საქართველოს სსრ განათლების სამინისტრო

სიმონ გაჩეჩილაძე

ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი

(ლიტერატურისმცოდნეობის საფუძვლები)

დაშვებულია საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს მიერ
სახელმძღვანელოდ უმაღლესი პედაგოგიური
სასწავლებლებისათვის

მეხუთე გამოცემა

სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა
თბილისი 1957

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

1. ლიტერატურისმცოდნეობა და მისი ძთავარი ნაწილები

ლიტერატურა

ტერმინი „ლიტერატურა“ ლათინური სიტყვისაგან წარმოდგება: littera — ნიშნავს ასოს, ანბანს, ლიტერატურა — დამწერლობას. საუკუნეთა განმავლობაში „ლიტერატურა“ ფართო მნიშვნელობით იხმარებოდა; ლიტერატურა ეწოდებოდა ყოველგვარი ხასიათის დამწერლობას. „ლიტერატურაში“ ანუ „მწერლობაში“ გულისხმობდნენ როგორც მხატვრული შემოქმედების ნიმუშებს (რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“, დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივ კომედიას“, შექსპირის „ჰამლეტს“), ისე სახელმწიფო აქტებს, დეკრეტებს, ისტორიულ ქრონიკებს, კალენდრებს, პრაქტიკული ხასიათის დოკუმენტებს და სხვ. „ლიტერატურაში“ გულისხმობდნენ აგრეთვე ეკონომიურ, ფილოსოფიურ, ტექნიკურ, ისტორიულ, სტატისტიკურ და სხვა ხასიათის ნაწარმოებთ. შემდგომ ხანებში, მწერლობისა და მეცნიერების განვითარების გამო, სიტყვა „ლიტერატურას“ უფრო თავისებური და ვიწრო მნიშვნელობა მიეკუთვნა; ის ძეგლები, რომლებიც წინათ „ლიტერატურაში“ შედიოდნენ, ცალკე დარგებად განაწილდნენ: ისტორიად, სტატისტიკად, პალეოგრაფიად, ფილოსოფიად და სხვ. დღეს ტერმინი „ლიტერატურა“, ჩვეულებრივ, აღნიშნავს მხოლოდ სიტყვაკაზმულ მწერლობას. თუმცა სიტყვა „ლიტერატურა“ ზოგჯერ დღესაც იხმარება ფართო მნიშვნელობით (მაგალითად, პროგრამაში უთითებენ, ან შრომებში მკითხველს უსახელებენ „ლიტერატურას“), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, როგორც აღვნიშნეთ, „ლიტერატურა“, ჩვეულებრივ, იხმარება ვიწრო მნიშვნელობით და მასში იგულისხმება მხოლოდ სიტყვაკაზმული მწერლობა, ანუ მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა.

ლიტერატურისმცოდნეობა

ლიტერატურისმცოდნეობა არის მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ. ჩვენ ვიცნობთ ლიტერატურის თეორიას, რომელიც ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერებაა. მაგრამ ლიტერატურისმცოდნეობა უფრო ფართო შინაარსის შემცველია. იგი ლიტერატურის საერთოდ შესწავლას ითვალისწინებს, იგი გვაძლევს ლიტერატურული ცხოვრების ყოველმხრივ გაშუქებას; იგი განიხილავს მხატვრულ ნაწარმოებს ისტორიული, თეორიული და კრიტიკული თვალსაზრისით. ლიტერატურისმცოდნეობა სამი ძირითადი დარგისაგან შედგება. ეს დარგებია: ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ისტორია და კრიტიკა. ტერმინი „ლიტერატურისმცოდნეობა“ შედარებით ახალია, იგი განსაკუთრებით გავრცელდა მეოცე საუკუნიდან. წარსულში ტერმინები „ლიტერატურის თეორია“ და „ლიტერატურის ისტორია“ ისეთივე ფართო მნიშვნელობით იხმარებოდა, როგორც ჩვენ ვხმარობთ ამჟამად „ლიტერატურისმცოდნეობას“. მათი შინაარსის შეცვლა შემდეგმა გარემოებამ გამოიწვია: უკანასკნელ დროს ლიტერატურის შესწავლამ ფართო ხასიათი მიიღო — გაღრმავდა და გაფართოვდა მხატვრული ლიტერატურის მკვლევარ მეცნიერთა ამოცანები; ამის გამო საჭირო შეიქნა ლიტერატურისმცოდნეობის დანაწილება სხვადასხვა მონათესავე დარგებად: ლიტერატურის თეორიად, ლიტერატურის ისტორიად და ლიტერატურულ კრიტიკად. ამ დანაწილების შემდეგ ტერმინების „ლიტერატურის ისტორიისა“ და „ლიტერატურის თეორიის“ შინაარსი შევიწროვდა და ლიტერატურისმცოდნეობამ კი ფართო ხასიათი მიიღო. ლიტერატურის თეორია, ისტორია და კრიტიკა ლიტერატურისმცოდნეობის შემადგენელ ნაწილებად იქცა.

ლიტერატურის ისტორია

ლიტერატურისმცოდნეობის თითოეული დარგი თავისებური საზომით განიხილავს ლიტერატურულ ნაწარმოებს. ლიტერატურის ისტორიკოსი „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლის დროს, არკვევს რა დასახელებული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ თავისებურებას, მთავარ ყურადღებას აქცევს და იხილავს იმ მიზეზებს, რომლებმაც გამოიწვიეს ამ ნაწარმოების შექმნა. კერძოდ, განიხილავს XI — XII საუკ. საქართველოს ეკონომიურ მდგომარეობას, საზოგადოებრივ კლასთა ურთიერთობას, იმდროინდელ საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებას, ხალ-

ხური ზეპირსიტყვიერებისა და ძველი ქართული ლიტერატურის გავლენას „ვეფხისტყაოსანზე“, თვით შოთა რუსთაველის ცხოვრებას, მის როლსა და ადგილს მაშინდელ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში, მის მსოფლმხედველობას და იმ უშუალო მიზეზებს, რომლებმაც გამოიწვიეს პოემის დაწერა, მის დამოკიდებულებას მისივე ეპოქის სხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ისტორიას (ე. ი. მის პირვანდელ სახეს და იმ ცვლილებებს, რაც შემდეგ ტექსტმა განიცადა), „ვეფხისტყაოსნის“ გავლენას შემდგომი პერიოდების ქართულ და მეზობელ ხალხთა ლიტერატურაზე და სხვ.

„ვეფხისტყაოსანი“ და რუსთაველის ეპოქის მთელი ლიტერატურული ცხოვრება ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის ლიტერატურის განვითარების ერთ-ერთი რგოლია. ლიტერატურის ისტორია სწავლობს მთლიანი ლიტერატურული ცხოვრების პროცესს. იგი განიხილავს მხატვრულ ნაწარმოებს ლიტერატურის განვითარების შესწავლის მიზნით.

