აღნიშნული იყო, ლიტერატურაში ზოგადი არც განსურათებისა და არც ინდივიდუალიზების გარეშე არ არსებობს. სახის ზოგადობა, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ამით განსხვავდება ცნების ზოგადობისაგან. მართალია, სახე განსურათება-გათვალსაჩინოების მეშვეობით არსებობს, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს, მხატვრულ ნაწარმოებში გამოხატული ემოციური სამყარო, იდეის ან ხასიათისა და ტიპის კონკრეტულობა, ამ ცნების ფართო გაგებით, ემთხვეოდეს მხატვრული წარმოსახვის საშუალებათა გრძობად-კონკრეტულობას.

ცხადია, ჩვენ შევიგრძნობთ და აღვიქვამთ ინდივიდუალიზებულ, გათვალსაჩინოებულ მხატვრულ სახეს, რამდენადაც აღქმადია ის მასალა (სიტყვა, ბგერა, ფერი, ხაზი...), რომელთა მეშვეობით სახე იქმნება. ეს ეჭვს არ ბადებს. მაგრამ ამავე ღროს, მხატვრული სახის, როგორც გარკვეული იდეის მომცველი წარმოსახვის სრული აღქმა ყოველთვის არ ხდება ისევე, როგორც არ ხდება ცნების აღქმა. ასე მაგალითად, განა ყველასათვის გასაგებია „კაცია-ადამიანის“ და „ოთარაანთ ქერივის“ ან „მერანის“ იდეური არსი? ასევე, ზ. ფალიაშვილის, ბეთჰოვენის, მოცარტის, შოპენის, ჩაიკოვსკისა და სხვა კომპოზიტორთა უმშვენიერესი მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენა და გაგება ხომ ყველა ადამიანს არ შეუძლია. ცხადია, მოსმენით ყველა „მოისმენს“, მაგრამ მხატვრული სახეები, რომლებიც, ბგერათა ჰარმონიის მეშვეობით, გრძობას და გონებას უნდა დაეუფლოს, ყოველი ადამიანის მიერ როდი იქნება სათანადოდ განცდილი. რომ არამუსიკალური ყურისათვის უმშვენიერეს მუსიკასაც არა აქვს აზრი, რომ იგი მისთვის არ არის საგანი, იგივე ითქმის რაფაელის „სიქსტის მადონას“, ივანოვის „ქრისტეს გამოცხადების“, რეპინის „ივანე მრისხანე და მისი

შვილი ივანეს“ და სხვა ფერწერული შედეგების შესახებაც: მხედველობის მქონე ყოველ ადამიანს შეუძლია ნახოს ისინი, მაგრამ ყველას როდი შეუძლია ფერწერა შეაფასოს, განიცადოს და გაიგოს იდეა, აზრი, რომელიც ამ ტილოებზეა განსურათებული, სულჩადგმული. მხატვრული ნაწარმოების იდეური არსი ისევე საძიებელია და ძნელად ასათვისებელი, როგორც ცნების, კანონისა და კატეგორიის შინაარსი.

სინამდვილის სახეობრივი წარმოსახვის უკვე აღნიშნული თვისებებით არის განპირობებული ის ცნობილი ფაქტი, რომ მწერალი შეთხზვის პროცესში, უპირველეს ყოვლისა, გრძნობად-ალქმადი მასალის შერჩევას ახდენს გარკვეული შემოქმედებითი მეთოდისა და იდეური პოზიციის შესაბამისად. ამასთან, აქ თავს იჩენს შემოქმედის ინდივიდუალობა, მხატვრული ხელწერის სტილური თავისებურებანი. მწერალი ახდენს შერჩეული მასალის მეტაფორიზებას და მხატვრული განზოგადებისა და ცოცხალი ინდივიდუალობების მეშვეობით ქმნის სახის მთლიანობას. მაგალითად, ლუარსაბის ფიზიკური გარეგნობა ერთი მთლიანი შთაბეჭდილების გამომწვევაა და ამ ხასიათის ბუნების შესატყვისი. იგი ასეა წარმოსახული: „თავადი ლუარსაბ თათქარიძე გახლდათ კარგად ჩასუქებული ძველი ქართველი, მრგვალი — უკაცრავოდ არ ვიყო ამ სიტყვაზედ — როგორც კარგი ნასუქი კურატი. დარბაისელის კაცის შეხედულება ჰქონდა მის ბრწყინვალეებას: თავი ისეთი მსხვილი, რომ თითქო იმის სიმძიმეს მორგევივით სქელი კისერი მხრებში ჩაუბერენიაო; წითელი, თურაშაულ ვაშლსავით ხაშხაში ლოყები; სამკეცად ჩამოსული ტრფიალების აღმზნები ფაფუკი ღაბაბი; დიდრონი თვალები, ყოველთვის დასისხლიანებულნი, თითქო ყელში თოკი წაუჭერიათო! გაბერილი, მეტად გონიერად გადმოგდებული, დიად პატივსაცემი და პატივცემული ღიპი, კოტიტა და ქონით გატენილი ბალნიანი ხელები, დამორილი სხვილი ფეხები“. უნდა ვიფიქროთ, საქართველოში მაშინ, ალბათ, არ მოიძებნებოდა არც ერთი მებატონე, რომელიც ლუარსაბ თათქარიძის პორტრეტის, მთელი ფიზიკური გარეგნობის ყველა ამ ნიშნით იქნებოდა შემკობილი, მაგრამ ლუარსაბის მხატვრული

სახის ნამდვილობას ეს არათუ ვნებს, პირიქით, ავტორს თათქარიძის გარეგანი ფიზიკური ნიშნები ისე აქვს გამოგონილი და შერჩეული, რომ მათი მთლიანობა ნათლად გვიხატავს რეალურად არსებულ მრავალ ლუარსაბს.

მეტიც: იგი უფრო ნამდვილია და უფრო ახლოს დგას რეალურ სინამდვილესთან, ვიდრე მაშინდელი რომელიმე კახელი ბებატონე ცალკე აღებული. იგივე ითქმის დარეჯანის გარეგნობის შესახებაც, ამასთან, ლუარსაბისა და დარეჯანის არა მარტო გარეგნული ფიზიკური ნიშნების, არამედ მათივე მოქმედების, ყოფაქცევის, ადამიანებთან დამოკიდებულების, გემოვნებისა და აზროვნების, და საერთოდ, მთელი სულიერი სამყაროს შესახებ. სწორედ ლუარსაბისა და დარეჯანისთანა ადამიანებისაგან იყო მოსალოდნელი და შესაძლებელი, რომ მათ „სერიოზულად“ ემსჯელათ და თითოეულს პირადი „მაღალი“ გემოვნება გამოემულაწვინა ჩიხირთმისა და ბოზბაშის, ორაგულისა და თართის შესახებ; აგრეთვე ჭერზე ბუზები ეთვალათ, სწავლა-განათლება ადამიანისათვის ზედმეტ ბარგად მიეჩნიათ და ბატონყმობის ღვთითნაკურთხობაში ასე მტკიცედ ყოფილიყვნენ დარწმუნებულნი.

როგორც ეს, ისე ყველა სხვა ნიშანი, რომლებითაც ილია ჭავჭავაძემ „კაცია ადამიანის“ პერსონაჟები დახატა, რა თქმა უნდა, საგანგებოდ არის შერჩეული, მაგრამ აქ ისიც უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ილია ჭავჭავაძე ამ ტიპების წარმოსახვისას არ ახდენდა XIX საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართველ მებატონეთა, როგორც სოციალურ-კლასობრივი კატეგორიის, ცნების მხატვრულ ილუსტრაციას. ცნების ილუსტრირება არც ერთ შემთხვევაში არ შეიძლება ღირებულ მხატვრულ სახედ გადაიქცეს. ი. ჭავჭავაძე თავისი დროის დიდი სოციოლოგი და პოლიტიკოსი იყო, მაგრამ „კაცია ადამიანის“, „გლახის ნამბობის“, „კაკო ყაჩაღისა“ და სხვა ანალოგიური ნაწარმოებების შექმნისას, იგი მაინც გვევლინება როგორც დიდებული, მართალი და მამხილებელი მხატვარი, რომლის წინაშე, უპირველეს ყოვლისა, რეალური სინამდვილე, ცხოვრება და ადამიანები იდგნენ და მოქმედებდნენ. მწერლის მსოფლმხედველობა კი მხოლოდ მათთან

მიმართებაში, სინამდვილესთან დამოკიდებულებაში ვლინდება, როგორც ტენდენცია, იდეური პოზიცია.

განსახიზვნების სწორედ ამ ობიექტური ბუნებით აიხსნება ის, რომ დიდი რეალისტი მხატვარი გარდაუვალად ღალატობს თავის ძირითად პოლიტიკურ შეხედულებებს, თუ ეს შეხედულებები მცდარია და სწორად ვერ აშუქებს საზოგადოებრივ მოვლენებს. ასეთ შემთხვევაში იგი სინამდვილის ტეშმარიტ რეალისტურ სურათებს ქმნის, აშკარად დაპირისპირებულს თავისსავე მცდარ შეხედულებებთან. მაგრამ ეს საკითხი შემოქმედების მეთოდის შესახებ მსჯელობის დროს იქნება უფრო დაწვრილებით განხილული, რის გამოც აქ მხოლოდ ამ ზოგადი შენიშვნებით შემოვიფარგლებით.

ხელშეტი არ იქნება, თუ მხატვრული სახის ასახვითი თავისებურების ნათელსაყოფად ისევ „კაცია-ადამიანს“ დავუბრუნდებით, კერძოდ, ამ მოთხრობის წინასიტყვის ვარიანტს გავიხსენებთ.

მწერალი მყრალ ჭაობს წაადგა თავს, დაინტერესებულმა შოგ შესცურა, ერთ-ერთ ბინადარს ყურში ხელი წაავლო და ნაპირზე გაათრია; შემდეგ ასეთი საუბარი გაიმართა მწერალსა და მის ამ ნადავლს შორის:

„— ვინ ხარ? — ვკითხე მე, — რა სულიერი ხარ?

— კაცი ვარ ადამიანი, — მომიგო მან.

— რომ არ გეთქო, ღმერთი, რჯული, ვერ მივხვდებოდი, მართლა კაცი ხარ?

— თავი არ მაძიკვდება კაცი ვარ, ადამის ტომისა, ყმისა და მამულის პატრონი, ლუარსაბ თათქარიძეს მეძახიან.

— თუ ადამიანი ხარ, მაგ დამპალ გუბეში ბაყაყებთან და ჭიაყელებთან რა გინდა?

— ბიჭოს!.. მაშ სად უნდა ვიყო?

— კაცებთან, თუ კაცი ხარ.

— კაცები არ არიან, რომ იქ არიან? ათასი ჩემისთანა და ათასზედ მეტიც, ბრმა ყოფილხარ.

— ეხ ვერ ვინ იცის, მე ვარ ბრმა, თუ შენა. შენ ერთი ის მითხარ, მაგ გუბეში არიან ისინიცა?

— გუბეში რას ჰქვან, გიეი ხომ არა ხარ? ჩენი ცხოვრებაა ევა.

- ზედაც გეტყობა.
- როგორც სხვას ეტყობა ზედა, ისეც მე.
- მართლაც?
- თავი არ მამიკვდება.
- მაშ კაი ნიშუში ხარ შენ, ჩემო ლუარსაბ, თუ ვერა.
- კარგი, ნუ მასხარობ, მამა ნუ წაგიწყდება! თავი დამანებე, სინათლენოდ ნუ გამომიყვანე.
- კიდევ იმიტომ მინდა ქვეყანას დაგანახვო, რომ ამოტლავი ხარ გუბეში, რომლისთვისაც შენ სამასხაროდ ცხოვრება დაგირქმევია: იქნება შეგარცხვეს ქვეყნისა და გაირეცხო.
- რაღა მე წამავლე, შე უღმერთოვ, ხელი, ათასია სხვა ჩემისთანა;

- აბა უფრო მაგისათვის წავავლე, რომ შენ ათასსა ჰგევხარ და ათასი შენა! რაც ბევრს ეგვანები, უფრო კარგია. აქეთ მობრძანდი, აქეთ, შენ ძვირფასი მარგალიტი ხარ“.

მიუხედავად სიბრძავეისა და სიბრძავეისა, ლუარსაბი იმას მანც ამჩნევს, რომ მასთან მისი მსგავსი „ათასზე მეტიც“ ცხოვრობს.

ლუარსაბი სწორედ ამ ათასის ერთში გარდასახვას, მხატვრულ რეპროდუქციას წარმოადგენს, მაგრამ ინდივიდუალიზებული სახით (ე.ი. გარკვეული ინდივიდის, ადამიანის სახეობისილებით).

ამიტომ არის მხატვრული სახე მხატვრული ფანტაზიის შედეგი, შეთხზვის, გამოგონების პროდუქტი.

მხატვრული ინდივიდუალიზება ზოგჯერ ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს მწერალს გამოგონებისა და განზოგადების გარეშე გადმოეხატოს სახე გარკვეული მოდელიდან. სინამდვილეში კი ყოველ მხატვრულ ქმნილებაში საქმე გვაქვს შემოქმედებით გამოგონებასა და განზოგადებასთან. თუმცა, როგორც ეს ქვემოთ იქნება ახსნილი, ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში ერთიანად არ ვლინდება ეს აუცილებელი თვისება, როგორც მწერლის შემოქმედებითი შესაძლებლობის და ინდივიდუალობის, ისე შემოქმედებითი პრინციპების (მეთოდის, მიმდინარეობის) სხვადასხვაობის შესაბამისად. თვით ლუარსაბიც, როგორც ვნახეთ, ტიპური სახეა; იგი კრიტიკული რეალიზმის საფუძ-

ველზე შექმნილ სახეთა ნიმუშს წარმოადგენს და, ცხადია, ამ მიმდინარეობის თავისებურების შესატყვისად ავლენს სახის ზოგად არსს. ანალოგიური თვისებით ხასიათდება სხვა სახეებიც, და თუ ჩვენ მათ შორის მაინცდამაინც რეალისტური ავირჩიეთ, ეს იმიტომ, რომ ამ მიმდინარეობის სფეროში ყველაზე სრულყოფილად, ცხადად ვლინდება მხატვრული სახის ასახვითი თავისებურება და ნამდვილობა.

რასაკვირველია, ზემოთ აღნიშნული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მწერალი მიახლოებით იმეორებდეს ცალკეულ ნამდვილ ამბებს, ან უფრო იშვიათად — ცალკეულ ადამიანთა პორტრეტებს არსებითი გარდაქმნის (შეთხზვის) გარეშე. ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა, რომ თუმცა პოეტი ასახვის გამო არის პოეტი, ზოლო თვით ასახვა განზოგადებას, შესაძლებელი სინამდვილის წარმოსახვას გულისხმობს, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, მას არაფერი არ უშლის ხელს, ასახოს ზოგი რამ იმისგან, რაც მოხდა ან ხდება, იყო ან არის, თუ ეს ზოგი რამ „დასაჯერებელია და შესაძლებელია რომ ხდებოდეს“¹. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრულ წარმოსახვას შეესაბამება მხოლოდ ისეთი ნამდვილი ამბავი, ფაქტი, მოვლენა, რომელიც რაიმე მხრივ მოვლენათა შინაგან ბუნებაზე, მათი ხასიათის ძირითად, განმსაზღვრელ ნიშნებზე მიუთითებს, ე. ი. ცხოვრებისეული სინამდვილის შესატყვისი და გამომხატველი, „დასაჯერებელი და შესაძლებელია“.

ამ მხრივ ზედმეტი არ იქნებოდა გავიხსენოთ ი. რეპინის განთქმული ნაწარმოების „პროტოდიკონის“ შექმნის ისტორია. ამ ფერწერულ ნაწარმოებში განსაკუთრებული მხატვრული სიძლიერით, დიდი დამაჯერებლობითა და ოსტატობითაა წარმოსახული სასულიერო წოდება და ეს მაშინ, როდესაც ეს ტილო ჩუგუევოში ნამდვილად მცხოვრები სასულიერო პირის პორტრეტის სახით შეიქმნა. თქმა არ უნდა, რომ პორტრეტის შექმნის პროცესშიც გარკვეული გარდასახვა ხდება; მხატვრის ფანტაზია ზოგ რამეს უკუაგდებს, ზოგს კი აზვიადებს ან ამატებს, მაგრამ

¹ არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. 22.

ეს მაინც მხოლოდ პორტრეტული წარმოსახვის ჩარჩოში ზდება და თუ ამისდა მიუხედავად „პროტოლიაკონი“ ნამდვილი ტიპის, სურათის დონეზე დგას, ეს უპირატესად იმით უნდა აიხსნას, რომ ი. რეპინმა ჩუგუევიელი მთავარი დიაკვნის სახით იპოვა ისეთი პიროვნება, რომელშიაც თავმოყრილი იყო სასულიერო წოდების არსებითი თვისებები.

დასასრულ, უაღრესად ნიშანდობლივია ისიც, რომ მხატვრული სახე აქ განხილული მონაცემებით ვლინდება მხოლოდ ეპიკურ და დრამატულ ჟანრებში (რასაკვირველია, აქ იგულისხმება მხატვრული სახე ფართო გაგებით). ლირიკული ჟანრების საერთო სპეციფიკას კი გრძნობების, ემოციების, საერთოდ, სინამდვილით აღძრული სულიერი რეაქციის განსურათება წარმოადგენს. ამიტომ აქ სინამდვილის უშუალო წარმოსახვას ე. წ. „ლირიკული სახე“ ცვლის. ამ თავისებურების მიუხედავად, სახის შემოქმედებითი არსი, კერძოდ, შეთხზვა, რაც განზოგადებისა და ინდივიდუალიზების გამოვლენაა, არსებითად, იქაც იმავე კანონზომიერებას ემორჩილება.

ამრიგად, სახე გვევლინება როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანების, გარკვეული ემოციებისა და მოვლენებისადმი დამოკიდებულების, აგრეთვე „ადამიანისეული ბუნების“ (ე. ი. ბუნების იმ მოვლენების, რომლებიც ადამიანის ცხოვრების უშუალო ნაწილსა და გარემოს შეადგენს) კონკრეტული მხატვრულ-ესთეტიკური. წარმოსახვა, განსურათება. იგი მთელი თავისი არსებით ავლენს მხატვრული ასახვის სპეციფიკურ წესს, კანონზომიერებას და წარმოადგენს გარკვეული შინაგანი მთლიანობის მომცველ მხატვრულ ხატს, სურათს.

შინაპრსი და შორმა

მხატვრული ნაწარმოები რთული შედგენილობისაა. ამ სირთულეს განაპირობებს არა მარტო ის, რომ იგი სტრუქტურულად მრავალფეროვანია, არამედ ისიც, რომ მწერალი მოვლენათა

შეფასებასაც იძლევა გარკვეული იდეების საფუძველზე და, ეპოქისეულ ესთეტიკურ იდეალებთან ერთად, საკუთარ შემოქმედებით ინდივიდუალობასაც ავლენს. მხატვრული ნაწარმოების ეს მრავალმხრივობა და სირთულე ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის სახით ვლინდება.

ფორმა და შინაარსი მხატვრული ქმნილების არსებითი მხარეებია, რომლებიც ურთიერთის მეშვეობით არსებობენ; შეუძლებელია მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ შინაარსს ან მხოლოდ ფორმას მოიცავდეს.

ლიტერატურა რეალური სინამდვილიდან იღებს მასალას მისთვის ნიშანდობლივი შინაარსისათვის. ისეთი ქმნილებანიც კი, რომლებშიც გამოსახულია მითიური „არსებანი“, ღმერთებისა და ზებუნებრივ სულიერ არსებათა „ცხოვრება“ ან უკიდურესად ფანტასტიკური ამბები, საბოლოოდ სინამდვილეს ემყარება, სინამდვილით საზრდოობს. მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი არ დაიყვანება მთლიანად ობიექტურ სინამდვილეზე, ლიტერატურის საგანი მისი შინაარსის მხოლოდ ერთი მხარეა. ეს იმიტომ, რომ შემოქმედი ფოტოგრაფიულად კი არ გადმოსცემს ცხოვრებას, არამედ მხატვრულად გარდასახავს მას. იგი, ასახულის მხატვრულ განზოგადებასა და განსჯას (შეფასებას) მოიცავს. ჭეშმარიტი მხატვრული ქმნილების შინაარსი შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ობიექტური მოვლენების ამგვარი სუბიექტივების, ინდივიდუალიზებული გარდასახვის გარეშე.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული ნაწარმოების სუბიექტურ და ობიექტურ მხარეთა თანაფარდობა ერთგვაროვანი არ არის ლიტერატურის ყოველი ჟანრის სფეროში. ეპოზში, მაგალითად, უფრო მეტად ობიექტური მხარეა დომინირებული; ლირიკაში კი, პირიქით, სუბიექტის გრძნობები და განცდებია წინა პლანზე წამოწეული. ცხადია, ეს მხოლოდ შეფარდებითი სხვაობაა, ხოლო თვით ეს სხვაობაც შინაარსის აქ აღნიშნულ ობიექტურ-სუბიექტურ მხარეთა მთლიანობის გამოვლენის ხასიათს განეკუთვნება.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ობიექტურ მხარეს შეადგენს ის კონკრეტული ფაქტები, მოვლენები, ამბები, რომლებიც წარმოსახულია რომანში ან რომელიმე სხვა ჟანრის ნაწარმოებებში და გვევლინება როგორც თემის უშუალო კონკრეტირება.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის სუბიექტურ, იდეურ-წარმოსახვით (გარდასახვით) მხარედ კი გვევლინება ის სახემოსილება, რომელსაც ეს ობიექტური მოვლენები იღებს მხატვრულ ნაწარმოებში. აქ, ბუნებრივია, გარკვეულ როლს თამაშობს, ერთი მხრივ, მხატვრული ფანტაზია, ხოლო მეორე მხრივ, რეალური მოვლენების ზემოქმედებით აღძრული ემოციები.

ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი არსებითად გულისხმობს იმ კონკრეტულ მონაცემთა ერთობლიობას, რომლითაც „სინამდვილის სინამდვილისავე ფორმაში“ წარმოსახვა ხასიათდება უშუალოდ. ერთი სიტყვით, შინაარსია ის, რაც წარმოსახულია, განსახიერებულია მხატვრულ ქმნილებაში.

ფორმა შინაარსის სისტემას, მისი აგების წესს, კედოდ, საკუთრივ მხატვრულ გამოსახულებას წარმოადგენს. ამიტომ არ არის სწორი მტკიცება, თითქოს იგი მხატვრული სახე იყოს, რადგან მხატვრული სახე ლიტერატურის ფორმა კი არ არის, არამედ სინამდვილის ასახვის ფორმაა. ამიტომ მხატვრული სახე თვით მოიცავს შინაარსისა და ფორმის ერთიანობას. ამასთან, თვით ეს მთლიანობა, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ ძირითადად შინაარსი განსაზღვრავს ფორმის არსს, რაგვარობას, ხოლო ფორმა — შინაარსის განსახოვნებას, გრძობად-თვალსაჩინოებრივად გამოხატვას. ამიტომ, რომ ფორმას განიხილავენ როგორც გამოსახვის სპეციფიკურ (საკუთრივ მხატვრულ) საშუალებათა ერთობლიობას.

— ენა, როგორც აზროვნების უშუალო სინამდვილე, მამასადა-მე, თვით მხატვრული აზროვნების უშუალო სინამდვილეც, ფორმის ერთ-ერთი კომპონენტია. მხატვრული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი ფორმის ელემენტებს შეადგენს აგრეთვე სიუჟეტი, კომპოზიცია, რიტმი, რითმა, ჟანრული თავისებურებანი და ა. შ.

ფორმის კომპონენტთა მთლიანობა ხელოვნების ყოველ დარგში თავისებურ სახეს ღებულობს და ხელოვნების ნაწარმოებთა შინაგან წყობას, ესთეტიკურ ღირსებას განაპირობებს.

მხატვრული ფორმა წარმოადგენს ნაწარმოების სპეციფიკურ სტრუქტურას, გამოსახვის მატერიალური საშუალებებისა და მხატვრული ხერხების გამოვლენის ერთიანობას. იგი იქმნება სინამდვილის მხატვრული ასახვის სპეციფიკური კანონების საფუძველზე, ამიტომ თვითონვე შეადგენს ასახვის თავისებურებას.

ლიტერატურის მთელი ისტორია თვალსაჩინო საბუთია იმისა, რომ ფორმისა და შინაარსის მთლიანობა ისტორიული ხასიათისაა. ამიტომაც, რომ ყოველი მიმდინარეობის განსაკუთრებულობას განსაზღვრავს ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის გაგება. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს თვით მწერლის სუბიექტური შემოქმედებითი მონაცემების მნიშვნელობის უარყოფას. პირიქით, მწერლის, როგორც შემოქმედის, სიძლიერე ამ მხრივაც განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ლიტერატურის განვითარებაში, მაგრამ მხოლოდ ეპოქალური ესთეტიკური იდეალის გამოვლენის სრულყოფილების სახით და არა თავისთავად: ეპოქა წარმოშობს ესთეტიკურ იდეალს, ამა თუ იმ მიმდინარეობის შემოქმედებით კონცეფციას. ის კი, თუ რა სიძლიერით, სრულყოფილებით აისახება ეს იდეალი მწერლის შემოქმედებაში, თვით მწერლის, როგორც მხატვრის ტალანტსა და ოსტატობაზეა დამოკიდებული.

შინაარსისა და ფორმის მთლიანობის ისტორიული არსით აიხსნება ის ფაქტიც, რომ ყოველი ახალი ლიტერატურული ეპოქის, მიმდინარეობის წარმოქმნა, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსის სფეროში იხატება: პირველად ახალი შინაარსი იბადება, ხოლო შემდეგ მისი შესატყვისი ფორმა ყალიბდება. ყოველი მიმდინარეობის დასასრულიც, უპირველეს ყოვლისა, „შინაარსის დაცემით“ იწყება. ფორმა კი უფრო გვიან მიდის ისტორიის ასპარეზიდან.

შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიული მთლიანობის პრინციპი ადამიანთა მაღალი ინტერესების გამომხატველი ლიტერატურისათვის არის დამახასიათებელი.

ჭეშმარიტ ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ობიექტური რეალობის ასახვასთან ერთად, მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობაც იჩენს თავს, სწორედ ეს განაპირობებს ყველა მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის განუმეორებლობას.

ფორმისა და შინაარსის ნაწილები ლიტერატურული ქმნილების ერთმანეთთან მიმართებაში მთლიან მხატვრულ ფენომენს შეადგენენ. ფორმისა და შინაარსის ერთმანეთისაგან გამოყოფა და ცალ-ცალკე განხილვა მხოლოდ მეცნიერული მიზნებითაა მიზანშეწონილი, ეს იმიტომ, რომ კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებში ფორმა არ არსებობს შინაარსის გარეშე და პირიქით, შინაარსი — ფორმის გარეშე.

ჩვენს მიერ აღნიშნული ეხება ხელოვნების ჭეშმარიტ ნიმუშებს, ამასთან, ისიც ცნობილია, რომ ავანგარდის მწერლობაში იქმნება ხოლმე ექსპერიმენტული ხასიათის ნიმუშებიც, სწორედ ამგვარი ნაწარმოებები ჰქონდა მხედველობაში ლევ ტოლსტოის, როცა წერდა: ლიტერატურის პრაქტიკაში ამჟამად იქმნება ისეთი ნიმუშებიც, რომელთაც შინაარსი არ გააჩნიათ და მხოლოდ ფორმის სახით არსებობენ.

ადვილი შესამჩნევია, რომ უანრებისა და გვარების მიხედვით სუბიექტ-ობიექტის საწყისების თანაფარდობა ლიტერატურულ ქმნილებებში ერთმანეთისაგან განსხვავებულია. ეპოსში უპირატესად ობიექტური მხარე სჭარბობს, ლირიკა კი შემოქმედის განცდების სურათებს წარმოგვიდგენს.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში აისახება თემად აღებული ეპოქის ისტორიული შინაარსი. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანსა?“, „კაკო ყაჩაღსა“ და „გლახის ნაამბობში“ ნაჩვენებია სავსებით კონკრეტული პერიოდის, — გასული საუკუნის ორმოც-ორმოცდაათიანი წლების საქართველოს ცხოვრება.

ლიტერატურულ ქმნილებაში აისახება თემად აღებული ეპოქის იდეური შინაარსიც. მაგალითად, გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ მოცემულია მერვე-მეცხრე საუკუნეების საქართველოს სამხრეთში გრიგოლ ხანძთელისა და მისი მოწაფეების მიერ გაშლილ საეკლესიო-სამონასტრო მშენე-

ბლობასთან კავშირში მყოფი იდეური მიზანდასახულებანი, რასაც ერთდროულად ითავისებდა საერთო ხელისუფლებაც აშოტ კურაპალატიისა და მისი თანამოაზრეების ჩათვლით.

ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსის კომპონენტია აგრეთვე ასახული სინამდვილისადმი დამოკიდებულებიდან გამომდინარე ავტორისეული იდეაც. მაგალითად, შჩედრინის რომან „ერთი ქალაქის ისტორიაში“ დაგმობილია სახელმწიფო მმართველობის ცარისტული სისტემა. მწერლის იდეური ჩანაფიქრით ცარისტული აპარატი აუცილებლად უნდა შეიცვალოს. იგივე ითქმის აკაკის ლექსზე, რომელიც იწყება სიტყვებით „ძირს მთავრობავ უსამართლო“.

ზოგჯერ ლიტერატურულ ნაწარმოებში გამოსატული ავტორისეული იდეა არ ემთხვევა ასახული სინამდვილიდან გამომდინარე ობიექტურ იდეას, რომელიც აგრეთვე შინაარსის შემადგენელი კომპონენტია. მაგალითად, „ოთარაანთ ქვრივში“ ავტორმა წამოაყენა წოდებათა შორის არსებული ჩატეხილი ხიდის გამთლიანების იდეა. ილია ჭავჭავაძე, როგორც ერის მამა, გამოდიოდა იქიდან, რომ XIX საუკუნის 80-იანი წლებისათვის ქართველი მოსახლეობის რიცხვი უკიდურესად შემცირებული იყო, ხოლო მოახლოებული რევოლუციის პირობებში პრივილეგირებული და უქონელი კლასების წარმომადგენელთა შორის მოსალოდნელი შეტაკება კიდევ უფრო გააუარესებდა მდგომარეობას. ამით აიხსნება ის, რომ არა მარტო „ოთარაანთ ქვრივში“, არამედ 80-იანი წლების პუბლიცისტურ და ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში ილია ქადაგებს კლასობრივი ზავის იდეას. 1887 წელს მწერალი აქვეყნებს ორ წერილს იოსებ დავითაშვილის პოეზიის შესახებ, სადაც ზაზგასმით აღნიშნავს, რომ „იოსებ დავითაშვილის ლექსებში აშკარად ისმის სილატაკისგან გაწამებული ადამიანის ტანჯვა-ვაების გამომხატველი მოტივები“, რაც მთავარია, ილია ჭავჭავაძე ზაზგასმით მიუთითებს, რომ „თუ გგონიათ, რომ ტანჯვით გაწამებული ვისმეს მტრობას იგი გულში გაიტარებდეს... სამაგიეროს გადახდას ჰლამობდეს, ამისათვის იგი მეტად სულგრძელია. ყოველთა

შემწყნარებელი და მიმტყვებელია“, ილიას თქმით, ი. დავითაშვილის ლექსებში ისმის ხმა სიყვარულისა, პოეტს მოაქვს მწვანე შტო შერიგებისა, ძმობისა და ურთიერთგაგებისა, „ბოროტი არ გვახსოვსო, აჰა ძმური სულიო! გიძმობთ და გვეძმეთო!“.

ილია იყო უდიდესი მოაზროვნე, ერის მამა. ამავე დროს იგი იყო ჭეშმარიტი რეალისტი. მხატვრულ შემოქმედებაში მას არ შეეძლო ელაღლატა ცხოვრების ლოგიკისათვის. ამიტომაც, რომ მან „ოთარაანთ ქვრივში“ კესოსადმი გიორგის სამიჯნურო გრძნობების კრახით გვიჩვენა, თუ რამდენად შეუძლებელი იყო ღარიბი გლეხობისა და თავადაზნაურების წარმომადგენელთა შერიგება. სწორედ ეს არის ნაწარმოებიდან გამომდინარე ობიექტური იდეა, რომელიც შინაარსის ერთ-ერთ უარსებითეს კომპონენტად გვევლინება.

შემოქმედს, როცა მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნის, აქვს მიზნები. საკითხის გამარტივების მიზნით მაგალითების მოტანა შეიძლება ფერწერის პრაქტიკიდან.

როგორც ცნობილია, სავაჭრო ობიექტებს, მათ შორის როგორც ამჟამინდელებს ისე გასული საუკუნისას, ამშვენებდა და დღესაც ამშვენებს აბრები. მეპატრონენი მხატვრებისათვის შეეკეთილი აბრებით მიზნად ისახავენ მუშტრის მოზიდვას. გასულ საუკუნეში არსებულ ერთ-ერთ სასაღილოს, როგორც თვითმზილველები გადმოგვცემენ, ამშვენებდა აბრა, რომელზეც ნაჩვენები იყო ძალიან მსუქანი და ძალიან გამხდარი კაცის დიალოგი. ეს უკანასკნელი ეკითხებოდა სპილოსავით გასუქებულ თანამოსაუბრეს: ერთი მითხარი სად ჭამდი ხოლმე, რომ ასეთი ქონიანი ხარო?, რაზეც დაღმა დაწეული თითის ჩვენებით ეძლეოდა პასუხი: აი, აქო. ასევე შეიძლება ითქვას, რომ მწერალს ყოველთვის ამოძრავებს გარკვეული მიზანი მთლიანი ნაწარმოებისა და მისი რომელიმე ცალკეული კომპონენტის შექმნისას.

როგორც ცნობილია, „ომსა და მშვიდობაში“ ლევ ტოლსტოიმ გვიჩვენა რუსი ხალხის ბრძოლა ნაპოლეონის შემოსევის წინააღმდეგ. ამასთან, მან მიზნად დაისახა დიდების შარავანდელი ჩამოე-

შორებიანა ნაპოლეონისათვის, როგორც მხედართმთავრისათვის. მან ამ მიზნით სატირული სახით გვიჩვენა ეს ისტორიული პიროვნება.

დიდი სამამულო ომის პერიოდში დაწერილ საუკეთესო ლექსებში გალაკტიონ ტაბიძე, გიორგი ლეონიძე, ალექსანდრე აბაშელი, ირაკლი აბაშიძე და სხვები მიზნად ისახავდნენ ხელი შეეწყოთ საბჭოთა ხალხისა და არმიისათვის გერმანულ ფაშიზმზე გამარჯვების საქმეში.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი ასე უნდა განისაზღვროს: ასახული ეპოქის ისტორიული და იდეური თავისებურებები, მწერლის მიზნების, ჩანაფიქრის, სუბიექტური თვალთახედვისა და ასახული სურათებიდან გამომდინარე ობიექტური იდეა ქმნის ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსს.

როგორც ცნობილია, სიტყვაკაზმული მწერლობა, ლიტერატურა არის აზროვნება მხატვრული სახეებით. იგულისხმება, რომ თუ მეცნიერებაში აზრის გამოთქმის ძირითადი ფორმებია ლოგიკური დასკვნები, სილოგიზმები, მწერლობაში აზრის გამოთქმა, შემოქმედის ძირითადი მიზანდასახულების შესრულება — სინამდვილის ასახვა, — შემეცნება ხდება მხატვრული სახეებით.

შემეცნების ფორმების ძირითადი მიზანი საერთოდ მდგომარეობს არსებული სინამდვილის გაგებაში, ახსნა-შემეცნებაში. გამოჩენილმა მოაზროვნებებმა დაამტკიცეს, რომ მხატვრულ ქმნილებებში სინამდვილის ასახვა არანაკლები სიღრმით ხდება, ვიდრე ეს მოცემულია დიდი მეცნიერების გამოკვლევებში, მხატვრული სახე არის აზრის გამოთქმის, სამყაროს ჩვენების უარესად ტევადი ფორმა.

ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმა შეიძლება შემდეგნაირად განისაზღვროს: ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმა არის შინაარსის მხატვრული სახეების სისტემით გამოხატვა, რაც ენობრივი საშუალებებითაა მატერიალიზებული.

მონაცემები დიდი მწერლის შემოქმედებითი პრაქტიკიდან დაახლოებით მაინც გვაძლევს წარმოდგენას ისეთ საკითხებზე, როგორცაა ის, თუ როგორ ხდება მწერლის ცნობიერებაში

შექმნილი ჩანაფიქრის, ცხოვრებისეული სურათების გადასვლა ენობრივ-მატერიალურ ფორმებში. ასეთია, მაგალითად ცნობა იმის შესახებ, თუ როგორ დაწერა აკაკი წერეთელმა თავისი ლირიკული შედევრი „აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“. შინაარსის ფორმაში გადასვლის საკითხზე წარმოდგენას გვიქმნის თეატრალური პრაქტიკის მონაცემები, კერძოდ კი ის, თუ როგორ იძენს საბოლოო ფორმას მხატვრული ტექსტი სცენაზე განხორციელებისას. დიდი მსახიობი ყოველთვის ემოციურ მიზნებზე ახდენს ხაზგასმას. მაგალითისათვის გავიხსენოთ შექსპირის „ჰამლეტი“. პიესის მთავარი გმირის ბრძანებით, ელსინორში მოიყვანენ მსახიობებს, რომელთაც იგი ზეპირად ათქმევინებს თავის მიერ ილიონის აღების ამბავზე შეთხზულ ტექსტს. პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი, — პოლონიუსი, რომელიც მისივე თქმით, ახალგაზრდობის წლებში მსახიობობდა და რომელიღაც პიესაში კეისრის როლიც კი აქვს ნათამაშევი, ამბობს პირველი აქტიორის შესახებ: „ შეხედეთ ერთი, სახეზედ როგორ შეიცვალა და თვალეში ცრემლი მოერია“. აქ მითითებულია პიესის შინაარსის ფორმაში გადასვლის საიდუმლოზე. მსახიობი პიესის ტექსტს აძლევს თეატრალურ ფორმას. ის რაც ტექსტშია ნათქვამი, ცხადია, დამოუკიდებლად წაკითხვისასაც ახდენს სათანადო ზეგაულებას ჩვენს ინტელექტუალურ-ემოციურ სამყაროზე. ჰამლეტი სცენა სცენაზეს ეპიზოდში, რომელსაც თვითონ „თაგვების მახეს“ უწოდებს, ასეთ დარიგებებსა და შეფასებას აძლევს მსახიობს და მის თამაშს: თეატრის აზრი უწინაც ეს ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას სარკედ გაუხდეს... ამ მიზნით მოქმედება სიტყვას შეუფარდე და სიტყვა მოქმედებას, თუ თეატრმა, მსახიობმა ეს ვერ შეასრულა ან თუ გადაამეტა, იქნება რეგენები გააცინოს, მაგრამ გაგებულ ადამიანს კი შეაწუხებს და ერთის გაგებული შეხედულება გერჩიოს მთელს თეატრს.

დიდი ინგლისელი დრამატურგის აღნიშნული მოსაზრებები წარმოდგენას გვიქმნის, თუ როგორ იძენს ფორმას პიესა სცენაზე.

ხელოვნების ყოველი ნიმუშის დანიშნულებაა ემოციური ზეგავლენა მოახდინოს აღმქმელზე. მოლიერი წერდა: შემოქმედის მთავარი მიზანი ერთია: — „მოაწონო“.

თვითმხილველები გვამცნობენ: გალაკტიონ ტაბიძეზე იმდენად ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა უშანგი ჩხეიძის მიერ შექმნილმა შელის ცნობილი დრამის მთავარი გმირის, ფრანჩესკო ჩენჩის სახემ, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა დადგა ქუთაისში, იმდენად ააღელვა იგი, რომ თეატრიდან გაიქცა, სასტუმროში მოსულებმა ნახეს, აფორიაქებული პოეტი დადიოდა ოთახში და იძახდა, ეს რა მსახიობი გვყოლია ქართველებსო.

აკაკი ვასაძის მოგონებით, უშანგი იმდენად მაღალ დონეზე ასრულებდა ჰამლეტის როლს, რომ თეატრის მთელი დასი კულისებიდან თვალს ადევნებდა მის თამაშს და ცხარე ცრემლით ტიროდა, როცა დედასთან შეხვედრის სცენაში ეხვეწებოდა პეტრუდას, ამალამ ნუ წახვალ ბიძაჩემის საწოლ ოთახში, ნურც ხვალ წახვალ და ნურც მერეო. პიესაში აკაკი კლავდიუსის, — ჰამლეტის ბიძის როლს თამაშობდა, რომელსაც საკუთარი ძმისშვილი მოკვლას უპირებს. იგი თვითონვე აღნიშნავს: მეც ცხარე ცრემლით ვტიროდი აღნიშნულ სცენას რომ ვუყურებდიო.

ლიტერატურის ესთეტიკურ-ასახვითი თავისებურება ხელოვნების სხვა ღარბებთან შედარებით

ხელოვნების ესთეტიკურ-ასახვითი თავისებურება განსაზოვნების (მხატვრული ასახვის) უზოგადეს სპეციფიკურ არსს, კანონს წარმოადგენს. ის თავისებურებანი კი, რომლებიც ხელოვნების დარგებს განასხვავებენ ურთიერთისაგან, ამ საერთო საფუძვლის გამოვლენის კონკრეტული სპეციფიკური ფორმებია, განპირობებული ე. წ. შემოქმედებითი მასალის (სიტყვის, ფერის, ხაზის, ბგერის...) განსაკუთრებულობით. ხელოვნების დარგებში სხვადასხვა შემოქმედებითი მასალის გამოყენებით ერთმანეთისაგან

განსხვავებული მხატვრული ნაწარმოებები იქმნება. სწორედ ეს სხვადასხვაობა გვევლინება ხელოვნების დარგების კერძობით სპეციფიკად. მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკური დანიშნულებაა სინამდვილის ესთეტიკური, მხატვრული წარმოსახვა, ადამიანთა ესთეტიკური გრძნობის შესატყვისი სახეების შექმნა. მხატვრული ნაწარმოების არსებობის ეს აუცილებელი საფუძველი შემოქმედებითი მოვლენაა, ე. ი. სინამდვილის განსახოვნების პროცესში იქმნება და მხატვრული შეთხზვის, განზოგადების აუცილებელ სტრუქტურულ კომპონენტს შეადგენს. ი. ჭავჭავაძეს რომ ამ ასპექტის გარეშე დაეხატა ლუარსაბი და დარეჯანი თავიანთი გონებრივი და სულიერი სამყაროთი, ჩვენ უალრესად უსიამოვნო, მხოლოდ ზიზლისა და სიძულვილის მომცველ ემოციებთან გვექნებოდა საქმე „კაცია-ადამიანის“ კითხვისას.

ხელოვანი ყოველთვის ესთეტიკური გრძნობის კანონების, „სილამაზის კანონების“ საფუძველზე ქმნის ადამიანთა ცხოვრებისა და სულის, მთელი ადამიანური სამყაროს სურათს. ამიტომ მხატვრული შეთხზვა გვევლინება სინამდვილის მხატვრულ-ესთეტიკურ გარდასახვად. იგი მხატვრული შემოქმედების საყოველთაო ხასიათისა და უმაღლესი ადამიანური შინაარსის უპირველესი ფაქტორია. სწორედ ამ ფაქტორით აიხსნება ის, რომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ჭეშმარიტ ნაწარმოებში ყოველგვარი ბოროტებისა და სიმახინჯის, უკიდურესად შემზარავი და ტრაგიკული მოვლენებისა თუ ქცევის წარმოსახვა ესთეტიკური ღირსებით არის სახემოსილი და ესთეტიკურ ტკბობას აღძრავს ჩვენში.

აქ აღნიშნული ნათელს ხდის იმ გარემოებასაც, რომ მხატვრულ შემოქმედებაში ესთეტიკური კლინდება წარმოსახული მოვლენების თავისთავადი არსისა და ესთეტიკური ღირსების დამოუკიდებლად. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული წარმოსახვა ხასიათდება საკუთარი ესთეტიკური პოზიციით, იდეალითა და კანონებით, რომლებიც არსებითად განსხვავდებიან ბუნების, საერთოდ, მთელი სინამდვილის მშვენიერებისაგან. ლიტერატურა იმიტომ კი არ არის ესთეტიკური არსის მატარებელი, რომ იგი

მშვენიერ სინამდვილეს ასახავს ან ემპირიული მშვენიერების მსგავსს ქმნის, არამედ იმის გამო, შემოქმედებითი ესთეტიკურის, ე. ი. მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი მშვენიერების ენაზე ასახიერებს სინამდვილეს. ამასთან, თვით ეს შემოქმედებითი, ესთეტიკური ლიტერატურაში ვლინდება როგორც მხატვრულის თავისებურების საფუძველი.

როგორც ითქვა, ლიტერატურა სიტყვის ხელოვნებაა: იგი ენის საშუალებით ასახონებს ადამიანებს, მათ გრძნობებს, ემოციებს, ცხოვრებასა და შემოქმედებას. მისი ფერი და ხაზი, მისი ბგერა სიტყვაა. ეს განსაკუთრებულობა გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებს ლიტერატურულ შემოქმედებას. ხელოვნების არც ერთ სხვა დარგს არ შესწევს უნარი ისეთი სიღრმით, სისრულით და მთელი თავისი შინაგანი მრავალფეროვნებით განასახონოს ადამიანთა სულიერი და გონებრივი სამყარო, ცხოვრება თუ გარემო, როგორც ეს ნიშანდობლივია ლიტერატურისათვის.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურა, ძირითადად მაინც, სმენით გრძნობას ეფუძნება, მაგრამ არა იმ სახით, როგორც ეს დამახასიათებელია მუსიკისათვის. ეს უკანასკნელი „ბგერითი ემოციურობით“ ისაზღვრება, ბგერათა გარკვეულ სისტემას აქცევს ესთეტიკურ ფენომენად და მისი მეშვეობით წარმოსახავს, ასახონებს. ლიტერატურა კი ენას, ცოცხალ მეტყველებას აძლევს ახალ სახეს, ესთეტიკურ ღირსებას. იგი ამ მასალის საფუძველზე ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს. ამით არის განპირობებული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი მხატვრული ფორმის გამომსახველობითი არსი და ის თავისებურება, რომლითაც ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერება ვლინდება ლიტერატურის სფეროში. ლიტერატურა მხედველობით ესთეტიკურ გრძნობასაც ემყარება. ამ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, მხოლოდ გამოუთქმელი კითხვა არ იგულისხმება. პოეტური ნაწარმოების „გრაფიკული წყობის“ მნიშვნელობაზე რომ არაფერი ვთქვათ, განვითარებული პოეტური გემოვნების მქონე მკითხველი ღექსს არა მარტო ისმენს, არამედ, გარკვეული აზრით, კიდევ ხედავს.

ეს იმასაც ნიშნავს, რომ მწერალი მეტყველებს არა იმ ენით, რომლითაც მეტყველებენ ჩვეულებრივი ადამიანები, არამედ განუწყვეტლივ ეძიებს ახალ ენობრივ ფორმას. მხატვრული ენის არსებობაც სწორედ ამ გარემოებით აიხსნება. ამავე დროს, ბუნებრივია, ლიტერატურის ნაწარმოებთა ენა არ იფარგლება მხოლოდ მხატვრული ენით, იქ ჩვეულებრივი სასაუბრო და ლიტერატურული ენაც ვლინდება (ლექსში უფრო ნაკლებად, პროზაში უფრო მეტად).

რა თქმა უნდა, როგორც ლიტერატურის, ისე ხელოვნების ყოველი სხვა დარგის თავისებურება საკუთრივ ასახვით-შემეცნებით მხარესაც მოიცავს, რაც, თავის მხრივ, ესთეტიკურ-მხატვრული თავისებურების მსგავსად, ხელოვნების შემეცნებითი კანონზომიერების სპეციფიკურ გამოხატულებას წარმოადგენს.

ამრიგად, ლიტერატურის ესთეტიკური არსი საკუთარი, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განმასხვავებელი კანონებითაც ხასიათდება. სწორედ ამ თავისებურების შედეგია ის, რომ მხატვრული ლიტერატურა, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, ყველაზე მეტი მრავალფეროვნებითა და სისავსით წარმოსახავს ცხოვრებას, ადამიანებს, მათ გრძნობებს, ვნებათა ღელვას, ფიქრს, ემოციებს, იდეალებს, საერთოდ, მთელ ადამიანურ სამყაროს, რის გამოც, მ. გორკიმ მას ადამიანთმცოდნეობა უწოდა. თავისთავად ცხადია, ყველაფერი ეს ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული ფორმის სფეროშიც ვლინდება. მხატვრული ფორმა აქ არსებითად განსხვავებულია თავისი სტრუქტურითაც და გამომსახველობით-ემოციური ბუნებითაც. მაგრამ ამ საკითხს ჩვენ კონკრეტულად გავეცნობით ლექსისა და პროზის, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა და ჟანრების, კომპოზიციისა და სხვა ანალოგიური საკითხების განხილვისას. აქ კი საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ლიტერატურის თავისებურების ანალიზი სხვა მხარესაც მოიცავს. ეს არის ამ პრობლემის გაშუქება ისტორიული თვალსაზრისით. აქ იგულისხმება ლიტერატურის განვითარების ისტორიული პროცესის თავისებურების

შესწავლა, კერძოდ, იმის გარკვევა, თუ რა სპეციფიკური კომპონენტებითა და კანონზომიერებით ხასიათდება ეს პროცესი.

მხატვრული წარმოსახვა

მხატვრული წარმოსახვა, ისევე როგორც მეცნიერული შემეცნება, ობიექტური სამყაროს ათვისებას ემსახურება. ამ ცნობილი გარემოების მიუხედავად, მხატვრული წარმოსახვის პროცესი უაღრესად სპეციფიკურია როგორც თავისი კონკრეტული შინაარსის, ისე სინამდვილესთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით. ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანი ცდილობს, რაც შეიძლება უფრო მეტი სიმართლით და დამაჯერებლობით განასახოვნოს სინამდვილე. დიდი რუსი მხატვარი ი. რეპინი წერდა ი. კრამსკოის თავისი ცნობილი „პროტოდიაკონის“ გამო: მთელ ქალაქ ჩუგუევს შეუძლია დაადასტუროს ამ სახის სრული შესაბამისობა ორიგინალთანო. ცხადია, არც ეს ფაქტი და არც ის, რომ რეალისტური სახე უნდა ხასიათდებოდეს შესატყვისობით ასახვის ობიექტთან, არ ნიშნავს, თითქოს შემოქმედი სინამდვილის პირდაპირ გადალებას უნდა ცდილობდეს. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ხელოვნება არ მოითხოვს თავისი ნაწარმოებების სინამდვილედ აღიარებას.

მხატვრული წარმოსახვის ძირითადი მიზანია ისეთი სახეობრივი ფორმების შექმნა, რომლებიც უფრო სრულად გადმოსცემს ასახული სინამდვილის ბუნებას, ვიდრე ეს დამახასიათებელია თვით ამ სინამდვილის ობიექტური ფორმისათვის. ამასთან, მხატვრულ ნაწარმოებში სიმართლეს, ე. ი. მხატვრულ სიმართლეს, თავისი სპეციფიკა გააჩნია. ამ უკანასკნელის ერთ-ერთ არსებით მხარეს ემოციურობა წარმოადგენს. ამის დამადასტურებელია ის, რომ ხშირად ასახული საგნისა და მოვლენის ესთეტიკურ გააზრებას დამაჯერებელს ხდის არა მხატვრულ ქმნილებაში ნაჩვენები ცხოვრების არსი, არამედ ხელოვანის ემოციონალური დამოკიდებულება, მისი განცდის სიმართლე. ორი ათეული წლის

წინათ თბილისის კინოეკრანებზე გადიოდა იაპონური ფილმი მხატვრობის ნიჭით დაჯილდოებულ ობოლ ბიჭუნაზე, რომელსაც მამინაცვალმა მოუკლა ხელზე გაზრდილი ყვავის ბახალა. საყვარელი ფრინველის დაკარგვა ბავშვში იწვევს დიდ სულიერ ტკივილებს. შედეგად იაპონელი ბიჭუნა ხატავს ყვავის ბახალას და, რაც ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით საინტერესოა, მას წარმოსახავს არა მისი ბუნებრივი შავი ფერით, არამედ ნათელი ოქროსფერი საღებავებით. გასაგებია, რომ ამ სურათის შინაარსის დიდ მხატვრულ დამაჯერებლობას განაპირობებს პატარა შემოქმედის განცდის სიმართლე, გამოხატული უშუალო და ღრმად თავისებური მხატვრული ფორმით, რაც მის აღმქმელს ჭეშმარიტად დიდ ესთეტიკურ განცდას ანიჭებს.

ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“ აღწერილ საქართველოს მთების სურათებში ჩვენ აღვიქვამთ პოეტის ემოციურ დამოკიდებულებასაც მშობლიური ქვეყნის მიწა-წყლისადმი.

ხელოვნების ნაწარმოების ფორმას ადამიანებზე ესთეტიკური ზემოქმედების უდიდესი ძალა აქვს.

ცხადია, ასეთი დიდი მნიშვნელობა ლიტერატურულმა ნაწარმოებებმა შეიძლება შეიძინოს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მხატვრული წარმოსახვის დიდი ბუნებრივი ნიჭის გამოვლენა დაკავშირებულია ეპოქის პროგრესულ იდეებთან, დიდ სიმართლესთან, სამყაროს რეალისტურ აღქმასთან.

მხატვრული წარმოსახვის საკითხი ესთეტიკაში მჭიდროდ უკავშირდება სინამდვილის მხატვრული ათვისების ზოგადი სპეციფიკის საკითხებს. საერთოდ, შეუძლებელია მხატვრულობის პრობლემის სწორი გაშუქება, თუ სწორად არ იქნა ახსნილი მხატვრული წარმოსახვის, კერძოდ, მხატვრული ფანტაზიისა და გამონაგონის პრობლემა. როგორც ცნობილია, ის პრინციპული დაპირისპირება, რომელიც არსებობს მატერიალისტურსა და იდეალისტურ ესთეტიკას შორის, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული წარმოსახვის პრობლემის გადაჭრაში იჩენს თავს. იდეალიზმის წარმომადგენლებისათვისაც აშკარაა, რომ სამყაროს მხატვრული ათვისების თავისებურების ახსნა დამოკიდებულია მხატვრული

წარმოსახვის არსის გაგებაზე. ამიტომ, იდეალისტი ესთეტიკოსები, ამ პრობლემას განიხილავენ და აქ ავლენენ თავიანთ თვალსაზრისს. მაგალითად, აესტრიელ ფსიქოლოგ ზიგმუნდ ფროიდს, რომელიც სპეციალურად სწავლობდა ამ პრობლემას, მიაჩნდა, რომ ხელოვანი თავისი ქმნილებებით უფრო მეტად სცილდება ცხოვრებას, ვიდრე უახლოვდება მას, რის გამო იგი სინამდვილის სურათებს კი არ იძლევა, არამედ „აგებს ჰაერის კოშკებს“. როგორც ვხედავთ, ამ მოაზროვნის თვალსაზრისით, მხატვრული წარმოსახვა დაცლილია ცხოვრებისეული შინაარსისაგან.

საერთოდ კი, ცხადია, ჭეშმარიტი ხელოვნება და მხატვრული ლიტერატურა ყოველთვის ასახავს სინამდვილეს, ყოველთვის არის ხალხის ფიქრების, გრძნობებისა და იდეალების გამომხატველი.

ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჩვენშიაც ყველა მკვლევარს სწორად როდი ესმის მხატვრული წარმოსახვის პრობლემა, კერძოდ, ზოგიერთი თეორეტიკოსი ამტკიცებს, რომ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ჭეშმარიტების შეცნობა არასრული სახით ხდება. ამ თვალსაზრისის მომხრენი მიიჩნევენ, რომ სინამდვილის ღრმა შემეცნება მხოლოდ მეცნიერულ აზროვნებას ძალუძს. ისინი გვარწმუნებენ: თუ მეცნიერულ აზროვნებაში სილოგიზმით ხდება ასახვა, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მხატვრულ სახეებს განაპირობებს შემოქმედის წარმოდგენები სინამდვილის საგნებსა და მოვლენებზე.¹ აქედან აშკარაა, რომ ისინი წარმოდგენას აიგივებენ მხატვრულ წარმოსახვასთან. აღნიშნული კონცეფციის მომხრენი ხმარობენ ცნებებს „ლოგიკური აზროვნება“ და „მხატვრული აზროვნება“, რომელთაც ისინი ერთმანეთს უპირისპირებენ. ლოგიკური აზროვნების დაპირისპირება მხატვრულ აზროვნებასთან მათ ნაშრომებში არ არის შემთხვევითი და გამომდინარეობს ხელოვნების სპეციფიკის მცდარი გაგებიდან. მხატვრული აზროვნების დაპირისპირება ლოგიკურ აზროვნებასთან არ შეიძლება.

¹ А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, М., 1956, гл. 142-143.

აზროვნებას, მხატვრულსაც და მეცნიერულსაც საერთო, უზოგადესი ნიშნებიც გააჩნია. ამასთან, მხატვრული წარმოსახვისა და ფანტაზიის არსის გაგებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მსოფლიოს ლიტერატურის კლასიკოსთა შემოქმედების მონაცემების გათვალისწინებას. ლ. ტოლსტოი, ეხებოდა რა თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის განსახიერების საკითხს, აღნიშნავდა, რომ მთავარია მხატვრული გამონაგონის, ფანტაზიის მიზანშეწონილი გამოყენება. მწერლის თქმით, ეს ნიშნავს: „მოიფიქრო და ხელახლა გაიაზრო ყველაფერი, რაც შეიძლება შეემთხვეს დიდი ფორმის მხატვრული ნაწარმოების ყველა პერსონაჟს, გაიაზრო მილიონი მოსალოდნელი შესაძლებლობა იმისათვის, რომ მათგან ერთი მემილიონედი გამოსახო...“¹.

ჩვენთვის საინტერესო პრობლემების გარკვევისთვის აუცილებელია წინასწარ განვიხილოთ მხატვრული წარმოსახვისა და წარმოდგენების ურთიერთდამოკიდებულება. თუ ვაღიარებთ, რომ მხატვრული წარმოსახვა სინამდვილისა, რომელიც მხატვრული შექმნების საფუძველია, ეყრდნობა წარმოდგენებს, მაშინ ეს გამოიწვევს თავისებურ დასკვნებს ხელოვნების ბუნების ძირითადი პრობლემის გადაწყვეტისას. ეს იმიტომ, რომ, როგორც ცნობილია, წარმოდგენები მიეკუთვნება ადამიანის ნერვული მოქმედების პირველ სასიგნალო სისტემას და არა მეორე სასიგნალო სისტემას, რომელიც ადამიანის აზროვნებისათვისაა დამახასიათებელი. თუ გავიზიარებთ მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც მხატვრული წარმოსახვა და წარმოდგენა ერთი და იგივეა, მაშინ უნდა ვაღიაროთ ისიც, რომ მხატვრული აზროვნება, სინამდვილის მხატვრული შექმნება, ე. ი. საერთოდ, ლიტერატურა და ხელოვნება, არ გვაძლევს ჭეშმარიტ წარმოსახვას, განსახოვნებას სინამდვილისა; მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამა თუ იმ ეპოქის მწერლობას არასოდეს არ შეუძლია იდგეს თავისი დროის გონებრივი მოძრაობის სიმალლეზე. ამ საკითხის გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გამოჩენილი რუსი

¹ Русские писатели о литературном труде, 1955. გვ. 440.

მეცნიერის ი. პავლოვის მოძღვრებას ადამიანის უმაღლესი ნერვული სისტემის ორი ძირითადი ტიპის შესახებ. როგორც ცნობილია, ი. პავლოვის მოძღვრებით, უმაღლესი ნერვული მოქმედების პირველი სასიგნალო სისტემა გულისხმობს, რომ ადამიანს გარემომცველი სამყარო ეძლევა მხოლოდ უშუალო შთაბეჭდილება-შეგრძნებების სახით. პავლოვის აღნიშვნით, ამ დროს სინამდვილე ეძლევა ადამიანს „как впечатления, ощущения и представления от окружающей внешней среды как общеприродной, так и от нашей социальной, исключая слово, слышимое и видимое“¹.

რაც შეეხება მეორე სასიგნალო სისტემას, მისი სახით პავლოვი გვიხსნის ადამიანური შემეცნების სპეციფიკას. იგი თავის ტვინის მთელ მოქმედებას, დაკავშირებულს სინამდვილის კონკრეტული მოვლენების განზოგადებასთან, ცნებების განზოგადებასთან და შემდეგ მეცნიერულ დასკვნებთანაც, გამოყოფს როგორც თავის ტვინის თვისებრივად ახალ ფუნქციას, რასაც იგი პირობითად მეორე სასიგნალო სისტემას უწოდებს. პავლოვი აღნიშნავდა, რომ პირველი სასიგნალო სისტემის ფარგლებში ადამიანები ცხოველების მსგავსად ვერ სცილდებიან შეგრძნებების, წარმოდგენებისა და უშუალო შთაბეჭდილებების სფეროს, მეორე სასიგნალო სისტემა გულისხმობს იმას, რომ სიტყვები, რომელთა საშუალებითაც ეძლევა ადამიანს გარემო, უკვე სინამდვილისაგან განყენების და განზოგადების ნიშნებს წარმოადგენს (სიტყვებს – აზრის ფორმას პავლოვი სიგნალების სიგნალებს უწოდებდა). აქედან ცხადი ხდება, თუ რა დიდ როლს თამაშობს მეორე სასიგნალო სისტემა შემეცნების პროცესში. ი. პავლოვის დასკვნით, სიტყვები „...представляют собой отвлечение от действительности и допускают ощущение, что и составляет наше лишнее, специально человеческое, высшее мышление, создающее сперва общечеловеческий эмпиризм, а наконец и

¹ И. Павлов, Полн. собр. соч., 7-ое изд., т. 3, кн. 2, 1951, гл. 335.

науку орудие высшей ориентировки человека в окружающем мире и в себе самом“.¹

ი. პავლოვმა ხაზი გაუსვა აგრეთვე იმასაც, რომ ცალკეულ ინდივიდუუმებში მეორე სასიგნალო სისტემა თავისი მოქმედების ძალით შეიძლება ჭარბობდეს პირველი სასიგნალო სისტემის მოქმედებას, ან პირიქით, შეიძლება უფრო სუსტი იყოს მასზე. არის შემთხვევები, როცა პირველი და მეორე სასიგნალო სისტემების მოქმედება თანაბარძალოვანია. აქედან ი. პავლოვმა დაადგინა სამი ძირითადი ადამიანური ტიპი:

პირველი — აზროვნული, რომლის დროს მოცემულია მეორე სასიგნალო სისტემის მოქმედების ძალის დიდი ან მცირე სიჭარბე პირველ სასიგნალო სისტემაზე; მეორე — მხატვრული ტიპი, რომელიც ხასიათდება პირველი სასიგნალო სისტემის მოქმედების ძალის სიჭარბით მეორეზე; მესამე — საშუალო ტიპი, როდესაც ორივე სისტემა თანაბარი ძალისაა. ამასთან, როგორც ცნობილია, მეორე სასიგნალო სისტემა მხოლოდ ადამიანისათვისაა ნიშანდობლივი. იგი ცხოველს არ ახასიათებს. მაშასადამე, ადამიანის ერთ-ერთი არსებითი განსხვავება ცხოველისაგან იმაში გამოიხატა, რომ მას გააჩნია მეორე სასიგნალო სისტემა, რომელიც მიუთითებს ადამიანის, როგორც აზროვნების უნარით დაჯილდოებული ქმნილების, სპეციფიკაზე.

ი. პავლოვის მოძღვრება პირველ და მეორე სასიგნალო სისტემებზე წარმოადგენს მხატვრული წარმოსახვის თავისებურების მეცნიერული ახსნის საფუძველს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ზოგი ხელოვნებთმცოდნე არასწორად იყენებს აღნიშნულ მოძღვრებას ნერვული სისტემის ტიპების შესახებ მხატვრული წარმოსახვის პრობლემების გარკვევისას. მაგალითად, ი. პავლოვის აქ მოტანილი დებულებიდან იმის შესახებ, რომ მხატვრული ტიპის ადამიანს ახასიათებს პირველი სასიგნალო სისტემის მოქმედების ძალის სიჭარბე მეორე სასიგნალო სისტემაზე, გა-

¹ იქვე, გვ. 232-233.

მოაქვთ დასკვნა, თითქოს მხატვრული წარმოსახვა და წარმოდგენა ერთი და იგივეა.

სინამდვილეში კი ი. პავლოვის ეს მოსაზრება ეხება არა ესთეტიკის პრობლემას, არამედ წარმოადგენს ნაწილს მოძღვრებისა ადამიანის უმაღლესი ნერვული მოქმედების სამ ძირითად ტიპზე. ამის გამო, რა თქმა უნდა, პავლოვის ნაშრომებში არაა გაიგივებული მხატვრული ტიპის ადამიანი შემოქმედთან, ხელოვანთან, მწერალთან და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, რადგანაც ყოველი მხატვრული ადამიანი არ არის შემოქმედი, ხელოვანი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ცნება „მხატვრული ტიპის ადამიანი“ უფრო ფართო შინაარსის მქონეა, ვიდრე ცნება „ხელოვანი“.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ როგორც ცნობილია, ი. პავლოვს არ დაუსახავს მიზნად, სპეციალურად შეჩერებულიყო მხატვრული წარმოსახვის ბუნებაზე. ი. პავლოვმა აღნიშნა ის, რაც ზოგადად განასხვავებს ადამიანის აზროვნულ და მხატვრულ ტიპს. ეს დაკვირვება დიდი რუსი მეცნიერისა მეტად ძვირფასია ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნებათმცოდნეობისათვის, მაგრამ მისი მექანიკური გამოყენება ესთეტიკაში არ შეიძლება. საესეებით სწორი მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მხატვრული ტიპის ადამიანს ახასიათებს პირველი სასიგნალო სისტემის მოქმედების ძალის სიჭარბე მეორე სასიგნალო სისტემაზე, სრულიად არ ნიშნავს მხატვრული წარმოსახვის, ფანტაზიის სპეციფიკის შესწავლის სრულ იზოლირებას ადამიანური აზროვნების ძირითადი ზოგადი კანონზომიერებისაგან. კერძოდ, შეუძლებელია მხატვრული შემოქმედების პროცესიდან გამოვითიშოთ მეორე სასიგნალო სისტემა, რომელიც საერთოდ ადამიანის ყოველგვარი აზროვნების ზოგად სპეციფიკას გვიხსნის.

ცნობილია, რომ შემეცნების პროცესში ადამიანები ზოგჯერ ცდებიან, ან საგნებისა და მოვლენების შინაარსის მეცნიერული არსის გაგების ნაცვლად, კმაყოფილდებიან მარტოოდენ მარტივი წარმოდგენებით. მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკაშიც უამრავია იმის მაგალითი, როცა მწერალი, ხელოვანი ვერ ახერხებს ობიექტის არსის სწორ მხატვრულ ჩვენებას. მაგრამ, როდესაც

ემსჯელობთ მხატვრული წარმოსახვის საკითხებზე, ჩვენ ამოვდივართ არა ამგვარი გამოწვევის, კერძო მაგალითებიდან, არამედ ვეყარებით იმას, რაც ტიპურია და მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების უდიდეს ოსტატთა შემოქმედებას ახასიათებს.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ყოველი დიდი შემოქმედი ამავე დროს დიდი მოაზროვნეცაა. ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში განუსაზღვრელად მრავალია ისეთი მაგალითი, როცა დიდი შემოქმედნი თავისი დროის გამოჩენილი მეცნიერნიც იყვნენ. მაგალითად, აღორძინების ეპოქის ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი ლეონარდო და ვინჩი თავისი დროის დიდი ინტელექტუალური ცხოვრების უბრწყინვალეს გამომხატველადაც გვევლინება. იგივე შეიძლება ითქვას რუსთაველის, გოეთეს, ლ. ტოლსტოის, ი. ჭავჭავაძისა და, საერთოდ, ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანის შესახებ.

იმ მიზნით, რომ გააზვიადონ წარმოდგენების შემეცნებითი ღირებულება, ამტკიცებენ, რომ თითქოს წარმოდგენა ასახავს არა ყველა დეტალს საგნისა და მოვლენისა, არამედ მხოლოდ იმ თვისებებს, რომლებიც უფრო მნიშვნელოვანია და განასხვავებენ ასახვის ობიექტს სხვა საგნებისა და მოვლენებისაგან. მათი გაგებით, წარმოდგენა გრძნობადი შემეცნების ისეთ საფეხურს განეკუთვნება, რომელიც აბსტრაქციის საზღვრებზეა. „საზღვრებზე ყოფნა“ არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ, თითქოს წარმოდგენა აბსტრაქციის შინაარსისა და მნიშვნელობის მატარებელი იყოს. და საერთოდ, წარმოდგენის „თითქმის აბსტრაქციის საზღვრებზე ყოფნის“ დაშვება და მისი ასეთი მაღალი შეფასება ამ გაგების ავტორთ სჭირდებათ იმიტომ, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში მათ ნაშრომებში მხატვრული აზროვნების როლი და მნიშვნელობა, მეცნიერულ აზროვნებასთან შედარებით, დამცირებული გამოდის.

მხატვრული განზოგადების ღრმა სპეციფიკური არსი არავითარ შემთხვევაში არ გამოირიცხავს აზროვნულს, პირიქით, ორგანულად მოიცავს მას როგორც ერთ-ერთ აუცილებელ კომპონენტს.

ამ ჭეშმარიტების უარყოფა ჩვენ ლოგიკურად მიგვიყვანს მხატვრული შემოქმედების იდეურობის, საერთოდ, მთელი ასახ-
ვით-შემეცნებითი არსის უარყოფამდე.

თავი მეოთხე

ლიტერატურის განვითარების პროცესი. ლიტერატურის საზოგადოებრივი ღანიშნულება

ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერება

ლიტერატურის განვითარება რთულ და მრავალფეროვან ისტორიულ პროცესს წარმოადგენს. მისი საფუძველი საზოგადოებრივი ცხოვრების ობიექტური ვითარებაა. ამასთან ერთად, ლიტერატურის განვითარების დიდმნიშვნელოვან ფაქტორად გვევლინება მწერლის სუბიექტური შემოქმედებითი შესაძლებლობა, ინდივიდუალობა.

ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერების ანალიზი, უწინარეს ყოვლისა, აქ აღნიშნულ ობიექტურ და სუბიექტურ მხარეთა ურთიერთობის ანალიზს გულისხმობს.

ლიტერატურის სუბიექტივისტური-იდეალისტური თეორია ლიტერატურული მოვლენების ისტორიულ ბედს მხოლოდ სუბიექტურ ფაქტორთან აკავშირებს, რომელიც სინამდვილისაგან ხელოვნების დამოუკიდებლობისა და სუბიექტური თავისუფლების პრინციპს ემყარება. ხელოვნების ისტორიას ქმნის საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან თავისუფალი შემოქმედი მხატვრული მოვლენების იმანენტური კანონების საფუძველზე. მწერლისათვის არ არსებობს კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილე, ეპოქის მოთხოვნილებანი და სულისკვეთება. მწერალი და ლიტერატურის განვითარების ისტორია დამოუკიდებელია ობიექტური, საზოგადოებრივ-ეროვნული ვითარებისაგან.

ამ ანტიისტორიზმის კრიტიკა ჰეგელის ესთეტიკაშია მოცემული. მაგრამ ჰეგელმა, თავისი სუბიექტური-იდეალისტური მოძღვრების შესაბამისად, ხელოვნების განვითარება აბსოლუტური სულის თვითგამოვლენის საწყის პროცესს დაუკავშირა და

ხელოვნება აბსოლუტური სულის თვითშემეცნების დაბალ საფეხურად მიიჩნია. ამდენად, ანტიისტორიზმი ჰეგელმაც ვერ დაძლია. როგორც ცნობილია, ხელოვნება ცნობიერების ფორმებს განეკუთვნება, მაშასადამე, იმავე ობიექტური ისტორიული ბუნებით ხასიათდება. როგორიცაა საზოგადოებრივი ცხოვრება, ისეთივეა ამ ცხოვრების პირობებში აღმოცენებული მხატვრული კულტურაც. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს ხელოვნება, საერთოდ, ადამიანთა ცნობიერება, აღნიშნული ობიექტური საფუძვლის პასიურ შედეგს წარმოადგენდეს. პოლიტიკური, უფლებრივი, ფილოსოფიური, რელიგიური, ლიტერატურული, მხატვრული და სხვა განვითარება ეყრდნობა ეკონომიკურ საფუძველს. ისინი გავლენას ახდენენ ერთმანეთზე და აგრეთვე ეკონომიკურ საფუძველზე. ისე კი არ არის, რომ ეკონომიკური მდგომარეობა არის მიზეზი, ერთადერთი აქტიური, ხოლო ყოველივე სხვა მხოლოდ პასიური შედეგი, არამედ ეს არის ურთიერთმოქმედება იმ ეკონომიკური აუცილებლობის საფუძველზე, რომელიც საბოლოოდ მუდამ ხორციელდება.

საზოგადოებრივი ცნობიერების განვითარების ობიექტური კანონზომიერება იმდენად თავისებური სახით ვლინდება ხელოვნების სფეროში, რომ ხელოვნების განვითარება უაღრესად სპეციფიკური კანონზომიერებით ხასიათდება.

ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ ხელოვნების განვითარების ისტორიული პროცესი, ცნობიერების სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, ეკონომიკური ფაქტორებისაგან ყველაზე დაშორებულ („ჰაერში მოცურავე“) მოვლენას წარმოადგენს. ამიტომ არის, რომ საზოგადოების მატერიალური საფუძვლის განვითარებას კვალდაკვალ არ მიჰყვება ხელოვნების განვითარება.

როგორც ცნობილია, ძველი ბერძნების პოეზიასა და ხელოვნებაში საგმირო ეპოსმა განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია ანტიკურ ეპოქაში. როგორც ვხედავთ, თვით ხელოვნების სფეროში ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ფორმის განვითარება, მაგალითად, ეპოსისა, თავისი კლასიკური ფორმით, შესაძლებელია ხელოვნების განვითარების მხოლოდ დაბალ საფეხურზე. თუ ამას ადგილი

აქვს ხელოვნების სფეროს შიგნით ამ ხელოვნების სხვადასხვა სახეობას შორის არსებულ დამოკიდებულებაში, მაშინ მით უფრო ნაკლებ გასაკვირია, რომ ასეთსავე მდგომარეობას აქვს ადგილი ხელოვნების მთელი სფეროს დამოკიდებულებაში საზოგადოების საერთო სოციალურ განვითარებასთან. ეს კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი განვითარების შედეგია. იგი პრინციპულად ეწინააღმდეგება ხელოვნების განვითარებაში საზოგადოების მატერიალური საფუძვლის განსაზღვრული როლის გაუბრალოებულ გაგებას. იგულისხმება ეპოქები, როდესაც საქმე გვაქვს კლასობრივ საზოგადოებასთან, ეკონომიკურად და პოლიტიკურად გაბატონებული და დამორჩილებული კლასების ინტერესთა დაპირისპირებასა და შეჯახებასთან.

ხელოვნების ისტორია ადასტურებს, რომ შრომის პროცესი, ცხოვრების მატერიალური პირობები ხელოვნების უშუალოდ განსაზღვრულ ფაქტორს წარმოადგენდა მხოლოდ უკლასო, გვაროვნულ საზოგადოებაში. ამ ეპოქაში პრიმიტიული საზოგადოებრივი პრაქტიკა უშუალოდ განსაზღვრავდა სინამდვილისადმი ადამიანის ემოციურ-ესთეტიკურ დამოკიდებულებას.

ცნობიერების ფორმები მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო დიფერენცირებული, სინამდვილის წარმოსახვა ხელოვნებისა და, კერძოდ, პოეზიისათვის იმ დროს დამახასიათებელ სინკრეტულ მხატვრულ-სახეობრივ ფორმებში ვლინდება. ამჟამად იგრძნობოდა ადამიანის ხელის მოუქნელობა, გრძნობისა და წარმოსახვის უნარის სიმარტივე და შეზღუდულობა. ახლა ჩვენთვის მთავარი ისაა, რომ ხელოვნების უძველეს ნიმუშებში უშუალო გამოვლენას პოულობდა ადამიანის პრაქტიკული საქმიანობა და მატერიალური ცხოვრების პირობები.

მომდევნო პერიოდში, ადამიანის საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების გამო, რასაც შრომის, წარმოების პროცესის გართულება და გაფართოება ედო საფუძვლად, თანდათანობით განხორციელდა ცნობიერების ფორმების დიფერენციაცია, კერძოდ, ხელოვნების გამოყოფა ცნობიერების სხვა ფორმებისაგან. ახლა, უფრო განვითარებულ საფეხურზე პოეზიასა და ხელოვნე-

ბის სხვა დარგებს უკვე აღარ შეეძლო სინამდვილის შემეცნების მთლიანი შინაარსის მომცველი ყოფილიყო. მეორე მხრივ, ადამიანის გონებრივი და სულიერი ძალების განვითარების შესაბამისად ვითარდება და თანდათანობით სრულყოფილი ხდება ხელოვნება, როგორც ცნობიერების სპეციფიკური ფორმა.

ამ ისტორიულ პროცესში გადამწყვეტი როლი შრომამ შეასრულა. შრომის საფუძველზე ადამიანის ხელმა სრულქმნილობის ისეთ მაღალ საფეხურს მიაღწია, რომ მან შეძლო შეექმნა რაფაელის სურათები, თორვალდსენის ქანდაკებისა და, განვითარების შესაბამისად, სრულქმნილი ხდებოდა ადამიანის არა მხოლოდ ხელი, არამედ მთელი მისი შემეცნებითი, გონებრივ-წარმოსახვითი და ემოციურ-ესთეტიკური ხილვის შესაძლებლობაც. ამიტომ ამბობენ, რომ ადამიანის ხუთი გრძნობის ჩამოყალიბება და განვითარება მთელი მსოფლიოს ისტორიის პროდუქტიაო. ერთი სიტყვით, შრომამ გამოიმუშავა ადამიანში ესთეტიკური გრძნობა და სილამაზის კანონების მიხედვით წარმოსახვისა და შექმნის უნარი.

შრომის პროცესისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მატერიალურ საფუძვლებთან ხელოვნების დამოკიდებულების მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის ცვლილება, რომელიც აღნიშნულმა დამოკიდებულებამ განიცადა პირველყოფილი უკლასო საზოგადოებიდან კლასობრივ საზოგადოებაზე გადასვლის ეპოქაში — კერძო საკუთრების გაჩენისა და მისი შედეგის — საზოგადოების კლასობრივი დიფერენციაციის გამო — ხელოვნება თავისუფლდება მწარმოებლური შრომისადმი ზემოთ მითითებული უშუალო კავშირისაგან. ხელოვნება იდეოლოგიურ ზედნაშენთა სფეროში ექცევა. საზოგადოების მატერიალურ საფუძველსა და ხელოვნებას შორის თავსდება გარკვეული გარდამავალი მოვლენები: საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ძალთა დაჯგუფებანი და უკანასკნელით განპირობებული ადამიანთა საზოგადოებრივი ფსიქიკა, ზნეობა, განწყობილებები, მისწრაფებანი.

მონათმფლობელობის გაჩენიდან ამ გზით წარიმართა ხელოვნების განვითარება ყველა მომდევნო კლასობრივ ფორმაციაში.

ავიღოთ, მაგალითად, რენესანსის ეპოქა. რენესანსის წარმოშობა განაპირობა მაშინდელი იტალიის ცხოვრებაში მომხდარმა უდიდესმა ეკონომიკურმა და პოლიტიკურმა გადატრიალებამ. როგორც ცნობილია, „იტალია იყო პირველი კაპიტალისტური ერი“, რომელმაც ომი გამოუცხადა საშუალო საუკუნეების ბნელეთისმოციქულობას, მისტიკასა და გონების რუტინას, ყველაფერ იმას, რაც ადამიანის ადამიანური ღირსების წინააღმდეგ იყო მიმართული. ბურჟუაზიას თავისი წარმოშობისა და განვითარების პირველი საფეხურებიდანვე, საზოგადოების ეკონომიკური საფუძვლის შეცვლასთან ერთად, გადატრიალება უნდა მოეხდინა უზარმაზარ იდეოლოგიურ ზედნაშენში. თავისი პოლიტიკური და სულიერი ბატონობის განმტკიცებას აღმავალი ბურჟუაზია უამისოდ ვერ მოახერხებდა. ამიტომ ეს ეპოქა უდიდესი ეკონომიკური, პოლიტიკური და მხატვრული ამოცანების წინაშე აღმოჩნდა. სინამდვილემ აუცილებლობით მოითხოვა ხელოვნების თემად ქცეულიყო ადამიანი, მთელი თავისი მიწიერი, ამქვეყნიური მოთხოვნილებებითა და ვნებათა ღელვით. ამასთან, დრომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში და, ცხადია, ხელოვნებაშიც ტიტანები მოითხოვა.

მაშასადამე, რენესანსის ღიდი ხელოვნების წარმოშობა მაშინდელ იტალიაში მომხდარი საზოგადოებრივი ცხოვრების მატერიალური საფუძვლის გადატრიალებასთან, კერძოდ, ბურჟუაზიული ეკონომიკის წარმოშობასთან კავშირშია, მაგრამ არა უშუალოდ. აქ უფრო რთული საზოგადოებრივი ფაქტორები მოქმედებდა, რომლებიც მხოლოდ საბოლოო ანგარიშით ისაზღვრებოდნენ ეკონომიკური პირობებით.

ანალოგიურ მდგომარეობასთან გვექონდა საქმე საფრანგეთში ბურჟუაზიული რევოლუციის წინ, როდესაც დროის აუცილებელმა მოთხოვნამ სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოიყვანა მხატვარი ლუი დავიდი. პროგრესული ხელოვნების მიზანს მაშინ შეადგენდა ხალხის მასების აღზრდა სამოქალაქო ინტერესებით; ასეთი იყო ახალგაზრდა ბურჟუაზიის პოლიტიკური მისწრაფებები, მიმართული მონარქიზმისა არისტოკრატის ბატონობის

წინააღმდეგ. დავიდის შემოქმედება რევოლუციური აღმავლობის გზაზე მტკიცედ დამდგარ ბურჟუაზიას ენერგიას მატებდა ფსიქოლოგიურ-პოლიტიკური მომზადებისა და მომავალ ბრძოლებში რწმენის განსამტკიცებლად. გ. პლეხანოვს სწორედ აღნიშნული გარემოება ჰქონდა მხედველობაში, როდესაც იგი ხელოვნების განვითარების ეულგარული გაგების ცალმხრივობის ნათელსაყოფად წერდა: „აბა სცადეთ და პირდაპირ ეკონომიკით ახსენით XVIII საუკუნის ფრანგულ მხატვრობაში დავიდის სკოლის გაჩენის ფაქტი. გარდა სასაცილო და მომაბეზრებელი მიეთმოეთობისა, არაფერი არ გამოგივით. მაგრამ თუ ამ სკოლას შეხედავთ როგორც კლასობრივი ბრძოლის იდეოლოგიურ ანარეკლს საფრანგეთის საზოგადოებაში დიდი რევოლუციის წინ, საქმე მყისვე სხვა ხასიათს მიიღებს: თქვენთვის სავსებით გასაგები გახდება დავიდის მხატვრობის ისეთი თვისებებიც კი, რომლებიც ისე დაშორებულნი ჩანდნენ საზოგადოებრივი ეკონომიკისაგან, რომ თითქოს არაფრით არ შეიძლებოდა უკანასკნელთან მათი დაკავშირება“.¹

როგორც ვხედავთ, გ. პლეხანოვი ნათელს ხდის, რომ მხატვრული მოვლენების ანალიზის დროს პირდაპირ ეკონომიკიდან ამოსვლით ვერაფერს ვერ გავიგებთ და ვერ ავხსნით, მაგრამ თუ კლასთა ბრძოლის ვითარებასა და მისგან გამომდინარე ფაქტორებს გავითვალისწინებთ, მაშინ ყველაფერი ცხადი გახდება და ეკონომიკურ ფაქტორთან ხელოვნების კავშირიც მართებულად იქნება გაგებული.

აღნიშნულის საილუსტრაციოდ ქართული ლიტერატურის, სახვითი ხელოვნების, თეატრისა და მუსიკის ისტორიიდან არაერთი ფაქტის დასახელება შეიძლება. მაგალითად, მხოლოდ მატერიალური ბაზის გათვალისწინებით ჩვენ ვერ ავხსნით თერგდალეულთა დიდებული თაობის წარმოშობასა და მოღვაწეობას. მაგრამ თუ „თერგდალეულთა“ მღელვარე ეპოქის კლასობრივ და ეროვნულ ვითარებას, აგრეთვე ამ ნიადაგზე წარ-

¹ გ. ვ. პლეხანოვი, თხზ., 1933, გვ. 56.

მოშობილ ეპოქისეულ მოვლენებსა და საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიას დავაკვირდებით, მაშინ ნათელი გახდება ის პრინციპული სიახლე, რომელიც ი. ჭავჭავაძემ, აკ. წერეთელმა და მისმა თანამებრძოლებმა დაამკვიდრეს ჩვენი ერის ცხოვრებასა და ლიტერატურაში.

დაბოლოს, უაღრესად არსებითი მნიშვნელობის არგუმენტი შემდეგი ფაქტიც: მხატვრული კულტურის განვითარების უშუალო საფუძველს საზოგადოების მატერიალური ბაზისი, ეკონომიკური წყობა რომ წარმოადგენდეს, მაშინ კაპიტალისტური ეკონომიკის განმტკიცებასა და გაბატონებას ხელოვნების უფრო მძლავრი აღმავლობა უნდა გამოეწვია. სინამდვილეში კი, როგორც ცნობილია, ეს ასე არ მომხდარა. მაგალითად, პლასტიკურმა ხელოვნებამ კაპიტალისტური ეკონომიკის სრული გამარჯვებისა და აყვავების დროს ყველაზე მოწინავე კაპიტალისტურ ქვეყნებში — ინგლისსა და ამერიკაში — მწვავე კრიზისი განიცადა. კაპიტალიზმის ისტორიაში საწარმოო ძალთა განვითარებისა და ეკონომიკური აღმავლობის ხანა აშკარად უპირისპირდება ხელოვნებას. ეს ჯერ კიდევ ჰეგელის მიერ აღიარებული გარემოება, ოდნავადაც არ ბადებს ეჭვს.

რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს ბურჟუაზიის ბატონობის ეპოქაში ჩაქრა ხელოვნების ლამპარი. არა! ამ ეპოქასაც არაერთი შესანიშნავი ხელოვანი ამშვენებს. მაგრამ, გარდა იმისა, რომ ისინი გზადაგზა ჩნდებიან, თუმცა არა ისე ხშირად, როგორც აღმავალი ბურჟუაზიის დროს, მათი გამოსვლა შემოქმედებით ასპარეზზე ყოველთვის მასების ამოძრავებასა და პროგრესული ფენების ძლიერ ნაკადს უკავშირდება. ამიტომ დიდი ხელოვნების ყოველი გამონათება, როგორც წესი, კაპიტალიზმის ბნელეთის წინააღმდეგ ამხედრებასაც ნიშნავს. მაშასადამე, უკვე ეკონომიკურად და პოლიტიკურად გაბატონებული ბურჟუაზიის ისტორიულ დამსახურებასა და კლასობრივ ინტერესებთან არ არის დაკავშირებული.

ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერების თავისებურების მეორე არსებითი მომენტია ლიტერატურის ისტორიაში მწერლის სუბიექტური ფაქტორის როლის განსაკუთრებულობა.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მხატვრული შემოქმედების პროცესი მწერლის სუბიექტურ შესაძლებლობათა და მთელი სულიერი სამყაროს ინდივიდუალობის რეალიზების პროცესიც არის; მაგრამ ეს ფაქტი ნაწილობრივადაც არ იძლევა საფუძველს იმ სუბიექტივისტურ-იდეალისტური თვალსაზრისისათვის, რომლის თანახმად, მხატვრული ლიტერატურა მწერლის წმინდა სუბიექტური „მეს“ თავისებურებას წარმოსახავს. ამდენად, ლიტერატურის ისტორიას მხოლოდ შემოქმედი „მე“ კმნის, ობიექტური საზოგადოებრივი ვითარებისაგან დამოუკიდებლად. სინამდვილეში, ლიტერატურის ისტორია არც მხოლოდ „მწერალთა ისტორიაა“ და არც მხოლოდ ობიექტურის ანარეკლი, ე. ი. ისტორია უსუბიექტოდ, უმწერლოდ.

მწერლის შემოქმედებითი უნარი, მხატვრული და ინტელექტუალური შესაძლებლობანი ინდივიდუალური თვისებებია. ყველაფერი ეს სუბიექტურ შესაძლებლობას წარმოადგენს, რომელსაც ისტორიულ ასპარეზსა და მიმართულებას, კონკრეტულ შინაარსს ობიექტური საზოგადოებრივი გარემო აძლევს.

როგორც ცნობილია, ყოველი ადამიანი, როგორი უნივერსალური შესაძლებლობისა და განათლებისაც უნდა იყოს იგი, ისტორიული აუცილებლობითაა განსაზღვრული: ერთი მხრივ, „თავისი ცოდნის აუცილებლად შეზღუდული მარაგით“, ხოლო მეორე მხრივ კი, „თავისი ეპოქის ცოდნისა და შეხედულების ნაკლებ ღრმა“ და ნაკლებ ფართო მარაგითაც“. ვერც ერთი პიროვნება ცოდნის ამ სუბიექტური და ობიექტური შეზღუდულობის საზღვრებს ვერ გადალახავს. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი მომენტებისა, პიროვნება შეიძლება შეზღუდული იყოს მსოფლმხედველობითაც.

ეს განსაზღვრება ვრცელდება ყველა ეპოქისა და საზოგადოების პრაქტიკული თუ სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს მოღვაწეზე.

საკაცობრიო მნიშვნელობის ტალანტის გამოვლენისათვის აუცილებელ ობიექტურ პირობას არ იძლეოდა მონღოლეთის შემოსევებისაგან აოხრებული და გაპარტახებული XIII-XIV-XV საუკუნეების საქართველო. მაგალითად, XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე შ. რუსთაველის გენიალური ნიჭი რომ გამობრწყინებულიყო, ამისათვის წინამორბედ აუცილებელ ობიექტურ პირობას წარმოადგენდა მთელი სამი საუკუნის მანძილზე ფართოდ გაშლილი ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული აღმაშენების პროცესი. „ვეფხისტყაოსანი“ შ. რუსთაველის ეპოქის შესაძლებლობის გამოვლენის მწვერვალს წარმოადგენს. რამდენადაც ეს ჩვენთვის ცნობილია, რუსთაველის ეპოქას მხოლოდ ერთი რუსთაველის სახელი ამშვენებს; მას მხარს ვერ უსწორებენ მისი თანამედროვენი (ხონელი, შავთელი, ჩახრუხაძე, თმოგველი). თუმცა მაშინდელ საქართველოს აქ ჩამოთვლილი და, უნდა ვიგულისხმოთ, მათი მსგავსი მხატვრული ტალანტებიც რომ არ მოეცა, მაშინ ვერ შეიქმნებოდა ქართული სულიერი კულტურის ის მაღალი დონე, რომლის სათავეშიც სავსებით კანონზომიერად რუსთაველი დგას, როგორც ყველაზე დიდი ტალანტის მქონე.

ცხადია, საქართველოს მაშინდელმა ვითარებამ ყველა ხარკი გადაიხადა რუსთაველის ტალანტის გამობრწყინებისათვის; მაგრამ, მეორე მხრივ, რუსთაველის მხატვრული ტალანტის განსაკუთრებულობა სხვაა, ხოლო ის სრულყოფა, რომლითაც მკლასანმა გამოხატა თავისი ეპოქის სული, შეხედულებანი და ცხოვრება, რუსთაველის სუბიექტური სამყაროს განსაკუთრებული სიმდიდრის შედეგს წარმოადგენს.

ქართული მწერლობის ე. წ. აღორძინების ხანაში (XVI - XVII - XVIII სს.) „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენდა მიბაძვის საგანს, შეიძლება ასე ითქვას, ერთადერთ ნიმუშს, იდეალს. და თუ აღორძინების ხანის ქართველ მწერალთა უმრავლესობა ახერხებდა პოემის მხოლოდ მეტრისა და გარეგნული პოეტური სამკაულების მიმბაძველი ყოფილიყო, ამის მიზეზია არა მარტო ამ პერიოდის მწერალთა შემოქმედებითი შესაძლებლობის

შეზღუდულობა, არამედ, და უპირველეს ყოვლისა, თვით ეპოქის ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრება, რომელიც მიუხედავად საგრძნობი გამოცოცხლებისა, მაინც ვერ ავიდა იმ სიმაღლემდე, რომ რუსთაველის ბადალი მხატვრული ტალანტის წარმოშობისათვის ობიექტური საფუძველი შეექმნა.

აღორძინების ეპოქას ამშვენებს ისეთი დიდი მგოსანი, როგორიცაა ქართული ლექსის დიდოსტატი დ. გურამიშვილი, რომლის შემოქმედებამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ქართული ლიტერატურის შემდგომ განვითარებაზე. დ. გურამიშვილი მოგვევლინა ქართული ლექსის განმაახლებლად. ამასთან, იგი თავისი პოეტური სულით, შემოქმედებითი მოტივებით უფრო ახლოს დგას შ. რუსთაველის პოემის იდეურ სამყაროსთან, ვიდრე აღორძინების ხანის მრავალი მოლექსე, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანს“ მხოლოდ გარეგნულად, მხოლოდ ლექსთწყობის ტექნიკის მხრივ ბაძავდნენ. გურამიშვილის შემოქმედებითი ნატურის შედეგს წარმოადგენს ის, რომ „დავითიანი“ თავისი იდეურ-მხატვრული ღირსებით აღემატება პოეტის თანამედროვეთა შემოქმედებას. და მაინც, ყველაფერი ეს სრულიად არ გამორიცხავს იმის დაშვების შესაძლებლობას, რომ ამ პოეტის შემოქმედებითი მოღვაწეობა მნიშვნელოვნად შეზღუდა „დროის უკუღმართობამ“.

ქართულ კრიტიკულ რეალიზმს მრავალი გამოჩენილი მწერლის სახელი ამშვენებს, მაგრამ მხოლოდ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელია აღიარებული ქართველი ხალხის ეროვნული და სოციალური ჩაგვრისაგან განთავისუფლებისათვის ბრძოლის მებრძოლებად. ამასთან, ილიასა და აკაკის შემოქმედება მკვეთრად გამოვლენილი ინდივიდუალობითაც ხასიათდება.

მოვიტანოთ კიდევ ერთი მაგალითი: ლუკა, ნიკო და თედო რაზიკაშვილების აღზრდისა და შემოქმედებითი ფორმირების ობიექტური პირობები თითქმის ერთნაირი იყო. არსებითად ერთი და იგივე იყო მათი თემატიკა, იდეური კრედო და მხატვრული პრინციპებიც, მაგრამ სუბიექტური შემოქმედებითი შესაძლებლობისა და მიდრეკილების სხვადასხვაობის გამო, ეს მწერლები

მკვეთრი ინდივიდუალობით ხასიათდებიან. და, რაც მთავარია, ეაქას სახით ქართულ მწერლობას მსოფლიო მასშტაბის აღიარებული ხელოვანი მოველინა, ხოლო ბაჩანა და თედო შეზღუდული ასპარეზით შემოიფარგლნენ.

ხელოვანს, მისი სუბიექტური შესაძლებლობის აქ აღნიშნული მნიშვნელოვანი ისტორიული როლის მიუხედავად, არ შესწევს ძალა ხელოვნების განვითარება არსებითად დააჩქაროს (ე. ი. თავის ეპოქას გაუსწროს) და პირიქით, რომელიმე ტალანტის ნაადრევ დაღუპვასაც არ შეუძლია გამოიწვიოს იმავე პროცესის საერთო მიმართულების შეჩერება.

გამოთქმა ამა თუ იმ მწერლის თავის ეპოქაზე ამაღლების შესახებ პირობითია და მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ასეთმა მწერალმა განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოხატა თავისი დროის პროგრესული, ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ტენდენციები. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ იგი ყველაზე მეტად, ვიდრე სხვა, უერჩებოდა დროის შეზღუდულობას, კერძოდ, გაბატონებულ იდეებსა და საზოგადოებრივ სინამდვილეს, თუმცა, თავისთავად ცხადია, საბოლოო ანგარიშით, მაინც იმავე ეპოქის შეილად რჩებოდა. ერთი სიტყვით, დიდ ან გენიოს ხელოვანს შეუძლია მხოლოდ იმდენად გადადგას წინ ნაბიჯი და ამაღლდეს თავის ეპოქაზე, რამდენადაც იგი დროის მოცემულ მონაკვეთში ახლის დაბადებას შეამჩნევს და, წინააღმდეგ გაბატონებული ტრადიციისა, ნოვატორად, პროგრესულის ფუძემდებლად მოგვეკლინება.

მხატვრული ნიჭის დაბადება უნდა განვიხილოთ როგორც ბედნიერი შემთხვევა. ის კი, შემოქმედი მოღვაწეობის როგორ სიმძლავრეს მიაღწევს ან რა მიმართულების გამომხატველი იქნება, ეპოქის სიძლიერის, ხასიათისა და მოთხოვნის ერთობლიობაზე დამოკიდებული. ამასთან, ხელოვნის სამოღვაწეო ასპარეზსაც, როგორც შემოქმედების ობიექტურ პირობას, ეპოქა ქმნის და არა თვით შემოქმედი.

უაღრესად საყურადღებოა, ამ მხრივ, ილია ჭავჭავაძის შემდეგი, სავსებით სწორი შეხედულებანიც: „ჩვენ ძალიან კარგად

გვესმის დამოკიდებულება ხელოვნებისა, პოეზიისა ხალხთა ცხოვრებაზედ; ეგეც კარგად ვიცით, რომ მავისთანა ობოლ მარგალიტებს (ილიას მხედველობაში ჰყავს შექსპირი და ბაირონი) ძალიან იშვიათად მოჰყრის ხოლმე მდინარე ცხოვრებისა. პოეტსა ხალხი დაჰბადავს და ხალხის ცხოვრება ტუბუს აწოვებს; ამ საფუძველით ამბობენ, პოეზია ხალხის ცხოვრების გამოშთქმელიაო. ვერ უნდა ხალხმა დაიბუშაოს თავისი სულიერი ბუნება, შეანძრიოს თავისი უკვდავების ძარღვი, მოამზადოს მასალა თავის ცხოვრებითა და მერე თავისთავად, უთქვენ-ბრძანებლოდ ძლიერი სული გენიისა ძლიერად გამოსცემს პასუხს ხალხის განვითარებისა. თუნდა რომ იყვნენ ეხლა ჩვენში ბაირონის თანასწორნი ნიჭნი, ის ნიჭნი ბაირონის ოდენას თავის დღეში ვერ იქმოდნენ; ის ნიჭნი საზრდოს ვერ იპოვნიან ჩვენს ცხოვრებაში; დევს დევის ტუბუ გამოსზრდის და, თუ ჩვეულებრივ ადამიანის ტუბუთი გაიზარდა, ის დევი აღარ იქნება, თუმცა კი არც ჩვეულებრივ ადამიანს ეგვანება. დიდს გენიას დიდი საზრდოც უნდა მისცეს ჩვენმა ცხოვრებამა“.¹ ამასთან, ი. ჭავჭავაძეს შესანიშნავად ჰქონდა გააზრებული ისიც, რომ მაშინ საქართველოში ყოველი დიდი თუ მცირე მხატვრული ნიჭის წინაშე ყოველდღიური ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხები იდგა. „იმ დრომდის დროთა ბრუნვის ძალითა ჩვენ უნდა დავსჯერდეთ მას, რაც ეხლანდელ ჩვენ ცხოვრების კითხვაზედ აძლევენ პასუხს ნიჭიერნი ჩვენი მწერლები“.²

დაბოლოს, ამ საკითხის გაშუქებისას, აუცილებელია გავითვალისწინოთ გ. პლექსანოვის შემდეგი სიტყვებიც: „გავლენიან პიროვნებებს, თავისი ჭკუისა და ხასიათის თავისებურებათა წყალობით, შეუძლიათ შესცვალონ მოვლენათა ინდივიდუალური ფიზიონომია და მათი ზოგიერთი კერძო შედეგები, მაგრამ მათ არ ძალუძთ შესცვალონ მათი საერთო

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. III, 1953, გვ. 45.

² იქვე.

მიმართულება, რომელსაც სხვა ძალები განსაზღვრავენ“¹. რასაკვირველია, ეს სიტყვები ხელოვანთა შესახებ არ არის ნათქვამი, მაგრამ მათაც შეეხება, რადგან, როგორც ამას ქვემოთ ვნახავთ, სუბიექტური ინდივიდუალობა მკვეთრად და სრული სახით, როგორც წესი, ხელოვნებაში იხატება. რაც შეეხება გ. პლენხანოვის მიერ მითითებულ სხვა ძალებს, ისინი ის ობიექტური პირობებია, რომლებიც მწერლობის საერთო მიმართულებასა და ამ მიმართულების გამომხატველ შემოქმედთ წარმოშობენ. მაგალითად, ქართული ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ასეთმა ობიექტურმა პირობებმა განსაზღვრა კონკრეტული ლიტერატურული პროცესების და მიმართულებების წარმოშობა, რომელთა სათავეშიც სხვადასხვა დროს მოექცნენ: შ. რუსთაველი, დ. გურამიშვილი, ნ. ბარათაშვილი, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, გ. ტაბიძე.

ეს გამოჩენილი ქართველი მწერლები რომ არ დაბადებულიყვნენ ან რაიმე შემთხვევის გამო ასცდნოდნენ სამწერლო მოღვაწეობის ასპარეზს, შესაბამისი ეპოქის სულით ნაკარნახევი საერთო მიმართულება ქართული მწერლობისა არ შეიცვლებოდა, მაგრამ იგი დაჰკარგავდა მის ცხოველმყოფელ და თავისებურ გამომხატველებს. გ. პლენხანოვის საყურადღებო განმარტებით: „რაფაელი, მიქელანჯელო და ლეონარდო და ვინჩი რომ ბავშვობაშივე ემსხვერპლათ რაიმე ისეთ მექანიკურ და ფიზიოლოგიურ მიზეზებს, რომელნიც დაკავშირებულნი არ იყვნენ იტალიის სოციალურ-პოლიტიკური და სულიერი განვითარების საერთო მსვლელობასთან, იტალიური ხელოვნება იქნებოდა ნაკლებად სრულყოფილი, მაგრამ მისი განვითარების საერთო მიმართულება აღორძინების ეპოქაში იგივე დარჩებოდა. რაფაელს, ლეონარდო და ვინჩის და მიქელანჯელოს არ შეუქმნიათ ეს მიმართულება: ისინი იყვნენ მხოლოდ ამ მიმართულების საუკეთესო გამომხატველნი. მართალია, გენიალური ადამიანის ირგვლივ, ჩვეულებრივ, მთელი სკოლა ჩნდება, — ამასთან, მისი მოწაფენი ცდილობენ

¹ გ. ვ. პლენხანოვი, თხზულებანი, 1939, გვ. 48 - 49.

შეთვისონ მასწავლებლის უაღრესად წვრილმანი ხერხებიც კი; ამიტომ ის ხარვეზი, რომელიც დარჩებოდა აღორძინების ეპოქის იტალიურ ხელოვნებაში რაფაელის, მიქელანჯელოს და ლეონარდო და ვინჩის ნაადრევი სიკვდილის გამო, ძლიერ გავლენას მოახდენდა მისი მერმინდელი ისტორიის მრავალ მეორეხარისხოვან განსაკუთრებულობაზე. მაგრამ არსებითად არც ეს ისტორია შეიცვლებოდა, თუ რომელიმე საერთო მიზეზის გამო რაიმე არსებითი ცვლილება არ მოხდებოდა იტალიის სულიერი განვითარების საერთო მსვლელობაში¹.

მხატვრული ნიჭის გამოვლენას გააჩნია სხვა სპეციფიკური მხარეც. ეს სპეციფიკა, რომელიც მრავალმხრივ საყურადღებოა, მხატვრული შემეცნების თავისებურებით არის განსაზღვრული. მაგალითად, რომელიმე მეცნიერული კანონის აღმომჩენი ბავშობაშივე რომ დაღუპულიყო, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სხვა აღმოაჩენდა ამ კანონს, და, რაც მთავარია, იგი ასეთივე შინაარსის იქნებოდა. ამასთან, რაკი ეს კანონი ერთხელ აღმოჩნდებოდა, ამის შემდეგ ამ კანონის ყველა მკვლევარი ზედმეტი იქნებოდა. მაგრამ რუსთაველი, გოეთე, ბარათაშვილი და ვაჟა-ფშაველა რომ არ ყოფილიყვნენ, კაცობრიობის მხატვრულ კულტურას არ ექნებოდა „ვეფხისტყაოსანი“, „ფაუსტი“, „მერანი“, „გველის მჭამელი“. მათ სხვა ვერავითარ შემთხვევაში ვერ შექმნიდა. ცხადია, იმავე ეპოქებში სხვა ასეთივე დიდი შესაძლებლობის მწერლები შექმნიდნენ საკაცობრიო მნიშვნელობის მხატვრულ შედეგებს, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ იქნებოდა ზემოთ ჩამოთვლილი შედეგების შემცველი. მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური ბუნება გამორიცხავს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ურთიერთდამთხვევას. ამასთან, იმავე სპეციფიკის შედეგად, ერთი რომელიმე თემა ერთი და იმავე იდეებისა და მიმართულების განუსაზღვრელი რაოდენობის მწერალს შეუძლია განასახოვნოს და ყოველი მათგანის ქმნილება თვითმყოფი იქნება.

¹ გ.ვ. პლექხანოვი, თხზულებანი, 1939, გვ. 48-49.

ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ხელოვნებაში გენიოსთა გამოვლენის ადგილი არასოდეს არ არის განსაზღვრული. მხატვრული კულტურის სფეროში ჭეშმარიტი ტალანტისათვის ადგილი ყოველთვის თავისუფალია, თუკი ეპოქა საერთოდ იძლევა მხატვრული ტალანტის გამოვლენის შესაძლებლობას. იგივე არ შეიძლება ითქვას მხედართმთავრის, სახელმწიფო და პოლიტიკური მოღვაწის ისტორიული როლის შესახებ. მაგალითად, საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციას ერთი მხედართმთავარი სჭირდებოდა; და რაკი ეს პოსტი ნაპოლეონ ბონაპარტემ დაიკავა, შესაძლო ნაპოლეონებისათვის ჩაიკეტა უმაღლესი მხედართმთავრის ასპარეზი.

არავითარი მსგავსი არ შეიძლება მოხდეს ლიტერატურის ისტორიაში. აქ, როგორც ვთქვით, ერთი ტალანტის გამოჩენა არ წარმოადგენს ხელისშემშლელ ფაქტორს სხვა ტალანტების გამოვლენისათვის. ჭეშმარიტი მხატვრული ტალანტისათვის ადგილი ყოველთვის შეუზღუდავია, თუ, რა თქმა უნდა, თვით ეპოქა ხასიათდება მისი გამოვლენის ობიექტური პირობებით.

ლიტერატურის განვითარების პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს თვით ლიტერატურის ისტორიაც. ყოველი ეპოქის ეროვნული ლიტერატურა ორგანულად არის დაკავშირებული არა მარტო საკუთარი, არამედ, საამისო პირობების შემთხვევაში, მთელი მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების პროცესთან. იგი, გარკვეული თვალსაზრისით, ამ პროცესის შედეგიც არის, ამ პროცესში ნახარები ფესვებითაც საზრდოობს. ძირითადად სამი მხარე უნდა გავარჩიოთ ამ ისტორიულად ყოველთვის აუცილებელ შემოქმედებით კავშირში. პირველს წარმოადგენს მხატვრული ოსტატობის „ტექნიკური მიღწევები“, ე. ი. მხატვრული ასახვის სპეციფიკური ხერხების თანდათანობითი სრულყოფა. ერთი სიტყვით, აქ იგულისხმება მხატვრული ოსტატობა, როგორც პროფესიული დახელოვნება. მხატვრული სიტყვის ყოველ ნამდვილ ოსტატს, განსაკუთრებით კი გენიალურ მწერალს, თავისი გარკვეული წვლილი შეაქვს ამ მხრივ საუკუნეობით დამკვიდრებული ტრადიციის სრულყოფისა და გამდიდრების,

შემდგომი განვითარების პროცესში. ამასთან, ყოველი შემოქმედი, როგორი მასშტაბისაც არ უნდა იყოს იგი, უპირველეს ყოვლისა, ამ ტრადიციებით არის განპირობებული.

მეორე მომენტს წარმოადგენს იდეური და მხატვრულ-სტილისტური თავისებურება, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული ტრადიციები; ყოველი ახალი ეპოქა უაღრესად თავისებური სახით ითვისებს ამ ტრადიციებს ან მათი ჭეშმარიტი მემკვიდრე და გამგრძელებელი ხდება. ცხადია, როგორც პირველი შემთხვევა, ისე ისიც, თუ წინა ეპოქის რა ტრადიციები პოეზებს განვითარებას ამა თუ იმ ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში (ან, საერთოდ, მთელი ეპოქის მხატვრულ ცხოვრებაში), განპირობებულია მოცემული ეპოქის ნიშანდობლივი საზოგადოებრივი ვითარებით, უშუალოდ კი ამ უკანასკნელის საფუძველზე აღმოცენებული იდეებით და შემოქმედებითი პრინციპებით. რაც შეეხება ტრადიციის უფრო ხელგაშლილ მიღებას, მის შემდგომ განვითარებას, ჭეშმარიტ ლიტერატურაში გარდაუვალად ვლინდება სიახლე და ნოვატორობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ბუნებრივია, განვითარებასთან არ გვექნებოდა საქმე, და მამასადაძე, ლიტერატურის განვითარების პროცესში ლიტერატურის ისტორიის როლის საკითხიც მოიხსნებოდა.

ამრიგად, ნამდვილ ლიტერატურაში იდეები და მხატვრული მემკვიდრეობის დაცვა და განვითარება არასოდეს არ ღებულობს შაბლონურ, ძველისადმი უშუალო მიმბაძველობით ხასიათს, არც შინაარსისა და არც მხატვრული ფორმის მხრივ.

მაგალითად, ქართველი რომანტიკოსების, კერძოდ, ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში საკმაო სიმკვეთრით აისახა ეროვნული თავისუფლების იდეა. რომანტიკოსებისაგან მემკვიდრეობით მიღებული ეს ეროვნული მოტივი ქართველმა სამოციანელებმა გააფართოვეს, გააღრმავეს და, სოციალურ საკითხებთან ერთად, მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ეროვნული მოძრაობის დროშად გაიხადეს. ასეთივე დამოკიდებულება ახასიათებს ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის თაობას როგორც ნ. ბარათაშვილისა და გრ. ორბელიანის პოეზიის რეალისტურ ხასიათთან,

ისე გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვისა და ლ. არდაზიანის რეალ-
იზმთან.

მესამე მხარე ლიტერატურული შემკვიდრების სრულყოფის
ღონეს, მხატვრულ-ესთეტიკურ სიძლიერეს გულისხმობს და,
ამდენად, იგი უკვე აღნიშნულ მომენტებსაც მოიცავს. გარკვეული
სახით დიდი მხატვრული ეპოქები ყოველთვის მნიშვნელოვან
როლს თამაშობს მომდევნო ეპოქის შემოქმედებით ცხოვრებაში.
ამიტომ იყო, რომ ფ. ენგელსს შეუძლებლად მიაჩნდა რენესანსის
წარმოშობა ანტიკური სამყაროს არსებობის გარეშე. ამასთან, იგი
არსებით ისტორიულ კავშირს ხედავს ახალი დროის მხატ-
ვრული კულტურის განვითარებასა და რენესანსს შორის.

ცალკეულ ხელოვანთა მაგალითი კიდევ უფრო ნათელს
ხდის ამ გარემოებას. კერძოდ, ურუსთაველად ქართულ ლიტ-
ერატურას აღარ ექნებოდა თავისი დიდი ფუძე, რომელმაც
მნიშვნელოვნად განაპირობა ამ ლიტერატურის განვითარების არა
მარტო მეორეხარისხოვანი ნიშან-თვისებები, არამედ არსებითი
მხარეც, მხატვრული სიძლიერე. შ. რუსთაველი ჩვენი მწერლო-
ბის ფუძეთაფუძეა, ის დიდი შუქმფენია, რომელიც დღემდის
ინარჩუნებს შემოქმედებითი სრულფასოვნების ნიმუშისა და
შთაგონების ძალას. უდავოა ისიც, რომ უბარათაშვილოდ ქარ-
თული პოეზიის შემდგომი ბედი შედარებით შეზღუდული და
ფერმკრთალი იქნებოდა, ცხადია, აქ ლაპარაკია დიდ შემოქმედთა
და დიდ მხატვრულ ეპოქათა იმ მნიშვნელობაზე, რომლის გამო
სრული და თავისებური ელფერით ვლინდება ამა თუ იმ ეპოქის
ან ცალკე ხელოვნის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, განპი-
რობებული, როგორც ობიექტური ეპოქისეული ვითარებით, ისე
სუბიექტური ფაქტორით.

ლიტერატურის განვითარების პროცესში ლიტერატურული
ტრადიციის როლის აქ აღნიშნულ ურთიერთისაგან პირობით
გამოყოფილ მომენტთა მთლიანობა გარკვევით ავლენს იმ თავის-
ებურებებსაც, რომლებიც ლიტერატურის ისტორიის სუბიექტუ-
რი ფაქტორისათვის არის დამახასიათებელი. აქვე ისიც უნდა
აღინიშნოს, რომ ყველა ეს მომენტი ყოველ კონკრეტულ შემ-

თხვევაში თავისებურ გამოხატულებას პოულობს, ხოლო, საერთოდ, ლიტერატურული მემკვიდრეობის ისტორიული მნიშვნელობა მით უფრო არსებითია, რაც უფრო პროგრესული და ხალხურია იგი. ამიტომაც, რომ მხატვრული კულტურის დემოკრატიული ნაკადი ამ მხრივაც გარკვეული განსაკუთრებულობით გამოირჩევა.

ლიტერატურის განვითარება შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ ეპოქათა მექანიკური თანამიმდევრობის სახით. იგი უაღრესად მთლიანი და შინაგანი არსებითი კავშირით განპირობებული პროცესია, ხოლო მისი ეპოქები გვევლინება როგორც ამ რთული პროცესის შინაგანი ისტორიული ნაირსახეობა, საფეხურები, ეტაპები, რომელთა ერთიანობა ობიექტურ აუცილებლობას წარმოადგენს. ამასთან, რაც უფრო ფართო, ღრმა და არსებითია ეს კავშირი ცალკეულ ეროვნულ ლიტერატურათა სფეროში, მით უფრო ძლიერი და მრავალმხრივია მწერალთა შემოქმედებითი წარმატებები და ამასთანავე, მით უფრო მკვეთრად ვლინდება ისტორიული სხვადასხვაობაც. ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგან, თუ ლიტერატურას საკუთარი სპეციფიკური არსი და განვითარების ასეთივე კანონზომიერება ახასიათებს, მაშინ აუცილებელია, მისი ისტორია გარკვეული შინაგანი კავშირითაც ხასიათდებოდეს და თავისივე თავის განვითარების ერთ-ერთ ფაქტორადაც მოგვევლინოს.

ხელოვნება და ლიტერატურა ხომ იდეოლოგიურ ზედნაშენთა სფეროს განეკუთვნება. ამასთან, იდეოლოგიის სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, დამოუკიდებელი განვითარება და საკუთარი კანონები ხელოვნების ისტორიაში უფრო მკვეთრად ვლინდება. ხელოვნების განვითარების ობიექტურ და სუბიექტურ ფაქტორთა ერთიანობა, რომელშიც ისტორიული აუცილებლობით არის ნაგულისხმევი განვითარების უკვე მოპოვებული და ტრადიციად ქცეული შედეგები, წარმოადგენს ხელოვნების ისტორიული პროცესის კანონზომიერების აქ აღნიშნულ თავისებურებათა საფუძველს.

ლიტერატურის საზოგადოებრივი დანიშნულება და გემოქმედება ცხოვრებაში

ლიტერატურა, თავისი სპეციფიკური არსის გამო, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, არა მარტო ყოველმხრივ და ყველაზე სრულად განასახოვანებს ადამიანთა ცხოვრებას, გრძობებსა და ფიქრებს, იდეალებსა და, საერთოდ, მთელ სულიერ-ინტელექტუალურ ინტერესებს, არამედ იგი ადამიანზე ზემოქმედების ასეთივე განსაკუთრებული უნართაც იქცევს ყურადღებას. ამიტომ ლიტერატურა ადამიანის სულიერი და ინტელექტუალური სამყაროს ფორმირებისა და განვითარების ერთ-ერთ არსებით ფაქტორს წარმოადგენს. იგი მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების პროცესებზე; რაც მთავარია, ეს უნარი, ძალა ნიშანდობლივია მხატვრულ ნაწარმოებთა როგორც იდეურ-შინაარსობრივი (ასახვით-შემეცნებითი) მონაცემებისათვის, ისე სპეციფიკური მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციისათვისაც. ეს უკანასკნელი, მთელი თავისი არსებით დიდი საზოგადოებრივი დანიშნულებით ხასიათდება, საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებების გამოხატვას ემსახურება, ადამიანთა ესთეტიკური გრძობის კონკრეტულ-ისტორიულ რეპროდუქციად გვევლინება, ხელოვნების მიმზიდველობის, ემოციური ზემოქმედებისა და დამაჯერებლობის არსებით განმსაზღვრელ ფაქტორს შეადგენს.

ცნობილია, რომ იდეოლოგიური ზედნაშენი, რომელსაც განეკუთვნება: პოლიტიკური, სამართლებრივი, მხატვრული, რელიგიური, ფილოსოფიური და სხვა შეხედულებანი, არ ხასიათდება თავისთავადი, ცხოვრების ობიექტური პირობებისაგან დამოუკიდებელი თვითგანვითარებით, მაგრამ ბაზისისა და ზედნაშენის დამოკიდებულება მხოლოდ აქ აღნიშნულით არ ამოიწურება. ზედნაშენის დანიშნულება, მისი სპეციფიკა ისაა, რომ იგი საზოგადოებას ემსახურება პოლიტიკური, იურიდიული, ესთეტიკური და სხვა იდეებით.

კლასობრივ საზოგადოებაში, რასაკვირველია, ზედნაშენი არ არის მთლიანი, განუყოფელი ხასიათის. აქ გაბატონებული იდეები გაბატონებული კლასების იდეებს წარმოადგენს, ამ კლასების ბატონობის შენარჩუნებასა და განმტკიცებას ემსახურება. ექსპლოატირებული მასების, პროგრესულ-რევოლუციური კლასებისა და პარტიების იდეოლოგიური შეხედულებანი კი უპირისპირდება გაბატონებული კლასის ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ინტერესებს, გაბატონებულ იდეოლოგიას. კლასობრივ-პოლიტიკური ბრძოლები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ყოველთვის პოულობს გამოხატულებას მოცემული ეპოქის მხატვრულ ქმნილებებში.

ლიტერატურის ცხოველი ზემოქმედება ადამიანის გრძნობასა და გონებაზე იმითაა განპირობებული, რომ ლიტერატურა ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების, ეპოქის სისხლხორცეულად სასიცოცხლო ინტერესების მხატვრულ რეპროდუქციას ახდენს. დიდი ლიტერატურა და ხელოვნება, ადამიანთა ცხოვრებასთან ამ მჭიდრო კავშირის გამო გვევლინება საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესებზე მძლავრი ზემოქმედების ფაქტორად. ადამიანთა შეგნებასა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმდინარე პროცესებზე ლიტერატურის ზემოქმედების სიძლიერე მხატვრული განზოგადების სიღრმეზეა დამოკიდებული.

ცხოვრების ცხოვრებისავე ფორმაში წარმოსახვა ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოებს ანიჭებს ადამიანზე ცხოველი ზემოქმედების ძალას, ამაღლებს მისი ინტელექტუალური და ემოციურ-ესთეტიკური გავლენის უნარს.

ხელოვნების ეს ძლიერი ზემოქმედება გვაქვს მხედველობაში, როდესაც ვემხრობით იმ ჭეშმარიტ დებულებას, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების საგანი ქმნის საზოგადოებას, რომელსაც გაეგება ხელოვნება და შესწევს სიმშვენიერით დატკბობის უნარი. ამაში მკლავნდება ლიტერატურისა და ხელოვნების ის განსაკუთრებული როლი, რომელიც ადამიანთა კულტურისა და გემოვნების განვითარებასა და სრულყოფაში მდგომარეობს.

ლიტერატურის ცხოვრებასთან კავშირსა და ცხოვრებაზე უკუზემოქმედების აღნიშნული ხასიათი ზოგადია, საყოველთაოა, მაშასადამე, სწორედ მისი ამ ზოგადობის გამო, ძალაში რჩება ყველა ღროსა და პირობებში. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამა თუ იმ ერის ცხოვრებაში მხატვრული კულტურა და, კერძოდ, ლიტერატურა ერთი და იმავე მნიშვნელობის როლს ასრულებდეს ყოველთვის. სხვადასხვა ერის ლიტერატურის ისტორიაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ლიტერატურის ცხოვრებასთან კავშირსა და ცხოვრებაზე ზემოქმედების სიძლიერე თვით საზოგადოებრივი ცხოვრების კონკრეტულ-ისტორიული პირობების, ლიტერატურის იდეურ-სოციალური არსის პროგრესულობისა და მხატვრული დონის ერთობლიობით განისაზღვრება.

„ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც საქართველოს „ქროს ხანის“ საკაცობრიო მნიშვნელობის მხატვრულ შედეგს წარმოადგენს, ნათელყოფს, რომ იმ პერიოდისათვის ლიტერატურის კავშირი საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან განსაკუთრებულად ცხოველი, მრავალმხრივი და არსებითი ხასიათისა იყო. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ დიდი ინტერესისა და კვლევის საგანს წარმოადგენს არა მარტო ლიტერატურისმცოდნეთათვის, არამედ ისტორიკოსებისა და ფილოსოფოსებისათვის, ეკონომისტებისა და სოციოლოგებისათვისაც.

ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ აღორძინების ხანის (XVI–XVII–XVIII სს.) ქართული ლიტერატურის აღმავლობასა და მნიშვნელოვან სოციალურ დანიშნულებაზე, მაგრამ ამ პერიოდში ეპოქის საერთო სულისკვეთება მაინც ვერ ამალღდა იმ დონემდე, რომ იგი გამხდარიყო ისეთი მრავალმხრივი საზოგადოებრივი ინტერესების ცხოველ და მაღალმხატვრულ ფორმაში გამომხატველი, როგორადაც ჩვენ რუსთაველის ეპოქის სულისკვეთება და თვით „ვეფხისტყაოსანი“ მოგვევლინა. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო ის გარემოება, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ განსაკუთრებული მხატვრული სიძლიერით ხორცშესხმული პროგრესული იდეები უურჩებოდა აღორძინების ხანის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურ შეზღუდულობას. ეპოქის წი-

ნაღმდევობრივი ხასიათით უნდა აიხსნას ის დამოკიდებულება, რასაც მაშინ „ვეფხისტყაოსნისადმი“ იჩენდნენ.

მე-19 საუკუნის საქართველოს სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების განსაკუთრებულმა ხასიათმა განაპირობა ის, რომ ქართველმა სამოციანელებმა ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის მეთაურობით სიტყვაკაზმულ მწერლობას მშობლიური ხალხის ეროვნული და სოციალური ჩაგვრისაგან განთავისუფლების ბრძოლა დაუსახეს მიზნად. იმ დროის ქართული ლიტერატურა ჭეშმარიტად წარმოადგენდა ცხოვრების გარდაქმნისათვის მებრძოლი პროგრესული იდეების, სულისკვეთების მკვეთრსა და საფუძვლიან გამოხატულებას. მწერლობამ ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხების გამოშეურებისა და გადაჭრის ყველა სადავე აიღო ხელთ; მეფის მკაცრი ცენზურის პირობებში მხატვრულ სიტყვას პუბლიცისტიკაზე უფრო მეტად შეეძლო ხალხის ეროვნული და სოციალური ინტერესების ქომაგი ყოფილიყო. ამითაც უნდა აიხსნას ქართული კრიტიკული რეალიზმის განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ და სოციალურ მოძრაობაში. აკი ამბობდა ილია ჭავჭავაძე: „ერის წყლული მაჩნდეს წყლულად, მეწოდეს მის ტანჯვით სულიო“.

შემთხვევითი არ არის, რომ ყოველი ერი განსაკუთრებულად პატივს სცემს იმ მწერლებს, რომლებსაც საფუძვლიანად და ჭეშმარიტი მხატვრული განზოგადებით გამოუხატავთ ეპოქის სულისკვეთებით ნაკარნახევი პროგრესული იდეები და ამით თავიანთი მხატვრული ქმნილებები შთამომავლობისათვის დაუტოვებიათ როგორც გონებრივი, ესთეტიკური და მორალური აღზრდის დაუძველებელი და დაუშრეტელი საგანძური. ყველა ეპოქის ჭეშმარიტად თანამედროვე მწერლობას მომავლის ყველა დროსა და პირობებში გააჩნია ადამიანებზე გამაკეთილშობილებელი ზემოქმედების ცხოველმყოფელი ძალა.

„შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“ — ამბობს შ. რუსთაველი „ვეფხისტყაოსნის“ შესავალში და, მართლაც, დიდი სიბრძნე და ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების რწმენა შეუძენია

ქართულ ხალხს, ყველა ადამიანს, ვინც ამ პოემის სიდიადეს ზიარებია.

ქართული კრიტიკული რეალიზმის მამამთავრები და მე-დროშენი — ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი — ყოველთვის ხაზს უსვამდნენ მხატვრული ლიტერატურის ადამიანის გრძნობასა და გონებაზე ზემოქმედების განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და სიძლიერეს. მხატვრული ლიტერატურა, სასცენო ხელოვნება, ილია ჭავჭავაძის განსაზღვრით, „ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გონებაზედ უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რაიმე, ამ აზრით არის იგი სანატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობისა და ჭკუის გამაფაქიზებელი, გამწმენდელი“.

აკაკი წერეთელი მწერალს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველდღიური აკკარგიანობის მხატვარ მემატიანეს უწოდებდა. იგი თავის კალამს ახასიათებდა როგორც „ყოველდღიურ სამუშაო იარაღს“. მწერლის ნაწარმოებებში „...იმას უნდა ვხედავდეთ, რაც მის გულს, როგორც ხალხის თანაზიარს, მოხვედრია“.

„ვინ არის ნიჭიერი მწერალი?“ — სვამდა კითხვას ვაჟა-ფშაველა და უპასუხებდა: „ვისაც ღიდად უყვარს ადამიანი, ღიდად მოწადინებულია გააბედნიეროს იგი, ვისაც ღიდად უყვარს ცხოვრება და ენიაზება მისი გაუკეთესება. ამისათვის საჭიროა ღიდი გრძნობა, ღიდი ცოდნა ადამიანის სულისა და მისი ცხოვრების“¹. ვაჟა გარკვევით ლაპარაკობს მწერლობის ღიდი საზოგადოებრივ დანიშნულებასა და მოვალეობაზე.

მწერლის უპირველესი მოვალეობაა, გაარკვიოს ადამიანი ცხოვრების რთულ პროცესებში, შეაძულოს ადამიანს ყოველივე ცუდი, ამორალური და საზოგადოებრივად მავნე, განაწყოს ადამიანი სიკეთისათვის, ბედნიერებისათვის, უკეთესი მომავლისათვის საბრძოლველად. ამ მიზნის მისაღწევად მწერალმა ცხოვრების ცოცხალი სურათები, ცხოვრებისეული ტიპები უნდა დახატოს.

¹ ვაჟა-ფშაველა, თხზ., ტ. V, 1961, გვ. 262.

„პოეტის ერთი უმთავრესი მოვალეობათაგანია, — წერს ვაჟა, ტიპების ხატვა, — ისეთის ტიპებისა, რომელნიც უვარგისნია და მეორე, რომელნიც საჭირონია ცხოვრების გასაუკეთესებლად. ამიტომ დიდი ცოდვა და ნაკლია მწერლებისა და პოეტებისა, თუ იმათ შეუძლიანთ და ვერ პხატავენ ახალგაზრდობის მისაბამავს, ახალგაზრდობის აღმზრდელს ტიპებს. თვითონ მწერლობაც ამისთანა შემთხვევაში სუსტი და უმარილოა“.¹

ნ. ჩერნიშევსკი განსაკუთრებით უსვამდა ხაზს ლიტერატურის აღმზრდელობით როლს, რასაც იგი, უწინარეს ყოვლისა, ცუდ-ისაგან ადამიანის განრიდებასა და კეთილის გრძნობით განმსჭვალვაში ხედავდა. „პოეტები, — წერს ჩერნიშევსკი, — ადამიანთა წინამძღოლები არიან ცხოვრებისა და გრძნობადი სახეების კეთილშობილურად გაგებაში; ვკითხულობთ რა მათ ნაწარმოებებს, ჩვენ ვეჩვევით ყოველივე უხამსისა და ცუდისაგან განრიდებას, ვგებულობთ ყოველივე კეთილისა და მშვენიერის მომხიბვლელობას, ყოველივე კეთილშობილურის სიყვარულს. ვკითხულობთ რა მათ, ჩვენ თვითონ ეხდებით უფრო უკეთესნი, კეთილნი და კეთილშობილნი“.²

მხატვრული სიტყვის უდიდესი შესაძლებლობით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ლიტერატურა, მისი ცალკეული შედეგები ხალხთა მასებში უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს. ყოველი ადამიანი, რომელსაც საერთო კულტურული განვითარების მინიმუმი მაინც გააჩნია, შეუძლებელია გატაცებული არ იყოს პოეზიით, მხატვრული ლიტერატურით. ადამიანების, კლასებისა და პარტიების იდეალები, მათი ინტერესების შეჯახება, დადებითსა და უარყოფითს, წარმატებასა და პროგრესულს შორის ბრძოლა ისე ცოცხლად და მრავალფეროვნად ხელოვნების არც ერთ დარგში არ არის წარმოდგენილი, როგორც სიტყვაკაზმულ მწერლობაში. სიტყვაკაზმული მწერლობის ეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მხედველობაში

¹ ვაჟა-ფშაველა, თხზ., ტ. V, 1961, გვ. 405.

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, 1947, гв. 313.

მაქსიმ გორკის, როდესაც წერს: „ლიტერატორმა უნდა გაიგოს, რომ ის წერს არა მხოლოდ კალმით, არამედ ხატავს სიტყვებით, და ხატავს არა როგორც ფერწერის ოსტატი, რომელიც ადამიანს გამოსახავს უძრავობაში, არამედ ცდილობს წარმოსახოს ადამიანები განუწყვეტელ მოძრაობაში, მოქმედებაში, დაუსრულებელ ურთიერთ შეტაკებაში, კლასების, ჯგუფების, ერთეულთა ბრძოლაში“.

თავისთავად ცხადია, სინამდვილის მართალი წარმოსახვა მაღალმხატვრულობის გარეშე მკითხველის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას ვერ დააკმაყოფილებს. მაღალმხატვრულობა და მაღალიდურობა ორგანულად განაპირობებს ერთმანეთს. ცნობილია, „ადამიანური კომედიის“ დიდი შემეცნებითი ღირსებები. მასში ბალზაკმა თავი მოუყარა ფრანგული საზოგადოების მთელ ისტორიას, საიდანაც თვით ეკონომიკური დეტალების თვალსაზრისითაც კი უფრო მეტის გაგება შეიძლება, ვიდრე ამ პერიოდის სპეციალისტების — ისტორიკოსების, ეკონომისტების და სტატისტიკოსების შრომებიდან. და, მართლაც, უდიდესი რეალისტი მწერლის დიდი მხატვრული ნიჭი დამშვენებულია მისი შემოქმედების ასევე დიდი შემეცნებითი ღირებულებით. იგივე ითქმის ლევ ტოლსტოის შესახებ, რომელსაც რუსეთის რევოლუციის სარკე ეწოდა, როგორც უდიდეს რეალისტსა და შემოქმედს, მიუხედავად მისი მცდარი პოლიტიკური მრწამსისა.

სავსებით ბუნებრივ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, რომ ლიტერატურის როლი განსაკუთრებით გაიზარდა კრიტიკული რეალიზმის წარმოშობის შემდეგ. ექსპლუატატორულ კლასებს მილიონიან მშრომელ მასებზე ინტერესების გამომხატველი მწერლობის ეს განსაკუთრებული ზემოქმედებითი ძალა არ გამოპარვიათ. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ცარიზმის დამქაშებმა რომან „დედის“ გამოქვეყნებისათვის (1905 წ.) მ. გორკის პასუხისგებაში მიცემამ განიზრახეს.

ცნობილია, რომ საქართველოში ბატონყმური ურთიერთობის შესახებ სიმართლის თქმით განრისხებული მებატონეები სიკვდილით დაემუქრნენ „სურამის ციხის“ ავტორს დ. ჭონქაძეს.

ქართველ სამოციანელთა შემოქმედებას „მაღალი საზოგადოების“ უღმობელი ცენზურა მძიმე ტვირთად აწვა კისერზე. სიმართლის თქმა „ენის კენჭით“ გვიხდებოდაო, — შენიშნავდა ილია ჭავჭავაძე.

მართლაც, ლიტერატურის შემოქმედების მეშვეობით სინამდვილის სასურველი გარდაქმნა, უწინარეს ყოვლისა, ადამიანის ფორმირების პროცესში აქტიური მონაწილეობის მიღებას გულისხმობს. მაღალმხატვრული და ჭეშმარიტად პროგრესული ლიტერატურა გასაგები და საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის. იგი უნდა აერთიანებდეს ამ მასების გრძნობას, აზრსა და ნებისყოფას, აღაფრთოვანებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და ავითარებდეს. მართლაც, რეალისტური ლიტერატურა, ხელოვნება ხალხის გრძნობისა და გონების, მოქალაქეობის, ზნეობისა და ესთეტიკური კულტურის გაფართოების, განვითარებისა და ამაღლების არსებით ფაქტორს წარმოადგენს.

მსოფლმხედველობის როლი მხატვრულ შემოქმედებაში

მსოფლმხედველობის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მხატვრული ასახვის პროცესში მეტყველებს ლიტერატურისა და ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი პრაქტიკა. კრიტიკული რეალიზმი რომ განვიხილოთ, დაერწმუნდებით, თუ რაოდენ დიდი განსხვავებაა ამ მიმდინარეობის ცალკეულ წარმომადგენელთა შორის. კერძოდ, თუ ერთმანეთს შევადარებთ თ. დოსტოევსკისა და ნ. ჩერნიშევსკის დადებით გმირებს, ვთქვათ, ალიოშა კარამაზოვსა და რახმეტოვს, ძალიან დიდ განსხვავებას აღმოვაჩინთ. მხატვრული ტალანტის მიხედვით ლ. ტოლსტოი და თ. დოსტოევსკი განუზომლად მაღლა დგანან ნ. ჩერნიშევსკიზე, მაგრამ ამ უკანასკნელის დადებითი გმირები უფრო სწორად ასახავენ სინამდვილის განვითარების ტენდენციებს და ამ მხრივ გაცილებით მეტი სიღრმით ხასიათდებიან. ეს კი განპირობებულია იმით, რომ როგორც მოაზროვნე, ნ. ჩერნიშევსკი, თავისი მატერიალური შემეცნების თეორიით განუზომლად მაღლა დგას ლ. ტოლსტოისა და თ. დოსტოევსკიზე, რომელთა მსოფლმხედველობაში წამყვან ადგილს ქრისტიანული იდეალები იჭერს. მაგრამ მხატვრულ შემოქმედებაში მთავარი და გადამწყვეტია ცხოვრების ცოდნის სიღრმე და მხატვრული ტალანტი. სწორედ ამ ძირითადი ფაქტორის გამო დგანან, როგორც შემოქმედნი, ლ. ტოლსტოი და თ. დოსტოევსკი განუზომლად მაღლა ნ. ჩერნიშევსკიზე, როგორც მწერალზე, როგორც შემოქმედზე.

მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაში მსოფლმხედველობის როლის კვლევა ისტორიული თვალსაზრისით მიდგომას მოითხოვს. თუ პრობლემას ამ მხრივ შევხედავთ, დაერწმუნდებით, რომ რეალიზმის აღმოცენებამდე და შემდეგაც მისგან განსხვავებული ლიტერატურული მიმდინარეობანი და შესაბამისი

შემოქმედებითი თვალსაზრისები მხატვრული ასახვის მეთოდს სინამდვილის გაგებისა და შემეცნების სხვადასხვა რივის პრინციპებს უდებდნენ საფუძვლად. ცხადია, ყოველი მხატვრული მეთოდი მოიცავს დამახასიათებელ ნიშან-თვისებების მთელ სისტემას, მაგრამ მაინც შეიძლება გამოიყოს ძირითადი პრობლემა, რომელიც ყოველი შემოქმედებითი მეთოდის არსის განმსაზღვრელად წარმოგვიდგება. იგი მოიცავს ადამიანის ხასიათის განმსაზღვრელი ნიშნების გაგებისა და მხატვრული გამოსახვის პრინციპების სპეციფიკურ გადაწყვეტას მოცემულ მიმდინარეობაში. იმის მიხედვით, თუ რა თვალსაზრისით, როგორ და რა საშუალებებით წყვეტს მხატვრული მეთოდი ამ პრობლემას, ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მისი სპეციფიკის შესახებაც. მაგალითად, კლასიციზმი ადამიანის პიროვნებაში ინდივიდუალური გრძნობის და სახელმწიფოებრივი მოვალებების ურთიერთობის საკითხს წყვეტდა ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ. აქ ადამიანის პირადი ბედნიერება არაფრად ჩასაგდებ ფენომენად იყო მიჩნეული სახელმწიფოს ინტერესებთან შედარებით. ამიტომაც, რომ პირველი ყოველთვის მსხვერპლად ეწირება მეორეს. ამას უკავშირდება ადამიანის ხასიათის განზოგადების ძირითადი პრინციპი კლასიციზმში, რომელიც პერსონაჟის ხასიათის მხოლოდ ერთი თვისების წარმოსახვას მოიცავს... მაგალითად, პიერ კორნელის ტრაგედიაში — „ჰორაციუსები“ — ძირითადი გმირი წარმოდგენილია ხასიათის ერთი თვისებით — რომის იმპერიის ინტერესებისადმი უსაზღვრო ერთგულების სულისკვეთებით, ხოლო მისი და — კამილა, რომელიც უპირისპირდება ჰორაციუსს, წარმოდგენილია ხასიათის ასევე ერთი, მაგრამ საპირისპირო თვისების მიხედვით — იგი იბრძვის მხოლოდ პირადი ბედნიერებისათვის, სურს მისთხოვდეს ალბანეთის მთავარს კურიაციუსს.

ნატურალიზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისის ჩამოყალიბებაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა XIX საუკუნის საბუნებისმეტყველო მეცნიერების წარმომადგენლების შეხედულებებმა. ეს იმაში გამოვლინდა, რომ ამ შემოქმედებითი მეთოდის წამყვან პრინციპად იქცა მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც ადამიანის

ხასიათის თავისებურებას განაპირობებს წინაპართაგან შთამომავლობით მიღებული ფსიქოლოგიური ტემპერამენტის განმსაზღვრელი მემკვიდრეობითი თვისებები. ამასვე უკავშირდება ადამიანის გარემომცველი საგნებისა და მოვლენების ფოტოგრაფიული, დაწვრილებითი ანალიზის პრინციპი.

სენტიმენტალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის არსს განსაზღვრავს ნაწარმოების ძირითადი გმირის მიერ ბუნების მოვლენებისა და ადამიანებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებების გადმოცემა. ამიტომ ამბობდა ი. ჭავჭავაძე, რომ სენტიმენტალური სკოლის მწერალი ძირითად მიზნად ისახავს, გვიჩვენოს ის, „რაც მას თვითონ უგრძენია და არა ის, რაც ბუნებაშია“.

კრიტიკული რეალიზმი თავისი დროისთვის წარმოადგენდა ლიტერატურის განვითარების უმაღლეს საფეხურს მხატვრული შემეცნების ისტორიაში. ამჟამად კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის არსის შესახებ ვმსჯელობთ მსოფლიოს მოწინავე ხალხების მრავალი დიდი მწერლის შემოქმედების მხატვრულ პრინციპთა გათვალისწინების საფუძველზე, მაგალითად, იმ მიზნით, რომ განვსაზღვროთ რეალისტური შემოქმედებითი თვალსაზრისის სპეციფიკა, საერთო ნიშნები უნდა აღმოვაჩინოთ ისეთ ურთიერთისაგან განსხვავებული მწერლების შემოქმედებაში, როგორცაა, ვთქვათ, სტენდალი, დოსტოევსკი, ჩერნიშევსკი, შჩედრინი, ვაჟა-ფშაველა. შემოქმედება თითოეული ამ მწერლისა და აგრეთვე ბევრი სხვისი, მოიცავს უაღრესად თავისებურსა და ინდივიდუალურ ნიშნებს, რომლებიც ძირითადად განპირობებული არიან მათ მსოფლმხედველობებსა და ტალანტებს შორის არსებული განსხვავებით. მაგალითად, ცნობილია, რომ თ. დოსტოევსკი ქრისტიანული სოციალიზმის იდეებს იზიარებდა, ნ. ჩერნიშევსკი რევოლუციურ-დემოკრატიულ იდეალებს ემხრობოდა, ხოლო ი. ტურგენევი ლიბერალური თავადაზნაურობის თვალსაზრისზე იდგა. როგორც ცნობილია, კრიტიკული რეალიზმის გამოჩენილ წარმომადგენელთა შორის სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებში არ არსებობს შეხედულებათა ერთ-

თიანობა. განსხვავება თავს იჩენს უპირატესად იმ ნაწილში, რომელიც მოიცავს მომავლის წინასწარჭვრეტი პრობლემას.

რაც შეეხება არსებული საზოგადოების უარყოფას, აქ მათი პოლიტიკური შეხედულებები, განსაკუთრებით კი ისინი, რომლებიც მათ მხატვრულ ქმნილებებშია გამოვლენილი, არსებითად არ შორდებიან ერთმანეთს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, არც იმის მტკიცება იქნებოდა სწორი, თითქოს კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა პოლიტიკურ შეხედულებებში მხოლოდ განსხვავება გვაქვს. როგორც ცნობილია, ყველა მათგანი უარყოფითად იყო განწყობილი თანამედროვე საზოგადოების მიმართ, შეუბრალებლად აკრიტიკებდა მას და პირდაპირ აყენებდა არსებული წყობილების შეცვლის საკითხს. სწორედ ეს განსაზღვრავს კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკურ კრელოს. მსოფლმხედველობის ცნების შინაარსიდან სოციალ-პოლიტიკური შეხედულებების ეს მხარე იმდენად დიდ როლს თამაშობს კრიტიკული რეალიზმის მეთოდის განსაზღვრაში, რომ ზოგიერთ მწერალთან, გარდა იმისა, რომ მოცემული გვაქვს სავსებით განსხვავებული, ხშირად მცდარი გადაწყვეტა მომავლის პრობლემისა, ასევე ვხვდებით აგრეთვე ზოგიერთი ისეთი შემოქმედებითი პრინციპის გამოვლენასაც, რომელიც ვერც კი თავსდება კრიტიკული რეალიზმის ჩარჩოებში. მაგალითისთვის ავიღოთ თუნდაც დოსტოევსკის შემოქმედება. კერძოდ, წინააღმდეგობრივია თ. დოსტოევსკის შეხედულებანი გარემოს წარმოსახვის შესახებ. როგორც ცნობილია, მწერალი დასცინოდა იმათ, ვინც ადამიანის გამართლებას ცდილობდა იმით, რომ ბრალს სდებდა გარემოს. დოსტოევსკის აზრით, გარემოებების ზეგავლენა არ ცვლის ადამიანის თვისებებს გარემოს ამა თუ იმ მოვლენის შემოქმედებით:

„არა, ხალხი არ უარყოფს დანაშაულს და იცის, რომ დანაშაულის ჩამდენი დამნაშავეა, მაგრამ ხალხმა ისიც იცის, რომ ყოველ დამნაშავესთან ერთად თვითონაც დამნაშავეა, მაგრამ ბრალს სდებს რა საკუთარ თავს, სწორედ ამით ამტკიცებს, რომ არ სწამს „გარემო,“ სწამს, პირიქით, რომ გარემო სავსებითაა

დამოკიდებული მისგან, მისი უწყვეტი მონანიებისა და თვით-სრულყოფისაგან“¹.

მიუხედავად ამისა, დოსტოვესკის შემოქმედება მთლიანად თავსდება კრიტიკული რეალიზმის თვალსაზრისის ფარგლებში. ცხადია, ეს მხოლოდ იმით არ არის განპირობებული, რომ კრიტიკული რეალიზმი უარყოფს არსებულ სოციალურ სინამდვილეს. აქ, უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ის, რომ კრიტიკული რეალიზმი რუსეთსა და საქართველოზე ადრე დასავლეთ ევროპაში აღმოცენდა. მისი ესთეტიკური თვალსაზრისის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ფრანგი განმანათლებლების მიერ შემუშავებულმა ასახვის მატერიალისტურმა თეორიამ, რომელიც შემდგომ განვითარებას და გაღრმავებას პოულობს რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკის და ნ. დობროლიუბოვის ნააზრევში. აქ უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე ისიც, რომ ევროპის ხალხებისა და რუსი ხალხის ბრძოლა სოციალური თავისუფლებისათვის არა მხოლოდ აისახა კრიტიკული რეალიზმის მწერლობაში, არამედ მან ერთგვარად განაპირობა კიდევაც კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკური თვალსაზრისი. კერძოდ, როგორც ცნობილია, ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებში გამოხატულება პოვა მრავალმილიონიანი რუსი გლეხობის პროტესტმა მჩაგვრელი გარემოს წინააღმდეგ, ნ. ჩერნიშევსკის, ნ. ნეკრასოვის, მ. სალტიკოვ-შჩედრინის შემოქმედებაში კი — რევოლუციურ-დემოკრატიულმა იდეალებმა. ამითაა განპირობებული, რომ თვით თ. დოსტოვესკიც კი, რომელიც თეორიულად გარემოს ზემოქმედებით არ ხსნის ადამიანის ხასიათსა და ფსიქიკას, თავისი მხატვრული შემოქმედებით გვევლინება მეფის რუსეთის სინამდვილის ერთ-ერთ უდიდეს ბრალმდებლად და უარყოფლად. ნიშანდობლივია, რომ კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები თვითონვე გრძნობდნენ, რომ მათი იდეალები ხშირად არ შეესაბამებოდა იმ

¹ Ф. Достоевский. Дневник писателя за 1873 год, 1922. г. 231-232.

იდეებს, რაც მათ ნაწარმოებებიდან ობიექტურად გამოძლიანარეობდა. ი. ტურგენევი აღნიშნავს:

„რეალური ცხოვრების სიძარბის ზუსტი და ძლიერი წარმოსახვა უდიდესი ბედნიერებაა ლიტერატორისათვის მაშინაც კი, როდესაც იგი არ ემთხვევა მის პიროვნულ სიმპათიებს“.¹

როგორც ცნობილია, ისტორიის ხანგრძლივ პერიოდში ადამიანი მხოლოდ ჩაგვრის საგანს წარმოადგენდა, ხოლო ხალხთა მასებისათვის დამახასიათებლად მხოლოდ პასიურობა და გაუნათლებლობა იყო მიჩნეული. ხალხთა მასებისა და პიროვნების როლის გაგება ზემოქმედებას ახდენს ესთეტიკურ-მხატვრულ თვალსაზრისზე. ამასთან, აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ცნობილი ჭეშმარიტება, რომლის მიხედვითაც მეცხრამეტე საუკუნიდან მოყოლებული, ადამიანის გამოსახვის ის ხერხები, რომლითაც ძველი მწერლები სარგებლობდნენ, უკვე აღარ იყო საკმარისი. ამასთანავე, ყოველი ლიტერატურული მიმდინარეობის შესაბამისი მხატვრული მეთოდის სპეციფიკის განსაზღვრაში არსებითი როლი ენიჭება იმას, თუ როგორ ესმოდათ, საერთოდ, მის წარმომადგენლებს ადამიანი და მისი დანიშნულება ცხოვრებაში, რას მიიჩნევდნენ ხასიათის განმსაზღვრელად მისი მხატვრული წარმოსახვისას. ამ მხრივ მხატვრული მეთოდი ხასიათდება ხალხის მასებისა და ადამიანის როლის ახლებური გაგებით. ხოლო ის, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შემოქმედებითი მეთოდის ფორმირებაში ახალი ადამიანის სახეს, მისი გამოსახვის ახლებურ ხერხებს, კარგად ჩანს ი. ბუხერის სიტყვებიდან: „ახალი ხელოვნება არასოდეს არ იწყება ახალი ფორმებიდან, ახალი ხელოვნება ყოველთვის ახალ ადამიანთან ერთად იბადება“.²

ლიტერატურული მოღვაწეობის სფეროში შემოქმედებითი მეთოდის პრინციპების დაცვა არ ზღუდავს, არ აიძულებს მას ლოზუნგების ილუსტრატორი გახდეს. იგი გულისხმობს

¹ И. Тургенев, Собр. соч., т. 10, М., 1956, гл. 349.

² И. Бухер, Избр. произведения, М., 1959, гл. 119.

მხოლოდ იმას, რომ ლიტერატურამ და ხელოვნებამ სიმართლით წარმოსახოს ცხოვრება. ანატოლი ლუნაჩარსკი მიუთითებდა, რომ: „მხატვრულ ნაწარმოებში, უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია არა... ეს დახვეწილი იდეა! მისი გადმოცემა ხომ კარგ სტატიაშიც შეიძლება... მხატვრულ ნაწარმოებში მნიშვნელოვანია ის, რომ მკითხველს არ ეეჭვება ასახულის სიმართლე, მკითხველი ყოველი ნერვით გრძნობს, რომ ყველაფერი სწორედ ასე მოხდა, ამგვარად იყო ნაგრძნობი, განცდილი, ნათქვამი“.¹

საკითხის ამგვარი დაყენება კავშირშია მხატვრული მეთოდების სფეროს განსაკუთრებულობასთან. კერძოდ, იმასთან, რომ აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა მწერლის ტალანტის სიძლიერეს ენიჭება. ბ. ბელინსკი ტალანტს უწოდებდა „საგნების კონკრეტულ-გრძნობად ფორმაში წარმოსახვის ბუნებრივ ნიჭს“.

შემოქმედებითი მეთოდი, მხატვრული სტილი

შემოქმედებითი მეთოდის სწორი გაგებისათვის აუცილებელია საყოველთაოდ აღიარებული უზოგადესი დებულების გათვალისწინება, რომლის მიხედვითაც შემეცნება წარმოადგენს სამყაროს ასახვას ადამიანის ცნობიერებაში. ამის ხაზგასმა აუცილებელია იმიტომ, რომ უკანასკნელ ათწლეულებში გავრცელდა შეხედულება, რომელიც უარყოფს ლიტერატურის შემეცნებით ბუნებას. ამ თვალსაზრისის ავტორები ამტკიცებენ, რომ მათი საწინააღმდეგო შეხედულების მომხრენი ხელოვნების იდეალურ მოდელად მიიჩნევენ რეალისტურ მხატვრულ ლიტერატურას, კერძოდ, ისეთ ჟანრებს, როგორცაა რომანი და მოთხრობა. ხელოვნების, კერძოდ, სიტყვიერი ხელოვნების შემეცნებითი დანიშნულების აღიარება, ამტკიცებენ ისინი, ნიშნავს მისი ზოგადი კანონების შეცვლას კერძო კანონებით, რადგანაც აქედან

¹ А. Луначарский. "Апри Барбюс" (из личных воспоминаний в "Вечерней Красной газете", 15-16 V, 1993).

თითქოს თავისთავად კეთდება დასკვნა მხატვრული შემოქმედების სხვა დარგების არასრულფასოვნების შესახებ. თავიანთი დებულებების დასამტკიცებლად მოაქვთ მონაცემები ანტირეალისტური მეთოდებით შექმნილი ნაწარმოებიდან. მიუთითებენ, რომ შემოქმედებითი მეთოდის შესწავლის საქმე ხელში აქვთ ჩაგდებული ლიტერატურათმცოდნეებს, რომლებიც კვლევას ამყარებენ მხოლოდ რეალიზმის მონაცემებზე, ცხადია, ამგვარი მოსაზრებები მოკლებულია საფუძველს.

მკვლევრის პოზიცია ესთეტიკური ფენომენის შესწავლისას მყარ, ნათელ მეცნიერულ პოზიციას უნდა ემყარებოდეს. ამგვარ პოზიციას აკადემიკოსი შალვა ნუცუბიძე უწოდებდა „ანტი-ფორმალისტურს“, რომლის „დამახასიათებელ თვისებას შეადგენს ყურადღების ცენტრის ესთეტიკური ფენომენის შინაარსზე გადატანა. მთავარია ამ შემთხვევაში აზრი, რომელიც უნდა გამოითქვას, იდეა, რომელსაც ემსახურება ხელოვნება, სული, რომელიც უნდა აცხოველებდეს შემოქმედის ნაწარმოებს“¹.

ამჟამად ლიტერატურათმცოდნეთა ნაწილი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მწერლობის მრავალსაუკუნოვანი პრაქტიკით არ დასტურდება ხელოვნების შემოქმედებითი დანიშნულება. მოაქვთ ანტირეალისტური მეთოდების შემოქმედებითი მონაცემები და ამტკიცებენ, რომ მხატვრული მეთოდის პრობლემის შესწავლის საქმე ხელში აქვთ ჩაგდებული ლიტერატურათმცოდნეებს, რომლებიც კვლევას ამყარებენ რეალიზმის მონაცემებზე. მართალია, შემეცნებითი ფუნქცია ყველაზე სრულად რეალიზმში იჩენს თავს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, თითქოს სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობანი და მეთოდები საერთოდ იღებს ხელს სინამდვილის შემეცნებაზე. მართალია, კლასიციზმის, რომანტიზმის, სენტიმენტალიზმისა და ნატურალიზმის მხატვრული თვალსაზრისები ერთგვარად ზღუდავს სინამდვილის სრულ, ადეკვატური ფორმით წარმოდგენას მხატვრულ შემოქმედებაში, მაგრამ მოლიერის, რასინის, ბაირონის, შელის, შილერის, ჰიუგოს,

¹ შალვა ნუცუბიძე, ხელოვნების თეორია, თბ., 1929, 113.

ქელდერლინის, სტერნის, ზოლას ნაწარმოებებში მოცემული გვაქვს სინამდვილის ღრმა, მრავალმხრივი, თუმცა თავისებური, ფორმით წარმოსახვა, რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგანაც სამყარო აქ გარდატეხილია სპეციფიკურ შემოქმედებით პრიზმაში. ჩვენ მიერ განვითარებული შეხედულების საწინააღმდეგო თვალსაზრისის მომხრეებს არსებითად მხოლოდ ფორმალისტური მიმდინარეობის მონაცემები მოაქვს ხელოვნების შემეცნებითი დანიშნულების უარსაყოფად. მაგრამ არც ფორმალისტურ მიმდინარეობათა მხატვრული პრაქტიკა ამართლებს სავსებით იმას, თითქოს ხელოვნება შემეცნებას არ წარმოადგენდეს, კერძოდ, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ ანტიესთეტიკურ (ფუტურიზმი, აბსტრაქციონიზმი, ტაშიზმი, სიურრეალიზმი და სხვ.) მიმდინარეობებს. ისეთი მიმდინარეობები, როგორცაა, მაგალითად, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, პრინციპულად არ უარყოფენ სინამდვილის შემეცნებას.

ძირითადი, პრინციპული შეცდომა მეცნიერთა ერთი ჯგუფისა მხატვრული მეთოდის პრობლემის კვლევისას იმაში მდგომარეობს, რომ იგი რეალისტურ და ფორმალისტურ შემოქმედებით მეთოდებს, იმ არგუმენტით, რომ ისინი საერთო თვალსაზრისით ხელოვნების სხვადასხვა განშტოებას წარმოადგენენ, საერთო რკალში აქცევენ და ცდილობს იპოვოს მხატვრულ მეთოდში გამოვლენილი მათი საერთო კანონზომიერება.

როდესაც საქმე ეხება მეთოდის განსაზღვრას იმ ნიშნებით, რითაც იგი საერთოდ განისაზღვრება, ისინი ვერ ახერხებენ ისეთ თვისებებზე მითითებას, რაც თანაბრად მიუდგება, მაგალითად, როგორც რეალისტურ შემოქმედებას, ისე რომელიმე ფორმალისტურ მიმდინარეობას, ვთქვათ, ფუტურიზმს ან სიურრეალიზმს.

ამის ილუსტრირებას წარმოადგენს შემოქმედებითი მეთოდის ცნების შინაარსში სინამდვილის მხატვრული გამოსახვის ფორმების ადგილის განსაზღვრა. მათი აღნიშვნით, „ხელოვნის მიერ მოპოვებული სულიერი შინაარსის გადმოსაცემად ხელოვნებას ესაჭიროება ნიშნების განსაკუთრებული სისტემა, მოცემული ინფორმაციის კოდირება“.

ხელოვნების ენის ამგვარი გაგება ეწინააღმდეგება რეალიზმის თვალსაზრისს და ახლოა ფორმალისტური შემოქმედების კრედოსთან. რეალიზმს, ისევე როგორც სხვა პროგრესულ, დემოკრატიულ მიმდინარეობებს, არც ერთ სახეობასა და ჟანრში არ ესაჭიროება მხატვრული გამოსახვის ნიშანთა ისეთი სისტემა, რაც „კოდირებას“ ემყარება. ხელოვნების ძირითადი დარგების: მუსიკის, ფერწერის, ლიტერატურისა და კინოს ენა მიზნად ისახავს არა გამოსახატავი შინაარსის დაფარვასა და გაბუნდოვნებას, არამედ ნათელ და გასაგებ ფორმაში გამოსახვას.

აცხადებენ რა უნაყოფოდ წლების მანძილზე წარმოებულ კვლევა-ძიებას შემოქმედებითი მეთოდის სფეროში, ისინი მიმართავენ პრობლემის ანალიზის თავისებურ გზას. მათი აღნიშვნით, მეთოდს, როგორც პრინციპების სისტემას, გააჩნია სამი შემადგენელი ელემენტი, საწყისი. პირველი შემეცნებითი საწყისი გულისხმობს იმას, რომ შემოქმედებით პროცესში ხელოვანი ყურადღებას ამახვილებს სამყაროსადმი ადამიანის მიმართების წარმოსახვაზე.

ეს შეხედულება არის თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის და კრიტიკის სფეროში მოარული მცდარი მოსაზრების სახეობა, რომელიც ხელოვნების საგანს გაუმართლებლად ავიწროებს. არსებითად კი, ცხადია, ხელოვნება გაცილებით ვრცელ შემეცნებით მიზნებს ისახავს, ვიდრე ეს თვალსაზრისი გულისხმობს.

შემოქმედებითი მეთოდის მეორე შემადგენელ ელემენტად ასახელებენ შემფასებლურ საწყისს. მათი აღნიშვნით, „იგი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გულისხმობს აქსეოლოგიური პოზიციის გარკვეულ შერჩევას, რაც სოციალურ-ისტორიულადაა დეტერმინირებული... მაგალითად, კლასიციზმისათვის დამახასიათებელია უპირატესობის მინიჭება მოვალეობის გრძნობისათვის პირადულის წინაშე. რომანტიზმისათვის სპეციფიკურად მიიჩნევენ იმას, რომ მათ ფანტაზიას მიანიჭა დიდი თავისუფლება. არსებითად კი მხატვრული ფანტაზია არის ლიტერატურული შემოქმედების შინაარსის აუცილებელი ელემენტი საერთოდ. განა

„სიღის“ ავტორს შეიძლება ვუსაყვედუროთ ფანტაზიის უკმარისობა? ანდა გავიხსენოთ თუნდაც, თუ როგორ აკრიტიკებდა ემილ ზოლა ფრანგული კრიტიკული რეალიზმის კლასიკოსს ო. ბალზაკს იმის გამო, რომ მას „დაუმორჩილებელი წარმოდგენები ჰქონდა“. ამ თვალსაზრისის ძირითადი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი საკითხის ანალიზისას არაფერს ამბობს მწერლის ესთეტიკურ და საზოგადოებრივ იდეალებზე, სახელდობრ, მხატვრული მეთოდების პრინციპები არ არის დაკავშირებული მოცემული მიმდინარეობის წარმომადგენელთა მიერ გამოსახულ დადებით გმირთა გარკვევასთან, რითაც მოცემული მხატვრული მეთოდი გამოირჩევა სხვა შემოქმედებითი თვალსაზრისებისაგან. ამასთან, ზოგიერთი მკვლევარი სავსებით უკლის გვერდს საკითხს იმის შესახებ, რომ უწინარეს ყოვლისა, უნდა გაირკვეს ის ესთეტიკურ-საზოგადოებრივი თვალსაზრისი, რომელთანაც არის დაკავშირებული მოცემული მხატვრული მეთოდი. ამასთან, რაც მთავარია, შემოქმედებით მეთოდზე მსჯელობისას, მისი ძირითადი პრინციპი უნდა შეუპირისპირდეს მოცემული მიმდინარეობის დადებითი გმირის, დადებითი იდეალის გამოსახვის პრობლემას. ეს კი განპირობებულია იმით, რომ ლიტერატურა, ხელოვნება, საერთოდ, წარმოადგენს „ადამიანთ-მცოდნეობას“.

ცხადია, დებულება იმის შესახებ, რომ შემოქმედებითი მეთოდის პრინციპები უნდა გავარკვიოთ შესაბამისი მიმდინარეობის, მწერლის დადებით გმირთან კავშირში, არ უნდა გავიგოთ დოგმატურად. ხელოვნების დარგები და მათ შორის მხატვრული ლიტერატურაც იცნობს ისეთი ჟანრის ქმნილებებს, რომლებშიც პერსონაჟთა სახეები არ გვხვდება და შემოქმედის ესთეტიკური და საზოგადოებრივი იდეალები ვლინდება სინამდვილის საგნებისა და მოვლენების ფორმაში. მაგრამ ამგვარი ხასიათის ნაწარმოებები მაინც გამონაკლისს შეადგენს. ზემოაღნიშნული მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა განვითარება შემოქმედებით მეთოდს სხვადასხვაგვარ მოთხოვნილებებს უყენებს და ამითაა განპირობებული მისი სტრუ-

ქტურის ძირითადი ელემენტების მოძრაობა. რეალიზმი, მაგალითად, მათი აზრით, წინ წამოსწევს მხოლოდ შემეცნებით ფუნქციას, სხვა საწყისები კი ამ ესთეტიკურ თვალსაზრისში გაშუალელებული სახითაა წარმოდგენილი.

ამ დებულების განვითარებით მიდიან დასკვნამდე, რომ „შემოქმედებითი მეთოდის ამგვარი სტრუქტურა (იგულისხმება რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდი — ნ. ჯ.) არ არის ერთადერთი შესაძლებელი და იგი, როგორც შემოქმედებითი თვალსაზრისი, სამყაროს ათვისების „უმაღლეს“ ტიპადაც ვერ ჩაითვლება“.

ცხადია, არავენ ამტკიცებს, რომ მხატვრული მეთოდის იმგვარი სტრუქტურა, რასაც რეალიზმი გულისხმობს, არის ერთადერთი შესაძლებელი, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს რეალიზმის განსაკუთრებულ ღირსებებს, რაც, მას, ხელოვნების კანონზომიერებისა და არსის გათვალისწინებით, ნამდვილად ანიჭებს უპირატესობას სხვა შემოქმედებით მეთოდებთან შედარებით.

ამასთან, ისინი პიკასოს და კაფკას მაგალითებსაც არასწორად იყენებენ, როდესაც ცდილობენ ზემოაღნიშნული მოსაზრების დასაბუთებას. კერძოდ, როდესაც ვამბობთ, რომ კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისი მოიცავს ყველაზე მაღალ და სრულყოფილ პრინციპებს სხვა ცნობილ მეთოდებთან შედარებით, მხედველობაში გვაქვს მხოლოდ ესთეტიკურ-შემოქმედებითი თვალსაზრისი და არა ის, რომ სხვა მიმდინარეობის გამოჩენილ წარმომადგენლებზე, მაგალითად, მოლიერზე, ბაირონზე, შელიზე, ჰელდერლინზე, შილერზე, ჰიუგოზე, ზოლაზე და სტერნზე მაღლა იდგა ყველა ის მწერალი, ვინც კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებით თვალსაზრისს იზიარებდა. ცხადია, აქ ჩვენ გვაინტერესებს მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკურ თვალსაზრისთა შედარება. ის არგუმენტი კი, რომელიც მათ მოაქვთ, ემყარება იმ მწერალთა შემოქმედებითი ტალანტის სიძლიერეს, რომლებიც უშუალოდ არ ეკუთვნიან რეალიზმს, როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობას, მაგრამ ეს არაფერს ნიშნავს ისევე, როგორც ის, რომ მოლიერი, როგორც

შემოქმედი, მიუწვდომელია კომედიის ჟანრში, არ ამტკიცებს კლასიციზმის მეთოდის უპირატესობას კრიტიკულ რეალიზმზე. ეს აიხსნება მხოლოდ თვითონ მოლიერის გენიალური ნიჭით, რომელმაც გადალახა ეპოქის ესთეტიკური იდეალების, კლასიციზმის შემოქმედებითი კრედოს შეზღუდულობა და თავისი ქმნილებებით შექსპირს გაუტოლდა.

ყოველი შემოქმედებითი მეთოდის ასახვით-შემეცნებითი ღირსებები იმის მიხედვით განიზომება, თუ რა საშუალებებს უქმნის ან როგორ ზღუდავს იგი მწერალს სინამდვილის წარმოსახვის პროცესში. ამ მხრივ მხატვრულ მეთოდთა შორის ესთეტიკური კრედოსა და შემოქმედებითი პრინციპების სრულყოფილებით კრიტიკული რეალიზმი შეუდარებლად მაღლა დგას ყველა სხვა შემოქმედებით თვალსაზრისზე. როგორც ცნობილია, თანამედროვე ცხოვრების მხატვრული გამოსახვის პრინციპი კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშანდობლივ თავისებურებას წარმოადგენს. ეხებოდა რა თანამედროვეობის, როგორც თემის, წარმოსახვის შემოქმედებითი სიძნელების პრობლემას, ლ. ტოლსტოი აღნიშნავდა: „კლეოპატრას ეპოქაზე პოემის დაწერა, ანდა ფერწერული გამოსახვა ნერონისა, რომელიც ცეცხლს უკიდებს რომს, უფრო ადვილია, ვიდრე უბრალო ამბის თხრობა ზედმეტობის გარეშე“.

ცნობილია, რომ რუსი რევოლუციონერი-დემოკრატები, ეხებოდნენ რა კრიტიკული რეალიზმის იმ თავისებურებას, რომლებიც სინამდვილესთან უარყოფით დამოკიდებულებას მოიცავს, აყენებდნენ საკითხს დადებითი გმირის გამოსახვის შესახებ. წერილში, „1846 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“ ბ. ბელინსკი მიუთითებდა: მართალია, ნატურალური სკოლისთვის დამახასიათებელია სინამდვილის ჭეშმარიტი სახით ჩვენება და ამის გამო იგი საეცებით აშკარად ყურადღებას ცხოვრების მხოლოდ უარყოფით მხარეებზე ამახვილებს, მაგრამ, როცა დადგება დრო და ასახვის საგანი — ცხოვრება შეიცვლება, იგივე შემოქმედებითი კრედო, რომელიც უარყოფითის სიმართლის წარმოსახვის პრინციპებს ემყარება, შესაძლებელს გახდის

დადებითი გმირების ასეთივე ღრმა სიმართლით ჩვენებასაც: „და თუ მოჭარბებული უარყოფითი მიმართულება მისი ცალმხრივი უკიდურესობაც იყო, ამაშიც არის ერთგვარი სიკეთე და სარგებლობა. ცხოვრების უარყოფითი მოვლენების სიმართლით გამოსახვის ჩვეულება საშუალებას მისცემს იმ ადამიანებს და მათ მიმდევრებს, როცა დადგება დრო, სწორად ასახონ ცხოვრების დადებითი მოვლენებიც, არ შეაყენონ ისინი ოჩოფეხებზე, არ გააზვიადონ, ერთი სიტყვით, არ მოახდინონ მათი იდეალიზება“.¹

დიდი რუსი კრიტიკოსის ეს გამონათქვამი, გარკვეული აზრით, წარმოადგენს წინასწარმეტყველებას სამყაროს მხატვრული ასახვის მომავალი ახლებური თვალსაზრისის შესახებ, რომლისთვისაც ნიშანდობლივი უნდა იყოს ნამდვილის იდეალიზება, პერსონაჟთა ხასიათების გაუკეთესება.

ამასვე უკავშირდება ისიც, რომ სინამდვილის შელამაზების თეორიას არაფერი აქვს საერთო ჩვენი ეროვნული მწერლობის საუკეთესო ტრადიციებთან. როგორც ცნობილია, XX საუკუნეში იყო ათწლეულები, როცა მწერლობას თავს ახვევდნენ ცხოვრების გაიდევლებული სახით წარმოდგენის ტენდენციას, რაც ორმოციანი წლების მეორე ნახევარსა და ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისის თეორიულ აზროვნებასა და მხატვრულ პრაქტიკაში გამოვლინდა. მაშინ ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნე ამტკიცებდა, რომ ლიტერატურა უნდა წარმოადგენდეს მხოლოდ ერთი ხასიათის კონფლიქტს, სახელდობრ, წინააღმდეგობას უკეთესსა და საუკეთესოს შორის. ლ. ტიმოფეევი წერდა: „ჩვენს საზოგადოებაში უარყოფითი სახეები არ შეიძლება ტიპიურნი იყვნენ“.² ეს არსებითად სქემატიზმის ქადაგებას ნიშნავს და ამით თითქოს გამართლდა საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ ბ. ბელინსკის მიერ თქმული სიტყვები, რომელიც მოიცავს გაფრთხილებას იმის შესახებ, რომ ჭეშმარიტი რეალიზმისათვის უცხოა სინამდვილის შელამაზება, ხასიათების გაუკეთესება, რომ დადებითი გმირის

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч., т. III, 1947, გვ. 652.

² „Литературная газета“. 1952. 20/XI.

გამოსახვა მხოლოდ მაშინაა გამართლებული, როდესაც თვით ცხოვრება იძლევა საამისო მასალას.

ამიტომ, რომ მე-20 საუკუნის მწერლობაში განსაკუთრებულ შემოქმედებით წარმატებას მიაღწიეს არა სინამდვილის შელამაზების ტენდენციების გამომხატველმა მწერლებმა, არამედ იმ ქმნილებათა ავტორებმა, რომლებიც ცხოვრებას წარმოსახვდნენ მისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობებით, ჭეშმარიტი რეალისტური სიმართლით. ამ მხრივ უაღრესად საინტერესოა ვ. მაიაკოვსკის შემოქმედებითი მეთოდის და სტილის საერთო მართულება.

პოეტი წერდა: „რაც შეეხება პირდაპირ მითითებას იმის შესახებ, თუ ვინ არის დამნაშავე და ვინ არა, მე ასეთი საავტაციო განხრა მახასიათებს. მე არ მიყვარს, როცა ეს არ ესმით, მე მიყვარს ბოლომდე ვთქვა, თუ ვინ არის არამზადა“.¹

ეს გამონათქვამი ერთგვარ წარმოდგენას გვაძლევს, გვიხსნის ვლ. მაიაკოვსკის სტილის სპეციფიკას, რაც მნიშვნელოვან ნაწილში სინამდვილეში არსებული ნაკლოვანებების მამხილებელ სახეებში ვლინდება.

კრიტიკული რეალიზმისათვის ძირითადი იყო სინამდვილის მახინჯი მხარეების უარყოფა, თანამედროვე ქართული მწერლობა ძირითადად იბრძვის სინამდვილის დადებითი საწყისების განვითარებისათვის. სწორედ ეს იძლევა იმის ახსნას, რომ თანამედროვე ქართული მწერლობა წარმოადგენს კლასიკური გმირული ეპოსის ტრადიციების აღორძინებას, მის გამდიდრებას ახლებური შინაარსით, მის ახალ საფეხურს. ცნობილია, რომ მ. გორკი თბილისში ყოფნისას 1895 წელს მუშაობდა რეფერატზე შილერის ესთეტიკის შესახებ. ეხებოდა რა ჰეგელისა და შილერის მოსაზრებას, რომ ეპოსი აღარ წარმოადგენს ახალი ეპოქის შესაბამის ფორმას, მ. გორკი წერდა: „ცხოვრება საჭიროებს

¹ В. В. Маяковский, т. II, гл. 505.

გმირულ პოეზიას. გმირული საქმე გმირული ხასიათების წარმოსახვას მოითხოვს“.¹

სპეციალურ ლიტერატურაში არ არის გარკვეული, გაეცნო თუ არა გორკი თბილისში ყოფნისას ქართულ პოეზიას, კერძოდ, ვაჟა-ფშაველას პოემებს, რომლებიც იმ პერიოდში იბეჭდებოდა. ცხადია, ეს მის შეხედულებას მისცემდა ფაქტობრივ საფუძველს, გააცნობდა ახალი ეპოქის საგმირო ეპოსის ტიტანური სიძლიერის ხასიათების შეუდარებელ ნიმუშებს.