ლიტერატურული კრიტიკა

ლიტერატურული კრიტიკა ლიტერატურისმცოდნეობის ისეთი დარგია, რომელიც სწავლობს ლიტერატურულ ნაწარმოებს მისი მიმდინარე პრაქტიკულ-საზოგადოებრივი მნიშვნელობის შეფასების თვალსაზრისით. ლიტერატურული კრიტიკა ავლენს თუ რას ამბობს მწერალი (ახდენს მხატვრული ნაწარმოების იდეურ ანალიზს), რამდენად სისწორით ასახავს ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები ცხოვრების სინამდვილეს, რამდენად შეეფერება მწერლის მიერ გამოყენებული მხატვრული საშუალებანი ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსს, და ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე — რამდენად ეხმარება იგი კრიტიკოსის თანამედროვე აქტუალური საკითხების მართებულად გადაწყვეტას. ილია ჭავჭავაძე თავის ერთ-ერთ წერილში („პასუხი“) კრიტიკას ასე განსაზღვრავს: „კრიტიკა არის განხილვაც, განჩხრეკაც, გარჩევაც და დაფასებაც ერთად“. ტერმინი „კრიტიკა“ ბერძნულად სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს მსჯელობას, კრიტიკოსი — მსაჯს (მსაჯულს), გადამწყვეტს, შემფასებელს. კრიტიკოსის როლი მართლაც მოგვაგონებს მსაჯულის მოვალეობას. ლიტერატურული კრიტიკა გულისხმობს ლიტერატურული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ ანალიზს, მისი ესთეტიკური ზეგავლენის გარკვევას და, ყველა ამის შემდეგ, დასკვნის გა-

მოტანას მის შესახებ: მის მიღებას, ან უარყოფას. ლიტერატურული კრიტიკა ლიტერატურისმცოდნეობის მეტად მნიშვნელოვანი დარგია. ეს მნიშვნელობა ეყრდნობა იმ დიდ როლს, რასაც კრიტიკა თამაშობს კლასობრივ ბრძოლაში და ლიტერატურული ცხოვრების ხელმძღვანელობის საქმეში. კრიტიკოსის მოვალეობა მეტად დიდია: „მან უნდა გამოიტანოს დასკვნა მხატვრული ნაწარმოების შესახებ უკვე გამომუშავებული კრიტიკულ-იდეური მსოფლმხედველობის საფუძველზე. კრიტიკოსი უნდა იცნობდეს და ერკვეოდეს ცხოვრების სინამდვილის მოვლენებში. იგი უნდა უფარდებდეს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს სინამდვილეს. მან უნდა უთხრას ავტორს „ეს სიყალბეა, რადგან სინამდვილის ფაქტები ეწინააღმდეგებიან ავტორის აზრს, ან წინააღმდეგ“ (მ. გორკი). კრიტიკა ბრძოლისა და განვითარების იარაღია, კლასობრივ საზოგადოებაში იგი კლასობრივი შინაარსისაა. კრიტიკოსი, რაგინდ ობიექტურიც არ უნდა იყოს მისი მიდგომა მხატვრული ნაწარმოებისადმი, კლასობრივი ინტერესით აფასებს ამა თუ იმ ლიტერატურულ ფაქტს.

ბატონყმობის წინააღმდეგ მკვეთრი პროტესტის გამომხატველი ნაწარმოებები, მაგალითად, „სურამის ციხე“, „კაკო ყაჩაღი“ — აღტაცებას იწვევდა მშრომელ მასებში და მათი ინტერესების გამომხატველ დემოკრატიული ინტელიგენციის რიგებში. სამაგიეროდ ზოგიერთი თავადი ი. ჭავჭავაძეს მოკვლით ემუქრებოდა იმ აგიტაციის გამო, რასაც დიდი ქართველი კლასიკოსი აწარმოებდა ბატონყმობის წინააღმდეგ თავის მხატვრულ და პუბლიცისტიკურ ნაწარმოებებში. ასეთი იყო სხვადასხვა მოწინააღმდეგე კლასების ინტერესების გამომხატველი ჯგუფების „განაჩენი“, მათი შეფასება რევოლუციური შინაარსის ლიტერატურისა.

კრიტიკოსებს ხშირად იმდენად არ აინტერესებდათ თვით ლიტერატურული ნაწარმოები, რამდენადაც მათი გამოყენება თავიანთ იდეების სააგიტაციოდ. მაგალითად, ჩერნიშევსკის კრიტიკა გამოიყენა იმისათვის, რომ ტურგენევის მოთხრობის „ასიას“ გამოქვეყნებასთან დაკავშირებით მკვეთრად დაეყენებინა საგლეხო რეფორმის პრობლემა. ცნობილი ქართველი მარქსისტი ალექსანდრე წულუკიძე კრიტიკის საშუალებით მარქსისტული მოძღვრების აგიტაციას ეწეოდა; აკაკი წერეთელმა თავისი ლექციები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ იმ მიზნით წაიკითხა, რათა უდიდესი ქართველი პოეტის გენიალური ნაწარმოების კრიტიკა ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეის სააგიტაციოდ გამოეყენებინა.

კრიტიკა მაშინ ასრულებს წარმატებით თავის დანიშნულებას, როდესაც იგი მოწინავე სახალხო მიზანს ემსახურება და იმავე დროს სწორ, მეცნიერულ შეფასებას აძლევს ამა თუ იმ მოვლენას, რაც მსჯელობის საგანი გამხდარა. კრიტიკას, რომელიც ამ თვისებას კარგავს, ი. ჭავჭავაძე ქუჩურ კრიტიკას უწოდებს: ასეთ კრიტიკოსს „ჰგონია, ვითომც კრიტიკა მარტო აშას კვრაა, ანუ სალდათური „ატ-

კაზი“. ბალღური, უკეთ ვთქვათ, ქუჩური კრიტიკა ხომ იმაში მდგომარეობს, რომ წუნი დასდო იმასაც-კი, რაც დასაწუნარი არ არის და საცა „ჰოა“ სათქმელი, იქაც „არა“ სთქვა...“— ამბობს ი. ჭავჭავაძე და უფრო ქვევით აგრძელებს: „ხოლო არის სხვა კრიტიკა, რომელსაც მეცნიერული კრიტიკა ჰქვიან. იგი „ჰოს“ სათქმელსაც და „არას“ სათქმელსაც (ე. ი. დასაწუნსაც და მოსაწონსაც.— ს. გ.) ერთნაირის სიფრთხილით, ერთნაირის აწონ-დაწონვით ეპყრობა. იგი იმითია ღირსეული, რომ „ჰოს“ საბუთსაც ისეთივე გულმოდგინებით იძიებს, როგორც „არას“ საბუთსა, რადგანაც სახეში მარტო მართალი აქვს და სხვა არა-რა. ამისთანა კრიტიკა მართალმოყვარე გამომძიებელია და მართალგამკითხავი სასწორი...“

მოწინავე მეცნიერული კრიტიკა უდიდეს ყურადღებას აქცევს ლიტერატურული ნაწარმოების კრიტიკულად ათვისებას, მის შეფასებას მიმდინარე პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი მნიშვნელობის თვალსაზრისით; შეფასებას იმის მიხედვით, თუ რამდენად ხელს უწყობს იგი მშრომელი ხალხის რევოლუციური მიზნების განხორციელებას, რამდენად ეხმარება იგი პროგრესულ კაცობრიობას მიმდინარე პრაქტიკული ამოცანების განხორციელების საქმეში.

საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა რევოლუციური კრიტიკისა და თვითკრიტიკის ერთ-ერთი სახეა. იგი აფასებს მხატვრულ ნაწარმოებს იმის მიხედვით, თუ რამდენად უწყობს იგი ხელს კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობას, კომუნისტური იდეების გამარჯვებას. იგი უდიდეს როლს თამაშობს ლიტერატურის განვითარების და ახალი ადამიანის აღზრდის საქმეში.

ლიტერატურის თეორია

ლიტერატურის თეორია არის მეცნიერება ლიტერატურის მიერ ცხოვრების გამოხატვის კანონთა შესახებ. იგი სწავლობს ლიტერატურას, როგორც ადამიანთა ცხოვრების, ადამიანის გრძნობის, აზრისა და მისწრაფების გამოხატვის თავისებურ საშუალებას. ლიტერატურის თეორია არკვევს ლიტერატურის ადგილს იდეოლოგიის სხვა სახეობათა შორის, იგი არკვევს მხატვრული ნაწარმოების მნიშვნელობას და მისი შეფასების ძირითად საზომს; იგი განსაზღვრავს ლიტერატურის საგანს, ხერხებსა და რაობას. გარდა ამისა, ლიტერატურის თეორია აყალიბებს ლიტერატურის ისტორიის შესწავლის ძირითად ხერხებს; ცალკეული მხატვრული

ნაწარმოების განხილვის დროს არკვევს ამ ნაწარმოების აგებულებას, მის თემას. იდეას, მისი შინაარსის განვითარების თავისებურებას, მწერლის ენას, ლექსთწყობას, ნაწარმოების მოქმედ პირთა ხასიათებს, მათი გამოხატვის თავისებურებას და, საერთოდ, მხატვრული მეტყველების ყველა იმ ხერხს, რითაც მწერალი გამოხატავს თავის მსოფლმხედველობას. ლიტერატურის თეორია სწავლობს აზრის მხატვრულად გამოსახვის წესებს. მხატვრული ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილების დალაგება-დაკავშირების წესებს და, ამრიგად, ისე, როგორც გრამატიკა ენას, ლიტერატურულ ნაწარმოებს მწყობრ, გააზრებულ ხასიათს ანიჭებს. იმ საკითხების შესწავლის გარეშე, რასაც განიხილავს ლიტერატურის თეორია, შეუძლებელია ლიტერატურისმცოდნეობის სხვა დანარჩენი დარგების საფუძვლიანად შესწავლა.

ლიტერატურის ისტორიული და ზოგადი თეორია

ლიტერატურის თეორიის აგება ორი მთავარი გზით წარმოებს: ერთია ისტორიული და მეორე ზოგადი. ლიტერატურის თეორიის ისტორიული გზით აგება გულისხმობს მის შესწავლას, თუ როდის, რა პირობებში, ან რა მიზეზით წარმოიშვა ესა თუ ის ნაწარმოები, როგორ წარმოიშვა ესა თუ ის ლიტერატურული მიმართულება, ლიტერატურული სტილი. მეთოდი, როგორ ვითარდებოდა ლიტერატურის ესა თუ ის ფორმა ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებასთან დაკავშირებით. ისტორიულ განვითარებასთან ასე დაკავშირებულ თეორიას ისტორიული თეორია ანუ ისტორიული პოეტიკა ეწოდება. ისტორიული პოეტიკა ძნელად ისაზღვრება ლიტერატურის ისტორიისაგან. მისი ნაწილობრივ გამოყენება აუცილებელია იმის გასათვალისწინებლად. თუ რატომ და როგორ მიიღო ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა გამოსახვის ესა თუ ის შინაარსი და ფორმა, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი ჩვენთვის ლიტერატურის ახალი ფორმებია, როგორც უფრო რთული, შედარებით სრულყოფილი და მისაბაძი. ლიტერატურის ზოგადი თეორია მთავარ ყურადღებას არ აქცევს ლიტერატურის ფორმების ისტორიულ განვითარებას. იგი ისტორიული თავისებურებით განსხვავებულ ნაწარმოებს ერთმანეთს ადარებს, ამ შედარების დროს მათში ბუნებრივად ნახულობს, განსხვავებულთან ერთად, საერთო თვისებებსაც. უკანასკნელის მიხედვით ლიტერატურის თეორეტიკოსი სწავლობს ამა თუ იმ ლიტერატურული ფორმის საერთო ხასიათს, ე. ი. სწავლობს იმას, თუ როგორია, საერთოდ, მხატვრული ნაწარმოების ესა თუ ის გვარი, სახე. ფორმა და სხვ.

ავიღოთ მაგალითად, ტრაგედია: მისი ფორმები და შინაარსი სხვადასხვა საფეხურზე სხვადასხვა იყო. ძველი ტრაგედია შემდეგი თვისებით ხასიათდება:

ა) მოქმედი პირები უმთავრესად მეფეები, ღმერთები და გმირებია.

ბ) გმირების მიზანი დიადი და კეთილშობილურია.

გ) გმირებს უხდებათ ბრძოლა უდიდესი დაბრკოლებების წინააღმდეგ.

დ) ტრაგიკული გმირის ბრძოლა იწვევს მაყურებელში თანაგრძნობას და შიშს დაღუპვის მოლოდინით.

ე) ბრძოლა ყოველთვის გმირის დაღუპვით მთავრდება.

ახალ ტრაგედიას შემდეგი თვისებები ახასიათებს:

ა) მოქმედი პირები ჩვეულებრივი ადამიანებიც არიან.

ბ) გმირების მიზანი დიდი და კეთილშობილურია.

გ) გმირებს უხდებათ ბრძოლა უდიდესი დაბრკოლებების წინააღმდეგ.

დ) დიადი მიზნის მჭონე ტრაგიკული გმირის ბრძოლა იწვევს მაყურებელში თანაგრძნობას.

ე) ბრძოლის დამთავრება გმირის დაღუპვით არ არის სავალდებულო.

ხაზგასმული თვისებები საერთოა ყველა ეპოქის ტრაგედიისათვის, ხაზგაუსმელი კი მხოლოდ ძველს, ან ახალ ტრაგედიას ახასიათებს. იმ ზოგადი თვისებების ჩამოთვლით, რასაც ხაზი გავუსვით, შეგვიძლია ტრაგედიის საერთო განმარტება. ასეთ ამოცანას ისახავს ლიტერატურის ზოგადი თეორია. იგი სწავლობს მწერლებისათვის სავალდებულო ნორმებს, კანონებს.

რის საფუძველზე ახერხებს ამ ნორმების შესწავლას ლიტერატურის თეორია? „შეიძლება ერთად მოვაგროვოთ ყველა საუკეთესო ნაწარმოებები, რაც კი შექმნილია მხატვრების მიერ ყველა საუკუნეში და მეცნიერული მეთოდის გამოყენების საშუალებით გამოვყოთ ის ზოგადი, რაც ამსგავსებს ერთიმეორეს ნაწარმოებს და რაც აპირობებს მათ მნიშვნელობას. ეს ზოგადი იქნება კანონი, ნაწარმოებთ, რომლებსაც უკვდავი ქმნილებანი ეწოდებათ, ბევრი რამ აქვთ საერთო (ზოგადი), ყველა მათგანს რომ მოვაშოროთ ეს ზოგადი, მაშინ ნაწარმოები დაჰკარგავს თავის ღირსებას და მიმზიდველობას. მაშასადამე, ეს ზოგადი აუცილებელია". ამბობს ცნობილი რუსი მწერალი ა. ჩეხოვი.