დეკადენტურ-მოდერნისტული სკოლების წარმომადგენლები ცდილობენ გაწმინდონ ესთეტიკა ეთიკისაგან. მათ არ სურთ ირწმუნონ, რომ ესთეტიკა არის მომავლის ეთიკა.

როგორც ცნობილია, დეკადენტობა, რომლის ისტორია გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან იწყება, თავიდანვე დაუპირისპირდა დემოკრატიულ ხელოვნებასა და ლიტერატურას, კერძოდ, მის ყველაზე შემოქმედებით მეთოდს, რეალიზმს. ვერ კიდევ გასული საუკუნის ბოლოს ლევ ტოლსტოი მიუთითებდა დეკადენტობის ანტიესთეტიკურ ხასიათზე: „თანამედროვე დეკადენტური ხელოვნება ხდება შინაარსობრივად სულ უფრო და უფრო ღარიბი, ხოლო ფორმით — სულ უფრო და უფრო გაუგებარი“.²

შემოქმედებითი მეთოდის შემოქმედება მხატვრულ სტილზე ყოველ კონკრეტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში სპეციფიკურად ვლინდება. მაგალითად, კლასიციზმი ცდილობდა სტილის განსაზღვრული ტიპოლოგიური პრინციპები დაემკვიდრებინა. მაგრამ სტილი იმდენად ინდივიდუალური მოვლენაა თავისი ბუნებით, რომ ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედი მის სფეროში აუცილებლად ამჟღავნებს მეტ-ნაკლებ თავისუფლებას. კერძოდ, თუმცა კლასიციზმის ყველა წარმომადგენელი ცდილობდა, შესაძლებლობის ფარგლებში არ დაერღვია ისეთი ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპები, როგორიცაა პერსონაჟის ხასიათის ერთი ნიშნით გამოსახვა და სამი ერთიანობის კანონი, მა-

¹ М. Горький о литературе, изд. 3-е, гл. 97.

² Л. Н. Толстой, Что такое искусство? 1889, гл. 179.

გრამ სტილი უშუალო კავშირშია სამყაროს მწერლისეული ხედვის სპეციფიკასთან, რის გამოც იგი თვით კლასიციზმშიც კი დიდი თავისთავადობით ხასიათდება. როგორც ცნობილია, კლასიციზმის სტილისტურ კანონებს მოლიერი ეპყრობოდა განსაკუთრებით თავისუფლად. ეს იმდენად აშკარა და საგრძნობი იყო, რომ ბუალო „პოეტურ ხელოვნებაში“ აყალიბებდა რა შეხედულებას სტილზე:

“Чуждайтесь низкого! Оно всегда уродство.
В простейшем стиле все должно быть благородно...”

შემდეგ სინანულით აღნიშნაუდა, რომ მხატვრული პრაქტიკის სტილისტური მონაცემები ხშირად არ ეთანხმებოდა კლასიციზმის მოთხოვნებს:

“Плодя безвкусицу своих острог вульгарных,
ворвался на Парнас жаргон рядов базарных”.

ამის კონკრეტულ მაგალითად ბუალოს მიაჩნდა მოლიერის სტილი, იგი თავის პოემაში პირდაპირ მიუთითებდა: სტილის საკითხში მოლიერი ორიენტაციას იღებს ხალხის დაბალი ფენების გემოვნებასა და მეტყველების კანონებზე:

“Двор изучайте вы и город изучайте;
Здесь много образцов, их пристально ищите.
И, может быть, Мольер, изображая их,
Сумел бы победить всех авторов других,
Когда б уродцев он не рисовал порою.
Стремясь быть признанным вульгарной толпой,
Он в шутовство ушел”¹.

ბერნანდ შოუს ეკუთვნის გამოთქმა: „სტილი იგივეა, რაც ცხვირი, ორი ერთნაირი არ არსებობს“. აქ პარადოქსის ფორმით გამოთქმულია სავსებით სწორი მოსაზრება, რაც, ცხადია, არ გამორიცხავს იმას, რომ ერთი და იმავე ლიტერატურული მიმღი-

¹ Буало, Поэтическое искусство, М., 1937, гл. 77.

ნარეობების წარმომადგენელთა შემოქმედებაში თავს იჩენს მხატვრული მეთოდის, ესთეტიკური კრეატივის ზემოქმედებით განპირობებული ტიპოლოგიური ნიშნები სტილისა.

თუ კლასიციზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისი სტილის სფეროში ნორმატიულ კანონებს აწესებდა, რომანტიზმი და კრიტიკული რეალიზმი ფართო შესაძლებლობებს ქმნის მწერლის ინდივიდუალობის, მისი სტილის გამოვლენისათვის. პროგრესული, დემოკრატიული მწერლობის ეს საერთო დამახასიათებელი კანონზომიერება განსაკუთრებული სისრულით მაინც რეალიზმში მულავენდება. კერძოდ, ძალიან მცირე რამ აკავშირებთ სტილისტურად აკაკისა და ვაყას, ანდა გიორგი წერეთლისა და ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებას, თუმცა უცილობელ ფაქტს წარმოადგენს, რომ შემოქმედებითი თვალსაზრისით ისინი კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებზე იდგნენ.

ნამდვილი შემოქმედება თავისი არსით სავსებით გამორიცხავს სტილის ნორმატიული წესების დაკანონებას. სავსებით აშკარაა იმ ტენდენციის მცდელობა, რომელიც მოითხოვს მკაფიო ინდივიდუალობების მქონე მწერლების სტილის გაკრეჭვას „ნულოვანი მანქანით“.

როგორც ცნობილია, ჩვეულებრივ მეტყველებაში სტილისტური სიტყვების მიღწევა გულისხმობს წინადადების გამართვას, ფრაზების დახვეწას იმ მიზნით, რომ მივალწიოთ სათქმელის შინაარსის ყველა მხარის მაქსიმალურ სიტყვადეს. ამიტომ, როდესაც ერთი და იმავე მოვლენების შინაარსს გადმოგვცემს რამდენიმე პიროვნება, ნაწერში, მართალია, ყოველთვის იჩენს თავს თითოეული მათგანის ინდივიდუალობა, მაგრამ ობიექტური სტილის კანონები განაპირობებს მოვლენის დახასიათებას თუ სავსებით ერთი და იგივე არა, ყოველ შემთხვევაში პრინციპულად მსგავსი ლექსიკური მასლითა და გრამატიკული ფორმებით. აკად. ა. შანიძის განმარტებით, „გრამატიკული სტილისტიკა სწავლობს ლექსიკური მარაგიდან და გრამატიკულ ფორმათა ქონებიდან ამა თუ იმ საჭიროებისათვის უფრო შესაფერისი მასლის შერჩევას და გამოყენების ხერხებს“. ამიტომ ცხადია, რომ მეცნიერულ

დისკაპლინებში, პუბლიცისტიკაში, აზროვნების ყველა სფეროში, რომელიც მხატვრული წარმოსახვისაგან განსხვავებულ წესს ეყარება, სუბიექტი აზრის, იდეის, დებულების გამოხატვისათვის გრამატიკული სტილის საშუალებების მაქსიმალური გამოყენებით ცდილობს მიადწიოს მეტყველების საყოველთაობის მაქსიმუმს.

როგორც ცნობილია, მხატვრული სტილის განმარტებები გვხვდება არა მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეთა გამოკვლევებში, არამედ მთელ რიგ საენათმეცნიერო ნაშრომებსა და სახელმძღვანელოებშიც. აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელთა ავტორები ხშირად გვერდს უვლიან საკითხს იმის შესახებ, რომ მხატვრული სტილის თავისებურება განპირობებულია მხატვრული აზროვნების სპეციფიკით და ამის გამო არ შეიძლება მისი არსი ემთხვეოდეს გრამატიკული სტილის შინაარსს.

მათი შეხედულებით, მხატვრული სტილის ცნების ზოგადი არსი ასეთი შინაარსის მქონეა: მხატვრულ სტილში დაცულია ობიექტური სტილის მოთხოვნები (სისწორე, სიზუსტე, სიცხადე), მაგრამ იგი ობიექტური შინაარსის მხატვრული გადმოცემისას მოიცავს სიტყვათა, ფორმათა შერჩევა-დალაგების საკმაოდ თავისუფალ საქცევებს (ვარიანტებს).

ეს არ არის სწორი იმიტომ, რომ ის, რაც აქ მხატვრული სტილისთვის სპეციფიკურადაა მიჩნეული, ახასიათებს მეცნიერული და პუბლიცისტური ნაშრომების სტილსაც, რადგან მათი ავტორებიც ემორჩილებიან ობიექტური სტილის მოთხოვნებს, მაგრამ ობიექტური შინაარსის გადმოცემისას ასევე მიმართავენ სიტყვათა, ფორმათა შერჩევა-დალაგების საკმაოდ თავისუფალ ვარიანტებს. ამის გამო, როდესაც ვლაპარაკობთ მხატვრული სტილის შესახებ, ძირითადად მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ სიტყვების დალაგებისა და გამოთქმების თავისუფალი საქცევების გამოყენება, არამედ ვგულისხმობთ მხატვრული ენის ელემენტების სპეციფიკურ კანონზომიერებას, გამოვლენილს როგორც ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებაში, ასევე მოცემული ლიტერატურული მიმდინარეობის მხატვრულ პრაქტიკაში. ამ შემთხვევაში მაგალითისთვის შეიძლება მივუთითოთ თუნდაც

მხატვრულ სახეებზე ვიწრო გაგებით, რაც ყოველ ჭეშმარიტ შემოქმედთან ტიპოლოგიური და ინდივიდუალური სტილისტური პრინციპებითაა განპირობებული. ცხადია, როდესაც ვლაპარაკობთ, რომ სტილზე წარმოდგენას გვაძლევს მხატვრული ენის თავისებურება, იგულისხმება ის საშუალებანი, რაც მხატვრულ ნაწარმოებში ემსახურება ფართო აზრით გაგებული სახეების შექმნას. კერძოდ, როდესაც ვმსჯელობთ, ვთქვათ, ი. ჭავჭავაძის სტილზე „კაცია ადამიანის“ მიხედვით, ძირითადად მხედველობაში გვაქვს ის მხატვრული ფორმები, რითაც მწერალი გამოსახავს წამყვანი პერსონაჟების სახეებს. ცხადია, ეს არა მარტო არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს, მოიცავს ცალკეული სიტყვებისა და გრამატიკული ფორმების სპეციფიკის გათვალისწინებას მოცემული მწერლის სტილის ანალიზის დროს. მაგრამ მხატვრული სტილის კანონზომიერება მელაუნდება სწორედ მხატვრული აზროვნების, მეტყველების ნაირობაში, რომელიც ზოგადად, ცხადია, ემყარება ენის გრამატიკულ კანონზომიერებას, მაგრამ არსებითი სპეციფიკით ხასიათდება.

მხატვრული სტილის არსებით თავისებურებას ისიც განაპირობებს, რომ მეცნიერული და პუბლიცისტური ნაშრომების სტილისაგან განსხვავებით, ლიტერატურულ ქმნილებაში მწერალს ყოველთვის არ აინტერესებს სათქმელის შინაარსის ყველა მხარისა და ნიუანსის ენობრივი ფორმებით გამოხატვა. მხატვრულ ნაწარმოებში ხშირად ძირითადი შინაარსი იმის იქითაა, რაც უშუალოდაა ნათქვამი მწერლის მიერ. სწორედ მხატვრული ქსოვილის, სტილის კომპონენტების განსაკუთრებული გამომსახველობითი უნარი იძლევა საშუალებას, რომ მკითხველი ჩაწვდეს იმას, რასაც მწერალი უშუალოდ არ ამბობს, მაგრამ, რაც ხშირად ნაწარმოების ძირითად იდეად გვევლინება.

მხატვრულ სტილს პროგრესულ, დემოკრატიულ მიმდინარეობებსა და ფორმალისმში გამოვლენის სხვადასხვა კანონზომიერება გააჩნია. თუ რეალიზმში სტილი ობიექტური სტილის ლოგიკურ მოთხოვნებს ემყარება, ფორმალისტურ, მოდერნისტული მიმდინარეობის უკუდურეს სახეობებში სტილი ხასიათდება

ყოველგვარი ობიექტური საწყისის, საერთოდ, ლოგიკური კანონ-ზომიერების მსხვერვეით. ფორმალიზმი უსაზღვრო ასპარეზს უქმნის სტილს. ეს იმდენად აშკარაა, რომ ამბობენ, აბსტრაქციონიზმსა და სურრეალიზმში იმდენი სტილი შეინიშნება, რამდენი შემოქმედიც არსებობს. ამიტომ აქ თითქმის შეუძლებელია ლაპარაკი სტილის ტიპოლოგიურ ნიშნებზე.

პრინციპულად სხვა კანონზომიერებას ემყარება სტილი რეალიზმში. ამის საფუძველი, უწინარეს ყოვლისა, არის ის, რომ ყოველი ჭეშმარიტი რეალისტი მწერლის სტილის ტიპური და ინდივიდუალური თავისებურებანი მათი მთლიანობით შექმნილ კანონზომიერებას ემყარება. ამიტომ, სტილის მიხედვით ჩვენ ადვილად ვარკვევთ, თუ რომელი ნაწარმოები რომელი შემოქმედის კალამს ან რომელ სტილისტურ მიმდინარეობას ეკუთვნის. იგივე კანონზომიერება გვაძლევს საშუალებას, ვილაპარაკოთ ცალკეული მწერლების სტილის დამახასიათებელ ნიშნებზე. საილუსტრაციო მაგალითად შეიძლება ავიღოთ, თუ როგორ გამოიხატება მხატვრულად ერთი და იგივე ობიექტი, ვთქვათ, შემოღამება, როგორც ბუნების მოვლენა, ნ. ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის და ვაჟა-ფშაველას პოეტურ ნაწარმოებებში.

„დაფიქრებული ვიდეგ სერზედა და ცათა მიმართ მზირალს
ტრფობითა,

შემომერტყმოდა მაისის მწუხრი, აღმვსები ნაპრალთ მღუმარებითა;
ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიაენი ღელეთა შორის აღმოკენესოდენ
და ზოგჯერ ჩუმნი შემოგარენი ამით ჩემს გულსა ეთანხმებოდნენ!!!

სღუმდა ყოველი მუნ არემარე, ბინდი გადეკრა ცისა კამარას,
მოსდევს მთოვარეს, ვითა მიჯნური, ვარსკვლავი მარტო მისა ამარას!
გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით
მიქანცებული?

მას ჰგავდა მთვარე, ნაზად მოარე, ღისკო-გადაზრით
შუქმიბინდული!“

(ნ. ბარათაშვილი, „შემოღამება მთაწმინდაზედ“)

„დაბნეულა, წყალნი ტირიან,
კალთა გვეხურვის ღამისა;
დროა ვარსკვლავთა ჟიკჟიკის,
მცვრევა ბალახზედ ნამისა;
მკვდართ სულთ საფლავით გამოსვლის,
დრო მათ სიმღერის წყნარისა.
ღვენი გამოვლენ კლდიდამა,
ხევ-ხუევში ეხეტებიან.
ყველამ ივახშმა და ახლა
საძილედ ემზადებიან“.

(ვაჟა-ფშაველა, „ალუდა ქეთელაური“)

„მთებს ჩაუცვიათ შავები,
ჭმუნვით დასცქერენ ხეებსა,
ცივს ნიავეს შესთავაზობენ
უფსკრულს მოარულს დეკებსა,
ტყისთვისაც ძაძა ჩაუცვამს
სიბნელეს დანატყეებსა“.

(ვაჟა-ფშაველა, „ღამე მთაში“)

„სამშობლოს ცასა ბნელად გაშლილი
მწუხრის ზეწარი გადაუფარა, —
და მთვარის შუქზედ მთებისა ჩრდილი
ალაზნის ველზედ წამოიხარა“.

(ილია ჭავჭავაძე, „აკაკო ყაჩაღი“)

„როცა ყაყანი ქვეყანისა სრულად მისწყდება
და აღარ ისმის ბოროტების ხმა მოსაწყენი,
როს მძინარ სოფელს კამარა ცის ზედ გარდემლება,
სამზრეთის ღამევი! მაშინ მიყვარს ყურება შენი“.

(ილია ჭავჭავაძე, „ღამე“).

აქედან აშკარად ჩანს, რომ ნ. ბარათაშვილი, ვაჟა-ფშაველა და ილია ჭავჭავაძე შელამების სურათის გამოსახატავად არსებითად

განსხვავებულ, საკუთარ სტილისტურ ხედვაზე დამყარებულ მხატვრულ სახეებს იყენებენ. ეს კი განპირობებულია იმით, თუ როგორ ფორმებს იღებს მწერლის მხატვრულ წარმოსახვაში სინამდვილის საგნებისა და მოვლენების ამსახველი მხატვრული კონსტრუქციები, რაც, თავის მხრივ, გამოწვეულია მწერლის ტალანტის, მისი თვალთახედვის სპეციფიკით. ეს ქმნის საფუძველს მწერლის სტილის საერთო კანონზომიერებისთვის.

სტილი სხვადასხვა ფორმით მულადნდება ყველა ჟანრში, რომელშიც მწერალი მოღვაწეობს. მაგალითად, ვაჟას მოთხრობების სტილი ემყარება იგივე კანონზომიერებას, რაც მის პოემებსა და ლექსებშია გამოვლენილი, თუმცა აქ იგი ორიგინალური სახით გვევლინება. მაგალითად, ავიღოთ დაღამების სურათი მოთხრობიდან „ბუნების მგოსნები“. „მზემ მოიკრიფა მთლად თავისი სხივები, ჩაიწყო უბეში, შეიხვია კალთაში, მიეფარა მთას და განისვენა“. ცხადია, რომ პროზის, კერძოდ, მისი ერთ-ერთი ჟანრის, მოთხრობის, ასახვით — კომპოზიციური სპეციფიკა, თხრობის ტონი, რომელსაც მწერალი თავიდან იღებს, სტილს გარკვეულ ჩარჩოებს უქმნის.

ინდივიდუალური სტილის ფორმირებაზე ტალანტისა და შემოქმედის მხატვრული ხედვის გარდა, გავლენას ახდენს კიდევ ზოგიერთი სხვა ფაქტორი. უწინარეს ყოვლისა, ეროვნული ენის სტილისტური ფორმები ორგანულად შედის მწერლის სტილისტურ არსენალში. შემოქმედი, ცხადია, მეტ-ნაკლებად, მაგრამ, მაინც ყოველთვისაა დაკავშირებული ხალხურ სიტყვიერებასთან, განიცდის მის ზემოქმედებას, სარგებლობს ფოლკლორული სახეებით, ლექსიკით, ფორმებით, ტროპებით და ფიგურებით. ამასთან, მწერლის სტილი ყალიბდება აგრეთვე წარსულისა და თანამედროვე მწერლობის სტილის ზეგავლენით. მწერალი, შემოქმედებითი მეთოდის ინტენსივობის შესაბამისად, ითვისებს ეროვნული ლიტერატურის სტილისტურ მონაპოვრებს, ხეწს და აკონკრეტებს საკუთარ სტილს. განსაკუთრებულ ზეგავლენას მწერლის შემოქმედების ახალგაზრდული პერიოდის მხატვრული მეტყველების ჩამოყალიბებაზე ახდენს თანამედროვე

ლიტერატურული სტილი. იმ დროს, როდესაც შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფება, მწერალი ხშირად ვერ ახერხებს დაძლიოს არსებული სტილის შეზღუდულობა. მოვიტანთ ერთ მეტად ნიშანდობლივ მაგალითს რუსული მწერლობის ისტორიიდან. სტატიაში „1844 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“ ბ. ბელინსკი ლაპარაკობს ა. პუშკინის შემოქმედების ადრეული პერიოდის შესახებ, როდესაც პოეტი განიცდიდა ნ. მ. იაზიკოვის და ა. ს. ხომიაკოვის გავლენას. ბ. ბელინსკის მოაქვს ამ პერიოდში შექმნილი ა. პუშკინის ერთი ნაწარმოები, სადაც შექებულა ნ. იაზიკოვი, როგორც პოეტი:

„Языков, кто тебе внушил
 Твоё посланье удалое?
 Как ты шалишь и как ты мил,
 Какой избыток чувств и сил,
 Какое буйство молодое!
 Нет, не кастальскою водой
 Ты воспоил свою Камену.
 Пегас иную Иппокрену
 Копытом вышиб пред тобой.
 Она не холодной льётся влагой,
 Но пенится хмельною брагой;
 Она разымчива, пьяна,
 Как сей напиток благородный,
 Слиянье рома и вина,
 Без примеси воды негодной,
 В Тригорском жажду свободной
 Открытый в наши времена“.

ბ. ბელინსკი მიუთითებს: ეს ლექსი დაწერილია 1826 წლის ოქტომბერში. და მაშინ ყველა ჩვენთაგანს იგი ძალიან მოგვწონდაო. ახლა კი ყველანი ვეკითხებით საკუთარ თავს, ნუთუ ჩვენ მოგვწონდა და როგორ მოხდა, რომ მოგვწონდა ეს ლექსი? ბ. ბელინსკი სვამს კითხვას:

“Что такое удалое послание и почему же это только удалое, а вместе с тем и не ухарское, не забубенное, что такое буйство молодое? – В “Слове о полку Игореве” слова: буй и буесть употреблены в смысле храбрый, сильный, храбрость, богатырство. Но в наше время буйство означает только ту добродетель, за которую сажают в тюрьму. И потом, что за эпитет – молодое буйство? Хмельная брага – напиток, который сами наши поэты, вероятно, заменяли или английским портером или кроновским пивом. Эпитет разымчивый происходит от глагола разнимать, разбирать; о пьяных говорят: эк его разнимает, эк его разбирает! Что такое свободная жажда – решительно не понимаем”.

ეს არის მეტად საინტერესო ფაქტი მხატვრული აზროვნების, სტილის განვითარების პერიოდების ისტორიიდან. განსაკუთრებით საყურადღებოა ამ ისტორიულ-ლიტერატურული ფაქტის ბელინსკისეული ინტერპრეტაცია, რაც დასახელებულ სტატიაში გვაქვს მოცემული.

ესება რა აღნიშნულ ნაწარმოებს, ბ. ბელინსკი მიუთითებს: იყო დრო, როდესაც ჩვენ აღტაცებული ვიყავით ამ ლექსით და არ ვუკვირდებოდით მის შინაარსს. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ იმ „ოქროს ხანაში“ პოეტობა ძველ ნახევარღმერთად ყოფნას უდრიდა. ამიტომ იყო, რომ ყველას პოეტად გახდომა სურდა. ლექსები ძალიან მოდაში იყო: „კითხულობდნენ წიგნებში დაბეჭდილ ლექსებს, წიგნებიდან იწერდნენ მათ რვეულებში, ახალგაზრდა კაცები ბოდავდნენ როგორც საკუთარი, ისე სხვისი ლექსებით, ქალიშვილები ჭკუაზე იყვინენ შემცდარნი ლექსებისათვის. ბელინსკის თქმით, ქალწული, მთვარე, ოქროსფერი ასული, ოცნება, თავაწყვეტილი დროსტარება, განხიზვლა, განსაკუთრებით კი ორი რამ: მთვარე და ქალწული იქცა მუდმივ თემად, რომელზეც ლექსების წერას ჩვეული პოეტები ერთმანეთს ასწრებდნენ, ახდენდნენ ვარირებას უენებელი ლექსების თხზვის ვარჯიშში. იმ დროს ლიტერატურა მოსწონდათ ლიტ-

ერატურისათვის, ლექსები — ლექსებისათვის, რითმები — რითმებისათვის და სრულად არა იმ აზრისა და მნიშვნელობის გამო, რაც მოცემული იყო (თუკი ასეთი ხდებოდა) მაშინდელ ლექსებსა და რითმებში“.¹

როგორც ვხედავთ, აქ ბ. ბელინსკი შესანიშნავად ახასიათებს გასული საუკუნის 20-იანი წლების რუსული მწერლობის სტილის თავისებურებას, კერძოდ, იმას, რომ იმ დროს მწერლობა არ ინტერესდებოდა სინამდვილის სოციალური და პოლიტიკური პრობლემებით და ამით განისაზღვრებოდა მისი სტილიც.

მხატვრული ნაწარმოების სტილის შინაარსი ორი ძირითადი მხარით ხასიათდება. პირველი მოიცავს უშუალოდ ავტორის მეტყველებას, მეორე კი — პერსონაჟების ენას. ცხადია, რომ ორივე მათგანი საერთო ესთეტიკურ-მხატვრულ კანონზომიერებას ემყარება და ძირითადად შემოქმედებითი თვალსაზრისითაა განპირობებული, მაგრამ თითოეული, გარკვეული აზრით, საკუთარი სპეციფიკით გამოირჩევა. პერსონაჟის მეტყველებაში მწერალს ხშირად შეაქვს ისეთი ენობრივი მასალა, რაც, ჩვეულებრივ, ავტორის ენაში არ გვხვდება. მაგალითად, დოსტოვესკის რომან „საბრალო ადამიანების“ ძირითადი პერსონაჟის მაკარ დევეუშკინის ენა უხვად მოიცავს საკანცელარიო და ბიუროკრატიული სტილის ელემენტებს, რაც თვით მწერლის მხატვრულ სტილს, ცხადია, მხოლოდ არაპირდაპირ ახასიათებს. როდესაც ვმსჯელობთ მწერლის სტილის შესახებ, მხედველობაში გვაქვს მისი მხატვრული მეტყველების ნაირობა, განპირობებული შემოქმედებითი მეთოდით და მხატვრული აზროვნების თავისებურებით. მართალია, ყველა მწერალი შემოქმედებაში მხატვრული მეტყველების ფორმებს იყენებს, მაგრამ მისი კონკრეტული გამოვლინება ყოველ ცალკეულ მწერალთან ყოველთვის თავისებურია და ორიგინალური. ამიტომ ილია ჭავჭავაძის ან ვაჟა-ფშაველას კრიტიკული და პუბლიცისტური სტატიების მიხედვით შეუძლებელია წარმოდგენა ვიქონიოთ ამ მწერლების მხატვრულ

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч., М.-Л. 1949, гл. 742-743.

სტილზე, რადგანაც აქ ავტორთა მეტყველება არსებითად განსხვავებულ კანონზომიერებას ემყარება. ილიას მხატვრული სტილის შესასწავლად საჭიროა გავითვალისწინოთ, უწინარეს ყოვლისა, მისი მხატვრული შემოქმედება: „აჩრდილი“, „განდგილი“, „კაკო ყაჩაღი“, მოთხრობები, ლირიკა; ვაჟას მხატვრულ სტილზე კი სწორ წარმოდგენას მოგვცემს მხოლოდ იმ მხატვრულ კონსტრუქციათა შეცნობა, რომელთაც მისი ლირიკის, ეპოსისა და პროზის ცნობილი ნიმუშები ემყარება.

შემოქმედისა და ლიტერატურული მიმდინარეობის სტილის სპეციფიკის გასარკვევად მნიშვნელობა აქვს მწერალთა თეორიულ გამონათქვამებს ლიტერატურული ენისა და მხატვრული მეტყველების საკითხებზე. ლიტერატურის ისტორია უხე მასალებს გვაწვდის სტილის საკითხებზე წარმოებული ბრძოლების შესახებ. ერთ-ერთ ასეთ მაგალითს წარმოადგენს ილია ჭავჭავაძის ბრძოლა „მამების“ ბანაკის წინააღმდეგ გასული საუკუნის სამოციან წლებში. ცხარე კამათი, რომელიც ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე გაიშალა, ძირითადად სტილის საკითხებს ეხებოდა, თუმცა, ცხადია, მის განსაკუთრებულ სიმწვავეს საბოლოოდ მაინც შემოქმედებითი თვალსაზრისების დაპირისპირება განსაზღვრავდა.

პოეტური სტილისტიკის საგანს შეადგენს პოეტური მეტყველების შემადგენელი ნაწილების შესწავლა მნიშვნელობის მიხედვით, მათი გარკვევა მხატვრული მეთოდის მიზანდასახულობათა ასპექტებში. საკვლევი საკითხის ნათელყოფისათვის მეტად საინტერესო ფაქტზე მიუთითა ცნობილმა ლიტერატურათმცოდნემ ვ. ი. როზანოვმა ვ. ჟუკოვსკის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ თავის ნაშრომში. კერძოდ, მან შენიშნა, რომ ვ. ჟუკოვსკის ლექსის „სალამო“ პირველი ვარიანტი გაცილებით უკეთ ასახავდა სინამდვილეს, ვიდრე ბოლო ვარიანტი. ეს გამოიწვია იმან, რომ პოეტმა პირველი ვარიანტის რეალისტური სახეები, რომანტიკული მხატვრული კონცეფციის შესაბამისად, ზოგადი ფრაზებით შეცვალა. შედეგად ბოლო ვარიანტში გვაქვს ისეთი ფორმები, როგორიცაა „შუასაუკუნეების ციხე-სიმაგრის სასახ-

ლის გუმბათები“, რომლის მსგავს ნაგებობას, როგორც ცნობილია, რუსეთის არქიტექტურის ისტორია საერთოდ არ იცნობს.

შემოქმედებითი მეთოდის პრინციპებთან შედარებით, სტილი მხატვრულ ნაწარმოებში უფრო ფორმისეულ მოვლენას წარმოადგენს და უშუალოდ მელანდება ლიტერატურული ქმნილების სახეობრივ კონსტრუქციაში. ამიტომაც, რომ როდესაც რომელიმე მწერალს აკრიტიკებენ, უფრო ხშირად მიუთითებენ არა შემოქმედებითი მეთოდის ნაკლოვანებებზე, არამედ სტილისტურ ხარვეზებზე. მაგალითად, ცნობილია, რომ პუშკინის ადრეულ რომანტიკულ პოემებს არ გამოუწვევია რეაქციული კრიტიკის მხრივ წინააღმდეგობა, მაგრამ როგორც კი გამოქვეყნდა „ევგენი ონეგინი“, პოეტს მაშინვე დაესხნენ თავს. ამის ძირითად, არსებით მიზეზს წარმოადგენდა ის, რომ მათთვის მიღებული იყო მწერლის რეალისტური შემოქმედებითი კონცეფცია, თუმცა საკმაოდ ზდიდნენ პოემის მხოლოდ სტილისტურ მხარეებს. კერძოდ, ა. პუშკინს დიდ ნაკლად უთვლიდნენ იმას, რომ მან ნაწარმოებში გამოიყენა ზოგიერთი ისეთი სიტყვა და გამოთქმა, რომელთაც, მათი აზრით, ჭეშმარიტ პოეზიაში ადგილი არ უნდა ჰქონოდა. მიუთითებდნენ პოემის მეშვიდე თავის იმ ეპიზოდზე, სადაც აღწერილია ლარინების მოსკოვში გამგზავრება.

“Обоз обычный, кибитки
Везут домашние пожитки,
Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банке, тюфяки,
Перины, клетки с петухами,
Горшки, тазы...”

„სევერნაია პრელას“ კრიტიკოსი ამ ეპიზოდზე მითითებით შემდეგნაირად დასცინოდა პოემის სტილს: „ჩვენ არ გვეგონა, თუ ამგვარ საგნებს შეეძლოთ პოეზიაში მშვენიერების შექმნა და რომ ქოთნებისა და ქვაბების სურათები ასე მიმზიდველი იქნებოდა“.

ძირითადად სტილის საკითხებს შეეხებოდა აგრეთვე ის ცხარე პოლემიკა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა XIX საუკუნის სამოციანი წლების დასაწყისის ქართულ მწერლობაში „მამათა“ ბანაკის წარმომადგენლებსა და „თერგდალეულებს“ შორის. ამ დისკუსიის ქვეტექსტს წარმოადგენდა წინააღმდეგობა ორ შემოქმედებით მსოფლმხედველობას, სენტიმენტალიზმსა და რეალიზმს შორის. „მამათა“ ბანაკის წინამძღოლი კნენა ბარბარე ჯორჯაძისა წერდა ილ. ჭავჭავაძის სტილის შესახებ: „როგორ შემოურევს ამ უშვერს, მორყენილს და ბიჭბუჭების სიტყუშს; წირპლიანი, მორახუნები, აგანგალა განგალა და სხუა. აი კიდევ ეს სიტყუშბი; ისე ნაირად ჭრიჭინებენ თავად ერისთავის ლექსები, როგორც... მე მრცხუშნიან ამ საძაგელის ლექსების განმეორება. ლიტერატორი და ამ გუარის სიტყუშბის შემოტანა ჩუშნს მშუშნიერს ენაში...“¹

ცხადია, ეს არ იყო მხოლოდ კერძო პიროვნების გალაშქრება კერძო სტილის წინააღმდეგ. ეს იქიდან ჩანს, რომ პოეტიკის მოძველებული კანონებისა და სტილის დასაცავად ორგანიზებულად გამოდიან „მამების“ ბანაკის სხვა წარმომადგენლებიც. თავადი გიორგი ბარათაშვილი თავის სტატიაში სიტყვასიტყვით იმეორებს ბარბარე ჯორჯაძის დებულებებს. მისი თქმით, ი. ჭავჭავაძის ლექსში „გკითხულობთ ასოებით შეუსაბამო სიტყუშბებს: აქ ნახავთ წირპლიან სხოლის, შიგნიტიკურს მიზეზს, რითმების რახარუხს, ულაგოთ კუნტია, აღრინდება, წამოიკუნკლება და სხუანი და სხუანი...“²

„მამათა“ ბანაკის პოზიციის სისუსტის საფუძველი ის იყო, რომ მის წარმომადგენლებს ძალიან პრიმიტიულად ესმოდათ თვით სენტიმენტალიზმის ესთეტიკური თვალსაზრისი პოეზიის დანიშნულების საკითხში, და რაღა საკვირველია, რომ კნენა

¹ ბარბარე ჯორჯაძისა, „თ. ილია ჭავჭავაძის კრიტიკაზედ“ ქართული კრიტიკის ისტორიისათვის, ქრესტომათია, I, თბ., 1955, გვ. 182.

² გიორგი ბარათაშვილი, „წერილი რედაქტორთან“, ქართული კრიტიკის ისტორიისათვის, ქრესტომათია, I, თბ., 1955, გვ. 188.

ბარბარე ჯორჯაძისას, გიორგი ბარათაშვილს, რევაზ ერისთავს და სხვებს არაფერი გაეგებოდათ იმ დიდი ეროვნული და სოციალური იდეალებისა, რაც ქართულ პოეზიაში მოიტანა თერგდალეულთა თაობამ. თვით გიორგი ბარათაშვილი, რომელიც, თეორიული საკითხების გაგების თვალსაზრისით, ყველა თავის მომხრეზე გაცილებით მაღლა იდგა, პოლემიკურ წერილში ი. ჭავჭავაძის ცნობილი ლექსის „გაზაფხულის“ ასეთ განხილვას გეთავაზობს: „გაზაფხულში“ პოეტი სულით ნატრობს საყვარელ მამულის აღფრთხილებას, ნეტავი დაანახვა ეხლა საქართუშლო როგორ მწვანე ხავერდით ბიბინებს...“¹

მწერლის შემოქმედებით მეთოდსა და სტილზე მსჯელობისას შეუძლებელია დავემყაროთ მხოლოდ თეორიულ გამონათქვამებს და მხედველობაში არ მივიღოთ მხატვრული პრაქტიკის მონაცემები. მაგალითად, ცნობილია სტენდალის გამონათქვამი: „ყოველგვარი პოლიტიკური იდეა მხატვრულ ნაწარმოებში მოგვაგონებს რევოლუციის გასროლას სიმფონიური კონცერტის დროს“. ცხადია, თუ მხოლოდ ამ გამონათქვამით ვიმსჯელებთ, სწორად ვერ გავერკვევით სტენდალის შემოქმედებითი მეთოდისა და სტილის სპეციფიკაში. მწერლის შემოქმედების ანალიზი ეწინააღმდეგება ზემოაღნიშნულ გამონათქვამს და თვალნათლივ ადასტურებს, რომ სტენდალი თავის ნაწარმოებებში ძირითად თემად იღებს ეპოქის უმნიშვნელოვანეს სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებს. სწორედ ამას უკავშირდება სტენდალის სტილის არსებითი თავისებურებანი.

სტილის შექმნაში დიდ როლს თამაშობს მწერლის ტენდენციებიც. მისი გავლენა სტილზე განსაკუთრებით ნათლად ლირიკულ ჟანრებში მჟღავნდება. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ტენდენციების ზოგადი არსი ლიტერატურისმცოდნეობაში არასწორად შუქდება.

¹ გიორგი ბარათაშვილი, „წერილი რედაქტორთან“, ქართული კრიტიკის ისტორიისათვის, ქრესტომათია, I, თბ., 1955, გვ. 191.

უპოსისა და დრამატურგიის ჟანრები, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ხასიათდება მაქსიმალური ობიექტივიზაციით სინამდვილის წარმოსახვისას. მაგრამ, თუ ავიღებთ ლირიკულ გვარში შემავალ ჟანრებს, განვიხილავთ გამოჩენილი მსოფლიო ლირიკოსების, უწინარეს ყოვლისა, ბაირონის, შელის, პიუგოს, ჰინეს, აკ. წერეთლის, ვ. მაიაკოვსკისა და სხვების ლირიკულ ნაწარმოებებს, დავრწმუნდებით, რომ ისინი, უაღრესად პოლიტიკური და სოციალური საკითხების დაყენებასთან ერთად, ხასიათდებიან პრობლემების ტენდენციური გადაწყვეტით. განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება მწერლის ტენდენციები სატირულ ჟანრებში, პოლიტიკური ლირიკის ნიმუშებში და იგავ-არაკული ხასიათის ნაწარმოებებში. ლირიკური ჟანრის სპეციფიკა განსაკუთრებულ საშუალებას იძლევა ავტორის ტენდენციების გამოვლენისათვის. ადამიანის განცდები და ფიქრები ლირიკის უშუალო საგანს წარმოადგენს. ლირიკაში ძირითადად ადგილს იჭერს ლირიკული გმირის სულიერი სამყარო, მისი დამოკიდებულება სინამდვილესთან. ამის გამო ლირიზმი ხშირ შემთხვევაში ორგანულად უკავშირდება ტენდენციების წარმოსახვას. განსაკუთრებული სისავსით ლირიკის შესაძლებლობანი გამოვლინდა გამოჩენილი რუსი პოეტის ვ. მაიაკოვსკის პოეზიაში, ვ. მაიაკოვსკის სტილი, გამოვლენილი მის ლირიკულ ლექსებში, წარმოადგენს მკაფიოდ ნოვატორულს წინა ეპოქების ლირიკის სტილთან შედარებით. ვ. მაიაკოვსკის ლექსებში ნოვატორულია შინაარსიც, ლექსის ფორმაც და სტილისტური ფორმებიც, რომელთაც ეკისრებათ პოეტის ჩანაფიქრის სრულქმნა. მოვიტანთ ნაწყვეტს სერგეი ესენინისადმი მიძღვნილი ცნობილი ლექსიდან:

“Дрянь

пока что мало поредела.

Дела много —

только поспевать.

Надо жизнь

сначала переделать,

Переделав —

можно воспевать.
Это время –
трудновато для пера:
Но скажите,
вы,
калеки и калекши,
где,
когда,
какой великий выбирал
путь,
чтобы протоптанней
и легче?
Слово –
полководец
человечьей силы.
Марш!
Чтоб время
сзади
с ядрами рвалось.
К старым дням
чтоб ветром относило
только путаницу волос.
Для веселья
планета наша
мало оборудована.
Надо вырвать радость
у грядущих дней.
В этой жизни
помереть не трудно –
сделать жизнь
значительно трудней”.¹

როგორც ცნობილია, სინამდვილის სახეობრივი წარმოსახვა მხატვრული შემოქმედების ზოგად კანონზომიერებას წარმო-

¹ В. Маяковский, т. VIII, стр. 68-69.
214

ადგენს. ხოლო ის, თუ მოცემულ ლიტერატურულ ნაწარმოებში კონკრეტულად რა ხერხებს და პრინციპებს იყენებს მწერალი თავისი იდეური ჩანაფიქრის ზორცმესხმისათვის, განაპირობებს სტილისტური კონსტრუქციების კანონზომიერებასაც.

მაგალითად, კლასიციზმის მხატვრული ნიმუშის ერთ-ერთ ძირითად ნაკლოვანებად სავსებით სწორადაა მიჩნეული ის, რომ მათში პერსონაჟთა ხასიათები მხოლოდ ერთი ძირითადი ნიშნის მიხედვითაა წარმოდგენილი. ცხადია, ეს ხელს უშლიდა ეპოქის ადამიანთა ხასიათების მრავალმხრიობის საკმაო სისრულით წარმოსახვას. ამასთან, ისიც ცნობილია, რომ მხოლოდ ამაში არ გამოვლენილა კლასიციზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისის შეზღუდულობა. კლასიციზმის თეორეტიკოსი აბატი ლობინიაკი ესთეტიკურ ტრაქტატში „თეატრალური პრაქტიკა“ (1657 წ.) აღნიშნავდა: „პოეზია და სხვა მიმბაძველობითი ხელოვნებანი ანგარიშს უწევენ არა ნამდვილ ფაქტებს, არამედ საზოგადოდ მიღებულ მოსაზრებას, დრამატული ნაწარმოები სიმართლის მსგავსებას უნდა ემყარებოდეს“. კლასიციზმის ესთეტიკური კრელოს აღნიშნული პრინციპი განაპირობებდა სიუჟეტებისა და თემების წარმოსახვას ისტორიულ ფაქტებთან კავშირის გარეშე.

ლიტერატურის პრაქტიკა იცნობს ისეთ შემთხვევებსაც, როდესაც თვით მხატვრულ ნიმუშებში გვაქვს მოცემული სხვადასხვა სტილისტური თვალსაზრისის დაპირისპირება. ასეთ მაგალითს გვაწვდის შუა საუკუნეების ერთი ცნობილი ტენსონა, რომელშიაც მოცემულია რაინდული ლირიკის ორი წარმომადგენლის — გირაუტ დე ბორნელისა და ორლეანელი გრაფის რაიმბაუტ მესამის კამათი სტილის საკითხებზე. რაიმბაუტის მოსაზრებით, პოეტი მხოლოდ რჩეულთათვის უნდა წერდეს, მხატვრული ნაწარმოებები ყველასთვის არ უნდა იყოს გასაგები. იცავს რა „ბუნდოვანი სტილის“ პრინციპებს, რაიმბაუტი აღნიშნავს: „ბრბო მხოლოდ იმას მიიჩნევს დიად ქმნილებად, რაც ძნელად გასაგებია“. გირაუტი უპირისპირდება რაიმბაუტს სტილის გაგებაში: „პოეტი ყველასათვის უნდა წერდეს, პოეზიაში

მხოლოდ ისაა მშენიერი; რაც გასაგებია და ბუნდოვანებით არ ღლის გონებას“.

სტილისა და შემოქმედებითი მეთოდის პრინციპები მხატვრულ ნაწარმოებში შერწყმულად ვლინდება. ეს განაპირობებს თემის მხატვრული განსახოვნების ნაირობას მოცემულ ქმნილებაში. მაგალითად, როდესაც პროსპერ მერიმე აღწერს ფეოდალურ შუა საუკუნეებს რომანში „შარლ IX ცხოვრების ქრონიკა“, ჩვენს თვალწინ გადაიშლება ეპოქის რეალისტური სურათები. ეს კი, ცხადია, თავის მხრივ განპირობებულია არა მხოლოდ მწერლის ტალანტის სიძლიერით, არამედ რეალისტური შემოქმედებითი პრინციპებითაც. მაგრამ, როდესაც პასიური რომანტიზმის წარმომადგენელი, გერმანელი მწერალი ნოვალისი ეხება იგივე ეპოქას, ჩვენ მის ნაწარმოებში ვერ ვპოულობთ ისტორიული სინამდვილის ღრმა და შთამბეჭდავ წარმოსახვას. ამის მიზეზი საძიებელია არა ტალანტის სისუსტეში, არამედ მხოლოდ იმ ესთეტიკურ თვალსაზრისში, რომელიც განსაზღვრავს ნოვალისის მხატვრულ მეთოდს და სტილს; კერძოდ, სწორედ ეს განაპირობებს, რომ მწერალი ძირითად ყურადღებას უთმობს მხოლოდ მთავარი პერსონაჟის, ზებუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ჰაინრიხის ხასიათის გამოსახვას და არსებითად უყურადღებოდ ტოვებს ეპოქის საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალი სურათების ჩვენების შემოქმედებით პრობლემას.

თუმცა მეცნიერული და მხატვრული სტილი, ზოგადი თვალსაზრისით, ერთ საერთო კანონზომიერებას ემყარება, მაგრამ მაინც თითოეულ მათგანს საკუთარი სპეციფიკა გააჩნია.

ჩვეულებრივ მეტყველებაში და მეცნიერულ ნაშრომებში სტილს გარკვეულ საზღვრებს უქმნის ის გარემოება, რომ საგნის და მოვლენის თავისებურებათა შესახებ არსებითად მსჯელობა შეიძლება მხოლოდ რამდენიმე კომპოზიციურ-სტილისტური ფორმის საშუალებით მოხდეს, რომელთაგან თითოეული შესაძლებელია გარკვეული ემოციონალური ელფერიტაც ხასიათდებოდეს, მაგრამ აქ, ცხადია, სტილი არ არის ისეთი სიმკვეთრით გამოვლენილი, რადგანაც იგი ამ შემთხვევაში არ ცვლის მე-

ტყველების საერთო ხასიათს. ეს კი გამოწვეულია იმით, რომ მეცნიერულ გამოკვლევებში კვლევის ობიექტის შინაარსი გამოიხატება სილოგიზმებით და ცნებებით იმ დროს, როდესაც მწერლობაში სტილი უკავშირდება ენობრივი გამოხატვის სახეობრივ ფორმებს.

სტილისა და მსოფლმხედველობის ურთიერთობის საკითხს შეეხო პროფ. გ. პოსპელოვი. მისი გაგებით, „ლიტერატურის ისტორიაში იმდენი სტილი არსებობდა, რამდენმა ჩამოყალიბებულმა საზოგადოებრივმა მსოფლმხედველობამაც სრულყოფილი გამოხატულება ჰპოვა სხვადასხვა ეპოქების პოეტურ შემოქმედებაში“.¹

ეს თვალსაზრისი არ არის სწორი. ზოგჯერ მწერლის მსოფლმხედველობაში მომხდარი გარდატეხა ნამდვილად იწვევს ცვლილებებს მის სტილში, მაგრამ ეს არ შეიძლება საყოველთაო კანონად ვაღიაროთ. კერძოდ, ცნობილია, რომ ბალზაკის შემოქმედებაში ვარჩევთ სხვადასხვა პერიოდს, რომლებიც მწერლის ურთიერთსაწინააღმდეგო ილუზიების გამოვლენით ხასიათდებიან. მაგალითად, შემოქმედების პირველ და მეორე პერიოდებში, ხედავდა რა, რომ ფინანსური ბურჟუაზია მორალურ გადაგვარებას იწვევდა, მწერალი აიდვალვდა ფეოდალურ არისტოკრატიას. ამით აიხსნება მისი „სიმპათიები კლასისადმი, რომელიც განწირული იყო დასალუპავად“. შემოქმედების მესამე ეტაპზე ბალზაკი თანდათან შორდება ლეგიტიმიზმს. ამ დროს მწერალი, თუმცა კვლავ სასტიკად აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ მორალსაც და არისტოკრატიასაც, მაგრამ იმსჯვალვება ილუზიებით კაპიტალისტური ინდუსტრიალიზაციის შესაძლებლობისადმი, რომელმაც თითქოს დადებითად უნდა გადაჭრას საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა წინააღმდეგობა. მიუხედავად იმისა, რომ ბალზაკის სოციალურ-პოლიტიკურ შეხედულებებში ადგილი ჰქონდა

¹ Г. Н. Пospelов, К разграничению понятий стиля метода и направления, Доклады и сообщения фил. фак-та МГУ, М., 1946, вып. II, гв. 28-32.

ასეთ ცვლილებას, ამას არ გამოუწვევია არსებითი გარდატეხა სტილში. ეს კი იმით აიხსნება, რომ მწერლის ესთეტიკური მსოფლმხედველობა ამ პერიოდში უცვლელი დარჩა. ამასთან, არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც გარდატეხას საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობის სფეროში მოჰყვება მწერალთა დაჯგუფების ესთეტიკური თვალსაზრისის შეცვლაც.

სტილის ჩამოყალიბებაში, მისი სპეციფიკის განსაზღვრაში ძირითად როლს თამაშობს ლიტერატურული მიმდინარეობის შემოქმედებითი მეთოდი. ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ სტილისა და შემოქმედებითი მეთოდის საკითხებზე გამოქვეყნებულ ნაშრომებში ჯერ კიდევ არ არის გარკვეული ურთიერთმიმართება ამ ორ ცნებას შორის. მაგალითად, პროფ. ლ. ტიმოფეევი მიიჩნევს, რომ შემოქმედებითი მეთოდი ზოგადი ხასიათისაა, სტილი კი მის კერძო გამოვლენას წარმოადგენს. მისი აღნიშვნით „სტილი ხასიათდება იმით, რაც მწერალს განასხვავებს სხვა მწერლებისაგან. ე. ი. როცა ჩვენ სხვადასხვა მწერლის ნაწარმოებებს ერთმანეთს ვადარებთ, რაც მათ ერთმანეთთან აერთიანებთ, ის არის მეთოდი, ზოლო განმასხვავებელი არის სტილი (პირადი გამოცდილება, მანერა, ტალანტი და ა. შ.)“¹

მიუთითებს რა მხატვრული მეთოდის ზოგად არსზე, რომელიც მოცემული მიმდინარეობის წარმომადგენლებთან შედარდება, პროფ. ლ. ტიმოფეევი ვერ ითვალისწინებს, რომ ზოგადთან ერთად არსებობს მეთოდის ინდივიდუალური სახეობანიც.

შეუძლებელია გამტკიცოთ, რომ მეთოდი არსებობს მხოლოდ ზოგადად, არსებობს საერთოდ და არ არსებობს ცალკეულის სახით ცალკეულ მწერალთან. თუ ეს შეხედულება იმას ემყარება, რომ ზოგადი მეთოდი მოიცავს ისეთ ნიშნებს, რომლებიც ცალკეულ მწერლებთან არ გვხვდება, მაშინ, ცხადია ამგვარად გაგებულ მეთოდს ვერ მივიჩნევთ ტიპოლოგიურ პრინციპთა ერთობლიობად. არსებითად კი ზოგად, მიმდინარეობის შესაბამის

¹ Л. И. Тимофеев, О понятии художественного метода, сб. Творческий метод, М., 1960, гл. 3-36.

მხატვრულ მეთოდზე ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმ საერთო შემოქმედებითი პრინციპების მიხედვით, რასაც ჩვენ აღმოვაჩინეთ მის ცალკეულ წარმომადგენელთა შემოქმედებაში. ამასთან, ყოველ ჭეშმარიტ მწერალს, ზოგად მეთოდისეულს გარდა, გააჩნია აგრეთვე ისეთი პრინციპებიც, რაც მხოლოდ მისი ნაწარმოებებისათვის არის დამახასიათებელი. მაგალითად, სალტიკოვ-შჩერინი მიუთითებდა ზოგიერთ ისეთ პრინციპზე, რომელიც მხოლოდ მისი შემოქმედებითი თვალსაზრისისთვისაა ნიშანდობლივი და კრიტიკული რეალიზმის სხვა წარმომადგენლებთან სისტემის სახით არ შეიმჩნევა. კერძოდ, დასაწყისში რომანისა „ერთი ქალაქის ისტორია“ მწერალი აღნიშნავს, რომ იყენებს სინამდვილის მოვლენების საოცრებათა ფორმებში გადმოცემის პრინციპს: „ქალაქ გლუპოვის ისტორია“, უწინარეს ყოვლისა, სასწაულების სამყაროს წარმოადგენს, რომლის უარყოფა შეიძლება მხოლოდ მაშინ, თუ შესაძლებელია საოცრებათა უარყოფა საერთოდ, მაგრამ ეს ცოტაა. არსებობს სასწაულები, რომლებშიც ყურადღებითი განხილვის დროს შეიძლება შენიშნულ იქნეს საკმაოდ რეალური საფუძველი.“¹

მწერლისა და ლიტერატურული მიმდინარეობის მხატვრულ მეთოდებს შორის თავს იჩენს სახეობასა და გვარს შორის არსებული ურთიერთობის კანონზომიერება. ასეთივე ურთიერთობაა ისეთ ცნებებს შორისაც, როგორიცაა „მიმდინარეობის მხატვრული სტილი“ და „მწერლის მხატვრული სტილი“. მაგალითად, ქართულ კრიტიკულ რეალიზმში გამოვლენილია ისეთი სტილისტური პრინციპები, რაც ამ მიმდინარეობის ყველა წარმომადგენლის ქმნილებებში იჩენს თავს, მაგრამ ამ უკანასკნელთაგან თითოეულის შემოქმედება ხასიათდება აგრეთვე საკუთარი მხატვრული სტილისტური ნიშნებითაც, რომლებიც სხვა მწერლებთან, როგორც სისტემა, არ მეორდება. ამასთან, ნიშანდობლივია ისიც, რომ დიდ ლიტერატურულ მიმდინარეობებში ჩვენ ზოგჯერ გამოვყოფთ იმ მწერალთა დაჯგუფებებს, რომლე-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, История одного города, М., 1953, гл. 5.

ბიც სტილის მხრივ უფრო მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ ერთმანეთთან. ზოგჯერ ეს სიახლოვე განპირობებულია ნაციონალური ენის რომელიმე დიალექტის ან ქვეყნის რომელიმე კუთხის ხალხური ზეპირსიტყვიერებისა და მხატვრული მეტყველებისათვის დამახასიათებელი ფორმების სიჭარბით.

სტილის ცნების ანალიზისადმი მიძღვნილ ლიტერატურათმცოდნეთა ნაშრომებში ვხვდებით აზრთა სხვადასხვაობას. პროფ. გ. პოსპელოვი ადგენს ა. პუშკინის „ევეგენი ონეგინის“ და ნ. გოგოლის „მკვლარი სულების“ სტილისტური ნიშნების თავისებურებას და მიუთითებს, რომ ძირითადი განსხვავება ამ ნაწარმოებებს შორის შეიმჩნევა თემატურ დეტალებში. მისი თქმით, „ევეგენი ონეგინის“ მთავარ გმირთა ცალკეული მოქმედებანი, მეტყველება, გარეგნული ნიშნები და გარემოს თავისებურებანი გამოხატავენ პოეტის თანაგრძნობას, მის მსუბუქ იუმორს, მწუხარებას, დაუკმაყოფილებლობას იმ ჩიხით, რომელშიც მისი გმირები არიან მოქცეული“.¹

ცხადია, მწერლის ემოციური დამოკიდებულება ასახვის საგანთან განაპირობებს მხატვრული სტილის თავისებურებას, მაგრამ ავტორი სტილისტურ ნიშნებად მიიჩნევს ისეთ მხარეებს (თემატური დეტალები, გმირთა მოქმედებანი, გარემოს ნიშნები და ა. შ.), რომელთა შეტანა სტილის ცნების შინაარსში არ არის გამართლებული. თავისთავად თემა არ განსაზღვრავს ნაწარმოების სტილის სპეციფიკას.

მაგალითად, ავიღოთ ბუნების მხატვრული გამოსახვის შემოქმედებითი პრობლემა რევოლუციური რომანტიზმისა და რეალიზმის მწერლებთან. კერძოდ, როგორც ცნობილია, იგი ყველა პროგრესული მიმდინარეობის ესთეტიკური კრედოს ერთ-ერთ უძირითადეს მოთხოვნილებას მოიცავს. ამის გამო, მაგალითად, მთაწმინდის მიდამოები მხატვრული წარმოსახვის საგანს წარმოადგენს არა მარტო ნ. ბარათაშვილისათვის, არამედ რეალიზმის წარმომადგენლებისათვისაც. სტილისტური განსხვავებანი,

¹ Г. Н. Поспелов, Теория литературы, М., 1940, гл. 226-230.

რასაც ჩვენ ამ თემაზე დაწერილ ქმნილებებში ვამჩნევთ, არ იარსებებდა, რომ პოეტური წარმოსახვის თემა განსაზღვრავდეს მხატვრული ქმნილების სტილს.

სტილისტურ თავისებურებას ქმნის ტალანტის თავისებურება და ის მხატვრული პრინციპები, რომელთაც მწერალი ემყარება შემოქმედებით პროცესში.

პროფ. გ. პოსპელოვი სტილის დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნევს მხატვრული ქმნილების აღნაგობის კომპოზიციურ ელემენტებსაც. მაგალითად, გოგოლისა და პუშკინის სტილის ნიშანდობლივ თავისებურებად მას მიაჩნია ის, რომ ექსპოზიციური ნაწილი „მკვდარ სულებში“ რომანის ბოლო ნაწილშია გადატანილი, ხოლო „ვეგენი ონეგინში“ იგი თავის ადგილზეა!¹

არ იქნება სწორი, თუ ლიტერატურული ქმნილების იდეურ-მხატვრული მთლიანობის ამ მხარეში დავიწყებთ სტილის სპეციფიკის ძებნას, რადგანაც ამავე მწერლის სხვა ნაწარმოებებში შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ ექსპოზიციური ნაწილის სხვაგვარი გამოყენების შემთხვევები. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორია მწერლის იდეური ჩანაფიქრის ხასიათი მოცემულ კონკრეტულ შემთხვევაში. ამის მიხედვით მწერალს შეუძლია გადაადგილოს ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციის სხვა ელემენტებიც.

სტილის საკითხების გაგებაში გარკვეულ მიმართულებას ქმნის ის ლინგვისტური სკოლა, რომელსაც აკად. ვ. ვინოგრადოვი მიუთითებდა. მას ეკუთვნის რამდენიმე საფუძვლიანი გამოკვლევა სტილზე.

აკად. ვ. ვინოგრადოვის ნაშრომებში რუსული მწერლობის სტილის პრობლემა დაკავშირებულია რეალიზმისა და ნაციონალური ენის ურთიერთობასთან. ეკამათება რა იმ მკვლევრებს, რომლებიც რეალიზმს აკავშირებენ რევოლუციურ იდეოლოგიასთან, აკად. ვ. ვინოგრადოვი მიიჩნევს, რომ ამ მიმდინარეობის გენეზისი და შემდგომი განვითარება განაპირობა მისმა ურთიერ-

¹ Г. Н. Пospelов, Теория литературы, М., 1940, гл. 226-230.

თობამ იმ არსებით ცვლილებებთან, რაც ლიტერატურული გამო-
სახვის ფორმების სფეროში ისტორიულად ხდებოდა და შესა-
ბამის პერიოდში დასრულდა. ავტორის აზრით, ეს გამოიწვია
იმან, რომ XIX საუკუნის დასაწყისისათვის რუსული ნაციონ-
ალური ენის განვითარებამ ისეთ საფეხურს მიაღწია, როდესაც
მას უკვე უნარი შესწევდა მომსახურებოდა ისეთი მაღალი
ფორმის მწერლობას, როგორცაა რეალისტური ლიტერატურ-
ული მიმდინარეობა. ამ დროს რუსული ლიტერატურული ენა
იქცა „სტილისტური და ქრონოლოგიური ფორმებისა და ენო-
ბრივი ექსპრესიის მქონე ელფერთა რთულ სისტემად, რაც რე-
ალისტურ ხელოვნებას საერთოდ ახასიათებს“¹. აკად ვ. ვი-
ნოგრადოვი გააკრიტიკა ლიტერატურათმცოდნე ი. ელსბერგმა.
მისი შენიშვნით, რეალიზმის ჩამოყალიბების ეპოქაში
„ნაციონალური ენა თავის სიმდიდრეს მხოლოდ რეალიზმს არ
სთავაზობდა. მართალია, რეალიზმმა ყველაზე უკეთ და სრულად
გამოიყენა ეროვნული ენის სიმდიდრე, მაგრამ ინგლისურმა რო-
მანტიზმმაც გამოიყენა იგი“².

ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, საერთოდ, არც რეალ-
იზმი, არც რომანტიზმი და არც ერთი ლიტერატურული მიმდი-
ნარეობა და მხატვრული მეთოდი არ იღებს მზამზარეულ ფორ-
მებს ეროვნული ენის არსენალიდან. ეს კი გამოწვეულია იმით,
რომ ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილის
თავისებურება განპირობებულია შესაბამისი შემოქმედებითი მე-
თოდის შინაარსით. მეთოდის ძირითადი პრინციპები იწვევს იმ
ენობრივ კონსტრუქციებს და ფორმებს, რაც შეადგენს მოცემული
ქმნილებისათვის ნიშანდობლივ მხატვრულ სტილს.

როდესაც ვეცნობით შემოქმედებითი მიმართულების აღმ-
ნიშნულ ტერმინთა და ცნებათა შესახებ გამოქვეყნებულ ნაშ-

¹ В. В. Виноградов, Реализм и развитие русского литературного языка, журн. "Вопросы литературы", 1957, №9, стр. 16-63.

² Я. Эльсберг, Проблемы реализма и задачи литературной науки, журн. "Вопросы литературы", 1958, №5, стр. 96-107.

რომებს, საეხებით ბუნებრივად გვებადება მოსაზრება, რომ ზოგიერთ მკვლევარს თითქოს ავიწყდება ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი გარემოება. კერძოდ, ისინი თითქოს ივიწყებენ, რომ მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ ნიშანთა ერთობლიობის აღსანიშნავად გვაქვს არა მხოლოდ ერთი ტერმინი — მხატვრული სტილი, არამედ არსებობს მომიჯნავე ტერმინთა მთელი წყება: მხატვრული მეთოდი, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მიმდინარეობა, შემოქმედებითი მიმართულება, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ ხშირად ლაპარაკობენ ინდივიდუალურ მეთოდზე, სტილზე, ხელწერასა და მანერაზე. ამიტომ მხატვრული ნაწარმოების, საერთოდ, ხელოვნების მოვლენების იდეურ-მხატვრულ ნიშნებს კავშირი აქვს არა მხოლოდ სტილთან, არამედ ზოგიერთი მათგანი უშუალოდ შედის ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი სხვა ცნებების შინაარსში.

ერთ-ერთ ნაშრომში, რომელიც მიძღვნილია ატრიბუციის თეორიული საკითხისადმი, აკად. ვ. ვინოგრადოვი ავტორის ვინაობის დადგენის ძირითად გზად მიიჩნევს სტილის სპეციფიკური ხერხების შესწავლას, რომელიც მხოლოდ მას ახასიათებს და ამის გამო გამოირიცხავს სხვა ავტორების სტილთან დამთხვევას.¹

მაგრამ მხატვრული სტილის ცნება აკად. ვ. ვინოგრადოვს უაღრესად გაფართოებული მნიშვნელობით აქვს წარმოდგენილი. მის სფეროში იგი აქცევს მწერლის ინდივიდუალური შემოქმედების პრინციპებსაც, იმ თემებსაც, რომლებიც ამ მწერალს განსაკუთრებით აინტერესებს, ჟანრებს, რომელთაც იგი მიმართავს, შემოქმედის იდეურ ჩანაფიქრსაც და ა. შ.

ცხადია, მწერლის შემოქმედების ყველა აღნიშნული მხარე, როდესაც მოძებნილია მათი დამახასიათებელი ნიშნები, გვიადვილებს მის ნაწარმოებთა სპეციფიკის გარკვევას, ატრიბუციის საკითხის გადაწყვეტას, მაგრამ ყველა ამ მხარის გაერთიანება მხატვრული სტილის ცნებად იმას ნიშნავს, რომ ბუნდოვანი

¹ В. Виноградов, Проблема авторства и теория стилей, М., 1961, гл. 259.

წარმოდგენა გვქონდეს მხატვრულ მეთოდზე, შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე, იდეურობაზე, თემაზე, ჟანრებსა და ზოგიერთ სხვა საკითხებზე არ შეგვეძლოს ამ ტერმინების ურთიერთისაგან გამიჯვნა. ცხადია, მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის აქ აღნიშნულ ყველა მხარეს სტილთან მჭიდრო კავშირი გააჩნია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი მათ მოიცავს. ამა თუ იმ ჟანრით ან თემით მწერლის დაინტერესება განპირობებულია შესაბამისი მხატვრული მეთოდით, იდეური მიმართულების თავისებურებით, ტალანტის სპეციფიკით.

სტილის ცნების გაფართოებული მნიშვნელობით გაგებამ გავლენა მოახდინა ზოგიერთ ლიტერატურისმცოდნეზეც. მაგალითად, ვ. სოროკინი წერს: „ამჟამად სტილის ცნება ლიტერატურათმცოდნეობაში ფართო მნიშვნელობით იხმარება. იგი მოიცავს მწერლის არა მხოლოდ ენობრივ თავისებურებებს (სტილი ვიწრო მნიშვნელობით), არამედ მისი შემოქმედების იდეურ მიმართულებასაც, თემების ხასიათსაც, სიუჟეტსაც, ხასიათების და პეიზაჟების გამოსახვის ხერხებსაც, ე. ი. თხრობის მთელ მანერას. სტილი, თანამედროვე გაგებით, წარმოადგენს ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედების მთელ იდეურ-მხატვრულ ნიშანთა ერთობლიობას, თემატიკის იდეური შინაარსის, ჟანრულ და ენობრივ თავისებურებებს“.¹

ეს განსაზღვრება არ არის სწორი. ავიღოთ თუნდაც საკითხი იმის შესახებ, არის თუ არა თემა მწერლის სტილის ცნების შინაარსის ელემენტი, როგორც ეს მიაჩნიათ. მაგალითად, ცნობილია, რომ საქართველოს ისტორიული ბედის თემა ქართული რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის თითქმის ყველა წარმომადგენელთან იჩენს თავს, მაგრამ იგი ყველა მათგანთან სტილისტურად ორიგინალურ, ინდივიდუალურ გადაწყვეტას იღებს. მაგალითად, სამშობლოს წარმოდგენა ავადმყოფი სატრფოს სახით აკაკი წერეთლის სტილის უაღრესად დამახასიათებელ და მნიშვნელოვან მონაპოვარს წარმოადგენს. აქედან

¹ В. Сорокин, Теория литературы, М., 1960 гв. 249-251.

ჩანს, რომ სტილი მოიცავს არა საკუთრივ თემატიკურს, არამედ მხოლოდ თემის გამოსახვის მხარეს.

ნიშანდობლივია, რომ ვ. სოროკინი, საერთოდ, არ ლაპარაკობს შემოქმედებით მეთოდზე. ეს არაა შემთხვევითი, რადგანაც ყველა ის ნიშან-თვისება, რაც მხატვრული ნაწარმოების ფორმა-შინაარსს ახასიათებს, ვ. სოროკინს გაერთიანებული აქვს სტილის ცნებაში. ასეთივე გააზრებას აძლევს მკვლევარი ლიტერატურის პრაქტიკიდან მოყვანილ მაგალითებსაც. სტილი მოქნილი მოვლენაა, აღნიშნავს ვ. სოროკინი და მიუთითებს, რომ თვალსაჩინო განსხვავება იგრძნობა ა. პუშკინისა და მ. გორკის შემოქმედებათა ადრეულ და გვიანდელ პერიოდებს შორის.¹ მაგრამ ავტორი არაფერს ამბობს იმაზე, რომ სტილისტური ცვლილებები ამ მწერლებთან გამოწვეულია შემოქმედებით თვალსაზრისში მომხდარი გარდატეხით. კერძოდ, როგორც ცნობილია, მ. გორკის შემოქმედება გასული საუკუნის 90-იან წლებში ემყარებოდა რევოლუციურ რომანტიზმს. ახალმა სიტუაციამ, რომელიც შეიქმნა 1905 წლის წინ, მ. გორკის შემოქმედებაში გამოიწვია ახალი ესთეტიკური თვალსაზრისი, სწორედ ეს განაპირობებდა მ. გორკის სტილში მომხდარ გარდატეხას.

მხატვრული სტილის ასეთივე ფართო მნიშვნელობის გაგებაა მოცემული ლიტერატურათმცოდნე ლ. შეპილოვას წიგნშიც, სადაც ნათქვამია: „სტილი არის მწერლის ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის თავისებურება, რომელიც გარკვეულად განასხვავებს მას სხვა მწერლების ნაწარმოებებისაგან“. ამასთან, ამავე ავტორს არასწორად აქვს გაგებული ტრადიციების როლი მხატვრულ სტილთან დაკავშირებით. მისი აღნიშვნით, „მოწინავე რუსულ მწერლობაში ძირითადს, უცვლელსა და მუდმივს წარმოადგენდა რეალიზმისა და ხალხურობის პატრიოტული, თავისუფლებისმოყვარული ტენდენციები. მაგალითად, XVIII-XIX საუკუნეების ლექსებში მთელი რიგი თემები ტრადიციულ თემებად იქცა“.

¹ Л. Шепилова, Введение в литературоведение, М., 1956, гл. 297.

ეს თავისთავად სწორია, მაგრამ ავტორს სურს თემების განმეორებით დახასიათოს გარკვეული ეპოქის სტილი. საერთოდ, ცნობილია, რომ ყოველი მიმდინარეობა განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს განსაზღვრული თემებისადმი. კერძოდ, რეალიზმი, თუმცა კლასიკური მწერლობის მსგავსად, ხელოვნების ობიექტად მთელ სინამდვილეს მიიჩნევს, მაგრამ მაინც წინ წამოსწევს გარკვეულ თემებს, რომელთა მიმართ მისი განსაკუთრებული ინტერესი განსაზღვრულია შესაბამისი ესთეტიკური კრელოს შინაარსით.

მხატვრული სტილის პრობლემას შეეხო ო. ლარმინი. ავტორი აკრიტიკებს სტილის ფორმალისტურ გაგებას და აღნიშნავს: „ტიქნიკურ საშუალებათა უბრალო ჯამი არ წარმოადგენს მხატვრული ქმნილების ფორმას, ისევე როგორც საშენ მასალათა საწყობში დალაგებული აგური და მსხვილი ბლოკები ჯერ კიდევ არ არის შენობა, რომელიც უნდა აშენდეს“¹.

ჩვენი შეხედულებით, ფორმალისტური თვალსაზრისი აქ ზერელედ და არადამაჯერებლადაა განხილული. ცხადია, სტილზე ნათელ წარმოდგენას ვერ მოგვცემს ის, თუ რომელ მხატვრულ ფიგურებს, ტროპებს რამდენჯერ იყენებს მწერალი თავის ქმნილებებში, ისევე როგორც შენობაზე, რომელიც მომავალში უნდა აშენდეს, წარმოდგენას ვერ შეგვიქმნის მისთვის საჭირო საშენი მასალა. კერძოდ, ის, რომ რომელიმე პოეტმა, მაგალითად, აკაკი წერეთელმა თავის რომელიმე ლექსში გარკვეული რაოდენობის შედარებები გამოიყენა, თავისთავად არაფერზე არ მიუთითებს, მაგრამ თუ შევძლებთ გავიგოთ როგორი ხასიათისანი არიან ისინი, როგორია, საერთოდ, პოეტის მიერ გამოყენებული მხატვრული გამოსახვის ფორმები, რომელთაც იგი მიმართავს გარკვეული თემების წარმოსახვისათვის, ჩვენ წარმოდგენა გვექნება მის სტილზეც. ამით გავერკვევით იმ ენობრივ ფორმების თავისებურებაში, რომელთაც იგი ქმნის თავისი ეს-

¹ О. Лармин, Метод, стиль, индивидуальная манера, сб. "Творческий метод", М., 1960, гл. 113-133

თეტიკურ-მხატვრული იდეალების გამოხატვისათვის, ასახვის საგანთან თავისი ემოციური დამოკიდებულების სახეობრივი წარმოსახვისათვის.

ჭეშმარიტ შემოქმედთან პოეტური სახე, ორიგინალური და განუმეორებელი, მწერლის მხატვრული წარმოსახვის, პოეტური ხედვის ნიშნითაა აღბეჭდილი. სტილის კონკრეტული ანალიზი გულისხმობს ამ განუმეორებლობის შეცნობას, ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურის ანალიზს იმ ნაწილში, რასაც მისი შინაარსის პოეტური ერთ განსახოვნება მოიცავს.

ო. ლარმინი, იცავს რა სტილის ცნების ლინგვისტურ გაგებას, არასწორად აკრიტიკებს მოსაზრებას, რომელიც სტილის ძირითად შინაარსად პოეტურ ენას აღიარებს. იგი აღნიშნავს: „ი. ტურგენევის და ა. ჩეხოვის სტილი იმით კი არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ ჩეხოვი გრძელი პერიოდებით წერს, ტურგენევი კი უპირატესობას მოკლე პერიოდებს ანიჭებს“¹.

როგორც ვხედავთ, აქ ავტორი ზუსტად არ გადმოგვცემს იმ თვალსაზრისს, რომელსაც შემდეგ აკრიტიკებს.

თუმცა სტილის ცნებაში არ უნდა შევიტანოთ, მაგრამ მისი ანალიზის დროს შეუძლებელია არ დავემყაროთ მწერლის მსოფლმხედველობას, მის შემოქმედებით მეთოდს, თემატიკურ ინტერესებს, მხატვრული ქმნილების კომპოზიციურ აღნაგობას, მხატვრულ ჩანაფიქრს. ყოველივე ამის გათვალისწინება გააკვირვებებს იმის გარკვევას, თუ რომელი მხატვრული საშუალება, ფიგურა, ტროპი, სახე, ვიწრო გაგებით, რა მიზნით გამოიყენა შემოქმედმა. ასეთია ის პრაქტიკული გზა, რომელმაც უნდა მიგვიყვანოს თეორიულ დასკვნამდე მწერლის სტილის ზოგადი შინაარსის შესახებ.

ო. ლარმინი თავის ნაშრომში გვთავაზობს შემოქმედის სტილის შესწავლის საკუთარ თვალსაზრისს. იგი ი. ტურგენევისა და ლ. ტოლსტოის სტილის დამახასიათებლად მიიჩნევს

¹ О. Лармин, Метод, стиль, индивидуальная манера, сб. "Творческий метод", М., 1960, гл. 113-133.

იმას, რომ პირველი გმირის პორტრეტს დაწვრილებით აღწერს, რასაც მის ნაწარმოებში ზოგჯერ მთელი გვერდი უკავია, მეორე კი გმირის სახეს ერთი-ორი ფრაზით წარმოგვიდგენს.¹

საერთოდ, ცნობილია, რომ მწერლობაში პერსონაჟის გარეგნობის წარმოსახვის ეს ორი ძირითადი ხერხი არსებობს. ამიტომ ყოველი შემოქმედი ან ერთს მიმართავს, ან მეორეს. ამის გამო, ცხადია, ეს რაიმე კონკრეტულ წარმოდგენას ვერ მოგვცემს ვერც ლ. ტოლსტოისა და ვერც ი. ტურგენევის სტილზე. უფრო საინტერესო იქნებოდა გაგვეჩვენა, თუ როგორია მწერლის პოზიცია საზოგადოების ამა თუ იმ წრის წარმომადგენლების დახასიათებისას, რა ხასიათისაა ის საშუალებანი, რომელთაც იგი იყენებს სხვადასხვა შემთხვევაში, როგორია სინამდვილის ძირითადი მხარეების წარმოსახვის ესთეტიკურ-ემოციონალური ფორმები.

როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრული სტილის, ისევე როგორც შემოქმედებითი მეთოდის, ცნება არ შეიძლება დავიყვანოთ მხოლოდ მიმდინარეობის შესაბამის ზოგად მოვლენამდე. ორივე მათგანი ვლინდება კონკრეტულ მწერალთა ინდივიდუალურ სტილსა და მეთოდებში. ცხადია, თუ რომელიმე მწერალს, მაგალითად, ი.ჭავჭავაძეს მიმდინარეობის მხატვრული მეთოდის შესაბამისი პრინციპების გარდა თავისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი პრინციპებიც არ გააჩნია, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ XIX საუკუნის II ნახევრის ყველა ქართველ რეალისტ მწერალს აბსოლუტურად ერთგვარი შემოქმედებითი მეთოდი ჰქონდა. მაგრამ ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ ჩვენ აღარ გვექნებოდა ქართულ რეალიზმში ისეთი მრავალფეროვნება, რაც მის ძირითად ღირსებას წარმოადგენს, აღარ გვექნებოდა ვაჟას პოეზიის თავისთავადობა, აკაკის ლირიკას არ ექნებოდა განუმეორებელი ელფერი.

¹ О. Лармин, Метод, стиль, индивидуальная манера, сб. "Творческий метод", М., 1960, гз. 113-133.

იგივე ითქმის სტილის შესახებაც. მწერლის სტილის ინდივიდუალური ნიშნები მჭიდრო კავშირშია მისი მხატვრული მეთოდის კერძო, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ შემოქმედებით პრინციპებთან. ცხადია, ეს არ ნიშნავს, რომ შემოქმედის სტილის ფორმირებაზე გავლენას არ ახდენს სხვა ფაქტორები. ამის შესახებ ჩვენ ზემოთ უკვე მივუთითეთ. აქ კი პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს მწერლის ინდივიდუალური თვალთახედვის, ტლანტის თავისებურება. მაგალითად, ლიტერატურის პრაქტიკაში ხშირია შემთხვევები, როდესაც მწერალი იცვლის შემოქმედებით თვალსაზრისს. ეს, ცხადია, იწვევს არსებით გარდატეხას მის მხატვრულ სტილში, მაგრამ აქ შეიძლება ისიც, რომ რჩება რაღაც უცვლელი, რაც დაკავშირებულია თვით შემოქმედის პიროვნებასთან, მის შემოქმედებით „მე“-სთან.

ო. ლარმინი შიშს გამოთქვამს იმის შესახებ, რომ „ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ისეთ ტერმინებს, როგორიცაა „ეპოქის სტილი“ და „თანამედროვე სტილი“ ხელოვნების მუშაკთა დაბნევის გამოწვევა შეუძლიათ“¹.

ჩვენი აზრით, არავითარ დაბნევას არ შეუძლია ჰქონდეს ადგილი, თუ ტერმინებს სწორად გავიაზრებთ. ტერმინი — „ეპოქის სტილი“ ლიტერატურის და ხელოვნების განვითარების ყოველ კონკრეტულ პერიოდში თავისებურ შინაარსს იძენს. მაგალითად, V-X საუკუნეები შეადგენს ერთ მთლიან ეპოქას ქართული მწერლობის სტილის ისტორიულ განვითარებაში. მის თავისებურებას განსაზღვრავს ის, რაც ამ მხრივ დამახასიათებელია ქართული ჰაგიოგრაფიული მწერლობისათვის. მომდევნო ეპოქებში ლიტერატურული ცხოვრების შინაარსი რთულდება. კერძოდ, როდესაც ემსჯელობთ შემდეგი ეპოქის სტილზე (X-XIII საუკუნეები), ვითვალისწინებთ როგორც საეკლესიო, ისე საერო ლიტერატურის მონაცემებს.

¹ О. Лармин, Метод, стиль, индивидуальная манера, сб. „Творческий метод“, М., 1960, гл. 113-133.

განსაკუთრებით რთულდება ეპოქის სტილის ცნების კონკრეტული შინაარსის დადგენა გასული საუკუნის 70-იანი წლების ევროპულ მწერლობაში. ამ პერიოდიდან ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარება ხასიათდება უაღრესად დიდი შინაგანი წინააღმდეგობით, რაც უკავშირდება ფორმალიზმის, დეკადენტობის აღმოცენებას. ამიტომ, ცხადია, ძნელია ვილაპარაკოთ ამ ეპოქის ერთიან სტილზე. ასეთივე მდგომარეობა აღინიშნება ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ მწერლობაშიც, როდესაც თანაარსებობდა საპირისპირო ესთეტიკურ თვალსაზრისზე დამყარებული ლიტერატურული მიმდინარეობანი.



მწერლის სტილის სპეციფიკა ძირითადად განისაზღვრება შემოქმედებითი მეთოდით და სამყაროს წარმოსახვის ინდივიდუალური ხასიათით, რასაც ემყარება ადამიანის ხასიათის გაგება და გამოსახვა შემოქმედთან. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას პოეტური ეპოსის სტილზე ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ის მხატვრული ფორმები, რომელთაც პოეტი პოემის გმირთა გამოსახვისათვის იყენებს. ბუნებრივია, რომ ვაჟას პოემების სტილს ახასიათებს სიახლოვე საქართველოს მთის ხალხური საგმირო ეპოსის სტილთან. შემოქმედებითი მეთოდის ზეგავლენა მწერლის სტილზე განსაკუთრებით ნათლად ჩანს იმაში, რომ სპეციფიკური ნიშნები სტილისა ვლინდება იმ მხატვრულ კონსტრუქციებში, რომლებიც მან ძირითადი პერსონაჟების გამოსახვისათვის გამოიყენა. როგორც ცნობილია, ვაჟას დადებითი გმირები ტიტანური სიძლიერის ადამიანები არიან. ახასიათებს რა აფშინას, რომელიც ყაჩაღობას ეწევა ხევსურეთის გზებზე, პოეტი მიუთითებს მის ფიზიკურ სიძლიერეზე, ხაზს უსვამს, რომ აფშინა არის „მარჯვედ მომხმარი ფარისა“ და ა.შ. შემდეგ იწყება გოგოთურის დახასიათება: იგი დაპირისპირებულია აფშინასთან. ნიშანდობლივია, რომ პოეტი ამ ეპიზოდში სწორედ ძალ-ღონისა და ვაჟკაცობის ასპექტში აღარებს ერთმანეთს პოემის დადებით და

ურყოფით პერსონაჟებს. საერთოდ კი, ცხადია, ყოველივე ეს პოეტს განხილული აქვს ზნეობრივი ასპექტის მაღალი პოზიციებიდან:

„თანაც იტყვიან: გოგოთურს
ჯანით ვერ შეედრებაო;
ნეკით გასტყვარცნის აფშინა,
ზე და ქვათ შეეცხებაო.
მეფესაც უთქვამს: „გოგოთურ
ათას კაცთანო ვადარე,
ათასგანა მყავს ნაცადი,
ათასგან ომში ვატარე;
გოგოთურს რკინის გული აქვ,
მკლავი ზო გადამეტია,
რამდენჯერ მარტომ შაბერტყის
მტერი ქვიშაზედ მეტია.
ომში სიკვდილს ჰგავს გოგოთურ,
შეუბრალები, უკედავი,
მტერსაც ზარსა სცემს უზომოს,
როგორაც სულთამზუთავი.
ისე აგორებს მტრის რაზმებს,
როგორც ნავთ ტალღთა დენანი,
ალბათ სწყალობენ ვაჟკაცსა
ის ანგელოზნი ზენანი!“

ადამიანის, დადებითი პერსონაჟის ასეთი თავისებური გაგება და ასევე თავისებური წარმოსახვა ვაჟა-ფშაველას ტალანტის, მისი მწერლური ხედვის, ესთეტიკური თვალსაზრისის ნიშანდობლივი თვისებაა. ცხადია, დიდი სულიერი და ფიზიკური სიძლიერის ადამიანთა სახეები სხვა მწერლებთანაც გვხვდება, მაგრამ არავისთან გვაქვს ხასიათების გამოკვეთის ისეთი სტილისტური ფორმა, რაც ვაჟას პოეზიას ახასიათებს. პოეტი რომ ამბობს: გოგოთურს რკინის გული აქვს, იგი ომში სიკვდილს ჰგავს და „ისე აგორებს მტრის რაზმებს, როგორც ნავთ ტალღთა დენანი“, ჩვენი აზრით, ყველაფერი ეს ახასიათებს ვაჟას

სტილისტურ კონცეფციას, შეადგენს მისი სტილის არსებას, რაც ცხადია, პოეტურ ეპოსში თავისებურად ვლინდება.

ცხადია, მწერლის სტილი მეტაფორებზე არამხოლოდ ხასიათების წარმოსახვისას. ასევე თავისებურია ყოველ ჭეშმარიტ შემოქმედთან ბუნების, საერთოდ, სამყაროს მოვლენების აღქმისა და სახეობრივი წარმოდგენის სტილისტური ფორმები. საილუსტრაციოდ ავიღოთ ხევის მეტაფორული წარმოსახვის სურათი პოემაში „გველისმჭამელი“. პოეტის თქმით, მთებში გაზაფხულის დადგომისას, ზეავების დროს

„...ახველდებიან ხეები
ვით ავადმყოფნი ჭლექითა,
მანც სიტურფე იმათი
ნაკურთხი არის ზეცითა.
ბევრჯერ დაპრუნავს თავზედა
გრილი ნიავი კენესითა.
ზაფხულში შავი ღრუბლები
სანთლებს უნთებენ კვესითა“.

ცხადია, ვაჟას სტილის თავისებურება აიხსნება არა მეტაფორების ხშირი ხმარებით, არამედ თვით ამ მეტაფორებისა და სხვა პოეტური საშუალებების ხასიათით, რაშიც უშუალოდ ვლინდება პოეტის თვალთახედვის სპეციფიკა, ამ მხრივ ვაჟას მხატვრული აზროვნებისათვის უპირატესად ისეთი მეტაფორებია დამახასიათებელი, რომელშიც მოცემულია ადამიანური თვისებების უაღრესად თავისებური გადატანა ბუნების საგნებსა და მოვლენებზე. ავიღოთ შემდეგი ადგილი პოემიდან „ბახტრიონი“:

„ღამესა სძინავს მთა-ბარზე,
ბუნება დასვენებულა,
მანათობელი ქვეყნისა
მთვარეც ზომ ჩასვენებულა.
მოისმის ივრის ჩხრიალი,
სიზმარს უამბობს ჭალასა“.

თუ ვაჟას სტილს შევადარებთ აკაკის პოეტურ მეტყველებას, მათ შორის არსებით სხვაობას შევნიშნავთ. მაგალითად, ავილოთ ბუნების სურათი პოემიდან „გამზრდელი“:

„ბნელა ისე, რომ აღარ ჩანს
თითი, თვალთან მიტანილი!..
ცა მრისხანებს, ელვა-ჭექამ
ნადირსაც კი უფრთხო ძილი!
ქარი ზუის გულსაკლავად,
წვიმა უშვებს კოკის პირად;
ხან აქ, ხან იქ მთა-ღრეებში
გავარდება მეხი ხშირად“.

როგორც ვხედავთ, აკაკი ბუნების მოვლენების წარმოსახვის მიზნით მიმართავს არსებითად განსხვავებულ ფიგურებს ვაჟა-ფშაველასთან შედარებით.

ავილოთ ცნობილი ადგილი პოემიდან „თორნიკე ერისთავი“:

„კითა ეთერი მზეთუნახავი,
საყვარლის მლოდე, თრთის და კანკალებს,
სახეს ვარდისფრად იღებავს გრძობით
და იელვარებს სურვილით თვალებს,
ისე განთიადს ცისკრის ვარსკვლავი
ლაყვარდ ცაზედა კაშკაშით თრთოდა
და ფერმიხდილად ნათელძლიერი
მზისა ამოსვლას ეშხით შესტრფოდა!“.

აქ აკაკი ასახვის საგნის სახეობრივი წარმოსახვისათვის მიმართავს პოეტური მეტყველების ორ ცნობილ ხერხს, მაგრამ თითოეულ მათგანს იყენებს ორიგინალურად. ამ ნაწყვეტის პირველ ნაწილში პოეტი ქმნის ბრწყინვალე შედარებას. ცისკრის ვარსკვლავის სიმშვენიერე მიმართებაშია ეთერის სილამაზესთან. შემდეგ ნაწილში კი მგოსანი ახდენს ბუნების მომაჯადოებელი მშვენიერების მქონე მოვლენის განპიროვნებას.

ამასთან, საყურადღებოა ისიც, რომ თუ ვაჟასთან აშკარად იგრძნობა მეტაფორების სიჭარბე, აკაკისთან ძირითადი ადგილი შე-

დარებებს კუთვნის, თუმცა, ცხადია, გამოორიცხული არ არის მეტაფორების გამოყენების შემთხვევებიც. ამასთან, უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ მეტაფორული მეტყველების ხასიათი ამ ორი შემოქმედის პოეზიაში ერთმანეთისაგან არსებითად განსხვავებულია.

ჩვენ ზემოთ უკვე გამოვთქვით მოსაზრება იმის შესახებ, თუ როგორ ხატავს ვაჟა თავისი პერსონაჟების ფიზიკურ და სულიერ თვისებებს, რაც შეეხება აკაკის, იგი არსებითად განსხვავებულ ხერხებს მიმართავს. მაგალითისათვის მოვიტანთ ცნობილ ადგილს აკაკის პოემიდან „გამზრდელი“:

„ამ შორეულ ფაცხა მღვიმეს
ვინ ჰპატრონობს, ვისი არის?
და საამო კარ-მიდამოს
ვინ შესტრფის და ვინ შეჰხარის?
ერთი ვინმე ახალგაზრდა
აფხაზია ამ მთის შვილი,
რთულ ცხოვრების უარმყოფი,
მცირედითაც კმაყოფილი.
კარგი თოფი, კარგი ხმალი,
კარგი ცხენი და ნაბადი!
რას ინატრებს სხვას, ამის მეტს
კაცი ღვთისგან დანაბადი?“

როგორც ვხედავთ, აქ პოეტი საკმაოდ ორიგინალურად გვიხასიათებს თავის გმირს. იგი მიგვანიშნებს მხოლოდ ისეთ ზოგად დეტალებს, რომლებიც საერთოდ კარგ ვაჟკაცს ახასიათებს.

სტილის თვისებურების შექმნაში მხატვრული მეთოდის ზემოქმედების ნათელყოფას გვაძლევს ისეთი შემთხვევების განხილვა, როდესაც ერთი და იგივე სიუჟეტი დამუშავებული აქვთ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის ყველაზე გამოჩენილ წარმომადგენლებს, რომელთა ნაწარმოებებში განსაკუთრებით მკვეთრადაა გამოვლენილი შესაბამისი ესთეტიკური თვალსაზრისი. ერთ-ერთ ასეთ სიუჟეტად, ჩვენი აზრით, ღონ-ჟუანის თემა გამოვგადგება. როგორც ცნობილია, ამ სიუ-

ჯეტზე ბევრი ნაწარმოები შეიქმნა, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ტირსო დე-მოლინის — „სველიელი შფოთის-თავი“, ლოპე დე-ვეგას — „ქალიშვილი კოკით“, „მოლიერის — „ღონ-ჟუანი“, პუშკინის — „ქვის სტუმარი“, ბაირონის — „ღონ-ჟუანი“ და პ. მერიმეს — „სულნი საღვინებელისანი“.

როგორც ცნობილია, მხატვრული სტილის პრობლემის კვლევისას ამ ხერხს მიმართა აკად. ვ. ვინოგრადოვმა. იგი თავის ერთ-ერთ უაღრესად საყურადღებო ნაშრომში რუსულ ხალხურ სიტყვიერებასა და მწერლობაში გავრცელებული ერთი სიუჟეტის მაგალითზე განიხილავს სტილის პრობლემას. მისი მოსაზრებით, „ამ სიუჟეტის სტრუქტურის ცვალებადობაში ჩანს ლიტერატურული სტილების განვითარების ზოგადი კანონზომიერება“. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორის მიერ მოტანილი მასალა მხატვრულობის მხრივ არ დგას სათანადო სიმძლავრეზე, ამიტომ მათი ანალიზის შედეგად მიღებული დასკვნები არსებითს ვერაფერს გვეუბნება იმის გასარკვევად, რის ნათელსაყოფადაც არის მოტანილი, თუმცა სტილის ზოგადი ენათმეცნიერული განსაზღვრისათვის საკმარისი უნდა იყოს.

მოლიერის პიესის ძირითადი პერსონაჟის სახით შეუბრალებლად გაკრიტიკებული ფრანგული საზოგადოების ორი ძირითადი ნაწილი. არისტოკრატია და კათოლიკური ეკლესიის მსახურნი. როგორც ცნობილია, დრამატურგიის სპეციფიკა იმაში მტკავნდება, რომ აქ პერსონაჟის დახასიათების ხერხები უშუალო შესაბამისობაში არ არის გამოსახვის სტილისტურ საშუალებებთან. კერძოდ, დრამაში, როგორც ცნობილია, მხატვრული წარმოსახვის ერთ-ერთ ძირითად ხერხს წარმოადგენს ხასიათის ჩვენება მოქმედებაში. დრამის პერსონაჟის მოქმედებით გამოვლენილ ხასიათში ვლინდება თვით მწერლის მსოფლმხედველობის თავისებურებაც, იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრიც და შემოქმედებითი მეთოდის სპეციფიკაც. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მხატვრულ სტილზე დრამის პერსონაჟის მოქმედების მიხედვით მსჯელობა შეუძლებელია, რადგანაც, როგორც აღვნიშნეთ, სტილი მწერლობაში გამოსახვის ენობრივ ფორმებთანაა და-

კავშირებული. მოლიერის პიესაში, მაგალითად, არის ადგილი, სადაც ნაჩვენებია, თუ როგორ გადაარჩინს ღონ-ყუანი ბანდიტების თავდასხმისაგან ღონ-კარლოსს. ცხადია, რომ ეს ღონ-ყუანის პიროვნებას წარმოგვიდგენს თავისებური კუთხით, მაგრამ სტილზე არაფერს გვეუბნება. პიესის, კერძოდ, ღონ-ყუანის სახის სტილისტურ საშუალებებზე წარმოდგენას გვაძლევს მხოლოდ პერსონაჟის დახასიათების ენობრივი ფორმები. მწერლის დამოკიდებულება ამ პიესის მთავარი გმირებისადმი რთულია. მოლიერი, ერთი მხრივ, სასტიკად აკრიტიკებს ღონ-ყუანს, როგორც არისტოკრატს, მაგრამ, ამასთან, მას მოსწონს მისი უარყოფითი დამოკიდებულება საეკლესიო მორალისა და დოგმებისადმი. ამიტომ, რომ მწერალი თანაგრძნობით წარმოსახავს ღონ-ყუანს იმ ეპიზოდებში, სადაც იგი უპირისპირდება ბნელეთის მოციქულებს და საღი აზრის უპირატესობას იცავს. ცხადია, ამგვარი დამოკიდებულება გმირისადმი მოლიერის მხატვრული მეთოდით, მისი მსოფლმხედველობითაა განსაზღვრული. შესაბამისად წყდება ამ ნაწარმოებში ღონ-ყუანის გამოსახვის სტილისტური ფორმების შემოქმედებითი პრობლემაც. მესამე მოქმედებაში ექიმად გადაცმული სგანარელი და გლეხის ტანისამოსში გამოწყობილი ღონ-ყუანი მსჯელობენ რწმენების საკითხზე. ღონ-ყუანი ამბობს, რომ მას არ სწამს არც სამოთხე, არც ჯოჯოხეთი, არც ეშმაკი, არც მედიცინა, არც მომავალი ცხოვრება, არც ბერი-საფრთხოებლა (რომლის შესახებაც სგანარელი იქვე შენიშნავს, რომ ამჟამად ამაზე ნამდვილი ცხოვრებაში არაფერია) და დასძენს: მას ნამდვილად სჯერა მხოლოდ ის, რომ $2 \times 2 = 4$ და $4 + 4 = 8$.

ამასთან, მწერალი სასტიკად ამათრახებს ღონ-ყუანს, როგორც არისტოკრატს. პირველი მოქმედების ერთ-ერთ სურათში, სადაც მოცემულია დონა ელვირას მეჯინიბე გუსმანთან სგანარელის საუბარი, ამ უკანასკნელის პირით მწერალი შემდეგნაირად ახასიათებს თავის გმირს: „ჩემს ბატონში, ღონ-ყუანში შენ შეგიძლია დაინახო უდიდესი ავაზაკი, როგორიც კი ოდესმე არსებულა ქვეყნად, ცოფიანი ძაღლი, ეშმაკი, თურქი, ერეტიკოსი, რომელსაც არ სწამს არც ზეცა, არც წმინდანები, არც ღმერთი, არც ეშმაკი,

რომელიც მთელ თავის ცხოვრებას ატარებს როგორც ნამდვილი სარდნაპალი, რომელსაც მოსმენაც კი არ სურს ქრისტიანული შეგონებებისა და უაზრობად მიაჩნია ყველაფერი, რაც ჩვენ გვწამს“.

სტილისტური თვალსაზრისით ნაწარმოების ამ უაღრესად ტიპური ნაწიყვეტის თავისებურება ძირითადად განსაზღვრულია მოლიერის შემოქმედებითი მეთოდით, რაც მწერლის მიერ გამოსახულ სახეთა საერთო საფუძველს წარმოადგენს.

მხატვრული წარმოსახვის სტილისტური ფორმების მიხედვით უაღრესად ორიგინალურია ბაირონის მიერ შექმნილი ღონ-ჟუანის სახე. ცნობილია, რომ ინგლისელი პოეტი ყოველი გავრცელებული სიუჟეტის ტრადიციულ შინაარსს თავისებურ ორიგინალურ გააზრებას ანიჭებდა. ასეთია, მაგალითად, კაენისა და აბელის ბიბლიური თემის გადაწყვეტა პოემა „კაენში“, დაფნისისა და ქლოეს სიუჟეტი „აბილოსელ სასძლოში“ და ა.შ. ბაირონმა გადაამუშავა ღონ-ჟუანის სიუჟეტიც. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ პოეტს ღონ-ჟუანის ხასიათი გამოყენებული აქვს დადებითი ესთეტიკური ჩანაფიქრის განსაზოვნებისათვის. პოეტის აღნიშნით, მას სურდა წარმოესახა თავისი გმირის მოგზაურობა ესპანეთში, რუსეთში, ინგლისში, იტალიაში, გერმანიაში, საფრანგეთში ამ ქვეყნების საზოგადოებათა სასაცილო მხარეების ჩვენების მიზნით, შემდეგ კი მას სურდა წარმოესახა, თუ როგორ დაიღუპა ღონ-ჟუანი საფრანგეთის დიდი რევოლუციის მხარეზე ბრძოლისას.¹

როგორც აღვნიშნეთ, ბაირონმა უარყო ამ სახის ტრადიციული გაგება. ცნობილია, რომ ღონ-ჟუანის რეალური პროტოტიპები უარყოფითი პიროვნებები იყვნენ. მაგალითად, ერთ-ერთი მათგანის, ღონ-ხუან ტენორიოს საფლავის ქვაზე სვეილიაში ამოკვეთილია მის მიერ სიკვდილის წინ ნაკარნახევი წარწერა: „აქ განისვენებს ყველაზე სამაგელი კაცი იმათ შორის, როგორიც კი ოდესმე არსებულა“. პირველი სიმღერის მეხუთე სტროფში პოეტი ჩამოთვლის გამოჩენილ ისტორიულ პიროვნებებს და ამ-

¹ Н. Дьяконова, Поэма байрона "Дон-Жуан", вступ. статья книги: Байрон, Дон-Жуан, М., 1954, გვ. 10

ბობს: თუმცა აქილევსის შემდეგ ბევრი გმირის ცხოვრება და მოქმედებანი შევისწავლე, უნაკლო არც ერთი მათგანი არ აღმოჩნდა, რის გამოც ყველა მათგანს ისევ ღონ-ჟუანი ვამჯობინეო. უკვე აქედან ჩანს, რომ შემოქმედებით პროცესში პოეტს აინტერესებდა არა იმის გამოსახვა, რაც ღონ-ჟუანის პროტოტიპებს რეალურად ახასიათებდა, არამედ საკუთარი დადებითი იდეალების გამომხატველი გმირის შექმნა. მეთერთმეტე სიმღერის 53-ე სტროფში პოეტი მიუთითებს: ჟუანს მხოლოდ ორი ნაკლოვანება გააჩნდა. იგი არ იყო ზედმეტად ნაკითხი და ლექსების წერა არ ეხერხებოდა.

პოემა საინტერესოა აგრეთვე იმიტაც, რომ აქ შეიმჩნევა ის გარდატეხა, რაც ამ პერიოდში პოეტის სტილმა განიცადა. როგორც ცნობილია, ბაირონი „ტბის პოეზიის“ წარმომადგენლებს დაუპირისპირდა არა მხოლოდ მსოფლმხედველობის და შემოქმედებითი მეთოდის პრინციპებით, არამედ მხატვრული სტილითაც. პოემის მესამე სიმღერის 95-ე სტროფში ბაირონი აკრიტიკებს უორდ სვორტისა და მისი თანამოკალმეების სტილს:

“Он сам нарочно мысль загромождает
(Авось сго читатель не поймет)”¹.

შემდეგ პოეტი სავსებით უარყოფითად აფასებს პასიურ რომანტიზმს:

“Плод их таланта, как видели все вы,
Не чудо, а водянка старой девы”.

განსაკუთრებით საინტერესოა ისიც, რომ პოემის მეორე ნაწილში ბაირონი ადამიანის ხასიათის გაგებისა და გამოსახვის იმ ნაკლოვანებებზე ლაპარაკობს, რაც საერთოდ დამახასიათებელია რომანტიზმისათვის:

“Героев демонических несчастья
И героинь печальных имена”.

¹ Байрон, Дон-Жуан, М.-Л., 1964, გვ.178

ამასვე უკავშირდება პოეტის მსჯელობა საკუთარ შემოქმედებაში მომხდარ გარდატეხაზე. ცხადია, ძნელი დასაჯერებელია, როდესაც ბაირონი ამის კონკრეტულ მიზეზად ასაკში შესვლას ასახელებს. მაგრამ ფაქტია, რომ პოეტმა აშკარად შენიშნა რეალიზმის ელემენტების გაძლიერება მის შემოქმედებაში, რაც, კერძოდ, პოემა „დონ-ჟუანში“ გამოვლინდა:

“Теперь моя весна уже увяла,
Давно остыл огонь воображенья
И превращает правды хладный блеск
Минувших дней романтику в бурлеск”.

ამასთან, რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, თითქოს ამ ნაწარმოებში ადგილი აქვს რომანტიზმისა სტილისტურ პრინციპებზე სავსებით უარის თქმას. უფრო სწორი იქნებოდა აღგვენიშნა, რომ აქ შეიძინევა აქტიური რომანტიზმისა და რეალიზმის ესთეტიკური თვალსაზრისის სტილისტური პრინციპების შერწყმული სახით გამოვლენა. თუ პოემის შუა ნაწილში, სადაც აღწერილია აღმოსავლეთის ქვეყნების სინამდვილე, ბაირონი რომანტიზმის პრინციპებს ემყარება და როგორც მთავარი გმირის სახე, ისე გარემოც რომანტიკის პრიზმაშია გარდატეხილი, პოემის დასაწყისსა და ბოლო სიმღერებში უკვე აშკარად ჩანს რეალისტური წარმოსახვის ნიშნები.

პოემის პირველ სიმღერებში პერსონაჟები: ჰაიდუ, მისი მამა ლამბრო, მთელი გარემომცველი ბუნება რომანტიკული სტილითაა წარმოსახული, მაგრამ ნაწარმოების ბოლოს, განსაკუთრებით იმ ნაწილში, სადაც ევროპის ქვეყნების ცხოვრებაა ნაჩვენები, ჩვენ თვალწინ გადაიშლება XIX საუკუნის დასაწყისის საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალისტური სურათები. აქ, ამ ფონის შესაბამისად, რეალისტური საღებავებითაა წარმოსახული პოემის ძირითადი გმირიც. განსაკუთრებით ეს ითქმის პოემის იმ ადგილზე, სადაც დონ-ჟუანს პოეტი ინგლისელ არისტოკრატთა საზოგადოებაში მოახვედრებს.

ამ სიუჟეტის დამუშავებაში ბაირონის რომანტიკული სტილი-
სა და მოლიერის კლასიციზტური სტილისაგან არსებით განსხვავებას ამჟღავნებს მერიმეს მოთხრობის „სალზინებელნი სული-
სას“ სტილი. ცხადია, ეს სიუჟეტი ერთი და იმავე მიმდინარეო-
ბის რამდენიმე წარმომადგენელსაც რომ აელო მხატვრული განსა-
ზოვნების საგნად, სახეების დამთხვევა მაინც არ მოხდებოდა და პერ-
სონაჟები ინდივიდუალიზებულნი, ურთიერთისაგან განსხვავებულნი
იქნებოდნენ, მაგრამ შემოქმედებითი თვალსაზრისის იგივეობის
გამო სტილის ტიპოლოგიური ნიშნები ერთმანეთს დაემთხვეოდა.
ეს განპირობებულია იმით, რომ თუ შემოქმედის ინდივიდუალობა,
მწერლის ტალანტისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი გა-
ნუმეორებლობის ელფერს ანიჭებს ყოველ მხატვრულ სახეს, შე-
მოქმედებითი თვალსაზრისის იგივეობის გამო, მეორე მხრივ,
მწერლის მხატვრული მეთოდი განაპირობებს იმას, რომ ლიტ-
ერატურული ნაწარმოების სახეების აღნაგობას საფუძვლად ედებ-
ა ის პრინციპები, რომლებიც ავტორს შემუშავებული აქვს თავისი
შემოქმედებისათვის. ეს, თავის მხრივ, განსაზღვრავს მწერ-
ლის ცალკეული ქმნილების სტილის მთლიანობას.

3. მერიმე, ისევე როგორც მისი დიდი წინამორბედნი, ამ სიუ-
ჟეტის დამუშავებაში იძლევა დონ-ჟუანის სახის გახსნის პრობ-
ლემის ორიგინალურ შემოქმედებით გადაწყვეტას, რაც განპირო-
ბებულია პოეტური ხედვის თავისთავადობით და რეალისტური
შემოქმედებითი მეთოდით.

3. მერიმეს, როგორც რეალისტს, უწინარეს ყოვლისა, აინტე-
რესებს არა თავისი იდეალის გამოსახვა დონ-ჟუანის სახეში,
არამედ დონ-ჟუანობის, როგორც საზოგადოებრივი მოვლენის,
არსის გახსნა. ამიტომ ბუნებრივია, რომ იგი ემყარება იმ მონა-
ცემებს, რასაც მას აძლევდა დონ-ჟუანის ლიტერატურული და
რეალური პროტოტიპების, დონ-ხუან ტენორიოს (ესპანური ლე-
გენდების პერსონაჟი) სახისა და დონ ხუან დე მარანიას (სვეი-
ლიელი არისტოკრატის) სახისა და ცხოვრების შინაარსი.

3. მერიმე რეალისტური სიმართლით გვიხსნის დონ-ჟუანობის
ანტიკუმანურ არსს. მოთხრობის დასაწყისში ავტორი წერს: „მე

შევეცადე... დონ-ჟუანისათვის მიმეძღვნა ის წილი, რომელიც მას კუთვნის ბოროტებისა და დანაშაულის საერთო სამთავროში“.

როგორც ვხედავთ, ამ სიუჟეტის გამოყენებით მწერალს სურს ბაირონისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული ჩანაფიქრის ხორც-შესხმა. ამასთან, მერიმე რეალისტია და ამის გამო სავსებით ბუნებრივია, რომ დონ-ჟუანის ხასიათი ამ ნაწარმოებში ნაჩვენებია რეალისტურად, განვითარებისა და ჩამოყალიბების პროცესში. ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ ითვისებს დონ-ჟუანი გარემოს ზეგავლენით მანკიერ თვისებებს და ამავე დროს როგორ კარგავს იმას, რაც მას მიღებული აქვს ბუნებისაგან და აღზრდის შედეგად: „ამრიგად, დონ-ჟუანი თანდათან ჰკარგავდა იმ ბუნებრივ თვისებებს, რომელიც ბუნებამ და აღზრდამ მიანიჭა“.

ხასიათის რეალისტური გამოსახვის ამ პრინციპებითაა განსაზღვრული ნაწარმოების მხატვრული სტილის თავისებურებაც. დონ-ჟუანობის გაკიცხვის მიზანდასახულობა განაპირობებს იმას, რომ მწერალი თხრობის ყველა ხერხს, გამოყენებულს ამ მოთხრობაში, ერთ პრინციპებზე აგებულ რეალისტურ სტილისტურ გააზრებას ანიჭებს. პერსონაჟის ავტორისეული დახასიათება, გმირის მეტყველება, დახასიათება მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების საშუალებით და სხვ., სავსებით გარკვეულ, ჩამოყალიბებულ სტილისტურ მთლიანობად გვევლინება და ემყარება მწერლის ინდივიდუალურ შემოქმედებით მეთოდს, კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკურ მსოფლმხედველობას. სანიმუშოდ ავიღოთ ავტორისეული მეტყველებით პერსონაჟის დახასიათების მაგალითი. იმ ეპიზოდში, სადაც აღწერილია, თუ როგორ ჩაეწერებიან დონ-ჟუანი და დონ-გარსია მოგონილი გვარებით ფლანდრიელთა არმიას, ავტორი მოგვითხრობს: „ორივემ წარმატების ნიშანი მიიღო ერთსა და იმავე დღეს. ისინი დარწმუნდნენ, რომ უფროსების პატივისცემა და მეგობრობა არ მოაკლდებოდათ, აღიარეს თავიანთი ნამდვილი სახელი და გვარი და ჩვეულებრივი ცხოვრება დაიწყეს, ე.ი. დღისით თამაშობდნენ, ან სვამდნენ, ხოლო ღამით სერენადებს უმღეროდნენ იმ ქალაქის ულამაზეს ქალებს, სადაც ზამთარში იყვნენ დაბანაკებულნი. მათ მშობლე-

ბისაგან პატიება მიიღეს, რამაც ისინი ნაკლებ აალეღვა, აგრეთვე ფულის ჩეკები ანტვერპენის ბანკირების სახელზე, რაც უფრო სასიამოვნოდ ეჩვენათ, კარგადაც გამოიყენეს. ახალგაზრდობისა, სიმდიდრისა, ვაჟეაცობისა და გამბედაობის წყალობით მრავალი გამარჯვება მოიპოვეს. აღარ შევჩერდებით ამის ჩამოთვლაზე, როცა ლამაზ ქალს ამჩნევდნენ, აღარაფერს ერიდებოდნენ მის მოსანადირებლად. ალექსანდრე, ფიცი სრულიად არაფრად უღირდათ ამ უღირს მოაშიკვებს, ხოლო თუ ძმები ან ქმრები თავს გამოიღებდნენ, საპასუხოდ მზად ჰქონდათ გალესილი მახვილი და ულმობელი გული“.

ასევე, თუ ავიღებთ ნაწარმოების იმ ადგილს, სადაც უკვე ხერხით, კერძოდ, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მეტყველებითაა დახასიათებული დონ-ჟუანი, დავინახავთ, რომ აქ სტილი მთლიანობაშია მწერლის საერთო ჩანაფიქრთან და ემყარება ხასიათის გამოსახვის იმ ზოგად პრინციპებს, რომლებიც შეადგენდნენ რეალისტური მხატვრული მეთოდის არსს. დონ-გარსია შემდეგნაირად ახასიათებს დონ-ჟუანს ფრონტიისპირა ტრანშეასთან სადარაჯოზე ყოფნის ეპიზოდში, როდესაც ისინი სხვა მებრძოლებთან ერთად ლაპარაკობენ ეშმაკისა და ღმერთის რეალურობის საკითხზე: „ეშმაკის უძლურების საუკეთესო დამამტკიცებელი საბუთი ისაა, რომ თქვენ ღღეს ამ სანგარში ცოცხალი იმყოფებით, გეფიცებით, ბატონებო, დაუმატა დონ-გარსიამ და მხარზე ხელი ჩაართვა დონ-ჟუანს, ქვეყანაზე ეშმაკი რომ ყოფილიყო, ამდენ ხანს თან წაიყვანდა ამ ყმაწვილს... თუმცა იგი სრულიად ახალგაზრდაა, მაგრამ ნამდვილად შეჩვენებულია. მას მეტი ქალი დაულუპავს და მეტი მამაკაცი ჩაუწვინა კუბოში, ვიდრე ეს ორ ბერს ან ორ ვალენსიელ ძმაბიჭს შეეძლო“.

როგორც ვხედავთ, განხილული ნაწარმოებების სტილი განსაზღვრულია არა მხატვრული წარმოსახვის თემატიკით, არამედ მწერლის მხატვრული მეთოდით, მისი ტალანტის, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებით.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. რაც უფრო დიდია მწერალი, როგორც მხატვარი, მით უფრო თვითმყოფი და ინდივიდუალური

ბუნებისაა მისი შემოქმედება. მეთოდი მხატვრული ასახვის თვალსაზრისს წარმოადგენს, ხოლო მხატვრულ ნაწარმოებებში მოცემულია ამ თვალსაზრისის კონკრეტული, ინდივიდუალური, ხეობული გამოვლენა.

აღნიშნული სხვაობა რომ არ არსებობდეს, მაშინ ერთი და იმავე მეთოდის გამომხატველ ხელოვანთა შემოქმედება ერთი და იგივე უნდა იყოს. სინამდვილეში კი საწინააღმდეგო სურათთან გვაქვს საქმე. მაგალითად, ილია და აკაკი არა მარტო მხატვრული მეთოდის, არამედ იდეებისა და სამოღვაწეო პროგრამის (მიზანდასახულობის) მხრივაც ერთ და იმავე პოზიციაზე იდგნენ. მიუხედავად ამისა, მათი შემოქმედება მაინც მკვეთრად განსხვავდება ურთიერთისაგან. იგივე ითქმის ნ. ბარათაშვილისა და გრ. ორბელიანის შესახებ. ეს კანონზომიერება უფრო ცხადად ვლინდება ჩვენი ეპოქის მხატვრულ კულტურაში. ჩვენი ხელოვნების განვითარების ერთიანი საფუძვლის მიუხედავად, ყოველ ხელოვანს თავისი სახე, ინდივიდუალობა აქვს.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მთელი თავისი არსებით სუბიექტური (ხელოვნისეული) მოვლენაა, რის გამო მას მწერლის ხელწერას ან მანერასაც უწოდებენ. ძირითადად სწორედ ამ დიდმნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ფაქტორის გამო არის ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრული ქმნილება განუმეორებელი, თვითმყოფი, ერთადერთი.

ფორმალისტური თეორია შემოქმედების პროცესს მეტწილად განიხილავს როგორც მხოლოდ სუბიექტურ ესთეტიკურ მოვლენას, როგორც შემოქმედის ესთეტიკურ მოვლენას, როგორც შემოქმედის ესთეტიკურ თვითხილვას. ხელოვანი ქმნის მხოლოდ იმას, რასაც საკუთარი ესთეტიკური შეგრძნება, ემოცია კარნახობს. იგი აბსოლუტურად დამოუკიდებელია რეალური სამყაროსაგან. ამიტომ მხატვრული შემოქმედება მთელი თავისი არსებით სუბიექტურია.

ჩვენ ზემოთ უკვე გავეცანით ამ გაგების სრულ უსაფუძვლობას. ასეთივე ცალმხრივობით ხასიათდება მექანიკური მატერიალიზმის თვალსაზრისის საფუძველზე აღმოცენებული ხელაღებითი უარყოფაც მხატვრული შემოქმედების პროცესის სუბიექტური ბუნებისა.

მხატვრული შემოქმედება გვევლინება როგორც ობიექტურის სპეციფიკური სუბიექტური წარმოსახვა. მაშასადამე, იგი ობიექტურისა და სუბიექტურის მთლიანობას მოიცავს, ამასთან, სუბიექტური, უწინარეს ყოვლისა, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სფეროში ვლინდება. ამიტომ, რომ ეს უკანასკნელი, მწერლის სულიერი ინდივიდუალობისა და ტალანტის სიძლიერის, ხასიათის გამოხატულებაა. იგი გულისხმობს იმ თავისებურებათა სისტემას, ერთობლიობას, რომელთა გამო ერთი და იმავე მეთოდისა და მიმდინარეობის გამოუმხატველი მწერლები განსხვავდებიან ურთიერთისაგან.

ამრიგად, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა იმ თავისებურებათა სისტემაა, რომელიც მხოლოდ ამა თუ იმ მწერლისათვის არის დამახასიათებელი, ამის გამოა, რომ მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ლიტერატურის განვითარების მრავალფეროვნების ერთ-ერთ ძირითად და ყველაზე ფართო მასშტაბის კომპონენტს შეადგენს.

შემოქმედებით ინდივიდუალობას არსებითად სამი ძირითადი ფაქტორი განაპირობებს: 1. ხელოვნის ტალანტი (შემოქმედებითი უნარი, ნიჭი და მისი მიდრეკილება). 2. პროფესიული ოსტატობა. 3. ხელოვნის შემოქმედებითი ნატურის, სულიერი სამყაროს თავისებურება, სულიერი ინდივიდუალობა.

მწერალი ქმნის ღრმა სულიერი განცდის საფუძველზე, რის გამო მის ქმნილებაში სინამდვილის განსახოვნება ყოველთვის გამოხატავს სუბიექტურ სამყაროს, სულიერ ინდივიდუალობას, ემოციური და ინტელექტუალური ცხოვრების ხასიათს. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ არსებითად შემოქმედებითი ინდივიდუალობა გამოხატულებაა იმ როლისა, რომელსაც თვით მწერალი ასრულებს მხატვრული მოვლენების განვითარების ისტორიაში.

ძირითადი ლიტერატურული მიმდინარეობანი

ლიტერატურული მიმდინარეობა, შემოქმედებითი მეთოდი სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის, სახეებით აზროვნების კანონზომიერების ეპოქისეული გამოვლენის ფორმაა.

ჩვეულებრივ, ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე მსჯელობის დროს წარმოვიდგენთ კონკრეტული ისტორიული პერიოდის მწერალთა გაერთიანებას. ამასთან, იგულისხმება არა ყოველგვარი დაჯგუფება, არამედ მოცემული ეპოქის ლიტერატურის იმ წარმომადგენელთა ერთობლიობა, რომლებიც იდეურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ერთგვარ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ სინამდვილისადმი, ძირითადად მხატვრული წარმოსახვის განსაზღვრული მეთოდის ერთგვაროვან პრინციპებს იყენებენ. ლიტერატურული მიმდინარეობის მხატვრული მეთოდის შინაარსს ძირითადად განსაზღვრავს მხატვრული სახის აღნაგობის დადებითი იდეალების განსაზღვრების შემოქმედებითი პრინციპები. როგორც ვხედავთ, მიმდინარეობაზე მსჯელობისას მხედველობაში გვაქვს მწერალთა არა ორგანიზაციული ან რაიმე სხვა ურთიერთობაზე დამყარებული სიანხლოვე, არამედ შემოქმედებითი ნათესაობა.

ცნობილია, რომ ეროვნული ლიტერატურის განვითარებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ დიდი მწერლები. შემოქმედის ტალანტი, მისი ინდივიდუალობის განსაკუთრებული მონაცემები განაპირობებს მხატვრულ ქმნილებათა განუმეორებელ ღირსებებს, მომხიბველობას. ამასთან, ხელოვნის ტალანტი არ შეიძლება გაიფურჩქნოს სინამდვილისაგან დამოუკიდებლად. საზოგადოებრივ ძალთა განლაგება, ეპოქის იდეალები მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს მწერლის მხატვრული თვალსაზრისის ჩამოყალიბებას. ცხადია, აქ იგულისხმება ნამდვილი, ჭეშმარიტი შემოქმედება, რომელიც ყოველთვის ეპასუხება ეპოქის მოთხოვნებს. ამითაა განპირობებული, რომ ხელოვნის ნაწარმოებებში მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად ვამჩნევთ ისეთ თვისებებსაც, რაც მხოლოდ მის საკუთრებას არ წარმოადგენს. ისინი სხვა მწერლებისათვისაც ნიშანდობლივია. მათ წარმოქმნას ობიექტური საფუძველი გააჩნია. ამ მხრივ მწერლის შემოქმედებაზე განსაკუთრებულ გავლენას ახდენს ეპოქის იდეური განვითარების თავისებურება. ამ უკანასკნელის შინაარსს შეადგენს ეროვნული იდეალები, ეპოქის სოციალური პოლიტიკური და ესთეტიკურ-მხატვრული შეხედულებანი, ეროვნული ტრადი-

ციები, რომელთაც მწერალი ყოველთვის უფარდებს თავის შემოქმედებას, რადგანაც იგი საკუთარ ნაწარმოებებს თანამედროვეთათვის ქმნის და მათგან აღიარებას მოელის. ცხადია, ეს ისე არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თითქოს ეს ფაქტორი უშუალოდ აისახებოდეს მხატვრული მეთოდის შინაარსში, ისინი მხოლოდ ხელს უწყობენ მოცემული ისტორიული პერიოდის მწერალთა შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშნების ჩამოყალიბებას. ამის გამოვლენის კონკრეტულ სახეს კი ის წარმოადგენს, რომ მხატვრული ქმნილების შეფასება ეპოქის საზოგადოებრივი და ესთეტიკური იდეალების საფუძველზე ხდება. ამიტომ, ყოველი ნამდვილი ხელოვანი შემოქმედებით პროცესში ჩვეულებრივ ორიენტაციას იღებს თანამედროვეობის მოწინავე წარმომადგენელთა ესთეტიკურ-მხატვრულ თვალსაზრისზე. ცნობილია, მაგალითად, რომ ი. ჭავჭავაძე ხშირად თავის ქმნილებებს გამოქვეყნებამდე XIX საუკუნის მეორე ნახევრის გამოჩენილ მოღვაწეთა წრეში კითხულობდა, ნიკოლოზ ბარათაშვილი ახალ ლექსებს გრიგოლ ორბელიანს უგზავნიდა, სთხოვდა აზრი გამოეთქვა მათ შესახებ.

ცხადია, ყოველი მიმდინარეობა, შესაბამისი მხატვრული მეთოდი თანაბარ საშუალებას არ იძლევა შემოქმედის შესაძლებლობათა გამოვლინებისათვის. ამითაა განპირობებული, რომ ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმართულების მიერ კაცობრიობის მხატვრული განვითარების ისტორიაში შეტანილი წვლილი უშუალოდაა დამოკიდებული არა მხოლოდ მხატვრული მეთოდის შემადგენელ პრინციპზე, არამედ იმ შემოქმედთა ტალანტის სიძლიერეზე, რომლებიც მას ეკუთვნიან. მაგალითად, ქართული რომანტიზმი არ იქნებოდა მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენა, რომ მას არ ამშვენებდეს გენიალური ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია. როგორც ცნობილია, კლასიციზმის ფარგლებში ისტორიულმა ბედმა მოაქცია დიდი ფრანგი კომედიოგრაფი მოლიერი. კლასიციზმის მხატვრული მეთოდი ხასიათდება რაციონალიზმის პრინციპების გაბატონებით, კლასიკური ბერძნული და რომაული ხელოვნებისადმი მიბაძვით. კლასიციზმის მხატვრული მეთოდის შეზღუდულობა განსაკუთრებით მჟღავნდება იმაში, რომ აქ პერსო-

ნაგები ხასიათის მხოლოდ ერთი ნიშნის მიხედვით არიან წარმო-
სახული. მწერლის ტალანტის მნიშვნელობა ლიტერატურის ის-
ტორიაში შესანიშნავად ჩანს მოლიერის მაგალითზე, რომელმაც
გენიალური შემოქმედებითი ნიჭით შეძლო კლასიციზტური მე-
თოდის შეზღუდულობის დაძლევა და მხატვრულობის ისეთი სი-
მაღლის მიღწევა, რომლისთვისაც კომედიის ჟანრში, ბალზაკის
თქმით, მანამდე არავის მიუღწევია.

ლიტერატურული მიმდინარეობა, მხატვრული მეთოდი საზო-
გალოების ან მისი გარკვეული ნაწილის იდეალების გამოხ-
ატულებას წარმოადგენს. ამასთან, ყოველთვის არ არის აუცილე-
ბელი, რომ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში გაერთიანებული
მწერლები სოციალური წარმოშობის მიხედვით აუცილებლად იმ
კლასს ეკუთვნოდნენ, რომელთა შეხედულებებიც მათ ქმნილებე-
ბში ვლინდება. როგორც ცნობილია, ბაირონი ლორდი იყო, მა-
გრამ მის პოეზიაში გამოვლინდა ეროვნული თავისუფლებისათვის
მებრძოლი ირლანდიელი გლეხებისა და სოციალური თავისუ-
ფლებისათვის მებრძოლი ინგლისელი მშრომელების იდეალებიც,
ილია და აკაკი წარმოშობით XIX საუკუნის ქართული არისტო-
კრატის უმაღლეს წრეს ეკუთვნოდნენ, მაგრამ მათ შემოქმედებაში
უდიდესი სიძლიერით გამოიხატა მშრომელი ადამიანების ერო-
ვნული და სოციალური მისწრაფებანი.

ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმოშობას შეიძლება ჰქო-
ნდეს სხვადასხვაგვარი კონკრეტული გამოვლენა. ხშირად ლიტ-
ერატურული მიმდინარეობის წარმომადგენლები ჯგუფდებიან
ერთი და იმავე ბეჭდვითი ორგანოების ირგვლივ. მაგალითად,
ცნობილია, რომ ქართველ სიმბოლისტთა ნაწარმოებები ძირითა-
დად იბეჭდებოდა ჟურნალებში „ცისფერი ყანწები“ და „მეოცნებე
ნიამორები“. ზოგჯერ ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომა-
დგენლები თეორიული ხასიათის წერილებშიც იძლევიან თავი-
ანთი შემოქმედებითი თვალსაზრისის დაცვას. ამასთან, მათთვის
ხშირად იმდენად აშკარაა და ცხადი შემოქმედებით პრინციპთა
ერთიანობა, რომ ისინი აქვეყნებენ ლიტერატურულ მანიფესტებს.
ზოგჯერ გამოჩენილ მწერალთა თეორიული ხასიათის წერილებს

იმ მიმდინარეობისათვის, რომელთაც ისინი ეკუთვნიან, ლიტერატურული მანიფესტის მნიშვნელობა ენიჭება. ასეთია, მაგალითად, სტენდალის სტატია „რასინი და შექსპირი“, ი. ჭავჭავაძის წერილი კოზლოვის „შეშლილის“ შ. ერისთავისეულ თარგმანზე და „საქართველოს მოამბეზე“, ე. ზოლას თეორიული ხასიათის განმარტებანი „რომანის შესახებ“, მისივე რომან „ტერეზა რაკენის“ მეორე გამოცემის წინასიტყვაობა და სხვ.

მსოფლიო მწერლობის საგანძურში შეტანილი წვლილის, კაცობრიობის მხატვრული განვითარების ისტორიაში შესრულებული როლის მიხედვით ლიტერატურული მიმდინარეობანი ორ ძირითად ჯგუფად იყოფა. დიდ მიმდინარეობებს წარმოადგენს: კლასიციზმი, რომანტიზმი, სენტიმენტალიზმი, ნატურალიზმი, კრიტიკული რეალიზმი. მცირე მიმდინარეობებს, ლიტერატურულ სკოლებს, როგორც ზოგჯერ მათ უწოდებენ, მიეკუთვნებიან: სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, აბსტრაქციონიზმი... მცირე ლიტერატურული მიმდინარეობანი ზოგჯერ თავს იჩენს მხოლოდ ერთი რომელიმე ერის მწერლობის განვითარების ისტორიაში, ვერ სცილდება მის ფარგლებს და კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში შედარებით ნაკლები მნიშვნელობის როლს ასრულებს.

ყოველი ლიტერატურული მიმდინარეობის განვითარებაში, ჩვეულებრივ, გამოვყოფთ სამ ძირითად საფეხურს: გენეზისს, განვითარების უმაღლეს ეტაპსა და უკანასკნელ პერიოდს, როდესაც მოცემული მიმდინარეობა არსებითად კრიზისს განიცდის, რადგანაც იგი უკვე ვეღარ გამოხატავს ცვალებადი ეპოქის მოთხოვნილებებს და პოზიციებს უთმობს მომავლის მქონე მიმდინარეობებს. მაგალითად, როგორც ცნობილია, ქართული კრიტიკული რეალიზმი აღმოცენებას იწყებს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში, როდესაც იქმნება გ. ერისთავის, ლ. არდაზიანისა და დ. ჭონქაძის ნაწარმოებები; განვითარების უმაღლეს საფეხურს იგი აღწევს XIX საუკუნის 50-90-იან წლებში, როდესაც ქვეყნდება ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებები.

ყოველი კონკრეტული მიმდინარეობა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ხასიათდება განსაზღვრული თემებისადმი განსაკუთრებული

ნტერესით. ამასვე უკავშირდება გარკვეული ლიტერატურული ფან-რებისადმი ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენელთა მერ უპირატესობის მინიჭება. მაგ., როგორც ცნობილია, კლასიციზმი ლიტერატურული ფანრებიდან უპირატესობას ანიჭებდა ტრაგედიას და დიდაქტიკურ პოეზიას, რეალიზმის შემოქმედებითა თვალსაზრისმა კი წამყვანი მნიშვნელობა რომანს მიაკუთვნა.

შემოქმედებითი მეთოდი, რომელსაც ლიტერატურული მიმდინარეობა ემყარება, არ წარმოადგენს გაყინულ, გაქვავებულ პრინციპთა ერთიანობას. დიდი მწერლები მას ახალი შინაარსით ამდიდრებენ შემოქმედებითი ძიებების პროცესში. მაგალითად, ბაირონი და პუშკინი შემოქმედების ბოლო პერიოდში გადავიდნენ რომანტიზმიდან რეალიზმის პრინციპებზე.

დიდი ლიტერატურული მიმდინარეობანი მსოფლიოს ხალხების მწერლობებში პოულობს გავრცელებას. ამასთან, ყოველი ეროვნული მწერლობა თვითმყოფადია და არ იმეორებს სხვა ხალხების მხატვრულ მონაპოვრებს. როგორც ცნობილია, კრიტიკული რეალიზმი ფრანგულ მწერლობაში აღმოცენდა XIX საუკუნის 30-იან წლებში, რუსულ ლიტერატურაში ცოტა მოგვიანებით, ხოლო ქართულ მწერლობაში XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისიდან. ცხადია, ეს არ ნიშნავს, რომ რომელიმე მათგანი სხვა მიმდინარეობების მიბაძვას წარმოადგენს. ქართული და რუსული კრიტიკული რეალიზმი ხასიათდება ეროვნული სინამდვილისა და საკაცობრიო ზოგადი პრობლემების ახლებური შემოქმედებითი გადაწყვეტით, რაც მათ რეალიზმის განვითარების ახალ, მაღალ საფეხურად წარმოგვიდგენს.

მწერალთა გაერთიანება მიმდინარეობაში მხატვრული მეთოდის ძირითადი პრინციპების საფუძველზე არ იწვევს მიმბაძველობას ან ეპიგონური ხასიათის განმეორებებს ჭეშმარიტ შემოქმედთა შორის.

შემოქმედებითი მეთოდი არის მხატვრული გამოსახვის პრინციპთა ერთობლიობა, რომელიც დაკავშირებულია საზოგადოებრივი ცხოვრების შექცნების ამა თუ იმ კონკრეტულ ფილოსოფიურ თვალსაზრისთან და ხასიათდება სამყაროსადმი გარკვეული მიმართებით, ლიტერატურული ფორმებისა და ტრადიციების თავისებური გაგებით.

ცხადია ისიც, რომ შემოქმედებითი მეთოდი მხატვრული წარმოსახვის მხოლოდ საერთო მიმართულებას განსაზღვრავს, ხელოვნის შემოქმედება ყოველთვის გაცილებით მრავალფეროვანია, ვიდრე ამას ლიტერატურული მიმდინარეობის შესაბამისი მხატვრული მეთოდი გულისხმობს. ყოველ ჭეშარიტ მწერალს, საერთოს გარდა, გააჩნია მხოლოდ მისი ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი მხატვრული წარმოსახვის პრინციპები. ამიტომაც, მაგალითად, რომ ე. ზოლას შემოქმედება გაცილებით მდიდარია, ვიდრე ამას ნატურალიზმის შემოქმედებითი მეთოდი გულისხმობს. ცნობილია, მაგალითად, რომ ე. ზოლა თავის საუკეთესო ქმნილებებში — „მალარობში მომუშავენი“, „ფული“ და სხვა, სძლევს ნატურალიზმის მეთოდის შეზღუდულობას და რეალისტური განზოგადების ბრწყინვალე ნიმუშებს გვაძლევს. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა მიმდინარეობათა გამოჩენილი წარმომადგენლების შესახებაც.

კლასიციზმი

კლასიციზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, აღმოცენებას იწყებს XVII საუკუნის საფრანგეთში, სადაც ამ დროისათვის რელიგიასა და სახელმწიფოს მთლიანობის დარღვივების განხორციელდა ისეთი ღონისძიებანი, რომელთაც გამოიწვიეს აბსოლუტიზმის განმტკიცება. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იყო ის, რომ მონარქია, თავისი ინტერესების შესაბამისად ხელს უწყობს ბურჟუაზიის სააღებშიცემო საქმიანობას. ყოველივე ამან განაპირობა მეფის ხელშეუვალ მონარქად გადაქცევა. ლუდოვიკო მეთოთხმეტეს, რომელსაც ეკუთვნის ცნობილი გამოთქმა „სახელმწიფო მე ვარ“, ეს საფუძველს აძლევდა აღნიშნა თავის მემუარებში: „მეფეს აქვს ბუნებრივი უფლება თავისი შეზღუდულებისამებრ თავისუფლად განაგოს როგორც სასულიერო, ისე საერო პირების ქონება“. ამ გარემოებამ წარუშლელი დადი დაასვა სულიერი კულტურის ყველა დარგის განვითარებას. ამის გამოხატულებას წარმოადგენს საქმიანობა კარდინალ რიშელიეს

250

მეორე დარსებული საფრანგეთის აკადემიისა, რომლის ძირითადი დანიშნულება იმ დროისათვის ლიტერატურული შემოქმედების ნორმების დადგენა იყო. კლასიციზმის ესთეტიკა, რენე დეკარტის რაციონალიზმის საფუძველზე, მეფის ყოვლისშემძლეობისა და ყოვლისმცოდნეობის იდეის თეორიულ გამართლებას ცდილობდა. ფრანგი მწერლის ჟან ლუი გეზ დე ბალზაკისადმი მიწერილ ბარათში, სადაც მოცემულია მსჯელობა ხელოვნების საკითხებზე, დეკარტი თანამიმდევრულად უსვამდა ხაზს გონებრივი საწყისის უპირატესობას გრძნობის წინაშე შემოქმედებით პროცესში. მისი თვალსაზრისით, ლიტერატურულ ქმნილებაში ჭეშმარიტად მხატვრული შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რაც გონებას ემყარება. ამ მოსაზრებას ეყრდნობოდა ბუალოც, რომელიც მოუწოდებდა თავისი დროის პოეტებს: „გიყვარდეთ თქვენი გონება, დაე, მხოლოდ იგი ცოცხლობდეს თქვენს ლექსებში და ქმნიდეს მათ ღირსებასა და სილამაზეს“. თუმცა ზოგადად კლასიციზმი ლიტერატურის ობიექტად საზოგადოებრივ ცხოვრებას მიიჩნევდა, მაგრამ ამავე დროს მისი სხვა ძირითადი პრინციპები ზღუდავდა ობიექტური სინამდვილის მრავალფეროვნების წარმოსახვის შესაძლებლობას. ამის კონკრეტულ გამოხატულებას წარმოადგენდა, კერძოდ, წამყვანი პრინციპი კლასიციზმისა, რომლის მიხედვითაც მწერლობას ძირითადად სასახლის კარისა და მაღალი არისტოკრატიული ფენების ცხოვრება უნდა აესახა.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის ობიექტის კლასიციზტური გაგება მთლიანობაშია კარტეზიანულ ფილოსოფიასთან და გამოძინარეობს მოძღვრებიდან უნივერსალურ გონებაზე. კლასიციზმის თეორეტიკოსის — ბუალოს შეხედულებების მიხედვით, პოეზიის საგანი უნდა ყოფილიყო ჭეშმარიტი და გონიერი, ანუ ის, რაც მუდმივსა და უნივერსალურს წარმოადგენს. ასეთი იყო ბუალოს თვალსაზრისი, როცა იგი ეხებოდა პოეზიის ობიექტს, მაგრამ როდესაც კონკრეტულად განიხილავდა საკითხს, თუ რა უნდა გამოესახა თანამედროვე მწერლობას, იგი მიუთითებდა სასახლის კარის ცხოვრებაზე. ამასთან, სამეფო კარის სინამდვილე პოეტს უნდა ეჩვენებინა არა ნებისმიერ იდეურ-ესთეტიკურ ასპექტში,

არამედ აუცილებლად უნდა წარმოედგინა იგი როგორც გონიერი, ჭეშმარიტი, მუდმივი და უნივერსალური.

კლასიციზმში მხატვრული შემოქმედება მკაცრად რეგლამენტირებული იყო. ამ მხრივ, უწინარეს ყოვლისა, საყურადღებოა მისი მოთხოვნა იმის შესახებ, რომ მწერალს მხოლოდ გონების კარნახით ეწერა, რაც გრძნობად შექმნებას გამორიცხავდა მხატვრული შემოქმედების პროცესიდან. რ. დეკარტის შეხედულებით, მწერალს თავისი აზრები მეცნიერული დასკვნების მსგავსად უნდა ჩამოეყალიბებინა, ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები კომპოზიციურად ისევე მწყობრი უნდა ყოფილიყო, როგორც მათემატიკოსის მიერ შედგენილი ფორმულა. კლასიციზმის ესთეტიკა მოწოდებული იყო დაექმყოფილებინა XVII საუკუნის ფრანგული არისტოკრატის ესთეტიკური მოთხოვნებანი და ინტერესები. ბუალოს მოსაზრებით, პოეტს ორიენტაცია უნდა აეღო პრივილეგირებულ წოდებაზე, რადგანაც, მისი აღნიშვნით, მხოლოდ არისტოკრატებს შეეძლოთ ლიტერატურული ნაწარმოების სწორი გაგება და შეფასება, მკითხველთა ფართო მასის გემოვნებისათვის კი პოეტს ყურადღება არ უნდა მიექცია. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ბუალოს უარყოფითი დამოკიდებულება ფოლკლორის მიმართ. იგი ხალხურ სიტყვიერებას „ბაზრის პოეზიას, ეულგალურ პოეზიას“ უწოდებდა.

ლიტერატურული ჟანრების დაყოფას კლასიციზმის ესთეტიკაში საფუძვლად დაედო XVII საუკუნის ფრანგული საზოგადოების კლასობრივი სტრუქტურა. ბუალო პოეზიის გვარებსა და ფორმებს ორ ძირითად ჯგუფად, ე.წ. „მაღალ“ და „დაბალ“ ჟანრებად ყოფდა. მაღალ ჟანრებს განეკუთვნებოდა ტრაგედია, ეპოპეა და ოდა, ხოლო დაბალ ჟანრებს — კომედია, სატირა, ეპიგრამა და იდილია. ყველაფერი სინამდვილიდან, რაც დაკავშირებული იყო სასახლის კარის, მონარქების, პრინცებისა და მარკიზების ცხოვრებასთან, მიჩნეული იყო „მაღალი“ ჟანრის ლიტერატურულ ნაწარმოებათა ობიექტად. აქეთკენ მოუწოდებდა თავისი ეპოქის მწერლობას ბუალო, როდესაც წერდა: „შეისწავლეთ სასახლე, გაეცანით ქალაქს“.

„დაბალი“ ჟანრის ქმნილებებისათვის ასახვის საგნად მიიჩნევდნენ ქალაქის მოსახლეობის ყოფა-ცხოვრებას. ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებაში“ მოცემულია ყველა ძირითადი ლიტერატურული ჟანრის დასახიათება. პოეზიის ფორმებიდან კლასიციზმში განვითარდა დიქტიკური ლირიკის ჟანრები, განსაკუთრებით იგავი და სატირა.

კლასიციზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის მიერ მომხდარი დიდი გავლენა მსოფლიო ხალხების მწერლობაში უკავშირდება დრამატურგიის ჟანრის განვითარებას, კერძოდ კი, მოლიერის, კორნელისა და რასინის შემოქმედებას. ამ მხრივ, ნიშნდობლივია ისიც, რომ ბუალო „პოეტურ ხელოვნებაში“ ძირითად ადგილს მთელ მესამე სიმღერას უთმობს დრამატულ პოეზიის ჟანრებს – ტრაგედიას და კომედიას.

კლასიციზმი, პერსონაჟის გამოსახვის რაციონალისტური პრინციპების შესაბამისად, ნაკლებ ყურადღებას აქცევს მხატვრული ინდივიდუალიზაციის შემოქმედებით პრობლემას და მოითხოვს ლოგიკური მხარის წინა პლანზე წამოწევას. ამითაა განპირობებული, რომ იგი, გმირის ჩვენების დროს, საკმაო სისრულით არ წარმოსახავს მის ურთიერთობას გარემომცველ სინამდვილესთან და პერსონაჟს მხოლოდ ხასიათის ერთი ძირითადი ნიშნის მიხედვით. წარმოგვიდგენს. კლასიციზმი ხასიათებს გვიჩვენებს სტატიკურად, მომეტებულ ყურადღებას უთმობს გმირის შინაგან სამყაროს – ვნებებს, განცდებს. კლასიციზმის წარმომადგენლებთან პერსონაჟის ხასიათი და ფსიქიკა არ არის განპირობებული ტიპური გარემოთი. თავის მხრივ, ყოველივე ეს პირობადებული იყო იმით, რომ კლასიციზმის ნაწარმოებებში, ტრაგედიებში უპირატესად მთავარი ყურადღება ექცეოდა მონარქიის განმტკიცების იდეების პოეტიზირებას. კორნელისა და რასინის ნაწარმოებებში წარმოსახული კონფლიქტის ძირითად სახეობას წარმოადგენს წინააღმდეგობა ადამიანის პიროვნულ იმისწრაფებებსა და პატრიოტულ მოვალეობას შორის. ამასთან, მოვალეობა ყოველთვის იმარჯვებს ადამიანურ ვნებაზე. მაგალითად, კორნელის ტრაგედიის – „პორაციების“ თემას წარმოადგენს რომის ისტორიის ერთი ეპიზოდი. მთავარი პერსონაჟი პორაციუსი, რომელიც ასახიერებს იმპერიის ძლიერებისაღმი ერთგულების იდეას,

კლავს თავის ცოლისძმას და მომავალ სასიძოს — კურიაკოუსს, შემდეგ კი საკუთარი ხელთ უსწორდება კამილასაც, რომელიც დასტირის თავის სიყვარულს და წყევლის რომს, რომლის ინტერესებიც წინ გადაელობა მის გრძობებს.

ტრაგედიის ფინალისა და ძირითადი იდეის მიხედვით, პორაციუსის საქციელი გამართლებულია. ადამიანის ბედნიერება მსხვერპლად ეწირება იმპერიის კეთილდღეობას.

კლასიციზტური დრამატურგიის აღნაგობის საფუძველს წარმოადგენდა მხატვრული ნაწარმოების ფორმა-შინაარსის სამი ერთიანობის პრინციპი: დროის, ადგილისა და მოქმედების. დრამაში ასახული მოქმედება ერთი დღე-ღამის განმავლობაში უნდა დასრულებულიყო. იგი არ უნდა გასცდნოდა სასახლის ცხოვრების ფარგლებს. ავტორს პიესაში არ უნდა შემოეყვანა ისეთი პერსონაჟი, რომელიც პირადად არ მონაწილეობდა ძირითად სიუჟეტში, რათა ამით მოქმედების მთლიანობა არ დაერღვია. ამასთან, ტრაგედია აუცილებლად ალექსანდრიული ლექსით უნდა ყოფილიყო დაწერილი.

კლასიციზმის მესვეურნი დიდი სიფრთხილით ადვენებდნენ თვალს ამ კანონების დაცვას პოეზიის პრაქტიკაში. მაგალითად, როდესაც 1636 წელს პირველად დაიდგა კორნელის ტრაგედია „სიდი“, მას ხალხში დიდი წარმატება ხვდა წილად, მაგრამ ნაწარმოები ფრანგულმა აკადემიამ, საერთოდ, კლასიციზმის პრინციპების დამცველებმა მკაცრად გააკრიტიკეს. კრიტიკის საბაბი გახდა ის, რომ ავტორმა დაარღვია დროის, მოქმედებისა და ადგილის ერთიანობის კანონი და რომ დრამა თავიდან ბოლომდე ალექსანდრიული ლექსით არ იყო დაწერილი.

კლასიციზმის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია ანტიკური ხელოვნებისადმი ეპიგონური მიბაძვა. ნიშანდობლივია, რომ XVII საუკუნეში ბუალოს „პოეტური ხელოვნების“ პირველი გამოცემების გარეგანზე გამოსახავდნენ მუზას, რომელსაც ცალ ხელში ღირა უჭირავს, მეორეთი კი, მიბრუნებულია რა სიღრმისაკენ, მიუთითებს პომპროსისა და ვირგილიუსის ძეგლებზე. კორნელის, რასინისა და ბუალოს შეხედულებით, ანტიკური მწერლობის ქმნილებებისადმი მიბაძვა ყოველი პოეტის მიზანი უნდა ყოფილიყო. თვით ანტიკურობიდან კი კლასიციზმი ორიენტაციას იღებდა ძირითადად რომაულ მწერლობაზე, რო-

ბელიც ბერძნული ხელოვნებისადმი მიბაძვით ხასიათდება და, ამდენად, თვითონ წარმოადგენს კლასიციზმის ერთ-ერთ სახეობას. XVII საუკუნეში ლულოვიკო XIV მონარქიას, ჩვეულებრივ, რომის იმპერაის აღარებდნენ. ამით იყო გამოწვეული კლასიციისტი პოეტების გატაცება რომის ისტორიიდან აღებული სიუჟეტების დამუშავებით.

კლასიციზმის პოეტიკის ნორმატიული კანონები ბორკავდა ეპოქის შემოქმედთა ტალანტს. მის პრინციპებში ვერ თავსდებოდა XVII საუკუნის პოეტების შემოქმედებითი მიზანსწრაფვანი. აღსანიშნავია, რომ არა მხოლოდ კორნელისა და რასინის შემოქმედება ვერ თავსდება კლასიციზმის კანონების ჩარჩოებში, არამედ თვით ბუალოს მხატვრული შემოქმედებაც, რომელიც კლასიციზმის ესთეტიკის ჩამომყალიბებლად და დამცველად ითვლება. კერძოდ, თავის სატირულ ქმნილებებში ბუალო ეხება ისეთ საგნებს, რომელთა წარმოსახვა თვითონვე აკრძალა თავისი თეორიული ტარქტატი. აღსანიშნავია, რომ XVII საუკუნის ფრანგი პოეტები ხშირად არღვევდნენ კლასიციზმის პოეტიკის შემზღულადე კანონებს. მაგალითად, არისტოკრატიის წრეებში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია იმან, რომ რასინმა ტრაგედიაში „ანდრომაქე“ მეფე უარყოფითი თვისებების მქონე პიროვნებად წარმოადგინა. ამ მხრივ ყველაზე დიდ დამოუკიდებლობას იჩენდა მოლიერი. იგი ეწინააღმდეგებოდა სამი ერთიანობის კანონსაც და ჟანრების წოდებრივ გრადაციასაც. მის ნაწარმოებებში უმაღლესი არისტოკრატიის წარმომადგენლები დაცინვის ობიექტად არიან ქცეულნი.

რომანტიზმი

ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია რომანტიზმის ორი ძირითადი სახეობა: პასიური და პროგრესული რომანტიზმი. თუმცა ორივე მათგანისათვის დამახასიათებელია სინამდვილის წარმოსახვის ზოგადი რომანტიკული კონცეფცია, ამასთან, ისინი მხატვრული სახის შექმნის რომანტიკულ-გამომსახველობით ფორმებს გამოიყენებენ ურთიერთსაწინააღმდეგო იდეებისა და ესთეტიკურ-მხა-

ტერული იდეალების ხორცშესხმისათვის. თუ პროგრესული რომანტიზმის წარმომადგენლები რომანტიკულ ოცნებას მიმართავდნენ კაპიტალისტური საზოგადოების მამხილებელი სურათების შექმნისა და პროგრესული იდეალების გამოსახვის მიზნით, პასიური რომანტიზმის შემოქმედნი რომანტიკულ პრინციპებს იყენებდნენ პესიმისტურ განწყობათა პოეტიზირებისათვის.

პასიური რომანტიზმი

საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ საზოგადოებრივი ურთიერთობის ძველი ფორმები ექსპლუატაციის ახლებური ბურჟუაზიული წესით შეცვალა. ბურჟუაზია გამარჯვებული გამოვიდა რევოლუციიდან.

ამ დროიდან იგი უარს ამბობს რევოლუციის დემოკრატიულ მონაპოვრებზე და ცდილობს ქალაქისა და სოფლის მშრომელი მასების მოძრაობა სოციალური თავისუფლებისათვის აღარ განვითარდეს. ძველი ექსპლუატატორული კლასი, ფეოდალური არისტოკრატია, რომელიც რევოლუციაში დამარცხდა, უფრო მეტად რეაქციული ხდება. იგი გააფთრებით იბრძვის დაკარგული პრივილეგიების დასაბრუნებლად. პასიურ რომანტიზმში, არსებითად, დემოკრატიული მასებისადმი მტრულად განწყობილი საზოგადოებრივი ჯგუფის ესთეტიკური იდეალები აისახა. ევროპის ცალკეულ ქვეყნებში პასიურმა რომანტიზმმა განვითარების სხვადასხვაგვარი გზა განვლო. მაგალითად, საფრანგეთში ბურბონების მიერ ძალაუფლების დაბრუნებიდან ივლისის რევოლუციამდე იგი გაბატონებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობას წარმოადგენდა.

იმ მოაზროვნეთაგან, რომელთა შესჯდულებებმაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია პასიური რომანტიზმის ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბებაზე, აღსანიშნავია ინგლისელი პუბლიცისტის ბერკის ესთეტიკური ნააზრევი, კერძოდ, მისი ნაშრომი „მშვენიერების განსჯა“. ესაა რეალიზმის წინააღმდეგ მიმართუ-

ლი ნაწარმოები, რომელშიც მოცემულია მისტიკური პოეზიის უპირატესობის დასაბუთების ცდა.

პასიური რომანტიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია მისწრაფება — შეასუსტონ ადამიანში რწმენა საკუთარი ძალებისადმი. ინგლისელი პოეტები უორდსვორტი და კოლრიჯი პირდაპირ წერდნენ, რომ ისინი სინამდვილის წარმოსახვას კი არ ისახავდნენ მიზნად, არამედ მხოლოდ ზებუნებრივი ძალებისა და პიროვნების განსახიფტება სურდათ. პასიური რომანტიზმი ისტორიულ განვითარებას მიიჩნევდა არა ხალხთა ქმედების შედეგად, არამედ მისტიკური ძალების ნებისყოფის გამოვლენად.

პასიური რომანტიზმი ევროპის ძირითად ქვეყნებში თითქმის ერთდროულად, სახელდობრ, XVIII საუკუნის დასასრულიდან იწყებს აღმოცენებას, რ. შატობრიანი საფრანგეთში, უორდსვორტი, კოლრიჯი და საუეტი ინგლისში, ტიკი და ნოვალისი გერმანიაში დაახლოებით ერთდროულად გამოდიან ლიტერატურულ ასპარეზზე.

ევროპული პასიური რომანტიზმის წარმომადგენლები არაიშვიათად ეხმაურებოდნენ საფრანგეთის 1789 წლის რევოლუციის თემას. მაგალითად, ოღაში „ბასტილიის აღებაზე“ უორდსვორტი რევოლუციის ნამდვილი გმირების, აჯანყებული პარიზელების სახეებს კი არ გვიჩვენებს, არამედ ლაპარაკობს ზებუნებრივი სამართლიანობის ძალაზე, რომლის ჩარევამ გამოიწვია ბასტილიის დაცემა.

აწმყოსადმი უარყოფითად განწყობილი პასიური რომანტიზმი უარყოფდა ცხოვრების განვითარებას, მომავალს საერთოდ, ამას უკავშირდება პასიურობისა და წინააღმდეგობის გაუწველობის იდეა ამ მიმდინარეობის წარმომადგენელთა პოეზიაში. თუ მკითხველი ირწმუნება, რომ საზოგადოების განვითარება საერთოდ არ ხდება, სინამდვილე ცვლილებებს არ განიცდის, მაშინ იგი გააკეთებდა აგრეთვე დასკვნას, რომ ცხოვრების გაუმჯობესება შეუძლებელია და ამიტომ ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლაც უაზრობას წარმოადგენს.

ამას უკავშირდება აგრეთვე დადებითი გმირის პრობლემის თავისებური შემოქმედებითი გადაწყვეტა პასიურ რომანტიზმში. ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ძირითადი პერსონაჟი მოწყვეტილია ცხოვრებას. იგი მისტიკური იდეალის განსახიფტებად გვე-

ლინება. პასიური რომანტიზმის დადებითი გმირი არსებითად სათამაშოა ზებუნებრივი ძალების ხელში და გამოხატავს შიშსა და მორჩილებას ღვთაებრივი საწყისის წინაშე. ეს, თავის მხრივ, უკავშირდება თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც, პოეზიამ ქახვის ობიექტად უნდა გაიხადოს არა რეალური სინამდვილე, არამედ იმქვეყნიური სამყარო. უორდსვორტის მოსაზრებით, პოეტის ოცნებით შექმნილი სინამდვილე არანაკლებ მნიშვნელოვანია ხელოვნებისათვის, ვიდრე რეალური ცხოვრება. პასიური რომანტიზმისათვის უცხოა პერსონაჟის სახის გამოკვეთა ტიპურ გარემოსთან შეპირისპირებით. გერმანელი მწერალი ნოვალისი რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენში“ თავისი დადებითი გმირის წარმოსახვისას გვერდს უვლის საზოგადოებასთან მისი ურთიერთობის ჩვენებას და ძირითადად იმის შესახებ მოგვითხრობს, თუ როგორ განასახიერებს ახალგაზრდა ოფტერდინგენი ზებუნებრივ მოწოდებას, რომლის მიხედვითაც იგი იდეალური პოეტი უნდა გახდეს.

პასიური რომანტიზმის წარმომადგენლები მნიშვნელოვან ადგილს უთმობენ ბუნების მოვლენების აღწერას, მაგრამ ის მათთან ხშირად თვითმიზნურ ხასიათს ატარებს. ამიტომაც, რომ პასიური რომანტიზმის ქმნილებებისათვის ტიპურია ბუნებაში სინათლის სხივების თამაშისა და ფოთლების სილამაზის წარმომსახველი სურათების სიჭარბე. მათთან ბუნების სურათები არ არის დაკავშირებული პერსონაჟთა ხასიათებსა და ფსიქიკასთან. მართალია, არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა რეაქციული რომანტიზმის ნაწარმოებებში ბუნებას აქტიური როლი აქვს დაკისრებული, მაგრამ ეს ხდება არა იმ მიზნით, რომ უფრო ნათლად ჩაეხედოთ გმირის სულიერ სამყაროში. ასეთ შემთხვევებში ბუნების მოქმედება ემსახურება რელიგიური იდეის გამოხატვას.

რეკოლუციის შემდგომი პერიოდის სინამდვილისადმი უარყოფითად განწყობილი პასიური რომანტიზმის პოეტები მიიჩნევენ, რომ მხოლოდ იმქვეყნიური სინამდვილის მისტიკური ჭვრეტით, მხოლოდ ცხოვრებასთან კავშირგაწყვეტილი ფანტაზიის საშუალებით შეიძლება ადამიანის არსებობას, რომელიც სიზმრის მსგავსაა, რაიმე აზრი მიენიჭოს. ამითაც განპირობებული, რომ პასიური რო-

მანტიზმის პოეტურ ქმნილებებში სინამდვილესა და ადამიანის წარმოდგენას შორის საზღვარი წაშლილია. მაგალითად, უორდ-სუორტის ერთ-ერთი ბალადის პერსონაჟი, პატარა გოგონა, თავის გარდაცვლილ და-ძმებს ცოცხლებში თვლის და მას შემდეგ, რაც იგი ავტორს თავისი ოჯახის ამბავს მოუთხრობს, კითხვაზე: „ახლა რამდენილა დარჩით“, პასუხობს: „ჩვენ შეიღნი ვართ“.

აქტიური რომანტიზმი

პროგრესული რომანტიზმის გენეზისი საფრანგეთის დიდ რევოლუციასთან არის დაკავშირებული. როგორც ცნობილია, ამ დროიდან იწყება ახალი ხანა ევროპის ქვეყნების ისტორიაში. აქტიური, პროგრესული რომანტიზმის წარმომადგენლები, პასიური რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, აღფრთოვანებით ეხმარებოდნენ ევროპის მშრომელთა ბრძოლას ტირანიისაგან განთავისუფლებისათვის. მაგალითად, ბაირონი საფრანგეთის 1789 წლის რევოლუციას პროგრესულ მოვლენად მიიჩნევდა. მისი რწმენით, მომავალში კიდევ მოხდებოდა რევოლუციები, რომლებშიც იგი კაცობრიობის ხსნას ხედავდა. პოეტი ამბობდა, რომ რევოლუციის შედეგად ან დავილუპებით, ან თავისუფლებას მოვიპოვებთო.

რომანტიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, ჩამოყალიბდა პასიური რომანტიზმის ესთეტიკური და მხატვრული პრინციპების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ფორმალურად აქტიური რომანტიზმი უფრო აშკარად კლასიციზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული. მაგრამ, არსებითად, იმ დროს, როდესაც საშწერლო ასპარეზზე აქტიური რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენლები გამოდიოდნენ, კლასიციზმი უკვე დასუსტებული იყო, ამ საზოგადოების ესთეტიკურ იდეალებში დასაყრდენი აღარ გააჩნდა. პასიური რომანტიზმის წარმომადგენლებთან აქტიური რომანტიზმის პოეტების წინააღმდეგობა მჟღავნდება იდეურ წინამძღვრებშიც და მხატვრული გამოსახვის პრინციპებშიც. ეს გამოვლინდა პიუგონ

„კრომველის“ წინასიტყვაობაში, შელის „პოეზიის დაცვაში“, შენიშვნებში „დედლოფალ მახზე“, „ისლამის აჯანყების“ შესავალში, ბაირონის სატირულ პოემაში „ინგლისელი ბარდები და შოტლანდიელი მიმომხილველები“.

აქტიური რომანტიზმის პოეტები ააშკარაებდნენ პასიური რომანტიზმის რეაქციულ არსს. ისინი აღნიშნავდნენ, რომ პოეზია, რომელიც ქადაგებს კაცთმოძულებასა და პესიმიზმს, ვერ იქნება ხალხის მისწრაფებათა მსახური. პროგრესული რომანტიზმის პოეტების თვალსაზრისით, ხელოვნება, პოეზია არის სინამდვილის ათვისება. მხატვრული შემოქმედება ეპოქასთანაა მჭიდროდ დაკავშირებული და მისი ამა თუ იმ მიმართულების ათვისებურება კონკრეტული ისტორიული სინამდვილის სპეციფიკითაა განპირობებული. შელის თქმით: „ეპოქის გავლენას ვერ გაექცევა ვერც გენიოსი და ვერც მჯღაბნელი“. თუ პასიური რომანტიზმის წარმომადგენლები რეალური და მისტიკური სინამდვილის მოვლენებს თანაბარი მნიშვნელობისად სახავენენ, აქტიური რომანტიზმის წარმომადგენლები მხატვრული სახის შექმნის რომანტიკულ საშუალებებსა და პრინციპებს ცხოვრების ყველაზე მტკივნეული საკითხების გამოსახატავად იყენებდნენ.

პროგრესული რომანტიზმის ქმნილებებში დიდ ადგილს იჭერს ბუნების სურათები. ამასთან, მათში ბუნების განცდა, პასიურ რომანტიზმთან შედარებით, საპირისპირო შინაარსს იძენს. თუ პასიური რომანტიზმი ხატავდა სინამდვილის არამატერიალურ სურათებს, მოვლენების განუსაზღვრელ კონტურებსა და ნახევარტონებს, რომლებიც პესიმისტურ, მელანქოლიურ განწყობილებებს აღძრავენ, პროგრესულ რომანტიზმში ბუნება წარმოდგენილია ნათელი ცხოვრებისეული სურათებით, რომლებიც ორგანულად ერწყმინა ლირიკული გმირის ხასიათს, ეხმაურებიან მის განწყობილებებს. მაგალითად, ბარათაშვილთან („შემოღამება მთაწმინდაზე“) მთაწმინდის მიღამოები „ადგილნი, ვერანნი და უდაბურნი“ იწვევენ პოეტის ღრმა დაფიქრებას ადამიანის არსებობის საკითხებზე. ლექსში „ფიქრნი მტკერის პირას“ ბუნება პოეტის ნაღვლიან განწყობილებას ეთანხმება. აქ იგი ისევე მოწყვნილია, როგორც წუთისოფ-

ლის ამოებაზე დაფიქრებული შემოქმედი. მშობლიური ქვეყნის მი-
დამოების მშვენიერება აქტიურ რომანტიზმში მიჩნეულა ისეთ ძა-
ლად, რომელიც ადამიანს სიცოცხლის ძალასა და ხალისს მატებს.
პოემაში „ბედი ქართლისა“ წარმოსახული არაგვის მობიბინე ნაპი-
რები ლირიკული გმირის ალტაცებას იწვევს, ავიწყებს მას ყოველ-
ღიორ ჭირ-ვარამს.

აქტიური რომანტიზმის დემოკრატიული ბუნება განპირობებუ-
ლია იმით, რომ მისი წარმომადგენლები ახლოს იდგნენ XIX საუ-
კუნის პირველი მეოთხედის ხალხთა განმათავისუფლებელ მოძრა-
ობასთან. კერძოდ, ბაირონისა და შელის პოეზიაში გამოიხატა ინ-
გლისელი და ირლანდიელი გლეხობის მისწრაფებებიც, პოეგოს
შემოქმედებაში — ფრანგი ხალხის რევოლუციური მასების სუ-
ლისკვეთება, ხოლო ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში — ქარ-
თველი ხალხის პროტესტი, მიმართული უსამართლობაზე აგებუ-
ლი საზოგადოებისა და თვითმპყრობელობის კოლონიალური პო-
ლიტიკის წინააღმდეგ. ამით იყო განპირობებული, რომ აქტიურ
რომანტიზმში ხალხის ბედის გამოსახვა დიდ ადგილს იჭერდა. მა-
გალითად, ვ. პიუგოს „პარიზის ლეთისმშობლის ტაძარში“, რო-
მელშიც მხატვრული გამოსახვის ობიექტად აღებულია XV საუ-
კუნის საფრანგეთის ცხოვრება, მთავარი გმირები — კვაზიმოდო და
ესმერალდა, ხალხიდან გამოსული ადამიანები არიან, მათ უპირის-
პირდება სქოლასტიკოსი ბერი კლოდ ფლორო და თფიკერი ფები.
თუ რომანის დადებითი გმირების უკან დგას ხალხთა მასა, რომე-
ლიც ესმერალდას გადასარჩენად იბრძვის, ფებს და კლოდ ფლო-
როს ზურგს უმაგრებენ სახელმწიფო ხელისუფლება და ეკლესიის
შავბელი ძალები. ნიშანდობლივია, რომ რომანში ეს კონფლიქტი
ხალხის სასარგებლოდ წყდება.

პროგრესული რომანტიზმის პოეტების შემოქმედება არსებულ
სინამდვილესთან შეურიგებელ წინააღმდეგობაში იყო. მ. გორკის აღ-
ნიშნით, აქტიური რომანტიზმი ხალხს უნერგავდა მომავლის
რწმენას: „განამტკიცებდა ადამიანში სიცოცხლის სურვილს, აღძრავ-
და უკმაყოფილებას სინამდვილისადმი, ბრძოლის ჟინს ყოველგვარი
ჩაგვრის წინააღმდეგ“. მ. გორკის ამ მოსაზრების სამართლიანობა

მტკიცდება შელის სიტყვებით, რომლის მიხედვითაც ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში „ფულზე იყიდება ყველაფერი, ცის სინათლე, თავისუფლება, მეგობრობის გრძნობა, სიყვარულის უნარი, იყიდება ყველაფერი ცხოვრებიდან, იყიდება თვით ცხოვრებაც“.

არსებულ სინამდვილესთან შეურიგებლობის იდეა პულიცის-ტურ განცხადებებთან ერთად გამოვლინდა დადებით გმირთა იმ მდიდარ გალერეაში, რომელიც აქტიური რომანტიზმის პოეტებმა გამოსახეს. ამასთან, ხშირია ისეთი მაგალითები, როდესაც პროგრესული რომანტიზმის ქმნილებებში დადებით გმირებად გამოყვანილი არიან არა მხოლოდ მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები, არამედ დაბალი ფენებიდან გამოსული ადამიანებიც.

პროგრესული რომანტიზმის იდეალები განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდა მარტოხელა, განდგომილ მებრძოლთა სახეებში, რომლებიც აქტიურად უპირისპირდებიან ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, წინააღმდეგ პასიური რომანტიზმისა, რომელშიც დადებითი გმირის სახე რელიგიური მოთმინებისა და მისტიკური იდეალების განმასახიერებელ სქემას წარმოადგენს. ბაირონის, ჰიუგოსა და ნ. ბარათაშვილის დადებითი პერსონაჟები ეპოქის მოწინავე იდეების გამოხატველ სახეებად გვევლინებიან. თუ რამდენად ახლოს იდგნენ აქტიური რომანტიზმის პოეტები თავიანთ ლირიკულ გმირებთან, ამაზე მეტყველებს „ჩაილდ ჰაროლდის“ მაგალითი, სადაც მთავარი გმირის ადგილს პოემის შესაძენაწილად ნაწილიდან უკვე თვითონ ავტორი იკავებს და საკუთარი ხმით ელაპარაკება მკითხველს.

პროგრესული რომანტიზმი თავისი შინაარსით წინააღმდეგობრივად ამის გამოხატულებას წარმოადგენს რომანტიკოსთა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალიზმი, რაც ვლინდება საზოგადოების წინააღმდეგ მარტოხელა მებრძოლთა სახეებში. როგორც ცნობილია, მასების ბრძოლა საზოგადოების გარდაქმნისათვის ხშირად წარუმატებლად მთავრდებოდა. ეს დროებითი მარცხი პოეზიაში გულგატეხილობის მოტივებს იწვევდა. ამითაა განპირობებული, რომ აქტიურ რომანტიზმში პესიმიზტურ განწყობილებებს, „მსოფლიო სევდას“, ღიდი ადგილი უჭირავს.

სენტიმენტალიზმი, როგორც მიმდინარეობა. წარმოიშვა XVIII საუკუნის მეორე მეოთხედში. ტერმინი „სენტიმენტალიზმი“ ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელდა ლორენს სტერნის „სენტიმენტალური მოგზაურობის“ (1768 წ.) გამოქვეყნების შემდეგ.

სენტიმენტალიზმის მეთოდის მხატვრული პრინციპების ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია XVIII საუკუნის შუა წლების ევროპის ფილოსოფიურ აზროვნებაში გავრცელებულმა მოძღვრებამ გრძნობელობაზე, ეკრძოდ, ლოკისა და იუმის შეხედულებებმა.

სენტიმენტალისტები აღიარებდნენ გრძნობადი შექცევის უპირატესობას რაციონალურის წინაშე და ხაზს უსვამდნენ ადამიანის განცდების, გრძნობების შეუმცდარობას. ეს თავისებურ რეაქციასაც წარმოადგენდა განმანათლებლური მწერლობის მიმართ, რომელიც რაციონალისტურად წარმოსახავდა სინამდვილეს.

სენტიმენტალისტები საგნებისა და მოვლენების ობიექტური შინაარსის შეცნობას კი არ მიიჩნევდნენ არსებითად, არამედ მათგან მიღებული შთაბეჭდილებებიდან გამომდინარე დასკვნების ფიქსირებას აქცევდნენ ძირითად ყურადღებას, ინგლისელი სენტიმენტალისტი ლორენს სტერნი ურჩევდა მწერლებს, რომ ანგარიში გაეწიათ „გრძნობისათვის და არა გონებისათვის“.

საზოგადოების წევრების ხასიათისა და ფსიქიკის ჭეშმარიტი ბუნება, ტიპური მხარეები მათი ცხოვრების შინაარსისა სენტიმენტალიზმისათვის საინტერესო არ არის. მათთვის საყურადღებოა ადამიანის მხოლოდ უაღრესად პირადული განცდები და გრძნობები.

სენტიმენტალისტებს თავისებურად ესმოდათ ადამიანის დამოკიდებულება ბუნებისადმი. ნიშანდობლივია, რომ ამ პრობლემის განხილვა მათთან ხასიათდება ბუნების გაიდუალების ნიშნით. სენტიმენტალისტებს ხიბლავთ მხოლოდ ისეთი პეიზაჟები, რომლებიც ადამიანისაგან დამოუკიდებლადაა შექმნილი. მათი გაგებით, იდეალურია და საოცნებო ველური, კაცის მიერ ხელუხლებელი კუთხე ბუნებისა. ბუნების პრობლემის ამგვარი გააზრება სენტიმენტალიზმში იწვევს ყოველ-

გვარი ბუნებრივის გაიდეალებას. სტერნის, რუსოსა და კარაშინის თვალსაზრისით, ადამიანებმა მაგალითი უნდა აიღონ ბუნებისაგან, უნდა მიბადონ მას. საზოგადოების ზნეობრივი ნორმები უნდა შემუშავდეს ცხოველთა ქცევის მიხედვით. ამითაა განპირობებული, რომ სენტიმენტალისტები უარყოფითად იყვნენ განწყობილი თანამედროვე საზოგადოების მაღალი ფენების წარმომადგენლებისადმი. ეს უკანასკნელნი, სენტიმენტალიზმის ესთეტიკის თვალსაზრისით, არღვევენ ბუნებაში არსებულ პარმონიას, რის გამოც სინამდვილეში წესრიგის დამყარება უნდა მოხდეს მათი ზნეობრივი სრულყოფის გზით. სენტიმენტალისტებმა წარმოსახეს დადებითი ტიპების, მარტოხელა მეოცნებების მთელი გალერეა და ისინი დაუპირისპირეს ბურჟუაზიისა და არისტოკრატის წარმომადგენლებს. სენტიმენტალიზმი გაიდეალებულად წარმოსახეს სოფელსა და მის მკვიდრთ. ცნობილია ინგლისელი სენტიმენტალისტი პოეტის უ. კუპერის გამოთქმა: „ღმერთმა შექმნა ბუნება, ადამიანმა... ქალაქი“.

სენტიმენტალიზმის ესთეტიკის საერთო არსს უკავშირდება მეცნიერების უტილიტარული დანიშნულების საკითხის გადაწყვეტაც. ჟან-ჟაკ რუსო აღნიშნავდა, რომ, როგორც ქალაქების, ისე, მეცნიერების წარმოშობა და განვითარება ხელს არ უწყობდა ადამიანების ზნეობრივ სრულყოფას. პირიქით, რუსოს შეხედულებით, ველურს უფრო ნაკლები უარყოფითი თვისებები აქვს, ვიდრე ცივილიზებულ ადამიანს.

სენტიმენტალიზმი დადებით ტიპებად უპირატესად წვრილი ბურჟუაზიისა და გლეხობის წარმომადგენლებს წარმოსახავდა. გამოჩენილმა რუსმა სენტიმენტალისტმა მწერალმა კარაშინმა მოთხრობა „უბედურ ღიზაში“ ობოლი გლეხი ქალი წარმოგვიდგინა უაღრესად დადებითი ადამიანური თვისებების მქონე პიროვნებად, რაც იმ დროისათვის პროგრესულ მოვლენას წარმოადგენდა მხატვრულ აზროვნებაში. სენტიმენტალისტები იცავდნენ იდეას, რომ სოფლის უბრალო მშრომელი ადამიანები არა მარტო შეცოდების ღირსნი არიან, არამედ ისინი საზოგადოების არისტოკრატიული ნაწილის წარმომადგენლებზე მაღლა დგანან კიდევაც ზნეობრივი თვისებებით.

ძირითად ლიტერატურულ ფორმას სენტიმენტალიზმში მოგზაურობის ჟანრი წარმოადგენდა. იგი ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში,

არსებითად, ავტორის ან დადებითი პერსონაჟის შთაბეჭდილებების გადმოცემას მოიცავს. ეს ჟანრი ევროპის მწერლობისათვის ადრეც არ იყო უცნობი, მაგრამ სენტიმენტალიზმში მან, სხვა ლიტერატურულ ფორმებთან შედარებით, წამყვანი ადგილი დაიკავა.

სენტიმენტალიზმის მხატვრულ მეთოდს ახასიათებს თავისებური მიდგომა სინამდვილის მოვლენებისადმი. სენტიმენტალურ ქმნილებაში ცხოვრება ყოველთვის უაღრესად სპეციფიკური კუთხითაა დანახული. მჟოცნებე გმირის გატაცება მოგზაურობით, ფეხით სიარული სოფლებში, დანახულისა და განცდილის აღწერა უსიუვეტოდ, — ყოველივე ეს გარკვეულ განუმეორებელ თავისებურებებს ანიჭებს სენტიმენტალისტურ ნაწარმოებს. რუსოსა და სტერნის დადებითი გმირები მოგზაურობენ ყოველგვარი წინასწარი გეგმის გარეშე. მათ მხოლოდ ერთი მიზანი აქვთ — სურთ მოსცილდნენ ქალაქს, გაიქცნენ ბუნების წიაღში, დატკბნენ მისი ველური სილამაზით.

სენტიმენტალიზმი საგნებისა და მოვლენების ძირითად დამახასიათებელ თვისებებს უყურადღებოდ ტოვებს და მხოლოდ ზოგიერთი, უპირატესად არარსებითი მხარის ფიქსირებით ინტერესდება. მთავარი ყურადღება ეთმობა იმ განცდებისა და შეგრძნებების წარმოსახვას, რომლებიც სინამდვილის გარკვეულ მხარეებთან ურთიერთობამ გამოიწვია სენტიმენტალური განწყობის ადამიანში. ი. ჭავჭავაძე აღნიშნავდა, რომ სენტიმენტალისტი პოეტი „გამონატავს იმას, რაც თვითონ უგრძნია და არა იმას, რაც ბუნებაშია“. სენტიმენტალიზმი ნიშანდობლივად დადებით გმირში მიიჩნევს მხოლოდ იმ გრძნობებს, რომლებიც მასში ამა თუ იმ ფაქტმა გამოიწვია. ჟან-ჟაკ რუსო მიუთითებდა „აღსარებაში“, რომ მისი შემოქმედების ძირითადი პრინციპი უკავშირდება მიზანდასახულობას, წარმოგვიდგინოს ცხოვრების გზაზე წარმოქმნილ განცდათა თანამიმდევრობა: „მე შეიძლება ჩემი ცხოვრების ფაქტებისა და მოვლენების სიმართლეს ვუღალატო, ისინი სწორედ ვერ ავსახო, მაგრამ დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა, რომ არასოდეს შევცდები იმ განცდათა წარმოსახვაში, რომლებიც მე მქონდა, რომლებმაც მე მაიძულეს ესა თუ ის ნაბიჯი გადამეღვა ცხოვრებაში“. ამასვე უკავშირდება ისიც, რომ სენტიმენტალიზმში ამა თუ იმ პერსონაჟს ესთეტიკური თვალსაზრისით ავტორი

აფასებს არა მისი მოქმედებების, არამედ განცდების მიხედვით, რაც ხშირად აცდუნებდა კიდევაც ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლებს, მიჰყავდა ისინი სინამდვილესთან მსატკრული სახის შეუსაბამობამდე.

თუმცა სენტიმენტალიზმის დადებითი გმირი უარყოფითადაა განწყობილი საზოგადოებისადმი, თუმცა გარემო, რომელშიაც ცხოვრობს, მოქმედებს, მისთვის არ არის სასურველი, მაგრამ იგი არაფერს აკეთებს ადამიანთა არსებობის გაუმჯობესებისათვის. სტერნის, რუსოსა და კარამზინის დადებითი პერსონაჟები სინამდვილის პასიური მჭვრეტელები არიან. მათ მხოლოდ ოცნება შეუძლიათ მაღალი ზნეობის ნორმებზე და მხოლოდ საკუთარი მოსაზრებებითა და განცდებით სულდგმულობენ. ამითაა გამოწვეული, რომ სენტიმენტალიზმის დადებით პერსონაჟში ჭარბობს ბედთან შერიგების გუნებაგანწყობილებანი. იდეალური გმირის განცდების გადმოცემა ამ მიმდინარეობის პროზაული ჟანრის ნაწარმოებებში იწვევს ლირიკული ელემენტების სიჭარბეს.

სენტიმენტალიზმმა ლიტერატურაში მსატკრული სახის ინდივიდუალიზაციის სპეციფიკური პრინციპები დაამკვიდრა. სტერნთან და რუსოსთან დადებით გმირებად მიჩნეული არიან ისეთი პერსონაჟები, რომლებიც გულის, საერთოდ, გრძნობის ორგანოების კარნახით მოქმედებენ. მსატკრული სახის ინდივიდუალიზაციის არსი სენტიმენტალიზმისა იმაში მდგომარეობს, რომ მისი წარმომადგენლების შეხედულებებით, ყოველ პერსონაჟს სხვებისაგან განსხვავებული რაიმე განუყოფელი თვისება უნდა ჰქონდეს. მაგალითად, ლ. სტერნის რომანის „ცხოვრება და მოსაზრებანი ტრისტრომ შენდის, ჯენტლმენისა“ პერსონაჟი უოლტერ შენდი გატაცებულია მცოდნე კაცის სმოლფუნგუსის თეორიით უზომოდ დიდი ცხვირების მნიშვნელობის შესახებ ადამიანთა ცხოვრებაში, მას აინტერესებს აგრეთვე სახელების მიხედვით პიროვნების ბედის განსაზღვრის საკითხიც. რომანის ერთ-ერთი გმირი სერ ტობი შენდი კომიკურ თავდავიწყებამდეა გატაცებული ფორტიფიკაციის თეორიული პრობლემებით.

სენტიმენტალიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ, ევროპის ყველა ხალხის ლიტერატურაში იჩინა თავი. მან მნიშვნელოვანი პერი-

ოდი შექმნა რუსული მწერლობის ისტორიაშიც კარამზინის, ხერასკოვისა და სუმაროკოვის შემოქმედებათა სახით.

სენტიმენტალიზმს საქართველოშიც ჰქონდა გამოძახილი. ამ მხრივ აღსანიშნავია ჟურნალ „ციცკრის“ ორმოცდაათიანი წლების პოეზია და გრ. რჩეულიშვილის მოთხრობა „ანუკა ბატონიშვილი“.

რეალისტი

კაცობრიობის განვითარების ისტორია იცნობს რამდენიმე რეალისტურ მიმდინარეობას. მათგან რეალიზმის სპეციფიკური კანონზომიერება სრულყოფილად კრიტიკულ რეალიზმში გამოვლინდა. ამასთან, XIX საუკუნეებზე გვხვდება ისეთი ლიტერატურული მიმდინარეობანი, რომელთა აღსანიშნავად ვიყენებთ ტერმინ „რეალიზმს“ გარკვეული პრედიკატის დართვით. კერძოდ, არსებობს ყოფითი რეალიზმი XVIII საუკუნის ევროპულ ლიტერატურაში, კრიტიკული რეალიზმი თანამედროვე დასავლეთის ქვეყნების მწერლობაში და ნეორეალიზმი ომის შემდგომი წლების იტალიურ ხელოვნებაში. გარდა ამისა, ლიტერატურის განვითარების უფრო ადრეულ პერიოდებში ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებაში და კერძო ნაწარმოებებში გვხვდება რეალიზმის ცალკეული პრინციპების, ნიშნების გამოვლენის შემთხვევები. მაგალითად, ანტიკური ლიტერატურის ცალკეული წარმომადგენლების შემოქმედებაში თავს იჩენს მხატვრული გამოსახვის ზოგიერთი ისეთი ხერხი, პეიზაჟი და სახე, რომლებიც თავიანთი არსით რეალისტურნი არიან. რეალიზმი გამოვლინდა აგრეთვე აღორძინების ეპოქის მწერლების — რუსთაველის, შექსპირის, სერვანტესისა და რაბლეს ქმნილებებში. მაგრამ აღორძინების ეპოქაში რეალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, არ არსებობს, რადგანაც ზემოაღნიშნული მწერლების მოღვაწეობა ქრონოლოგიურად მნიშვნელოვნადაა დაშორებული ერთმანეთისაგან და, გარდა ამისა, ისინი ეროვნულ ლიტერატურაში არსებითად მარტონი მიდიოდნენ რეალიზმის გზაზე. დღემდე განვლილ მთელ პერიოდში რეალიზმის ძირითად სახეობას წარმოადგენს კრიტიკული რეალიზმი, რომელიც ქმნის მხატვრული შემოქმე-

დების რეალისტური პრინციპების მთლიან სისტემას. კრიტიკული რეალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, ევროპულ მწერლობაში აღმოცენდა XIX საუკუნის ოცდაათიან წლებში. მისი ესთეტიკის ჩამოყალიბება უკავშირდება საფრანგეთის ივლისისა და თებერვლის რევოლუციების მიერ გამოწვეულ სოციალურ-პოლიტიკურ და ესთეტიკურ იდეალებს.

კრიტიკულმა რეალიზმმა შემოქმედებითად აითვისა წარსულის ლიტერატურული და ესთეტიკური მემკვიდრეობის ყველა პროგრესული მონაპოვარი. იგი წინგადადგმული ნაბიჯი იყო კაცობრიობის მხატვრული განვითარების ისტორიაში. კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონიეს ფრანგმა მატერიალისტმა განმანათლებლებმა დიდრომ, ჰელვეციუსმა და სხვებმა. კრიტიკული რეალიზმის კლასიკოსებისათვის მისაღები იყო ფრანგი განმანათლებლების შემეცნების მატერიალისტური თეორია, ის მკაცრი, შეურიგებელი კრიტიკა მონარქისტული ძალაუფლების და რელიგიური მოძღვრების ბნელი დოგმებისა, რომლებიც მათ ნაშრომებშია მოცემული.

კრიტიკულმა რეალიზმმა სიახლე შეიტანა ლიტერატურის ობიექტის გაგებაში. თუ კლასიციზმი მხატვრული შემეცნების საგნად სინამდვილის მხოლოდ გარკვეულ მხარეებს აღიარებდა, რეალიზმისათვის ასახვის ობიექტია ყველაფერი, რაც, საერთოდ საინტერესოა ადამიანისათვის და მას უკავშირდება. ბელინსკის აღნიშვნით, კლასიციზმის პოეტებისაგან განსხვავებით, რეალისტ მწერლებს არ სჭირდებოდათ თავიანთი ნაწარმოებებისათვის პოეტური საგნების შერჩევა.

რეალიზმი შემოქმედებითი ინტერესის სფეროში აქცევს მთელ სინამდვილეს. ამასთან, ძირითად ყურადღებას დემოკრატიული ფენების წარმომადგენელთა ცხოვრებას უთმობს. რეალისტი მწერლებისათვის ნიშანდობლივია სინამდვილის მცირე მოვლენაში დიდი შინაარსის გახსნა. რუსი რევოლუციონერი დემოკრატების თვალსაზრისით, მწერლობა უნდა იბრძოდეს საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის. რეალიზმის ესთეტიკის მიხედვით, ამის ძირითადი საწინდარია სინამდვილის ღრმა წარმოსახვა, რისთვისაც, ბელინსკის აზრით, „ხელოვნება, ლიტერატურა უნდა დაუახლოვდეს მეცნიერებას,

ფანტაზია ორგანულად დაუკავშირდეს ადამიანის სულის სხვა შესაძლებლობებს, განსაკუთრებით კი გონებას, განსჯის უნარს“.

რეალიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია აქტიური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. ჩერნიშევსკის შეხედულებით, ლიტერატურა არა მარტო უნდა წარმოსახავდეს ცხოვრებას, არამედ განაჩენიც უნდა გამოჰქონდეს მასზე. ეს, თავის მხრივ, უკავშირდება კრიტიკული რეალიზმის დადებით იდეალს. ბელინსკის აღნიშვნით, „ყოველი უარყოფა იმისათვის, რომ იგი ცოცხალი და პოეტური იყოს, უნდა ხდებოდეს იდეალისათვის“. ლიტერატურის ასახვითი და შემეცნებითი დანიშნულების პრინციპები რეალიზმში ორგანულ მთლიანობაშია მის ეთიკურ დანიშნულებასთან. რეალიზმი მიზნად ისახავს, გააძლიეროს ადამიანში ღირსება, რომელიც, ბელინსკის თქმით, „საუკუნეების მანძილზე ტალახში იყო ამოსვრილი“.

კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის არსი ვლინდება რეალისტურ ტიპურობაში. ტიპურობის კატეგორია რეალიზმში, არსებითად, განსხვავებულ გააზრებას იძენს, ვიდრე სხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობებში. თუ XIX საუკუნის ოცდაათიან წლებამდე ტიპური ხასიათების შექმნა კანონზომიერად არ იყო განპირობებული შესაბამისი ლიტერატურული მიმდინარეობების მხატვრული პრინციპებით, კრიტიკულ რეალიზმში ტიპურობა მკლავდება სისტემის სახით, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის უძირითადესი პრინციპის – სახეების რეალისტური მხატვრული გამოსახვის შეცნობილი კანონზომიერება. თუ კრიტიკულ რეალიზმამდე ტიპურობის გამოვლენას ერთგვარად სტიქიური ხასიათი ჰქონდა და, რაც მთავარია, ტიპური ხასიათები ყოველთვის არ იყო მოტივირებული ტიპური გარემოებებით, კრიტიკულ რეალიზმში ტიპური ხასიათების გამოსახვა ტიპურ გარემოებებში ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედის ძირითად მიზანს წარმოადგენს. რეალისტური ტიპურობის სამაგალითო ნიმუშად მიჩნეულია ბალზაკის მიერ გამოსახული პერსონაჟები. ბალზაკი თავის რომანებში იძლევა 1816-1848 წწ. საფრანგეთის საზოგადოების რეალისტურ ისტორიას ქრონიკის სახით. ბალზაკი გვიჩვენებს ადმაგალი ბურჟუაზიის გაძლიერებულ დაწოლას თავადაზნაურულ საზოგადოე-

ბაზე, რომელმაც 1815 წლის შემდეგ, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, ადაღინა ძველი ფრანგული პოლიტიკის დროშა. იგი გვიჩვენებს, რომ მისთვის სანიშნო საზოგადოების უკანასკნელი ნაშთები ან თანდათანობით ილუქებოდა ვულგარული მეტიჩარას დაწოლის შედეგად, ან ირყვებოდა მისი ზეგავლენით. მეუღლეობრივი ვერაგობანი არისტოკრატიული წრის ქალისა მხოლოდ თავის გადარჩენის საშუალებას წარმოადგენდა და სავსებით შეესაბამებოდა ქორწინებით მისთვის მიკუთვნებულ მდგომარეობას. შემდეგ ამან ადგილი დაუთმო ბურჟუაზიული წრის ქალს, რომელიც ქმარს იძენს ფულის ან სამკაულებისათვის. ცნობილია, რომ ბალზაკი ამ ძირითადი სურათის ირგვლივ აჯგუფებს ფრანგული საზოგადოების მთელ ისტორიას. ბალზაკის მიერ ასახული საზოგადოებრივი სინამდვილისათვის სწორედ ეს წარმოადგენდა ტიპურ გარემოებას. ამ გარემოს მხატვრული წარმოსახვით ქმნიდა დიდი ფრანგი რეალისტი თავისი გმირების მოქმედების მართალ ფონს, რითაც პერსონაჟთა ხასიათები რეალისტურ მოტივირებას იძენდა.

კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურება მულავნდება აგრეთვე რეალისტური გამონაგონის პრინციპში. რომელიც საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალ წარმოსახვას საფუძვლად უდებს შეცნობილი სინამდვილის კანონზომიერებებთან შეთანხმებულ მხატვრულ ფანტაზიას.

კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის ერთ-ერთ ძირითად დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს პერსონაჟთა ხასიათების სოციალური შინაარსის გამოსახვის პრინციპი. ცნობილია, რომ ბელინსკი მწერლის შემოქმედებით შრომას აიგივებდა მეცნიერის, პოლიტეკონომისტის შრომასთან. რეალიზმის კლასიკოსები ნ. გოგოლი, ლ. ტოლსტოი, მ. ნეკრასოვი, ი. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებდნენ ცხოვრების მოვლენათა სოციალური შინაარსის მკაფიო გამოსახვაზე.

ზემოაღნიშნული ნიშნების მიხედვით, რეალიზმი შემდეგნაირად შეიძლება განისაზღვროს: რეალიზმი გულისხმობს რეალისტური ტიპურობის პრინციპების გამოყენებით ასახვის საგნის სიმართლით წარმოსახვას საგნისავე ფორმისა და შინაარსის შესაბამისად. ცხა-

და, ასახვის საგანზე მსჯელობებისას იგულისხმება გარემოს სწორი წარმოსახვა.

კრიტიკული რეალიზმის გენეზისი ყველა ქვეყანაში უკავშირდება ერთიანი სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბებას. თუ კლასიციზმი აბატონებდა არისტოკრატის მაღალი წრეების მეტყველებისათვის დამახასიათებელ სტილს, რომელსაც ხალხის ფართო ფენების მეტყველებასთან ცოტა რამ ჰქონდა საერთო, რეალიზმის კლასიკოსებმა დააყენეს ლიტერატურული ენის საერთო-სახალხო ენასთან დაახლოების საკითხი. ნოვატორული შინაარსისაა კრიტიკული რეალიზმის დამოკიდებულება ლიტერატურული გამოსახვის ფორმებისადმი. კრიტიკულ რეალიზმამდე არსებულ მიმდინარეობებში ლიტერატურის ეპრობრივი მრავალფეროვნება შეზღუდული იყო და მხოლოდ ზოგიერთი ფორმის განვითარებას ექცეოდა ყურადღება. კრიტიკული რეალიზმი აღიარებს სამივე ლიტერატურული გვარის ყველა ჟანრის გაზოგნების აუცილებლობას, ამავე დროს, თავისი პრინციპების გამოვლენისათვის ყველაზე მოსახერხებელ ფორმად რომანს მიიჩნევს. რიჩანმა კრიტიკულ რეალიზმში სხვა ჟანრებთან შედარებით, ისეთივე უამყანი ადგილი დაიჭირა, როგორც ეპოპეამ ძველ ბერძნულ პოეზიაში. ამის გამო ჰეგელი რომანს ბურჟუაზიულ ეპოპეს უწოდებდა.

ნ ა ტ უ რ ა ლ ი ზ მ ი

ნატურალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, ჩარმოიშვა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. იგი იყო შედეგი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის კრიზისისა საფრანგეთის თებერვლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ. ტერმინი „ნატურალიზმი“ უფრო სოციალური, სახელდობრ, გასული საუკუნის ოთხმოცეან წლებში, გამკვიდრდა ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ნატურალიზმის ფუძემდებელი და კლასიკოსია ემილ ზოლა. მის ხატვრულ შემოქმედებასა და ლიტერატურულ წერილებში მთელი ინსესით გამოვლინდა ნატურალისტური მეთოდის უძირითადესი

ნიშნები. ეს იმდენად აშკარაა, რომ ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობას მეორენაირად „ზოლაიზმს“ უწოდებენ.

ნატურალიზმის დასაწყისად მიჩნეულია 1867 წელს გამოქვეყნებული ზოლას ნაწარმოები „ტერეზა რაკენი“. ამ რომანის გამოქვეყნებამდე ნატურალიზმის ნიშნები გამოძვლავნდა ძმები გონკურების ნაწარმოებებში, მათ უარყვეს მხატვრულ შემოქმედებაში ეპოქის მნიშვნელოვანი სოციალური პრობლემების დაყენების აუცილებლობა და ლიტერატურაში შემოიტანეს პრინციპი ხასიათის ჩვენებისა ადამიანის ფიზიოლოგიური თვისებების განვითარების დეტალური ანალიზის მიხედვით.

ნატურალიზმი ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით წარმოადგენს რეალიზმის მომდევნო ლიტერატურულ მიმდინარეობას. ემილ ზოლა თავს სტენდალისა და ბალზაკის ტრადიციების გამგრძელებლად თვლიდა, მაგრამ ნატურალიზმი, თავისი იდეურ-მხატვრული არსის მიხედვით, არ შეიძლება რეალიზმის განვითარებად მივიჩნიოთ. პირიქით, შემოქმედების ნატურალისტური მეთოდი უკან გადადგმული ნაბიჯია რეალიზმის მხატვრულ მეთოდთან შედარებით. სტენდალისა და ბალზაკის შემოქმედებითი მეთოდი არა მარტო განსხვავდება ნატურალიზმის მხატვრული მეთოდისაგან, არამედ ძირითადად მის საპირისპიროსაც წარმოადგენს. ნატურალისტი მწერლები გამოდიოდნენ რეალიზმის ძირითადი მხატვრული პრინციპების: განზოგადების, რეალისტური მხატვრული გამოხატვის, ტენდენციურობისა და ტიპურობის წინააღმდეგ. ე. ზოლა სტატიაში „რომანის შესახებ“ აღფონს დოდეს, ფლობერსა და გონკურებს უპირატესობას ანიჭებდა ბალზაკთან და სტენდალთან შედარებით იმის გამო, რომ მათთან მხატვრული განზოგადება უგულვებელყოფილია და ყურადღება, ძირითადად, ფაქტების დეტალურ წარმოსახვას ეთმობა. ზოლას თქმით: „ბალზაკი ზოგჯერ ბოდავდა აშკარად, იგონებდა საინტერესო ფიგურებს, მაგრამ ეს რომანისტის ღირსებას არ წარმოადგენს. ბალზაკს დაუოკებელი წარმოდგენები ჰქონდა, რის გამოც იგი გაუმართლებელ განზოგადებებს ახდენდა. ამგვარი წარმოსახვით მას თითქოს სამყაროს ხელახალი შექმნა სურდა თავის საკვირველ ჩანაფიქრთა ყაიდაზე. ეს წარმოსახვა მე უფრო მაღიზიანებს, ვიდრე მიზიდავს. ამ რომანისტს რომ მეტი

არაფერი ჰქონოდა, მაშინ ჩვენს დროში მას პათოლოგიურ მოვლენად, ხოლო ლიტერატურაში კურიოზად მიიჩნევდნენ¹.

ნატურალიზმის წარმომადგენლებმა მსატყრუელი შეშეცნების პრინციპები შეიმუშავეს XIX საუკუნის შუა წლების საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ზეგავლენით. ემილ ზოლა გატაცებული იყო ცნობილი ფიზიოლოგის კლოდ ბერნარის ექსპერიმენტული თეორიით. ნატურალიზმს მეცნიერული კვლევის მეთოდები მსატყრულ შემოქმედებაში გადაჰქონდა. ე. ზოლას აღნიშვნით: „მეცნიერული გამოკვლევა და ცდისეული განსჯა ანადგურებს იდეალისტების ყველა ჰიპოთეზას (იგულისხმება ფანტაზიის რეალისტური გაგება) და სუფთა წარმოსახვის რომანის ადგილზე წამოაყენებს დაკვირვებისა და ექსპერიმენტის რომანს“.

ნატურალიზმი არ ეთანხმება რეალიზმს იმაში, რომ იგი აღამიანს მსატყრული წარმოსახვის ძირითად ობიექტად მიიჩნევს. ექსპერიმენტული მსატყრული მეთოდი ასახვის პროცესში სინამდვილის ყველა საგანსა და მოვლენას თანაბარ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამიტომაც, რომ ნატურალისტურ ნაწარმოებებში გარემოს კომპონენტების წარმოსახვას გადაჭარბებული ყურადღება ეთმობა. ამის მაგალითია საყოველთაოდ ცნობილი ადგილი ე. ზოლას რომან „პარიზის საშოდან“, სადაც დეტალურადაა აღწერილი პარიზის ბაზარი. ნატურალიზმის თვალსაზრისით, საზოგადოებისა და ბუნების განვითარებას ერთი და იგივე კანონები განაგებს. აქედანაც ნატურალისტი მწერლების გადამეტებული ინტერესი აღამიანის ორგანიზმში მიმდინარე ფსიქო-ფიზიკური პროცესების ანალიზისადმი. სინამდვილის ყოველი მხარე ნატურალიზმში წარმოდგენილია მიზეზობრივ კავშირს მოკლებულ ფენომენად. ნატურალისტური ნაწარმოების პერსონაჟი, არსებითად, მოწყვეტილია საზოგადოებრივ გარემოს. ნატურალიზმი ხშირად ახდენს ბურჟუაზიული საზოგადოებისთვის დამანასიათებელი სექსობრივი აღვირახსნილობის გაჭიანურებულ აღწერებს. მაგალითად, პორნოგრაფიული სცენები ჭარბად იჩენს თავს ე. ზოლას „რუგონ-მაკარების“ სერიის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით რომან „ნანაში“. საგნისა და

¹ Литературные манифесты французских реалистов, Л., 1935, гл. 108.

მოვლენის დეტალური ანალიზი ნატურალიზმში უკავშირდება ერთეული, გამონაკლისი შემთხვევებისათვის დამახასიათებელი ნიშნების გავრცელებას მთელ კლასზე, სოციალურ ვეგუფზე. მაგალითად, ამ მიზანს ისახავს გერმანელი ნატურალისტი მწერალი გ. ჰუპტმანი დრამაში „შზის ამოსვლის წინ“, სადაც მუშის ოჯახის ცხოვრების წარმოსახვისას დიდ ადგილს უთმობს ლოთობისა და სქესობრივი სიმახინჯის შემთხვევებს.

ნატურალიზმში ხელოვნების ობიექტი, სინამდვილე, შეზღუდულად წარმოისახება. ნატურალისტი მწერლებისათვის საყურადღებოა არა ამაღლებული, გმირული, დიდი ემოციურ-ინტელექტუალური პიროვნებების ცხოვრება, არამედ, უპირატესად, უბრალოდ, ყოველდღიური მოვლენების წარმოსახვა.

ნატურალიზმში უარყოფდა ისეთ სიუჟეტებს, რომლებიც მკითხველთა განსაკუთრებულ დაინტერესებას იწვევენ. ნატურალისტური მეთოდისთვის დამახასიათებელია პერსონაჟის წარმოსახვა მემკვიდრეობის პრინციპის მიხედვით. ამაში იგრძნობა გავლენა ცნობილი იტალიელი ფსიქიატრის და კრიმინალისტიკის ლომბროზოს რეაქციული თეორიისა, რომლის მიხედვითაც დანაშაულის ჩადენა წინასწარაა განპირობებული დამნაშავის ცუდი მემკვიდრეობით. ნატურალისტები აღმზანის ხასიათში უპირატეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ფსიქოლოგიურ ტემპერამენტს, რომელსაც ისინი ყოველი პიროვნების ძირითადი თვისებების განმსაზღვრელად მიიჩნევდნენ.

ნატურალიზმის პრინციპები განსაკუთრებით სრულად გამოვლინდა ე. ზოლას რომანების სერიაში „რუგონ-მაკარები“, რომელშიც ასახულია საფრანგეთის ქალაქ პლასანის მებოსტნის, სულიერ წინასწორობას მოკლებული ქალიშვილის, ადელაიდა ფუკის მემკვიდრეობი, როგორც ბუნებრივი შედეგი მისი ქორწინებისა ჯერ გლენ რუგონთან, შემდეგ კი — არაკანონიერად კონტრაბანდისტ და ლოთ მაკართან. ე. ზოლა წერდა თავისი ეპოპეის წინასიტყვაობაში: „რუგონ-მაკარები, ის ოჯახი, რომლის შესწავლასაც მე ვაპირებ, ხასიათდებიან ალგუნების შეუკავებლობით, ჩვენი საუკუნის მძლავრი მისწრაფებით, საუკუნისა, რომელიც ტკობისაკენ მიილტვის. ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით, ისინი წარმოადგენენ ნერვული აშლილობისა და

სისხლის ავადმყოფობათა ნელ მონაცვლეობას, რაც მკლავდება თაობიდან თაობაში, როგორც შედეგი პირველად ორგანული დაზიანებისა“. მწერალი თანამიმდევრულად იცავდა შთამომავლობის პრინციპებს რომანების მთელი სერიის მანძილზე. ადელაიდა ფუკის მემკვიდრეებიდან რუგონების ოჯახის წევრები, ყველანი უკლებლივ, სიმდიდრესა და ძალაუფლებას განასახიერებენ. ისინი მინისტრებად და ფინანსისტებად გვევლინებიან. მაკარის ოჯახის შთამომავლები კი, მუშების, ხელოსნების და გლეხების წრეებიდან გამოსული ადამიანები, ალკოპოლიკებად, მეძაგებად, მკვლელებად არიან გამოყვანილი.

ნატურალიზმის პრინციპების თვალსაზრისით, შემოქმედმა მხატვრულ ნაწარმოებში არ უნდა წამოაყენოს თავისი მოსაზრებანი ასახულზე. ე.ზოლას თქმით: „რომანისტი დასკვნებს არ აკეთებს. იგი გვიჩვენებს მხოლოდ, თუ რა პირობებმა მიიყვანეს ესა თუ ის პერსონაჟი გარკვეულ ნაბიჯამდე. მეცნიერება კანონების ფორმულირებას ახდენს, ჩვენ კი, მწერლები, მხოლოდ ოქმებს ვწერთ“. ამას უკავშირდება ხელოვნების აპოლიტიკურობის პრინციპი, რომელიც აგრეთვე დამახასიათებელია ნატურალიზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისისათვის.

დეკადენტური სკოლები

ევროპული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარება XIX საუკუნის ორმოცდაათიანი წლებიდან ხასიათდება მხატვრული ფორმების რღვევით, ესთეტიკური იდეალების დეკადენტით. დეკადენტიზმის არსი ვლინდება ფორმალიზმში, რომლის ძირითადი ლოზუნგია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“.

ფორმალიზმის პირველ ჩამოყალიბებულ გამოსვლას ლიტერატურაში პარნასიზმი წარმოადგენდა. იგი გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში აღმოცენდა ფრანგულ მწერლობაში. პარნასელების გაგებით, ლიტერატურული ნაწარმოები მიუკერძოებელი უნდა ყოფილიყო. ავტორის იდეალებს მასში თავი არ უნდა ეჩინა. ამას უკავშირდება პარნასელთა ლექსებში მხატვრული ფორმისათვის უპი-

რატესობის მინიჭება შინაარსთან შედარებით. პარნასული ესთეტიკის მოთხოვნებით ლექსის ფორმა ისევე ლამაზი და ცივი უნდა ყოფილიყო, როგორც მარმარილო. ამ ლიტერატურული სკოლის პოეტები თანამედროვე სინამდვილის არსებით პრობლემებს პოეზიის საგნად არ მიიჩნევდნენ. მათ შემოქმედებით ინტერესს ძირითადად ანტიკური სიუჟეტებისა და თემების პოეტიზირება მოიცავდა. პარნასული ესთეტიკის მიხედვით, პოეზია არ უნდა შეხებოდა ცხოვრებას, იგი სინამდვილეზე მაღლა უნდა მდგარიყო. თეოფილ გოტიე ლექსში „ხელოვნება“ წერდა:

„ხელოვნებაა მუდმივი ქვეყნად,
სხვა ყველაფერი ქრება, გაადაღის,
დრო-ჟამი აქცევს ქალაქებს ფერფლად
ქანდაკებები დგანან მარადის“.

მ. გორკის დახასიათებით, პარნასელთა ლექსები ჰგავს მავრიტანული სასახლეების მარმარილოს ნაქარგებს და არა ცოცხალ რიტმულ მეტყველებას.

დეკადენტები დაეყრდნენ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დიდი ფრანგი პოეტის შარლ ბოდლერის პოეზიის იდეურ-ესთეტიკური მრწამსის გარკვეულ პრინციპებს, რომლებმაც განსაკუთრებით აშკარად იჩინეს თავი მისი შემოქმედების მეორე ნახევარში. საფრანგეთის თებერვლის რევოლუციის შემდეგ ბოდლერმა გაიზიარა ფორმალისტური თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ამ დროს მის შემოქმედებაში გამოვლინდა სინამდვილის პათოლოგიური მოვლენების პოეტიზირების ტენდენციები. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ თემაზე დაწერილი ლექსები მოიცავს ბოდლერის პოეზიის მხოლოდ ერთ ნაწილს. საერთოდ კი მისი ქმნილებები ხასიათდება ბურჟუაზიული საზოგადოების მკაცრი კრიტიკით. ამის გამო ბოდლერის შემოქმედება თუქა დეკადენტობის ამოსავლად იქცა, მაგრამ თავისი ძირითადი არსის მიხედვით იგი დეკადენტური არ არის.

სიმბოლიზმი, ესთეტიკური თვალსაზრისით, ჩამოყალიბდა პლატონის, შოპენჰაუერის და ბერგსონის იდეალისტური თეორიების გავლენით. სიმბოლისტებმა გაიზიარეს პლატონის მოძღვრება იდეებზე, რომლის მიხედვით ადამიანის გარემომცველი სინამდვილე იმქვეყნიური სამყაროს მკრთალ ანარეკლს წარმოადგენს. სიმბოლიზმმა გამოიყენა აგრეთვე გერმანელი იდეალისტის შოპენჰაუერის შეხედულებები. შოპენჰაუერმა, ერთი მხრივ, აღადგინა პლატონის მოძღვრება იდეებზე. მაგრამ გაემიჯნა მას ასახვის საკითხში. მისი შეხედულებით, მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია სინამდვილის ჭეშმარიტი შემეცნება. შემოქმედი მხატვრული წარმოსახვის პროცესში ინტუიციური ჭკრეტის საშუალებით წვდება იმქვეყნიურ იდეებს. შოპენჰაუერის აღნიშვნით, „ხელოვნებას შეუძლია მოგვცეს უფრო მეტი ცოდნა, ვიდრე ყველა მეცნიერებას ერთად აღებულს“. სიმბოლისტებისათვის მისაღები იყო აგრეთვე სუბიექტური იდეალისტის ანრი ბერგსონის გნოსეოლოგიური თეორია, რომელიც უარყოფს გონების აქტიურ როლს სინამდვილის ათვისების პროცესში და მიიჩნევს, რომ იმქვეყნიური და რეალური სამყაროს შემაერთებელ ხიდს ინტუიცია წარმოადგენს.

სიმბოლიზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული როლი ითამაშა შარლ ბოდლერის ლექსმა „შესაბამისობანი“. ბოდლერის აზრით, ყველაფერში შეიძლება შესატყვისობის შექმნევა იმიტომ, რომ რეალურად „უშუალო შესაბამისობაში იმყოფებიან ფერები, ხმები და სურნელებანი მიწისა“. ამ თვალსაზრისით სიმბოლისტები მიიჩნევდნენ, რომ სიმბოლური ნიშნები იძლევა ზეგრძნობიერი სინამდვილის წვდომისა და გამოსახვის შესაძლებლობას. ამას უკავშირდება ფერების, ხმებისა და სურნელებათა ერთდროული აღქმის შესაძლებლობის აღიარება სიმბოლიზმის ესთეტიკაში.

სიმბოლისტები საგნებისა და მოვლენების ასახვას მიზანშეწონილად მიიჩნევდნენ მათი სახეების მხოლოდ სიმბოლური მნიშვნელობით გამოყენების თვალსაზრისით. მაღარმეს აღნიშვნით, შემოქმედებით პროცესში წარმოიქმნება სიმბოლოთა ერთობლიობა, რო-

მელიც ლექსში გადატანილი, ეხმარება მკითხველს იმპერსონური სამყაროსა და პოეტის სულის მდგომარეობის შეცნობაში. ვერლენი მიმართავდა პოეტს: „შენი ფრთიანი ლექსები, დაე ეძებდნენ მიწიერ საზღვარს იქით სხვა ზეცას და სხვაგვარ სიყვარულს“.

სიმბოლიზმმა ბრძოლა გამოუცხადა რეალისტური სახეებით აზროვნებას. სიმბოლისტებმა უარყვეს მწერლობაში სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენების აუცილებლობა. ისინი ეწინააღმდეგებოდნენ დიდი აზრებისა და იდეების ლიტერატურას. ამას ნათლად გამოხატავდა ვერლენის მოწოდება, მიმართული თანამედროვე პოეტებისადმი: „რიტორიკას კისერი მოსტეხეთ“. სიმბოლისტებმა უარყვეს ლექსის კლასიკური ფორმები. მათ გაილაშქრეს რიტმული მეტყველების წინააღმდეგ.

სიმბოლიზმის თვალსაზრისით, რითმას დისონანსი შეაქვს პოეზიაში, იგი მარწუხებში აქცევს მუზას. პოლ ვერლენი შემდეგნაირად ახასიათებდა რითმიან ლექსებს:

„ო, ვინ მოგვითხრობს, რითმის მატყუარობას?
ვინ, მთვრალმა ზანგმა, თუ ყრუმ,
შექმნა უღირსი სილამაზე
ამ ზრინწიანი და უაზრო სათამაშოსი“.

სიმბოლისტებმა რითმიანი ლექსის კლასიკურ სახეებს დაუპირისპირეს ისეთი პოეზია, რომელიც, პოეტური აქცენტის ნაცვლად, ემყარება საერთო ჰარმონიულობას, ზოგად მუსიკალურ ერთეულთა ერთობლიობას. სიმბოლიზმში ამასვე უკავშირდება მუსიკისათვის უპირატესობის მინიჭება ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით. სიმბოლიზმის შემოქმედებითი თვალსაზრისი პოეტისაგან მოითხოვდა ლექსის შექმნას მუსიკალური ნაწარმოების ზოგადი კანონზომიერების გათვალისწინებით.

სიმბოლიზმის ესთეტიკაში დიდი როლი ითამაშა არტურ რემბოს ლექსმა „ზმოვანი“. ცნობილია, რომ სიმბოლისტებმა ეს ნაწარმოები რელიგიური გამოცხადების მსგავს ლიტერატურულ მოვლენად მიიჩნიეს და მასში გამოთქმული მოსაზრებები სიმბოლისტური პოეზიის ქვაკუთხედად აქციეს. რემბოს აზრით, პოეზია კომპლექსურ ზემოქმედებას უნდა ახდენდეს ადამიანებზე, იგი ერთდროულად უნდა ეუფლებოდეს მკითხველის ყველა გრძნობას. აღნიშნული მოსაზრება ეფუძნე-

ბა ხმოვან ბგერებთან პირობითი ასოციაციების დაკავშირების შესაძლებლობას. ამ თვალსაზრისით, ლექსში ყოველ ხმოვანს ფერის, ხმისა და სურნელების გარკვეული შეგრძნებანი უკავშირდებიან. რეზბოს აზრით, თითოეულ ხმოვანს სავსებით გარკვეული შეფერილობა ახასიათებს: ე – თეთრია, ა – შავია, უ – მწვანეა, ი – წითელია, ო – ლურჯია. ყველა ხმოვანი გარკვეულ ასოციაციებს წარმოშობს. მაგალითად, ე-ს წარმოთქმისას პოეტს წარმოუდგება ამაყი ყინულოვანი მთები ან ნისლი; ი-ს მოსმენისას იგი ხედავს მეწამულ სისხლს, მომდინარეს პირდაღებული ჭრილობიდან, უ – იწვევს მინდორელების სურათებს, ო-ს თქმა მოასმენინებს ფლეიტის ხმას, დაანახევებს ანგელოზთა გაფრენას სივრცეში. სიმბოლისტები თითოეულ ბგერას გარკვეულ შეგრძნებასაც უკავშირებდნენ: ა-ს სიცივისას, ო-ს ნაღვლიანობისას, უ-ს შიშისას და ა.შ. ბგერების სიტყვებად კომბინირებით ისინი ცდილობდნენ ფერების, ხმებისა და შეგრძნებების ერთდროული აღქმის მიღწევას. მაგალითად, მაღარბეს „სონეტში“ მოწყენილობას თეთრი ფერი აქვს, ხოლო სიზმარი ყინულივით ცივია. ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსებისათვის დამახასიათებელია შემდეგი სახეები: „თეთრი ოცნება“, „მისი ღიმილი ჩემში ბნელად გაიშრიალებს“ და ა.შ.

სიმბოლიზმში ლიტერატურული გვარებიდან ძირითადად ლირიკა განვითარდა, პროზის ფანრებიდან კი უპირატესობა ლირიკულ მინიატურებს ენიჭებოდა. სიმბოლიზმმა მწერლობაში შემოიტანა ახალი თემები და განწყობილებანი. მათ პოეზიის მარადიულ გმირად სიკვდილი მიიჩნიეს. ამ თემას უკავშირდება მწუხარების, დაღლილობის, განწირულობის გრძნობების, საერთოდ, ყოველივე იმის გაპოეტურება, რასაც დაცემისა და გახუნების ელფერი აქვს.

რუსულ მწერლობაში სიმბოლიზმი გასული საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებში წარმოიშვა. სიმბოლიზმი, როგორც ლიტერატურული სკოლა, ქართულ მწერლობაში გაფორმდა 1916 წელს. ამ დროს იწყო გამოსვლა ქართველი სიმბოლისტების პირველმა ბეჭდვითმა ორგანომ „ცისფერმა ყანწებმა“. სიმბოლიზმმა ქართველი პოეტების – გ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, ტ. ტაბიძის, ვ. გაფრინდაშვილისა და პ. იაშვილის შემოქმედებაში რეალიზმზე თანდათან გადასვლისას საეტაპო მნიშვნელობის როლი შეასრულა.

ამ ლიტერატურული სკოლის აღმნიშვნელი ტერმინი უკავშირდება ფრანგი იმპრესიონისტი მხატვრების პირველ გამოფენას, რომელიც 1874 წელს მოეწყო პარიზში. სხვა ქმნილებებთან ერთად, ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მონეს „შთაბეჭდილებები“. ამ ფერწერული ქმნილების უკანა ხელზე გამოსახულია მხატვრის ოთახის ფანჯრიდან დანახული ნისლში ამომავალი მზე. წინ კი ნაჩვენებია გემი და რამდენიმე ანძა.

იმპრესიონისტული სტილი ხელოვნების ყველა დარგში გამოვლინდა, მაგრამ განსაკუთრებით მძლავრი სკოლები შექმნა ფერწერასა და ლიტერატურაში.

იმპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელია კლასიკური მწერლობის ტრადიციების უარყოფა. იმპრესიონისტი მწერლები არ ინტერესდებიან ეპოქის ძირითადი სოციალურ-პოლიტიკური და იდეური პრობლემებით. იმპრესიონიზმი უარყოფს ლიტერატურის იდეურ მიმართებას სინამდვილისადმი. იგი საგნებისა და მოვლენების შემეცნების საფუძვლად წარმოდგენებსა და შთაბეჭდილებებს აღიარებს. იმპრესიონიზმი არ ინტერესდება ეპოქალური მნიშვნელობის აზრებისა და დიდი გრძნობების გამოსახვით. თუ კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები ცდილობდნენ ღრმად ჩაწვდომოდნენ ხალხის ცხოვრების შინაარსს, მაღალმხატვრულად გამოეხატათ სინამდვილის არსებითი მხარეები, იმპრესიონისტები უყურადღებოდ ტოვებდნენ ტიპურს, კანონზომიერს და შემოქმედებითი ინტერესი საგნების, მოვლენების სტილიზებული სახეების გამოსახვაზე გადაჰქონდათ. იმპრესიონიზმის ესთეტიკური თვალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოების შექმნა ხელოვნების მიერ გამოსახული სახეებისა და აღმქმელის წარმოსახვის ერთობლივი მოქმედებით ხდება. იმპრესიონისტი მწერლის შემოქმედებით ინტერესს მოიცავს სინამდვილის მხოლოდ ზოგადი კონტურებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებების ფიქსირება. ამ სკოლის წარმომადგენელთა თვალსაზრისით, ლიტერატურული ნაწარმოების, ფერწერული სურათის აღქმის მომენტი იქცევა მხატვრული სახის ზორცმე

სხმის პროცესად. ახასიათებდა რა იმპრესიონისტულ მანერას, ნიკოლორთქიფანიძე წერდა: „მწერალმა მარმარილო, ტილო, საერთო აზრის ჩარჩო, ორი, სამი ხაზი უნდა დაამზადოს, დაბთაერება, დაბოლოება ნაწარმოების მკითხველის გემოვნებას და სურვილს მიანდოს“¹.

იმპრესიონისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით, მხატვრულ შემოქმედებაში ძირითადია საგნისა და მოვლენის პირველი ხილვით მიღებული შთაბეჭდილებების ფიქსირება. იმპრესიონიზმი გაურბის დეტალების სიმართლით წარმოსახვას, იგი არსებითად ასახეის ძირითადი ობიექტის ირგვლივ არსებული მოვლენებისა და საგნების მიერ მოხდენილი შთაბეჭდილებების გადმოცემას მიიჩნევს, იმპრესიონისტების თვალსაზრისით, მთლიანი შთაბეჭდილების მისაღებად მხატვრული ნაწარმოების გაცნობისას აღმქმელი ყურადღებას ერთდროულად სახის ყველა ნაწილზე უნდა აჩერებდეს. იმპრესიონისტული სახე ნისლიან მჭრალ საფარს მოფარებული სურათის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

იმპრესიონისტულ მწერლობაში ძირითად ფანრებს წარმოადგენს მცირე ფორმის მოთხრობა და დრამა.

ფუტურიზმი

ფუტურიზმი წარმოიშვა XIX საუკუნის ათიან წლებში. მისი სამშობლოა იტალია. ფუტურიზმში გამოხატულება პოვა ბურჟუაზიული ხელოვნების უკიდურესად ფორმალისტურმა პრინციპებმა.

ფუტურიზმის პირველი ლიტერატურული მანიფესტი, რომლის ავტორი იყო მარინეტი, გამოქვეყნდა 1910 წელს. 1910-1913 წლებში იბეჭდება ფუტურისტი მხატვრების, მწერლების („ლიტერატორთა ტექნიკური მანიფესტი“) და მუსიკოსების („ხმაურის ხელოვნება“) მანიფესტები. ევროპული ფუტურიზმისთვის დამახასიათებელია ტექნიკის კულტი, რომელსაც უკავშირდება ადამიანის გაიგივება მანქანასთან. ფუტურისტი მწერლები აიდეალებდნენ ძალადობასა და სიუ-

¹ ნ. ლორთქიფანიძე. ბილიკებიდან ლიანდაგზე. თბ., სახელგამი, 1934, კვ. 88.

ხეშეს. მათ მანიფესტში ნათქვამია: „დღემდე ლიტერატურა უძღვროდა წყნარ უძრავობას, ჩვენ კი ხოტბას შევასხამთ მოძრაობას, უძილობას, ციებ-ციხელებიან ბოდვას, უაზრო ნახტომს, ალიყურს, მუშტის გარტყმას“. ევროპელი ფუტურისტები ქადაგებდნენ ხალხებს შორის ომის გაჩაღების აუცილებლობას. მათ ომი სამყაროს ჰიგიენად მიაჩნდათ.

ფუტურიზმი უარყოფდა წარსულის მხატვრულ ტრადიციებს. ფუტურისტების შეხედულებით, უნდა მოისპოს მეოცე საუკუნემდე შექმნილი ხელოვნების ძეგლები, განადგურდეს მუზეუმები, ფერფლად იქცეს ბიბლიოთეკები. ფუტურისტი მწერლები აცხადებდნენ, რომ ჭეშმარიტ ხელოვნებას მათ მისცეს დასაბამი.

ფუტურიზმმა ბრძოლა გამოუცხადა სახეებით აზროვნებას ლიტერატურაში. ამას უკავშირდება მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც მხატვრულ ნაწარმოებში არ უნდა აისახოს თანამედროვე ადამიანი, რადგან მისი ცხოვრების შინაარსი, ფსიქიკა, ინტელექტი წარუყვნილია წინა ეპოქის მეცნიერებისა და ხელოვნების მონაპოვართა ცოდნით.

ფუტურიზმისათვის, ისევე როგორც ყველა დეკადენტური სკოლისათვის, დამახასიათებელია ლიტერატურის შემეცნებითი დანიშნულების უარყოფა. ფუტურისტული შემოქმედებითი თვალსაზრისით, აზრების, იდეების განსახოვნება მწერლობის დანიშნულებას არ წარმოადგენს. ამასთან არის დაკავშირებული შემოქმედის თავისუფალი ინტუიციის, მხატვრული აზროვნების ალოგიკურობის და აბსურდულობის პრინციპები ფუტურიზმში. ამ ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენელთა ქმნილებებში დარღვეულია ლოგიკური აზროვნების ელემენტარული კანონზომიერებანი. მაგალითად, ქართული ფუტურისტების ჟურნალ „H₂SO₄“-ის ნომრები სავსეა მსჯელობის შემდეგნაირი ნიმუშებით: „ორჯერ ორი რომ ოთხია, ამაზედაც ავტირადები“, „გიორგი XII იყო დიდი მონარქი, რადგან ერთ ზაქს ჭამდა“.

ქართულ მწერლობაში ფუტურიზმი, როგორც ლიტერატურული სკოლა, ოციან წლებში ჩამოყალიბდა. ქართველი ფუტურისტები გაემიჯნენ ევროპულ თანამოკალმეებს ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური საკითხების გაგებაში, მაგრამ გაიზიარეს მათი შემოქმედებითი თვალსაზრისი.

ტიპური ხასიათები

მხატვრული ლიტერატურა — სიტყვიერი ხელოვნება სინამდვილის მხატვრული ასახვისა და ადამიანის სულიერი აღზრდის საპატიო დანიშნულებას წარმატებით ასრულებს იმის გამო, რომ მხატვრული სახე, რომლის საშუალებითაც მწერალი ობიექტური გარემოს მოვლენებს გვიჩვენებს, ასახვის მეტად ტევადი ფორმაა. ლიტერატურული ნაწარმოების ყოველი კონკრეტული ტიპური სახე მწერლის ცნობიერებაში გადატეხილი სინამდვილის სურათს წარმოადგენს. ლიტერატურის ისტორია გვიჩვენებს, რომ მხატვრულ სახეთა სისტემაში ძირითადი ადგილი ადამიანთა სახეებს უკავია. ამის მიზეზი უნდა ვეძებოთ მხატვრული ლიტერატურის ობიექტისა და შინაარსის თავისებურებაში, თუმცა ლიტერატურის ობიექტი ისევე ვრცელია და უსაზღვრო, როგორც მეცნიერებისა, მაგრამ მხატვრული ლიტერატურა მაინც საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას წარმოადგენს. როგორც ცნობილია, საზოგადოებრივი ცნობიერების იდეოლოგიური ფორმების საშუალებით ადამიანები შეიცნობენ საზოგადოებაში მიმდინარე კონფლიქტს და იბრძვიან მის გადასაწყვეტად. ამიტომაც, რომ მხატვრულ ლიტერატურაში ძირითადად საზოგადოებაში მიმდინარე ადამიანების ურთიერთდამოკიდებულება აისახება. ამიტომაც უკავია მხატვრულ მწერლობაში ადამიანთა სახეებს ძირითადი ადგილი. როდესაც ვმსჯელობთ წარსულისა და აწმყოს გამოჩენილ მწერალთა შემოქმედებაზე, უპირველეს ყოვლისა, მათი ნაწარმოებები პერსონაჟთა ტიპური სახეების მიხედვით წარმოგვიდგებიან.

წარმოადგენენ რა მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის გამოვლენის ფორმას, ტიპური სახეები გვიხატავს გარკვეული ეპოქის ვრცელ სურათს, გადმოგვცემს ცხოვრების განვითარების კანონზომიერებებს. უნდა აღინიშნოს, რომ, როდესაც ვლაპარაკობთ ტიპურ სახეებში ცხოვრების განვითარების კანონზომიერებების ასახვის შესახებ, ეს არ ნიშნავს, თითქოს მხატვრულ ლიტერატურაში ამ კა-

ნონზომიერებათა მექანიკური. ან ფოტოგრაფიული გადატანა ხდებო-
დეს. ცხოვრების კანონზომიერებათა ასახვა ტიპური სახეების საშუ-
ალებით ნიშნავს შეცნობილი სინამდვილის შინაარსის მკაფიო, ნა-
თელ და გასაგებ ფორმაში გადმოცემას მწერლის განსაზღვრული
საზოგადოებრივი იდეალების პოზიციიდან.

ცხოვრებაში არსებულ ტიპურსა და ლიტერატურულ ტიპს შორის
მნიშვნელოვანი განსხვავება არსებობს. თუ ცხოვრებაში არსებული
ტიპური წარმოადგენს დამახასიათებელსა და ზოგადს მოვლენების
გარკვეული რიგისათვის, ლიტერატურაში ტიპი, გარდა იმისა, რომ
ასახავს ცხოვრებაში არსებულ ტიპურს, ამავე დროს გულისხმობს
ასახვის ობიექტის შინაგანი ბუნების განზოგადებულსა და სწორ გად-
მოცემას მხატვრულად მიმზიდველსა და მშვენიერ ფორმაში. ამის გა-
მო, ტიპურობის პრობლემა, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ცხო-
ვრების შინაარსის სწორ მხატვრულ ასახვას. ტიპურ სახეებში ცხო-
ვრების ასახვა ნიშნავს შინაარსის შესაბამისი და მისი ნათლად გამოი-
ხატველი მხატვრული ფორმის შექმნას. თუ ცხოვრების მოვლენების
კანონზომიერებანი ამ მოვლენათა ღრმა, შინაგანად მალულ და ძნე-
ლად შესაცნობ პროცესებს წარმოადგენს, ლიტერატურული ტიპისთ-
ვის დამახასიათებელია ის, რომ მასში ეს კანონზომიერებანი გამოსა-
ხულია ნათელ და გასაგებ ფორმაში; შეიძლება ითქვას, რომ მხატ-
ვრული ფორმის საშუალებით ეს კანონზომიერებანი სიღრმიდან ამო-
ტანილია ზედაპირზე. მხატვრული სახის ეს თავისებურება შენიშნულ
იქნა ალექსანდრე ივანეს ძე გერცენის მიერ:

„რომანის გმირები ჰგავს სანთლის ანატომიურ პრეპარატებს, სან-
თლის ტვიფარი შეიძლება უფრო მეტყველი, უფრო ნორმალური,
უფრო ტიპური იყვეს, მასში არ არსებობს ბუნებრივ გულგრილობაში
მთვლემარე, მაგრამ გასაღვიძებლად მზა პასუხები, პასუხები ისეთ
კითხვებზე, რომლებიც არ მოსვლიათ თავში არც პროზექტორს, არც
მოქანდაკეს. ტვიფარს, როგორც ქანდაკებას, ყველაფერი აქვს გარეთ,
სულში კი არაფერი გააჩნია“.¹

¹ А. И. Герцен, Об искусстве, гл. 322.

მოვლენებისა და საგნების შინაგანი არსის აბსოლუტური შეცნობა შეუძლებელია. ობიექტური გარემო, როგორც შეშენების საგნის შინაარსი და პროცესი ამ შემეცნებისა, ზღვარდაუდებელია. ლიტერატურაში ამა თუ იმ კანონზომიერების ასახვა ნიშნავს მისი მატარებელი მოვლენის ძირითადი, არსებითი მხარეების შეცნობას და მხატვრულ გადმოცემას. ყოველ საგანში არსებითთან ერთად გვაქვს უამრავი ინდივიდუალური, კერძო და შემთხვევითი მხარეების თავმოყრა. ლიტერატურულ ნაწარმოებში ცხოვრების ასახვის დროს მწერალი გვერდს უვლის ყოველივე არაარსებითსა და არადამახასიათებელს და გვაძლევს შეცნობილი მოვლენის მხოლოდ არსებითი, დამახასიათებელი მხარეების განზოგადებულ სურათს.

მხატვრული ლიტერატურა ტიპური სახეების საშუალებით გარკვეული საზოგადოების ცხოვრების შინაარსის არსებით მხარეებს წარმოადგენს.

საინტერესოა მხატვრულ ლიტერატურაში კონკრეტული ადამიანის, როგორც ამა თუ იმ საზოგადოებრივი წრის წარმომადგენლის, სოციალური ბუნების ჩვენების საკითხიც. იგი პოლიტიკისა და სოციოლოგიის პრობლემასაც წარმოადგენს, მაგრამ იმის გამო, რომ ლიტერატურა არის ცხოვრების არა განურჩეველი და პასიური ასახვა, რადგანაც, ლიტერატურა გვაძლევს მწერლის სინამდვილისადმი აქტიური დამოკიდებულების ნიშნებს, ამიტომ ხშირად რეალისტურ ლიტერატურაში ჩვენ ვხვდებით საზოგადოების გარკვეული კლასებისა და წრეების წარმომადგენელთა სოციალური ნიშნის ასახვის მაგალითებსაც. ეს მოწინავე რეალისტური ლიტერატურის ერთ-ერთ საყურადღებო თავისებურებასა და, საერთოდ მთელი მხატვრული ლიტერატურის შინაარსის სპეციფიკურ მხარეს წარმოადგენს. თუ ლიტერატურა არის ობიექტური სამყაროს, საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვის ფორმა, მაშინ პროგრესულ მწერალთა შემოქმედებაში კონფლიქტების ასახვა ხალხთა მასების პოზიციებიდან უნდა ხდებოდეს. ეს მომენტი კი ლიტერატურაში იწვევს ცალკეულ კლასთა და საზოგადოებრივ დაჯგუფებათა წარმომადგენლების სოციალური ბუნების ჩვენებასაც.

პროგრესული მხატვრული ლიტერატურის მნიშვნელობა, რომელიც ტიპური სახეების საშუალებით გვიხსნის საზოგადოებრივ მოვლენათა სოციალურ შინაარსს, მეტად დიდია. ცნობილია, რომ ტიპურ სახეებში გარკვეული საზოგადოებრივი წყობის ადამიანთა ცხოვრების ასახვა არ ნიშნავს ასახული მოვლენის ყველა მხარის ამოწურვას, არამედ არის ამ მოვლენათა ყველაზე არსებითი, ძირითადი შინაარსის შემცენება. ამის გამო ჩვენ საგანზე, მოვლენასა და ადამიანზე, ყველაფერზე, რაც კი მხატვრულ ნაწარმოებში აისახება, სრულ წარმოდგენას ვიძინთ.

რეალისტური ლიტერატურის მხატვრული ზემოქმედების სიძლიერის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზთაგანია ისიც, რომ მასში საზოგადოებრივი მოვლენების სოციალური შინაარსი აისახება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს გარემოება ხელს უწყობს იმას, რომ მხატვრულ ლიტერატურას საზოგადოებაზე ზემოქმედების ესოდენ დიდი ძალა გააჩნია. ცნობილია, რომ დიდი რუსი მწერლის ივანე ტურგენევის მოთხრობა „ბურმისტრის“ პერსონაჟ მემამულე პენოჩკინს ახასიათებს პირმოთხრობა და უსულგულო დამოკიდებულება ხალხის წარმომადგენლების მიმართ. როცა ერთხელ ნაწარმოების გმირი, შესანიშნავ გუნებაზე მყოფი არკადი პავლეს ძე პენოჩკინი საუბრეზე დაპატიჟებს ავტორს, რომელმაც მასთან შემთხვევით შეიარა საუბრის დროს, პენოჩკინს ღვინო არ მოეწონება და მსახურს შეეკითხება: „რატომ არ არის ღვინო გამთბარი“; შიშისაგან გაოგნებული მსახური ღუძს. „მე ხომ შენ გეკითხები ჩემო ძვირფასო“ — გაუმეორებს კითხვას მემამულე და უბრძანებს მოურავს: „ზომები მიიღეთ თევდორეს მიმართ“, რაც გეროზგვას ნიშნავდა.

ეს ადგილი ტურგენევის მოთხრობიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს იმით, რომ მასში მწერალმა პენოჩკინის გულმოღვინედ დამუშავებული თავაზიანი მანერების საფარველქვეშ შეძლო განსაკუთრებული სიძლიერით ერგენებინა ამ მემამულის ნამდვილი სახე.

პენოჩკინის სახით ი. ტურგენევმა შექმნა პირფერი, გულქა და სასტიკი მემამულის ტიპი. სწორედ სასსტიკე და გულქაობა გლეხობის მიმართ, ხოლო პირფერობა საზოგადოების წინაშე წარმოდგენს ძირითად ტიპურ ნიშნებს მისთვის და მისი მსგავსი ადამი-

ნებისთვის. პენოჩკინი ცდილობს თავისი სისასტიკე და უგულობა საზოგადოების თვალისთვის შეუმჩნეველი დატოვოს, პირფერობით მიჩქმლოს.

იმ მიზნით, რომ გავიგოთ, თუ რა ადგილი უკავია პენოჩკინის სახეში პირფერობას, გულქვაობას და სისასტიკეს მისთვის, როგორც გარკვეული სოციალური ტიპისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს, მოვახდინოთ მისი სახის ანალიზი. ავტორი მოგვითხრობს, რომ პენოჩკინმა შესანიშნავი აღზრდა მიიღო, სტუმრებს კარგად ხვდება, წინდახედული და დადებითი ადამიანია; მისი სახლი აგებულია ფრანგი არქიტექტორის პროექტის მიხედვით; არ უყვარს ხმის ამალღება, ხელებს და ფეხებს დიდი გულმოდგინებით უვლის, იცინის ხმაამლგა და უდარდელად, ლაპარაკის დროს სასიამოვნოდ ნაბავს თაფლისფერ თვალებს, გემოვნებით იცვამს; გამოწერილი აქვს ფრანგული ჟურნალ-გაზეთები და სხვ.

თუ დაგაკვირდებით არკადი პავლეს ძე პენოჩკინის ხასიათის ამ თვისებებს, დავინახავთ, რომ ზოგიერთი მათგანი მის სოციალურ ბუნებასთან კავშირში, რომელსაც ავტორი მოთხრობის აღნიშნულ ეპიზოდში გვიჩვენებს და, რომელიც მას ახასიათებს როგორც გულქვასა და სისასტიკე მებატონეს, გვიხსნის მის სხვა დამახასიათებელ თვისებას — პირფერობას საზოგადოების წინაშე. პენოჩკინი რომ სტუმრებს თავაზიანად ხვდება, გაურბის ფიცხსა და აჩქარებულ მოქმედებებს, ხმის ამალღება არ უყვარს, ლაპარაკის დროს სასიამოვნოდ ნაბავს თაფლისფერ თვალებს, გამოძინარეობს არა მისი ჭეშმარიტად ადამიანური არსებიდან, არამედ მისი თვალთმაქცური თვისებიდან, რითაც იგი თავის მემამულურ სახეს ნიღბავს.

მხატვრული შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშს, რომელშიც რეალისტური ხელოვნების მთელი სიძლიერითაა განხნილი პერსონაჟთა ხასიათები, წარმოადგენს ო. ბალზაკის მოთხრობა „გობსეკი“.

განვიხილოთ ამ ნაწარმოების პერსონაჟის გობსეკის ხასიათის შინაარსი. ბალზაკი ძირითადად გობსეკის შემდეგ თვისებებს აღნიშნავს: თმებს გულმოდგინედ ივარცხნის, ლაპარაკობს წყნარად და ტბილად; არასოდეს არ აღელდება, მოქმედებს ავტომატისებურად; ცდილობს ხალხმა არ გაიგოს, რომ მას ოქრო აქვს; სძულს თავისი მემკვიდრე-

ები, ახალგაზრდობაში მრავალი ქვეყანა მოუვლია და იცნობს ბევრ ისტორიულ პიროვნებას; გრძობს თავის სიძლიერეს საზოგადოებაში, როგორც ოქროს პატრონი, დამცინავია; მისი აზრით, მედიდურობა შეიძლება მხოლოდ ოქროთი იქნეს დაკმაყოფილებული, ტუნწია, ურყევი და შეუბრალებელი გაკოტრებულ ადამიანთა მიმართ; სძულს არისტოკრატები, ცნობისმოყვარეა; უხარია, როცა არისტოკრატთა ქონება ნადგურდება; დიდსულოვნებისაგან თავს შეგნებულად იკავებს; ცხოვრებაში მკაცრად პრაქტიკულია; მეგობრობს მხოლოდ ახალგაზრდებთან; თავმოყვარეა, კარგად ხმარობს იარაღს; საჭიროების შემთხვევაში შეუძლია თავი მოისულელოს; თანაგრძნობით მონაწილეობს გრაფისა და დერვილის საქმეებში, რადგან ისინი, მისი სიტყვით, ყოველგვარი ეშმაკობის გარეშე მიენდვენ მას და ა.შ.

თუ გავერკვევით მევახშე გობსეკის ხასიათის ამ ნიშნებში, დაინახავთ, რომ მისთვის, როგორც სოციალური ტიპისთვის, ყველა ეს თვისება არ წარმოადგენს დამახასიათებელს. მაგალითად: რომ იგი თავმოყვარე, დამცინავი და ცნობისმოყვარეა, უყვარს ზუმრობა, კარგად ხმარობს იარაღს. უყვარს სისუფთავე. წყნარად ლაპარაკობს, თმებს გულმოღვინედ ივარცხნის, სძულს თავისი მემკვიდრეები და ა.შ. ზემოაღნიშნული თვისებანი გობსეკის სახის ინდივიდუალური თავისებურებებია და, ჩვენი აზრით, არ შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ისინი წარმოადგენენ მისთვის, როგორც მევახშისთვის, დამახასიათებელს, ანუ არ შეიძლება ითქვას, რომ მევახშეს, როგორც სოციალურ ტიპს, აუცილებლად აღნიშნული თვისებები უნდა ახასიათებდეს. გობსეკს შეიძლება არც კი ჰქონოდა ეს თვისებანი, შეიძლება მათ მაგივრად სხვა ჰქონოდა, ამით მისი სოციალური ბუნება სრულებით არ შეიცვლებოდა. ამასთანავე, ცხადია ისიც, რომ აღნიშნული თვისებები არ არის წმინდა ინდივიდუალური ხასიათისა, რომელნიც თავისთავად წარმოიშენენ ცხოვრებისაგან დამოუკიდებლად. პირიქით, ისინი არიან იმ ინდივიდუალური გარემოს წარმონაქმნი, რომელშიც ყალიბდებოდა მევახშე გობსეკის ხასიათი და ფსიქიკა.

მაშ, რა არის დამახასიათებელი გობსეკისთვის, როგორც სოციალური ტიპისთვის? ამ მხრივ მისთვის დამახასიათებელია ის, რომ უყვარს ფული, რომ ბავშვობიდან ამოძრავებს გამდიდრების წყურ-

კლი და ამ მიზნით ყოველგვარ ხერხს მიმართავს, რომ იგი შეუბრა-
ლებელია და სასტიკი თავისი მსხვერპლის — გადატყვევებული ადამი-
ანის მიმართ, რომ იგი ტუნწია. სწორედ ამაში პოულობს გამოხ-
ატულებას ოქროს მხვეტავი ბურჯის, გამდიდრების წყურვილით
შეაწრობილი მევახშე გობსეკის სოციალური ხასიათი.

გობსეკის სახეში ბალზაკმა შეძლო ასახული მოვლენის ძირითადი
შინაარსის გახსნა, შეძლო დაენახებინა მევახშის სოციალური ბუნება.

სწორედ ამაში მდგომარეობს ბალზაკის რეალიზმის ერთ-ერთი და-
დებითი დამახასიათებელი თვისება. არსებობს შეხედულება, თითქოს
ლიტერატურული ტიპი სრულად ვერ გამოხატავდეს გარკვეული მო-
ვლენის სოციალურ შინაარსს. ამ შეხედულების მიხედვით მხატვრულ
სახეში შეიძლება საინტერესო მოვლენის სოციალური შინაარსის მხო-
ლოდ ნაწილი იქნეს ასახული. ასეთი შეხედულებისაა, მაგალითად,
ლიტერატურათმცოდნე მასეევი. ერთ-ერთ თავის სტატიაში იგი წერს:
„ყოველი მხატვრული ტიპი წარმოადგენს განსაზღვრული საზოგადო-
ებრივი მოვლენის განვითარების არსის ცალკეული ინდივიდუალური
მხარეების თავისებურ გამოხატვას, რომელიც შეიძლება გამოსახულ
იქნეს სხვა ინდივიდუალურ ფორმებშიც, სხვა ტიპურ სახეებშიც“.¹

ჩვენი აზრით, მხატვრულ ლიტერატურას ისეთი დიდი შემეცნები-
თი შესაძლებლობანი გააჩნია, რომ მას შეუძლია ობიექტურად მიჩნე-
ული ყოველი საზოგადოებრივი მოვლენის სოციალური შინაარსი
სრულად გამოსახოს. ამის მკაფიო დადასტურებას წარმოადგენს,
თუნდაც, გობსეკის სახის მაგალითი, რომელშიც ო. ბალზაკმა შეძლო
გარკვეული ეპოქის საფრანგეთის მევახშეთა სოციალური წრის წარ-
მომადგენლის ბუნების ჩვენება. რა თქმა უნდა, შეცდომა იქნებოდა
იმის ფიქრი, თითქოს ყოველი მწერალი ყველა თავისი პერსონაჟის
სახით წვდებოდეს ასახული საზოგადოებრივი მოვლენის შინაარსს.
არსებობენ მწერლები, რომლებიც, ვერ ახერხებენ რა საზოგადოებრი-
ვი მოვლენების სიღრმეში ჩაწვდომას, ძირითადად ამ მოვლენებისთვის
არადამახასიათებელ, არატიპურ მხარეებს მიიჩნევენ. მაგრამ, რა თქმა

¹ Массеев, О типизации в искусстве, журн. "Вопросы философии", 1945, № 6, გვ. 63.

უნდა, მხატვრული ლიტერატურის შემეცნებითი ძალის პრობლემის გადაწყვეტისას მათი ნაწარმოებებიდან კი არ უნდა ამოვიღეთ, არამედ რეალიზმის კლასიკოსების ნაწარმოებთა მიხედვით უნდა ვიმსჯელოთ. რეალიზმის უდიდეს წარმომადგენელთა შემოქმედება კი გვიჩვენებს, რომ მწერალს რეალისტური მხატვრული სახის საშუალებით შეუძლია მოცემული საზოგადოებრივი მოვლენის არა მარტო ცალკეულ მხარეს ჩასწვლეს, არამედ ამ მოვლენის მთელი შინაარსი გამოხატოს.

ტიპური სახის შინაარსის სოციალური მხარე კონკრეტული ხასიათის მქონეა. მაგალითად, გობსეკი, როგორც სოციალური ტიპი, დამახასიათებელია XIX საუკუნის დასაწყისის საფრანგეთის კაპიტალიზმისათვის. პენოჩინის, მანილოვის, პლუშჩინის სახეები – XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ბატონყმური რუსეთისათვის, ილ. ჭავჭავაძის მოთხრობა „კაცია ადამიანის“ პერსონაჟი ლუარსაბ თათქარიძე ტიპურია სწორედ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ბატონყმური საქართველოსათვის. თუ გობსეკი XIX საუკუნის პირველი ნახევრის საფრანგეთის ბურჟუაზიის ტიპური წარმომადგენელია, იმპერიალიზმის ეპოქის საფრანგეთისთვის დამახასიათებელია მეკანზის სხვა სოციალური ტიპი, რომელსაც თუმცა ბევრი რამე აქვს საერთო მეკანზე გობსეკის ხასიათთან, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისგან. ახალმა ისტორიულმა ეპოქამ მეკანზე-კაპიტალისტის ტიპში ზოგიერთი ახალი შინაარსობრივი ელემენტი შეიტანა. ეს კარგად ჩანს, თუნდაც ე. ზოლას რომან „ფეულის“ პერსონაჟ გუნდერმანის სახეში.

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნა: ტიპური სოციალური ადამიანის ხასიათში წარმოადგენს ზოგადს, რომელიც დამახასიათებელია გარკვეული კლასის, გარკვეული საზოგადოებრივი წრისა და პროფესიის ადამიანებისათვის.

ო. ბალზაკის მოთხრობა „გობსეკისა“ და ი. ტურგენევის მოთხრობა „ბურმისტრის“ მაგალითი გვიჩვენებს, რომ ამ ორი დიდი რეალისტის ნაწარმოებებში შესანიშნავად, მთელი სიმართლითა და სისრულითაა გადმოცემული საზოგადოებრივი მოვლენის მთელი სოციალური შინაარსი.

როგორც ეხედავთ, ხშირად მხატვრულ ლიტერატურაში აისახება ნაწარმოების ობიექტად ქცეული საზოგადოებრივი მოვლენის სო-

ციალური შინაარსი. მხატვრული სახის შინაარსის ამ მხარეს დიდი შემეცნებითი ღირებულება გააჩნია. ეს ნათელია ჩვენ მიერ განხილული მაგალითებიდანაც. აქ იბადება ერთი კანონიერი კითხვა. იგი შეეხება ლიტერატურული ტიპის შინაარსობრივ მხარეს და შეიძლება შემდგენარად იქნეს ჩამოყალიბებული: წარმოადგენს თუ არა სოციალური ნიშნები სახის ისეთ დამახასიათებელ ძირითად ნიშნებს, რომლებიც ლიტერატურული ტიპის შინაარსს განაპირობებენ. ცნობილია, რომ კლასობრივი საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა სოციალურ შინაარსს პოლიტიკაცა და სოციოლოგიაც სწავლობს. სოციალური ტიპების პრობლემა მათ ინტერესსაც შეადგენს. ამიტომ, შეიძლება დაისვას კითხვა: ხომ არ აქცევენ ძირითადად ერთსა და იმავე საკითხებს ყურადღებას მხატვრული ლიტერატურაც, ერთი მხრივ, პოლიტიკაცა და სოციოლოგიაც, მეორე მხრივ, თუ ლიტერატურული და სოციალური ტიპის ცნებები შინაარსობრივად ერთმანეთს მთლიანად ემთხვევა, მაშინ ხელოვნებაში ლიტერატურული ტიპის სპეციფიკა მხოლოდ ადამიანთა ხასიათების სოციალური ნიშნების სახეობრივ ილუსტრაციაში, ე.ი. ფორმის თავისებურებაში უნდა იყოს.

ჩვენ აზრით, ლიტერატურული ტიპის სპეციფიკა მხოლოდ ფორმით არ იფარგლება. ლიტერატურულ ტიპს სოციალურ ტიპთან შედარებით თავისი შინაარსობრივი თავისებურებაც გააჩნია. შევეცდებით ამ აზრის დამტკიცებას.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ხასიათის ტიპური სოციალური შინაარსი წარმოადგენს საერთოდ გარკვეული კლასის, სოციალური წრისა და პროფესიის ადამიანებისათვის. მაგრამ მხატვრული სახე გაცილებით რთულია და შინაარსობრივად მდიდარი და არ შეიძლება დაყვანილ იქნეს მხოლოდ ტიპურ-სოციალურ თვისებათა ერთობლიობაზე, ჩვენ ზემოთ დავრწმუნდით, რომ სოციალურ ტიპებს, გარდა მათთვის, როგორც გარკვეული პროფესიის ადამიანებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებისა, შეიძლება სხვა თვისებებიც ჰქონდეთ. კერძოდ, უთქვით, რომ ლაქის პროფესიის ადამიანისათვის დამახასიათებელია თვალთმაქცობა და სილაჩრე, მაგრამ კონკრეტულ ლაქიას შეიძლება სხვა თვისებებიც ჰქონდეს. სახელდობრ, ის შეიძლება იყოს საუ-

კეთესო მოქალაქეც, საკუთარი ოჯახის სანიმუშო წევრიც, უპატიონ-
ნესი ადამიანიც და ა.შ. — ასეა ცხოვრებაში. მხატვრული ლიტერა-
ტურა, რომელიც სინამდვილეს ასახავს, ცხოვრების კობირებას კი არ
ახდენს, ცხოვრების მოვლენების ფოტოგრაფიულ ანაბეჭდს კი არ იძ-
ლევს, არამედ, უკუაგდებს რა ყოველივე შემთხვევითს — არადამასსი-
ათებელს, მწერალი ასახულში ინარჩუნებს ცხოვრების მოვლენათა
შინაარსის სიძლიერეს.

რეალიზმის კლასიკოსების: ო. ბალზაკის, ი. ტურგენევის, მ. შუ-
დრინის, ი. ჭავჭავაძის, ა. ჩეხოვისა და სხვათა მიერ შექმნილი ტი-
პური სახეები ერთი რაიმე იდეის ან ერთი რომელიმე დამახასიათე-
ბელი თვისების გამოხატულებანი კი არა, არამედ ცხოვრებაში არსე-
ბული ხასიათების რთული და მრავალწახნაგოვანი შინაარსის ასახვას
წარმოადგენენ. ესებოდა რა შექსპირის ტიპების შინაარსობრივი სიძ-
ლიდრისა და სირთულის საკითხს, პუშკინი წერდა:

„შექსპირის მიერ შექმნილი სახეები არ არიან, მსგავსად მოლიერ-
ის სახეებისა, რაიმე ვნებების და მანკიერებების ტიპები, არამედ წარ-
მოადგენენ ცოცხალ, მრავალგვარი ვნებით, მრავალგვარი მანკიერებით
აღსავსე, არსებებს, გარემობიანი ავლენენ მაყურებლის თვალწინ მათ
მრავალფეროვან და მრავალმხრივ ხასიათებს. მოლიერის ტუნწი ტუნ-
წია და მეტი არაფერი, შექსპირთან შეილოკი ტუნწიცაა, გონებაამხვი-
ლიც, შურისმაძიებელიც, ოჯახის მოყვარულიც, ენამახვილიც“¹.

ის, რაც ამ მხრივ შექსპირის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებს
ახასიათებს, დამახასიათებელია ბევრი სხვა რეალისტის მწერლის შე-
მოქმედებისთვისაც. კვლავ გობსეკის სახე რომ ავიღოთ, დავინახათ,
რომ მისი ხასიათის შინაარსი მევახშის სოციალური ტიპის შინაარ-
სზე გაცილებით ვრცელია. მას, სიტუნწისა და ოქროს დაგროვების
წყურვილის გარდა, ბევრი სხვა თვისება გააჩნია. ბალზაკი წერს, რომ
გობსეკში „საოცრად იყო შერწყმული სიტუნწე ხასიათის თავისებურე-
ბისთანო“.

¹ А. С. Пушкин, сборник “Русские писатели о литературе”.

მაგალითად, ავიღოთ გობსეკის მდიდარი ინდივიდუალობის თუნდაც ერთი მხარე. ცხოვრებაში იგი მხოლოდ მას ენდობა, ვინც საჩით დაუმტკიცა პატიოსნება. იგი უანგაროდ ჩაერევა გრაფისა და ღერვილის საქმეებში, რომლებიც, მისი აზრით, ყოველგვარი ემშაკობის გარეშე მიენდნენ მას. გობსეკს ნამდვილად უყვარს ღერვილი, მიჰწინა იგი თავის მეგობრად, აღერსიანია მის მიმართ (როდესაც ღერვილი იმ სახლიდან გადადის, რომელშიაც იგი გობსეკთან ერთად ცხოვრობდა, გობსეკი ეკითხება მას: „თქვენ მე ნებას მომცემთ ხანდახან გინახულოთ?“).

ბალზაკს რომ გობსეკის ხასიათში მევახშის მხოლოდ ტიპური სოციალური ნიშნები მიეცა, მაშინ მხატვრული სახე სქემატური გამოვიდოდა.

ბალზაკის შემოქმედების სიძლიერე იმაში მდგომარეობს, რომ მან გობსეკის სახით დახატა საკუთარი პრინციპების მქონე, მოაზროვნე, ცხოვრების თავისებური ფილოსოფიის პატრონი მევახშის ტიპი. გობსეკი, რომელმაც შესანიშნავად იცის ფასი ოქროსი და ვეზომ ძლიერად უყვარს იგი, თვლის, რომ აღამიანთა ურთიერთობაში ფული არავითარ როლს არ უნდა თამაშობდეს. ღერვილი, რომლის პირითაც მიმდინარეობს თხრობა, ასე გადმოგვცემს იმ სიტუაციას, რომელიც გვინატყვს გობსეკის პიროვნების დამახასიათებელ თავისებურებას: „იმ დღეს, როდესაც მივეუტანე თანხა ვალის დასაფარავად, კვითხე ერთგვარი ორატორული სიფრთხილის გამოყენებით: რა გრძობა ამოძრავებდა მას, ასე დიდ პროცენტს რომ მასდევინებდა: ჩემთვის, თავის მეგობრისათვის, საშსახურის გაწევა რომ მოისურვა, თავის თავს ნება რა მოსაზრებით არ მისცა კეთილისყოფა სავსებით გამოეჩინა, „ჩემო შვილო, მე გაგათავისუფლვე მადლობისაგან, მოგეცი უფლება იფიქრო, რომ შენ ჩემი არაფერი არ გემართა. ამაირად ერთმანეთის საუკეთესო მეგობრები გავხდით“. ეს გობსეკის ხასიათის სირთულისა და ცხოვრებისეულობის მაჩვენებელი მაგალითთაგანია. ამ ოქროს დაგროვების ვნებით შეპყრობილ მევახშეს, რომელიც ფულის მოსაპოვებლად არავითარი ბოროტების წინაშე უკან არ იხვევს, შესანიშნავად ესმის აღამიანთა შორის სუფთა და უანგარო მეგობრობის ფასი და უფრთხილდება თავის მეგობრობას ღერვილთან. ამის გამო, მართალია აე-

ტორი, როდესაც ამბობს მის შესახებ: „თუ გვერდს აუვლით მის საფინანსო პრინციპებსა და ფილოსოფიურ დაკვირვებებს ადამიანის ბუნებაზე, რაც მას ნებას აძლევს მევახშესავით მოიქცეს გარეგნულად, მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ მთელ პარიზში იგი, საქმეების გარეშე, ყველაზე უფრო თავაზიანი და პატიოსანი ადამიანია“.

სწორედ ამის გამო შეიძლება ითქვას, რომ ბალზაკს, რომელიც სიამაყით უწოდებდა თავს „სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორს“, გობსეკის სახეში მევახშის მოვლენის მხოლოდ სოციალური ნიშნები არ აუსახავს; მის ხასიათში ბალზაკი გვიხატავს აგრეთვე გარკვეული გრძნობების, აზრების, მისწრაფებებისა და ცხოვრების თავისებური პრინციპების მქონე ადამიანს, ე.ი. წარმოგვიდგენს გარკვეული ხასიათის მატარებელი მევახშის სახეს.

ხასიათის შინაარსის მრავალმხრივობისა და სიმდიდრის ასეთსავე მაგალითებს იძლევა ნ. გოგოლის შემოქმედება. საყოველთაოდ ცნობილია გოგოლის ჯერ კიდევ გადაულახავი ოსტატობა ყოველი პერსონაჟის ინდივიდუალობის გამოსახვის საქმეში. ამის მკაფიო მაგალითებს წარმოადგენენ „მკვდარი სულების“ გმირები. მოუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოებში ავტორი გვაძლევს რუს მემამულეთა სახეების მთელ გალერეას და თანაც მათ ერთი გუბერნიის მკვიდრებად და ერთმანეთის მეზობლად წარმოგვიდგენს, ისე ოსტატურად გვიხატავს მათ, რომ თითოეული მათგანი, რჩება რა მემამულის ზოგად ტიპად, თავისი ხასიათის ინდივიდუალურ თავისებურებასაც ინარჩუნებს. ამ პერსონაჟებზე შეიძლება გავიმეოროთ ის, რაც ბალზაკმა თქვა გობსეკის შესახებ: ყოველ მათგანში საოცრადაა შერწყმული მემამულის სოციალური არსი ხასიათის თავისებურებასთან.

ნოზდრევის ხასიათი რომ ავიღოთ, მაგალითად, დავინახავთ, რომ იგი, გარდა იმისა, რომ უხეშია და ბუნწი, რითაც ძლიერ წააგავს სობაკევიჩისა და პლუშკინის, ამავე დროს მატყუარაა, მკვეხარა, ლოთო, თავხედი, ქალაღდის მოთამაშე და ა.შ. თუ ნოზდრევი უხეშია ადამიანებთან დამოკიდებულებაში და თვით საკუთარი მეუღლის მიმართაც, რომანის მეორე გმირი — მემამულე სობაკევიჩი, რომელიც როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად სიუხეშის განსახიერებაა, ალერსიანია თავისი მეუღლის მიმართ და სხვანაირად არ მიმართავს მას, თუ არა

სიტყვებით: „სულო ჩემო“. თუ მანილოვსა და ნოზდრევს ჩიჩიკოვისთვის მკვდარი სულების მიყიდვის დროს ცნობისმოყვარეობა გაეღვიძებათ და ყოველნაირად ცდილობენ მისი ნამდვილი მიზნის გაგებას, ასეთ შემთხვევაში სობაკევიჩი არავითარ ინტერესს არ ამჟღავნებს: იგი საქმეს საქმიანად ეკიდება, წამსვე აჩაღებს მკვდარი სულებით ვაჭრობას ჩიჩიკოვთან, დიდხანს კამათობს მასთან თითოეული კაპიკისათვის.

ჩვენ ნ. გოგოლის რომანში ასახულ მემამულეთა სახეების დამახასიათებელ ინდივიდუალურ თავისებურებათა მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს შევხვით. ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება დაისვას საკითხი: როგორ უნდა გვესმოდეს ეს სობაკევიჩები, ნოზდრევები, პლუშკინები, მანილოვები, კორობოჩკები და სხვანი. მემამულის ერთ ტიპად უნდა მივიჩნიოთ თუ არა ისინი, რადგან ერთისა და იმავე სოციალური არსის მატარებელნი არიან, თუმცა ხასიათთა მკვეთრად ინდივიდუალიზებული თავისებურებანი გააჩნიათ.

ჩვენი აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ ამ სახეებში ერთისა და იმავე საზოგადოებრივი მოვლენის — ერთი პერიოდის რუსი მემამულის სოციალური შინაარსია გახსნილი, მაინც სობაკევიჩი, პლუშკინი, ნოზდრევი, კორობოჩკა, მანილოვი და სხვები სხვადასხვა ლიტერატურულ ტიპებს წარმოადგენენ. მათში ასახულია ერთისა და იმავე საზოგადოებრივი მოვლენის, XIX საუკუნის რუსი მებატონის სხვადასხვა ტიპი.

თუ სწორია ის აზრი, რომ ისინი სხვადასხვა ტიპს წარმოადგენენ, მაშინ მათი ტიპურობის ფესვები მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ მანილოვის, პლუშკინის, კორობოჩკას, სობაკევიჩის, ნოზდრევისა და სხვათა სახეებში გახსნილია ერთისა და იმავე საზოგადოებრივი მოვლენის რუსი მემამულის არსი, რომელიც, როგორც ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, გმირის ხასიათის სხვა თვისებებთან ერთად, აისახება მხატვრულ ლიტერატურაში და რასაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს არა მარტო მხატვრული სახის შინაარსში, არამედ სხვაშიც, სახელდობრ კი იმაში, რითაც უკვე ისინი კი აღარ ჰკვანან ერთმანეთს, არამედ რითაც ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან: მათი ხასიათისა და ფსიქიკის ინ-

დივიდუალურ, კერძო თვისებებში, სახის იმ ნიშნებში, რომლებიც ქმნიან ხასიათის გარკვეულობას.

ამის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ, რომ სოციალური და ლიტერატურული ტიპის ცნებები ერთმანეთს არ ფარავს, თუმცა, როგორც უკვე დაერწმუნდით, ლიტერატურულ ტიპში შეიძლება აისახოს სოციალური ტიპის შინაარსი. ლიტერატურული ტიპის ცნება უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე სოციალური ტიპისა – ლიტერატურული ტიპი წარმოადგენს ადამიანის მხატვრულ სახეს, რომელიც ასახავს ადამიანის ქცევის, ხასიათის, ფსიქიკის, განცდის მთელ სამყაროს, რომელიც აერთიანებს როგორც ტიპურ-სოციალურ, ისე ინდივიდუალურ ნიშნებს.

სწორედ ამის გამო ლიტერატურული ტიპის ცნების შინაარსს არ განსაზღვრავს მხოლოდ ტიპური სოციალური არსი. ლიტერატურის ისტორია გვიჩვენებს, რომ ერთი და იგივე სოციალური წრე ყოველთვის ადამიანთა ერთსა და იმავე ტიპებს როდი წარმოშობს, რომ სოციალური გარემო ყოველთვის არ განსაზღვრავს სავსებით მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟის ხასიათის ტიპურობას. მაგალითად, კარლ და ფრანც შოპენჰაუერი წარმოშვა ერთმა და იმავე სოციალურმა გარემოებამ, ერთმა და იმავე კლასმა, მაგრამ მოუხედავად ამისა, ისინი სავსებით განსხვავებული ტიპები არიან. ლიტერატურის ისტორია მრავლად გვაწვდის მსგავს მაგალითებს. დოსტოევსკის რომანი „ძმები კარამაზოვები“ რომ ავიღოთ, დავინახავთ, რომ ამ ნაწარმოების მთავარი გმირები ძმები დიმიტრი, ივანე და ალიოშა კარამაზოვები თუმცა ერთსა და იმავე სოციალურ წრეში წარმოშობილ პიროვნებებს, ერთსა და იმავე ოჯახის წევრებს წარმოადგენენ, მაგრამ სხვადასხვა ინდივიდუალური ხასიათებისა და ფსიქოლოგიის მატარებელ ადამიანთა ტიპები არიან. მსგავსი მაგალითები მრავლად გვხვდება ქართული ლიტერატურის ისტორიაშიც. მაგალითად, გ. ერისთავის კომედია „ვაყრი“ პერსონაჟები: ანდრეაფარი, ივანე და პავლე XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თავადაზნაურობის წრის წევრები არიან, მაგრამ ისინი ამ სოციალური წრის ადამიანთა სხვადასხვა ტიპს წარმოადგენენ. ამ სხვადასხვაობას ქმნის მათი ხასიათისა და ფსიქიკის ინდივიდუალური თავისებურებანი. ბევრი მსგავსი მაგალი-

თის მოყვანა შეიძლებოდა ი. ჭავჭავაძის, ალ. ყაზბეგის, ვაჟა-ფშაველას და სხვა ქართულ მწერალთა შემოქმედებიდან.

ამგვარად, მოცემული სოციალური ძალის არსის ცნებაში შემაჯავლი ელემენტები არ ამოწურავს ლიტერატურული ტიპის შინაარსს. ლიტერატურული ტიპის ცნების განსაზღვრისას შინაარსის ერთი მხარის გაზვიადება და დანარჩენი მხარეების მნიშვნელობის უგულვებელყოფა, რაც ერთ დროს შეინიშნებოდა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში, შედეგია ლიტერატურის თეორიის მოწყვეტისა მსატერული შემოქმედების ცოცხალი პრაქტიკისაგან. საკითხის კლასიკაში ამგვარმა მიდგომამ, რომელიც ყოველგვარი შეცდომის საფუძველია, გამოიწვია ცნობილი დოგმატური ფორმულის მოარულობა ჩვენი ხელოვნების თეორიაში, რამაც გარკვეული ზიანი მიაყენა ჩვენი ლიტერატურის პრაქტიკასაც.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ მოცემული საზოგადოებრივი მოვლენის არსი აისახება არა მხოლოდ ლიტერატურაში, არამედ იდეოლოგიის სხვა ფორმებშიც. ამიტომ არ შეიძლება მხოლოდ სოციალური არსი მოვლენისა ჩაითვალოს ტიპურობის, როგორც ლიტერატურის მეცნიერების კატეგორიის, ძირითად საეციფიკურ ნიშნად. საზოგადოებრივი შეხვედრების სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, მისი ერთი, აგრეთვე ძირითადი (სოციალურ შინაარსთან ერთად) თავისებურება მდგომარეობს სწორედ ამ სოციალური შინაარსის მატარებელ ადამიანთა კერძო, ინდივიდუალური ფსიქოლოგიისა და ხასიათის განზოგადებულ მსატერულ წარმოსახვაში.

არსებობს მცდარი შეხედულება, რომლის მიხედვითაც სოციალურ ნიშნებს გარდა, პერსონაჟის სხვა თავისებურებანი (პორტრეტი და ა.შ.) ტიპურს არ წარმოადგენს. ამ დებულების მცდარობის დასამტკიცებლად ბევრი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ ერთზე მივუთითებთ.

ო. ბალზაკი თავის ცნობილ რომანში „გლეხები“, ავნიწერს რა გენერალ მონკორნეს მამულის დაცვის უფროსის, — მიშოს გარეგნობას, აღნიშნავს:

“Мишо, носивший усы, бакенбарды и узкий ободок борды, в точности воспроизводил тип тех лиц, которые чуть бы-

ლო не обратил во посмешище безудержный поток патристических рисунков и картин. Тип этот имел несчастье стать обычным в рядах французской армии да и возможно, что постоянство одних и тех же впечатлений, тяготы бивуачной жизни, от которых не избавлены были ни высшие, ни низшие чины, и, наконец, общие на полях сражения, почти одни и те же у командиров и солдат, — возможно, что все это и выработало такое единообразие облика военных”.

განა ლუარსაბ თათქარიძე თავისი გარეგნობით არ წარმოადგენს ტიპურ სახეს XIX საუკუნის პირველი ნახევრის დაღუპვის გზაზე დამღვარი, ყოველგვარ სასარგებლო შრომისუნარმოკლებული თავდაზნაურობის ადამიანებისას? რა თქმა უნდა, წარმოადგენს. გარეგნობას ლუარსაბ თათქარიძის სახის ტიპურობისათვის არანაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ამ მხატვრული სახის რომელიმე სხვა ნიმუშ-თვის.

ამას განსაკუთრებით ნათლად ამტკიცებს აგრეთვე ხელოვნების დარგები, მხატვრობა და ქანდაკება, სადაც ტიპური სახის ხასიათის შინაარსი ასახული ტიპების გარეგნობის საშუალებით გამოძვლავნდება.

რეალისტური სახის ინდივიდუალური თვისებანი, გარეგნული პორტრეტის ნიშნები, ისეთივე არსებითი მნიშვნელობის მქონეა, როგორც ტიპური სოციალურ მხატვრულ სახეში.

ტიპური გარემოებაანი

მხატვრულ ლიტერატურას, ისევე როგორც, საერთოდ, ხელოვნებას, ახასიათებს რიგი თავისებურებებისა, რაც ამა თუ იმ ფორმაში, მეტ-ნაკლები სიკმაღლით, მაგრამ ყოველთვის გამოვლინდება. ერთ-ერთს ასეთ თავისებურებათაგანს, რაც დაკავშირებულია მხატვრული ლიტერატურის, როგორც სინამდვილის შექმნების ფორმის, ზოგად სპეციფიკურ თვისებებთან, წარმოადგენს გარემოს ასახვის დანიშნულება. შეიძლება ითქვას, რომ არ არსებობს ისეთი ჭეშმარიტი

მხატვრული ქმნილება, რომელიც, ასე თუ ისე, არ ასახავდეს გარემოს. ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები მეტ-ნაკლები სიღრმითა და მხატვრული სიძლიერით წარმოგვიდგენს ობიექტური რეალობის შინაარსს. ხოლო ის, თუ რომელი ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენელი როგორი სიღრმით ასახავს გარემოს, განპირობებულია არა მხოლოდ მისი ტალანტით, არამედ მხატვრული გამოსახვის იმ ზოგადი პრინციპებით, რომლებიც საფუძვლად დაედო ამა თუ იმ ლიტერატურულ მიმართულებას, ამა თუ იმ ეპოქის მწერლობას.

ცნობილია, რომ რეალისტური მწერლობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშანს წარმოადგენს ტიპური ხასიათების ჩვენება ტიპურ გარემოში. მაგრამ, თუ განვიხილავთ რეალიზმამდელ ლიტერატურულ მიმართულებებს, დავინახავთ, რომ იმ მხატვრულ ნიმუშებს, რომლებიც იქმნებოდნენ წარსულში, საფუძვლად უდევს სხვა შემოქმედებითი პრინციპები და გარემოს შინაარსიც მათი მიხედვითაა გახსნილი. მაგალითად, ბერძნულ დრამატურგიაში ადამიანის ხასიათის, მოქმედებისა და ფსიქიკის მოტივირება სხვაგვარი იყო და საზოგადოებრივი სინამდვილის შინაგანი კანონზომიერების მიხედვით როდი ხდებოდა.

ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიებში გმირის ხასიათისა და მოქმედების მოტივირება ხდება ძირითადად ბედისწერით გამოწვეული მოვლენების საშუალებით. ამითაა განპირობებული ის, რომ გარემოს მოვლენების ჩვენებას ამ მწერლებთან შედარებით ნაკლები ადგილი ეთმობა.

ძველი ბერძნული ტრაგედია წარმოადგენს ერთ-ერთ უდიდეს ფასეულობათაგანს, რაც კი ადამიანის მხატვრულ გენიას შეუქმნია. ანტიკური ხელოვნება, რომელიც კაცობრიობის ბავშვობის ეპოქაში წარმოიშვა, გარკვეული აზრით, ახლაც ინარჩუნებს ნორმისა და მიუღწეველი ნიმუშის მნიშვნელობას.

ანტიკური მითოლოგია წარმოადგენდა ბერძნული ხელოვნების საფუძველს, იგი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ძველი საბერძნეთის იდეურ სამყაროსთან, ძველი ბერძნების წარმოდგენებთან ბუნებაზე, საზოგადოებაზე და ა.შ. სწორედ ამიტომ შეერწყა იგი ასე ორგანულად ანტიკური საბერძნეთის პოეტთა და ტრაგიკოსთა ქმნილებებს;

სწორედ ამიტომ იყო მისი გადასვლა მათ შემოქმედებაში ასე ბუნებრივი.

მაგრამ აღსანიშნავია, რომ იმავე მითოლოგიამ ერთგვარი შეუსაბამო ხასიათი მისცა XVII საუკუნის ფრანგული მწერლობის მთელი რიგი ქმნილებების ფორმასა და შინაარსს იმ შემთხვევებში, როდესაც მისმა წარმომადგენლებმა მიზნად დაისახეს ანტიკური ეპოქის სიუჟეტებით გადმოეცათ მათი თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურებანი. მაგალითისთვის ავიღოთ ისეთი ნიმუში კლასიციზმისა, როგორცაა რასინის ცნობილი ტრაგედია „ფედრა“, რომელიც ტიპური ნაწარმოებია ამ შხრივ. რასინმა ამ ქმნილებით ვერ მოახერხა გადმოეცა ის ეპოქისეული სული, რაც თავისთავად გააჩნდა ანტიკურ სიუჟეტს და მასთან დაკავშირებულ პერსონაჟთა სახეებს.

რასინი შეეცადა ანტიკური სიუჟეტის საშუალებით გამოეხატა მისი თანამედროვე ეპოქის საზოგადოებრივი შეხედულებები. „ფედრას“ წინასიტყვაობაში პოეტს აღნიშნული აქვს: მე გამზრდელს მივაწერე ის უარყოფითი თვისებანი, რომელნიც ანტიკური სიუჟეტის მიხედვით ფედრას უნდა ჰქონდესო. რასინის წარმოდგენით, მდაბალი გრძობების გამოვლენა დაუშვებელი იყო არისტოკრატიული წრის წარმომადგენლისთვის და უფრო შეეფერებოდა დაბალი წრის ადამიანს. როგორც ვხედავთ, ძირითადი მიზეზი იმ მხატვრული არასრულყოფილებისა, რაც ფსევდოკლასიციზმის ტიპურ ნიმუშებს ახასიათებს, მღვობარეობს იმაში, რომ ამ მიმართულების წარმომადგენლები (მოლიერის გარდა) ცხოვრების, სინამდვილის, საზოგადოებრივი გარემოს შემეცნების საფუძველზე არ ქმნიდნენ თავიანთი ნაწარმოებების პერსონაჟთა სახეებს. სწორედ ამიტომ ვერ შეძლეს მათ მხატვრული სრულყოფილებით ეჩვენებინათ ცხოვრებით ნაკარნახევი სიმართლე ვერ მოახერხეს გარემოს სწორი წარმოსახვა, თუმცა ადგილის, მოქმედებისა და დროის ერთიანობის პრინციპები მათი შემოქმედების აუცილებელი ფორმალური ელემენტებია.

საინტერესოა გარემოს ასახვის თავისებურება პასიურ რომანტიზმში. ცნობილია, რომ ამ ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენელთა ნაწარმოებებში მინიმუმამდეა დაყვანილი საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალური ყოფის დამახასიათებელი ნიშნების წარმოსახ-

ვის ხარისხი. ნოვალისის რომანი — „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ მიზნად ისახავს არა სინამდვილის შინაარსის გახსნას, არა ცხოვრებისეული სიმართლის ჩვენებას, არამედ იდეალური, ზებუნებრივი ჭეშმარიტების, მისტიკის მხატვრულ ხორცშესხმას. მითები, რომელთაგანაც ამ მხატვრული ნაწარმოების ძირითადი ნაწილი შედგება, არ არის დაკავშირებული არც ისტორიულ სინამდვილესთან და არც შემოქმედის თანამედროვე ცხოვრებასთან. მათ ნოვალისი საკუთარ ფანტაზიაში პოულობდა. ცხადია, ეს იყო პრაქტიკული შედეგი მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრისა — დაემტკიცებინა მისტიკური პოეზიის უპირატესობა სინამდვილეზე.

ის პერსონაჟები, რომლებიც ნოვალისს თანამედროვე გერმანული სინამდვილიდან შემოჰყავს ნაწარმოებში, მას სჭირდება არა იმისათვის, რომ დაგვანახოს საზოგადოებრივი გარემოს კანონზომიერებანი, შექმნას სოციალურ ძალთა ტიპური წარმოდგენლების სახეები, არამედ იმისთვის, რომ თავისი მისტიკური იდეის გამომხატველი მითები სიუჟეტურად დააკავშიროს, შექმნას ილუზია, რომ ადამიანებმა დაისახონ ცისფერი ყვავილის მსგავსი იდეალი, იოცნებონ შუასაუკუნეობრივი ცხოვრების დაბრუნებაზე.

რომანის მთავარი გმირი ჰაინრიხი ხელოსნის შვილია, მაგრამ ავტორი არაფერს გვეუბნება მის რეალურ სულიერ სამყაროზე, საზოგადოებრივ კავშირზე, რაც მისი ნაწარმოების ძირითად პერსონაჟს სინამდვილესთან აქვს. მწერალს სურს თავისი გმირი მხოლოდ მისტიკური იდეალის ილუსტრაციად აქციოს. ახალგაზრდა ოფტერდინგენი გვეკვლინება ზეკაცობის მანიით გატაცებულ პიროვნებად, რომელსაც მიწასთან არავითარი კავშირი არ გააჩნია.

როგორც ვხედავთ, პასიური რომანტიზმის ლიტერატურულ ქმნილებებში უგულვებელყოფილია მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი კანონზომიერება — მხატვრული სიმართლის დარღვევით წარმოდგენილი საზოგადოებრივი გარემოს არსი.

თავისებურად ხდება გარემოს მხატვრული წარმოსახვა აქტიურ რომანტიზმში. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ საკითხზე ლიტერა-

ტურათმცოდნეობაში ზოგჯერ გამოთქმულია არასწორი შეხედულებანი, კერძოდ, ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნე მიიჩნევს, რომ ამ მიმდინარეობის წარმომადგენელთა ქმნილებებში წარმოსახულ იდეალებს სინამდვილესთან კავშირი არ გააჩნია.

მაგრამ განა რომანტიკული პოეზიის ლირიკული გმირის მისწრაფებები, ფიქრები და განცდები მოწყვეტილი იყო ისტორიულ სინამდვილეს, კონკრეტულ გარემოს? ეს რომ მართლა ასე ყოფილიყო, განა რომანტიზმს ექნებოდა ისეთი ზემოქმედება საზოგადოებაზე, როგორც მას უკვე თავის ეპოქაში გააჩნდა? ბაირონი ხომ სწორედ იმიტომ იყო მისი თანამედროვე „ევროპის ყველაზე დიდი პოეტი“, როგორც გოეთე და ბელინსკი აღნიშნავდნენ ამას, რომ შეძლო XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ინგლისის საზოგადოებრივი ცხოვრებით გამოწვეული პიროვნული ტკივილების აყვანა ზოგადსაკაცობრიო იდეალებამდე. ანდა, განა ბარათაშვილის „მერანში“ გამოხატული მისწრაფებანი გათიშულია ისტორიული სინამდვილისაგან? თუ ეს ასეა, მაშინ საკითხავია: რომელი სხვა მიმართულების პოეტთა ლექსებშია უკეთ მოტივირებული სოციალურადაც კი ტიპური გრძობა, იდეა, მისწრაფება, ვიდრე ბარათაშვილის ამ ლექსში ან ბაირონის, ლერმონტოვისა და სხვა დიდი რომანტიკოსი პოეტების ნაწარმოებებში.

ცხადია, სინამდვილის გამოსახვის ხერხები რომანტიკოს პოეტებთან თავისებურია და განსხვავებული რეალისტი მწერლების პრინციპებისაგან. ამის შესაბამისად, რომანტიკულ პოეზიაში ტიპური გრძობის მოტივირება სინამდვილის მოვლენებით უფრო განსხვავებული, თავისებური ხერხებით ხდება. თუ ჩვენ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში გარემოს მხატვრული წარმოსახვის საკითხის შესწავლას მივუძღვებით არა რაიმე განყენებული მხატვრული პრინციპების საზომით, არამედ ისტორიული თვალსაზრისით, მაშინ, უნდა ვაღიაროთ, რომ იმ ფარგლებში, რა მიზანდასახულებაც რომანტიკოს პოეტებს ჰქონდათ, მათ ქმნილებებში გარემო საკმაო სისავსითაა გადმოცემული. მაგალითად, ის, რაც ამ მხრივ ბაირონის პოემა „მანფრედში“ მოცემული, შესრულებულია ისეთი პოეტური სიძლიერით, რომ სავსებით საკმარისა მხატვრული სიმართლის შესაქმნელად, საკმარისია, რომ დაევიჯიროთ ამ ნაწარმოების მთავარი გმირის ხასიათის ცხოვრებისეულობა და სი-

მართლაც, სავსებით ბუნებრივია, რომ დიდი ინგლისელი პოეტი თავის-
ებურად უდგება გარემოს გამოსახვის პრობლემას თავის ნაწარმოებში.
იგი პოემაში აღნიშნავს მხოლოდ ზოგად დამახასიათებელ ნიშნებს,
რაც საერთოა ტიპური ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენ-
ლებისთვის და რომლებიც პოემაში ქმნიან ტიპურ გარემოს. ბაირონი
თავის პერსონაჟს ათქმევინებს ისეთ სიტყვებს, რომლის მიხედვითაც
ჩვენ წარმოადგენა გვექმნება მისი ხასიათის ძირითად ნიშნებზე და,
ამვე დროს, იმ კონკრეტულ გარემოზე, რომელმაც განაპირობა რო-
მანტიული პერსონაჟის სწორედ ამგვარი სახე. II მოქმედებაში მან-
ფრედი ეუბნება ფერასს, რომ ის ვერ ეგუებოდა იმ ადამიანებს, რომ-
ლებთანაც იგი იზრდებოდა, რომლებთანაც მას ცხოვრება უხდებოდა:
„ჩემთვის სრულიად უცხო იყო მათი მიზნები, არა ეყოფილვარ მე
მათსავით პატივმოყვარე, ჩემი ნაღველი, სიხარული, ვნებათა ღელვა
მათ ვერ გაეგოთ. მე ვუცქერდი უღრმესი ზიზღით ადამიანთა ბედშავ
სახეებს“.

ცხადია, მანფრედის „ზიზღით“ აღსაქვე დამოკიდებულება მიმარ-
თულია ადამიანის არა რაიმე განყენებული ცნებისადმი, არამედ კონკ-
რეტულად ბურჟუაზიული მორალის მქონე პატივისა და ანგარების
სიყვარულით გამსჭვალული საზოგადოების წევრებისადმი. სწორედ
ეს წარმოადგენს პოემა „მანფრედის“ მთავარი გმირის ხასიათის გა-
მართლების ობიექტურ საფუძველს. ეს არის გარემო მანფრედის
ხასიათისა, ბაირონის დიდი მხატვრული ტალანტით ტიპურობის სი-
მაღლეზე აყვანილი.

ისეთ მწერლად, რომელიც ყოველთვის რეალისტურად ასახავდა
გარემოს, სავსებით სამართლიანადაა მიჩნეული ბალზაკი. როგორც
ცნობილია, ბალზაკმა თავის ქმნილებაში მოგვცა ფრანგული საზოგა-
დოების 1816-დან 1848 წლამდე პერიოდის ისტორიის რეალისტური
მხატვრული სურათები. რეალიზმის ერთ-ერთ უდიდეს გამარჯვებულ
უნდა ჩათვალოს, რომ ბალზაკმა შეძლო ყველა თავის ნაწარმოებში
ძირითად პრობლემად ექცია ის საკითხი, რომელიც მის მხატვრულ
ნაწარმოებებში ქმნის ტიპურ გარემოს. თავის რომანებში ბალზაკი
გვიჩვენებს ბურჟუაზიის დაწოლას თავადაზნაურულ საზოგადოებაზე,
წარმოგვიდგენს, თუ როგორ ხდება ამ საზოგადოების უკანასკნელი

საფუძვლების შეცვლა ფულის მეპატრონეთა ზემოქმედების შედეგად, გვიხატავს, თუ ამ მოვლენასთან ერთად როგორ ხდებოდა თავდაზნაურული საზოგადოების უკანასკნელი პრინციპების რღვევა.

გარემოს მხატვრული წარმოსახვა არ შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ერთი რომელიმე ლიტერატურული მიმართულების დამახასიათებელ ნიშნად, რადგანაც, ყველა ჭეშმარიტი მხატვრული ქმნილება აუცილებლად უნდა წარმოსახავდეს ცხოვრებას, ადამიანთა სახეებს, პერსონაჟებს, ლირიკულ განცდებს უნდა გვიჩვენებდეს სინამდვილის იმ მოვლენებთან მჭიდრო ურთიერთობაში, რომლებმაც წარმოშვეს ესა თუ ის ტიპური მოვლენა ან რომელმაც ხელი შეუწყო და განაპირობა მისი წარმოშობა.

უკვე დავრწმუნდით, რომ კრიტიკული რეალიზმის ჩამოყალიბებადღე შექმნილ მაღალმხატვრულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში სახეები მოწვევტილი კი არაა საზოგადოებრივ სინამდვილეს, არამედ, პირიქით, ხშირად პერსონაჟთა ხასიათები გახსნილია გარემოს მოვლენებთან ურთიერთობაში; მაგრამ, ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ ისეთ მხატვრულ ქმნილებაში, როგორიცაა მაგალითად, კლასიციზმისა და რევოლუციური რომანტიზმის დრამატული ნაწარმოებები, არ არის მთელი სისრულით გამოვლენილი მხატვრული ლიტერატურის ზოგადი კანონზომიერება ხასიათის ჩვენებისა გარემოსთან ურთიერთობაში. იგი მწერლობის ძირითად შემოქმედებით პრინციპად მხოლოდ რეალისტურ ლიტერატურაში იქცა.

რეალიზმი, დეტალების სიმართლის გარდა, გულისხმობს ტიპური ხასიათების სწორ გადმოცემას ტიპურ გარემოში. ამით ხაზი აქვს გასშული რეალისტური შემოქმედების ყველაზე ძირითად თავისებურებას. ამის მკაფიო დადასტურებაა ო. ბალზაკის, ლ. ტოლსტოის, ი. ტაუკვაძისა და სხვათა შემოქმედება.

მაგალითად, ბალზაკის ცნობილი რომანის „ოცდაათი წლის ქალის“ მთავარი გმირის მარკიზა ჟიული ევლმონის ცხოვრება მოცემულია, XIX საუკუნის საფრანგეთის საზოგადოებრივი სინამდვილის ტიპურ მოვლენებთან მჭიდრო კავშირში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ორგანული მთლიანობა, რომელიც იქმნება ნაწარმოების მთავარ გმირსა და მისი ცხოვრების გარემოს შორის. რომანში ნათლად ჩანს,

თუ როგორ ხდება არისტოკრატიული წრის ქალის სულიერი სამყაროს ფორმირება საზოგადოებრივი ზნეობის ნორმების ზემოქმედებით.

ის, რომ ბალზაკმა მხატვრული წარმოსახვის ობიექტად სწორედ 30 წლის ასაკში მყოფი არისტოკრატი ქალის ცხოვრება გაიხადა, დაკავშირებულია მისი შემოქმედებითი მეთოდის ძირითად პრინციპებთან. მწერალი თითქმის არც კი ჩერდება თავისი პერსონაჟის სიყრმის პერიოდზე, რადგანაც მისთვის, რომლის შემოქმედებაშიც განსაკუთრებული სიძლიერით გამოვლინდა ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოში გამოსახვის ზოგადი კანონზომიერება, არ წარმოადგენს განსაკუთრებულ ინტერესს ქალის ცხოვრების თავისებურება, სანამ იგი მუდღე არ გამხდარა, ვიდრე არისტოკრატიულ ოჯახში ცხოვრებას მის არსებაზე კვალი არ დაუშენვია. ბალზაკი აღნიშნავს რომანის ბოლო ნაწილში, რომ ახალგაზრდა ქალის სახე სუფთაა და აუმღერეველი, როგორც ტბის წყნარი ზედაპირი. ამ დროს მასზე სიახალგაზრდავისა და სიყვარულის ზერელე ფიქრებით გამოწვეული თეთრი და ვარდისფერები განირჩევიან მხოლოდ. მწერლის თქმით, ქალის სახეს თავისებურება მხოლოდ მას შემდეგ დაეტყობა, როცა იგი ოჯახური ცხოვრების სიმძიმეს გადაიტანს, როცა სიხარულისა და წუხილის ყველაზე მძლავრი გამოვლინებანი ბოლოს და ბოლოს გამოცვლიან მის გარეგნობას, დაამახინჯებენ მის პირსახეს — უთვალავი ნაოჭით დაღარავენ მას. ამ დროს, მწერლის თქმით, ხელოვანს შეუძლია ქალის სახეზე არსებული თითოეული ნაოჭის საიდუმლო ენა მოისმინოს.

სწორედ ამგვარი შემოქმედებითი პრინციპით უდგება ბალზაკი თავისი გმირის ჟიული ეგლმონის სახის ჩვენებას. იგი საოცარი ოსტატობით წარმოგვიდგენს, თუ როგორ ხდება ჟიულის პიროვნების გარდაქმნა მარკიზ ეგლმონის მუდღელედ გახლდომის შემდეგ, გვიჩვენებს თუ როგორ იმსხვერვეა ახალგაზრდა ქალის ილუზიები არისტოკრატიულ ოჯახში ცხოვრებაზე, „რომელიც თითქოს უნაკლოა მაღალი საზოგადოების თვალსაზრისით, მაგრამ საშინელია და შემადრწუნებელი სინამდვილეში“.

ტიპური გარემოს საკითხის შესწავლის ისტორიის თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია დიდი რუსი

მოაზროვნის ნ. დობროლიუბოვის სტატია „სინათლის სხივი ბნელეთის სამეფოში“.

დობროლიუბოვმა ამ სტატიაში ხაზი გაუსვა ოსტროვსკის შექმედების ისეთ თავისებურებას, რაც მთელი რეალისტური მწერლობის ძირითად ნიშანს წარმოადგენს. მან აღნიშნა, კერძოდ, რომ ოსტროვსკის პიესები ინტრიგის ან ხასიათების დრამებს კი არ წარმოადგენს, არამედ მათში ძირითადი ყურადღება ეთმობა ცხოვრებისეულ მდგომარეობას. დიდი რუსი მოაზროვნე ამ წერილში შესანიშნავ ანალიზს იძლევა იმისას, თუ როგორ ხდებოდა ჩამორჩენილი რუსეთის საზოგადოებრივი ყოფის, გარემოს უარყოფითი მხარეების გაბატონება პიროვნებაზე XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. არსებითად კი დობროლიუბოვის აღნიშნული აზრები წარმოადგენს მისი თანამედროვე რუსული მწერლობის საუკეთესო ნიმუშების მონაცემთა განზოგადებას. გარემო, როგორც პიროვნების შინაარსის თავისებურებათა ფორმირების საფუძველი, როგორც ადამიანის მოქმედებისა და აზროვნების თავისებურების მთავარი განმპირობებელი ობიექტური მოვლენა, იქცა რეალისტური მხატვრული ლიტერატურის ინტერესის ძირითად საგნად. შეიძლება ითქვას, რომ რეალისტურ ხელოვნებაში სიძარითლის ძირითად საზომად მიჩნეულ უნდა იქნეს ის, თუ რაოდენი სიღრმით შეძლებს ხელოვანი პიროვნებისა და მისი ცხოვრების გარემოს ურთიერთობის მხატვრულ ჩვენებას.

ნ. დობროლიუბოვი ოსტროვსკის პიესა „ჭვექა-ქუხილის“ ერთ-ერთ მთავარ ღირსებად მიიჩნევდა იმას, რომ მასში ავტორმა მოახერხა გარკვეული ისტორიული პერიოდის საზოგადოებრივი მოვლენის – „სამოდურობის“, როგორც გარემოს, სწორი გამოსახვა. პიესაში ასახული პერიოდი ის დროა, როდესაც ნათელი გახდა, რომ „სამოდურების“ – დიკონის, კაბანოვასა და მათი მსგავსების მდგომარეობა უკვე აღარც ისე მტკიცეა, როგორც იყო იგი „პატრიარქალური ხნეობის ნეტარ დროს“. თავის დროზე პიესა „ჭვექა-ქუხილის“ კრიტიკოსები ავტორს უსაყვედურებდნენ იმის გამო, რომ მასში ბევრი ისეთი პერსონაჟა გამოყვანილი, რომლებიც უშუალოდ არ იღებენ მონაწილეობას პიესის ძირითად ინტრიგაში. ნ. დობროლიუბოვმა კარგად შენიშნა, რომ სწორედ ეს პერსონაჟები ქმნიან პიესაში ტიპურ გარემოს

და ამის გამო ისინი ისევე აუცილებელნი არიან ნაწარმოებისთვის, როგორც მთავარი პერსონაჟები, რამდენადაც გვიჩაბრუნებს იმ მდგომარეობას, რომელშიაც ხდება პიესაში მოცემული მოქმედება. ნ. დობროლობოვი აღნიშნავდა: იმისთვის, რომ კარგად გაეგოთ რომელიმე მცენარის ცხოვრების თავისებურება, იგი უნდა შევისწავლოთ იმ ნიადაგზე, რომელზედაც იზრდება. თუ მას ნიადაგს მოვაცილებთ, მაშინ ხელში შეგვრჩება მხოლოდ ფორმა მცენარისა და მისი ცხოვრების შესახებ დანამდვილებით ვერაფერს შევიტყობთ. ასევე ვერ გაეგებთ რომელიმე პერიოდის საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურებას, თუ მას განვიხილავთ მხოლოდ იმ რამდენიმე პიროვნების ურთიერთობათა მიხედვით, რომელნიც რაიმე მიზეზმა ერთმანეთთან შეახვედრა: აქ იქნება მხოლოდ საქმიანი, ოფიციალური მხარე ცხოვრებისა, იმ დროს, როცა სინამდვილეში საინტერესოა მისი ყოველდღიური მხარე. ნ. დობროლობოვის თქმით, ცხოვრებისეული დრამის უმოქმედო, გარეშე მონაწილენი, რომელნიც თითქოს ყველა საკუთარი საქმითაა გატაცებული, ხშირად მხოლოდ და მხოლოდ თავისი არსებობით ისეთ გავლენას ახდენენ საქმის ვითარებაზე, რომ მისგან თავის დაცვა შეუძლებელი ხდება.

ტაჟური გარემოს გამოსახვის სამაგალითო ნიმუშებს იძლევა ქართული ლიტერატურის კლასიკოსების შემოქმედება.

ილ. ჭავჭავაძის მოთხრობა „აკაცია-ადამიანის“ ერთ-ერთ ძირითად ღირსებათაგანს, ლუარსაბ და დარეჯან თათქარიძეების სახეთა გარდა, წარმოადგენს ის, რომ მასში რეალიზმის დიდი ძალითაა გამოსახული საზოგადოებრივი გარემო. საერთოდ, ილიას მიერ ბატონყმობის თემაზე შექმნილი თხზულებების არსებითი თავისებურება მათ ისტორიულ კონკრეტულობაში მდგომარეობს. მწერალმა „ვლახის ნამშობში“, „აკაცია-ადამიანსა“ და „ოთარაანთ ქვრივში“ ქართველი თავადაზნაურობის ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდი ასახა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოებებში ილია არსად არ ასახელებს არც ერთ თაროს, მას ისე ოსტატურად აქვს წარმოსახული თითოეული ამ პერიოდთაგანის საზოგადოებრივი გარემოს დამახასიათებელი ტაჟური თავისებურებანი, რომ ჩვენ ზუსტად შეგვიძლია განვსაზღვროთ, თუ რა ეპოქას ეხება თითოეული ეს მოთხრობათაგანი. კერძოდ, „აკაცია-

ადამიანის“ ისტორიულ შინაარსზე მიგვიბრუნებებს არა მხოლოდ ის, რომ გლეხობაში უკვე ფესვგადებულია ბატონყმობის გადაკარდნის იდეა, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, თვით მოთხრობაში წარმოსახული სურათები, რომლებიც ლუარსაბისა და დარეჯანის ცხოვრებას ისე წარმოგვიდგენენ, რომ ვერძნობთ — მათი შემდგომი არსებობა უკვე არა მხოლოდ ლოგიკურ, არამედ ყოველგვარ რეალურ აზრს მოკლუბულია. ამის მიხედვით, წარმოადგენა გვექმნება ამ პერიოდის საზოგადოებასა და პოლიტიკურ გარემოზეც.

ასევე, რომ ავიღოთ ილია ჭავჭავაძის მოთხრობები „გლახის ნამბობი“ და „ოთარაანთ ქერივი“, დავინახავთ, რომ აქ ქართული საზოგადოების ისტორიის სხვა პერიოდებთან გვაქვს საქმე. თუ „გლახის ნამბობი“ ასახავს იმ ეპოქას, როცა არისტოკრატიული კლასის გადაგვარება ვერ კიდევ არ იყო მისული იმ ზომამდე, რასაც ჩვენ „აკაცია-ადამიანში“ ვხედავთ (თუმცა საზოგადოების წიაღში შინაგანი წინააღმდეგობანი უკვე უაღრესად დაძაბულია), „ოთარაანთ ქერივში“ ნაჩვენებია ბატონყმობის გაუქმების შემდგომი პერიოდი, დაახლოებით 80-90-იანი წლები XIX საუკუნისა, როდესაც ევროპულად განათლებული თავადაზნაურობის წარმომადგენლები ცდილობდნენ შეგუებოდნენ კაპიტალიზმის განვითარების შედეგად ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს და ამით პრივილეგიებული მდგომარეობა შეენარჩუნებინათ.

როგორც ვხედავთ, მწერლობის ისტორიიდან ცნობილ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა შორის, კრიტიკული რეალიზმი იძლევა გარემოს სიმართლით წარმოსახვის საუკეთესო ნიმუშებს. როგორც უკვე აღინიშნა, კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრების შემდეგ გარემოს მხატვრული ასახვა იქცა რეალისტური ლიტერატურის ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად, ტიპურ სახეთა შინაგანი დამაჯერებლობის შინაარსად. და სწორედ ეს მხარე რეალიზმისა — სახელოდობრ, პრინციპი ტიპური სახეების გამოსახვისა, ტიპურ გარემოსთან ურთიერთობაში წარმოადგენს იმ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შემოქმედებით პრინციპს, რომელიც მე-20 საუკუნის მწერლობამ შემკვიდრებობით მიიღო კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურისაგან და ახალი შინაარსით გაამდიდრა. რეალიზმის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებათაგანს

წარმოადგენს ის, რომ იგი ემყარება საზოგადოებრივი სინამდვილის მოვლენათა სწორი შეხედულებისა და ახსნის მსოფლმხედველობას, რაც მწერლებს საშუალებას აძლევს მომავლის თვალთ შეხედონ ცხოვრებას, დაინახონ სინამდვილე მის განვითარებაში, გამოასახონ არა მხოლოდ აწმყოს სურათები, არამედ მომავლის იდეალებიც.

მაქსიმ გორკის „კლიმ სამეინის ცხოვრება“ სამგალითოა გარემოს წარმოსახვის სისავსის თვალსაზრისით, მასში ნაჩვენებია რუსეთის საზოგადოებრივი განვითარების ძირითადი ეტაპები ორმოცი წლის მანძილზე, სამოცდაათიანი წლებიდან 1917 წლამდე. ნაწარმოები წარმოადგენს გვიქმნის ამ პერიოდის ყველაზე ძირითად მოვლენებზე: 1905 წლის რევოლუციასზე, პირველ მსოფლიო ომზე, თებერვლის რევოლუციასზე.

ამ რომანში მაქსიმ გორკიმ მოგვცა იმ პერიოდის რუსეთის სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების გარემოს უბადლო სურათები. გვიჩვენა, თუ როგორ ხდებოდა რუსეთის საზოგადოების სხვადასხვა წრის ტიპურ წარმომადგენელთა ხასიათების განვითარება 40 წლის მანძილზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე გარემოს ცვლილებათა შესაბამისად.

გორკის თავის ეპოპეაში გამოყვანილი ჰყავს 500-მდე პერსონაჟი. მოხუდავად სახეთა ასეთი სიმრავლისა, მწერალმა შეძლო მოეცა უარესად მკვეთრი ინდივიდუალობის მატარებელი სახეები, მოახერხა გაეხსნა ცხოვრების ტიპური შინაარსი. ძირითად საფუძველს, რამაც განაპირობა მ. გორკის შემოქმედებითი გამარჯვება, ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ის, რომ მწერალმა რუსეთის სინამდვილიდან აღებული ადამიანები გვიჩვენა მათ დამოკიდებულებაში საზოგადოებრივი ცხოვრების ტიპურ მოვლენებთან, რომელთაგანაც ძირითადს წარმოადგენს ჩვენება იმისა, თუ როგორ ხდება რევოლუციის განვითარება რუსეთის სინამდვილეში და როგორი იყო ადამიანთა დამოკიდებულება ცხოვრების განვითარების იმ ძირითად მოვლენასთან, რომელიც მის პერსპექტივას წარმოადგენდა.

კლიმ სამეინის სახე ითვლება ერთ-ერთ ყველაზე ფართო განზოგადებად მ. გორკის მიერ შექმნილ სახეთა შორის. მისი საშუალებით მწერალმა გვიჩვენა მეშინაობის ტიპური წარმომადგენელი, წარმოსახა

უაღრესად მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი მოვლენის არსი. ის სურათი რომანიდან, რომელშიაც ნაჩვენებია კლიმ სამგინის გათელვა ხალხის მიერ, წარმოადგენს ნაწარმოებში ასახული საზოგადოებრივი სინამდვილის ტიპური გარემოს უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს.

ტრადიცია და ნოვატორობა

ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედი თავისი ხალხის ცხოვრებასთან, მის ისტორიულ ბედთანაა დაკავშირებული, ხალხის ცხოვრებასა და ინტერესებს დასტრიალებს თავს. ამიტომაც, რომ ლიტერატურის განვითარება, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული ტრადიციების ათვისებას გულისხმობს. ამასთან, ყოველი ეროვნული მწერლობა უცხოური ლიტერატურის განვითარებასაც უბამს მხარს, ე.ი. მსოფლიო მწერლობის მონაპოვრებითაც სარგებლობს. მაგრამ ეს კავშირი მხოლოდ მაშინაა სიცოცხლისუნარიანი და ბუნებრივი, როდესაც მას მოცემული ერის ლიტერატურაში შესატყვისი ნაყოფიერი ნიადაგი განაპირობებს.

მკვლევრები ხშირად კმაყოფილდებიან საყოველთაოდ ცნობილი დებულებებით. ამტკიცებენ, ნამდვილი ნოვატორობა ტრადიციების განმეორებას არ გულისხმობსო, რაც ყველასათვის ცნობილია და არავითარ საგანგებო მტკიცებას არ მოითხოვს. რეალიზმის ნოვატორული ბუნება მკვლევრებს არა მხოლოდ ადამიანის ხასიათის გაგებაში, არამედ მხატვრული წარმოსახვის სხვა არსებით მხარეებშიც. ცნობილია, რომ აქტიურ რომანტიზმსა და კრიტიკულ რეალიზმში ბუნების, საერთოდ გარემოს, სახეები ორგანულ კავშირშია პერსონაჟის ცხოვრებასა და განწყობილებებთან. მ. გორკის შემოქმედება გვაძლევს ამ ტრადიციის განვითარების საუკეთესო ნიმუშებს. მაგალითისთვის ავიღოთ რომან „დელის“ შესავალი ნაწილი, სადაც აღწერილია ცხოვრება მუშათა გარეუბანში: „ყოველდღე მუშათა გარეუბნის კვამლიან, ზუთით გაჟღენთილ ჰაერში ზანზარებდა და ღმუროდა ფაბრიკის საყვირი, პატარა, ნაცრისფერი სახლებიდან ქუჩებში შეშინებული ზოჭობივით გამორბოდნენ საყვირის ძახილისადმი მორჩილი სახემოლუშული ადამიანები, რომელთაც ვერ მოესწროთ ძილში საკმაოდ დაესვენებინათ

თავიანთი კუნთები. ისინიც ცივ ბინდში მოუკირწყლავი ქუჩით მიდო-
ოდნენ ფაბრიკის ქვის მაღალი გალიებისაკენ. გულგრილი, თავის
ძლიერებაში დარწმუნებული ფაბრიკა უცდიდა მათ და ატალახებულ
გზას ათეული გაზეთილი ოთხკუთხა თვალთ ანათებდა. ტალახს
ფეხქვეშ ჭყაბ-ჭყუბი გაუდიოდა. ისმოდა ნამძინარევი ხრინწიანი წამო-
ძახილები და უშვერი გინება გაბოროტებით ჰკვეთდა ჰერს; ადამი-
ანებს კი ხვდებოდა სულ სხვაგვარი ხმების ტალღა — მანქანების ყრუ
ღრინცული და ორთქლის ქშენა. გარეუბნის თავზე, კუმტად და მკა-
ცრად მოჩანდა მსხვილი კეტებივით აღმართული მაღალი შავი მილე-
ბი“. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს სურათი აღებულია რომანის
ექსპოზიციური ნაწილიდან, სადაც აღწერილია ამბები, რომლებიც წინ
უსწრებენ ნაწარმოებში მოთხრობილ მოვლენებს. ეს იმითაა გამოწვე-
ული, რომ თხრობის ის ხერხები, რომლებიც მწერალს აქვს გამოყე-
ნებული რომანის დასაწყისში, სავსებით შეესაბამება მუშათა კლასის
სტიქური მოძრაობის პერიოდს. გათენებისას, სიბნელეში მუშათა გა-
რეუბნის ტალახიან ქუჩებში მიმავალი მუშები შედარებული არიან
„შეშინებულ ზოჭოებთან“, მძიმე ცხოვრებისაგან გაწამებული ადამი-
ანების უწამწური სიტყვები, ბილწი გინება, ორგანულ მთლიანობაშია
ჭკუჭყიან ქუჩებსა და, საერთოდ, სიბინძურით აღსავსე გარემოსთან.

მ. გორკის ამ რომანის სახეთა შორის გამოირჩევა მთავარი პერ-
სონაჟის — პელაგია ნილოვნას სახე. იგი წარმოადგენს 1905 წლის
რუსეთის ქარიშხლიანი ისტორიის მონაწილე რუსი ქალის საუკეთე-
სო განსახიერებას. აქ მაქსიმ გორკიმ მიაღწია მხატვრული განზოგად-
ების მწვერვალს. მ. გორკის შემოქმედებითი მეთოდის ნოვატორული
სიახლე იმაშიც გამოძვლავნდა, რომ მან შექმნა ისეთი ადამიანის მა-
ღალმხატვრული სახე, რომლის მსგავსი 1905 წლის ეპოქაში ბევრი
როდი იყო. ისინი მაშინ მხოლოდ ერთეულებს წარმოადგენდნენ. რო-
მანის ერთ-ერთი პერსონაჟი პელაგია ნილოვნას შესახებ ამბობს: იგი
პირველი ქალია მთელ რუსეთში, რომელიც შვილს მხარში ამოუდგა
თავისუფლებისათვის ბრძოლაში. მიუხედავად ამისა, დედის სახე
მკვეთრად სცილდება კონკრეტული სოციალური მოვლენის განსახ-
იერების ფარგლებს. იგი მთელი იმდროინდელი მშრომელი რუსი
ხალხის სიმბოლურ სახედ წარმოგვიდგება. პელაგია ნილოვნა არის

საკუთნებით დაბრუნებული რუსეთის განსახიერება. ამასთან იგი, რომელიც შეიღობა ერთად რევოლუციის ქარიშხალმა გაიტაცა, უარესად მიწიერი ადამიანია მთელი თავისი არსებით.

მაღალმხატვრული ნაწარმოებების თვითმოყოფობის საფუძველს წარმოადგენს არა მხოლოდ მხატვრული მეთოდის ნოვატორული ბუნება, არამედ ისიც, რომ ყოველ ნამდვილ ხელოვანს გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რაც მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების განუმეორებლობის საფუძველია.

მხატვრული მეთოდი მოიცავს ზოგად შემოქმედებით პრინციპებს, რომლებიც ვლინდება მოცემული ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომადგენელთა ნაწარმოებებში. მწერლის ინდივიდუალური შემოქმედებითი მეთოდი, მხატვრული მეთოდის ზოგად პრინციპებთან ერთად, მოიცავს ცალკეული მწერლის იმ პრინციპებს, რომლებიც, საერთოდ, ამ მიმდინარეობის ყველა სხვა წარმომადგენელს არ ახასიათებს. რაც შეეხება სტილს, იგი ვლინდება მწერლის ჩანაფიქრის მხატვრული გამოთქმის სპეციფიკაში. ცხადია, თავის მხრივ, სტილის თავისებურებას განაპირობებს შემოქმედებითი თვალსაზრისის საერთო შინაარსი, მაგრამ სტილს საკუთარი სფერო გააჩნია და მისი საზღვრების ზედმეტი გაფართოება საკითხის გაბუნდოვანებას უწყობს ხელს. ინდივიდუალობა მოიცავს ყველაფერს, რაც სპეციფიკურია მწერლის შემოქმედებაში მოცემული მიმდინარეობის სხვა წარმომადგენლებთან შედარებით.

ცნობილია, რომ კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდი ემყარებოდა რეალისტური განზოგადების პრინციპს, მაგრამ ჭეშმარიტ ქმნილებებში რეალისტური განზოგადება ყოველთვის ინდივიდუალური სახით ვლინდება. მაგალითად, განზოგადების ხერხები, რომელთაც ილია ჭავჭავაძე იყენებდა, განსხვავდება ვაჟა-ფშაველას ხერხებისაგან. ასეთივე მკვეთრი სხვაობა შეიმჩნევა ლ. ტოლსტოისა და შჩეღინის შემოქმედებით ხედვას შორისაც. მაგალითად, შჩეღინი აღნიშნავდა: ჩემი პერსონაჟების ცხოვრებაში ესაზობ წინააღმდეგობებს იმ მიზნით, რომ მათ მთლიანად გამოავლინონ საკუთარი ბუნებაო. რაც შეეხება ლ. ტოლსტოის, იგი პირიქით, პერსონაჟის ცხოვრებას წარმოავლენდა მთელი თავისი ტიპური ცხოვრებისეული წინააღმდეგობებით.

მოხელად ამ განსხვავებისა, ცხადია, ორივე დიდი რუსი მწერლის მიერ შექმნილი სახეები რეალისტური განზოგადების ნიშნებს წარმოადგენს.

მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა დიდ როლს ასრულებს ლიტერატურის განვითარებაში. იგი წარმოადგენს ჭეშმარიტი ნოვატორობის საფუძველს. მაღალმხატვრულ ქმნილებაში ყოველთვის აღინდება მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა.

მხატვრული მეთოდი ერთმანეთთან აახლოებს ერთ მიმდინარეობაში, სკოლაში გაერთიანებულ მწერლებს. როდესაც მწერალი მოკლებულია მხატვრული წარმოსახვის განსაკუთრებულ ნიჭს, მხატვრული მეთოდის ზოგადი პრინციპები მძიმე ტვირთად აწევს მის მხატვრულ წარმოსახვას. შედეგად ასეთი მწერალი შაბლონური სახეების შექმნით კმაყოფილდება, იტულებული ხდება ეპიგონური გზა აირჩიოს. ამის საპირისპიროდ დიდი მწერალი ყოველთვის ორიგინალურია, მაშინაც კი, როცა იგი საყოველთაოდ გავრცელებულ სიუჟეტს ამუშავებს. მაგალითად, ცნობილია, რომ განდევნილი ბერის სიუჟეტზე არაერთი ბრწყინვალე ნაწარმოები დაწერილა, მაგრამ ამას ი. ჭავჭავაძისათვის ხელი არ შეუშლია, შეექმნა ღრმად ორიგინალური პოემა ამ თემაზე. მწერლის ქმნილება მაშინაა ნოვატორული, როდესაც იგი სინამდვილის მანამდე უცნობ მხარეებს აქცევს ყურადღებას, როცა ცნობილსაც ახლებურ ასპექტში წარმოგვიდგენს, პოულობს მის ახალ დამახასიათებელ დეტალებს.

თანამედროვე ქართული მწერლობა აგრძელებს მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებს. კერძოდ, ცნობილია, რომ ქართველმა პოეტებმა შემოქმედებითად ათვისეს ევროპელი სიმბოლისტი პოეტების ეერსიფიკაციული მონაპოვრები.

წარსულის ლიტერატურული ტრადიციების ათვისება, მათი შერწყმა რეალიზმის პრინციპებთან ძნელად დასაძლევ შემოქმედებით ამოცანას წარმოადგენს. ამიტომაც, რომ ხალხის გულისაგან მხოლოდ იმ მწერლის ნაწარმოებები იკაფავს გზას, რომლებშიც მოწინავე მხატვრული ტრადიციების გაგრძელებასთან ერთად, იგრძნობა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ორიგინალობა, ნოვატორობა.

მწერლის ინდივიდუალობა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა

ეს ორი პრობლემა ლიტერატურის თეორიისათვის დღესდღეობით ყველაზე აქტუალური საკითხების რივს განეკუთვნება. აღსანიშნავია, რომ განსაკუთრებული სირთულით ხასიათდება მწერლის ინდივიდუალობის ცნების შინაარსი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ საკითხზე დაიწერა და გამოქვეყნდა არაერთი ცნობილი მეცნიერის სპეციალური ნაშრომი, დღემდე ვერ ხერხდება გარკვევა იმისა, თუ რითი გამოირჩევა არსებითად ერთი და იმავე ეპოქის, ერთი და იმავე ლიტერატურული მიმდინარეობისა და სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენლების შემოქმედებითი ინდივიდუალობები ერთმანეთისაგან.

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ ხანებში შემუშავებულ იქნა ახალი თვალსაზრისი ლიტერატურულ-თეორიული პრობლემებისა და ცნება-ტერმინების შინაარსის დადგენისა, რომლის მიხედვით წარმოებულმა კვლევა-ძიებამ მთელ რიგ საკითხებს, რომლებიც მანამდე ბუნდოვნად ითვლებოდა, ნათელი მოჰყენა. ეს თვალსაზრისი შემუშავებულ იქნა წარსულის გამოჩენილი მოაზროვნეების: არისტოტელეს, ლესინგისა და ბელინსკის ნაშრომების განზოგადების საფუძველზე. საქმე ისაა, რომ ლიტერატურის თეორია აერთიანებს რამდენიმე ასეულ ცნება-ტერმინს, შემჩნეულია, რომ მათგან ზოგიერთი ცნება-ტერმინი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ისინი ცალკე ვგუფებს ქმნიან. მაგალითად, ერთ ვგუფში ერთიანდება ფაბულა, სიუჟეტი და კომპოზიცია. მეორე ვგუფში შედის ისეთი ცნება-ტერმინები, როგორცაა: ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარები, გვარობითი სახეობანი და ჟანრები. მესამე ვგუფში შედის ისეთი ცნება-ტერმინები, როგორცაა: მხატვრული მეთოდი, სტილი, შემოქმედებითი მიმართულება, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მწერლის ინდივიდუალობა. არსებობს კიდევ სხვა ვგუფები. თითოეული ამ ცნება-ტერმინის სპეციფიკას ვახდენთ ვგუფში შემავალ სხვა ცნება-ტერმინებთან შედარება-შეპირისპირების გზით.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, იმ ვგუფში, რომელშიც მწერლის ინდივიდუალობა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ერთიანდება, შედის

აგრეთვე რამდენიმე სხვა ცნება-ტერმინიც. ამავე დროს, ყურადღებას იქცევს ის, რომ განსაკუთრებული სიასწლოვე და ურთიერთგანპირობებულია შეიმჩნევა მწერლის ინდივიდუალობისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ცნება-ტერმინებს შორის.

მწერლის ინდივიდუალობის ცნების შინაარსი შედარებით ადვილი გასარკვევია, რადგანაც იგი გულისხმობს მწერლის პიროვნული თვისებების გათვალისწინებას. როგორია პიროვნება გარეგნულად, როგორია ადამიანებთან ურთიერთობაში, როგორია მისი ჩვევები, მისი მეტყველება, კომუნიკაბელურობა და ა.შ. მაგალითად, ცნობილია, რომ დოსტოევსკი გულჩათხრობილი კაცი იყო, არ ეხერხებოდა ადამიანებთან მჭიდრო ურთიერთობა, თავისი ცხოვრების ერთ პერიოდში, როცა მან მოუკვდა და მის მრავალშვილიან ოჯახზე მზრუნველობა დაეკისრა, დიდი ვალები დაედო, მეგალებმა უჩივლეს და დაჭერით ემუქრებოდნენ. დოსტოევსკი იძულებული გახდა გერმანიაში გაქცეულიყო. აქ იგი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში დარჩა, მაგრამ ფაქტობრივად, არავისთან ნაცნობობა არ დაუმყარებია. სამაგიეროდ ლევ ტოლსტოის სხვაგვარი ბუნების პიროვნება იყო, ამაზე მოგვითხრობს მაქსიმ გორკი თავის ცნობილ „ლიტერატურულ პორტრეტებში“.

ლ. ტოლსტოის პიროვნების შესახებ არსებობს უამრავი ცნობა, ჟურნალისტების არაერთი წერილი, ინტერვიუ და ა.შ. მაგალითად, ერთ-ერთი ჟურნალისტი, რომელიც მას ინტერვიუსათვის ესტუმრა იასნაია პოლიანაში, იგონებს, თუ როგორ წაიყვანა მასპინძელმა იგი საკუთარ ბაღში, როგორ აგროვებდა და იყრიდა უბეში ხიდან ჩამოცვნილ ვაშლებს. დიდი რუსი მწერლის ამგვარი პიროვნული თვისებების შესახებ ბევრი ცნობა მოგვეპოვება, მაგრამ ნათელი წარმოდგენა რომ ვიქონიოთ ლევ ტოლსტოის ინდივიდუალობაზე, ყველა მათგანი თანაბრად ფასეული როდია. აქვე უნდა ითქვას, რომ არსებობს საგანგებო ფორმა ლიტერატურული პორტრეტისა, რომლის დანიშნულებაც მწერლის ინდივიდუალობის გახსნა. გამოჩენილი მწერლები, რომელთაც ამ ფანრში საუკეთესო ნიმუშები შექმნეს, წარმოდგენას გვაძლევენ მწერლის ინდივიდუალობაზე მათი ტიპური დამახასიათებელი თვისებებების აღწერით და არა შემთხვევითი და მეორეხარისხოვანი უნიშვნელო შემთხვევების შესახებ თხრობით. ამ ფანრის საუკეთესო

ნიმუშები შექმნეს აკაკი წერეთელმა „ჩემი თავგადასავლის“ მეორე ნაწილით და მ. გორკიმ ცნობილი „ლიტერატურული პორტრეტების“ სახით. ერთ ლიტერატურულ პორტრეტში, რომელიც სერგეი ესენინისადმი მიძღვნილი, მ. გორკი მოგვითხრობს ამ გამოჩენილ შემოქმედთან პირველი შეხვედრის შესახებ. ეს მომხდარა პეტროგრადში, ცხელ ზაფხულში, — ჩვენ სასტუმროში ვიყავით, იგონებს გორკი, ნიავიც კი არ იძროდა, არც ღამით აგრილებულა, გადაუწყვეტიათ ქალაქში გასვლა და ნევაზე არსებულ ერთ-ერთ ხიდზე დადგომა, რათა ცოტა გავერიღებულიყავითო. ჩვენ რამდენიმე ვიყავით, მათ შორის გამოირჩეოდა ახალგაზრდა დამწყები პოეტი სერგეი ესენინი. როგორც ცნობილია, ესენინი ღამაში გარეგნობის კაცი იყო. გორკის მოგონებით, ღამის თერთმეტი საათი ყოფილა, იღვწენ ხიდზე და იყურებოდნენ მდინარეში, რომელიც სიბნელეში შავ ხავერდს ჰგავდა. გორკი ამჩნევდა, რომ სერგეი ესენინი აპურტყებდა მდინარეში. წლებების გასვლის შემდეგ, — წერს გორკი, როცა მე ვკითხულობდი მის ღვთაებრივ ლექსებს, მივიჩნეოდა, რომ ეს ლექსები დაწერილი იყო იმ ახალგაზრდა კაცის მიერ, რომელთან ერთად ოდესღაც ვიდექი ნევის ხიდზე და ვხედავდი, თუ როგორ აპურტყებდა იგი მდინარეში.

მ. გორკი აღნიშნავს, რომ ესენინთან ერთ-ერთი მორიგი შეხვედრა შედგა 1919 წელს ბერლინში, გრაფ ალექსეი ტოლსტოის ბინაზე. ესენინს იმ დღეს თან ზღებია ვინმე კუსიკოვი, რომელიც გიტარაზე უკრავდა. ესეც პოეტიაო, ყოველგვარი იუმორის გარეშე ასე გაუცენია მაქსიმ გორკისათვის ეს კაცი ესენინს. ამ დროს ესენინს უკვე კარგა ხნის შერთული ჰყავდა ცოლად პრიმა-ბალერინა აისიდორა დუნკანი. უკანასკნელი შეხვედრის შემდეგ, როგორც აღნიშნავს მ. გორკი, ესენინი სახეზე მნიშვნელოვნად იყო შეცვლილი. ამჟამად ჩანდა, რომ იგი არყის სმას ძალიან ეძალებოდა, უხასიათოდ იყო და იოტისოვინა ყურადღებას არ აქცევდა თავის მეუღლეს, რომელსაც მამაკაცები კომლიმენტებს ეუბნებოდნენ. დაახლოებით ერთი საათის შემდეგ აისიდორა დუნკანმა დაიწყო ცეკვა, ასევე მოუახლოვდა თავის ქმარს, დაიჩოქა მის წინაშე და მუხლებზე დამდგარი თვალებში შესცივინებდა. ამის საპასუხოდ პოეტმა თავი გვერდზე მიაბრუნა. მასპინძელთან გამოთხოვების დროს, გასასვლელში ზოგიერთი სტუმარი აისიდორა

დენკანს ხელზე კოცნით ემშვიდობებოდა, ესენინმა თავის მეუღლეს უთხრა: — „მოძორდი უცხო მამაკაცებსო“. ამავე შეხვედრის დროს, თურბე ესენინს სთხოვეს წაეკითხა თავისი რამდენიმე ლექსი. გორკის გადმოცემული აქვს, თუ როგორ ახმარდა ლექსის დეკლამაციას ავტორი ფეხებისა და ხელების მოძრაობას. სხვა ლექსებთან ერთად, გორკისავე თხოვნით, ესენინს იმ დღეს წაუკითხავს თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი „სიმღერა ძაღლზე“. გორკი წერს: „როცა მე ესენინისეუ შესრულებით მის ლექსებს ვისმენდი, ვფიქრობდი, რომ იგი ადამიანი კი არა, ორღანია, რომელიც ღმერთმა შექმნა ბუნებაში არსებული მოშინებლავი ხმების გადმოსაცემად.

გორკის ამ მინიატურული მოცულობის პორტრეტში ოსტატურად არის დასატული რუსი პოეტის პიროვნული თვისებები.

საერთოდ, აღსანიშნავია, რომ ცნობებს გამოჩენილ მწერალთა ინდივიდუალობის შესახებ ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს შთამომავლობისათვის. რაოდენ ძვირფასი იქნებოდა ჩვენთვის, რომ ასეთივე მოგონებები გვქონოდა რუსთაველის შესახებ. საბედნიეროდ, იერუსალიმის ვკრის მონასტრის კედელზე არსებულმა ფერწერულმა პორტრეტმა — გენიალური პოეტისამ — ერთგვარად მაინც მოგვცა რეალური სილუეტები მწერლის ინდივიდუალობისა.

მხატვრული ლიტერატურის ისტორია მდიდარ მასალას იძლევა ამ საკითხის გაშუქებისათვის. როგორც ცნობილია, ეპიკური და დრამატული გვარის ნიმუშებში სინამდვილის რეპროდუქციის მიხედვით ყურადღება გადატანილია ობიექტური სინამდვილის ასახვაზე. ეპიკურ ფანრებსა და დრამატულ ქმნილებებში ავტორის პიროვნება არ ჩანს. ჩვეულებრივ, ავტორი, როგორც პერსონაჟი არ მოქმედებს. მაგრამ არსებობს გამონაკლისებიც. კერძოდ ლირიკულ-ეპიკურ პოემებში ავტორები ზოგჯერ გვიხატავენ საკუთარ პორტრეტებსაც, გვაძლევენ თავისი პიროვნული თვისებების დახასიათებასაც. ამის ნიმუშია გურამიშვილის „დავითიანი“.

გამოჩენილი შემოქმედნი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან პიროვნული თვისებებით. მაგალითად, ცნობილია, რომ დიდი იტალიელი ტრაგიკოსი მსახიობი ერნესტო როსი იმდენად ძლიერი იყო ფიზიკურად, რომ რეპეტიციების დროს ზეაწეული ხელით ორფუთიან გირას და-

იჭერდა და ოტელოს ყველა მონოლოგს თავიდან ბოლომდე ხმაძლ-
ლა წაიკითხავდა ხოლმე. სამაგიეროდ, ასევე გამოჩენილი ქართველი
მსახიობი, შექსპირის როლების საუკეთესო შემსრულებელი ალექსან-
დრე იმედაშვილი იმდენად სუსტი იყო ფიზიკურად, რომ წარმოადგე-
ნის დამთავრებისა და ფარდის დახურვის შემდეგ გულწასული დაე-
ცემოდა ხოლმე ფიციარნაგზე.

როგორც აღვნიშნეთ, მწერლის, შემოქმედის ინდივიდუალობისა და
შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ცნებებს შორის ორგანული კავშირი
არსებობს. მთელ რიგ შემთხვევებში მწერლის ინდივიდუალობა უმნი-
შენლოვანეს ფაქტორადაც გვევლინება კონკრეტული ნაწარმოების
შექმნისას. მაგრამ, ამ ურთიერთკავშირის დადგენისას სიფრთხილუა
საჭირო, რადგანაც მწერლის ყველა ინდივიდუალური თვისება არ შე-
იძლება იყოს ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების შექმნის განმაპი-
რობებელი.

მწერლის პიროვნული თვისებები ამა თუ იმ ფორმით აისახება მის
მხატვრულ შემოქმედებაში. მოვიყვანოთ მაგალითი ფრანგული მწერ-
ლობიდან: როგორც ცნობილია, ნაპოლეონის თემას ფრანგული მწერ-
ლობისა და პოეზიისათვის ისეთივე დიდი მნიშვნელობა აქვს, რო-
გორც თამარ მეფის თემას ქართული ლიტერატურისათვის, მაგრამ ამ
თემების პოეტიზირება განსხვავებულად ხდება სხვადასხვა შემოქმედ-
თა ნაწარმოებებში. ცნობილია, რომ ვიქტორ ჰიუგოს მამა ნაპოლეონ-
ის არმიის გენერალი იყო, მიუხედავად ამისა, თვითონ პოეტი თავის
ქმნილებებში ამჟამად მტრულ დამოკიდებულებას ავლენდა ამ გამოჩე-
ნილი სახელმწიფო მოღვაწის მიმართ. მაგალითად, ჰიუგოს ვრცულ
ლირიკულ ლექსში „ნაპოლეონი“, ძირითადი ობიექტი ნაწარმოებისა
წარმოადგენილია როგორც დესპოტი, ტირანი, სატანა და სისხლის
მსმელი. სამაგიეროდ სტენდალი, როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში,
ისე პუბლიცისტურ ნაწერებში, განუზომლად აღიღებდა ნაპოლეონს.
მას აქვს ნაპოლეონისადმი მიძღვნილი წიგნი, რომელიც შემდეგი სიტ-
ყვებით იწყება: „მე განვიცდი უდიდეს მღელვარებას იმის გამო, რომ
ვიწყებ წერას კაცობრიობის უდიდესი გენიის, — ნაპოლეონის
შესახებ“.

მწერლის ინდივიდუალობისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ურთიერთმიმართებას ბევრნაირი ასპექტი გააჩნია. არაიშვიათად მწერლის ინდივიდუალობა საფუძვლად ედება და მნიშვნელოვნად განაპირობებს კონკრეტული მხატვრული ქმნილებების იმ დადებით გმირთა სახე-ხასიათებს, რომელთაც თეორეტიკოსები მწერლის დადებით გმირებს უწოდებენ. ასეთია მაგალითად, ბაირონის ჩაილდ ჰაროლდი და „მანფრედი“. იგივე ითქმის ევნატე ნინოშვილის სპირიდონ მცირე-შვილის შესახებ. ლიტერატურათმცოდნეებს შენიშნული აქვთ, რომ ბევრი რამეა საერთო ანატოლ ფრანსის რომანის „თანამედროვე ისტორიის“ მთავარი გმირის პროფესორ ბერუერეს სახე-ხასიათსა და თვითონ მწერლის ინდივიდუალობას შორის. როგორც მწერლის ბიოგრაფიდანაა ცნობილი, იგი ყოველდღე საათობით იჯდა პარიზის ბუკინისტურ მაღაზიებში, ფურცლავდა და ათვლიერებდა ძველ უნიკალურ გამოცემებს. ასევე იქცევა მისი გმირიც. ამითაა განპირობებული, რომ ამ რომანში, ისევე როგორც მწერლის სხვა ნაწარმოებებში, გამოვლენილია კულტურის, მწიგნობრობის ისტორიის არანეულუბრივად ღრმა და ფართო ცოდნა. კერძოდ, დასახელებულია ისეთი უნიკალური გამოცემები, რომელთა შესახებ თვით საფრანგეთშივე ყველაზე მეტად დაინტერესებულმა და წიგნის შეძენაზე დაგეშობმა ბიბლიოფილებმაც არაფერი იცოდნენ და ღლესაც არ იციან. რომანში არის ეპიზოდი, როდესაც ნაწარმოების მთავარი გმირი, პროფესორი ბერუერე თავისი მაღალჭერიანი ბინის წიგნების თაროების ზედა ნაწილიდან რომელიღაც გამოცემის ჩამოსაღებად კიბეზე ადის, ფეხი დაუცდება და გადმოვარდება. ამასთან კავშირში მწერალი ასახელებს XVII საუკუნეში გამოქვეყნებულ რომელიღაც წიგნს, რომელშიც კიბიდან გადმოვარდნის მსგავსი შემთხვევა ყოფილა აღწერილი.

ლიტერატურის პრაქტიკიდან ცნობილია ისეთი ლირიკული ნიმუშები, რომლებშიც ავტორები გვაძლევენ მხატვრული კულტურის გამოჩენილ წარმომადგენელთა ინდივიდუალობისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შერწყმულ დახასიათებას. ცნობილია ლადო ასათიანის სიტყვები ფიროსმანის შესახებ:

„თვითრგული იყო, აუშდერია გული თბილისმა,
სულ მარტო იყო, მარტო სვამდა, მარტო გათავდა,
შთავონებისას ჰქონდა რაღაც ჯადო, თილისმა,
არაყს დალევდა, მთელ ქვეყანას დაგიხატავდა“.

ეკატა-ფშაველა აკაკი წერეთელს „მშობელი ხალხის მოზარეს“
უწოდებდა, გალაკტიონის ლექსში „მაწმინდის მთვარე“ არის სიტყ-
ვები:

„აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს
სძინავს მეფურ ძილით,
გაშლილი აქვს სასაფლაო ვარდით და გვირგილით,
უფინება ვარსკვლავების კრთომა მზიარული“.

ამჟამად, რომ ამ სიტყვებში გალაკტიონი მიუთითებს აკაკის პო-
ეზიის ზოგიერთ არსებით თავისებურებებზე, რაც მის შემოქმედებით
ინდივიდუალობაზე გვაძლევს წარმოდგენას.

არაიშვიათად, განსაკუთრებით ეპიკურ ნაწარმოებებში, მწერალი
ქმნის ისეთ სახეს, რომელიც, თუ გავითვალისწინებთ ნაწარმოებში
მოცემულ ზოგიერთ დეტალსაც, შეიძლება თვით შემოქმედის ინდივი-
დუალობის გამომხატველ ავტობიოგრაფიულად მივიჩნიოთ. მაგალითად,
„ვეფხისტყაოსანში“ რუსთაველი წარმოგვიდგება ტიპური ქართული
თავმდაბლობით გამორჩეულ პოეტად. როგორც ცნობილია, პოემაში
რუსთაველი გაურბის თვითგანდიდებას და საკუთარ თავს მსოფლიოს
უდიდესი პოეტების მოსწავლეს უწოდებს:

„ბრძენთა ვინმე მოსწავლემან, საკითხავი ესე ვპოვნე“.

პოემის იმ ადგილას, სადაც იგი თავისი იდეალური გმირის, თი-
ნათინის პორტრეტს გვიხატავს, ამბობს:

„მე ვით ვაქებ, ათენს ბრძენთა, ხამს აქებდეს ენა ბევრი“.

ამასთან კავშირში, გვინდა გავიხსენოთ თინათინის გამეფების ეპი-
ზოდიც, სადაც მეფე როსტკვანი იტყვის: მე დავებრდი, სამწუხაროდ,
სამეფოში აღარ რჩება კაცი, ნადირობასა და მშვილდოსნობაში მე

რომ გამძირკვლავდებოდნენ. ამ სიტყვებს პოეტი კომენტარს არ უკეთებს და აუთანდოდა ასეთი სახით წარმოგვიდგენს:

„ყმა მეფისა ბრძანებასა ლაღი წყნარად მოისმენდა,
თავმოღრეკით გაიღიშნა, გაღიშება დაუმშვენდა“.

თუ ამასთან ერთად იმასაც გავითვალისწინებთ, რაც რუსთაველის შესახებ ზემოთ ითქვა, მაშინ ეს პორტრეტი პოეტის ინდივიდუალობის ამსახველად შეიძლება მივიჩნიოთ. არაიშვიათად, შემოქმედნი თავანთ ნაწარმოებებში საკუთარი ინდივიდუალური თვისებების ხაზგასმასაც გვაძლევენ. გავისხენოთ ესენინის ლექსების ორი ცნობილი ციკლი: „ხულოგანის აღსარება“ და „კაბაკების მოსკოვი“. აღნიშნული ლექსები, ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებებთან ერთად, ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის გამოჩენილი რუსი პოეტის პიროვნებაზე. ტერენტი გრანელის სიტყვები, — „როცა ქუჩებში ვასდენდი დებოშს“, მოუთითებს პოეტის ხასიათის გარკვეულ თავისებურებებზე. გარდა ამისა, მოგონებიდან ცნობილია, რომ პოეტს ერთი დღის განმავლობაში შეეძლო რამდენიმე მიცვალებული, მათ შორის უცნობი პიროვნებებიც სასულაომდე გაეცილებინა და ცხარე ცრემლით ეტირა.

ნაცნობ-მეგობრების მოგონებებიდან ცნობილია, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო ლხინისა და დროსტარების სული და გული. იგი ძალიან კარგად ცეკვადა და დამსწრე საზოგადოებას მეტად ამზიარულებდა. ცხადია, ეს უკავშირდება თვით პოეტის პიროვნულ თვისებებსა და ხასიათს. დიდი მწერლის შესახებ არსებული ამგვარი ცნობები ძვირფასია ჩვენთვის, ისინი ნათელს ჰყვენენ შემოქმედთა პიროვნულ თვისებებს.

ლუდოვიკო მეთოთხმეტემ თურმე ერთხელ ჰკითხა გამოჩენილ პოეტსა და ლიტერატურათმცოდნე ბუალოს, ჩენი თანამედროვეებიდან ყველაზე მეტად ვინ გაუთქვამს სახელს საფრანგეთსო. როცა ბუალომ უპასუხა, — მოლიერიო, მეფეს ძალიან გაუკვირდა. ეს იმით აიხსნება, რომ ფეოდალიზმის ეპოქაში მსახიობის პროფესია არაპრესტიჟულად ითვლებოდა და პრაქტიკულად მასხარას საქმიანობასთან იყო გათანაბრებული.

ილია ჭავჭავაძე წერდა: ჩვენი ისტორია მხოლოდ მეფეების ისტორიააო, ხალხი ჩვენს მატრიანებში არ ჩანსო, და არა მარტო ხალხის წარმომადგენლები, არამედ თვით ისეთი გენიალური პოეტოცი, როგორიც რუსთაველია, ჩვენი უამთა აღმწერლების ნაწერებში ნახსენები არ არის. ლუდოვიკო მეთოთხმეტის ცხოვრების ყველა დეტალია ცნობილი, თვით სასიყვარულო ინტრიგებისა და პიკანტური თავგადასავლების ჩათვლით, ხოლო ისეთი გენიალური შემოქმედის შესახებ, როგორიც იყო შექსპირი, ისტორიამ ძალიან მწირი ცნობები შემოინახა. არადა მსოფლიოს უდიდესი პოეტების, დრამატურგებისა და პროზაიკოსების ცხოვრების დეტალები უძვირფასეს ფასეულობათა რიგს განეკუთვნება.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა თემა, ფაბულა, სიუჟეტი, კომპოზიცია, პერსონაჟი

თემა

თემა მხატვრული ნაწარმოების ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტია ფორმალიზმის თვალსაზრისით, რადგან ლიტერატურის არსი მხოლოდ ფორმით, ესთეტიკური ხილვით, თვითმიზნური მხატვრული წარმოსახვით ისაზღვრება, თემაც წმინდა ფორმისეული მოვლენაა, მხოლოდ თვითმიზნური მხატვრული ხერხებისა და მოტივების მთლიანობის სახით გვევლინება.

საწინააღმდეგო უკიდურესობით ხასიათდება ეულგარული სოციოლოგიზმი. მისი განსაზღვრით, თემა იგივე იდეაა (იდეის იდენტური კომპონენტია). ეს იმითომ, რომ ლიტერატურის უშუალო საგანს შეადგენს იდეები, კლასობრივი ინტერესები და არა სინამდვილე, არა ადამიანი, არა ადამიანთა ურთიერთობა, ცხოვრება.

თემის არსის ორივე ეს გაგება უკიდურესად ცალმხრივია და მცდარი. ჯერ ერთი, აქ საჭიროა გავიხსენოთ ის გარემოება, რომ მხატვრული ფორმა არის ლიტერატურის ერთადერთი თვისება ან ერთადერთი მიზანი. იგი თემის მხატვრული წარმოსახვის, განსაზღვრების საშუალებაა, სინამდვილის ასახვის სპეციფიკური ფორმაა და არა თვით თემა. ამავე დროს, იდეაც არ არის ლიტერატურის საგანი ან თემა, ის თემის განხორციელების პროცესში ვლინდება როგორც მხატვრული ასახვის შინაგანი თვისება, მისი შემეცნებითი არსის საფუძველი და ძირითადი გამოხატულება.

მკვლევართა ერთი ნაწილი ამტკიცებს, თითქოს, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა თემას ხელოვნის სუბიექტური სამყარო, ანდა, სინამდვილესთან ხელოვნის ესთეტიკური დამოკიდებულება შეადგენს. სინამდვილეში მხატვრული ნაწარმოების თემა არსებითად ლიტერატურის საგნის კერძობით გამოხატულებას წარმოადგენს. ეს კი იმას ნიშ-

ნავს, რომ, როდესაც საერთოდ ლიტერატურის შესახებ ვმსჯელობთ, განვიხილათ ლიტერატურის საგანს. ეს უკანასკნელი კი სინამდვილის ან სინამდვილით აღძრული განცდებისა და სულიერი მღვდომარეობის გარკვეული სფეროს სახით გვევლინება. თავისთავად ცხადია, პირველი – უშუალოდ სინამდვილე – ეპიკურ და დრამატულ ჟანრებში გვაქვს მოცემული, ხოლო მეორე – სინამდვილით აღძრული ემოციები და სულიერი რეაქცია – ლირიკულ ჟანრებში.

მხატვრული ქმნილების თემა წარმოადგენს ნაწარმოებში ასახულის ზოგად სახელწოდებას, აბსტრაქციას (ცნებით ეკვივალენტს). მაგალითად, „ოთარაანთ ქერივის“ თემა „ჩატეხილი ხიდის“ საკითხი, რაც ასე ნიშნდობლივი იყო 70-80-იანი წლების სოციალური ურთიერთობისათვის. ეს, რა თქმა უნდა, ამ სოციალური ვითარების ცნებითი, აბსტრაქტული გამოხატულებაა. თვით ნაწარმოებში კი იგი მოცემულაა კონკრეტული, გასინამდვილებული სახემოსილებით, როგორც გარკვეული მოქმედების განვითარების, ხასიათების, წინააღმდეგობების, სიმპათიებისა და ანტიპათიების წარმოსახვა, განსურათება.

იგივე ითქმის ი. ჭავჭავაძის პარიზის კომუნისადმი მიძღვნილი ლექსის შესახებ. თემა, თავისთავად აღებული, აქაც ცნობილი ისტორიული მოვლენის ზოგადი გამოხატვაა, ხოლო ნაწარმოებში ამ აბსტრაქციის თავისებური კონკრეტული მხატვრული წარმოსახვა, გადაწყვეტა გვაქვს მოცემული თვით აღნიშნული ისტორიული მოვლენით პოეტის სულიერ სამყაროში აღძრული ემოციების, მთელი სულიერი ინტელექტუალური რეაქციის განსახოვნების სახით.

ზემოთ აღნიშნული ნათელს ხდის იმ გარემოებასაც, რომ თემა მხატვრული წარმოსახვის პირველად კომპონენტს წარმოადგენს, ე.ი. მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესი არსებითად თემით იწყება; თუმცა აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ მწერალი ყოველთვის თემის სავსებით ჩამოყალიბებისა და გააზრების შემდეგ არ იწყებს ნაწარმოების შექმნას. მნიშვნელოვან შემთხვევაში თემა თვით ნაწარმოების შექმნის პროცესშიც იხვეწება, ყალიბდება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მწერალი წინასწარ გააზრებული თემის საფუძველზე ქმნის თავის ნაწარმოებს. თუ თემის საბოლოო სახეც ნაწარმოებთან ერთად იბადება,

თავდაპირველად სწორედ თემის სფეროში ისახება მსატკვრელი შემოქმედების სინამდვილესთან კავშირი.

აძენად, თემა, არსებითად, მსატკვრელი ქმნილების პირველადი უშუალო ობიექტური საფუძველია.

გვხვდება ისეთი შემთხვევაც, როდესაც ნაწარმოების თემა და იდეა ურთიერთს ემთხვევა. ამის მაგალითი ძირითადად ლირიკულ ჟანრებში გვაქვს მოცემული. საილუსტრაციოდ შეიძლება დავასახელოთ პატრიოტულ ლირიკულ ნაწარმოებთა უძრავლესობა (მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის „ვაზაფხული“, „მესმის, მესმის სანატრელი“ და სხვ.). მაგრამ თემისა და იდეის ასეთი თანადამთხვევა მაინც არ შეიძლება მივიჩნიოთ ზოგად კანონად, რაც, უპირველეს ყოვლისა, თვით ლირიკისა და წარმოსახული თემის თავისებურებებით აიხსნება.

არსებობს შეხედულება, თითქოს თემა არ შეადგენდეს ყოველი მსატკვრელი ქმნილების აუცილებელ კომპონენტს, მაშასადამე, — არც ლიტერატურის ზოგადი კანონზომიერების ერთ-ერთ მხარეს.

ეს შეხედულება არ არის სწორი. მართალია, თემას ზოგ შემთხვევაში მწერალი არ აძლევს სავსებით გამოკვეთილ, ჩამოყალიბებულ ხასიათს, მაგრამ ყველაფერი ეს მწერლის იდეურ-შემოქმედებითი კონცეფციით, ხოლო ზოგჯერ შემოქმედებითი ინდივიდუალობით არის განპირობებული. საილუსტრაციოდ შეიძლება დავასახელოთ დეკადენტური მწერლობა, აბსტრაქტული ხელოვნება. აქ უპირატესად სწორედ ისეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რომელიც იდეისა და თემის უაღრესად თავისებური გამოვლენით ხასიათდება. აქ საქმე გვაქვს თემის თავისებური სახემოსილებით გამოხატვასთან, რაც შესაბამისი მსატკვრელი მეთოდით არის განპირობებული.

აღნიშნულს ისიც უნდა დაემატოს, რომ დრამატული და ეპიკური ნაწარმოებები (ცხადია, მცირე ფორმის ნაწარმოებთა გამოკლებით) ხშირად ხასიათდება არა მარტო მთავარი თემით, არამედ შინაგანი თემატური განშტოებებითაც, იგივე — ეწ. შინაგანი თემატური მოტივებითაც. ეს უკანასკნელი შეიძლება ვლინდებოდეს ცალკეული ხასიათების (ცხადია, არა ძირითადი ხასიათების), ან, საერთოდ, პერსონაჟების ურთიერთობის ცალკეული ეპიზოდების სახით. მაგალითად, „ოთარაანთ ქვრივში“, მთავარ თემასთან ერთად, მოცემული გვაქვს

მთელი რიგი თემატური მოტივებისა, რომლებიც მეწისქვილისა და სხვა პერსონაჟის „მეს“, შინაგანი სულიერი სამყაროს რომელიმე სფეროს წარმოსახავს.

ყოველ მწერალს აქვს თავისი თემატური შემოქმედებითი ამბლუა, სასესებით ჩამოყალიბებული მიდრეკილება გარკვეული თემებისადმი. მართალია, როგორც აქვე ვნახეთ, თემატიკის ბედს, ხასიათს ძირითადად განაპირობებს გარკვეული ობიექტური საფუძველი, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს აღნიშნულ ობიექტურ საფუძველზე აღმოცენებული თემატიკის მხოლოდ გარკვეული სფეროსადმი გამოვლენილი შემოქმედებითი ინტერესი, აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ მწერლის ნიჭი ყოველთვის მხოლოდ გარკვეული თემების სფეროში პოულობს შედარებით უფრო სრულყოფილ გამლას. ამავე დროს, ყოველი მწერლის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი ძირითადი (წამყვანი) თემატიკური რკალი ორგანულად არის დაკავშირებული ნაწარმოებებში გამოხატულ იდეასთან. ასეც შეიძლება ითქვას, თემების ზურგს უკან, ამა თუ იმ სახით, იდეები დგას. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ ქართული კრიტიკული რეალიზმი. ცნობილია, რომ ეროვნულ-პატრიოტული და დემოკრატიული თემატიკა ქართული კრიტიკული რეალიზმის ნიშანდობლივ თვისებად იქცა არა შემთხვევით, არამედ სამოციანელთა ეროვნულ-სოციალური და ესთეტიკური მსოფლმხედველობის შედეგად, რაც, თავის მხრივ, განპირობებული იყო „დროის ტკივილებით“, ქართველი ხალხის მაშინდელი ეროვნული და სოციალური ცხოვრებით. ანალოგიური ფაქტია ქართულ ლიტერატურაში: პატრიოტული თემა და ქართველი ხალხის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის დიდი ისტორიული წარსული ძალზე მკვეთრად აისახა ქართულ ლიტერატურაში დიდი სამამულო ომის წლებში, ცხადია, შედეგად იმ ვითარებისა, რომელიც ამ პერიოდში შეიქმნა ჩვენს ქვეყანაში. იგივე ითქმის მშვიდობის თემის გამოვლენის შესახებაც, უპირატესად ომის შემდგომი პერიოდის ქართულ პოეზიაში. ამგვარი ფაქტების დასახელება დაუსრულებლივ შეიძლება, რადგანაც ლიტერატურის ისტორია არსებითად ასეთი ფაქტებისაგან შედგება.

ყოველი მწერლის შემოქმედებაში გვხვდება ისეთი თემებიც, რომლებიც ეპოქისეულ-იდეურ საფუძვლებს არ უკავშირდება და, შეიძლ-

ეს ითქვას, მთლიანად მწერლის ინდივიდუალურ — ადამიანურ სამყაროში პოულობს ახსნას. მაგალითად, ავიღოთ ისეთი მარადიული თემა, როგორცაა სიყვარული, საერთოდ, სატრფიალო და ინტიმური ხასიათის თემატიკა. როგორც ცნობილია, ეს თემა გვხვდება ი. ჭავჭავაძისა და აკ. წერეთლის შემოქმედებაშიც, მაგრამ იგი არ გამოხატავს ამ მწერალთა შემოქმედების ძირითად ტენდენციებს, მამასადაბე, არ წარმოადგენს ი. ჭავჭავაძისა და აკ. წერეთლის შემოქმედების წარმმართველ თემატურ ფაქტორს. ეს იმიტომ, რომ ეს თემა აქ არ არის მოცემული სისტემის სახით. მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით ბესიკის შემოქმედების შესახებ, რადგან აღნიშნული თემა აქ ძირითადია, წამყვანია, მამასადაბე, ეპოქის სულისკვეთებით ნაკარნახევ აუცილებლობად გვევლინება. ამრიგად, ერთი და იგივე თემატიკა ერთ შემთხვევაში მოცემულია როგორც ტიპოლოგიური მოვლენა, ხოლო მეორეში — ძალზე შეზღუდული და არაძირითადი მოტივის სახით. ერთი სიტყვით, ლიტერატურა თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარი თემატიკით ხასიათდება: საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანების ურთიერთდაპოკიდებულებისა და სულიერი სამყაროს იმ მხარეს წარმოსახავს ძირითადად, რომლის მიმართ გამახვილებულია საზოგადოებრივი ინტერესი, ანდა, რომელიც შეესაბამება ეპოქის „ხასიათსა და სულს“. ამიტომ იყო, რომ ბესიკის თემატიკა და „პოეტური კილო“ უცხო აღმოჩნდა სამოციანელთა ჩანგისათვის. მწერლობას, რომელსაც „ყამთა სიავემ“ ერის მთელი ცხოვრების მეთაურობა დაკისრა, არ ეცალა ისე ხელგაშლილად ეძღურა ადამიანის ინტიმური გრძნობების გამოსახატავად, როგორც იმღერა ბესიკმა.

ამრიგად, დრო, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების პროცესი და მის საფუძველზე აღმოცენებული იტერესები, იდეები განსაზღვრავს მწერლობის წამყვან თემებს. რაც შეეხება მწერლის ნიჭის ძალასა და ხასიათს, პირად ცხოვრებას, მხატვრულ ოსტატობასა და ინდივიდუალურ შემოქმედებით ნატურას, ამ ფაქტორთა მთლიანობაზე დაპოკიდებული ის, თუ რა მხრივ, რა სიღრმით, ყოველმხრივობით, სიძლიერით და თავისებურებით განსაზოვნდება ეს თემები ან რა დამატება მათ არაძირითადი თემების სახით.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა თემატიკის აღნიშნული ობიექტურ-საზოგადოებრივი საფუძვლით აიხსნება ის ცნობილი ფაქტი, რომ ყოველი დროის მწერლობას, ყოველ მიმდინარეობას აქვს თავისი თემატიკა, მისთვის ნიშანდობლივი „თემატიკური დამოკიდებულება“ ცხოვრებისადმი. ცხადია, ეს შეეხება არა მარტო იმას, თუ თანამედროვე ცხოვრების რომელ მხარეს აქცევს მწერალი თავის შემოქმედების საგნად, არამედ იმასაც, თუ ისტორიული წარსულის რა მომენტით დაინტერესდება იგი.