თუ ლიტერატურის ზოგადი თეორია ყურადღებას აქცევს ცალკეული

ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვის დროს საერთო თვისებების აღმოჩენას, სამაგიეროდ, ლიტერატურის ისტორიკოსი მთავარ ყურადღებას აქცევს ამა თუ იმ ეპოქის დამახასიათებელ, ან ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოების განსაკუთრებულ, სხვა ნაწარმოებთაგან განმასხვავებელ თვისებებს და მის ახსნას, თუ რა მიზეზით არის გამოწვეული ეს თვისებები და როგორ ვითარდებიან, ან ქრებიან ისინი შემდგომ ხანებში. ლიტერატურული ნაწარმოების ზოგადი თვისებების გამომუშავების გზით ჩვენ უფრო ადვილად გამოვყოფთ და გავითვალისწინებთ ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის იმ განსაკუთრებულ თავისებურებებს, რაც საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ამა თუ იმ საფეხურის თავისებურებებით არის გამოწვეული.

ლიტერატურის თეორიის ნორმატიულობა

ლიტერატურის თეორია ლიტერატურის პრაქტიკას ეყრდნობა. მხატვრული ნაწარმოების ბუნების, მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის, მისი ფორმის თავისებურებების შესახებ ჩვენ საერთო დასკვნები გამოგვაქვს ცალკეული ნაწარმოებების, ან ლიტერატურის განვითარების ცალკეული საფეხურების შესწავლის საფუძველზე. ლიტერატურის ისეთი თეორია, რომელიც არ ეყრდნობა სინამდვილეს, პრაქტიკას, არ არის მეცნიერება. პრაქტიკის საფუძველზე მუშავდება საერთოდ თეორია და მით ვხელმძღვანელობთ პრაქტიკული საქმიანობის დროს, ლიტერატურული პრაქტიკის საფუძველზე შექმნილი თეორიაც სახელმძღვანელოა, — მასაც ნორმის (კანონის) ხასიათი აქვს, იგი სავალდებულოა. ყოველგვარი მხატვრული ნაწარმოები ატარებს საკუთარ, ინდივიდუალურ თვისებებს, რითაც იგი განსხვავდება ყველა დანარჩენი ნაწარმოებისაგან. მაგრამ ამასთან ერთად ყოველგვარი დიდი ნაწარმოები ატარებს ისეთ თვისებას, რომლითაც იგი სხვა ნაწარმოებს გავს და ამ თვისებების გამოყენება სავალდებულოა სხვა ნაწარმოებისათვის. ლიტერატურის თეორია თუმცა ნორმატიულია, მაგრამ იგი ერთ წერტილზე არასოდეს არ იყინება, იგი ვითარდება ლიტერატურულ პრაქტიკასთან, ლიტერატურის განვითარებასთან ერთად.

ლიტერატურის თეორიის პარტიულობა

ლიტერატურის თეორიის საკითხებს ყოველი ეპოქისა და კლასის წარმომადგენლები სხვადასხვა თვალსაზრისით განიხილავდნენ, რადგან როგორც ლიტერატურა, ისე ლიტერატურის თეორიაც, კლასობრივი ბრძო-

ლის ერთ-ერთი საშუალებაა. ფრანგული კლასიციზმის თეორეტიკოსი ბუალო ლიტერატურის თეორიის საკითხებს იხილავდა უმთავრესად არისტოკრატიის თვალსაზრისით, ლესინგი რადიკალური ბურჟუაზიის თვალსაზრისით, ლიტერატურის ფრანგი მეცნიერი ტენი სამრეწველო ბურჟუაზიის თვალსაზრისით, მარქსისტული ლიტერატურისმცოდნეობა კი იმავე საკითხებს განიხილავს პროლეტარიატის, მშრომელი კაცობრიობის ინტერესების თვალსაზრისით. ამისდა მიხედვით არსებობს ლიტერატურის სხვადასხვა თეორია.

მარქსისტული ლიტერატურისმცოდნეობა გამომდინარე ლენინის მოძღვრებიდან კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, არ უარყოფს წარსულის მემკვიდრეობას ლიტერატურისმცოდნეობის დარგში. იგი კრიტიკულად იყენებს ამ მემკვიდრეობას. იგი უარყოფს ამ მემკვიდრეობის ისეთ მხარეებს, რაც ეწინააღმდეგება მეცნიერებას და ხალხის ინტერესებს, ცხოვრების ახლებურად გარდაქმნის ინტერესებს და იყენებს მას, რაც სისწორით ასახავს ლიტერატურის ბუნებას.

ბურჟუაზიული ლიტერატურის რეაქციონერი თეორეტიკოსები და მათი თანამოაზრე მწერლები, იმისთვის, რომ ხელი შეუშალონ მასების გათვითცნობიერებას, მათ დარაზმავს ახალი, თავისუფალი ცხოვრების შესაქმნელად, და იქადაგონ კაპიტალისტური მონობის სამართლიანობა, მარადიულობა და „რჩეული“ ერების ბატონობა ყველა დანარჩენ ერებზე. უარყოფენ ლიტერატურის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას, მის პარტიულობას, კლასობრიობას, ხალხურობას, ნაციონალურ ხასიათსა და საკაცობრიო მნიშვნელობას; ქადაგებენ უიდეობას, ობიექტიზმს და „წმინდა ხელოვნების“ ფორმალისტურ თეორიას. ამ ანტიმეცნიერული და ანტისაზოგადოებრივი თეორიების შინაარსს დაწვრილებით ჩვენ ქვევით გავეცნობით. მარქსისტული ლიტერატურისმცოდნეობის ამოცანაა ბრძოლა ასეთი ბურჟუაზიული თეორიების წინააღმდეგ. ამ ამოცანის შესრულება წარმატებით შეუძლია საბჭოთა ლიტერატურის თეორიას, რომელიც ეყრდნობა მარქს-ენგელსის მიერ გამოთქმულ ცნობილ აზრებს ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ, ლენინის ასახვის თეორიას, ლენინის მოძღვრებას ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ, მის მოძღვრებას ბურჟუაზიულ ერში ორი კულტურის არსებობის შესახებ, ლენინის მოძღვრებას ლიტერატურისა და ხელოვნების ხალხურობის შესახებ, ლენინის მოძღვრებას ლიტერატურის საზოგადოებრივი მნიშვნელობის შესახებ, საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების გზების შესახებ, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის დადგენილებებს ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ.

ლიტერატურისმცოდნეობის დისციპლინების ურთიერთკავშირი

თითოეულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს აქვს თავისებური ენა, თემა, შინაარსის გადმოცემის თავისებური გეგმა, მოქმედ პირთა დახასიათების თავისებური ხერხი და სხვ. მიუხედავად ამისა, არის საერთო კანონები, რომელთა დაცვის საშუალებითაც ავტორი ახერხებს თავისი აზრების მხატვრულად გამოთქმას. ამ კანონების შესწავლის გარეშე ჩვენ ვერ შევძლებთ მხატვრული ნაწარმოებების ბუნების გათვალისწინებას. ვერ მოვახდენთ აგრეთვე მათი შინაარსის მართებულ ანალიზსაც. მხატვრული გამოსახვის კანონების ცოდნა აუცილებელია როგორც მწერლის. ისე მკითხველისათვისაც. ამ კანონებს ლიტერატურის თეორია გვასწავლის. ლიტერატურის თეორიის შესწავლის გარეშე, ე. ი. ლიტერატურული ნაწარმოების ამ თვისებათა გათვალისწინების გარეშე, რასაც არკვევს ლიტერატურის თეორია, შეუძლებელია ლიტერატურის ისტორიის შესწავლა. თავის მხრივ, ლიტერატურის თეორეტიკოსიც ლიტერატურის ისტორიის მონაცემებს ეყრდნობა და თვით მხატვრული მეტყველების ხერხებსაც განიხილავს, სხვა საფუძვლებთან ერთად, ლიტერატურის ისტორიული განვითარების საფუძველზე. ასეთივე მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიისათვის კრიტიკას.