ყოველი დროის ლიტერატურის მაგისტრალური თემატიკის სფეროს მწერლის თანამედროვე ცხოვრება განაპირობებს. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად ეხმარება და გამოხატავს ეს თუ ის თემა ადამიანთა ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან და არსებით მხარეს, ურთიერთისაგან ასხვავებენ აქტუალურ, ნაკლებად აქტუალურ და ნეიტრალურ თემებს. აქტუალური თემატიკა ყოველი დროის ჭეშმარიტი და მოწინავე მწერლობის სულსა და გულს, წარმმართველ „თემატიკურ საფუძველს“ წარმოადგენს. მწერლის ნიჭის ძალა იმაშიც ვლინდება, თუ რამდენად ორგანულად და ფართოდ გამოხატავს იგი თავის შემოქმედებაში ამ საფუძველს. ამიტომაც, რომ დიდი, ნამდვილად მაღალი და პროგრესული მწერლობა ყოველთვის ამ თემატიკას ემყარება. განსაკუთრებული გამოხატულება პოვა მან კრიტიკულ რეალიზმში. ამ მიმდინარეობის სახით მწერლობამ მთელი თავისი არსებით გამოასახა მოქმედი ცხოვრების სიღრმე, დროის საჭირობოროტო საკითხები და დადებითი ტენდენციები. ამასთან, როგორც ეს უკვე ზემოთ ვნახეთ, მოვლენების წარმოსახვა რეალისტის კლასიკოსების შემოქმედებაში მაშინაც კი ორგანულად უკავშირდება დიდი შემეცნებითი ღირსების მქონე მართალი მხატვრული სახეების შექმნას, როდესაც ამ კლასიკოსთა ძირითადი პოლიტიკური მრწამსი მკდარია და ვერ გამოხატავს დროის მოწინავე სულისკვეთებას.

ჩვენს დროში ამ დიდი ტრადიციის შემდგომი განვითარებით ხასიათდება რეალიზმის ლიტერატურა. ამ უკანასკნელის უპირველეს სასიცოცხლო ნიშანდობლივ თვისებასა და პათოსს ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირი, ნათელი მომავლისათვის ბრძოლა, თანამედროვეობის მართალი და მთელი სისავსით განსახიერება წარმოადგენს.

თემა ყველა ჟანრის სფეროში ერთიანი ზოგადი არსით ხასიათდება, მაგრამ ეს არ ითქმის თემის მხატვრული წარმოსახვის, განსახილველის კონკრეტული ხასიათის შესახებ.

თემა შემოქმედების პროცესში არსებითად ყოველთვის კარგავს ზოგად, განყენებულ ხასიათს, რადგან აქ მის „ცხოვრებისეულ ფორმაში“ გადასვლა, გასინამდვილება ხდება, იგი კონკრეტული ვითარების, გარკვეული მოქმედების, მოვლენების, აღმნიშვნის ან სინამდვილით აღძრული და სინამდვილისაკვე ამსახველი ემოციების, „სულიერი მოძრაობის“ სახეს იღებს. ერთი სიტყვით, იგი სინამდვილისათვის დამახასიათებელი ფორმის ანალოგიური გრძობად-კონკრეტული სახე-მოსილებით ხასიათდება. თემის გასინამდვილებების ეს პროცესი ეპიკურ და დრამატულ ჟანრებში ემყარება დროსა და სივრცეში მოცემულ მიზნობრივ კავშირს, ხოლო ლირიკულ ჟანრებში – განცდების, განწყობილებების, ემოციური ასოციაციების თანამიმდევრულ (შინაგან მიზნობრივ) წყობას.

ფ ა ბ უ ლ ა

ფაბულა ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს იგავს, ამბავს. ლიტერატურის თეორიაში ეს ცნება დამკვიდრებულაა როგორც ეპიკურ და დრამატულ ნაწარმოებთა ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტის სახელწოდება. ცნობილი რუსი დრამატურგის ა. ოსტროვსკის განსაზღვრებით, ფაბულა რაიმე ამბის ან შემთხვევის ყოველგვარ ფერებს მოკლებული მოკლე სქემატური თხრობაა. ჩვეულებრივ კი ფაბულას ახასიათებენ როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოსახული სიტუაციების, დამოკიდებულებების, ხასიათების ისტორიის, საერთოდ, მთელი ამბის, მოქმედების სქემას, ჩონჩხს. მაგალითად, ლ. ქაჩელიის „ტარიელ გოლუას“ ფაბულა ასეთი იქნება: 1905-1907 წლების რევოლუციის პერიოდში ერთ-ერთი სოფლის მებრძოლ გლეხობას სათავეში უდგება საშუალო შეძლების გლეხი ტარიელ გოლუა. მის მხარდამხარ იბრძვის მისი ერთადერთი შვილიც – ლევანი, რომელიც თანსოფლელი აზნაურის ქალს გაიტაცებს საცოლედ. ტარიელი ას-

წორებს შეილის შეცდომას — ქალს მშობლებს უბრუნებს. ქალის მამა, წოდებული სიბუღეილითაც შეყვრიბილი, ავაზაკ გადალენდიას აკვლევინებს ლევანს. მეფის ხელისუფლება კი გლეხების გამო-სვლების ხელმძღვანელობისათვის ტარიელს აპატიმრებს, ხოლო მის სახლ-კარს ცეცხლს მისცემს. ტარიელი ამნისტიით თავისუფლდება და დიდ უბედურებათა გადატანის მიუხედავად მაინც მზადაა განაგრძოს ბრძოლა და ცხოვრება.

შეგვებლო უფრო დეტალურად გადმოგვეცა ეს ამბავი, მაგალითად, გვეთქვა — ვინ არის გადალენდია და როგორ ახერხებს იგი ლევანის მოკლას, ვინ არიან მუნჯი ბაჩუა, გიო, როგორ იქცევა თინა ლევანის სიკვდილის შემდეგ, ვინ არიან ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლები და ა.შ. და მაინც საქმე გვეჩებოდა არა მხატვრულ ნაწარმოებთან, არამედ მისი სქემის, ფაბულის გავრცობილ თხრობასთან, იმის მარტივად გადმოცემულ მოკლე შინაარსთან, რაც მწერალმა შექმნა რეალური სინამდვილის საფუძველზე. ერთი სიტყვით, ჩვენ ვერ აღვიქვამდით ამ ამბავს მხატვრულ მოვლენად, რომელიც თავისი შინაგანი წინააღმდეგობების იმპულსით მოძრაობს და მწერლის რეალისტური ხედვით არის სახემოსილი. ამიტომ ფაბულისათვის შეძლებოდა გვეწოდებინა მხატვრული ნაწარმოების ისეთი კომპონენტი, რომელიც ყველაზე ახლოს დგას მხატვრული წარმოსახვის საფუძვლებთან (საგანთან) და ყველაზე ემპირიულია. ამას ისიც მოწმობს, რომ ერთსა და იმავე ფაბულაზე მსოფლიო ლიტერატურაში მრავალი, ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ნაწარმოებია შექმნილი.

ფაბულა არსებითად ეპიკური და დრამატული, აგრეთვე ლირიკულ-ეპიკური ჟანრების ისეთი კომპონენტი, რომელიც თემასა და სიუჟეტს შორის მდებარეობს, თემის გაობიექტურების, გარკვეული მოვლენების, სიტუაციებისა და ადამიანების სფეროსთან დაკავშირების პირველ გამოხატულებას წარმოადგენს; მამასადაძე, ფაბულა წარმოიქმნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც თემის გაშლა დროსა და სივრცეში მოცემული მიზეზობრივი გასინამდვილეების (სინამდვილის ანალოგიურ გრძობად-კონკრეტულ ფორმაში განსახიერების) სახით გვაქვს მოცემული. იგი მწერლის მიერ აღებული ემპირიული მასალის გარდასახვის, მხატვრულ-იდეური განზოგადების პროცესში იღებს ჩა-

მოყალიბებულ სახეს, მაგრამ თავისი უშუალო ემპირიული ნიადაგისა და წმინდა ამბისეული ბუნების (ხასიათის) გამო, არსებითი შემეცნებითი და ესთეტიკური მონაცემებით არ ხასიათდება.

ასეც შეიძლება ვთქვათ — მას თავისთავად არაერთარი მნიშვნელობა არა აქვს ნაწარმოების მხატვრულ-იდეური კონცეფციისა და ღირსებისათვის. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოსახულ ამბავს რომ ჩამოვაცილოთ შ. რუსთაველის გენია, ე.ი. ის კონკრეტული შემოქმედებითი სახემოსილება, რომლითაც ეს ამბავი სულწაღმურელია ჩვენი ეროვნული კულტურის ამ უდიდეს საგანძურში, ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული პროზა შეგვარება ხელში. ანდა, ავიღოთ, ა. პუშკინის „ევგენი ონგინი“. ამ დიდი ქმნილების ფაბულური სქემა მართლაც ზედმიწევნით მარტივია: ჯერ ტატიანას უყვარს ონგინი, ხოლო შემდეგ ონგინს — ტატიანა. ეს სქემა, თავისთავად აღებული, მხოლოდ მასალა შეიძლებაოდა ყოფილიყო დიდი ეპიკური პოეტური ნაწარმოების შექმნისათვის. თუ არა პუშკინი, ამ სქემიდან ჩვენ ვერ მოვიღებდით „ევგენი ონგინს“.

ფაბულას თვით მწერალი ქმნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე დაკვირვების შედეგად. მაგრამ ხშირად მზამზარეულადაც ეძლევა იგი მხატვარს ლეგენდის, გადმოცემის, შემთხვევის, ფაქტის ან ისტორიული ქრონიკის სახით. შექსპირის რამდენიმე ტრაგედიას („ამლეტი“, „მაკბეტი“, „იულიუს კეისარი“, „ანტონიოსი და კლეოპატრა“ და სხვ.) ისტორიული ქრონიკები დაედო საფუძვლად. სტენდალმა „წითელი და შავი“ სასამართლო ქრონიკაზე ააგო. სასამართლო ქრონიკა გამოიყენა ლ. ტოლსტოიმ „აღდგომაში“, ხოლო ფლობერმა ნამდვილად მომხდარი ფაქტი წარმოსახა „მადამ ბოვარში“.

თავისთავად ცხადია, ეს მზა ამბები ამ იდეურ-მხატვრული ამოცანის შესაბამისად, რომლის განსახიერებისათვისაც იღებს მათ შემოქმედი, გარკვეულ სახეცვალილებას განიცდის ნაწარმოების შექმნის პროცესში. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ფაბულა მანაც მხატვრული ქმნილების ორგანიზმის ის „ტექნიკური“ საფუძველია, რომელიც მსგავსად შენობის საძირკვლისა, მიწის ზემოთ არ ამოდის, და ამ ქმნილების არქიტექტურას არ განაპირობებს.

აქ აღნიშნულის გამოა, რომ ფაბულის ერთგვარი უარყოფაც კი გვხვდება საციალურ ლიტერატურაში. მკვლევართა ერთი ნაწილი სრულიად უარყოფს მის არსებობას და მოითხოვს ფაბულის ცნების საესებით ამოღებას ხმარებიდან — ფაბულას სოუჟეტთან აიგივებს, მათ შორის არავითარ სხვაობას არ ხედავს. მაგრამ, როდესაც ამ თვალსაზრისის დამცველნი სოუჟეტს განსაზღვრავენ როგორც „ამაჟეთა სისტემას“, ან როგორც მხატვრულ ხერხს და, ამავე დროს, აღიარებენ სოუჟეტთა სესხების, სოუჟეტთა „მოარულობის“ თუ „ხეტი-აღის“ შესაძლებლობას, მათი მსჯელობა აშკარად წინააღმდეგობრივი ხდება. ეს იმიტომ, რომ ნამდვილ ლიტერატურაში შეუძლებელია „ამაჟეთა სისტემის“ განშორების, სესხების ძიება. ადამიანურ ურთიერთობათა გარკვეული კომბინაციები, რომლებსაც „მოხეტიალე სოუჟეტებს“ უწოდებენ, სინამდვილეში ფაბულას წარმოადგენს. ამრიგად, არსებობს არა „მოხეტიალე სოუჟეტები“, არამედ მოხეტიალე ფაბულა, მოხეტიალე ამაჟეი, იჟაჟეი; ამასთან, არსებობს არა სოუჟეტის, როგორც „ამაჟეთა გარკვეული სისტემის“ სესხება, არამედ ფაბულისა.

ლიტერატურათმცოდნეობის ზოგიერთ სახელმძღვანელოში შეხვედებით მტკიცებას, თითქოს ნაწარმოებს იმდენი ფაბულა ჰქონდეს, რამდენი ცალკეული ამაჟეიცაა მასში წარმოსახული. ასეთი მსჯელობა მოკლებულია ყოველგვარ აზრს. ყოველ ნაწარმოებს, როგორი დიდი მასშტაბითაც არ უნდა იყოს მასში განსახოვნებული სინამდვილე, ე.ი. როგორი დიდი რაოდენობის ამბებიც არ უნდა იყოს მასში ნაჩვენები, მხოლოდ ერთი ფაბულა აქვს.

ფაბულა ნაწარმოების სოუჟეტის საფუძველია და, თავისთავად ცხადია, ნაწარმოებს მხოლოდ ერთი ასეთი საფუძველი შეიძლება ჰქონდეს.

სიუჟეტი

სოუჟეტი ფრანგული სიტყვაა და სიტყვასიტყვით საგანს ნიშნავს. ლიტერატურათმცოდნეობაში კი ეს ცნება დამკვიდრებულია როგორც ფაბულის მხატვრული გარდასახვის (სახემოსილების), ნაწარმოებში

მოცემული სიტუაციებისა და ხასიათების სისტემის, ძირითადი თხრობითი ნაწილის სახელწოდება. ნაწარმოების შექმნის პროცესში, არსებითად, პირველად სიუჟეტის სფეროში ვლინდება მწერალი, როგორც მხატვარი და მოაზროვნე. აქ ყალიბდება სიტუაციები, ხასიათები, მოქმედებათა განვითარება დროსა და სივრცეში, საერთოდ, კონკრეტული მხატვრული სახემოსილება ეძლევა ფაბულისეულ სქემას. კვლავ ზემოთ მოყვანილ მაგალითს თუ მივმართავთ, ტარიელ ვოლუა, როგორც გარკვეული ტიპური ხასიათი, სიუჟეტში იბადება. აქ მას თავისი ადგილი, მოქმედების გარკვეული ასპარეზი აქვს მიჩენილი. ტარიელს ეხედეთ ოუგანში, გლეხებთან, აზნაურ დავითთან, დაპატიმრებულს. ასევეა წარმოსახული „ტარიელ ვოლუას“ სხვა პერსონაჟებიც. ერთი სიტყვით, სიუჟეტის სფეროს შეადგენს ამბების, ეპიზოდების, სცენების, სიტუაციების, ხასიათების ჩამოყალიბება. ამიტომ სიუჟეტი წარმოადგენს „კავშირებს, წინააღმდეგობებს, სიმპათიებს, ანტიპათიებს და, საერთოდ, ადამიანთა ურთიერთობებს, ამა თუ იმ ტიპის, ხასიათის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიას“.¹

რა აკავშირებს ერთმანეთთან ამ ამბებს, ეპიზოდებს, სიტუაციებს, ე.ი. რა ქმნის სიუჟეტის შინაგან მთლიანობას? მწერალი თითოეულ მათგანს ხასიათების ურთიერთდამოკიდებულებების საერთო ჩარჩოში სკამს და გარკვეულ ბუნებრივ საფუძველს, მიზეზს უძებნის მათ თანამიმდევრობასა და ბუნებრივ კავშირს. ამ საფუძველს, ე.ი. ერთი ამბიდან, ეპიზოდიდან თუ სიტუაციიდან მეორეზე გადასვლის განმაძირობებელ მიზეზს სიუჟეტურ მოტივს უწოდებენ. საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის განვითარების ზოგი მომენტი. დავიწყოთ პოემის დასაწყისით (საექსპოზიციო ნაწილით). როსტეფანი თინათინის სამეფო ტახტზე ასვლის აღსანიშნავად ნადიმს მართავს. უსაზღვრო ზეიმა, მაგრამ როსტეფანი მოიწყენს. ავთანდილი და სოგრატი შეეცდებიან მის გამხიარულებას და დაღონების მიზეზის დადგენას. ამის მისაღწევად მეფეს ჰკადრებენ: უხვი საჩუქრებისა და მოწყალების გაცემამ ზომ არ დაგალონათო. მეფე იძულებული ხდება თქვას ნამდვილი მიზეზი: მე დავებერდი, ხოლო ჩემს სამეფოში არავინ

¹ М. Горький о литературе, гл. 668.

მეგულება ჩემი შემცველი ბურთაობასა და მშვილდოსნობაშიო, ეს კი ავთანდილის, როგორც სწორუპოვარი ვაჟკაცისა და მიჯნურის, თავმოყვარობას შეეხო, რის გამო მან სანადიროდ გასვლა სთხოვა მეფეს. აქ სავსებით ბუნებრივია როსტევეანის დაღონებაც, სოგრატიისა და ავთანდილის ცდაც — გაამხიარულონ მეფე, და, ავთანდილის გულისტკივილიც, გამოწვეული მეფის მიერ თავისი დაღონების ნამდვილი მიზეზის დასახელებით. სავსებით ბუნებრივია სიუჟეტის განვითარების შემდეგი მომენტიც: ნადირობის დროს ტარიელთან შეხვედრა, ტარიელის უცნაური საქციელის გამო როსტევეანის კვლავ დაღონება, თინათინის ჩარევა საქმეში და ავთანდილის გაგზავნა „უცხო მოყმის“ მოსაძებნად. ტარიელის პოვნით ახალი სიუჟეტური ნაკადი ჩნდება: ავთანდილს, როგორც მიჯნურს, ებრალება ტარიელი („წესია მიჯნური მიჯნურსა შეებრალების“) და „თავის მზეს“, ე.ი. თინათინის სახელს შეჭყიცებს, რომ დაბრუნდება და მოეხმარება მას ნესტანის ძებნაში. ავთანდილი ფიცს ვერ გატეხს — თინათინი ჰყავს დაფიცებული.

სავსებით ბუნებრივია და მოტივირებული ნესტანის გადაკარგვაც. მეფეს გარკვეული მოსაზრება ამოძრავებს, როცა სპარსეთის მეფისწულს იწვევს სასიძოდ. მეფის განზრახვა დიდ წინააღმდეგობას აწყდება, ხოლო ტარიელის მიერ მეტოქის მოკვლა მეფის კანონიერ გულისწყრომას იწვევს. მთელ მრისხანებას იგი თავის დას — დავარს დაატეხს, რადგან წესიერად არ აღუზრდია ნესტანი, და მოკვლით ემუქრება. დავარმა იცის, რომ მისი ძმა, მეფე, მუქარას აასრულებს. ამასთან, განრისხებული მეფე სასტიკად სჯის ნესტანს, საბუდამოდ ამორებს მიჯნურს.

ასეთივე ხასიათისაა მთვრალი უსენის მიერ „სამინელი ფიცის“ გატეხა და ნესტანის გადაძალვის საიდუმლოს გამჟღავნება. ამრიგად, დათრობამ უსენის, როგორც ხასიათის, ბუნება გაამიშვლა („აწ ნახეთ მთვრალი ვაჭარი, ცქაფი, უწრფელი, მსწყრომელი“) და ამან გადამწყვეტი როლი ითამაშა ნესტანის ბედში. ხოლო ტარიელს რაინდულმა სულისკვეთებამ უკარნახა, დახმარებოდა ბიძაშვილებისაგან დევნილსა და შევიწროებულ ფრიდონს. ამის გამო მეგობრული კავშირი დამყარდა ტარიელ-ფრიდონს შორის. ეს კი სავსებით ბუნებრივს

ხდის იმ დიდ როლს, რომელიც ითამაშა ფრიდონმა ნესტანის როგორც აღმოჩენის, ისე ქაჯეთის ციხიდან გამოხსნის საქმეში.

როგორც ვხედავთ, სოუჟეტური მოტივი ამბის, სიტუაციების, ამბავთა სისტემის შექმნის, აგების ეს შინაგანი საფუძველი, ყოველთვის ხასიათთა შესაბამისია.

სოუჟეტის განვითარებაში შესაძლებელია მნიშვნელოვან როლს თამაშობდეს ისეთი მოტივიც, რომელიც ხასიათის ატრიბუტი არ არის. ლუარსაბ თათქარიძესა და დარეჯანს შვილი არ ჰყავთ. ეს პერსონაჟთა მდგომარეობა და არა ხასიათისმიერი მოტივი. მიუხედავად ამისა, იგი მრავალმხრივად გამოყენებული მოთხრობის სოუჟეტის განვითარებაში.

სოუჟეტის მთლიანობის შესახებ მსჯელობისას ხშირად მიუთითებენ თხრობის ხერხს. მართლაც, თხრობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სოუჟეტის აგებაში, მაგრამ, ერთი მხრივ, ეს ხერხი მხოლოდ ეპიკურ ნაწარმოებებშია გამოყენებული. მაშასადამე, მას ზოგადი ხერხი არ შეიძლება ეწოდოს. მეორე მხრივ კი, არსებითად, თხრობაც ხომ ხასიათების ხატვაა და ამა თუ იმ სახის სოუჟეტურ მოტივამდე დადის.

სოუჟეტის არსის განხილვისას ხშირად შევხვდებით აგრეთვე მიუთითებს ტიპურობაზე, როგორც სოუჟეტის ბუნებრიობის, დამაჯერებლობისა და მთლიანობის განმაპირობებელ ფაქტორზე. ეს მოსაზრებაც არ არის სწორი, რადგან სოუჟეტის ტიპურობა დამოკიდებულია იმ ამბებისა და მოქმედებების ტიპურობაზე, რომელთა გამოხატულებასაც თვით სოუჟეტი წარმოადგენს; ამავე დროს ტიპურობა ნიშანდობლივია მხოლოდ რეალისტურ ნაწარმოებთა სოუჟეტისათვის და არა ყოველგვარი სოუჟეტისათვის. ელემენტარული ჭეშმარიტებაა, რომ ანტიკური დრამა ან შუა საუკუნეთა ე.წ. რაინდული რომანები, აგრეთვე ხალხური ეპოსი („ამირანდარეჯანიანი“, „ნიბელუნგები“ და სხვ.), ისეთივე სოუჟეტური ნაწარმოებებია, როგორიც ბალზაქისა და ლ. ტოლსტოის რომანები. მაშასადამე, ტიპურობა სოუჟეტის ზოგადი არსის სფეროს არ განეკუთვნება. ამიტომაც, რომ მ. გორკი სოუჟეტის განსაზღვრისას მხოლოდ ტიპის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიაზე კი არ მიუთითებს, არამედ ხასიათის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიაზეც.

ზემოაღნიშნული საკვებით ნათულს ზღის იმ მნიშვნელობასაც, რომელიც სიტუაციითაა მონაცვლეობას აქვს სოუჟეტის განვითარებაში არსებითად, სოუჟეტის განვითარების ძირითადი ელემენტია სიტუაცია. იგი პერსონაჟთა ერთ მომენტში მოცემულ ურთიერთდამოკიდებულების გამოშხატველი ცნებაა. მისი კერძო სახეობა კოლიზიაა, ე.ი. პერსონაჟთა გარკვეული წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება, ამ უკანასკნელთა კოლიზიების ისეთი სისტემა კი, რომელიც პერსონაჟთა გარკვეული ჯგუფების ინტერესთა არსებითი დაპირისპირების, შეურიგებელი ბრძოლის პროცესს წარმოსახავს, ქმნის ინტრიგას, ანდა კონფლიქტს, რაც თავის მხრივ, სოუჟეტის განვითარების შინაგან მამოძრავებელ ფაქტორად, ძალად გვევლინება.

დასასრულ, სოუჟეტის განვითარება სიტუაციითაა მონაცვლეობის, ანდა, უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვი, ინტრიგის, კონფლიქტის პროცესის ხასიათის მიხედვით, გარკვეული ეტაპებისაგან შედგება. ესენია: კვანძის შეკრა, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია და კვანძის გახსნა. ზოგჯერ სოუჟეტის წინ მოცემული გვაქვს ექსპოზიცია.

ექსპოზიცია (ლათინური სიტყვაა, ნიშნავს განმარტებას) სოუჟეტის დასაწყისის ფონს წარმოადგენს. იგი წარმოსახავს საუბუბუქლოს, ამოსავალ ვითარებას სოუჟეტის გაშლისათვის. მას პირობითი პერსონაჟებისა და მათი ურთიერთდამოკიდებულების წინაისტორია შეიძლება ეწოდოს, რადგან აქ ნაჩვენებია ის კონკრეტული ვითარება, რომელიც წინ უსწრებს სოუჟეტისეულ მოქმედებას და გარკვევით მიგვანიშნებს ამ უკანასკნელის წარმმართველ სიტუაციითაა ხასიათზეც. ექსპოზიცია გარემოს (პეიზაჟისა და სხვ.) აღწერასაც წარმოადგენს („პაკო ფაჩალი“).

სოუჟეტის საექსპოზიციო ნაწილი სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვა მოცულობისაა. ეს დამოკიდებულია ნაწარმოების თემასა და ჟანრულ კუთვნილებაზე, მწერლის მხატვრულ მეთოდსა და შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე. ბალზაკის რომანები და მოთხრობები ამ მხრივ საგრძნობლად განსხვავდება ლ. ტოლსტოის რომანებისა და მოთხრობებისაგან; გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ საექსპოზიციო ნაწილი უფრო ვრცელია, ვიდრე მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდულისა“. ამასთან, საერთოდ, რომანის საექსპოზიციო ნაწილი უფრო ვრცელია, ვიდრე მოთხრობისა, ხოლო ამ უკანასკნელის — უფრო

დიდი, ვიდრე ნოველისა. ზოგჯერ უშუალოდ მოქმედებითაც კი იწყება ნაწარმოები, უპირატესად მცირე ფორმის ეპიკური ნაწარმოები.

არსებობს ექსპოზიციის ორი სახეობა: პირდაპირი და არაპირდაპირი (შეფარებული). პირდაპირი ექსპოზიცია მოცემულია ნაწარმოების დასაწყისში, ასეთია, მაგალითად, გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“, ლ. ქაჩელის „ტარიელ გოლუას“, მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ ექსპოზიცია. ექსპოზიციის მეორე სახეობა კი მოცემულია სიუჟეტის სსხვა ეტაპებზე. ამის მაგალითია ე. ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“, მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ და სხვ.

კვანძის შეკვრა სიუჟეტის განვითარების უშუალო ნაწილს წარმოადგენს. სიუჟეტის ამ მონაკვეთში იბადება კონფლიქტი. ი. ჭავჭავაძის „განდევლის“ სიუჟეტში იგი მოცემულია თვით განდევლის აღმართული გრძნობების პირველი ვადვიძების სახით. „ვეფხისტყაოსანში“ კვანძი იკვრება „უცხო მოყმის“ გამოჩენითა და მის საძებრად ავთანდილის წასვლით.

მოქმედების განვითარება და კულმინაცია წინააღმდეგობათა შემდეგმ გაშლასა და გამწვავებას მოიცავს. ვერ ტარიელის პოენა, ხოლო შემდეგ ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია ნესტანისა და ტარიელის ისტორიასთან, თანდათან აღრმავებს კეთილისა და ბოროტის ბრძოლას.

ზოგჯერ სიუჟეტის ეს მხარე პერსონაჟის შინაგან სამყაროში ვლინდება. ამის მაგალითია ი. ჭავჭავაძის „განდევლში“ მწირის ასკეტური იდეალისა და მიწიერი გრძნობების ჭიდილი.

კულმინაცია სიუჟეტის გაშლის ყველაზე დამბულ მომენტს ეწოდება. „განდევლში“ ასეთი მომენტია მწირის ცდუნება. ხოლო „ვეფხისტყაოსანში“ — იერიში ქაჯეთის ციხეზე.

კულმინაციის უშუალო შედეგია კვანძის გასხნა, რითაც სიუჟეტიც მთავრდება. მისი ნიშანდობლივი თვისებაა წინააღმდეგობათა მოხსნა ან ერთის გამარჯვებისა და მეორის დამარცხების, ან წინააღმდეგობის გამოშვკვი გაუგებრობის გამჟღავნების შედეგად (ეს უკანასკნელი უპირატესად კომედიისათვისაა ნიშნული) და სხვ.

აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ სიუჟეტის განვითარების ეს ტრადიციული სქემა, როგორც წესი, მხოლოდ დრამატული ჟანრებისათვისაა დამახასიათებელი. რაც შეეხება ეპიკურ ჟანრებს, აქ ზოგ-

ჯერ სიუჟეტის საფუძვლებს მოქმედების განვითარება კი არ შეადგენს, არამედ მთავარი პერსონაჟის თავგადასავალი, სხვადასხვა, სავსებით დამთავრებული ეპიზოდისა და ამბის თხრობა. ასეთ ნაწარმოებებში სიუჟეტის მამოძრავებელი ფაქტორი ხასიათია. ასეთია სათავედასავლო ნაწარმოებისა და მოთხრობების სიუჟეტი, აგრეთვე ისეთი ნაწარმოებებისაც, როგორცაა ლერმონტოვის „ჩვენი დროის გმირი“.

იგივე ითქმის ლოკუმენტური ეპიკური ჟანრების შესახებაც.

სიუჟეტის ანალიზი ყოველთვის დაკავშირებულია ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკური სამყაროს ამოცნობასთან, მწერლის მიერ დასახული მხატვრული ამოცანის ნათელყოფასთან. ეს გულისხმობს ნაწარმოების, როგორც მთლიანი ცოცხალი ორგანიზმის, ყველა კომპონენტის ურთიერთმიმართებებში, ე.ი. მთლიანობაში შესწავლას. ამიტომ დამაჯერებლობას მოკლებულია სტრუქტურალიზმის თვალსაზრისი, რომელიც სიუჟეტის მხოლოდ აგების ხერხების თავისთავადი ანალიზით ისაზღვრება, მსგავსად 20-იანი წლების რუსული ფორმალიზმისა. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან სტრუქტურალისტურ პოეტიკას უფრო სრულქმნილ განხილვაზე, არც მიუწვდება ხელი. აქ ისეთივე მდგომარეობა გვაქვს, როგორსაც ეხედავთ ლექსის სტრუქტურალისტური ანალიზის დროს ლექსის ლექსიკური და მეტრული კომპონენტების თავისთავადი რაოდენობრივი აღრიცხვის სახით.

კომპოზიციის

კომპოზიცია (ლათინურად — შეთხზვა, შედგენა) მხატვრული ნაწარმოების წყობას, აგებულებას, ნაწილების ურთიერთშეხამებას, თანაზომიერებას, სისტემას წარმოადგენს. იგი გვევლინება როგორც მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი კანონი, დიდმნიშვნელოვანი კომპონენტი, ლიტერატურული ნაწარმოების როგორც შეშეცნებითი, ისე ესთეტიკურ-მხატვრული ღირსების ერთ-ერთი განმაპირობებელი.

კომპოზიციის ზოგადი არსი თავისებურ გამოხატულებას პოულობს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებში, ხოლო ამ უკანასკ-

ნელთა თავისებურებანი — ჟანრებში, ბუნებრივია, თითოეული მათგანის სპეციფიკის შესაბამისად. კერძოდ, ეპოსსა და დრამაში კომპოზიციის საფუძველს შეადგენს სიუჟეტი, ლირიკაში — გრძნობის, ემოციის მოძრაობა, განვითარება და პოეტური რიტმი: ამასთან, დრამაში იგი გარკვეულ მკაცრ კანონებს უკავშირდება, უფრო ზოგადგვაროვნულია მაშინ, როდესაც ეპოსში უფრო თავისუფალ, მრავალფეროვან ხასიათს ატარებს. აქ აგრეთვე ჟანრებიც უფრო მეტად განსხვავდება ერთმანეთისაგან კომპოზიციის მხრივ, ვიდრე დრამასა და ლირიკაში. კომპოზიციის ყველა ეს გვაროვნული და ჟანრული თავისებურებანი ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა და ჟანრების დახასიათებისას აღინიშნება. აქ კი მხოლოდ სიუჟეტურ და რიტმისეულ კომპოზიციათა საერთო ნიშანდობლივ თვისებებს შევხებით.

კომპოზიციის პირველი სახეობა ორი მომენტის მთლიანობას მოიცავს. ერთი მხრივ, ეს მთლიანობა თვით სიუჟეტის წყობაა. აქ იგულისხმება სიუჟეტის ნაწილთა მოცულობა და ურთიერთთან შესაბამისობა, აგრეთვე ისიც, თუ სიუჟეტი რა ხერხითაა შექმნილი: აღწერით, დიალოგებით, მონოლოგებით თუ პერსონაჟის თხრობით. მეორე მხრივ, სიუჟეტის ნაწარმოებები მოიცავს მთელ რიგ ისეთ ცალკეულ აღწერით ეპიზოდებს ან სხვადასხვა მოტივის მომცველ ისეთ სიტუაციებს, რომლებიც ხასიათდებიან და მოქმედების სიუჟეტური წარმოსახვის კონკრეტიკობას, გავრცობას ან ფონს წარმოადგენენ. ასეთია: ჩართული ეპიზოდები, პორტრეტები, მოქმედებისა და ხასიათის ეული დეტალების, პეიზაჟის, ან, საერთოდ, მოქმედების ადგილის აღწერა, ზოგჯერ პროლოგი და ეპილოგი, ან პერსონაჟთა წინა ცხოვრება, ისტორია და კვანძის გახსნის მომდევნო თავგადასავალი, ერთი სიტყვით, ე.წ. სტატიკურ და თავისუფალ სიტუაციათა და მოტივთა მთელი სისტემა. ეს ის სიტუაციები და მოტივებია, რომლებიც სიუჟეტის განვითარების აუცილებელ რგოლებს არ წარმოადგენენ, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების მთელი სტრუქტურის საესებით ბუნებრივი ნაწილებია როგორც ასახვითი, ისე წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით. მათი ადგილი და შეფარდება არა მარტო ერთმანეთთან, არამედ სიუჟეტის წყობასთანაც კომპოზიციის გარღვეულ კომპონენტს

წარმოადგენს და სავსებით ჩამოყალიბებულ სახეს აძლევს ნაწარმოების აღნაგობას.

ამიტომ კომპოზიცია ნაწარმოების მთლიანობას, შინაგან წყობას წარმოადგენს, განპირობებულს მხატვრის იდეურ-შემოქმედებითი კონცეფციით.

ყოველი ნამდვილი ლიტერატურული ნაწარმოები აუცილებლად მოიცავს გარკვევით გამოვლენილ ცენტრს, რომლის ირგვლივ ლაგდება პერსონაჟები, ამბები და დეტალები მათი ხასიათისა და მნიშვნელობის შესაბამისად. ბალზაკი პერსონაჟებისა და მოვლენების ასეთ განლაგებას მზის სისტემას ადარებს, ერთგვარ „მოკაშკაშე თანავარსკვლავედს“, რომელსაც მწერალი გარკვეული მიმართულებით წარმართავს და აწესრიგებს. პერსონაჟების, მოვლენების, დეტალების ერთიან ცოცხალ ორგანიზმად წარმოსახვის მათორგანიზებელი, საფუძველი (ცენტრი) შეიძლება იყოს მთავარი გმირი ან კონფლიქტი. ლ. ტოლსტოის „ოშა და მშვიდობაში“ ასეთ მათორგანიზებულ ძალად გამოდის არა მთავარი გმირი (საერთოდ, ძნელია ამ ნაწარმოების პერსონაჟთაგან მთავარი გმირის გამოყოფა), არამედ ისტორიული კონფლიქტი — 1812 წლის სამამულო ომი, რომელმაც გამოაღვიძა და ამოქმედა რუსი ხალხის ეროვნული შეგნება. ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუაში“ მთავარი გმირი ტარიელ გოლუა ასრულებს ასეთ ფუნქციას: ყველაფერი, რაც ხდება ამ ნაწარმოებში, ამა თუ იმ სახით უკავშირდება ამ პერსონაჟს ან მიმართულია ამ მთავარი გმირის მონუმენტური ხასიათის გამოსაკვეთად. ლევანის მონაწილეობა გლეხთა მოძრაობაში, მისი კავშირი აზნაურ დავითის ქალთან, დავითის დამოკიდებულება გლეხობასთან, კერძოდ, ლევანთან, გადალენდიას ტრეფიალი თინასადმი, გადალენდიას მიერ ლევანის მოკვლა, ტარიელის დაპატიმრება, მისი სახლ-კარის გადაწვა, მუნჯი ბარუა, გიო, ბეჟანი, მთელი სოფლის დახმარება დამხობილი კერის განსაახლებლად და სხვ., ერთ მთლიან სისტემას წარმოადგენს, რომლის ცენტრში ტარიელ გოლუა დგას. მწერლის მიზანს არა მარტო 1905 წლის რევოლუციაში ქართული სოფლის მონაწილეობის წარმოსახვა შეადგენდა, არამედ გლეხთა მასებში რევოლუციური რომანტიკის, მომავალი ბრძოლების რომანტიკის შექმნაც. ტარიელ გოლუა დიდი წინააღმდე-

გობებისა და უბელურების ზღაპრითიდან გაქცევად გამოდის, რაც ასე კარგად ჩანს ნაწარმოების ფინალში. ეს კი დამარცხებულის ნათელი მომავლის, პოტენციური გამარჯვების რომანტიკული ცხადყოფაა.

შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ცენტრს ტარიელ-ნესტანის ბული წარმოადგენს. პოემის ყველა პერსონაჟი, ყველა ამბავი, განათებული რუსთველისეული ჰუმანიზმის ზოგადსაკაცობრიო პრინციპებით, ლაგდება აღნიშნული ბუდის ჩარხის უკუღმა და წაღმა ტრიალის გზადავზა. კეთილის ბოროტზე გამარჯვება, უპირველეს ყოვლისა, ტარიელისა და ნესტანის სიყვარულის გამარჯვებაა.

ი. ჭავჭავაძის „ვლახის ნამბობის“ ცენტრს ქნის კონფლიქტი და არა მთავარი გმირი (რადგან გაბრაოც ისევა მთავარი გმირი, როგორც მებატონე დავითი). ამ კონფლიქტის შესაქმნელად და გასაძლიერებლად შემოჰყავს მწერალს ნაწარმოებში პეპია, თამრო, მღვდელი და სხვ.

მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობითაც არის განპირობებული მხოლოდ აუცილებელი წარმოსახვა. თავისთავად როგორი საინტერესოც არ უნდა იყოს ესა თუ ის ამბავი ან ხასიათი, თუ მას მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრის, მხატვრული ამოცანის განსახიერებაში რაიმე „წვლილის შეტანა“ არ შეუძლია, შეუთავსებელია მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციურ მთლიანობასთან. ამიტომ მწერალი არჩევს მხოლოდ აუცილებელს, მხოლოდ საჭიროს, და რაც უფრო დიდია მწერალი, როგორც მხატვარი, მით უფრო მკაცრია იგი ამ მხრივ. ამის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ და ი. ჭავჭავაძის ეპიკური ნაწარმოებები.

როგორც ამ, ისე ყველა სხვა შემთხვევაშიც მწერლის იდეურ-მხატვრული კონცეფცია განსაზღვრავს ნაწარმოებთა მკაცრ თანამიმდევრულ მთლიანობას, კომპოზიციური ცენტრის შექმნას, მხოლოდ აუცილებლის წარმოსახვას, ფერების განაწილებას, წარმოსახულ მოვლენებს შორის ლოგიკურ კავშირს. ამიტომ ყოველგვარ აზრს მოკლებულია კომპოზიციის მიჩნევა ნაწარმოების გარეგან ფაქტორად ან მხოლოდ მხატვრულ ხერხად. ასევე მცდარია კომპოზიციის მხოლოდ სიუჟეტის წყობამდე დაყვანა. მართალია, კომპოზიციის დასაყრდენს ეპიკურ და დრამატულ ან ლირიკულ-ეპიკურ ნაწარმოე-

ბებში სიუჟეტი წარმოადგენს, მაგრამ ამ ნაწარმოებთა არასიუჟეტური ნაწილებიც სიუჟეტთანაა დაკავშირებული, მას აძლიერებს, სრულყოფს. ამიტომ კომპოზიცია ისევე გულისხმობს მათ ორგანიზებას, წყობას, როგორც სიუჟეტისას. ბალზაის ჩვენთვის უკვე ცნობილ ფიგურალურ გამოთქმას თუ გამოვიყენებთ, ისინი სიუჟეტის თანავარსკვლავედია, მაგრამ არა ისეთი, რომელიც მხოლოდ მზის სხივებს უკუფენს, არამედ თვითონაც აძლიერებს სხივთა ბრწყინვალეებას. ამის საილუსტრაციოდ ავიღოთ ისეთი, შედარებით თითქმის ყველაზე ნეიტრალური კომპონენტი, როგორიცაა პეიზაჟი. იგი ნამდვილ მხატვრულ ნაწარმოებში არასოდეს არ გვევლინება თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე სამკაულის სახით, ყოველთვის გარკვეულ ასახვითემოციურ ფუნქციას ასრულებს. გაეისხნოთ ი. ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღის“ ან „განდევლის“ დასაწყისი. ორივე შემთხვევაში ისინი შინაგანადაა შერწყმული ამ ნაწარმოებთა მთელ ორგანიზმთან და იდეურ-მხატვრულ კონცეფციასთან.

კიდევ უფრო მეტი სიმკვეთრით ავლენს ამ შინაგან კავშირს პორტრეტი. როგორც ვნახეთ, ეპიკურ ნაწარმოებში ხასიათის ინდივიდუალიზაცია (გარკვეული ადამიანის, ინდივიდის სახით წარმოსახვა) ხდება არა მარტო მოქმედების, მეტყველებისა და ქცევის მიხედვით, არამედ ფიზიკური გარეგნობისა და ჩაცმულობის მიხედვითაც. პერსონაჟის ეს უკანასკნელი მხარე (პორტრეტი) ხასიათის გახსნის ერთ-ერთი არსებითი ასპექტია. გაეისხნოთ, მაგალითად, ლუარსაბისა და დარეჯანის პორტრეტები, რომლებიც ი. ჭავჭავაძემ საგანგებოდ აქვს აღწერილი, ან „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარ გმირთა პორტრეტები, რომლებიც უპირატესად თვით პერსონაჟისეულ ურთიერთდახასიათების მეშვეობით აქვს წარმოსახული შ. რუსთაველს. ყოველი მათგანი გარკვეულ ორგანულ კავშირშია სიუჟეტთან. იგივე ითქმის ჩართული ეპიზოდების, პროლოგისა და ეპილოგის ან არასიუჟეტური სიტუაციების შესახებ. მაგალითად, არსებითად, ჩართულ, არასიუჟეტურ (სტატიკურ) სიტუაციად გვევლინება ლუარსაბისა და დარეჯანის მწვავე პაექრობა ბუზების რაოდენობის, უკეთესი თევზეულის, ჩიხირთმისა და ბოზბაშის შესახებ. მაგრამ განა ყველაფერი ეს არ ემსახურება ამ

ტიურ ხასიათთა განხნას, ზოლო ამდენად „სიუჟეტის ინტერესებსა“?

ამოგად, მხატვრული ნაწარმოების ყველა შემადგენელი ნაწილი (ამბავი, პერსონაჟი, პეიზაჟი, პორტრეტი...) ასახეითი და მხატვრული აუცილებლობით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, ერთ მთლიან ცოცხალ ორგანიზმს ქმნის, ზოლო ამ მთლიანობას, შინაგანი კავშირის სისტემას, წყობას, განლაგებას, თანამიმდევრობას, კონსტრუქციას, კომპოზიცია ეწოდება.

როგორც ზემოთ ითქვა, ლირიკული ნაწარმოების კომპოზიციის საყრდენს გრძობა, განწყობილება და რიტმი წარმოადგენს. ლირიკულ ნაწარმოებში თავიდან ბოლომდე გრძობათა ერთი რკალი მოძრაობს, რაც ფორმის კომპონენტებიდან ძირითადად რიტმის მეშვეობით იხატება. რიტმი ლირიკული ნაწარმოების შინაარსის გამოსახვის ძირითადი საშუალებაა, უფრო სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყვოდით, თვით ეს შინაარსი მოითხოვს და ქმნის შესატყვის რიტმს, ლირიკული შინაარსის ეს კანონზომიერება კარგად გამოხატა გოეთემ ეკერმანთან საუბარში: ჩემი რომანული ელემენტების შინაარსი ბარონის ღონეუანის ტონითა და ზომით რომ გადმოშეცა, ყველაფერი, რაც მათმა ნათქვამი, შეუფერებლად მოგვეჩვენებოდაო. ბერანეს შენიშენით კი, თემატური მოტივი (გრძობა, განწყობილება) განსაზღვრავს ლირიკული ნაწარმოების არა მარტო მეტრს, რიტმს, საერთოდ, არამედ გრამატიკულ წყობასაც, ე.ი. პოეტურ სინტაქსს, აგრეთვე პოეტურ ლექსიკასა და გარიტმის წესსაც კი.

პერსონაჟი

როგორც ვნახეთ, სიუჟეტის განვითარების ძირითად ფაქტორს, არსებითად, პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულება და ხასიათები წარმოადგენს. ისიც ცნობილია, რომ ეპიკურ და დრამატულ ნაწარმოებთა სახეობრიობაც ძირითადად იმავე სამყაროს წარმოსახვას გულისხმობს. ასეც შეიძლება ვთქვათ: სინამდვილის განსახოვნება აქ, უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟთა სახეების

შექმნა. ამიტომ უწოდებდა მ. გორკი ლიტერატურას „ადამიანთ-
მცოდნეობას“. ამიტომვეა აღიარებული ლიტერატურის მთავარ
საგნად ადამიანი და მისი ცხოვრება.

მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოსახულ მოქმედ პირთა აღსანი-
შნავად ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებულია ცნებები:
პერსონაჟი, ხასიათი, ტიპი და გმირი. მათგან პერსონაჟი ზოგად
(გვარუბით) ცნებას წარმოადგენს. ხოლო გმირი, ხასიათი და
ტიპი — კერძობითს. ისინი მხოლოდ გარკვეული პერსონაჟების
მიმართ გამოიყენებიან. ამასთან, ხასიათის და გმირის ცნებები
არსებითად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ეს განპირობებუ-
ლია იმითაც, რომ ამჟამად გამოთქმა — „ლიტერატურული ნა-
წარმოების გმირი“ — უკვე აღარ გულისხმობს მარტო დადებით
პერსონაჟებს. იგი უარყოფით სახეებსაც მოიცავს. დადებითის აღ-
სანიშნავად ლიტერატურათმცოდნეობაში ახალი ტერმინი — და-
დებითი გმირი, გმირული ხასიათი დამკვიდრდა.

პერსონაჟი წარმოდგება ლათინური სიტყვისაგან და ნიშნავს
პიროვნებას. ლიტერატურათმცოდნეობაში პერსონაჟი ეწოდება
ნაწარმოების მოქმედ პირს საერთოდ.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა პერსონაჟებად კი, გარდა ადა-
მიანისა, გვევლინებიან:

1. ბუნების საგნები და მოვლენები. ვაჟა-ფშაველას „მთანი მა-
ლალნის“ პერსონაჟები მთებია, ისინი ადამიანების მსგავსად სამ-
შობლოს ბედზე არიან დაფიქრებულნი. მორის მეტერლინკს
„ლურჯ ფრინველში“ ძირითადი სახეების — ტილტილისა და მი-
ტილის — გვერდით პერსონაჟებად აქვს წარმოდგენილი საკვები
პროდუქტები: შაქარი, ფქვილი, პური...

2. მცენარეები. ვაჟა-ფშაველა მოთხრობებში: „ია“, „ქუჩი“, „ფესუ-
ები“, „ვერხვი“ წარმოსახავს მცენარეულ სამყაროს. მათი გაადა-
მიანურებით მწერალი საზოგადოების წინაშე აყენებს მეტად მნი-
შვნელოვან საკითხებს.

3. ცხოველები განსაკუთრებით ნიშანდობლივია იგავ-არაკების-
ათვის, სადაც ყოველი ცხოველი თითქმის ყველა შემთხვევაში
ერთი და იმავე ძირითადი ნიშნით არის წარმოდგენილი. მაგა-

ლითად, როგორც ფოლკლორულ, ისე ლიტერატურულ იგავ-
არაკებში მელა ეშმაკია, მგელი — გაუმაძღარი, ლომი — ძლიე-
რი და ა.შ.

4. ფრინველები. ვაჟა-ფშაველას ეკუთვნის ბევრი ისეთი მხატ-
ვრული ნაწარმოები, რომლებშიც პერსონაჟებად ფრინველები
არიან გამოყვანილი (მაგალითად, „ჩხიკეთა ქორწილი“, „მტრედე-
ბი“, „ბუნების მგოსნები“ და სხვ.).

ამასთან, ლიტერატურაში გვხვდება ბუნების საგნებისა და მო-
ვლენების ისეთი სახეებიც, რომლებიც ეპიზოდურია და სინამ-
დვილის პირდაპირე ასახვის დანიშნულებას ასრულებენ. ეს კი
იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი
ასეთი ხასიათის ყველა სახე არ შეიძლება პერსონაჟად ჩაითვა-
ლოს. გარდა საერთო სახეობრივი თავისებურებისა, პერსონაჟს
საკუთარი სპეციფიკაც გააჩნია. ბუნების საგნებისა და მოვლენე-
ბის, მცენარეთა და ცხოველთა სამყაროს წარმომადგენელთა სა-
ხეები მხატვრულ ლიტერატურაში მხოლოდ მაშინ გვევლინება
პერსონაჟებად, როდესაც ისინი არა მხოლოდ უშუალოდ ასახ-
ული მოვლენების ობიექტურ შინაარსს გადმოსცემენ, არამედ,
რაც მთავარია, ადამიანური თვისებებითაც ხასიათდებიან.

ლიტერატურაში დამკვიდრებულია პერსონაჟის წარმოსახვის
შემდეგი ძირითადი ხერხები:

1. პერსონაჟის პორტრეტი, ე.ი. პერსონაჟის გარეგნობის დახა-
სათება, რაც ორგანულად შეესაბამება ხასიათის ძირითად ნიშნებს.

2. პერსონაჟის ბიოგრაფია. დიდი და საშუალო ფორმის ეპი-
კურ ქმნილებებში მოთხრობილია პერსონაჟთა არა მარტო ის
თავგადასავალი, რომელიც სიუჟეტის ძირითად ხაზს უკავშირდე-
ბა, არამედ ადრინდელი ცხოვრებაც. იღია ჭავჭავაძე ლუარსაბის
ცხოვრების ახალგაზრდულ პერიოდს საკმაოდ ვრცლად გადმო-
გვცემს. ბალზაკი „ოცდაათი წლის ქალში“ მოკლედ, მაგრამ სუ-
რათონად გვაცნობს მარკიზ ჟიული ევლმონის ახალგაზრდობის
პერიოდის ისტორიას. ანალოგიური მაგალითია ჩიჩიკოვის სწავ-
ლისა და დავაჟკაცების ამბების აღწერა გოგოლის „მკვდარ სუ-
ლებში“.

3. პერსონაჟის დახასიათება გარემომცველი საგნებით. უშუალო საგნობრივი გარემოს წარმოსახვაც გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის პერსონაჟის შესახებ. ჩ. დიკენსი რომანში „დიდი იმედები“ საგანგებოდ აღწერს ქალბატონ ზევშემის საცხოვრებელ სახლს, ამ ოდესღაც მდიდარ და ბრწყინვალე ბუდეს ინგლისური არისტოკრატიული ოჯახისას, რომელიც ახლა თანდათან ინგრევა და ნადგურდება. ეს სურათი სავსებით ნათლად ახასიათებს სახლის პატრონის ცხოვრებასაც. ნ. გოგოლის „მკვდარ სულელებში“ სობაკევიჩის სახლი მორთულია ისეთივე მასიური და უხეში ნაკეთობის ნივთებით, როგორიც მათი მფლობელია. ვაჟა-ფშაველა „გველის მჭამელში“ დიდ ადგილს უთმობს მთავარი პერსონაჟის ურთიერთობას მცენარეთა სამყაროსთან, რაც მკვეთრად ავლენს მინდიას ხასიათის განსაკუთრებულობას როგორც საერთოდ, ისე, კერძოდ, ბუნების განცდის მხრივ.

4. პერსონაჟის მოქმედება. პერსონაჟის მოქმედებაში იხატება მისი ხასიათის პიროვნული და საზოგადოებრივი თავისებურებანი. პერსონაჟის დახასიათების აღნიშნული ხერხი განსაკუთრებით ნიშანდობლივია დრამატული ფანრებისათვის.

5. პერსონაჟის იდეალების წარმოსახვა. მწერალი მთავარი პერსონაჟის იდეალების გადმოცემას საგანებო ყურადღებას აქცევს. ეს ხდება სხვადასხვა დამოკიდებულების ჩვენებით სამშობლოს ბედთან (ი. ჭავჭავაძის „ქართლის დედა“, დ. ერისთავის „სამშობლოს“ მთავარი გმირები), სოციალურ ვითარებასთან, საკუთარ კლასთან და, საერთოდ, ეპოქის მოწინავე ძალებთან (ი. ჭავჭავაძის მოთხრობები, მ. გორკის თხზულებანი...).

6. პერსონაჟის განცდების წარმოსახვა. მხატვრული ლიტერატურა, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, განსაკუთრებით დიდი სისავსით წარმოსახავს ადამიანთა განცდებს, შინაგან სულიერ სამყაროს. მაგალითად, სოფოკლეს ტრაგედია „ანტიგონეში“ მწერლის ძირითადი ყურადღება გადატანილია ანტიგონეს მღელვარებაზე, რომელიც გამოწვეულია იმით, რომ მფევე კრეონტის ბრძანებით დაუმარხავი უნდა დარჩეს მისი ძმა პოლინიკე, რომელმაც სამშობლოს უღალატა და მშობლიური ქალაქის წინა-

აღმდეგ მტრების რიგებში იბრძოდა. დიდი ადგილი აქვს დათმობილი პერსონაჟთა განცდებს კლასიკური მწერლობის ისეთ ნიმუშებში, როგორცაა: შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, შექსპირის „ჰამლეტი“, გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ენებანი“...

7. პერსონაჟის ჩვევების წარმოსახვა. ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანის“ პერსონაჟს — ლუარსაბ თათქარიძეს, უცხო კაცის სტუმრობა არ უყვარდა არა სიძუნწის გამო, არამედ იმიტომ, რომ სტუმრის მიღების დროს ტანტიდან უნდა ამდგარიყო და ტანთ ჩაეცვა. ეს კი ლუარსაბს საშინლად ეჯავრებოდა, რადგანაც მას ჩვეულებად ჰქონდა ზამთარ-ზაფხული საცვლების ამარა გაეტარებინა. იგი პერანგზე ქურქს მხოლოდ მაშინ მოისხამდა ხოლმე, როცა დიამბევი ესტუმრებოდა. გიორგი ერისთავის კომედია „ძუნწის“ პერსონაჟი კარაპეტა დაბალოვი ლამაზობით ოქროს ფულებით სავსე პატარა ქისებს ჰაერში ბურთივით ათამაშებს, რაც დიდ სიამოვნებას ჰგვრის.

8. პერსონაჟის პირდაპირი დახასიათება. პირდაპირი დახასიათებისას მწერალი უშუალოდ მოგვითხრობს პერსონაჟის შესახებ. ეს პერსონაჟის გამოსახვის ერთ-ერთ მთავარ ხერხს წარმოადგენს საკუთრივ ეპიკურ ჟანრებში. მაგალითად, ბალზაკის „ადამიანური კომედიის“, ლ. ტოლსტოის „ომი და მშვიდობის“, ი. ჭავჭავაძის მოთხრობების პერსონაჟთა სახეები ძირითადად შექმნილია გმირის პირდაპირი დახასიათებით.

9. დახასიათება ხსვა პერსონაჟთა საშუალებით. ლიტერატურის კლასიკოსები ხშირად მიმართავენ პერსონაჟის დახასიათების ამ ხერხს. ცნობილია, რომ ლესინგი აღტაცებული იყო „ილიადას“ იმ ადგილით, სადაც ტროელი მოხუცებულები ომზე მსჯელობისას გაკვირვებულნი არიან იმით, რომ ასეთი დიდი ბრძოლა ქალისათვის დაიწყო. მაგრამ როდესაც ისინი დაინახავენ მშვენიერ ულენეს, რომელიც იმ დროს იქ გამოივლის, მაშინვე აზრს შეიცვლიან და ერთხმად აღიარებენ: ამგვარი ლამაზი ქალისათვის, მართლაც, შეიძლება ომის დაწყება.

10. პერსონაჟის ენობრივი დახასიათება. პერსონაჟის მეტყველება გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მისი ხასიათის არსებით

მხარეებზე. ი. ჭავჭავაძე „გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროის სცენებში“ გლახა ჭრიაშვილის ხასიათსა და დაულაგებელ აზროვნებაზე ძირითადად მისი მეტყველების საშუალებით გვაძლევს წარმოდგენას.

11. მოლაპარაკე გვარი. მოლაპარაკე გვარის საშუალებით მწერალი პერსონაჟის ხასიათის ძირითადი ნიშნის ხაზგასმას ახდენს. ამ ხერხს, რომელიც პირველად ანტიკურ ლიტერატურაში აღმოცენდა, განსაკუთრებით ხშირად იყენებდნენ კლასიციისტი მწერლები. მოლაპარაკე გვარს ვხვდებით რეალისტებთანაც. მაგალითად, გრიბოედოვის გენიალური კომედიის პერსონაჟის მოლჩალინის გვარი ბევრ რამეს გვეუბნება მისი პიროვნების შესახებ. ქართველი რეალისტებიც ხშირად მიმართავდნენ მოლაპარაკე გვარს. ასეთია, მაგალითად, გ. წერეთლის პერსონაჟები: თავჭყვილაძე, ფულავა; ე. ნინოშვილის მკლავაძე, უიშვილი, მუნჯაძე, მცირიშვილი და სხვ.

დადებითი გმირი

დადებითი გმირის პრობლემის მეცნიერული შესწავლა არსებითად მე-20 საუკუნეში იწყება. მართალია, მე-19 საუკუნის გამოჩენილი მოაზროვნეების, უპირატესად დიდი რუსი რევოლუციონერი დემოკრატების სტატიებში გვხვდება უაღრესად ფასეული გამონათქვამები დადებითი იდეალის გამომხატველი პერსონაჟების შესახებ, მაგრამ მათ სისტემური ხასიათი არ გააჩნიათ.

დადებითი გმირის პრობლემის შედარებით ნაწილობრივი გაშუქება XX საუკუნის ოციან წლებამდე აიხსნება იმით, რომ კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები ძირითადად უარყოფით პერსონაჟებს ქმნიდნენ, ამ ტენდენციამ იმდენად აშკარად გამოხატული სახე მიიღო, რომ ზოგი დიდი მხატვრის ნაწარმოებში მხოლოდ უარყოფითი ადამიანების სახეები გვხვდება.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს კრიტიკული რეალიზმი, სერთოდ, არ ქმნიდა დადებით გმირთა სახეებს. პირიქით, ა. პუშკ-

ინის, ი. ლერმონტოვის, ნ. ნეკრასოვის, ი. ტურგენევის, ი. ჭავჭავაძის, ა. ჩეხოვისა და სხვა მწერალთა ქმნილებებში გვხვდება ბევრი დადებითი პერსონაჟი. ამიტომ, ზემოთ აღნიშნული დადებითი სახეების წარმოსახვის მხოლოდ შედარებით სიმცირეზე მიუთითებს.

რუს რევოლუციონერ დემოკრატებს საგანგებოდ არ შეუსწავლიათ დადებითი გმირის პრობლემა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათ კრიტიკულ სტატიებში დადებით იდეალზე მსჯელობისას გვხვდება უაღრესად საინტერესო შენიშვნები ამ საკითხზე. ბელინსკი, ეხებოდა რა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის რუსეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებას, მიუთითებდა სინამდვილის იმ ნაკლოვან მხარეებზე, რომლებსაც მკვეთრად ხატავდა რუსული კრიტიკული რეალიზმი. ამასთან, იგი ხაზს უსვამდა იმასაც, რომ მაშინ დადებითი ადამიანებიც საკმაო რაოდენობით არსებობდნენ. ანალიზებდა რა ამ მოვლენას XIX საუკუნის 30-40-იანი წლების კრიტიკული რეალიზმის მწერლობის ამოცანებთან დაკავშირებით, ბელინსკი დაასკვნია: „კარგი ადამიანები რომ ყველგან არიან, ეს ისედაც ცხადია, ისინი რუსეთში რუსი ხალხის არსების მიხედვით გაცილებით მეტნი რომ უნდა იყვნენ, ვიდრე თვით სლავიანოფილებს ჰგონიათ... ყველაფერი ეს ჩემთვის აქსიომაა, როგორც $2 \times 2 = 4$. მაგრამ, სადარდელი სხვა რამეა: ლიტერატურას მაინც არ შეუძლია გამოიყენოს ეს კარგი ადამიანები, მაგრამ ისინი არსებობენ სინამდვილეში“.

ამასთან, ეს გარემოება ბელინსკის დროებით მოვლენად მიაჩნდა. მისი აზრით, დადგებოდა დრო, როცა „ნატურალურ სკოლას“ მოუხდებოდა დადებითი ტიპების წარმოსახვაც. ლიტერატურის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე კი ბელინსკის „ნატურალისტი მწერლის“ ძირითად ამოცანად მიაჩნდა რუსული სინამდვილის უარყოფითი მოვლენების ჩვენება. ეს გამოძინარეობდა იმ მიზნიდან, რომლის შესახებაც იგი მიუთითებდა წერილში გოგოლისადმი: „ხალხში იმ ადამიანური ღირსების გრძნობის

გაღვიძება, რომელიც ამდენი საუკუნეა დაკარგულია სიბინძურესა და ნაგავში“¹!

დადებითი გმირის პრობლემის შესახებ რუსული მწერლობის განვითარების კონკრეტულ საკითხებთან დაკავშირებით, საყურადღებო მოსაზრებებია გამოთქმული აგრეთვე გერცენის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის, პისარევისა და შჩედრინის კრიტიკულ წერილებში.

უაღრესად საინტერესოა გერცენის მოსაზრებანი. მისი აზრით, ყოველ ეპოქას თავისი დადებითი გმირი ჰყავს. კერძოდ, XIX საუკუნის 20-30-იანი წლების საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დადებით გმირებს წარმოადგენდნენ დეკაბრისტების თაობის წარმომადგენლები. გერცენი დეკაბრისტის ტიპურ სახედ ჩაცკის მიიჩნევდა. როგორც ცნობილია, შესაბამისი პერიოდის თავადაზნაურული ახალგაზრდობის ტიპური წარმომადგენლის მხატვრულ გამოსახულებას წარმოადგენს აგრეთვე ევგენი ონეგინი, პუშკინის ამავე სახელწოდების პოემაიდან. პუშკინმა ევგენი ონეგინის ხასიათში გენიალურად განაზოგადა XIX საუკუნის 30-იანი წლების რუსული თავადაზნაურული ახალგაზრდობის მნიშვნელოვანი ნაწილის ტიპური თვისებები. ონეგინი დიდი სულიერი შესაძლებლობების პიროვნებაა, იგი შესანიშნავად ხედავს თავის შესაძლებლობებს და სწორედ ეს იქცევა მის სულში მიმდინარე ტრაგიკული განცდების წყაროდ.

მთელი არსი ონეგინის ხასიათის შინაგანი წინააღმდეგობებისა იმაში მდგომარეობს, რომ მან, ერთი მხრივ, შესანიშნავად იცის თავისი მდიდარი ადამიანური შესაძლებლობები. იცის, რომ შესაფერის პირობებში მას შეეძლებოდა საზოგადოებისათვის, მახლობელი ადამიანებისათვის სასარგებლო პიროვნება ყოფილიყო, მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი ისევე კარგად ხედავს, რომ სინამდვილე, რომელშიც იმყოფება, ზღუდავს ადამიანთა შესაძლებლობების გაშლას. ონეგინი გრძნობს, რომ მაღალ საზოგადოებას მისი ნიჭი არ სჭირდება. ამასთან, მას არც ის სჯერა, რომ მისი

¹ ბ. ბელინსკი, წერილი გოგოლს, თბ., 1948, გვ. 20.

ზრუნვა საზოგადოების დაბალი ფენების საკეთილდღეოდ თავის ამ წრეებში რაიმე დაინტერესებას გამოიწვევს. სწორედ ეს არის ონეგინის უმოქმედობის მიზეზი. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ონეგინს, როგორც ადამიანს, აკლია ნებისყოფა. იგი რომ ძლიერი ნებისყოფის პიროვნება ყოფილიყო, დეკაბრისტების ბანაკში აღმოჩნდებოდა; ამიტომაც, რომ ონეგინი იძულებულია თვითონვე შეუწყოს ხელი საკუთარი ადამიანური ძალების ჩახშობას და მთელი თავისი ნიჭი პეტერბურგის მაღალი არისტოკრატიის ქალთა წრეში გონებაშახვილურ ხუმრობებში გამოავლინოს, სამიჯნურო ქსელი ხლართოს.

იმავე ეპოქის შეიღია ა. გრიბოედოვის კომედიის გმირი ჩაცკიც. ისიც, მსგავსად ონეგინისა, XIX საუკუნის 20-იანი წლების რუსული თავადაზნაურული ახალგაზრდობის წარმომადგენელია. აღსანიშნავია, რომ გრიბოედოვის კომედიაში ისეთივე მკაცრი რეალისტური საღებავებითაა წარმოსახული რუსეთის მაღალი არისტოკრატიული საზოგადოება, როგორც პუშკინის „ივეგენი ონეგინში“. ჩაცკისაც და ონეგინსაც ფამუსოვების, სკალოზუბებისა და მოლჩალინების საზოგადოებაში უხდებათ ცხოვრება. მაგრამ ისინი მაინც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ჩაცკის მდგომარეობას ამძიმებს ის, რომ მისი წმინდა გრძნობები საყვარელი არსებისადმი დადებითი პასუხის გარეშე რჩება. ჩაცკი, რომელიც უცხოეთში ყოფნისას გულით ატარებდა სიყვარულს სოფიოსადმი, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ აწყდება უგულო დამოკიდებულებას ფამუსოვის ქალიშვილისგან. ცხადია, მისთვის ძნელი ასატანია იმის შემჩნევა, რომ სოფიო მის წინაშე უპირატესობას ანიჭებს ისეთ უღირსსა და სულმდაბალ ადამიანს, როგორიც მოლჩალინია. ჩაცკი რწმუნდება: იგი ისეთ საზოგადოებაშია მოხვედრილი, რომ არც ერთ მის წარმომადგენელს ოდნაეადაც არ ესმის მისი მაღალი იდეალების შინაარსი. ამასთან, მიუხედავად იმისა, რომ მარტო დგას მთელი საზოგადოების წინაშე, იგი გმირულად უპირისპირდება ფამუსოვებისა და სკალოზუბების სამყაროს. ასეთია განსხვავება ჩაცკისა და ონეგინის პიროვნებებს შორის. სწორედ ამიტომ იყო, რომ გერცენი ონეგინს არ მიიჩნევდა

ეპოქის ნამდვილ დადებით ტიპად. სამაგიეროდ, ამ მხრივ ჩაცკი მას მიაჩნდა დეკაბრისტების ტიპური წარმომადგენლის მაღალმხატვრულ სახედ. ჩაცკის ხასიათში გერცენს განსაკუთრებით ხიბლავდა მისი უკომპრომისობა არისტოკრატიული საზოგადოების მიმართ. გერცენის აღნიშვნით, ჩაცკი „პირდაპირ კატორღის გზით მიდიოდა, რადგანაც მას ისეთი შეურიგებელი ხასიათი ჰქონდა, რომ ან უნდა დაეძსხვრია არსებული, ანდა თვითონ გატყენილიყო“.

განსაკუთრებით საინტერესოა დადებითი გმირის პრობლემის გადაწყვეტა ნ. ჩერნიშევსკისთან. როგორც ცნობილია, ჩერნიშევსკიმ არა მხოლოდ თეორიულ ასპექტში მოგვცა ამ საკითხის განხილვა, არამედ რახმეტოვის სახით გამოხატა XIX საუკუნის 60-იანი წლების რუსეთის საზოგადოების საუკეთესო წარმომადგენელი, რომლის მაგალითზე შემდეგ დადებითი გმირების მთელი თაობები იზრდებოდნენ. ჩერნიშევსკი ისეთ ადამიანს მიიჩნევდა დადებითად, რომელიც ზრუნავდა არა თავის თავზე მხოლოდ, არამედ იბრძოდა ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რაც ადამიანის ბედნიერებას ეღობებოდა წინ. რახმეტოვის სახეში შესანიშნავად გამოვლინდა ჩერნიშევსკის შეხედულება ამ საკითხზე. მწერლის აზრით, დადებით გმირს უნდა შეეძლოს არა მხოლოდ კრიტიკული ათვისება არსებული სინამდვილისა, მას ამ სინამდვილის გარდაქმნის იდეებიც უნდა გააჩნდეს. სწორედ ასეთია მისი რახმეტოვი. მან შესანიშნავად იცის, რომ ციხე და სახრჩობელა ელოდება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უარს არ ამბობს თავის იდეალებზე. ცხადია, ასევე გააზრებულად აქვს მას წარმოდგენილი ის მიზეზები, რამაც იგი რევოლუციურ საქმიანობამდე მიიყვანა, რახმეტოვის შეხედულებით, საზოგადოებაში, რომელშიც იგი ცხოვრობს, ადამიანს არა მარტო არ გააჩნია შესაფერისი დაფასება, არამედ, პირიქით, მის არსებას თელავენ მქონებული კლასების წარმომადგენლები. რახმეტოვის შეხედულებით, პიროვნებას, ვისაც შეგნებული აქვს საკუთარი ადამიანური ღირსება, არ შეიძლება მოითმინოს დამამცირებელი ყოფა. მისი თქმით: „იმ ადამიანისათვის, ვისაც განვითარებული აქვს თავმოყვარეობის გრძობა, სიკვდილი უფრო ადვილი ასატანია, ვიდრე დამცი-

რება“. რახმეტოვის სახე ჩერნიშევსკის საზოგადოებრივი იდეალების სრულყოფილი მხატვრული გამოვლენაა. რომანში ნათლად ჩანს მწერლის ტენდენცია: იგი აღფრთოვანებულია თავისი გმირით. ჩერნიშევსკი წერდა რახმეტოვის მსგავს პიროვნებათა შესახებ: „ისინი არიან მარილი ქვეყნის მარილისა, მათ გარეშე ჩაკვდებოდა სიცოცხლე, მათი საშუალებით ყვავის ცხოვრება, თუმცა ისინი ცოტანი არიან“.



მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის სირთულე განპირობებულია იმით, რომ ნამდვილი შემოქმედება არასოდეს არ არის სინამდვილის შიშველი ფაქტების უშუალო წარმოსახვა. შემოქმედებით პროცესში დიდ ადგილს იჭერს მხატვრული ფანტაზია. ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთიებდა ამის შესახებ „პოეტიკაში“: „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“.¹

რეალიზმის ერთ-ერთ ძირითად კანონზომიერებას წარმოადგენს ის, რომ მასში მხატვრული ფანტაზია ემსახურება ცხოვრების დიდი სიმართლის გამოხატვას. განსაკუთრებით დიდ სიძნელებებთან იყო დაკავშირებული დადებითი გმირის სახის შექმნა რუსულ მწერლობაში გასული საუკუნის სამოციან წლებამდე, კიდრე სამოლვაწეო ასპარეზზე „რაზნოჩინელების“ რევოლუციური მსოფლმხედველობით შეიარაღებული თაობა გამოვიდოდა. ამ პერიოდიდან რეალიზმის კლასიკოსებს უკვე კარგად აქვთ შეგნებული, რომ სინამდვილეში მომხდარი ცვლილებები, კერძოდ, მოწინავე ახალგაზრდობის სამოლვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა ადგილს უნდა იჭერდეს ლიტერატურულ ნაწარმოებში. თვით სალტიკოვ-შჩედრინი, რომლის შემოქმედებაში საერთოდ არ გვხვდება

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., 1994, გვ. 20.

დადებითი ტიპები, ერთ-ერთ თავის სტატიაში აღნიშნავდა: „ახალი რუსული ლიტერატურა შეუძლებელია არსებობდეს რუსი ადამიანის დადებითი ტიპების შეუსწავლელად.¹ რუსულ ლიტერატურასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას მე-19 საუკუნის 60-იან წლებამდე ამ თვალსაზრისით ახასიათებს ტურგენევის რომანი „წინაღდე“. ამ ნაწარმოების შესანიშნავი განხილვა მოგვცა დიდმა რუსმა კრიტიკოსმა დობროლიუბოვმა სტატიაში „როდის დადგება ნამდვილი დღე“. როგორც ცნობილია, ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი — ნ. ინსაროვი რუსი არ არის. იგი ბულგარელია. კრიტიკოსი სტატიაში აყენებს საკითხს იმის შესახებ, თუ რატომ მოხდა, რომ რუსული ცხოვრების თემაზე დაწერილი რომანის დადებითი გმირი, რომელშიც გაერთიანებულია როგორც ეპოქის, ისე მწერლის მოწინავე საზოგადოებრივი და ესთეტიკური იდეალები, უცხო ეროვნების წარმომადგენელია. დობროლიუბოვი ამის ახსნას ხედავდა იმაში, რომ რუსეთის საზოგადოებრივი ცხოვრება იმ დროს არ ქმნიდა შესაძლებლობებს იმისათვის, რომ ინსაროვის ტიპის ადამიანები თვით რუსეთში წარმოშობილიყვნენ. სწორედ ამიტომ იყო, რომ მწერალმა ეპოქის მოწინავე პიროვნებად უცხო ქვეყნის შვილი წარმოგვიდგინა.

დადებითი გმირის საკითხის განხილვისას სამი ძირითადი მხარე უნდა გავარჩიოთ ურთიერთისაგან. ასახვის ობიექტი, სახე და ის კანონები, რომლებიც განაპირობებენ თვით განსახონების პროცესს. ცხადია, ამ უკანასკნელში იგულისხმება დადებითი გმირის წარმოსახვის შემოქმედებითი საფუძვლები.

დადებითი გმირის პრობლემის გაშუქება შეუძლებელია იმის გარკვევის გარეშე, თუ როგორია მიმართება ეპოქის მოწინავე ადამიანსა და მის მხატვრულ სახეს შორის. ბევრ ლიტერატურათმცოდნეს ეპოქის დადებითი გმირის ცნების განსაზღვრა მიაჩნია დადებითი გმირის როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის ტერმინის განსაზღვრებადაც. რამდენიმე ათეული წელია სა-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве, М., 1953, 33-11.
354

გაზეთო და საყურნალო სტატიებში, ცალკე გამოკვლევებსა და ზემდგომი ორგანოების დადგენილებებშიც ერთხმად აღინიშნება, რომ მწერლობის დადებით გმირს წარმოადგენს ჩვენი ეპოქის მოწინავე ადამიანი. ამიტომ ცხადია, ამჟამად ლიტერატურათმცოდნეს დიდ აღმოჩენად არ უნდა ჩაეთვალოს ამის გამოვრება. საინტერესოა დადებითი გმირის მიმართება ისეთ ტერმინებთან, როგორცაა პერსონაჟი, ხასიათი, ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი, იდეალური გმირი, ლირიკული გმირი და ა.შ.

გამონაკლის შემთხვევაში ვხვდებით ამ საკითხის დასმას, მაგრამ მცდარი ინტერპრეტაციით. მაგალითად ლ. ტიმოფეევისა და ნ. ვენგროვის ლიტერატურათმცოდნეობის ტერმინთა მოკლე ლექსიკონში აღნიშნულია: ნაწარმოების დადებითი გმირი გამოხატავს თავის შესხედულებებსა და მოქმედებებში თავისი დროის მოწინავე ადამიანის თვისებებს და იწვევს მკითხველში მისწრაფებას, დაემსგავსოს მას. ლექსიკონის ავტორებს გამოთქმული აქვთ სხვა საყურადღებო მოსაზრებებიც, მაგრამ, ამასთან, მათ ნათლად არა აქვთ წარმოდგენილი ისეთი ტერმინების ურთიერთმიმართება, როგორცაა „ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი“, და „დადებითი გმირი“. ჩვენ აქ აღარ ვეხებით მათ მცდარ მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც პერსონაჟი მიჩნეულია ისეთ მოქმედ პირად, რომელიც გავლენას არ ახდენს ნაწარმოებში წარმოსახულ მოქმედებაზე.¹

საერთოდ, ყველა ტერმინს, რომლებსაც ლექსიკონის ავტორები ასახელებენ, თავ-თავისი კონკრეტული შინაარსი გააჩნია და არ იქნებოდა სწორი, რომელიმე მათგანი ამოგველო ხმარებიდან, ანდა მნიშვნელობის მხრივ გაგვეერთიანებინა რომელიმე სხვა ტერმინთან. ჩვენ ამას იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ ფაქტობრივად აქვთკენ მივყავართ ლექსიკონის ავტორების მოთხოვნას: „ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი“ უნდა ვუწოდოთ მხოლოდ დადებით გმირს, რომლის მოქმედებები და აზრები, მწერლის

¹ Л. Тимофеев и Н. Венгров, Словарь литературоведческих терминов, М., 1963, стр. 34-35.

თვალსაზრისით, სამაგალითო უნდა გახდეს ადამიანისათვის“. ეს არ არის სწორი. თითოეულს ამ ორი ტერმინიდან თავისი საკუთარი მნიშვნელობა აქვს. როდესაც ვამბობთ: „ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი“, მხედველობაში გვაქვს მოცემული მხატვრული ქმნილების მოქმედი პირები, რომელთაც გამოკვეთილი ხასიათები გააჩნიათ და არსებით როლს თამაშობენ სიუჟეტის განვითარებაში. ამასთან, ამ ტერმინს ნაწარმოების დადებით და უარყოფით მოქმედ პირებთან მიმართებაში ზოგადი, გვაროვნული ცნების მნიშვნელობა აქვს. ამიტომაც, რომ როდესაც, მაგალითად, ვიტყვით „შექსპირი და მისი გმირები“, მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ დადებითი გმირები, ვთქვათ ოტელო, ჰამლეტი, დეზდემონა და ოფელია, არამედ იაგოც, მაკბეტიც, ემილიაც, რიჩარდ მესამეც, ფალსტაფიცა და შეილოკიც. ამგვარად, ლიტერატურული ნაწარმოების გმირის ტერმინის გამოყენებისას ჩვენ გამოვიცხავთ გმირულის გაგებას და ვახდენთ მხატვრული ქმნილების დადებითი და უარყოფითი მოქმედი პირების გაერთიანებას. ამის საშუალებას ისიც გვაძლევს, რომ შესაბამის შემთხვევაში, როდესაც ამა თუ იმ პერსონაჟის გმირულ ბუნებას გვინდა გავუსვათ ხაზი, ვიყენებთ საგანგებო ტერმინს „გმირული ხასიათი“. მაგალითად, როდესაც ვმსჯელობთ ი. ჭავჭავაძის პოემა „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ მთავარი პერსონაჟის შესახებ, აღვნიშნავთ, რომ იგი გმირული ხასიათის პიროვნებაა. ასეთივეა ესქილეს პრომეთე, ვაჟა-ფშაველას გოგოთური და ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის“ გმირები. როგორც ვხედავთ, ორივე ტერმინს, „ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი“ და „დადებით გმირი“ თავ-თავიანთი სფერო ჰქონია და მათი გაიგივება ერთ-ერთი მათგანის ხმარებიდან ამოღებას გამოიწვევდა. ეს კი, ცხადია, არ იქნებოდა სწორი.

ლიტერატურული ნაწარმოების დადებითი პერსონაჟის ცნება მწერლის დადებითი გმირის ცნებისაგან არსებითად განსხვავდება. მაგალითად, მ. გორკის „დედაში“ ბევრი დადებითი პერსონაჟია, მაგრამ პელაგია ნილოვნასა და პავლე ვლასოვის გარდა ვერც ერთ მათგანს ვერ მივიჩნევთ მწერლის დადებით გმირად. ასევეა

ტურგენევის „წინაღღეში“. მასში, ბევრი დადებითი პერსონაჟი წარმოდგენილი, მაგრამ მწერლის დადებით გმირად მხოლოდ ინსაროვი გვევლინება.

თუ კლასიკური მწერლობის დადებითი გმირის იდეალები უძებტეს შემთხვევაში შორდება ცხოვრების განვითარების ნამდვილ მიმართულებას, თანამედროვე ლიტერატურის დადებითი გმირი წარმოადგენს სინამდვილის რეველაციური განვითარების ტენდენციების სწორ განსახოვნებას. ამიტომაც იგი ჩვენი ეპოქის მხოლოდ ჭეშმარიტი, სწორი იდეალის მხატვრული წარმოსახვა და არა ყოველგვარი იდეალის ან ადამიანისა. ასეთია მ. გორკის, დ. ფურმანოვის, ვ. მაიაკოვსკის, ლ. ქიაჩელის, მ. შოლოხოვის, და სხვა მწერლების დადებითი გმირები. ცხადია, სწორი არ არის მტკიცება, თითქოს დადებითი გმირი მხოლოდ კრიტიკული რეალიზმისა და თანამედროვე მწერლობის ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს. დადებითი გმირი ლიტერატურის განვითარების ყოველ ეტაპზე გვხვდება. ამას ადასტურებს კლასიკური ეპოსის უპირველესი ძეგლის ჰომეროსის „ილიადას“ გმირების სახეები: აქილევსი და ჰექტორი, აგრეთვე პრომეთეს სახე ესქილეს „პრომეთედან“ და ა.შ.

დადებითი გმირები გვხვდება ქართული მწერლობის უძველეს პერიოდშიც. ჩვენი ეროვნული ლიტერატურის უძველესი ქმნილების დადებითი გმირის შუმანიკის სახე მეტყველებს იაკობ ცურტაველის მხატვრული მეთოდის სიღრმესა და რეალისტურ ელემენტებზე. ნიშანდობლივია, რომ ქართული ჰაგიოგრაფიის უდიდესი წარმომადგენელი არ კმაყოფილდება ქართველი დედოფლის მხოლოდ რელიგიური, ასკეტური ბუნების ჩვენებით. მნიშვნელოვნად აფართოებს შუმანიკის ხასიათს. გვიჩვენებს მას ისეთ ასპექტებში, როგორიცაა: დამოკიდებულება სამშობლოს ბედთან, მეუღლესთან, შვილებთან და ნათესაებთან.

დადებით გმირთა უაღრესად მიმზიდველი სახეები გამოკვეთა შ. რუსთაველმა. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები: თინათინი, ნესტანი, ასმათი, ავთანდილი და ტარიელი ეროვნული და ზოგადსაკაცო-

ბრიო დადებითი თვისებების მატარებელ პიროვნებებს წარმოადგენენ.

რომ აღარაფერი ვთქვათ აღორძინების პერიოდის რიგ მწერლებზე, დადებითი გმირების მთელი გალერეა შექმნეს ქართული რეალიზმის წარმომადგენლებმა: გ. ერისთავმა (ბეგლარი), დ. ჭონქაძემ (ნოდარი), ლ. არღაზიანმა (ალექსანდრე რაინდაძე). ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს სახეები შექმნილია ლიტერატურის განვითარების იმ პერიოდში, როდესაც ქართული კრიტიკული რეალიზმი ყალიბდებოდა. ამიტომ, რომ ცხოვრების წარმოსახვის სისავსის თვალსაზრისით, მათ არ გააჩნიათ ისეთი ღრმა და მრავალმხრივი შინაარსი, როგორც მოცემულია ქართული კრიტიკული რეალიზმის კლასიკოსთა შემოქმედებაში.

დადებით გმირთა სახეები განსაკუთრებული რეალისტური სიღრმით ხასიათდება ი. ჭავჭავაძისა და აკ. წერეთლის ნაწარმოებებში. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა ი. ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქერივი“. ამ ნაწარმოების დადებით გმირთა სახეები უაღრესად რთული შინაარსისაა, რადგანაც ისინი უკავშირდებიან ილიას სოციალურ-ეროვნულ კონცეფციას. როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ყველაზე გამოჩენილი წარმომადგენელი შესანიშნავად ხედავდა, რომ რუსეთის იმპერიაში შემავალი ხალხები, რუს ხალხთან ერთად, ჩაბმული იყვნენ საერთო სოციალურ ბრძოლაში, რომელიც მიზნად ისახავდა ცხოვრების მოძველებული ფორმებისაგან განთავისუფლებას. აღსანიშნავია, რომ ამას, ილიას გარდა, მაშინ ბევრი სხვა მოღვაწე კარგად ამჩნევდა. ილიას სიდიადე იმაში მდგომარეობს, რომ თავისი დროის ეპოქაში, როცა სოციალური თავისუფლების იდეა მთელი სიგრძე-სიგანით იდგა საზოგადოების მოწინავე ძალების წინაშე (რომელსაც იგი გულმხურვალედ უჭერდა მხარს), მას შესანიშნავად ესმოდა თავისი ერის განსაკუთრებული მდგომარეობა და სწორედ ამ სასიცოცხლო ამოცანას უსადაგებდა ყოველგვარ სხვა მიზანს. ამითაა განსაზღვრული, რომ მისი სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებები წარმოადგენს ცდას, შეხამებულად გადაწყდეს ეპოქის ეს

ორი ძირითადი საკითხი — ეროვნული და სოციალური. აშკარად ხედავდა რა, რომ ქართველი ხალხი უკულმართი ისტორიული წარსულისა და მეფის რუსეთის თვითმპყრობელობის კოლონიური პოლიტიკის წყალობით არსებითად ფიზიკური განადგურების საშიშროების წინაშე იდგა, გენიალური მოაზროვნე წინააღმდეგი იყო საშინაო სამკვიდრო-სასიცოცხლო შეტაკებისა ერთსა და იმავე ერის შვილებს შორის. მას სურდა ისეთი გზის მოძებნა, რომელიც ისედაც უზომოდ შევიწროებულ ქართველ ხალხს ააცდენდა კიდევ ერთ სასიკვდილო ჭრილობას. აქედან გამოდინარეობს ილიას შეხედულებანი, რომლებიც მიზნად ისახავენ თავადებისა და გლეხობის ურთიერთობის მოწესრიგებას. მწერლის ეს კონცეფცია მთელი სისრულითაა გამოვლენილი მოთხრობაში „ოთარაანთ ქერივი“, სადაც ილია, როგორც გენიალური მხატვარი, საბოლოოდ რეალისტურად წყვეტს ეპოქის ამ დიდ ეროვნულ პრობლემას. ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძე თავის თეორიულსა და პუბლიცისტურ სტატიებში ემხრობოდა გონივრულ საწყისებზე დაფუძნებულ თანამშრომლობას ქართული საზოგადოების სოციალურ ჯგუფებს შორის. ცნობილია ისიც, რომ მოთხრობაში ეს შეხედულება რჩება მწერლის იდეალად, რომელიც თვით ნაწარმოებში აღწერილი მოვლენების ობიექტური განვითარებით მარცხდება. შედეგად ნაწარმოებიდან გამოძინარეობს რეალისტური ობიექტური იდეა, რომლის მიხედვითაც დაღებიანი ურთიერთობების დამყარება თავადებსა და გლეხობას შორის ყოველად შეუძლებელია.

ცხადია, როდესაც ილია ქვეყნის სოციალური განვითარებისა და ეროვნული კონსოლიდაციის პრობლემას განიხილავდა, მის წინაშე აუცილებლობით დგებოდა საკითხი იმის შესახებ, რომ ეს უნდა მომხდარიყო ბუნებრივად, თვით გლეხობისა და თავდაზნაურობის წარმომადგენლების ნებაყოფლობითი დაახლოების გზით. ამასთან, ცხადია, კაკო ყაჩაღისა და ზაქროს თანამომხენი არცთუ დიდ ენთუზიაზმს გამოიჩენდნენ ამ საქმეში. ამიტომაც, რომ მწერალი როგორც თავადების, ისე გლეხობის წრიდან ისეთ ტიპებს წარმოგვიდგენს, რომლებიც მისი ეროვნული იდეალის

პრაქტიკული გადაჭრის განმასახიერებელ ადამიანთა მხატვრულ სახეებად გვევლინებიან. ილიას ეროვნულ-სოციალური კონცეფციის სირთულითაა განპირობებული ის, რომ „ოთარაანთ ქვრივში“ მწერლის დადებითი იდეალი განსახიერებულია არა მხოლოდ რომელიმე ერთი პერსონაჟის სახეში, არამედ ორი საწინააღმდეგო სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლებში. ესენია ოთარაანთ ქვრივი და თავადი არჩილი. მარტივად რომ ვთქვათ, მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიაჩნდა ილიას შესაძლებლად ეროვნული კონსოლიდაციის გზით სამშობლოს ხსნა, თუ ყოველი თავადი არჩილის შეგნებამდე ამაღლდებოდა, ხოლო ყოველი გლეხი ოთარაანთ ქვრივის მსგავსი უზადო ადამიანური თვისებებით იქნებოდა შემკული. მოთხრობიდან ნათლად ჩანს, რომ მწერალი თავისი ეროვნული კონცეფციის განხორციელებისას განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იმას, რომ ოთარაანთ ქვრივი თავდადებული, მუყაითი მშრომელი ადამიანის განსახიერებაა. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ისიც, რომ ასეთივე ტრადიციებზეა აღზრდილი ოთარაანთ ქვრივის შვილი გიორგიც. როგორც ცნობილია, მწერლის დადებითი იდეალი ნაწარმოებში განუხორციელებელი რჩება. სიუჟეტურად ეს პრობლემა დადებითად გადაწყდებოდა მაშინ, თუ გიორგისა და კესოს შორის შესაძლებელი გახდებდა ჭეშმარიტად ხალას, გულწრფელ გრძნობებზე დაფუძნებული ურთიერთობის დამყარება. ილიას დიდი რეალიზმი თავს იჩენს ამ ნაწარმოების ყოველ მონაკვეთში, მოთხრობის ძირითადი პრობლემის გადაწყვეტის დროსაც კი. ამიტომაცაა, რომ სიუჟეტის განვითარება, მოთხრობის სამიჯნურო კოლიზიის განვითარება ბუნებრივად ღებულობს ერთადერთ შესაძლებელ ტრაგიკულ დაბოლოებას, ისეთს, როგორიც მოსალოდნელია ილიას შემოქმედებითი მეთოდის შექმნილ ნაწარმოებში. იმ ეროვნულ კონცეფციას, რომელიც მოთხრობაში ავტორისეულ იდეად გვევლინება, მომავალი რომ ჰქონოდა, გიორგის გამიჯნურება კესოსთან ტრაგიკულად არ უნდა დაბოლოებულიყო. ეს კი გიორგის თავისთავად გახდოდა ავტორისეული მთლიანი კონცეფციის გან-

მასახიერებელ პიროვნებად. მაგრამ ეს ასე არ ხდება და აღნიშნული იდეა ქრება გიორგის დაღუპვასთან ერთად.

ჩვენი შეხედულებით, ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე, მწერლის დადებითი გმირის ცნება შეიძლება შემდეგნაირად განისაზღვროს: მწერლის დადებითი გმირი არის ლიტერატურული ნაწარმოების ისეთი პერსონაჟი, რომელშიც უშუალოდ განსახიერებულა მწერლის საზოგადოებრივი და ესთეტიკური იდეალები.

ეს განსაზღვრა საკვებით ნათლად მიუთითებს იმაზე, რომ არა-ყოველი პერსონაჟი, რომელიც არ არის უარყოფითი თვისებების მქონე, შეიძლება ჩაითვალოს მწერლის დადებით გმირად.

ა. გერცენი გრიბოედოვის უკვდავი კომედიის პერსონაჟ ჩაცკისთან დაკავშირებით ეხებოდა ეპოქის დადებითი გმირის საკითხს. კერძოდ, გერცენი ლაპარაკობდა იმის შესახებ, რომ ყოველ ისტორიულ ეპოქას გააჩნია სპეციფიკა, რომელიც მხოლოდ მისთვისაა დამახასიათებელი. ლიტერატურის ასახვითი შესაძლებლობების სიძლიერე იმაშიც მულავენდება, რომ დიდი რეალისტი მწერლები ხშირად თავიანთი ნაწარმოებების ცენტრში ისეთ გმირებს აყენებენ, რომლებიც გამოხატავენ იმ ადამიანთა დამახასიათებელ ნიშნებს, რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივი იყო აღნიშნული ეპოქის გარკვეული სოციალური ჯგუფების წარმომადგენლებისათვის. გერცენის აღნიშვნით, სწორედ ასეთი პიროვნებები წარმოადგენენ ეპოქის ძირითად გმირებს. მისივე მითითებით, ამ ტიპის ადამიანების სრულყოფილი რეალისტური წარმოსახვა მწერლობაში მთელი ეპოქის შინაარსის გადმოცემის საშუალებას იძლევა.

თავი მერვე

მხატვრული ენა

მხატვრული ენის თავისებურება

ენა აზრის გადმოცემის, ადამიანთა ურთიერთობის უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა, „აზრის უშუალო სინამდვილეა“ (კ. მარქსი). იგი ისევე ძველია, როგორც აზროვნება. მეტყველება და აზროვნება ერთმანეთთან ორგანულადაა დაკავშირებული. ამიტომ სიტყვისა და აზრის მთლიანობის დაშლა, ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან იზოლირებული არსებობა წარმოუდგენელია. მაგრამ სიტყვისა და აზრის მჭიდრო, გაუთიშველი ურთიერთობა აზროვნების პრიორიტეტს არ გამორიცხავს.

არსებობს ენის ორი სახეობა: ხალხური და ზოგადეროვნული (ლიტერატურული), რომელთა საფუძველზე იქმნება მხატვრული ენა.

ჩვეულებრივ, პრაქტიკულ-სასაუბრო მეტყველებას ხალხური ენა ეწოდება. ხალხური ენა არ არის ისეთი ერთიანი და ნორმირებული (ერთიანი მორფოლოგიურ-სინტაქსური კანონებისა და ფორმების მოცველი), როგორც ლიტერატურული ენა. იგი შედგება კილოკავებისა და დიალექტებისაგან. ამავე დროს ენა ხასიათდება სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის უარგონით, ვულგარიზმით, ბარბარიზმით და სხვ.

ხალხურ ენას ემყარება სალიტერატურო ენა, რომელსაც ქმნის მწერლობა, აგრეთვე მეცნიერება, პრესა, თეატრი, კინო, საერთოდ, მეცნიერებისა და კულტურის განვითარება. ლიტერატურული ენა, საერთოდ, ზოგადეროვნულია, მოცემული ერის ყველა კუთხისა და სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლისათვის, თუმცა ძირითადად მანც, ერთ-ერთ დიალექტს ემყარება. კერძოდ, ქართული სალიტერატურო ენა ქართლ-კახურ დიალექტზეა დაფუძნებული, მაგრამ იგი მდიდრდება და ვითარდება საქართველოს ყველა კუთხის დიალექტების საფუძველზე. სალიტერა-

ტურო ენა, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს დიალექტების განვითარებაზე.

სალიტერატურო ენა ხალხურისაგან განირჩევა ფორმათა სიმყარითა და დახვეწილობით.

მხატვრული ენა არ თავსდება სალიტერატურო ენის ჩარჩოებში. მისი სპეციფიკური ნიშანი — საგანთა და მოვლენათა მხატვრულ-ემოციური წარმოსახვა — არ შეიძლება სალიტერატურო ენის საერთო დამახასიათებელი თვისება იყოს. სალიტერატურო ენის ფუნქციას მხატვრულ ენაში ემატება სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის ფუნქცია. ამასთან, მხატვრული ენა უშუალო დამოკიდებულებაშია ხალხურ ენასთანაც.

ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების ენა, შესაძლებელია მთლიანად მხატვრული არ იყოს. ამიტომ ტერმინები მხატვრული ენა და მხატვრული ნაწარმოების ენა ზუსტად არ ემთხვევა ერთმანეთს. მხატვრულ ნაწარმოებში ავტორი, ჩვეულებრივად, სალიტერატურო ენით მეტყველებს, ხოლო პერსონაჟები — ხალხური ენითაც.

მხატვრული მეტყველება ზოგჯერ თავს იჩენს ყოველდღიურ საუბარში, მაგალითად გამოთქმა — „გულზე ცეცხლი მომეკიდა“, რაც ასე ჩვეულებრივია პრაქტიკული მეტყველებისათვის, მხატვრული გამოთქმაა. ასევე, მხატვრული მეტყველების ნიმუშებს შეიძლება შევხვდეთ მეცნიერულ ნაშრომშიც. მაგრამ ასეთ შემთხვევას ეპიზოდური ხასიათი აქვს.

არამხატვრული მეტყველებისაგან განსხვავებით, მხატვრული მეტყველება ესთეტიკური ფუნქციის მატარებელია. ამასთანავე, მხატვრული ნაწარმოების ბუნება გულისხმობს არა იმდენად ცალკეულ გამოთქმათა ხასიათს, რამდენადაც სიტყვიერი მასალის საერთო მხატვრულ ხასიათს, კონსტრუქციას, რაც საკუთრივ მხატვრული ენის ნიშანდობლივი თვისებაა.

მხატვრული ენის პარალელურად იზმარება ტერმინი პოეტური ენა. ეს გამოთქმა იმ დროიდან მომდინარეობს, როცა მხატვრული მეტყველების უმთავრესი (უფრო გავრცელებული) ფორმა ლექსითი მეტყველება იყო. მას შემდეგ, რაც პოეზია და

პროზა თანაბრად დამკვიდრდა როგორც მხატვრული მეტყველების დამოუკიდებელი ფორმები, პოეტური ენა მხოლოდ პირობით დარჩა მხატვრული ენის აღმნიშვნელ ტერმინად. თავისი პირდაპირი და ძირითადი მნიშვნელობით კი იგი გულისხმობს მხოლოდ ლექსად დაწერილ ნაწარმოებთა ენას.

როგორც ცნობილია, ენა არის ლიტერატურის სპეციფიკური მასალა სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვისათვის; ანდა, მ. გორკის ცნობილი გამოთქმით, იგი „ლიტერატურის პირველელემენტია“. რაც ფერია მხატვრობისათვის, ხოლო ბგერა — მუსიკისათვის, იგივეა სიტყვა ლიტერატურისათვის. მისი ყველა ღირსების გამოძინებული და მხატვრულ მოვლენად გარდაქმნის მწერალი, რომელიც ეროვნული ენის შესაძლებლობათა მაქსიმალური გამოყენებით სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის სიტყვიერ გამოხატულებას ქმნის.

სიტყვაზე მუშაობა მწერლის შემოქმედებითი ძიების ერთ-ერთ არსებით მხარეს წარმოადგენს. კარგად დანახული საგანი, ნათელი აზრი და ცოცხალი წარმოსახვა, სათანადო სიტყვიერი გაფორმების გარეშე კარგავს თავის ზემოქმედებით ძალას. მწერალი გარკვეული მიზანდასახულობით უდგება სიტყვას, არჩევს თავისი ჩანაფიქრის მთელი სიზუსტით ამსახველ სიტყვებსა და გამოთქმებს. მაგრამ გამოთქმის სისწორე და სიზუსტე მხატვრული ენის საერთო აუცილებელი ნიშნებია და არა სპეციფიკური. მხატვრული ენის სპეციფიკური ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ ნათქვამმა საგანი გააცოცხლოს, მხატვრულად აამაღლოს და ისეთი ემოციური სიმკვეთრით წარმოსახოს, რომ მკითხველი არა მარტო ხედავდეს საგანს, არამედ კიდევ გრძნობდეს და განიცდიდეს მას. მხატვრული ენის სწორედ ეს მხარე (ესთეტიკური ფუნქცია) ხდის მას მხატვრული ფორმისა და, მაშასადამე, მხატვრული სტილის ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტად.

პერსონაჟისა და ავტორის მიტყველება

ეპიკურ ნაწარმოებში, სადაც ავტორის იდეა პერსონაჟთა ხასიათებისა და მათი ურთიერთდამოკიდებულების წარმოსახვის მეშვეობით ვლინდება, „მწერლის ენასთან“ ერთად, „პერსონაჟის ენაც“ გვაქვს. აქ პერსონაჟი მისთვის ნიშანდობლივი ერთ მეტყველებს. ეს იმიტომ, რომ მეტყველება პერსონაჟის ინდივიდუალობის, ხასიათის გამოხატვის ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს.

თავისთავად ცხადია, პერსონაჟის მეტყველების თავისებურება განისაზღვრება მხოლოდ იმით, თუ როგორაა გამოხატული ნათქვამი. ის აურაცხელი ენობრივი საშუალება, რაც მწერალს ხელთ აქვს, სრულ შესაძლებლობას ქმნის, რომ ერთი და იგივე აზრი სხვადასხვაგვარად გამოთქვან სხვადასხვა ბუნებისა და პროფესიის პერსონაჟებმა.

მწერლის ერთ-ერთი არსებითი ამოცანაა პერსონაჟის ინდივიდუალიზება. მან უნდა დახატოს ადამიანი, რომელიც განზოგადებული სახეც უნდა იყოს და, ამავე დროს, გარკვეული ინდივიდიც. ამ რთული ამოცანის წარმატებით გადაჭრას დიდად უწყობს ხელს პერსონაჟის მეტყველების თავისებურებაც.

ალ. ყაზბეგის, დ. კლდიაშვილის, ე. ნინოშვილის ნაწარმოებთა გმირები თავიანთი ჩვეულებრივი კუთხური კილოთი მეტყველებენ. ამ გარეგნული ნიშნით ისინი გარკვევით განსხვავდებიან ურთიერთისაგან. მაგრამ, გარდა ამ კუთხური განსხვავებულობისა, რასაც დიალექტისეული ენობრივი ნატურალიზმი შეიძლება ეწოდოს, ამ მწერალთა გმირების მეტყველებას სხვა თავისებურება არ გააჩნია.

სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში“.

აქ მხოლოდ ერთი პერსონაჟი (მოხევე) მეტყველებს თავისი კუთხის კილოთი, რაც ხელს უწყობს ამ სახის ინდივიდუალიზებულ წარმოსახვას.

დიალექტიზმების გვერდით პერსონაჟის ენობრივ დახასიათებაში გარკვეული ადგილი უჭირავს მეტყველების პროფესიულ თავისებურებას. პერსონაჟის მეტყველებაში მისი პროფესიისათვის დამახასიათებელი სიტყვების, გამოთქმების შეტანა ხასიათის გამოკვეთის ერთ-ერთი საშუალებაა.

პერსონაჟის მეტყველებას ზოგჯერ თავისებურ იერს აძლევს აკვიატებული სიტყვები და გამოთქმები. გვალი ბიგვასათვის ასეთი აკვიატებული სიტყვაა ჭირიმე: „შენც წამოიწყე სახლის ამბავი, ჭირიმე? გგონია, რასაც იტყვიან, ყველაფერი მართალია?.. ზღაპარია ჩვენი ოდის ამბავი, ჭირიმე, ზღაპარი. ისევ ძველი ფუძე ნუ მოგვიშალოს ღმერთმა!“ ეს სიტყვა გვადისათვის ფრიად დამახასიათებელია. ცხოვრებისაგან დაბეჩავეებული ადამიანი მას ერთგვარ ფარად იყენებს უსამართლობის სიმკაცრე რომ შეარბილოს. რაც მთავარია, ეს სიტყვა ისე შეუსისხლზორცდა გვადის მეტყველებას, რომ იყო თუ არა საჭირო, ამ პერსონაჟის თითქმის ყოველ მიმართვით წინადადებაში გაერეოდა.

კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცების“ პერსონაჟი ლუკაია ლაბაზუა გაბრაზებას ან გაკვირვებას შორისდებულით დიი (დია): „სად გაგონილა ასეთი რამ დიი... სჩივოდა ლუკაია. ამ ღლაპებმა, ზღმურტლიანებმა ქვეყანა აუჯანყეს ღმერთს... დიი!..“

გ. ერისთავის კომედიაში „გაყრა“ პავლე დიდებულიძე ფრაზას ისე არ წარმოსთქვამს, რომ არ დააყოლოს: „ვკაი არა აქეს შენს პავლესა“.

ამგვარი განსაკუთრებული სიტყვები და გამოთქმები გმირის ინდივიდუალობის მნიშვნელოვანი მხარეა, და, როგორც პერსონაჟის გარეგნობის რაიმე განსაკუთრებული დეტალი, დასამახსოვრებელი ხდება მკითხველთათვის.

ცალკე უნდა გამოიყოს პერსონაჟის მეტყველების ისეთი თავისებურება, რომელიც უშუალოდ ტიპურის წარმოსახვას ემსახურება, ტიპის არსის რომელიმე მომენტის ხაზგასმას მოიცავს.

ზოგჯერ ნაწარმოებში გმირის მეტყველება გამოირჩევა სისხარტითა და ლაკონიურობით, ზოგჯერ პირიქით, ფრაზები

ხელოვნურადაა გაჭიმული, გაზვიადებული. ერთიცა და მეორეც გმირის ხასიათისა და აზროვნების თავისებურებაზე მიუთითებს. ამ მხრივ დამახასიათებელია „გაყრის“ მოქმედი პირების, ძმების — ანდუყაფარ, პავლე და ივანე დიდებულებების მეტყველება.

ანდუყაფარი ერთგულია ძველი თავადური ტრადიციებისა და ძმებს შორის გარეგნულად ყველაზე უფრო ამართლებს დიდებულიძიანთ გვიანის შთამომავლობას. მისი საუბარი დინჯია, მძიმე და აუჩქარებელი. რუსეთში გაზრდილ ივანეს მეტყველება ზუსტი და გამოკვეთილი აქვს, ამასთან, რუსიციზმებით აჭრელებული. საერთოდ, გმირთა პირველივე გამოჩენა სცენაზე, მათი პირველივე დალაპარაკება უკვე წარმოდგენას გვაძლევს მათ ხასიათზე.

აქამდე აღნიშნული საკვებით ნათელს ხდის იმასაც, რომ პერსონაჟის ენობრივი დახასიათება ემყარება არა მარტო ლექსიკურ და სემანტიკურ მასალას, არამედ სინტაქსურსაც. ამ მხრივ აღსანიშნავია ისეთი სპეციფიკური ფორმების გამოყენება, როგორიცაა: ინვერსია, გამეორება, პარალელიზმი და სხვ. გარდა ამისა, დამახასიათებელია ისიც, რომ ზოგჯერ გმირი თავის შეხედულებას მოვლენებზე, აფორიზმის ფორმაში აყალიბებს. აფორიზმებით ხშირად მეტყველებენ ი. ჭავჭავაძის პერსონაჟები. მაგალითად, ზაქრო ეუბნება კაკოს: „გლუხკაცის და ყმის ლიტონი ბედი ვერა ვერ გასძლებს ბატონის ხელში“; ანდა: „თავადისშვილი კარგი რა არის, ავი რა იყოს“ („რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“).

ეს გამოთქმები, რომლებშიც აზრი თავისებური ფორმითაა გამოხატული, ტიპურია ბატონყმობის უღელქვეშ მგმინავი გლეხობისათვის.

პერსონაჟის სახის შექმნა ბევრადაა დამოკიდებული ავტორის ენის სიმდიდრეზე. სიუჟეტიან ნაწარმოებში, სადაც განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ხასიათების შექმნას, ავტორისეული რემარკები ესმარება მკითხველს პერსონაჟთა საუბრის არსის სწორად გაგებაში. ამასთანავე, ავტორი აქტიურად ერევა პერსონაჟის მეტყველებაში, შეფასებას აძლევს მის მიერ წარმოთქმულ თითოეულ ფრაზას, რათა მკითხველმა ნათელი წარ-

მოდგენა იქონიოს მოცემული ხასიათის თავისებურებაზე. შემფასებლობითი მომენტი მეტ-ნაკლები სიცხადით ყოველთვის იგრძნობა ავტორის ენაში.

„— პურის მოსავალი როგორი გაქვთ წელს? — ჰკითხა დარეჯანმა.

— თქვენმა მზემ, შარშანდელზედ ცოტა. თქვენს მაზლს ოცდაათი ურმის იმედი აქვს, — დაიტრაბახა ელისაბედმა.

— ეგ, ბატონო, კაი მოსავალია, ოცდაათი ურემი ხუმრობა არ არის; ჩვენც მოგვივა მაგდენი, მაგრამ ჩვენ ერთი-ორად მეტი ნახნავი გვექონდა თქვენზედა, — იტყუევა თავის რიგზედ დარეჯანმაც. — აი, ბატონო, ლუარსაბსა ვკითხოთ, ეგ კაცია, მაგას უფრო ეცოდინება. ლუარსაბ! — დაუძახა ქმარს კნენამა.

— რაო? — ჰკითხა ლუარსაბმა და მოიღრიცა ცოლისაკენ კისერი.

— შენი რძალი ამბობს, რომ ამათზე ნაკლები ნახნავები გვექონდაო წელსა.

— ეჰ, რას ამბობ, ჩემო რძალო! წელს ოთხი თქვენოდენა ნახნავები მქონდა, — მიუგო ლუარსაბმა. ამგვარებში ლუარსაბმა საშინელი კვეხნა იცოდა“ (ი. ჭავჭავაძე, „კაცია-ადამიანი?!“).

პერსონაჟის ავტორისეული დახასიათების თვალსაჩინო ნიმუშია აგრეთვე, ე.წ. „მოლაპარაკე გვარი“, რომელშიც გამოხატულებას პოულობს პერსონაჟის ცხოვრების შინაარსი. მაგალითად, უიშვილი, ძალაძე, დროიძე (ე. ნინოშვილი), ფულავა, თავქეფილაძე (გ. წერეთელი) და ა.შ.

ხშირად ავტორი გადმოგვცემს პერსონაჟის ფიქრს, ოცნებას, შინაგან ზრახვებს. აქ იგი შუამავალია პერსონაჟსა და მკითხველს შორის. ამგვარ შემთხვევაში ავტორის მეტყველება იმავე ნიშნების მატარებელია, როგორც პერსონაჟისა. მაგრამ ეს მხოლოდ მაშინ, თუ ავტორი ეთანხმება გმირს. თუ ავტორისა და გმირის შეხედულებათა შორის წინააღმდეგობაა, მით უმეტეს, თუ ავტორი უარყოფითი პერსონაჟის სულისკვეთებას გადმოგვცემს, მაშინ პერსონაჟის ენობრივი თავისებურებანი არ გადმოიღის

ავტორის ენაში, ე.ი. ავტორისა და გმირის პოზიციათა სხვაობა მათ მეტყველებაშიც იჩინს თავს. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია სატირულ ნაწარმოებებში.

სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენელთა დახატვის დროს, როცა გმირები თავიანთი კუთხის კილოთი უქცევენ, ავტორის მეტყველება საერთო სალიტერატურო ენის ფარგლებს არ სცილდება. ოლონდ, გმირის პოზიციებზე მდგარი ავტორი ზოგჯერ თავის მეტყველებაში განგებ ჩართავს პერსონაჟის დიალექტურ გამოთქმებს.

ავტორის მეტყველებაში სალიტერატურო ენიდან გადახვევები შეიძინევა აგრეთვე ისტორიული გარემოს გაცოცხლების, ანდა რომელიმე კუთხის დახასიათების დროს. კ. გამსახურდიას ისტორიულ რომანებში ავტორისა და გმირის მეტყველება თითქმის თანაბრად არქაულია, რადგან ავტორის მიზანია, მკითხველი მთლიანად გადაიყვანოს ისტორიის სიღრმეში და ნაწარმოების პერსონაჟთა ბედის თანამოზიარე გახადოს.

ზოგჯერ ავტორი თვით მონაწილეობს ნაწარმოებში, როგორც მოქმედი პირი (მაგ., მ. ლერმონტოვის „ჩვენი დროის გმირი“, ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“), ხოლო ზოგჯერ ლირიკული გადახვევებით გადმოგვცემს თავის დამოკიდებულებას ასახულისადმი (ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“). ყველა შემთხვევაში ავტორის მეტყველება გამოირჩევა პერსონაჟის მეტყველებისაგან.

ცხადია, ყველაფერი ეს არ ნიშნავს, თითქოს ლიტერატურული პერსონაჟები უსათუოდ არალიტერატურული ენით უნდა მეტყველებდნენ. პირიქით, უფრო მიზანშეწონილია, მწერალი მხოლოდ მაშინ მიმართავდეს პერსონაჟის დიალექტს, როცა ამას მოითხოვს თვით გმირის ხასიათის ან, საერთოდ, ნაწარმოების თემის გახსნა, სწორად წარმოსახვა.

სიტყვის გამოსახველობითი ბუნების ანალიზი ლიტერატურათმცოდნეთა საკვლევაძიებო ინტერესების ერთ-ერთი ძირითადი საგანია. იგი გულისხმობს სიტყვის ფუნქციისა და გამოსახველობითი სპეციფიკის შესწავლას მხატვრულ სახეთა სისტემაში.

მწერლობაში სახეებით აზროვნების თავისებურებას განაპირობებს არა მხოლოდ ჟანრებისა და გვარების სპეციფიკა, არამედ იგი მნიშვნელოვნად განისაზღვრება თვით სიტყვისა და სიტყვათა კომპლექსების გამოსახველობითი არსით.

როგორც ცნობილია, მწერალი, ისევე როგორც ყოველი ხელოვანი, სახეებით აზროვნებს. მხატვრული შემოქმედების პროცესის ის მხარე (ნაწილი), რომელიც ჩვენ გვეძლევა მას შემდეგ, რაც ხელოვანი იწყებს საკუთარი ჩანაფიქრის ხორცშესხმას, მოიცავს ცოცხალ სახეებსა და სურათებს. ამასთან, რადგანაც ენა არის „აზრის უშუალო ფორმა“ და ლიტერატურის პირველელემენტი, ისინი შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ სიტყვიერი სამოსელის გარეშე. ამიტომ, არა მარტო მწერლობის სფეროში, არამედ ხელოვნების ყველა სხვა დარგში შემოქმედებითი პროცესის ზემოაღნიშნულ მონაკვეთზე სიტყვას შეუძლებელია არსებითი, გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ მიეკუთვნოს. ყოველი მხატვრული სახე, იქნება იგი ფერწერული, მუსიკალური, თუ ქანდაკებაში განხორციელებული, ავტორის ცნობიერებაში ძირითადად შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ენობრივი მასალის ფორმაში. შემოქმედებითი პროცესის შემდეგ საფეხურზე ლიტერატურისაგან განსხვავებულ ხელოვნების დარგებში უკვე სხვა მატერიალური საშუალებები დომინირებს. აქ სიტყვა სავსებით ქრება და მის ადგილს იჭერენ გამოსახველობითი სპეციფიკური ფორმები. რაც შეეხება მწერლობას, აქ სიტყვა არა მარტო არ ქრება, არამედ შემოქმედებითი პროცესის ძირითადი საფუძველი ხდება. ეს, თავის მხრივ, იწვევს იმას, რომ, სიტყ-

ვიერი სამოსელის დახვეწასთან ერთად, თანდათან აზრობრივადაც იხვეწება და ღრმავდება ლიტერატურული სახეების შინაარსი. მხატვრული სახე ხელოვნების თითოეული ფორმის სპეციფიკას იძენს მხოლოდ მაშინ, როცა იწყება შემოქმედის წარმოსახვაში შექმნილი მხატვრული მოდელის მატერიალურ ფენომენად გადაქცევა ფერის, ქვის, ბგერისა და სიტყვის ენაზე, ამიტომ ვლადიმერ პარაკობთ ამ საშუალებებზე, როგორც მხატვრული შემოქმედების მასალათა სახეობაზე.

ისმის კითხვა, რითაა გამართლებული, რომ ხელოვანთა წარმოსახვაში მოცემული ძირითადად ერთგვარი სახეები შემოქმედებითი პროცესის შემდგომ საფეხურზე ერთმანეთისაგან განსხვავებულ კონკრეტულ მატერიალურ არსებობას იძენს?

ხელოვნების დარგების პარალელური განვითარება გამართლებულია საზოგადოებრივი ცხოვრების, სამყაროს მთლიანი, სრული და ყოვლისმომცველი ასახვის დანიშნულებით. ისინი ერთმანეთს ავსებენ ამ ძირითადი მიზნის შესრულების თვალსაზრისით. სამყაროს, საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაარსის სირთულე და უსასრულო მრავალფეროვნება განაპირობებს ხელოვნების არა მხოლოდ ერთი, არამედ რამდენიმე სახეობის წარმოქმნას და განვითარებას. სინამდვილის მხატვრული ასახვის სისაყსე და სისრულე დამოკიდებულია არა მხოლოდ შემოქმედის ნიჭსა და ტალანტზე, არამედ ხელოვნების თითოეული დარგის ფორმის ასახვით-ესთეტიკურ შესაძლებლობებზე. ეს კონკრეტულად იმაში მჟღავნდება, რომ თითოეული მათგანი გამოსახვის საშუალებათა სპეციფიკის მიხედვით უფრო მეტ ტევადობას ამჟღავნებს ცხოვრების ამა თუ იმ მხარის წარმოსახვისას. მაგალითად, ფერწერასა და ქანდაკებას ძალუძს უშუალოდ მსგავსი მოდლებით წარმოგვიდგინონ ცხოვრების გარეგნული მხარე. მაგრამ თუ მათ მატერიალურ საშუალებებს — ქვასა და ფერებს — ეს უპირატესობა უეჭველად ანასიათებთ, სამაგიეროდ, სიტყვაც ხასიათდება სხვაგვარი, მაგრამ უფრო დიდი უპირატესობით. როგორც ცნობილია, ჭეშმარიტი ლიტერატურა არის დიდი აზრებისა და იდეების ხელოვნება, ხოლო ენა (სიტყვები და ურთ-

იერთკავშირები) აზრის უშუალო სინამდვილეა. ამიტომ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სიტყვას, ენას, საერთოდ, უფრო ღრმად და უშუალოდ შეუძლია გადმოსცეს ესთეტიკურ-მხატვრული ჩანაფიქრი, იდეა, საგნისა და მოვლენის არსი.

როგორც ცნობილია, მ. გორკი სიტყვას უწოდებდა „ლიტერატურის პირველ ელემენტს“. ეს არის სიტყვის უდიდესი მნიშვნელობის საზღვარსა. გამომსახველობითი ფუნქციის თვალსაზრისით, ცალკე აღებულ არც მუსიკალურ ბგერაზე, არც ფერსა და არც ქვაზე არ შეიძლება ამისი თქმა, რადგანაც ისინი სახეობრივი შესაძლებლობების მიხედვით ვერ შეედრებიან სიტყვას. მართალია, ქვის საშუალებით მოქანდაკეს შეუძლია პლასტიკური სახეების გამოსახვა, მაგრამ ეს არც პოეზიისთვისაა უცხო. საკმარისია გავიხსენოთ რუსთაველის პოემის შესაბამისი ადგილები. მხატვარს შეუძლია განსაკუთრებით შთამბეჭდავად აღბეჭდოს სამყაროს ფერთა უსასრულობა და სიმრავლე, მაგრამ იგივეს ასევე დიდი მომხიბვლელობით წარმოგვიდგენს პოეზიაც. მაგალითად, გიორგი ლეონიძის „ქართლის ბაღის“ დასახელებაც იკმარებს. მართალია, მუსიკას ძალუძს გახსნას სამყაროს მოვლენათა შინაგანი რიტმი, მაგრამ იგივეს უდიდესი ექსპრესიით ასრულებს პოეზიაც. იგი სიტყვების, ბგერების მოშველიებით ქმნის მომხიბვლელ რიტმულ კომპლექსებს. ჩვენი მოსაზრების საილუსტრაციოდ საკმარისი იქნება პოლ ვერლენისა და გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკულ ქმნილებათა გახსენება.

როგორც ვხედავთ, სიტყვა მეტ-ნაკლებად მოიცავს ყველა იმ გამომსახველობით უნარს, რაც მასალათა სხვა სახეობებს ახასიათებს ხელოვნების ძირითად დარგებში.

უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოებაც, რასაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. არ შეიძლება სიტყვის მიჩნევა ლიტერატურული ნაწარმოების საშენ მასალად ისეთივე გაგებით, როგორც ქვას, ფერებსა და ბგერას მივიჩნევთ ხელოვნების სხვა დარგებისათვის. სიტყვა უფრო მეტია, ვიდრე ამგვარად გაგებული მხატვრული წარმოსახვის მატერიალური სრულქმნის მასალის ცნება გულისხმობს. მართლაც, ცალკე აღებული რომელიმე

ფერი ან ქვის ნაჭერი და ბგერა არაფერს ეუბნება ჩვენს ცნობიერებას და გრძნობებს, იმ დროს როცა ცალკეულ სიტყვებს საგნობრივი მნიშვნელობა აქვს. გარდა ამისა, არსებობს მთელი რიგი სიტყვებისა, რომლებიც, საგნობრივ მნიშვნელობასთან ერთად, სახეობრივსაც მოიცავენ. მაგალითად, შეიძლება დავასახელოთ „თოვლის“, „ნისლის“ და „ქარბუქის“ ტიპის სიტყვები. ისინი, გარდა იმისა, რომ აღნიშნავენ ბუნების გარკვეულ მოვლენებს, განსაკუთრებული თვისებების სახეობრიობითაც ხასიათდებიან. შეიძლება ითქვას, მათში ეს მხარე უფრო მეტი სიმკვეთრით არის გამოვლენილი, ვიდრე, მაგალითად, ფერების აღნიშნულ სიტყვებში. კერძოდ, ცალკე აღებული სიტყვა „შავი“ არაფერს ეუბნება ჩვენს ცნობიერებას. იგი მხოლოდ სხვა სიტყვათა კომპლექსებში იქცევა ძლიერ მეტყველ საშუალებად იმ დროს, როდესაც ზემოაღნიშნული ტიპის სიტყვები წარმოთქმისას აღსანიშნავ მოვლენათა სახეებს იწვევენ მსმენელში. როდესაც ვლაპარაკობთ, რომ ცალკე აღებულ სიტყვებს არაიშვიათად სახეობრიობაც ახასიათებს, იგულისხმება ჩვეულებრივი მეტყველების სიტყვათა კონსტრუქციებში გამოვლენილი სახეობრიობა. რაც შეეხება იმ სახეობრიობას, რომელიც მწერლობაში იქმნება, მართალია, იგი ემყარება სასაუბრო ენაში გამოვლენილი სიტყვის სახეობრივ არსს, მაგრამ მაინც საკუთარი კანონზომიერების მქონეა. იგი ქმნის სახეობრივ ქსოვილს, მხატვრულ ფენომენს, მასში ვლინდება ხელოვნების ასახვით-შემეცნებითი და იდეურ-ესთეტიკური კანონზომიერებანი. ამიტომ, თუ ღრმად შევისწავლით, თითოეულ მხატვრულ სახეში (ვიწრო მნიშვნელობით გაგებულშიც კი) შეგვეძლება მრავალგვარი რთული შინაგანი პლასტიკის გამოყოფა.

ლიტერატურის თეორია არ ინტერესდება ცალკეული, კონტექსტისაგან იზოლირებული სიტყვით, იგი მას განიხილავს გარკვეულ კონსტრუქციებში, სადაც სიტყვას ორიგინალური ელფერი და შინაარსი ეძლევა.

სიტყვა, როგორც მხატვრული სახის მატერიალური საშუალება, საშენი მასალა, გაცილებით მნიშვნელოვანია, მოჭნილი და

ტკეაღი, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში გამოყენებული ფერი, ბგერა და ქვა. ამიტომ, რომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მწერლის მიერ ეროვნული ენის ლექსიკური საუნჯის ცოდნას. ცნობილია მ. გორკის სიტყვები: „ისევე როგორც ზეინკალი იცნობს ლითონს, ლიტერატორმაც უნდა იცოდეს თავისი მასალა — ენა სიტყვისა, სხვანაირად იგი მოკლებული იქნება უნარს გამოხატოს საკუთარი გამოცდილება, გრძნობები, ვერ შესძლებს სურათებისა და ხასიათების შექმნას“.

ხშირად ცალკეული სიტყვები დიდი ესთეტიკურ-იდუური შინაარსის გამოშხატველად გვევლინება მხატვრულ ნაწარმოებებში. ნ. ვ. გოგოლი მიუთითებდა რეალისტი მწერლების უნარზე — ერთი სიტყვით გამოხატონ პერსონაჟის გარეგნობა და ხასიათის ძირითადი თვისებები. „მკვდარ სულებში“ მწერალი სობაკევიჩის დახასიათებისას შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს: “Есть много на свете таких лиц, отделкой которых натура недолго мудрила,хватила топором раз — вышел нос,хватила в другой — вышли губы”.

ცხადია, აქ მწერალს მხედველობაში აქვს სიტყვის გამომსახველობითი უნარი.

მხატვრულ სახეთა მატერიალური საშუალებებით აღბეჭდვა შემოქმედებითი პროცესის უმნიშვნელოვანესი მომენტია. მის სირთულეს განაპირობებს მწერლის ჩანაფიქრსა და შესაბამისი სახეების გამომხატველ სიტყვათა და ენობრივ კონსტრუქციათა მიგნების სიძნელე. როგორც ცნობილია, ეს პროცესი თითოეულ მწერალთან გამოვლენის ინდივიდუალური თავისებურებით ხასიათდება, მაგრამ ერთი რამ ცხადია — ყოველი მწერლისათვის უძირითადეს სიძნელეთაგანია ჩანაფიქრისა და მხატვრული სახეების შესაბამისი სიტყვებისა და სხვა მატერიალური საშუალებების შერჩევა-მიგნება. ამ ძირითად სიძნელეს არაიშვიათად აღნიშნავენ თვით პოეტებიც. შ. რუსთაველი „ვეფხისტყაოსნის“ შესავალ ნაწილში მიმართავს ღმერთს:

„აწ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება.“

მწერალი, რომელსაც არ ძალუძს სიტყვების საშუალებით შესაბამისად აღბეჭდოს წარმოსახვით შექმნილი სახეები, მოკლებულია მხატვრული შემოქმედების ყველაზე არსებით თვისებებს.

მსოფლიო პოეზიის კლასიკოსებისათვის — პომეროსის, რუსთაველის, დანტეს, შექსპირის, გოეთეს, პუშკინისა და გ. ტაბიძისათვის სიტყვათა სამყაროში არ არსებობს დაუძლეველი წინააღმდეგობა. მათ ძალუბთ ყოველგვარი მხატვრული ჩანაფიქრის, აზრის, იდეის, სიბრძნის გამოხატვა ენის, სიტყვის საშუალებით. მაგრამ ის, რაც გენიოსს ეადვილება, ხშირად დაუძლეველად იქცევა საშუალო ნიჭის პოეტისათვის. ისეთი მხატვრული ნაწარმოებებიც კი არსებობს, რომლებშიც მოცემულია პოეტის გოდება ენის, როგორც აზრებისა და განცდების მხატვრული გამოსახვის საშუალების, უძლურებასა და არასრულყოფილებაზე. ამის მაგალითია ა. ფეტის ცნობილი სიტყვები:

“Как беден наш язык! — Хочу и не могу.
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.”

ამასვე ეთანხმება შემდეგი ადგილი მისი ლექსიდან:

“О, если б без слова сказаться душой было можно”.

მწერლის მუშაობა მხატვრული ჩანაფიქრის სიტყვიერ მატერიალურ ქსოვილში გამოსახვისას მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობითაა განსაზღვრული. ამასთან, ზოგიერთი ლიტერატურული ფორმა განსაკუთრებით დიდ სირთულეს უქმნის ავტორს ნაწარმოების მხატვრულ ენაზე მუშაობისას. ცხადია, მცირე ფორმის პროზაული ქმნილება, ვთქვათ ნოველა ან მოთხრობა, არ მოითხოვს მწერლისაგან შემოქმედებითი ძალების ისეთ დაძაბვას, როგორც სჭირდება ისეთ ფართო ეპიკური ნაწარმოებების შექმნას, როგორცაა: პომეროსის, რუსთაველის, ბალზაკისა და ლ. ტოლსტოის ქმნილებები. როგორც ცნობილია, რუსთაველი პოემის შესავალ ნაწილში საგანგებოდ მიუთითებს ეპიკური პოემის შექმნის განსაკუთრებულ სიძნელეებზე.

ლიტერატურული ნაწარმოების მაღალმხატვრულობა მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული იმაზე, შეძლებს თუ არა მწერალი წარმოსახვაში შექმნილი მოდელის ზუსტად გადმომცემი სიტყვებისა და სიტყვათა კონსტრუქციების მიგნებას. ამასვე ადასტურებს აგრეთვე სხვა კლასიკოსების გამონათქვამებიც ლიტერატურული შრომის შესახებ. მოვიტანთ მხოლოდ გი დე მოპასანის აზრს ამ საკითხზე: „ყოველი საგნისათვის, რომლის გამოსახვაც ჩვენ გვსურს, არსებობს მხოლოდ ერთი სახელწოდება, მხოლოდ ერთ გარკვეულ ზმნას შეუძლია გადმოგვცეს მისი მოქმედება, მხოლოდ ერთი ზმნიზედა დაახასიათებს მას“. მოპასანის აზრით, მწერალმა მანამდე უნდა ძებნოს ეს სიტყვები, სანამ არ იპოვის მათ და არავითარ შემთხვევაში არ უნდა შეცვალოს ისინი სხვა სიტყვებით.

შესაბამის ადგილზე აზრის, ჩანაფიქრის გამოხატვისათვის აუცილებელი სიტყვის პოვნა ჭეშმარიტი შემოქმედის ნიშანდობლივი თვისებაა. ამის გარეშე არ არსებობს ნამდვილი მწერლობა. რ. სტივენსონი აღწერს ერთ ადგილზე, თუ როგორ მოჰქონდა მის ერთ-ერთ პერსონაჟს სათლით წყალი, რომელიც „გადმოშხეფდა კიდედან და მასში თრთოდა მზის სხივი“. როგორც მწერალი აღნიშნავს, მას განსაკუთრებით დიდი შრომის დახარჯვა დასჭირდა, რომ მოეძებნა სიტყვები „გადმოშხეფდა“ და „თრთოდა“, ცხადია, თავისთავად, აღნიშნული ორი სიტყვა არცთუ იშვიათად გამოიყენება და ცალკე განსაკუთრებულ სახეობრიობასაც არ მოიცავს. ყოველდღიურ მეტყველებაში აღნიშნული სიტუაციის დახასიათებისას, ჩვეულებრივ, მათ არც გამოვიყენებთ, მაგრამ როცა ეს ეპიზოდი იქცევა მხატვრული ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილად, როცა აღნიშნული მოვლენა მწერლის ესთეტიკური მსოფლმხედველობისა და სტილის ასპექტში უნდა აისახოს, შემოქმედისთვის უკვე სრულიადაც არ არის სულ ერთი, ამ სიტყვებს გამოიყენებს, თუ მათ სინონიმებს, რადგანაც მხატვრული ჩანაფიქრის მატერიალიზებისათვის მას სწორედ ისინი სჭირდება.

ცხადია ეს ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ჩვეულებრივ სასაუბრო ენაში სავსებით გამორიცხული იყოს სიტყვის მხატვრული მნიშვნელობით გამოყენება. პრინციპულად რომ დადგეს საკითხი, ძნელია ამის საწინააღმდეგო რაიმეს დამტკიცება. ეს რომ ასეა, იქიდანაც ჩანს, რომ მწერლები უდიდესი ყურადღებით სწავლობენ სალაპარაკო ენაში სიტყვის გამოყენების ასპექტებს, ურთიერთგანსხვავებულ მნიშვნელობებსა და ელფერს, რასაც ესა თუ ის სიტყვა იძენს კონტექსტში, დიალექტში, პროფესიულ და ჟარგონულ მეტყველებაში.

მწერლობაში სიტყვას განსაკუთრებული მხატვრული ფუნქცია გააჩნია. მისი როლი ამ სფეროში სპეციფიკურია, მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივ სასაუბრო მეტყველებაში. იგი აქ ემსახურება მხატვრულობას, ესთეტიკურ ჩანაფიქრს. მისი მეშვეობით ხორციელდება შემოქმედის ცნობიერებაში გარდატეხილი ობიექტური რეალობის შედეგად წარმოქმნილი ესთეტიკური სახეები. ლიტერატურული ნაწარმოების ენა ემყარება სასაუბრო მეტყველებას. მწერალი სიტყვის ხელოვანია. იგი ოსტატდება ყოველდღიური მეტყველების, ხალხური სალაპარაკო ენის შესწავლის გზით. ამიტომ, როდესაც ემსჯელობთ სიტყვის გამოყენებაზე მხატვრული მნიშვნელობით ლიტერატურულ ქმნილებაში, ცკდილობთ შევისწავლოთ, თუ როგორ ხდება სიტყვათა ორიგინალური, შემოქმედებითი დაკავშირების გზით სახეების გამოსახვა, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ის ფუნქცია, რომელიც სიტყვას გააჩნია ყოველდღიურ მეტყველებაში.

როგორც ცნობილია, ჩვეულებრივ, სიტყვაში ორი მომენტი განირჩევა: სემანტიკური და ნომინაციური. ეს უკანასკნელი გულისხმობს სახელის დარქმევას საგნისათვის. არსებობს სიტყვები, რომელთაც მხოლოდ აღნიშნული ფუნქცია გააჩნიათ. ასეთია, მაგალითად, საკუთარი სახელები; არის შემთხვევები, როცა საკუთარი სახელი იძენს საზოგადო სახელის მნიშვნელობას. ეს ნიშნავს, რომ მან შეიძინა სემანტიკური შინაარსი, ანუ მნიშვნელობა თავისთავადი აზრით. ამ შემთხვევაში სიტყვა უკვე უბრალო ნიშანი კი აღარ არის, რაც მხოლოდ საგანზე მი-

თითებას გულისხმობს, არამედ მას აქვს თავისთავად შინაარსიც. იგი გვაგებინებს სიტყვაში გამოვლენილი საგნის რაიმე შინაარსობრივ მხარეს, თავისებურებას, თვისებას.

ამასთან, ერთი და იგივე საგანი ან მოვლენა შეიძლება სხვადასხვა სიტყვებით აღინიშნებოდეს. ისინი თავიანთი სემანტიკური მნიშვნელობით წარმოადგენენ აღსანიშნავის სხვადასხვა მომენტზე ხაზგასმას.

ფიქრობენ, რომ სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობა არ არის მხოლოდ საგნის ერთ დამახასიათებელ მხარეზე მითითება. მას გააჩნია აგრეთვე დამატებითი მნიშვნელობაც. მკვლევართა ერთი ჯგუფის მოსაზრებით, ეს ორგვარი მნიშვნელობა სიტყვისა იძლევა საშუალებას მხატვრულ შემოქმედებაში, ძირითადი მნიშვნელობის შენარჩუნებასთან ერთად, ხაზი გაესვას სიტყვის სწორედ მეორად მნიშვნელობას. ავიღოთ ცნობილი სიტყვები გალაკტიონის ლექსიდან:

„დადგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია და სისხლიანი ღვას ანგელოსი“.

გალაკტიონ ტაბიძის ამ ტაეაში ძირითადია სიტყვა „სისხლიანი“. იგი ჩვეულებრივ მეტყველებაში, როგორც მსახლერელი, აღნიშნავს სისხლწასმულ საგანს, ნივთს ან მოვლენას. მაგალითად, სისხლიანი პერანგი, სისხლიანი კვირა, სისხლიანი წლები, სისხლიანი სახე, სისხლიანი ხელები და ა. შ. აქ ცხადია, ეს სიტყვა არ არის მხატვრული მნიშვნელობის მატარებელი. იგი მას არც სავსებით მოკლებულია, მაგრამ ამ ორი სიტყვის დაკავშირების მიზანი არ არის მხატვრული სახის შექმნა. იგი მხოლოდ საგნობრივი მნიშვნელობის გამოსახვას გულისხმობს.

სხვაგვარი დატვირთვა აქვს ამ სიტყვას გალაკტიონის ლექსში. პოეტი მოუწოდებს პოეზიას — დადგეს რევოლუციის სამსახურში. სისხლიანი ანგელოზი პოეტს წარმოადგენილი აქვს რევოლუციის სიმბოლოდ, ეს განაპირობებს აღნიშნული სიტყვის ისეთ რთულ შინაარსს, როგორიც მას ჩვეულებრივ მეტყველებაში არასოდეს გააჩნია. ლექსის შესაბამისი სტროფის წარმო-

თქმისას ჩვენ ნათლად ვხედავთ სურათს, მისი საშუალებით შევიძენებთ, რომ რევოლუცია, ისევე როგორც ანგელოზი, არის წმინდა შინაარსის მოვლენა და ამავე დროს სისხლიანიც, რადგანაც იგი ბრძოლით იკაფავს გზას სამართლიანობისაკენ. მაგრამ მხოლოდ ამით არ ამოიწურება ამ სიტყვათა კომპლექსით გამოხატული სახის შინაარსობრივი სირთულე. აქ თავისთავად მონაწილეობს სიტყვა „სისხლიანის“ კიდევ ერთი მნიშვნელობა, რომელიც წითელი ფერის აღნიშვნასაც მოიცავს. მისი საშუალებით პოეტი სასურველ იერსახეს ანიჭებს ლექსში გამოსახულ სურათს.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური თვალსაზრისით, გალაკტიონის ლექსში სიტყვა „სისხლიანი“ სხვა სიტყვებს შორის ძირითადად სამეტყველო ერთეულად გვევლინება და, არსებითად, სახის კონკრეტულობასაც ქმნის.

სიტყვები, საკუთარი სახელების გარდა, საგანზე უშუალოდ მითითების ფუნქციასთან ერთად, საგნის თვისებათაგან რაიმე ცნობილ ძირითად ან მეორეხარისხოვან მხარეზე მითითებასაც მოიცავს. ხშირად ძველი სიტყვების სემანტიკური მნიშვნელობა თანამედროვე ადამიანისათვის უკვე აღარ არის ნათელი და მხოლოდ ლინგვისტები გამოთქვამენ ვარაუდებს მასზე. ეს იმის საშუალებას იძლევა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში მწერალმა მოახდინოს სიტყვის ეტიმოლოგიის ორიგინალური გაგება. ასეთ მაგალითს გვაწვდის გრ. ორბელიანის პოემა „სადღევრძელოს“ შემდეგი ტაეპები:

„აჰა მთოვარეც ნელიად შუქსა,
ვითა ნუგეშსა მოგვეფნს საშუებლად.“

აქ სიტყვა „მთვარე“ მოცემულია არაჩვეულებრივი ფორმით, ცხადია, ძნელია მტკიცება, რომ პოეტი მხოლოდ სალექსო სტრიქონის მარცვალთა რაოდენობის სხვა ტაეპებთან გათანაბრების სურვილმა აიძულა ამ სიტყვისათვის ამგვარი ფორმა მიეცა. ამ სიტყვის ფორმის ცვლილებებით გრ. ორბელიანი აღწევს პოეტური ჩანაფიქრის მატერიალური განხორციელების

სასურველ მიზანს. სიტყვა იძენს დამატებით მნიშვნელობას და ახლებურ ელფერს. ამიტომაც, რომ „მთოვარე“ სახეობრივად მეტია ვიდრე მთვარე. ხშირად პოეტები ცდილობენ ბუნების მოვლენათა სურათების განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოხატვას. როგორც ცნობილია, მთვარის ამოსვლა იწვევს სიბნელის უკუქცევას, მიდამოს გასხივოსნებას, მაგრამ პოეტები ხშირად არ ემაყოფილებიან მხოლოდ ამით და სურთ მთვარის მოქმედება განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოსახონ. მაგალითად, გავიხსენოთ ცნობილი ტაქები გ. ლეონიძის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსიდან:

„ყივრალეთისკენ თეთრი ტრამალი
გააქათქათა მოზღოკის მთვარემ.“

საინტერესოა სიტყვათა კომპლექსი „თეთრი ტრამალი“. ცხადია, პოეტი ლაპარაკობს დათოვლილ ტრამალზე, რომელიც მთვარემ კიდევ უფრო გაასპექტაკა.

როგორც აღვნიშნეთ, სიტყვა „მთვარეს“ დაკარგული აქვს სემანტიკური მნიშვნელობა, ე.ი. ამ სიტყვის ბგერათა კომპლექსი არ მიუთითებს აღნიშნული საგნის არსებით ნიშანზე. ეს პოეტს საშუალებას აძლევს სიტყვის ძირის არსებითი შეცვლით, მაგრამ თვით სიტყვის შეუცვლელად მოგვცეს ისეთი ფორმა, რომელიც სემანტიკური მნიშვნელობის აღდგენად გვევლინება. როგორც ვხედავთ, გრ. ორბელიანი ერთი სიტყვის ძირის შეცვლით (ისე, რომ სიტყვის ძირითადი მნიშვნელობა არ იცვლება), დამატებით მნიშვნელობას აღადგენს და მის მიერ მიგნებულ სემანტიკურ მნიშვნელობას წარმოვიდგენს უფრო ხაზგასმული სახით. ამდენად, სიტყვა „მთოვარე“ გრ. ორბელიანის პოემაში არ არის მხოლოდ მთვარე, რომელიც ჩვეულებრივ აფრქვევს სხივებს. იგი არის საგანი, რომელიც თოვლივით თეთრად მბრწყინავ სხივებს უგზავნის დედამიწას და ასპექტაკებს მას.

ლიტერატურული ნაწარმოების ენას, სიტყვის გამოყენებას ცოცხალ მეტყველებასა და მწერლობაში, სწავლობს ლინგვისტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა. კერძოდ, მისი ერთ-ერთი ძირითადი დარგი – ლიტერატურის თეორია. ამ მეცნიერულ

დისციპლინებს გააჩნია თავიანთი ობიექტი, საკუთარი მიზნები და ამოცანები. ისინი ენებიან ერთსა და იმავე საგანს, მაგრამ სწავლობენ და განიზილადვენ მას სხვადასხვა ასპექტით. თუ ლიტერატურათმცოდნეობა არსებითად მხოლოდ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მხატვრული ენის შესწავლით იფარგლება, ლინგვისტიკა შეისწავლის როგორც სალაპარაკო და ლიტერატურულ ენებს, ასევე მწერლისა და მწერლობის ენებსაც. ძირითადი განსხვავება, რაც ამკარაა ამ მხრივ ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით მიდგომაში ამ საკითხისადმი, მდგომარეობს იმაში, რომ ლინგვისტიკისათვის საინტერესო უნდა იყოს ენა როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა. ლიტერატურათმცოდნისათვის კი ძირითადია ენის ინდივიდუალური გამოვლენის სპეციფიკა¹.

ძირითადად სწორად უნდა მივიჩნიოთ მ. კოჟინას ეს შეხედულება. ცხადია, ენის, სიტყვის როლს, ადგილსა და ფუნქციას სხვადასხვაგვარი გამოვლენა აქვს. ის, რაც გვეჩვენება სიტყვის მხოლოდ ინდივიდუალურ გამოვლენად მის იმ ფორმათა ვარიაციებში, ლიტერატურულ ნაწარმოებში რომ გვხვდება, არ არის მხოლოდ კერძო მოვლენა. იგი იმდენადვეა კერძო, რამდენადაც აგრეთვე ზოგადის, ეპოქალური ესთეტიკური აზროვნების გამოვლენასაც წარმოადგენს. ცხადია, მ. კოჟინას ამოცანას არ შეადგენს ამ პრობლემის ანალიზი ლიტერატურათმცოდნეობითი ასპექტით.

არსებითად კი, ცხადია, ლიტერატურული სახე რთულ ფენომენს წარმოადგენს და მასში არაერთი იდეურ-მხატვრული ფენაა დალექილი. ამიტომაც ასე ძლიერი მხატვრული სახეების ზემოქმედება მკითხველზე, ამიტომ ეუფლებიან ისინი ადამიანის სულიერ ძალებს და იმორჩილებენ. ეს ითქმის არა მხოლოდ ფართო მნიშვნელობით გაგებულ მხატვრულ სახეებზე, ისეთზე როგორიცაა, მაგალითად, აქილევსის, ბეატრიჩეს, ლაურას, ტარიელის, ჰამლეტისა და ფაუსტის სახეები, არამედ, ვიწრო

¹ Кожи́на, М. Н. Стилистика и некоторые её категории, Пермь, 1961, გვ. 9.

მნიშვნელობით რომ გვესმის, ისეთ სახეებზედაც. ცხადია, ძნელია მხატვრულ სახეში დალექილი ყველა ფენის გამოყოფა, მაგრამ ლიტერატურული ქმნილებებიდან აღებული მაგალითების საფუძველზე შევეცდებით ზოგიერთ მათგანზე მითითებას. ნ. ბარათაშვილის ლექსში „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ არის ასეთი სიტყვები:

„სდუმდა ყოველი მუნ არე-მარე, ბინდი გადეკრა
ცისა კამარას,
მოსდევს მთოვარეს, ვითა მიჯნური, ვარსკვლავი
მარტო მისა აშარას;
გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მზურვალე ლოცვით
მიქანცებული?
მას ჰკავდა მთვარე, ნაზად მოარე, დისკო-გადახრით
შუქმიბინდული!“

ნიკოლოზ ბარათაშვილი წმინდა ლირიკული ტალანტის პოეტია. ბუნების სურათები დიდ ადგილს იჭერს მის ლექსებში. ამ ლექსშიც, ისევე როგორც სხვა ნაწარმოებებში, პოეტი ჩვეული ოსტატობით რომანტიკულ ასპექტში აგვიწერს ბუნებას. ადვილი მისახვედრია, რომ ბუნების ამგვარი სახით წარმოდგენა დამახასიათებელია რომანტიკული თვალთახედვისათვის. ეს იმიტომ, რომ აქ ესთეტიკურ თვალსაზრისს სხვა მიმდინარეობების, კერძოდ, რეალიზმის კრედოსაგან განსხვავებით, არ აინტერესებს ბუნების საგნებისა და მოვლენების რეალური სახის გამოსახვა. ცხადია, ამა თუ იმ ხარისხით ეს ყველგანაა, რადგანაც უამისოდ დაირღვევა ხელოვნებისა და ლიტერატურის სპეციფიკური თავისებურება, რაც სინამდვილის ასახვის კანონზომიერების გამოვლენას ემყარება. მაგრამ, როგორც ეს საყოველთაოდაა აღიარებული, რომანტიკოსი პოეტისათვის მთავარია ბუნების იმ სახით ჩვენება, რაც მის გუნება-განწყობილებას შეესაბამება. რეალისტი პოეტის იდეალს კი ძირითადად ბუნების სურათების რეალურ სინამდვილესთან შესაბამისობა განსაზღვრავს. თუ ბარათაშვილთან შემოღამება რომანტიკულ განწყობილებებსა და სახეებს იწვევს, ი. ჭავჭავაძესთან დაბინდება, მთვარის ამოსვლა 382

წარმოდგენილია სინამდვილის მოვლენათა დამახასიათებელი ნიშნების მიხედვით.

ბარათაშვილის ლექსში თავისებურია როგორც ლექსიკა, ასევე იმ საგნებისა და მოვლენების იერსახეები, რომელთაც პოეტი წარმოსახავს: მდუმარე არემარე, ბინდგადაკრული ცა, მთვარესთან გამიჯნურებული ვარსკვლავი, დისკოგადახრით შექმნიბინდული მთვარე, რომელიც პოეტის მიერ შეთანაბრებულია მხურვალე ლოცვით მოქანცულ უმანკო არსებასთან.

როგორც ვხედავთ, ბარათაშვილის ლექსის ამ ერთ სტროფშიც კი ვლინდება რომანტიზმის მეთოდის, მხატვრული მეტყველების, სტილის ძირითადი ნიშნები.

პოეტი არ გვაძლევს განსახოვნებას, საგნის სქემატურ წარმოსახვას გაცვეთილი რომანტიკული ხერხებისა და საშუალებების გამოყენებით. მის მიერ შექმნილი სახეები მკაფიო შემოქმედებითი ინდივიდუალობითაა აღბეჭდილი. სტროფში გამოსახულია რომანტიკული ესთეტიკური იდეალის გამომხატველი გმირი, მოცემულია მისი განუმეორებელი სახე. ეს განუმეორებლობა კი განპირობებულია ნ. ბარათაშვილის მკაფიო შემოქმედებითი ინდივიდუალობით. პოეტს, უწინარეს ყოვლისა, აინტერესებს სინამდვილესთან დაპირისპირებული რომანტიკული გმირის წარმოსახვა. იგი ქმნის უაღრესად მკაფიო სურათს: მდუმარე არემარეს გადახურული აქვს ბინდგადაკრული ცის კამარა. ამგვარ მუქ ფონად გაშლილ ცის კამარაზე მიცურავს ორი ნათელი სხეული, მთვარე და ვარსკვლავი. ამ ლექსშიც, ისევე როგორც, საერთოდ, რომანტიკულ ქმნილებაშია მოსალოდნელი, ბუნების საგნებისა და მოვლენების სურათებს მხოლოდ თავისთავადი აზრი არ გააჩნია. ნ. ბარათაშვილის ჩანაფიქრით, ბნელით მოცული მთვარე გვევლინება მეოცნებე განმარტოებული პიროვნების ფარდ სახედ, სიმბოლოდ სიმარტოვისა, აწმყოსთან დაპირისპირებისა.

სინამდვილის მხატვრული რეპროდუქცია, ყოველი კონკრეტული მხატვრული სახის იერი განისაზღვრება არა მხოლოდ იმით, თუ რას ასახავს უშუალოდ, არამედ აგრეთვე ამსახველის,

სუბიექტის ხედვის თავისებურებითაც. ამდენად, სუბიექტურ საწყისს ისევე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მხატვრულ შემოქმედებაში, როგორც ობიექტურს. ამ დებულების სამართლიანობას ადასტურებს ლიტერატურულ მიმდინარეობათა მხატვრული პრაქტიკა. თვით რეალიზმიც კი, რომელიც ასახვის საგნის შინაარსის მაქსიმალური წვდომით ხასიათდება, დიდ ადგილს უთმობს სუბიექტურ შემოქმედებით საწყისს მხატვრულ სახეში. ამასთან, არსებობს მთელი რიგი მიმდინარეობანი, რომლებიც, რეალიზმის საპირისპიროდ, უარყოფენ, ანდა არ ინტერესდებიან ასახვის ობიექტის არსის გახსნით და უპირატესობას შემოქმედის თვალთახედვის განმასახიერებელ სახეთა შექმნას ანიჭებენ. შემოქმედებითი თავისუფლების პრინციპი იმის საშუალებას იძლევა, რომ მხატვრული მეთოდები, მიმდინარეობანი, ცალკეული შემოქმედნი საკუთარი თვალთახედვის მიხედვით წვეტდნენ სინამდვილის მოვლენებთან მხატვრული სახის ურთიერთობის შემოქმედებით პრობლემას. ამიტომაც, რომ ყველა ის საშუალება, რასაც ხელოვნება იყენებს, ის გზები, რომელთაც იგი მიმართავს, და რაც ერთგვარად ცხოვრებისა და აზროვნების სხვა სფეროებშიც გვხვდება, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში გვეკლინება სახეშეცვლილი სახით, სხვა კანონზომიერებაზე დამყარებული მოვლენების ფორმით. ეს გვიხსნის ენის ფუნქციას სიტყვაკაზმულ მწერლობაში; მხატვრულ ლიტერატურაში ენა იძენს სპეციფიკურ ფუნქციას. იგი აქ, ასახვით-შემეცნებითი ელემენტით დატვირთული ერთეულია და ესთეტიკურის კანონზომიერებას ემორჩილება. მოკლედ რომ ვთქვათ, ენა მხატვრულ ლიტერატურაში აღარ არის მხოლოდ საკომუნიკაციო საშუალება (თუმცა არც ესაა გამორიცხული. გავიხსენოთ ა. ტოლსტოის ფორმულა: „ხელოვნება არის ემოციების გადაცემა“). იგი აქ ემორჩილება ესთეტიკურის არსს, მისი კონსტრუქციები ესთეტიკურითაა განსაზღვრული, ისინი ესთეტიკურ კონსტრუქციებს წარმოადგენენ. ცხადია, როდესაც ესთეტიკურზე ვლაპარაკობთ, თავისთავად, როგორც ძირითადი, იგულისხმება ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციაც. ეს საყოველთაოდ ცნობილი

ჭეშმარიტებაა, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ენის ასეთი გაგება არ უნდა მივიყვანოთ ცალმხრივობამდე. ლიტერატურული ენის სპეციფიკის ხაზგასმა, მითითება, რომ მას მხატვრული ფუნქცია აქვს, სწორად უნდა გავიგოთ. ამის აღნიშვნა აუცილებელია იმიტომ, რომ რიგ მკვლევართა ნაშრომებში გვხვდება ნებისითი თუ უნებლიე ცდები ლიტერატურული ნაწარმოების ენის იზოლირებისა სასაუბრო ენისაგან.

საკუთარი ენობრივი, სამეტყველო პოზიციის მიგნება, ჩამოყალიბება მწერლის შემოქმედებაში შეუძლებელია მოვწყვიტოთ მხატვრული შემოქმედების სხვა იდეურ-ესთეტიკური ფაქტორებისაგან. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა პროფ. ს. დანელიას დაკვირვება ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ მეტყველებაზე: „ვაჟამ განცდათა სრულიად ახალი სისტემა შემოიტანა ქართული ლიტერატურის ევოლუციაში, რადგანაც აღმოაჩინა ახალი წერტილი მსოფლიოში, საიდანაც სავსებით იცვლება სახე ქვეყნიერებისა, ვინც ამ წერტილზე დადგება, მას სულ სხვაგვარად მოეჩვენება მსოფლიო, ის სულ სხვაგვარად განიცდის მთელ ბუნებას და თვით საკუთარ თავსაც... გასაგებია, რაზომ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ის, ვინც მსოფლიოს განცდისათვის ახალს და მანამდის უცნობს წერტილს აღმოაჩენს. და ვაჟამ სწორედ ეს შესძლო: მან მოგვცა ლიტერატურაში მანამდის უცნობი სურათი მსოფლიოსი“¹.

აქ გამოჩენილი მეცნიერი მიუთითებს იმ ფაქტორზე, რომელიც განაპირობებს მწერლის შემოქმედების ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური მხარეების, მათ შორის მხატვრული მეტყველების ორიგინალურობას. როგორც აღვნიშნეთ, მკვლევრები შეთანხმებული არიან იმაში, რომ მწერლობის ენა თავისებური მოვლენაა. მათი დაშორება ერთმანეთისაგან იწყება იქ, სადაც ისინი ეხებიან იმას; თუ რაშია ამ სპეციფიკის არსი, რა ურთიერთდამოკიდებულება არსებობს სასაუბრო ენასა და მხატვრულ მეტყველებას

¹ ს. დანელია, ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი, თბ., 1927, გვ. 14-15.

შორის. განსაკუთრებული პოპულარობითა და მხარდაჭერით სარგებლობს აკად. ვ. ვინოგრადოვის შემდეგი მოსაზრება ამ საკითხზე: „ენის პოეტური ფუნქცია ემყარება საკომუნიკაციოს. მისგან გამომდინარეობს, მაგრამ აღმართავს მასზე დამოკიდებულ ხელოვნების კანონზომიერებაზე დამყარებულ სამეტყველო აზრთა და ურთიერთობათა ახალ სამყაროს“¹.

ამჟამად ამ დებულებას ბევრი იზიარებს, ამტკიცებენ, რომ პოეტიკის საგანი არის სასაუბრო ენაზე დაფუძნებული რეალობა.

როგორც ვხედავთ, აქ კვლევა დიდი სიძნელის წინაშე ექცევა, რადგან შესწავლის საგანი ხდება არა ის, რასაც მწერალი მეტყველების ფორმებით უშუალოდ გამოხატავს, არამედ მასზე დაფუძნებული რეალობა. იქმნება საშიშროება, რომ ეს „რეალობა“ შეიძლება იყოს ის, რაც გამოხატული არ არის არც პირდაპირ, არც ირიბად ენობრივი საშუალებებით.

ჩვენი აზრით, ეს არ არის სწორი იმიტომ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ძირითადი შინაარსი გამოხატულია სწორედ ენობრივი მატერიალური საშუალებებით. მხატვრული სახე, რომლის მატერიალიზებისათვისაც გამოიყენება ენობრივი საშუალებანი, უფრო მეტია, ვიდრე ეს უკანასკნელი, მაგრამ მათი აბსოლუტური დამორება არ არის გამართლებული. გამომსახველობითი უნარი თვით ენაშია ჩამარხული. ამიტომ არ შეიძლება მისი გათანაბრება მხატვრული სახის მატერიალიზების ისეთ საშუალებებთან, როგორიც გვაქვს ხელოვნების სხვა დარგებში. ამასთან, ცხადია, დიდი შემოქმედი ხალხური მეტყველების არსენალიდან არ იღებს მზამზარეულ ფორმებს. ყოველი ლიტერატურული ტრადიცია, წარსულის ესთეტიკური მონაპოვარი ჭეშმარიტი შემოქმედის სულში არსებით ტრანსფორმაციას განიცდის, ემორჩილება საერთო ჩანაფიქრს. განსაკუთრებით საგრძნობია ცოცხალი ხალხური მეტყველების ფორმები რეალისტი მწერლების პერსონაჟთა ენაში. მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის

¹ В. В. Виноградов, Язык художественной литературы, М., 1958, გვ. 312.

პერსონაჟთა მეტყველებაში უხვადაა გამოყენებული გლესკაცობის სამეტყველო ფორმები, ანდაზები და მოსწრებული თქმები. მსგავსი მაგალითები უხვად გვხვდება მოლიერიის, პუშკინის, გრიბოედოვის, ცაგარელის, რ. ერისთავისა და სხვა მწერალთა ქმნილებებში.

ჩვენი მოსაზრებით, ცოცხალი მეტყველება საფუძველია პოეტური მეტყველებისა. ცხადია, რომელიმე კონკრეტული ფორმალისტური მიმდინარეობის წარმომადგენლის, ვთქვათ, სიმბოლისტი პოეტის მეტყველება შეიძლება ძირფესვიანად განსხვავდებოდეს ჩვეულებრივი სასაუბრო ენისაგან, მაგრამ ეს ვერ ცვლის საერთო ვითარებას. ძირითადი, არსებითი თავისებურება ხელოვნების ენისა საფუძველს სწორედ ხალხურ მეტყველებაში პოულობს. ეს კი იმაში მდგომარეობს, რომ მხატვრული კონსტრუქციები უცხო არ არის ყოველდღიური სასაუბრო ენისათვისაც. ჩვენი აზრით, არაიშვიათად ადამიანთა სასაუბრო ენა ხასიათდება არა მხოლოდ სახეობრიობით, არამედ ისეთი სპეციფიკური პოეტური კომპონენტებითაც, როგორიცაა რითმა და რიტმი. ამასთან კავშირში უნდა შევეხოთ ერთ მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც, ჩვენი აზრით, გაზვიადებულად წარმოადგენენ სალაპარაკო ენასა და ლიტერატურული ნაწარმოების ენას შორის არსებულ განსხვავებებს: “Звуковые особенности алитерированной речи или речи рифмованной принадлежат как таковые не к языку. Звуки в рифмующих словах принадлежат русскому языку, но факт повторения звуко сочетания через определенный интервал и установление внешней звуковой связи между отдельными стихами относятся не к языку, а к области литературы”.¹

აქ, როგორც ვხედავთ, რითმა და რიტმი მიჩნეულია სპეციფიკურ ლიტერატურულ, მხატვრულ მოვლენებად. ცხადია, ეს სწორია, მაგრამ საკითხს აქვს მეორე მხარეც. განა სალაპარაკო,

¹ А. И. Смирницкий, Объективность существования языка, Изд-во МГУ, 1954, гл. 14-15.

სასაუბრო ენაში არ შეიძლება შეგვხვდეს მოვლენები? ცხადია, შეიძლება. ამის საუკეთესო მაგალითია ის, რომ ადამიანები ჩვეულებრივ მეტყველებაში იყენებენ ფრთიან სიტყვებს, მოსწრებულ თქმებს, ნაკვესებს, ანდაზებს, რომელთა ფორმა სწორედ მხატვრულობით გამოირჩევა. ცხადია, მათი მნიშვნელოვანი ნაწილი შექმნილია მხატვრული შემოქმედების პროცესში, მაგრამ უდიდესი ნაწილი თვით ხალხმა შექმნა პრაქტიკული საქმიანობისას. ისინი კი, როგორც ცნობილია, აგებული არიან, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ რიტმის, ალიტერაციისა და გარითმვის პრინციპებზე. ამიტომ, ჩვენი აზრით, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ყველა ის ხერხი და საშუალება, რასაც მხატვრული მეტყველება ემყარება, მომდინარეობს სასაუბრო ენიდან, მაგრამ მათთვის ცოცხალ ადამიანურ პრაქტიკაში ნიშანდობლივია შეზღუდული სახით გამოყენება. ეს, უწინარეს ყოვლისა, იმაში ელინდება, რომ პრაქტიკული მეტყველებისათვის დამახასიათებელია მხოლოდ ისეთი მხატვრული ფორმები, რომელთაც ჩვენ ვიწრო მნიშვნელობით გაგებულ მხატვრულ სახეებს ვუწოდებთ. რაც შეეხება ხელოვნებას საერთოდ, კერძოდ კი, მწერლობას, იგი ხასიათდება აზრის, იდეის გამოხატვით მხატვრულ სახეთა სისტემაში.

ჩვენი მოსაზრების სისწორეს ისიც ადასტურებს, რომ, როგორც დიდი ხნის წინათაა დამტკიცებული, პოეზია და ხელოვნება თავდაპირველ არსებობას იწყებს ადამიანთა პრაქტიკულ საქმიანობასთან შერწყმული სახით. გაცნობიერებული შრომის პროცესი, ხილული სამყაროს თავისებურ ფორმაში აღქმა და გააზრება ადამიანის განვითარების ადრეულ საფეხურებზე ყალიბდებოდა უკვე დანაწევრებული მეტყველების ფორმებში. აღნიშნულ ეპოქაში არც არსებობდა ხელოვნება მისი თანამედროვე გაგებით. ხელოვნების უპირველეს ნიმუშთა შემქმნელები თავის დროზე თავიანთ საქმიანობას მიიჩნევდნენ არა ხელოვნებად, არამედ პრაქტიკულ მოღვაწეობად.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის, რომ ადამიანებს ძველთაგანვე ჰქონდათ მისწრაფება, წმინდა პრაქტიკული, და

აქედან გამომდინარე, სარიტუალო და სხვა ხასიათის სამეტყველო კონსტრუქციები მოექციათ რიტმულ რკალებში. საერთოდ, ეროვნული ენების განვითარებისათვის ნიშანდობლივად უნდა მივიჩნიოთ მისწრაფება იქითკენ, რომ, რაც შეიძლება მოსახერხებელი, გაადვილებული, ერთგვარად მუსიკალურად გამართული და დახვეწილი გახდეს სასაუბრო ენა. ამაზე მიუთითებს, თუნდაც ის, რომ სინამდვილის მოვლენათა ტიპური სახეების გამოსახატავად ხალხი ქმნის ტიპურ ენობრივ კონსტრუქციებს, რომლებიც გვაძლევენ ტიპურ მოვლენათა არსის ღრმა დახასიათებას ყველაზე მკაფიო, ნათელი ენობრივი ფონემების საშუალებით, რაც იმითაცაა განპირობებული, რომ აქ არა მხოლოდ სიტყვიერი მასალა გვაქვს მოცემული საგნისა და მოვლენის ნიშნად, არამედ იგივე მიზნისათვის მოხმობილია აგრეთვე დამატებითი სამეტყველო საშუალებები — რიტმი და რითმა. ჩვენი აზრით, ასეთი ენობრივი ფორმები და კონსტრუქციები იდეალურ სახეობებს წარმოადგენს სამეტყველო ფორმებს შორის, რადგანაც ისინი განასახოვნებენ სამეტყველო შესაძლებლობათა მაქსიმუმს.

განვითარებულ სიტყვიერ ხელოვნებაში — პოეზიაში რითმა, განსაკუთრებით კი რიტმი მხატვრული მეტყველების სპეციფიკურ მხატვრულ კანონზომიერებად გვევლინება. მაგრამ, ამასთან, ხელოვნებისა და ლიტერატურის გენეზისის ეპოქის შესახებ არსებული გამოკვლევები, რომლებიც გამოჩინილ მეცნიერებს ეკუთვნით, უშუალოდ მხატვრულ მეტყველებაზე, ადამიანთა საყოველთაო მეტყველებასა და ფოლკლორულ ნიმუშებზე დაკვირვება აუცილებლად ადასტურებს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ენა არა მარტო არ არის დამორებული, დაპირისპირებული ყოველდღიურ, პრაქტიკულ მეტყველებასთან, არამედ ემყარება და არსენალად იყენებს მას. ამიტომაც, რომ მასზე დაკვირვება, მისი ძირფესვიანი შესწავლა ეხმარება მწერალს, იქცეს ჭეშმარიტ შემოქმედად.

ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული მცდარი დებულების სახესხვაობას წარმოადგენს აგრეთვე თვალსაზრისი, რომლის მომხრენი

მიიჩნევენ, რომ მხატვრული შემოქმედების სფეროში ვხვდებით გარეენობრივი მოვლენების ისეთ სისტემას, რომელიც გამოდის კონკრეტული ენის საზღვრებიდან.¹ ამ შეხედულების ავტორებსაც მხედველობაში აქვთ პოეტური მეტყველების ისეთი მხარეები, როგორცაა რიტმი და რითმა. მაგრამ თუ მათ გარეენობრივ მოვლენებად მივიჩნევთ, მაშინ როგორ უნდა ავხსნათ იგივე მოვლენების არსებითი როლი სასაუბრო ენაში? ჩვენი აზრით, შეუძლებელია დამტკიცდეს, თითქოს ენისათვის რიტმი არ არის ორგანული. როგორც ცნობილია, რიტმი ვლინდება სინამდვილის თითქმის ყველა სფეროში. ენა მიეკუთვნება სწორედ ამგვარი მოვლენების რიგს. მართალია, არ არის აუცილებელი ენობრივი ნიშნების რიტმული გამართვა, ე.ი. ურიტმობა არ იწვევს საკომუნიკაციო ფუნქციის გაქრობას, მაგრამ ენა, სამეტყველო სტრუქტურა შეუძლებელია განურჩეველი იყოს იმ ფაქტორების მიმართ, რაც გააძლიერებს მის საკომუნიკაციო შესაძლებლობებს. ამიტომაც, რომ არა მხოლოდ განვითარებულ ენებში, არამედ აფრიკასა და სამხრეთ ამერიკის იმ ტომების ენებშიც კი, რომლებიც განვითარების დაბალ საფეხურზე დგანან, ხშირად ვხვდებით ენობრივი კონსტრუქციების რიტმულად გამართულ ერთეულებს. აქედანაც ჩანს, რომ რიტმი ენისათვის, ადამიანური მეტყველებისათვის, გარედან შემოტანილი თვისება კი არ არის, არამედ ენობრივი საშუალებების, კონსტრუქციების რიტმულად გამართვა თვით ენის არსებაშია. მას შეუძლია გააძლიეროს, უფრო ნათელი და მკაფიო გახადოს აზრი.

ენის ისტორიული განვითარების ერთ-ერთი ნიშანდობლივი მხარეა ნომინაციის ფუნქციის განვითარება, რაც გულისხმობს სინამდვილის ყველა საგნისა და მოვლენისათვის შესაბამისი, ზუსტი სახელწოდებების შექმნას. ამ პროცესის მეორე მხარეს წარმოადგენს ადამიანის ურთიერთობის ტიპურ ძირითად მოვლენათა გამომხატველი თქმების ჩამოყალიბება. როგორც ცნობილია,

¹ Г. Винокур, Об изучении литературного произведения, М., 1962, გვ. 20.

ყოველ ენას გააჩნია ამ მხარეთა შინაარსის მკაფიო, სხარტი დახასიათების მომცველი სინტაქსური კონსტრუქციები, რომლებშიც იმ საშუალებათა გარდა, რომელთაც ზემოაღნიშნულ მოსაზრებათა ავტორები საკუთარ ენობრივ საშუალებებად მიიჩნევენ, გამოყენებულია აგრეთვე ის საშუალებებიც, რომელთაც ისინი გარეენობრივს უწოდებენ. ესაა რიტმი და მის საფუძველზე აღმოცენებული რითმა. ჩვენი აზრით, აღნიშნული კომპონენტები ენისათვის, მეტყველებისათვის არაორგანული მაშინ იქნებოდა, გამოვლენის მხოლოდ თითო-ოროლა შემთხვევა რომ გვქონდეს. მაგრამ ისინი დამახასიათებელია ყველა ენისა და მეტყველებისათვის. სხვადასხვა ხალხის ენებში შეიმჩნევა ტენდენცია, ძირითადად ერთსა და იმავე და მსგავს მოვლენებზე შეიქმნას ფრთიანი თქმები, ანდაზები და სხვა რიტმულად გამართული კონსტრუქციები. ეს ნათლად წარმოაჩენს, თუ რატომ ეუკავშირებთ რიტმულ სპეციფიკას ენის არსებობას. ჩვენი აზრით, ეს არ არის მოულოდნელი იმიტომაც, რომ ენა ემყარება ბგერათაშეერთების პრინციპს. ეს იძლევა ბგერათა ნებისმიერი შეხამების დაუსრულებელ საშუალებას, რაც ყველაზე მოსახერხებელ ასპარეზს ქმნის რიტმის შესაქმნელად.

სიტყვიერი ხელოვნების დიდოსტატების მიერ შექმნილი ზოგადსაკაცობრიო ტიპების (აქილევსი, ბეატრიჩე, ტარიელი, ნესტანი, ლუარსაბი, თარამ ემზვარი, ტარიელ გოლუა) „საშენი მასალის“ თითოეულ ერთეულს, თითოეულ სიტყვას, მსგავსად ფერწერულ ტილოზე არსებული საღებავებისა და ფერებისა, მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი, საკუთარი, განუმეორებელი ადგილი აქვს მიჩნეული. რაიმე მიზეზის გამო თუნდაც ერთი სიტყვის წაშლა მხატვრულ სახეს, მთლიანად ნაწარმოებს უკარგავს ესთეტიკური იერსახის არსებით ნაწილს, აფერმკრთალებს მას.

ლიტერატურული ნაწარმოების სახეობრივი ქსოვილის ნაწილთა სისტემაში ცალკეული სიტყვები ავტორის ესთეტიკურ-ეთნიკურ ჩანაფიქრს ამჟღავნებს და განსაკუთრებული გამომსახველობითი თვისებებით — სახეობრიობით აქცევს ყურადღებას.

მხატვრული ლიტერატურის პრაქტიკა ადასტურებს, რომ სხვადასხვა ეპოქაში შემოქმედებითი ჩანაფიქრის სახეებში რეალიზმის პრობლემა ხშირ შემთხვევაში მნიშვნელოვნად გამართლებულია გაბატონებული სოციალური ჯგუფების რეალური ცხოვრებისეული მიზნების, სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებებისა და გემოვნების შესაბამის მხატვრულ პრინციპთა ნორმატიული ხასიათით. გიორგი მერჩულე თავის ნაწარმოებში მოგვითხრობს „სიძვის დიაცზე“ მეფე აშოტ კურაპალატის „გარდარეული სიყვარულით“ გამოჯნურების ამბავს, გვიჩვენებს რაოდენ თავდავიწყებამდე მიიყვანა დიდმა ადამიანურმა გრძნობამ თვითმპყრობელი. ნაწარმოების გაცნობისას ვხედავთ, თუ როგორ ივიწყებს აშოტი მეფურ თავმოყვარეობას, იმდაბლებს თავს – ფებრონიასთან მისული იბნევა, სხვების დასანახავად გულუბრყვილოდ ცრუობს კიდევაც, საერთოდ, არაფრის წინაშე არ იხვეს უკან, რათა როგორმე დაიბრუნოს ქალი, რომლისადმი „გარდარეული სიყვარული“ ტანჯავს. ხოლო, როდესაც, ბოლოს და ბოლოს, სურვილს მაინც ვერ შეისრულებს, დარდისგან გულდასერილს აღმოხდება: „ნეტარ მას კაცსა, ვინ არღა რა ცოცხალ არსო“.

ამ ეპიზოდის გაცნობისას მკითხველს უჩნდება ბუნებრივი ინტერესი, კონკრეტული წარმოდგენის შესაქმნელად, თხზულებაში იპოვოს რაიმე მინიშნებები იმაზე, თუ რაში გამოიხატებოდა სიძვის დიაცის განსაკუთრებული, არაჩვეულებრივი ქალური მომხიბვლელობა, რითაც მან მეფეს გახელეებული სიყვარული აღუძრა და დაიმონა. სავარაუდოა, რომ გიორგი მერჩულეს გრიგოლ ხანძთელისა და ფებრონიას „მოწაფეთაგან და მოწაფეთა მოწაფეთაგან“, სხვა ცნობების პარალელურად, ზოგიერთი სარწმუნო ცნობა ექნებოდა მეფის გულის დამატყვევებელი ქალის დემონური სილამაზის შესახებაც. მაგრამ თუ მწერალმა პერსონაჟი ქალის გარეგნული მშვენიერების გამოსახვის შემოქმედებით პრობლემას გვერდი აუარა, ეს, უწინარეს ყოვლისა, გამოწვეული იყო იმით, რომ შუა საუკუნეებში აკრძალული იყო ადამიანის ხორციელი სილამაზის პოეტიზირება, რომელიც წინა

პერიოდის (კერძოდ, ანტიკური ეპოქის) ლიტერატურაში შემოქმედებითი თვალსაზრისის საფუძველს წარმოადგენდა. გიორგი მერჩულე თავის თხზულებაში არ ჩერდება სიძვის დიაცის გარეგნულ პორტრეტზე, ხოლო ქალის სილამაზეზე მკითხველისათვის წარმოდგენის შექმნა საეკლესიო მწერლობის ესთეტიკური მრწამსის დაურღვეველად მისი, როგორც შემოქმედის, ტალანტის შესაძლებლობებს, როგორც ჩანს, აღემატებოდა. მაგრამ ის, რაც არ შეეძლოთ სხვებს, ხელეწიფებოდა ისეთ მხატვარს, როგორიც იაკობ ხუცესია. მოვიყვანთ ამის საილუსტრაციო მაგალითსაც.