ლიტერატურის კრიტიკოსს არ შეუძლია მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური ფასეულობის გამორკვევა და მთლიანად განაჩენის გამოტანა მხატვრულ ნაწარმოებზე ლიტერატურის ისტორიისა და, განსაკუთრებით, ლიტერატურის თეორიის გამოყენების გარეშე. ლიტერატურის ისტორიკოსს, თავის მხრივ, სისტემაში მოჰყავს კრიტიკის დასკვნები ამა თუ იმ კულტურულ მოვლენათა შესახებ, იმეორებს, აღრმავებს მათ, რაც შეუმჩნეველია კრიტიკოსისათვის ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვის მომენტში, ის, დროთა ვითარების შემდეგ, შესამჩნევი ხდება ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის. ლიტერატურისმცოდნეობის დარგებს შორის ზუსტი მიჯნების დაწესება შეუძლებელია. ამრიგად, ლიტერატურის ისტორია, ლიტერატურის თეორია და კრიტიკა ერთიმეორეს ავსებენ, ერთმანეთს ეყრდნობიან. ლიტერატურისმცოდნეობის დისციპლინები ორგანულად არიან დაკავშირებულნი ერთიმეორესთან.

ლიტერატურისმცოდნეობის დამხმარე დისციპლინები

ლიტერატურის ისტორია, ლიტერატურული კრიტიკა და ლიტერატურის თეორია, როგორც აღვნიშნეთ, ლიტერატურისმცოდნეობის მთავარი

დისციპლინებია. გარდა ამისა, ლიტერატურისმცოდნეობაში შედის დამხმარე დისციპლინებიც: ისტორიოგრაფია, ტექსტოლოგია და ბიბლიოგრაფია.

ისტორიოგრაფია ლიტერატურისმცოდნეობისა სწავლობს ლიტერატურისმცოდნეობაში შემავალ ამა თუ იმ მეცნიერების ისტორიულ განვითარებას. ის სწავლობს თუ როგორ ვითარდებოდა ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ისტორია, ლიტერატურული კრიტიკა, რა ნაკლი ან ღირსება ახასიათებდა მათ შემსწავლელ მეცნიერებას განვითარების ამა თუ იმ საფეხურზე. ყველა იმ მიღწევათა გათვალისწინების გარეშე, რაც მოპოვებულია ამ დარგში წარსულ ეპოქებში, შეუძლებელია ლიტერატურისმცოდნეობის შემდგომი განვითარება. მისი შესწავლის გარეშე შეუძლებელია ლიტერატურისმცოდნეობის ამა თუ იმ დისციპლინის მიერ დადგენილი კანონზომიერების გათვალისწინება და მის საფუძველზე მეცნიერული კვლევაძიების გაგრძელება.

ტექსტოლოგია აწარმოებს მხატვრული ნაწარმოების ტექსტის გამორკვევას, ამოწმებს ამა თუ იმ ტექსტის სისწორეს. არკვევს იმ ცვლილებებს, რაც ტექსტს განუცდია ავტორის, გადამწერის, ცენზურის, რედაქტორის და სხვათა მიერ. ცნობილია, რომ ხშირად თვითონ ავტორებს შეაქვთ თავიანთი ტექსტის პირველ ვარიანტში მრავალი შესწორება და იმ ვარიანტების შედარება მდიდარ მასალას გვაძლევს ავტორის იდეისა და მისი მხატვრული გემოვნების შესახებ. ტექსტოლოგია საჭირო შემთხვევაში ადგენს ტექსტის ამა თუ იმ ავტორისადმი კუთვნილებას, იგი სწმენდს აგრეთვე ნაწარმოებს, სხვისაგან ჩამატებულ (ყალბი) ადგილებისაგან (ინტერპრეტაციებისაგან), შ. რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ წარსულში გადაწერის სახით ვრცელდებოდა. გადამწერნი ხშირად უმატებდნენ მას საკუთარ სტროფებს. ზოგი მათგანი მათ წინ წამძღვარებულ რუსთაველის სტროფებში გამოხატულ აზრების წინააღმდეგ მიმართულ პოლემიკასაც კი წარმოადგენს. ასეთი ყალბი ადგილებისაგან პოემის გაწმენდის გარეშე შეუძლებელია რუსთაველის პოემის იდეურ-მხატვრულ თავისებურებაზე ლაპარაკი. ამიტომ მსგავს შემთხვევებში პირველ საფეხურზე აუცილებელი ხდება ტექსტის იმ სახით აღდგენა, როგორიც იგი ავტორის საბოლოო რედაქციით იყო მოცემული. ამ ამოცანის შესრულებით ტექსტოლოგია დიდ სამსახურს უწევს მეცნიერებას.

ბიბლიოგრაფია—სიტყვა-სიტყვით წიგნთაღმწერლობაა. იგი აწარმოებს აღნუსხვას ამა თუ იმ წიგნის ყველა გამოცემისას და აგრეთვე ყველა სპეციალური შრომისას მის შესახებ. ბიბლიოგრაფიის გარეშე ძნე-

ლი მისაგნებია უამრავი კრიტიკული, ძსატვრული, ისტორიულ-ლიტერატურული და სხვა ხასიათის ტექსტები. ბიბლიოგრაფია ხშირად ფართო მნიშვნელობითაც გაიგება, და ასეთ შემთხვევაში იგი კრიტიკას უახლოვდება. მაგალითად, ჟურნალ-გაზეთებში „ბიბლიოგრაფიის“ სათაურით მოცემულია ისეთი სტატიები, რომლებიც შეიცავენ ამა თუ იმ შრომის განხილვას და შეფასებას.

ლიტერატურისმცოდნეობა ეყრდნობა აგრეთვე მთელ რიგ მოსაზღვრე დისციპლინებს, როგორც, მაგალითად: ფილოსოფიას, ხელოვნების ისტორიასა და თეორიას, ენის ისტორიასა და თეორიას, ხალხთა ისტორიას და სხვ. განსაკუთრებით კი ისტორიასა და ფილოსოფიას.