მწერალი მოთხრობაში „წამებაი წმიდისა შუშანიკისა“ გვიჩვენებს, რომ ქართლის დედოფალს ქვეყნისა და სარწმუნოების მოლაღალტე ვარქსენი განსაკუთრებით შეუბრალებლად მოექცა პუნებთან ჩატარებული ბრძოლიდან დაბრუნების შემდეგ. მან შუშანიკი ცემით წაათრია ტაძრისაკენ, კვლავ სცემა, შემდეგ კი მსახურებს უბრძანა სამასჯერ დაერტყათ მისთვის კვერთხი. ბოლოს როგორც ავტორი აღნიშნავს, „ვითარცა იხილა დიდძალი იგი სისხლი, რომელი დასდიოდა ჩჩვილთა მათ ხორცთა მისთა, მაშინ უბრძანა დადებად ჯაჭვი ქედსა მისსა, და უბრძანა სენაკაპანსა ერთსა რაითა წარიყუანონ წმინდაი შუშანიკ ციხედ და საყრობილესა ბნელსა შეიყუანონ იგი და მოკუდეს“.

აღბათ, მწერლის ჩანაფიქრით უნდა აიხსნას, რომ ნაწარმოებში ზუსტად არ არის დასახელებული ქართლის დედოფლის წლოვანება იმ დროისათვის, როცა ეწამა, თუმცა იაკობი იძლევა კონკრეტულ მინიშნებებს, რომელთა მიხედვით დანამდვილებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შუშანიკი ახალგაზრდა უნდა ყოფილიყო. ავტორი გვაცნობს, რომ შუშანიკს იმ დროს ჰყავდა ოთხი შვილი (სომხური ვერსიით შუშანიკი ხუთი შვილის დედა). გარდა ამისა, თხზულებაში ავტორი ახსენებს მცველს, რომელსაც შუშანიკის აღრზდილს უწოდებს. ცხადია, ქალი, რომლის აღზრდილი მცველის მოვალეობას ასრულებს, ახალგაზრდად არ ჩაითვლება.

საეკლესიო მწერლობის ქმნილებებში ჩვეულებრივია წამების, მარხულობისა და ხორცის გვემისაგან დამახინჯებული ადამიანის სხეულისა და პირისახის წარმოსახვა. იაკობი, როგორც მხატვრული სიტყვის დიდოსტატი, ხშირად დიდი წარმატებით იყენებს ამ შემოქმედებით პრინციპს. ნაწარმოებში არაერთხელ ვხვდებით ტანჯულ-წამებულ დედოფლის „არაესთეტიკურ“ სახეს, რაც საეკლესიო მწერლობის მხატვრულ იდეალებთან სრულ შესაბამისობაშია. ამჯერად ჩვენ გვსურს ყურადღება გავამახვილოთ იაკობის, როგორც მწერლის, შემოქმედის განსაკუთრებულ ტალანტზე, უმკაცრესი საეკლესიო-სამონასტრო ზედამხედველობის პირობებშიც კი მიადწიოს ესთეტიკურ იდეალს — წარმოსახოს გმირის ხორციელი სილამაზის მაჩვენებელი ხელშესახები პორტრეტი. ცხადია, ასეთი შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტა არსებულ პირობებში შეუძლებელი იყო ფართო მნიშვნელობით გაგებული მხატვრული სახის ან გაშლილი მეტაფორის გამოყენებით. იაკობის მხატვრული ტალანტი ვლინდება იმაში, რომ იგი შემოქმედებით მიზანს აღწევს მხოლოდ ერთადერთი სიტყვით — „ჩვილი“, რომელსაც აკისრებს ესთეტიკურ-მხატვრულ ფუნქციას. აღნიშნული სიტყვა ჩვეულებრივი გაგებით აღნიშნავს ძუძუმწოვარს ან მცირეწლოვანი ბავშვის კანისა და ხორცის ქორფა იერს, სინაზეს. შუშანიკის ასაკის ქალს, ცხადია, ბავშვივით ჩვილი სხეულის კანი და ფერ-ხორცი აღარ ექნებოდა, რაც მეტყველებს იმაზე, რომ სიტყვა „ჩვილი“ ესთეტიკური მიზანდასახულობით აქვს გამოყენებული. ამ სიტყვით მწერალი მკითხველს ნათელ წარმოდგენას უქმნის ქართლის დედოფლის გარეგნულ მომხიბვლელობაზე, მის ფიზიკურ სილამაზეზე. მკითხველი, როცა ეცნობა ფრაზას „სისხლი, რომელი დასდოდა ჩვილთა მათ ხორცთა მისთა“, თვალნათლივ ხედავს შუშანიკის სპეტაკ სახესა და მკერდზე ქვეყნისა და სარწმუნოების მოღალატის ხელით მიყენებული ჭრილობებიდან დაღვრილი სისხლის ამონაჩქეფებს, ერთდროულად აღიქვამს რა მწერლის დამოკიდებულებასაც ხალხის სათაყვანებელი გმირისა და ქართლის გადაგვარებული პიტიახშისადმი.

სიუჟეტის კმნილებების კლასიკურ ნიმუშთა ძირითად კომპოზიციურ მონაკვეთებში, ესთეტიკურ-ემოციური განწყობილებების შესაბამისად, გვხვდება სიტყვები და სიტყვათა კომპლექსები, რომელთაც განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა აქვთ. ცნობილია, რომ სიტყვა „ურვადი“ დიალექტური ფორმაა და აღნიშნავს საპატარძლოს ოჯახის სასარგებლოდ სასიძოს ოჯახის მიერ გაღებულ გარკვეულ გადასახადს (ცხვარ-ძროხას, ფულს...). დამოუკიდებლად აღებულ ამ სიტყვას, გარდა აღნიშნულისა, რაიმე სხვა განსაკუთრებული აზრობრივი ან ემოციური დატვირთვა არ ახლავს. მაგრამ მხატვრული სიტყვის ისეთ დიდოსტატთან, როგორც ალექსანდრე ყაზბეგია, სიტყვა „ურვადი“ დიდ ესთეტიკურ-ემოციურ შინაარსთან ერთად, მნიშვნელოვან სოციალურ ფლერადობასაც იძენს. „მამის მკვლელში“ მოთხრობილია, რომ კაცის მოკვლისათვის შორს გადახვეწილი გლახას ძმამ – ონისემ და მისმა ცოლმა – ხარბმა და ვერაგმა მახიამ – კარგად უწყიან, რომ მათ ხელში უპატრონოდ დარჩენილი ნუნუ უბედური იქნება იასაულ გირგოლას ოჯახში, მაგრამ ისინი რამდენიმე ცხვარ-ძროხისა და მცირეოდენი ფულის („ურვადის“) ხელში ჩაგდების შესაძლებლობის მოლოდინით შეპყრობილნი სიხარულით თანხმდებიან გაათხოვონ ობოლი ნუნუ გირგოლას ავადმყოფ ძმაზე. მათ ისიც იციან, რომ „გირგოლას ოჯახში შესვლას ყველა ქალი სიკვდილს რჩეულობდა“, რომ თვითონ გირგოლამ სახლიდან გააგდო საკუთარი ცოლი, „რომელსაც სულ აგინებდა, სცემდა და თმებით ათრევდა“. მწერალი მკითხველს იმასაც აუწყებს, რომ გირგოლას ნუნუ არსებითად თავისთვის უნდა, მოთხრობის ექსპოზიციურ ნაწილში ხდება მახიასა და ონისეს გარიგება გირგოლას შუამავლებთან. საუბრის დროს ნუნუს ბიძა-ბიცოლა ყოველნაირად ცდილობენ ქალის გათხოვებასთან დაკავშირებულ ყველა საკითხს გვერდი აუარონ და ლაპარაკი მხოლოდ „ურვადის“ დროულად და უკლებლივ მიღებაზე გადაიტანონ. „ურვადის“ განუწყვეტელი გამეორება, სიტყვის მძიმე ევფონიური ფლერადობა, ბიძა-ბიცოლას მიერ უდ-

ედამო ნუნუს ბედის არაფრად ჩაგდებასთან კავშირში უმძიმეს ემოციურ გაელენას ახდენს მკითხველზე.

ცნობილია, რომ გამოჩენილ პოეტთა ნაწარმოებებში სიტყვა „წითელს“ ხშირად ეკისრება განსაკუთრებული ესთეტიკური ფუნქცია. თავისთავად, იზოლირებულად ამ სიტყვის შინაარსი მხოლოდ გარკვეულ ფერზე მითითებით იფარგლება, მაგრამ როცა მას შემოქმედებითი მიზნით იყენებს აკაკი წერეთელი ყანის მკის, მოსავლის ადების თემაზე დაწერილ ლექსში, აღნიშნული სიტყვა იქცევა ღრმა აზრის გამომხატველად. აკაკის ლექსში „ღმერთო, წვიმა მოიყვანე“... ნათქვამია, რომ დადგა მოსავლის ადების დრო, ყანა მოსამკელაია, საჭიროა ყველამ მიიღოს ამ საქმეში მონაწილეობა, ქალებიც უნდა დაეხმარონ მამაკაცებს და მამაკაცური „ოროველას“ დაძახილით შეაგროვონ თავთავი. თითქოს ბუკოლიკურ თემაზე დაწერილი ლექსის დასაწყისთან გვაქვს საქმე. მაგრამ იქვე პოეტი ამბობს, რომ ქვეყნად მომრავლებულია ჭიაჭუა და მათ გასაწყვეტად საჭიროა წვიმა. ცხადია, პურის მომკის დროს მწერიც რომ მომრავლდეს, წვიმას არაეინ ინატრებს. ლექსის ამ მონაკვეთის გაცნობისას მკითხველის ინტერესი ძლიერდება, მას სურს გაიგოს რისი თქმა სურს პოეტს. ირკვევა, რომ თურმე მომრავლებულა არა ჩვეულებრივი მინდურის მავნებელი მწერი, არამედ „ქვეყნის დამამხოველი...ჭია-ჭუა“. მკითხველის ინტერესი ამ სტრიქონებთან კავშირში მატულობს. ცხადი ხდება, რომ არ შეიძლება, მწერი იყოს „ქვეყნის დამამკვეველი ჭია-ჭუა“, რომ პოეტი ლაპარაკობს უფრო ძლიერ, უფრო მაღალი განვითარების მქონე არსებებზე — ადამიანებზე, რომლებიც ისაკუთრებენ უმრავლესობის შრომით მონაგარს. ლექსი დაწერილია 1881 წელს, როცა რუსეთის იმპერიაში შემავალ ქვეყნებში უკიდურესობამდე იყო გამწვავებული წინააღმდეგობა მქონებელ და უქონელ კლასებს შორის. სწორედ ამის გამო „ქვეყნის დამამხოველი ჭია-ჭუას“ — ექსპლოატატორების გასაწყვეტად პოეტი ნატრობს არა ჩვეულებრივ შხაპუნა წვიმას, არამედ „წითელ... შხაპუნა წვიმას,“ რითაც მონახლოებული რევოლუციის სიმბოლურ სახეს ქმნის.

ენატე ნინოშვილის „ჩენი ქვეყნის რაინდის“ ფინალურ ეპიზოდში, რომელიც წარმოგვიდგენს სპირიტონ მცირიშვილის მიერ რევოლუციის ტყვიით მოკლული ტარიელ მკლავადის სახეს, არის ასეთი ფრაზა: „თვალის დახამხამებამდე იმ ადგილის გარშემო, სადაც ტარიელი ეგდო, გაიჭედა ხალხით. ვიღაცამ გაუხსნა გულზე ჩონა და ახალუსი. განიერ მკერდზე, ტუბუს სიახლოვეს გვამს ჰქონდა პატარა ჭრილობა, რომლიდანაც მოთქრიალებდა მოშაო სისხლი“ მოყვანილ კონტექსტსში სიტყვას „მოშაო“ მეტი აზრობრივი და ესთეტიკური დატვირთვა აქვს, ვიდრე ამას მხოლოდ ფერის აღნიშვნა გულისხმობს. იგი ერთდროულად გამოხატავს მწერლის ესთეტიკურ-ემოციურ დამოკიდებულებასაც ტარიელ მკლავადისა და მისი სოციალური წრისადმი.

მხატვრული ენის კომპონენტები

მხატვრული ენა ემყარება ეროვნული ენის მთელ სიმდიდრეს. მწერალი ხალხური მეტყველებიდან არჩევს სიტყვებსა და გამოთქმებს და ერთიანი სალიტერატურო ენის შესაბამისად იყენებს მათ.

ამვე დროს, მხატვრულ ენას აქვს თავისი დამოუკიდებელი, სპეციფიკური არსიც, რომელიც გვევლინება როგორც ლექსიკურ, სემანტიკურ და სინტაქსურ თავისებურებათა ერთობლიობა.

ლექსიკური მარაგი

მხატვრული წარმოსახვის სრულქმნისათვის მწერალი განსაკუთრებით ზრუნავს, ენის ლექსიკური მარაგიდან შეარჩიოს სიტყვები, ხოლო ზოგჯერ, აუცილებელ შემთხვევაში, თვითვე შექმნას ახალი სიტყვა. ამ ნიადაგზე ჩნდება მწერლის ენაში არქაიზმი, ნეოლოგიზმი, ბარბარიზმი, ჟარგონი, პროფესიონალიზმი, დიალექტიზმი.

არქაიზმი. ძველ, ხმარებიდან გამოსულ სიტყვას ან გამოთქმას არქაიზმი ეწოდება (არქაიზმი ბერძნული სიტყვაა და ძველს ნიშნავს).

არქაიზმის მხარტერულ ნაწარმოებში გამოყენება სხვადასხვა საფუძველს ემყარება. უპირველეს ყოვლისა, არქაიზმს იყენებენ ამა თუ იმ პერსონაჟის ინდივიდუალობის დასახასიათებლად. მაგალითად, „განდევილში“ ბერის მეტყველებას, მწყემსი ქალის მეტყველებისაგან განსხვავებით, არქაული იერი დაჰკრავს: „ამოვედ, ვინც ხარ!.. იყვენ ნება ღვთის!..“ ასევე, არქაიზმი ხშირად ემსახურება ისტორიული წარსულის წარმოსახვას. საგნები და მოვლენები, რომლებიც წარსულს ეკუთვნოდნენ და მწერლის ეპოქაში დავიწყებული არიან, ცოცხლდებიან მათივე სახელებით (ამგვარ სიტყვებს ისტორიზმებს უწოდებენ); ფაქტები, რომლებიც წარსულში ხდებოდა, გმირები, რომლებიც წარსულში მოქმედებდნენ, წარმოსახებიან მათი ისტორიული კოლორიტის შემონახვით. ამასთან, ყველა შემთხვევაში, ძველ სიტყვებთან ერთად, შესაძლებელია ძველი იყოს სინტაქსიც.

კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაში“ მამამზე ერისთავი ასე ლოცავს მეფე გიორგის: „მრავალჟამიერ ჰყოს დაბადებულმან ყოველთამან მეფობა შენი და ისარნი ესე გულსა შინა განერთხოს მეფობისა შენისა ორგულსა, წყეულიმც იყოს ყოველი გულბოროტი და ქვევამხედვარი ტანტისა შენისა“.

ეს ფრაზა, რომელშიც კარგადაა დაცული ისტორიული კოლორიტი, არქაულია თავისი ლექსიკითაც და სინტაქსითაც.

არქაიზმებს მწერალი მიმართავს როგორც აღფრთოვანებისა და პატივისცემის, ისე დაცინვის მიზნით.

ჯეირან ვარდოსანიძის მიერ სასამართლოს წინაშე წარმოთქმული სიტყვა (ჭ. ლომთათიძე, „სასრჩობელას წინაშე“) არქაული იერით გამოირჩევა. აქ გვხვდება ლექსიკური არქაიზმი („ლალო“), სინტაქსური არქაიზმი („სიტყვა ჭეშმარიტებისა“), მორფოლოგიური არქაიზმიც („ჩიტთა, ყვავილთა, ქვეწარმავალთ, გველთ, ბაყაყთ“). რამდენადაც ავტორი არქაიზმის მოშველიებით აღფრთოვანებითა და მოწიწებით ლა-

პარაკობს მქადაგებელზე, იმდენად ამავე საშუალებით მკაცრად უმასპინძლდება იმდროინდელ სასამართლოს მსახურთ.

არქაულ ფორმას ზოგჯერ მწერალი მიმართავს მუსიკალური კეთილზმოვანების მიზნითაც. ამ დანიშნულებისაა, კერძოდ, ნ. ბარათაშვილის სტრიქონში – „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამზღვარი“ – გარდამატარე არქაული ფორმაა.

მაგრამ არსებობს არქაიზმის ისეთი ფორმაც, რომელიც მხატვრული წარმოსახვის კონკრეტული ამოცანით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ ენობრივ-მხატვრულ კონცეფციას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში, თავისთავად ცხადია, სალიტერატურო ენის განვითარების მიმართ მცდარ დამოკიდებულებასთან გვაქვს საქმე. მსგავს პოზიციაზე იდგნენ „მამათა“ თაობის წარმომადგენლები გასული საუკუნის 60-იან წლებში, „მამათა“ და „შეილთა“ ბრძოლის პირველ პერიოდში.

ჭეშმარიტი ხელოვანი არქაულ სიტყვასა და გამოთქმას ყოველთვის გარკვეულ ფუნქციას აკისრებს. ენის არქაულობა შინაარსობრივ-მხატვრული აუცილებლობით უნდა იყოს განპირობებული.

მწერალს, რომელიც მხატვრული აუცილებლობის მიზნით მიმართავს არქაულ ფორმებს, არ შეიძლება არქაისტი ეწოდოს. ცნობილია, რომ ნ. ბარათაშვილი მხატვრულ შემოქმედებაში ფართოდ იყენებდა ისეთ სიტყვებსა და ფორმებს, რომლებიც მის დროს უკვე აღარ იყო ხმარებაში. მაგრამ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში იგი მტკიცე მიზანდასახულობით მოქმედებდა. გარდა მუსიკალური უღერადობისა, არქაული სიტყვების ჩართვით პოეტი ქმნიდა აწეულ-ამაღლებულ ტონალობას, რაც საკვებით შეესაბამება ამაღლებულ განწყობილებათა პოეტურ წარმოსახვას. ამ პრინციპითაა დაწერილი „ბედი ქართლისა“, „ნაპოლეონ“ და, საერთოდ, მთელი მისი ფილოსოფიური ლოგიკა. ხოლო როცა პოეტმა განიზრახა მდაბიო ხალხის სულისკვეთება დაეხატა („სოფლისა მუშა საწყალი“), მისი ენაც განიტვირთა არქაიზმისაგან და ხალხური მეტყველების ნიმუშად იქცა:

„მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო,
ქალო შავთვალეებიანო,
დღისით მზევ, ღამით მთოუარევ,
წყნარო და ამოდ ხშიანო!“

(„მადლი შენს გამჩენს“).

ნეოლოგიზმი. ნეოლოგიზმი არქაიზმის საპირისპიროა, იგი ეწოდება მწერლის მიერ შექმნილ ახალ სიტყვებს (ნეო — ბერძნულად ახალს ნიშნავს, ლოგოს — სიტყვას). არქაიზმების მსგავსად, ნეოლოგიზმებიც, როგორც თანამედროვე ენისათვის უჩვეულო სიტყვები, უმაღვე შესამჩნევი ხდება. ნეოლოგიზმები ენაში ჩნდება ახალი საგნებისა და მოვლენების, ახალი ცნებების გაჩენასთან დაკავშირებით. პოლიტიკური გარდატეხის ეპოქები, დიდი სოციალური ძვრები, ტექნიკისა და მეცნიერების მიღწევები ნეოლოგიზმის წყაროა. ასე შეიქმნა სიტყვები: კოლმეურნეობა, კომკავშირი, ზაპესი, ქვემეზი, თბომავალი, კოსმონავტი და სხვ. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ სიახლეთა გამოსახატავად მწერალი არა მარტო იშველიებს ახალ სიტყვებს, არამედ თვითონაც ქმნის მათ, თვითონაც ამდიდრებს ენას ნეოლოგიზმებით.

მხატვრული ენისათვის არსებითია სწორედ ეს უკანასკნელი. რაც უნდა მდიდარი და განვითარებული იყოს ენა, მწერალს მაინც უხდება ახალი სიტყვის შექმნა ან რომელიმე უკვე არსებული სიტყვის ახალი სემანტიკური მნიშვნელობით დატვირთვა.

ენის ახალი სიტყვებით გამდიდრება ძირითადად დიდი მწერლისთვისაა ნიშანდობლივი. საყურადღებო ნიმუშებს წარმოადგენს ამ მხრივ აკაკის, ილიას, გალაკტიონის, კ. გამსახურდიას და სხვა მწერალთა მიერ შექმნილი სიტყვები. ნეოლოგიზმები დამახასიათებელია საერთო სალიტერატურო ენისთვისაც. ცნობილია, რომ ილიამ მრავალი სიტყვა შექმნა, კერძოდ, საკუთრივ ლიტერატურის თეორიასა და ესთეტიკაში, შინაარსი, განსახოვნება და სხვ., რომლებიც საბოლოოდ დამკვიდრდა ქართულ სალიტერატურო ენაში.

ახალ სიტყვებთან ერთად ნეოლოგიზმი გულისხმობს ახალნიშანდობლივ გამოთქმებსაც. მაგალითად, ასეთია „ზედმეტი ადამიანი“, რომელიც ტურგენევი შემოიტანა.

ბარბარიზმი. ბარბარიზმი ეწოდება უცხოური წარმოშობის სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც მოცემულ ეტაპზე შეუფერებელია ეროვნული ენისათვის.

უცხოური სიტყვები და გამოთქმები ყოველი ეროვნული ენის გამომსახველობითი შესაძლებლობის გამდიდრების ერთ-ერთი წყაროა. ახალი ცნებები, საგნები, განსაკუთრებით ტექნიკის საშუალებანი უცხო ქვეყნებიდან ჩვეულებრივად მათი პირვანდელი სახელწოდებით შემოდის და მკვიდრდება მეტყველებაში. ფილოსოფია, კატეგორია, ესთეტიკა, ლექტორი, სტუდენტი, ფიზიკა, ქიმა უცხოური წარმოშობის ისეთი სიტყვებია, რომლებმაც ქართულ ენაში უკვე მოიპოვა მოქალაქეობრივი უფლება. მათ ბარბარიზმებად ვერ მივიჩნევთ. ბარბარიზმებად მხოლოდ ისეთი სიტყვები და გამოთქმები ითვლება, რომლებიც არ დამკვიდრებულან ეროვნულ ენაში და ვერც დამკვიდრდებიან. როცა ენაში მოიპოვება ამა თუ იმ საგნისა და მოვლენის აღმნიშვნელი სიტყვა, მაშინ რაღა საჭიროა მისი შემოტანა სხვა ენიდან?

მხატვრულ ენაში ბარბარიზმების გამოყენება მკაცრად რეგლამენტირებულია. მას მწერალი ხმარობს გარკვეული მხატვრული მიზნით: განსხვავებული სოციალური და გეოგრაფიული გარემოს დასახატავად, ანდა, პერსონაჟის დახასიათებისათვის.

გ. ტაბიძის ლექსში „საახალწლო ეფემერა“, სადაც ამეტყველებულია მაღალარისტოკრატიული სოციალური გარემო, რამდენჯერმე მეორდება ესპანური გამოთქმა ესპანურივე ტრანსკრიფციით:

„ალტაცებების რეკავდა მინა
და სინარულის იყო ღილები,
flor extra fina, flor extra fina!
მუსიკა, ღვინო და ყვავილები!“

ზოგჯერ ავტორისეული ბარბარიზმები უარყოფითად ახასიათებს გმირს, გარემოსა თუ სიტუაციას; მაგ., აკაკი ასე მიგვა-

ნიშნებს მეტყველებაში ბარბარიზმის უადგილობასა და შეუსაბამობაზე და მის საწინააღმდეგოდ განაწყობს მკითხველს:

„ზღრასტის“ ვეტყვი ზოგიერთ ქალს,
აღარ ესმის გამარჯობა.“

უფრო ხშირია ბარბარიზმები პერსონაჟის ენაში.

შერეული რუსულ-ქართული ენით მეტყველებს მ. ჯავახიშვილის „თეთრი საყელოს“ პერსონაჟი ცუცქია.

– „რომელი უფლება აგ ხადეთ, ცუცქი?“

– ყოველგვარი, ყოველგვარი! ვსე პრაკვა, ვსე!

– მაინც?

– აი თუნდა სამსახურის უფლება. რას იტყვი? ნუუ, გავარი! სთქვი!“

აქვ. ცაგარელის კომედიებში თბილისელი მოქალაქეები ბარბარიზმებით შეზავებული ქართულით მეტყველებენ. ამგვარი მეტყველება იმდენად ფენზოკიდებული იყო ძველი თბილისის მოსახლეობის გარკვეულ წრეებში, რომ იქმნებოდა რამდენიმე ენოვანი, ე.წ. მაკარონული ლექსები (წერდნენ საიათნოვა და მისი სკოლის პოეტები).

ბარბარიზმებს განეკუთვნება აგრეთვე სიტყვათა დამახინჯება უცხო ენის გავლენით. მაგალითად, მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ პერსონაჟი რუსი კარპინა ქართულ სიტყვებს რუსულის მიხედვით ასხვაფერებს: ბიჩებო, გეთკვით, დზირს, მეთკი და ა.შ.

უცხო ენის გავლენით ზოგჯერ მახინჯდება ეროვნული ენის მორფოლოგია და სინტაქსი. იქმნება მორფოლოგიურ-სინტაქსური ბარბარიზმები, რომელთა დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს მიკირტუმ გასპარიჩის მეტყველება (კომედია „გაყრა“):

„ეს რა კარგი ფიქრი ვქენ; ამათ გაყრას შვრებიან. ეგებ ეს ფრანტს ჩემი შუშანი მივცე. ბალქამს ეს არის (შუბლზედ და ჯიბეზედ დაიკრამს ხელს). ესტი ჩკა!.. უნდი ჩკა!.. მაგრამ ჩემი შუშანი კნეინა დაუძახონ: კნეინო, კნე-

ინო! ბაზარშიაც დიდი რაჲე იქნება, დიდებულებიანთ ხნამე! ბულ-
დან ბულდანიჩინ აჭკით კუჰანიმ!“

ჟარგონი. ჟარგონი („სოციალური დიალექტი“) ისეთი თავისე-
ბური მეტყველებაა, რომელიც დამახასიათებელია ვიწრო სო-
ციალური ჯგუფებისათვის და მხოლოდ ამ წრისათვისაა
გასაგები. საზოგადოების ნაპირალები — ქურდები, ხულიგნები,
ბოროტმოქმედნი, ხოლო ზოგჯერ საზოგადოების ზედაფენები —
სასულიერო წოდების, არისტოკრატიული წრეების წარმო-
მადგენლები თავიანთი ვიწრო ინტერესებისათვის ქმნიან პირო-
ბითი სიტყვებისა და გამოთქმების გარკვეულ რაოდენობას, რაც
შემდეგ ცნობილია დამნაშავეთა ენის, სალონური მეტყველებისა
და საეკლესიო ჟარგონის სახელწოდებით.

ჟარგონი საერთო-სახალხო ენის გარეშე დგას და ხელოვნ-
ური, უხეში, მახინჯი ფორმებით ანაგვიანებს ენას. მაგრამ ჟარ-
გონი მწერლისათვის კარგი საშუალებაა გარკვეული სოციალური
წრეების წარმოსახვისათვის.

ნ. გოგოლი „მკვდარ სულებში“ ასე ახასიათებდა ერთი
ქლაქის მანდილოსანთა მეტყველებას:

„ქალაქ №-ის მანდილოსნები, როგორც პეტერბურგისა და
მოსკოვის მრავალი მანდილოსანი, მეტისმეტად ფრთხილად
იქცეოდნენ და ყოველად თავდაჭერილნი გახლდნენ სიტყვა-
პასუხში, რომ თავაზიანობა არ გადაელახათ. არასოდეს მათი
პირიდან არ გაიგონებდით:

— „მე ცხვირი მოვიხოცე...“ „ოფლი მომივიდა...“ „გადავა-
ფურთხე...“ არამედ ასეთი სიტყვით გამოთქვამდნენ ამავე აზრს:

„მე შევიმსუბუქე ცხვირი... ხელსახოცით იოლად წაველი...“

ჟარგონის სახეობად გვევლინება არგოტიზმი, რაც ეწოდება
პირობით ენას, საიდუმლო საუბარს. მას ხშირად მი-
მართავენ კონსპირაციის მიზნით — არალეგალური მუშაობის,
კრებების, შეთქმულების დროს.

ცნობილია, რომ 1832 წლის ქართველ თავად-აზნაურთა
შეთქმულების მონაწილე ბერმა ფილადელფოს კიკნაძემ შეი-
მუშავა, ე.წ. „აქტი გონიური“, რაც შეთქმულთა საიდუმლო ენას

წარმოადგენდა. ეს ისტორიული ამბავი მ. ჯავახიშვილმა „არსენა მარაბდელში“ ჩაურთო.

არგოტიზმის ცოცხალი ნიმუშია ე.წ. პაროლი — გარკვეულ წრეებში წინასწარ შეპუშავებული საიდუმლო სიტყვა ან გამოთქმა.

ეულგარიზმი. ეულგარიზმი ლათინური წარმოშობის სიტყვაა და ნიშნავს უბრალოს, ჩვეულებრივს. იგი ეწოდება უწმაწურ სიტყვებსა და გამოთქმებს.

ეულგარიზმებს შევხვდებით პერსონაჟის მეტყველებაში: „ახ, შე ღორო, შენ ბალაბაკო! სტყუის, სტყუის ეს წუწკი... რა გითხრა, შე მუტრუკო, ქსენიამ, არ გაჯავრდა, არ შეგაგინა? (ჭ. ლომთათიძე, „საპყრობილეში“).

ეულგარიზმები პერსონაჟის დახასიათებას ემსახურება.

პროფესიონალიზმი. პერსონაჟის ენობრივი დახასიათების სისრული სათვის მწერლები ხშირად მიმართავენ ე.წ. პროფესიონალიზმებს — ისეთ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც ნიშანდობლივია ამა თუ იმ პროფესიის მქონე ადამიანებისათვის. რამდენადაც პერსონაჟის სახის დახატვისათვის მნიშვნელობა აქვს მისი საქმიანობის ჩვენებას, იმდენად პროფესიონალიზმიც გარკვეულ ადგილს იჭერს მხატვრულ ნაწარმოებში. გმირის მეტყველებაში უსათუოდ გამოყოფნავს მისი პროფესიისათვის დამახასიათებელი სიტყვები და ტერმინები.

ამ მხრივ დამახასიათებელი მეტყველებით გამოირჩევიან ვ. ბარნოვის „ისნის ცისკრის“ პერსონაჟები: მუხანჯღლების უსტაბაში იოთამე და ზარაფი მიღუა.

გ. ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცის“ პერსონაჟი, მეტალურგი ლევან ხიდაშელი ასე ლაპარაკობს კრებაზე: „... მაზუთს აირით რომ შევცვლით, ფოლადის თვითღირებულება საგრძობლად შემცირდება... საამქროში თუ რეპროდუქტორებს დავდგამთ, მაშინ ფოლადის ანალიზს ექსპრესლაბორატორიიდან პირდაპირ რადიოთი გვიკარნახებენ... ანალიზების მოტანაც გვიანდება... საჭიროა მარტენის საამქროში მოიხსნას საგლინავი საამქროს ტექნიკური კონ-

ტროლი. ფოლადის მარკებსა და ხარისხზე ჩვენ ვიქნებით პასუხისმგებელი, მაშინ კი ველარავინ გაბედავს დაარღვიოს ლითონის დნობის ტექნოლოგია“.

დიალექტიზმი. დიალექტიზმი კუთხურ სიტყვებსა და გამოთქმებს ეწოდება. იგი ბერძნული სიტყვაა და კუთხურ მეტყველებას ნიშნავს.

თუ ჟარგონი პერსონაჟის სოციალურ სახეს გვიჩვენებს, ხოლო პროფესიონალიზმი — მის საქმიანობას, დიალექტიზმი გმირის სადაურობაზე მიუთითებს. მისი როლი და ხვედრითი წილი მხატვრულ ნაწარმოებში გაცილებით დიდია, ვიდრე ჟარგონისა და პროფესიონალიზმის. ეს, უპირველეს ყოვლისა, თვით დიალექტის თავისებურებიდან მომდინარეობს. დიალექტი (მხედველობაში გვაქვს ადგილობრივი, ანუ ტერიტორიალური დიალექტი) სალიტერატურო ენის განშტოებაა. მას აქვს სალიტერატურო ენისაგან რამდენადმე განსხვავებული ძირითადი ლექსიკური ფონდი და საკუთარი გრამატიკული წყობაც. საერთო სახალხო ენას, ჩვეულებრივ, ერთ-ერთი დიალექტი უდევს საფუძვლად, ხოლო სხვა დიალექტები მისი მასაზრდოებელი წყაროებია. ასეთი როლის შესრულება არ შეუძლია ჟარგონს ანუ სოციალურ დიალექტს, მით უმეტეს — პროფესიონალიზმს. მათ არ გააჩნიათ საკუთარი გრამატიკული წყობა და ძირითადი ლექსიკური ფონდი.

ქართულ ენაში დიალექტური სხვაობანი მეტად მკაფიოა. ხშირად ერთი სიტყვაც საკმარისია ადამიანის სადაურობის გამოსაცნობად. ბუნებრივია, ასეთი ეფექტური საშუალების მიმართ მწერალი გულგრილი ვერ იქნება, ამიტომაც, რომ ქართველ მწერალთა ნაწარმოებებში პერსონაჟის ენობრივი დახასიათებისას დიალექტს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ალ. ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, დ. კლდიაშვილი, ე. ნინოშვილი, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მკვიდრთა ყოფა-ცხოვრებას ასახავენ, თავიანთ პერსონაჟებს ძირითადად ხალხური ენით ამეტყველებენ, ანდა პერსონაჟის ენაში აქა-იქ უსათუოდ ჩაურთავენ

მათი კუთხისათვის დამახასიათებელ თავისებურ სიტყვებსა და გამოთქმებს.

„არა გჭირსაა, რჯულ-ძალა?“ – ფუნქციონალური გამოთქმის თავისებურებით მიმართავს ალუდა ქეთელაური მუცალს (ვაჟა-ფშაველა, „ალუდა ქეთელაური“); „ტყვილი არაა ახლა მაგ?“ (დ. კლდიაშვილი, „სამანიშვილის დედინაცვალი“); „დეიმფხო, დეიმფხო, აღარ გეყავს ბატონი“ (ე. ნინოშვილი, „ჯანყი გურიაში“).

ღიალექტიზმებს მწერალი იყენებს აგრეთვე ადგილობრივი კოლორიტის შესაქმნელად, ამა თუ იმ კუთხის მკვიდრთა ზნე-ჩვეულებებისა და ბუნების სურათების დასახატავად. ასეთი ფუნქცია აქვს დაკისრებული ღიალექტს ვაჟა-ფშაველას ლექსებსა და პოემებში. „ალუდა ქეთელაურში“ გამარჯვებული ხეცსურები ასე მიმართავენ ალუდას:

„მოკედი, სიკვდილი გირჩევნავ,
რა ხარ სიცრუის მთქმელადა;
აიხსენ გველისპირული.
ღიაცთ გადუგდე ცხემლადა;
ფარი – ქსლის ჩასაბეჭავად,
ხირიმ – გაუღვან გარადა.“

ამ ნაწყვეტში სიტყვები: გველისპირული, ცხემლა, გარა ტიპური ფშავ-ხეცსურული სიტყვებია.

ქართული ენის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე, როცა ერის კულტურული დონის ამაღლების წყალობით, ღიალექტები თანდათან კარგავენ თავიანთ დამოუკიდებლობას, თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ მხატვრულ ნაწარმოებშიც შესაბამისად მცირდება ღიალექტიზმის როლი და ხვედრითი წილი.

მხატვრული ენა განსაკუთრებული გამომხატველობით ხასიათდება. მწერლის ენაში სიტყვები ახალ ჟღერადობას, თავისებურ სიცოცხლეს იძენს. ამასთან, თუ თეორიული შემეცნების სფეროში მოვლენის არსის გამოსახატავად მხოლოდ ერთი დასკვნა თუ ცნება შეიძლება არსებობდეს, მხატვრულ შემოქმედებაში ამ მხრივ განუსაზღვრელი მრავალფეროვნება გვაქვს. ეს იმის შედეგითაა, რომ მწერალი არ იფარგლება სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მწერალი მოვლენის რომელიმე გარკვეულ თვისებას წარმოსახავს. ლიტერატურის სპეციფიკური არსის გამო, ენობრივი სახე ამგვარი წარმოსახვისას ყოველთვის კონკრეტულია.

პოეტური სემანტიკა სიტყვისა და გამოთქმის შინაარსს, მნიშვნელობას სწავლობს. გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარ სიტყვებს ტროპი ეწოდება (წარმომდგარია ბერძნული სიტყვიდან და ნიშნავს შებრუნებას).

ეპითეტი. ეპითეტი, როგორც ტროპის მარტივი სახე, მხატვრული განსაზღვრაა (წარმოდება ბერძნული სიტყვიდან, ნიშნავს თანდართულს). იგი საგნისა და მოვლენის რაიმე ნიშანს გამოყოფს და მასზე გადააქვს მკითხველის ყურადღება. მაგრამ ყოველი განსაზღვრება არ შეიძლება ეპითეტად მივიჩნიოთ. განსაზღვრება ორგვარია: ლოგიკური და მხატვრული. ლოგიკური განსაზღვრების დროს საქმე გვაქვს არსის ცნებით გამოხატულებასთან. ეპითეტი კი საგნისა და მოვლენის რომელიმე ერთი მხარის ემოციურ ხაზგასმას წარმოადგენს. დამახასიათებელია ამ მხრივ ნ. ბარათაშვილის „შავი ყორანი“, აკ. წერეთლის „ურჩი რაინდი“ („რაინდსა ურჩსა მტრისასა“), ვ. ბარნოვის „ტკბილი ღუღუკი“ და სხვ.

ცხადია, ეპითეტი არ შეიძლება არ გამოხატავდეს საგნის შინაარსს. მაგალითად, გავიხსენოთ ლ. გოთუას „შიშველი ხმალი“. ლ. გოთუას პიესაში, „მეფე ერეკლე“, ერთ-ერთი

ბრძოლის წინ სოლომონ ლიონიძე ერეკლეს უკანდახევას ურჩევს, მზაგონებს, ერთხელ გიორგი სააკაძემ ხმალი რომ გადატეხა. — „ხმალი გადატეხაო? — ამბობს ერეკლე — მაშ მე ქარქაშს გავტეხ“. ერეკლე მუხლზე გადაიმტვრევს ქარქაშს და შიშველ ხმალს ჰაერში შეათამაშებს. პიესის ამ მოქმედებას ეწოდება „შიშველი ხმალი“.

ეპითეტი შიშველი ამ შემთხვევაში ლოგიკური შინაარსის შემცველიცაა და, ამავე დროს, მხატვრული მნიშვნელობისაც. მაგრამ ეს დამთხვევა ეპითეტს არ უკარგავს თავის მხატვრულ და წარმოსახვით ხასიათს. კიდევ უფრო მკვეთრად გამოხატავს ეპითეტის ამ მხარეს „შავი ყორანი“.

ეპითეტი მრავალგვარია. ტრადიციული დაყოფით ცნობილია მუდმივი და ცვალებადი ეპითეტები, როცა განუშორებლად თან სდევს სიტყვას (მაგალითად, ჰომეროსის ეპითეტები: ფეხმარდი აქილევსი, მშვენიერი ელენე), მას მუდმივი ეპითეტი ეწოდება. იგი განსაკუთრებით ხშირია ხალხურ მოქმედებაში.

ზოგჯერ მუდმივი ეპითეტები ისე მჭიდროდ უკავშირდება საგანს, რომ მთელი სინტაგმის წარმოსადგენად საკმარისია მხოლოდ მსაზღვრელის დასახელება.

მუდმივი ეპითეტები, მხატვრულობის თვალსაზრისით, შედარებით, შეზღუდულია. ეს იმიტომ, რომ საგნის მუდმივად ერთი და იმავე თვისების გამახვილება ეპითეტს შაბლონად აქცევს. ეპითეტი მით უფრო მხატვრული და პლასტიკურია, რაც უფრო მოულოდნელია და ჩვეულებრივი თვალისათვის დაფარულ ნიშან-თვისებათა გამომხატველი.

ეპითეტი, ჩვეულებრივ, ერთი სიტყვითაა წარმოდგენილი. მაგრამ გვხვდება რთული, შედგენილი ეპითეტებიც, რომლებიც მიიღებიან ორი სიტყვის შეერთებით.

ეპითეტების ხმარების დროს საჭიროა არა მარტო სიზუსტე, არამედ ზომიერებაც. ამ მხრივ საყურადღებოა ა.პ. ჩეხოვის შემდეგი პირადი წერილი მ. გორკისადმი: „კორექტურის კითხვის დროს, ამოიღე, სადაც შესაძლებელია, არსებითი სახელებისა და

ზმნების განსაზღვრება. თქვენ იმდენი განსაზღვრება გაქვთ, რომ მკითხველი ძნელად ერკვევა და იღლება. გასაგებია, როცა მე ეწერ: „ადამიანი დაუღა მოლზე.“ ეს გასაგებია. იმიტომ რომ, ნათელია და ყურადღებას არ აფერხებს. პირიქით, ძნელად გასაგები და მძიმე იქნება გონებისათვის, რომ დავწერო: მაღალი, ვიწრო გულმკერდიანი, საშუალო სიმაღლის კაცი, წითური წვერით, შეშინებული სახით, ჩუმად დამფრთხალი დაუღა მწვანე, სიარულისაგან უკვე გათელილ მოლზე. ამას ერთბაშად ვერ ითვისებს გონება. ხოლო ბელეტრისტიკა ზემოქმედებას უნდა ახდენდეს მკითხველის გონებაზე ერთბაშად, იმწუთშივე¹.

ეპითეტების სიჭარბე ზშირად იწვევს სტილის მაღალფარდოვნებას. ამას ვერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა თავის „რიტორიკაში“. საგულისხმოა, რომ ი. ჭავჭავაძეს ჩახრუხადის „თამარიანი“ სტილის მაღალფარდოვნებისა და ეპითეტების სიუხვის გამოც არ მოსწონდა. „მისი თამარის ქება, — წერდა ილია, — მთელ მოთხრობის ოდენაა, ზედშესრულით დაიწყება და თითქმის ზედშესრულით თავდება“².

შედარება. შედარებისათვის დამახასიათებელია საგნის, მოვლენის ემოციური წარმოსახვა სხვა საგნის, მოვლენის რომელიმე თვისების საზგასმით.

გ. ტაბიძის შედარებაში: „სიყმაწვილეში მე ვჭკნებობდი, როგორც ფოთოლი“ — წარმოსახვის საგანი არის მგონის ბედი სიყმაწვილეში. ის, რისი მეშვეობითაც თვალსაჩინოდ წარმოისახება ეს ბედი, ფოთლის ჭკნობაა. მაშასადამე, ფოთლის ნიშანი, რომელიც ამ შედარების საფუძველს შეადგენს, არის ჭკნობა. შედარების ამ ნაწილს ნიშანი ეწოდება. იგი სახისა და საგნის დამაკავშირებელ ფუნქციას ასრულებს.

ამ ელემენტებიდან ნიშანი, შესაძლებელია, არ ჩანდეს შედარებაში და ისე იგულისხმებოდეს. „რუსთველურ შედარებაში: „მაგრამ მზე თინათინებდა“ — მზისა და თინათინის

¹ Ф. П. Чехов, Собр. соч., т. XII, 1950, გვ. 310-311.

² ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, 1953, ტ. III, გვ. 10.

საერთო ნიშანი ბრწყინვალეა გამოტოვებულია, მაგრამ ნაგულისხმევეა, სახე და საგანი კი შედარებაში აუცილებლად უნდა ჩანდეს.

გრამატიკული წყობის მიხედვით შედარება ორგვარია: კავშირიანი და უკავშირო. კავშირებად გამოყენებულია:

1. მაკავშირებელი სიტყვები: როგორც (ვითარცა), ვით:

„როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებად ნაპირი სამუდამო მხარეში.“

(გ. ტაბიძე, „ლურჯა ცხენები“)

„კითხულობს... ლექსი მიჰყვება ლექსსა,
ვით კრიალოსანს – მძივებზე მძივი.“

(ი. გრიშაშვილი, „შოთა რუსთაველი ჩემს ბიბლიოთეკაში“).

„კბილნი ვითა მარგალიტი“...

(რუსთაველი)

2. თანდებულები: ვით, ებრ:

ა) „ცეცხლივით ჩვენი ტრიალებს ხანა“.

(გ. ტაბიძე, „ჩვენი მნათობი ცეცხლის ფერია“).

3. აგრეთვე ცალკეული სიტყვები: მსგავსი, მგონია, ისე, თითქოს, ვითომც და სხვ.

ა) „და ენა მთისა სიმტკიცით

მსგავსია კლდისა სალისა“.

(ვაჟა, „დაგვიანებული პასუხი აკაკის“).

ბ) „აქ რომ თალებია, –

სვეტთა შეკონება,

ისე ნაგებია,

სიზმრის გევონება.“

(გ. ტაბიძე, „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“)

გ) „ემა დაჭმუნდა, ვითამც რამე ჰკრეს ლახვარი გულსა შუა“.

(რუსთაველი).

ზოგჯერ საგანი, რომელსაც უნდა შევადაროთ, ვითარებით ბრუნვაშია დასმული, რაც კავშირის მაგივრობას სწევს:

„სიყმაწვილიდან მწარ-სიბერემდე
ოქროქსოვილად გეფინებოდი.“

(„აკაკი, გამოთხოება“)

ანდა:

„მტრის ჯავრი გულში მიდგია
შავს ალაზანის გუბედა.“

(ვაჟა, „ბახტრიონი“).

ამევე ფუნქციას ასრულებს ვითარებით ბრუნვაში დასმული სახელი ზმნად გადაკეთების შემთხვევაში. ამ ტიპისაა ი. გრიშაშვილის

„ო, რა ტყვილად გიგალობდი! ო, რა ტყვილად
აგარითმე!“

(„ლოცვა ღამსა წყევისასა“).

ზემოთ მოტანილი შედარების ნიმუშები მარტივი ანუ მოკლეა. არსებობს აგრეთვე რთული შედარებები. ამ უკანასკნელის ნიმუშია ნ. ბარათაშვილის „საყურეს“ პირველი სტროფი:

„ვითა ჰეპელა,
არხევს ნელ-ნელა
სპეტაკს შროშანას, ლამაზად ახრილს,
ასე საყურე,
უცხო საყურე,
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს.“

ამ შემთხვევაში საყურე და პეპელა უშუალოდ კი არაა ერთმანეთთან შედარებული, როგორც ეს დამახასიათებელია მარტივი შედარებისათვის, არამედ თავის აჩრდილთან მოთამაშე საყურეა შედარებული პეპელასთან. ამავე დროს, პეპელას შეხებით შერხული შროშანა მოქანავე საყურესთანაა შედარებული. მაგრამ მგოსანს აქ იმდენად საგანთა ეს ორმხრივი შედარება ან საგანთა მსგავსება არ აინტერესებს, რამდენადაც შერხევისა და თამაშის ეს მოხდენილი ანალოგია.

როტული შედარების ასეთივე თვალსაჩინო მაგალითებია ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებიდან“ თერგისა და მყინვარის, დღისა და ღამის შედარებითი დახასიათება.

შესაძლებელია, საგანი, მოვლენა დავახასიათოთ არაპირდაპირი გზითაც: ვაჩვენოთ, თუ რას არ ჰგავს ან რა თვისებებს არ მოიცავს იგი. ასეთ შედარებას უარყოფითი ეწოდება. უარყოფით შედარებაში შედარების ნიშანი მსგავსების ნაცვლად განსხვავებაზე მიუთითებს:

„არ მინდა ვოლგას გამსგავსო —
მღორეა აბლანტებული,
არც იმ ჩვენებულ არაგვსა —
გიჟია, აქაფებული.“

ირონია. ირონია ბერძნული სიტყვაა და ფარულ დაცინვას ეწოდება. მოვლენის განგებ გაზვიადება ან განგებ დამცირება ირონიაში გადადის. „კაცია-ადამიანში“ დარეჯანის მიმართ ნახმარი ეპითეტი ბრწყინვალე — განდიდება-გაზვიადებაა დაცინვის მიზნით; „იმ თათქარიძის ოჯახში იღვა ორი გრძელი ტახტი, ერთმანეთის პირდაპირ. ასეთი ფაქიზი ქეჩა და ხალიჩა ეშალა ზედა, რომ, როცა კნენა ადგებოდა, ყოველ მის ბრწყინვალეების ბრწყინვალე ფეხის ბრწყინვალე გადაღმაზედ, ისე ლამაზად აბოლდებოდა ხოლმე, რომ კაცი ყურებით ვერ გაძლებოდა“. გარდა დარეჯანის ბრწყინვალეებისა, აქ ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ტახტზე დაფენილი ფაქიზი ქეჩა,

რომელსაც ისეთი ლამაზი ბოლი ასდის, რომ კაცი ყურებით ვერ გაძღება.

რა თქმა უნდა, ამ ციტატის ხაზგასმული სიტყვები საპირისპირო, ირონიული შინაარსის მქონეა. ირონიაში სიტყვები და გამოთქმები დადებითი ფორმითაა ნახმარი (ბრწყინვალე, ფაქიზი, ლამაზი), ხოლო მათგან გამომდინარე შინაარსი უარყოფითია. სიტყვის გარეგნული ფორმა ეწინააღმდეგება მის კონტექსტისეულ შინაარსს.

—...კომისიის წევრად არჩეული, აივინსაკენ მიმავალი გვალი ონისეს ეუბნება: „ონისე, შენ მიდი, უფრო შეგეფერება: წვერი მინც გაქვს...“ (ლ. ქიაჩელი, „გვალი ბიგვა“).

სიტყვები ონისესადმი — „წვერი მინც გაქვს“, უარყოფითი აზრის შემცველია, მისი ფარული დაცინვაა.

ი. ჭავჭავაძის ლექსში „ბედნიერი ერი“ სიტყვა ბედნიერი უბედურების მნიშვნელობითაა ნახმარი, რაც ლექსს ირონიულ ხასიათს აძლევს.

ირონიაში განსაკუთრებით ნათლად მჟღავნდება ავტორის დამოკიდებულება მოვლენისადმი, მისი მსჯავარი, შეფასება. ეს შეფასება, მართალია, ცალმხრივია, მხოლოდ უარყოფითია, მაგრამ ძალზე აქტიური. მოვლენისადმი ავტორის დამოკიდებულების აქტივობა აქცევს ირონიას გამომსახველობით ხერხად, ხოლო ამ აქტიურობის ხარისხი განაპირობებს ირონიის სხვადასხვა სახეობის არსებობას. ზომიერ, მსუბუქ ირონიას იუმორს უწოდებენ, ხოლო როცა ირონია ბასრი და მძაფრია, მაშინ სარკაზმთან გვაქვს საქმე.

სინონიმი. სინონიმი ბერძნული სიტყვაა და თანამოსახელებს ნიშნავს. გიჟი და ხელი გარეგნულად (წარმოთქმით, დაწერილობით) ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, მაგრამ შინაარსით ერთსა და იმავე საგანზე — არანორმალურ მდგომარეობაში მყოფ ადამიანზე მიუთითებენ, ამიტომ სიტყვები გიჟი და ხელი ერთმანეთის სინონიმებია.

არსებობს აბსოლუტური და რელატიური სინონიმები. აბსოლუტური სინონიმები მთლიანად ემთხვევა ერთმანეთს: ხანჯალი

– სატყეარი, კომში – ბია და სხვ. რელატიურ სინონიმებს შორის სრული იგივეობა არ არის: გალობა – სიმღერა, ხოტბა – ქება, დუმილი – სიჩუმე.

სინონიმები მეტწილად რელატიურია, ერთმანეთისაგან მცირე შინაარსობრივი, ნიუანსური ნიშნებით განსხვავდება. მაგალითად, იგივე გიჟი და ხელი ერთმანეთს მთლიანად არ ემთხვევა. გიჟი უფრო ფსიქიურად დაავადებულს ნიშნავს (გაგიჟდა), ხელი კი – გაცხარების შედეგად გონებადაკარგულს (გახელდა).

ამრიგად, სინონიმი ეწოდება ფორმით განსხვავებულ, ხოლო შინაარსით ერთსა და იმავე ან მსგავს სიტყვებს.

სინონიმი მხატვრული გამოსახვის ეფექტური საშუალებაა. საგნისა თუ მოქმედების დასახასიათებლად ხშირად ერთი სიტყვა არ არის საკმარისი, ერთი სიტყვა ვერ ამოწურავს საგნის, მოვლენის, ცნების მთელ შინაარსს. ასეთ შემთხვევაში მწერალი ეძებს მონათესავე სიტყვებს. ის აზრობრივი ნიუანსი, რაც ერთს აკლია, მეორეთი, მესამეთი შეივსება და საგანზე წარმოადგენს უფრო სრული ხდება. ამასთან, სინონიმები კიდევ უფრო მკვეთრს, დასამახსოვრებელს, ემოციურს ხდის გამოხატვას. მაგალითად, სინონიმებია: ბინა და თავშესაფარი გ. ტაბიძის ლექსიდან „წუხელი ღამით ქარი დაჰქროდა“.

„წუხელი ღამით ქარი დაჰქროდა
და დიდხანს, დიდხანს არ დამეძინა.
მე მქონდა ბინა, თავშესაფარი
მაგრამ ქარიშხალს არ ჰქონდა ბინა.“

ამ შემთხვევაში სიტყვა ბინა თავშესაფარის ცნების დაკონკრეტებაა. თავშესაფარი უფრო ზოგადია, იგი წარმოადგენს ადგილს, სადაც შეიძლება საერთოდ შერჩერდე, დაისვენო, თავი შეაფარო.

შინაარსის დაზუსტებასთან ერთად, სინონიმი ხელს უწყობს ცნების ემოციურ გამძაფრებას. გ. ტაბიძის ამავე ლექსში კვითხულობთ:

„რამდენ ტკბილ ფიქრებს მოელო ბოლო,
რამდენ ოცნებას, რამდენ სიამეს!“

აქ ფიქრი და ოცნება ერთმანეთის სინონიმებია (ცხადია, პირობითად). ამ შემთხვევაში ოცნების ფუნქცია არის ემოციის გაძლიერება, რომელიც გაცილებით სუსტი იქნებოდა მარტო „ტკბილი ფიქრების“ ამარა. ემოცია ძლიერდება „ტკბილი ფიქრის“ სიმრავლის ხაზგასმით. ამ სიმრავლის ხაზგასმა კი ხორციელდება ერთი და იმავე აზრის მომტკველი სიტყვების განმეორებით: ტკბილი ფიქრები, ოცნება; ამავე კატეგორიაში ექცევა სიამეც, ემოცია მაშინაც გაძლიერდებოდა, რომ გამეორებულიყო პირველივე სინტაგმა (ტკბილი ფიქრები). გამეორება, როგორც მხატვრული გამოსახვის ერთ-ერთი ხერხი, ამ ფუნქციის მატარებელიცაა. მაგრამ სინონიმურ მეტყველებას სხვა უპირატესობა გააჩნია. სიტყვათა შენაცვლებით იგი გამოთქმას მრავალფეროვანს ხდის, საშუალებას აძლევს მწერალს, განერიდოს ერთი და იმავე სიტყვის ხშირ და ზედმეტ ხმარებას. სიტყვათა ამგვარი შენაცვლების კარგი ნიმუშია:

„ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისზე აშიკობდეს.“

სინონიმებს მწერლისათვის სხვა მნიშვნელობაც აქვს. საგანთა და მოვლენათა ზუსტი და ნათელი ჩვენებისათვის მწერალი სინონიმთა ჯგუფიდან არჩევს ყველაზე შესაფერს, მოცემული კონტექსტისათვის საჭიროსა და აუცილებელს. ხშირად ერთ სიტყვას ცვლის მეორე, მსგავსი სიტყვით. ამ მხრივ საინტერესო მასალას იძლევა მწერლის ნაწარმოებთა ვარიანტები.

სინონიმთა კატეგორიაში უნდა იქნეს შეტანილი არა მარტო სინონიმური სიტყვები, არამედ სინონიმური გამოთქმებიც, რაც მხატვრულ ენაში ძალზე გავრცელებულია.

სინონიმის ნაირსახეობას წარმოადგენს ევფემიზმი, რაც ბერძნული სიტყვაა და კეთილმეტყველებას ნიშნავს. ევფემიზმი გულისხმობს უხეში, უსიამოვნო, საჩოთირო სიტყვებისა და გამოთქმების შერბილებას. მაგალითად, მრუში – მსუბუქი ყოფაქცევის ქალი.

მეტონიმის მსგავსად, ევფემიზმიც საგნის გადასახელებას ახდენს და რამდენადმე ისიც ქარაგმული ხასიათისაა.

ეფემიზმი დაკავშირებულია ტაბუსთან, რაც კრძალავს საგნის პირდაპირ დასახელებას (გველი – უხსენებელი, ეშმაკი – მაცდური). ამ მხრივ საინტერესოა ა. აბაშელის ლექსი „უხსენებელი“.

ეფემიზმის საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს ვახტანგ მეექვსის „ამირ-ნასარიანის“ ერთი ადგილი:

„კბილი ჩასცვივდა სიზმარში, ხალიფა სჭვრეტდა მძინარი, ბრძენი მოიხმო ამხსნელი, მას უბრძანებდა მწყინარი.

„შენს უწინ ამოგიწყდება – „ჰკადრა – მოყვასი ვინ არი“.

არგნით გალახა, გააგდო; დაჭმუნდა გაუცინარი.

კვლავ სხვა მოიხმო – უბრძანა იგივე განსახმობარე.

ჰკადრა: „მეფეა მოყვასთგან დღეგრძელობითა მჭობარე“.

ასი უბოძა წითელი, ბრძანებს პირველით მგმობარე,

თუცა თუ ორთავ ერთი თქვეს, ეს უკეთ იყო მბობარე.“

მართლაც, ორივე გამოთქმა ერთი და იმავე შინაარსის შემცველია. განსხვავება მხოლოდ გადმოცემის ფორმაშია. პირველი ეეზირი უხეში პირდაპირობით ეუბნება მეფეს: ვინც მოყვასი გყავს, ყველა ამოგიწყდებაო. მეორე მოხერხებულად შეაპარებს: მოყვასთა შორის მეფე ყველაზე დღეგრძელი იქნებაო.

ომონიმი. ომონიმი ბერძნული სიტყვაა და ქართულად მრავალსახელიანს ნიშნავს.

თუ სინონიმი ეწოდება შინაარსით ერთსა და იმავე (ან მსგავსს), ხოლო ფორმით განსხვავებულ სიტყვებს (გიფი – ხელი), ომონიმი, პირიქით, შინაარსით განსხვავებულ, ხოლო ფორმით ერთსა და იმავე სიტყვებს ჰქვია (ხელი – ხელი, წელი – წელი...).

ი. ჭავჭავაძე ლექსს „პასუსის პასუსი“ ასეთი ომონიმიტ იწყებს:

„ჩვენ უჩინონი,

ჩვენ უჩინონი,

თქვენ ჩინანთა ბუზად გგონივართ.“

პირველი უჩინონი აქ გულისხმობს ჩინის არმქონებლებს, მეორე უჩინონი კი — მათ, რომლებიც არ ჩანან.

განსაკუთრებით ხშირია ომონიმები რითმებად. კლასიკური და აღორძინების ხანის ქართული პოეზია ამ მხრივ დიდ მასალას იძლევა:

„ღმერთმან თუ მცა ენა ჩემი ქებად შენდა უშენოსა,
შენთვის მკვდარი აღარ ვიტყვი, მაშა მოქლავ უშენოსა,
მზემან ლომსა ვარდ-გიშერი ბალი ბაღად უშენოსა;
შენმა მზემან, თავი ჩემი არვის ჰმართებს უშენოსა.“

ომონიმურ რითმებს ქართულში სხვაგვარად მაჯამა ეწოდება.

ომონიმი სიტყვათა თავისებური თამაშია; მას პოეტები მიმართავენ არა მარტო ტკბილხმოვანებისთვის, არამედ იმისათვისაც, რომ მკითხველი დაფარულის გამოსაცნობად დააფიქრონ, ამდენად, ომონიმი ტროპული ხასიათის მოვლენაა, მას გახსნა, გაშიფვრა ესაჭიროება. თუ ომონიმი მეტისმეტად ძნელი გამოსაცნობია, ხელოვნური და ბუნდოვანია, მაშინ იგი ნაწარმოებს ენებს, მის მხატვრულ ღირსებას აკნინებს.

ანტონიმი. სინონიმის საპირისპირო მოვლენას წარმოადგენს ანტონიმი (ბერძნული სიტყვაა, ქართულად საწინააღმდეგო სახელს ნიშნავს). სინონიმისაგან განსხვავებით, ანტონიმი საპირისპირო შინაარსის მქონე მოვლენებს აერთიანებს, ხოლო ომონიმისაგან განსხვავებით, იგი არ გულისხმობს ფორმის იგივეობას. ანტონიმებია: კეთილი — ბოროტი, ძლიერი — სუსტი, მეფე — მონა და ა. შ.

ანტონიმი კონტრასტული ხასიათის მოვლენაა და სწორედ ამისა მისი მხატვრული ფუნქცია. მოვლენათა მკვეთრი დაპირისპირება ან მოვლენის შინაგანი წინააღმდეგობის ჩვენება აღძრავს კონფლიქტს, რომელიც ხელს უწყობს მოვლენათა ბუნების გახსნას. კონტრასტული სახე ყოველთვის იქცევეს მკითხველის ყურადღებას.

ანტონიმის ნიმუშს წარმოადგენს ალ. ჭავჭავაძის მიმართვა სიყვარულისადმი:

„შენგან მეფე მონას ეყმოს,
შენგან ბრძენი ხელად რებდეს.“

აქ მინიშნებულია მოვლენის შინაგან წინააღმდეგობაზე. ერთსა და იმავე ადამიანში მეფეც არის და ყმაც, ბრძენიცა და ხელიც.

პერიფრაზი. პერიფრაზი (ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს გარდათქმას) მეტონიმიის საწინააღმდეგო მხატვრული მოვლენაა. თუ მეტონიმიამ ამოკლებს სათქმელს (რუსთაველს კვითხულობ), პერიფრაზი, პირიქით, ავრცობს, გაშლილი სახით წარმოგვიდგენს. ხშირად იტყვიან „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი, „მერანის“ ავტორი, ნაცვლად იმისა, რომ თქვან: რუსთაველი, ბარათაშვილი. ანდა კ. გამსახურდიას რომანში „დავით აღმაშენებელი“ დავითი ხშირად ამ სიტყვებით იხსენიება: „უპოვართა და გლახაკთა მეფე“. ყველა ეს პერიფრაზის ნიმუშია. როგორც ვხედავთ, პირდაპირი გადმოცემის, დასახელების ნაცვლად აქ აღწერა გვაქვს.

პერიფრაზული მეტყველება განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო კლასიციზმისა და სენტიმენტალიზმისათვის, სადაც მან ზოგჯერ, ჭარბი და უადგილო ხმარების გამო, ბანალური სახე მიიღო.

მეტაფორა. მეტაფორა ენობრივ-მხატვრული წარმოსახვის ძირითადი სახეობაა. მას უწოდებენ შემოკლებულ შედარებას. ეს იმიტომ, რომ აქ უშუალოდ მოცემულია მხოლოდ ის, რასაც ედარება: ის კი, რაც ედარება, გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვით წარმოისახება. მაგალითად, გამოთქმა: ყორნის ფრთასავით შავი წამწამები შედარებაა. მაგრამ რუსთაველის სტრიქონი: „ქალი ტირს და ცრემლსა აფრქვევს, ჰხრის ყორნისა ბოლო ფრთათა“ — მეტაფორაა.

კიდევ უფრო ძლიერია და დამახასიათებელი რუსთაველის მეორე ანალოგიური მეტაფორა:

„ავთანდილ მკერდსა დაასხა მას ლომსა სისხლი ლომისა;
ტარიელ შეკრთა, შეიძრა რაზმი ინდოთა ტომისა.“

მეტაფორის არსი სწორედ ამგვარ გადატანითობაშია (მეტაფორა ბერძნული სიტყვაა და გადატანას ნიშნავს). ამიტომ, რომ
418

ერთი საგნის თვისებათა მეორე საგნის მეშვეობით გამოხატვა ისე ცხადად არსად იჩენს თავს, როგორც მეტაფორაში. ამასთან, აქ წარმოსახვა ხდება არაპირითადი ნიშნის ემოციური ხაზგასმით, ამიტომ, იგი არ წარმოადგენს განსაზღვრას. მაგალითად, რუსთაველის მეტაფორაში — „ცრემლსა ვარდი დაეთრთვილა,“ რაც ნიშნავს ცრემლით ღაწვის დასველებას, არა მთელი არსის, არამედ მხოლოდ სილამაზის მიხედვით არიან ურთიერთთან დაკავშირებული ვარდი და ღაწვი. ამიტომაც, რომ მეტაფორა განსაკუთრებული მოულოდნელობით ხასიათდება.

მეტაფორა, ისევე როგორც შედარება, შესაძლებელია იყოს მარტივი და რთული. კერძოდ, რთული მეტაფორები დამახასიათებელია რუსთაველის მხატვრული სტილისათვის. რუსთაველის მეტაფორების სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი ზოგჯერ ერთ მთლიან სისტემას ქმნიან. ამ ხერხითაა დახატული მტირალი ნესტანდარეჯანი.

ფაქტმანი ავთანდილს მოახსენებს:

„შინა შვევი, მას წინა ედგის ცრემლისა გუბები,
შიგან სისხლისა მორევსა ეყარის გიშრის შუბები
მელნისა ტბათათ იღვრების სავეს სათისა რუბები,
შუა ძოწსა და აყიყსა სჭვირს მარგალიტი ტყუბები.“

ეს მეტაფორა, ამავე დროს, ვრცელიცაა. მკითხველის თვალწინ იშლება მთელი სურათი, რომელშიც დეტალურადაა წარმოდგენილი და გაცოცხლებული ატირებული ნესტანის სახის ყოველი ნაკვთი.

რთული მეტაფორა გულისხმობს მარტივი მეტაფორის შემდგომ გაშლასა და გაღრმავებას, რის გამოც მასში განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს ავტორის ფანტაზიის სიუნვე და ფერადოვნება.

გაპიროვნება. გაპიროვნება მეტაფორის კერძო სახეობაა. თუ მეტაფორა გულისხმობს გადატანით წარმოსახვას, განურჩევლად იმისა, სულიერია ეს საგანი თუ უსულო, ადამიანი თუ საერთოდ ცოცხალი არსება. გაპიროვნება ეწოდება მხოლოდ ადამიანის

თვისებების გადატანას საგნებზე, მოვლენებზე, ცხოველებზე, ეი. საგანთა და მოვლენათა ადამიანური თვისებებით აღჭურვას.

პირველყოფილი საზოგადოების ადამიანი ბუნების მოვლენებს სულს უდგამდა, ადამიანურ თვისებებს მიაწერდა. ამან გამოხატულება პოვა უძველეს მხატვრულ ქმნილებებში, ხოლო შემდეგ ჩამოყალიბდა როგორც სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის ერთ-ერთი ხერხი. ვაჟა-ფშაველას მიერ დახატული მთები დაჯილდოებული არიან წმინდა ადამიანური თვისებით – ფიქრის უნარით:

„მთანი თავჩაჩქიანები
ფიქრს მისცემიან მწარესა.“

ამ ნიშნით მთების განკაცება, გაადამიანება კიდევ უფრო ნათლადაა გამოხატული შემდეგ სტრიქონებში:

„ნისლი ფიქრია მთებისა,
იმათ კაცობის გვირგვინი.“

მკითხველს ესთეტიკურ სიამოვნებას იმის წარმოდგენაც ჰკერის, რომ ეს უძრავად მდგარი გოლიათი მთებიც ფიქრობენ, რომ აი, ახლა, ნისლი რომ ეხვევა მწვერვალებს, ეს იმათი ფიქრია.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში გაპიროვნებულია ბუნების არა მარტო უსულო საგნები და მოვლენები, არამედ ცხოველთა და ფრინველთა სამყაროც. ადამიანური ცხოვრება გადატანილია მთელ ბუნებაზე. ამ პრინციპზეა აგებული მოთხრობები: „შელის ნუკრის ნაამბობი“, „ბუნების მგოსნები“, „ჩხიკეთა ქორწილი“ და სხვ.

გაპიროვნება შესაძლებელია არა მარტო ბუნებისეული საგნებისა და მოვლენებისა, არამედ, საერთოდ, ყოველგვარი საგნებისა და მოვლენებისა. მაგალითად, ძუნწი კარაპეტას ფსიქოლოგიის დასახატავად გ. ერისთავი ფულის გაპიროვნების ხერხს მიმართავს. კარაპეტა ასე ეალერსება თავის ოქროებს:

„ჩემი ცოლი შენა ხარ! ჩემი შვილი შენა ხარ... ჩემო აღდგომის ბატკანო! ჩემო ახალწლის პალვაჟ! გაიზარდე, ჩემო შვილო!“ („ძუნწი“).

აქ გაპიროვნება შედარების ფორმითაა წარმოდგენილი. მხატვრულ შემოქმედებაში ხშირად არის გასულდგმულბულ-გაადამიანებული სიყვარული, სიცოცხლე, სიკვდილი და სხვა მოვლენები.

„ბანტრიონში“ ვაჟა-ფშაველა გაპიროვნებული სახით წარმოგვიდგენს ოცნებას:

„ოცნება ტანჯულის ქვეყნის
ქვითინებს მთისა წვერზედა.“

ალეგორია. მეტაფორასთან მჭიდრო კავშირშია ალეგორია (ბერძნული სიტყვაა, ნიშნავს გადაკრულად თქმას). ალეგორია მეტაფორის განვითარებაა, ანდა გავრცობილი მეტაფორაა. თუ კონტექსტში მეტაფორა მხოლოდ ერთი ან რამდენიმე სიტყვითაა წარმოდგენილი, ალეგორიის დროს მთელი კონტექსტი გადატანითაა. ალეგორიულია, მაგალითად, აკ. წერეთლის გამოთქმა: „ნესტან-დარეჯან ქაჯებს ჰყავს, მოელის ტურფა გამოძხნელს“. მასში ნაგულისხმევია საქართველო ცარიზმის კოლონიურ უღელქვეშ, მაგრამ ეს სტრიქონები ხომ პირდაპირი მნიშვნელობითაც გარკვეული აზრის, შინაარსის მქონეა. მეტაფორას არ შეიძლება ახასიათებდეს ეს თვისება.

ალეგორიისათვის ჩვეულებრივ მეტყველებაში დამახასიათებელია განყენებული ცნების კონკრეტული საგნით გამოხატვა. მაგალითად, ლომი — ვაჟკაცობის ალეგორიაა, არწივი — შორსმჭვრეტელობის, მელა — მოხერხების, ჯორი — ჯიუტობის და ა.შ. განსაკუთრებით გავრცელებულია ალეგორიულობა ხალხურ შემოქმედებაში. ხალხური ანდაზები, ჩვეულებრივად, ქარაგმული ხასიათისაა.

ალეგორიულობის პრინციპი უდევს საფუძვლად იგავარაკულ ჟანრს. იგავ-არაკებში, ჩვეულებრივად, ცხოველები და ფრინველები მოქმედებენ, მაგრამ მათ მოქმედებაში ადამიანური

ცხოვრების სურათებს ეხედავთ. ს.-ს. ორბელიანის არაკში – „ქუ და მორიელი“ – მორიელის სახით გამოყვანილია ბოროტი ადამიანი, რომელიც თავის კეთილისმყოფელსაც კი არ ინდობს.

ალეგორია იდეური შენიღბვის მოხერხებული საშუალებაა. ქართველი მწერლები ამ ხერხს ხშირად მიმართავდნენ ეროვნული იდეების ქადაგებისას. ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“ ჭრილობისაგან განკურნებული, ლაშარის გორზე შემდგარი ლუხუმი მომავალი საქართველოს ალეგორიული სახეა. ასეთივეა აკ. წერეთლის ჯაჭვანწყვეტილი ამირანი („თორნიკე ერისთავი“), თუ ქაჯეთის ტყვეობიდან გამოხსნილი ნესტანი („ჭალარა“). ალეგორიული შეიძლება იყოს მთელი ნაწარმოები, მაგალითად, მ. გორკის „ქარიშხალა“.

ალეგორია, როგორც იდეის მხატვრული გამოსახვა, დიდი ესთეტიკურ-შემეცნებითი ღირებულებისაა.

მეტონიმია. მეტონიმია ტროპის ისეთი სახეობაა, რომელშიც თვისებათა გადატანა ერთი მოვლენიდან მეორეზე ხორციელდება არა მსგავსების საშუალებით, როგორც ეს მეტაფორაშია, არამედ მოვლენათა შორის რეალური კავშირის საფუძველზე.

მეტონიმია ბერძნული სიტყვაა და ქართულად გადასახელებას ნიშნავს. ნაცვლად იმისა, რომ ეთქვათ: ყანწში ჩასხმული ღვინო შევსვი, ვამბობთ: ყანწი შევსვი. ეს გამოთქმა არ შეიძლება პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგოთ. მოვლენამ სახელი შეიცვალა. რის საფუძველზე მოხდა ეს გადასახელება? მსგავსება აქ არ გამოგვადგება, რადგან მსგავსების დროს ორ სხვადასხვა საგანთან გვაქვს საქმე. ამ შემთხვევაში კი საგანი ერთია ორი სხვადასხვა მნიშვნელობით. ყანწი ვიყიდე, ან გავაკეთეო რომ გვეთქვა, მაშინ ცარიელ ყანწს ვიგულისხმებდით. გამოთქმა ყანწი შევსვი კი ღვინით სავსე ყანწს გულისხმობს. მაგრამ ყანწი, ცარიელი იქნება თუ სავსე, მაინც ყანწია. ეს ნიშანი მისთვის ორსავე შემთხვევაში ძირითადი და არსებითია. ამდენად, აღნიშნული გამოთქმა არაპირდაპირიცაა და ბუნებრივიც.

ამავე ხასიათისაა გამოთქმები: რუსთაველი ზეპირად ვიცი, ე.ი. რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ზეპირად ვიცი. პუშკინი ვთარგმნე, ე.ი. პუშკინის ნაწარმოებები ვთარგმნე და სხე.

მეტონიმიურია გამოთქმა მთელმა ორკეთმა იცისო: „შეკაცო, მთელმა ორკეთმა იცის და შენ როგორ ვერ გაიგებდი, რომ ჩემს ადგილზე ბესო დანიშნეს“ (ლ. ქიჩელი, „გვადი ბიგვა“). იგულისხმება, რომ ეს ამბავი იცის ორკეთის მთელმა მოსახლეობამ, რადგან ორკეთი გეოგრაფიული ცნებაა და მას არაფრის გაება არ შეუძლია. ამავე დროს, ორკეთის მთელ მოსახლეობასა და ორკეთს შორის უბრალო მსგავსება კი არ არის, არამედ რეალური კავშირია, ერთი მეორის შემადგენელი ნაწილია. არსებითად ორკეთის ცნებაში ნაგულისხმევია არა გარკვეული გეოგრაფიული მდებარეობა, კერძოდ, სამეგრელოს ერთ-ერთი სოფელი, არამედ ორკეთის მთელი მოსახლეობა. ამავე ხასიათისაა გამოთქმები: „მთელმა ქვეყანამ იცის“, „მთელი კახეთი ქცეულა“ (ვაჟა) და სხე.

მეტონიმიის მხატვრული ფუნქციაა, გამოთქმა სხარტი და ლაკონიური და, ამდენად, ზემოქმედებითი გახადოს.

„არსენა მარაბდელში“ ჭიდაობის დაწყების წინ ავტორი მეტონიმიას მიმართავს: „ზურნამ ესლა საჭიდაო ააჭყვიტინა. დოღმა სისხლის ამაფორიაქებელი ბაგუნი ატეხა, ფორი გაინაბა და საბრძოლველი ნიშატით გაიჟღინთა“.

სწორედ ახლა, არსენასა და კუჭატნელის, როგორც მოპირდაპირე ძალთა შეჯახების წინ, მ. ჯგუხიშვილმა საჭიროდ დაინახა ფრაზისათვის სისხარტე და დინამიურობა მიეცა. რამდენად მოდუნდებოდა თხრობის რიტმი, რომ აქ ზურნის ნაცვლად ყოფილიყო მეზურნემ, დოღის ნაცვლად — მედოღემ, ხოლო ფორის (მოედნის) მაგივრად ფორზე თავმოყრილი ხალხი.

მეტონიმიის დროს გამოთქმა მოკლდება, იკუმშება, სიტყვათა კონომიის წყალობით, მტკიცე მხატვრულ ერთეულად იკვრება და მყისვე აღიბეჭდება მკითხველის ცნობიერებაში.

მეტონიმიც მრავალგვარი შეიძლება იყოს. ხან მთელის ნაცვლად ნაწილია წარმოდგენილი: თათარი მოგვადგა (ე.ი. თათრები

მოგვადგენ); ხან მხოლოდითის ნაცვლად — მრავლობითი: უიშვილები, ძალაძეები (ე.ი. უიშვილისა და ძალაძის მსგავსნი).

მეტონიმიისაგან რაიმე მნიშვნელოვნად განსხვავებულ, დამოუკიდებელ ნიშანს არ შეიცავს სინეკდოქე, რაც ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს ვეჯლისხმობ.

ჰიპერბოლა და ლიტოტესი. ჰიპერბოლა ტროპის ისეთი სახეა, რომელიც საგანსა თუ მოვლენას გაზვიადებულად წარმოგვიდგენს. ეს სიტყვა ბერძნული წარმოშობისაა და გადაჭარბებას, გაზვიადებას ნიშნავს. მეტონიმიის მსგავსად, ჰიპერბოლაშიც ერთ საგანთან გვაქვს საქმე. თვისებათა გადატანა საგნიდან საგანზე არ ხერხდება, მაგრამ იმ ერთი საგნის გაგება პირდაპირი მნიშვნელობით შეუძლებელია.

ჰიპერბოლა ამახვილებს, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატავს მოვლენის დამახასიათებელ თვისებას. ვახტანგ გორგასლის დახასიათებაში ხაზგასმულია გმირის გოლიათური ძალა:

„იალბუზზე ფეხი შედგა,
დიდმა მთებმა იწყეს ღრეკა.“

მოვლენის ჰიპერბოლური წარმოსახვა ყოველთვის მკითხველის ყურადღების ცენტრშია, რადგან იგი მოულოდნელია და გაოცების აღმძვრელი.

განსაკუთრებით მდიდარია ჰიპერბოლებით საგმირო ეპოსი, რომელშიც ნამდვილი და ფანტასტიური ამბები ერთმანეთშია გადაზრდილი. მაგალითად: „ყარამან-ყათილმა ასწია მთა და ქვეშ აურაცხელი ჯარი გაატარა“ („ყარამანიანი“).

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირები ტიტანური ძალისა და ღრმა სულიერი ვნებების მატარებელნი არიან. ტარიელის მშვენება და ფიზიკური შესაძლებლობანი ზღაპრულია:

„ძალად ლოშსა, თვალად მზესა, ტანად ვკვეანდი ედემს ზრდილსა“.

ანდა:

„ვით კატასა, ვზოცდი ლოშსა.“

ჰიპერბოლას იყენებენ კომიკური სახის შესაქმნელადაც. გმირის ხასიათში არარსებულის განამდვილება და შემდეგ მისი გაზვიადება კომიზმის წარმოშობის წყაროა.

პ. კაკაბაძის ყვარყვარეს ნაცარქექიასებური ბაქიაობა უყვარს: „ჩვენს სოფელში ერთხელ ხელით რომ ხე მოვთხარე, არ გახსოვთ? — მიმართავს იგი კაკუტასა და ქუჩარას, — გზაში რომ დიდი ღოღი მოვხეთქე და მთიდან გრიალ-გრიალით დავაგორე, ის ხომ თქვენი თვალით ნახეთ?“ („ყვარყვარე თუთაბერი“).

ჰიპერბოლის საპირისპირო მხატვრულ მოვლენას ლიტოტესი ეწოდება. თუ ჰიპერბოლა გაზვიადებაა, ლიტოტესი, პირიქით, დამცირებას ნიშნავს (წარმომდგარია ბერძნული სიტყვიდან — მცირე). ლიტოტესური გამოთქმა: ჩალის ფასად გაიყიდაო, ე.ი. ძალიან იაფად გაიყიდაო. შტრ.: რუსთაველის — „ჩალად მიჩნს ყოველი სოფელი“.

უფრო ხშირად ლიტოტესი გამოყენებულია ადამიანის დასამცირებლად. არჩილ ფორია ასე მიმართავს გეადის: „შუა ალში ისე გადაგისვრი, თითქოს კენჭი ქვა გადამიგდია“ (ლ. ქიჩელი „გვალი ბიგვა“).

ლეკვო! ცინდალო! — განრისხების შემთხვევაში არაიშვიათად მიმართავენ ერთმანეთს ლიტერატურული პერსონაჟები.

ადამიანის მიმართ ნახმარი ყველა ეს დამამცირებელი ეპითეტი: კენჭი, ქვა, ლეკვი, ცინდალი ლიტოტესის სფეროს განეკუთვნება.

ხშირად დამცირებულია ადამიანის მოქმედება, მაგ., ყურე-ბზე ხახვი არ დამაჭრა. ესეც თავისებური ლიტოტესია.

ჰიპერბოლა და ლიტოტესი განსაკუთრებით ეფექტურია ორატორულ ხელოვნებაში. ამიტომ, რომ არისტოტელე სწორედ რიტორიკის კურსში განიხილავს ჰიპერბოლას.

მწერალი მხატვრული გამოსახვის სპეციფიკურ საშუალებებს უხვად პოულობს სინტაქსის სფეროშიც. მხატვრული ენისათვის მნიშვნელობა აქვს არა მარტო იმას, თუ როგორი შინაარსის სიტყვებია წარმოდგენილი, არამედ იმასაც, თუ როგორ უკავშირდება ეს სიტყვები ერთმანეთს. სიტყვათა გაერთიანებანი, სინტაგმები, განსაკუთრებით წინადადება, მწერლის სტილური თავისებურების დაუშრეტელი წყაროა. ენის გრამატიკული წყობა — საუკუნეებით გამომუშავებული და დადგენილი — მტკიცე და ურყევეა. მწერალი ემორჩილება მას და მისი საშუალებით ახერხებს თავისი აზრის მხატვრულ ფორმაში ჩამოყალიბებას. მაგრამ, ისევე, როგორც ლექსიკის სფეროში, აქაც მწერალი გარკვეული თავისუფლებით სარგებლობს. მხატვრული ამოცანის შესაბამისად, მწერალს შეუძლია მოულოდნელად შეწყვიტოს წინადადება, გამოტოვოს მასში სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, გადააჯგუფოს მისი წევრები და სხვ. ეს გადახვევები ნორმატული სინტაქსიდან განიხილება, როგორც სტილისტური ხერხები და საშუალებანი. სინტაქსის სფეროშიც მწერლები ნაკლებად ჰგვანან ერთმანეთს. ეს განსხვავება შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სფეროს განეკუთვნება.

აღ. ყაზბეგი დეტალურად აგვიწერს პერსონაჟთა სულიერ მდგომარეობას, ცდილობს არ დარჩეს შეუნიშნავი მათი ფიქრისა და განცდის ნიუანსებიც კი, ამიტომ მისი მეტყველება გამწვანებულია, წინადადებები რთულია და ბევრისმომცველი. მაგ.: „ელგუჯას აწუხებდა იმისი (მზალის, — აკ. ხ.) მდგომარეობა, უნდოდა დასამშვიდებელი სიტყვა ეთქვა, მაგრამ ენა არ იცოდა და თუნდა სცოდნოდა კიდევ, ძნელად შეეძლო სიტყვის წარმოთქმა, რადგან არის ხოლმე ისეთი მდგომარეობა კაცის ცხოვრებაში, როდესაც გრძნობ, იტანჯები, გინდა წარმოსთქვა რამე, მაგრამ ენა აღარ გემორჩილება და სიტყვა ველარ გიპოვნია. სწორედ ამგვარს მდგომარეობაში იყო ელგუჯაც“.

დ. კლდიაშვილის გმირთა ფსიქოლოგია მათსავე დიალოგებსა და მოქმედებაში მულაენდება, ავტორი თითქოს განზე დგას, უშუალოდ არ მონაწილეობს მათი ხასიათის გახსნაში. პერსონაჟის ავტორისეული დახასიათება რემარკების ხასიათს ატარებს.

სინტაქსური გამოსახვის თავისებურებათა საფუძველზე იქმნება ფიგურები, რომლებიც აქტიურ მონაწილეობას იღებენ სინამდვილის მხატვრულ წარმოსახვაში. ფიგურა ლათინური სიტყვაა და ქათულად სახეს, ფორმას ნიშნავს. იგი ეწოდება წინადადებაში სიტყვათა წყობის თავისებურებას. ფიგურის სახეობა: რიტორული მიმართვა, რიტორული შეძახება, რიტორული შეკითხვა, გაჩუმება, ელიპსისი, გამეორება, გრადაცია, ინვერსია, პარალელიზმი, ანტითეზისი.

სინტაქსური გამოსახვის თავისებურებანი მხატვრული ენის იმდენად მნიშვნელოვანი კომპონენტებია, რომ ზოგჯერ მწერლები მათ ერთ-ერთ ძირითად გამომსახველობით ხერხად აქცევენ.

რიტორული მიმართვა, შეკითხვა, შეძახება. მწერალი წარმოსახულ აზრსა და მოვლენაზე ყურადღების გასამახვილებლად იყენებს მიმართვის, შეკითხვისა და შეძახების თავისებურ ფორმებს, რაც იმით განსხვავდება ჩვეულებრივი მიმართვისა თუ შეკითხვისაგან, რომ პასუხის გაცემას არ საჭიროებს. ეს ხერხი განსაკუთრებული ეფექტით სარგებლობს ორატორულ ხელოვნებაში.

რიტორული მიმართვა. რიტორულ მიმართვაში ყურადღება გადატანილია მიმართვის ობიექტზე და არა შინაარსზე. ამიტომ იგი თვალსაჩინო ადგილზე, ჩვეულებრივად, ფრაზის, წინადადების თავშია მოქცეული. მიმართვის ობიექტი შეიძლება იყოს როგორც განყენებული, ისე კონკრეტული. რიტორული მიმართვის ნიმუშს წარმოადგენს ნ. ბართაშვილის ლექსი „ჩემი ლოცვა“, რომლის ყოველი სტროფი ღვთისადმი მიმართვით იწყება: — „ღმერთო მამაო“, „ჰოა სახიერო“, „ცხოვრების წყარო“, „გულთა მხილაო“.

მიმართვის ამგვარი ფორმები საერთოდ დამახასიათებელია ბარათაშვილის პოეტური შეტყველებისათვის.:

„პოე მთაწმინდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი...
პოე საღამოვ, მყუდროვ საამოვ...“

(შემოღამება მთაწმინდაზე).

ზოგჯერ მიმართვაში ობიექტი სულაც არ არის დასახელებული, მაგრამ იგი ნაგულისხმეია:

„გათენდა შეერთდით, შეერთდით, შეერთდით!
დროშები, დროშები... დროშები ჩქარა!“

(გ. ტაბიძე, „დროშები ჩქარა“).

აქ პირიანი ზმნა შეერთდით თავისთავში შეიცავს მიმართვის ფორმას თქვენ.

ჩვეულებრივ მიმართვაში, როცა, მაგალითად, ხევისბერი მიმართავს შეკრებილთ: „ხალხნო და ჯამაათნო“ (ა. ყაზბეგი), ანდა როცა პერსონაჟები ერთმანეთს ესაუბრებიან: „აქით წასულმა, უშიშავ“ (ვაჟა) – მიმართვის ობიექტები ადამიანები არიან, რომლებიც ისმენენ და საპასუხოდ ემზადებიან. რიტორულ მიმართვაში კი ასეთი კონკრეტული ვითარება გამორიცხულია. თავი რომ დავანებოთ განყენებული მოვლენების ან უსულო საგნებისადმი მიმართვას, ადამიანებისადმი მიმართვაც ზოგადი, განყენებული ხასიათისაა, რაც არ გულისხმობს უშუალო მოპასუხეს თუ პასუხს – „ადამიანებო იყავით ფხიზლად“ (ი. ფუჩიკი).

რიტორული შეკითხვა. რიტორული შეკითხვაც ისეთივე ზოგადი და განყენებულია, როგორც რიტორული მიმართვა. იგი არ საჭიროებს კონკრეტულ მსმენელს, მოპასუხეს, რადგან არსებითად თვითვე შეიცავს დასმულ კითხვაზე პასუხს:

„სხვა საქართველო სად არის, რომელი კუთხე ქვეყნისა?“

(გრ. ორბელიანი).

რიტორული მიმართვისაგან განსხვავებით, რიტორულ შეკითხვაში ადრესატი გაუჩინარებულა. თუმცა, მისი ამოცნობა ძნელი არ არის. მაგალითად ნ. ბარათაშვილი ცხოვრების იღუმალ ძალებს ეკითხება:

„რად მრისხანებ, ჩემის ბუღის ვარსკვლავო?“

(„ჩემს ვარსკვლავს“).

გ. ტაბიძის კითხვები საკაცობრიო სეულის ანარეკლია:

„საით მივყავარ ჩემს მოწყენილ გზას,
სად ვპოვებ შვებას მოუსაფარი?“

(„სად“).

რიტორული შეკითხვა, ჩვეულებრივად, კითხვითი წინადადების ფორმითაა წარმოდგენილი.

რიტორული შეძახება. რიტორული შეძახების მთავარი დანიშნულება, მოვლენის მხატვრულ ხაზგასმასთან ერთად, ავტორის განწყობილების, კერძოდ, მოწონების, აღფრთოვანების ან აღშფოთების მკაფიო გამოხატვაა.

ილიას რიტორული შეძახება — „დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი!“ — მყინვარის სიდიადესთან ერთად ხაზს უსვამს მისდამი ავტორის დამოკიდებულებას: ილია აღფრთოვანებულია მყინვარის სიმშენიერით. ცნობილი ადგილი „არსენას ლექსიდან“ — „ფუ! გამჭვლი გაგიწყდესა“, — აღშფოთებისა და უარყოფის გამოშხატველია.

მთქმელის გუნება-განწყობილების გამოხატვის გამო რიტორული შეძახებანი მდიდარია შორისდებულებით:

„ვიშ, ამ დილასა, ამ ჰაერს, ბუნების განმაცხოველსა!“

(გრ. ორბელიანი, „სადღეგრძელო“).

რიტორული შეძახებისათვის, როგორც გრძნობის ამოძახილისათვის, დამახასიათებელია ფორმის მთლიანობა და ლაკონიურობა: „გახედე: კახეთი!“ (გ. ტაბიძე).

რიტორული მიმართვის, შეკითხვისა და შედახების ფორმები იმდენად ახლოსაა ერთმანეთთან, რომ ხშირად მათი გათიშვა, გამოცალკევება არ ხერხდება. მაგალითად, ილიას სტრიქონი — „კარგი რამა ხარ, ჩემო ქვეყანავ!“ — რიტორული მიმართვაც არის და შედახებაც, ხოლო ბარათაშვილის სტრიქონი — „ვინ იცის, მტკვარო, რას ბუტბუტებ, ვისთვის რას იტყვი?“ — ერთსა და იმავე ღროს შეკითხვასაც შეიცავს და მიმართვასაც. ასევე, არაიშვიათია რიტორული შეკითხვისა და შედახების შეერთება ერთ კითხვით-დახილის წინადადებაში.

გარდა აღნიშნული ფორმებისა, მხატვრულ მეტყველებაში გვხვდება აგრეთვე რიტორული მტკიცება და რიტორული უარყოფა. პირველის ნიმუშია ავთანდილის სიტყვები „ვეფხისტყაოსნიდან“:

„მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვკრეფ კიტრად ბერად“

მტკიცებითი ფორმა აზრს უფრო ეჭვმიუტანელს ხდის.

რიტორული უარყოფა ხშირად წარმოდგენილია სიტყვით არა:

„არ გავცვლი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა!“

(რ. ერისთავი, „სამშობლო ხევსურისა“).

ანდა:

„არა, არაა იმედი სიმაღ“

(გ. ტაბიძე, „ისევ ეფეჟერა“).

მხატვრული გამოსახვის ზემოდასახელებული საშუალებანი: რიტორული მიმართვა, შეკითხვა, შედახება, მტკიცება და უარყოფა ხასიათდება გამოსახატავი მოვლენებისადმი ავტორის აქტიური დამოკიდებულებით, რაც აძლიერებს მოვლენის ემოციურ მხარეს და ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას მის მიმართ.

გაჩუქება. ადამიანის დაძაბული სულიერი მდგომარეობა ხშირად იწვევს დანაწევრებას, წინადადების დაუმთავრებლობას, აზრის მოულოდნელ შეწყვეტას, რაც წარმოადგენს ჩვეულებრივ

სინტაქსიდან გადახვევას. იგი წერით მეტყველებაში მრავალწერ-ტილებით აღინიშნება.

სათქმელის დაუმთავრებლობას სულიერი მღელვარების გამო გაჩუდება ანუ შეწყვეტა ეწოდება.

გაჩუძების ნიმუშს წარმოადგენს ა. ყაზბეგის „მოდღვარში“ ონისეს აღსარება თემის წინაშე.

ონისეს დანაშაული დიღია, მან მოკლა მყვალა, მკვლელობა კი მღვდელ ონოფრეს დააბრალეს და გააციმბირეს. ონისემ უნდა უშველოს ონოფრეს, ამიტომ საჯაროდ აღიარებს თავის დანაშაულს. სულიერი დაძაბულობის გამო ონისეს მთელი საუბარი დანაწევრებულია, მოკლე, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზებისგანაა შედგენილი: „დღენი მომეწამლა, სიცოცხლე გამიშავდა და გულს მეტი შხამი ჩაესახა, დავდიოდი, ვჭამდი, ვსვამდი, მეძინა თუ მეღვიძა — ვერ გამეგო. ყველა შავად, ნაღვლიანად და მწარედ მეჩვენებოდის... წყალი, წყალ-ტიალას რაღამ შეუცვალა გემო? მზისთვის ვერ შემიცქერია, მთვარესათვის ვერ მიმიხედნია, მრცხვენის... მრცხვენოდის. ჩემი ჩრდილის დანახვაც კი მარცხვენდის... ონოფრე შემხვდა... მაზიარა... ყველა გაგვაგებინე, ყველა ვუთხარ აღსარებაში... იცოდა ჩემი თავგადასავალი... ვითხართ და ვამბობ, ვამბობ თავმთელი და თავგატეხილი, ონოფრე არაა დამნაშავე, ონოფრე ცამდის მართალია, მე ვარ, მართო მე დამნაშავე და იმას უშველეთ!... უშველეთ-მეთქი, და აჰა ჩემი გული!“

გაჩუძებით გამოინახტება ძლიერი და უეცარი მწუხარების განცდა. ასეთ შემთხვევაში მთქმელი სათქმელს მოულოდნელად წყვეტს, დაუმთავრებელს სტოვებს. ფრაზის ამგვარი შეწყვეტა ფიქსირებულია გ.ტაბიძის ლექსში „უკანასკნელი დეპეშა“:

„დეპეშას მოაქვს ცნობა მისი გარდაცვალების.
გადაშლილ გაზეთს გრძნობს პირველი შტაბეჭდილება
რედაქციაში სიცივეა „გარდაიცვალა!“

ეს მეტისმეტად უეცარი იყო ამბავი —
წინათგრძნობათა წინანდელი ღნით ჩვენ იგი
ჯერ ისევ ციხე და სიმაგრე გვეგონა მძლავრი.

და ასე უცებ... ვით უეცრად შემკრთალი ღამე,
შავი არშიით მოხაზული მისი სახელი!...”

დანაწევრებული მეტყველება, აზრის მოულოდნელი შეწყვეტა მარტო მწუხარების შედეგი არ არის, იგი თან სდევს უეცარ სიხარულსა და აღფრთოვანებასაც.

ზოგჯერ შეწყვეტა, გაჩუმება იმის მანიშნებელია, რომ პერსონაჟი ყოყმანობს, ეშინია ან ერიდება თქმისა. ბესარიონ საქარაძემ (დ. კლდიაშვილი, „სოლომან მორბელაძე“) ვერ მონახა საშუალება დათქმული მზითევი მისცეს სასიძოს მამას. თან საქმის ჩაშლაც არ უნდა, ამიტომ დიდი სიფრთხილით ეუბნება მაჭანკალს – როგორმე ეცადოს და ქაიხოსროს ასი მანეთი დააკლებინოს: „კი რასაკვირველია, ყველაფერი ასე სასიამოვნოა, სოლომან ჩემო, მარა... ბესარიონმა სიტყვა გააგრძელა“.

ამ გაგრძელებულმა მარამ სოლომანს გული მოუკლა, მიხვდა, რომ იგი კარგს რამეს არ მოასწავებს და სურს საჩქაროდ გაერკვეს მის მნიშვნელობაში, მაგრამ მოულოდნელად შეწყვეტილი სათქმელის განახლებას ავტორი განგებ აგვიანებს; ამ დროს დიასახლისი სადილზე მიიწვევს სტუმარს. ბესარიონიც ნასადილევისთვის გადადებს მარას შინაარსის გახსნას და მადადაკარგული სოლომანი უხალისოდ მიუჯდება სუფრას. ფრაზის ასეთმა მოულოდნელმა შეწყვეტამ მკითხველი დააინტერესა და გმირთა მოქმედების მსვლელობაში უფრო ენერგიულად ჩაიყოლია.

გაჩუმების ფუნქცია მრავალგვარია. ზემოთ მოტანილ მაგალითში იგი მკითხველის ცნობისმოყვარეობის გაძლიერებას იწვევს. უფრო ხშირად კი გაჩუმება, შეწყვეტა, როგორც დიდი სულიერი მღელვარების გამოვლენა, მკითხველზე ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს. გაჩუმებისას მკითხველს საშუალება ეძლევა ღრმად დაუფიქრდეს ნათქვამს და მასში ნაგულისხმევი შინაარსი გამოიცნოს. „ხმელი წიფელი“, რომელშიც გამოხატულია გამხმარი, წასაქცევად გამზადებული წიფლის ყოვლად უიმედო მდგომარეობა, ამ სიტყვებით მთავრდება: „ხანდახან გად-

მოცქერდება მის ერთს ფესვის ბოლოზე ამოსულს პატარა დასახულს ყლორტს, რომელიც მზეს და წვიმას უცდის, რომ გაიზარდოს. ესღაა მისი ნუგეში“...

ამ მრავალწერტილში ჩამალულია ვაჟას მოთხრობის ალგორითული ხასიათი ხმელი წიფლის ფესვებზე ამოსული ყლორტი სიმბოლური მნიშვნელობისაა, რომლის გახსნას ავტორი მკითხველს ანდობს, ხოლო თვითონ გაჩუმების ხერხით კმაყოფილდება. მოთხრობის ბოლოს დასმული მრავალწერტილი მკითხველს უსათუოდ დააეჭვებს: კიდევ სხვა რამის თქმა ხომ არ უნდოდა ავტორსო?!

გაჩუმების დროს ზოგჯერ სიტყვის გაწყვეტაც ხდება. მთქმელი გრძნობს სათქმელის შეუსაბამობას და დაუფიქრებლად წამოსროლილ სიტყვას, როგორც იტყვიან, კბილით იჭერს, შუაზე წყვეტს.

ელიპსისი. ელიპსისი ბერძნული სიტყვაა და გამოტოვებას ნიშნავს. იგი ეწოდება ისეთ გამოთქმას, რომელშიც გარკვეული ემოციისა თუ განწყობილების გამოწვევის მიზნით გამოტოვებულია სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი.

კერძოდ, ელიპსისი წინადადებას ათავისუფლებს ისეთი წვერებისაგან, რომლებიც აზრის გაგებისათვის აუცილებელია. გამოტოვებული სიტყვის ან სიტყვათა ჯგუფის ადგილს ტირე იჭერს. სიტყვათა ეკონომიით ელიპსისი გამოთქმას ლაკონურს ხდის და მის შეთვისებასაც აადვილებს. გ. ტაბიძის ლექსი „ქალავ“ ელიფსური წყობის გამოყენების ნიმუშია. პირველ სტროფში ვაჟისა და ქალის საუბრის დიალოგურმა ფორმამ ამაგდო სიტყვები — ამბობს და პასუხობს:

„გულო ოცნებას მალავ,
ცაო, ლურჯდება ზოლი,
ვაჟი — დაიცა, ქალავ!
ქალი — ღაგიბრმა თოლი!“

უკანასკნელ სტროფში, რომელიც არსებითად პირველის გამეორებას წარმოადგენს, გამოტოვებულია სიტყვათა მთელი ჯგუფი.

„ისევ — დაიცა, ქალავ!
ისევ — დაგიბრმეს თოლი!“

ჩვეულებრივი სინტაქსით ეს სტრიქონები ამგვარ სახეს მიიღება: ისევ გაისმის ვაჟის სიტყვები (ანდა, ისევ ამბობს ვაჟი): დაიცა, ქალავ! ისევ პასუხობს ქალი: დაგიბრმეს თოლი!

ის ნათელი, კონკრეტული, ამავე დროს, ფართო და ბევრის მომცველი სურათი, რომელიც ამ პატარა ლექსშია დახატული, ძირითადად სიტყვათა ეკონომიის, გამოთქმის სიზუსტისა და სისხარტის შედეგია.

განსაკუთრებით ხშირია ელიპსისი ხალხურ ანდაზებში:

„აღდგომა და — ხვალეო.“
„მიზეზ-მიზეზ — ღოს მარილი აკლიაო.“

დიდია ელიპსისით შეკუმშული ფრაზის ემოციური გამომსახველობა.

გამეორება. გამეორება სიტყვისა და გამოთქმის მეტობას ეწოდება. ამდენად გამეორება გაჩუმებისა და ელიპსისის საპირისპირო მოვლენაა. მეორე მხრივ, გამეორება ახლოსაა გაჩუმებასთან, რადგან სულიერი მღელვარება, რომელიც გაჩუმების საწინდარია, ხშირად სიტყვათა და გამოთქმათა გამეორებასაც იწვევს. გამეორება მხატვრული ენის ისეთი სახეობაა, რომელშიაც სიტყვათა და გამოთქმათა გამეორების წყალობით ფრაზა ემოციურად გამაზვილებულია.

იჭავჭავაძის ლექსში „მესმის. მესმის!“ სიტყვის მესმის გამეორება აძლიერებს თავისუფლებისმოყვარე ავტორის ალტაჟბას:

„მესმის, მესმის სანატრელი
ხალხთ ბორკილის ხმა მტვერევისა.“

ამავე ლექსის დასასრულს კი გამოვრება მოლოდინის ემოციურ გამძაფრებას იწვევს:

„ღმერთო, ღმერთო, ეს ხმა ტკბილი
გამაგონე ჩემს მამულში.“

მხატვრულ მეტყველებაში გამოვრება მრავალფეროვანი სახით გვაქვს მოცემული. ცალკეულ სიტყვებთან ერთად ჩვეულებრივია სიტყვათა ჯგუფებისა და გამოთქმების გამოვრება. შესაძლებელია სიტყვა და გამოთქმა მეორედბოლეს არა ერთმანეთის მიყოლებით, არამედ ფრაზის სხვადასხვა ადგილას, წინადადებათა ან სტრიქონთა დასაწყისში (ანაფორა), ბოლოს (ეპიფორა); შესაძლებელია სიტყვა ერთმანეთთან აკავშირებდეს ერთი წინადადების ან ერთი სტრიქონის ბოლოს და მეორის დასაწყისს.

განსაკუთრებით ხშირია გამოვრება ლექსებში. კერძოდ, გავრცელებულია პირველი სტროფის ან სტროფის ერთი ნაწილის გამოვრება ლექსის ბოლოს ან კიდევ ყოველი სტროფის ერთი და იმავე სტრიქონით დაბოლოება.

გამოვრების დროს მწერალი წინადადიდან, ფრაზიდან, სტრიქონიდან სპეციალურად არჩევს ისეთ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც აზრობრივი თუ ემოციური დატვირთვის ცენტრს წარმოადგენენ და მათი გამოვრებით ახდენს თავისი ჩანაფიქრის ხაზგასმას. ამდენად, გამოვრება, ესთეტიკურთან ერთად, შემეცნებითი ფუნქციის მატარებელიცაა. გ. ტაბიძის ლექსში „ქარი ჰქრის...“ გადმოცემულია მძიმე სულიერი განსაცდელის ჟამს საშინელ მარტოობაში მყოფი ადამიანის განწყობილება და ამის შესაბამისად მეორდება გამოთქმები: ქარი ჰქრის და სადა ხარ, რომლებიც ლექსის სიტყვიერი მარაგიდან ყველაზე უკეთ მიგვანიშნებენ შექმნილი მდგომარეობის სიმძაფრეზე.

„ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...
ხეთა რიგს, ხეთა ჯვარს რკალად ხრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?..“

გამეორება დიდმნიშვნელოვანი მხატვრული კომპონენტიცა, რამდენადაც იგი საზოგადოდ (სიტყვის, ბგერის, ბგერითი ერთეულების) წყობილსიტყვაობის საფუძველია.

გრადაცია. გრადაცია ლათინური წარმოშობის სიტყვაა და გაძლიერებას ნიშნავს. იგი გაძლიერებას გულისხმობს სინონიმური სიტყვებითა და გამოთქმებით ან მოვლენის თანდათან უფრო ფართო აღწერილობით. ორსავე შემთხვევაში აუცილებელია მნიშვნელობათა თანდათანობითი ზრდა, ამაღლება. ამრიგად, გრადაცია გულისხმობს სახვადასხვა სიტყვით გადმოცემული შინაარსის გაძლიერებას, ზეაღსვლას, შთაბეჭდილების თანდათან ზრდას.

დ. კლდიაშვილის „სოლომონ მორბელაძეში“ გრადაცია ერთიმეორის გამაძლიერებელი სიტყვებითაა წარმოდგენილი: „დაგაწვენ, დაგახურავ, დაგაძინებ... დილით ადრე ადგები და წახვალ, შე კაცო, — არ ეშვებოდა სოლომანი“.

გრადაციას ქმნის სინონიმები: „ღამე მოდის — შიშით, თრთოლვითა და იდუმალებით. ღამე უტეხ ტყეში, შუა ზღვაში, ყრუ და უკაცურ უდაბნოში, სადაც გარდა ბუნაგებისა და მშვირი ნადირისა, არც საფარია, არც მშველელი, არც სულიერი“ (მ. ჯავახიშვილი, „თეთრი საყელო“).

გრადაცია მოვლენის თანდათანობითი დახასიათებაა, მისი ახალ-ახალი ნიშნების გამოტანა და ხაზგასმა მოვლენის სრულყოფილი ასახვის მიზნით.

მსმენელზე აქტიური ზემოქმედებისათვის გრადაციას ფართოდ იყენებენ აგრეთვე ორატორულ ხელოვნებაში.

გრადაციის, ზეაღსვლის საპირისპიროდ არსებობს ე.წ. ქვედასვლაც მალლიდან დაბლისაკენ, დიდიდან — მცირესაკენ, ზოგადიდან — კონკრეტულისაკენ. გ. ტაბიძის ლექსში „ტფილისი“ გათენების სურათი ასეა გადმოცემული:

„ქალაქზე ნელმა აღმა იფეთქა,
სახლებზე ადის ფერადი ბოლი
და კიბეებზე, ვით ვინიეტქა,
დაფენილია დაფნის ფოთოლი“

ქალაქზე-სახლებზე-კიბეებზე — თითქოსდა კიბიდან დაბლა ვეშვებით. ეს დაღმა სვლა ლექსში შემთხვევითი არაა, იგი შედეგია ავტორის საერთო მინორული განწყობილებისა, დაცემული სულისკვეთებისა. ზეაღსვლისა და ქვედასვლის არაპირდაპირი გამოხატულებაა ა. წერეთლის „აღმართ-აღმართ“, რომელშიც სერზე ასვლა სიცოცხლისა და სიხარულის ფერებითაა ამბეჭველებული, ხოლო დაღმა სვლას სიკვდილის თალხი დაჰკრავს.

ინვერსია. გამოთქმის ხაზგასმისათვის გარკვეული მნიშვნელობა აქვს მისი კონტექსტისეული ადგილმდებარეობის შეცვლას. ამ ფუნქციას ასრულებს ინვერსია (ლათინური სიტყვაა და გადაადგილებას ნიშნავს).

ქართული ენის სინტაქსი მოითხოვს, რომ თხრობით წინადადებაში შემასმენელი ბოლო ადგილზე, ყოველ შემთხვევაში, ქმედებარის შემდეგ იყოს მოთავსებული. სახელისა და ზმნის გაერთიანებაში ზმნა ჩვეულებრივად სახელს მოსდევს: ბუღული სტვენს. მსაზღვრელ-საზღვრულის ურთიერთობის დროს თანამედროვე ქართულში მსაზღვრელს საზღვრული მოსდევს — სახელოვანი სიკვდილი (ძველქართული წყობით — სიკვდილი სახელოვანი). ამასთანავე, მსაზღვრელ-საზღვრული არ ითიშება სხვა სიტყვით. სახელოვანი სიკვდილი პოვა და არა: სახელოვანი პოვა სიკვდილი.

ყოველი გადახვევა ამ სინტაქსური კოდექსიდან ინვერსიის სფეროში ექცევა.

წინადადებაში სიტყვის ნებისმიერ გადაადგილებას ინვერსია ეწოდება.

სინთეზურ ენებში, რომლებსაც ქართული მიეკუთვნება, ინვერსია დასაშვებია, რადგან სიტყვების რიგის ცვლას წინადადებაში აზრობრივ შეუსაბამობამდე არ მივყავართ.

ცნობილია ინვერსიის სამი ძირითადი სახეობა:

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა წინადადებაში შემასმენლის მოძრაობა.

„მეფემან ახმა ღურაჯთა მითხრა მიტანად ქალისა.“

(რუსთაველი).

ანდა:

„სტვენს ბულბული ვარდსა ზედა.“

(ბესიკი, „სტვენს ბულბული“).

თანამედროვე ქართულის მიხედვით ინვერსიულია მსა-
ზღვრელ-საზღვრულის შებრუნებული წყობა:

„სული კრული, გული წყლული,
სახე მჭკნარი, თმა ჭალარა.“

(აკ. წერეთელი, „სანამ ვიყავ ახალგაზრდა“).

ამ შემთხვევაში ინვერსიის ზემოქმედება გაძლიერებულია
გრადაციით.

ხშირი და გავრცელებულია მსაზღვრელ-საზღვრულის
გათიშვა სწვა სიტყვით, განსაკუთრებით ზმნით:

„ბერი ტიროდა დიაცი.“

(ვაჟა-ფშაველა, „ბახტრიონი“).

ანდა: „ფხოური ქვიტკირით შემორაგულ პატარა ეზოში და-
ფათურობს შავით მოსილი დიაცი, ფხოური მანდილი
ახურავს შავი“.

(კ. გამსახურდია, „დიდოსტატის მარჯვენა“).

არის შემთხვევები, როდესაც ინვერსიას კეთილზმოვანების
მიზნითაც მიმართავენ. ეს უპირატესად ლექსს შეეხება, სადაც
რითმა ან ბგერათა ჰარმონიულობა სიტყვათა ჩვეულებრივი
რიგის დარღვევას მოითხოვს. მაგალითად, რუსთაველის ზემო-
მოტანილ სტრიქონში — „მეფემან ახმა ღურაჯთა მითხრა მი-
ტანად ქალისა“ — ადგილგადანაცვლებული სიტყვა მითხრა,
გვერდით მდგომ სიტყვასთან შეთანხმებული, მი-ს გამოერებით,
სასიამოვნო ფონეტიკურ წყვილს ქმნის (მითხრა მიტანად).

ინვერსია წინადადების, სალექსო ფრაზის ინტონაციური გამახვილების ერთ-ერთი საშუალებაა.

პარალელიზმი. პარალელიზმი ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს გვერდით მდებარეს. თავისი შინაარსით პარალელიზმი ახლოსაა შედარებასთან, ხოლო თავისი კომპოზიციით იგი სინტაქსურ მოვლენას წარმოადგენს.

პარალელიზმი, ისევე როგორც შედარება, გულისხმობს მსგავსი მოვლენების ურთიერთშეფარებას:

„არ გათვორდების ყორანი, რაც უნდა ხეზო ქვიშითა;
მტრები არ შეგიბრალებენ ვაებითა და ვიშითა.“

(ხალხური).

განსაკუთრებით ჰგავს ერთმანეთს გაშლილი შედარება და პარალელიზმი, მაგრამ პარალელიზმი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ, თავისთავადი მნიშვნელობის მოვლენებს აერთიანებს. ამასთან, პარალელიზმის წვერთა სინტაქსური კონსტრუქციები ერთმანეთის სიმეტრიულია, მაგალითად, სტრიქონი — სტრიქონთან, როგორც ეს ზემოთ დასახელებულ ნიმუშშია. სწორედ ამის გამო პარალელიზმი უპირატესად გავრცელებულია ლექსში.

ამრიგად, პარალელიზმი ეწოდება ურთიერთდამოკიდებული მოვლენების თანაშეფარებას. აქ ერთი მოვლენა მოტანილია მეორის უფრო ნათლად წარმოდგენისათვის. ამიტომ პარალელიზმის შემადგენელი ნაწილები (ნახევრები) თანაბარი მნიშვნელობის არ არის.

ავიღოთ აკაკის ცნობილი პარალელიზმი:

„ვინ დასთვალოს ზღვაში ქვიშა
და ან ცაზე ვარსკვლავები?
ვინ შეამკოს ღირსეულად
ქართველ გმირთა მხარ-მკლავები?“

(„თორნიკე ერისთავი“).

აქ, როგორც ვხედავთ, პარალელიზმში პირველი წევრი დამხმარეა, ხოლო მეორე – ძირითადი.

პარალელიზმით მდიდარია ხალხური შემოქმედება, კერძოდ, ხალხური შაირები, რომელთა პირველი ნახევარი ხშირად ბუნების საგნებსა თუ მოვლენებს ეხება, ხოლო მეორე ადამიანთანაა დაკავშირებული. მაგალითად, ასე:

„რა მენაღვლება, იქროლოს ზენა ქარმა და ქვენამა.
ვგება ერთად შეგვეყაროს ჩვენმა ბედმა და წერამა.“

ბუნებისა და ადამიანის ამგვარი ანალოგია პარალელიზმს ხალხურიდან ლიტერატურაშიც გადმოჰყვება.

შდრ.: დ. გურამიშვილის:

„ყრმა სწავლაში მომშვიდების,
რკინა ცეცხლში გარბილდების.“

(„სწავლა მოსწავლეთა“).

ლიტერატურული პარალელიზმები ყოველთვის არ ემორჩილება ამ პრინციპს: აქ ხშირად ან მხოლოდ ბუნების მოვლენებია ერთმანეთთან შეფარდებული, ან ადამიანური ცხოვრების ცალკეული დეტალები. ამ მხრივ საყურადღებოა დ. გურამიშვილის პარალელიზმი:

„ვით უსაჭურვლოდ მამაცი
ომშიგან გულად ლომობდეს,
გაცოფებული გულ-ბრაზად,
ვეფხვი უკლანჭოდ ომობდეს,
ვერ აღასრულოს საწადი,
რაც ნებაგს, მისთვის ღონობდეს, –
ვგრეთ ჭკვიანი უწვრთნელი
ვერ მიხვდეს, რასაც ნდომობდეს.“

(„სწავლა მოსწავლეთა“).

ამ სამწვერიან პარალელიზმში პირველი წვერის მეორესთან შეფარდებით პარალელი გავლებულია ორ სხვადასხვა მოვლენას – უსაჭურველო მებრძოლსა და უწვრთნელ ჭკვიანს შორის.

ზოგჯერ პარალელიზმი ერთი და იმავე მოვლენის სხვადასხვა მხარეს წარმოგვისახავს, ამ შემთხვევაში პარალელიზმი გრად-
აციას უახლოვდება:

„სადაც ვშობილვარ, გაეზრდილვარ და მისროლია ისარი,
სად მამა-პაპა მეგულვის, იმათი კუბოს ფიცარი,
სადაც სიყრმითვე ვრვეულვარ – ჩემი სამშობლო ის არი.“

(რ. ერისთავი, „სამშობლო ხვესურისა“).

აქ სამშობლოს ცნება სამი ერთმანეთის გამაძლიერებელი პარალელური ნიშნითაა წარმოდგენილი. რ. ერისთავის ეს ლექსი საერთოდ აგებულია პარალელიზმის პრინციპზე. მასში პარალელი-
ზმი ერთგვარი კომპოზიციური საყრდენის როლს ასრულებს, რაც განსაკუთრებით ნათელ გამოსახულებას პოულობს რეფრენში:

„არ გავცული სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა,
არ გავცული მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა.“

ჩვეულებრივად პარალელიზმი მოვლენათა მსგავსების გამომხ-
ატველია, მაგრამ ზოგჯერ მასში, მოსალოდნელი მსგავსების
ნაცვლად, მოვლენები ერთმანეთს უპირისპირდება, ამას უარყ-
ოფითი პარალელიზმი ჰქვია:

„შემოდგომისა ველურ პანგში
ჭკნება ფოთოლი,
ყმაწვილი გულიც უნუგემო
ფიჭრებით ღნება.
მაგრამ სხვა ფოთოლს ამწვანებს
კვლავ გაზაფხული –
და სიყმაწვილე კი არასდროს
არ დაბრუნდება!“

(ვ. ტაბიძე, „ყვეთელი ფოთოლი“)

რადგან ამ ნაწყვეტის ორსავე სტროფში ფაქტიურად ერთსა და იმავე მოვლენაზეა საუბარი, მკითხველი მოელის, რომ პირველის ანალოგიურად, მეორე სტროფშიც მოვლენათა მსგავსება იქნება ზაზგა-სმული. მაგრამ, მოლოდინის საწინააღმდეგოდ, სურათი დიამეტრალურად იცვლება და იქნება უარყოფითი პარალელიზმი: გაზაფხული სხვა ფოთოლს ამწვანებს, სიყმაწვილე კი არასდროს აღარ დაბრუნდება.

მსგავსება-დაპირისპირების ასეთი გაშლილი სურათებით, მოვლენათა შინაარსობრივი თანაფარდობითა და სინტაქსური თანაზომიერებით პარალელიზმი მკითხველზე ემოციურ, ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს.

ანტითეზისი. უარყოფით პარალელიზმთან ახლოს არის ანტითეზისი (ბერძნული სიტყვაა, ნიშნავს საწინააღმდეგოდებულებას). იგი ეწოდება ერთ წინადადებაში ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოვლენის, განცდის გაერთიანებას:

„შავი არაგვი თეთრ არაგვს ერთვის,
ჩვენი გათიშვა კი ყველას სურდა.“

(ტ. ტაბიძე, „ანანურთან“).

ანტითეზისი ანტონიმური ხასიათის მხატვრული მოვლენაა. მათ შორის განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ ანტონიმი უმთავრესად ცალკეულ სიტყვებს გულისხმობს, ანტითეზისის დროს კი საქმე გვაქვს წინადადებებთან, ფრაზებთან, ზოგჯერ ანტონიმები ანტითეზისის შემადგენლობაში შედის:

„ბუდი არს ქცევა წუთისა,
ვით დღისა ნაიბ-ბინდობა,
ავდარობა თუ დარობა,
ცის მოღრუბლვა თუ წმინდობა;
ხან მოსწევავს ნამთა სიმცირე,
ხან ალპობს ღვართა დიდობა,
დღეს მომცემს, ხვალ კი წამართმევს,
ამად არა მაქვს მინდობა.“

(დ. გურამიშვილი).

ეს სტროფი მთლიანად ანტითეზისურია, აგებულია დაპირისპირებულ ცნებათა ერთიანობაზე („ხან მოსწვაეს ნამთა სიმცირე, ხან აღპობს ღვართა დიდობა“, „დღეს მომცემს, ხვალ კი წამართმევს“). ამასთანავე, იგი აერთიანებს ცალკეულ ანტონიმურ სიტყვებს: „ავდარობა თუ დარობა“, „ცის მოღრუბლვა თუ წმინდობა“.

ანტითეზისის კონკრეტული ნიმუშია ილიას სტრიქონი: „შენ პირუტყვი ხარ და მე მეტყველი“, რომელშიც ორი ურთიერთგანსხვავებული საგანი თავისი ძირითადი ნიშნებით უპირისპირდება ერთმანეთს.

ანტითეზისის კატეგორიაში ექვევა კონტრასტიც (ლათინური წარმოშობის სიტყვა, ნიშნავს – პირისპირ). იგი მოვლენათა მკვეთრი დაპირისპირებით ხასიათდება:

„ღვინის წილ – კვასი, მზისა წილ – ყინვა.“

(გრ. ორბელიანი, „იარაღის“).

ამასთან ერთად, კონტრასტი მხოლოდ სინტაქსური ხერხი არ არის. იგი კომპოზიციური საშუალებაცაა. ხშირად ნაწარმოების სიუჟეტი კონტრასტული პრინციპით ვითარდება. ილიას „გლახის ნამბობში“ ბატონი და ყმა უპირისპირდება ერთმანეთს, ვაჟას „სტუმარ-მასპინძელში“ – თემი და პიროვნება, აკაკის „ბაში-აჩუკში“ ქართველობა – სპარს დამპყრობლებს და ა. შ.

ამგვარი დაპირისპირების შესაბამისად, მწერალი ქმნის კონტრასტულ ხასიათებს, როგორცაა, მაგალითად, გაბრო და დათიკო („გლახის ნამბობი“), განდევილი და მწყემსი ქალი („განდევილი“), გოგოთური და აფშინა („გოგოთურ და აფშინა“), სპირიდონ მცირიშვილი და ტარიელ მკლავაძე („ჩენი ქვეყნის რაინდი“), ბახვა ფულავა და იერემია წარბა („პირველი ნაბიჯი“) და სხვ.

ნაწარმოების კონტრასტული შინაარსი ზოგჯერ სათაურშიც იჩენს თავს: „წითელი და შავი“ (სტენდალი), „მოხუცი და ახალგაზრდა“ (აკაკი), „პირისპირ“ (ა. ქუთათელი).

კონტრასტული ხასიათები ნაწარმოებში ერთმანეთს ეჯახება, რაც კმნის კონფლიქტს, რომელიც სინამდვილის სრულყოფილი ჩვენების აუცილებელი პირობაა.

მხატვრული ენა, როგორც ფორმის ერთ-ერთი კომპონენტი, მწერლის უპირველესი იარაღია მოვლენათა მხატვრული წარმოსახვისათვის. მწერლის ინდივიდუალობა, უწინარეს ყოვლისა, ენაში მულაენდება. მხატვრული ენა ნათელ წარმოდგენას იძლევა მწერლის იდეათა და გრძნობათა სამყაროზე.

მწერლის მხატვრული ოსტატობაც თავის უშუალო გამოხატულებას ენაში პოულობს. თუ მწერალი ვერ ახერხებს თავისი სათქმელი ძალდაუტანებლად მოაქციოს ენის შესატყვის მხატვრულ ქსოვილში, მისი ხელოვნებაც საეჭვოა. მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვის ხელოვანი უნდა იყოს. ამიტომაც, რომ მწერლები დიდ შემოქმედებით მუშაობას ეწევიან თავიანთი მხატვრული ენის სრულყოფისათვის.

ლექსი და პროზა

მხატვრული ნაწარმოების ენა ორი, ურთიერთისაგან განსხვავებული სახით ვლინდება. ეს სახეებია ლექსი და პროზა. ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები ან ლექსადაა დაწერილი, ან პროზად.

მთელ რიგ დრამატულ ნაწარმოებში კი (მაგ., შექსპირის პიესებში) ხშირად ერთად არის გამოყენებული მხატვრული მეტყველების ორივე სახე.

ლექსის წარმოშობა დაკავშირებულია შრომის პროცესთან. ამ პროცესის როტმულობამ განაპირობა მუსიკისა და პოეზიის შექმნა. კერძოდ, ლირიკული სიმღერა, როგორც კ. ბიუხერი მიუთითებს, აღმოცენებულია ხალხური საცეკვაო სიმღერისაგან, რომელიც, თავის მხრივ, შრომის საფუძველზეა შექმნილი. მოცეკვავის სხეულის მოძრაობა და მუსიკალური ინსტრუმენტების აკომპანიმენტი ქმნის გარკვეულ რიტმს, რომელსაც შემდეგ ერწყმის სიმღერის იმპროვიზაციული ტექსტი.

ამრიგად, ლექსის (რიტმული მეტყველების) წარმოშობი უშუალო ფაქტორი შრომის პროცესიდან მომდინარე რიტმია.

ტერმინი „ლექსი“ (stixos), რაც თავდაპირველი გაგებით ნიშნავდა მწკრივს, წყობას, პწყარს, ბერძნებმა შემოიღეს.

ტერმინი „პროზა“ უფრო გვიანდელი წარმოშობისაა. თუმცა ბერძნული ლიტერატურის ჯერ კიდევ კლასიკურ ანუ ელინურ პერიოდში გვაქვს ბრწყინვალე ფილოსოფიური, რიტორიკული და ისტორიული პროზა (პლატონი, არისტოტელე, დემოსთენე, ჰიპოკრატე, პეროდოტე, თუკიდიდე...), ჩანასახები ნოველისა (პეროდოტეს „ისტორიაში“) და იგავები (ეზოპე), ხოლო ელინისტურ პერიოდში (ძვ. წ. III საუკუნის შემდ.) აღმოცენდა საკუთრივ ბელეტრისტული პროზა – იქმნება პირველი რომანები (ლონგეს ბუკოლიკური რომანი „დაფნისი და ქლოე“ და სხვ.). თვით ტერმინი „პროზა“ პირველად რომაულ ლიტერატურაში

წნდება. იგი წარმოქმნილია ლათინური ზედსართავი სახელისაგან *prosus*, რაც ნიშნავს თავისუფალს, პირდაპირს. „პროზის“ პირისპირ არსებობს ლათინური ტერმინი ლექსი. — *versus*, რაც თავდაპირველად ნიშნავდა მოქცევას, მიმართვას, შემდეგ კი, როგორც ვთქვით, მწკრივს, სტრიქონს...

ლექსი და პროზა მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული იმ სპეციფიკური ნიშნებით, რაც მხატვრულ ლიტერატურას განასხვავებს არამხატვრულისაგან, ე. ი. რაც ხელოვნებას გამოყოფს ცნობიერების სხვა ფორმებისაგან. ეს, უპირველეს ყოვლისა, მოვლენათა მხატვრული წარმოსახვაა.

პროზა, ისევე როგორც ლექსი, ობიექტური სინამდვილის, ცხოვრების მხატვრული გარდასახვის სპეციფიკური ლიტერატურული ფორმაა. ლექსიც და პროზაც ცხოვრების სინამდვილიდან ამოდის და სინამდვილეს წარმოსახავს, ხოლო თუ მათი ღირსების შესახებ ვიმსჯელებთ, ძნელია თქმა: რომელი უფრო სრულყოფილად, მეტი სიმართლითა და სიძლიერით გარდასახავს ცხოვრებას. ამ მხრივ ლექსს არანაკლებ ეფექტური საშუალებები გააჩნია, ვიდრე პროზას. შეიძლება ვერც ერთ ქართულ პროზაიკოსს ვერ გამოეხატა იმაზე უკეთ ნ. ბარათაშვილის ეპოქის სულიერი ტკივილები, ვიდრე იგი გამოხატულია „მერანის“ ავტორის ლირიკაში. ასე რომ, ამ მხრივ ლექსისა და პროზის დაპირისპირება უსაფუძვლოა. ასევე გაუმართლებელია ლექსსა და პროზას შორის მკვეთრ განსხვავებაზე ლაპარაკი ასახვის ობიექტის, საგნის მხრივ. მათი გამოსახვის საგანი შეიძლება იყოს ადამიანის ცხოვრების ყველა სიტუაცია, ყოველი მნიშვნელოვანი მოვლენა, ცხადია, ეპოქის ესთეტიკური იდეალის შესაბამისად.

ლექსისა და პროზის დაპირისპირებისას ხშირად მიუთითებენ აგრეთვე ემოციურობაზე. აღნიშნავენ, რომ ემოციურობა ძირითადად ლექსის დამახასიათებელი თვისებაა, ხოლო პროზა შედარებით უფრო შეზღუდული სახით ავლენს მას. მოკვავთ ფრანგი ფილოსოფოსისა და ესთეტიკოსის ჟან მარი გიუოზ (1854—1888 წწ.) ცნობილი დებულება: ყოველგვარი მღელვარე

აზრის იდეალური ფორმა არის ლექსიო. არც ეს აზრია სწორი. თავის მრავალსახეობაში პროზა ხასიათდება მხატვრული ხერხებისა და საშუალებების დიდი სიუხვით, რაც ფართო გასაქანს აძლევს შემოქმედს ყოველგვარი აზრისა და გრძნობის გამოხატვისათვის. მკითხველზე ემოციური ზემოქმედების მოხდენა უფრო მეტად შემოქმედის ტალანტის შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული, ვიდრე ლექსისა და პროზის თავისებურებაზე.

ფორმისეული განსხვავება ლექსსა და პროზას შორის ძირითადად თავს იჩენს იმ სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებში, რომელთა ძირითადი საფუძველი არის რიტმი. ლექსის ენა რიტმულია, გარკვეული სამეტყველო ერთეულების კანონზომიერ გამოვლინებაზეა დაფუძნებული, გეგმაზომიერი პრინციპით ხასიათდება. ლექსს თავისი საზომი (მეტრი) აქვს და ამ მხრივაც გარკვეულ კანონს ექვემდებარება. პროზის მეტყველება ამ მხრივ თავისუფალია, მეტრული კანონებით არაა შეზღუდული. ამ ტერმინების ზემოთ აღნიშნული თავდაპირველი მნიშვნელობა, სახელდობრ, ის გარემოება, რომ ლექსი წყობას ნიშნავს, ხოლო პროზა — თავისუფალს, კარგად გამოხატავს ლექსისა და პროზის აქ მითითებულ თავისებურებას.

ლექსისა და პროზის განსხვავება თვალნათლივია გრაფიკული გამოხატულების მხრივაც. ლექსი, პროზისაგან განსხვავებით, გარკვეული ზომის რიტმულ ერთეულებად, ტაქებადაა დაყოფილი. ტაქეთა ერთ ვერტიკალზე განლაგებული მწკრივები უმაღლეს ლექსის ასოციაციას იწვევს მკითხველში. ტაქეები ქმნის სტროფებს, რომლებიც ხშირად გამოყოფილია ერთმანეთისაგან.

ლექსის ტაქებად დანაწილება ერთ შემთხვევაში ემყარება ხმოვანთა (მარცვალთა) სიგრძე-სიმოკლეს, მეორე შემთხვევაში — მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა კომპლექსებს, მესამე შემთხვევაში — მახვილთა რაოდენობას, ხოლო მეოთხე შემთხვევაში — მარცვალთა რაოდენობას, ამასთან, ყოველთვის მოქმედებს მკაცრი მეტრული კანონი, რომელიც სალექსო ფრაზის სინტაქსური წყობის გარკვეულ (პროზის სინტაქსისაგან განსხვავებულ) საზღვრებს გულისხმობს.

პროზა თავისუფალია ამგვარი შეზღუდვებისაგან, აქ ერთი წინადადება, ერთი სამეტყველო პერიოდი უშუალოდ ებმის მეორეს, მეტრული დანაწევრების ზღუდეები მოხსნილია. ამიტომ, გრაფიკული გამოსახულების მხრივ, პროზაში მხოლოდ აბზაცი გამოიყოფა.

მოკლედ განვიხილოთ ლექსის სპეციფიკური ნიშნები.

რიტმი

ფართო მნიშვნელობით რიტმი თანაზომიერი ერთეულების კანონზომიერი გამეორებაა. მაგალითად, დოლზე დაკვირვას, უპირველეს ყოვლისა, საქმე გვაქვს ნათლად გამოკვეთილ, დასრულებულ ერთეულებთან (ცალკე აღებული დარტყმისაგან წარმოშობილი ხმაური). ეს ერთეულები თანაზომიერია და ხდება მათი კანონზომიერი გამეორება.

რიტმი ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენათა საერთო თვისებაა. მაგალითად, იგი ვლინდება ზღვის ტალღების მიმოქცევაში, წვიმის წვეთების ან საათის ხმაურში და ა. შ. რიტმი მჭიდროდაა დაკავშირებული შრომასთან, როგორც წარმოშობის მხრივ, ისე საერთოდაც. ფიზიკურ მუშაობას, ჩვეულებრივად, რიტმული ფორმის მიღების ტენდენცია აქვს, ხოლო შრომის ბევრი სახეობა მოძრაობათა რიტმულობის პრინციპს ემყარება. რიტმი შრომის რეგულაციას ახდენს, შრომის სიმძიმეს აადვილებს, რის გამოც შრომის უკეთესი ორგანიზაციისათვის, შრომის ნაყოფიერების ზრდისათვის მას გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება.

რიტმულობა ადამიანის ორგანიზმის ნიშანდობლივი თვისებაცაა. რიტმულია ადამიანის სუნთქვა, მაჯისცემა... ამის გამო რიტმულია აგრეთვე ადამიანის მეტყველება. ფილტვებში ჰაერის ნაკადის რეგულაცია პაუზებს იწვევს, რაც ადამიანის მეტყველებას განსაზღვრულ მონაკვეთებად ყოფს. ამგვარი თანაზომიერება კი, თავის მხრივ, ჩვეულებრივი მეტყველების საფუძველი ხდება.

გაბმული მეტყველებისათვის დამახასიათებელი რიტმი მეტ ცხოველმყოფელობას, ძალასა და ემოციურ სიმკვეთრეს იძენს მხატვრულ მეტყველებაში. აქ იგი გვევლინება როგორც თანაბარი მეტყველებითი ერთეულებისა და პაუზების კანონზომიერი გამოვლილება, მაგრამ პროზის რიტმი დიდად არ განსხვავდება ჩვეულებრივი სასაუბრო ენის რიტმისაგან: მისთვის ნიშანდობლივი მხატვრულ-ემოციური ხასიათი ძირითადად, ბოლოს და ბოლოს, მაინც საერთო გრამატიკულ და ლოგიკურ პაუზებს ემყარება. სულ სხვაა ლექსი, სადაც დომინირებულა ახალი ელემენტი მეტრის სახით, რაც სალექსო ფრაზას მტკიცედ ორგანიზებული რიტმული მეტყველების ხასიათს აძლევს.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შემოქმედებით პრაქტიკაში, ფორმათა ურთიერთმიახლოებისას, ზოგჯერ ლექსისა და პროზის გამყოფი საზღვრები თვალსაჩინოდ მცირდება.

არსებობს პროზის ერთ-ერთი სახეობა — რიტმული პროზა, რომელიც გარეგნულად (გრაფიკული გამოსახულების მხრივ) პროზისაგან არ განსხვავდება, მაგრამ, საერთოდ, პროზისათვის უჩვეულო ძლიერი შინაგანი რიტმულობით ხასიათდება. მისი ნიმუშები მოგვცეს რუსულ ლიტერატურაში ი. ტურგენევმა, ხოლო ქართულში — ი. ეკალაძემ, ვ. ბარნოვმა, ჭ. ლომთათიძემ. ვ. ბარნოვის რომანის („დიდი მოურავი გიორგი სააკაძე“) ენა ძირითადად რიტმულია, მაგალითად: „და დააკერა შუბის წვერით ყორჩი მიწასა. //ვიწვადეთ ხმალნი. სისხლში სცურავდნენ სპარსთ წინამძღვარნი. // ბრძოლის ყიჟინა, აღბორება ცასა სწვდებოდა. //გარს შემოგვერტყნენ. წინებს ვხოცავდით, უკან-მდგომნი ვერა გეწვდებოდნენ, //აისის შუქზედ ვერც გვარჩევდნენ არეულ ხალხში, // გამოაპარეს მტერი ჩვენებმა, დაგვიახლოვდნენ. //აირია სპარსთა სიმრავლე. //შეუგნებლად ჟღერდნენ ერთმანეთს“. ამ სტრიქონებში აშკარად იგრძნობა, რომ ავტორი ცდილობს ინვერსიული წყობის მეშვეობით წინადადებები რიტმული მეტყველების წესს დაუმორჩილოს. მოკლე, ლაკონიური ფრაზები და გამოთქმები არსებითად ტაეპებისა და მუნხლების ასოციაციას ქმნის. მაგრამ აქ ჯერ კიდევ არა გვაქვს საქმე

საღეჟსო მეტრთან, ვერ ვნახულობთ რაიმე კანონზომიერებას თანაზომიერი რიტმული ერთეულების განმეორებისას.

რიტმული მეტყველების უფრო თვალსაჩინო ნიმუშია ჭ. ლომთათიძის ლექსი პროზად „ზღვა“: „ზღვას მელგარს, ძლიერს, მოუსვენარს, მუდამ მღელვარეს, „კმაყოფილებამ“ დაუბნია ერთხელ დავთარი, ქესტუმრა იმას, შიგ მის გულში მოიკალათა | და ჩასწურწულა, შეაპარა ტკბილი სიტყვები“.

აქ ნათლად ვგრძნობთ საღეჟსო ტაქტებსაც კი.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საღეჟსო მეტყველება, გარდა რიტმულობისა, იმითაც გამოირჩევა პროზაული მეტყველებისაგან, რომ იგი, ფიგურალობისა და ბგერათა სისტემის მხრივ, მტკიცედ ორგანიზებულია. მართალია, ტროპული აზროვნება დამახასიათებელია მხატვრული პროზისთვისაც, მაგრამ ლექსში იგი უფრო ხშირია და თავისებურიც. რაც შეეხება ბგერათა ჰარმონიულობას, იგი ჩვეულებრივ არ არის პროზის ძირითადი ნიშანი.

როგორც ვნახეთ, საღეჟსო რიტმი გულისხმობს თანაზომიერი მეტყველებითი ერთეულების, იგივე — მარცვლების გარკვეულ სისტემას — გრძელი და მოკლე, მახვილიანი და უმახვილო ან მხოლოდ მახვილიანი, ან, საერთოდ, მარცვლების კანონზომიერ გამეორებას. აქ იგი გარდუვალი კანონის ხასიათს ატარებს, ხოლო პროზაში, გარდა იმისა, რომ უალრესად შეზღუდული სახით ვლინდება, მხოლოდ ზოგჯერ გვაქვს (ე. ი. პროზაში რიტმი სისტემის სახით არაა მოცემული, იგი ან დამხმარე რეკვიზიტია, ან ხელისშემშლელი ელემენტი სიუჟეტის აღქმის პროცესში, ლექსში კი — პირიქით).

ლექსის რიტმის ძირითადი საყრდენი არის მეტრი, საღეჟსო ტერფები, მუხლები, ტაქტები. ისინი (გარკვეული კანონზომიერების მიხედვით შედგენილი და დალაგებული) ქმნიან ლექსის რიტმს (ცხადია, აქ იგულისხმება ცეზურები, ტემპი, ძლიერი და სუსტი მარცვლების თანამიმდევრობაც).

მეტრული წყობა, სტროფი

ლექსი, ჩვეულებრივად, იყოფა სტროფებად, სტროფები — ტაქებად, ტაქეები — მუხლებად ან ტერფებად. ასეთი დაყოფა ძირითადად დამახასიათებელია ლექსთწყობის თითქმის ყველა სისტემისათვის.

ამრიგად, უმცირესი ელემენტი ლექსის მეტრული სქემისა არის ტერფი, რომელიც თავის მხრივ მარცვალთა გარკვეულ სისტემას ეყრდნობა. იგი შედგენილია ორი ან რამდენიმე მარცვლისაგან. ტერფის ცნება ჯერ კიდევ ანტიკურ (საკუთრივ ბერძულ) ლიტერატურაში შემუშავდა. აქვე შეიქმნა ტერფის ყველა, ოცდაათიოდე სახეობა, რასაც კი ლექსის ისტორია იცნობს საერთოდ, ამათგან განსაკუთრებით გავრცელებულია: ქორე (—U)¹, იამბი (U—), დაქტილი (—UU), ამფიბრაქი (U—U), ანაპესტი (UU—), მეორე პეონი (U—UU), პირველი პეონი (—UUU) და სხვ. (დაწვრილებით იხილეთ ქვეთავში „მეტრული ლექსთწყობა“).

ტერფები ერთმანეთისაგან განირჩევა მარცვალთა რაოდენობით და გრძელი და მოკლე, ან მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ურთიერთმიმართებით. მიუთითებენ, აგრეთვე, აღმაკალი და დაღმაკალი, ჩქარი და მდორე რიტმის მქონე ტერფებზედაც.

ლექსის მეტრული სტრუქტურის ერთ-ერთი განმსაზღვრელია ტაქეებში მარცვალთა რაოდენობა. მაგრამ ზოგჯერ ძნელდება ტაქების საზღვრების დადგენა. ყოველი 5, 6, 7, 8 და 10-მარცვლიანი ტაქეი სილაბურ და სილაბურ-ტონურ სისტემებში შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ნახევარტაქებად. 10, 12, 14, 16 და 20-მარცვლიანი ტაქეებისა და პირიქით — უკანასკნელთა გაყოფის შემთხვევაში შესაძლებელია ნახევარტაქეები ტაქებად ვაქციოთ. ტაქების გამოკვეთაში მონაწილეობას იღებს როგორც რიტმული, ისე სტილურ-შინაარსობრივი მომენტები: სინტაქსური მთლიან-

¹ საზი (—) აღნიშნავს გრძელ ან მახვილიან მარცვალს, ნახევარკალი (U) კი — მოკლეს ან უმახვილოს.

ბისაკენ მისწრაფება, ინტონაცია, გადატანა, კლაუზულა, ბოლო-
რითმა, მუხლების (ტერფების) ხასიათი და განლაგება ტაქტის
თითოეულ ნახევარში და სხვ. ტაქტი წარმოადგენს შინაარსო-
ბრივ-მხატვრულ მომენტთა ერთგვარად დასრულებულ მთლიანო-
ბას, ანდა ლექსის მცირე რგოლს.

ტაქტთა მთლიანობას, განპირობებულს მეტ-ნაკლებად დას-
რულებული შინაარსით, რიტმული წყობითა და რითმთა კომბი-
ნაციით (ეს უკანასკნელი ყოველთვის არაა აუცილებელი)
სტროფი ეწოდება. ყველა ის თვისება, რაც ტაქტს აქვს, უფრო
ფართო მასშტაბითა და დამთავრებული სახით დამახასიათებელია
სტროფისათვის. ტაქტი სტროფის შინაგანი მეტრული ნაირ-
სახეობაა. სტროფები არსებობს ორტაქტიანი, სამტაქტიანი, ოთხ-
ტაქტიანი და ა. შ. ოცტაქტიანის ჩათვლით, რომელთა უმრავლესობას
თავიანთი სახელები აქვს. ორტაქტიან სტროფს რითმთა
გარკვეული კომბინაციით მრჩობლელი ეწოდება, სამტაქტიანს –
ტერცინა (ტერცინებითაა დაწერილი დანტეს „ღვთაებრივი კომე-
დია“), ოთხტაქტიანს – კატრენი, ხუთტაქტიანებია იამბიკო და
მუსამბაზი, რვატაქტიანი – ოქტავას სახელითაა ცნობილი, რვა
ტაქტისაგან შედგება აგრეთვე ტრიოლეტიც, თოთხმეტტაქტიანს
კი ორი კატრენითა და ორი ტერცეტით – სონეტი ჰქვია.

ამთგან ყველაზე უფრო გავრცელებულია ოთხტაქტიანი
სტროფები. სტროფში ტაქტთა რაოდენობა ნაწარმოების ხასი-
ათითაა განპირობებული. მაგალითად, ლირიკულ ლექსში შინა-
განი განწყობილების გადმოსაცემად მეტწილად საკმარისი ხდება
ოთხტაქტიანი სტროფები, მაგრამ პოეტურ ეპოსში, სადაც
გაშლილ თხრობასთან და მოქმედებათა ჩვენებასთან გვაქვს საქმე,
ზოგჯერ მიმართავენ აგრეთვე ოქტავასაც („ოქტავებით ვწერ
პოემას“ – გ. ტაბიძე). მიმართავენ უფრო ფართო მოცულობის
სტროფებსაც. ცნობილია, რომ პუშკინმა „ვევენი ონეგინისათვის“
გამოიყენა თოთხმეტტაქტიანი სტროფი, რამაც შემდეგ „ონეგინის
სტროფის“ სახელწოდება მიიღო. ონეგინის სტროფი შედგება
სამი კატრენის სტროფისა და ბოლო ორტაქტიანისაგან.

სტროფებში ტაქები შეიძლება იყოს როგორც თანაზომიერი, ისე არათანაზომიერი, ე. ი. მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით შეიძლება ერთმანეთს ემთხვეოდნენ და შეიძლება არ ემთხვეოდნენ. თანაზომიერი ტაქებისაგან შედგენილ სტროფს იზომეტრული სტროფი ეწოდება, ხოლო არათანაზომიერი ტაქებისაგან შედგენილ სტროფს — ჰეტერომეტრული. მაგალითად, იზომეტრული სტროფია:

„ხმალს ილესავს იმერეთი,
აწყობს, ჰმართავს მშვილდ-ოსარსა!
ღინს გადივლის „ორირაშით“,
იქაურებს მისცემს მხარსა.“

(აკ. წერეთელი).

ჰეტერომეტრული სტროფი:

„მწუნარებაჲ, როგორც გველი,
ხშირად გულში გამიარ!
ეს მძინარე მთა და ველი
იყოს მრავალჟამიერ!“

(გ. ტაბიძე).

აკ. წერეთლის სტროფის ოთხივე ტაქი რეამარცვლიანია, ხოლო გ. ტაბიძის სტროფში ერთმანეთს ენაცვლება რვა და შეიღმარცვლიანი ტაქები.

ზოგჯერ ლექსი არაა დაყოფილი სტროფებად (ასტროფია).

ცეზურა

გრამატიკულ და ლოგიკურ-ემოციურ პაუზებთან ერთად, რაც, საერთოდ, დამახასიათებელია მეტყველებისათვის, ლექსში მოცემული გვაქვს მეტრულ-ინტონაციური აუცილებლობით გამოწვეული, განსაკუთრებული სახის პაუზა, რასაც ცეზურა ეწო-

დება. ცეზურა ლათინური სიტყვაა (caesura) და ქართულად გაკვეთას, გაჭრას ნიშნავს.

ტაქტის შემადგენელი ნაწილების, მუხლების ურთიერთგამყოფ პაუზებს ცეზურას უწოდებენ. იმის შესაბამისად, მცირე რიტმულ ერთეულებს ჰყოფს ერთმანეთისაგან თუ დიდ რიტმულ ერთეულებს, არსებობს ცეზურა და მცირე ცეზურა. ცეზურა ტაქტში უმეტესად ერთია, შეიძლება იყოს ორიც და სამიც.

ცეზურა ტაქტს ხან თანაბარ ნაწილებად ჰყოფს, ხან კი არათანაბარ ნაწილებად.

მაგალითად: თექვსმეტმარცვლიანი შაირის ტაქტი ცეზურით ორ თანაბარ ნაწილადაა გაყოფილი:

„გულსა მისსა მიჯნურობა // მისი ჰქონდა დამალულად=8//8

(რუსთაველი).

თორმეტმარცვლიან ტრიმეტრს ორი ცეზურა სამ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს:

„შემომბახა, // ცისკიდეზე // ქორწილია=4//4//4

(ა.აბაშელი).

ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს მთავარი ცეზურა ტაქტს ქართულ იამბიკოში:

„უსხეულოთა, //საღმართთა ბუნებითა=5//7

(მიქელ მოდრეკელი)

არათანაბარ ნაწილებადაა დაყოფილი ბესიკურიც:

„ვარდო სასურო, // მაისურო, // გრწყავს წვიმა, დარი=5//4//5

(ბესიკი)

ერთი მეტრული სქემით შესრულებულ სტროფში ცეზურა ტაქტს ყოველთვის ერთსა და იმავე ადგილზე ჰკვეთს:

„მინახამს წელი, //ჩემთვის მწველი// მარად ჟამსადა,
არა მაქვს ცნობა, //უშენობა // მე ერთ წამსადა,

მთიებს რა იღებ, // სულს გავიღებ // შენთვის ქრთამსადა,
მელნის ტბა იშრობს, // არ შეიშრობს // თვალთა ნამსადა,
მასხეს აწვები, // მაქვს ღაწვები // ცრემლით ნალარი.
ვარდო სასურო, // მაისურო, // გრწყავს წვიმა, დარი!

(ბესიკი)

ეს მყარი ლოკალიზაცია ცეზურისა მისი ერთ-ერთი არსებითი ნიშანთაგანია.

მცირე ცეზურა უმთავრესად მუხლის ფარგლებში მოქმედებს. მაგალითად, ზემოთ ციტირებული სტროფის უკანასკნელი ტაეპის კითხვის დროს მცირე ხნით ვისვენებთ სიტყვების – ვარდო-ს და წვიმა-ს წარმოთქმისას:

ვარდო /სასურო, // მაისურო, // გრწყავს წვიმა, / დარი“.

გადატანა

ცეზურა ზოგჯერ წინააღმდეგობაშია ტაეპის სინტაქსურ წყობასთან, არ ემთხვევა ტაეპის გრამატიკულ პაუნას და გაიბულებს შევჩერდეთ იქ, სადაც ეს დაუშვებელია ფრაზის შინაარსიდან მომდინარე სინტაქსური წყობის თვალსაზრისით. ტაეპის მეტრისა და სინტაქსური წყობის ასეთი წინააღმდეგობრივი შეხვედრისას წარმოიშობა თავისებური მეტრულ-სინტაქსური მოვლენა, რომელიც გადატანის (ანჟამბემანის) სახელითაა ცნობილი. ანჟამბემანი ფრანგული სიტყვაა (enjambement) და ქართულად გადატანას ნიშნავს. ჩვეულებრივად ტაეპი და მით უმეტეს, სტროფი ერთი დასრულებული რიტმულ-სინტაქსური ერთეულია, მაგრამ ზოგჯერ ტაეპსა და სტროფში ვერ თავსდება ფრაზის ერთი კონკრეტული მონაკვეთი და მისი ნაწყვეტი გადადის მეორე ტაეპში ან სტროფში. სალექსო ფრაზის ამგვარ მექანიკურ გაწყვეტას, მისი ნაწილის გადატანას ტაეპიდან ტაეპში, სტროფიდან სტროფში, ანჟამბემანი ანუ გადატანა ეწოდება.

ოთხტაეპიან სტროფში გადატანა უმეტესად ხდება პირველი-
დან მეორე ან მესამედან მეოთხე ტაეპში:

„გუშინ მთელი დღე მე ქალაქგარეთ
ვხეტიალობდი ღრმა იყო წყლული.
ჩემს ბინაზე კი ღამით დაებრუნდი,
ისევ იმ ფიქრით აღელვებული“.

(გ. ტაბიძე)

ანდა:

„დაბლა ყრია ქვა და გუნდა,
ხმელი ნეშო, რკო და წაბლი,
მალლა მთაა, სადაც უნდა
გადაფრინდეს ღირიუაბლი“.

(გ. ტაბიძე, „ვინა სთქვა“).

უფრო შესამჩნევია გადატანა მეორედან მესამე ტაეპში, რად-
გან ოთხტაეპიანი სტროფის ნახევრები, უფრო მეტად, ვიდრე
ცალკეული ტაეპები, ერთმანეთისაგან მეტწილად დამოუკიდე-
ბელი, დასრულებული ერთეულებია. გარდა ამისა, ოთხტაეპიან
სტროფში მეორე ტაეპი თითქმის ყოველთვის გართმულია,
ხოლო სართმომ სიტყვის შემდეგ, ჩვეულებრივად, პაუზა დიდია.
ყოველივე ეს აძლიერებს მეორე და მესამე ტაეპების გამყოფ
კეზურას და გადატანას მეტად თვალსაჩინოს ხდის:

„მე დავიბადე განთიადისას,
როცა მთის წვერზე დილა მაისის
თვალებს ახელდა... და ნაზი იყო
ელვა-ელფერი მტრედისფერ სივრცის...“

(გ. ტაბიძე, „მე დავიბადე განთიადისას“).

ანდა:

„მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო,
ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქრთ შვეება
არა იპოვნოს და არ დახსნას გულსა ვაება“

გულ-დახურულთა მეგობარო, მთავ ღრუბლიანო!”

(ნ. ბარათაშვილი, „შემოღამება მთაწმინდაზელ“).

კიდევ უფრო მოულოდნელი და იშვიათია ფრაზის დაუსრულებელი ნაწილის გადატანა სტროფიდან სტროფში:

„ჰეი, სამშობლოვ, სხვებისთვის დედავ,
ჩემთვის-კი ავო დედინაცვალო!
ვიცი, დაიბან პილატებრ ხელსა
და იტყვი, რომ ხარ შენ დღეს უბრალო
ჩემს ტანჯვაში და ჩემს განსაცდელში“.

(აკ. წერეთელი, „სასოწარკვეთილება“).

გადატანა ჩნდება მაშინ, როცა მხოლოდ მეტრული პაუზის გამოა აუცილებელი შეჩერება. ამიტომ რთულ ან შერწყმულ წინადადებაში, როცა ერთი წინადადება ან წინადადების ერთ-ერთი ნაწილი მეორე ტაქტში გადადის, გადატანა არ გვაქვს, რადგან ამ შემთხვევაში გრამატიკული და მეტრული პაუზები ერთმანეთს ემთხვევა.

ზოგჯერ ფრაზაში გრამატიკული პაუზის ადგილს ლოგიკური პაუზა იჭერს, რაც ასუსტებს გადატანას ან სრულიად სპობს მას. ჩვენს მიერ ზემოთ მოტანილი სტროფის („მე დავიბადე განთიადისას“) მესამე ტაქტში დაწყებული მარტივი წინადადება — „და ნაზი იყო“ გრძელდება და მთავრდება მეოთხეში — „ელვა-ელფერი მტრედისფერ სივრცის“. მაგრამ ამ შემთხვევაში გადატანასთან არა გვაქვს საქმე, რადგან მეტრულ პაუზას ლოგიკური პაუზა ემთხვევა — შემასმენლისა და ქვემდებარის ჯგუფები ლოგიკური პაუზით გამოყოფილია ერთმანეთისაგან. ანალოგიური მაგალითია:

„თითქოს იქ, შორს, სამი დღეა იწვის
მშვენიერი მწვერვალები წიწვის“.

(გ. ტაბიძე).

საერთოდ, გადატანა ლექსში იშვიათია. იგი მოულოდნელია თავისი ბუნებით და, როგორც ყოველი მოულოდნელობა, მკითხველის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს. ამიტომ პოეტებიც მის მიმართ არ არიან გულგრილნი, ცდილობენ გადატანას დაუკავშირონ მათთვის საიტერესო, მნიშვნელოვანი აზრი, გამოთქმა, რომელიც ტაეპიდან ტაეპში გადატანის დროს კიდევ უფრო რელიეფური გახდება:

„რად გვინდოდა ჩვენ მომავალი, როს აწმყო ტკბილი
ისე შევნოდა, ვით უმანკო დილის ღიმილი?“

ეს ტაეპები ამოღებულია ილიას ლექსიდან „ალაზანს“, სადაც პოეტი ნეტარებით იგონებს სიყმაწვილის განვლილ დღეებს.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგჯერ გადატანა, უბრალოდ, „დასვენება“ რიტმის დაძაბული მოქმედებისაგან.

რიტმა

რიტმა ეწოდება ბგერათა ერთი და იგივე ან მსგავსი კომპლექსების კანონზომიერ გამეორებას, გარკვეულ რიტმულ მონაკვეთში, უპირატესად სტრიქონების ბოლოს.

რიტმა შედარებით გვიანდელი მოვლენაა. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ არაბული პოეზიიდან იგი გავრცელდა შუა საუკუნეების ევროპაში. ანტიკური პოეზია მას არ იცნობდა, ხოლო შუასაუკუნეების შემდეგ ძირითადად გვევლინება, როგორც ლექსის აუცილებელი ელემენტი.

რიტმას ორმაგი ფუნქცია ახასიათებს. უპირველეს ყოვლისა, იგი ლექსისათვის ნიშანდობლივ ბგერათა შეთანხმების, ე. ი. ლექსის ბგერითი სისტემის ძირითადი ფაქტორია. მეორე მხრივ კი, რიტმა ლექსის რიტმული წყობის ელემენტი. მაშასადამე, იგი ლექსის რიტმულ-ეფფონიური თავისებურების ერთ-ერთ არსებით მხარედ გვევლინება.

რითმები ბგერითი შეთანხმების (შედგენილობის) მიხედვით ორგეარია – ზუსტი და არაზუსტი. ზუსტი რითმა ბგერითი კომპლექსების სრულ იგივეობას, აბსოლუტურ თანხვედნილობას გულისხმობს ამ შემთხვევაში სარითმო კლაუზულა (მახვილიანი მარცვლის მარჯვნივ მდებარე ბგერები) იდენტურია ბგერითი შედგენილობით, სიგრძე-სიმოკლით. არაზუსტი რითმა კი მსგავსი ბგერითი კომპლექსების გამეორებას ეწოდება.

რითმის სიგრძის საზომია მარცვალთა რაოდენობა. არსებობს ერთმარცვლიანი (ვაჟური), ორმარცვლიანი (ქალური–ან ქორეული), სამმარცვლიანი (დაქტილური) და, როგორც იშვიათი, მრავალმარცვლიანი (ზედაქტილური) რითმები. გარდა ამისა, ცნობილია არათანაბარმახვილიანი და არათანაბარმარცვლიანი რითმები.

ერთმარცვლიანი ანუ ვაჟური რითმა არსებითად ისეთი ენებისთვისაა დამახასიათებელი, რომელთაც მახვილი სიტყვის ბოლოს მარცვალზე მოუდით ან, რომელთაც მოძრავი მახვილი აქვთ.

ერთი სახეობის ლექსს, ჩვეულებრივად, ერთი და იმავე სიგრძის რითმები აქვს. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალ შაირში რითმა ორმარცვლიანია, ხოლო დაბალ შაირში – სამმარცვლიანი. ზოგჯერ კი რიტმული მრავალფეროვნების შექმნის მიზნით სხვადასხვა სიგრძის მქონე რითმების კანონზომიერ მონაცვლეობასაც მიმართავენ:

„ცეცხლმა ის ჟამი უკვე ალაგმა,
და ძველი ქვეყნის სასტიკი ძღვენი
დრომ თან წაიღო, როგორც არაგვმა
ბაში-აჩუკის დამხრჩვალნი ცხენი“.

(ი. აბაშელი, „აკაკის“).

ამ სტროფის კენტი ტაქტების რითმა ალაგმა – არაგვმა სამმარცვლიანია, ხოლო ლუწი ტაქტებისა – ძღვენი – ცხენი – ორმარცვლიანი.

ზედაქტილური ანუ ჰიპერდაქტილური რითმა უმეტესად ოთხ-მარცვლიანია, თუმცა ასეთი რითმები ტაეპის კლაუზულებში, მეტწილად წყვილ ქორეს (დიქორეს) ქმნის თუ სტრიქონი ქორეული საზომითაა დაწერილი.

არათანაბარმახვილიანი და არათანაბარმარცვლიანი რითმების მაგალითი სმენა — დათმენა.

ზუსტი რითმების ყველაზე სრული სახეა ომონიმური რითმა, რომელიც გულისხმობს ფორმით ერთი და იგივე, ხოლო შინაარსით სხვადასხვა სიტყვების შერითმვას:

„მისი ნახეა გულსა ჩემსა ვითა ბადე დაეებადა,
მუნვე დარჩა, დათმობაცა მასთანავე დაება, და,
რადგან დასწავეს მოახლეთა ღმერთსა მზედცა დაეებადა,
ბერე ასმათ ჩემთვის დისა მართ დად უფრო დაეებადა“.

(რუსთაველი)

ომონიმური რითმის საპირისპიროა ტაქტოლოგიური რითმა, რომელიც ფორმითაც და შინაარსითაც ერთი და იმავე სიტყვების გამეორებას ნიშნავს.

არაზუსტი რითმების სამი სახეობაა ცნობილი: ასონანსი, კონსონანსი და დისონანსი.

ასონანსი (წარმომდგარია ლათინური ძირიდან, ნიშნავს თანხმობას) გულისხმობს კლაუზულის შემადგენელ ხმოვანთა იგივეობას, ხოლო თანხმოვნის ან თანხმოვანთა სხვადასხვაობას. ეს უკანასკნელი გამოხატულებას პოულობს: 1. შიდა თანხმოვნის ნაკლებობაში (მსახველი — სახელი), 2. ბოლო თანხმოვნის ნაკლებობაში (ბროლად — გამოქროლა), 3. თანხმოვანთა მონაცვლეობაში (უბანი — საუბარი, გადაფენა — შეაჯერა) და 4. თანხმოვანთა გადასმ-გადმოსმაში (დამათოვს — მადათოვს).

კონსონანსი (წარმომდგარია ლათინური ძირიდან, ნიშნავს თანაჟღერადს) ხმოვნის სხვადასხვაობას ემყარება. თანხმოვნები ძირითადად ერთი და იგივეა, ხოლო ხმოვნები განსხვავებულია: საკაბე — კაკაბი.

დისტანსი (ლათ. შეუთანხმებელი) არაზუსტი რითმის ისეთი სახეობაა, რომელიც ბგერითი კომპლექსების მიახლოებით მსგავსებას ემყარება (ბუკითი — ნაბიჯით).

ბგერითი შედგენილობის მიხედვით ერთმანეთისაგან განასხვავებენ აგრეთვე ღია და დახურულ რითმებს. ღია რითმა ხმოვანზეა გათავებული (პირსა — გმირსა), დახურული — თანხმოვანზე (დარაზოდეს — არასოდეს).

რითმის სიზუსტე თუ უზუსტობა მისი ღირსების მაჩვენებელი არ არის. ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმას, თუ რა სახით (სიძლიერით) გამოვლინდება იგი ამა თუ იმ პოეტთან.

მრავალფეროვანია რითმა ადგილმდებარეობის მხრივაც. ამ თვალსაზრისით უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ბოლო და შიდა რითმები. პირველ ტაქტთა ბოლოების შერითმვას წარმოადგენს და სხვადასხვაგვარია შერითმულ ტაქტთა თანამიმდევრობის მიხედვით. კერძოდ, ურთიერთმომდევნო ტაქტთა გარითმვას მოსაზღვრე რითმა ეწოდება (aabb), როცა ტაქტები ჯვარედინად შერითმება ერთმანეთს — ჯვარედინი რითმა (abab), ხოლო როცა შერითმება ტაქტგამოშვებითაა — ინტერვალიანი რითმა (abcba). ამასთან, არსებობს რკალური ანუ მოლვედილი რითმა, რომლის დროს ოთხტაქტიან სტროფში პირველი ტაქტი მეოთხეს შერითმება, მეორე — კი მესამეს (abba).

გარდა ბოლო და შიდა რითმებისა, არსებობს თავრითმა. ეს უკანასკნელი ტაქტების დასაწყისთა შერითმვას ეწოდება:

არბილად გითხრიან სამარეს,
ტკბილად ვიმღერენ ზარსაო“.

(აკ. წერეთელი, „აღსდექ, გმირთ-გმირო“).

შიდა რითმა ტაქტის შემადგენელი მუხლების ან ტერფების ურთიერთდამაკავშირებელ რითმას ეწოდება. მისი სახეობა: ცეზურული, წინაცეზურული და უკანაცეზურული რითმები. ცეზურული რითმის დროს ნახევარტაქტებია გარითმული:

„მიმილო ცნობა – არ ძალმიძს მკობა“.

(ბესიკი, „დედოფალს ანაზედ“).

წინაცეზურულ რითმაში ერთმანეთს ერთიმება პირველი ნახევარტაეპის მუხლები:

„სამებით ღმერთმან, არსებით ერთმან მომცეს მე სწავლა
თქვენდა შემკობად“.

(შავთელი, „აბდულმესია“).

უკანაცეზურულ რითმაში, პირიქით, მეორე ნახევარტაეპის მუხლებია გართმული:

„მოიხადა გვირგვინიცა გამჭვირვალე ერთობ ლალი“.

ასეთ შემთხვევას შინაგან-გარეგან რითმას უწოდებენ.

შიდა რითმის სახეა აგრეთვე კიბური რითმა.

ამ ღროს ერთი ტაეპის ბოლო მეორის დასაწყისთანაა გართმული:

„აგერ წინამძღვრიანთ კარის
ქარი არხევს ზვარის სამოსს
და ხავერდი სავსე მთვარის
მოჰფენია საგურამოს“.

(გ. ტაბიძე, „მშობლიურო ჩემო მიწავ“).

ასეთია რითმის ძირითადი სახეები.

ბგერათა შემანხმებანი

ლექსის ბგერითი წყობის მუსიკალურ-მელოდიურ განსაკუთრებულობას რითმასთან ერთად ბგერათშეთანხმებაც ქმნის. მას ეეფონია ეწოდება (ბერძნული სიტყვაა, ნიშნავს კეთილ-ხმოვანებას).

კეთილხმოვანება პოეტური ენის ერთ-ერთი არსებითი თვისებაა. იგი, რითმისაგან განსხვავებით, გვევლინება, ერთი მხრივ, როგორც ერთი და იმავე ბგერის გამეორება, ხოლო, მეორე მხრივ, მსგავს ან თანაფლერად ბგერათა გარკვეული კომპლექსი.

ერთი და იმავე თანხმოვნის გამეორებას ალიტერაციას უწოდებენ (წარმომდგარია ლათინური სიტყვისაგან ლიტერა, რაც ასოს ნიშნავს), ხოლო ერთი და იგივე ხმოვნის გამეორებას — ასონანსს (ლათინური სიტყვაა, ნიშნავს თანხმობას).

ალიტერაცია ლექსის ბგერითი წყობის ყველაზე უძველესი სახეობაა. იგი ევროპულ პოეზიაში რითმიანი ლექსის წარმოშობას დაედო საფუძვლად.

ალიტერაცია ლექსში ხშირი მოვლენაა, რასაც, სხვათა შორის, მეტყველებაში თანხმოვანთა სიმრავლეც უწყობს ხელს. მის ვარიაციულობას განაპირობებს ის, თუ რომელი თანხმოვნის გამეორებასთან გვაქვს საქმე, მჟღერი თუ ყრუ თანხმოვნისა. რუსთაველის ტაეპში — „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“, მჟღერი რ-აეს ალიტერაცია გვაქვს, ხოლო გ. ლეონიძის სტრიქონებში:

„ცერის ტოლა თეთრი თუთა
დათაფლული შტოზე დნება —“

თ-ანის გამეორებაა.

ხშირად თანხმოვანთა გამეორება ჯაჭვისებური წესით წარმოებს, თანხმოვანთა ერთ რიგს მეორე ენაცვლება. ჯაჭვური ალიტერაციის საუცხოო ნიმუშია რუსთაველის ცნობილი ტაეპი: „კარვის კალთა, ჩახლართული ჩავჭერ ჩავაკარაბაკე“, აქ პირველი სიტყვა მეორესთან კ თანხმოვანითაა დაკავშირებული, მეორე მესამესთან — თ თანხმოვანით, მესამე მეოთხესთან ჩ — თანხმოვანით, ხოლო მეოთხე მეხუთესთან ვ — თანხმოვანით.

ალიტერაცია ხშირად გადადის ტაეპიდან ტაეპში და მთელ სტროფს მოიცავს. ზოგჯერ ეს გადასვლაც საგანგებოდაა გამახვილებული:

„ჩვენ ზომ სიმების სისუსტემ

სინათლე დაგვიბნელო!..“

(აკ. წერეთელი, „ნათულა“).

აღსანიშნავია, აგრეთვე ტაეპთა ალიტერაციული განსხვავებულობა. ერთ ტაეპში ერთი თანხმოვანი მოძრაობს, მეორეში — მეორე:

„აბა, რას ბრძანებ, ბატონო?
გიჟი გგონივარ, განაო.“

(აკ. წერეთელი, „ჩემს მწყალობელს“).

ცალკეული თანხმოვნების გამეორებასთან ერთად, ალიტერაციისათვის დამახასიათებელია ზმნისწინების, პრეფიქსებისა და სუფიქსების გამეორებაც, მაგალითად, რუსთაველის ქვემოთ მოტანილ ტაეპში ალიტერაციის საინტერესო სახეს ქმნის ზმნისწინები „მო“ და „შე“:

„გველნი მოშლით მოეკეცნეს, ბალი შეღმა შერეშენდა“.

ასონანსი ლექსში ისეთი ხშირი არაა, როგორც ალიტერაცია. ამასთან იგი უფრო ხშირად მხოლოდ ხმოვანი ბგერების გამეორებას კი არ გულისხმობს, არამედ ხმოვნის მიერ შექმნილი მარცვლისას, როგორც ეს რუსთაველის ზემოთ მოტანილ სტრიქონშია.

ასონანსის ნიმუშებია:

„ალუდას თოფი არ უნდა,
ატირდა, როგორც ქალიო,
არ აპყრის იარაღებსა,
არ ეხარბება თვალიო“.

(ვაჟა-ფშაველა, „ალუდა ქეთელაური“).

ანდა:

„ღგება თეთრი დღეები,
რიღეების სეზონი“.

(ვ. ტაბიძე, „ღგება თეთრი დღეები“).

„ჩემო ჩანგო, ობოლ-მწირო“.

(ა. წერეთელი, „გამოსაღმება“).

ალიტერაცია და ასონანსი განსაკუთრებით მაშინ არის თვალსაჩინო და ეფექტური. როცა მახვილიანი მარცვლის შემადგენელი ბგერები მეორდება, ქართულ ლექსში მახვილი სიტყვის საწყის მარცვალზე და განმეორებადი ბგერებიც უმთავრესად სიტყვების თავშია მოთავსებული.

რაც შეეხება მსგავს (თანაჟღერად) ბგერათა კომპლექსებს, ისინი ხელს უწყობენ ფრაზის მუსიკალურ მთლიანობას. ქვემოთ მოტანილ სტროფში ასეთი მუსიკალურ-აკუსტიკური მთლიანობა ხუთივე სისინა ბგერის (ც. ძ. წ. ზ. ს) მონაწილეობას ემყარება:

„მაგრამ, როცა ვიღაც სხვაზე
გამწირა და გადამცვალა,
სულსაც, გულსაც, ორთავ ერთად
დაეკარგათ ძველი ძალა“.

(ა. წერეთელი).

თავისთავად ცხადია, მსგავს ბგერათა ამგვარი დომინირება იმ დიდმნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს, რომელიც ლექსის ბგერით ჟღერადობას დისჰარმონიული ელემენტებისაგან იცავს. ი. გრიშაშვილი კ. აბაშისპირელის სტრიქონებს:

„ღამე არის მწვანე მანდილოსანი...
ღამე არის იღუმალი მგოსანი.
ღამე მოვა სიბე ანაზღეული;
ღამეს ეტრფის ყველა მზედალეული“—

ასეთ შენიშვნას ურთავს: „ლექსი ბერს მოიგებდა, რომ შიგარ იყოს ეს ჩემ მიერ ხაზგასმული სიტყვა „ეტრფის“¹. ამ სიტყვის მეტერი აკუსტიკა მართლაც შეუფერებელია მთელი სტროფის დაბალი, მინორული ტონალობისათვის. მას სტროფის მუსიკაში დისჰარმონია შეაქვს.

¹ „ლომისი“, 1924, №29.

მსგავს ბგერათა მხატვრულ-ემოციური წყობის შექმნა და მოკიდებულია პოეტის ტალანტის სიძლიერესა და გემოვნებაზე.

ქართული ლექსი იმთავითვე იქცევედა ყურადღებას კეთილხმოვანებით, მუსიკალური სრულყოფით. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს „ვეფხისტყაოსანი“. აღსანიშნავია დ. გურამიშვილისა და ბესიკის პოეტურ ქმნილებათა უმრავლესობაც. საინტერესო ნიმუშებს იძლევიან მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის პოეტებიც, ხოლო ქართული ლექსის კეთილხმოვანება განსაკუთრებული სიძლიერით გამოხატეს მე-20 საუკუნის გამოჩენილმა მგოსნებმა. უპირველესად კი გ. ტაბიძემ.

ინტონაცია

მეტყველებისათვის, საერთოდ, დამახასიათებელი ინტონაცია ლექსში სპეციფიკურ სახეს იღებს. იგი პოეტური ქმნილების მთელი არსის გამოვლინებულ თავისებურ მხატვრულ-ემოციურ საშუალებად, ლექსის ერთ-ერთ არსებით კომპონენტად გვევლინება.

პოეტური ინტონაცია სინთეზური ხასიათის მოვლენაა, რომელსაც არსებითი კავშირი აქვს ნაწარმოების როგორც შინაარსთან, ისე ფორმასთან. ინტონაცია საძებნელია სალექსო ფრაზის სინტაქსურ წყობაში, პოეტურ ფიგურებში, ლექსის რიტმის მოძრაობასა და ბგერწერაში. ერთი სიტყვით, იგი ლექსის ყველა კომპონენტშია ფესვედგმული.