2. მარძსისტული პერიოდის წინა ეპოქის ლიტერატურისმცოდნეობის განვითარების მოკლე მიმოხილვა

არისტოტელეს „პოეტიკა“

საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობა, რომლის საფუძველი მარქსისტულ-ლენინური ფილოსოფიაა, კანონიერი მემკვიდრეა ყველა იმ მიღწევების, რაც მარქსის წინადროინდელ მეცნიერებას მოუპოვებია. ამ მემკვიდრეობის შესწავლისა და გამოყენების გარეშე შეუძლებელია მეცნიერების შემდგომი განვითარება. ლიტერატურისმცოდნეობის საკითხების შესწავლა ანტიკურ ქვეყნებიდან მიმდინარეობს. პირველი შესანიშნავი ძეგლი, რომელიც ლიტერატურის საკითხების მეცნიერულ გაშუქებას გვაძლევს, არის არისტოტელეს (IV ს. ჩვ. წელთაღრიცხვამდე) „პოეტიკა“. არისტოტელე იყო „ძველი დროის უდიდესი მოაზროვნე“ (მარქსი). იგი იყო ანტიკური ქვეყნის ერთ-ერთი უდიდესი დიალექტიკოსი, გენიალური მეცნიერი, ენციკლოპედისტი, ლოგიკის შემქმნელი და ბუნებისმეტყველი. მან დაგვიტოვა პირველი ნაშრომი („პოეტიკა“), რომელშიც განხილულია ლიტერატურის თეორიის საკითხები, თუმცა ამ ნაწარმოებს ჩვენამდე მთლიანად არ მოუღწევია, მაგრამ რაც დარჩა, მასაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. არისტოტელე პლატონის მოწაფე იყო, მაგრამ როგორც ლიტერატურისა და ხელოვნების ბუნების გაგებით, ისე მთელი თავისი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობით შორს წავიდა პლატონისაგან. პლატონი (427 — 347) ანტიკური იდეალიზმის ფუძემდებელი იყო. იგი ეშმარიტად არსებულად მხოლოდ იდეების სამყაროს თელიდა. იგი ქადაგებდა სულის უკვდავებას, იდეის მარადიულობას, მას არ სწამდა ცხოვრების სინამდვილე, როგორც დამოუკიდებლად არსებული მოვლენა. ნივთები, ქვეყნიური მოვლენანი პლატონისათვის დროებითი და წარმავალია, ისინი მარადიული იდეის (ღმერთის) მხოლოდ უფერული გამოკრთომანია, აჩრდილებია, ისინი იდეათა მხოლოდ უსულო ასლებს წარმოადგენენ. უმაღლესი იდეა ღმერთია, ადამიანის დანიშნულებაა მიბაძოს ღმერთს, მას დაემსგავსოს. ღმერთ (იდეა) გონებრივი ჰვრეტით შეიცნობა. პლატონი ხელოვნებას

---

[1] ესთეტიკა ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს ხელოვნების ფილოსოფიას ან მოძღვრებას მშვენიერების შესახებ αἰσθᾶσις—აღქმა, შეგრძნება, αἰσθα ομαι—ვგრძნობ), მარქსისტული ესთეტიკა არკვევს ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და ხასიათის საკითხებს, არკვევს ხელოვნების განვითარების კანონებს. ამ კანონების მიხედვით. განყენებული წარმოდგენა მშვენიერების შესახებ მდიდრდება მუდამ ცვალებადი კონკრეტული შინაარსით.

მხოლოდ ბავშვების გასართობად თვლის და არა გონიერი კაცის საქმედ. ხელოვნების უარყოფისათვის იგი ასეთ საფუძვლებს ასახელებს:

ა) ხელოვნება და ლიტერატურა სინამდვილის მიბაძვაა, თვით სინამდვილე კი, რომელიც გრძნობად ფორმებში აღიქმება, ჭეშმარიტი სინამდვილის (იღეის, ღმერთის) მხოლოდ მკრთალი ანარეკლია, მისი მკრთალი მიბაძვაა. სინამდვილის ამსახველი პოეზია ამ მიბაძვის მიბაძვაა და, მაშასადამე, ხელოვნება ჭეშმარიტი იდეისაგან, თვით სინამდვილესთან შედარებით, კიდევ ერთი საფეხურით არის დაშორებული. ეს აძლიერებს ლიტერატურისა და ხელოვნების შემეცნებით მნიშვნელობას.

ბ) პოეზია, პლატონის აზრით, ადამიანის სულის ქვედა ნაწილზე (საფეხურზე) ახდენს გავლენას, იგი (მაგალითად, ტრაგედია) აღაგზნებს და აძლიერებს გრძნობიერებას; კომედია იწვევს სხეის დაცინვას; ერთიც და მეორეც უარყოფით გავლენას ახდენს ადამიანის ზნეობაზე. ზემოაღნიშნულის საფუძველზე პლატონი იდეალურ სახელმწიფოში კრძალავს მიბაძვით ხელოვნებას და დასაშვებად თვლის მხოლოდ რელიგიურ ჰიმნებს, ან, კიდევ, ისეთ ხოტბას, რომელიც მიმართულია სიქველითა და სათნოებით გამოჩენილ ადამიანისადმი.

პლატონის ხელოვნების თეორია, როგორც ვხედავთ, მცდარი იყო, იდეალისტური. პლატონის შეხედულებათა შეუსაბამობა ჩვენთვის უფრო ნათელი გახდება მას შემდეგ, როდესაც გავითვალისწინებთ ლიტერატურისა და ხელოვნების ბუნებას მარქსიზმის კლასიკოსთა მოძღვრების საფუძველზე. არისტოტელეს „პოეტიკა“ დიდი ნაბიჯი იყო წინ გადადგმული პლატონის იდეალისტური მოძღვრების შემდეგ. იგი წარმოადგენდა პოეტიკური ხელოვნების მეცნიერების ცალკეულ დისციპლინად ჩამოყალიბების პირველ სერიოზულ ცდას. მასში განხილული იყო ხელოვნებისმცოდნეობის თითქმის ყველა ძირითადი საკითხი: ხელოვნების წარმოშობა, მისი გვარები, მისი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, მისი სახეების თავისებურება და სხვა. წინააღმდეგ პლატონის მსჯელობისა, არისტოტელემ თავის პოეტიკაში ხაზი გაუსვა ხელოვნების აღმზრდელობით მნიშვნელობას. პლატონი ხელოვნებაზე მაღლა ფილოსოფიას აყენებდა. ფილოსოფია, რომლის მეშვეობითაც იგი უმაღლეს იდეას (ღმერთს) ჭვრეტდა, სულის ზნეობრივად გაწმენდას ემსახურებოდა. ამ გაწმენდას იგი „კათარზისს“ უწოდებდა. ხელოვნება კი, რომელიც სინამდვილისადმი (ადამიანისადმი) მიბაძვა იყო, პლატონის აზრით უფრო ამდაბლებდა ადამიანის ზნეობას; ამით, როგორც ვიღნიშნეთ, პლატონი უარყოფდა ხელოვნების აღმზრდელობით მნიშვნელობას. არისტოტელემ გადალახა პლატონის ეს შეზღუდულობა, მან ხელოვნება უდიდეს აღმზრდელობით ძალის მქონე მოვლენად მიიჩნია. მან შექმნა თავისებური შინაარსის თეორია, ეგრეთწოდებული „კათარზისის“ (გაწმენდის) თეორია. ტრაგედიის განსაზღვრის დროს არისტოტელემ აღნიშნა უკანასკნელის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა... ასახვა, რომელშიც შეცდომებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან გაწმენდას აღწევს“, — ამბობს არისტოტელე (არისტოტელე, „პოეტიკა“).

პლატონის აზრით, ხელოვნება ისეთი მიბაძვა იყო, რომელიც ერთ საგანს წარმოგვიდგენდა, ფილოსოფია კი, წინააღმდეგ, გვაძლევდა ზოგად წარმოდგენას. არისტოტელემ ხელოვნება, დაპირდაპირების ნაცვლად, დაუახლოვა ფილოსოფიას: მან მიგვითითა, რომ პოეზია ერთი საგნის მიბაძვით გვაძლევს ზოგად წარმოდგენას მსგავს საგანთა შესახებ. ესე იგი, მხატვრული სახე ტიპობრივია.