ლექსის სხვა კომპონენტებთან მიმართებაში ინტონაცია დაქვემდებარებული ხასიათისაა, მათ წიაღში იხადება და მათში გადგმული ფესვებით საზრდოობს. მიუხედავად ამისა, მისი მნიშვნელობა უაღრესად დიდია. შესაძლებელია, ლექსი ყურადღებას იქცევდეს საინტერესო იდეური შინაარსით, ბრწყინავდეს ცალკეული მოხდენილი სახეებით, მეტრული წყობით, ბგერათა უღერადობით და სხვა მხატვრული ღირსებებით, მაგრამ თუ ყველაფერი ეს სისტემაში არაა მოყვანილი, ინტონაციური

მთლიანობით არ არის ამალღებული და განათებული, მაინც ნაკლებად შთამბეჭდავია.

დასასრულ, ინტონაცია პოეტის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დიდმნიშვნელოვანი ფაქტორია და თვით ამ ინდივიდუალობის სფეროს განეკუთვნება. ამიტომ ყოველ ჭეშმარიტ პოეტს საკუთარი ინტონაცია აქვს. მგოსნის საკუთარი ხმა, პოეტური აღმოჩენები, და თვითმყოფადობა ამ თვისების საკუთარი ინტონაციის გარეშე არ არსებობს; ამიტომ ყველა დიდი პოეტი, მისთვის ნიშანდობლივი ინტონაციითაც ამდიდრებს პოეტურ კულტურას.

ლექსთწყობის სისტემები

სალექსო მეტყველებაში რიტმი ემყარება ან ხმოვანთა წარმოთქმის სიგრძე-სიმოკლეს (კვანტიტეტს), ან ხმოვანთა თვისებრიობას (კვალიტეტს). კვანტიტეტური ანუ მეტრული ლექსთწყობა ელო საფუძვლად ანტიკურ (ძველ ბერძნულსა და რომაულ) პოეზიას, ხოლო კვალიტეტური ლექსთწყობა ახალი ენებისათვისაა დამახასიათებელი და აერთიანებს ლექსთწყობის რამდენიმე სისტემას: სილაბურს, სილაბურ-ტონურს და ტონურს.

ამრიგად, ცნობილია ლექსთწყობის ოთხი სისტემა: მეტრული, სილაბური, ტონური და სილაბურ-ტონური.

მეტრული ლექსთწყობა

ანტიკური (მეტრული) ლექსთწყობა უძველესი, ყველაზე ადრინდელი სისტემაა. იგი ემყარება ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლეს (აქედან მიიღო სახელწოდება — მეტრული). გრძელი და მოკლე მარცვლების არსებობა ლექსს მუსიკალურ ელფერს აძლევს. სიმღერის დროს ჩვეულებრივად ზოგ ხმოვანს გრძლად წარ-

მოვთქვამთ, ზოგს — მოკლედ. ანტიკურ ლექსს სწორედ ეს პრინციპი ელო საფუძვლად, რის გამოც ადრე იგი იმღერებოდა, ხოლო შემდეგ კი რეჩიტატივით წარმოითქმოდა. მაგრამ ანტიკური ლექსის აღნიშნული ხასიათი ენის ხასიათიდან მომდინარეობს. ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე დამახასიათებელი იყო ბერძნული და ლათინური ენებისათვის. ანტიკური ლექსის ძირითადი საზომი ერთეული იყო ტერფი, შედგენილი გრძელი და მოკლე ხმოვნებისაგან. დროის უმცირეს ერთეულს, რომელიც საჭირო იყო მოკლე ხმოვნის წარმოსათქმელად, ეწოდებოდა მორა. იგი ანტიკური ლექსის ყველაზე უმცირესი ელემენტია. ორი მოკლე ხმოვანი (ორი მორა) თავისი სიდიდით უდრიდა ერთ გრძელ ხმოვანს, ამიტომ შესაძლებელი იყო გრძელი ხმოვნის შეცვლა ორი მოკლე ხმოვნით და პირიქით.

ტერფები ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა ხმოვანთა რაოდენობის, ხასიათის და ადგილმდებარეობის მიხედვით. დაწყებული ორი მარცვლიდან (ხმოვიდან) ტერფი შეიძლებოდა ყოფილიყო ხუთმარცვლიანი და შედგებოდა როგორც გრძელი და მოკლე, ისე მხოლოდ გრძელი ან მხოლოდ მოკლე ხმოვნებისაგან. გარდა ამისა, მნიშვნელობა ჰქონდა აგრეთვე იმას, თუ როგორი იქნებოდა ტერფში გრძელი და მოკლე ხმოვნების განლაგება. ანტიკურ ლექსთწყობაში ცნობილი იყო ტერფის ოცდაათამდე სახეობა. სახელდობრ:

ორმარცვლიანი ტერფები: 1. პირიხი ო—; 2. ქორე ანუ ტროქე —; 3. იამბი —; 4. სპონდე —.

სამმარცვლიანი ტერფები: 5. დაქტილი ——; 6. ამფიბრაქი ——; 7. ანაპესტი ——; 8. ტრიბრაქი ——; 9. ამფიმარკი ანუ კრეტიკი ——; 10. ბაკხი —; 11. ანტიბაქი ანუ პალიმბაქი —; 12. მოლოსი ანუ ტრიმაკრი —.

ოთხმარცვლიანი ტერფები: 13. ქორიამბი ——; 14. ანტი-სპასტი ——; 15. მცირე ანუ აღმავალი იონიკი ——; 16. დიდი ანუ დაღმავალი იონიკი ——; 17. პირველი პეონი ——; 18. მეორე პეონი ——; 19. მესამე პეონი ——; 20. მეოთხე

პეონი სს—; 21. პირველი ეპიტრიტი ს—; 22. მეორე ეპიტრიტი —ს; 23. მესამე ეპიტრიტი —ს; 24. მეოთხე ეპიტრიტი —ს; 25. დიპირიზი ანუ პროკელევსმატიკი სსს; 26. დიქორე —სს; 27. დისპონდე —; 28. დიაბი სს. ხუთმარცვლიანი ტერფი: 29. ღოხში სს—.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ტერფების აღნიშნული კლასიფიკაცია მეტრული ლექსთწყობის ბუნებას ზუსტად ვერ გამოხატავს. იგი უფრო თანამედროვე ლექსთწყობას შეეფერება. საქმე ისაა, რომ მეტრულ ლექსთწყობაში ერთმანეთის თანატოლია არა მარცვალთა, არამედ მორათა თანაბარი რაოდენობის შემცველი ტერფები. ამიტომ უფრო ბუნებრივია ტერფების მორებად დაყოფა. მაგალითად, პირიხი, რომელიც ორ მოკლე მარცვალს შეიცავს, ზომით ორჯერ პატარაა სპონდზე, რომელიც ორ გრძელ მარცვალს შეიცავს და თავის მხრივ შეიძლება შეიცვალოს სამარცვლიანი ტერფით — დაქტილით, ანდა ანტიბაქით ან კიდევ ოთხმარცვლიანი ტერფით — პირიხით.

მეტრულ ლექსთწყობაში დადასტურებულია მახვილის არსებობაც. მახვილი ეცემოდა ყოველ ტერფს, უფრო მეტად ტერფის პირველ გრძელ მარცვალს (მაგალითად, /ს, /სს და ა.შ.), ხოლო სადაც გრძელი მარცვალი არ იყო, იქ — მოკლესაც. მაგრამ მეტრულ ლექსთწყობაში, სადაც ძირითადი მუსიკალური აქცენტი მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლეზე იყო გადატანილი, მახვილს მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა.

ტაეპი უმთავრესად დაყოფილი იყო ცეზურებით. ცეზურა მოდიოდა ტაეპში ერთხელ ან ორჯერ ტერფთა გარკვეული რაოდენობის შემდეგ. ტაეპის შიგნით ზოგჯერ ტერფისა და სიტყვის საზღვრები არ ეთანხმებოდა ერთმანეთს და ტერფი ჰკვეთდა სიტყვას. ტაეპის ბოლოს კი ასეთი შეუთანხმებლობა დაუშვებელი იყო.

ანტიკური ლექსის საზომებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჰეგ ზამეტრი. ჰეგ ზამეტრი ექვსი ტერფისაგან შედგენილი ტაეპია („ჰეგ ზა“ ექვსს ნიშნავს), რომლის პირველი ხუთი ტერფი

წარმოადგენს დაქტილოს, ხოლო უკანასკნელი — ქორეს. ამიტომ მას აგრეთვე დაქტილურ ჰეგზამეტრსაც უწოდებენ. ჰეგზამეტრის სქემა ასეთია: ———————————. ჰეგზამეტრში დაქტილები შეიძლება შეიცვალოს სპონდებით. დაქტილების სპონდებით შეცვლა შესაძლებელია მოხდეს ყველა ტერფში (მესუთე ტერფში ძალზე იშვიათად) და ყველა მათგანში ერთდროულად. ასეთი შეცვლის შემთხვევაში ჰეგზამეტრის ტაქში მარცვალთა რაოდენობა იკლებს და 17 მარცვლიდან შეიძლება ჩამოვიდეს 13 მარცვლამდე. გარდა ამისა, მეექვსე ტერფში უკანასკნელი მოკლე ხმოვანი შეიძლება შეიცვალოს გრძელი ხმოვნით და ქორეს მაგიერ მივიღოთ სპონდე. ანტიკურ ლექსში ტაქის უკანასკნელი მარცვალი შეიძლება გრძელიც იყოს და მოკლეც.

ცეზურას ჰეგზამეტრში არა აქვს მიჩნეილი ერთი მუდმივი ადგილი. იგი ჩვეულებრივად იმყოფება მესამე ტერფის გრძელი მარცვლის შემდეგ. ზოგჯერ ცეზურა შეიძლება იყოს მესამე ტერფის პირველი მოკლე მარცვლის შემდეგაც. ჰეგზამეტრში ცეზურა არ კვეთს სიტყვას. იმ შემთხვევაში, როცა ტერფისა და სიტყვის საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა, სიტყვის დაუზიანებლად ტერფის გაკვეთა ხდება. პირველი სახის ცეზურას ეწოდება პანთემიმერესი, ხოლო მეორე სახისას — ტროქეული ცეზურა. ორსავე შემთხვევაში ცეზურა ჰეგზამეტრს ორ პერიოდად ჰყოფს. მაგრამ არის შემთხვევები, როცა ტაქში ნაცვლად ერთისა, ორი ცეზურაა. მეორე და მეოთხე ტერფებში ტაქი სამ ნაწილადაა გაყოფილი. ასეთ ცეზურას ჰეფთემიმერესი ეწოდება.

ჰეგზამეტრი ძალზე გავრცელებული საზომი იყო ძველ საბერძნეთში და რომში. ამ მეტრითაა შექმნილი ჰომეროსის ცნობილი პოემები, ვერგილიუსის „ენეიდა“, ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“ და სხვა. ჰეგზამეტრმა გავლენა მოახდინა ევროპული ლექსთწყობის ჩამოყალიბებაზე (მარტინ ოპიცის რეფორმა, გოეთეს „ჰერმან და დოროთია“ და სხვ.).

ჰეგზამეტრის შემდეგ ანტიკური ლექსის სხვა საზომებიდან აღ-
 სანიშნავია პენტამეტრი. იგი ახლოსაა ჰეგზამეტრთან. მსგავსად
 ჰეგზამეტრისა, მასში ექვსი ტერფია, მაგრამ მესამე და მეექვსე
 ტერფებში შეკვეცილია და მხოლოდ თითო გრძელი ხმოვნითაა
 წარმოდგენილი, ამიტომ ფაქტობრივად პენტამეტრი შედგება ოთხი
 დაქტილური ტერფისაგან, რასაც ემატება ორი გრძელი ხმოვანი,
 ერთი — ტაეპის პირველი ნახევრის ბოლოს, ორი ტერფის შემ-
 დეგ, ხოლო მეორე — ტაეპის დასასრულს. ორი გრძელი ხმოვანი
 შეადგენს სპონდეს. ამრიგად, ვღებულობთ ხუთ ტერფს: ოთხ
 დაქტილს და ერთ სპონდეს. აქედანაა წარმომდგარი სახელწოდე-
 ბაც პენტამეტრი („პენტა“ ქართულად ხუთს ნიშნავს). ჰეგ-
 ზამეტრისაგან განსხვავებით ცეზურა პენტამეტრში უცვლელია.
 იგი მოთავსებულია ორი დაქტილისა და ერთი გრძელი ხმოვნის
 შემდეგ და ტაეპს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს. ამრიგად, პენ-
 ტამეტრის სქემა ასეთია: —ს—ს—||—ს—ს—. სპეციალურ
 ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ
 პენტამეტრი ჰეგზამეტრის უძველესი სახეობაა. ამას ამტკიცებენ
 შემდეგი გარემოებით. ჰეგზამეტრის ძირითადი ცეზურა
 (პანთემიმერესი), რომელიც ტაეპს ორ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს,
 არის ერთ-ერთი სახე ცეზურისა, რომელიც პენტამეტრში გვაქვს.
 პენტამეტრის თითოეული ნახევარტაეპი სამი ტერფისაგან შე-
 დგებოდა, რომელთაგან მესამე ტერფი თავდებოდა გრძელი
 პაუზის (გრძელი ხმოვანი და პაუზა). შემდეგ ეს პაუზა იქცა
 მოკლე მარცვლებად (პირველ ნახევარში ორ მოკლე მარცვლად,
 მეორეში კი — ერთ მოკლე მარცვლად) და მივიღეთ ჰეგზამეტრი.
 ამასთან ერთად, მეტად საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ პენ-
 ტამეტრში დაქტილების შეცვლა სპონდევებით ძალზე იშვიათად
 ხდება. როგორც მიუთითებენ, უძველეს ჰეგზამეტრსაც არ უნდა
 ჰქონოდა სპონდევები.

ელეგიური დისტიქი (ორტაეპედი) ჰეგზამეტრისა და
 პენტამეტრის შერწყმის შედეგადაა მიღებული. პირველი ტაეპი
 წარმოადგენს ჰეგზამეტრს, ხოლო მეორე — პენტამეტრს. ელე-
 გიური დისტიქით წერდნენ ტირტეოსი და ანტიკური ხანის სხვა

ელეგიკოსი პოეტები. ამ საზომს მიმართავს ევრიპიდე თავისი ტრაგედიის „ანდრომაქეს“ ერთ-ერთ სიმღერაში.

ამრიგად, ელეგიური დისტიქი მიღებულია ორი საზომის მექანიკური შეერთების გზით, ის წარმოადგენს მთელ სტროფს და არა ტაქსს. სხვადასხვა ხასიათის ტერფებისაგან შედგენილ ტაქთა ასეთი კომბინაციები საერთოდ იყო დამახასიათებელი ანტიკური ლექსისათვის.

ახალ ენებში რიტმმა მუსიკალური აქცენტი და ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე დაკარგა და სასაუბრო ხასიათი მიიღო. საფუძველი მოეშალა მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლესაც. წინა პლანზე წამოვიდა მახვილი. გრძელი და მოკლე მარცვლების ადგილი მახვილიანმა და უმახვილო მარცვლებმა დაიჭირეს¹. ანტიკური ლექსთწყობის ყოველი მიბაძვა ახალ საუკუნეებში ამგვარი სახეცვლილებებით წარმოებდა. კერძოდ, რუსულ პოეზიაში ტრედიაკოვსკისა და გნედიჩის მიერ გამოყენებული ჰეგზამეტრი მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების მონაცვლეობაზე იყო დაფუძნებული. ამავე სისტემას იყენებდნენ პუშკინი, რადიშჩევი, ვ. ივანოვი და სხვ.

ქართულ ლექსთან დაკავშირებით გამოთქმულია მოსაზრება, რომელიც ქართული ლექსის ერთ-ერთ უძველეს საზომად მიიჩნევს დაქტილურ ჰეგზამეტრს. მიუთითებენ, კერძოდ, ხეცსურული და სვანური ხალხური სიმღერების ერთ ნაწილზე, რომელიც ექვსი დაქტილური ტერფისგანაა შედგენილი. ნიმუშად მოაქვთ ქართული ლექსის ისეთი გავრცელებული საზომი, როგორცაა თექვსმეტმარცვლიანი დაბალი შაირი. ძველ ქართულ მწერლობაში ჰომეროსის პოემებს ამ საზომით თარგმნიდნენ.

ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში წამოყენებულია ჰაპოთეზა ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ქართული საწყისების შესახებ².

¹ თანამედროვე ენებიდან მეტრული ლექსთწყობის პრინციპებს ნაწილობრივ ემყარება არაბული და სპარსული ლექსი.

² პ. ბერაძე, ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები, თბ., 1969.

სილაბური ლექსთწყობა

მას შემდეგ, რაც ლათინური ენა გამოვიდა ხმარებიდან, მეტრულ ლექსთწყობას საფუძველი გამოეცალა. ჯერ კიდევ III–IV საუკუნეებიდან ჩაისახა ბიზანტიური პერიოდის ბერძნულში ლექსთწყობის ახალი სისტემა სილაბური ლექსთწყობის სახელწოდებით (სილაბა ბერძნული სიტყვაა და ქართულად მარცვალს ნიშნავს).

სილაბური ლექსთწყობა ეყრდნობა ტაქეებში მარცვალთა რაოდენობას. მარცვლები ერთმანეთის ტოლია. ხოლო მათი თანაბარი რაოდენობა ტაქეტა შეთანაბრებას იწვევს. თუ ანტიკური ლექსის საზომი ერთეული ტერფი იყო, აქ საზომი ერთეული ტაქეია. ამიტომ ლექსთა სახეებს ერთმანეთისაგან განსხვავებენ ტაქეებში მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით. გარდა ამისა, ანტიკური ლექსი ურითმო იყო, სილაბურ სისტემაში კი ჩნდება რითმა, ჯერ როგორც სპორადული შემთხვევა (ბიზანტიური ლექსი), შემდეგ კი როგორც სრულყოფილებიანი ელემენტი ლექსისა.

სილაბური ლექსის რიტმში გარკვეულ როლს ასრულებს მახვილიც. ტაქეში ჩვეულებრივად ორი მახვილია, ერთი შუაში, ცეზურის წინ, ხოლო მეორე — ტაქეის ბოლოს. თორმეტმარცვლიანი ტაქეის ორსავე ნახევარში პირველი ხუთი მარცვალი უმახვილოა, ხოლო მეექვსე — მახვილიანი. მახვილიანი მარცვლის შემდეგ შეიძლება კიდევ იყოს ერთი ან ორი უმახვილო ხმოვანი, მაგრამ ისინი მარცვლებს ვერ ქმნიან და ლექსის ზომაზე გავლენას ვერ ახდენენ. სილაბური ლექსთწყობა გავრცელებულია ისეთ ენებში, რომელთაც მახვილის უძრაობა ახასიათებთ, რის გამო სილაბურმა ლექსთწყობამ მტკიცედ მოიკიდა ფეხი რომანულ ენებში: ფრანგულში, ესპანურში, აგრეთვე პოლონურში და სხვ. მაგრამ თითოეულ ენაში იგი მოცემული ენის თავისებურების შესაბამისად გარკვეული სახესხვაობით

ვლინდება. მაგალითად, ფრანგულ ლექსში მახვილები უშუალოდ ცეზურათა წინაა მოთავსებული (სსსსს || სსსსს).

სილაბური ლექსთწყობა, იმის გამო, რომ იგი მარცვალთა რაოდენობას ემყარება, მარცვალთა და ხმოვანთა გარკვეულ ურთიერთდამოკიდებულებას გულისხმობს. კერძოდ, დიფთონგები, სადაც ორი ხმოვანი ერთმანეთს ერწყმის, ერთ მარცვალს ქმნიან. მაგ., ფრანგული lui ან pied, მიუხედავად ორ-ორი ხმოვნისა, აღიქმება როგორც ერთმარცვლიანი სიტყვები (ბ. ტომაშევსკი). ამასთან, იმ ენებში, სადაც სიტყვის დაწერილობა და წარმოთქმა ერთმანეთს არ ემთხვევა, ლექსი იზომება წარმოთქმული მარცვლების მიხედვით. მაგალითად, ფრანგულში ხმოვნის შემდეგ მოხვედრილი e არ იკითხება და არც მარცვალთა რიცხვში შედის. ეს მდგომარეობა მეორდება იმ შემთხვევაშიც, როცა e-ზე დამთავრებული სიტყვის მომდევნო სიტყვა ხმოვნით იწყება.

სილაბური ლექსთწყობის თავდაპირველი ნიმუშები იყო ბიზანტიური საეკლესიო იამბიკოები, რომლებიც თავის მხრივ აღმოცენდა ანტიკური ხანის იამბური ტრიმეტრიდან — ექვსი იამბური ტერფისაგან შედგენილი ტაეპიდან.

იამბიკო თორმეტმარცვლიანი ურითმო ლექსია. იგი ერთგვარად გადასასვლელი ეტაპია მეტრულიდან სილაბურ ლექსთწყობაზე.

სილაბური ლექსთწყობის ყველაზე დამახასიათებელი და გავრცელებული ნიმუშია ალექსანდრიული ლექსი, რომელიც XII ს. წარმოიშვა და საბოლოოდ გაფორმდა კლასიციზმის ეპოქაში. ალექსანდრიული ლექსი შედგენილია თორმეტმარცვლიანი ტაეპებისაგან, ცეზურა შუაში მოდის, ხოლო მახვილები მე-7 და 12 მარცვლებზე. საფრანგეთიდან ალექსანდრიული ლექსი გარკვეული სახეცვლილებით გავრცელდა იტალიურსა და პოლონურ ლიტერატურაში. იტალიაში მან მარტელიანური ლექსის სახელწოდება მიიღო.

სხვა საზომებიდან აღსანიშნავია ათმარცვლიანი ლექსი ცეზურით ოთხი მარცვლის შემდეგ, აგრეთვე რვამარცვლიანი. რაც

შეეხება ექვსმარცვლიან საზომს, იგი ფაქტობრივად 12 — მარცვლიანი ლექსის ნახევარტაეპს წარმოადგენს.

პოლონური ლიტერატურიდან სილაბურმა ლექსთწყობამ ფეხნი მოიკიდა რუსულ ლიტერატურაში და მნიშვნელოვანი ეტაპი შექმნა რუსული ლექსის ისტორიაში. ამ სისტემით წერდნენ ტრედიაკოვსკი და კანტემირი. ალექსანდრიულმა ლექსმა რუსეთში 12 — მარცვლიანი ტაეპის სახე მიიღო, რომელსაც ცეზურა მოუდიოდა 7 მარცვლის შემდეგ. მახვილი უპირატესად მე-7 მარცვალს ეცემოდა, ხოლო ზოგჯერ მე-5 მარცვალსაც. ცეზურა ტაეპს არათანაბარ ნაწილებად ჰყოფდა, მახვილი კი მას ასიმეტრიულ ხასიათს აძლევდა. ასეთი გადახვევა ტრადიციული ალექსანდრიული ლექსიდან რუსული ენის ბუნებით იყო გამოწვეული: რუსულში მახვილი თავისუფალია, მოძრავია, მაშინ როდესაც სილაბური ლექსთწყობა გულისხმობს მახვილის უძრაობას. ამიტომ სილაბური ლექსთწყობა შეუფერებელი იყო რუსული ენის ბუნებისათვის. იგი ვერ შეეგუა რუსული ლექსის ცოცხალ რიტმულ დინებას, რის გამო ჩქარა გამოვიდა ხმარებიდან.

ლექსთწყობის სილაბურმა სისტემამ ქართულ ლექსშიაც იჩინა თავი. ქართული სასულიერო პოეზია, რომელიც ბიზანტიური მწერლობის გავლენით წარმოიშვა და განვითარდა, ემყარება მარცვალთა მხოლოდ რაოდენობის პრინციპს და ანგარიშს არ უწევს მახვილთა კანონზომიერებას.

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა

სილაბურ ლექსთწყობაში მახვილთა კანონზომიერი გამეორების ტენდენციის განვითარებამ ტონურობის ელემენტების გაძლიერება გამოიწვია, რის შედეგად მე-17 საუკუნეში, ოპიცის ლიტერატურული მოღვაწეობის ხანაში გერმანულმა ლექსთწყობამ სილაბურ-ტონური სისტემის სახე მიიღო. გარდა გერმანულიისა, სილაბურ-ტონურობა დამახასიათებელია

აგრეთვე ინგლისური და რუსული ლექსთწყობისათვის.

ლექსთწყობის სილაბურ-ტონური (ტონი ბერძნული სიტყვაა და ქართულად მახვილს ნიშნავს) სისტემა გულისხმობს მარცვალთა და მახვილთა კანონზომიერ გამეორებას ტაქებში.

ანტიკური ლექსთწყობისადმი მიბაძვა ევროპულ ლიტერატურაში სილაბურ-ტონური პრინციპით ხორციელდებოდა, რადგან ახალ ენებში ხმოვანთა კვალიტეტობას კვანტიტეტობამ დაუთმო ადგილი, გრძელ ხმოვანს მახვილიანით ცვლიდნენ, ხოლო მოკლეს — უმახვილოთი. ამის შედეგად მეტრული სისტემის საფუძველი — გრძელი და მოკლე ხმოვნების ურთიერთმიმართება — შეცვალა მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების (იგივე მარცვლების) კანონზომიერმა მონაცვლეობამ.

ანტიკურის მსგავსად სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაშიც ტაქები ტერფებადაა დაყოფილი¹. ტერფთა იმ მრავალრიცხოვანი ჯგუფებიდან, რაც ანტიკური ლექსთწყობისთვის იყო დამახასიათებელი, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში მხოლოდ რამდენიმე ტერფი შემორჩა. მაგალითად, გერმანულ ლექსში მარტინ ოპიცის (1597-1639 წწ.) რეფორმის შედეგად ორმარცვლიანი ტერფობრივი სისტემა გამეფდა (ქორე და იამბი) ოპიცის მოწაფე ბუსნერმა ამას შემდეგ სამმარცვლიანი დაქტილური წყობა მიუმატა.

ორმარცვლიანი საზომები გერმანულ ლექსში სამმრაცვლიანზე უფრო გავრცელებულია. რუსული სილაბურ-ტონური ლექსის ტაქებშიაც ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი ტერფები გვხვდება, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ დაქტილის გარდა სამმარცვლიანი ტერფებიდან ხმარებაშია ამფიბრაქი და ანაპესტი.

¹ მაგრამ, რადგანაც სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანამიმდევრობასთან გვაქვს საქმე, ამიტომ ტერფა აუცილებლად უნდა შეიცავდეს როგორც მახვილიან, ისე უმახვილო მარცვლებს (ერთ მახვილიან და ერთ ან რამდენიმე უმახვილო მარცვალს). მხოლოდ უმახვილო ან მხოლოდ მახვილიანი ტერფების (მაგალითად, პირიზი სს, სპონდე-) არსებობა დაუსუბელებელია.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტაქების ტერფებად დაყოფა პირობითია, რის გამოც იგი ყოველთვის ზუსტად ვერ გამოხატავს ტაქების რიტმს. სიტყვისა და ტერფის ფარგლები ხშირად არ ემთხვევა ერთმანეთს. ზოგი სიტყვა მოკლეა და ვერ სწვდება ტერფის სიგრძეს, საჭირო ხდება მისი შევსება სხვა სიტყვით, ანდა მისი ნაწილით; ზოგი კი, პირიქით, გრძელია და რამდენიმე ტერფს მოიცავს. ამიტომ ტაქების მეტრული სქემა დაცული რომ იყოს ზოგჯერ ხდება სიტყვათა მექანიკური გაყოფა-შეერთება, რაც ტაქების რეალურ რიტმს არღვევს. ამიტომ სქემა რეალური რიტმის აბსტრაქტული გამოხატულებაა. იგი ნორმის გრაფიკულად გამოხატვას გულისხმობს.

ამასთან ერთად, სილაბურ-ტონურ სისტემაში ლექსის რიტმისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ტაქების სიგრძეს, რაც შეიძლება დამოკიდებული იყოს ტერფთა რაოდენობაზედაც. მაგალითად, რუსული ოთხტერფიანი, ხუთტერფიანი და ექვსტერფიანი იამბი, ტერფთა რაოდენობის სხვადასხვაობის გამო, მათი ხასიათის ერთიდაიგივეობის მიუხედავად, სრულიად სხვადასხვაგვარ რიტმს იძლევა. ამიტომ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში მხოლოდ ტერფზე დაყრდნობა არ შეიძლება. ტერფი ყოველთვის ვერ ქმნის სწორ წარმოდგენას ტაქებისა და, საერთოდ, ლექსის რიტმზე. მეორე მხრივ, ტაქები მარცვალთა და მახვილთა გარკვეული რაოდენობით საბოლოოდ ვერ არკვევს ლექსის ხასიათს ტერფთა ხასიათისა და ტაქში მათი განლაგების გაუთვალისწინებლად. მაგალითად, რუსულ ლექსში მახვილები მეორე და მერვე მარცვლებზე შეიძლება ეცემოდეს როგორც იამბებისაგან, ისე ამფიბრაქებისაგან შედგენილ ტაქებს.

ტონური ლექსთწყობა

ტონური ლექსთწყობა წარმოიშვა სილაბურ-ტონური სისტემის განვითარების გვიანდელ პერიოდში. იგი ჩამოყალიბდა იმ ენე-

ბში, რომელთაც მევეთრად გამოკვეთილი მახვილი ახასიათებს (გერმანული, ინგლისური, რუსული).

ტონური ლექსთწყობა ემყარება მახვილების თანაზომიერ გამოვლენას. სილაბურ-ტონურისაგან განსხვავებით, იგი ანგარიშს არ უწყევს უმახვილო მარცვლებს. ამიტომ ტონური ლექსი უგულბებლყოფს ტაქტებში მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობას. თუ მახვილიან მარცვალთა თანაბრობა დაცულია, მარცვალთა არათანაბრობა ტონური ლექსის რიტმულ კანონზომიერებას არ არღვევს. მაიაკოვსკის ცნობილ სტროფში:

“Поэзия - та же добыча радия. (12)

В грамм добыча, в год труды, (7)

Изводишь единого слова ради, (11)

Тысячи тонн словесной руды.” (9)

არათანაბარმარცვლიანი ტაქტები მახვილთა რაოდენობის მიხედვით თანაბარია, თუმცა ტონურ ლექსში ხშირად ერთი ან ორი ძლიერი მახვილი აწონასწორებს მრავალმახვილიან ტაქტებს.

მოტანილი სტროფის თითოეულ ტაქტში ოთხ-ოთხ მარცვლიანი მარცვალთა, მაგრამ, როგორც ითქვა, ტონურ ლექსში ზოგჯერ მახვილების თანაბრობაც არაა დაცული; სტროფის შემადგენელ ტაქტებს შორის შეინიშნება მცირე სხვაობანი. ამის საილუსტრაციოდ ასახელებენ ა. ბლოკის ერთ სტროფს ლექსიდან „Белые встали сугробы“, რომელიც შედგება სამ, ორ და ერთმახვილიანი ტაქტებისაგან. ასეთ შემთხვევებში ზოგჯერ მახვილთა არათანაბრობას ტაქტში ავსებს უმახვილო მარცვლების გრძელი პერიოდი, რომელიც მახვილიანი მარცვლის მაგივრობას წევს¹.

ამრიგად, ერთმანეთისგან უნდა გავარჩიოთ ტონური ლექსის ორი სახე – თანაბარმახვილიანი და არათანაბარმახვილიანი.

ლექსთწყობის სისტემათა შორის ტონური ლექსი ყველაზე თავისუფალი ლექსია. თვით მახვილის სფეროშიაც კი იგი

¹ Б. Томашевский, Теория литературы, 1930, გვ. 125.

თავისუფალი და შეუბოჭავია, რამდენადაც მახვილთა განაწილება ტაეპში ემყარება სასაუბრო მეტყველების შედარებით ბუნებრივ მსვლელობას. ამიტომ სწორედ ტონურ სისტემასთანაა დაკავშირებული თავისუფალი ლექსი, რომლის ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობა ნებისმიერია, ცეზურა მოძრავი (ცვალებადი), სტროფული დანაწევრება — არათანამიმდევრული, ხოლო მეტყველება პროზაულს უახლოვდება, მაგალითად:

„წითელი მოედანი,
სადაც განისვენებს
ჯონ რიდი — პოეტი რეკოლუციის,
დელეგატი მესამე ინტერნაციონალის“.

(გ. ტაბიძე, „ჯონ რიდი“).

ტონურ ლექსში მახვილთა სიმკვეთრე აძლევს საშუალებას პოეტს გამოყოს ცალკეული სიტყვები, ხაზი გაუსვას მათ აზრობრივ-ემოციურ მნიშვნელობას. ამავე მიზნით არაიშვიათად მიმართავენ ინვერსიულ წყობას (მას ტაეპში მახვილთა მოწესრიგების ფუნქციასაც აკისრებენ), განსაკუთრებით პაუზებს, რომლებიც ჭარბადაა ტონური ლექსის ტაეპებში. გრამატიკულ და მეტრულ პაუზებთან ერთად, ტონურ ლექსში ხშირია ლოგიკური პაუზები, წარმოშობილი სიტყვათა და გამოთქმათა აქცენტირების შედეგად. ამასთან, პაუზები ტაეპს ცალკეულ რიტმულ და ლექსიკურ მონაკვეთებად გამოყოფს. მაიაკოვსკის ტონურ ლექსში ხშირია ლოგიკური პაუზები, წარმოშობილი სიტყვათა და გამოთქმათა აქცენტირების შედეგად. ამასთან, პაუზები ტაეპს ცალკეულ რიტმულ და ლექსიკურ მონაკვეთებად გამოყოფს. მაიაკოვსკის ტონურ ლექსში ეს დაყოფა ლექსის გრაფიკულ სახეს ცვლის:

„Я меряю
по коммуне
стихов сорта,
в коммуноу
душа
потому влюблена,

что коммуна,
по-моему,
огромная высота,
что коммуна,
по-моему,
глубочайшая глубина“.

ბუნებრივია, ეს დანაწევრება ხელს უწყობს სიტყვათა გამოყოფას და მათზე ყურადღების გამახვილებას. როგორც ამ მაგალითში, ისე საერთოდ ტონურ ლექსთა უმეტესობაში, მახვილთა კანონზომიერებასთან ერთად, დაცულია პაუზათა კანონზომიერება: სტროფში შემავალი ტაქების პაუზათა რიცხვი თანაბარია. ამრიგად, ტონურ ლექსში ტაქის ამგვარი დანაწევრება შინაგანი აუცილებლობითაა განპირობებული და მას მხატვრულ-გამომსახველობითი ფუნქცია აქვს დაკისრებული.

აღნიშნულის გამო ტონური ლექსის რიტმი გამოირჩევა განსაკუთრებით აქცენტის (მახვილის) სიმკვეთრით და რელიეფურობით. ამიტომ ტონურ ლექსს „აქცენტურ ლექსსაც“ უწოდებენ.

როგორც ცნობილია, ქართულ ენაში მახვილი არ არის ისეთი მკვეთრი და მკაფიო, რომ მან უმტკივნეულოდ მიიღოს ლექსთწყობის ტონური სისტემა.

ქართული ლექსთწყობა

ქართული ლექსთწყობა ანუ ვერსიფიკაცია სილაბურ-ტონურია. მისი რიტმის საფუძველია ტაეებში (სტრიქონებში) ძლიერი და სუსტი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა და მარცვლების რაოდენობრივი თანაბრობა. გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ ე.წ. „თავისუფალი ლექსი“ (ვერლიბრი, ფრან. Vtrs libre), -რომელსაც რიტმი როგორც სისტემა არ ახასიათებს.

სახელწოდება „სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა“ საერთოდ გულისხმობს მარცვლების თანაბარ რაოდენობასთან ერთად მახვილიანი (აქცენტისანი) მარცვლების გარკვეულ განლაგებას ტაეების განსაზღვრული ჯგუფის ანუ სტროფის ფარგლებში, ე.ი. ლექსთწყობის ისეთ სახეს, სადაც მახვილიანი ხმოვნების კონფიგურაციასთან (ანუ კანონზომიერი სახით გამოყოფილი აქცენტურ რიგთან) ერთად დაცულია სილაბურ (მარცვლებრივ) ოდენობათა თანაზომიერება სტროფებში ან სტროფებად დაუნაწევრებულ პოეტურ ნაწარმოებში. სალექსო რიტმი ვლინდება ამ ორი აუცილებელი კომპონენტის ურთიერთთანხლებისა, ურთიერთკავშირისა და კოორდინაციის ბაზაზე.

ტაეები, რომელიც აღნიშნულ მომენტებს იდეალურად ავლენს, წარმოადგენს ლექსის მეტრს, ანუ საზომს. მეტრი რიტმის მთავარი რეგულატორია, ძირითადად იგი წარმართავს ბგერითი ერთეულების (მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების) კანონზომიერ თანმიმდევრობას (სუქცესიურობას) რამდენიმე ტაეების ფონზე. მაშასადამე, მეტრი რიტმის, როგორც ლექსის მთლიანი ფონეტიკური (ბგერითი) სისტემის, ნაწილია და არ უპირისპირდება მას, შედის ამ სისტემაში. აღნიშნულ მომენტს ხაზს უსვამდა ჯერ კიდევ არისტოტელე „რიტორიკაში“.

მითითებული ნიშნები ქართულ ლექსთწყობას მიაკუთვნებს სილაბურ-ტონურ სისტემას და არა წმინდა სილაბურს. ქართულ ლექსთწყობაში სიტყვები მახვილს კი არ კარგავს, არამედ იძენს მეტ სიმკვეთრესა და სიძლიერეს; სილაბურ ლექსთწყობაში, მაგალითად, ფრანგულში, სიტყვათმახვილების (word stress) არსებობის საკითხი არ დგას, რადგან მათი დაკარგვის ან გადაადგილების შემთხვევები ასეთ ლექსთწყობაში უცნობია – სილაბურ ლექსთწყობაში სიტყვები, როგორც ლექსიკური ერთეულები, მახვილებს არ ატარებს.

სილაბურ-ტონურ სიტყვათა მახვილიანი ხმოვნები (და მარცვალს მხოლოდ ხმოვანი ქმნის) საზომის ზეგაუღენით იქცევა მეტრულ მახვილებად, ე.ი. ლექსში მათ სხვა დანიშნულება აქვთ, ვიდრე პროზაულ წინადადებაში, აზვაცში ან გაბმულ მეტყველებაში (ყველგან გვხვდება ფრაზის მახვილი ან ლოგიკური მახვილი და არა მეტრული მახვილი). სალექსო ტაქებში კი მეტრულ მახვილებს უჭირავს საზომის (ნორმის) მიერ წინასწარ განკუთვნილი ადგილები და სიტყვიერი მახვილები ადგილებს იცვლის ამ ნორმის მიხედვით. სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სწორედ ამ უპირველეს ნიშანს იცავს ქართული ლექსთწყობა.

ყოველივე ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფს. ჯერ წავიკითხოთ იგი სიტყვა-მახვილების დაცვით (მხოლოდ „ენობრივი თვალსაზრისით“):

„ვანირთა ჰქადრეს: „მეფეო || რად ჰბრძანეთ თქვენი ბერობა?

(7 მახვილი).

ვარდი თუ განხმეს, ეგრეცა || გემართებს მისივე ჯერობა (8 მახვილი)

მისივე ჰმეტობს, ყოველსა || სული და ტურფა ფერობა, (8 მახვილი)

მთვარესა: მცხრალსა ვარსკვლავმან || ვითამცა ჰქადრა მტერობა?!”

(6 მახვილი).

სიტყვათმახვილებით ამ სტროფის წაკითხვა არღვევს რიტმს, მთელი სტროფის სრულიად არაბუნებრივი აქცენტუაციისა („რად ჰბრძანეთ“, „თუ განხმეს“, „სული და“) და მახვილის დაკლების გამო, მეოთხე ტაეპში. ფაქტობრივად კი რიტმი, საზომის მეშვეობით, სახსებით კანონზომიერად აწესრიგებს ბგერათა ასეთ ამორფულობასა და ქაოსს (სიტყვათმახვილებს ცვლის მეტრული მახვილების განლაგება):

„წაზირთა: ჰკადრეს: /„მეფეო || რად ჰბრძანეთ: თქვენ/ ბერობა?
(6 მახვილი)

ვარდი თუ: განხმეს/წგრეცა || გემართებს: მისივე/ჯერობა:

მისივე: ჰმეტობს/ყრველსა || სული და ტურფა/ფერობა,

მთვარესა: მცხრალსა/ვარსკვლავმან || ვითამცა: ჰკადრა/მტერობა?!“

თითოეულ ტაეპში 6 მახვილია (3 დიდი პაუზის, ანუ ცეზურის, მარცხნივ, 3 კი – ცეზურის მარჯვნივ), ე.ი. მახვილიანი ხმოვნების (მარცვლების) კანონზომიერი განლაგება ანუ კონფიგურაცია დაცულია. ცოცხალი წარმოთქმის, ანუ სკანდირების, ღონეზე და მეტრის გავლენით ზოგი ერთმარცვლიანი სიტყვა მახვილს იძენს მომდევნო ორმახვილიანი სიტყვის მიერ აქცენტის დაკარგვისა და ამ სიტყვასთან მისი შერწყმის ნიადაგზე (რად+ჰბრძანეთ“, თუ+განხმეს“...) ან კარგავს მას იმ შემთხვევაში, თუ ორ ან მეტმარცვლიან სიტყვას ბოლოს ერწყმის („სრული და“). თავისთავად ერთმარცვლიანი სიტყვები მეტწილად მახვილს არ ატარებს და სალექსო ტაეპში მეტრული ნორმის გარეშე მათი მახვილით დატვირთვას არაფერი ამართლებს. სამრიგად, ლექსში მოქმედებს მეტრული მახვილი (Metrische Akzent, Метрическое ударение) და არა სიტყვათმახვილი.

თუ ზემოთ მოტანილი სტროფის ჩვენ მიერ დადგენილ რიტმულ სურათს გრაფიკულად გამოვხატავთ და მახვილიან ხმოვნებს ვერტიკალური ნიშნით („/“), ხოლო უმახვილო ხმოვნ-

ნებს ნახევარი რკალით („ს“) აღენიშნავთ — მარცვალთა საერთო ციფრობრივი მაჩვენებლების დართვით — მივიღებთ ასეთ სქემას (ბერძნული მეტრიკიდან ნასესხები ორი ტერფის — ქორესა და დაქტილის — სახელწოდებით):

/ს:/ს/ /ს//ს:/ს/ /ს	
//	323/323
//	232/323
//	232/323
//	232/323

სტროფის თითოეული სიტყვა ან სიტყვათა კომპლექსი ემთხვევა სქემის ელემენტებს — ტერფებს (სამმარცვლიანებს, ანუ დაქტილს (/სს) და ორმარცვლიანებს, ანუ ქორეს (/ს), ხოლო სიტყვათა შორის არსებული ბუნებრივი პაუზები — ტერფებს შორის ნავარაუდევ საზღვრებს (3+2(5): 3|3+2(5):3). ოთხივე ტაეპი თითქოს შეგნებულად არის აგებული იდეალური სკანდირებისათვის. მთელი სტროფის ტაეპის ასეთი მეტრისა და მისი სქემის დადგენისათვის არც ერთი სილაბური ლექსთწყობა არავითარ საშუალებას არ იძლევა. ეს ერთი მაგალითიც კმარა ქართული ლექსთწყობის ზოგადი არსის სილაბურ-ტონური ხასიათის გათვალისწინებისათვის.

ამასთან, უნდა ვიცოდეთ, რომ ტერფი სქემის ნაწილია, იგი შეიძლება ემთხვეოდეს სიტყვათა საზღვრებს და შეიძლება არ ემთხვეოდეს. მაგალითისათვის ავიღოთ დ. გურამიშვილის ორი ტაეპი, ორივე ოთხტერფიანი დაქტილური საზომით დაწერილი:

„მრქმელი/ყრველთა/მკდართა და/ცხრველთა“

/სს	/სს	//	/სს	/სს
3	3	//	3	3

სამმარცვლიანი სიტყვები, რომელთაც თავში მოუღით მასვილი ქართული აქცენტუაციის თანახმად, სავსებით ემთხვევა

სქემის ელემენტებს – დაქტილურ ტერფებს. მაგრამ ეს პრინციპი არ ვრცელდება იმავე პოეტის შემდეგ ტაეპზე:

„შენ ჰქენ სა: მართალი // სწორე და მართალი“
/ / / / / / / /

ამ სტრიქონში ოთხმარცვლიანი „სამართალი“ სიტყვის (რომელსაც მახვილი ბოლოდან მესამეზე მოუდის) პირველი მარცვალი სქემის თვალსაზრისით მიეკუთვნება პირველ ტერფში შემავალ ორ ერთმარცვლიან სიტყვას (შენ ჰქენ სა:), ე.ი. დაქტილური საზომის ზეგავლენით იგი სამმარცვლიან სიტყვებთანაა შერწყმული და ისიც მთელი ტაეპის სკანდირების ფონზე.

აქედან გამომდინარეობს დასკვნა:

ტერფი აბსტრაქტული სქემის ნაწილია და ცოცხალი წარმოთქმის დროს ტაეპი ყოველთვის არ წარმოითქმება ტერფებად, ე.ი. ტაეპის დანაწევრების, ანუ დისკრეტობის (წყვეტილობის), საფუძველი ტერფი არაა. სქემა და ტერფი ასახავს მხოლოდ ძლიერი და სუსტი (ან პირუკუ) მომენტების იდეალური თანამიმდევრობის განყენებულ სურათს. კერძო შემთხვევებში ეს იდეალური თანამიმდევრობა ირღევა, რადგან არც ცალკე ტერფი, არც ტერფების ჯამი, ანუ სქემა, არ შეიძლება ლექსის ყველა ტაეპის ბგერითი წესრიგის მაჩვენებელი იყოს, რადგან ლექსში მეტრს თავისი გადახვევები, კონტრასტები და ვარიაციები აქვს.

ქართული სილაბურ-ტონური საზომისა და მთლიანი რიტმული კანონზომიერების ამ თავისებურების ნათლად გათვალისწინების წინა პირობას შეადგენს მასში მახვილის როლის მნიშვნელობისა და ფუნქციის დადგენა, ანუ ქართული პროსოდიის ბუნების გათვალისწინება.

მახვილის ცნებისათვის. სიტყვათმახვილი და მეტრული მახვილი. მახვილი ეწოდება სიტყვის ან სიტყვათა ჯგუფის რომელიმე ხმოვნის (მარცვლის) გამოყოფას წარმოთქმის დროს.

როცა მახვილი ძლიერია, მას ეწოდება დინამიკური ანუ ძალოვანი (СИЛОВОЕ) მახვილი. ზოგჯერ ასეთ მახვილს ექსპირატორულსაც უწოდებენ (ლათ. expirare „ამოსუნთქვა“, სახმო სიმების დაძაბვა, რასაც შესაბამისი აკუსტიკური ანუ სქენითი შთაბეჭდილების გამომწვევი ნიშნები ახასიათებს). გარდა (1) დინამიკური მახვილისა, ენათა გარკვეული ჯგუფისათვის დამახასიათებელია არა დინამიკური, არამედ (2) გრძლივი (ДОЛГОТНОЕ) ანუ კვანტიტატიური მახვილი ან კიდევ (3) წმინდა ტონური ანუ მუსიკალური (მელოდიური) მახვილი, რომელიც ტონის სიმაღლით გამოირჩევა დანარჩენი მარცვლებისაგან.

დინამიკური მახვილი აქვს მარცვალსათვლელ ენებს – გერმანულს, ინგლისურს, რუსულს, მთელ რიგ სხვა სლავურ ენებს, ქართულს. დინამიკური და თანაც მუსიკალური მახვილი უმთავრესად აქვს რუსულს, მარტო მუსიკალური – იაპონურს; გრძლივი ანუ კვანტიტატიური მახვილი კი მორასათვლელ („მორა“ ნიშნავს გრძელ მარცვალს) ენებს – კლასიკურ ბერძნულსა და ლათინურს, თანამედროვე ბერძნულს (ანტუან მეიე), აგრეთვე სპარსულსა და არაბულს.

სიტყვებში მახვილის ადგილმდებარეობის მიხედვით განარჩევენ დაკავშირებულ ანუ ფიქსირებულ (უძრავ) მახვილს და მოძრავ, ანუ თავისუფალ, მახვილს. ფიქსირებული (უძრავი) მახვილი დამახასიათებელია პოლონურისათვის, ჩეხურისათვის, რომანული ენებისათვის (ფრანგული, იტალიური და სხვ.); კერძოდ, იტალიურში მახვილი ფიქსირებულია, მაგრამ სხვადასხვა სიტყვაში მისი ადგილი სხვადასხვა მარცვალზეა. არაფიქსირებული, ანუ თავისუფალი, მახვილი განსაკუთრებით დამახასიათებელია რუსულისათვის, იგი გაბმულ მეტყველებაში ან პროზაში ადგილის მონაცვლეობის გამო (მაგ.: вы́писка, писа́тель, челове́к) დიდ როლს თამაშობს, როგორც გრამატიკულ ფორმათა განმასხვავებელი ფაქტორიც (მაგ.: ру́ки - руки. насы́пать - насыпать და

სხვ.) ან როგორც სიტყვათა დისტინქტური (მნიშვნელობათა განმასხვავებელი) ელემენტი (ЗАМОК - ЗАМОК, МΥКА - МΥКА).

ქართული მახვილი მოძრავია. ორმარცვლიან სიტყვებს იგი მოუდის პირველ მარცვალზე, სამმარცვლიანებს აგრეთვე პირველ მარცვალზე, ოთხმარცვლიანებს — ბოლოდან მესამეზე ან პირველ მარცვალზე (მაგალითები: შამა, ღედა, კაცი; მდაბალი, თამარი, მისწერა, გაგულისდა, ასპარეზი, აღიდა, შეიძლება, ჩვეულება, მიუხვდება და ა.შ.). ოთხმარცვლიანები საზომში ქმნის უმთავრესად II პეონს (U/U). მაგრამ ქართული მახვილი მოძრავი ხდება სიტყვის სილაბური გაზრდის ან შეკვეცის დროს (მაგ., მარგალიტს (3), მარგალიტი (4), მარგალიტია (5), მარგალიტნაო (6). ხუთმარცვლიანი სიტყვები ატარებს ორ მახვილს — ძირითადს ბოლოდან მესამეზე და დამატებითს პირველ მარცვალზე: შემოდებული, დავიწყებული (U/UU) და მისთ. მაგრამ ლექსში კომპლექსი „მარად და მარად“ (UUU) შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც მარად და მარად (U/UU), იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ტაქსის საერთო რიტმული იმპულსი ანუ მეტრული ინერცია სტროფში.

ექვსმარცვლიანი სიტყვები ატარებს აგრეთვე ორ მახვილს — პირველ მარცვალზე და ბოლოდან მესამე მარცვალზე: გაუმართლებელი, გაუსწორებელი, გაეკეთებინა და მისთ. მეტრის ზეგავლენით (ქართული ლექსის საზომის სქემის თვალსაზრისით) ისინი ორ დაქტილს (UU/UU) ქმნიან. გამონაკლისს შეადგენს ისეთი სიტყვები, რომლებშიც ძირითადი მახვილი ბოლოდან მეოთხე მარცვალზეა. მაგ., გზაბნეულია (U/UUU), მაგრამ, ქართული ლექსის სტროფში ან სქემის ტერაფებში ასეთი სიტყვები, როგორც სისტემატურად განმეორებული ერთეულები, დადასტურებული არაა შეიდ და რვა მარცვალზე, რადგან ქართული მეტყველების ხერხემალს დაქტილურობა წარმოადგენს. ლექსის ტაქში კი ასეთი

სიტყვების აქცენტუაცია მრავალგვარია, რადგან ამა თუ იმ საზომის ზეგავლენით შეიძლება ისინი სამი ან ორი მახვილით დაიტვირთოს აქცენტების შესაბამისი დისტრიბუციის (განაწილების) ზეგავლენით, მაგ., გაბმულ საუბარში სიტყვა „არაჩვეულებრივი“ წარმოითქმება ორი მახვილით, თუმცა ლექსში იგი შეიძლება წარმოითქვას როგორც „არა ჩვეულ:ებრივი“ ან „არა: ჩვეულებ: რივი“, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ტაქების კადენცია (დასასრული) სტროფში — დაქტილური (/U) თუ ქორეული (/U) (განსაკუთრებით ორმარცვლიანი თუ სამარცვლიანი რითმის ზეგავლენით) და მთელი ტაქის გასწვრივ მახვილთა განლაგების ხასიათის მიხედვით.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობას (წინააღმდეგ სილაბური წყობისა), საერთოდ ახასიათებს გაბმული მეტყველების „ბუნებრივი“, აქცენტური თვალსაზრისით „უფერული“ თქმის საპირისპირო მოვლენა — საგრძნობი ხელოვნური ფრაზირება, რის გამო ცალკეული სიტყვები ან თავის ნორმალურ სახეს ინარჩუნებს, ან კიდევ საზომის გავლენით იძენს მახვილს თითქოსდა მათთვის „შეუფერებელ“ ხმოვნებზე. ასეთი მოვლენები გვხვდება რუსულ ლექსშიაც. მაგ., ტიეტჩევთან გვხვდება БРОДИТ სიტყვის ნაცვლად БРОДИТ, პუშკინთან СЛУШАЙ სიტყვა ვაჟური რითმის გავლენით განიცდის დეზაქცენტუაციას — СЛУШАЙ და მისთ. ამისმაგვარი რამ სილაბურ ლექსთწყობაში არ ხდება.

ქართულ მახვილს ენასა და ლექსში დისტინქტური ან რელევანტური (მადიფერენცირებელი) ფუნქცია არა აქვს. მაგრამ არც ერთი ლექსთწყობის ბუნების განსაზღვრისას ამ მომენტებს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვთ. საზომის გავლენით მახვილთა გადაადგილების მაგალითები რუსულსა და ქართულში (БРОДИТ და БРОДИТ, „უგზოუკვლოდ“ და „უგზოუკვლოდ“) იმის მანიშნებელია, რომ მახვილი არსებითად შედნაშენია ფრაზისა, წინადადებისა თუ სალექსო ტაქისა. პოეტური რიტმისა და ინტონაციის კვლევისა — და საერთოდ მეტყველებაში —

მახვილს ჩვეულებრივად დისტინქტური თუ რელევანტური ფუნქცია არ გააჩნია. მახვილი — ზესინტაგმური და ზესეგმენტური (ე.ა. „ზემუხლობრივი“) მოვლენაა.

„არც მახვილი და არც ინტონაცია არ შედის ფონემათა [უმცირეს ბგერათა], როგორც სეგმენტურ ერთეულთა, დახასიათებაში“. „მახვილიც და ინტონაციაც ფონემასთან დაკავშირებით — სხვა დონის მოვლენებია, ისინი ზესეგმენტურნი არიან“, ამიტომ „არც მახვილის, არც ინტონაციის მოვლენები არ შეიძლება „ფონემებად“ იქნან წოდებული... რამდენადაც ყველა ეს მოვლენა პროსოდიულია“. „აქცენტის მთავარი ფუნქცია არ ემთხვევა ფონემის დიტიქტურ ფუნქციას“ (ა.ა. რეფორმატსკი). რატომ? იმიტომ რომ „მახვილი წარმოადგენს სიტყვის ფონეტიკური შედგენილობის ზედნაშენს“¹ (ა. კურილოვიჩის დებულება. იხ. ა. რეფორმატსკი, ფონოლოგიური შტუდიები, მოსკ., 1975, გვ. 58).

ტაეპში მახვილთა კანონზომიერი განლაგება ანუ კონფიგურაციის საკითხი კლასიკურად ჩამოყალიბებულ სილაბურ ლექსთწყობაში (მაგ., ფრანგულში) საერთოდ არ დგას. ეს იმ გარემოებით აიხსნება, რომ არსებობენ „ენები, რომლებშიაც სიტყვათმახვილები სრულებით არაა. ასეთი ენის მაგალითად გამოდგება ფრანგული. მახვილი იქ მოუდის გარკვეული აზრობრივი და ფონეტიკური მთლიანობის მქონე სიტყვების ჯგუფის უკანასკნელ მარცვალს. როცა სიტყვა ცალკე გამოითქმის, ე.ა. როცა იგი თითქოსდა სიტყვათა ჯგუფის დანიშნულებას ასრულებს, მაშინ, საერთო წესისამებრ, მახვილი მის უკანასკნელ მარცვალს მოუდის. ეს გახდა საბაბი გავრცელე-

¹ ამჟამად უკვე აღარ ითვლება სადავოდ ის მოსაზრება, რომ ლექსთწყობაში მახვილის ფონოლოგიური (სიტყვის მადიფერენცირებელი ბგერა-ზმოვნის როლის ხაზგამსმელი) ინტერპრეტაცია — უსაფუძვლოა (ნ. ტრუბეცკოი, ა. რეფორმატსკი; ა. კურილოვიჩი).

ბული შეხედულებისა, თითქოს ფრანგულ ენაში მახვილი სიტყვის უკანასკნელ მარცვალს ეცემა¹.

ამ მოვლენით აიხსნება ის გარემოებაც, რომ სილაბური ლექსთწყობის ბუნებრივ სასაუბრო მეტყველებას რადიკალურად უპირისპირდება სილაბურ-ტონური ლექსისათვის დამახასიათებელი ხელოვნური ფრაზირება, წარმოშობილი მასში მახვილთა არსებობისა და აქცენტური სისტემის მარგანიზებული როლის ნიადაგზე. „სილაბური ლექსი, მნიშვნელოვნად და მეტწილად ვიდრე ანტიკური, მისი თანამედროვე სახით, წარმოადგენს სასაუბროს, ე.ი. იგი არ მოითხოვს კითხვას, მკაცრად განსხვავებულს პროზის კითხვისაგან“ (ტომაშევესკი). ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის შესახებ არაფერი ამის მსგავსის თქმა არ შეიძლება, რადგან მეტრული მახვილის როლი ამ ლექსთწყობაში სასაუბრო თქმის პრინციპს გამორიცხავს (გამონაკლისია ე.წ. თავისუფალი ლექსი). მაგ., ავიღოთ თერთმეტ-მარცვლიანი ტაეპები:

„ბერი კაცი გაღმა მრდის გორვითა“ (დ. გურამიშვილი).

შდრ.:

„შავლეგ, შენი შავი ჩოხა, შავლეგო“ (ხალხური).

სიტყვათა თანამიმდევრობა, ე.ი. ლექსიკურ ერთეულთა ისეთი დინამიკა, როცა თითოეული მათგანი (სიტყვები) ერთმანეთზე

¹ ლ.რ. ზინდერი, ფონეტიკის საკითხები; ლენინგრადი; 1948; გვ. 40-41: ვრცლად ამ თვალსაზრისს ასაბუთებდა განთქმული რუსი ფონეტიკოსი ლ.ვ. შჩერბა, ხოლო თანამედროვე ენათმეცნიერი წერს: „ფრანგულ ენაში შეუძლებელია შეხამბანი «по+морю» ან «на+стень», რადგან ფრანგულში „სიტყვა როგორც ლექსიკური ერთეული მახვილს არ ატარებს“ (მ.ვ. გოდინა, ფრანგული ენის ფონეტიკა, ლენინგრადი, 1973; გვ. 165; რუს.). ანალოგიურია ქართული შეხამბანი ტაეპებში: „ამ ახლდა“, „და გულსა“ და მისთ., რომელთა ანალოგების ძიება რომელიმე სილაბურ ლექსთწყობაში სრულიად ამაოა.

გადაბმული არაა ფონიკურად (ბგერით) — მეტრულ-სიტყვიერი მახვილების შენარჩუნებისა და მათი ინტენსიფიკაციის გამო — ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ფრაზირებას სასაუბრო მეტყველებისაგან მკაფიოდ გამოყოფს.

რიტმი. ფართო მნიშვნელობით რიტმი (ბერძნ. *rhythmos*) თანაზომიერი ერთეულების კანონზომიერი განმეორებაა. რიტმი ახასიათებს სამყაროში არსებულ გარკვეულ მოვლენებს (საათის ხმაური, გულის ცემა, ზღვის ტალღის მოქცევა და ა.შ.) და გულისხმობს დროის თანაბარ ფარგლებში ამ მოვლენათა უცვლელ თანამიმდევრობას, ამიტომ იგი მონოტონური და ერთფეროვანია. სალექსო რიტმის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი კი ისაა, რომ თანაზომიერ ერთეულთა კანონზომიერი განმეორება, რაც, უწინარეს ყოვლისა, საზომშია განხორციელებული, ყველა ტაქტისათვის სავალდებულო არაა — საზომს, ანუ მეტრს, მასში ხშირად ენაცვლება ვარიაცია (მაგ., ტერფების სხვადასხვა თანამიმდევრობა, მახვილთა გამოკლება-დატვირთვა ან გადაადგილება, სტროფში სხვადასხვაგვარად განლაგებული ტაქტების შეხამებანი სისტემის სახით, ე.წ. „ჰეტერომეტრული სტროფები“ და სხვ.). მაშასადამე, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში სავალდებულო არაა საზომი უცვლელად მეორედბოდეს ტაქტის გასწვრივ. რიტმი გულისხმობს მეტრული და არამეტრული (ე.ი. საზომთან შედარებით რამდენიმე განსხვავებული აქცენტური აგებულების მქონე) ტაქტების მუდმივ ურთიერთქმედებას ანუ კოორდინაციას. ამიტომ ცალკე საზომში (მეტრულად ზუსტად აგებულ სტრიქონში ან მის ვარიაციაში) რიტმი არასოდეს არაა გამოვლენილი. ტაქტის რიტმს განსაზღვრავს რამდენიმე ტაქტი ან სტროფი.

ავიღოთ ცნობილი პროზაული სტრიქონი (ოღნავ სახეცვლილი):

ვინცა (2) ალილოს (3) მახვილი (3) // მახვი: (2) ღრთავე (3) დაცეს.

კონტექსტიდან იზოლირებულ ასეთ სტრიქონში თითქოს დაცულია გარკვეული „თანაზომიერება“, ე.წ. „მუხლების“ თანა-

მიმდევრობის თვალსაზრისით: 2:3(5):3||2:3(5):3. მაგრამ ასეთი „რიტმის“ დადგენა პროზაში ყოველთვის შეუძლებელია. თუმცა არც ერთი ანალოგიური „ტაეპი“ სალექსო რიტმის მატარებელი არ იქნება. ზემოთ მოყვანილი ფრაზის მსგავსი ტაეპების მიჯრით განლაგებისა და სისტემატური გარემოების შემთხვევაში კი თითოეული ტაეპი მთლიან რიტმულ ერთეულებად ყალიბდება და მათი დანაწევრება მხოლოდ პირობითად შეიძლება. ერთი მაგალითი ვაჟას ლირიკიდან:

„ვისაც (2) ჩვენ არ:ვებრ(3) ალებით, (3)	2:3 3
ჩვენ შავ:(2) იბრალოთ(3) რისადა, (3)	2:3 3
სიკვდილი (3) თვითონ (2) უფალსა (3)	3:2 3
გაურ: (2) ენია მტრისადა“. (3)	2:3 3

საზომი ქორე-დაქტილურია. პირველი ტაეპის ბოლო ოთხ-მარცვლიანი სიტყვის („ვებრალებით“) პირველი მარცვალი „მიეკუთვნება“ წინა ორ ერთმარცვლიან სიტყვებს („ჩვენ არ+ვებრ:“). ამიტომ სიტყვის დარჩენილი მეტრული მონაკვეთი „ალებით“, როგორც სამმარცვლიანი კომპლექსი, თანაბარია სტროფის დანარჩენი სამმარცვლიანი სიტყვებისა: „რისადა (3): უფალსა (3): მტრისადა (3)“. ასევე, მეორე სტრიქონის „შავიბრალოთ“ სიტყვის პირველი მარცვალი „შა“: ეკუთვნის ტაეპის პირველ მარცვალს (ჩვენ „შა:“) და სქემის მიხედვით ისევე ქმნის ქორეს (/U), როგორც მისი შესატყვისი „ვისაც“ წინა ტაეპის დასაწყისში. 5-მარცვლიანი „გაურენია“ კი ქმნის ქორედაქტილს ისევე, როგორც მეტრული ნაკვეთები: ჩვენ შავ:ვიბრალოთ (/U/U).

ამრიგად, მეტრი გარკვეულ შეზღუდვას უქმნის სიტყვების ფონეტიკურ აგებულებას ლექსში. რიტმი გამომდინარეობს ენის ბუნებისაგან, მაგრამ მოცემულ სიტყვიერ მასალაში შეაქვს გარკვეული ორგანიზებულიობა და სისტემური ხასიათი: ლექსში

გვაქვს არა ხელშეუხებელი „რიტმის მასალა“, არამედ უკვე „გარიტმული მასალა“.

რიტმი ჩვენს მიერ ათვისებული რეალური ჟღერაა ლექსისა, სადაც ბგერითი ელემენტების მთავარ რეგულატორად მეტრი გვევლინება. მაგრამ, როცა ამ უკანასკნელს გარემომცველი ტაქებისაგან გამოვყოფთ, იგი უმაღლვე კარგავს რეალური რიტმის შემცველი ტაქების ნიშნებს და განყენებულ სქემად იქცევა. მეტრში ანუ საზომში რიტმის, როგორც სტროფის ფონზე აღქმული ბგერითი კანონზომიერების ძიება არ შეიძლება, რადგან ცალკე აღებული ტაქები-მეტრი არც კი ავლენს რიტმს. ამასთან, კარგი ან ცუდი მეტრი არ არსებობს. ყველა საზომი თავისთავად იდეალურია და ერთი და იმავე საზომით შეიძლება დაიწეროს როგორც შესანიშნავი (ძალიან იშვიათად – გენიალური), ისე სრულიად უბადრუკი ნაწარმოები. მაგ., ე.წ. 16-მარცვლიანი შაირით დაწერილია „ვეფხისტყაოსანიცა“ და „აღლუზიანიც“.

რიტმი, როგორც საზომით (მეტრით) რეგულირებული სისტემა, ვლინდება მხოლოდ რამდენიმე ტაქის, ტაქთა რიგის ან მკაცრად გამოყოფილი სალექსო კომპოზიციის (აგებულების) მქონე ერთეულის ანუ სტროფის ფონზე. მეტრი-ტაქები მხოლოდ იდეალური სახეა მომღვენო ან წინარე ტაქების ბგერითი ორგანიზაციის ფონზე.

ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის შაქტორები

რიტმის ფაქტორები მარტოოდენ მეტრით არ ამოიწურება. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში რიტმის ცნება მოიცავს მთელი ლექსის ბგერით წყობას, რომელსაც შემდეგი ფაქტორები აყალიბებს: 1. მეტრი, ანუ ნორმა, რომელიც განსაზღვრავს ძლიერი და სუსტი მომენტების კანონზომიერების ხასიათს ლექსში. 2. მეტრისა და სიტყვის ურთიერთობა. 3. enjambement (ანჟამბემანი, გადატანა) ანუ ტაქის აზრისა და მეტრული რიგის დაბოლოე-

ბის განსხვავებანი რთულ რიტმულ ერთეულში — სტროფში (მეტრისა და სინტაქსის ურთიერთობა). 4. რითმა, როგორც ერთ-ერთი სიგნალი ტაქტის რიტმული დასასრულისა. 5. ტემპისა და ინტონაციის, ანუ ლექსში მაღალი და დაბალი ტონების საერთო ხასიათი და ცვალებადობა, მისი ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ. ამ ფაქტორთა შორის სალექსო რიტმის ყველაზე მთავარი კომპონენტია მეტრი (საზომი), რომლის შემადგენელი ელემენტები სქემის თვალსაზრისით შემდეგია: ტერფი, ანაკრუსა, ცეზურა და კლაუზულა.

საკუთრივ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში (და მაშასადამე, ქართულ ლექსშიაც) მეტრი წარმოადგენს მახვილიანი (ძლიერი) და უმახვილო (სუსტი) ხმოვნების თანამიმდევრობას ტაქტში. ცალკეულ ტაქტში მახვილების სისტემა ლექსის რიტმის საფუძველია სილაბურ (მარცვლებრივ) თანაბრობასთან ერთად. სტროფის ჩარჩოში ლექსის ყველა ტაქტი არსებითად საზომის გამოვლინებისაკენ მიისწრაფვის თვითონ მეტრის ზეგავლენით. მაშასადამე, თითოეულ კერძო შემთხვევაში შეიძლება ლექსის ესა თუ ის ტაქტი არ შეიცავდეს აქცენტურ სისტემის ყველა ნიშანს, მაგ., მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების (ან პირუკუ) თანამიმდევრობას, მაგრამ რიტმული იმპულსის სახით შენარჩუნებული ჰქონდეს უნარი საზომად გადაქცევისა. ამიტომაც, მაგალითად, წმინდა ქორეულ ტაქტში, როგორც წესი, დაუშვებელია დაქტილური ტაქტების შერევა, პეონურ საზომებში — დაქტილურისა და ა.შ.¹.

¹ შეიძლება ერთი ტაქტიც (რომელიმე ლექსისაგან შემორჩენილი ან ცალკე, სანიმუშოდ დაწერილი) იდეალურად ორგანიზებული იყოს, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მას უეჭველად პროტოტიპები მოეპოვება და მისი რიტმულ ერთეულებად ათვისების დროს მკითხველს ყოველთვის ტრადიცია აქვს შველვობაში. მაგ., იხ. ცალკე გამოყოფილი 8 და 16-მარცვლიანი ტაქტები „ქილილა და დამანაში“, რომლებიც ქართული კლასიკური პოეზიის საკმაოდ ცნობილი საზომების მიბაძვებს წარმოადგენენ, ე.ი. მკითხველი ჩვეულებრივ იხსენებს ანალოგიურ ტაქტებს და ამგვარი მოგონების საფუძველზე განიცდის მათ მეტრს.

მეტრული სქემა და ტერფი

ქართული ლექსის საზომი, ანუ მეტრი, შეიძლება ანალიზის მასალად ვაქციოთ — სქემის სახით გამოვყოთ დანარჩენი ტაქებისაგან და კლასიფიკაციისა და აღწერის საგნად გავხადოთ. მაშინ საქმე გვექნება საზომის გრაფიკულად გამოხატულ სქემასთან, რომელიც პირობითად დაიყოფა შემადგენელ ელემენტებად. მეტრული სქემა განყენებული (აბსტრაქტული) სახეა ცოცხალი რიტმული მეტყველების მარეგულირებელი კომპონენტისა — მეტრისა. იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების თანამიმდევრობა ტაქეში, განისაზღვრება თვითონ ტაქების მეტრული სქემა და მისი სახელწოდება. მაგ., თუ ტაქები მ-მარცვლიანია, სადაც თითოეულ მახვილიან ხმოვანს ერთი უმახვილო მარცვალი მოსდევს, მაშინ ტაქეში გვექნება ოთხი მახვილიანი და ოთხი უმახვილო მარცვალი:

„ეტყვის: ვარღო, შენი სახე
ოღეს ვნახე, მექმნა მახე,
შენსა ფერსა სული ვახე“ (ბესიკი).

შესაძლებელია ამ ტაქეების საერთო სქემის გრაფიკულად გამოხატვა შემდეგნაირად:

/ს/ს/ს/ს

როგორც ითქვა ნიშანი „/“ გულისხმობს მახვილიან ხმოვანს, ხოლო ნახევარრკალი „ს“ უმახვილო ხმოვანს. თუ სქემაში გამოვყოფთ თითოეულ მახვილიან კომპლექსს, მივიღებთ ჩანახაზს:

/ს/ს/ს/ს

1 2 3 4

გრაფიკული სქემის ეს ნაკვეთები, ვერტიკალური ხაზებით ერთმანეთისაგან გამოყოფილნი, ტერფების აბსტრაქტული გამოხატულებებია. რადგან ანტიკურ კვანტიტატიურ ლექსთწყობაში ერთ-ერთი ორ-მარცვლიანი ტერფი გამოინახატებოდა ქორეს (—) სახელწოდებით,

რომელშიც პირველი ხმოვანი გრძელი იყო (მის შესაბამისად სილაბურ-ტონური ლექსის სქემაში ორმარცვლიანი კომპლექსის პირველ ხმოვანს მახვილი ექვმა), ამის გამო ზემოთ მოტანილი ტაქები ოთხტერფიანი ქორეული საზომით (მეტრით) არის დაწერილი. მაგრამ ოთხი ტერფისაგან შედგება მეტრული სქემა და არა თერთონ ტაქი, როგორც ფონეტიკურად მთლიანი ერთეული სტროფისა.

მეტრის ზეგავლენა ასეთ დაჯგუფებაში ბუნებრივად ვლინდება (ტერფის საზღვრები ემთხვევა სიტყვათა შორის არსებულ საზღვრებს). როცა მეტრული ინერცია ძლიერია, ცალკეული სიტყვები, რომლებიც ქორეულ საზომში არიან მოქცეულნი, ფონეტიკურ დეფორმაციას განიცდიან და ზოგ მათგანს (მაგ., ოთხმარცვლიან სიტყვას) შეუძლია მახვილთა რეგრესული გადაადგილების თანახმად და სიტყვის დეზაქტენტუაციის საფუძველზე „ზედმეტი“ მეტრული მახვილი მიიღოს, მაგ., ანონიმი:

„ვიყავ ბერად,
მჯობდეს ვერად,
ვიქმენ ბერად,
ვიმსგავ: სე რად“.

მახვილი ტაქებში საზომის გავლენით ხშირად სრიალაა (მარტინე). იგი ტაქების ზედნაშენია.

რუსთაველის მაღალი შაირის რითმები მეტწილად ცალკეულ სიტყვათა ფონზე მახვილების ასეთი გადაადგილებისა და დატვირთვის მაგალითებსაც შეიცავს და ისინი ქმნიან წყვილ ქორეს ანუ დიქორეს (დაე: ბედა, ჩემებრ ტირსა; ვით/კვით: კირსა და მრ. მისთ.). სილაბურ-ტონური ლექსის ხელოვნური ფრაზირება განსაკუთრებით ასეთ მომენტებში ვლინდება და ეს ყველა ენის სათანადო სისტემებისათვისაა დამახასიათებელი. ჩვენ კი არ ვტვირთავთ სიტყვას „არაბუნებრივი“ მახვილით, არამედ მეტრი ტვირთავს მას სალექსო ერთეულში ანუ ტაქებში.

იგივე ითქმის ყველა სახის ტერფისა და სხვა საზომთა მეტრული სქემის შესახებ.

ქართული (სილაბურ-ტონური) ლექსის სქემაში სამი ძირითადი ტერფია: 1. ორმარცვლიანი ანუ ქორე (/U), 2. სამმარცვლიანი ანუ დაქტილი (/UU) და 3. ოთხმარცვლიანი II პეონი (U/UU), უკანასკნელს ხშირად ენაცვლება დიქორე, ანუ წყვილქორე (/U/U) („ვით ქვით: კირსა“ და მისთ).

ტიპური ქორეული მეტრი, მაგ., „ვეფხისტყაოსანში“, ასეთია:

„არცა ჭირი ჭირად უჩანს, არცა ლხინი ზუნა-ზუნდი,“

ან:

„მინი ნაზვა გუნლსა ჩემსა ვითა ბაღე დაე: ბაღა,“

საბა:

„ბრძენმა მითხრა სიტყვა ჭირად,
ეგრე ბალი ენაზე ძვირად.“

(„ქილილა და დამანა“).

დაქტილი (/UU) ერთ-ერთი ძირითადი ტერფია ქართული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის საზომის სქემებისა. სამ- და მეტმარცვლიანი სიტყვების დაქტილური დაბოლოების გამო („არაბეთს“, „სერინი“, „პირონი“ და მისთ.) ქართულ მთლიან თუ ნარევე სქემებში დაქტილი ძალზე ხშირია. მთლიანი დაქტილური საზომებია:

„მორქვედი ყრველთა მკვდართა და ცხორველთა“.

(დ. გურამიშვილი)

„ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერ:გამენტი,
მწუნხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა,
მშვიდობით, მშვიდობით, ამაოდ დაგენდე,
ელვარე სანდამოვ აღმას სა: ყურეთა“.

(გ. ტაბიძე).

ასეთი საზომების დაქტილური ტერფების გრაფიკული გამოხატულებანი შემდეგი იქნება:

11/11/11/11
3 3 3 3

მახვილთა განლაგების (კონფიგურაციის) პრინციპი იდეალურადაა დაცული.

დაქტილი გვხვდება ქორესთან ერთადაც. ასეთი საზომები ნარეკია; მაგ.:

„როზელმან შექმნა სამყარო//ძალითა მით ბლიერითა“
(რუსთაველი).

ან:

„იყო არაბეთს როსტევეან//მეფე ღმრთისაგან სვინანი“.
(რუსთაველი).

2 3 3//2 3 3
11/11/11//11/11/11

ან კიდევ (მეტრული მონაკვეთების გამოყოფით):

„უბრძანა: „გკითხავ საქმესა//ერთგან სანაუბნ: პროსა“.
(რუსთაველი).

3 2 3/2 3 3

„მათ ერთმანერთსა აკოცეს//პვეანან ყელგადარდ: ობილსა“.
(რუსთაველი).

2 3 3//2 3 3
11/11/11//11/11/11

რიტმული ვარიაციის ერთ-ერთ საფუძველს ქართულ ლექსში ქმნის ქორეულ და დაქტილურ ტერფთა ასეთი გაერთიანების

ხასიათი (სქემის თვალსაზრისით). „განდევლის“ პირველივე ტაეპი ნარევი ტერფების ხასიათს არეკლავს:

„სადაც დიდებულს მთასა მყინვარსა“.

(ი. ჭავჭავაძე).

2 3 2 3

/ს/სს/ს/სს

„მგრამ თვითონაც დანილ:უპება,

2 3 2 3

დაბად: ებულა ვინც კი ყრჩაღად“.

(გ. ლეონიძე).

მახვილიანთა კონფიგურაციის უარყოფა და ასეთ ერთეულთა გაერთიანება „მუხლებში“ (5:5) არ შეიძლება.

მეორე პეონი (ს/სს/) ჩვეულებრივ სქემაში ოთხმარცვლიან სიტყვათა კომპლექსის სახითაა წარმოდგენილი („ხელობითა“ ან „მერუსთველი“ და მისთ. ასეთ შეერთებათა ვარიაციები ბევრია). წმინდა სახის II პეონის მაგალითებია:

„დაპქროლვიდის და თრთოლვიდის,
ნავარდობდის შავარდნობდის“.

(ბესიკი).

ესაა ორტერფიანი მეორე პეონური სქემა ტაეპისა. ასეთივეა რუსთაველის ოთხტერფიანი მეორე პეონური საზომი:

„სამეფოსა ვაპატრონოთ, სახელმწიფო შევანახოთ“.

ს/სს ს/სს ს/სს ს/სს

მაგრამ, რადგან მაღალ შაირს ქორეული (ორმარცვლიანი) რითმა აქვს, ტაეპის ბოლოს მეორე პეონი იშლება (წყვილქორედ, დიქორედ) ასე — „შევა: ნახოთ“, რადგან რითმაა „ახოთ“, ე.ი. წმინდა მეორე პეონური საზომის მთელ სტროფში დაცვა

ძნელა, შეიძლება საუბარი მხოლოდ პეონურ ტენდენცი-
აზე – მეტრი დაბოლოებაში ან კლაზულაში (იხ. ქვემოთ) ორი
მახვილით იტვირთება ან ხშირად ორი ორმარცვლიანი სიტყვე-
ბითაა გამოყოფილი.

ქართულ ლექსში გვაქვს სამივე ტერფის გაერთიანება სა-
ზომის სქემაში. ასეთია 4-მარცვლიანი ტაეპის უმრავლესობა.

მაგ.:

„ტანო, ტატანო, გულწამტანო, უცხოვ მარებო“.

(ბესიკი).

ქორე დაქტ II პეონი // ქორე დაქტილი.

მღრ.:

„მირბის, მიმაფრენს უგზორუკვლოდ ჩემი მერანი“.

(ნ. ბარათაშვილი).

„სულს ბოროტო, ვინ მრგობმო ჩემად წინამძღვრად“.

(ნ. ბარათაშვილი).

ან:

„ალი ძვირფასო, მე შენის ხმით ვკითხულობ პუშკინს“.

(ტ. ტაბიძე).

მეტრული აგებულების მხრივ ქართულ სალექსო ტაეპში
გამოიყოფა ორი ელემენტი: დასაწყისი ანუ ანაკრუზა და
დაბოლოება ანუ კლაზულა.

ანაკრუზა (anacrusis) ეწოდება ტაეპის დაწყებას ერთი ან
რამდენიმე უმახვილო მარცვლით, ე.ი. როცა პირველ მეტრულ
მახვილს წინ უსწრებს უმახვილო მარცვალი (ან მარცვლები).
მუსიკაში ანალოგიური ელემენტია ტაქტის წინა ბეგრა, ე.წ.
Auftakt. ქართულ ლექსში ანაკრუზა, ჩვეულებრივ, ერთმარცვ-

ლიანია და სქემის თვალსაზრისით სისტემატურად გვხვდება მეორე პეონით დაწყებულ ტაეპებში. მაგ.:

„მე / რუსთველი ხელობითა...
ხამს / თავისსა ხეაშინდსა...
მიჯ: / ნურობა არის ტურფა...
შვიდ / მნათობთა უაღრესობს დართათა...
და / სუშბულს ის / ევარდა.
რას / ვადარო მზე სადარო – და მისთ“.

ორი ან მეტმარცვლიანი ანაკრუზა ქართული ლექსის ტაეპში მეტრული ნორმიდან გადახვევის სახით გვხვდება და უშუალოდ საზომის კონსტრუქციასთან არაა დაკავშირებული, ე.ი. სხვა რომელიმე ტერფის (მაგ., ანაპესტის სს/) გამოყენებით არ აიხსნება. ამიტომაც ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსში არ შეიძლება განხორციელდეს ანაპესტური საზომებისა, რომლის ნიმუშია ა. ბლოკის ტაეპი:

я +стоѣ/ меж+двумѣ/ фонаря(ми)

ეს გარემოება ქართული ენის აქცენტუაციის იმ თავისებურებებითაც აიხსნება, რომ მახვილი ქართულ სიტყვაში თავისუფალი არაა.

ანაკრუზა ზეგავლენას ახდენს ტაეპის ტემპზე (ნახ. ქვემოთ).

კლ ა უ ზ უ ლ ა მოიცავს სტრიქონთა მარცვლებს უკანასკნელი მეტრული მახვილიდან ბოლომდე. ქართულ ლექსში კლ ა უ ზ უ ლ ა ძირითადად სამგვარია: (1) ორმარცვლიანი ანუ ქორეული (ქალური), (2) სამმარცვლიანი (დაქტილური) და (3) ერთმარცვლიანი ან ვაჟური („ვაჟური რითმა“).

ქორეული კლ ა უ ზ უ ლ ის ნიმუშები:

„არას გარგებს სიმძიმელი, უსარგებლო ცრემლთა ღუნა.

არ გარდავა გარდუვალი მომავალი საქმე ზუნა“ (რუსთაველი).

„თვალთა ნარგისი დამდავისი შეგშენის მწველად

ყელსა ბროლებსა, უტოლებსა, გველი გყვა მცველად“ (ბესიკი).

„აჰა გააღეს დაკირული ლუსკუმის ქარი,
ვაგლახ! მასშიც კი შეპარულა ჯამთასელის ქარი“.

(კ. ჭიჭინაძე).

დაქტილური კლაუზულის ნიმუშებია:

„ცთების და ცთების, სიკედილსა ვინ არ მოელის წამისად;
მოვა შემყრელი ყოველთა ერთგან დღისა და ღამისად“.

(რუსთაველი).

„ხმა სკრავისა
ნელ ნარნარისა“.

(ნ. ბარათაშვილი).

„მოღის ზამთარი თეთრი ცხენით, ცივი ხელლებით;
ვითარცა მტერი და მშვენების შენის მრბეველი“.

(ანა კალანდაძე).

და მისთ.

„ვაჟური“, ანუ ერთმარცვლიანი, კლაუზულა ჩანასახის
სახით გვხვდება შავთელთან („არს: არს:“), XIX ს-ში კი –
ნ. ბარათაშვილთან („ჩვილის ყრმის: მისი ხმის“). XX საუ-
კუნის ქართულ პოეზიაში ამგვარი კლაუზულის კლასიკური
(დახვეწილი) ნიმუშები შექმნა გ. ტაბიძემ; მაგ.:

„პატარა ხალი, კოცნის შემდეგ რომ
დააჩნდა სახეს და წაშალა დრომ“.

ან:

„იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ,
იმგვარადვე მღევ... იმგვარადვე მკლავ“.

ქართული ტაების კლაუზულის ხასიათი განსაზღვრავს ქართული ორმარცვლიანი (ქორეული), სამმარცვლიანი (დაქტილური) და ერთმარცვლიანი (ვაჟური) რითმების სტრუქტურას.

კლაუზულის მარცვლებრივი სისრულის მიხედვით ქართული ლექსის საზომის სქემები შეიძლება მივიჩნიოთ ან მარცვალკეცილ (კათალექტიკურ), ან სრულ (აკათალექტიკურ) სქემად. მაგ., სრული ანუ აკათალექტიკური ტაებებია:

„მას უამბენ სჯანი ჩემნი, რა მჭირს ანუ როგორ ვბნდები,
შიდა უთხარ, ნუ გამწირავს, მისი ვარ და მისთვის ეკვდები“.

(რუსთაველი).

სრული დაქტილური ტაებებია:

„მსჯის გამრავლება ხელქმნილსა // სულთქმისა ზედა-ზედისა,
დავეიწყებთვარ სიკვდილსა, // ნახეთ ნაქმარი ბედისა.

(რუსთაველი)“.

¹ ქართულში ვაჟური რითმის შედგენის პირობაა ერთმარცვლიანი სიტყვების ტაების ბოლოს გამოყოფა და ექსპირაციით მისი გაძლიერება. ამ სისტემის რითმები გვხვდება რუსულსა და გერმანულში (прочь ночь, Nacht, kraft და მისთ.) მაგრამ დასახელებულ ენებში ერთმარცვლიანი ანუ ვაჟური რითმები აგრეთვე იქმნება ორ - და მეტმარცვლიანების ერთმარცვლიან სიტყვებთან შერითებითაც: *запомог. мог.*

Kraft Brudeschaft და მისთ. ქართული აქცენტუაცია ამგვარად გარითმვის საშუალებას არ იძლევა. მაგრამ მტკიცება, თითქოს, ერთმარცვლიანი ტერფი რადგან არ არსებობს, ამიტომ ქართულში შეუძლებელია რითმის დაკავშირება ტერფის ცნებასთან - უადგილოა. მეორე მხრივ, არაბულ-სპარსული მაგალითების მიხედვით გამართლება ქართული ემბრიონალური (ჩანასახი) „რიითებისა“ (მაგ., „ქალწულოდედოფალო“) - სრულიად უსაფუძვლოა, მარტო ბოლო ხმოვნების გარითმვა ქართულ ლექსში დაუშვებელია. რუსთაველის პოემის პირველი სტროფის (კატრენის) რითმაა „ერთი“, რომლის პირველ საბუენ ხმოვანს მახვილი ეცემა, რის გამოც არ შეიძლება მას შერითმოს ბგერები: არუთა: ერეთა: ურათა:

ქართული რითმა (და საერთოდ რითმა) - უეჭველად საბუენი (საყრდენი) მახვილიანი ხმოვნით უნდა იწყებოდეს.

მეტრული ტაქების ერთსა და იმავე ადგილას გაკვეთას ეწოდება ცეზურა (caesura – გაყოფა, გაკვეთა). ცეზურა სავალდებულოა გარკვეული სიგრძისა და სილაბური რიცხვის ტაქებისათვის, რომლებიც რთულ რიტმულ ერთეულს ანუ სტროფს (ხანას) ქმნის. ცეზურა მათ ყოფს ორ თანაბარ (იშვიათად კი – არათანაბარ) ნაწილად, რომელთაგან თითოეული დამოუკიდებელი ინტონაციური ერთეულია, მაგრამ აზრობრივად (სემანტიკურად) დაუნაწევრებელი. ცეზურით გაყოფილი ნაწილები იწოდება ნახევარტაქებებად, რომლებიც ხშირად სინტაქსურადაც დამთავრებული არის და ზოგჯერ მთელი ტაქის ფუნქციითაც აღიჭურვება. მაგ., ქართული ლექსის 16-მარცვლიანი ტაქის ნახევარი ამჟამად დამოუკიდებელი მეტრული რიგის სახით არსებობს (8-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური საზომები).

ცეზურის ტიპური ნიმუშია (ორი ვერტიკალი გაყოფას აღნიშნავს):

„ღლისით ვლეს და საღამო ჟამს // გამოუჩნდეს დიდნი კლდენი“.
(რუსთაველი).

14-მარცვლიან საზომში მეტწილად ორი მცირე ცეზურაა. მაგ.:

„უკან მომჩხავის /თვალ-ბედიით/ შავი ყორანი.“
(ნ. ბარათაშვილი).

ტაქებში ცეზურა ზოგჯერ ინტონაციური დაბრკოლების ხასიათს ატარებს, რაც სხვა ენების სილაბურ-ტონური სისტემებისათვისაც ნიშნეული თვისებაა. 16-მარცვლიან შაირში ასეთი დაბრკოლების ნიმუშია:

„მე გარდავსულვარ, სიბერე // მჭირს, ჭირთა უფრო ძნელია“.
(რუსთაველი).

ან:

„მან მოახსენა: დაღრეჯით // ზის, სჭირსო ფერ-შეცვლილობა“.
(რუსთაველი).

ქართულ საზომებში ცეზურის წინ კლაუზულა ჩვეულებრივ ორმარცვლიანი ან სამმარცვლიანია (ქალური ან დაქტილური). როცა ცეზურის წინა სიტყვა ფონეტიკური შემაღგენლობის მხრივ ზუსტად ან დაახლოებით ზუსტად მეორდება ტაეპის ბოლოს კლაუზულაში, ვლებულობთ ე.წ. ცეზურულ რითმას. მაგ.:

„ჩვენ საყვარელო თინაო, // მიწყვი მიღვიზარ წინაო“.

ქართულ კლასიკურ ლექსში ცეზურა უეჭველად არ გულისხმობს ტაეპის ორ თანაბარ ნაწილად გაყოფას. მაგ., ქართული თორმეტმარცვლიანი იამბიკოს მეტრიისათვის დამახასიათებელია მთავარი ცეზურა 5 ან 7 მარცვლის შემდეგ (ტაეპის მეორე ნახევარი ჩვეულებრივ 7-მარცვლიანია). მაგ.:

„ღვთისმშობელი და // ყოვლად პატიოსანი“ (დემეტრე მეფე).

ასეთი ცეზურა, რომელიც ქართულ თანაბარმარცვლიან საგალობლებში (ურითმო და რითმიან იამბიკოებში) არის დამკვიდრებული, მისი უცხოური (ბიზანტიური) წარმოშობისა და ქართული ლექსის რიტმული მეტყველებისათვის ნაძალადევი ხასიათის გამო, ჩვენს საერო პოეზიაში არ გავრცელებულა.

საერთოდ, ცეზურის აღქმა ხდება ჩვენს ცნობიერებაში, ტაეპის რეალური გაკვეთა კი არა.

რიტმი და სიტყვა

მეტრისა (საზომისა) და მისი სქემის პირობითი თუ რეალური ელემენტები (ტერფები) ტაეპის აქცენტური სისტემის განმსაზღვრელი ელემენტებია: ლექსთწყობის ყველა სილაბურ-ტო-

ნურ სისტემაში (გერმანულში, ინგლისურში, რუსულსა და ქართულში) ისინი დაახლოებით ერთგვარი და თანაბარი სახით არსებობს. მაგრამ რაგინდ იდეალურად ორგანიზებული იყოს ტაქსის საზომის თვალსაზრისით, ისინი უეჭველად ერთმანეთისგან განსხვავდებიან ბგერითი სტრუქტურის ცალკეული დეტალების მხრივ. რიტმის მთავარი ფაქტორი, მეტრი, სრულიად არ ამოწურავს რიტმის ცნებას. რიტმი ლექსის რეალური ბგერითი ფორმაა, რომელიც მეტრით რეგულირდება, მაგრამ მარტოოდენ ამ უკანასკნელით იგი არ განისაზღვრება. ტაქსა და სტროფში რიტმის თვალსაზრისით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მეტრისათვის ასატან და მასთან შეფარდებულ ვარიაციებს, რიტმული მრავალფეროვნების ცალკეულ ფორმებს, რომლებიც საზომის განმეორებებს არ წარმოადგენენ და ზოგჯერ მეტრის ერთგვარ წინააღმდეგობადაც გვევლინებიან. მეტრის ეს „ანტიპოდები“ განსხვავდება ლექსის ძირითადი საზომისაგან. მაგრამ პოტენციურად მაინც მეტრის ზეგავლენას განიცდის: წინააღმდეგ შემთხვევაში სალექსო ინტონაციის (საერთო ბგერითი წესრიგისა და მრავალფეროვნების) რიტმული ფარგლები დაიშლებოდა, ლექსი პროზას დაუახლოვდებოდა. თითოეული ლექსთწყობის ნაციონალური ხასიათი მჟღავნდება რიტმის, როგორც რეალური ჟღერის აღქმის დროს. მეტრულ სქემაში ლექსის სპეციფიკური ნიშნების ძიება კი სრულიად ამაო საქმეა. ამასთან, შეიძლება ამა თუ იმ მეტრის მოდელი არ იყოს ეროვნული წარმოშობის ან კიდევ, განყენებულად აღებული, სრულ ანალოგს ჰოულობდეს სხვა ენების სალექსო სისტემებში (მაგ., რუსთაველის მაღალი შაირის ქორეული ნახვეარტაეპი — „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე“ ანალოგიურია რუსული საზომისა).

ლექსის რეალური მეტყველების დროს ინტონაციის მხრივ ტაქებში გარკვეულ როლს თამაშობს წერტილები და მძიმეები, ცალკეულ სიტყვათა აქცენტური და სილაბური ოდენობანი და მათი ფონეტიკური აბრისი, ანუ სახე (მაგ., ქართულ ლექსში სხვადასხვაგვარად ჟღერს ოთხმარცვლიანი სიტყვები „მოგიყვი“

და „მოიარა“), შეძახილის ფორმები და თანდებულები („ჰე, ღმერთო, ერთო“, „ჰოი, დედანო“ და მისთ.), კლასუზულაში გვხვდება ცალკეულ ერთეულთა სემასოლოგიზაცია („აწი მწარე: შევიწამე: გავიწამე: წავე, წა, მე“; „და გულსა:დაგულსა“ და მისთანანი), და ისინი რიტმული ვარიაციების შინაგანი ელემენტებია. ამიტომაც, მეტრულად ერთფეროვანი ტაქები შეიძლება რიტმის მხრივ სრულიად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან. მეტრთან შედარებით რიტმი უფრო ფართო ცნებაა. რიტმი არ არსებობს მეტრის გარეშე, მაგრამ მეტრი არ შეადგენს რიტმის ერთადერთ კომპონენტს.

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სისტემებში (ინგლისურში, რუსულში, გერმანულში, ქართულში) მეტრული სქემის ფიქციური და რეალური ელემენტები (ტერფები, ანაკრუზა, კლასუზულა და ცეზურა) დაახლოებით ერთი და იგივეა (სხვადასხვანაირია მხოლოდ ტერფების რაოდენობა, მაგ., რუსულთან შედარებით ქართულს აკლია სამი ტერფი — იამბი (U/), ამფიბრაქი (U/U) და ანაპესტი (UU/)). რაც შეეხება რიტმს, ე.ი. ლექსის რეალური ბგერითი ფორმის ელემენტთა გარკვეულ სისტემას, ყველა სილაბურ-ტონურ სისტემაში იგი ღრმად ორიგინალურია. მაგ., რუსულ ლექსში საზომთან შედარებით რიტმის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება მახვილთა დაკლებებია, ინგლისურში — ძლიერი და სუსტი რეგიონების (ბგერითი ენერჯის ნაკადის ცენტრების) კანონზომიერი თანმიმდევრობა და მათ შორის არსებული მანძილების რხევადობა, ხშირად ცენტროიდების გადაადგილების თანხლებით (სკრიპჩერი), გერმანულში — აქცენტების ზუსტი განაწილება და მათი სიძლიერის დიფერენციაცია.

ქართულში მახვილის რიტმული როლი იმდენად საგრძნობია, რამდენადაც იგი ჩვენს ლექსთწყობას უდევს საფუძვლად და მას სილაბური ლექსთწყობიდან თვალსაჩინოდ გამოყოფს აქცენტების განლაგების სისტემური სახით. ყველა სერიოზული მკვლევარი ლექსთწყობისა (თეიმურაზ ბაგრატიონიდან და ბოლხოვიტი-

ნოვიდან მოყოლებული ვიდრე ნ. მარამდე) ამ მომენტს ხაზს უსვამდა. XX ს-ში აღნიშნულ საკითხზე პროფ. ი. ყიფშიძე წერდა: „... ქართული ლექსთწყობა ტონურ-სილაბურია, ე.ი. დაფუძნებულია როგორც მახვილის გარკვეულ განლაგებაზე, ისე მარცვლების რაოდენობაზე ტაქტებში“, ხოლო ნ.მარი წერდა: „ქართული ლექსთწყობა ერთსა და იმავე დროს ტონურ-სილაბურია...“ ერთსა და იმავე, მაგ., თექვსმეტმარცვლიან საზომში ტაქტს შეუძლია ტონურად სხვადასხვაობდეს იმისდამინედვით, დაიშლება თუ არა ცეზურებისგან ტაქტები ორ თანაბარ ნაწილად – ოთხმარცვლიანი ტერფები paenultima (11111/11111) ან ორ არათანაბარ ტერფებად – ერთი ხუთმარცვლიანად, მეორე სამმარცვლიანად (11111/111) ორივე antepaenultima მახვილებით. ამ საშუალებით განსაკუთრებული ოსტატობით სარგებლობს რუსთაველი. მაგალითებად შეიძლება გამოვლენს ორი, ერთ რიგში მდგომი ხანა (მოგვეყავს სტროფების თითო სტრიქონი):

„ერთა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა“.

„მამინლა ნახეთ მელექსე და მისი მოშაირობა“.

მოყვანილი ორი ლექსთწყობის ტონურ წაკითხვას თითოეულის შიგნით მოეპოვება ვარიაციები, თუმცა ნაწილობრივ ცეზურისა და განსაკუთრებით ტაქტის ბოლოს, რომელთანაც დაკავშირებულია შესაბამისი რითმის მოთხოვნილებაც, ასეთი ვარიაციები დაუშვებელია: ნაჩვენებ ადგილებში მახვილი უცვლელად მოუღის – მე-20 ხანაში მე-2 მარცვალს ბოლოდან, 21-ე ხანაში – მე-3 მარცვალს ბოლოდან¹.

ნ. მარმა ზუსტად და მალალ ლინგვისტურ დონეზე განსაზღვრა ქართული კლასიკური ლექსის ძირითადი ნიშნები – ტაქტში მახვილთა განლაგების ხასიათი, ერთი მეტრის სახეობის

¹ „ქველი ლიტერატურული ქართული ენის გრამატიკა“, 1925, №19.

ტონურობა ტერფებში (ქორეული და ქორე-დაქტილური კონფიგურაციები) და ქორეული და დაქტილური კადენციების ურყეობა რუსთაველის პოემაში (რითმების კლასიფიკაცია)¹.

ქართული ლექსის რიტმული ბუნების ერთ-ერთი თავისებურება მახვილთა შედარებით სიძლიერეშია. ამით აიხსნება განსხვავებული ტონალობა, კერძოდ, რუსთაველის 16-მარცვლიანი შაირისა, მაგ.:

1. „მე რუსთველი ხელობითა ვიქმ სქემესა ამადარი“ (4 მახვილი).

4	4	4	4
---	---	---	---
2. „მრდი, მარიხო, უწყალოდ დამჭერ ლახვრითა შენითა“ (6 მახვილი).

2	3	3	3	3	3
---	---	---	---	---	---
3. „დაჯე წყად ჭრთა ჩემა, ბლნად მრეცე ცრემლთა ტბასა“ (8 მახვილი).

2	2	2	2	2
---	---	---	---	---

ორმარცვლიანთა მახვილების შედარებით სისუსტე სამ- და ოთხმარცვლიანთა მახვილებთან შედარებით ფონეტიკურად საყეს-

¹ ქართულ მეტრიკაში, მის ყველაზე საუკეთესო წარმომადგენელთა შრომებში, ძირითადად ასეთი თვალსაზრისითა გაბატონებული და მის წინააღმდეგ ბრძოლა მყარ ნიადაგს მოკლებულია, რადგან ასეთი რამ ამახინჯებს ქართული ლექსიწყობის ბუნებას. ამ დამახინჯების სათავე მამუკა ბარათაშვილია (XVIII ს.), რომელმაც რუსთაველის შაირი უმახვილო „მუხლებად“ (4:4:4:4 და 5:3/5:3) დაკყო და მახვილის როლი არ გაითვალისწინა. ჩვენს დროში მ. ბარათაშვილის „მუხლის“ ცნება შეცვალეს ლინგვისტური ტერმინებით „სინტაგმა“ და „სეგმენტი“, მაგრამ ორივე ეს ცნება სრულიად პირობითად გამოიყენება ენის ანალიზის დროს (ბოლო ხანს ისინი თითქმის უარყოფილია), ხოლო სალექსო ტაქის რიტმის ანალიზისას კი — პრინციპულად უკუხაგდება. ა. ს. ლიბერმანი წერს: „მეტყველების ნაკადის სეგმენტაციაზე სხვადასხვა ქვეყანაში ერთდროულად ჩატარებულმა მუშაობამ... საყესებით ნათლად გვიჩვენა, რომ ფონეტიკურ დონეზე არაერთარი სეგმენტური ერთეულები, ამ სიტყვის საყოველთაო მნიშვნელობით, არ არსებობს... გამოირკვა, რომ თუ ჩვენ გვიჩვენა ვიმუშაოთ რეალური ბგერითი მატერით და არა საკუთარი წარმოდგენების ნაყოფით (რაც მეტყველების სეგმენტაციის საკითხში ფონეტიკას მუდამ თავს მოახვევს ფონოლოგიურ წარმოდგენებს), მაშინ ალოფონის [ფონემის ვარიანტი, — ა.გ.] ნაცულად საჭიროა შეტანა სხვა ერთეულისა, [რომელიც] უკეთ მასუბობს საგნის ვითარებას“ (А. С. Либерман, Исламская просодика, Л., 1971, გვ. 5).

ბით ასატანს ხდის სილაბური შედგენილობის (16-მარცვლიანი) მქონე ტაეებში აქცენტუაციის ასეთ მრავალფეროვნებას. არავითარი „მუხლედოვანებით“ ამ ფაქტის ახსნა არ შეიძლება.

ასევე გარკვეულ როლს თამაშობს ქართულში მახვილის გადაადგილება, რომელიც განსაკუთრებით აჩნდება ტაეების დაბოლოებას (კლაუზულას). თავისთავად ეს გამოწვეულია არა იმით, რომ ქართულში სიტყვები ნებისმიერად იტვირთება მახვილებით, არამედ იმით, რომ ნაკლები სიმკვეთრე ქართული მახვილისა რიტმის უადვილებს ხელოვნური სკანდირების მასალად გადააქციოს სიტყვა და თვითონ მახვილის ადგილიც მერყევი გახადოს. მიუხედავად ამისა, რიტმის ზეგავლენის საზღვრები შეზღუდულია და მახვილის გადაადგილების შემთხვევები ქართულში ისე ხშირი არაა, როგორც, მაგალითად, რუსულში ან ინგლისურში.

ქართულ ლექსში გვხვდება ტაეებში მახვილების დაკლება ან მახვილებით მისი დატვირთვა. ამ უკანასკნელის მაგალითია გურამიშვილის ტაეები:

ყმანსაზლბაღბოსატნ თერთი თუ ფარჩა
1 1 1 2 (5) 3 2 (5)

რიტმის თვალსაზრისით, ასევე გარკვეულ როლს თამაშობს ცეზურის წინ ერთმარცვლიანი სიტყვების აქცენტური ამპლიტუდის სუსტი ამალღებაც:

„ამოა, რომე კაცი კაცს/ამოსა ეუბნებოდეს,
მან გუგონოს, რაცა თქვანს//არ ცუდად წაუხდებოდეს
ღრდი ლხინია ჭირთა თქმან,//თუ კაცსა მოუხდებოდეს“.

(რუსთაველი).

ცეზურის წინა სამმარცვლიანი ტერფები (დაქტილები) ამ ტაეებში დეფორმირებულია — ენკლიტიკები მახვილებითაა დატვირთული და ისინი ტაეებებს, რიტმული თვალსაზრისით, „ექსცენტრულ“ იერს ანიჭებენ. ასეთი „ფონეტიკური ექსცენტრიზმი“,

მაგ., ინგლისურ ლექსთწყობაში, იშვიათი მოვლენა არაა (ომონდი).

რიტმის თავისებურების ერთ-ერთი ნიშანია ე.წ. გადატანა (enimbement). ესაა სტროფის ჩარჩოში სინტაქსური ზეგავლენის შემთხვევა, როცა ტაეპის დასასრული აზრობრივად მომდევნო ტაეპში გადადის. პირველი შეხედვით ეს იწვევს ერთგვარ ინტონაციურ კონფლიქტს მეტრსა და ტაეპის კადენციას შორის.

ქართულ რომანტიკოსებამდე გადატანა არ გვხვდება. ნ. ბარათაშვილმა პირველად შეარყია ეს კონსერვატიზმი:

„თვითონ მეფენიც უძლეველნი, // რომელთ უმაღლეს
ამო სოფლად არღა არის სხვა რამ დიდება, //
პშფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: // „როდის იქნება
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს“ // და აღიძვრიან
იმავ მიწისთვის, // რაც ღლეს თუ ზვალ თვითვე არიან“.

უახლეს ქართულ პოეზიაში გადატანა უფრო ხშირი მოვლენაა. ე.წ. ქართულ თავისუფალ ლექსში იგი სისტემატურად გვხვდება.

რიტმი და ინტონაცია ქართულ ლექსში, ტიმეი

ინტონაცია, საერთოდ, ტონის სიმაღლის ცვალებადობა (პრაქტიკულ მეტყველებაში, პროზასა თუ ლექსში). პოეტურ ნაწარმოებში იგი აღმოცენდება ამა თუ იმ რიტმული სურათის საერთო ფონზე, პოეტური ნაწარმოების ერთ-ერთ მხატვრულ თავისებურებას, უწინარეს ყოვლისა, ინტონაციის სიახლე ქმნის. ჩაზრუნაძისა და შავთელის ოდებს ახასიათებს პანეგირიკული ინტონაცია, რუსთაველის პოემას — ეპიკური თხრობა და მაღალი ლირიზმი და ა.შ. როცა ინტონაციური სიახლის აღქმა ქრება, პოეზიაში ფეხს იკიდებს რიტმული შაბლონი, გაცვეთილი, სტერეოტიპული განმეორებანი რიტმული ფლერისა. ამადლებული ტონის ხაზგასმა თუ ხმის დადაბლება, ეპიკური თხრობის კილო

თუ ლირიკული მიმართვა, აჩქარებული ტემპი, რიტმული ერთეულების დინებისა თუ მათი ანაზღაურული შეწყვეტა, განცვიფრება თუ ირონია, დეკლამაციური თქმის სიჭარბე თუ მელოდიურობა და ა.შ. — ყველაფერი ეს ქმნის ტაეპის ან მთელი სტროფის ინტონაციურ კონტურს (intonation contour), რომელიც დროის გარკვეულ ეტაპზე თავის საერთო ელფერს იცვლის და შეხამებულია ამა თუ იმ საზოგადოებრივი წრის ესთეტიკურ გემოვნებასა და მოთხოვნინებებთან.

მეტრული სტრუქტურის შიგნით ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ტემპი ან დაღმავალია (ქორეული და ქორე-დაქტილური საზომით დაწერილ ლექსებში, სადაც თითოეული რიტმული მონაკვეთის მწვერვალი მახვილით იწყება და იგი უმახვილო მარცვლების მეშვეობით ქვევით იხრება), ან აღმავალ-გარდაღმავალი. მაგ., 14-მარცვლიან ლექსში, რომლის ძირითადი საზომის ცენტრში ტონი იცვლება ერთმახვილიანი ოთხმარცვლიანი ტერფით, რომელიც წინა და მომდევნო ტერფების ორმახვილიანობის ანტიპოდს ქმნის ინტონაციის მხრივ (ბესიკის „ტანო ტატანო“, ბარათაშვილის „მერანის“ ცალკეული სტროფები). ინტონაციის თავისებურებას ქართულ ლექსში მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს აგრეთვე ის გარემოება, როგორი შედგენილობის სტროფებითაა იგი დაწერილი — თანაბარსაზომიანი (იზომეტრული) თუ არათანაბარსაზომიანი (ჰეტერომეტრული) სტროფებით. საერთოდ კი ქართული ლექსის მეტრს (და ლექსს მთლიანად) ნაკლებად ახასიათებს ჩქარი და აღმავალი ტემპი. რუსულ ლექსებს კი — ორივე სახის ტემპი ახასიათებს, თუმცა ჭარბობს აღმავალი — იამბური (U/), ამფიბრაქული (U/U) ან ანაპესტური (UU/) ტემპი.

რიტმი და ინტონაცია, აგრეთვე რიტმი და ტემპი, განსაზღვრავს ტექსტის ერთი მხარის მხატვრულ თავისებურებას — ავტორის ინდივიდუალურ პოეტურ დიქციას, ნაწარმოებისა და პოეტის ხმის შესატყვისობას ეპოქის სტილთან, საზოგადოებისა და მთელი ხალხის ცნობიერებასთან.

ქართული ლექსის რითმა

რიტმა ქართული ლექსის უაღრესად მნიშვნელოვანი ელემენტია. სხვა სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობათა მსგავსად ქართულშიაც იგი უბრალო სამკაულს კი არ წარმოადგენს, არამედ სალექსო კონსტრუქციის ორგანულ, კომპოზიციური დანიშნულების მქონე წევრს.

ისტორიულად ქართული რითმის სათავეები შორეულ საუკუნეებშია საძებარი. ქართულ ხალხურ პოეზიაში რითმა ნიშნდობლივ ელემენტებად ითვლება.

ქართული რითმა იცავს ერთგვარ ან დაახლოებით მსგავსი ბგერების (ხმოვნებისა და თანხმოვნების) განმეორებას უმთავრესად ტაეპების ბოლოს და ასრულებს გარკვეულ კომპოზიციურ დანიშნულებას თითოეული ტაეპის ცალკეულ ერთეულად გამოყოფისას (წარმოადგენს სიგნალს სტრიქონის მეტრული დასრულებისა). მსგავსი ბგერების განმეორება გვხვდება სალექსო ტაეპის თავშიაც („მუხლის“, ანუ დიპოდიის, ფარგლებში), ნახევარტაეპის ან კოლონის ბოლოსაც (ე.წ. „წინა ცეზურული რითმა“) და ბოლო რითმის წინაც (ე.წ. „უკანა ცეზურული რითმა“). ძირითადი კომპოზიციური და რიტმული დანიშნულებით აღჭურვილია უმთავრესად ტაეპთა ბოლო რითმა.

ქართული რითმა განიხილება: ა) კლაუზულის მხრივ (რიტმა და მეტრი); ბ) ადგილმდებარეობის მხრივ (რიტმა ტაეპებსა და სტროფში); გ) ბგერითი შედგენილობის მხრივ (რიტმის ეფონია); დ) მორფოლოგიისა და ლექსიკის მხრივ (რიტმა და სიტყვა).

კლაუზულის მხრივ რითმა იწყება უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვნით. კლაუზულა ქორეული, დაქტილური ან „ვაჟურია“ (ერთმარცვლიანი).

ქორეული ანუ ქალური რითმები წ/წრას; მ/ღწრას; ყ/წლის; ხეღის; არი:მკვ/დარი; გ/წლი: კრ/წლი და მისთ.

დაქტილური (სამმარცვლიანი) რითმები: ბ/წნამან: შროს/ანამან; სვ/ინანი; ყმ/ინანი; ასული: დ/ასული და მისთ. ვაჟური რითმები: რ/ომ: დრ/ომ; კვლ/ანვ: მკლ/ანვ: და მისთ. ოთხმარცვლიანი (ჰიპერდაქტილური) რითმები ქართულში ძალზე იშვიათად და ვერსიფიკაციული შემთხვევების სახით გვხვდება.

ადგილმდებარეობის მიხედვით ქართულ ლექსში ცნობილია შემდეგი სახის ძირითადი, უნტერვალო და ინტერვალ-იანი, გარეგანი რითმების: ა) მოსაზღვრე $abxb...$; ბ) ჯვარედინი $abab$; გ) გარემომცველი $adba, cdbc...$; დ) კიბური, როცა ბოლო გარეგანი რითმა მეორდება მომდევნო დასაწყისში: a/a : ტერნარ-ული რითმა $aab,ccb,ddb...$; 3) კვატერნარული რითმა $aaab$; მუდმივი შინაგანი რითმები ძირითადად სამგვარია: 1. ცეზურული, 2. წინაცეზურული და 3. უკანაცეზურული.

ეგფონის (ბგერითი) შედგენილობის მხრივ ქართულ ლექსში ცნობილია; 1. ზუსტი, 2. მდიდარი, 3. ღარიბი, 4. ღრმა, 5. ნაკლები, 6. ღია და 7. დახურული რითმები. ზუსტი რითმე-ბია: ტანსა: ბანსა (ა-ნ-ს-ა); ქებასა: ხლებასა (ა-ბ-ა-ს-ა); მდი-დარი რითმის ნიმუშებია: ზარიან: გვი/ზარიან; ხელი: ცხელი მოსრულნი: და სრული და მისთ, ღარიბი რითმებია: არი: ასი: ელი: ხენი და მისთ. ღრმა რითმის ნიმუშებია: არ ვინ მინა:გაირბინა: ჩაი/შალა: გაი/შალა და მისთ. ნაკლები ანუ არაზუსტი რითმები სხვადასხვა სახისაა, მათში უმთავრესად კლაუზულაში შემავალი ბგერების (ხმოვნების და თანხმოვნების) განსხვავებებთან. გვაქვს საქმე. როცა კლაუზულის ხმოვნები ერთნაირია, ხოლო თანხმოვნები სხვადასხვანაირი – გვაქვს ასონანსი (აყვირა:პტირა და მისთ.). როცა კლაუზულაში მახ-ვილიანი და უმახვილო ხმოვნების იგივეობა დარღვეულია, ხოლო თანხმოვნებისა არა – წარმოიშობა კონსონანსი (გონება: ხსენება და მისთ.), არაზუსტი რითმის სახეა არათანაბარმარცვლიანი და არათანაბარმახვილიანი რითმა (ბუქდა: გაუქდა, რამ:ზაიამ“ და მისთ.). ღია რითმებია:

ტვერი; ბევრი; ძნელა: მქნელია და მისთ. დახურული რითმების ნიმუშებია: მას; ქვას; სდიან; ზღიან; ველად; ხელად; დაეზადენით: დადენით და მისთ.

მორფოლოგიისა და ლექსიკის მხრივ ქართული რითმა შეიძლება იყოს ზმნისეული, ზედსართავისეული, ძირისეული, შედგენილი, ომონიმური, შეთავსებული (შეცული), ტავტოლოგიური, ახალი, ბანალური (გაცვეთილი) და ეგზოტიკური; ცნობილია გაბმული რითმა (პანტორითმა), როცა ორი სტრიქონი მთლიანად გართმულია.

დამატებით აღსანიშნავია შემდეგი ფაქტები:

ქართული რითმის ისტორიაში რუსთაველს აყავს ქორეული და დაქტილური რითმა უმაღლეს მწვერვალზე, საშუალო საუკუნეების არც ერთი ერის პოეზიაში არ მიუღწევია რითმას ანალოგიურ სრულყოფილებამდე. უპირველესი ნიშანი რუსთაველის რითმისა მისი აკუსტიკური და სემასიური (აზრობრივი) მრავალფეროვნებაა საბჯენი მახვილიანი ზმოვნოდან მოყოლებული უკანასკნელ ბგერამდე (ღია თუ დახურულ რითმებში). რუსთაველი აღწევს იშვიათ მუსიკალურობას და შინაარსეული ნიუანსების თამაშს; ამასთან, რითმა მასთან კარგავს ექსპერიმენტული, თვითმიზნური ვარჯიშისა და ხელოვნურობის ნიშნებს. რითმა არსად არ აფერხებს რუსთაველის სტროფის, როგორც ეპიკური თხრობის ან პერსონაჟის მონოლოგის (სტროფის) სიღრმული სტრუქტურის გამოვლინებას, მკითხველის ყურადღების ფიქსირება მისი რითმების დინებაზეა — მუდამ სტროფის ემოციური და ინტელექტუალური აღქმის თანმხლები პროცესია. ამ მხრივ რუსთაველის რითმის ფუნქცია განსხვავებულია ქართველი მეხოტბეების (ჩახრუხამე, შავთელი) ვერსიფიკაციული თვითმიზნურობისაგან. ქართველ რომანტიკოსებამდე რუსთაველის რითმას ნორმის მნიშვნელობა ჰქონდა.

XIX საუკუნის I ნახევარში ქართული რითმა დეკანოზიზაციას განიცდის, უმთავრესად რუსული ვაჟური რითმის თვალთ ათვისების ნიადაგზე. ქართველ რომანტიკოსებთან ეს

მოვლენა ძალზე თვალსაჩინოა. არაზუსტი, უმთავრესად არათანაბარმახვილიანი, რითმების გაჩენა მათთან იმ გარემოებას უნდა მიეწეროს, რომ ორ ან სამმარცვლიან სიტყვებთან ერთმარცვლიანი სიტყვის ტაეპის ბოლოს გართიმვა თავისებურად იქნა გაგებული და ათვისებული. მაგ., თუ რუსულში ანაპესტურ სიტყვას ვაჩემორ შეიძლება გაერთიმოს ერთმარცვლიან მორ, ეს მოვლენა მექანიკურად იქნა გავრცელებული ქართულ ლექსზე და მივიღეთ „აკუსტიკური ანომალია“: „სამეფოს: როს“ და მისთანანი.

კლასიკური რითმის ხელახალი აღორძინება აკაკისა და ვაჟას სახელს უკავშირდება — პირველთან იგი აიხსნება პოეტის მიერ ქართული ენის მელოდიურობის იშვიათი შეგრძნობით, მეორესთან — ხალხური პოეზიის ზეგავლენით.

ჩვენს დროში ქართული რითმის ჯადოქრად გვევლინება გ. ტაბიძე, რითმის აკუსტიკური მხარის მრავალფეროვნება მასთან გარკვეულ ზღვარს აღწევს. გ. ტაბიძე პირველი შემომტანია ზუსტი ვაჟური რითმისა ქართულ ლექსთწყობაში. ამასთან, რითმა მასთან ხან წმინდა მუსიკალური პასაჟის გრძლად დამთავრებულ კადენციას უახლოვდება („საიმდროოდრო“), ხან — ფერთა ლივლივის ილუზიას ქმნის: „სილაჟვარდე: სილაში ვარდი“. აღსანიშნავია, რომ ეს უკანასკნელი რითმა ლექსის სათაურსაც წარმოადგენს და იგი ლირიკული პიესის ვარიაციული წვერია, ე.ი. რითმა მასთან ზოგჯერ ლექსის თემადაც იქცევა. ეს მკაფიოდ ჩანს ისეთ სტროფში, როცა ტაეპის არქარებული ტემპი ჰიპერაქტუაციის სისტემის სახითაა განხორციელებული:

„ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფრთლები მიჰქრიან ქარდაქარ;
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის;
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ“.

სტროფის ემოციური ხასიათი რეალიზებულია თავისებური „მუსიკალური ალოზმით“, როცა აქცენტური დარტყმები ნთქავს მთელი პასაჟის აზრობრივ მხარეს, სამაგიეროდ, ქროლის ხმაურს ორკესტრული რითმით გადმოსცემენ.

ქართული პოეზიის ახალი და უახლესი თაობის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი ქართული ღრმა და ზუსტი რითმის მფლობელია: სმენა გაფაქიზდა რითმის საბჯენი (საყრდენი) აქცენტისადმი. ამასთან, ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსში რეალიზებულია რითმის ოთხივე სახეობა: ვაჟური, ქალური (ქორეული), დაქტილური და იშვიათად ჰიპერდაქტილური. სილაბურ სისტემებში ასეთი რამ წარმოუდგენელია: იქ გაბატონებულია ან ვაჟური, ანუ ერთმარცვლიანი რითმა (მაგ., ფრანგულში), ან ორმარცვლიანი, ქალური (პოლონურში, იტალიურში...).

ქართული ლექსის სტროფი

განსაზღვრული რაოდენობის ტაქების შეხამებას მთლიანი მეტრული ერთეულის სახით ეწოდება სტროფი, ანუ ხანა. სტროფი თემატურად და კომპოზიციურად დამთავრებული წვერია ლექსისა და კანონზომიერად მეორდება ნაწარმოებებში. მაგრამ სტროფის კომპოზიციური დამთავრებულობა არ გულისხმობს მის იზოლირებულ, განცალკევებულ ადგილს ნაწარმოების მთლიან წყობაში. ცალკეულ სტროფთა შორის კავშირი შედარებით ძლიერია ან ნაკლებად ძლიერი.

ცნობილია რითმიანი და ურითმო სტროფები. ანტიკურ (ბერძნულ და ლათინურ ანუ რომაულ) პოეზიაში სტროფი ურითმო იყო. ქართული ლექსისათვის ძირითადად დამახასიათებელია რითმიანი სტროფი. მარტოოდენ თანაზომიერი ტაქისაგან შედგენილ ხანას თანაზომიერი ანუ იზომეტრული სტროფი ეწოდება, სხვადასხვა რაოდენობის მარცვლების 518

მქონე ტაეპებისაგან შედგენილ ხანას კი — არათანაბარზომიერი ანუ ჰეტერომეტრული. ქართულ პოეზიაში ორივე სახის სტროფია გავრცელებული. როგორც მოსალოდნელი იყო, ყველაზე ხშირია მაინც ოთხტაეპიანი სტროფი — ერთრითმიანი (მონორითმიანი) კატრენი (რუსთაველის სტროფი, გურამიშვილი, XVI — XVIII სს. ქართული სტროფების უმრავლესობა). უძველესი პერიოდიდან ქართულ სასულიერო პოეზიაში (კერძოდ, ჰიმნოგრაფიაში) ძირითად ფორმად მიღებული იყოს ხუთტაეპიანი ურითმო (შიგადაშიგ რითმიანი) სტროფი — 12-მარცვლიანი მეტრის მქონე ქართული იამბიკო. ქართული საგალობლების ტექსტების სტროფული ოდენობანი არათანაბრტაეპიანებია და მათ რიტმს, როგორც ჩანს, გალობის მელოდიკა და ამ მელოდიკასთან დაკავშირებული კანონები განსაზღვრავდა (მაგ., „ძლისპირნი“-ს რიტმს და სხვ.).

ქართული კატრენის გენიალური ნიმუშია „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფი, იზომეტრული:

„ჩემთვის გარდახდა მას აქეთ // გაყრა მზისა და ქედისა;
ოდენ მოდენა ცრემლისა // მჭირს, ველთა მისაღბელისა;
მსჯის გამრავლება ხელმქმნილსა // სულთქმისა ზედა-ზელისა,
დავეიწყებოვარ სიკვდილსა, // ნახეთ ნაქმარი ბედისა.“

ქართულ კლასიკურ პოეზიაში (VII — XVIII სს.) იზომეტრული სტროფების ტაეპური რაოდენობა 2—დან 10—მდე აღწევს. განსაკუთრებით ჩვენს საუკუნეში ფეხს იკიდებს სტროფის შინაგანი მრავალფეროვნება (ტაეპში მარცვალთა რაოდენობებისა და გართმვის სხვადასხვა სახის მხრივ).

ძველქართულ პოეზიაში არათანაზომიერი (ჰეტერომეტრული) სტროფის ბრწყინვალე ნიმუშების შემომტანია დავით გურამიშვილი. XIX საუკუნეში ასეთი სტროფები მკვიდრდება ჯერ რომანტიკოსებთან (უმთავრესად რუსული და დასავლეთევროპული პოეზიის გავლენით), ხოლო XX საუკუნეში პირველად ქართველი სიმბოლისტები მიმართავენ სისტემატურად მანამდე სპორადულად და აქა-იქ გამოყენებულ იზომეტრულ სტროფებს

ან უფრო ვრცელი სტროფული სტრუქტურის მქონე ლექსებს (მაგ., სონეტს, რომლის I და II სტროფები ოთხტაეპიანია, მონორითმული ან ინტერვალრითმიანი და ბოლო ორი სტროფი კი — სამტაეპიანები).

სტროფის მხატვრულ ღირსებას განსაზღვრავს მისი სიღრმული სტრუქტურის ხარისხი, სახეობრივი ანსამბლის სიმდიდრე, პოეტის ემოციური და ინტელექტუალური მხარე, მისი ხედვის მოულოდნელობა და ა.შ. სტროფი ან რაიმეს ხატავს რელიეფურად ან მედიტაციათა ფორმაში აყალიბებს ავტორის აზრს, ემოციებს, ან კიდევ ავტორის მიერ გარესამყაროდან მიღებულ შთაბეჭდილებას სთავაზობს მკითხველს. სტროფი ლექსის თემატური და აზრობრივი ფოკუსია. მაგრამ მთელ რიგ პოეტებთან ტექსტი სტროფებად არაა დანაწევრებული და პოეტური მეტყველება უწყვეტელი დინების ხასიათს ატარებს — დისკრეტობის (წყვეტილობის) მომენტს მათთან ენაცვლება უწყვეტელი ინტონაციური ნიაღვარი. ასეთი პოეტური მეტყველების (ე.ი. ასტროფული სტრუქტურის) მქონეა ვაჟა-ფშაველას ვრცელი ლირიკული შედევრები და მისი გენიალური ეპიკური ქმნილებანი.

თანამედროვე ქართულ პოეზიაში იგრძნობა გარკვეული ტენდენცია ასტროფულობისადმი.

ქართული თავისუფალი ლექსი

თავისუფალი ლექსის გარეგნული ნიშნებია ტაეპების არათანაბარმარცვლიანობა და ზოგჯერ რითმის უქონლობაც. ქართულ, რუსულ და უცხოურ ლექსთწყობათა ისტორიაში ვერლიბრი უფრო ნაკლებად გვხვდება, ვიდრე გარკვეული საზომით დაწერილი რითმიანი ლექსები. XX საუკუნიდან კი იგი საბოლოოდ მკვიდრდება ერთ-ერთ სალექსო ფორმად.

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სისტემებში იზომეტრული სტროფებისაგან შედგენილ პოეტურ ნაწარმოებს თავისუფალი ლექსის სახით უპირისპირდება მარცვალთა სხვადასხვა რაოდენ-

ნობა და აქცენტური რიგის არაორგანიზებული ხასიათი ტაეპე-
ბში. ასეთ ლექსს რიტმი, როგორც ბგერითი სისტემა, არ გააჩ-
ნია, მაგრამ ეს უკანასკნელი მასში მონაწილეობს, როგორც გან-
წყობა და ორიენტაცია თვითონ სისტემაზე, მეტრზე, როგორც
პოტენციურ ფაქტორზე, ე.ი. საზომს თავისუფალ ლექსში ცვლის
საერთო რიტმული იმპულსი, როცა მეტრის გამოვლენის
ლოდინი არ მართლდება. რიტმზე განწყობის ასეთი ფუნქციით
თავისუფალი ლექსი მკვეთრად განსხვავდება პროზისაგან, რის
გამოც ვერლიბრი არასოდეს იქცევა პროზად, ხოლო ე.წ.
„რიტმული პროზა“ — ლექსად. თავისუფალ ლექსში „რიტმული
უწესრიგობა“ კანონზომიერებისადმი მიდრეკილების სახით ვლინ-
დება, პროზაში კი — იშვიათი „მეტრულ-რიტმული წესრიგი“ სი-
უჩუეტის ზეგავლენით იშლება და ფუნქციურად ზედმეტი ხდება,
არასავალდებულო და ხშირად ხელისშემშლელ ელემენტებად
იქცევა ან თხრობის თანმხლებ, ზედმეტ რეკვიზიტად რჩება.

მეორე დამახასიათებელი თვისება თავისუფალი ლექსისა არის
რიტმულ-სინტაქსური პარალელიზმი, მსგავსი ტაეპე-
ბისა და გამოთქმების პერიოდული განმეორებანი, რომელნიც
მეტრის მხრივ მკაცრად მოწესრიგებული ტაეპის განმეორებათა
სანაცვლო ანუ საკომპენსაციო როლს ასრულებს. სტროფის
მაგივრობას თავისუფალ ლექსში სწევს უთანაზომო და
გაშლილი რიტმული წინადადების სისტემა.

ამრიგად, სინტაქსური პარალელიზმები თავისუფალი ლექსის
ერთ-ერთი სტრუქტურული ნიშანია. თითოეულ ასეთ სინტაქსურ
ერთეულს (პოეტურ „წინადადებას“) მთელი ლექსის გასწვრივ
მკაფიო აქცენტური წესრიგი არ აქვს (მაგ., თანაბარმახვილ-
იანობა), მას არც სილაბური (მარცვლებრივი) თანაბარი რაოდე-
ნობა ახასიათებს. მაგრამ მეტყველების დინების პროცესში ლექსის
შინაგანი ფაქტურა თავისთავად ავლენს ასეთ თანაბრობათა
აღდგენის ლოდინს. სწორედ ეს მოვლენა რადიკალურად განასხ-
ვავებს ვერლიბრს ე.წ. „რიტმული პროზისაგან“ და, საერთოდ,
პროზისაგან, ამასთან, ვერლიბრში არცთუ იშვიათად გვხვდება
ორი ან მეტი ტაეპი თანაბარი ოდენობით, მაგრამ ეს მოვლენა კა-

ნონის ხასიათს არ ატარებს და იგი ლექსის თავისუფალი დინების დროს კონსტრუქციული ფაქტორის დანიშნულებას არ ასრულებს.

პოეტური სემანტიკის თვალსაზრისით, თავისუფალ ლექსში მეტყველების მეტაფორულ სტილს ენაცვლება თქმის რეალიზში, სიტყვათა საგნობრივი მნიშვნელობის ხაზგასმა.

XX საუკუნის ფრანგულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსი შექმნა პოლ კლოდელმა. ამ ფორმას იცავს პოეტი პერსიკ. ინგლისური ვერლიბრის შესანიშნავი ოსტატია თომას ელიოტი. ამერიკულ პოეზიაში ვერლიბრის დიდი ხელოვანი იყო უოტ უიტმენი, უფრო ადრე კი – უოლეს სტივენი. რუსულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის საუკეთესო ნიმუშები შექმნეს აფეტმა, ა. ბლოკმა, ვ. ხლებნიკოვმა, ო. მანდელშტამმა, მ. კუზინმა და სხვ. ქართული ვერლიბრის ერთ-ერთ უძველეს ნიმუშად პირობითად შეიძლება მივიჩნიოთ თეიმურაზ პირველის „თამარის სახე დავით გარეჯას“ (I ხანის გამოკლებით), XIX საუკუნეში – ალ. ორბელიანის „რუსთაველს“ და სხვ. ჩვენს დროში თავისუფალი ლექსები უწერიათ: გ. ტაბიძეს („თოვლი იყო ირიბი“ და სხვ.), კ. ჭიჭინაძეს, ტ. გრანელს, მუხრან მაჭავარიანს („ჭოლა“), გ. ლეონიძეს და სხვ. მოგვაქვს ერთი მაგალითი:

„თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი

დიკენსის გმირივით ცეცხლთან ჩაფიქრება.

ელვარებს ღუმელი. ვფიქრობ, საცაა ცეცხლიც ჩამიქრება.

გაიღო ფანჯარა. თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი.

იფანტება თეთრი ფიქრები, იფერფლება ხელნაწერი...

ნუ ჩამიქრები... და იქაც, შიგნით, სულში...

თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი.“

(გ. ტაბიძე „თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი“).

სინტაქსურ-ლექსიკური პარალელიზმი, მარცვალთა არათანაბარი რაოდენობა ტაქტებში, მეექვსე ტაქტის ურითმოდ დატოვება – ამ ნიმუშის ის თვისებაა, რომელიც თავისუფალ ლექსს აქვს. თანაც პოეტურ მეტყველებას წარმართავს რიტმი, როგორც

შინაგანი იმპულსი, მისი ფუნქცია და არა სისტემა (აქცენტურ-სილაბური).

თავისუფალ ლექსში ზოგჯერ განზრახ ცალკეა გამოყოფილი ერთმარცვლიანი სიტყვა და იგი ემოციურად და ინტონაციურად ხაზგასმულია.

საზოგადოდ, ვერლიბრის კიდევ ერთ-ერთი ნიშანია პოეტური აზრის გაშიშვლება. ამ სალექსო ფორმის განმტკიცების წინაპირობა ღრმა პოეტური აზროვნებაა. ამიტომ შეიძლება ბევრი ვერლიბრი დაიწეროს, მაგრამ შედარებით ეპიგონური ან ტრადიციული პოეტური ფორმის სიმალღეს ვერ მიაღწიოს, რასაც „კანონიკურ“ ლექსში მუსიკალური ან ემოციური ნაკადი პოეტური აზრისაგან დამოუკიდებლად აღწევს, თავისუფალ ლექსში მის ნაცვლად პირველ პლანზეა წამოწეული მსჯელობის აქტი, რომელიც თუ ღრმა არაა, ვერლიბრს მოსაწყენ და ამორფულ მეტყველებას უახლოვებს. ამიტომაც, რომ თავისუფალი ლექსის საუკეთესო ნიმუშები მხოლოდ დიდ პოეტებთან გვხვდება.

მყარი სალექსო ფორმები

ზოგად ლექსმცოდნეობაში სალექსო კომპოზიციათა მრავალნაირი სახეობაა აღნუსხული. მათ შორის აღსანიშნავია ეგრეთ წოდებული „მყარი ფორმები“, რომელთა სიმყარე ან რითმების განსაზღვრულ რაოდენობასა და თავისებურ განლაგებას ეფუძნება, ან განსაკუთრებულ საზომს მოითხოვს, ან ტაქების გარკვეულ რიცხვს ექვემდებარება, ან კიდევ ტაქების აუცილებელ გამოვლენას ემორჩილება. ეს კომპოზიციები სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ხალხის პოეზიაში წარმოიშვა და მეტ-ნაკლებად გავრცელდა მსოფლიო წყობილსიტყვაობაში. მყარ სალექსო ფორმებს მიეკუთვნება, მაგალითად, ანტიკური (ბერძნულ-ლათინური) პოეზიიდან მომდინარე საფოს სტროფი, ალკეოსის სტროფი, არქელოქეს სტროფი, აღმოსავლური წარმოშობის ყაზალი, ურლამა, მუსალასი, ყოშმა, რობაი, ბურაბაჰი, მუხამ-

ბაზი, მალაიური პანტუმი, ევროპული წარმომავლობის ვილანელი, ტერცინა, სექსტინა, ოქტავა სიცილიანა, ტრიოლექტი, სპენსერის სტროფი, რონდელი, რონდო, ფრანგული ბალადა, სონეტი და ასე შემდეგ.

გავეცნოთ ზოგიერთ მათგანს:

ყაზალი. ყაზალის სამშობლო არაბეთია. სპარსულმა პოეზიამ ფართოდ გაუღო კარი ლირიკულ ნაწარმოებთა მოქნილ ფორმას. იგივე ითქმის ტაჯიკური, აზერბაიჯანული, უზბეკური, ინდური, პაკისტანური და სხვა ხალხების პოეზიის თაობაზე.

ყაზალის სტროფულ-რიტმული მოდელია: $aa\ xa\ xa\ xa...$ (X აღნიშნავს გაურითმავ ტაქსს).

ეს ნიშნავს: ყაზალი ბეითებისაგან (ანუ ორტაქტოვანი სტროფებისაგან) შედგება, ერთ საზომსა და რითმას ემყარება, პირველი ბეითის ორივე ტაქტი გარიტმულია, დანარჩენ ბეითებში კი მხოლოდ ღუწვი ტაქტები ირიტმება.

ყაზალის ქართული ნიმუშებია: დავით ბატონიშვილის „რა შევიქმენ სოფლისაგან ესრეთ მწარედ განაწირი“, გიორგი თუმანიშვილის „მუხთალმან ამა სოფელმან“, იოსებ მელიქიშვილის „სევდის მტარვალთა დამიჭრეს გული“, ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ჭმუნეის მახვილი“, გალაკტიონ ტაბიძის „სიმღერავ!“ „ხეალ დაიწყება“...

საკმაოდ ხშირია შემთხვევები, როცა ყაზალის რითმას რელიფი მიაცილებს. ასეთია, მაგალითად, ალექსანდრე აბაშელის ერთი ლექსი, რომელშიც რითმა „ინა“-ს უშუალოდ მიჰყვება ორსიტყვიანი რელიფი „მზე ამოდის“:

„სიომ სარკმელს შეჰსისინა: მზე ამოდის!
გააცინა ფანჯრის მინა: მზე ამოდის!
შემომძახა: ცისკიდეზე ქორწილია,
და შენ რაღამ დაგაძინა: მზე ამოდის!
მიწამ თმები გაიშალა ზურმუხტისა,
ცამ ღრუბლები ააფრინა: მზე ამოდის!
ცის ასული ისე მოსჩანს ცეცხლის ნაეში,
ვით ქალწული პაწაწინა: მზე ამოდის!

დღე ებრძოლა ღამის თავადს და ქალწული
მან საცოლედ დაირჩინა: მზე ამოდის!
დღე ჯვარს იწერს ცის ასულზე დილით ადრე,
ლაჟვარდს ოქრო დაეფინა: მზე ამოდის!
აჰა, საქმრო მოახლოვდა ღრუბლის ჯვარით
და მონახა ქალის ბინა: მზე ამოდის!
ცეცხლის ტუჩით ჰკოცნის ვაჟკაცს პატარძალი,
კოცნამ ცეცხლი გააჩინა: მზე ამოდის!”

რედიფიანი ყაზალა აგრეთვე გალაკტიონ ტაბიძის „დღეს დღეები ეცლება“, ოღონდ, ტრადიციულ ყაზალებთან შედარებით, აქ ოდნავი ცვლილება შეინიშნება: პირველი ორი ტაეპი ურედიფოა, ხოლო მეორე ტაეპში ნახმარი სარითმო სიტყვა („დავკარგე“) რედიფად მისდევს დანარჩენ ლუწ ტაეპებში გამოყენებულ რითმულ ერთეულებს. გარდა ამისა, მესამე ტაეპიდან მოყოლებული ყველა კენტი სტრიქონი ერთი მეორეს ერთიმება:

„დღეს დღეები ეცლება მშვიდი და მოავკარგე,
გაპქრა ის ქარიშხალი – ის სიცილიც დავკარგე,
ღამით რომ დასცქეროდა მარტოობას სანთელი,
ის რითმები, ის ცეცხლი, ის წიგნები დავკარგე,
დავწვი ხელნაწერები! სუსხი და ჟრუანტელი,
იმ ედემთან არასდროს არ ვიქნები... დავკარგე.
გრივალმა გაიტაცა პოეზიის მანდილი
ძვირად მოპოებული, მწარ მიგნებით – დავკარგე,
ყველაფერი დავკარგე... უცებ გაკრთა სინათლე,
მოვიპოვე ყოველი, რაც იქნება – დავკარგე.“

უჩლაძე. უჩლაძე აზერბაიჯანული ფოლკლორის ტერმინია და სამეულს ნიშნავს. ამ ტერმინით ისეთი ლექსი ივარაუდება, რომლის თითოეული სტროფი სამი ტაეპისაგან შედგება, ხოლო ყოველ სტროფს, ჩვეულებრივ, ორტაეპოვანი რეფრენი ემატება. რითმათა განლაგების მხრივ, არსებობს უჩლაძის ორი ძირითადი სახეობა.

A. უჩლაძის პირველ სახეობაში სტროფის პირველი სამი ტაეპი საერთო რითმას ემყარება, სარეფრენო ორტაეპელი კი

განსხვავებულ რითმას მოითხოვს. მისი სტროფულ-რითმული მოდელია: $aaaB_1B_2$, $cccB_1B_2$... თვალსაჩინოებისათვის დავიმოწმით დიმიტრი თუშანიშვილის „ახალ აღნაგო“ (პირველი, მეორე და მეექვსე სტროფები):

„ახალ აღნაგო სულო და	a
ედემში აღმოსულო და	a
ჩემს ეტლზედ დანერგულო და	a
სიცოცხლეს შენგან მოველი,	B_1
უკვდავება ხარ ცხოველი.	B_2
ორის კვირისა მთვარეო,	c
ნათელ-ბრწყინვალე დარეო,	c
ანგელოზთ მიწყევ მდარეო;	c
სიცოცხლეს შენგან მოველი	B_1
უკვდავება ხარ ცხოველი.	B_2
მთის ვარდო, ნამით ცვრეულო,	d
ყვავილთ ხელმწიფად რჩეულო,	d
კეთილ ჰფშვით მარად ჩეულო,	d
სიცოცხლეს შენგან მოველი,	B_1
უკვდავება ხარ ცხოველი.“	B_2

ურღამის პირველ სახეობას მიეკუთვნება აგრეთვე ალექსანდრე ჭავჭავაძის „მსურდა ოხრვა“, „ქენებით ვხმოვანებ“, დავით ბატონიშვილის „ესე ხელხება მომენება“, გიორგი თუშანიშვილის „ვეფუტავ: კრონოსი დია და“, იოსებ მელიქიშვილის „ვიხილე რა საყვარლის განკიდება“, თამაზ ქობულაშვილის „ნუ სტირ, საყვარელო, მოვალ“, ჰაზირას „აღსდევ, თამარ დედოფალო“, უცნობი ავტორის ლექსის „ნარგიზოვან წალკოტს ნარგი“ და სხვანი.

ილია ჭავჭავაძის ლიტერატურულმა თაობამ ურღამას სინკრეტული ელემენტები ჩამოაცილა და საკუთრივ ლიტერატურული იერი შესძინა. ასე შეიქმნა ურღამის პირველი სახეობის მშვენიერი ნიმუში — რაფიელ ერისთავის „სამშობლო ხვესურისა“. სიცხადისათვის ავიღოთ პირველ-მეორე და ბოლო სტროფები:

„სადაც ეშობილვარ, გაეზრდილვარ და მისროლია ისარი, a
 სად მამა-პაპა მეგულის, იმათი კუბოს ფიცარი, a
 სადაც სიყრმითვე ეშობილვარ, — ჩემი სამშობლო ის არი. a
 არ გავცელი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა, B₁
 არ გავცელი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა. B₂

მე მირჩენია სალი კლდე, თოვლიან-ყინულიანი, b
 ორბი რომ ბუდობს, ჩანჩქერით გადმოჰქუეს ბროლი წყლიანი, b
 ჯიხვი და არჩვი მეყოფა, ხორცი აქვს მარილიანი... b
 არ გავცელი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა, B₁
 არ გავცელი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა. B₂

სამშობლო, დედის ძუძუი, არ გაიცვლების სხვაზედა, c
 ორიე ტკილია, ძმობილო, მირჩენის ორსაე თვალზედა, c
 როგორც უფალი, სამშობლოც ერთია ქვეყანაზედა... c
 არ გავცელი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა, B₁
 არ გავცელი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა“. B₂

B. უჩლამის მეორე სახეობაში პირველი სტროფის ყველა ტა-
 ები საერთო რითმას ემყარება, მეორე და შემდგომ სტროფთა
 პირველი სამი ტაეპი თავ-თავის რითმას ეფუძნება: ამასთანავე,
 მათი ბოლო ორტაეპედები უცვლელად ანდა მეტ-ნაკლებად ცვა-
 ლებადობით იმეორებს პირველი სტროფის ორ უკანასკნელ,
 სარეფრენო სტრიქონს: aaaA₁A₂, bbbA₁A₂, cccA₁A₂... ამ სქემით
 არის გაწყობილი, მაგალითად, თეკლა ბატონიშვილის „მოგახსე-
 ნებთ ყოველთა ამერ-იმერთა“.

უჩლამის მეორე სახეობის იშვიათი ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის
 „ჩემო კარგო ქვეყანავ“:

„ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია! a
 აწყყო თუ არა გეწყალობს, მომავალი ჩენია, a
 თუმცა ძველნი დაგშორდნენ, ახალი ხომ შენია... a
 მათ ახალთ აღგიდგინონ შენ დიდების დღენია, A₁
 ჩემო თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია? A₂

წერილ-შვილნი წამოგესწრნენ ნაზარდნი, გულმტკიცები, b
 მათის ზრუნვის საგანი შენ ხარ და შენ იქნები, b

არ გიბტყუნებენ შენა, თუკი მათ მიენდები.	b
მათის ღვაწლით შეგექმნეს სახე ბედით მთენია,	A ₁
ჩემო თვალის სინათლევე, რაზედ მოგიწყენია?	A ₂
მათი გული შენისა ტრფობის ფართო ბუდეა,	c
მათი გულთა ფიცარი შენი მტკიცე ზღუდეა...	c
ვერ წაბილწავს მათს გრძობას სიმუხთლე, სიმრუდეა!	c
მათ თვის მკერდით შეჰმუსრონ მტერთა სიმაგრენია,	A ₁
ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია?"	A ₂

სარეფრენო ორტაეპედის პირველი პწკარები ერთიმეორეს არ ემთხვევა („მათ ახალთ აღვიდგინონ შენ ღიღების ღღენია“; „მათის ღვაწლით შეგექმნეს სახე ბედით მთენია“; „მათ თვის მკერდით შეჰმუსრონ მტერთა სიმაგრენია“), მომდევნო პწკარები კი ან ფარავს ერთმანეთს („ჩემო თვალის სინათლევე, რაზედ მოგიწყენია?“), ან ოდნავ ცვალებადობს („ჩემო კარგო ქვეყანავ, მაშ, რად მოგიწყენია?“).

ყოშმა. ქართულმა სიტყვიერებამ XVIII საუკუნემდე არ იცის ღირიკულ ნაწარმოებთა ყოშმური აღნაგობა. ამ აზერბაიჯანულ სალექსო ფორმას ბესიკმა გაულო ჩვენი ეროვნული პოეზიის ქარი. მანამდე კი აშულთა (კერძოდ, საიათნოვას) შემოქმედებაში გამოჩნდა ყოშმა.

საზოგადოდ, აშულთა სიმღერებში ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ყოშმას. ამიტომ სავარაუდოა: საიათნოვას წინამორბედ თბილისელ საზანდრებს, სხვა მუსიკალურ-სალექსო კომპოზიციებთან ერთად, ყოშმის ფორმაც უნდა ეხმარათ.

ბესიკისა და საიათნოვას მძლავრი ზეგავლენით ყოშმა, როგორც მოსალოდნელი იყო, მალე გავრცელდა. მას ხალისით ეტანებიან, მირიან ბატონიშვილი, დავით ბატონიშვილი, დიმიტრი თუმანიშვილი, გიორგი თუმანიშვილი, პეტრე ლარაძე, იოსებ მელიქიშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე და სხვანი.

იგივე მუსიკალურ-პოეტური ფორმა განუხრევლად ბატონობს აშულთა ნახელავში. სტეფანე ფერშანგოვანი, დავით გივიშვილი, გიორგი სკანდაროვა, ბეჩარა, ჰაზირა, ეთიმ გურჯი ზედიზედ

თხზავენ ყოშმებს, რომელთაც თვითონვე ამღერებენ, ანდა სხვა მოსაკრავნი ასრულებენ.

აღმოსავლური ხმებისაგან სავსებით განთავისუფლებული ყოშმის უშმენიერესი ნიმუშები ჩამოქნა გალაკტიონ ტაბიძემ.

არსებობს ყოშმური კომპოზიციის რამდენიმე ძირითადი სახეობა.

A. ყოშმის პირველ სახეობაში მეწინავე სტროფი უინტერვალოა და ჯვარედინად ირითმება. დანარჩენი სტროფები სარითმო ბგერათა შეთანხმების კვატერნარულ კანონს იცავს: ძირითადი რითმა, როგორც წესი, საერთო რითმით შეკრული სამი ტაეპის შემდეგ მგორდება და მეწინავე სტროფის ლუწ ტაეპებს ეწყობა. ამ სახეობის სტროფულ-რითმული მოდელია abab cccb dddb...

„ედემს რგულსა საროს მაშორვა ბედმან,	a
აროდეს ნუგემს მცა მასთან დაზმითა.	b
მიმუხთლა სოფელმან რისხვითა მხედმან,	a
აწ ხმეული მშთარ-ვარ სურვილის-სმითა.	b
ნათელსა ჰსცემს მრჩობლი ბროლის ფიცარსა,	c
ზილფნი აშენებენ ყელს საფიცარსა;	c
ვეშურვ რაყიფს, მას სიახლეს ვინც არსა.	c
გლახ მოწყლულ მაქვს გული წყვდიადსა ბბითა!	b
ერთი იგი ენახე ლახვარ ჭურვილი,	d
მიჯნურთ გულთ მოსრვისა აქენდა სურვილი.	d
მეც მხედა მისგან წყლული, მექნა ურვილი,	d
აწ, ენაო, რა გეწამლოს ჭირთ თქმითა!“	b

(აღ. ჭავჭავაძე, „ედემს რგულსა“).

ყოშმის პირველ სახეობას ემყარება აღ. ჭავჭავაძისავე „კობლე და ხლოე“, მირიან ბატონიშვილის „მოვედით, მოყმენო“, გიორგი თუშანიშვილის „ეშყისა ზღვასა რა მიველ ნაპირად“, იოსებ მელიქიშვილის „დამლაშქრა სევდის ლაშქარმან ასე“ და სხვანი.

ბ) ტაეპ-რეფრენი. ალექსანდრე ჭავჭავაძე, „ანაზღად ხილვამან მე შენმან, მზეო“:

„ანაზღად ხილვამან მე შენმან, მზეო,	a
ასე მძლია და წარმტაცა გლახ გული!	b
ტანო ალვავ, წვლილო, სინაზით მრხეო,	a
სიგრილესა შემივრდომე დაგული!	B
უსერავს გლახ გული შენთ ისართ პირსა,	c
აწ გენუკვი წამლად მას ძვირ-სალირსა;	c
გთხოვთ, გულს ვაბგერ მწარის ოხერის საყვირსა,	c
სიგრილესა შემივრდომე დაგული!	B
ვაიმე თუ არ მისმინო ლმობითა,	d
სევდის ჭური მით მრჩობლ შექმნა თმობითა,	d
შემიწყალე, შენ მიერ ვარ თრობითა,	d
სიგრილესა შემივრდომე დაგული!“	B

სარეფრენო ტაეპი – „სიგრილესა შემივრდომე დაგული“ – ყოველი სტროფის მეოთხე ტაეპად ელერს. ამგვარივე ხერხით არის გაწყობილი ბეჩარას „ერთი დროება ვის შერჩენია“ (ტაეპ-რეფრენი: „არც შენ შეგრჩება ეგ ავკაცობა“), ჰაზირას „სუ ყველა მხრივ ავი კაცი“ (ტაეპ-რეფრენი: „სჯობს, მოკვდეს, აღარ იცოცხლოს“), გაბრიელ ჯაბუშანურის „თარზე დასამღერი“ (ტაეპ-რეფრენი: „ვით მყინვარი თერგზე არ წაიქცევა“) და ასე შემდეგ.

2. რელიგიური ყოშმა. ამნაირ ყოშმაში სიტყვა (ზოგჯერ ფრაზა) უშუალოდ უსწრებს ანდა უშუალოდ მიჰყვება სართმო სიტყვას და კანონზომიერად მეორდება ტექსტის გარკვეულ ადგილებში, რის შედეგადაც ლექსის მუსიკალური მხარე მკაფიოვდება. რითმისწინა რელიგიი იშვიათად შეინიშნება ხოლმე. რაც შეეხება რითმის მიმყოლ რელიფს, იგი ხშირად ვლინდება როგორც აშუღურ, ისე ლიტერატურულ შემოქმედებაში.

ა) ერთსიტყვიანი რელიფი. საიათნოვა, „მოდი, საყვარელო“:

„მოდი, საყვარელო, ბაღში შავიდეთ, – a

ბალი კარგი, ვარდი კარგი, ხე კარგი! b
 სიკვდილამდინ გარეთ აღარ გავიღეთ, — a
 სახე კარგი... მთვარე კარგი... მზე კარგი! b

დავლიოთ ღვინო, — არაყი ჩვენია, c
 მეჯლის-საზანდარი, — ხალი ჩვენია! c
 გავაგლოთ მებაღე, ბალი ჩვენია! — c
 ღზინი კარგი... ღრო კარგი... ღლე კარგი! b

მე, საიათნოვას ხმაში მაქვს ძალი! d
 დაბრძანდი, დაგიგო ხორასნის ხალი! d
 მიჯნურმა ღობილამ არა გერას თვალი, d
 საზი კარგი... შენ კარგი... მე კარგი!...“ b

როგორც ვხედავთ, პირველი სტროფის ლუწ ტაქეებში ნახმარ რითმას (ხე — მზე) და მომდევნო სტროფთა ბოლო ტაქეების ერთ-მარცვლიან რითმებს (ღლე — მე) უშუალოდ მიჰყვება სარელიფო სიტყვა „კარგი“. ანალოგიურ სურათს გვიხატავს საიათნოვასივე „დამიჯერე“, ჰაზირას „უცხო, ამაყ, ამპარტავან გვარზედა“, დავით გივიშვილის „საყვარელს ვუთხარ: კოკორი ვარდი ხარ“ და სხვა.

არსებობს, აგრეთვე, ორსიტყვიანი რედიფის შემცველი ყოშ-მები; არც ნაწილობრივ რედიფიანი ყოშმა იშვიათი.

ბ) ომონომური ყოშმა. ომონომიურ რითმას ორი ანდა ორზე მეტი სიტყვა ქმნის. ისინი ერთნაირად უღერენ, მაგრამ შინაარსი სხვადასხვანაირი აქვთ. ომონომია, საზოგადოდ, ბგერწყობის ერთ-ერთ საშუალებად გვევლინება, ტროპული ხასიათის მქონეა და, ამასთანავე, საგრძობლად ამკვეთრებს ტექსტის მუსიკალურ მხარეს. თვალსაჩინოებისათვის დავიმოწმით ბესიკის „შავ გლახ გულო“:

„შავ გლახ გულო, ვისთვის იწვი მუდამით, a
 მიჯნურთ ეშხი ესოდენს ხანს რიდებით? b
 ვისთვის ხელობ, ვისთვის შმაგობ მუდამით? a
 მნათობთ სახეს გარდიფარე რიდებით! b

მშვენს სახეს იფარამ, მუნ დარიდა რა, c
 ტრფივლით ცეცხლს უგზავნი, მუნ დარი დარა, c

ვის მზემან ღრუბლითა მუნ დარი დარა.	c
მას მზის სხივსა ვჭვრეტდეთ კრძალვით, რიღებით!	b
მკრა ეშხის ლახვარი დანასობითა,	d
დასჭრა შავ გლახ გული დანა-სობითა,	d
მან სევდა მიმტაცა დანასობითა,	d
ვიწვი მარად მიჯნურთ ეშხში რიღებით.	b
კეკლუც-ნაზი ტანად მან ისაროსა,	e
წარბი წვრილი წამწამმან ისაროსა,	e
სცან, იგი ბესიკი მან ისაროსა;	e
სუნით ტურფათ დააშვენოს რიღებით!	b

ყოშმის ომონიმურ ქვესახეობას უერთდება ბესიკისავე „ხმა სირინოზს“, „რა გული დავაგე შენად სარებლად“, ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ვინ არს ესე სრულ თანგირებრ მანათი“, „არვის ჰმართებს მის ვარდისა მიხვედრა“. ამ ფორმას ხშირად მიმართავენ ბესიკისა და საიათნოვას ლიტერატურული სკოლის პოეტები: პეტრე ლარაძე („დილას მთიებს“, „მზე ცორანობს“, „ხმა კიპარი“, „არხვე ტანს“), დავით ბატონიშვილი („გულს ასხივე შენი დისკო“), დიმიტრი თუმანიშვილი („ენახე პირმზე, ბაგე ვარდობს და ლაღობს“, „ვამა მას დღეს, როს განშელო ცისკარი“), იოსებ მელიქიშვილი („კაემანს მოუცავს ჩემი გონება“), დავით გივიშვილი („ვისაც ესმის ვარდის სუნი ან ძალა“, „აკადრე: მზეო, ბაგითა სწვეთ შარბათსა“)...

B. ყოშმის მეორე სახეობაში მეწინავე სტროფი ინტერვალრიითმინა; საერთო რითმით შეკავშირებულ პირველ, მეორე და მეოთხე ტაქტებს უპირისპირდება მესამე, გაურითმავი ტაქტი. დანარჩენი სტროფები სარითმო ბგერათა შეთანხმების კვატერნარულ კანონს იცავს: ძირითადი რითმა, როგორც წესი, სამჯერ (საერთო) რითმით შეკრული პირველი სამი ტაქტის შემდეგ მეორდება და მეწინავე სტროფის პირველ-მეორე-მეოთხე ტაქტებს ეწყობა.

სახეობის სტროფულ-რითმული მოდელია: $aaxA_1$ $bbaA_1$ $cccA_1$,
 ამ სახეობაში შედის ბესიკის „შავნი შაშვნი“, სტეფანე ფერ-მანგოვანის „მიკვირს, ასე რად გამწირა სოფელმან“ და სხვანი,

დე ბანვილზე ითქმის (ჯერ რომანტიზმის წარმომადგენელი იყო, შემდეგ პარნასელებს მიეხზრო).

გასული საუკუნისავე მეორე ნახევარში ვილანელი ალაგ-ალაგ სხვათა ენებზედაც გახშირდა.

ჩენი დროის რუსულმა პოეზიამაც გამოავლინა მისი რამდენიმე ნიმუში, მაგალითად, ვალერი ბრიუსოვის „წამიერი სიზმარი“.

როგორია ვილანელის სპეციფიკური ნიშნები? ეს კარგად ჩანს ქვემოთ წარმოდგენილი ნაწარმოებიდან, რომელშიც კონკრეტულად ვლინდება ვილანელის, როგორც ლირიკულ ნაწარმოებთა დამოუკიდებელი კომპოზიციური ფორმის, ზოგადი კანონზომიერება. დავაკვირდეთ ლექსის სტროფულ-რითმულ მოდელს:

$A_1bA_2 abA_1 abA_2 abA_1 AbA_2... ab A_1A_2$

ეს ნიშნავს: ვილანელი სამტაქტოვანი სტროფებისაგან შედგება, რითმა ორკეცი აქვს, გარემომცველი ტაქტები ერთიმეორეს ერითმება, შუა ტაქტთა კლაუზულები კი ერთიმეორესთან არის ევფონიურად შეთანხმებული. ამასთან, ლექსის პირველი და მესამე ტაქტები რიგრიგობით აბოლოებს ყოველ ახალ სტროფს. კერძოდ, პირველი ტაქტი, წესის თანახმად, ლუწი სტროფების ბოლო ტაქტებად მეორდება, ხოლო მესამე ტაქტი კენტი სტრიქონების დამამთავრებელ პწკარად გადადის. უკანასკნელი ხანა ოთხტაქტოვანია, მისი მესამე რიტმული ერთეული მეწინავე სტროფის პირველ ტაქტს იმეორებს, მეოთხე კი — იმავე მეწინავე სტროფის მესამე სტრიქონს:

„ყოველივე ქარია და ჩვენება!	A_1
ოპ, სიცოცხლევ უეცარი ქარია...	b
მარადია ერთადერთი: შეენება,	A_2
ყოველგვარი ღამეების თენება,	a
კარგად იცი, სულო, რომ სიზმარია,	b
ყოველივე ქარია და ჩვენება.	A_1
ყოველივე მერნის გადაჭენება	a
ნათქვამია, როგორც ბეული არია...	b

მარადია ერთადერთი: შეენება.	A ₂
ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება, მოსაწყენი, მგლოვიარე ზარია. ყველაფერი ქარია და ჩვენება.	a b A ₁
ყოველივე: ცხედრის გამოსვენება მხოლოდ მანვე ქვეყნის სულს უხარია, მარადია ერთადერთი: შეენება.	a b A ₂
სამუდამო ძილი და მოსვენება როგორ მინდა, მაგრამ როგორ მწარეა... ყველაფერი ქარია და ჩვენება, მარადია ერთადერთი: შეენება.“	a b A ₁ A ₂

(გ. ტაბიძე, „ვილანელი“).

სამწერლო გამოცდილება მოწმობს: ამ კომპოზიციური ფორმით, ჩვეულებრივ, ლირიკა იკვებება. მიზეზი გასაგებია: ლირიკის გვარეობითი საფუძველი, ანუ ობიექტური სინამდვილისაგან აღძრული სუბიექტური რეაქციის ამსახველი ძირითადი ზერზი, ლირიკული თხრობაა. ამიტომ ვილანელის „ამღერებულ ხასიათს“ ბუნებრივად ჰგუობს (ან: შეიძლება ჰგუობდეს) ელეგია, ოდა, იდილია, ჰიმნი თუ სხვა ჟანრი ლირიკისა.

ვილანელში, როგორც ჩანს, ფსიქიკური ეფექტის თვალსაზრისით, დადასტურებული მოლოდინის ორგანიზაცია უნდა თამაშობდეს განსაკუთრებულ როლს. გარემომცველი ტაქეების რითმათა საერთო ბგერწყობა, ხოლო, მეორე მხრივ, შუა ტაქეების რითმული ერთნაირობა (ან მსგავსება) სისტემატურად მეორდება და, ამრიგად, ეგფონიური შესაბამისობის მოლოდინი თანამიმდევრულად მართლდება. არანაკლებ შთაბეჭდილებას ახდენს სარეფრენოდ გამიზნული ფრაზები, თითოეული სტროფის ბოლოს რომ ხმინანდება და ყოველ ახალ ვითარებაში ახალ-ახალი სემანტიკურ-ინტონაციური ნიუანსებით ივსება. ყოველივე ამის გამო, ბუნებრივია, ლირიკული ნაწარმოების აზრობრივ-ემოციური შინაარსი ღრმავდება, ბგერწყობის გამომსახველობა

ცხოველდება და, მამასადაძამე, შემოქმედებითი მშვენიერების ზე-
გავლენაც მატულობს.

ტერცინა. პოეზიის ყოველ მოყვარულს, ვინც, მშობლიური
მწერლობის გარდა, მსოფლიო სიტყვიერებასაც პზიარება,
ტერცინის ხსენებაზე, უწინარეს ყოვლისა, დანტე ალიგიერის
ლანდი აესახება თვალწინ.

ეს ასოციაცია ბუნებრივია და ადვილი ასახსნელიც: ტერცინე-
ბით ჩამოიქნა დიდი ფლორენციელის „ღეთაებრივი კომედია“ —
ერთი უმშვენიერესი პოეტური თხზულება, რაც კი, საზოგადოდ,
წყობილსიტყვიერებას შემოუნახავს თავისი არსებობის გრძელ
გზაზე. ამ პოემით ღაიწყო იტალიური და, საერთოდ, ევროპული
რენესანსი¹.

დანტეს ლიტერატურული ავტორიტეტი იმდენად მძლავრი
ყოფილა, აღორძინების პოეტებს თავიანთ მხატვრულ სამყაროში
იმთავითვე გაულიათ კარი ტერცინული წყობისათვის. ასე დაი-
წერა, მაგალითად, ალიგიერის თანამემამულეთა — ლუდოვიკო
არიოსტოს, ფრანჩესკო ბერნისა თუ სხვათა ტერცინები. ამ
თავისებურ სალექსო ფორმას დროდადრო იყენებენ ფრანგული
რენესანსის წარმომადგენლებიც. ვთქვათ, პონტიუს დე ტიარი ან
ეტიენ ჟოდელი. არც რენესანსული ესპანეთი რჩება გულგრილი
ტერცინის მიმართ, რასაც თვალნათლივ გვიჩვენებს, მაგალითად,
ბიველ დე სერვანტეს საავედრას პოეტური ნამოღვაწარი. გადის
დრო და ტერცინა უფრო და უფრო ფესვიანდება ევროპულ
მწერლობაში. მას გარკვეული ინტერსით ეკიდებიან XVII, XVIII
და XIX საუკუნეთა პოეტები: სალვატორე როზა, იოჰან ვოლფ-
განგ გოეთე, ჯოვანი პასკოლი, ალექსანდრ პუშკინი და სხვანი.
ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში რუსმა სიმბოლისტებმა — ალე-
ქსანდრ ბლოკმა, კონსტანტინე ბალმონტმა, ვალერი ბრიუსოვმა,

¹ ამჟამად სამეცნიერო ლიტერატურაში საბოლოოდ არის გამორკვეული, რომ
ევროპული კუმანიზმის ისტორიას ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ქართული
რენესანსი. შუა საუკუნეთა წყვილადში შოთა რუსთაველმა დანტეზე საუკუნით
ადრე დაუბრუნა ადამიანი მიწას, ხოლო ხელოვნება — ადამიანს.

ეგოფუტურისტიების მეთაურმა იგორ სევერიანინმა და მათმა თანამოკალმეებმა ტერცინის ახალი ნიშუშები შექმნეს.

ქართული ტერცინა XX საუკუნეში დაიბადა. მისი პირველი ნიშუში – ალექსანდრე აბაშელის – „მჭკნარი ფოთლები“ 1916 წლის 27 ოქტომბერს დაიბეჭდა გაზეთ „თანამედროვე აზრის“ 239-ე ნომერში (ლათინური ასონიშნებით მითითებულია რითმების თანრიგი):

„მე ვსეირნობდი და ტყე ისე მოჩანდა, a
როგორც ცხედრის წინ ჭირისუფალთ შავი ყრილობა. b
მე იმ ტყის გარდა ჩემს იარაგს სხვა ვინ მომბანდა? c

მე მომეწონა მღუმარ ხეთა დაღვრემილობა. b
და, ვით ტუსალი, შეუმჩნეველად გამოპარული, c
მე ტყეში შეველ, ტყეს ვუჩვენე ჩემი ჭრილობა. b

საამო იყო იქ ღუმილი და სიარული, – c
იქ ყოველი ხე ისე იდგა, როგორც აჩრდილი. d
და ყოველ ფოთოლს ათრთოლებდა სევდა ფარული. c

მე ჩემი ფიქრის შავი ნისლი, შავად აშლილი, d
აფერადებულ სტრიქონებად გადავაქციე e
და აეამღერე მწარე სევდა, ცრემლად დაღვრილი. d

მაგრამ წყეული შავი ფარდა კელარ აეწიე, c
ვერ განვიახლე დაღლილ სულის შემოქმედება, – f
სიკვდილის ლანდი, ჩემთან მდგომი, ვერ გავაქციე. e

ქარი მოვიდა. ვის ესმოდა ფოთოლთ ვედრება! f
მჭკნარი ფოთლები ბუმბულივით სცვიოდა ხეებს! s
და მე ვფიქრობდი: ჩემი სულიც ტყეს შეედრება, – f

და ქარს ვაძლევდი, ვით მჭკნარ ფოთლებს, ლექსის ნახევებს.“ s

ეს ლირიკული ნაწარმოები ზედმიწევნით ესიტყვება ტერცინის კლასიკურ წყობას: სამტაეპოვანი სტროფებისაგან შედგება, გარემომცველი ტაეპები ერთიმეორესთან არის გართმული, ხოლო ყოველი სტროფის შუა სტრიქონი, როგორც წესი, მიმდევრო

ხანების გარემომცველ პწკარებს ერთმება. განცალკევებით დგას ლექსის დამამთავრებელი სტრიქონი — წინა სტროფის შიდა ტაქტთან შერითმული.

ამ განკერძოებული პწკარით ბოლოვდება „ღვთაებრივი კომედიის“ სამივე ნაწილი — „ჯოჯოხეთი“ (ინფერნო): „და გამოვედით, რომ გვეხილა კვლავ ვარსკვლავები“; „სალხინებელი“ (პურგატორიო): „ცად აღსავლენად, მისაწვენად ვარსკვლავებისა“ და „სამოთხე“ (პირადიზო): „იმ სიყვარულით, რაც აბრუნებს მზეს და ვარსკვლავებს“¹.

ანალოგიურ სურათს გვიხატავს ლუდოვიკო არიოსტოს „მესამე სატირა ანიბალ მალაგუჩოს“, ფრანჩესკო ბერნის „პირველი კაპიტოლო ჭირიანობაზე“, ჯოვანი პასკოლის „მერცხლები“, ჰონტიუს დე ტიარის „სიმღერა ჩემს ლიუტინეს“, ეტიენ ჟოდელის „მუნას“, გოეთეს „შილერის რელიქვიები“², პუშკინის „და შემდეგ წავედით“, ალექსანდრ ბლოკის „ჯოჯოხეთის ქება“, ვალერი ბრიუსოვის „დანტე ვენეციაში“, ვიჩესლავ ივანოვის „მარადისობა და წამიერება“...

მეორე მხრივ, ტერცინის უკანასკნელი სტროფის შუა ტაქტი ზოგჯერ ურითმოდ არის დარჩენილი, ხოლო დასკვნითი, განცალკევებული სტრიქონი არ მოეპოვება. საამისო მაგალითებს გვთავაზობს, თუ გნებავთ, სერვანტესის „ბარათი მატეო ვასკუსისადმი“, ბერნარდო დე ბალბუენას „მექსიკური გაზაფხული“, სალვატორე როზას „ტერცინა“, პუშკინის „ცხოვრების დასაწყისში“ და ასე შემდეგ.

ამავე სქემას მიჰყვება გალაკტიონ ტაბიძის ტერცინა „აივანზე“:

„დაუვიწყართა დღეთა თილისმა!

a

¹ დანტე ალიგიერი, ღვთაებრივი კომედია, თბ., 1941 (კონსტანტინე გამსახურდიას თარგმანი; „ჯოჯოხეთის“ რამდენიმე ქება გადმოღებულია კონსტანტინე ჭიჭინაძესთან ერთად).

² არსებობს ამ ლექსის ქართული თარგმანი, შესრულებული ხარიტონ ეარდოშვილის მიერ (სათაური: „შილერის თავისუფლის ჭვრეტისას“).

ბაღში, მოსილში ჩვენი ფანტაზმით,	b
კოჯრით დაჰქროლა ქარმა დილისამ.	a
აქ მშფოთვარებდა გული ხანდაზმით,	b
როს ხმა მესმოდა ჩანგთა ჟღერისა,	c
დრო მოწვედნილი შხამიან სასმით.	b
მითხარი, გული, რა ფერისაა,	c
ეხლა რომ შავი ჩრდილი ავლია,	d
დავიწყებული ბაღი ვერისა?	c
ბილიკების გზა შემისწავლია,	d
ფოთლები დროსთვის გვიდარებია,	e
ამ ბილიკებით დრონი წარელიან.	d
ამ სასახლიდან მიტარებია,	e
ფეერიული მერნის სადავე,	f
სად არც წვიმაა, არც დარებია.	e
მანსარდაზე დგას შენი მხატავი	f
პოეტი, სული ირმიგალისა:	g
აი, რა არის თავი და თავი!"	f

ამრიგად, დაბოლოების მხრივ, არსებობს ტერცინის ორი ფორმა:

- 1) aba bcd cdc ded... iki k.
- 2) aba bcb cdc ded:...ixi (x-ით აღნიშნულია ურითმო ტაეპი).

ორივე მოდელი რითმული მოლოდინის დადასტურებასა და გაცრუებას ითვალისწინებს: პირველ შემთხვევაში მოლოდინი დასტურდება, ვინაიდან ლექსის დამამთავრებელი, განცალკევებული სტრიქონი უკანასკნელი სტროფის შუა ტაეპს ერთმება და, ამრიგად, მთელი ნაწარმოების ყველა კადენცია ეფფონიურად შეთანხმებულია. მეორე შემთხვევაში მოლოდინი ცრუდება: უკანასკნელი სტროფის შიდა ტაეპი გაურითმავი რჩება და, მაშასადამე, ფსიქიკურ ეფექტს აქ მოსალოდნელის მოულოდნელობა ბადებს. ორსავე შემთხვევაში სათანადო პირობებია შემზადებული მხატვრული შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად.

სექსტინა. ეს ფრიად ორიგინალური სალექსო კომპოზიცია ტრუბადურთა ლირიკაში აღმოცენებულია XII საუკუნის მიწურულს. მის გამოგონებლად პროვანსელ არნაუტ დანიელს მიიჩნევენ ლექსმცოდნეები. ამასაც დასძენენ, კურტუაზული პოეზიიდან სექსტინა ფრანჩესკო პეტრარკამ გადაიტანა იტალიაშიო. სექტინები უწერიათ დანტე ალიგიერის, პოეტს გასპარა სტამპასა და აგრეთვე სხვა იტალიელ მგოსნებს. ამ საინტერესო ფორმამ თანდათანობით სხვა ეროვნების პოეტებიც მიიზიდა. მაგალითად: ესპანელები (ფერნანდო დე ერერა, სევილიური სკოლის მეთაური, „ღვთაებრივად“ წოდებული; ლუიშ ვას დე კამონენი), ფრანგები (პონტიუს დე ტიარი), ინგლისელები (ფილპ სიდნი, ედმუნდ სპენსერი), გერმანელები (მარტინ ოპიცი, გორგ რუდოლფ ვექერლინი, ანდრეას გრიფიუსი, ვერნერი, ლუდვიგ ულანდი), რუსები (ლევ მეი, ლეონიდ ტრეფოლევი, ვალერი ბრიუსოვი, მიხეილ კუზმინი), ლუჟიცკოსებრიელები (იაკუბ ბარტ-ჩისინსკი...) და სხვანი.

სექსტინა უწინ ურითმოდ იწერებოდა, მოგვიანებით შეიძინა რითმა.