არკვევს რა პოეზიის არსსა და პოეტურ ნაწარმოებთა სხვადასხვა სახეს. არისტო-

ტელე მიზნად ისახავს ტრაგედიის, კომედიისა და ეპოსის ესთეტიკური ნორმების გაანალიზებას. ავტორს თავისი დასკვნები გამოჰყავს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ზუსტი და ობიექტური ანალიზის საფუძველზე. ის განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ხელოვნების დამოკიდებულებას სინამდვილესთან. ხელოვნებას იგი თვლის ცხოვრების სინამდვილისადმი მიბაძვად. პოეტური ხელოვნების ცალკე სახეები ერთიმეორისაგან მიბაძვის საშუალებით, საგნებითა და ხერხებით განსხვავდებიან. მართალია, მწერალი სინამდვილეს გამოხატავს, მაგრამ გამოხატვის ხერხი თავისებურია. არისტოტელე აქებს ჰომეროსს იმის გამო, რომ მას თავის პოემაში არ ჩაურთავს არცერთი ისეთი ამბავი (მოქმედება), რაც შესაძლებლად არ ხდიდა მეორე ამბის გამოწვევას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნება შესაძლებელ სინამდვილეს გამოხატავს. ისტორიკოსი გადმოგვცემს იმას, რაც მოხდა, ხელოვანი კი იმას, რაც შეიძლებოდა რომ მომხდარიყო. პოეტი სინამდვილეს ბაძავს. პოეზია არისტოტელესათვის უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორია. ისტორია კერძო ფაქტებს გადმოგვცემს, პოეზია კი განზოგადებულ სახეებს გვაძლევს. არისტოტელე ხელოვნების სინამდვილისადმი დამოკიდებულების სხვადასხვა სახეს გვაძლევს. მხატვარს შეუძლია ასახოს მოვლენები ისე, როგორც ისინი ყოფილან, ან არიან, ან აგვისახოს იმგვარად, როგორადაც წარმოუდგენია, როგორადაც ეჩვენება ის, ან იმ საბით, რა საბითაც უნდა იყვნენ ისინი. არისტოტელე მიბაძვაში ან ხელოვნებაში შემეცნებითს ფუნქციას კვრეტს. იგი (მიბაძვა) „ყველაში სიამოვნებას იწვევს“. ესთეტიკური შთაბეჭდილების გამომწვევ მიზეზად არისტოტელე ცოდნის მოპოვებას თვლის. „რასაც სინამდვილეში უსიამოვნოდ შევხედავთ, იმას ძალიან ზუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით, — აი მაგალითად, უსაძაგლესი მხეცებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამოა“[1]. არისტოტელე აღნიშნავს, რომ თუ საგანი ჩვენთვის ნაცნობია, ხელოვნების ნაწარმოების ღირსება განისაზღვრება დამსგავსების ხარისხით, თუ ასახული საგანი პირველად გვხვდება, მაშინ იგი სიამოვნებას იწვევს გამოსახვის ხერხით „ან რაიმე სხვა მიზეზით“. არისტოტელე ხელოვნების ესთეტიკურობის გამომწვევ მიზეზთა განხილვის დროს ყურადღებას აქცევს მკითხველის ან მაყურებლის ინტერესებს. ხელოვნების ესთეტიკური ფასეულობა, — არისტოტელეს მართებული განმარტებით, — სინამდვილის სისწორით ასახვასთან ერთად, ასახული მოვლენის აღქმის სიადვილეში მდგომარეობს. მხატვრული შეფასების საზომად არისტოტელე იღებს ნაწარმოებისაგან გამოწვეული იმ შთაბეჭდილებასთან დამთხვევის ხარისხს, რომლის გამოწვევაც თვით ავტორს ჰქონდა განზრახული. არისტოტელე აღიარებს ესთეტიკური ნორმების ცვალებადობას. მან იცის, რომ ხელოვნების ესა თუ ის ფორმა არ წარმოადგენს უცვლელს, ერთ წერტილზე გაყინულ მოვლენას. ამრიგად არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ხელოვნების გამოსახვის საგნად ნაცვლად „მარადიული იდეისა“ აღიარებულია ცხოვრების სინამდვილე, ადამიანი. გათვალისწინებულია ლიტერატურის შემეცნებითი, ესთეტიკური და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. მასში პირველად არის განსაზღვრული ლიტერატურის როგორც ხელოვნების დარგის თავისებურება. გარკვეულია საზღვრები ლიტერატურის ცალკეულ გვარებს (ჟანრებს) შორის, გარკვეულია ხელოვნების განსხვავება მეცნიერებისაგან. თავის მსჯელობას ლიტერატურის საკითხებზე არისტოტელე ასაბუთებს ანტიკური ეპოქის უდიდესი მწერლების საუკეთესო ქმნილებებზე მითითებით. არისტოტელეს „პოეტიკამ“ უდიდესი რო-

---

[1] არისტოტელე, „პოეტიკა“, § 4.

ლი ითამაშა მთელი საუკუნეების მანძილზე. მან დიდი გავლენა მოახდინა ლიტერატურის მეცნიერების შემდგომ განვითარებაზე. არისტოტელეს „პოეტიკა" ძირითად სახელმძღვანელოდ ითვლებოდა როგორც თვით არისტოტელეს თანამედროვე, აგრეთვე შემდეგი ხანის მწერლებისათვის.

ჰორაციუსის „მიძღვნა პიზონებს"

არისტოტელეს „პოეტიკის" გავლენის საფუძველზე რომაელმა პოეტმა ჰორაციუსმა (66 — 8 წწ. ჩვ. წელთაღრიცხ.) დაწერა ლექსად „მიძღვნა პიზონებს". ამ ნაწარმოებს შემდეგში „პოეტური ხელოვნება" უწოდეს. ეს ნაწარმოები რომის კლასიციზმის თავისებური თეორიული მანიფესტი იყო. ჰორაციუსი თავის „პოეტურ ხელოვნებაში" ილაშქრებდა ფორმალიზმისა და უიდეო ნაწარმოების წინააღმდეგ, იგი უარყოფდა „უშინაარსო ლექსებს და აჟღერებულ უაზრობას".

„სიბრძნე პეშმარიტი ლიტერატურული ხელოვნების წყაროა და საფუძველი" — ქადაგებდა ჰორაციუსი. ჰორაციუსმა აღნუსხა წესები, რომლის დაცვაც მწერლისათვის სავალდებულო იყო. ამ წესების დაცვით ხდება მხოლოდ შესაძლებელი იმის მიღწევა, რომ პოეტურმა ნაწარმოებმა „დაგვატკბოს, გაგვიტაცოს და გვასწავლოს". აღიარებდა რა ლიტერატურას, როგორც სიბრძნის გამოხატვის თავისებურ ფორმას, ჰორაციუსი მწერლისაგან მოითხოვდა ღრმა ცოდნას, სიბრძნით განსწავლულობას. ჰორაციუსი ავალებდა მწერლებს ფრთხილად და ბეჯითად ემუშავათ თავიანთ ნაწარმოებებზე, არ აჩქარებულიყვნენ მის გამოსაქვეყნებლად, დაწერილი „ცხრა წელს არავისთვის ეჩვენებიათ".