პირველი ქართული რითმიანი სექსტინა რამდენიმე ათეული წლის წინათ გამოჩნდა. ეს ალექსანდრე აბაშელის „სულის შემოდგომა“ იყო. იგი 1916 წლის 13 ოქტომბერს დაისტამბა გაზეთ „თანამედროვე აზრის“ 227-ე ნომერში; ქვესათაურად „ექსეუული“ ეწერა — სექსტინის ქართული შესატყვისი:

„ხალგაზრდობის გავიარე დილა მზიანი	a ₁
და შემომაცვდა ალისფერი ტანსაბურავი.	b ₁
უცებ გადატყდა ჩემი ჩანგი ხალისიანი,	a ₂
და უნაყოფო წარსულისა ვთქვი სამღურავი.	b ₂
აწმყოს შევცქერი თავდაზრილი და ნაღვლიანი	a ₃
და მესიზმრება მომავალი, ცრემლში მცურავი.	b ₃
მახსოვს ოცნება, მთის არწივად ცაზე მცურავი.	b ₃
გრძნობა — ყვაეილით შემოსილი, ფიქრი მზიანი.	a ₁
სმენას არ ჰქონდა ჯერ ნაპოვნი ხმა ნაღვლიანი.	a ₃

თვალს არ ენახა დარჩდილული ტანსაბურავი.	d ₁
არსად მესმოდა არც ყვედრება, არც სამდურავი,	b ₂
დღე თამაშობდა ჩემს გარშემო ხალისიანი.	a ₂
ახლა სადღაა ცის გალობა ხალისიანი,	a ₂
ოქროთ შეჭვდილ ღრუბლის ფრთებით დაღმა მცურავი?	b ₃
როგორ არა ვთქვა ბედის მიმართ მე სამდურავი?	b ₂
ასე უეცრად დამინისლა გული მზიანი!	a ₁
სული შეიქმნა შავი ძაძით დასაბურავი	b ₁
და რეკა მესმის უნუგეშო და ნაღვლიანი.	a ₃
სევედის ნაორთქლით იმოსება ცა, ნაღვლიანი.	a ₃
და ჩრდილს უდახის, ტყე, ოდესღაც ხალისიანი.	a ₂
მთამ წამოისხა შავი ნისლის ტანსაბურავი,	b ₁
დაღვრემილ ცის ქვეშ გლოვის ნიშნად ზანტად მცურავი.	b ₃
ნეტაე არასდროს არ მენახა ზეცა მზიანი!	a ₂
არავინ მექო და არ მეთქვა არც სამდურავი!	b ₁
ჟამსა ყრბობისა თუ რამ მქონდა მე სამდურავი	b ₂
და ქნარს ხანდახან თუ დაჰკრავდა ხმა ნაღვლიანი, –	a ₃
ეს იყო სევედა სხვანაირი, სევედა მზიანი,	a ₁
იმედახსნილი და თვით ცრემლში ხალისიანი.	a ₂
ამაყი სულით ბედს ეებრძოდი, ცაში მცურავი,	b ₃
და დროშად მქონდა მზის წითელი ტანსაბურავი.	b ₁
ახლა მაცვია შემოდგომის ტანსაბურავი	b ₁
და გულს მიღონებს სხვა ნაღველი, სხვა სამდურავი,	b ₂
და ჩემი დროშაც ძირს აგდია სისხლში მცურავი.	b ₃
სული შემექმნა უიმედო და ნაღვლიანი.	a ₃
არ დაბრუნდება სიჭაბუკე ხალისიანი,	a ₂
არ აყვავდება მეორეჯერ დილა მზიანი!..“	a ₁

ჩვენ თვალწინ რითმიანი სექსტინის ტიპობრივი ნიმუშია: იგი ექვსი სტროფისაგან შედგება, ყოველი მათგანი ექვს-ექვს ტაქს შეიცავს; პირველი სტროფი ჯვარედინად ირითმება, ხოლო მომდევნო ხანებში რითმული კონფიგურაცია გარკვეული კანონის შესაბამისად ცვალებადობს: მეორე სტროფი განსაზღვრული თან-

მიმდევრობით იმეორებს წინამავალის უკანასკნელ სარიტმო სიტყვას: 6-1-5-2-4-3. ესე იგი სარიტმო სიტყვები რიგრიგობით აიღება წინა სტროფის ბოლო და საწყისი ტაქებიდან. მესამე სტროფში მეორედ იმავე თანრიგით გადადის სარიტმო სიტყვები და, მასასადაამე, აქ შემდეგი წესრიგი მყარდება: 3-6-4-1-2-5. მსგავსი ვითარებაა დანარჩენ ექვსტაქებლებშიც. სახელდობრ, მეოთხე სტროფი ამნაირ სურათს გვაძლევს: 5-3-2-6-1-4, მეხუთე სტროფი: 4-5-1-3-6-2, მეექვსე სტროფი: 2-4-6-5-3-1. ასე რომ, ყოველი ექვსტაქებლის პირველი სტრიქონი იმ სიტყვებით ბოლოვდება, რომლითაც წინამავალი სტროფის უკანასკნელი რითმული ერთეული თავდება. რაც შეეხება ბოლო ხანს, იგი იმ სიტყვით იწყება, რითაც პირველი სტროფის საწყისი ტაქი სრულდება.

როგორც ვხედავთ, სალექსო ტექნიკის მხრივ, სექსტინა არცთუ იოლი ფორმაა. შიგ სარიტმო სიტყვებად მხოლოდ ექვსი ლექსიკური ერთეული იხმარება. ეს, საზოგადოდ, ერთ-ერთი ტიპოლოგიური ნიშანია სექსტინისა და, კერძოდ, არც ალექსანდრე აბაშელის ნაწარმოები უხვევს დაკანონებული სქემიდან: აქაც კადენციურ საყრდენად მარტოოდენ ექვსი სიტყვაა აღებული: მზიანი — ხალისიანი — ნაღვლიანი — ტანსაბურავი — სამღურავი — მცურავი. ვითარებას, რასაკვირველია, არა ცვლის ის ნიუანსი, რომ მესამე სტროფში „ტანსაბურავის“ მაგიერ „დასაბურავი“ წერია.

სარიტმოდ შესარჩევი ექვსად ექვსი სიტყვა პოეტმა ძალიან ფრთხილად, მიზანშეწონილად, გააზრებულად უნდა გამოიყენოს (თანაც — ნაირ-ნაირი სინტაქსურ-ინტონაციური კავშირითა და ჯერულობით), რათა არ შეფერხდეს პოეტური აზრის ლაღი მოძრაობა და მკითხველს, მხატვრული გრძნობის წილ, გაშიშვლებული სალექსო ტექნიკა არ შერჩეს ხელში. ამ აშკარა სიმნელის მიუხედავად, პირველი ქართული სექსტინა ბუნებრივად გამოსცემს სიჭაბუკის მზიანი დილის სწრაფლწარმავლობით შობილ კაემანს.

აქვე უნდა ითქვას, ზოგჯერ სექსტინას თან ახლავს სამტა-
ეპედი, რომელიც უკანასკნელ სტროფს მოსდევს და ექვსივე
სარითმო სიტყვას იმეორებს, ოღონდ ასეთი რიგისობით: მეწინავე
სტროფის კენტ სტრიქონთა სარითმო სიტყვები დამამთავრებელი
(სამსტრიქონიანი) სტროფის მარჯვენა ნახევარტაეპების ბოლო-
რითმებად გადადის, ხოლო იმავე მეწინავე სტროფის ლუწ
სტრიქონთა სარითმო ერთეულები ბოლო სტროფის მარცხენა
ნახევარტაეპების შუარითმებად ბრუნდება. მაგალითად, ალექსან-
დრე აბაშელს თავისი „სულის შემოდგომა“ სამტაეპედით რომ
დაემთავრებინა, პირველ ცეზურათა წინ ეს სარითმო სიტყვები
მოხვდებოდა: მზიანი – ხალისიანი – ნალვლიანი, მარჯვნივ, ტა-
ეპთა ბოლოს, კი ესენი მოექცეოდა: ტანსაბურავი – სამღურავი
– მცურავი.

სექსტინის კომპოზიციურ ფორმას მკაცრად იცავს აგრეთვე
კოლაუ ნადირაძის „აღსარება“, დაწერილი 1917 წელს.

ალ. აბაშელის „სულის შემოდგომა“ და კოლაუ ნადირაძის
„აღსარება“ც, სტროფულ-რითმული მოდელის თვალსაზრისით,
იმავე საფუძველს ემყარება, რითაც გაწყობილია, ვთქვათ,
პეტრარკას სექსტინების უმეტესობა, ოღონდ ბოლო სამტა-
ეპედები აკლია, როგორც, თუ გნებავთ, რუსულ პოეზიაში გა-
მოვლენილ სექსტინებს. იგულისხმება: ლევ მეის „ისევ, ისევ
ჟღერს“, ლეონიდ ტრეფოლევის „სამრეკლო“, ვალერი ბრიუსო-
ვის „მე უიმედობას ვუმღერდი ოდესღაც“ და მისთანანი.

იშვიათად, მაგრამ მაინც მოიძეება გაორმაგებული, ანუ
თორმეტსტროფიანი, სექსტინა. მისი ნიმუშია მაგალითად, ის
ლირიკული ქმნილება, რომელიც პეტრარკას „კანცონიერში“
CCCXXXII ნომრით ფიქსირდება, ინგლისური რენესანსის ცნო-
ბილი წარმომადგენლის ფილიპ სიდნის „ორმაგი სექსტინა“ და
სხვ. ასეთ ფორმაში პირველი სექსტინური ციკლის დამთავრების
შემდეგ მეორე ციკლი იწყება გარკვეული პირობის დაცვით: აქაც
პირველი სექსტინის შესაბამისად უნდა გამეორდეს ტაეპთა ჩამ-
კეტი სიტყვების რიგი.

გაორკეცების ხერხი, როგორც ვხედავთ, მარტივზე მარტივია, თუმცა სწორედ ამ სიმარტივეში იმალება სირთულე: ადვილი როდია ტაქების ბოლოს თორმეტჯერ გაახშიანო ერთი და იგივე სიტყვა და თორმეტჯერვე ნაირ-ნაირი სემანტიკური ელფერით გადმოსცე თითოეული მათგანი. გამეორება ერთადერთ სიტყვას რომ ეხებოდეს, პოეტი, ასე თუ ისე, დაძლედა, გადალახავდა დაბრკოლებას. მაგრამ ექვსი სართიმო ერთეულის ხმარება თორმეტ-თორმეტჯერ ($6 \times 12 = 72$), თავისთავად ლაპარაკობს ამ კომპოზიციური ფორმის ტექნიკურ სიძნელეზე.

სექსტინის ფსიქიკური ეფექტი ასე გვესახება რითმული კონფიგურაციის თვალსაზრისით: აქ, მხატვრული გრძობის მოძრაობის კვალდაკვალ, ერთიმეორეს ეხლართება ევფონიური შეთანხმების ორნაირი ხერხი: მოლოდინის გაცრუება და მოლოდინის დადასტურება. კერძოდ, პირველ სტროფში გამოვლენილი ჯვარედინი ჯერეულობა რითმისა, გარკვეული აზრით, ყოველ მიმდევრო სტროფში ირღვევა. მეტიც: თითოეული სტროფი წინა სტროფის (სტროფების) რითმული რიგის აუცილებელი უარყოფით ამბაფრებს გაცრუებული მოლოდინის განცდას. მეორე მხრივ, კადენციური ერთნაირობის ცდა, მეწინავე სტროფის რითმული კონფიგურაციის განუმეორებლობის მიუხედავად, ყოველ ახალ სტროფში დასტურდება სიტყვა-რეფერენის სახით. თუმცა ეს დასტური, როგორც წესი, მუდამ ნაირ-ნაირი მორიგეობით მიმდინარეობს. ამის კვალობაზე უჩნდება და უმტკიცდება მკითხველს (მსმენელს) მოლოდინის გამართლებით აღძრული ესთეტიკური ტკბობა.

ოქტავა. კლასიკური ოქტავის მოდელი ასეთია:

a b a b a b c c

ამ სტროფულ-რიტმულ ფორმაში იმალება ოქტავური კომპოზიციის შინაგანი არსი: ჯვარედინად გარიტმული ექვსი ტაქის ფონზე უეცრად ჩნდება პარალელური რითმით გადაბმული ორტაქედი, როგორც „რიტმული მოლოდინის გაცრუება“, როგორც ერთგვარი პოეტურ-ინტონაციური დასკვნა.

თვალსაჩინოებისათვის:

„აჰა, მშენება! ოჰ, ეს ცისკარი	a
ოცნებამ ბავით გაგაანგარა.	b
შემოგახვია შავი ზღვის ქარი	a
ლილიან ქარად – ბაგეანკარა.	b
მოგცა ლურჯი ცა და მინანქარი,	a
გადაგაქცია ლილიან ქარად,	b
ნუ გვიანდებით, ნუ გვიანდებით,	c
ემშება ღამე ლილიან ფრთებით.“	c

(გ. ტაბიძე, „ლილიან ფრთებით“).

გალაკტიონის ლექსი ზედმიწევნით იცავს კლასიკური ოქტავის ყველა პირობას, ზუსტად მიჰყვება ოქტავის ნიშანდობლივ მოდელს, რომელიც იტალიური რენესანსის ჟამს ჩამოყალიბდა. ეს მოდელი, ცნობილია, ყველაზე ადრე „დეკამერონის“ ავტორმა ჯოვანი ბოკაჩომ გამოიყენა თავისი პოემების „თეზიდას“ და „ფიზოლანის ნიმფების“ სტროფად. ლექსის ამ სახეობას მაგრად ჩასჭიდეს ხელი იმავე ლიტერატურული ეპოქის პოეტებმა: იტალიაში – ლუიჯი პულჩიმ („დიდი მორგანტი“), მატეო ბოიარდომ („შეყვარებული როლანდი“), ლორენცო მედიჩიმ („ბარბერინოელი პენჩა“), ანჯელო პოლიციანომ („სტანსები ტურნირზე“), ესპანეთში – ალონსო დე ერსილია ი-სუნივამ („არაუკანა“), პორტუგალიაში – ლუიშ ვას დე კამოენსმა („ლუზიადები“) და სხვებმა. XVIII–XIX საუკუნეთა ევროპულ პოეზიაში გრძელდება ოქტავის კანონიერი ფორმის გამოყენება. მას საჭიროებისამებრ მიმართავენ: ინგლისში – ჯორჯ ბაირონი („ბეპო. ვენეციური მოთხრობა“, „ღონ-ჟუანი“), ჯონ კიტსი („იზაბელა ანუ ბაზილიკიანი ქოთანის ისტორია ბოკაჩოდან“), რუსეთში – ალექსანდრ პუშკინი („სახლაკი კოლომნაში“), ათანასე ფეტი („თილისმა“, „ორი ცაცხვი“) და ასე შემდეგ. ანალოგიურ სურათს ვხედავთ ჩვენი ასწლეულის იტალიელ, ფრანგ, გერმანელ, ინგლისელ, რუს და სხვა ეროვნებათა წარმომადგენლების ოქტავებში. ყველა აქ დასახელებული (და დაუსახ-

ელებელი) ოქტავა განუხრელად იცავს იმ კომპოზიციურ ფორმას, რომელიც ჯოვანი ბოკაჩოს ხელიდან გამოვიდა.

საერთოდ, ლექსის ოქტავური კომპოზიცია XX საუკუნის 20-იანი წლების დამდეგამდე არ შეინიშნება ჩვენს ეროვნულ წყობილსიტყვაობაში. იგი თავდაპირველად რუსულიდან გადმოღებულ ლირიკულ ლექსებში აირეკლა. ეს იყო ალექსანდრ პუშკინის „შემოდგომა“ და „ვიცნობთ ცხარე ბედაურებს (ნაწყვეტი ანაკრეონიდან)“, ქართულად ამეტყველებული პაოლო იაშვილის მიერ.

რა დამოკიდებულება არსებობს ოქტავასა და ლიტერატურულ ჟანრებს შორის? როგორც ითქვა, ეს კომპოზიციური ფორმა ჯერ ეპიკურ ჟანრში — პოემაში გამოჩნდა. ოქტავებით პოემის წერა ტრადიციად იქცა. ამას თვალნათლივ მოწმობს ზემოთ დასახელებული ეპიკური თხზულებანი, რომელთა ავტორები არიან: ჯოვანი ბოკაჩო, ლუიჯი პულჩი, მატეო ბოიარდო, ლორენცო მედიჩი და სხვანი. მეორე მხრივ, ოქტავამ ლირიკისკენაც გაიკაფა გზა როგორც იტალიაში (ლეონარდო ჯუსტინიანი, „შენ გახსოვს ფიცი“), ისე დაღმაციაში (მარინ კაბოგა, „დიდგვაროვან რაზუგის წინააღმდეგ“), პორტუგალიაში (ბერნარდო ვიეირა რავასკო, „გლოსა სონეტის თემაზე“), ინგლისში (ჯორჯ გორდონ ბაირონი, „ბარათი ავგუსტასადმი“; პერსი ბიში შელი, „შიმშილის კოშკი“), რუსეთში (პუშკინი, „შემოდგომა“; მიხეილ ლერმონტოვი, „1830 წელი 13 ივლისი“, „ბულგვარი“, აპოლონ მაიკოვის, ლევ მეის, ვალერი ბრიუსოვის, იგორ სევერიანინის ოქტავები), საქართველოში (გალაკტიონ ტაბიძის ოქტავები) და სხვა.

ფრანგული ბალადა. ეგრეთ წოდებული „ფრანგული ბალადა“ პრინციპულად განირჩევა იმ ბალადისაგან, რომელიც ამჟამად, ჩვეულებრივ, ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის ნაწარმოებს გულისხმობს. ვიდრე მათ შორის არსებულ უთანაგვარობას შევხებოდეთ, ჯერ „ფრანგული ბალადის“ სპეციფიკურ ნიშნებს გავცნოთ.

თანაარსებობს „ფრანგული ბალადის“ ბევრნაირი სახეობა¹, რომელთაგან ყველაზე უფრო შემდეგი ფორმაა გავრცელებული:

ababbcbC ababbcbC ababbcbC bcbC (8+8+8+4)

ეს ნიშნავს: ლექსი ოთხი სტროფისაგან შედგება. პირველი სამი სტროფი რვა-რვა ტაქსს შეიცავს, ბოლო სტროფი კი – მხოლოდ ოთხ პწკარს. თითოეული მათგანის უკანასკნელი, ჩამკეტი სტრიქონი ერთსა და იმავე ფრაზას იმეორებს უცვლელად, ანდა ნაწილობრივი ცვლილებით, ყოველი სტროფის ბოლო ტაქტი, ფრაზა ან ბოლო სიტყვა, ჩვეულებრივ, ლირიკული ნაწარმოების თემად ან ძირითად პოეტურ ხატად გვევლინება და მათი სემანტიკური ანტურაჟის შესაბამისად ახალ-ახალი შინაარსობრივი ნიუანსით ივსება ყოველ ახალ სტროფში. „ა“ რითმა ექვსჯერ იხმარება „ბ“ – თოთხმეტჯერ, ხოლო „ც“ რვაჯერ გამოიყენება, ასე რომ, მთელი ლექსი ჯვარედინად განლაგებულ სამკეც რითმას ეფუძნება. დამამთავრებელ სტროფს ტრადიციულად „მიძღვნა“ (envoi) ჰქვია. თავდაპირველად, „ფრანგული ბალადის“ განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, envoi მიმართული იყო პრინციპში, ვისაც პოეტი თავის ქმნილებას სთავაზობდა. ლირიკული თხზულების ამ ნაწილში მოცემულია რაღაც პრაქტიკული (დასკენა), რომელიც წინა სამი სტროფის შინაარსიდან გამოდინარეობს, და შემამგრებელია შემაჯამებელი სტრიქონით².

ლირიკულ ნაწარმოებთა ეს კომპოზიციური ფორმა ჩვენში ქართულმა სიმბოლისტურმა პოეზიამ გამოავლინა XX საუკუნის 20-იანი წლების დამდეგს. იგულისხმება: ცისფერყანწელთა ცნობილი წარმომადგენლის ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბალადა“ სანდრო ცირეკიდისადმი მიძღვნილი; დაიბეჭდა 1924 წელს ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორების“ მე-11 ნომერში:

¹ Вл. Шишмарев, Лирика и лирики позднего средневековья; Очерки по истории поэзии Франции и Прованса, Париж, 1911.

² Г Шенгели, Техника стиха, М., 1960, გვ. 297.

„აქ აღარ ისმის ქვეყნის ხმაური, a
 სდგას დანგრეული ჩემი ტაძარი, b
 საესე იდუმალ ხავსის ტრაურით. a
 აქ თითქოს სუნთქავს, ელვაზარი. b
 თუ წინათ იყო აქ მულაზარი, b
 თუ იყო ცეცხლი, სისხლის ღერა ხარბი, c
 დღეს არის მხოლოდ შავი ნაცარი b
 და მე – გვიანი აენობარბი. C

ბევრი რამ არის აქ საცნაური: a
 შორი გელათი – ზეცის ფაზარი, b
 რიონის ბნელი ქათინაური, a
 ხნიერ ქალაქის ძველი ბაზარი b
 და ნაქერალა უზარმაზარი, b
 აჭარის მთების ჭალარა წარბი, c
 ჩამავალი მზის უხვი ხანძარი b
 და მოდაისე აენობარბი. C

ჩამოხეული, ვით აზნაური, a
 და საოცარი, ვით ღამის ზარი, b
 დარდობს ტაძარი ციურ საურით, a
 მოსკდება ლოდი, ვით ცრემლის ცვარი. b
 მოიღუშება ციხე დამწვარი, b
 ო, სადღაც არის სიცოცხლე ჭარბი, c
 არის ხანძარი და მასთან ქარი. b
 არის ლორწეტი აენობარბი.“ C

მიმართვა

„სანდრო! ფითრდება საღამო ჩქარი b
 და მოდის ღამე უძველეს შარფით. c
 „როდის იქნება აღდგომის დარი?“ b
 ვიტყვი მე – რითმის აენობარბი.“ C

ეს ლექსი სქემიდან გადაუხვევლად მიჰყვება „ფრანგული ბალადის“ გავრცელებულ, მყარ სახეობას, განუხრელად იცავს იმ ტიპოლოგიურ ნიშნებს, ზემოთ რომ იყო მითითებული. ვი-

თარებას სრულიადაც არა ცვლის ის გარემოება, რომ სარე-
ფრენო ფრაზა („და მე – გვიანი აენობარბი“) გარკვეული
სახეცვლილებით გადადის მომდევნო სტროფებში („და მოდაისე
აენობარბი“, „არის ლორწოვით აენობარბი“, „ვიტყვი მე – რით-
მის აენობარბი“). ასეთი რამე – ფრაზა-რეფრენის მეტ-ნაკლები
სინტაქსურ-სემანტიკური ცვალებადობა, საზოგადოდ, არ
ეუცხოება ფრანგულ ბალადას.

ვალერიან გაფრინდაშვილის ლირიკული ნაწარმოების კომ-
პოზიციური ფორმა ზედმიწევნით ესადაგება ფრანსუა ვიიონის იმ
ლექსებს, რომელთაც საფუძვლად უდევს ფრანგული ბალადის
ზემოაღნიშნული სტროფულ-რითმული მოდელი. ესენია: „ბალადა
გარდასული დროის ქალბატონებზე“, „სულის მოსახსენებელი
ბალადა“, „ვედრების ბალადა“, „ვიიონი – თავის დობილს“, ან
„წვირილმანთა ბალადა“. შეადარეთ: ვალერი ბრიუსოვის „ღამის
ბალადა“, „მოგონებათა ბალადა“, „იწვის ცის თაღი“, იგორ
სევერიანინის „უნდა დამთავრდეს ომი“ და სხვ.

საანალიზო კომპოზიციურ ფორმაში ოდნავი ცვლილება
შეაქვს გალაკტიონ ტაბიძეს:

„აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი	a
დაუშსხვრეველი იღვა დიდებით,	b
ეპოქის გელი	a
ოცნებას მღერის გაბედითებით.	b
კედლებს რომ სინჯავს გრძნეულ თითებით,	b
უკვდავებისთვის შეშლილი გონი,	c
ჩრდილი, მოსილი მარგალიტებით,	b
ვაჲ დრონი, დრონი!	C

ციხე-გალავანს სჩქეფს სისხლის წვეთი,	a
დღე შემშუსვრელთა ალთა კიდებით.	b
ვინ იყო ქვათა ამათა მკვეთი?	a
იგი არ ჰკვდება გულდამშვიდებით.	b
სურო და ხავსი ღაღღით, გვრიტებით.	b
ვამჩნევ თაღებზე ღრუბელთა რონინს,	c
გაშლილან ნისლთა პირამიდები.	b

ვამ დრონი, დრონი!	C
ო, ნანგრევებო, თქვენ გეზიდებათ	b
ყრმობისა ჩემის პირველი ბუღი.	a
უამიღობით თუ ამიღებით	b
დიდება მერგო მე სხვაზე მეტი;	a
ეხლაც ანათებს ძველი მითებით	b
(შემობურული ვალაკტიონი) ¹ ,	c
იგი ქარს ებრძვის გაბედითებით.	b
ვამ დრონი, დრონი!	C
აქ შევხვდი პირველს — ვისაც მითებით	b
გესალმებოდა მძაფრი რიონი,	c
იყო სალამი, იყო მშვიდობით...	b
ვამ დრონი, დრონი!"	C

აქ დამოწმებული ნაწარმოების პირველი, მეორე და მეოთხე სტროფები ზუსტად იცავს „ფრანგული ბალადის“ სავალდებულო ნორმებს. თავისებური წესით განაწილებული რითმა სამკეცია (სვეტი — გელი — წვეთი...; დიდებით — გაბედითებით — თითებით...; გონი — დრონი — რონინს...), მეწინავე სტროფის უკანასკნელი სტრიქონი („ვამ დრონი, დრონი!“) უგამონაკლისოდ მეორდება დანარჩენი სტროფების ბოლოს. მესამე სტროფი კი დაკანონებული სქემიდან ოდნავ უხვევს: მოსალოდნელი რითმული კონფიგურაციის (ababbcbC) ნაცვლად გვაქვს: ba-bab[c]bC.

აღნიშნული სახეობის გარდა, „ფრანგული ბალადის“ სხვა ფორმებიც მოიპოვება. ერთ-ერთი მათგანი, ზემოთ მითითებული სალექსო კომპოზიციის მსგავსად, რვა-რვა ტაქს შეიცავს პირველ სამ სტროფში, მაგრამ აქ რითმა ორმაგია, რაც, გასაგები მიზეზის გამო, გაცილებით მეტ სიძნელეს უქმნის პოეტს:

¹ ტაქტი პირობითად არის აღდგენილი ლექსის ერთ-ერთი ვარიანტიდან (T, L 5687)

ababbabA ababbabA ababbabA babA (8+8+8+4)

არის შემთხვევები, როცა პირველი სამი სტროფი შეიდ-შეიდი ტაეპისაგან შედგება; აქვს ხუთმაგი რითმა: ყოველი სტროფის პირველ-მესამე სტრიქონები საკუთარ რითმას მოითხოვს, ხოლო მეორე, მეოთხე და მეხუთე პწკარები საზიარო რითმას საჭიროებს. რაც შეეხება ბოლო ორ რითმულ ერთეულს, ისინი პარალელურად ირითმებიან:

ababbcC ababbcC ababbcC bbcC (7+7+7+4)

ზოგჯერ პირველი სამი ხანა ცხრატაეპოვან რითმულ ერთეულებს მოიცავს; რითმა შეიღმაგია, სტროფიდან სტროფში იცვლება და მხოლოდ სტროფთა დამამთავრებელი ორტაეპელების მომიჯნავე რითმაა უცვლელი;

abaabbcC ddeddecC ffjfcC jicC (9+9+9+4)

ზოგ შემთხვევაში პირველი სამი სტროფი ათ-ათი ტაეპისაგან შედგება, „მიძღვნა“ (ბოლო სტროფი) ხუთტაეპოვანია, რითმა კი – ოთხმაგი:

ababccdcD ababccdcD ababccdcD (10+10+10+5)

ამნაირ ბალადაში ოთხმაგი რითმის განლაგება ხანდახან ოდნავ შეცვლილია და ბოლო სტროფიც ოთხი ტაეპისაგან იქმნება:

ababccdcD ababccdcD ababccbcC (10+10+10+4)

„ფრანგული ბალადის“ აქ აღნიშნულ (და აღუნიშნველ) კომპოზიციურ ფორმებს შიგადაშიგ გეთავაზობენ კლემან მარო („ძმა ლიუბენი“, „მის წინააღმდეგ, ვინც პოეტის დობილი იყო“, „სიმღერა მათსზე და კეთილმოქმედნი“), შარლ ორლეანელი („ზღვისპირად, დუერის მახლობლად მდგარი“), პიერ გრენგუარი („სულელთა პრინცის ძახილი“), ფრანსუა ვიიონი („ბალადა ბლუაში გამართული პოეტური პაექრობისა“, „ბალადა-მიძღვნა მეგობრებს“, „ბალადა-ხოტბა პარიზის სასამართლოს თხოვნით: გაძევების წინ სამი დღით გაუგრძელონ ვიიონს მზადების ვადა“,

„მშვენიერი საჭურვლისმტვირთველის ბალადა მსუბუქი ყოფაქცევის ქალიშვილებს“, „ბალადისფორმიანი ეპისტოლე“, „ბალადისფორმიანი ეპიტაფია“), ბონავენტიურ დე პერიე („ნაგარელი დედოფლის ბალადა“), ჟან ფრანსუა სარაზენი („კოკანის მხარეთა ბალადა“) და ასე შემდეგ.

ღანტყერესებულ მკითხველს სხვა კომპოზიციურ ფორმათა ნახვაც შეუძლია ვლადიმერ შიშმარიოვის ზემოხსენებულ გამოკვლევაში (გვ. 152 და შემდეგ). მაგრამ ისინი, როგორც ლიტერატურული პრაქტიკა მოწმობს, არც საფრანგეთში გავრცელებულა, არც სხვაგან. „ფრანგული ბალადის“ კანონიკურ, მყარ ფორმად პოეტურმა გამოცდილებამ ის ტიპი აღიარა, ზემოთ რომ წარმოვადგინეთ.

ახლა დაუბრუნდეთ კითხვას: რა პრინციპული სხვაობა არსებობს „ფრანგულ ბალადასა“ და ლირიკულ-ეპიკურ ბალადას შორის? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ერთიმეორეს შევადართოთ გალაკტიონის „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“ და გოეთეს „ტყის მეფე“.

გალაკტიონის ლექსი ლირიკული ხასიათისაა, უშუალოდ გამოსცემს პოეტის ემოციას. ან იმ საპასუხო რეაქციას, რომელიც სინამდვილის ერთ-ერთი მოვლენის შედეგად ჩნდება შემოქმედის სულიერ სამყაროში. აქ ერთადერთი გრძნობა მოძრაობს, კერძოდ, ეს გრძნობა უშუალოდ გვიხატავს ჟამთასვლის მიერ ლოდებშემორღვეული ხელოვნების ძეგლის ხილვით შობილ სევდას. უშუალოდვე მქლავნდება ასახულ საგანთან (მოვლენასთან, პროცესთან) იდეურ-ესთეტიკური დამოკიდებულება პოეტისა. თვალსაჩინოა სუბიექტურ-ემოციური ელემენტების სიჭარბე.

გოეთეს „ტყის მეფე“ კი სინთეზურ ხასიათს ავლენს, მხატვრული წარმოსახვის ლირიკულ და ეპიკურ ხერხთა ერთობლივ მოქმედებას ემყარება. დავაკვირდეთ სიუჟეტურ ქარგას: ქარიანი ღამეა. მამა შინისკენ ცხენით მიაქროლებს მცირეწლოვან შვილს. ეშინია პატარას: ციდან წამოსული ნისლი ტყის მეფედ ელანდება, ქარისაგან ფოთლების აშრიალება ტყის მეფის

დანაპირებად ეჩვენება, ბებერი ტირიფის დახრილი რტოები ტყის მეფისავე ასულებად ეზმანება. ამაოდ ლამობს შეძრწუნებული მშობელი ყრმის დამშვიდებას. ბიჭუნა კვდება.

აქ, როგორც ვხედავთ, ხელშესახებია მარტივი სიუჟეტი, პერსონაჟთა მაქსიმალური სიმცირე, ლაკონიური თხრობა, ამბისა და სიტუაციის მბაფრი განვითარება. ამ ნიშნებით გოეთეს ლექსი სიუჟეტიანი ნაწარმოებია, აქვს ეპიკური თხზულების ყველა ძირითადი ნიშანი: ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრაც, მოქმედების განვითარებაც, კულმინაცია და კვანძის გახსნაც. ყოველივე ამის გამო „ტყის მეფე“ მცირე ფორმის ეპიკურ ჟანრებს უერთდება, უფრო ზუსტად — ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის თხზულებად შეიგრძნება, კერძოდ, ფსიქოლოგიური ბალადის სახეობად აღიქმება.

შეიძლება დავასკვნათ:

გალაკტიონის „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“, კომპოზიციის ლირიკული საფუძვლის გამო, ლირიკული ლექსია, როგორც, მაგალითად, ფრანსუა ვიიონის „ბალადა პარიზელ ქალებს“ ან „ამ თვის სურვილები“ კლემან მაროსი, ან კიდევ ჟერმენ ნუვოს — არტურ რემბოსი და პოლ ვერლენის მეგობრის — „სიყვარული“.

გოეთეს „ტყის მეფე“, კომპოზიციის ლირიკულ-ეპიკური საფუძვლის გამო, ლირიკულ-ეპიკური ლექსია, როგორც, ვთქვით, რობერტ ბერნსის „ჯონი — ქერის მარცვალი“, ფრიდრიხ შილერის „თასი“, ვიქტორ ჰიუგოს „ბარიკადებზე“, ადამ მიცკევიჩის „სამი ბუდრისი“, პუსკინის „სიმღერა გრძნეულ ოლეგზე“, გალაკტიონის „ერთხელ საღამოთი“ და სხვ.

დაბოლოს, ლირიკულ და სიუჟეტიან ბალადებს შორის არსებულ სხვაობას მათი გარეგნული ნიშნებიც ნათელყოფს: პირველისათვის აუცილებელია წინასწარ განსაზღვრული სტროფული-რითმული მოდელი — უპირატესად ოთხსტროფიანობა და სამ-რითმიანობა, ერთი და იმავე ფრაზის უცვლელი (ანდა: ნაწილობრივ ცვალებადი) გამეორება ყოველი სტროფის ბოლოს, ხოლო

ნაწარმოების უკანასკნელ სტროფად წარწერიანი ან უწარწერო „მიძღვნის“ გამოყენება.

სიუჟეტის ბალადა არც სტროფთა რაოდენობით იზღუდება, არც რითმათა რიცხვით იფარგლება; რეფრენი და „მიძღვნის“ ხასიათის ბოლო სტროფი კი შეიძლება ჰქონდეს და არც ჰქონდეს.

რონდელი. კლასიკური რონდელი წყვილრითმიანი ლექსია, სამ სტროფს მოიცავს და ცამეტი (იშვიათად თოთხმეტი) ტაქტისაგან შედგება. მაგრამ ყოველგვარი ლექსი – სამსტროფიანი, ცამეტ-თოთხმეტი სტრიქონისაგან შედგენილი და ორკეცი რითმის მქონე – რონდელი როდია.

დავაკვირდეთ განსახილველი კომპოზიციური ფორმის სტროფულ-რითმულ სქემას:

$$A_1B_2ba+abA_2B_2+abbaA_1(B_2)$$

სქემიდან ჩანს: პირველ-მეორე სტროფები ოთხ-ოთხ ტაქტს აერთიანებს, მესამე სტროფი კი ხუთ (ან ექვს) ტაქტს შეიცავს: 4+4+5 (6). წესის თანახმად, პირველი ტაქტი (A_1) მეშვიდე და მეცამეტე სტრიქონებად გადადის, ხოლო მეორე ტაქტი (B_2) მერვე სტრიქონად ბრუნდება (თოთხმეტსტრიქონიან რონდელში კი უკანასკნელ პწკარადაც იჩენს თავს).

ზოგად ლექსმცოდნეობაში დადგენილია რონდელის ჩასახვისა და განვითარების გზები: იგი ძველფრანგულ ზეპირსიტყვიერებაში დაიბადა, კერძოდ, რეფრენიანი ხალხური ლექსიდან ამოიზარდა, XIV–XV საუკუნეთა ფრანგულ მწერლობაში დამკვიდრდა. მერმე უეცრად გაქრა სალიტერატურო ასპარეზიდან. ერთგვარად აღორძინდა გასული ასწლეულის ლიტერატურულ საფრანგეთში, შემდეგ სხვა ხალხების პოეზიამაც შეიგუა პოეტური ცდების სახით. დაახლოებით ამგვარივე ხასიათი ჰქონდა ჩვენში რონდელის გამოჩენას.

რონდელის ერთ-ერთი პირველი ქართული ნიმუშია ალექსანდრე აბაშელის „მიწა ატირდა“, რომელიც 1916 წელს დაიწერა

(ლათინური ასომთავრულით მითითებულია განმეორებადი ტა-
ეპები):

„მიწა ატირდა სისხლდანთხეული,	A ₁
ცეცხლმა დაჰხაზა ტუტუ მშობლისა,	B ₂
შურმა ჩააქრო სხივი სოფლისა,	b
სული გაიხრწნა, დაღა სხეული.	a
იწვის ტაძარი კლდეშენგრეული,	a
სისხლმა დაჰფარა ცვარი ოფლისა.	b
მიწა ატირდა სისხლდანთხეული,	A ₁
ცეცხლმა დაჰხაზა ტუტუ მშობლისა.	B ₂
და მზის სინათლე ცხოველმყოფლისა	b
მიწას ვერ ატანს კომლგახვეული,	a
ჰგოდებს ჰაერში ცრემლად ფრქვეული	a
კენესა დედისა, ოხვრა ობლისა, —	b
მიწა ატირდა სისხლდანთხეული.“	A ₁

დამოწმებული მაგალითი თვალნათლივ ეთანადება კლასიკური
რონდელის მოდელს: პირველი ტაეპი („მიწა ატირდა სისხ-
ლდანთხეული“) მეშვიდე და მეცამეტე სტრიქონებად გადადის,
ხოლო მეორე ტაეპი („ცეცხლმა დაჰხაზა ტუტუ მშობლისა“)
მეორე ხანის დამამთავრებელ პწკარად ბრუნდება. სამივე
სტროფი გამჭოლ (ორპირ) რითმას იცავს. აქედან, პირველი
ოთხტაეპედი რკალურად ირითმება, მეორე ოთხტაეპედი —
ჯვარედინად, ხოლო მესამე სტროფს რკალური რითმისაგან
ათავისუფლებს განმეორებადი A₁ სტრიქონი.

ზუსტად ამნაირი წესით არის განწყობილი აბაშელისავე
„იისფერი თვალები“ (1916 წლის ოქტომბერი).

კლასიკური რონდელის ნაირსახეობად მიიჩნევენ ეგრეთ
წოდებულ „ორმაგ რონდელს“. ისიც უეჭველად წყვილრითმიანია,
ოღონდ ოთხ სტროფს შეიცავს:

$$A_1B_2B_3A_4+abA_1B_2+abba+A_1B_2B_3A_4$$

სქემა გვანიშნებს: პირველი ტაეპი (A_1) მეშვიდე და მეცამეტე სტრიქონებად მეორდება, მეორე ტაეპი (B_2) მერვე და მეთოთხმეტე რიტმულ ერთეულებად ბრუნდება, მესამე ტაეპი (B_3) მეთხუთმეტე პწკარად იჩენს თავს, ხოლო მეოთხე ტაეპი (A_4) მეთექვსმეტე, ანუ ლექსის დამამთავრებელ, ტაეპად ზმინაობს. ამ ტიპის რონდელს ბოლო სამი პწკარი რომ ჩამოვაცილოთ, ჩვენ თვალწინ კლასიკური (ცამეტსტრიქონიანი) რონდელის წყობა აირეკლება.

რონდო. ზოგად ლექსთმცოდნეობაში გამორკვეულია კლასიკური რონდოს სპეციფიკური ნიშნები:

$$(A_1)abba+abbA_1+aabbaA_1$$

ეს ნიშნავს: კლასიკური რონდო თხუთმეტ სტრიქონს შეიცავს, სამი სტროფისაგან შედგება და რონდელივით ორკეც რითმას ეფუძნება. მეწინავე სტროფი ხუთტაეპოვანია, მომდევნო — ოთხიანი, ხოლო უკანასკნელი — ექვსიანი. ლექსის პირველი სიტყვა (სიტყვები) მოკლე ტაეპებად მეორდება — ჯერ მეორე სტროფისა და შემდეგ მესამე სტროფის ბოლოს. ამ ადგილებში რეფრენად გამოტანილი სიტყვა (სიტყვები) გაურითმავია, რის გამოც მკვეთრად მკაფიოვდება რითმოვანი სტრიქონების ფონზე. სწორედ ამ წრიულობის მეშვეობით ხდება ხელშესახები, ლოგიკურ-თემატური ცენტრი და ძირითადი პოეტური ხატი რონდოსი. რითმები, როგორც სამწერლო გამოცდილება გვიჩვენებს, სხვანაირადაც შეიძლება განლაგდეს, ამით რონდოს არსი არ შეიცვლება. მთავარია შენარჩუნებულ იქნეს ძირითადი პოეტური სახის ინტონაციურ-სინტაქსური წრიულობა სქემით ნაგარაუდევ ადგილებში.

ეს ყოველივე ინტერვალური რონდოს ნიშნებია (რითმათა განრიგებაში ინტერვალური რეფრენის შედეგად წარმოიშობა). ასეთნაირი რონდოს ტიპობრივი ნიმუშებია, მაგალითად, მარგარიტა ნავარელის „მხსნელო ჩემო“, „საკაზმი სიკვდილისა“, კლემან მაროს „აზრთა კავშირი“, „კეთილი ძველი ღროის სიყვარულის შესახებ“, „მეგობრებს“, „კრედიტორს“, მორის როლი-

ნას „თხლაშ“, ვიჩესლაგ. ივანოვის „ვარდების სუნთქვით“ და სხვანი.

მერე და მერე უინტერვალო რონდოც განვითარდა. აქ, ტრადიციულ რონდოსთან შედარებით, მცირეოდენი გადახრა შეინიშნება: საწყისი სიტყვა (სიტყვები) ლექსისა, მეცხრე და მეთხუთმეტე პწკარებში რეფრენად რომ გადადის, პირველი ტაეპი უკანასკნელ სიტყვას გაერთიმა და, ამრიგად, მთელი ნაწარმოები თავიდან ბოლომდე გართიმული აღმოჩნდა:

$$(A_1)abba+abaA_1+abbaA_1$$

რონდოს ამ სახეობას იცავს, ვთქვათ, ვალერი ბრიუსოვის ცნობილი ლექსი „მის მუხლებს“.

უინტერვალობის ნიადაგზე ბგერათაწყობა ძლიერდება და კეთილზმოუანებაც, რასაკვირველია, მატულობს; ასეთ რონდოში, ზოგიერთი ლექსმცოდნის აზრით, რამდენადმე ქვეითდება გამეორების გამოყოფა¹. აღნიშნული შეხედულება მთლად მართებული არ უნდა იყოს. ეს იმიტომ, რომ სარეფრენო სიტყვა (სიტყვები) გრძელი სტრიქონების ფონზე, მეტრული გამოცალკევების გამო, მაინც მკაფიოდ იგრძნობა.

აი, უინტერვალო რონდოს ქართული ნიმუში — „სული ეული“ ალექსანდრე აბაშელისა:

„სული ეული, უთვისტომო, კრული, წყეული,	(A ₁)a
ფრთადაშვებული ლანდად დაჰქრის მიუსაფარი.	b
მის მქუხარ გრძნობას შავად ჰბურავს შავ ფიქრთ ფაფარი,	b
გულის სიმებზე შავ გველებად შემოხვეული,	a
და მის მქრალ თვალებს ესიზმრება ნავი მსხვრეული.	a
მზე არ უნათებს მას საეალ გზას, ფერფლად ქცეული.	a
დიდი ხანია მან ჩააქრო თვისი ლამპარი.	b
ქვეენის ბინდივით დაჰქრის, დაჰქრის ფრთაშერხეული	a
სული ეული.	A ₁
მან დაივიწყა, ვით წარსული, თვისი სხეული,	a

¹ Г. Шенгели, Техника, М., 1960, გვ. 294.

წყევით აავსო უარყოფილ ლოცვის ტაძარი.	b
მის სმენას იპყრობს მხოლოდ რღვევის ხმა შესაზარი,	b
მის თვალს აჩრებს მხოლოდ ხმალი სისხლდაფრქვეული.	a
ვით ქვეყნის ცოდვა, დაჰქრის, დაჰქრის გზადაბნეული	a
სული ეული ¹ .	A ₁

საილუსტრაციოდ მოტანილ ნაწარმოებში დაცულია კლასიკური რონდოს სავალდებულო ფორმა, რომელსაც ემყარება, სახელდობრ, ზემოთ დასახელებული რონდოები მარგარიტა ნავარელისა, კლემან მაროსი, ანდა ალჟერნონ ჩარლზ სუინბერნისა. სხვაობას ერთადერთი გარემოება ავლენს; ნავარელის, მაროს, გინდ სუინბერნის რონდოები ინტერვალრითმიანია, აბაშელისა კი — უინტერვალო, როგორც ეს შეინიშნება იგორ სევერიანინის, ვალერი ბრიუსოვის, მიხეილ კუზმინისა და სხვათა ნახელავში.

ახლა ვნახოთ, რა ნიშნებს ავლენს რონდოს მეორე სახეობა, ცამეტსტრიქონიანი ლექსი, რომლის ნიმუშია, ვთქვათ, იგორ სევერიანინის „ნუ დაჰქვეითინებ უსულო სხეულს“ (1907), ანდა გალაკტიონ ტაბიძის „ჩვენი ჟურნალი“ (პირველად დაიბეჭდა 1927 წელს. იხილეთ გ. ტაბიძე, ლექსები, 1927, გვ. 83; აქ და შემდეგ გალაკტიონის რონდოებს, გამოცემებში რომ ასტროფული სახით არის წარმოდგენილი, თვალსაჩინოების მიზნით ვანაწევრებთ სტროფებად):

„ჩვენი ჟურნალი... ეს იყო ხანა —	(A ₁)b
ძველი ლექსების მწველი სურნელი.	a
სულს, როგორც ვნება და როგორც ნანა,	b
ისევე ცეცხლის სწყუროდა ხანა	b
დაუნდობელი და მოშურნალი.	a
ვისი გულისაც იყო მკურნალი,	a
იგი რიდებს გადაჰყვა თანა,	b

¹ ეს ლექსი, რომელსაც ქვესათაურად „რონდო“ აწერია, პირველად 1916 წლის 24 ნოემბერს დაისტამბა. იხ. გაზ. „თანამედროვე აზრი“, №262.

მაგრამ იმედის არ იყო განა	b
ჩვენი ჟურნალი?	A ₁
მოვიდა წარსულ ოცნებისთანა	b
დიონისობა და სატურნალი	a
ეს იყო ტმინა, მაიორანა –	b
ჩვენი ჟურნალი.“	A ₁

რონდოს იმ სახეობას, რომელსაც გალაკტიონი გეთავაზობს, ცამეტი სტრიქონი ედება საფუძვლად: 5+4+4. რითმათა და სარეფერენო ტაეპთა სქემა:

$$(A_1) babba+abbA_1+babA_1$$

„ჩვენი ჟურნალის“ კომპოზიციური ჩარჩოს ზუსტად ემთხვევა გალაკტიონისავე „სღგას ხეივანი“ (1927 წელი):

„სღგას ხეივანი სასახლის წინ. მთვარიან ღამით	(A ₁)b
მას აგონდება დამსხვრეულთა დროთა რხევანი,	a
ადამიანთა ტალღა მიდის წამითი-წამით.	b
ომები, ჯარი, აესებული სხვადასხვა შხამით,	b
სხვადასხვა მხრიდან მოგონებათ სცემს შადრევანი.	a
მაგრამ მას ახსოვს: დაივიწყა ღამის თევანი,	a
მოვიდა ქალი ცისფერ ლიფით, თვალეზზე ნამით	b
და მასზე ფიქრში მთვარეული წამოსასხამით	b
სღგას ხეივანი.	A ₁
გაშლილი თმები. მწუსარება გრძელი წამწამით	b
უეცრად შემკრთალ შუალამის – მღვრიე მტევანი.	a
„მკაცრო დღეებო, – ამბობდა ის, – თქვენ გამაწამეთ“... b	b
სღუმს ხეივანი.“	A ₁

ეს ნაწარმოები, მეტრული სხვაობის მიუხედავად, უმეტესაკლებოდ ეთანაბრება „ჩვენი ჟურნალის“ სტროფულ წყობას. ვითარებას, ცხადია, სრულიადაც ვერა სცვლის ის ნიუანსი, რომ სარეფერენოდ გამიზნული ფრაზა („სღგას ხეივანი“), რომელიც მეცხრე ტაეპად მეორდება, მცირეოდენ სემანტიკურ სახეცვლი-

ლებას განიცდის. ასეთ რამეს, საზოგადოდ არც ფრანგული რონდო გაურბის, არც სხვა რომელიმე ენაზე დაწერილი.

რონდოს ანალოგიურ სახეობას ქმნის გალაკტიონ ტაბიძის „არიან ღღენი“:

„არიან ღღენი, ხანჯალივით ბასრი და მჭვეერი, (A₁)b
ოდეს სისხლივით აღელდება ოცნება შენი. a
შენ გენატრება მოკლულებით ფენილი ტვერი, b
შენ გინდა იყო უსულგულო ცხოვრების მტვერი, b
ელვარე ცეცხლით გადაბუგო მთანი და ტყენი. a

არიან ღღენი, საუკუნეთ უფრორე მბლენი. (A₁)a
ტყვია-წამლით და დინამიტით მსუნთქავი ქვეერი, b
აფეთქებანი, შეკივლება, ძაზილი ბვერი, b
არიან ღღენი. A₁

არიან ღღენი... ცეცხლისა და მახვილის კვერი. (A₁)b
ათასწლოვანი ადგილიდან სხლტებიან კლღენი. a
იმ გულს ეკუთვნის თვითეული თემა, შედევერი, b
არიან ღღენი.“ A₁

საყურადღებო დეტალი: აქ სარეფრენო ფრაზა („არიან ღღენი“) მეორე-მესამე სტროფების დასაწყისშიაც ჟღერს და, ამრიგად, სამივე ხანა ერთი და იმავე ფრაზით იწყება. ამ ნიშნით ყველა სტროფი იმ სალექსო ფორმას ენათესავება, პოეტიკაში კომპოზიციური სპირალის სახელით რომ არის ცნობილი. გარდა ამისა, მეორე-მესამე სტროფები ეგრეთ წოდებული „ბეჭდური“ (რკალური, რგოლისებრი) ოთხტაქედის აღნაგობას ამჟღავნებს: საწყისი ფრაზა სტროფისა იმავე სტროფის ბოლო ტაქტად მეორდება.

თემატური სხვაობის მიუხედავად, სამივე ლექსი („ჩვენი ჟურნალი“, „სდგას ხეივანი“ და „არიან ღღენი“) უგამონაკლისოდ იცავს რონდოს აუცილებელ პირობას – წყვილრიტმიანობას და, რაც მთავარია, მეწინავე ტაქტის პირველი ფრაზა, როგორც წესი, უეჭველად მეორდება მეორე და მესამე სტროფის ბოლო სტრიქონებად.

კლასიკური რონდოს მესამე სახეობა ექვსი სტროფისაგან შედგება, ოცდახუთ ტაეპს მოიცავს და, მსგავსად პირველი სახეობისა, ორად ორ რითმას ეფუძნება. აი, მისი სტროფულ-რითმული ჩანახაზი:

$$A_1B_2 A_3B_4+babA_1+abaB_2+babA_3+abaB_4+babA_1$$

ეს ნიშნავს: პირველი სტროფის ოთხივე ტაეპი, რეფრენული კანონის შესაბამისად, დროდადრო მეორდება მომდევნო სტროფებში: პირველი ტაეპი (A_1) – მეორე სტროფის ბოლოს, მეორე ტაეპი (B_2) – მესამე სტროფის ბოლოს და ასე შემდეგ. რაც შეეხება მეექვსე, ანუ დამაბოლოებელ ხანას, აქ, უკანასკნელ სტრიქონში, განსხვავებული აზრობრივი კავშირით ჩნდება რონდოს მეწინავე სიტყვა (ან სინტაგმა). ასეთ რონდოში, რომლის ჩინებული ნიმუშები, ეთქვათ კლემან მაროს, ფრანსუა ვიიონის ან ვენსან ვუატიურის პოეზიამ შემოგვინახა, „სრულყოფილ რონდოდ“ იწოდება, ხოლო ზოგნი „გაორმაგებულ რონდოს“ არქმევენ.

ახლა გავეცნოთ ქართულ „სრულყოფილ რონდოს“, რომელსაც ალექსანდრე აბაშელის პოეზიიდან ვიმოწმებთ (პირველად 1916 წლის 1 ოქტომბერს დაიბეჭდა, გაზ. „თანამედროვე აზრის“ 218-ე ნომერში):

„მზე ჩადიოდა თმაგაშლილი და სხივმფინარი,	A_1
ღრუბლის ქარავანს ლალ-ზურმუხტის მტვერი სცვიოდა.	B_2
მთა დაგრეხილი, უკაემწო და უწყინარი,	A_3
თითქოს შორეულ ბურუსიდან ამოდიოდა.	B_4

ღრუბლის თეთრ სვეტებს ეყრდნობოდა სხივნართი ოდა,	b
და შიგ ელავდა სახე უცხო და უჩინარი,	a
და იმ კოშკიდან ცეცხლის კიბე ჩამოდიოდა,	b
მზე ჩადიოდა თმაგაშლილი და სხივმფინარი.	A_1

მთა კითხულობდა: იმ ოდაში ნეტა ვინ არი?	a
მაგრამ პასუხი არსაიდან არ მოდიოდა.	b
ვერცხლის ვარდებში დასცურავდა ცა პირმცინარი,	a

ღრუბლის ქარავანს ღალ-ზურმუხტის მტკერი სცვიოდა.	a
და მექარაენე მთიდან მთაზე გადადიოდა.	b
ვით ცეცხლის ზოლი, ციდან ოქროდ ჩამომდინარი,	a
მაგრამ ითმენდა ცეცხლის შოლტებს და არ ჩიოდა	b
მთა დაგრეხილი, უკაეშნო და უწყინარი.	A ₃
ოქროს სიზმრებში ისვენებდა მიწა მძინარი,	a
ცა ფერს ჰკარგავდა და ვარსკვლავებს თითქოს სცვიოდა,	b
და ჩასული მზის კიდობანი, წითლად მჩინარი,	a
თითქოს შორეულ ბურუსიდან ამოდიოდა.“	B ₄

(„მზე ჩადიოდა“)

როგორც ვხედავთ, პირველი ტაეპი („მზე ჩადიოდა თმა-გაშლილი და სხივმფინარი“) მეორე სტროფის ბოლოს გადადის, მეორე ტაეპი („ღრუბლის ქარავანს ღალ-ზურმუხტის მტკერი სცვიოდა“) მესამე სტროფის ბოლოს იჩენს თავს, მესამე ტაეპი („მთა დაგრეხილი, უკაეშნო და უწყინარი“) მეოთხე სტროფის ბოლოს ბრუნდება, ხოლო მეოთხე ტაეპი („თითქოს შორეულ ბურუსიდან ამოდიოდა“) მეხუთე სტროფის ბოლოს მეორდება.

ამასთანავე, ალექსანდრე აბაშელს ერთგვარი ცვლილება შეაქვს „სრულყოფილი რონდოს“ ჩარჩოში: აქ დაკლებულია მეექვსე (ხუთტაეპოვანი) სტროფი, რომლის ბოლო პწკარად, წესის მიხედვით, უნდა გამეორდეს ლექსის პირველი სიტყვა (ან სინტაგმა), ამ შემთხვევაში: „მზე ჩადიოდა“.

კლასიკური რონდოს მეოთხე სახეობა, გასამშავებული რონდო, ამ სქემას იცავს:

aabba+(aabr; aabbar)X3

ამ ტიპის რონდო მსოფლიო პოეზიაში იშვიათი მოვლენაა. ქართული პოეზიაც გაურბის მას.

დავუბრუნდეთ ზოგად საკითხებს.

რა მიმართებაშია რონდელი და რონდო ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებთან?

პოეტური პრაქტიკა მოწმობს: ჩვენთვის ამჯერად საინტერესო კომპოზიციური ფორმებით, ჩვეულებრივ, ლირიკა საზრდოობს. ეს ალბათ იმიტომ, რომ მათ „ამღერებულ ხასიათს“ ბუნებრივად გუობს ლირიკული ჟანრები, განსაკუთრებით კი საკუთრივ ლირიკა და ელეგია.

სამწერლო გამოცდილება იმასაც გვიდასტურებს, რომ რონდელსა და რონდოს მეტ-ნაკლები ინტერესით მიმართავენ სხვადასხვა დროისა და ლიტერატურული სკოლის პოეტები – შუასაუკუნეთა ლირიკოსებიცა და „პლეადის“ წარმომადგენლებიც, რომანტიკოსებიცა და სიმბოლისტებიც, ვგოფუტურისტებიცა და რეალისტებიც...

ზემოთქმულიდან ჩანს: რონდელისა და რონდოს გამოვლენა არც ეპოქისეული იდეებითა და ესთეტიკური იდეალებით იზღუდება, არც ეროვნულობით, არც პოეტური მსოფლმხედველობითა და არც შემოქმედებითი ინდივიდუალობით. ამ მხრივ ისინი არავითარი ლოკალური ნიადაგით არ ხასიათდებიან, მაგრამ მათი კონკრეტული, შემოქმედებითი სახემოსილება, რაღა თქმა უნდა, აუცილებლად მოიცავს ყველა აქ ჩამოთვლილი ფაქტორის ერთობლივ ზეგავლენას.

**ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა
და ქანრების თეორიული პრობლემები**

ლიტერატურული ჟანრების პრობლემის ნათელყოფა უშუალოდაა დამოკიდებული საკუთრივ ლიტერატურული გვარის ცნების გაგებასთან.

ჩვეულებრივ, ყოველი ლიტერატურული ფორმის, როგორც მხატვრული ფენომენის, არსის გარკვევის ყველაზე გამართლებულ გზას წარმოადგენს მისი გენეზისისა და განვითარების ეტაპების ისტორიული პროცესის კანონზომიერებათა შესწავლა.

ძირითადი ლიტერატურული გვარები და ჟანრები უფრო ადრეა წარმოქმნილი, ვიდრე ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული ნიმუშები. ამდენად, დღესდღეობით მეცნიერებას არ გააჩნია ისეთი მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც წარმოადგენას მოგვეცემდნენ, თუ როგორ, რა პროცესის გავლით ყალიბდებოდა თითოეული ლიტერატურული ჟანრი მისი ფორმისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით.

ძველი ბერძნული მწერლობა იცნობს ეპოსსაც, დრამასაც და ლირიკასაც. ცხადია, მხედველობაში გვაქვს არასაკუთრივ დრამა, რომელიც ტრაგედიისა და კომედიის ჟანრული, ასახვით-კომპოზიციური ნიშნების საფუძველზე მოგვიანო საუკუნეებში შეიქმნა და მათთან შედარებით არსებითად ძირითადად შინაარსობრივი სპეციფიკით ხასიათდება. ლირიკისაგან, უპირატესად კი ეპოსისაგან განსხვავებით, დრამისათვის, როგორც გვარისათვის, სპეციფიკურია ის, რომ მისთვის, ისევე როგორც მასში გაერთიანებული სამი უძირითადესი ჟანრისათვის (კომედია, ტრაგედია, საკუთრივ დრამა), ფორმის თვალსაზრისით, ასახვით-კომპოზიციური სპეციფიკის თვალსაზრისით, დამახასიათებელია თითქმის ერთი და იგივე ნიშნები.

ძველ ბერძნულ მწერლობაში ტრაგედია და კომედია, საკუთრივ ლირიკული ლექსი, სიუჟეტიანი ლირიკული ლექსი, დითირამბი, იგავ-არაკი, მოთხრობა და რომანი, ჟანრობრივი ნიშნების მიხედვით, სავსებით ჩამოყალიბებულ, გაფორმებულ ქმნილებებს წარმოადგენს. საგმირო ეპოსი, როგორც ეპიკური გვარის ერთ-ერთი ძირითადი სახეობა, სწორედ ბერძნული ანტიკურობის ეპოქაში აღწევს განვითარების უმაღლეს საფეხურს. ცნობილია, რომ ჰომეროსის მომდევნო ეპოქებში შეუძლებელი ხდება მხატვრული წარმოსახვის ამ სფეროში განვითარების მსგავსი დონის მიღწევა.

ბერძნული ტრაგედია, როგორც დრამატული გვარის უძველესი სახეობა, ეპოსთან და ლირიკასთან შედარებით, უფრო მოგვიანებით ყალიბდება, ამით აიხსნება, რომ არისტოტელე „პოეტიკაში“ ახდენს მინიშნებებს ტრაგედიის ჟანრის ჩასახვა-განვითარებაზე, მაგრამ, როგორც ჩანს, არც დიდ ბერძენ მოაზროვნეს გააჩნდა საკმაოდ მხატვრული მასალა ტრაგედიის ისტორიიდან, რათა უფრო დაწვრილებით და თვალნათლივ ეჩვენებინა, თუ როგორ ხდება ტრაგედიის, როგორც სინამდვილის მხატვრული გამოსახვის ლიტერატურული ფორმის, ჟანრული არსის ჩამოყალიბება-გამომუშავება.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა უძირითადესი ჟანრებიდან მხოლოდ თანამედროვე რომანის გენეზისისა და ჟანრული ფორმირების პროცესი შეიძლება იქნეს სრულად გათვალისწინებული, რადგან ამ პროცესის მაჩვენებელი ძეგლები ჩვენამდეა მოღწეული. რომანის ჟანრული ჩამოყალიბების ისტორიის ნათელყოფას ლოკალური, თავისთავადი მნიშვნელობა კი არა აქვს, არამედ იგი ზოგადობის მნიშვნელობასაც ინარჩუნებს, კერძოდ, მის მაგალითზე ჩვენ შეგვიძლია ძირითად საზებში წარმოვიდგინოთ კიდევაც, როგორ უნდა მომხდარიყო დიდი ეპიკური და დრამატული ჟანრების ჩასახვა-განვითარება საბოლოო ფორმირებად.

ამ მხრივ უფრო ხელშესახები მონაცემები გაგვაჩნია მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონე ჟანრებზე. მათი აღმოცენება-

დამკვიდრება ხდებოდა საკმაოდ მოგვიანებით, — მხოლოდ მას შემდეგ რაც უძირითადესი ფანრები, რომანისა და დრამის გარდა, საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახით არსებობენ. ასეთია სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან ან ეპოქების მწერლობებთან დაკავშირებული ფანრები, რომლებიც ამ ლიტერატურულ სკოლებთან და შესაბამის ეპოქებთან ერთად, ამთავრებენ განვითარებას. აქ მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ საეკლესიო მწერლობის ფორმები და პროვანსალური ლირიკის ფანრები.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ფანრები ემყარება მთელ რიგ უზოგადეს კანონზომიერებებს, რომლებიც საერთოა და ხელოვნების სპეციფიკური არსიდან გამომდინარეობს. ჯერ კიდევ არისტოტელეს მიერ იქნა განმარტებული, რომ ტრაგედია, კომედია და ეპოსი შეუძლებელია აგებულ იქნეს ისეთ ფაბულაზე, რომელიც მოკლებულია მთლიანობას. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობამ დაადგინა, რომ ეს კანონზომიერება ვრცელდება ლირიკულ ნაწარმოებზეც, რადგანაც ჭეშმარიტ ლირიკულ ქმნილებაშიც მხატვრული წარმოსახვა ემყარება მთლიანობით აღბეჭდილ ლირიკულ განცდას.

მწერლობა, მისი დიდი ფანრები ხასიათდება გამოსახვის ფორმათა უსაზღვრო შესაძლებლობებით. ამით აიხსნება, რომ არაიშვიათად მწერალი, შემოქმედი ერთი ეპიკური ნაწარმოების ფარგლებში მთელი ისტორიული პერიოდის, ზოგჯერ კი კაცობრიობის განვითარების მთლიანი ისტორიის მხატვრული რეპროდუქციის შემოქმედებით ამოცანას ისახავს მიზნად.

ფანრის ასახვით-კომპოზიციური ნიშნები განისაზღვრება გვარის უზოგადესი თავისებურებით. გვარი, ერთი მხრივ, განაპირობებს ფანრების ასახვით-კომპოზიციურ თავისებურებათა უზოგადეს არსს, უწინარეს ყოვლისა, მათ მინიმალურ და მაქსიმალურ მოცულობას და ამავე დროს იძლევა ფანრულ სახეობათა აღმოცენების ამოუწურავ შესაძლებლობებს. არასოდეს დადგება დრო, როცა შესაძლებელი იქნება თქმა: მოცემული გვარის სფეროში ამოიწურა ფანრების აღმოცენების შესაძლებლობანი.

ისტორიულად არსებობდა პერიოდები, როდესაც დღევანდელი თვალსაზრისით გაგებული გვარის ნიშნებს ერთი რომელიმე კონკრეტული ჟანრი წარმოადგენდა. მაგალითად, ტრაგედიაში გამოვლინდა პოტენცია დრამის გვარისა, რომელიც ანტიკურ ეპოქაში არ არსებობდა. უფრო მოგვიანებით, ტრაგედიასთან შედარებით, ყალიბდება კომედიის ჟანრიც.

ნაწილი ლიტერატურულ ნაწარმოებთა იმ ჟანრებისა, რომელთაც ჩვენ მეორეხარისხოვანს ვუწოდებთ, შედარებით მოკლე დროში ამთავრებს არსებობას, თუმცა შემდგომ ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებაში ანდა ცალკეული ლიტერატურული სკოლების პრაქტიკაში შესაძლებელია მცირე ხნით მოხდეს მათი დროებითი გაცოცხლება.

ასევე, ცალკეულ ეპოქებში ზოგჯერ მცირე ხნით ხდებოდა ხოლმე მეორეხარისხოვანი ჟანრების დაწინაურება და უძირითადესი ჟანრების — ეპოსის, დრამის, ლირიკის, კომედიის — ასპარეზის შევიწროება.

ლიტერატურულ ჟანრებს სავსებით სწორად შინაარსიან ფორმებს უწოდებენ. ეს განპირობებულია იმით, რომ ის ნიშნები, რაც ჩვენ დღეს ჟანრული სპეციფიკის განმსაზღვრელად გვაქვს მიჩნეული, გენეზისის პერიოდში მხოლოდ სავსებით განსაზღვრულ ცხოვრებისეულ შინაარსს გამოხატავდა, მხოლოდ გარკვეული შინაარსის მქონე მოვლენების შესაბამის ესთეტიკურ ფენომენს წარმოადგენდა. შემდეგ მოხდა მათი კრისტალიზება დამოუკიდებელი სახით, მოხდა მათი გამოცალკევება თავდაპირველი ფორმის შესაბამისი შინაარსისაგან, მოხდა ფორმის მორგება ახალი სინამდვილის სხვადასხვა მხარეთა შინაარსებზე. ამან განაპირობა ის, რომ ჟანრის გამოყენება შემოქმედებით პრაქტიკაში უკვე დიდი ხანია ოსტატობის პრობლემად იქცა. მაგალითად, ის გაგება ბუდისწერისა, რომელიც ანტიკური ეპოქის საბერძნეთში არსებობდა (რომ დამნაშავე დაუსჯეელი არ უნდა დარჩეს), ბუნებრივად გაქრა აზროვნების განვითარების მომდევნო ეპოქებში, მაგრამ დასჯის, უფრო სწორად, მთავარი გმირის (ან გმირების) დაღუპვის მოტივი შენარჩუნებულ იქნა

ტრაგედიის როგორც ჟანრის, როგორც შინაარსობრივი ფორმის მიერ და საშუალოდ მის აუცილებელ დამახასიათებელ სპეციფიკურ თვისებად იქცა.

მეორეხარისხოვან ლიტერატურულ ჟანრებთან მიმართებაში შინაარსიანობის ცნება უფრო სხვაგვარი ხასიათის მქონეა. ამ ჟანრებისათვის არ არის დამახასიათებელი სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკურ-ემოციურ დამოკიდებულებათა უძირითადეს კანონებზე დამყარება. ისინი მხოლოდ ეპოქების ვიწროდ შეზღუდული სოციალური თემატიკის პოეტიზირებას ახდენენ. ამიტომ, რომ ეგრეთ წოდებული მეორეხარისხოვანი ჟანრები აღარ იძლევა საშუალებას კონკრეტული თემატიკის შეცვლასთან ერთად შენარჩუნებულ იქნეს ზოგად-სპეციფიკური, რადგანაც ეს ზოგადი აღნიშნულ ჟანრებში მოკლებულია იმგვარ საფუძველს, რაც დამოუკიდებელი ჟანრის საყრდენად გამოდგება. მაგალითად, როგორც ცნობილია, პროვანსალური ლირიკის ისეთ გავრცელებულ ჟანრში როგორცაა პასტორალი, პოეტიზირებულია რაინდისა და ცხვრის მწყემსი გოგონას საუბარი. მომდევნო საუკუნეებში თემატიკის შეცვლამ არ შეცვალა სიყვარულის ზოგადი თემა, მაგრამ ამ უკანასკნელმა ვეღარ შეძლო დამოუკიდებელი ჟანრის (პასტორალის) შენარჩუნება, რადგანაც სიყვარულის თემაზე საერთოდ უძველესი პერიოდიდანვე იქმნებოდა ლირიკული ნაწარმოებები.

იგივე ითქმის რაინდული ლირიკის ზოგიერთ სხვა ჟანრებზეც.

ამჟამად ჟანრების და გვარების, კერძოდ, ეპოსის ჟანრების საკითხის სწორ გააზრებას, ჩვენი მოსაზრებით, ხელს უწყობს შედარებით ახალი, მაგრამ საკმაოდ ცნობილი თვალსაზრისი „სინამდვილისა და ადამიანის წარმოსახვის ახალი ზონის (ნოველური ეპოსის ზონის)“ შესახებ, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა პოეტური მეტყველებისა და ფორმების მიხედვით. ამ ზონაში მკვლევარნი სავსებით გამართლებულად, გულისხმობენ აპულეის რომანს, პეტრონიუსის „სატირიკონს“, ლუკიანეს თხრობით დიალოგებს და აგრეთვე ნახევრად თხრობით ნაწარმოებებს: ერაზმ როტერდამელის „სისულელის ქებას“,

ღეპერიეს „მშვიდობის წინწილას“ და „ბნელ ადამიანთა წერ-
ილებს“. ამ შეხედულების ავტორთა მოსაზრებით, უფრო მოგვიან-
ებით აღნიშნული ტრადიცია გრძელდება ბოკაჩოს, მაზუჩოს,
ჩოსერის, მარგარიტა ვალუას ნაწარმოებებში, ამ მოსაზრების
ავტორთა შეხედულებით, ესაა „ნოველური ეპოსის“ ხაზი. ჩვენი
შეხედულებით ეს ტერმინი გამართლებულად უნდა მივიჩნიოთ,
რადგანაც, როგორც ცნობილია, იმ ეპოქაში, როდესაც ზემოაღ-
ნიშნული მწერლები მოღვაწეობდნენ, ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ
იყო ჩამოყალიბებული ეპიკური პროზის ყველა ძირითადი ჟანრი.
კერძოდ, იმ დროს შერწყმული სახით არსებობდა ნოველა და
მოთხრობა, პოვესტი და რომანი. შემდეგ თანდათან ხდება მათი
ჟანრული ნიშნების კრისტალიზაცია და რაფინირებული სახით
გამოყენება.

ამ მოსაზრების ავტორები არაფერს ამბობენ იმის შესახებ,
რომ ნოველური ეპოსის ხაზი ვითარდება აგრეთვე საეკლესიო
მწერლობის სფეროშიც. მხედველობაში გვაქვს პატერიკები და
აგიოგრაფიული ქმნილებები, რომლებშიც ხშირად მეტად
საგრძნობია სინამდვილის წარმოსახვის რეალისტური ეპიკური
ასპექტები. საილუსტრაციოდ ქართული ორიგინალური და ნა-
თარგმნი ძეგლების დასახელებაც საკმარისი იქნებოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ნოველისტური ფორმა ძირითადად
სწორედ პატერიკებში და აგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში ჩამოყ-
ალიბდა. გარდა ამისა, აქვე პარალელურად ხდებოდა სამყაროსა
და ადამიანის წარმოსახვის ახლებური, ეპიკური პროზის ჟანრე-
ბის შესაბამისი თვალსაზრისის ჩამოყალიბება, ადამიანის ჩვენება
ისეთი კუთხით, რაც ადრე კლასიკური პოეტური ჟანრებისათვის
(ტრაგედია, ეპოპეა, ლირიკა) უცნობი იყო.

ჟანრულ ნიშან-თვისებათა ჩამოყალიბება-დამკვიდრებასთან ერ-
თად და მის პარალელურად ყოველთვის ყალიბდება და იხვეწება
შესაბამისი, თავისებური ფორმის მქონე პოეტური მეტყველებაც.
იგი შეესაბამება იმ შემოქმედებით თვალსაზრისს, რომელიც
მოცემულ კონკრეტულ ჟანრს წარმოშობს და მის განვითარებას
უწყობს ხელს. ნოველისტურ ეპოსთან მიმართებაში ესაა ახლე-

ბური ხასიათის მქონე, გადაჭარბებული პოეტურობისაგან თავისუფალი სტილი. ცხადია, აგიოგრაფიულ თხზულებაში ეს სტილი არ ჩამოყალიბებულა საბოლოო სახით, მაგრამ სწორედ აქ მოხდა მისი საფუძვლიანი მომზადება. პროზის აგიოგრაფიული ჟანრების სახეობის სფეროში ამ სტილისთვის დამაბრკოლებელ ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ ამაღლებული სტილის ფორმები, რაც ქრისტიან მამათა სახეების გამოსახვას უკავშირდებოდა და რასაც მის ძირითად გამოვლინებებში კანონიკური მნიშვნელობა ჰქონდა.

სწორედ ამ ძირითადი შემოქმედებითი თვალსაზრისით განპირობებული სტილისტური ნაკადი თანაარსებობს პატერიკებსა და აგიოგრაფიულ თხზულებებში იმ სტილისტურ სტიქიასთან ერთად, რომელიც სოციალური სინამდვილისა და ხალხური იდეალების ზეგავლენით ფართო ნაკადად იჭრება განსაკუთრებით იმ ეპიზოდთა ამსახველ სურათებში, რომლებიც მოგვითხრობენ იმ თავგადასავლების შესახებ, რაც რომელიმე ღირსეულ ან უღირს ბერს გადახდა თავისი მრევლის წევრებთან — გლეხებთან, ვაჭრებთან, ქალებთან, ხელოსნებთან, საერთოდ სხვადასხვა პროფესიისა და სოციალური მდგომარეობის ადამიანებთან შეხვედრისას. განსაკუთრებით ამგვარი სიტუაციების წარმოსახვაში იჩენს თავს რეალისტური სტილი, რომელიც სწორედ იმ „ზონას“ გულისხმობს, ზემოაღნიშნული თვალსაზრისის მომხრენი რომ მიუთითებენ.

ამ ახალმა „ზონამ“ უდიდესი ასპარეზი შეუქმნა რეალობის შეჭრას მწერლობაში, კერძოდ, სოციალური სურათების ხედრითი წონის ზრდას აგიოგრაფიული ჟანრების ნაწარმოებებში და ერთგვარად განაპირობა წმინდა რეალისტური პროზაული ქმნილებების აღმოცენება და მომრავლება.

იმ აგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში, რომელთაც მხოლოდ ნაწილობრივ მოიცავს მხატვრული მეტყველების ეს „ახალი ზონა“, შესაბამის ნაწილებში ავტორები ძირითადად მხოლოდ ყოფა-ცხოვრებით თემებს ეხებიან. ამგვარ ნაწარმოებთა სტილი თანაბარი ძალით არ ვლინდება თხზულების მთელ მანძილზე. ეს

განპირობებულია თვით ამ ნაწარმოებთა თემატური და სტილისტური თავისებურებებით. კერძოდ, როგორც ცნობილია, ყოველი შემოქმედებითი თვალსაზრისი ხასიათდება გარკვეული ასპექტით სინამდვილის ამა თუ იმ მხარეების წარმოსახვისას. ეს ვლინდება აგიოგრაფიულ ნაწარმოებებშიც. კერძოდ, თავისებურია აგიოგრაფიულ თხზულებათა სტილი იმ ნაწილში, სადაც მოცემულია წმინდა მამათა სახეები. აქ პირდაპირაა გამოვლენილი ამ შემოქმედებითი თვალსაზრისის ესთეტიკა — რწმენითი და ეთიკური იდეალები და, მეორე მხრივ, ასევე თავისებურია სტილი იმ ნაწილებში, სადაც საერთო თემატიკა იჭრება. აქ უკვე აშკარად გამოვლენილი რეალისტური სტილი იჩენს თავს.

ისიც აღსანიშნავია, რომ აგიოგრაფიული მწერლობა ხასიათდება გარკვეული სისადავით სტილის სფეროში, რაც, ჩვენი აზრით, განპირობებული უნდა იყოს ახალი აღთქმის წიგნების ძირითადი დადებითი გმირის ხასიათით. იგი ისეთ მხატვრულ ფენომენს წარმოადგენს, რომელიც იქცა მთელი შესაბამისი მიმდინარეობის დადებით გმირთა სახეების თარგად. მას ბაძვედნენ, იყენებდნენ ნაწარმოებთა გმირების — ქრისტეან მამათა სახეების გამოსახვისას. აღარაფერს ვამბობთ იმის შესახებ, რომ ამ სახის გავლენა სცილდება კიდევაც საეკლესიო მწერლობის ფარგლებს და ვრცელდება მომდევნო ეპოქების (ჩვენი დროის ჩათვლით) მწერალთა ნაწარმოებებზე.

ქრისტეს, როგორც საეკლესიო წიგნების ძირითადი დადებითი გმირის, სახე ტონს აძლევდა არა მხოლოდ წმინდა მამათა სახეებს, არამედ, საერთოდ, მთელ სტილისტურ ნაკადს.

აგიოგრაფიის სფეროში მოთხრობამ, როგორც ეპიკური პროზის მცირე ჟანრმა, შექმნა ისეთი ტრადიცია, რომელმაც შესაძლებელი გახადა მხატვრული მეტყველების „ახალი ზონის“ წარმოქმნა. თვით ნოველა კი ჩამოყალიბდა მხოლოდ ამ ისტორიული პროცესის კვალობაზე, როგორც მისი თანმხლები მოვლენა, როგორც მოთხრობის ჟანრული განვითარების მხატვრული პრაქტიკის პარალელური ფენომენი, მოთხრობის ჟანრული სახესხვაობა.

მხატვრული ლიტერატურის პრაქტიკის მონაცემებზე დაკვირვება ამტკიცებს, რომ ეს ნაკადი თავდაპირველად შედარებით უმნიშვნელო ადგილს იკავებს მწერლობაში და, შეიძლება ითქვას, ერთი შეხედვით შემთხვევით მოვლენადაც კი ჩანს. შემდეგ კი თანდათან უაღრესად ძლიერ ტრადიციას ქმნის და იქცევა მდიდარ არსენალად რეალიზმისათვის, რათა ამ უკანასკნელმა დაამკვიდროს და ჩამოაყალიბოს ეპიკური პროზის ძირითადი ჟანრები.

რაც შეეხება ეპოსის სხვა სახეობებს, კერძოდ, პოეტურ ეპოსს, კლასიკურ პოემას, რეალიზმის პოეტიკა მათ ვერ ეგუება საესებით და მთლიანად, რადგანაც ისინი, გარკვეული აზრით, ზღუდავენ პოეტურ ენას, რომლის სრული გაფურჩქვნის გარეშე პოეტური ეპოსი საერთოდ არ არსებობს. ცხადია, ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს რეალიზმის ეპოქაში კლასიკური პოემა, ისევე როგორც სხვა ტრადიციული ჟანრები, საბოლოოდ კარგავს ადრინდელ პოზიციებს. ჩვენ ხაზს ვუსვამთ მხოლოდ იმას, რომ ამ დროიდან წამყვანს ეპოსის პროზაული ჟანრები წარმოადგენს. კლასიკური ჟანრებიდან ყველაზე მეტად რეალიზმის ესთეტიკურ-შემოქმედებით კრელოს კომედია ეგუება, რადგანაც იგი თემატიკის მიხედვით ძველთაგანვე იღებდა ორიენტაციას მეტყველების ისეთ ფორმებზე, რომელთაც შემდეგ რეალიზმი ამკვიდრებს.

კაცობრიობის მხატვრული განვითარების ისტორიის ჯეროვანი სისრულით და სიღრმით გათვალისწინება მომავალში ცხადს გახდის, თუ კონკრეტულად როგორ ხდებოდა რომანის, მოთხრობის, ნოველის, პოვესტის და ეპოპეის პროზაული სახეობის ჩამოყალიბება. ცხადია, საამისოდ საჭირო და აუცილებელი მასალა ობიექტურად არსებობს. ჩვენს ნაკლს წარმოადგენს მხოლოდ მისი საკმაოდ სისავსით გათვალისწინების შესაძლებლობის უქონლობა. გარდა ამისა, კომედიის, ტრაგედიის და პოეტური ეპოსის ჟანრების გენეზისის და განვითარების საკითხის შესწავლას ხელს უშლის კიდევ ერთი წინააღმდეგობა. იგი გულისხმობს იმ ძეგლების მოუღწევლობას, რომელთა გათვალ-

ისწინება ცხადს გახდიდა. იმ საფეხურებს, რაც ამ ჟანრებმა განვლეს გენეზისიდან ჩამოყალიბების პერიოდამდე. ამასთან, ახალი ლიტერატურული ფორმების ჩამოყალიბების საკითხის შესწავლაში ხელს გვიშლის აგრეთვე იმ დიდი მასალის დაძლევის საქმის სირთულე, რომელთაც მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხების ლიტერატურის მხატვრული პრაქტიკა გვაწვდის.

ამჟამად ლიტერატურულ ჟანრებს ჩვეულებრივ შინაარსობრივ ფორმებად მიიჩნევენ. ამ ასპექტში მეტად საინტერესოა თითოეული შინაარსობრივი ფორმის ევოლუცია გენეზისიდან ჩამოყალიბების პროცესამდე. ამას იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ ხშირად ჟანრის განვითარების ძირითადი ეტაპები ერთმანეთისაგან არსებითად განსხვავდება. ჟანრის ჩასახვის პერიოდში ჟანრული ნიშნები, ელემენტები ხშირად სინამდვილის მხოლოდ გარკვეული მოვლენების წარმოსახვად გვევლინება. აქ ძნელია ერთმანეთისაგან გამოცალკევდეს, გაირჩეს შინაარსი და ფორმა, რადგანაც გარკვეული შინაარსი მხოლოდ განსაზღვრული, გარკვეული ფორმით, ხერხით, კომპოზიციური საშუალებებით გამოისახება. ასე იყო, მაგალითად, წმინდა მამათა ცხოვრების ამსახველ მოთხრობებში, რომლებიც ცალკეული კომპოზიციური ერთეულების მიხედვით ჩვეულებრივ მოწამეთა მიერ ჩადენილი სასწაულით ბოლოვდებოდა. აქ ფორმა და შინაარსი მუდმივ მთლიანობაში იყო. ამ მომენტმა შემდეგ შინაარსიანი ფორმის ელემენტის სახე მიიღო და იქცა ჟანრულ ნიშნად მოთხრობის წიაღში წარმოქმნილი ახალი ჟანრისა — ნოველისა. რაც შეეხება მოთხრობას, ცხადია, მან თავისი ასახვით კომპოზიციური სპეციფიკა და ფუნქცია შეინარჩუნა და იმ მოვლენათა რიგიდან, რომელსაც იგი თავის ძირითად ობიექტთან ერთად ეხებოდა, გარკვეული ტიპის მოვლენათა რიგი, როგორც ასახვის საგანი, ნოველას დაუთმო.

ჩვენი აზრით, კლასიკურ ჟანრებში მაინც, რომელთა აღმოცენება მხატვრული აზროვნების ისტორიის შორეულ წარსულში იწყება, ყველა ძირითადი ასახვით კომპოზიციური ნიშანი ასეთივე ისტორიული განვითარების შინაარსის მქონე

უნდა იყოს და შინაარსის ფორმის კომპონენტად გადაქცევის პროცესის შედეგად უნდა გვევლინებოდეს. მოგვიანო ისტორიული პერიოდის ზოგიერთ ჟანრში კი ხდებოდა მზამზარეულ შინაარსიან ფორმათა ცალკეული ნიშან-თვისებების ან ძირითადი სტრუქტურის გამოყენება.

ლიტერატურის ისტორიული პროცესის თეორიული თვალსაზრისით შესწავლა მომავალში, ალბათ, ბევრ რამეს გაარკვევს ამ მხრივ, მაგრამ ეს უაღრესად რთული საქმეა და, ალბათ, მეტად ხანგრძლივი და დაძაბული შრომის, კვლევა-ძიების შედეგად იქნება მიღწეული. ეს რომ ასეა, იქიდანაც ჩანს, რომ ჯერ კიდევ არისტოტელე აყენებდა საკითხს კომედიასთან დაკავშირებით. იგი ამბობდა, რომ „კომედიას თავის გამოგონებად თვლიან მეგარელები იმ საბუთით, რომ კომედია გაჩნდა მათ წრეში დემოკრატიის დროს“¹ (ე.ი. VI საუკუნეში – ნ.ჭ.), სიცილიელები კი თავიანთ გამოჩინებულ თვლიდნენო კომედიას. არისტოტელე იმასაც ამბობს, რომ კომედიის ისტორიული ცვლილებანი, „არ არის ნათელი, ვინაიდან მას თავიდანვე აქცევდნენ ყურადღებას. კომედიის შემთხვეული პოეტები იხსენებიან მხოლოდ იმ დროიდან, როდესაც კომედიას უკვე ჰქონდა რალაც გარკვეული ფორმები“².

რაც შეეხება ტრაგედიას, არისტოტელე მიუთითებს, რომ მისი „ისტორიული ცვლილებანი და ისინი, ვისი მეოხებითაც ეს ცვლილებანი წარმოიშვნენ, კარგად არიან ცნობილნი“³.

მაგრამ არისტოტელე მაინც არ ასახელებს კონკრეტულად, სახელდობრ, როგორ ყალიბდებოდა ისტორიულად ტრაგედიის ჟანრული ნიშნები. ჩვენი აზრით, ეს პრობლემა მისთვისაც არ უნდა ყოფილიყო სავსებით ნათელი.

ჩვენი აზრით, ძნელი სარწმუნოა ტრაგედიას განვითარების ადრეულ საფეხურზე ისეთი გამოკვეთილი ფორმით ჰქონოდა

¹ არისტოტელე. პოეტიკა, თბ., 1944, გვ.7.

² იქვე, გვ. 12.

³ იქვე.

ძირითადი კონფლიქტის გადაწყვეტი ფინალი, როგორც მას გააჩნია ჩამოყალიბების პერიოდში, ე.ი. მაშინ, როცა, როგორც არისტოტელე ამბობს, „გაიზარდა რა თანდათან, ვინაიდან პოეტებმა განავითარეს ის, რაც ებადა, ტრაგედია გაჩერდა, რადგან მიადწია თავის ბუნებას“.¹

ტრაგედიის ჩამოყალიბებაში გადაწყვეტი როლი უნდა შეესრულებინა ძველი ბერძნების შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც დანაშაულის ჩამდენი დაუსჯელი არ უნდა დარჩეს. ამ კონცეფციის მხატვრული რეალიზება დრამატურგიულ ნაწარმოებში ბუნებრივად იწვევდა ტრაგიკული კონფლიქტის იმგვარ გადაწყვეტას, რაც ანტიკურ ტრაგედიაშია მოცემული. ეს მოსაზრება მით უფრო სარწმუნოდ მიგვაჩნია, რომ ჩვენ გაგვაჩნია ძველი ბერძნული ტრაგედიის ისეთი ნიმუშები, რომლებიც ამ უანრის ჩამოყალიბების უფრო ადრეულ საფეხურებზე გვაძლევენ წარმოდგენას. ასეთია, მაგალითად, ესქილეს „პრომეთე“. გამოჩენილი ქართველი მეცნიერი პროფ. გრიგოლ წერეთელი წერდა: „ტრაგედიის დრამატული საწყისი პირველად თესპიდმა განავითარა, მან აქტიორი გამოიყვანა, მეორე აქტიორი ესქილემ მიუმატა, მესამე — სოფოკლემ. აქტიორის გამოყვანამ ხელი შეუწყო დიალოგის განვითარებას და, ამასთანავე, შეამცირა ქოროს როლი: ლირიკულმა ნაწილმა (იგულისხმება ის, რომ ტრაგედია დითირამბიდან წარმოიშვა — ნ.ჭ.) პირველობა დრამატულ ნაწილს დაუთმო“.² პროფ. გ. წერეთელი აღნიშნავს, რომ ასეთია არისტოტელეს ცნობათა ერთი რკალი, შემდეგ კი მას მოსდევს მეორე ცნობაც: „ტრაგედია სატირული დრამიდან განვითარდაო, ამბობს არისტოტელე. ამის გამო იგი თანდათან ჩამოშორდა პატარ-პატარა ფაბულებს, საოხუნჯო თქმებს და ბოლოს, კარგა ხანს შემდეგ მიადწია ესოდენ სიდიადეს“. გ. წერეთელი შესანიშნავად გვიხსნის, რომ ამ ორ

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., 1944, გვ. 10.

² გ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. III, ტფილისი, 1935, გვ. 12.

ცნობას შორის არავითარი წინააღმდეგობა არ არის, რადგანაც მეორე შემთხვევაში იგულისხმება ის პერიოდი დითირამბიდან ტრაგედიაში გადასვლის პროცესისა, როდესაც „ტრაგიკული“ სახის დითირამბს — ე.ი. არაიმპროვიზაციული სახის საგუნდო სიმღერას — სატირებად ე.ი. თხებად მორთული მომღერლები ასრულებდნენ“.¹

ცხადია, არა მარტო დითირამბულ სიმღერებში, რომელთა შესახებ გ. წერეთელი ლაპარაკობს, არამედ ისეთ ნაწარმოებებშიც, როგორცაა ესქილეს „პრომეთე“, სადაც არსებითად მხოლოდ ერთი მოქმედი პერსონაჟია, შეუძლებელია გვექონდეს ტრაგიკული კონფლიქტის ჭეშმარიტი დრამატურგიული გაშლა-განვითარება, რაც, ჩვენი აზრით, ისტორიულად დაუკავშირდა იმ ძირითად პრინციპს, რომლის მიხედვითაც დანაშაული დაუსჯელი არ უნდა დარჩეს. ამ შეხედულებით, ბედისწერა დამნაშავეებს საშინელ სასჯელს უშზადებს. ცხადია, ამ პრინციპის სრულყოფილი განხორციელება შეუძლებელი იყო პირველი ტრაგედიების შეზღუდული კომპოზიციის ფარგლებში. ძირითადად ამით იყო გამოწვეული ტრაგედიის მოქმედ პირთა რიცხვის თანდათანობითი გაზრდა. ზემოაღნიშნულმა პრინციპმა, მის საფუძველზე ძირითადი მოქმედი პირის არსებობის ერთ-ერთ ძირითად ეპიზოდში კონფლიქტის ტრაგიკული ასპექტის გადაწყვეტამ დაამკვიდრა ტრაგედიის ჟანრის ერთ-ერთი უმთავრესი ჟანრული ნიშანი, გადააქცია იგი გაქვავებულ ჟანრულ ნიშნად. აქ განსაკუთრებით საინტერესოა ჟანრების ფორმა-შინაარსიანობის პრობლემის ასპექტში ის, რომ რასაც დღეს ჩვენ ტრაგიკული ჟანრის კომპოზიციის, კერძოდ, მისი ფინალის სპეციფიკად მივიჩნევთ, თავის დროზე გმირის მოქმედების, ცხოვრების, მის მოქმედებათა და გარემოებათა ურთიერთობების გარეგნულ გამოვლინებათა გამომხატველ მომენტებს წარმოადგენდა.

¹ გ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. III, ტფილისი, 1935, გვ. 13-14.

ჩვენი აზრით, კერძოდ, ტრაგედიის ჟანრული ნიშნების დახვეწა-ჩამოყალიბებაზე უზოგადესი თვალსაზრისით გარკვეული ზემოქმედება უნდა მოეხდინა ეპოპეის ჟანრსაც, მის ჟანრულ სტრუქტურას, კომპოზიციას, რომელიც ჰომეროსის ნაწარმოებთა სახით რამდენიმე საუკუნით ადრე ჩამოყალიბდა კლასიკური ფორმით.

კაცობრიობის მხატვრული განვითარება არასოდეს ჩერდება ერთ ადგილზე. იგი მუდმივ განვითარებას და ფორმათა სახეცვლილებას განიცდის. კლასიკური ჟანრების და გვარების კლასიფიკაციის შესაბამისად, სინამდვილის სფეროთა დანაწილება შესაბამის ობიექტებად კაცობრიობის მხატვრული შემეცნების განვითარების ისტორიის თუმცა ხანგრძლივ, მაგრამ მაინც დროით შეზღუდულ პერიოდს მოიცავდა. ტრადიციულ ჟანრებს, მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ მათ სფეროში შეიქმნა ხელოვნების განუმეორებელი ნიმუშები, მაინც სამყაროს ესთეტიკური აღქმის შედარებით შეზღუდული თვალსაზრისი ედო საფუძვლად.

ტრადიციულ თვალსაზრისზე რომ ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს ასახვით-ესთეტიკური თვალსაზრისი, რომელიც ერთდროულად ორ ძირითად მხარეს მოიცავს: პირველი გულისხმობს ხასიათების შექმნის ძირითად პრინციპებს, მეორე კი — მასთან შეფარდებულ ჟანრული კლასიფიკაციის პრინციპებს. შექსპირის შემდეგ შეიქმნა რეალური პირობები იმისათვის, რომ ეს ორი ძირითადი მხარე შესაბამისობაში მოსულიყო ერთმანეთთან. ამ პირობების შექმნა მხატვრული შემეცნების ამ ეტაპზე შექსპირის დამსახურებაა მხოლოდ. მაგრამ თვით შექსპირის შემოქმედებაში ეს მაინც არ განხორციელებულა მთელი სისავსით. ჩვენთვის საინტერესო პრობლემის მიხედვით არსებით მომენტად მიგვაჩნია იმის ხაზგასმა, რომ შექსპირის თვალსაზრისი ჟანრების საკითხში ტრადიციული იყო, ხოლო მისივე თვალსაზრისი ხასიათების შექმნისა, სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვისა იყო სავსებით ნოვატორული,

შეიძლება რევოლუციური ხასიათისაც კი, მაგრამ მეორეს პირველი ზღუდავდა.

თანამედროვე ეპოხის პროზაული ჟანრების გაბატონებამ დაძლია მხატვრული შემეცნების სფეროში არსებული ეს წინააღმდეგობა. ცხადია, ესეც თანდათან მოხდა მოთხრობა-ნოველის, შემდეგ კი თანამედროვე რომანის საბოლოო ჩამოყალიბების გზით. რომანი, მოთხრობა, ნოველა, „პოვესტი“ და ეპოპეის პროზაული სახეობა ისეთ ჟანრებს წარმოადგენს, რომლებიც მთელი სისრულით გამოხატავენ და შეესაბამებიან მხატვრული სიტყვის საშუალებით სინამდვილის წარმოსახვის ახალ შემოქმედებით თვალსაზრისს.

ეს თვალსაზრისი ხელოვნებისა და ლიტერატურის საუკუნეობრივი განვითარების პროცესში თანდათან ყალიბდებოდა. მის პარალელურად გზას იკაფავდა ენობრივ-სტილისტური გამოსახვის „ახალი ზონაც“. ისინი „ემსახურებოდნენ“ ადამიანის რეალისტურ, მრავალპლანიან წარმოსახვას. ამ თვალსაზრისის საბოლოო გამომუშავება და თანამედროვე პროზის ძირითადი ჟანრების — რომანის, მოთხრობის, ნოველის, „პოვესტის“ და ეპოპეის — საბოლოო ჩამოყალიბება ერთდროულად მიმდინარეობს. ეს საბოლოოდ ხდება XVIII საუკუნეში და XIX საუკუნის დასაწყისში. სწორედ ამაზე მიუთითებდა შეხედულება, რომ ის ხერხები, რომლითაც ძველი მწერლები გამოსახავდნენ ადამიანს, ამჟამად უკვე აღარ არისო საკმარისი. სწორედ ამ ფაქტორს უკავშირდება ახალი ჟანრების დაწინაურება XVIII — XIX საუკუნეებში პროზის ძირითადი, წამყვანი ჟანრების სახით. როგორც ცნობილია, სინამდვილეში საგნები და მოვლენები არ არის ერთმანეთისგან აბსოლუტურად იზოლირებული. ამიტომ ცხოვრების წარმოსახვა ან მხოლოდ კომიკურ, ან მხოლოდ ტრაგიკულ და პეროიკულ ასპექტებში, ან რომელიმე სხვა ერთ ასპექტში, როგორც ეს ჩვენ მოცემული გვაქვს ტრადიციული ჟანრების საშუალებით სინამდვილის რეპროდუქციის შემთხვევაში, ხელოვნების სინამდვილესთან ესთეტიკური მიმართების თვალსაზრისით უკვე აღარ არის საკმარისი უახლოეს საუკუნე-

ებში. ამითაა გამოწვეული, რომ ამ მოვლენამ არსებითად კვლამა გამოიწვია ისეთი ჟანრისა, როგორცაა ტრაგედია. რომანის, მოთხრობისა, „პოვესტის“ და ეპოპეის პროზაული სახეობის დაწინაურებას მხატვრულ აზროვნებაში რეალური საფუძველი ჰქონდა. მათი საშუალებით მოხდა დაძლევა იმ წინააღმდეგობისა, რომელიც არსებობდა ტრადიციულ კლასიკურ ჟანრებსა და ლიტერატურული ასახვის ობიექტის — სინამდვილის ურთიერთ-მიმართებაში. მათ გაათავისუფლეს მწერლობა იმ შეზღუდვისაგან, რასაც უქმნიდა მას ტრადიციული ჟანრების კომპოზიციური წყობის ტრაფარეტი. სწორად რომ ვთქვათ, შექმნეს ისეთი ჟანრები, რომლებიც, უწინარეს ყოვლისა, იმით განირჩევიან ტრადიციული ჟანრებისაგან, რომ ისინი თავისუფალი არიან თემატური შეზღუდულობისაგან, წინასწარ არ არიან განსაზღვრული რაიმე განსაკუთრებული თემატიკით. სინამდვილის სინთეტური ასახვისათვის, მის მოვლენათა დიალექტიკურ მთლიანობაში ჩვენებისთვის მათ ასპარეზი განუსაზღვრელად გააფართოვეს. ცხადია, თემატიკის მიხედვით ჟანრები არც ადრე იყო ერთმანეთისაგან ჩინური კედლებით გამიჯნული. კერძოდ, როგორც ცნობილია, არაიშვიათად ტრაგედიულ ნაწარმოებებში გვხვდება კომიკური ელემენტების შემოტანა და პირიქით, მაგრამ, ცხადია, ამას იქ უკიდურესად შეზღუდული ხასიათი გააჩნდა და ისეთი ზომით არ შეიძლებოდა ადგილი ჰქონოდა, რაც დაარღვევდა ჟანრულ-თემატიკურ მიჯნებს, სპეციფიკას.

გარდა ამისა, კლასიკური პერიოდის ზოგიერთი ჟანრის სპეციფიკა საერთოდ ვერ ვგუებოდა სხვა, მისი ბუნებისაგან განსხვავებული ასპექტების გამოყენებას კონკრეტულ მხატვრულ ქმნილებაში. გავიხსენოთ თუნდაც ტრაგედიის შინაარსობრივი სპეციფიკის, ტრაგედიული ქმნილების ძირითადი პერსონაჟის ხასიათის ახსნა, რომლის მიხედვითაც ეს ჟანრი მხოლოდ გარკვეული შინაარსობრივი თავისებურების მქონე ფაბულებს ემყარება და მათი დარღვევა ყოველად შეუძლებელია.

ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეპიკური პროზის ჟანრების დაწინაურებას XVIII — XIX საუკუნეებიდან არ

გამოუწვევია ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ძირითადი კლასიკური ჟანრების (კომედია, პოეტური ეპოსი, ლირიკა) დაქვეითება. როგორც აღვნიშნეთ, ისინი მარადიულ ჟანრებს წარმოადგენენ და ამდენად თვით კრიტიკულ რეალიზმშიც კი უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ინარჩუნებენ. მაგრამ ამ პერიოდიდან ისინი პირველხარისხოვანი, ყველაზე უბირითადესი ჟანრების მნიშვნელობას კარგავენ, რადგანაც ახალი ეპოქიდან წინა პლანზე გამოდის ახალი ჟანრები — ეპიკური პროზის ჟანრები, რომელთა არსებობა მანამდე არსებითად შეუმჩნეველია, ახალი დროიდან კი ისინი წინა პლანზე ინაცვლებენ, რამდენადაც არა მარტო შეესაბამებიან სამყაროს წარმოსახვის ახლებურ მხატვრულ თვალსაზრისს, არამედ სწორედ მის მიერ არიან განპირობებული. ცხადია, ეს თვალსაზრისი ერთბაშად არ ჩამოყალიბებულა, იგი თანდათან იკაფავდა გზას მხატვრული აზროვნების რთული, მრავალწახნაგოვანი განვითარების პროცესში.

ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ უკანასკნელ წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომებში გვაქვს ცდა, განისაზღვროს, თუ როგორ ხდებოდა პროზის ეპიკური ჟანრების ჩამოყალიბება. ამ ნაშრომთა ავტორები ემყარებიან უპირატესად რუსული და ნაწილობრივ ევროპული ლიტერატურის მონაცემებს. ჩვენი აზრით, მეცნიერული თვალსაზრისით მომგებიანი იქნებოდა ქართული (და აღბათ ბევრი სხვა ეროვნული) მწერლობის მრავალსაუკუნოვანი პრაქტიკის გათვალისწინებაც. როგორც ცნობილია, ქართული მწერლობის მოწინავე წარმომადგენლებმა უძველესი პერიოდიდანვე წარუშლელი კვალი გაავლეს კაცობრიობის მხატვრული განვითარების ისტორიაში. კერძოდ, ქართული მწერლობის ისტორიაში არსებობს პერიოდები, რომლებიც უკეთესად ახდენენ კაცობრიობის მხატვრული აზროვნების აღმავალი ხაზის ილუსტრირებას, ვიდრე იმავე პერიოდის რომელიმე ევროპული მწერლობის მონაცემები. ამ შემთხვევაში აღარაფერს ვიტყვით V—X საუკუნეების ქართულ პროზასა და X—XII საუკუნეების ქართულ პოეტურ ეპოსზე, არც საერო მწერლობის ნიმუშებზე, რომელთა როლი და ადგილი მხატვრული განვითარების საერთო

საკაცობრიო ისტორიულ პროცესში სრულიად განსაკუთრებულია. გვინდა მხოლოდ ვთქვათ, რომ განსაკუთრებულია სულხან-საბა ორბელიანის დამსახურება სინამდვილის წარმოსახვის პროზაული ეპიკური თვალსაზრისის, სტილის, ენის ჩამოყალიბების საქმეში.

როგორც ცნობილია, ჰეგელი, შემდეგ კი ბელინსკი ეპიკური პროზის ფორმებს, კერძოდ, რომანს, სინთეტური ხასიათის ჟანრად მიიჩნევდნენ. მათ საკითხის ამ მხარეზე სწორად მიუთითეს, მაგრამ არ აუხსნიათ ის ობიექტური მიზეზები, რომლებსაც ეს მოვლენა განაპირობებს, უწინარეს ყოვლისა კი, ის უნდა აღინიშნოს, რომ ლირიკული დრამატული ასპექტების შემოტანას და შერწყმას რომანის ჟანრში ეპიკურ საწყისთან, ცხადია, არ გამოუწვევია სინამდვილის ეპიკურ პლანში წარმოსახვის წამყვანი როლის მოხსნა. შეიძლება ითქვას, რომ რომანის, „პოვესტის“, მოთხრობისა და ახალი ტიპის პროზაული ეპოპეის ჟანრებში ეპიკურმა საწყისმა მოიცვა, შეირწყა ლირიკული და დრამატული ასპექტები. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, თითქოს ეს იყოს მოცემული საკუთრივ დრამაშიც, მაგრამ მისი ჟანრული სპეციფიკა მაინც ზღუდავდა სამყაროს სრული, სინთეტიკური სახით წარმოსახვას, კერძოდ, აქ შეუძლებელი იყო კომიკურის და ტრაგიკულის ისეთი სისავსით ჩვენება, როგორც ეს რომანში, მოთხრობაში და ეპოპეაშია შესაძლებელი.

ცხადია, სამყაროს წარმოსახვის ახალი რეალისტური თვალსაზრისის წარმოქმნით მომხდარი ცვლილებები მხოლოდ ეპიკური პროზის ჟანრების დაწინაურებით არ ამოიწურება. ამასვე უკავშირდება საკითხავი დრამების ჟანრის განვითარება, აგრეთვე ის ცვლილებები, რაც ლირიკის სფეროში მოხდა, როდესაც წინა პლანზე წამოიწია ლირიკის იმ სახეობებმა, რომლებიც თხრობას ემყარება და ამდენად ლირიკული ეპიკური საწყისის მოჭარბებას ავლენს. ამისი ყველაზე ნიშანდობლივი მაგალითია ლირიკული პოემების წარმოქმნა. ეს სახეობა არსებითად კლასიკური პოეტური ეპოსის მოდიფიკაციას კი არ წარ-

მოადგენს, არამედ, პირიქით, ლირიკის გვარის შინაარსობრივ გაღრმავებას, მის დატვირთვას ეპიკური ელემენტებით.

აქედან იწყება ახალი ეპოქა ლიტერატურული ჟანრების განვითარების ისტორიაში. თუ თანამედროვე პროზის ჟანრების ჩამოყალიბებამდე, ფსევდოკლასიციზმის ეპოქის ჩათვლით, ტრადიციული ჟანრები არსებითად წმინდა სახით გვევლინებოდა და ჟანრული ნიშან-თვისება მკაცრად განსაზღვრავდა ასახვის თემატიკას, შეესაბამებოდა სინამდვილის წარმოსახვის განსაზღვრულ ასპექტებს, რის გამოც სხვა ასპექტის მომარჯვება დასაშვებზე მეტი ზომით შეუძლებელი იყო, რადგანაც ეს იწვევდა ჟანრული სპეციფიკის წაშლას, პროზის ახალი ჟანრები არსებითად შეუზღუდავ გასაქანს ანიჭებს შემოქმედს.

რაც შეეხება გვარებს, ისინი შედარებით „განურჩევლნი“ არიან შინაარსის მიმართ იმ აზრით, რომ მოიცავენ მთელ სინამდვილეს როგორც ობიექტს, ხოლო თუ ეს უკანასკნელი თითოეულ მათგანში გაერთიანებულ ჟანრებში შეზღუდული სახით წარმოისახება, ეს მათი მხატვრული გამოსახვის სპეციფიკური ხერხებით, ჟანრული ნიშან-თვისებებით და საშუალებებით აიხსნება. პრინციპში კი თითოეულ გვარს შეუძლია სინამდვილის ყველა ძირითადი მხარის წარმოსახვა. მაგალითად, სამ ძირითად დრამატულ ჟანრს — კომედიას, ტრაგედიას და დრამას, რომ აღარაფერი ეთქვათ მნიშვნელობის მიხედვით მეორეხარისხოვან არაძირითად დრამატულ ჟანრებზე (ვოდევილზე, ფარსზე და ა.შ.), პოტენციურად შეუძლია ცხოვრების ყველა ძირითადი მხარე და ასპექტი გაიხადოს ასახვის ობიექტად. ხოლო თუ სინამდვილე ამ ჟანრებში არასაკმარისი სისავსით წარმოისახება და ამის გამო საჭიროა კიდევ სხვა გვარებში შემავალი ჟანრების მონაწილეობაც, ეს უკვე დრამატულ ფორმათა ჟანრობრივ შესაძლებლობათა შეზღუდულობით აიხსნება.

ამგვარად, სხვადასხვა გვარში შემავალ ჟანრებს წარმოსახვის საკუთარი წესი აქვს. მაგალითად, ეპიკური თხრობა სხვაგვარია, ვიდრე ლირიკული ამღერება, ანდა სინამდვილის რეპროდუქცია დრამატულ მოქმედებათა სურათებით. მაშასადამე, განსხვავება

არსებობს მხოლოდ თხრობის წესში, თორემ თითოეული გვარისათვის შინაარსად შეიძლება იქცეს ყველაფერი სინამდვილიდან. ამასთან, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამგვარი მდგომარეობა გვარებში გაერთიანებული ჟანრების მიმართებაში ობიექტურ სინამდვილესთან გვაქვს მხატვრული აზროვნების მაღალ დონეზე, სახელდობრ კი, მას შემდეგ, რაც კრიტიკული რეალიზმი ჩაისახა. კერძოდ, იმ გვარის სფეროში, რომელსაც დღეს დრამატულს ვუწოდებთ, საკუთრივ დრამის ჩამოყალიბებამდე ძირითადად ტრაგედიისა და კომიკური ჟანრების შესაძლებლობების შესაბამისი სინამდვილე აისახებოდა.

ეპიკური და ლირიკული გვარები გაცილებით მეტი რაოდენობის და ასახვით-კომპოზიციური თვისებრიობის ჟანრებს მოიცავს. ცხადია, თითოეულ ჟანრს თავისებურ ასპექტში, ფორმაში, სპეციფიკური წესით, მოცულობით და სიღრმით შეუძლია ცხოვრების წარმოსახვა. მაგრამ მთლიანობაში ისინი ავსებენ ერთმანეთს და თითოეულ გვარს შესაძლებლობას აძლევენ სინამდვილე, როგორც ასახვის საერთო ობიექტი, მთლიანად მოიცვან, წარმოსახონ იგი სხვა გვარებისაგან განსხვავებული სპეციფიკური გვაროვნულ-ესთეტიკური წესით.

რაც შეეხება ჟანრულ ფორმათა შინაარსიანობის საკითხს, აქ ზოგადად, ფართო პლანში გაგებული გარკვეული ცხოვრებისეული შინაარსი და ამ შინაარსის წარმოსახვის კონკრეტული ასპექტი ჟანრული სპეციფიკის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ, აუცილებელ კომპონენტად გვევლინება. მაგალითად, ტრაგედია ჟანრს წარმოადგენს არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მოქმედებების, აქტებისა და სურათების გარკვეული რაოდენობისაგან შედგება, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ წარმოსახვისას ამბავს გარკვეული კომპოზიციური კანონზომიერების გარსში აქცევს, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ მის ფაბულად შეიძლება აღებულ იქნეს მხოლოდ განსაკუთრებული ხასიათის მოვლენები, კერძოდ ისინი, რომლებიც შიშსა და თანატანჯვას იწვევენ. იგივე ითქმის ყველა იმ ჟანრის შესახებაც, რომლებიც ჩამოყალიბებული სახით ფორმდებიან ლიტერატურის განვითარე-

ბის კლასიკურ პერიოდში. მაგალითად, კომედია არ გამოდგება ყოველგვარი მოვლენის და ხასიათის გამოსახვის ჟანრულ ფორმად. მის ობიექტად ცხოვრებისეული მოვლენებიდან შეიძლება გამოდგეს მხოლოდ ის, რაც სასაცილოა. ასახვის ობიექტითა და შინაარსის სპეციფიკით ხასიათდება აგრეთვე საგმირო ეპოპეა, ისევე, როგორც საერთოდ ყველა ძირითადი ჟანრი. საგმირო ეპოპეა ვერ შეიქმნება ისეთი მოვლენების თემაზე, რაც მაგალითად, ჰომეროსის „ილიადასა“ და „ოდისეას“, ლ. ტოლსტოის „ომი და მშვიდობის“, რომენ როლანის „ჟან-კრისტოფის“, გოლსუორსის „ფორსაიტების საგას“, მ. გორკის „კლიმ სამგინის ცხოვრების“ და კ. გამსახურდიას „დავით აღმაშენებლის“ საპირისპირო შინაარსის მქონე იქნება. მაშინ ჩვენ მივიღებთ არა ჭეშმარიტ ეპოპეას, არამედ პაროდias საგმირო და ისტორიულ ეპოსზე.

ასეთივე სპეციფიკური ობიექტის და შინაარსის მქონეა საკუთრივ ლირიკაც. ლირიკისთვის სპეციფიკურია ლირიკული განცდის სახის გამოსატყა. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ამ ჟანრის სფეროში გამორიცხულია ასახვის საგნად პოეტის მეს იქით არსებული სინამდვილის გამომსახველი სახეების შექმნა. ხოლო თუ ამის შემდეგ საკუთრივ ლირიკის ცალკეულ ჟანრებს განვიხილავთ, დაერწმუნდებით, რომ მათი სპეციფიკა ემყარება ლირიკის ობიექტის კიდევ უფრო მეტ დანაწევრებას და დაკონკრეტებას. კერძოდ, როგორც ცნობილია, ელეგია ძირითადად ნალღლიან დაფიქრებას განასახზოვნებს, ოდა — საზეიმო ხასიათის განწყობილებებს, ეპიგრამა — დაცინვას, ეპიტაფია — რომელიმე პირის გარდაცვალებასთან დაკავშირებულ განცდებს და ა.შ.

ლირიკული ჟანრების პრობლემასთან კავშირში უაღრესად საინტერესოა კა. ივანოვის მოსაზრებები შუა საუკუნეების ლირიკული პოეზიის ჟანრების შესახებ.¹ მისი აღნიშვნით, პასტორალი განისაზღვრებოდა იმ თემით, რომელსაც იგი ეხებოდა.

¹ К. А. Иванов, Трубадуры, труверы и мяннезингеры, изд. 2, Пг. 1915, გვ. 47.

მის სპეციფიკას განსაზღვრავდა ძირითადი გმირი — მწყემსი გოგონა, რომელიც ცხვრებს აძოვებდა. ამ პერსონაჟის არსებობა აუცილებელი იყო პასტორალის, როგორც ჟანრის სახეზე ყოფნისათვის. კ.ა. ივანოვის მითითებით, თუ ცხვრებს აძოვებდა არა ქალიშვილი, არამედ სხვა ვინმე, მაშინ გვქონდა სხვა ლირიკული ჟანრი, რომელსაც ეწოდებოდა სირვენტა. მაგრამ ასახვის ობიექტს სხვადასხვა ჟანრის სპეციფიკის განსაზღვრაში არ შეიძლება თანაბარი მნიშვნელობა ჰქონდეს. როგორც დავრწმუნდით, პასტორალის სპეციფიკა მთლიანადაა მისგან დამოკიდებული, მაგრამ არსებობს მთელი რიგი ჟანრებისა, რომლებშიც შესაძლებელია სრული თემატური თავისუფლება.

ასევე არსებობს კიდევ მთელი რიგი ჟანრები, რომლებიც მწერლობაში მხოლოდ გარკვეული ეპოქის, ეროვნული მწერლობის ან ლიტერატურული მიმდინარეობის მიერაა შემოტანილი და მათი არსებობა მათივე განმაპირობებელი საფუძვლის ფარგლებით განისაზღვრება. ისინი არსებითად განსხვავდებიან კლასიკური, ძირითადი ლიტერატურული ჟანრებისაგან, რომლებიც ზოგადი მარადიული თემების განსახოვნებას ემსახურებიან და ამის გამო, როგორც ჟანრები, მარადიულად იარსებებენ. ასეთია ტრაგედია, კომედია, საკუთრივ ლირიკა, ეპოპეა, კლასიკური პოემა, სატირული ჟანრები და ა.შ. მაგრამ, ამასთან, ლიტერატურის განვითარების პროცესი იცნობს ისეთ ჟანრებსაც, როგორცაა, მაგალითად, შუა საუკუნეების მწერლობიდან ხილვები, რომლებიც საიქიოში წმინდანის მოგზაურობას განასახოვნებდნენ. რამდენადაც ეს ჟანრი დაკავშირებული არ იყო ზოგად-ადამიანური მარადიული არსებობის რომელიმე ძირითად სფეროსთან და მხოლოდ გარკვეული მსოფლმხედველობის გონებაჭვრეტითი დოკუმენტით განისაზღვრებოდა, ამ უკანასკნელთა შერყევასთან ერთად, ამ ჟანრმაც შეწყვიტა არსებობა. იგივე ითქმის რაინდული ლირიკის ძირითად ჟანრებზედაც. რომლებიც, შესაბამისი ეპოქისა და კლასობრივი მორალის, წარმოდგენების გარდასვლასთან ერთად, ისტორიის საკუთრებად იქცა. როდესაც ვლადიმერ კობთ, რომ შინაარსობრივი და თემატური მომენტი განსაზღვრავს ჟანრულ

სპეციფიკას, ძირითადად მხედველობაში გვაქვს კლასიკური ჟანრები. ახალმა ეპოქამ სხვა საფუძველი დაუდო ჟანრებს, გაათავისუფლა ისინი თემატური შეზღუდულობისაგან და შინაარსობრივი სინთეტურობა და მრავალფეროვნება მიიჩნია არსებითად.

თანამედროვე რომანის ჩამოყალიბებულ, სრულყოფილ სახეობასთან საქმე გვაქვს მხოლოდ მას შემდეგ, როცა სინამდვილის ეპიკურ პლანში წარმოსახვა ვლინდება არა გმირის მოგზაურობის შედეგად ნაჩვენები სურათების ფორმით, არამედ როცა სინამდვილის ეპიკური პლანი მოქცეულია სპეციფიკური რომანული კომპოზიციის ფარგლებში, ისეთი კომპოზიციის ფარგლებში, როგორც თანამედროვე რომანის სპეციფიკა გულისხმობს.

სავსებით გამართლებულია მოსაზრება, რომელიც „მანონ ლესკოს“ თანამედროვე რომანის პირველსახედ მიიჩნევს.¹ ეს მოსაზრება ძირითადად იმ საფუძველს ემყარება, რომ აქ ასახვის ძირითად საგნად გვევლინება მთავარი გმირის ცხოვრების შინაარსი და არა პერსონაჟის გარეშე არსებული მოვლენები, როგორც ეს მოგზაურობის ჟანრში გვაქვს. ამ თვალსაზრისით „ტილ ოილენშპიგელი“ და „ლაზარილიო ტორმესელი“, აგრეთვე თვით გოგოლის „მკვდარი სულები“ არსებითად „პოვესტის“ ფორმას წარმოადგენს ჟანრობრივი სპეციფიკის მიხედვით და არა რომანისას, რადგანაც მათში წარმოსახული ამბის მთლიანობის შინაარსს ქმნის არა ძირითადი გმირის ცხოვრების ერთი ან მთლიანი მონაკვეთი, არამედ ერთმანეთთან გადაბმული ცალკეული შემთხვევების ერთობლიობა.

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისა“.

ცხადია, არ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ იგი ჩამოყალიბებული რომანის, ან „პოვესტის“ ნიმუშს წარმოადგენს. გვინდა აღვნიშნოთ მხოლოდ ის, რომ ჟანრული თვალსაზრისით მასში გამოვლენილია მცირე ფორმის პროზაული ეპიკური ნაწარმოებიდან

¹ Теория литературы. М., 1962.

ფართო პლანისაკენ, თანამედროვე რომანისა და „პოვესტიისაკენ“ გარდამავალი საფეხური.

ევროპული მწერლობიდან ასეთივე ხასიათის მქონეა „ფან-ფან ტულპანი“ (XVI ს.), იტალიაში — „ბარტოლომეოს თავგადასავალი“ (XVI ს.). სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისა“ ამ მხრივ გამონაკლისს რომ არ წარმოადგენს, ისიც ადასტურებს, რომ ამ დროისათვის მწიფდებოდა, მაგრამ საბოლოო სახით ახალი სამეცყველო ზონის ფარგლებში არ იყო ჩამოყალიბებული დიდი ფორმის პროზაული ქმნილებების მოთხოვნილების შესაბამისი ჟანრები.

სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისა“, სამეცყველო აპარატისა და სტრუქტურის მიხედვით, თანამედროვე რომანის ზოგიერთი ნიშან-თვისების მატარებელია. საბა ნაწარმოების სტრუქტურის შესაქმნელად იყენებს ანეკდოტებს, იგავ-არაკებს, მცირე ნოველებსა და მოთხრობებს. როგორც ჩანს, მაშინ უკვე აშკარად საგრძნობი იყო ესთეტიკური მოთხოვნილება — ახლებური რეალისტური თვალსაზრისით დიდ ფორმებში წარმოსახულიყო სოციალური სინამდვილე. საბა ცდილობს, რომ ძირითადი პერსონაჟების, კერძოდ, ლეონის სახის საშუალებით გაამთლიანოს თხრობა, ხოლო ცალკეული იგავეები და მოთხრობები გამოიყენოს როგორც საშუალებანი იმისათვის, რომ გაიხსნას ნაწარმოების ძირითად პერსონაჟთა ხასიათები, ე.ი. ისინი, გარდა იმისა, რომ თავისთავადი მნიშვნელობის მქონენი არიან, ამავე დროს ემსახურებიან ნაწარმოების რამდენიმე ძირითადი პერსონაჟის სახეების მთლიანი გამოსახვის მხატვრულ მიზანდასახულობას.

საერთოდ, ალბათ, ძნელი დასადებნი იქნება ისეთი მხატვრული ქმნილება, რომელშიც ზოგადჟანრული ნიშნები წმინდა სახით იქნება მოცემული. კეძოდ, რეალისტური რომანის ჟანრი კლასიკური ფორმით მოცემული გვაქვს სტენდალის, ბალზაკის, ლ. ტოლსტოის, თ. დოსტოევსკის, აგრეთვე სხვა გამოჩენილი მწერლების შემოქმედებაში. მაგრამ რომანის გვერდით და მის პარალელურად არსებობდა და არსებობს აგრეთვე ისეთი ჟანრე-

ბიც, როგორცაა „პოვესტი“, მოთხრობა და ეპოპეა. ამაშიც ჩანს ის დიდი თავისუფლება, რაც ეძლევა შემოქმედებით პროცესში პროზაიკოსს. მაგალითად, პოემას, როგორც ეპოსის ჟანრს, არ ახლავს თან ისეთი პარალელური ფორმები, როგორც გვაქვს ეპიკურ პროზაში რომანის გვერდით. ამიტომაც, რომ პროზაული ეპოსის მხატვრულ პრაქტიკაში გაგვაჩნია უამრავი ნიმუში, რომელთა მიკუთვნება თავიანთი სპეციფიკის მიხედვით რომელიმე ჟანრისადმი წმინდა სახით გაძნელებდა, ამიტომაც, რომ ხშირად მკვლევრები, კრიტიკოსები და არაიშვიათად თვით მხატვრულ ქმნილებათა ავტორებიც ერთსა და იმავე მხატვრულ ქმნილებას ხან რომანად მიიჩნევენ, ხან „პოვესტად“, ხან კი ეპოპედ ან მოთხრობად.

ამითვე აიხსნება, რომ, თუმცა რომანს თავისი ზოგადჯანრული ნიშან-თვისებები გააჩნია, მაგრამ ეს ნიშნები არ არის ისე მკაცრად განსაზღვრული, როგორც გვაქვს, მაგალითად, ნოველაში, ტრაგედიაში, განსაკუთრებით კი სონეტში. მსგავსი სუფთა სახის რომანის ნიმუშები მწერლობის პრაქტიკაში არსებითად შეუძლებელია მოიძებნოს. ძირითადი კი ისაა, რომ თუ ტრაგედიის, სონეტისა და ნოველის უძველესი და თანამედროვე ნიმუშები ჟანრობრივი ნიშნების მიხედვით მცირედ თუ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ეპიკური პროზის სხვა ფორმებისათვის დამახასიათებელია ერთგვარი მოძრავი ჟანრული კომპოზიცია. ამით აიხსნება, რომ ლიტერატურის ისტორია იცნობს უამრავ ისეთ ნიმუშს, რომლებიც, რომანის ჟანრულ ნიშნებთან ერთად, აგრეთვე მომიჯნავე ჟანრების, — ვრცელი მოთხრობის და „პოვესტის“ ნიშნებსაც მოიცავენ. ეს განსაკუთრებით ნათლად იჩინს თავს XIX საუკუნის დასასრულიდან ამ პერიოდის კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში. მაგალითად, ანატოლ ფრანსის ნაწარმოებებს „თანამედროვე ისტორიას“ და „პინგვინების კუნძულს“ ჩვეულებრივ რომანებს უწოდებენ, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ეს არ არის სწორი. პირველი — ეპოპეაა, მეორე კი — „პოვესტი“. ასეთ დასკვნამდე მივალთ, თუ ამ ნაწარმოებებში გამოვლენილ ზოგად-ჯანრობრივ ნიშნებს

გავითვალისწინებთ. ცხადია, ეს მხოლოდ ფრანსის შემოქმედებისთვის არაა დამახასიათებელი. ამგვარი ნაწარმოებების არსებობა არ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ რომელიმე მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებით. XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისის პროზაზე დაკვირვება უცილობლად ადასტურებს, რომ პროზაში იგრძნობა რომანული ჟანრული კომპოზიციის რღვევისა და სინამდვილის ისეთი სიფართოვითა და სისავსით ჩვენების ტენდენციები, როცა XIX საუკუნის უკანასკნელი წლებიდან „პოვესტის“ ფორმა იმარჯვებს რომანზე და ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ჟანრებს შორის ეპოპეასთან ერთად წამყვან ადგილს იკავებს.

რომანის ერთ უძირითადეს თავისებურებაზე სწორად მიუთითა ვ. კოჩინოვმა. „... რომანი ემსახურება იმ მიზანდასახულობას, რომ ავტორი ცდილობს მისი აზრი არასოდეს გამოვლინდეს განყენებული მსჯელობის სახით, არამედ მთლიანად იქნეს ჩაქსოვილი, დანერგილი მხატვრულ რეალობაში, მის ცოცხალ შემოქმედებასა და განვითარებაში“¹.

აღნიშნული კანონზომიერება რომანის ჟანრულ კომპოზიციურ თვისებას წარმოადგენს. რომანის კლასიკური ფორმა, თუმცა დიდ თავისუფლებას აძლევს შემოქმედს, მაგრამ მაინც არ არის თავისუფალი კლასიკურ ჟანრებს რომ ახასიათებს იმგვარი კომპოზიციური სიმტკიცისაგან. ამიტომ ვერც იგი იტანს ზომაზე მეტ გადახვევებს სიუჟეტური ხაზიდან. ცხადია, რომანი ერთ-ერთი ყველაზე მოქნილი ჟანრი აღმოჩნდა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ძირითად ჟანრებს შორის, რადგანაც სხვა ჟანრებზე მეტად შეეგუა თემატიკურ-შინაარსობრივ ცვლილებებს, საზოგადოებრივ სინამდვილესა და იდეურ განვითარებაში მომხდარ გარდაქმნებს რომ მოსდევს ხოლმე. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთი ჟანრი „უძღებს“, ზოგი კი ვერ ეთვისება ზემოაღნიშნულ თემატიკურ შინაარსობრივ ცვლილებებს. როგორც ცნობილია, რომანი XVIII საუკუნეში კლასიკური ფორმით

¹ Теория литературы, М., 1962, гл. 223.

(აბატი პრევი...) ჩამოყალიბდა, როგორც სოციალ-ფსიქოლოგიური ჟანრი. შემდეგ კი იგი შინაარსობრივ-თემატიკურად იმდენად მრავალფეროვანი და ტევადი გახდა, რომ მას ზოგჯერ ლირიკული შინაარსის გადმოცემაც (ლორენს სტერნის „ტრისტრომ შენდი“) დაეკისრა.

ამასთან კავშირში მეტად საყურადღებოა მოსაზრება, რომელიც რომანის შესახებ გამოთქვა ლიტერატურათმცოდნე ვ. სკვონიკოვმა: „რომანი არ წარმოადგენს სხვა ჟანრების მსგავს ჟანრს. იგი სხვა ჟანრების დაახლოების და ურთიერთშერწყმის შედეგია“.¹

ჩვენი აზრით, აქ მკვლევარი სწორად მიუთითებს რომანის ერთ მეტად არსებით ნიშანდობლივ მხარეზე. რომანი ნამდვილად ხასიათდება ლირიკული, ეპიკური და დრამატული ასპექტების დაკავშირებით და შერწყმით, მაგრამ, ამავე დროს ძირითადი ნიშნების მიხედვით, იგი ისეთივე ჟანრს წარმოადგენს, როგორც მოცემული გვაქვს კლასიკური ფორმის ჟანრების სახით. აქ, ცხადია, კლასიკური ფორმის ჟანრებში იგულისხმება ჟანრული სახის დაურღვევლობა და არა იდენტურობა მათ შორის.

ჟანრების პრობლემის კვლევის ერთ-ერთ პოზიტიურ შედეგს, რაც უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე იქნა მოპოვებული, ის წარმოადგენს, რომ დაძლეულ და უარყოფილ იქნა მთელი რიგი მოძველებული, ეულგარიზატორული მოსაზრება. კერძოდ, როგორც ცნობილია, 40-იან წლებში ცდილობდნენ, ჟანრების წარმოქმნა დაეკავშირებინათ სოციალურ ფორმაციებთან. მაგალითად, პროფ. გ.ნ. პოსპელოვი მიიჩნევდა, რომ ისეთი ჟანრების გენეზისი, როგორიცაა რომანი, ნოველა, საკუთრივ დრამა, ვოლფეილი, ბალადა, სამიჯნურო ელეგია, დაკავშირებულია ბურჟუაზიულ ფორმაციასთან. ამის საფუძველს, მისი აღნიშვნით, წარმოადგენდა პიროვნების დაპირისპირება საზოგადოებასთან ბურჟუაზიული სოციალური ურთიერთობების პირობებში. როგორც ცნობილია, ლიტერატურის თეორიის სახელმძღვანელო გ.ნ. პოსპელოვის ავტორობით გამოქვეყნდა 1941 წელს, სტატია

¹ Теория литературы, М., 1962, гл. 307.

კი, საიდანაც ზემოაღნიშნული მოსაზრება მოვიყვანეთ, დაბეჭდილია 1948 წელს. ამჟამად ამ შეხედულებას ლიტერატურათმცოდნეთა ძირითადი ნაწილი არ იზიარებს.

როგორც აღვნიშნეთ, ეს არ ნიშნავს, რომ გ.ნ. პოსპელოვის ზემოაღნიშნულ ნაშრომებში პოზიტიური მნიშვნელობის მოსაზრებები არ გვხვდება. ჩვენი აზრით, სწორედ მის ზემოაღნიშნულ სტატიაში გამოთქმული მოსაზრება გვაძლევს საშუალებას დავძლიოთ ის წინააღმდეგობა, რომელიც შექმნილია პროზაული ეპოსის სფეროში ხუთი მომიჯნავე ტერმინის არსებობით.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ამ გარემოების გამო მკვლევრები იძულებული არიან ერთმანეთთან გააიგიონ ცალკეული ჟანრები. ამასთან, ეს მხოლოდ ზემოაღნიშნული ტერმინების სფეროში კი არ ხდება, არამედ ამგვარ გაიგივებას ადგილი აქვს სხვა ჟანრებთან გათანაბრების სახითაც. მაგალითად, მიუთითებენ რა, რომ კლასიკური ეპოპეისათვის დამახასიათებელია დიდი ამბის წარმოსახვა, სიტუაციების რთული ხლართის ჩვენება, პერსონაჟების სიმრავლე, მოქმედების ფართო ფონი, დიდი მოცულობა, მოქმედების გაშლა დროის დიდ მონაკვეთში, გმირის თავგადასავლის გადმოცემა დაბადებიდან სიკვდილამდე, ყოველ შემთხვევაში, შეგნებული ცხოვრების მთლიანი სურათის ჩვენება, აღნიშნავენ, რომ რომანი არის ბურჟუაზიული ეპოქის ეპოპეა და რომ მათ შორის არსებითი განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი პროზით იწერება, მეორე კი — ლექსად.

აქ ბუნებრივად დგება საკითხი: არსებობს ორი დამოუკიდებელი ტერმინი — რომანი და ეპოპეა. აქეთ თუ არა მათ უფრო არსებითი ხასიათის განსხვავებანი, ვიდრე ამას მხოლოდ პროზაული და ლექსური მეტყველება გულისხმობს?

როგორც აღვნიშნეთ, ამ წინააღმდეგობის გადაჭრის საშუალება არის მითითება იმის შესახებ, რომ პროზაული ეპოსის ისეთ ჟანრს, როგორცაა „პოვესტი“, საკუთარი თავისებურება გააჩნია და იგი არსებითად გამოიხატება მის ასახვით-კომპოზიციურ ნიშან-თვისებებში. კერძოდ, გ.ნ. პოსპელოვმა თავის ნაშრომში მიუთითა, რომ „პოვესტს“ რომანიდან განასხ-

ვაკებს ის, რომ მისი სიუჟეტი, მოთხრობის სიუჟეტისაგან განსხვავებით, არ წარმოადგენს მთავარი პერსონაჟის ხასიათის განვითარების ისტორიას. „პოვესტი“ არსებითად არ გვხვდება მთავარი გმირი. აქ პერსონაჟებს თანაბარი მდგომარეობა უკავიათ სიუჟეტის მიმართ. რაც შეეხება საკუთრივ სიუჟეტს „პოვესტისა“, იგი ემყარება ნაწარმოებში ნაჩვენები მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი მოვლენის განვითარებას, პერსონაჟთა სახეები კი წარმოგვიდგება მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონედ ძირითადი მოვლენის მიმართ, თუმცა მათი ხასიათების გახსნა სწორედ ამ ძირითად მოვლენასთან ურთიერთობაში ხდება.

ჩვენი აზრით, იმ მიზნით, რომ ნათელი გახდეს ეპიკური პროზის ძირითადი ჟანრების აღმნიშვნელი ხუთი ტერმინის ცნებათა შინაარსები, მოცულობრივ ასპექტთან ერთად უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე მეორე ასპექტი, რომელიც საკითხის იმგვარ დაყენებას გულისხმობს, რომელზეც გ.ნ. პოსპელოვი ლაპარაკობს „პოვესტთან“ კავშირში. აღნიშნულ მეორე ასპექტად ჩვენ მიგვაჩნია თითოეული ჟანრის ასახვით-კომპოზიციური სპეციფიკა.

ის, რაც გ.ნ. პოსპელოვის მიერ აღნიშნულია როგორც „პოვესტის“ დამახასიათებელი თვისება, ნიშანდობლივია აგრეთვე ეპოპეისთვისაც. პროზაული ეპიკური ფორმის ამ ორი სახეობისათვის დამახასიათებელია ასახვის ძირითად ობიექტად საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენების განსახოვნება. მაგალითად, ე.ნ. ნინოშვილის „ჯანყი გურიაში“, რომელიც „პოვესტის“ ტიპურ ნიმუშად მიგვაჩნია, წარმოსახულია 1848 წლის გურიის აჯანყების ამბები, ხოლო ლ. ტოლსტოის ეპოპეაში „ომი და მშვიდობა“ — რუსი ხალხის გმირული ბრძოლა უცხოელი დამპყრობლების წინააღმდეგ.

ცხადია, ეპოპეა და „პოვესტი“ შეიძლება შეიქმნას არა მხოლოდ ხალხთა ომების, არამედ აგრეთვე საზოგადოებრივი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენების თემაზეც. მაგალითად, ეპოპეის კლასიკური ნიმუშებია გოლსუორსის „ფორსაიტების საგა“, რომენ როლანის „ჟან კრისტოფი“, ანატოლ ფრანსის

„თანამედროვე ისტორია“, მაქსიმ გორკის „კლიმ სამგინის ცხოვრება“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დავით აღმაშენებელი“, „პოვესტის“ ნიმუშებს წარმოადგენს ი. ტურგენევის „მონადირის დღიურების“ შემადგენელი მთელი რიგი ნაწარმოებები. ეს განპირობებულია იმით, რომ მათში სიუჟეტი არ არის ისეთი სიმკვეთრით გამოვლენილი, რაც მოთხრობისა და ნოველის ტიპური ნიმუშებისთვისაა დამახასიათებელი. აქ სიუჟეტი არ ემთხვევა ძირითად პერსონაჟთა ხასიათებს, მათი ცხოვრების მონაკვეთებს. თხრობა მიმდინარეობს ისეთი სახით, რომ პერსონაჟები და მათი დახასიათებანი მოცემულია მთხრობელის, ავტორის თავკადასაველებთან, მოგზაურობასთან დაკავშირებით. ცხადია, პოვესტში აღნიშნული სპეციფიკა, რითაც იგი ემსგავსება ეპოპეას, შედარებით უფრო ნაკლები რელიეფურობით არის გამოვლენილი, რადგანაც აქ სინამდვილის ასახვის მასშტაბი გაცილებით მცირეა ეპოპეასთან შედარებით. „პოვესტის“ შესანიშნავი ნიმუშია გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“. მართალია, ამ ნაწარმოებში მკაფიოდაა ნაჩვენები ძირითადი პერსონაჟის — გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, მაგრამ ნაწარმოების სიუჟეტურ ხაზს განაპირობებს ის, რომ ძირითად თემას აქ გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება კი არ წარმოადგენს, არამედ საეკლესიოსამონასტრო მშენებლობა სამხრეთ საქართველოში. თუ ნაწარმოების სტრუქტურას გავაანალიზებთ, დავრწმუნდებით, რომ იგი მოიცავს ისეთ ნაწილებს, რომლებშიც მოთხრობილ ამბებს უშუალო დამოკიდებულება არ გააჩნია გრიგოლ ხანძთელის მოღვაწეობასთან, მაგრამ ეს არ არღვევს ამ „პოვესტის“ სტრუქტურას, რადგანაც ეს ნაწილები ორგანულად შემოდის საეკლესიოსამონასტრო მნიშვნელობის თემის სფეროში. ქართული მწერლობიდან „პოვესტის“ მკაფიო ნიმუშებად შეიძლება დავასახელოთ აგრეთვე გიორგი წერეთლის „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“.

ჩვენ აქ ეპოპეის ისტორიული განვითარების ფორმების პრობლემას არ ვეხებით. გვინდა აღვნიშნოთ მხოლოდ, რომ ძველი ბერძნული ეპოპეა თანამედროვე პროზაული ეპოპეისაგან

განსხვავდება არა მხოლოდ იმით, რომ იგი ლექსის ფორმით იწერებოდა. მას სხვაგვარი დანიშნულება ჰქონდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში თანამედროვე ეპოპეასთან შედარებით. საბერძნეთში ჰომეროსის ეპოქაში დიდ სახალხო დღესასწაულებზე გამოდიოდნენ აედები, რომლებიც ეპიკურ ნაწარმოებთა მთქმელებიც იყვნენ და შემთხვევებიც. ისინი დღესასწაულებზე შეკრებილ თანამემამულეებს მოუთხრობდნენ არა მარტო იმას, რაც როგორც მათ, ისე სხვებს ადრეც ჰქონდათ მონათხრობი, არამედ თხრობა მათთვის შემოქმედებით პროცესს წარმოადგენდა. ისინი ცვლიდნენ ტექსტს, ავრცობდნენ და ახალი მხატვრული შინაარსით, სიმღერებით, ეპიზოდებით, სიუჟეტებით ამდიდრებდნენ მას. ზოგჯერ ეს იყო ცალკეულ გმირთა თავადასავლების ამსახველი ეპიზოდები, ხოლო ზოგჯერ იგი მოიცავდა გრანდიოზულ ისტორიულ მოვლენებს, რომლებშიც ხალხთა მასები მონაწილეობდა.

ძველი ბერძნული ეპოპეა შეიქმნა ზეპირი საგმირო სიმღერების საფუძველზე, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მოხდა მარტივი, მექანიკური შერწყმა. საგმირო სიმღერები გაერთიანდა ერთიანი ჩანაფიქრის მიხედვით. ძველ ბერძნულ ეპიკურ სიმღერათა ავტორ-მთქმელების მიზანდასახულობა სპეციფიკური იყო. ამის შესახებ სპეციალურად მსჯელობს პლატონი თავის დიალოგში „იონი“: „როცა მე ვყვები ისეთ რამეს, რაც თანაგრძობას იწვევს, თვალები ცრემლებით მევსება, ხოლო როცა მოვუთხრობ საშინელ ან საოცარ ამბავს, თმები ყალყზე მიდგება, გული კი მიძვრის. ყოველთვის, როცა ჩემი ადგილიდან მსმენელებს მოვაკლებ თვალს, ვხედავ რომ ისინი ტირიან“.

ცხადია, ახალი ეპოპეა ისეთსავე დიდ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ინტელექტუალურ-ემოციურ სამყაროზე, როგორც ძველი, მაგრამ პრაქტიკულად ეს ნაწარმოებისა და აღმქმელის ურთიერთობის გზით ხდება ავტორის უშუალო ჩარევის გარეშე.

ამგვარად, იმ ორი ძირითადი ასპექტის მიხედვით, რომელიც, ჩვენი აზრით, აუცილებელია გამოვიყენოთ ეპოსის ჟანრების სპეციფიკის, მათი ჟანრული ნიშან-თვისებების დადგენის მიზნით, შეგვიძლია სამი ჯგუფი გამოვყოთ. პირველ ჯგუფში ერთიანდება

რომანი და მოთხრობა ამ უკანასკნელის ჟანრულ სახესხვაობასთან – ნოველასთან ერთად, მეორე ჯგუფი მოიცავს „პოვესტს“ და ეპოპეას, შესაბამე კი – პოემას.

ლირიკული და ეპიკური გვარები

ხელოვნების საგანი ადამიანია, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საგანი თავისთავად შინაარსს წარმოადგენს. იგი ჭეშმარიტი, ნამდვილ შინაარსად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როცა შემოქმედის (სუბიექტის) სულიერ სამყაროში, მის გრძნობასა და გონებაში, მხატვრულ სტიქიაში გატარდება. ხელოვნების ნამდვილ ქმნილებაში „რა“ და „როგორ“ ერთიან, განუყრელ მთლიანობად წარმოგვიდგება.

ილია ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღის“ შინაარსი, მოკლედ რომ ვთქვათ, ბატონყმური ურთიერთობაა. როგორ მიიღებდა და აღიქვამდა ამ შინაარსს მკითხველი, რომ მისთვის ავტორს მხატვრული ფორმა არ მიეცა, არ დაეხატა კონტრასტული ხასიათები, თითოეული პერსონაჟის განცდები და მისწრაფებები, მათი კმაყოფილებისა თუ უკმაყოფილების მიზეზები და სხვ. ყოველივე ამის გარეშე ბატონყმურ ურთიერთობას მხატვრულად, ესთეტიკურად ვერ აღვიქვამდით. გამოვყოთ შინაარსი (ბატონყმური ურთიერთობა) ფორმისაგან და წარმოვიდგინოთ იზოლირებული სახით, მხატვრული ფორმის გარეშე. ცხადზე უცხადესი გახდება, რომ მისი ესთეტიკური არსებობის საფუძველი იკარგება. ეს იმიტომ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ასახვითი თავისებურება ფორმისეულ და შინაარსისეულ ელემენტებს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, გათიშულად არ გულისხმობს. იგი ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაში გამოხატული თავისებურების ცნებაა. ჭეშმარიტი ხელოვანი პირად მხატვრულ სტიქიას წარმოსახულ სინამდვილეს კიდევ უსადაგებს და ერთდროულად კიდევ უპირისპირებს. იგი ეჯიბრება და ებრძვის ცხოვრებისეულ ფაქტს, არღვევს სინამდვილის მშვენიერების წესებს და ქმნის

596

ახალ, უკეთეს შემოქმედებით მშენიერებას. ხელოვნებაში დომინანტის როლს თამაშობს ხელოვნის მიერ შექმნილი მხატვრული სინამდვილე, რომელიც ობიექტურ სამყაროს მხატვრულად გვაძეგნებინებს და უმაღლეს ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს. თავადაზნაურთა კლასზე, მის მორალურ-სოციალურ ბუნებაზე ისტორიიდანაც ბევრი რამ ვიცით, მაგრამ დავაკვირდეთ — ეს ცოდნა უფრო მეტ, სრულ და შთამბეჭდავ წარმოდგენას გვაძლევს ამ კლასზე თუ ლუარსაბ თათქარიძე?!

ისტორიული ანალებით ვერასოდეს აღვადგენთ ადამიანთა ცოცხალ სახეებს, ვერ ვივრძნობთ და შევიძენებთ მათ სულიერ სამყაროს, ემოციურ ყოფას. ილია ჭავჭავაძისათვის ცხოვრებას, ობიექტურ სინამდვილეს მზამზარეული ფორმით არ მიუცია ლუარსაბის სახე. მას ლუარსაბი არ შეუქმნია ერთ ინდივიდზე, ერთ კონკრეტულ პიროვნებაზე დაკვირვებით და არც ცხოვრებისაგან დამოუკიდებლად. მწერალმა შეისწავლა კლასის ხასიათი, მისი ბუნება და შექმნა ტიპი, სახე-ხასიათი, რომელშიც მთელი კლასის თვისებები შეკრიბა და მხატვრულად განაზოგადა. ლუარსაბი, როგორც ტიპი, როგორც თავადაზნაურთა კლასის სიმბოლური სახე, ილიამ მისცა ცხოვრებას. ჩვენს შეგნებასა და მეხსიერებაში აღბეჭდილია ილია ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე და არა უშუალოდ ცხოვრებისეული ლუარსაბები. ამ სახით შთაგონებულნი აღვიქვამთ მთელი კლასის კარიკატურულ ბუნებას.

ილია ჭავჭავაძემ მხატვრული ტიპიზაციის ბუნება ასე ახსნა: „ვინც ლუარსაბის სახეში თავის-თავს იცნობს, ვინც ლუარსაბზედ დაწერილს თავის-თავზე მიიღებს, ის, რასაკვირველია, ლაფის სროლას დამიწყებს და „გიჟიას“ დაუძახებს ამ მოთხრობის უხეირო დამწერსა. ეს კარგად იცოდნენ, რომ ჩვენ პირთან საქმე არ გვაქვს, ჩვენ საზოგადო ჭირზედა ვწერთ“¹.

ლირიკაც ასეთივე კანონზომიერებით სუნთქავს. მისი აქცენტი პირადი განცდის, პირად მხატვრულ შთაბეჭდილებათა გან-

¹ ი. ჭავჭავაძე, ნაწერების სრული კრებული, ტ. II, 1926, გვ. 145.

ზოგადებაში უნდა ვეძიოთ. შემოქმედის პირადი „მე“ სხვადასხვაგვარად ვლინდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში და მათში შემავალ ჟანრებშიც კი. შემოქმედის სუბიექტური „მე“ ყველაზე მკვეთრად, უშუალოდ და აქტიურად ლირიკასა და მუსიკაში მჟღავნდება.

ლირიკა უშუალოდ, პირდაპირ ობიექტურ სამყაროს თუ მის ცალკეულ საგნებსა და მოვლენებს არ გამოხატავს. რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ლირიკული ლექსი აბსოლუტურად მოწყვეტილია ობიექტურ სინამდვილეს და თავისუფალია მისგან. სინამდვილის არაპირდაპირი ასახვის ლირიკისეული პრინციპი განაპირობებს სუბიექტური „მეს“ წინა პლანზე წამოწევის აუცილებლობას. ლირიკოსი ობიექტურის გასუბიექტურების, გათავისების გზით ამაღლდებლად და შთამაგონებლად გვიხატავს ობიექტურ სამყაროს თავისი მთლიანი შინაარსითა და ხასიათით. იგი სინამდვილის ფაქტს ერთდროულად იყენებს პირადი სულიერი, ემოციური მდგომარეობის გაცხადების მიზეზად და თვით სინამდვილის განსახიერების ასპექტად. მკითხველი გრძნობს და იმეცნებს პოეტის შინაგან სამყაროში, მის სულიერ-ინტელექტუალურ სფეროში გარდატეხილ გარე სამყაროს, პირად გრძნობად ემოციურ რეაქციას, სუბიექტურ მიმართებას ობიექტურ ფაქტთან. სინამდვილის ფაქტი პოეტის შინაგან სამყაროში იკარგება და ლირიკულ ფენომენად ყალიბდება მისი რეზონანსი, მისგან აღძრული ასოციაციური განცდა.

ეპოსში წინა პლანზეა ობიექტი. ავტორის მხატვრული პოზიცია, მისი განწყობილება, იდეური ჩანაფიქრი უშუალოდ ობიექტშია განფენილი. მართალია, ობიექტი შემოქმედის სულიერ სამყაროში სახეცვლილების რთულ პროცესს გაივლის, რამდენადმე კარგავს პირველყოფილ, ბუნებრივ სახეს და შინაარსს, მაგრამ გარეგნულად იგი მაინც იმორჩილებს სუბიექტს და უკანა

პლანზე გადასწევს მას. მაგალითისათვის ავიღოთ ილია ჭავჭავაძის „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“. პოემის ყოველი მხატვრული დეტალი, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, უშუალო ობიექტურ საწყისს — ბატონყმური ურთიერთობის ფაქტს ეხმადურება და წარმოსახავს. მწერლის აქცენტის, მკითხველის ყურადღების ცენტრში უშუალოდ ობიექტური ფენომენი ტრიალებს. ეპიზოდურად, ლირიკული წიაღსვლების მომენტებში, რომლებიც ხშირად გვხვდება ილია ჭავჭავაძის ეპიკურ ნაწარმოებებში და განსაკუთრებით ამ პოემაში, სუბიექტი ტოვებს უკანა პლანს და ინტიმურ კონტაქტს ამყარებს მკითხველთან, მაგრამ პოემის მაგისტრალური ხაზი ობიექტურ სფეროში მოძრაობს და ვითარდება, ავტორის ცენტრალური იდეაც აქედან გვაძლევს სიგნალს.

პოემა ობიექტურად მოტივირებული მიზეზ-შედეგობრივი ასპექტის ფონზე იშლება: რატომ ღიღინებს მეურმე ნაღვლიანად, რამ აიძულა კაკო ბლაჭიაშვილი ყაჩაღად გაეარდნილიყო და ტყეში ეცხოვრა, რატომ გახდა იძულებული ზაქროს მამა — ბატონს შეკამათებოდა და ხელი შეებრუნებინა, რატომ გადაწყვიტა ზაქრომ ბლაჭიაშვილივით ეცხოვრა და შურისძიების გრძნობით ანთებულიყო, რამ განსაზღვრა კაკოსა და ზაქროს ხასიათები?! ყოველივე ამის განმაპირობებელი მიზეზი არის ბატონყმური ურთიერთობა, ბატონის თავგასული მოქმედება, რაც ობიექტური სინამდვილის ორგანული ანარეკლია.

შესაძლოა, კონკრეტულად, პირადად ზაქრო, კაკო, ზაქროს მამა თუ მათი ბატონი, როგორც რეალური პიროვნებები, არც არსებობდნენ, პირადად კაკო და ზაქრო არ ყოფილიყვნენ ყაჩაღები ან კონკრეტულად ზაქროს მამა არ ეცემა ბატონს და ყოველივე ეს მხატვრული პირობითობის, მწერლის ფანტაზიის ნაყოფი იყოს, მაგრამ ეს არ ცვლის პოემაში ობიექტური საფუძვლის წამყვან ხასიათს. მთავარი ის არის, რომ ყმის ასე აბუჩად აგდება, შეურაცხყოფა, ცემა, ყმების პროტესტი, ობიექტური ყოფითაა ნაკარნახევი და, ამდენად, კაკოსა და ზაქროს

ხასიათების ძირითადი შტრიხები სინამდვილითაა განპირობებული.

პოემის ცენტრალური მომენტი — ბატონსა და ყმას შორის დამოკიდებულება ძირითადად ცხოვრებაში იმ სახით არსებობდა, როგორც პოემაშია წარმოდგენილი. ამ მომენტისაგან დამოუკიდებლად პოემის არც ერთ მხატვრულ დეტალს არ აქვს დასრულებული აზრი.

ორიოდე სიტყვით გავიხსენოთ ალ. ყაზბეგის „ხვეისბერი გოჩა“. ნაწარმოები სამშობლოს განთავისუფლებისათვის ბრძოლის ფონზე იშლება. ობიექტური ფაქტორი — სამშობლოს უბედურება, განსაზღვრავს ნაწარმოების შინაგან სახეს. ამ ფაქტთან მიმართებაში აღვიქვამთ მოთხრობის ყოველ დეტალს, თითოეული გმირის ბუნებას თუ მოქმედების ხასიათს. ავიღოთ რამდენიმე ეპიზოდი და განვიხილოთ სამშობლოს გასაჭირთან პირდაპირ მიმართებაში: ონისე ნაროვანის გზაზე მეთვალყურედ იმიტომ დანიშნეს, რომ მტრის მოლოდინი ჰქონდათ. მართალია, მან უშუალოდ ვნებათაღელვის გამო დაივიწყა მოვალეობა და უღალატა სამშობლოს, მაგრამ ძიძიას რომ არ შეხვედროდა, ამ დანაშაულსაც ასცდებოდა... ასეთი გარეგნული, ერთი შეხედვით, თითქოსდა შემოქმედი სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი კავშირებით უერთდება ერთმანეთს ნაწარმოების ყოველი ეპიზოდი და ლოგიკურად მივდივართ ტრაგიკულ ფინალამდე. მწერალი ყველაფერს მოვლენათა გარეგნულ მსვლელობას უკავშირებს, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, მისგან გამოჰყავს ცალკეული მომენტი თუ მომენტთა ერთობლიობა. პერსონაჟთა ხასიათები ერთმანეთთან ლოგიკურ მიმართებასა და ურთიერთობაში იხატება: ონისესი — ძიძიასთან და ხვეისბერთან, ძიძიასი და ხვეისბერისა — ონისესთან და ა.შ. მწერალი (შემოქმედი სუბიექტი) ფარულად, „კულისებში“ მოქმედებს. სცენაზეა ობიექტური სინამდვილე, რომელიც თავის ხასიათში იერთებს მწერლის სუბიექტურ ცდებს.

აღექსანდრე ყაზბეგის პიროვნება, მისი ადამიანური მრწამსი, მოქალაქეობრივი გზნება და, საერთოდ, მორალურ-ზნეობრივი კონცეფციები ხვეისბერში უნდა ვეძიოთ და თუ მწერალმა მაინც რიი

გაიმეტა ამაღლებული პატრიოტიზმის ქურუმი — გოჩა, ამით აქცენტი გადაიტანა მამაშვილური გრძნობის სიღიადზე. გაშალა, გააღრმავა დრამატიზმი და, ამდენად გაორებული სახით წარმოვიდგინა თავისი მხატვრული პოზიცია, მსოფლმხედველობა.

ნაწარმოების ცალკეული დეტალი, დეტალების კომპლექსი, გმირთა ხასიათები, მათი მოქმედების შინაარსი, მწერლის ინდივიდუალურ-სუბიექტური ჩარევა, არსებითად, ობიექტური სინამდვილის გამოძახილია; ცალკეული სუბიექტური მხატვრული ნიუანსები ნებსით თუ უნებლიეთ მისკენ ისწრაფვის და ორგანულად ერწყმის მას. რეალურ-ობიექტურმა ფენომენმა შემოქმედის სუბიექტური ინიციატივა (პროექციის თვალსაზრისით) დაიმორჩილა და უკანა პლანზე გადასწია.

არ შეიძლება შემოქმედმა სუბიექტმა, რა ჟანრის ნაწარმოების ავტორიც არ უნდა იყოს იგი, დროდადრო თავის ინტიმურ „მე“-ში არ ჩაგვახედოს და პირადი შინაგანი სამყარო არ გადაგვიმალოს. „ღირიზმი, — წერდა ბელინსკი, — არსებობს რა თავისთავად, როგორც პოეზიის ცალკე გვარი, ყველა სხვა პოეზიაში შედის როგორც სტიქია, სიცოცხლეს შთაბერავს მათ, როგორც პრომეთეოსის ცეცხლი შთაბერავს ხოლმე სიცოცხლეს ზევსის ყველა ქმნილებას... უღირიზმოდ ეპოპეა და დრამა მეტიმეტად პროზაული და თავისი შინაარსისადმი გულცივი იქნებოდა, სწორედ ისევე, როგორც ისინი ნელი, დამდგარი და მოქმედებით ღარიბი ხდებიან, როგორც კი ღირიზმი მათს უმთავრეს ელემენტად იქცევა“.

ილია ჭავჭავაძის პოემასა და ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობაში არაერთხელ და ორჯერ იგრძნობა ღირიკული, დაძაბული ემოციური თრთოლა, მაგრამ ამ ნაწარმოებთა ღირიკული ფრაგმენტები ვერც დასრულებულ იდეას გვიხატავენ და ვერც გარკვეულ ფორმას აძლევენ ავტორთა მთლიან მხატვრულ ჩანაფიქრს. სუბიექტური „მე“-ს ჩარევა აცოცხლებს და ემოციურ სულს უდგამს ეპიკურ თხრობას. ღირიკული გადართვები ხელს უწყობს ობიექტურ მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივ განვითარებას, ქმნიან ფონს მათი აქტიური მოქმედებისათვის.

ეპიკური ნაწარმოებისათვის ლირიკული წიაღსვლა, სუბიექტის ინტიმური ბუნების ეპიზოდური გამჟღავნება სხვა არაფერია, თუ არა დამხმარე საშუალება, რომელიც ობიექტური ფენომენის მხატვრული სრულყოფის ფუნქციას ასრულებს. ეპიკური ნაწარმოების სიუჟეტში შეჭრილი ლირიკული ეპიზოდები ფრაგმენტულ განწყობილებას გვიქმნის და დაუსრულებელ აზრს შთაგვაგონებს.

ქვემოთ ჩვენ შევეხებით ლირიკული სინთეზის საკითხს და გავარკვევთ ლირიკული ლექსის ცალკეული სტრიქონის აზრის მიმართებას ავტორის ესთეტიკური იდეალის შესაბამის იდეურ ცენტრთან. ნათლად დავინახავთ, რომ არა მარტო ლირიკული ლექსის ცალკეული სტრიქონი, არამედ ყოველი სიტყვაც კი რაღაც აზრს გამოხატავს და, აქედან გამომდინარე, ეპიკური ნაწარმოების ყოველ ლირიკულ ფრაგმენტსაც გარკვეული იდეა აქვს, მაგრამ სწორედ ესთეტიკური იდეალის პოზიციიდან არ შეიძლება მივიჩნიოთ იგი სრულქმნილ იდეად. ჰეგელი თავის ლექციების კურსში ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ეპიკური სახე, მისი შინაგანი სამყარო, გარემო პირობებით, ობიექტური ნიშნებითაა განსაზღვრული.

ლირიკული სუბიექტი წინ წამოსწევს პირად „მე“-ს და უშუალოდ თავის შინაგან ძვრებსა და სულიერ განგაშზე ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას. მაგალითისათვის ავიღოთ ილია ჭავჭავაძის „ელეგია“:

„მკრთალი ნათელი საცხე მთვარისა
მშობელს ქვეყანას ზედ მოჰფენოდა
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა
ლაყვარდ სიერცეში დაინთქმებოდა.

არსაიღამ ხმა, არსით ძახილი!..
მშობელი შობილს არრას მეტყოდა,
ზოგჯერ-კი ტანჯვით ამოძახილი
ქართვლის ძილშია კენესა ისმოდა!

ვიდექ მარტოკა... და მთების ჩრდილი

აკლავ ჩემ ქვეყნის ძილს ეაღერსება...
ოხ, ღმერთო ჩემო! სულ ძილი, ძილი,
როსღა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება?!“

საგნობრივად, წინა პლანზე ავტორის (სუბიექტის) სულიერი განწყობილება (სეედა), პირადი პოეტური ხილვები ჩანს. ავტორი საკუთარ სულიერ რეაქციაში გვანიშნებს ობიექტურ ფაქტს – სამშობლოს უბედურებას. ფაქტი პოეტის სულიერ სამყაროში იბირება და უჩინარდება. მკითხველზე მოქმედებს უშუალოდ ის განცდა, სულიერი მდგომარეობა, ასოციაციათა კომპლექსი, რაც პოეტს ამ ფაქტმა შთააგონა. ავტორი ასახიერებს და ობიექტურ სახეს აძლევს ფაქტის მხატვრულ რეზონანსს, მის ექოს.

„მკრთალი ნათელი“, მთების თეთრი ზოლის ლაჟვარდ სივრცეში დანთქმა, „არსაიღამ ხმა, არსით ძახილი“... და სხვ. არის ობიექტური ფაქტით შთაგონებული სუბიექტური მხატვრული ასოციაცია. პოეტის პირადი განცდა, შემოქმედებით ფანტაზიაში არეკლილი ობიექტური სინამდვილე იქცა მხატვრულ ფაქტად, რომელიც ემოციურად, მხატვრულ-ესთეტიკურად გვაშთაბნობს სამშობლოს ტრაგიკულ ბედს. სინამდვილეში სამშობლოს უბედურების სურათს არ ახლავს არც სავსე მთვარის მკრთალი ნათელი, არც შორი მთების თეთრი ზოლის ლაჟვარდ სივრცეში დანთქმა, არც ქართველის ძილი და არც მთების ჩრდილის ალერსი ქვეყნის ძილთან. ქვეყნის უბედურება ისტორიულად, რეალურად სოციალურ-პოლიტიკურ, მორალურ-მატერიალურ ასპექტში გამოინახება. ესე იგი, ობიექტურმა ფაქტმა უბიძგა პოეტის მხატვრულ ფანტაზიას და მისი სულის ლაბირინთში გაუჩინარდა.

ბელინსკი იტყოდა: „ცხოვრების გარემოებას შეუძლია მხოლოდ აღუძრას, ჩააგონოს პოეტს პოეტური იდეა, შემდეგ ეს გარემოება, პოეტის მიერ ლექსში გამოხატული, წარმოადგენს სულ სხვა ახალ რამეს, არყოფილს, მაგრამ ისეთს, რაც შეიძლებოდა ყოფილიყო“. არისტოტელეც ამავე აზრს გამოხატავს: „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობის ან აუცილე-

ბლობის მიხედვით შესაძლებელი“. „ალბათობისა“ და „აუცილებლობის“ პრინციპი გულისხმობს სინამდვილის გარდაქმნას, პოეტურ გარდასახვას მხატვრულ ფანტაზიაში. ობიექტური ფაქტი თუ საგანი უხილავ ძალად გასდევს მხატვრული ფანტაზიის მოქმედების პროცესს.

„ელეგიას“ ხელოვნების ნაწარმოებად არსებობის უფლებას, სრულყოფილ იდეურ-მხატვრულ სახეს ანიჭებს ავტორის სულიერ-ინტელექტუალური სამყაროს გამოძახილი. პოეტის მხატვრულმა ფანტაზიამ ობიექტური ფაქტი თავის შესატყვის ასოციაციებში გადაიტანა და მხატვრულად სრულყო. ლექსის ცენტრში გამეფდა პირადი პოეტური სუნთქვა და თრთოლა. მკითხველი უსმენს უშუალოდ ავტორს, გრძნობს და განიცდის მის ტკივილს, მის სულიერ შფოთვას. პოეტმა თავისი შინაგანი სამყარო გადაგვიშალა, ჩაგვახვდა საკუთარ გულში და ზოგადადამიანურ დონემდე ამაღლებული განცდით დაგვმუხტა. ლირიკული ფენომენი – ლექსის იდეურ-მხატვრული სული, განცდის (განწყობილების) ცენტრი თუ მისი ცალკეული გამა სუბიექტურ სფეროშია განფენილი.

მართალია, ეპიკაში სუბიექტი უფრო იგულისხმება, ვიდრე უშუალოდ ვლინდება და ცხადდება, მაგრამ ეს „იგულისხმება“ თავისთავად მოიცავს შემოქმედი სუბიექტის აქტიური ჩარევისა და მოქმედების პრინციპს. ბელინსკი ეპიკის ბუნების გარეგნულობასა და, ერთი შეხედვით, სუბიექტისაგან დამოუკიდებლობას ასე ახასიათებს: „სამყარო, პლასტიკურად გამოკვეთილი, თვითონვე ვითარდება, და პოეტი თითქოსდა უბრალო მთხრობელია იმისა, რაც თავისთავად ხდება“. ამ სიტყვებით ბელინსკი ეპიკური სუბიექტის როლს კი არ ამცირებს, არამედ აქცენტი გადმოაქვს მის (ეპიკის) ბუნების გარეგნულ ხასიათზე...

ის ასპექტი, რომელშიც ჩვენ ერთმანეთს ვუპირისპირებთ ლირიკასა და ეპიკას, შემოქმედი სუბიექტის გამოვლენის ფორმასა და პლანს გულისხმობს და არა სუბიექტის როლსა და მნიშვნელობას. ხელოვნებისა და მეცნიერების პულსი, ორგანუ-

ლად უკავშირდება სუბიექტის სულიერ-ინტელექტუალური სამყაროს გაქანებას, მის პოტენციასა და ინიციატივას.

მეცნიერების იდეალი მთელი ობიექტური სამყაროს თეორიულად გარდაქმნა-ათვისებაა, ხელოვნებისა კი — მისი ესთეტიკურ-მხატვრული დაძლევა. სუბიექტის როლი ორივე შემთხვევაში (მეცნიერულ და მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში) გადამწყვეტია. ამჯერად ჩვენ გვაინტერესებს მისი (სუბიექტის) გამოვლენის ფორმა უშუალოდ შედეგში, კერძოდ ლირიკულ სახესა და ცნებაში.

ჩვენი სახელოვანი მეცნიერი, აწ განსვენებული სერგი დანელია წერს: „ყოველი ასახვა ამსახველს გულისხმობს და მის ნიშნებს ატარებს, და ამიტომ ასახვაში მოჩანს არა მხოლოდ ასახული ობიექტი, ამსახველი სუბიექტიც. ეს ითქმის ასახვის არა მხოლოდ იმ მოვლენაზე, რომელსაც მხატვრული ეწოდება, არამედ იმ მოვლენაზედაც, რომელსაც მეცნიერული ცნება ჰქვია. თუ ონეგინის მხატვრულ სახეში ჩვენ შეგვიძლია ამოვიცნოთ ამ სახის შემოქმედი პუშკინი, არანაკლები უფლებით უნდა ითქვას, რომ მსოფლიო მიზიდულობის ფიზიკურ ცნებაშიც ამოიცნობა მისი შემქმნელი ნიუტონის პიროვნება“.

ვფიქრობთ, აქ ცნებისა და სახის გაიგივებაზე (მათში სუბიექტის გამოვლენის თვალსაზრისით) უფროა გადატანილი აქცენტი, ვიდრე მათ განმასხვავებელ ნიშნებზე. ეპიკური სახე, შემოქმედი სუბიექტის გამჟღავნების მხრივ, საერთოდ, ესთეტიკური სახის ეკვივალენტის როლს ვერ შეასრულებს.

ხელოვნების დარგები მხატვრული სუბიექტის გამოვლენის მიხედვითაც განსხვავდება ერთმანეთისაგან და, ჩვენი აზრით, შუალედური მსაზღვრელი დებულება მაინც უნდა მონახულიყო, რომ ერთნაირად მისადაგებოდა ხელოვნების დარგებსა და მათში შემავალ ჟანრებს.

„ეკვენი ონეგინი“ ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებია და თუ რომელიმე ჟანრზე ითქმის შემოქმედი სუბიექტის „გასხვისება“, პასიური გამოვლენა, უპირველესად ეპიკა იძლევა ამის საფუძველს. შემოქმედი სუბიექტი ყველაზე უფრო უშუალოდ და

აქტიურად მუსიკასა და ლირიკაში ვლინდება, მაგრამ განმასხვავებელიც ბევრი რამ აქვთ ამ მხრივ მუსიკალურ და ლირიკულ სახელებს. მუსიკალური სუბიექტი კონკრეტულად, საგნობრივად უფრო ფორმაში ჩანს, ვიდრე შინაარსში, ლირიკული ინდივიდი კი ორივეში თანაბარი სიძლიერით ცხადდება და, ამდენად, უფრო უნივერსალური შთამაგონებლობის უნარს იძენს.

ეპიკაში სუბიექტის იდეურ-მხატვრული პოზიცია, მისი განწყობილება, მისწრაფება, სიმპათია და ანტიპათია ობიექტის საშუალებით აღიქმება; ეპიკური ნიმუშისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებაში უფრო რეალური დომინანტობს, ვიდრე იდეალური. პეგელის აზრით, იმასაც კი, რაც გმირის შინაგან სამყაროში ხდება, პოეტი გვიხსნის ობიექტურად, როგორც ღმერთების ჩარევის ფაქტს. რამდენადაც ეპოსი წინ წამოსწევს არა შემოქმედი სუბიექტის შინაგან სამყაროს, არამედ საგანს, ამდენად, ნაწარმოების სუბიექტური მხარე უკანა პლანზე უნდა იქნეს გადატანილი, რადგან პოეტი მთლიანად იძირება იმ სამყაროში, რომელსაც თვალწინ გვიშლის.

ეპიკოსი ობიექტურ მთლიანობასა და მრავალმხრივობაში გვიხატავს ხასიათს, მიზეზ-შედეგობრივ ასპექტში გვიჩვენებს მისი განვითარება-ჩამოყალიბების პროცესს.

ლირიკოსი არჩევს ერთ არსებით ობიექტურ მომენტს, ავითარებს მას ასოციაციებში, გრძნობის მოძრაობაში და აქცევს თავისი ესთეტიკური იდეალის შესატყვის მხატვრულ ფენომენად.

ეპიკოსი, უპირატესად, ფიქრობს სხვაზე, ობიექტურის წარმოსახვაზე; პირადულს ასხვისებს და სხვაში გამოხატავს. გამოვლენის თვალსაზრისით იგი განსაზღვრულია, სხვა კი განმსაზღვრელი. სწორედ ეს პრინციპი განაპირობებს ეპიკაში სუბიექტის ნეგატიურობასა და ობიექტის პოზიტიურობას. ემოცია ეპიკაში ისე ინტენსიურად და დაძაბულად არ მჟღავნდება, როგორც ლირიკაში. თუ საგნის ემოციური ეკვივალენტი ლირიკის გადამწყვეტი და აუცილებელი პირობაა, ეპიკაში იგი უშუალოდ თითქმის არც ვლინდება. ეპიკოსი გადაგვიშლის ყოველი გმირის შინაგან სამყაროს, ერთმანეთთან მიმართებასა და

კავშირში გვიჩვენებს მათ ხასიათებს. იგი ობიექტურ საგანში ქრება და იძირება, ქმნის ობიექტურ ცენტრს, რომელშიც თავის მსოფლმხედველობას, იდეურ-მხატვრულ პოზიციას აყალიბებს. ლირიკოსი სუბიექტურ მხატვრულ ცენტრში აერთიანებს განცდის ნიშნებს და ძირითადი იდეის სიგნალებს. ეპიკური მხატვრული სახე ბუნებისეული მრავალსახეობრივი ფორმაა, ლირიკული კი ზემიწიერის, იდეალურის განსახიერება. „ლირიკული პოეზია სახეებსა და სურათებს იყენებს უსახო და უფორმო გრძნობის გამოსახატავად, რომელიც ადამიანის ბუნების შინაგან არსს შეადგენს“.¹

ლირიკას სამართლიანად ადარებენ სახვითი ხელოვნების უძველეს დარგს – ფერწერას. ლესინგი „ლაოკონს“ ასე იწყებს: „კინც ფერწერა და პოეზია პირველად შეადარა ერთმანეთს, მას ნამდვილად მახვილი ალლო ჰქონდა და იგრძნო მათი ერთნაირი ზემოქმედება; აღმოაჩინა: ერთიც და მეორეც არარსებულ საგნებს გვიხატავს და გვიხატავს იმდაგვარად, რომ თვალმისაწიერზე არსებობის შემთხვევაში ისინი სინამდვილედ იქცეოდნენ, რომ ერთიც და მეორეც გვატყუებს და ამ ტყუილით გვასიამოვნებს“.

ლირიკისა და ფერწერის ურთიერთმსგავსებისა და განმასხვავებელი ნიშნების, მათ შორის არსებული საზღვრების დადგენა აინტერესებდა და აინტერესებს არა ერთ და ორ სახელგანთქმულ მეცნიერსა და ხელოვანს, რომელთაგან უპირველესად უნდა დავასახელოთ ლეონარდო და ვინჩი, ჰეგელი, ლესინგი, ფრანგი ხელოვნებათმცოდნე და არქეოლოგი კელიუსი, ინგლისელი ჯეიმს ჰარისი, დიდრო, ვინკელმანი, ჰერდერი და სხვანი.

ლირიკაც და ფერწერაც სინამდვილის ერთ მომენტს, ერთ ეპიზოდს ასახავს, მაგრამ ფერწერაში მომენტი მკვეთრად ზღვარდებულია, არ ჩანს მისი მოქმედება, განვითარება გრძნობად-ემოციურ სფეროში, მრავალმხრივ მოძრაობაში სრულყოფა; ლირიკული ემოცია კი მოძრაობს, ვითარდება, ასოციაციების,

¹ ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ.1, თბ., 1952, გვ. 362.

წარმოდგენების ფონზე იშლება და მხატვრულ სრულყოფას აღწევს.

ფერწერული გამოსახვის პირველადი საშუალებებია ფერი და ხაზი, რომლებიც თავისთავად, ობიექტურად, ხელოვანის (მხატვრის) გარეშე მუნჯი და არაფრისმთქმელია. მათგან ძირითადი საშუალებაა ფერი.

გოეთე ლამაზად ამბობდა:

“Как оратору дар прозы,
Рифмы дар тебе, поэт, -
Розы жизни, юной розы
Живописцу нужен цвет.”

ფერმწერი თავის მხატვრულ ჩანაფიქრს გადმოგვცემს ფერით, ფერების ჰარმონიული შეხამებით, საგნის სხეულებრივი მოძრაობით, ჟესტით, ფიზიკური გარდასახვითა და სახეცვლილებებით. ფერი მხატვრისათვის იგივეა, რაც ლირიკოსისათვის სიტყვა. მართალია, ლირიკოსიც და ფერმწერიც ობიექტურ საშუალებას სუბიექტურ მხატვრულ დანიშნულებასა და მიმართებას აძლევენ, მაგრამ ფერისა და სიტყვის თავისთავადი, ობიექტური თვისებების შედარებითაც კი ნათელი ხდება სიტყვის უპირატესობა, რაც მის უნივერსალობაში, აზრობრივ-ემოციურ ტევადობაში გამოიხატება.

ფერწერულ ნიმუშში მხატვრული იდეა, შემოქმედი სუბიექტის ფანტაზია და ობიექტური საგანი — ფანტაზიის პირველადი ბიძგი, ერთადაა წარმოდგენილი. მკითხველმა შემოქმედის (მხატვრის) მხატვრული ჩანაფიქრი ობიექტური საგნის მდგომარეობაში, მის განწყობილებაში უნდა ამოიკითხოს. ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ფერწერა სინამდვილის უსიცოცხლო ასლს იძლეოდეს. მასში მხატვრული განზოგადებაცაა, მინიშნებაც, ქვეტექსტიც, პირობითობაც, მაგრამ მხატვარი წარმოუდგენელია ობიექტის გარეშე. იგი, თუ შეიძლება ითქვას, „მიჯაჭვულია“ მასზე და მისი თანხლების, ფიზიკური არსებობის გარეშე ვერაფერს გვეუბნება. ესე იგი, ფერწერაში წინა პლანზეა ობიექტი.

ქტური საგანი, შემოქმედი სუბიექტი კი მასშია გაუჩინარებული, ლირიკულ სახეში კი პირუკუ – თვალწინ სუბიექტი გვიდგას და უშუალოდ მისგან გადმოდის ჩვენში აზრიც, გრძნობაც, ემოციაც, მხატვრული შთაბეჭდილებაც, ფერიც და მუსიკაც.

„უსაზღვრო არის
ზღვის ბრაზი და თავგამეტება,
შორეულ მანძილს
გაღამტენი მეხი ედება.
დაუცხრომელი, შემზარავი
მისი განგაში
ისმის სახეთა მოღრუბლეაში,
გემთა კანკალში.

ზღვა წყნარია ნამეტანი,
თითქოს სძინავს,
და ბრინჯაო – ბავშვის ტანი
მზეზე ბრწყინავს“.

(გ. ტაბიძე)

ცხადია, რომ ამ სტრიქონების ასოციაციურ სისტემაში ზუსტი და მახვილი მხედველობითი წარმოდგენები ჭარბობენ და ფერწერა ხომ მხედველობითი გრძნობის ხელოვნებაა. გადაიტანს თუ არა მხატვარი ამ ლირიკულ მასშტაბს ტილოზე ასეთი სისრულით, მოსალოდნელია თუ არა, რომ მან რომელიმე მხატვრული ნიუანსი უფრო მკვეთრად, უფრო ცხადად და შთაბეჭდავად წარმოსახოს, ანდა პოეტის მიერ განსახიერებული რომელიმე მხატვრული დეტალის ამეტყველება ვერ შეძლოს?

მხატვარმა უპირველესად ზღვა, მეხი, მოღრუბლული სახე, გემი, ბრინჯაო – ბავშვის ტანი და მზე ფიზიკურად უნდა გვიჩვენოს; საგანთა გარეგნული, ფიზიკური სახის გარეშე იგი ტრაგიკულ სცენას, ტრაგიკულის განცდას და, მაშასადამე, ინდივიდუალურ მხატვრულ პოზიციას ვერ გადმოგვცემს.

მართალია, ფერწერის მიზანი ისაა, რომ ობიექტური საგანი სუბიექტთან მიმართებაში, სუბიექტურ ასპექტში აღვიქვათ (ეს არა,

მარტო ფერწერის, არამედ, საერთოდ, ხელოვნების სასიცოცხლო მიზანია), მაგრამ თუ მთლიანად არა, ნაწილობრივ მაინც პირუკუ ხდება — სუბიექტი ჩანს ობიექტურ საგანთან მიმართებაში.

ზემოთ მოყვანილ სტრიქონებში საგნებს: ზღვას, გემს, მეხს, მზეს, ბრინჯაოს — ბავშვის ტანს კი არ აღვიქვამთ და შევიგრძნობთ, უფრო ზუსტად — მათ კი არ ვაქცევთ ყურადღებას, არამედ — სუბიექტში (გალაქტიონ ტაბიძე) მათგან აღძრულ ემოციასა და ასოციაციებს. აქ სუბიექტის გრძნობა და ასოციაციებია გასაგნებელი; ობიექტური საგანი იქცა სუბიექტურ საგნად, რომელიც უშუალოდ, ობიექტური საგნისაგან დამოუკიდებლად, მოქმედებს ჩვენზე. მხატვარი გამოსახავდა ამ ლირიკული პროცესის ერთ მომენტს, ერთ აქტს; მაგალითად: ზღვის ღელვას, მორღუბლულ სახეს ან გემის რწვევის ერთ ეპიზოდს (გადახრილ თუ გადმოხრილ პოზას):

„უსაზღვრო არის
ზღვის ბრაზი და თავგამეტება...
დაუცხრომელი, შემზარავი
მისი განგაში...“

პოეტმა ზღვის ღელვის (ტრაგიკული სურათის) განცდა გრძნობის, ასოციაციების მოძრაობაში განავითარა და გააძლიერა, შექმნა დაძაბული ემოციური ვითარება და სტიქიონი გაცილებით უფრო შთამაგონებლად გვაგრძნობინა, ვიდრე მას სინამდვილეში — აღელვებული ზღვის პირისპირ ვიგრძნობდით.

ფერწერას არ ჰყოფნის მხატვრული გამოსახვის საშუალება საიმისოდ, რომ გრძნობა განავითაროს, მისი აღმასვლის პროცესი წარმოსახოს. იგი ჩერდება იქ, საიდანაც ლირიკულ-ემოციური სახე იწყება. ზღვის „უსაზღვრო ბრაზი“, „თავგამეტება“, „დაუცხრომელი, შემზარავი მისი განგაში“ მხატვრისათვის განუზორციელებელი ფანტაზიაა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხატვარი წარმოგვიდგენს გემის რწვევის, რყევის ერთ აქტს (გაქცავებულ პოზას), რაც პროცესის,

მოქმედების სტატიკური მომენტია. ლექსში კი უშუალოდ მთელი მოქმედების პროცესია განსახიერებული. ავიღოთ მეორე ეპიზოდი:

„ზღვა წყნარია ნამეტანი,
თითქოს სძინავს.
და ბრინჯაო — ბავშვის ტანი
მზეზე ბრწყინავს“.

ეს სურათი, გარდა იმისა, რომ მხატვრული სიტყვისათვის დამახასიათებელი აზრობრივ-ემოციურ სიმძაფრისა და ფერადონების უმაღლეს ხარისხს გამოხატავს, პლასტიკური, ფერწერული და მუსიკალური თვისებებითაც გვიპყრობს და თანაბარი სიძლიერით მოჰყავს მოძრაობაში ჩვენი მხედველობა, სმენა, საერთოდ გრძნობა და გონება.

„ზღვა წყნარია ნამეტანი
თითქოს სძინავს“.

„ნამეტანი“ და „თითქოს სძინავს“ სიჩუმის, სიწყნარის გრძნობის განვითარება, გამძაფრება და ამაღლებაა. ეს მხატვრული ეტაპი ფერწერული ნიმუშისათვის მიუწვედომელია.

„ზღვა ისე იყო მშვიდი და წყნარი,
რომ აღარც მახსოვს იყო თუ არა“.

(ტ. ტაბიძე)

აქაც ანალოგიური პროცესია. ზღვის სიმშვიდეს, სიწყნარის ამ მხატვრულ ხარისხს ფერწერა ვერ ახორციელებს.

ფერწერისათვის მისაწვდომი ვიწრო მასშტაბის ასოციაციების ფონზე შექმნილი სურათის იდეის გაშიფვრა ძირითადად ჩვენ გვიხდება. ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრი, იდეა, კავშირი მოვლენებსა და საგნებს შორის, მთლიანად თუ არა, მეტწილად მაინც ჩვენ უნდა ამოვიკითხოთ. რაოდენ ღიდი ფანტაზიის მხატვარიც არ უნდა იყოს და რაოდენ მახვილი ინტუიცია და ხილვის უნარიც არ უნდა ჰქონდეს, ზემოთ დასახელებული საგნებისა და მოვლენების ურთიერთგაპირობებულობას, ორ-

განულ მხატვრულ კავშირს ფერში და ხაზში ვერ აამეტყველებს და ვერ შექმნის ნათელ და დამაჯერებელ იდეურ ცენტრს. ეს სურათი ქაოტურ მასას უფრო ემგვანება, ვიდრე ხელოვნების ქმნილებას. დეტალების ურთიერთგაპირობებულობა, მხატვრული წესრიგი, იდეურ-ემოციური ორგანიზაცია კი ესთეტიკური სიამოვნებისა და შემეცნების გადამწყვეტი პირობაა. „რომ ვინმემ, – წერს არისტოტელე, – საუკეთესო საღებავები უწესრიგოდ მიუსევ-მოუსვას, იგი იმდენად ვერ გაგვახარებს, რამდენადაც ის, რომელმაც თეთრით მოხაზა სურათი“. აქ არისტოტელეს აქცენტი გადააქვს მხატვრულ წესრიგზე. საღებავების ლოგიკურ-მხატვრულ მისმა-მოსმაზე და არა, სახელდობრ, თეთრით მოხაზულ სურათზე. ლირიკის ამ უპირატესობაზე მიუთითებს ლესინგი: „პოეტს, თუ მოისურვებს, შეუძლია დასაწყისიდანვე აიღოს რა სახის მოძრაობაც უნდა და ყოველგვარი სახეცვლილებით მიიყვანოს იგი ბოლომდე... რამდენადაც ცხოვრება აღემატება სურათს, პოეტი იმდენად მაღლა დგას ფერმწერზე“. დიდრო ყოველგვარი შეფარვის გარეშე ამბობდა: „მანც რა რთული ხელოვნებაა ეს ფერწერა. მე ერთ ფრაზაში გამოვხატავ იმას, რასაც მხატვარი გაჭირვებით მოხაზავს ერთი კვირის განმავლობაში. მისი უბედურება ისაა, რომ ჩემსავით იცის, ხედავს და გრძნობს, მაგრამ არ ძალუძს გამოხატოს ყოველივე ეს და ამიტომაც ვერ განიცდის სიამოვნებას“.

ფერწერისა და პოეზიის მსგავსება-განსხვავების საკითხს დიდი ყურადღება დაუთმო ლეონარდო და ვინჩი. მან ესთეტიკურ გრძნობათა შორის ყველაზე მაღლა დააყენა მხედველობა, მხედველობითი ასოციაციები მხატვრობის მონოპოლიად გამოაცხადა და ფერწერას, როგორც მხედველობითი გრძნობის ხელოვნებას, ხელოვნების სხვა დარგებთან და, კერძოდ, პოეზიასთან შედარებით, უპირატესობა მიანიჭა.

მხედველობისა და სმენის დაპირისპირება, თუნდაც კერძოდ ფერწერისათვის მნიშვნელობის თვალსაზრისით, მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია; თუ მანცდამანც დაპირისპირება აუცილებელია, ჩვენი აზრით, სმენა გაცილებით უფრო დახვეწილი, ნატიფი

გრძნობა და მეტი სუბიექტურობა, აბსტრაქტულობა ახასიათებს, რაც ორგანულ მიმართებაშია ხელოვნების ბუნებასთან.

ავიღოთ, მაგალითად ცა, რომელიც ლეონარდო და ვინჩიო ფერწერის (მხატვრობის) საგნად აღიარა. მართალია, იგი მარტო ცას არ ასახელებს თავისი პოზიციის საილუსტრაციოდ, მაგრამ ჩვენ მაინც მასზე შევჩერდეთ.

„შეხედე, რა ცაა!
ეს არის, რაცაა“

(გ. ტაბიძე)

პოეტი შთამაგონებლად ხატავს ცის იდუმალ მშვენიერებას, მიუხედავად იმისა, რომ ფიზიკურ, გარეგნულ თვისებებზე არაფერს ამბობს. ვერც დინჯი გონებით გასინჯვა უარყოფს ამ შემთხვევაში მშვენიერების, სილამაზის გრძნობას, თუ კარგად გავიგებთ იდიომურ ფრაზის — „ეს არის, რაცაა“, მნიშვნელობას. პოეტმა ჩვენდაუნებურად გაგვახედა ცისაკენ, ამოქმედა, მოძრაობაში მოიყვანა ჩვენი მხედველობა.

სიტყვა „შეხედე“ ჩვენზე მოქმედებს არა ობიექტური, პირველადი შინაარსითა და სახემოსილებით, არამედ ლექსის მთლიან ემოციურ კონტექსტთან ერთად. ამ სიტყვის გამო არ გვითქვამს — პოეტმა ჩვენი მხედველობა მოძრაობაში მოიყვანა-თქო. მართალია, იგი მხედველობის აგზნების პირველი სიგნალია, მაგრამ რომ არ მოსდევდეს მთრთოლვარე გრძნობით აღვსილი, მუსიკალურ-იდიომური ფრაზები: „... რა ცაა, ეს არის რაცაა“, შესაძლოა პოეტი სულაც ვერ შეხებოდა ჩვენს მხედველობას.

რა არის ის ძირითადი ფაქტორი, რომელიც ასე წარუშლელად შთაგვაგონებს და გვაგრძნობინებს ცის მშვენიერებას?

პოეტმა უკანასკნელ ფსიქოლოგიურ შესაძლებლობამდე განიცადა საგნის ობიექტური თვისება, სუბიექტურ ფენომენად აქცია იგი და ამ განცდილით ახალი, უკეთესი სილამაზე და მშვენიერება შექმნა. სუბიექტისეული განცდა გასაგნდა და საგნობრივი შესაძლებლობებით მოქმედებს და მკვიდრდება ჩვენში.

დაეუშვათ, ნახატში ვხედავთ ცის მშვენიერებას და ვამბობთ: „შეხედე, რა ცაა! ეს არის, რაცაა!“ ეს შეფასება ხომ მხატვრულ-ემოციური შთაგონების უმაღლეს წერტილს აღწევს და დამოუკიდებელი სახითაც ასეთსავე ზეგავლენას ახდენს. ლირიკაში თანაბარი უფლებით სარგებლობს როგორც სმენითი, ასევე მხედველობითი ასოციაცია: იგი სინთეტურად, ჰარმონიულ მთლიანობაში განასახიერებს ამ ორ გრძნობას.

ვფიქრობთ, ლეონარდო და ვინჩის ფერწერის გადაჭარბებულმა სიყვარულმა უბიძგა საკითხის ტენდენციურად განხილვისაკენ და ათქმევინა: „იმ საგანთაგან. რომლებზეც პოეზია ლაპარაკობს, არც ერთი არ არის მისი საკუთრება“. იგი ასახელებს ცას, ვარსკვლავებს და საერთოდ, ბუნებას; არც ფერწერას რაიმე განსაკუთრებული, ზოგადად ხელოვნებისაგან განსხვავებული საგანი არ აქვს. ხელოვნების საგანი ოდითგანვე იყო და არის ადამიანი, რაზეც დაბეჯითებით მიუთითებდა ჯერ კიდევ არისტოტელე: „ვინაიდან ხელოვანი ასახავს მოქმედ პირებს“ (ადამიანებს. — ფ.ბ.). ხელოვნების დარგებს, მათ შორის ლირიკასაც და ფერწერასაც, სხვადასხვაგვარი მხატვრული ხერხები და საშუალებანი გააჩნია ამ საგნის გამოსახატავად და მხოლოდ ამით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. რატომ არის ცა, ვარსკვლავები და, საერთოდ, ბუნება ფერწერის საკუთრება? ლეონარდო და ვინჩი აქ საგნის გარეგნულ, ფიზიკური სახის ჩვენების უპირატესობას გულისხმობს. ნამდვილი მხატვრობა, ისე როგორც, საერთოდ, ხელოვნება, იწყება მაშინ, როდესაც შემოქმედი სცილდება საგნის ობიექტურ ფორმასა და შინაარსს და მისით შთაგონებული ასოციაციებით, მხატვრული ფანტაზიით ქმნის ტიპურ მხატვრულ სახეს.

ლეონარდო და ვინჩის მოსაზრებაში ერთგვარი წინააღმდეგობებიც გვხვდება. სხვაგვარად არ შეიძლება აიხსნას ის ფაქტი, რომ ფერწერისათვის ესოდენი უპირატესობის მინიჭების შემდეგ, იგი წერს: „ფერწერა პოეზიაა, რომელსაც ხედავენ და ვერ ისმენენ, პოეზია კი ფერწერაა, რომელსაც ისმენენ და ვერ ხედავენ. ამრიგად, ორივე პოეზიაა, ანდა თუ გნებავთ, ორივე ფერწერაა;

ფერწერა მუნჯი პოეზიაა, პოეზია კი ბრმა ფერწერა. ერთიც და მეორეც ისწრაფვის, შეძლებისდაგვარად მიბაძოს ბუნებას“.

ლეონარდო და ვინჩის აზრით, პოეზიას არ აქვს დეტალების ჰარმონიულობის, პროპორციულობის, სიმეტრიის, მთლიანობის უნარი. ამ მოსაზრებიდან გამოჰყავდა მას დებულება პოეზიის წყვეტილი, ნაწილ-ნაწილ აღქმის შესახებ, რაც შემდგომ ლესინგმა დაიცვა და განავითარა.

„დაუუშვათ, — წერდა ლესინგი, — პოეტს ზედმიწევნითი თანმიმდევრობით გადავყავართ ერთი ნაწილიდან მეორეზე, დაუუშვათ, ზედმიწევნით ნათლად გვიჩვენებს იგი ნაწილთა კავშირს, — რამდენი დრო დაჭირდება მას? ის, რასაც თვალი სწრაფად იტაცებს, პოეტმა უნდა გვიჩვენოს ნელ-ნელა, ნაწილ-ნაწილ და ხშირად ბოლო ნაწილის აღქმისას პირველი აღარ გვახსოვს“.

ლეონარდო და ვინჩისაც და ლესინგსაც მხედველობაში აქვთ სურათის კომპოზიციის ჰარმონიულობა, ერთსახეობა, რაც ერთბაშად, პირდაპირ გვიბიძგებს სურათის მთლიანი სახისაკენ. მართალია, ამ მხრივ ფერწერას ლირიკასთან შედარებით გარკვეული უპირატესობა აქვს, მაგრამ ეს უპირატესობა ცალმხრივი და შეზღუდულია იმდენად, რამდენადაც ფერწერული ჰარმონია სურათის გარეგანი სახის, გარეგანი ხელის აღქმა-შემეცნებაში უფრო აქტიურად გვეხმარება, ვიდრე მისი იდეური ჩანაფიქრის, შინაარსის ახსნა-განმარტებაში. არც ლეონარდო და ვინჩის და არც ლესინგს არ აღუნიშნავთ, რომ ეს ცალმხრივი უპირატესობა — სურათის გარეგანი ხელის სწრაფად, ერთბაშად ხილვა უშუალოდაა დაკავშირებული ფერწერული ასახვის საშუალებათა შეზღუდულობასთან (სინამდვილის მომენტისაგან აღძრული გრძობის განუვითარებლობა, დაუსრულებლობა და შეკვეცილი ასოციაციები).

ა. ბლოკი ლირიკული პოემის „სამაგიეროს“ შესავალ წერილში ასახელებს პოემის დაწყებისა და დამთავრების წლებს (1910-1914 წწ.), აღნიშნავს ამ წლებში მომხდარ მოვლენებს (კომისარევესკაიას, ვრუბელისა და ტოლსტოის სიკვდილი, სიმბოლიზმის კრიზისი, აკმეიზმის, ეგოფუტურიზმის, ფუტურიზმის საწყისები, სტრინდბერგის მკაცრი ჩრდილოური ხმა, მილიუკ-

ოვის ფრიად საინტერესო ლექცია — „შეიარაღებული მსოფლიო და შეიარაღების შემცირება“, ანდრეი იუშჩინსკის მკვლევლობა, საკითხის წამოჭრა ებრაელების მიერ ქრისტიანული სისხლის გამოყენების შესახებ, ლონდონელ რკინიგზის მუშათა გრანდ-ლიზული გაფიცვა, ხმელთაშუა ზღვაში ღირსშესანიშნავი ეპიზოდის — „პანტერა აგადირის“ გათამაშება, ფრანგული ჭიდაობის აყვავება პეტერბურგის ცირკებში, ავიაციის გადაქცევა მოლად, სტოლიპინის სიკვდილი...) და წერს: „ამ ფაქტებს, ერთმანეთისაგან ესოდენ განსხვავებულთ, ჩემთვის ერთი მუსიკალური აზრი აქვთ. მე შევეჩვიე, ცხოვრების ყველა დარგიდან ამოვკრიბო და ერთმანეთს შევადარო ფაქტები, რომლებიც კი მისაწვდომია ჩემი გონებისათვის მოცემულ მომენტში და მწამს, რომ ეს ფაქტები ერთად ყოველთვის შექმნიან ერთ მუსიკალურ აზრს“. აქ არაერთი და ორი ფაქტია ერთმანეთისაგან თვისებრივად, დიამეტრულად განსხვავებული, მაგრამ პოეტი ინტუიციურად ჩაწვდა მათ საერთო ნიშანს, მონახა ერთმანეთთან დამაკავშირებელი ხაზი და ერთ მხატვრულ სფეროში, ჰარმონიულ ურთიერთობაში წარმოგვიდგინა „ერთმანეთისაგან ესოდენ განსხვავებული ფაქტები“.

ლირიკაში დეტალების, ნაწილების ჰარმონიულობა სახიერდება მოქმედებაში, განვითარებაში, წინააღმდეგობასა და დიალექტიკაში; ფერწერასთან შედარებით ლირიკაში უფრო იგრძნობა ინტერვალები ასოციაციებს შორის, რაც თვით ლირიკული ასოციაციების ხასიათითაა (მასშტაბურობა, ერთმანეთისაგან განსხვავებული და ზოგჯერ დიამეტრულად საწინააღმდეგო საგნებისა თუ მოვლენების ორგანული დაკავშირება) განპირობებული.



სუბიექტურობის თვალსაზრისით, ლირიკა ხელოვნების დარგთა შორის ყველაზე ახლოს დგას მუსიკასთან. ბელინსკი წერს: „ლირიკული პოეზია შეიძლება შევადაროთ მხოლოდ მუსიკას. არსებობენ ისეთი ლირიკული ნაწარმოებებიც კი, რომლებშიც 616

თითქმის ისპობა მუსიკისაგან პოეზიის გამყოფი საზღვრები“. ჩაიკოვსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მუსიკალური ნაწარმოების ავტორი, ლირიკოსი პოეტის მსგავსად, საკუთარ სულს ღვრის. მუსიკაც და ლირიკაც დაძაბული ემოციური ზემოქმედებისა და სუბიექტის შინაგანი განცდების სრულყოფად გადაშლისაკენ ისწრაფვის. ერთიც და მეორეც მიზანს ემოციაში სრულყოფს და მხატვრულ არსს სუბიექტური სახით წარმოგვიდგენს.

მუსიკა ობიექტურ სინამდვილეს ბგერით სახეში განასახიერებს. მუსიკალური სახის განმსაზღვრელი კომპონენტია მელოდია, რომელსაც წესრიგში მოჰყავს ბგერების ტონალობა. მუსიკალური ნაწარმოები აღიქმება სმენით, რომელიც თავისთავად აბსტრაქტულ-სუბიექტური გრძნობაა. სწორედ ეს ფაქტორი განაპირობებს მუსიკალური არსის აბსტრაქტულ სუბიექტურობას.

მუსიკალური სუბიექტი ემიჯნება ობიექტს, ცდილობს მაქსიმალურად განთავისუფლდეს მისგან და თავისთავადი სახით დამკვიდრდეს მსმენელში. მუსიკალური სახე, მსგავსად ლირიკული სახისა, აგებულია განცდაზე, გრძნობის, ემოციის მოძრაობა-განვითარებაზე, მაგრამ სიტყვის საგნობრიობის გამო, ლირიკული სახის შინაარსი გაცილებით უფრო ცხადი, კონკრეტული და მატერიალურია, ვიდრე მუსიკალური სახისა. მუსიკალური შინაარსი აბსტრაქტულობას მუსიკის პირველადი გამომსახველობითი საშუალებით — ბგერის უფორმოება და უშინაარსობა, განაპირობებს.

მუსიკისათვის გადამწყვეტია ობიექტისაგან მოწყვეტილი, დამოუკიდებელი, თავისუფალი სუბიექტი, ანუ სუბიექტი სუბიექტის შესახებ. სუბიექტის შინაგან სამყაროს, ინდივიდუალურ ემოციურ რეაქციას, სულიერ განწყობილებას ფერწერაც გამოხატავს, მაგრამ ყველაფერი ეს უშუალოდ ობიექტში მოჩანს, ობიექტთან ორგანულ მიმართებაში აღიქმება. მუსიკა შემოქმედი ინდივიდის შინაგან სუბიექტურ განწყობილებას სუბიექტურ ფორმაში ასახიერებს. მუსიკალური ფორმა გაცილებით უფრო აქტიური და საგნობრივია, ვიდრე შინაარსი, რადგან სმენას უშუალოდ იგი

(ფორმა) ესიტყვება. მართალია, მუსიკა ძლიერ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს, ენერგიულად უბიძგებს და ამოქმედებს გრძნობას, მაგრამ უნებლიეთ იბადება კითხვა — ამით განისაზღვრება თუ არა მისი (მუსიკის) არსებითი მიზანი?

ემოციური ზემოქმედების პრიმატი, სუბიექტის დომინანტური როლი, მისი გაბატონება ობიექტზე, ობიექტის მაქსიმალურად დაძლევა-გაუჩინარების აქტი იმას არ ნიშნავს, რომ მუსიკა სინამდვილეს არ ასახავს, აბსოლუტურად მოწყვეტილია ობიექტურ სამყაროს და იდეას, შინაარსს უარყოფს.

„თქვენ მეკითხებით, — წერდა ბეთჰოვენი, — საიდან ვიღებ იდეებს? მე მათ ვკრებ ბუნების წიაღში, ტყეში გასეირნების დროს, ღამეულ ღუმელში, დილაადრიან, ავზნებული განწყობილებისას; ყოველივე ამას პოეტი სიტყვებით გამოხატავს, მე კი ვასახიერებ ბგერებში, რომლებიც მანამდე ხმაურობენ და მძვინვარებენ, სანამ ჩემში ნოტის სახით არ ჩამოყალიბდებიან... ყოველ ჭეშმარიტ მუსიკალურ ნაწარმოებს აქვს იდეა“.

დელაკრუა მუსიკის იდეურ-შინაარსობრივ ზეგავლენაზე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას: მუსიკა ხშირად მინერგავს ღრმა იდეებს, მისი მოსმენისას შემოქმედების დაუმცხრალი ფინი წამომივლის ხოლმე. ლუნაჩარსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ: მუსიკას მრავალგვარი აზრის გამოხატვა ძალუძს; იგი იტევს სუბიექტის სულიერი წყობის შესაბამის ყოველგვარ შინაარსს.

მუსიკალური ობიექტის ნეგატიურობას განაპირობებს იდეის, შინაარსის ღრმად ჩაძირვა და გაუჩინარება ემოციაში; ეს აქტი გაცილებით უფრო ძლიერად იგრძნობა მუსიკალურ ქმნილებაში, ვიდრე ხელოვნების რომელიმე ნაწარმოებში და, კერძოდ, ლირიკულ შედევრში. მაშასადამე, ფორმის შედარებით საგნობრიობა, აქტიურობა და იდეის ნეგატიურობა მუსიკის გამომსახველობითი თავისებურების ერთ-ერთი ძირითადი ასპექტია. მუსიკა მთელი შესაძლებლობით ისწრაფვის განერიდოს, ასცდეს ობიექტურ მიზეზებს და წინა პლანზე წამოსწიოს სუბიექტური ემოციური შთაბეჭდილება. ლირიკა რეალურ-ობიექტურ საფუძველს, იდეურ-შინაარსობრივ რეაქციასაც აცხადებს. იგი ემოცი-

აში, განცდასა და განწყობილებაში აცოცხლებს იდეას, მხატვრულ აზრს. ვფიქრობთ, ბელინსკი აზვიადებს ლირიკის სუბიექტურობას, როცა მის შინაარსს ამოუხსნელ, ამოუცნობ და განუმარტავ ფენომენად წარმოგვიდგენს. იგი წერს: „ღიას, მისი (ლირიკული შინაარსის – ფ.ბ..) არც მოყოლა შეიძლება და არც განმარტება“. ეს დებულება მუსიკალური შინაარსის თავისებურებას უფრო გამოხატავს და ესადაგება, ვიდრე ლირიკული შინაარსის ბუნებას.

მართალია, მუსიკას ძლიერი ემოციური შთამბგონებლობის უნარი აქვს, მაგრამ ემოცია, სულიერი განწყობილება თავისთავად შინაარსის ფუნქციას ვერ შეასრულებს. უფრო მეტიც, სუბიექტი, მისი შინაგანი სამყარო, განცდები, ემოციები ხელოვნებისათვის საშუალებაა, რითაც იგი სინამდვილეს ასახიერებს და გვიქმნის გრძნობად-აზრობრივ წარმოდგენებს ობიექტურ სამყაროზე.

დავუშვათ, რომ მუსიკალური ნაწარმოები აგებულია იმავე იდეასა და განწყობილებაზე, რაზეც ედგარ პოს ლირიკული შედევრი „ელდორადო“. ლექსის შინაარსი, იდეა ზომ დამაჯერებლად, ნათლადაა გაცხადებული: ხალისიანი და მამაცი რაინდი სიმღერ-სიმღერით ეძებს ელდორადოს (მარადისობის, უკვდავების, სიღიადისა და აღზევების სიმბოლო). გაჭაღარავდა, დაბერდა და ელდორადოს კვალსაც ვერ მიაგნო. აღშფოთებული, გაოგნებული შეჭლალადებს თავის აჩრდილს: მითხარი, სად არის ელდორადო? და გაისმის აჩრდილის (ედგარ პოს) თავზარდამცემი პასუხი: ელდორადო ასე იოლად არ იპოვება, მისთვის დიდი გზა უნდა განვლო, საძოთხე გაიარო და ვოჯოხებით გადალახო (იდეა). მართალია, ეს შინაარსი პოეტის მხატვრულ ფანტაზიასთან, ემოციასთან, განცდასა და განწყობილებასთანაა შერწყმული და ჩვენ ყველაფერს ერთ სუბიექტურ ფენომენად ვგრძნობთ და შევიმეცნებთ, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ანალიზი და გაშუალება შესაძლებელია. ამავე შინაარსის მუსიკალური ნაწარმოები მოახდენს დიდ ემოციურ ზეგავლენას, შეძრავს ჩვენს გრძნობას, მაგრამ გონებას, ინტელექტს ასე უშუალოდ კი არ შეესიტყვება,

არამედ პირობითად, სიმბოლურად ანიშნებს იდეას, შინაარსს. ლირიკული შინაარსისა და განწყობილების ერთმანეთისაგან გამოყოფა („გამოყოფას“ პირობითად, მუსიკასთან შედარებით ვხმარობთ; თავისთავად კი ლირიკული განწყობილება და შინაარსი ერთიანი მხატვრული ორგანიზმია და მთლიანად პოეტურ ფენომენად აღიქმება) შესაძლებელია. მუსიკალური იდეა და განწყობილება ერთიმეორისაგან განუყოფელი, გაუთიშველი სახით წარმოგვიდგება.

ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც მუსიკა გვანიჭებს, არ არის იმდენად შინაარსისეული, აზრისმიერი, რამდენადაც ლირიკული ნაწარმოებისა. მუსიკალური ესთეტიკური ტკბობა სრულყოფილ სახეს სმენის პროცესში (ისე როგორც ფერწერული ნიმუში მხოლოდ ხილვისას) იძენს.

ჰეგელი თავის ლექციების კურსში ზაზგასმით მიუთითებს, რომ მუსიკა სინამდვილის სუბიექტურ გაგებას ასახავს და არასაგნობრივის საგნობრივი ფორმაა. გერცენი ფიგურალურად ამბობდა — მუსიკა საგნობრივი ბგერების არასაგნობრივი დააო.

მუსიკის შინაარსის გაგებისას აქტიურად მოქმედებს ფანტაზია, რასაც მისი (მუსიკალური შინაარსის) ზოგადობა, აბსტრაქტულობა, ნებისმიერობა და ნაკლებ განსაზღვრულობა იწვევს. ლისტს სწორედ მუსიკის ამ თვისებაზე გადაჰქონდა აქცენტი, როდესაც ამბობდა: მუსიკოსი აზროვნებს, გრძნობს, გამოთქვამს. მაგრამ მისი ენა გაცილებით უფრო ნებისმიერი და ნაკლებ განსაზღვრულია, ვიდრე ვისიც გნებავთ.

ლესინგი „ლაოკონში“ წერს: „დაეუშვათ, რომ მოსმენილი სრულად აღიბეჭდა მეხსიერებაში, რამხელა შრომა და დაძაბულობაა საჭირო იმისათვის, რომ წარმოსახვაში კვლავ ძველებური სახით აღვადგინოთ ყველა სმენითი შთაბეჭდილება, კვლავ განვიცადოთ ისინი, თუნდაც არა ისე სწრაფად, როგორც ადრე და ბოლოს მივადწიოთ დაახლოებით წარმოდგენას მთლიანზე“. ლესინგს აქ მხედველობაში აქვს მუსიკალური ასოციაციების წარმოდგენების სწრაფვა თავისუფლებისაკენ, „თვითნებური“ ლტოლვა. ავიღოთ მუსიკისა და ტექსტის ერთდროულად შესრუ-

ლების მაგალითი. სიტყვა თითქოს ეთიშება მუსიკალურ მელო-
დიას, უშუალოდ კავშირს ამყარებს გონებასთან, ინტელექტთან
და აზრობრივ წარმოდგენებს გვიქმნის. მუსიკა კი პირდაპირ
გრძნობას ეხება და მის იდუმალ პულსს ეხმაურება; ლუნაჩარ-
სკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მძლავრად ეხეთქება გულს.

ლირიკას მუსიკასთან აკავშირებს („ლირიკას მუსიკასა და
პოეზიის შუა ადგილი უჭირავს“ – ი. ჭავჭავაძე) არა მარტო
მელოდიურ-რიტმული ბუნება, არამედ მხატვრული აზრის, სახის
მუსიკალურობის ტენდენცია და, რაც მთავარია, ობიექტისაგან
ღაშორება და სუბიექტურის წინა პლანზე წამოწევა. ბგერა-
სმენითი ფენომენი, ლირიკული სახის განუყრელი ელემენტიცაა,
მაგრამ ორივე (მუსიკა და ლირიკა) ერთმანეთისაგან მკვეთრად
განსხვავებულ მხატვრულ ფენომენს ქმნის მისგან. მუსიკალური
შინაარსის აბსტრაქტულობა, სუბიექტურობა, ემოციასთან შერ-
წყმა განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ მუსიკა წმინდა სუბიექტურ
გაგებაში პოეზებს სიცოცხლის უნარს. ესე იგი, მუსიკისეულ ზე-
გაუღენაზე ვერ იმსჯელებ, მას გონებით ვერ გაშიფრავ და ახ-
სნი. შესაძლოა ვინმეს პარადოქსულად მოეჩვენოს, მაგრამ ვიტყ-
ვით, რომ მუსიკალური შემოქმედების მაგია ადამიანს აზუნჯებს
და დუმილისაკენ უბიძგებს.

„როგორ მისცემთ სხვას წარმოდგენას თქვენს მიერ მოს-
მენილი მუსიკის მოტივზე, თუ მას არ იმღერებთ ან ინსტრუ-
მენტზე არ დაუკრავთ? თუ იტყვით, ამა და ამ მუსიკალურ
ნაწარმოებში მოხდენილად არის გადმოცემული სიყვარულის და
ეჭვიანობის იდეაო, – თქვენ ამით სრულებით ვერაფერს ვერ
იტყვით ამ მუსიკალურ ქმნილებაზე; მაგრამ დაიწყეთ მისი სიმ-
ღერა ან დაკვრა და ის თვითონ ამეტყველდება. რა თქმა უნდა,
ლირიკული და მუსიკალური ნაწარმოები ერთი და იგივე არაა,
მაგრამ მათს ძირითად არსში არის რაღაც საერთო. ლირიკულ
ნაწარმოებში, ისე როგორც პოეზიის ყოველ ქმნილებაში, აზრი
გამოითქმის სიტყვით; მაგრამ ეს აზრი შეგრძნების იქით იმალება
და ჩვენში იწვევს ჭვრეტას, რომლის გადატანა ცნობიერების
ნათელ და გარკვეულ ენაზე ძნელია“ (ბელინსკი).

მუსიკა ფაქიზ, დახვეწილ და სათუთ ესთეტიკურ ზეგავლენას ახდენს. სულიერი ტკობისა და ნეტარების თვალსაზრისით მას ხელოვნების ვერც ერთი დარგი ვერ შეედრება. იგი ორგანულად, ადეკვატურად ესიტყვება სულიერ ვნებათა ყოველ ნიუანსს. დარვინი წერდა: ცხოვრების თავიდან დაწყება რომ შემძლოს, ყოველ მიზეზ გარეშე ხშირად ვიკითხავდი ლექსებს და მოვისმენდი მუსიკას, იქნებ ასეთი მუდმივი ვარჯიშის წყალობით შემძლებოდა შემწარჩუნებინა აქტიურობა ტვინის იმ ნაწილებისა, ამჟამად რომ დაჩლუნგებულია. მაშასადამე, ლირიკას, ფერწერასა და მუსიკას ბევრი რამ აქვთ საერთოც და განმასხვავებელიც. მათ შორის ყველაზე სინთეტიკური და უნივერსალური ლირიკაა. იგი მოიცავს ორივეს (ფერწერა და მუსიკა) თვისებებს და ამავე დროს დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური სიცოცხლით ცოცხლობს.

დრამატული გვარი

სავსებით სწორია დრამის სპეციფიკის გაგების საფუძვლად იმ ტრადიციული შეხედულების მიჩნევა, რომლის მიხედვითაც დრამატულ ნაწარმოებში პერსონაჟები თვითონ ავლენენ საკუთარ არსს. ამას ვერ უარყოფს ის, რომ უკანასკნელი პერიოდის დრამატულ ნაწარმოებებში დიალოგისა და მონოლოგის როლი შესუსტებულია, ეპოსში კი გაძლიერდა ლირიკული საწყისი.

დრამატული ნაწარმოები სპეციფიკური დანიშნულების მქონეა. იგი იქმნება თეატრისათვის.

დრამა სინამდვილის ისეთი ობიექტირებული სახემოსილებით განსახონებაა, რომელიც გარეგნულად მთლიანად გამოირიცხავს მწერლის თხრობას, მხოლოდ პერსონაჟთა დიალოგებსა და მონოლოგებზეა აგებული.

დრამის გვარეობითი თავისებურება თეატრის სპეციფიკური კანონებითაც არის განპირობებული. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან დრამატული ნაწარმოები იქმნება თეატრისათვის და, საერთოდ, დამთავრებულ სახეს, ანდა აოსტროვსკის სიტყვებით

რომ გადმოეცეთ, „მთლიან დამთავრებულ ფორმას“ სცენაზე იღებს. ასეთი სინთეზური ბუნების მიუხედავად, ჭეშმარიტი დრამატული ქმნილება, უწინარეს ყოვლისა, ლიტერატურული მოვლენაა, რომელიც თეატრისაგან დამოუკიდებლადაც გარკვეული, აუცილებელი და თვითმყოფი მხატვრული ღირსებითა და მნიშვნელობით ხასიათდება. მეტიც, იგი ლიტერატურის ერთ-ერთ ურთულესსა და განსაკუთრებულ, ხოლო ზოგჯერ უმაღლეს სფეროდაც კი არის აღიარებული.

მართალია, ეს უკანასკნელი აზრი სადავოა, მაგრამ ის, რომ დრამა ლიტერატურის ერთ-ერთ ძირითად და რთულ გვარს შეადგენს, ცნობილი და დამკვიდრებული ჭეშმარიტებაა. დრამა ობიექტირებული სახემოსილებით წარმოსახავს სინამდვილეს, მასში არა გვაქვს მოცემული მწერლისეული თხრობის არც ერთი სახეობა. მწერალი საერთოდ არ ჩანს უშუალოდ; ნაწარმოებები მხოლოდ მონოლოგებსა და დიალოგებსაა აგებული. აქაიქ ჩართული ავტორისეული მოკლე ფრაზები, რემარკები წმინდა „ტექნიკური ხასიათისაა“. ერთი სიტყვით, დრამატული წარმოსახვა მთლიანად ობიექტირებულია და გვიქმნის ილუზიას, თითქოს, ჩვენ თვალწინ თვით ცხოვრება იყოს მოცემული და არა მისი მხატვრული გარდასახვა დრამატურგიის იდეების, ინდივიდუალობისა და ესთეტიკური იდეალის (შემოქმედებითი კონცეფციის) ასპექტში.

ძირითადი დრამატული ჟანრების ნაწარმოებთა სიდიდე მკაცრად შეზღუდულია სცენური განსახოვნების შესაძლებლობის შესაბამისად. ამ მხრივ ისინი საშუალო ფორმის ეპიკურ ჟანრებს უახლოვდებიან.

არსებობს ე.წ. მცირე ფორმის დრამატული ნაწარმოებებიც, რომელთა კომპოზიცია ასე მკაცრად შეზღუდული არ არის, რადგან ერთი თეატრალური პროგრამა რამდენიმე ასეთი ნაწარმოებისაგან შედგება, მაშინ, როდესაც ძირითადი ჟანრები მთლიანად უნდა სვესებდეს ერთი წარმოდგენის პროგრამას. არისტოტელე საგანგებოდ მიუთითებდა დრამის ამ ნიშანზე, მაგრამ მის საფუძველად „პოეტიკის“ ავტორს მიაჩნია არა თეატრალური

განსახიერების შესაძლებლობა, საერთოდ, სპექტაკლის სპეციფიკა, არამედ ის მნიშვნელობა, რომელიც, საერთოდ, სიდიდეს აქვს მშვენიერებისათვის. კერძოდ, ტრაგედიას, მისი აზრით, ისეთი დამთავრებული მოქმედების განსახიერება ახასიათებს, რომელიც მთლიანი, მწყობრი შედგენილობისა და გარკვეული სიდიდის მქონეა. „სიმშვენიერე ხომ სიდიდესა და წყობაშია“.¹ — ასეთია არისტოტელეს ამ დასკვნის უშუალოდ ამოსავალი პრინციპი.

არისტოტელეს დრამატულ ნაწარმოებთა სიუჟეტის (თვით მისი ტერმინოლოგიით — ფაბულის) თავისებურება სწორად აქვს აღნიშნული. მისი თვალსაზრისით, „ტრაგედია არის ასახვა დაუსრულებელი და მთელი მოქმედებისა“.² და არა მარტო ტრაგედიაში, არამედ ყველა დრამატულ ნაწარმოებში სიუჟეტი ერთ მთლიან, დამთავრებულ და მკაცრად მწყობრ მოქმედებად გვევლინება. აქ ადამიანთა ურთიერთობის განვითარება თანამიმდევრულია: გარკვეული სიტუაციით იწყებს, ხოლო ყოველი შემდეგი სიტუაცია შედეგად არის და მიზეზიც. დასასრული კი ამ მიზეზობრივი დამოკიდებულების, სიტუაციების მონაცვლეობის საერთო შედეგად გვევლინება. ამიტომ, დრამის სიუჟეტი განვითარების ცალკეულ საფეხურთა გაშლით (დაწვრილებითი წარმოსახვით) არ ხასიათდება, რის გამოც აქ, გარდა იშვიათი გამონაკლისისა, მხოლოდ ე.წ. დინამიკური მოტივები მნიშვნელობს. შეიძლება ასე ვთქვათ, დრამა (ასევე, რა თქმა უნდა, თეატრალური სპექტაკლიც) პერსონაჟის ზედმეტ (მოქმედებისა და ხასიათის განვითარებისათვის არა აუცილებელ) ამოსუნთქვასაც კი არ ითმენს: აქ ყველაფერი მოქმედების, ხასიათების, სიტუაციების მკაცრ მიზეზობრივ განვითარებას ემსახურება, ყველაფერი მთლიანობისა და დამთავრებულობის შინაგანი აუცილებელი ნაწილია. ცხადია, ყოველ დრამატულ ჟანრში თავისებურად ისახება ეს ძირითადი კანონი, შესაბამისად თვით

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. 18.

² არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. 17.

მოცემული ჟანრის თემატიკურ-ასახვითი განსაკუთრებულობისა. ეს კი სიუჟეტის შემადგენლობის სხვადასხვაგვარ გამოვლენასაც გულისხმობს. მაგრამ ამ ჟანრული სხვადასხვაობის საერთო საფუძველი მაინც დრამის უკვე აღნიშნული გვარეობითი ტიპოლოგიური ნიშანია. მ. გორკიმ კარგად დაახასიათა დრამის ეს მხარე: „Драма должна быть строго и насквозь действительна“.¹

დრამა, იმის გამო, რომ მისი სიუჟეტი მოიცავს ერთ მთლიან და დამთავრებულ მოქმედებას და არა ამბავს ან ამბავთა კრებულს „ერთის შესახებ“, — პერსონაჟებს წარმოსახავს მკვეთრი, მძაფრი სიტუაციებისა და აშკარად გამოვლენილი წინააღმდეგობრივი ურთიერთობის — ინტრიგის — განვითარების საფუძველზე.

აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ მთელ რიგ ნაწარმოებებში დრამის ყველა გვარეობითი სპეციფიკური ნიშნის გამოვლენა მოკლებულია „თეატრალურ ღირსებას“, ე.ი. „არაა სცენური“. ასეთ მხოლოდ ლიტერატურული ღირსების მქონე დრამატულ ნაწარმოებს, „საკითხავ დრამას“ უწოდებენ.

დრამატული ნაწარმოები გამორიცხავს პერსონაჟთა გარეგნობის წარმოსახვას, რადგან მწერლისეული თხრობისაგან სრული განრიდება, მხოლოდ დიალოგებისა და მონოლოგების სისტემა შეუძლებელს ხდის გარეგნული პორტრეტული მონაცემების ჩვენებას. ამიტომ დრამა პერსონაჟთა მხოლოდ საქმესა და სულს ხატავს. თუ ეს ხატვა ჭეშმარიტი მხატვრული ღირსებაა, მაშინ ამ საქმისა და სულის შესაბამისი გარეგნობაც ნათლად წარმოისახება მკითხველის წარმოდგენებში; ამ მხრივ სპექტაკლი სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათისაა: იგი უშუალოდ გამოსახავს გარეგნულს.

¹ М. Горький, О литературе, გვ. 379.

ეპიკური ჟანრები

ეპიკური ჟანრებია: პოემა, რომანი, მოთხრობა, ნოველა, იგავ-არაკი.

პოემა. ყველაზე უძველეს ეპიკურ ჟანრს, რომელმაც თავისი განვითარების უმაღლეს დონეს ჯერ კიდევ ანტიკურ საუკუნეებში მიაღწია, პოემა წარმოადგენს.

ლიტერატურის ისტორიაში ამ ერთადერთი პოეტური თხრობითი ჟანრის განვითარების ორი სახეობაა ცნობილი: ძველი პოემა და ახალი პოემა. პირველს ეპოპეაც ეწოდება, მისი პირველი და ამავე დროს საყოველთაოდ აღიარებული კლასიკური ნიმუშებია ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“. „ილიადაში“ ასახულია ტროას სამეფოსთან ბერძნული ტომების ათწლიანი ომის მეათე წლის ამბები. ხოლო „ოდისეაში“ — სამშობლოში მომავალი ამ ომის მონაწილის, ითაკის მეფის — ოდისეოსისა და მისი თანამებრძოლების ხიფათებით აღსავსე თავგადასავალი.

ეპოპეის თავისებურების ძირითადი ნიშნები — სიუჟეტისა და კომპოზიციის სირთულე და მრავალმხრივობა, უაღრესად ფართო ასახვითი მასშტაბი, ხასიათების სრულქმნილი წარმოსახვა და დიდი ეროვნული ან საკაცობრიო იდეალების განსახიერება — მკვეთრადაა წარმოდგენილი ჰომეროსის ამ გენიალურ ქმნილებებში.

„ილიადაში“ გვაროვნული წყობაა წარმოსახული. აქ ინდივიდის მაგიერ არსებობს პოლიტიკური ერთეული, როგორც ჯაჭვის ერთი რგოლი, რომელიც მთელი ხალხის, გვარის, მთელი კოლექტივის სულისკვეთებით ცხოვრობს. მეფეები, გმირები, მხედართმთავრები ხალხის წარმომადგენლებია, მის მიზნებსა და სულისკვეთებას, მის იდეალებსა და თავისებურებებს გამოხატავენ. ამის გამო უწოდებს ჰეგელი სამშობლოში ოდისეოსის დაბრუნებას „ტროადან ყველა ბერძნის დაბრუნებას“. ამიტომაც ქმნის „ილიადა“ იმის სრულ ილუზიას, თითქოს ტროასთან ომში ყველა ბერძენი მონაწილეობდეს. ადამიანისა და

ამბის ასეთ წარმოსახვას ჰომეროსი იმით აღწევს, რომ მისი ქმნილებები, არისტოტელეს სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, უხვფაბულიანია, ფართოდ გაშლილი თხრობაა, რთული კომპოზიციის მქონეა.

ჰომეროსი მთელი ხალხის თვალსაზრისზე დგას, ხალხის თვალთ უცქერის და აფასებს მოვლენებს. მისი დამოკიდებულება დადებითი გმირებისადმი არაა დიფერენცირებული: ყველას ერთი შარავანდელით მოსავეს, ერთნაირად უმღერის და თავისი ღრვის პროგრესულ იდეალებს ასახიერებს.

მსოფლიო ლიტერატურაში, ჰომეროსის პოემების გარდა, მრავალი ნიმუშია ეპიკური პოემისა (ვირგილიუსის „ენეიდა“, არისტოს „მძინვარე როლანდი“, მილტონის „დაკარგული სამოთხე“, ვოლტერის „ჰენრიადა“ და სხვ.), მათშიც ფართოდ და მრავალმხრივად სინამდვილე წარმოსახული, მაგრამ მანც არა იმ მასშტაბითა და იმ დიდი იდეალების მსგავსად, რაც „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ახასიათებს. ამიტომ მათ მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოს ეპოპეის კლასიკური ნიმუშები. ერთადერთ გენიალურ ქმნილებას, რომელმაც ეპოპეა ახალი დიდებით შემოსა, „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს. აქ სხვა სოციალურ გარემოსა და ჰუმანიზმის საკაცობრიო იდეალების შესაბამისად, ეპოპეა თავისებური კონკრეტული მონაცემებით წარმოდგა. პოემის ძირითად პერსონაჟთა მაღალი სულიერი თვისებები, მიჯნურთათვის „სოფლის გმობა“, ვაჟკაცური, გმირული შემართება, სამშობლოსა და ადამიანისადმი უსაზღვრო სიყვარული და თავდადება — კეთილშობილი ადამიანების საერთო თვისებად არის წარმოსახული, განურჩევლად ეროვნებისა, სქესისა და სოციალური მდგომარეობისა. ეს არის ზოგადკაცობრიული იდეებისა და ხასიათების დიდი სამყარო, პოეტის ეპოქის თავისებურებათა ვირტუოზული წარმოსახვა, მსოფლიო მხატვრული აზროვნების განვითარებაში ახალი, დიდი ეტაპი. ამიტომ აქ სიკეთის დიდების, ბოროტების ძლევის, ადამიანის თავისთავთან დაბრუნების, სიყვარულის, მეგობრობის, ღრმად ადამიანური კეთილშობილების დიდი ეპიკური ტილო გააქვს

მოცემული, განათლებული ეპოქის შეაშბოხე და პროგრესული იდეალებით.

ახალი დროის ლიტერატურაში ეპიკური პოემის ეს ფართო ასახვითი ასპარეზი რომანის ნიშანდობლივი თვისება გახდა, ხოლო პოემის საზღვრები მნიშვნელოვნად შეიზღუდა. ამიტომაც რომანს ახალი დროის ეპოპეას უწოდებენ. ჯერ კიდევ ჰეგელმა დაახასიათა ეს ჟანრი როგორც „თანამედროვე ბურჟუაზიული ეპოპეა“. ამგვარი პარალელის გაღება ეპიკურ პოემასა და რომანს შორის საესებით კანონზომიერია: რომანი მართლაც აგრძელებს და უფრო აღრმავებს ეპიკური პოემის ტრადიციებს, ფართოდ და მრავალმხრივ წარმოსახავს სინამდვილეს, აჩვენებს ეპოქის სულს, მთელი ხალხის ცხოვრებას, ხოლო „ბურჟუაზიული“ იმას მიუთითებს, რომ რომანის კლასიკური ფორმის ჩამოყალიბება ბურჟუაზიის ბრძოლებისა და გამარჯვების ეპოქაში მოხდა. ცხადია, ჰეგელს აქ რომანის ჟანრული თავისებურებაც აქვს მხედველობაში.

ახალი პოემა, როგორც ვთქვით, გაცილებით უფრო ვიწრო ასახვითი მასშტაბით იფარგლება. არსებითად, იგი გვევლინება როგორც საშუალო ან მცირე ფორმის თხრობით-პოეტური ჟანრი. ამიტომ იგი ახლო დგას ისეთ პროზაულ თხრობით ჟანრებთან, როგორიცაა მოთხრობა და ნოველა. ამის გამო ზოგჯერ ახალ პოემას გაღექსილ მოთხრობას უწოდებენ, რაც სწორი არაა: პოემა მოთხრობისაგან განსხვავდება არა მარტო გამოსახვითი ფორმით, არამედ წარმოსახვითაც. კერძოდ, აქ ლირიკული წიაღსვლების (პოეტის უშუალო ლირიკული ჩარევის) გარდა, რაც ასე დამახასიათებელია პოემისათვის, ყურადღებას იპყრობს თხრობის ამალღებულ (პოეტისზირებულ) და მკვეთრად გამოხატული ემოციური ხასიათი. ამასთან, აქ ლექსი კიდევ უფრო ზღუდავს სინამდვილის ობიექტირებულ ფორმაში გაშლილ წარმოსახვას, ვიდრე ეს ხდება ეპოპეაში. ამიტომ, თუ ამ მხრივ ერთი და იმავე მოცულობის მოთხრობასა და პოემას შევადარებთ ერთმანეთს, პოემაში უფრო შთაბეჭდავი, მაგრამ შეკვეცილი განსურათება აღმოჩნდება. დასასრულ, ისიც ცნობილია, რომ

ყოველი ამბავი არ შეიძლება გახდეს პოემის საგანი. მაგალითად, რომანტიკული პოემის საგანი დრამატული, მძაფრი და ამაღლებული უნდა იყოს, ბელინსკის შენიშვნა — „პოემა სინამდვილეს მისი უმაღლესი მომენტების მიხედვით წარმოსახავს“ — სწორედ ამ თავისებურებაზე მიუთითებს.

თემატური მოტივების მხრივ ახალ პოემას ყოფენ სოციალურ, პატრიოტულ, დიდაქტიკურ, ფილოსოფიურ და ისტორიულ პოემებად.

ახალი ქართული პოემის პირველ კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“. შემდგომ განვითარებას კი ახალი პოემა აღწევს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურაში ი. ჭავჭავაძის, აკ. წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას კლასიკური ქმნილებების („განდევილი“, „თორნიკე ერისთავი“, „გამზრდელი“, „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „ბახტრიონი“, „გველისმჭამელი“...) სახით.

რომანი. რომანი დიდი ფორმის თხრობითი ჟანრია. იგი ძველი (ეპიკური) პოემისაგან განსხვავდება არა მარტო იმით, რომ პროზადაა დაწერილი,¹ არამედ, რაც არსებითია, იმითაც, რომ გაცილებით უფრო ფართო, მრავალფეროვანი თემატიკითა და რთული სტრუქტურით ხასიათდება.

რომანის ასახვის საგანი ხდება ინდივიდის როლი და ადგილი საზოგადოებაში. თვით ისეთ რომანებშიც კი, რომელნიც სახალხო მნიშვნელობის ამბებს წარმოსახავენ (ომები, პოლიტიკური გადატრიალებანი), წინა პლანზე ადამიანი გამოდის. ინდივიდი, როგორც ლიტერატურის ობიექტი, ბურჟუაზიული ურთიერთობის ჩასახვასთან ერთად ჩნდება. ამ ურთიერთობის განვითარების შესაბამისად იზრდება ბარიერი პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის. შეგნების, ინტერესის დიფერენცირება ინდივიდთა ურთ-

¹ მართალია, ა. პუშკინმა „ეკვენი ონეგინს“ უწოდა, ხოლო ნ. გოგოლა „მკვდარ სულებს“ — პოემა, მაგრამ, როგორც ცნობილია, ეს იმით აიხსნება, რომ პირველის ასახვითი სისრულე XIX საუკუნის რომანისათვის, ხოლო მეორის ეპოციურ-სუბიექტური ელფერი — იმავე ეპოქის პოემისათვის იყო დამახასიათებელი.

იერთ დაპირისპირებას ბადებს. ეს დაპირისპირება კონფლიქტურია, ე.ი. კონფლიქტი ჩნდება თვით ხალხის, როგორც ერთი მთელის შიგნით, რასაც რომანში, როგორც ახალი დროის ეპოქაში, დრამატიზმის მძლავრი ნაკადი შეაქვს. ეპიკურ პოემაში კონფლიქტი გარეგან აუცილებლობას წარმოადგენს, რომანში კი იგი შინაგანი აუცილებლობაა, როგორც ადამიანთა ურთიერთგამომრიცხველი საზოგადოებრივი ინტერესების შეჯახება. აღნიშნული ობიექტური ვითარებით აიხსნება ის გარემოება, რომ პირველად კლასიკურ რომანს შემოაქვს მხატვრული ასახვის სფეროში ინდივიდისა და გარემოს ურთიერთდამოკიდებულება, ინდივიდის, როგორც თავისუფალი, მაგრამ მრავალი არსებითი კავშირით საზოგადოებასთან მიჯაჭვული პიროვნების ფორმირება, ე.ი. პირველად რომანში ხდება სინამდვილის წარმოსახვის რეალისტური კონცეფციის მხატვრული განხორციელება, ყოფითი დეტალების სიმართლით გადმოცემა და ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოში რეპროდუქცია.

რომანი, ინდივიდის ჩვენებასთან ერთად, უაღრესად ფართო პლანში, დიდი მასშტაბით წარმოსახავს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მხარეს — სოციალურს, ეკონომიკურს, პოლიტიკურს, ეროვნულს, ხალხის ზნე-ჩვეულებებს, წარსულსა და აწმყოს. ერთი სიტყვით, რომანი მოიცავს და განასახიერებს მთელ საზოგადოებრივ-ობიექტურ სამყაროს. ამასთან, რომანში განსაკუთრებით მკვეთრად იხატება შემოქმედი სუბიექტის პოზიცია, წარმოსახული მოვლენებისადმი მხატვრის დიფერენცირებული დამოკიდებულება, რაც უშუალო გამოხატულებას პოულობს ე.წ. ლირიკულ წიაღსვლებში, სატირასა და იუმორში.

რომანის მხატვრულ ქსოვილში ერთნაირი უფლებით იკავებს ადგილს კომიკური, ტრაგიკული, ამაღლებული, მშვენიერი და მახინჯი მოვლენები, ე.ი. რომანი სინამდვილის, დადებითი მოვლენების გამოხატვასთან ერთად, რაც კლასიკური პოემის არსებით მხარეს წარმოადგენდა, ცხოვრების „ლექსა და ტალახსაც“ აჩვენებს. იგი საზოგადოებრივი ვითარების, ხშირად მთელი ეპოქის სურათს წარმოსახავს, ხასიათების ფორმირებისა და განვი-

თარების მთელ პროცესს განასახიერებს, ეპიზოდების მთელ სისტემას ემყარება და რთული სიუჟეტითა და კომპოზიციით ხასიათდება.

რომანის ჩანასახს ხედავენ იმ თავისებურ პროზაულ ნაწარმოებებში, რომლებიც ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში ჩნდება და კერძო ინდივიდთა, უმთავრესად, შეყვარებულთა თავგადასავალზე მოგვითხრობს (ბერძნული მოთხრობები: ლონგეს „დაფნისი და ქლოა“, ტატიოს აქილეესის „ლეკიპე და კლიტოფონტი“, ელიოდორის „ეთიოპიკა“ და სხვ.). რომანის, როგორც ჟანრის, წინამორბედად ამ ნაწარმოებების ჩათვლა იმის გამო, რომ ისინი პროზაული თხრობითი ფორმებია ან კერძო ინდივიდების თავგადასავალს გადმოგვცემენ, უაღრესად პირობითია.

სახელწოდება „რომანი“ შუა საუკუნეებში ჩნდება. ამ ტერმინით აღინიშნებოდა ნაწარმოები, დაწერილი არა ლათინურ ენაზე, რომელიც გავრცელებული იყო დასავლეთ ევროპის მწერლობაში, არამედ რომელიმე რომანულ (იტალიურ, ფრანგულ, ესპანურ) ენაზე. შუა საუკუნეებში (XII – XIII სს.) რომანულ ენებზე იქმნება საზოგადოების დაბალი ფენების ცხოვრების ამსახველი მცირე თხრობითი ნაწარმოებები, რომლებსაც, ლათინურ ენაზე დაწერილი ნაწარმოებებისაგან განსასხვავებლად უწოდებენ რომანულს.

შემდეგში „რომანმა“ სრულიად სხვა და დამოუკიდებელი მნიშვნელობა მოიპოვა – დიდი ფორმის თხრობითი ჟანრის სახელწოდებად იქცა.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში ყურადღების ცენტრშია რომანის ბედი. ბევრი, საკმაოდ ავტორიტეტული თეორეტიკოსი „ამტკიცებს“ ამ ჟანრის კვდომის აუცილებლობას, ხოლო რაც შეეხება მხატვრულ პრაქტიკას, მრავალი შემთხვევა შეინიშნება ამ ლიტერატურული ფორმის გადაგვარებისა: გამჭრალა რომანისათვის არსებითი ეპიკური საფუძველი, დინამიკურობა, მასშტაბურობა, იგნორირებულია სიუჟეტი, როგორც

გმირისა და გარემოს აქტიური მიმართებების წარმომსახველი აუცილებელი კომპონენტი.

რომანის ასეთი ტრანსფორმაცია გამოწვეულია საერთოდ მე-20 საუკუნის დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის კულტურისათვის დამახასიათებელი დეკუმანიზაციით, რაც იმპერიალიზმის იდეოლოგიის უმწვავესი კრიზისის შედეგია, მაგრამ ამავე ლიტერატურაშია საკმაოდ ძლიერი ნაკადი, რომელიც კლასიკური კრიტიკული რეალიზმის ან რეალიზმის პოზიციებიდან წარმოსახავს სინამდვილეს და ეფექტურად იყენებს რომანის ტრადიციულ ფორმას.

რომანი თემისა და შინაარსის თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარია, სახელდობრ: სოციალური, ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური, ისტორიული, სატირული, სათავგადასავლო ანუ ავანტიურული, ფანტასტიკური და სხვ. მართალია, ყოველ რომანში თუ არა, უმეტეს შემთხვევაში მაინც, გარკვევითაა მოცემული ამა თუ იმ სახით აქ აღნიშნული ნიშან-თვისებანი, მაგრამ სწორედ ამა თუ იმ სახით და არა თანაბრად. რომანის სახეები არათანაბრობას ეფუძნება: მთავარია ამა თუ იმ მოცემულ კონკრეტულ ნაწარმოებში რომელი მომენტიცაა დომინანტური, სინამდვილის რომელ მხარეს ხატავს მწერალი ან მთლიანად ან ძირითადად, უპირატესად.

სოციალური რომანი, უპირველეს ყოვლისა, წარმოსახავს სოციალურ-კლასობრივ დაპირისპირებას, ადამიანის ბედს კლასობრივ საზოგადოებაში, საერთოდ, აქტუალურ სოციალურ საკითხებს. მისი ნიმუშებია: ბალზაკის „გლეხები“, „მამა გორიო“, სტენდალის „წითელი და შავი“, ლ. ტოლსტოის „ადდგომა“, ქართული ლიტერატურიდან გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“, „გულქანი“, მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ და სხვ.

ფსიქოლოგიური რომანის სიუჟეტი მარტივია, არაა დატვირთული ამბებითა და მოქმედებებით. აქ ყურადღება უმთავრესად გადატანილია გმირის სულის მოძრაობაზე, ფსიქიკურ დეტალებზე. ფსიქოლოგიური რომანის კლასიკური ნიმუშია XIX საუ-

კუნის პირველი ნახევრის ფრანგი მწერლის ბენჟამენ კონსტანის რომანი „ადოლფი“.

სატირულ რომანში გროტესკულადაა წარმოსახული მანკიერი საზოგადოებრივ-სოციალური მოვლენები. ასეთი რომანის ნიმუშებია რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“, „ზღაპარი კასრის შესახებ“, გოგოლის „მკვდარი სულები“, სალტიკოვ-შჩედრინის „ბატონი გოლოვლიოვები“, იაროსლავ ჰაშეკის „ყოჩაღი ჯარისკაცის შვეიკის თავგადასავალი“, სერგო კლდიაშვილის „ლახუნდარელის თავგადასავალი“ და სხვ.

ფილოსოფიურ რომანში საერთო-საკაცობრიო, ფილოსოფიური იდეაა განსახოვნებული. ფილოსოფიური რომანია ვოლტერის „კანდიდი“, ბალზაკის „შაგრენის ტყავი“, თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ და სხვ.

ისტორიულ რომანში წარმოსახულია ისტორიული წარსული. რომანის ამ სახეობის არსებით ნიშანს შეადგენს არა დოკუმენტური სიზუსტე, არამედ ის, თუ რამდენად სწორად და სიმართლითაა ნაჩვენები მასში ისტორიული ეპოქის სული, ტენდენციები, კოლორიტი. ისტორიული რომანის ნიმუშებია ვალტერ სკოტის „აივენგო“, „კვენტინ დორეარდი“, „ლამერმურელი სასძლო“, მანძონის „დანიშნულნი“, ბალზაკის „შუანები“, ფლობერის „სალამბო“, ა. ტოლსტოის „პეტრე პირველი“, ქართულ ლიტერატურაში — ვასილ ბარნოვის „არმაზის მსხვერვა“, მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, „დავით აღმაშენებელი“ და სხვ.

ე. წ. საოჯახო ან საყოფაცხოვრებო რომანში მოქმედება ძირითადად ოჯახის სფეროშია გადატანილი. ამის მიუხედავად, ასეთი ნაწარმოებები (უმეტეს შემთხვევაში მანც) დიდი შემეცნებითი ღირებულებისაა, რადგან მათში წარმოსახული ოჯახი, არსებითად, ის პრიზმაა, რომელშიც ირეკლება საზოგადოებრივ ურთიერთობათათვის ნიშნული მხარეები. ასეთია, მაგალითად, დიკენსის რომანების უმრავლესობა. ფლობერის „მადამ ბოვარშიც“ სიუჟეტი თითქმის ოჯახური ურთიერთობის ფონზეა გაშლილი, მაგრამ ეს რომანი, როგორც ცნობილია, ღრმა ფილო-

სოფიურ-სოციალური განზოგადებით წარმოსახავს სოციალურ ვითარებას. იგივე ითქმის ლ. ტოლსტოის „ანა კარენინაზეც“.

სათავგადასავლო-ავანტურული რომანის სიუჟეტი ერთი მოქმედების, ამბის განვითარებას კი არ ემყარება, არამედ ერთ პერსონაჟთან დაკავშირებული ამბების თხრობას. მისი ნიმუშებია ა. დიუმას (მამა) „სამი მუშკეტერი“, „გრაფი მონტე-კრისტო“, „დედოფალი მარგო“, „ოცი წლის შემდეგ“, ქართულ ლიტერატურაში — მ. ჯგავანიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და სხვ.

ფანტასტიკურ რომანში მოცემულია, უპირატესად, ახალ, მნიშვნელოვან აღმოჩენასთან დაკავშირებული უჩვეულო თავგადასავალი ადამიანებისა. ასეთ ნაწარმოებებში წარმოსახულია არარეალური, დაუჯერებელი სიტუაციებიც. ფანტასტიკურია თიულ ვერნის თითქმის ყველა რომანი („ოთხმოციათასი კილომეტრი წყალქვეშ“, „კაპიტან გრანტის შვილები“, „საიდუმლო კუნძული“ და სხვ.).

რაც შეეხება ფეოდალური ურთიერთობების წიაღში აღმოცენებულ ე.წ. რაინდულ რომანებს, ახალი დროის რომანთან მათ მხოლოდ ის გარემოება აახლოვებს, რომ ისინიც თხრობითი ქმნილებებია. რაინდული რომანის შინაარსს რაინდთა სამიჯნურო და საბრძოლო თავგადასავალი შეადგენს, რომელიც ხშირად აღსავესება ზღაპრული, არარეალური სიტუაციით. ამასთან, რაინდული რომანის არსებით ნიშანს წარმოადგენს ერთგვარი ესთეტიკური ნორმატივიზმი. მამაკაცი აუცილებლად არაჩვეულებრივი ძალ-ღონისა და სილამაზის პატრონია, აუცილებლად შვე მერანზეა ამხედრებული, მათრახი აუცილებლად მკლავის სიმსხო აქვს, უშიშარია, შეუპოვარი, სიტყვის ერთგული, მოვალეობის შემგრძნობი, მეგობრისათვის თავდადებული და სხვ. ქალებიც აუცილებლად დაუჯერებელი სიტუაციისანი არიან, ღრმად მგრძნობიარენი, სათნონი, მაღალგონიერნი. რაინდული რომანი ფეოდალიზმის წიაღში აღმოცენებულ რაინდთა კასტის ზნეობრივი კოდექსის განსახიერებად გვევლინება.

მოთხრობა. სინამდვილის ფართოდ და მრავალმხრივად წარმოსახვის თვალსაზრისით, რომანის შემდეგ ყველაზე უფრო ვფი-

ქტური თხრობითი ჟანრი მოთხრობაა. მას საშუალო ფორმის ეპიკურ (თხრობით) ნაწარმოებს უწოდებენ.

მოთხრობაში საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მხარე, ყველა სფერო სახოვნდება. მაშასადამე, ეს ჟანრიც ისეთივე თემატიკური მრავალფეროვნებით ხასიათდება, როგორც რომანი, მაგრამ მოთხრობა წარმოსახვის სისრულით მკვეთრად განსხვავდება რომანისაგან. მოთხრობაში ერთი ან ორი მოვლენა პოულობს სრულ ასახვას, სხვა მოვლენების მხოლოდ რომელიმე ერთი მხარე ან საერთოდ კონტურები იხატება.

ამავე დროს, მწერლის ყურადღება გამახვილებულია ერთ ან ორ მოქმედ პირზე, სხვა მოქმედი პირნი მეორეხარისხოვან, ე. წ. დამხმარე პერსონაჟების როლს თამაშობენ. აღნიშნულის გამო, მოთხრობის სიუჟეტი ერთხაზოვანია, არაა დატოტვილი. მასში, რომანთან შედარებით, კონდენსირებულად არის ნაჩვენები გმირთა სულის მოძრაობაც. ი. ჭავჭავაძის მოთხრობას „კაცია-ადამიანი?!“ თავის დროზე ენციკლოპედია უწოდეს მასში სინამდვილის მრავალმხრივი წარმოსახვის გამო, მაგრამ ეს ნაწარმოები, ამის მიუხედავად, ტიპური მოთხრობაა და არა რომანი. იგი რომანი იმის გამო კი არ არის, რომ სამიჯნურო ინტრიგა არაა ასახული, არამედ იმიტომ, რომ მასში არაა წარმოსახული „ყველა მხარე“ სინამდვილისა, აქ მხოლოდ ლუარსაბისა და დარეჯანის ყოფა და სახეებია ნაჩვენები სრული მასშტაბით, სხვა ყველაფერი დეტალებისა და მცირე ეპიზოდების ჩარჩოშია მოქცეული.

ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუას“ თემა დიდი, ფართო ისტორიული მოვლენაა. მასში მრავალი პერსონაჟი და საინტერესო სიტუაციაა ნაჩვენები, მაგრამ ეს ისტორიული მოვლენა ფართოდ და მრავალმხრივ არაა გამოხატული და მთავარი პერსონაჟებიც მცირერიცხოვანია, რის გამოც ეს ნაწარმოები უფრო მოთხრობაა, ვიდრე რომანი.

ქართული მოთხრობის კლასიკური ნიმუშებია ი. ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქერივი“, „გლახის ნამბობი“ და „კაცია-ადამიანი“?! მოთხრობაც ისევე იყოფა სახეებად, როგორც რომანი.

ისტორიული რომანი

გამოჩენილი შოტლანდიელი მწერლის - ვალტერ სკოტის შემოქმედებაში მთავრდება და კლასიკურ ფორმას იძენს ისტორიული რომანის განვითარება.

განსაკუთრებულ აყვავებას ისტორიულმა რომანმა მიაღწია მეოცე საუკუნის მწერლობაში, ამ პერიოდიდან ისტორიული რომანი თვისობრივად ახალი მოვლენაა კლასიკურ ისტორიულ რომანთან შედარებით.

რომანის სახეობებს (სოციალური, ფსიქოლოგიური, სათავგადასავლო, დეტექტიური, ისტორიული...) საერთო ჟანრული მახასიათებლები გააჩნიათ. ლიტერატურის თეორიამ უნდა დაადგინოს, თუ რით განსხვავდება რომანის ისტორიული სახეობა ზემოაღნიშნული სხვა მონათესავე ფორმებისაგან.

ამ პრობლემასთან დაკავშირებით ინტერესს იწვევს ისიც, თუ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა რომელ ძირითად ჟანრებს ახლავს ან არ ახლავს შესაბამისი ისტორიული სახეობანი. ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ არ არსებობს ლირიკული ლექსის ისტორიული სახესხვაობა მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიული მოვლენებისა და პიროვნებისადმი არაერთი ლირიკული ლექსია მიძღვნილი. ეს განპირობებულია იმით, რომ ლირიკისა და ეპოსის გვარები ურთიერთსაპირისპირო საწყისებს ემყარება. ისტორიული თემა თავისი არსით ეპიკური შინაარსისაა. ლირიკას კი, ეპიკურისადმი საპირისპირო სპეციფიკის გამო, ისტორიული თემის განსახოვნების საშუალებანი არ გააჩნია. ამიტომაცაა, რომ ისტორიული პიროვნებებისა და მოვლენების თემებზე დაწერილ ლექსებში ხდება არა თვით ამ მოვლენების ობიექტური შინაარსის პოეტიზირება, არამედ მხოლოდ ლირიკული დამოკიდებულების გამომხატველი განცდების გამოხატვა.

არსებითად იგივე ითქმის კომედიის ისტორიული სახეობის შესახებაც. შემთხვევითი არ არის, რომ ლიტერატურათმცოდნეობა ისტორიული კომედიის ცნებას არ იცნობს, თუმცა ისტო-

რიულ მოვლენებზე არაერთი კომედიაა შექმნილი. მაგალითად, პოლიკარპე კაკაბაძეს ეკუთვნის რამდენიმე კომედია ისტორიულ თემაზე, მაგრამ პ. კაკაბაძე, ისევე როგორც არაერთი სხვა ტემ-მარიტი შემოქმედებითი ტალანტის მქონე კომედიოგრაფი, კომედიის ფორმას, ისტორიული თემის წარმოსახვისას ყოველთვის მხოლოდ სატირული მიზნით მიმართავდა ხოლმე, ამიტომაც მივაკუთვნებთ პოლიკარპე კაკაბაძის ისტორიული შინაარსის კომედიებს სატირულ ნაწარმოებთა (კომედიათა) რიგს.

ერთი შეხედვით თითქოს საოცარია, რომ ისტორიული შინაარსისა და კომედიური ფორმის შენაერთი შედეგში გვაძლევს არა ისტორიულ ნაწარმოებს (კომედიას), არამედ სატირულ კომედიას. ცხადია, ეს არ არის შემთხვევითი. აქ ადგილი აქვს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა და ჟანრების სფეროში მოქმედი არსებითი ხასიათის კანონზომიერების გამოვლენას, რომლის შეცნობას გვიადვილებს რომანის სფეროში ისტორიულ თემაზე შექმნილ ზოგიერთ ნაწარმოებზე დაკვირვება.

ცნობილია, რომ ანატოლ ფრანსმა ერთ-ერთ ფართო პლანის პროზაულ ქმნილებაში მიზნად დაისახა, აესახა კაცობრიობის განვითარების ისტორია დასაბამიდან მომავალი საუკუნეების ჩათვლით. ამ შემოქმედებითი მიზნის განხორციელებისათვის მწერალმა გამოიყენა სატირულ-იუმორისტული ასპექტი. სწორედ ამ ასპექტითაა განპირობებული ის, რომ „ბინგვინების კუნძული“ სატირული რომანია და არა ისტორიული, თუმცა ნაწარმოებში სახეზეა რომანის ფორმაც და ისტორიული შინაარსიც.

ზემოაღნიშნულ მაგალითებს მივყავართ მნიშვნელოვანი კანონ-ზომიერების ნათელყოფამდე: ჟანრების ისტორიული სახეობანი ვერ ეგუებიან გამოსახვის ისტორიულ სტილს. ცხადია, მხედველობაში გვაქვს ნაწარმოების სახეობრივი ქსოვილის შესაბამისი მთლიანი სტილისტური სისტემა და არა ის, რომ რომელიმე ცალკეული სახე ან ეპიზოდი შეიძლება კომიკური, სატირულ-იუმორისტული იყოს.

ზოგიერთი მკვლევარი ზედმეტად აზვიადებს ისტორიული რომანის (დრამის, მოთხრობის, პოემის...) სპეციფიკის კვლევის

სირთულეს. მაგალითად, არიან ავტორები, რომლებიც საერთოდ შეუძლებლად მიიჩნევენ იმის დადგენას, რითაც ისტორიული რომანი სხვა მომიჯნავე სახეობებისაგან განსხვავდება. მათი აზრით, ეს იმითაა განპირობებული, რომ ლიტერატურული ნაწარმოებების შექმნიდან ორი ან სამი ათეული წლის გასვლის შემდეგ მხატვრული ქმნილება საბოლოოდ ყოველთვის ისტორიულად გადაიქცევა, რადგანაც ის, რაც ერთი თაობის ადამიანებისათვის თანამედროვეობაა, მომავალი თაობებისათვის ყოველთვის ისტორიულად მოჩანს.

ეს არ არის სწორი. ეპოქების მონაცვლეობა ზემოქმედებას ვერ ახდენს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სპეციფიკაზე. რამდენი საუკუნეც არ უნდა გავიდეს, დოსტოევსკის ფსიქოლოგიური რომანების, ბალზაკის სოციალური რომანებისა და ვალტერ სკოტის ისტორიული რომანების სპეციფიკა არ შეიცვლება.

გარდა ამისა, ისიც ცხადია, რომ პრობლემის სირთულე არგუმენტად არ გამოდგება თვით პრობლემის კვლევაზე უარის თქმისათვის. ლიტერატურის ზოგადი კანონზომიერების შემსწავლელი მეცნიერება ხელს ვერ აიღებს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თეორიული საკითხის — ისტორიული რომანის თავისებურების შესწავლაზე.

ზოგიერთი ავტორი ამტკიცებს: იმის დასადგენად, ისტორიულია თუ არა რომანი, უნდა გავითვალისწინოთ ავტორის დაბადების თარიღი. თუ მწერალი რომანში (მოთხრობაში, დრამაში, პოემაში...) ისეთ ამბებს ასახავს, რომლებიც მის დაბადებამდე მოხდა, ისტორიულ რომანთან გვექნება საქმე, ხოლო თუ იგი მისივე ეპოქის ამბებს გვიჩვენებს — თანამედროვე რომანთან — ამტკიცებენ ისინი. ეს არ არის სწორი, რადგანაც მოვლენის არსი მოვლენაშივე უნდა ვეძებოთ და არა მის გარეთ. მწერლის დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღები კი გარეგანი მოვლენებია მხატვრულ ქმნილებასთან მიმართებაში. ისტორიული რომანის ცნების შინაარსი რომ ნათელგყოთ, ამისათვის აუცილებელია, უწინარეს ყოვლისა, დავადგინოთ ცნება „ისტორიულის“ შინაარსის მიმართება ცნებასთან „წარსული“. მართალია, ისტორიულ რომანებში (მოთხრობებში, პოემებში, დრამებში...) უპი-

რატესად წარსულში მომხდარი მოვლენების წარმოსახვა ხდება, მაგრამ აქ ცნება „ისტორიული“ შინაარსი არ ემთხვევა „წარსულის“ შინაარსს. ჩვენი მოსაზრებით, ტერმინში „ისტორიული რომანი“ (მოთხრობა, დრამა, პოემა...) ცნების სპეციფიკის განმსაზღვრელი ნაწილი — „ისტორიული“ აღნიშნავს არა წარსულში მომხდარ ამბებს, არამედ საერთოდ ისტორიული მნიშვნელობის მქონე მოვლენებს.

ისტორიული რომანის ცნება ასე უნდა განისაზღვროს: ისტორიულია რომანი (პოემა, დრამა, მოთხრობა...), როდესაც ისეთ მოვლენებს ასახავს, რომელთაც ერის არსებობის ცნებასთან მიმართებაში ისტორიული მნიშვნელობა შეიძინეს.

ამ განსაზღვრების უპირატესობა იმაშია, რომ იგი ისტორიული რომანის ინტერესების სფეროს არ საზღვრავს მხოლოდ ისტორიული წარსულით. არაიშვიათად ავტორის თანამედროვე სინამდვილეში ადგილი აქვს მოვლენებს, რომელთაც ისტორიული მნიშვნელობა ენიჭებათ.

საკითხის ნათელყოფისათვის მოვიტანთ კლასიკურ მაგალითს. „შუშანიკის წამებაში“ მწერლის თვალწინ ხდება ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენა. მხედველობაში გვაქვს ქართლის დედოფლის გმირული თავდადება ქვეყნისა და სარწმუნოებისათვის. ცხადია, მსგავს მოვლენებს შეიძლება ადგილი ჰქონდეს ნებისმიერ ისტორიულ პერიოდში და ადამიანის მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში. შუშანიკის მაგალითზე ვრწმუნდებით, რომ მწერალს მაშინვე, „ცხელ გულზე“ შეუძლია მის თვალწინ ანდა საერთოდ მის დროში მომხდარი საერთო, სახალხო მნიშვნელობის ღვაწლის, ისტორიული მნიშვნელობის მქონე მოვლენის მხატვრული წარმოსახვა.

ნოველა. ტერმინი ნოველა (იტალ. — ახალი) დამკვიდრდა შუა საუკუნეების იტალიურ ლიტერატურაში. XIII საუკუნეში ამ სახელწოდებას ატარებდა მცირე ფორმის თხრობითი ნაწარმოებები, რომლებშიც ყოველდღიური ცხოვრება იყო წარმოსახული. შემდგომში ეს ტერმინი გავრცელდა როგორც მცირე ფორმის თხრობითი ჟანრის აღმნიშვნელი.

ნოველის ძირითადი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ერთ ეპიზოდს, ადამიანის ცხოვრების მხოლოდ ერთ მომენტს ზატავს და იმასაც ერთ გარკვეულ ასპექტში. ამავე დროს, ნოველაში ძალზე მცირეა მოქმედი პირები, ხოლო მათი ცხოვრება, ხასიათი, გარემო, ყოფითი დეტალები და პორტრეტი ძალზე შეკუმშულადაა წარმოსახული; ასევე რამდენიმე სიტყვითაა მითითებული მოქმედების ადგილსა და დროზეც. ექსპოზიცია აუცილებლად ნაწარმოებების დასაწყისშია მოცემული, ხოლო პროლოგი და ეპილოგი ამ ჟანრს, საერთოდ, არ ახასიათებს. კვანძის შეკვრა და გახსნა სწრაფად ხდება, სიუჟეტის განვითარება უაღრესად დინამიკურია; ამასთან, მთელი ინტერესი გადატანილია ფინალზე — კვანძის გახსნაზე, რაც ყოველთვის მკვეთრად ემოციურია და ხშირად მოულოდნელიც (კონფლიქტის გადაწყვეტის თვალსაზრისით).

მსოფლიო ლიტერატურაში ნოველის უდიდეს ოსტატებად ითვლებიან პროსპერ მერიმე, მოპასანი, ო. ჰენრი, ა. ჩეხოვი და სხვ. ქართულ ლიტერატურაში ნოველის კლასიკური ნიმუშები შექმნეს შ. არაგვისპირელმა, ნ. ლორთქიფანიძემ, ლ. ქიაჩელმა, კ. გამსახურდიამ...

იგავ-არაკი. იგავ-არაკი უმცირესი ფორმის თხრობითი ჟანრია. იგი ხასიათდება ჭკუისდამრიგებლური, დამზომღვრებელი შინაარსით, რაც ვლინდება რომელიმე მორალური სენტენციის ან, საერთოდ, პრაქტიკული სიბრძნის (ცხოვრების პრაქტიკული ფილოსოფიის) წარმოსახვის სახით. იგავ-არაკის ბუნება კარგად აქვს განმარტებული ი. ჭავჭავაძეს სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნესიკრუისა“-ს მაგალითზე: „საბა ორბელიანის სიცრუე ზღაპარია, — მიუთითებს ი. ჭავჭავაძე, — არაკია, იგავია... რომელიც საჭკუო და საზნეო ჭეშმარიტებას ზედმიწევნით გვიზატავს ხორცშესხმულად, ჭკუას გვასწავლის, გვარიგებს, ზნეს გვიწურთნის, ავსა და კარგს გვანიშნებს ერთმანეთში გასარჩევად“¹.

იგავ-არაკში მოთხრობილი ამბავი შინაარსობრივად მნიშვნელოვანია, მოცულობის მიხედვით კი — მაქსიმალურად შეკუმშული.

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 407.

მოქმედი პირები შეიძლება ადამიანები იყვნენ, შეიძლება — ცხოველები ან ფრინველები. იგავ-არაკი, რომელშიც ცხოველთა და ფრინველთა წარმომადგენლებია გამოყვანილი, ალევორიული ხასიათისაა. ცხოველთა და ფრინველთა საქციელში, მოქმედებაში ადამიანის ქცევა, ადამიანის ხასიათის რაიმე ნიშან-თვისება იგულისხმება. მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის „კუ და მორიელი“ ალევორიულია, მორიელის ქცევაში განსახიერებულა ადამიანის უმადურობა, „ხარბ ქორში“ კი — სიხარბე და მისი მანეუბა, „ქურდ მკერვალში“ პირდაპირ ადამიანზე, მკერავზეა ლაპარაკი.

იგავ-არაკის ფინალში მოცემულია დედააზრი, იდეა. მაგრამ შესაძლებელია იგი მოცემული იყოს დასაწყისში ან სულ არ იყოს ცალკე გამოყოფილი.

იგავ-არაკი უძველესი ჟანრია. ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვის VI საუკუნის საბერძნეთში ცნობილი იყო ეზოპეს იგავ-არაკთა კრებული. იგავ-არაკები გვხვდება აგრეთვე ძველ ინდურ ძეგლში: „პანჩატანტრა“, „ქილილა და დამანა“, „თიმსარიანი“.

ასალ საუკუნეებში ამ ჟანრის სახელგანთქმული ოსტატებია ლაფონტენი, კრილოვი. ქართულ ლიტერატურაში იგავ-არაკის დიდოსტატად ითვლება სულხან-საბა ორბელიანი. მისი წიგნი „სიბრძნე სიცრუისა“ იგავ-არაკთა კრებულს წარმოადგენს. ინტერესს იწინდნენ ამ ჟანრისადმი რ. ერისთავი, გრ. ორბელიანი, ა. წერეთელი.

იგავ-არაკი ერთგვარად მთარული, „მოხეტიალე“ ჟანრია. ეს იმ გაგებით, რომ მრავალი იგავ-არაკის ფაბულა გვხვდება სხვადასხვა ეპოქისა და ხალხის ლიტერატურაში. ეს განსაკუთრებით ითქმის ალევორიული ხასიათის იგავ-არაკებზე, რაც იმით უნდა აიხსნას, რომ აქ თავიდანვე იყო გამოყენებული ხალხურ ზღაპრებში მოცემული ცხოველთა სახეები. ცხოველთა და ფრინველთა თვისებები, რომელთა შესახებ თითქმის ყველა ხალხს ერთნაირი ასოციაციები გამოუმუშავდა, პირდაპირ იქნა გადატანილი იგავ-არაკებში.

იგავ-არაკში სინამდვილე ამა თუ იმ სახით ყოველთვის სატირულ ასპექტშია ნაჩვენები, მაგალითად, ეზოპეს იგავ-არაკები პირველი კლასობრივი ურთიერთობის — მონათმფლობე-

ლობის ბაზაზე აღმოცენებული მორალის სატირული უარყოფაა. ლაფონტენი XVII საუკუნის საფრანგეთის ეროვნული ცხოვრების მანკიერ მოვლენებს კიცხავს თავის იგავ-არაკებში, ხოლო კრილოვი – XIX საუკუნის რუსეთში ახლად აღმოცენებული ბურჟუაზიული მორალის ცალკეულ მომენტებს.

იგავ-არაკი იწერება ლექსადაც (ივ. კრილოვი, აკ. წერეთელი...) და პროზადაც (ეზოპე, ლაფონტენი, სულხან-საბა ორბელიანი...).

დოკუმენტური ეპიკური ჟანრები

ნარკვევი. დოკუმენტურ ეპიკურ ჟანრებს შორის ჩვენს დროში ყველაზე გავრცელებულია მხატვრული ნარკვევი. იგი ხასიათდება ნამდვილი ამბის, უპირატესად სანიმუშო (დადებითი) მოვლენის ან ადამიანის წარმოსახვით, უსიუფეტო, აღწერითი თხრობითა და მომენტის შესაფერისი სააგიტაციო ხასიათის იდეური აქცენტირებით, ამჟღავნებს განსჯით. ავტორი უშუალოდ, არსებითად, პუბლიცისტიკური სიმახვილით ავლენს თავის შეფასებას, დამოკიდებულებას.

ნარკვევის კომპოზიციაც თავისებურია, ხოლო ასახვითი მასშტაბი – მოძრავი, მცირე და საშუალო ფორმის ეპიკურ ჟანრებს შორის მერყეობს თემატიკის შესაბამისად. დასასრულ, თუმცა ნარკვევში მწერლის ფანტაზია, მხატვრული შეთხზვა ადგილს უთმობს ფაქტს, მაგრამ ამის მიუხედავად, გამომგონებლობა აქაც ვლინდება ფაქტების შერჩევისას და ემოციურ-მხატვრული წარმოსახვის პროცესში. ამის გარეშე, თავისთავად ცხადია, ამ ჟანრს არ ექნებოდა შემეცნებით-მხატვრული მნიშვნელობა. ფაქტის დოკუმენტური მხატვრული განზოგადებისათვის აუცილებელია შემოქმედებითი გააზრება, სათანადო ასპექტის მომარჯვება, კომპოზიციური წყობის მონახვა.

ბიოგრაფიული რომანი. ბიოგრაფიული რომანი ახალი ლიტერატურული მოვლენაა. მასში უმთავრესად რომელიმე გამოჩენილი პიროვნების მთელი ცხოვრების გზაა წარმოსახული.

ბიოგრაფიული რომანის ნიმუშებია: ა. ვინოგრადოვის „შავი კონსული“, შ. ცვაიგის „ბალზაკი“, ი. სტოუნის „ჯეკ ლონდონი“, ემილ ლუდვიგის „გოეთე“... ქართულ ლიტერატურაში: კ. გამსახურდიას „გოეთეს ცხოვრების რომანი“, ლ. ასათიანის „ცხოვრება აკაკი წერეთლისა“, ვ. ჭელიძის „ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა“, ალ. კალანდაძის „გარდამოხსნა“ და სხვ.

მემუარები. მემუარებში (ფრანგ. memoire – ხსოვნა) უსიუჟეტოდ, ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით გადმოცემულია წარსულის მნიშვნელოვანი ამბები, რომელთა მონაწილე თვით ავტორია.

მემუარების დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს პირველი პირით თხრობა და დოკუმენტური სისწორის, ნამდვილობის დაცვა.

მემუარების შექმნებითი ღირებულება განისაზღვრება იმით, თუ რას აყენებს ავტორი წინა პლანზე – საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან მოვლენებს, თუ ავტობიოგრაფიულ მონაცემებს.

მემუარები თემატიკის მხრივ სხვადასხვაგვარია (არსებობს პოლიტიკური, თეატრალური, სამხედრო მემუარები და სხვ.).

მემუარების კლასიკური ნიმუშებია რუსულ ლიტერატურაში გერცენის „ნამყო და ნააზრევი“, ქართულ ლიტერატურაში დ. ყიფიანის, გ. ლასხიშვილის, დ. კლდიაშვილის მემუარები და სხვ.

ავტობიოგრაფია. მემუარებთან ახლო დგას ავტობიოგრაფია. მაგრამ მემუარებისაგან განსხვავებით, ავტობიოგრაფიაში ყურადღება გადატანილია ავტორის ბიოგრაფიულ მონაცემებზე, კერძოდ, ოჯახური გარემოს, აღზრდის, სწავლისა და საზოგადოებრივ ასპარეზზე მოღვაწეობის აღწერაზე. ცხადია, ამ მომენტების მაღალმხატვრული წარმოსახვა ესთეტიკურ-სოციალური თვალსაზრისითაც უაღრესად ფასეულია. ამით აიხსნება სიტყვიერი ხელოვნების დიდოსტატთა მიერ შექმნილი ავტობიოგრაფიული თხზულებების (ჟან-ჟაკ რუსოს „აღსარება“, აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავალი“...) განსაკუთრებული ესთეტიკური ღირსებები და მნიშვნელობა.

ბიოგრაფია. ბიოგრაფიაში გადმოცემულია ისტორიული პიროვნების ცხოვრების მთელი გზა, ოჯახური გარემო, აღზრდა და სწავლა, პირადი ურთიერთობანი. ბიოგრაფია უფრო მეტი დოკუმენტურობით ხასიათდება, ვიდრე ბიოგრაფიული რომანი და ნარკვევი. პირველის მეტი შემოქმედებითი ხასიათი გასაგებია, რაც შეეხება მემუარებს, მასში ისტორიული წარსულის ზოგი მომენტი წარმოსახულია მოგონებაზე ან მათ შესახებ სხვის მიერ მოწოდებულ ცნობებზე დაყრდნობით.

ბიოგრაფია განსაკუთრებით დიდ როლს თამაშობს მწერლის შემოქმედების შესწავლაში. გარდა ამისა, ბიოგრაფია აღმზრდელობითი მნიშვნელობითაც ხასიათდება: დიდ ადამიანთა ცხოვრების წარმოსახვა ახალი თაობის სულიერი ფორმირებისათვის ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც მაღალი იდეალების განმასახიერებელი მხატვრული ნაწარმოებები.

ბიოგრაფია, ისევე როგორც მემუარები, უძველესი ჟანრია. მის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს პლუტარქეს ე.წ. „პარალელური ბიოგრაფიები“. ქართულ მწერლობაში აღსანიშნავია პ. ინგოროყვას „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „ილია ჭავჭავაძე“, „აკაკი წერეთელი“, „ვაჟა-ფშაველა“...

მოგზაურობა. მოგზაურული ჟანრის ნაწარმოებთა ორი სახეობა უნდა გავარჩიოთ. ერთ შემთხვევაში მწერალი მოგზაურობისას მიღებულ შთაბეჭდილებებს გადმოგვცემს მხატვრულად, მაგრამ დოკუმენტური სიზუსტით გვაძლევს ცნობებს მის მიერ ნანახ მხარეთა რელიეფის, კლიმატის, დასახლების, ადამიანთა ცხოვრებისა და ზნე-ჩვეულებების შესახებ.

ასეთი ხასიათის ნაწარმოებებს, უპირატესად, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მნიშვნელობა აქვთ.

რაც შეეხება მეორე სახეობას, მასში მოგზაურობა გამოყენებულია ფონად, უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, მხატვრულ ხერხად, რომელსაც მწერალი თავისი სოციალურ-პოლიტიკური თუ ეროვნული იდეალების განსახოვნებისათვის იყენებს. მაგალითად, ი. ჭავჭავაძეს თავის „მოგზავრის წერილებში“ ყველაფერი ამ მიზნით აქვს წარმოსახული. ასეთივე ხასი-

ათისაა გ. წერეთლის „ჩიკოლიკი, კიკოლიკი და კუდაბზიკა“. რუსულ ლიტერატურაში ამისი კლასიკური ნიმუშია რადიშჩევის „მოგზაურობა პეტერბურგიდან მოსკოვისაკენ“.

ლირიკული ქანრები

ოდა. ოდა უძველესი ლირიკული ჟანრია. თავდაპირველად ოდა ეწოდებოდა ყოველგვარ სასიმღერო ლექსს (ბერძნული სიტყვაა, ნიშნავს სიმღერას), შემდეგ კი იგი გარკვეული თემატიკური სფეროთი შემოიფარგლა — რომელიმე მნიშვნელოვანი მოვლენის, გმირის ან მფარველი ღმერთის ხოტბის გამოძახატველი გახდა.

ძველი ოდის შინაარსისა და კომპოზიციის თავისებურებას მოვლენის, გმირის ცხოვრების აღწერა, ამბის ობიექტირებულ ფორმაში წარმოსახვა, თხრობა წარმოადგენს. მაგალითად, პინდარეს (ძვ.წ. VII ს.) ოდებში მხოლოდ ასეთ სურათს ვხვდებით. პოეტის „მე“ აქ თითქმის არ ჩანს. პოეტი ასახელებს ოლიმპიური შეჯიბრების სახესა და ადგილს, შეჯიბრში გამარჯვებულს, მის წინაპრებს, ქალაქს, სადაც იგი ცხოვრობს, შემდეგ მოაქვს მითი და იწყებს გამარჯვებულის დამოძღვრას, რასაც ფილოსოფიურ-მორალური ხასიათი აქვს.

ოდა, როგორც ჟანრი, განსაკუთრებით გავრცელდა XVII — XVIII საუკუნეების ევროპულ და რუსულ მწერლობაში (ე. წ. კლასიციზმის აყვავების ეპოქაში), რაც გამოწვეული იყო გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზებით (აბსოლუტიზმის განმტკიცებით).

ახალი ოდა ანტიკური ოდისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი განსაკუთრებული სიმკვეთრით ავლენს შექებას, ხოტბას, ალტაცებას.

ოდა, თავის თემატიკურ-შინაარსობრივი თავისებურების გამო, საზეიმო-პათეტიკური ხასიათის ლირიკული ნაწარმოებია. ქართულ ლიტერატურაში ოდის კლასიკური ნიმუშებია ჩახრუხადის

„თამარიანი“, შავთელის „აბდულმესია“, ბესიკის „სოლომონ პირველი“, „დავით სარდალი“, გ. ლეონიძის „შენ, — საქართველოს სიტურფე“, „კუმლერ სამშობლოს“, ა. მირცხულავას „სამშობლო ბელადისა“, „კეცხოველი“, „ზღვის არწივი“ და სხვ.

ლიტერატურაში ბევრია ლირიკული ნაწარმოები, რომელიც ოდის სახელწოდებას არ ატარებს, მაგრამ შინაარსით (თემატიკური მოტივის მხრივ) ნამდვილ ოდას წარმოადგენს. ასეთი ნაწარმოებები განსაკუთრებით ბევრი დაიწერა სამამულო ომის გმირებზე, შრომის ნოვატორებზე.

ჰიმნი. ჰიმნი ძველი ბერძნული ზეპირსიტყვიერებიდან წარმოიშვა. ძველ ბერძნულ ჰიმნში რაიმე სადიდებელი, ამალღებული ამბავია მოთხრობილი. მაგრამ ჰიმნში ხალხი აღიდება, აქება და შემწეობას შესთხოვდა მფარველ ღმერთს. ჰიმნს ასრულებდა გუნდი საკულტო დღესასწაულებზე.

ე. წ. „ჰომეროსისეულ ჰიმნებში“, რომელიც რამდენიმე ნაწარმოებს მოიცავს, ჩვეულებრივ, რომელიმე ღვთაების (ზევსის, დემეტრეს, ათინას, აფროდიტეს, ჰერმესის, აპოლონის და სხვ.) ცხოვრების რაიმე მომენტია მოთხრობილი. ძველი ჰიმნები საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისაგან მოცულობით. ზოგი მათგანი ხუთსა და მეტ სტრიქონს შეიცავს, ზოგი ათტაეპიანია.

შემდეგი დროის ჰიმნებში, როგორც ინდივიდუალური შემოქმედების ნიმუშებში (კალიმაქეს, პესიოდესა და სხვათა ჰიმნები), უფრო ამბავია წარმოსახული, ვიდრე პოეტის საკუთარი შეგრძნებები, საკუთარი განწყობილებები.

ჰიმნმა განსაკუთრებული გავრცელება პოვა ქრისტიანულ ლიტერატურაში. აქ მთელი დარგიც კი ჩამოყალიბდა ჰიმნოგრაფიის სახით.

ახალ დროში იქმნება ჰიმნის ახალი სახეობა, ე.წ. სახელმწიფო ჰიმნი. ეს უკანასკნელი ოფიციალურად დაკანონებულ პატარა მოცულობის საზეიმო (სასიმღერო) ლირიკულ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

ელეგია. ელეგია სევდის, მწუხარების გამომხატველი ლირიკული ნაწარმოებია. თვით ამ სევდის, მწუხარების გამომ-

წევრ მიზნებსა და კონკრეტული შინაარსის ხასიათს მნიშვნელობა არა აქვს ელევგის არსებობისათვის. ეს ჟანრი არც რაიმე კომპოზიციურ საზღვრებს უკავშირდება. ა. ჭავჭავაძის „გოგჩა“, ნ. ბარათაშვილის „სული ობოლი“, ი. ჭავჭავაძის „ელევგია“, გ. ტაბიძის „მითხარი ნანა“ სხვადასხვა თემატურ მოტივს წარმოსახავს და გარეგანი აგებულებითაც (სტროფიკა, რიტმი) მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ყველა მათგანი ელევგის ჟანრს განეკუთვნება.

ელევგია ლირიკულ ნაწარმოებთა ერთ-ერთი უძველესი სახეობაა. თავდაპირველად ძველ ბერძნულ პოეზიაში ელევგია ეწოდება როგორც ნაღვლიანი, ისე მხიარული განწყობილების გამომხატველ ნაწარმოებს. შემდგომში ელევგის არსებით ნიშნად მხოლოდ სევდის, მწუხარების გამოხატვა იქცა.

ზოგჯერ ჟანრს უწოდებენ სონეტს, მუხამბაზსა და ტრიოლეტს. ეს შეცდომაა. ისინი გვეკლნიებიან ლირიკულ ნაწარმოებთა თავისებურ კომპოზიციურ ფორმებად. მათ ამ თავისებურებას არავითარი პირდაპირი კავშირი არა აქვს მათ ჟანრობრივ ხასიათთან. მაგალითად, სონეტის სტროფული წყობით შეიძლება გამოიხატოს ნებისმიერი გრძნობა. შექსპირისა და ზოზე მარია დე ჰერელდას სონეტების უმეტესობა ელევგიებია. ამ კომპოზიციურ ფორმებს ზოგი მკვლევარი სალექსო სქემებს უწოდებს. არც ეს შეხედულებაა სწორი, რადგან აქ, უწინარეს ყოვლისა, გარკვეულ სტროფულ წყობასთან, სისტემასთან გვაქვს საქმე. ამიტომ, როგორც ვთქვით, უფრო სწორი იქნებოდა მათთვის გვეწოდებინა ლირიკულ ნაწარმოებთა თავისებური კომპოზიციური ფორმები, რომლებშიც კონდენსირებულადაა გამოხატული პოეტის განცდები და შეხედულებები ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენებზე.

ეპიგრამა. ეპიგრამა სატირული ასპექტის მცირე ფორმის ლირიკული ნაწარმოებია. მასში მოცემულია რომელიმე კონკრეტული პიროვნების (ზოგჯერ საზოგადოებრივი მოვლენის) უარყოფითი წარმოსახვა მკაცრი დაცინვით.

ეპიგრამების პირველ კლასიკოსად ითვლება რომელი პოეტი მარციალი (I საუკუნე). ეპიგრამა განსაკუთრებით პოპულარული გახდა აღორძინების ეპოქაში.

ქართულ ლიტერატურაში ეპიგრამის ნიმუშებია ი. ჭავჭავაძის „გამოცანები“ და „კიდევ გამოცანები“, რომლებშიც პირდაპირ არ არიან დასახელებული პიროვნებანი, მაგრამ მწერლის თანამედროვე მკითხველი ადვილად ხვდება, ვინ იგულისხმებოდა ამ ნაწარმოებებში.

სატირა. სატირული ლირიკული ნაწარმოებების ნიშანდობლივი თვისებაა არა რომელიმე კერძო პიროვნების (ეს ეპიგრამის სფეროში შედის), არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერ მოვლენათა დაცინვა, გაკილვა და უარყოფა. მხატვრული წარმოსახვის ეს ხერხი ჟანრული თავისებურების ერთადერთ პირობად მხოლოდ ლირიკაში გვევლინება, რაც ამ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა თავისებურებით აიხსნება.

სატირული ლირიკის კლასიკური ნიმუშები ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულ ლიტერატურაში გვხვდება არქილოქეს სუსხიანი იამბების სახით. ეს ჟანრი ფართოდაა წარმოდგენილი ლუცილიუსისა (ძვ. წ. II ს.) და პორაციუსის (I ს.) შემოქმედებაში. სატირულმა ლირიკამ ანტიკურ ეპოქაში განვითარების უმაღლეს დონეს მიღწია იუვენალის შემოქმედებაში (65 - 127 წწ.).

ახალი დროის ევროპულ ლიტერატურაში ცნობილია ბაირონის, ბერანქეს, ჰაინეს, პიუგოს სატირული ლირიკა. ქართულ ლიტერატურაში სატირული ლირიკის ნიმუშებია ი. ჭავჭავაძის „ხმა სამარიდამ“, „ბედნიერი ერი“, „რა ვაკეთეთ, რას ვმვრებოდით“, აკ. წერეთლის „აქელაციის მცოდნე“, „ღამურა“ და სხვ.

საკუთრივ ლირიკა. საკუთრივ ლირიკა ლირიკულ ნაწარმოებთა აბსოლუტურ უმრავლესობას მოიცავს. იგი არ იზღუდება რაიმე თემატიკურ-შინაარსობრივი განსაკუთრებულობით. მის სფეროში შემაჯალ ნაწარმოებებში წარმოსახულია პოეტის შეგრძნებები, განწყობილებები, შეხედულებები ცხოვრების რაიმე მოვლენაზე, ფიქრები, ერთი სიტყვით, შემოქმედის გრძნობისა და განცდების სფერო, საერთოდ, სულიერი სამყარო. მაგალითად,

პარიზის კომუნის გამო დაწერილ ი. ჭავჭავაძის ცნობილ ლექსში წარმოსახულია არა კომუნის დაცემის ამბები, არამედ ამ ფაქტით პოეტში აღძრული ფიქრები და განწყობილებანი. გ. ტაბიძის ლექსებში „გემი დალანდი“, „დროშები ჩქარა“, „რევოლუციური საქართველოს“, კონკრეტული ისტორიული მოვლენების სუბიექტირებულ-ემოციური წარმოსახვა გვაქვს მოცემული. ამავე პოეტის ისეთ ლირიკულ ნაწარმოებში კი, როგორცაა „მე და ლამე“, განცდებისა და განწყობილებების კონკრეტული საფუძველი არ ჩანს, ე.ი. არ ვიცით, რამ გამოიწვია პოეტის სულიერი მარტოობა.

საკუთრივ ლირიკას განეკუთვნება სიმღერა. ამ სახელწოდებით ცნობილ ლირიკულ ნაწარმოებებში წარმოსახულია პოეტის ოპტიმისტური განწყობილებანი, ჯანსაღი, მებრძოლი სულისკვეთება. სიმღერა, როგორც საკუთრივ ლირიკის ერთ-ერთი სახეობა, რაიმე კომპოზიციური თავისებურებით არ ხასიათდება.

სიმღერა გვხვდება ი. ჭავჭავაძის, ი. ევდოშვილისა და სხვათა პოეზიაში. იგი განსაკუთრებით ფართოდაა წარმოდგენილი ვაჟა ფშაველას შემოქმედებაში.

ლირიკულ-ეპიკური ძანრები

ბალადა. ბალადა მცირე ფორმის ისეთი ნაწარმოებია, რომლის ნიშანდობლივი თვისებაა ამბის ლირიკული თხრობა. აქ ამბისა და მის მიმართ მწერლის დამოკიდებულების ერთობლივ უშუალო განსახილველსთან გვაქვს საქმე.

ბალადის შინაარსი მრავალფეროვანია. შესაძლებელია საფუძვლად დაედოს ლეგენდა, ხალხური გადმოცემა, ისტორიული ამბავი; შინაარსის თავისებურების მიხედვით ერთმანეთისაგან გამოყოფენ ბალადის ფილოსოფიურ, პატრიოტულ და ფსიქოლოგიურ სახეებს.

ბალადა წარმოიშვა შუა საუკუნეებში. მას საფუძვლად დაედო რეფრენიანი ხალხური საცეკვაო სიმღერა სიყვარულის შესახებ; ეს სიმღერა პროვანსიდან გავრცელდა იტალიაში, ხოლო აქ მისი ტექსტის საფუძველზე შეიქმნა ბალადის პირველი ნიმუშები, რომლებიც სამი სტროფისაგან შედგებოდა.

ძველ ბალადაში, ჩვეულებრივ, მოთხრობილი იყო უიმედო სიყვარულის, შურისძიებისა და სხვა მძაფრი დრამატული შინაარსის ამბავი. მომდევნო საუკუნეებში ბალადა ვრცელდება ევროპის სხვა ქვეყნების (ინგლისი, იტალია, გერმანია) ლიტერატურაში. იგი უაღრესად პოპულარულ ფანრად აქციეს რომანტიკოსებმა.

ქართულ ხალხურ პოეზიაში ბალადის კლასიკური ნიმუშებია „ამბავი ვეფხისა და მოყმისა“ და „თავფარავნელი ჭაბუკი“, ქართულ ლიტერატურაში კი — ი. ჭავჭავაძის „ბაზალეთის ტბა“, რ. ერისთავის „ქალიაყვანა“, გ. ქუჩიშვილის „ჯაჭვის ხიდი“, ოთ. ჭვლიძის „დროშების დაბადება“, „პირველი წერილი ომიდან“, „ბარაკონი“ და სხვ.

ლირიკული პოემა. ლირიკული პოემის არსებით ნიშანს წარმოადგენს უშუალოდ არა თვით მოვლენის წარმოსახვა, არამედ მისი ლირიკული აღწერა, შეფასება, დახასიათება, მის შესახებ ვრცელი მსჯელობა. ამის გამო ამ ჟანრის ნაწარმოები უშუალო წარმოდგენას გვიქმნის როგორც მოვლენაზე, ისე მისდამი პოეტის დამოკიდებულებაზე, ე.ი. პოეტის სულიერ სამყაროზე. ლირიკულ პოემას, არსებითად, პერსონაჟი არ ჰყავს (შეიძლება იგი მხოლოდ დასახელებული იყოს), მისი ერთადერთი ნამდვილი პერსონაჟი თვით პოეტია.

ლირიკული პოემა XIX საუკუნის ლიტერატურაში ჩნდება. ქართულ ლიტერატურაში ამ ჟანრის ნიმუშებია ი. ჭავჭავაძის „აჩრდილი“, გ. ტაბიძის „ჯონ რიდი“, „აკაკი წერეთელი“, ი. აბაშიძის „წულუკიძის სიკვდილი“, გ. აბაშიძის „შავი ქალაქის გაზაფხული“, ოთ. ჭვლიძის „ჩემი მაგნიტური არე“, შ. ნიშნიანოძის „აქილევსის ქუსლი და ფარი“ და სხვ.

ღრამატული ქანრები

ტრაგედია. ტრაგედია ჩაისახა საბერძნეთში ძველი წელთაღრიცხვის VI – V საუკუნეებში. მისი წარმოშობა დაკავშირებულია ღვთაება დიონისეს ღღესასწაულთან, რომელზეც ხდებოდა თხის მსხვერპლად შეწირვა. ამ ღღესასწაულზე გუნდი მღეროდა დითირამბებს და ინსცენირებული იყო დიონისეს სიკვდილი და დატირება. შემდგომში ამ საკულტო-მითოლოგიური ცერემონიალიდან ჩამოყალიბდა თეატრალური სანახაობის განსაკუთრებული სახეობა, რომლის ლიტერატურულ საფუძველს, მისი ისტორიული საწყისის შესაბამისად, ტრაგედია ეწოდა („ტრაგოს“ – თხა, „ოდე“ – სიმღერა).

ღრამატული ჟანრები ერთმანეთისაგან განსხვავდება წარმოსახული სინამდვილისა (თემატიკისა) და თვით წარმოსახვის ხასიათის მიხედვით. ამ თავისებურებათა მთლიანობა ტრაგედიაში იხატება ტრაგიკული კონფლიქტის მომცველი სიუჟეტისა და ამბლლებული ტრაგიკული ხასიათების განსახიერებით. ამიტომ აქ, უპირველეს ყოვლისა, ნაჩვენებია მძაფრი წინააღმდეგობანი (დიდ დაბრკოლებებთან შეჯახება), დადებითისა და უარყოფითის (კეთილისა და ბოროტის) შეურიგებელი ბრძოლა, ძლიერი სულიერი ღელვა და ტანჯვა, დიდი უბედურება და მსხვერპლი, კატასტროფული მარცხი.

თვით საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ტრაგიკულს განაპირობებს ის ისტორიული წინააღმდეგობანი, რომლებიც კაცობრიობის განვითარების პროცესში ბუნებრივად იბადება ძველსა და ახალს შორის და იწვევს მასობრივ ტანჯვას; მსხვერპლს, მწუხარებას. დაუსრულებლად მრავალფეროვანი შინაგანი კონტრასტები და კონფლიქტები გარდუვალად წარმოშობს ადამიანებს, რომლებიც თავდადებით იბრძვიან სიმართლისათვის, ადამიანისათვის, მაღალი გრძნობების დასაცავად. ისინი, მოწინააღმდეგე ძალების სიძლიერის გამო, თუმცა იღუპებიან ან მარცხდებიან, მაგრამ, ასეთი ინდივიდუალური ზვედრის მიუხედავად, მაინც ცხოვრების ჯანსაღ ტენდენციებს განამტკიცებენ. ტრაგედია ასეთ ადამიან-

ბსა და ბრძოლებს წარმოსახავს. ასეთია ჰამლეტი თავისი ფილოსოფიითა და თავგანწირვით; ოტელო, რომელსაც მთელი არსებით სძაგს სიცრუე და უნდობლობა; რომეო და ჯულიეტა — ეს უმწიკვლო სიყვარულის ცეცხლით გულანთებული წყვილი, უღმობლად დაფერფლილი მსხვერპლნი ტრადიციისა; ოდიპოსი — ჭეშმარიტებისათვის მებრძოლი და საშინელი ბედის მქონე ადამიანი; კატერინა — უფლებისათვის ბრძოლაში გაწამებული ქალი და არაერთი სხვა პერსონაჟი საყოველთაოდ ცნობილი ტრაგედიებისა.

ტრაგედიის კომპოზიცია მოქმედების რთულ განვითარებას ემყარება, ხოლო თვით ეს მოქმედება გვევლინება როგორც უაღრესად მძაფრ, ტრაგიკულ სიტუაციათა სისტემა. პერსონაჟები კი, როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი, ჩვეულებრივ, ძლიერი, მტკიცე ხასიათის არიან. თავისთავად ცხადია, უამისოდ არც გვეჩვენოდა კონფლიქტების ის სიმწვავე და ღრმა დრამატიზმი, რასაც კატასტროფისაკენ მიჰყავს დაპირისპირებული ძალები. გარდა ამისა, მოწინავე, დადებითი იდეალების მატარებელი ძალების მიზანსწრაფვა, ხოლო რეაქციული ძალების ბოროტება და სიმდაბლე მულაენდება პირდაპირ, აშკარა ურთიერთდაპირისპირებით. აქ ორივე მხარე ცხადადაა გამოკვეთილი. მათ ღრმად სწამთ თავიანთი მოქმედების სისწორე, რის გამოც ბოლომდე ერთგულნი რჩებიან საკუთარი მიზანსწრაფვისა, მიუხედავად მოსალოდნელი შედეგის სიმძიმისა.

ბოროტებასთან ბრძოლაში ტრაგედიის გმირი გაივლის ფიზიკური და სულიერი გამოცდის რთულ ფაზებს, რაც იწვევს დიდ ტანჯვას, წამებას და ხშირად სიკვდილსაც. ბ. ბელინსკის თქმით: „ტრაგედიის იდეას უერთდება საზარელი, საშინელი მოვლენის, საბედისწერო დასასრულის იდეა. გერმანელები ტრაგედიას უწოდებენ სამწუხარო სანახაობას, Trauerspiel, — და ტრაგედია მართლაც სამწუხარო სანახაობაა! თუ სისხლი და გვამები, ხანჯალი და საწამლავი მისი მუდმივი ატრიბუტები არ არის, მისი დასასრული მაინც ყოველთვის არის გულის უძვირფასესი იმედების დამსხვრევა, მთელი ცხოვრების ნეტარების

დაკარგვა. აქედან წარმოსდგება კიდევ ტრაგიკიის შემაზრზენი სიდიადე, მისი უზარმაზარი გრანდიოზულობა¹.

ასეთი მძიმე და სამწუხაროა ოტელოსა და ჰამლეტის, რომეოსა და ჯულიეტას, ოიდიპოსის გზა. ისინი შეუპოვრად იბრძვიან პიროვნული კეთილშობილებისა და ჭეშმარიტების დასაცავად. ჩვენი თანაგრძნობა და სიმპათია მათ მიმართ გამოძახილია მათი ქცევისა და მოქმედების სამართლიანობისა, მათი ამალღებული კეთილშობილებისა, ჭეშმარიტი ადამიანური გრძობებისა და მისწრაფებებისა. ამიტომ, როცა ბოროტი ძალები ან სხვა ხელისშემშლელი გარემოება სერიოზულ დაბრკოლებად აღიმართება ამ გმირთა წინაშე, ჩვენც განვიცდით ამას. ერთი სიტყვით, ტრაგიკული გმირი მკითხველის თუ მაყურებლის თანაგრძნობითაა გარემოსილი, ხოლო ყველაზე უფრო მკვეთრად ეს ვლინდება პიესის ფინალში, როცა გმირის მიზნების, მისწრაფებების მარცხის მოწმე ვხდებით. და პირიქით, როცა ვხედავთ, თუ როგორ ქსოვს იაგო ინტრიგის ქსელს ოტელოს გარშემო, როგორ აწვეთებს შხამს კეთილი მავრის სპეტაკ გულში და აღუძრავს საბედისწერო იჭვს სულზე უტკბესი და უძვირფასესი ადამიანის — დეზდემონას მიმართ, ჩვენ ზიზღით ვიმსჭვალებით იაგოსადმი, რომელსაც სურს დალუპოს მაღალი სულიერი თვისების მატარებელი ადამიანები, ჩაკლას კეთილშობილური გრძნობა. ოტელოს გულწრფელად სწამს იაგოსი, ენდობა მას. იაგოს ბოროტი ხლართი იმდენად შენიღბულია, რომ იგი მხოლოდ ჩვენთვის, მაყურებლისათვის არის ცნობილი და ამიტომ გვიჩნდება უნებლიე სურვილი, ფარდა აეხადოს იაგოს მზაკვრობას და ცილისწამებისაგან გადარჩეს დეზდემონა, ხოლო მისი უდანაშაულოდ დასჯა კი უფრო აძლიერებს ჩვენს სიძულვილს ბოროტებისადმი.

ასევე მტკივნეულად განვიცდით ოიდიპოსის ბედს, ჰამლეტისა და ოფელიას, რომეოსა და ჯულიეტას ტანჯვას. ეს თანაგრძნობა ტრაგიკული კონფლიქტის განვითარების პროცესში თანატან-

¹ ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ. I, გვ. 415-416.

ჯვამი გადადის. მაგრამ ეს არის მანც არსებითად განსხვავებული თანატანჯვა ამავე გრძნობის იმ სახეობისაგან, რომელსაც სინამდვილის ანალოგიური მოვლენები იწვევს ადამიანში. ამის მიზეზი მხატვრული წარმოსახვის თავისებურებაა, რომლის სპეციფიკურ დანიშნულებას წარმოადგენს ესთეტიკური სიამოვნების აღძვრა. ტრაგედიის თავისებურება კი ამ მხრივ იმაში მდგომარეობს, რომ აქ „საჭიროა ვეძიოთ არა ყოველგვარი, არამედ მისთვის შესაფერისი სიამოვნება“,¹ კერძოდ, სიამოვნება, რომელიც „შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენების“ ასახვიდან გამომდინარეობს.² ეს არის ტრაგედიის ჟანრული თავისებურების საფუძველი. მართალია, ასეთი მოვლენების წარმოსახვა სხვა ჟანრებშიც გვხვდება (მაგალითად, რომანსა და სხვა ეპიკურ ჟანრებში), მაგრამ ეს არ შეადგენს მათ აუცილებელ ნიშანს.

ისტორიულად ტრაგედიამ გარკვეული ცვლილება განიცადა როგორც თემატურ-სიუჟეტური, ისე კომპოზიციური თვალსაზრისით. ამ მხრივ მკვეთრად განსხვავდება ურთიერთისაგან ძველი და ახალი ტრაგედია. ძველ ტრაგედიებში გმირთა მთელ მოქმედებას განაპირობებს ბედისწერა, ფატუმი; იგია მათი გარდაუვალი დაღუპვის მიზეზი.

ბედისწერასთან ბრძოლაში ანტიკური ტრაგედიის გმირები გვიჩვენებენ არაჩვეულებრივ სულიერ სიძლიერეს, მაგრამ მათი მოქმედება მანც შეზღუდულია აღნიშნული მითოლოგიური საწყისის გამო. ამასთან, ძველ ტრაგედიაში მტკიცედ იყო დაცული მოქმედ გმირთა ე.წ. იერარქიის პრინციპი (მოქმედ პირებად აუცილებლად მეფეები და გმირები იყვნენ) და აბსოლუტური ჟანრობრივი სიწმინდე (წმინდა ტრაგიკულობა).

ახალ ტრაგედიაში, რომლის პრინციპები კლასიკური სახით შექსპირის შემოქმედებაში ყალიბდება, უკვე ირღვევა ძველი ნორმები. აქ წარმოსახულია რეალური ცხოვრებისეული კოლი-

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. 29.

² იქვე, გვ. 23.

ზიები: გმირთა მოქმედებას განსაზღვრავს ობიექტური სინამდვილე და არა ფაქტუმი. ამის შედეგად ტრაგედია უფრო ცხოვრებისეული გახდა, უფრო ღრმად დაუკავშირდა რეალური საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროს. ამის შესაბამისად ძალა დაკარგა ადრინდელმა კომპოზიციურმა რეგლამენტაციამ, დაირღვა ე.წ. ჟანრობრივი სიწმინდე (ტრაგედიაში შეიჭრა კომიკური ელემენტებიცა და მოტივებიც).

ტრაგედიის კლასიკური ნიმუშებია სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, „ანტიგონე“, კორნელის „სიდი“, შექსპირის „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „მეფე ლირი“, პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“, ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ და სხვ.

კომედია. კომედიაც უძველესი დრამატული ჟანრია. იგიც კლასიკური სახით ჩამოყალიბდა საბერძნეთში ჩვენს ერამდე V საუკუნეში. ამასთან, მის წარმოშობასაც მკვლევრები, ტრაგედიის მსგავსად, ძველ ბერძნულ საკულტო-მითოლოგიურ დღესასწაულს, კერძოდ, ღვთაება დიონისესადმი მიძღვნილ ცერემონიალს უკავშირებენ. ამ საზეიმო სვლას თან ახლდა მხიარული სიმღერები და ცეკვები. თვით ტერმინი კომედია ნიშნავს მხიარულ მსვლელობას, სიმღერას საზეიმო სვლით („კომოს“ — საზეიმო სვლა, „ოდე“ — სიმღერა). ამ სიმღერათა ტექსტი წარმოადგენდა ანტიკური კომედიის სათავეს.

კომედიის ასახვის საგანია საზოგადოებრივი ცხოვრების უარყოფითი მხარე, მანკიერებანი, „მდარე ადამიანები“ (არისტოტელე), ყოველივე ის, რაც ხელს უშლის საზოგადოების წინსვლას, ეწინააღმდეგება მის ჭეშმარიტ იდეალებს. მაგრამ ყველაფერი ეს კომედიაში ისახება „არა მთელი სიავის მიხედვით“, არამედ სასაცილო თვისებათა მიხედვით, სასაცილო სიტუაციებისა და ხასიათების სახით. ამას ადასტურებს კომედიოგრაფიის მთელი ისტორია ანტიკური ეპოქიდან დღემდე (ჯერ კიდევ არისტოფანე თავის კომედიებში „ბაყაყები“, „ღრუბლები“, „ზავი“ და სხვა, დასცინოდა იმდროინდელი ათენის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების მანკიერებას; მოლიერმა „ტარტიუფში“, „მიზანთროპსა“ და სხვა ქმნილებებში განასახ-

იერა ბურჟუაზიის ბიწიერება, ეგოიზმი და კარიერიზმი, სიბუნწე და მიზანთროპია; გოგოლმა „რევიზორში“ ნილაბი ახადა მაშინ-დელი რუსეთის დაცემულობას; პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ მხილვებულა მედროვე, კარიერისტი ადამიანის უნიადაგობა და ა.შ.).

მართალია, კომედია უარყოფითის უარყოფის გზით განამტკიცებს დადებით იდეალს, მაგრამ, ცხადია, ემპირიულად მოცემული უარყოფითი, მანკიერი მოვლენა თუ ადამიანური ხასიათი თავისთავად კომიკური წარმოსახვის მხოლოდ შესაძლებლობას შეიცავს. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რა კუთხით მიუდგება სინამდვილის ამ ფაქტს დრამატურგი, ე.ი. მთავარია განსახოვნების ასპექტი. თუ უარყოფითი მოვლენის შეუსაბამობანი ისე არის წარმოსახული, რომ მანკიერება ჩვენს წინაშე წარმოდგება მთელი თავისი სიავისა და ბოროტების მიხედვით, უძლეველად, საშიშად, ტანჯვის გამომწვევი მოქმედების სახით, იგი არ იქნება კომიკური. კომედიისათვის ნიშანდობლივია უარყოფითი მოვლენებისა და ხასიათების სასაცილო განსახიერება, ე.ი. უარყოფითი უარყოფილია სიცილის საშუალებით. სიცილი აქ კრიტიკის ფორმად გვევლინება. ამასთან, როგორც ყოველგვარი სასაცილო არ შედის კომიკურის სფეროში, ასევე ყოველნაირი კომიზმი ვერ განსაზღვრავს კომედიის ჟანრულ სპეციფიკას. კომიკური სიტუაციები არსებობს ტრაგედიასა და დრამაშიც, მაგრამ ისინი ისევე ვერ არღვევენ ამ ჟანრთა საზღვრებს, როგორც ტრაგიკული და სერიოზული ელემენტები — კომედიის ჟანრობრივ თავისთავადობას. სიცილს კომედიაში სულ სხვა ფუნქცია აკისრია: იგი კონფლიქტებისა და ხასიათების განვითარების პროცესის აუცილებელ, არსებით თვისებას წარმოადგენს. მამასადამე, კომიკური აქ დომინანტურია და გვევლინება სიტუაციათა გარკვეულ სისტემად.

კომიკური ხასიათები მეტწილად მშიშრები და გაუბედავები არიან, ხოლო მათი წარმატება ატარებს დროებით ხასიათს და მოპოვებულია არა ვაჟაკური, სახელოვანი, პირდაპირი ბრძოლის გზით, არამედ თვალთმაქცობითა და თაღლითობით. მათი მო-

ქმედება უკიდურესად პრეტენზიულია და შენიღბული. მათთვის არ არსებობს მაღალი ადამიანური მიზნები, სიტუაციათა განვითარება კი ან მხიარულ დასასრულს, მშვიდობიან ფინალს გულისხმობს, ან მარცხს (სინამდვილისა და სიმართლის სრულ აღდგენას), მაგრამ არა ისეთი კატასტროფული შედეგის მომტანს, როგორც ეს ტრაგედიისათვის არის ნიშანდობლივი.

რაც შეეხება კომედიის დადებით პერსონაჟს, ის ყოველთვის არ გვხვდება აქ, ხოლო როცა გვხვდება, მის მიმართ ჩვენი თანაგრძნობა არაა ისეთი ღრმა, როგორც ტრაგიკული გმირის მიმართ. ეს იმიტომ, რომ კომედიაში დადებითი გმირისადმი დაპირისპირებული კომიკური პერსონაჟები არ წარმოადგენენ ისეთ საშიშ ძალას, რომლის დაძლევა შეუძლებელი იყოს. პირიქით, აქ თავიდანვე გამოსჭვივის უარყოფითი გამოვლენისა და დამარცხების სიმპტომები. როგორც ითქვა, მანკიერება რომ კომედიაში დაუძლეველ ძალად წარმოადგეს, მაშინ სასაცილოც აღარაფერი იქნება, რადგანაც ის, რაც ძლიერია და საშიში, სიცოცხლს ვერ გამოიწვევს, კომიკურ სიტუაციებს ვერ შექმნის. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს, კომიკური უწყინარ მანკიერებას წარმოსახავდეს. ყოველი მანკიერება, რომელსაც კომედია განასახიერებს, ნამდვილად ბოროტია, რაც ხელს უშლის ცხოვრების წინსვლას. ადამიანების კეთილ საქმეებსა და ნორმალურ ცხოვრებას. ეს კარგად ჩანს გოგოლის „რევიზორსა“ და მოლიერის „ტარტიუფში“, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინებასა“ და პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“. მაგრამ იგი მაინც უფრო ადვილად დასაძლევია წინააღმდეგობაა, ვიდრე ის დაპირისპირებანი, რომელთაც ტრაგედია წარმოსახავს.

არსებობს კომედიის ორი სახეობა: მდგომარეობის კომედია და ხასიათების კომედია. პირველი, უპირატესად, ხასიათდება მდგომარეობის კომიზმით, ე.ი. ისეთი სიტუაციების წარმოსახვით, რომლებიც კონფლიქტებისა და ხასიათების განვითარების უშუალო ლოგიკურ შედეგს არ წარმოადგენს. ამიტომ ასეთი კომედიებისათვის, არსებითად, გარეგნული კომიზმია ნიშანდობლივი, ხოლო ხასიათები სქემატურია და ინდივიდუ-

ალობას მოკლებული (ასეთია ყველა მცირე ფორმის კომიკური ნაწარმოები — ფარსი, ნიღბების კომედია და სხვ.).

ხასიათების კომედია გაცილებით უფრო ღრმაა. იგი აგებულია კონფლიქტებისა და ხასიათების თანამიმდევრული განვითარების საფუძველზე. აქ ხასიათები სავსებით გამოკვეთილია, ინდივიდუალიზებულია და ნაჩვენებია გარემოსთან მიმართებაში. რასაკვირველია, კომედიის ეს სახეობანი არ უნდა წარმოვიდგინოთ ურთიერთისაგან აბსოლუტურად განსხვავებულ მოვლენებად; ხასიათების კომედიაში, როგორც უფრო მაღალ ფორმაში, მოცემული გვაქვს მდგომარეობის კომიზმის ცალკეული ელემენტებიც (ფარსის, ნიღბების კომედიის სახეები და ა.შ). მდგომარეობის კომედიებიც, თუმცა უაღრესად შეზღუდული სახით, მაგრამ მაინც მოიცავს ხასიათების კომედიის ელემენტებს.

ღრამა. ღრამა, როგორც ჟანრი, შედარებით ხანმოკლე ისტორიის მქონეა. იგი აღმოცენდა მე-18 საუკუნის დასავლეთ ევროპაში. მისი წარმოშობა განაპირობა იმდროინდელმა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა ვითარებამ, კერძოდ, მესამე წოდების სოციალურმა და ესთეტიკურმა იდეალებმა. ეს იდეალები, კლასიციზმის ლიტერატურული ნორმების წინააღმდეგ, მოითხოვდა დრამატურგიაშიც სრული სახით წარმოსახულიყო გარდამავალი პერიოდის სოციალური კოლიზიების მრავალფეროვნება, უბრალო ადამიანი, უტიტულო მოქალაქეები თავიანთი მაღალი მორალური თვისებებით.

ღრამის ასახვით-ესთეტიკური სპეციფიკური ნიშნების შემუშავებაში დიდი როლი ითამაშეს დიდრომ და ლესინგმა, რომლებმაც შექმნეს ამ ჟანრის თეორიაცა და პირველი კლასიკური ნიმუშებიც (დიდროს „უკანონო შვილი“, ლესინგის „ნათან ბრძენი“, „ემილია გალოტი“ და სხვ.).

ღრამის ჟანრობრივი თავისებურების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. ზოგი მკვლევარი ღრამას მიიჩნევს კომედიისა და ტრაგედიის უბრალო შერწყმად, რის გამოც ეშვქვეშ აყენებს მის ჟანრულ თავისთავადობას. მაგრამ ეს არ არის სწორი. ღრამა, მისი სინთეტიკური საწყისის მიუხედავად,

მკვეთრად ჩამოყალიბებული ჟანრული საზღვრებით, სპეციფიკით ხასიათდება, რაც გარკვევით მიჯნავს მას როგორც ტრაგედიისაგან, ისე კომედიისაგან.

დრამაში, ტრაგედიისაგან განსხვავებით, წარმოსახება ყოველდღიური ცხოვრების კოლიზიები, ადამიანთა ჩვეულებრივი ოჯახური თუ საზოგადოებრივი კონფლიქტები და წინააღმდეგობანი. დრამის გმირები არიან უბრალო ადამიანები, რომელთაც აქტიური მოქმედების უნარი შესწევთ. თავიანთი მიზნისათვის ბრძოლაში ისინი მრავალ დაბრკოლებას სძლევენ და ზოგჯერ იღუპებიან კიდევ. მიუხედავად ამისა, ისინი არ არიან ისეთი განსაკუთრებული საკაცობრიო მიზნებისა და იდეალებისათვის მებრძოლი, ძლიერი ნებისყოფისა და ვნებების მატარებელი ხასიათები, როგორც ტრაგედიის პერსონაჟები. ამიტომ აქ მოქმედება არ ვითარდება ისეთი შინაგანი ტრაგიზმით, მძაფრი, შიშისა და თანატანჯვის აღმძვრელი წინააღმდეგობებით, როგორც ეს ტრაგედიაშია.

ტრაგიკული გმირისაგან განსხვავებით, დრამის გმირი არ იტანჯება ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებით, არც უჩვეულო მიზნებს ისახავს. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს, საერთოდ, დრამაში გამორიცხული იყოს დიდი საზოგადოებრივი შინაარსის მქონე მოვლენების წარმოსახვა. დრამის გმირიც იბრძვის მაღალი მიზნებისათვის, ისლართება წინააღმდეგობებში, საიდანაც უმეტესად თავს აღწევს საკუთარი უნარის წყალობით ან მარცხდება. მაგრამ, ამავე დროს, ამ გმირის მოქმედებასა და ქცევაში ჩვენ ვხედავთ ჩვეულებრივ მოქმედებასა და ქცევას, რომელიც დამახასიათებელია არა „რჩეულთათვის“, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანისათვის. ამასთან, თვით წარმოსახული კონფლიქტიც ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული ფაქტია. სწორედ ამიტომ არის, რომ დრამა ხასიათდება გაცილებით მეტი კონკრეტულობით, უფრო სიახლოვით ცხოვრებასთან, ვიდრე ტრაგედია. ამ გარემოებას ჯერ კიდევ ვ. ჰიუგომ გაუსვა ხაზი, როცა აღნიშნა — დრამის თავისებურება ეს მისი რეალობააო. მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ტრაგედიასა და კომედიაში

გამორიცხულია ცხოვრებისეული სიმართლის წარმოსახვა, ე.ი. როცა ხაზს ვუსვამთ დრამის ცხოვრებასთან, რეალობასთან სიახლოვეს, მას, ამ მხრივ, კომედიასა და ტრაგედიას კი არ ვუპირისპირებთ, არამედ უბრალოდ ვახდენთ იმ ცნობილი ფაქტის კონსტატაციას, რომ დრამაში სინამდვილე განსახიერებულია, თუ შეიძლება ითქვას, უფრო უშუალოდ, ვიდრე ტრაგედიაში. სწორედ ამ აზრით ამბობენ, რომ დრამაში ყველაფერი ზომამდე უბრალოა, ცხოვრებისეულად ჩვეულებრივიაო. თუმცა ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს, დრამაში წარმოსახული სინამდვილე ემპირიულის იდენტური თუ ნატურალისტური ასლგადაღება იყოს. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დრამაში, ტრაგედიასთან შედარებით, მოქმედება ნაკლებად ექსპრესიულია. ხშირად გვხვდება კონფლიქტგარეშე სიტუაციებიც და ისეთი დიალოგებიც, სადაც მოცემულია აღწერითი მომენტები, რაც ანელებს მოქმედების განვითარებას. ჰეგელი შენიშნავდა, რომ დრამაში კომიკური და ტრაგიკული, ეს ორი პოლარული მხარე, მორიგებისაქენ მიისწრაფვის და ქმნის ერთ კონკრეტულ მთელს.

დრამაში დაპირისპირებულ ძალთა ურთიერთშეჯახება თანდათანობით, შედარებით მშვიდად, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მზადდება. ტრაგედია ამ მხრივ განსხვავებულია: მასში მოქმედება მიმდინარეობს განსაკუთრებული დაძაბულობით, იგი ვერ იტანს ხანგრძლივ ანესთეზიას, დაყოვნებას. აქ თითქმის დასაწყისიდანვე დრამატული მოქმედება ექსპრესიულია, ყველაფერი კონცენტრირებულია დაპირისპირებულ მხარეთა ურთიერთგამომრიცხველი კოლიზიების გარშემო და ელვის სისწრაფით მიეჭანება კატასტროფისაკენ.

რაც შეეხება კომედიისაგან განსხვავებას, დრამა, მართალია, წარმოსახავს კომიკურ ეპიზოდებსა და სიტუაციებს, მაგრამ ისინი დრამის ძირითად საგანს არ შეადგენენ. ერთი სიტყვით, ამ ჟანრში ვხვდებით სასაცილო და სერიოზული ან სამწუხარო ამბებისა და სიტუაციების მონაცვლეობას. ამიტომ იყო, რომ მას „ცრემლიან კომედიასაც“ უწოდებდნენ. ამრიგად, დრამა, რო-

660

მელიც წინააღმდეგობათა განვითარების გარკვეულ სახეობას ემყარება, არ ისაზღვრება არც ტრაგიკულ და არც კომიკურ სიტუაციათა სისტემის შექმნით. იგი უფრო შუალედური ფანრია, რომელიც გამოხატავს ცხოვრების ჩვეულებრივ კოლიზიებს და რომლის მიზანს შეადგენს საზოგადოების ყოფითი სურათის, მისი საჭირობოროტო საკითხების, ჩვეულებრივი ადამიანური განცდების ჩვენება, ცხადია, მხატვრული მეთოდის შესაბამისად.

თემატურ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით არჩევენ დრამის რამდენიმე სახეობას: საყოფაცხოვრებოს, სოციალურ-პოლიტიკურს, ფსიქოლოგიურს და ა.შ.

დრამის ნიმუშებია შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, ლესინგის „ნათან ბრძენი“, გორკის „მტრები“, ტრენიოვის „ლიუბოვ იაროვაია“, პოგოდინის „თოფიანი კაცი“, ალ. ყაზბეგის „არსენა“ და სხვ.

ვოდვეილი. ვოდვეილს უწოდებენ მსუბუქი ხასიათის კომიკურ დრამატულ ნაწარმოებს,¹ რომლის სიუჟეტი უპირატესად ეპიზოდური კომიკური სიტუაციებისაგან შედგება. ამასთან, თვით ეს სიუჟეტები განპირობებულია არა არსებითი მნიშვნელობის მქონე წინააღმდეგობებით, კონფლიქტებით, არამედ რაიმე გაუგებრობით, რომელსაც საფუძვლად უდევს გულუბრყვილობა, დაბნეულობა, გონებაშეზღუდულობა და სხვა ამგვარი ადამიანური თვისება, აგრეთვე პერსონაჟის ისეთი ნაკლი, როგორცაა პატივმოყვარეობა, ტრაბახი, თვითგანდიდება. ამის გამო აქ დრამატული მოქმედებისათვის უცხოა ის შინაგანი სიმძაფრე და იდეურ-შემეცნებითი სიღრმე, რაც კომედიისათვისაა ნიშანდობლივი. ამასთან, ვოდვეილში მთავარი აქცენტი გადატანილია მდგომარეობის კომიზმზე, რაც, თავის მხრივ, მოქმედების, კერ-

¹ ტერმინის შესახებ მკვლევარნი სხვადასხვა აზრის არიან. ზოგიერთს მიაჩნია, რომ იგი წარმოშობილია ფრანგული „Voix de Vire“-საგან, რაც ნიშნავს „ვირის (ქალაქის ნორმანდიაში) ხმას“. ზოგიც ვარაუდობს, რომ ტერმინის გენეზისი უკავშირდება „Voix de Ville“-ს, რაც ნიშნავს „ქალაქის ხმას“. მასში იგულისხმება ქალაქის დემოკრატიულ ფენებში წარმოშობილი სიმღერები, რომლებიც მწვავედ დასცინოდა, კიცხავდა სენიორებს.

ბოდ, პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების მოულოდნელი მობრუნებითა და მშვიდობიანი ფინალით ხასიათდება. დასასრულ, ვოდვეილისათვის ნიშანდობლივია მუსიკისა და ცეკვის ფართოდ გამოყენება, რის გამო იგი ახლოს დგას ოპერეტასთან.

კომედიისაგან განსხვავებით, ვოდვეილში წარმოსახულია ისეთი კონფლიქტი, რომელიც არ გამოირჩევა დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობით. აქ მანკიერებათა მხილებას არ უჭირავს ის ადგილი, როგორც დამახასიათებელია ჭეშმარიტი კომედიისათვის. ვოდვეილი, უკეთეს შემთხვევაში, უბრალო ცხოვრებისეული მოვლენისა თუ ფაქტის წარმოსახვით, ყოველდღიური ყოფითი წერილმანებით იფარგლება; ამდენად, იგი არსებითად გვერდს უვლის, არ იძლევა თანამედროვე სინამდვილის, არსებული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობის ღრმა ასახვას. ამასთან, სიუჟეტის განვითარების. ექსცენტრულობა შერწყმულია ყოფით აღწერილობასა და დეტალიზაციასთან.

რადგან ვოდვეილისეული ინტრიგა ხშირად ემყარება ანეკდოტურ, ნაკლებად დამაჯერებელ ამბებს, მას ზოგიერთი თვლის ისეთ ჟანრად, რომელიც, თითქოს, აბსოლუტურად მოკლებული იყოს ცხოვრებისეულ საფუძველს, არ წარმოსახავდეს სინამდვილეს. რა თქმა უნდა, ეს სწორი არ არის. ანეკდოტური ამბები, შემთხვევითი ეპიზოდები დაედო საფუძველად მრავალ კლასიკურ კომედიასაც (ნ. გოგოლის „რევიზორი“ და სხვ.). ამიტომ ამ მიზეზით არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ ვოდვეილი მაინც წარმოსახავს საზოგადოებრივ მანკიერებას და, რომ მას გააჩნია გარკვეული შემეცნებითი ღირებულება. მართალია, ვოდვეილებში გვხვდება ნაკლებად დამაჯერებელი, ხელოვნურად შეკოწიწებული ამბები, მაგრამ ისინი მხატვრული პირობითობის სფეროს არ სცილდებიან. მეტისმეტად დახლართული ამბები ვოდვეილში გამოყენებულია მახვილი კომიკური სიტუაციების შესაქმნელად, მოქმედების დინამიკური განვითარებისათვის. ამავე მიზანს ემსახურება სახის გროტესკული წარმოსახვა, ჰიპერბოლის ხერხი, პერსონაჟის რაიმე თვისების გაზვიადებულად წარმოდგენა.

მიუხედავად იმისა, რომ ვოდვეილი კომედიის მსგავსად ვერ წარმოსახავს მძაფრ ცხოვრებისეულ კოლიზიებს, მას მაინც შესწევს უნარი, გვიჩვენოს რომელიმე ყოფითი მოვლენა არა მხოლოდ იუმორისტულ პლანში, არამედ სატირულ ასპექტშიც. მაგრამ ორსავე შემთხვევაში განსახოვნებული ხასიათები მოკლებულია მხატვრული განზოგადების სიღრმესა და ფართო მასშტაბს. კ. სტანისლავსკის მითითებით, „ეს სატირა მაინცდამაინც დიდი ძალის არ არის, ეს არ არის სალტიკოვ-შჩედრინის გენიალური პამფლეტები, მაგრამ სატირა ვოდვეილს აკეთილშობილებს, ხშირად ხდის მას საჭირობოროტო ნაწარმოებად“¹.

რადგან ვოდვეილის კონფლიქტები არ არის აგებული მძაფრ, ურთიერთგამომრიცხველ წინააღმდეგობებსა და დაპირისპირებებზე, ამიტომ ვოდვეილის პერსონაჟების ბედისადმი მაყურებლის რეაქცია ყოველთვის მხიარულია, მიუხედავად იმისა, თუ რა „მიძიე“ სიტუაციაში იმყოფება ეს პერსონაჟი. ამ მხრივ იგი განსხვავდება არა მარტო ტრაგედიისა და დრამისაგან, რომლებშიც გმირისადმი ჩვენი თანაგრძნობა თანატანჯვის სიმაღლემდე აღის, არამედ კომედიისაგანაც, რომელშიც მაინც ვლინდება თანაგრძნობა გმირის ბედისადმი.

როგორც ითქვა, ვოდვეილის ერთ-ერთ ჟანრულ ნიშნად მიჩნეულია სასიმღერო კუპლეტები და ცეკვა. მაგრამ საჭიროა ამ აზრის ერთგვარი დაკონკრეტება, რადგანაც აღნიშნული კომპონენტები კომედიებშიც გვხვდება. საქმე ისაა, რომ კომედიაში სიმღერა და ცეკვა ყოველთვის არაა გამოყენებული, ე.ი. ისინი არ წარმოადგენენ კომედიის ძირითად (აუცილებელ) ჟანრულ კომპონენტებს, მხოლოდ რომელიმე კერძო ფაქტს უკავშირდებიან (ქორწილს, მეჯლისს და ა.შ.). რაც შეეხება ვოდვეილს, ზემოაღნიშნული კომპონენტები (როგორც ცეკვა, ისე სიმღერა) მისთვის არსებითი, ძირითადი ჟანრული ნიშნებია. ამავე დროს, როცა ვოდვეილში სასიმღერო კუპლეტებისა და ცეკვის არსებობაზე

¹ ნ. გორჩაკოვი, კ. სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები, თბ., 1962, გვ. 238.

ემსჯელობთ, აქვე უნდა გავითვალისწინოთ თვით ამ ჟანრის ტრანსფორმაციის პროცესიც, რადგანაც აღნიშნული კომპონენტები ყოველთვის არ წარმოადგენდა მის ძირითად ჟანრულ ნიშნებს. ვოდვეილის ჩასახვისა და განვითარების ადრეულ საფეხურზე ორივე კომპონენტი თითქმის აუცილებლად იყო გამოყენებული. უფრო მეტიც, ზოგიერთი ვოდვეილი პირდაპირ ცეკვით იწყებოდა. შემდგომში თანდათან შეიზღუდა ქორეოგრაფიის გამოყენების მასშტაბი; უფრო მეტად დარჩა სიმღერა, თუმცა ზოგიერთ მათგანში სასიმღერო ტექსტიც სავსებით გაქრა ან ფინალში იქნა გადატანილი. მაგალითად, ეს პროცესი ნათლად შეინიშნება გასული საუკუნის ქართული ვოდვეილების დიდ ნაწილში.

ზოგიერთი მკვლევარი უარყოფითად ეკიდება თანამედროვე დრამატურგიაში ვოდვეილის განვითარებას. რასაკვირველია, როცა დრამატურგიაში ვოდვეილის ჟანრზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში უნდა მივიღოთ ზოგიერთი განსხვავება ვოდვეილის კლასიკური ტიპისაგან. თანამედროვე ვოდვეილებში სიმღერა და ცეკვა შედარებით შეზღუდულად არის წარმოდგენილი, მაგრამ სრულიად როდია გამქრალი, ზოლო ასეთ ვითარებაში, ცხადია, შეიძლება ვილაპარაკოთ ვოდვეილის, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის, არა გაქრობაზე, არამედ მის ერთგვარ ტრანსფორმაციაზე, რაც ისტორიულად მეტ-ნაკლებად თითქმის ყველა ჟანრისათვის იყო დამახასიათებელი. ჩვენს ეპოქაში ვოდვეილები შექმნეს ვ.კატაევმა („წრის კვადრატურა“, „დასვენების დღე“), ვ. შკვარცინმა („სხვისი შეილი“), კ. ისაევმა და ა. გალიჩმა („თქვენ გეძახით ტაიმირი“), ვ. დიხოვიჩინიმ („საქორწინო მოგზაურობა“), მ. ჯაფარიძემ („იჭვიანი ქმრები“), გ. ბუნნიკაშვილმა („კი, მაგრამ“...) და სხვ.

საერთოდ, ვოდვეილმა ფართო გავრცელება პოვა ყველა ქვეყანაში, მათ შორის საქართველოშიც. კერძოდ, ცნობილია აკ. წერეთლის „ბუტიაობა“, რ. ერისთავის „დედაკაცმა თუ გაიწია, ცხრა უღელი ხარის უმძლავრესია“, „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, „პარიკმახერისას“, ზ. ანტონოვის „ხვესურთა ქორწილი“, დ. აწყურელის „რა ოინია?“ და სხვ.

ფარსი. ფარსი მცირე ფორმის კომიკური დრამატული ჟანრია, რომელიც ჩაისახა საშუალო საუკუნეებში. ტერმინი წარმოდგება ლათინური *farsa*-საგან, რაც ნიშნავს შერევას. მას საფუძვლად დაედო მხიარული სახალხო-საკარნავალო თამაშობანი (ჟონგლიორთა ოხუნჯობანი). ფარსის პირველ დამოუკიდებელ სახეობას წარმოადგენს ე.წ. ქალაქის პლებური ფარსი, რომელიც ფართო გავრცელებას პოულობს XV საუკუნის მეორე ნახევარში და იმთავითვე უპირისპირდება ლიტურგიკული დრამის პრინციპებს.

ფარსი კომედიისა და მცირე ფორმის სხვა კომიკური დრამატული ჟანრებისაგან გამოირჩევა ინტრიგის უბრალოებით. ამასთან, ეს ინტრიგა უაღრესად გარეგნული ან შემთხვევითი ხასიათისაა. ამით არის გამოწვეული, რომ ფარსს, განსხვავებით კომედიისაგან, არ ახასიათებს დაპირისპირებულ ძალთა მწვავე ურთიერთშეჯახების პროცესი. მთავარი აქცენტი გადატანილია ყოფისა და ზნე-ჩვეულებების მკვეთრი სურათების ჩვენებაზე, რაც არ ეყრდნობა წინააღმდეგობათა შინაგან ევოლუციას. აქ ხასიათები უმთავრესად დასრულებული, სტატიკური სახეებია. ფარსი მეტწილად წარმოსახავს ზოგადმოარულ ხასიათებს. საუკუნეთა მანძილზე მასში წარმოდგენილი იყო პერსონაჟთა გარკვეული წყება, გარკვეული ტიპები.

მართალია, ფარსი, ლიტურგიკული დრამისაგან განსხვავებით, ხასიათდება ცოცხალი რეალისტური ტენდენციებით, სინამდვილის წარმოსახვის ინტერესებით, მაგრამ ამ ჟანრში განსახოვნებული ცხოვრებისეული მოვლენები გარემოსილია თითქმის დაუჯერებელი, ანეკდოტური ელფერით, რასაც აძლიერებს ბუფონადის, კომიკური ალოგიზმისა და სხვა მხატვრული ხერხების ჭარბი გამოყენება. სიცილის კრიტიკული მახვილი უმთავრესად გაბატონებულ სოციალურ ძალებს სწვდება, თუმცა ზოგჯერ იგი არ ინდობს საშუალო და დაბალი ფენების წარმომადგენლებსაც. ასეთ შემთხვევაში, მანკიერების სიძლიერისა და კლასობრივი ინტერესების შესაბამისად, არაიშვიათად გამოყენებულია კომიკური უარყოფის სხვადასხვა ფორმა: როგორც იუმორი, ისე სატირა.

ჩვეულებრივ, სატირის ობიექტს წარმოადგენენ მხდალი ჯარისკაცები, რომლებიც ძარცვავენ მოსახლეობას („სამი რაინდი და ფილიპე“, „თავისუფალი მსროლელი ბანიოლიდან“ და სხვ.), გალატაკებული, მაგრამ მეტისმეტად ამპარტავანი აზნაურები და რაინდები („რაინდი და მისი მსახურები“), ავზორცი ბერ-მონაზვნები და მღვდლები („მეწისქვილის შესახებ“) და სხვა სოციალური თუ ზნეობრივი მანკიერების მატარებელი ადამიანები. ეს პერსონაჟები ჩაყენებული არიან კომიკურ სიტუაციებში და ამ გზით ნაჩვენებია მოცემულ ნაკლოვანებათა ანტისაზოგადოებრივი ხასიათი.

ამ ჟანრის მრავალრიცხოვან ქმნილებათა შორის გამოირჩევა XV საუკუნეში შექმნილი „ბატონი პიერ პატელენი“, რომელშიც წარმოსახული „ტიპი“ გაიძვერობისა და თვალთმაქცობის ზოგად სახელ იქცა და ფარსის ახალი ნიმუშების შექმნის წყარო გახდა.

როგორც აღინიშნა, ფარსისათვის ნიშანდობლივია სინამდვილის განსახოვნება. და მაინც, რეალური ყოფიდან აღებული პერსონაჟები კარიკატურულად არიან წარმოსახული, რაც, მართალია, ერთი მხრივ, ამაფრებს ამ ჟანრის სატირულ პათოსს, მაგრამ, მეორე მხრივ, შეიცავს გარკვეულ ნაკლოვანებასაც, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ხასიათები სუსტად არიან ინდივიდუალიზებული. ამასთან, მათთვის დამახასიათებელია სქემატიზმი. აგრეთვე, რამდენადაც ფარსის კომიზმი თავისი ბუნებით გარეგნულია, ხშირად იგი ემყარება ყველაზე პრიმიტიულ ხერხებს, დამახასიათებელს კლოუნებისათვის (სხვადასხვა ფიზიკური მდგომარეობის იმიტაცია, გადაჭარბებული მანჭვა-გრეხა, აკრობატიკა, ლანძღვა-გინება და ა.შ.).

იმ მხატვრული საშუალებებიდან, რომლებიც უმეტესად ფარსისათვის არის დამახასიათებელი, უნდა დავასახელოთ პერსონაჟის ფიზიკური გარეგნობის გამოყენება კომიკური სიტუაციების შესაქმნელად. ასეთ შემთხვევაში, როგორც სასცენო ხელოვნების ისტორია ადასტურებს, მსახიობები, თეატრალური ეფექტის გაძლიერების მიზნით, ხშირად იყენებდნენ საკუთარ ფიზიკურ დეფექტსაც (ენაბლუობა, სიბეცე, კოჭლობა, კუზი და ა.შ.) და

მიმიკის საშუალებით ცოცხლად და შთამბეჭდავად მიგვანიშნებდნენ პერსონაჟის რაიმე მანკიერებაზე.

ფარსის იდეურ-შემეცნებით ღირებულებას განსაკუთრებით ზრდიდა სატირის სოციალური პათოსი, რომელიც მიმართული იყო ძირითადად გაბატონებული კლასების წინააღმდეგ. თუმცა, როგორც ითქვა, იგი, როგორც ქალაქის წიაღში წარმოშობილი ჟანრი, კიცხავდა, დასცინოდა დაბალ სოციალურ ფენებსაც, კერძოდ, გლეხობასაც. ამდენად, სატირული წარმოსახვის ობიექტი სოციალურად არ იყო ერთგვაროვანი და, ცხადია, კლასობრივი პოზიციაც არ ხასიათდებოდა თანამიმდევრობით. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ფარსი დემოკრატიული ტენდენციების გამოშხატველ ჟანრს წარმოადგენდა.

ფარსის პერსონაჟთა უმრავლესობა, როგორც მთარული ფიგურები, საუკუნეთა მანძილზე ვრცელდებოდა სხვადასხვა ხალხის მწერლობაში და ქმნიდა გალერეას ნიღბებისა (ტრაბახა ჯარისკაცი, მექრთამე მოსამართლე, ცრუ სწავლული, ანჩხლი ცოლი, ჯიუტი და ყვეყნი ქმარი და სხვ.), რომლებშიც კონცენტრირებული იყო ამა თუ იმ სოციალური წრის საფუძველზე ფორმირებული ზოგადი ხასიათები. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ, მართალია, ფარსის მთავარ ფიგურას წარმოადგენდა გაქნილი პერსონაჟი, რომელიც ბიძგს აძლევდა მოქმედების განვითარებასა და კომიკური სიტუაციების შექმნას, მაგრამ იმ დროს მაინც თანაგრძნობით იყო გარემოსილი, რასაც განაპირობებდა საშუალო საუკუნეების ეპოქის საზოგადოებრივი და ესთეტიკური იდეალები, კერძოდ, ეს იყო ცხოვრებისეული ანგარიშისა და მოხერხებულობის პრიორიტეტის ქადაგება.

ფარსისათვის დამახასიათებელი იყო თემატური მრავალფეროვნება. იგი ეხებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების საკითხებს, დაწყებული წმინდა ოჯახური ყოფით და დამთავრებული კლასობრივ ურთიერთობათა ჩვენებით.

ფარსის არსებობა შედარებით ხანმოკლე აღმოჩნდა. იგი თანდათან კარგავს თავის შემეცნებით მნიშვნელობას და უკვე XVI საუკუნის ბოლოს, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი, თითქმის

წყვეტს არსებობას, თუმცა უკეალოდ როდი ქრება. ერთი მხრივ, ფარსის ტრადიციების უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენდა იტალიური იმპროვიზებული კომედია (Commedia dell' arte), მეორე მხრივ, ფარსის ხერხებმა გარკვეული როლი ითამაშა დასავლეთ ევროპის კომედიის განვითარებაში (შექსპირი, მოლიერი, ლოპე დე ვეგა და სხვ.).

მომდევნო საუკუნეებში დროდადრო, თუმცა იშვიათად, მაგრამ მაინც ვხვდებით როგორც ამ ჟანრის საუკეთესო ნაწარმოებს (მაგალითად, XIX საუკუნის დასაწყისში შექმნილი „ვენური ფარსი“), ისე ე.წ. „სუსტ კომედიებს“, რომლებიც შორს დგანან ფარსის კლასიკური ნიმუშებისაგან და უბრალო გართობის საშუალებას წარმოადგენენ.

რაც შეეხება ფარსის ბედს დრამატურგიაში, აქ მართალია, გარკვეული ინტერესი შეინიშნება ძველი ხალხური ფარსისადმი, მაგრამ ამ ჟანრის ჭეშმარიტი ნაწარმოებები თითქმის აღარ იქმნება, თუმცა ფარსის მხატვრული ხერხები და საშუალებანი გარკვეულად ვლინდება მთელ რიგ პიესებში (ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფი“, ი. მამონტოვის „რესპუბლიკა ბორბლებზე“, ე. პეტროვის „მშვიდობის კუნძული“ და სხვ.).

ქართულ ლიტერატურაში ფარსის მხატვრული ხერხების გამოყენება გვხვდება რ. ერისთავის პიესებში, ზ. ანტონოვის კომედიაში – „მზის დაბნელება საქართველოში“, ა. ცაგარელის – „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ და სხვ. აღნიშნულ ხერხებს მიმართავდნენ ტრ. რამიშვილი, ი. ვაკელი, პ. კაკაბაძე, მ. ბარათაშვილი, გ. ბუხნიკაშვილი და სხვ.

მელოდრამა. მელოდრამა ისეთი დრამატული ნაწარმოებია, უპირატესად მცირე ფორმისა, რომელიც მძაფრ და მოულოდნელ მოქმედებათა წარმოსახვით ხასიათდება. აქ კოლიზია ვითარდება ტრაგიკულ ასპექტში. გმირი დაღუპვის საშიშროების წინაშე დგას, იტანჯება, ბორგავს, მაგრამ საბოლოოდ სძლევს დაბრკოლებებს და გადარჩება. მოქმედების ასეთი დაბოლოებისათვის დრამატურგი მრავალ ხერხს იყენებს (უეცარი გამოცნობა, გამოაშკარავება და სხვ.). მელოდრამის სიუჟეტის ამგვარი განვი-

თარება უფრო მეტად გარკვეულ სავალდებულო სქემას უკავშირდება, რის გამოც ის არა მარტო ყოფითი და ფსიქოლოგიური დეტალებითაა ღარიბი, არამედ წინასწარ ადვილად ამოსაცნობი ფინალითაც ხასიათდება.

მელოდრამამ განსაკუთრებული გავრცელება პოვა მე-19 საუკუნეში დასავლეთ ევროპაში (ა. დიუმა — მამა, უ. ფილიპსი, ფ. პია და სხვ.). ქართული ლიტერატურიდან შეიძლება დავასახელოთ კ. ყიფიანის — „სამეგრელოს მთავარი ლევანი“, ვ. გუნიას — „და-ძმა“ და სხვ.

მხატვრული ნაწარმოები რობორს მთლიანობა

ლიტერატურის ნაწარმოებთა სპეციფიკური კომპონენტების, გამოსახვის ხერხებისა და ფორმების, გვარებისა და ჟანრების განხილული ხასიათი და კანონზომიერებანი სავსებით ნათელს ხდის, რომ სიტყვიერი ხელოვნების ყოველი ქმნილება უაღრესად რთული, მრავალმხრივი სტრუქტურისა და შინაგანი მრავალფეროვნების მომცველია და, რაც საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს, ყველაფერი ეს ორგანულად არის შერწყმული ურთიერთთან. ამიტომაც, რომ მხატვრული ქმნილება განუყოფელია, ორგანული მთლიანობით ხასიათდება, ხოლო თვით ეს მთლიანობა ნაწარმოების ასახვითი არსის, ყველა კომპონენტისა და ზოგადი ნიშნის შემოქმედებითი გამოვლენის ურთიერთშესაბამისობა და შესატყვისობა ფორმირებულია (წარმოქმნილი) მხატვრული განზოგადების, გარდასახვის საფუძველზე, რაც მხატვრული ქმნილების იდეურ-ასახვით და მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირსებათა მთლიანობის სახით ვლინდება.

თავისთავად ცხადია, მხატვრული ნაწარმოების აღნიშნული მთლიანობა არ წარმოადგენს რაოდენობრივ მოვლენას. იგი თვისებრივი და ღრმად სპეციფიკური ფენომენია იმიტომ, რომ

ლიტერატურა, როგორც უკვე ვნახეთ, ადამიანის სულიერ-ინტელექტუალური შემოქმედების უმაღლესი, უაღრესად სათუთი და საკუთარი არსის, კანონების მომცველი გამოხატულებაა, განრიდებული ყოველგვარ მექანიკურ თუ რაოდენობრივ საწყისს.

ყველაფერი ეს იმასაც ცხადყოფს, რომ მხატვრული ნაწარმოების კომპონენტებსა და მხატვრულ ხერხებს არავითარი თავისთავადი მნიშვნელობა არ ახასიათებს. ისინი შემოქმედების პროცესში, ნაწარმოებებში იძენენ გარკვეულ ასახვით-შემეცნებით და მხატვრულ-ესთეტიკურ მნიშვნელობას, სახემოსილებას, ამა თუ იმ ღირსებას. კომპოზიცია, რიტმი, ტროპები ან ლექსის მეტრიკული მხარე, თუ ლექსთწყობის მთელი სისტემა მხოლოდ კონკრეტული შემოქმედებითი გამოვლენის შედეგად იძენს მხატვრული მოვლენის ხასიათს. ამასთან, ისინი სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვა სახით ვლინდებიან იმისდა მიხედვით, თუ ვინ არის მწერალი, რა სიძლიერის ტალანტით არის დაჯილდოებული და რა მასშტაბით ფლობს მხატვრულ ოსტატობას. „ვეფხისტყაოსნის“ რიტმის სიძლიერე, განსაკუთრებული ესთეტიკური ღირსება, ამ კომპონენტის საყოველთაო განსაკუთრებულობით, ზოგადი კანონზომიერებით არ აიხსნება. იგივე ითქმის ამ გენიალური ქმნილების კომპოზიციის, ბერათწყობისა და ყველა სხვა შემადგენელი ნაწილის, შესახებაც. ეს იმიტომ, რომ, როგორც ვთქვით, მათ არავითარი თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნიათ, ისე როგორც არ გააჩნია იგი თვით ლიტერატურის კანონზომიერებასაც. ამიტომ არსებობს ლიტერატურის ისტორიაში პატარა, საშუალო, დიდი და უდიდესი სახელები, საერთოდ, განვითარების სხვადასხვა დონე.

მხატვრული ქმნილება უაღრესად რთული სტრუქტურის მომცველი, ღრმად სპეციფიკური, საკუთარ კანონებზე დაფუძნებული და განუმეორებელი მთლიანობაა. სწორედ ამ მთლიანობაში იხატება ნაწარმოების არა მარტო ასახვით-იდუერი და მხატვრულ-შემოქმედებითი კრედო, რაც ეპოქით (ობიექტური საზოგადოებრივ-ეროვნული ვითარებით) არის განპირობებული, არამედ ხელოვანის „მეც“ (ტალანტი, სულიერ-ინტელექტუალური განსაკუთრებულობა, პროფესიული ოსტატობა...), ე.ი. რაც შემოქმედებით ინდივიდუალობას წარმოადგენს.

შინაარსი

მეხუთე გამოცემის წინასიტყვაობა /ნ. ჭოლოკაევა/.....3-	
შესავალი. ლიტერატურის თეორიის საგანი, შემადგენელი ნაწილები და ძირითადი საკითხი /მ. დუდუჩაევა/.....4	
თავი პირველი	12
ლიტერატურის თეორიის განვითარების უმთავრესი ეტაპები /მ. დუდუჩაევა/	12
შუა საუკუნეები და რუსთაველი /ვ. ციციშვილი/.....	18
სტენდალის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები /ნ. ჭოლოკაევა/.....	36
ძირითადი მიმდინარეობანი თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურულ აზროვნებაში /პ. შარია/.....	57
თავი მეორე	83
ლიტერატურის საგანი, იდეური არსი და ასახვით-შემეცნებითი თავისებურება	83
ლიტერატურის საგანი /ვ. ჭელიძე/	83
ლიტერატურის იდეური არსი /ბ. დობორჯგინიძე/.....	88
ლიტერატურის შემეცნებითი არსის თავისებურების ძირითადი ნიშნები /მ. დუდუჩაევა/	97-
ლიტერატურის ეროვნულობა /ნ. ჭოლოკაევა/.....	106
თავი მესამე	108
ლიტერატურის თავისებურებანი	108
ზოგადი დახასიათება /ვ. ჭელიძე/.....	108
მხატვრული სახე /ვ. ჭელიძე, გ. ჯიბლაძე/	122
შინაარსი და ფორმა /ნ. ჭოლოკაევა/	135
ლიტერატურის ესთეტიკურ-ასახვითი თავისებურება ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით /მ. დუდუჩაევა/.....	144 -

მხატვრული წარმოსახვა /ნ. ჭოლოკავა/.....	148
თავი მეოთხე.....	157
ლიტერატურის განვითარების პროცესი. ლიტერატურის საზოგადოებრივი დანიშნულება.....	157
ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერება /ბ. დობორჯგინიძე/.....	157
ლიტერატურის საზოგადოებრივი დანიშნულება და შემოქმედება ცხოვრებაზე /ბ. დობორჯგინიძე/.....	175
თავი მეხუთე.....	183
მსოფლმხედველობის როლი მხატვრულ შემოქმედებაში /ნ. ჭოლოკავა/.....	183
შემოქმედებითი მეთოდი, მხატვრული სტილი /ნ. ჭოლოკავა/.....	189
ძირითადი ლიტერატურული მიმდინარეობანი /ნ. ჭოლოკავა/.....	244
კლასიციზმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	250
რომანტიზმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	255
სენტიმენტალიზმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	262
რეალიზმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	267
ნატურალიზმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	271
დეკადენტური სკოლები /ნ. ჭოლოკავა/.....	275
სიმბოლიზმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	277
იმპრესიონიზმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	280
ფუტურისმი /ნ. ჭოლოკავა/.....	281
თავი მეექვსე.....	284
ტიაური ხასიათები /ნ. ჭოლოკავა/.....	284
ტიაური გარემოებანი /ნ. ჭოლოკავა/.....	300
ტრადიცია და ნოვატორობა /ნ. ჭოლოკავა/.....	311
მწერლის ინდივიდუალობა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა /ნ. ჭოლოკავა/.....	315

თავი მეშვიდე	324
ლიტერატურულ ნაწარმოებთა თემა, ფაბულა, სიუჟეტი, კომპოზიცია, პერსონაჟი.....	324
თემა /მ. დუდუჩავა/	324
ფაბულა /გ. ზაუტაშვილი/	330
სიუჟეტი /გ. ზაუტაშვილი/	334
კომპოზიცია /გ. ზაუტაშვილი/	340
პერსონაჟი /ნ. ჭოლოკავა/	345
დადებითი გმირი /ნ. ჭოლოკავა/	349
თავი მერვე	362
მხატვრული ენა	362
მხატვრული ენის თავისებურება /აკ. ზინთიბიძე/	362
პერსონაჟისა და ავტორის მეტყველება /აკ. ზინთიბიძე/	365
სიტყვის გამომსახველობითი თავისებურება /ნ. ჭოლოკავა/	370
მხატვრული ენის კომპონენტები /აკ. ზინთიბიძე/	397
პოეტური სემანტიკა /აკ. ზინთიბიძე/	407
სინტაქსური თავისებურებანი /აკ. ზინთიბიძე/	426
თავი მეცხრე	445
ლექსი და პროზა /აკ. ზინთიბიძე/	445
რიტმი /აკ. ზინთიბიძე/	448
მეტრული წყობა, სტროფი /აკ. ზინთიბიძე/	451
ცეზურა /აკ. ზინთიბიძე/	453
გადატანა /აკ. ზინთიბიძე/	455
რითმა /აკ. ზინთიბიძე/	458
ბგერათა შეთანხმებანი /აკ. ზინთიბიძე/	462
ინტონაცია /აკ. ზინთიბიძე/	466
ლექსთწყობის სისტემები /აკ. ზინთიბიძე/	467
მეტრული ლექსწყობა /აკ. ზინთიბიძე/	467

სილაბური ლექსთწყობა /აკ. ხინთიბიძე	473
სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა /აკ. ხინთიბიძე	475
ტონური ლექსთწყობა /აკ. ხინთიბიძე	477
თავი მეათე	481
ქართული ლექსთწყობა /აკ. გაწერელია	481
ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ფაქტორები /აკ. გაწერელია	493
მეტრული სქემა და ტერფი /აკ. გაწერელია	495
ცეზურა /აკ. გაწერელია	505
რიტმი და სიტყვა /აკ. გაწერელია	506
რიტმი და ინტონაცია ქართულ ლექსში, ტემპი /აკ. გაწერელია	512
ქართული ლექსის რითმა /აკ. გაწერელია	514
ქართული ლექსის სტროფი /აკ. გაწერელია	518
ქართული თავისუფალი ლექსი /აკ. გაწერელია	520
მყარი სალექსო ფორმები /რ. ბერიძე	523
თავი მეთერთმეტე	565
ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა და ჟანრების თეორიული პრობლემები /ნ. ჭოლოკავა	565
ლირიკული და ეპიკური გვარები /ფ. ბერიძე	596
დრამატული გვარი /მ. დუდუჩავა	622
ეპიკური ჟანრები /გ. ზაუტაშვილი	626
ისტორიული რომანი /ნ. ჭოლოკავა	636
დოკუმენტური ეპიკური ჟანრები /გ. ზაუტაშვილი	642
ლირიკული ჟანრები /გ. ზაუტაშვილი	645
ლირიკულ-ეპიკური ჟანრები /გ. ზაუტაშვილი	649
დრამატული ჟანრები /გ. ლომიძე	651
მხატვრული ნაწარმოები როგორც მთლიანობა /მ. დუდუჩავა	669

გამომცემლობის რედაქტორები:
ნ. იორამაშვილი ე. გონჯილაშვილი
ტექრედაქტორი ფ. ბულაღაშვილი
კორექტორები: ც. მოლოდინი, მ. ქუმსიაშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10.06.01

საბეჭდი ქალაქი 60X841/16

პირ. ნაბეჭდი თაბახი 42,25

სააღრ.-საგამომცემლო თაბახი 30,18

შეკვეთა № 16

ტირაჟი 300

ფასი სახელშეკრულებო

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,

380028, თბილისი, ი.ჭავჭავაძის გამზ., 14:

თბილისის უნივერსიტეტის

სარედაქციო-საღებულებო-საგამომცემლო კომპიუტერული სამსახური

380028, თბილისი, ი.ჭავჭავაძის გამზ., 1