ჰორაციუსი არ უარყოფდა მხატვრული ნაწარმოების ფორმის მნიშვნელობას, მაგრამ ეს უკანასკნელი შინაარსის გამოხატვის საშუალება უნდა ყოფილიყო. ბრძნული აზრი, შესაფერი მხატვრული ფორმით გამოვლენილი, იწვევდა მკითხველში ემოციურ დაძაბულობას. პოეტური ხელოვნება გულისხმობდა „სასიამოვნოს და სასარგებლოს" შეხამებას (შეერთებას).

ჰორაციუსი მწერლისაგან მოითხოვდა ზომიერებას, სიმარტივეს, აზრის სიცხადეს და თანამიმდევრობას. ამ თვისებით პოეზია ხდებოდა „სასიამოვნო და სასარგებლო".

შოთა რუსთაველი პოეტური ხელოვნების შესახებ

ლიტერატურისა და ხელოვნებისმცოდნეობის განვითარების შესწავლის თვალსაზრისით დიდი მნიშვნელობა აქვს შოთა რუსთაველის მიერ პოეტური აფორიზმების სახით გამოთქმულ აზრებს მხატვრული მეტყველების (შაირობის) შესახებ. ეს აზრები მით უფრო საინტერესოა, რომ რუსთაველი თავის პოემაში გვაძლევს საუკეთესო ხელოვნური ქმნილების დამახასიათებელ თვისებათა განხორციელებას.

პოემის დასაწყისში შ. რუსთაველი მკითხველის ყურადღებას ლიტერატურის შემეცნებით მნიშვნელობაზე ამახვილებს; იგი ითვალისწინებს, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა იდეოლოგიის ერთ-ერთი ფორმაა. რუსთაველი პოეზიას სიბრძნის ერთ-ერთ დარგად თვლის:

„შაირობა პირველადვე ს ი ბ რ ძ ნ ი ს ა ა ერთი დარგი",— წერს იგი პოემის შესავალში და ამით პარალელურად მიგვითითებს ხელოვნების აღმზრდელობით მნიშვნელობაზეც. ხელოვნებისა და მხატვრული ლიტერატურის გაგება, როგორც სიბრძნის ერთ-ერთი სახეობის, იმდენად უდაო პეშმარიტებაა რუსთაველისათვის, რომ მას ვერ წარ-

პოეტდგენია ხაძდეილი ხელოვანი სიბრძნის ვარეშე. შოთას მართებული აზრით, არაბრძენი არც შეიძლება ღირსეული „მაქებარი“ (მწერალი) იყოს. იგი თინათინის პორტრეტის ჰოხაზვის დროს ამბობს:

„მან მისთა მკერდთა წაეღის გული, გონება და სული,
ბრძენი ხამს მისად მაქებრად და ენა ბევრად ასული“.

ამავე სტროფში რუსთაველი ხაზს უსვამს იმ მომენტებს, რომლითაც მხატვრული ლიტერატურა გამოიყოფა იდეოლოგიის სხვა ფორმებისაგან.

მხატვრული ლიტერატურის სპეციფიკა, მისი განსხვავება იდეოლოგიის სხვა ფორმებისაგან სურათების, სახეების გამოყენებაში მდგომარეობს. რუსთაველიც ითვალისწინებს ხელოვნების სახიერებას, როგორც უკანასკნელის თავისებურ ფორმას. იგი ითვალისწინებს ლიტერატურის სახიერებას, მის გრძნობადობას. სახიერება და მისი შემცველი გრძნობადობა შოთას ხელოვნების განმსაზღვრელ თვისებად მიაჩნია. იგი უკანასკნელი (მესამე) კატეგორიის მწერლებსაც კი იწყნარებს იმ პირობით, თუ მათი ლექსები ნათელი, თვალსაჩინო, ადვილად გასაგები იქნება, რადგან ყოველგვარი ნათელი (სახიერი) გრძნობადია, სიამოვნებას იწვევს:

„ჩვენ მათაცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათლად“.

ხაზგასმული სიტყვები ცხადყოფენ მთელი ტაეპის შინაარსს: სიამოვნებას ის იწვევს, რაც ნათლად, გასაგებად, თვალსაჩინოდ არის ნათქვამი. აქ მითითებულია ხელოვნების სახიერებაზე და მის გრძნობადობაზე. სახე თვალსაჩინოდ, ნათლად გვიხატავს მოვლენას, იგი გრძნობადია. სახეების საშუალებით მწერალი ახდენს მკითხველზე ემოციურ ზეგავლენას და შთაბეჭდილების გზით ამდიდრებს ადამიანის აზროვნებას. სახეების საშუალებით ემოციის აღძრის მნიშვნელობას და ხელოვანის მიერ ამ ხერხის გამოყენების აუცილებლობას გულისხმობს აგრეთვე შოთა რუსთაველი ქვემომოყვანილ ტაეპებში:

„შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,
საღმრთო საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი...“

მოყვანილ ტაეპებში სიტყვა „საღმრთოდ“ არ არის რელიგიური ცნება. იგი ხელოვნების ან შაირობის ემოციური ზეგავლენის მხატვრულად განმსაზღვრელი ტერმინია და გამოხატავს შთაბეჭდილების უმაღლეს ხარისხს „გასაგონი“ მიგვითითებს შთაბეჭდილებაზე, რასაც შაირობისაგან ვღებულობთ, „საღმრთო“ —მის (შთაბეჭდილების, ემოციური ზეგავლენის) უმაღლეს ხარისხზე. ზემოთ მოყვანილ ტაეპით („საღმრთო საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“) ჩანს, რომ შოთა იზიარებს და თავისებურ, უფრო მკვეთრ ფორმაში ავლენს მისი შორეული წინამორბედის ჰორაციუსის აზრს ამის შესახებ, რომ პოეტური ნაწარმოები ერთსა და იმავე დროს არის „სასიამოვნო და სასარგებლო“.

შოთა „ნათლად თქმას“ ემოციური ზეგავლენის აუცილებელ პირობად თვლის და ამიტომ მხოლოდ ის მიაჩნია სასიამოვნოდ („საღმრთოდ“, „საღმრთო გასაგონად“), რასაც კალმის ოსტატები გასაგებად, მკითხველისათვის მისაწვდომად იტყვიან.

„სახეებით აზროვნება“, მხატვრული მეტყველების ხერხების ოსტატურად გამოყენება სიბრძნის (აზრის, ცოდნის) გამოსათქმელად მხატვრულ ლიტერატურას (ლექსს, შაირს) აძლევს „სიტკბოს“, მომჯადოებელ ძალას. უამისოდ არ შეიძლება მხატვრული ღირებულება ჰქონდეს პოეტის ქმნილებას. ამ აზრს კიდევ უფრო მეტად ამეღავნებს რუსთაველის შემდეგი ნაწყვეტი:

„ძიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტ ა ბ ი ლ ი ს ა...“

პოეტი უდიდესი სერიოზულობით ემზადება ამ, მის მიერ სამართლიანად შეფასებულ, უაღრესად საპატიო და პასუხსაგებ საქმისათვის:

„აწ ენა მინდა გამოთქმად. გული და ხელოვანება...“

ამ მაგალითის მიხედვით, რუსთაველი საჭიროდ თვლის, რომ თავისი მიზნის მისაღწევად პოეტმა პირველ რიგში უნდა გაამახვილოს ენა, მეტყველება, მთელი გრძნობით, მთელი არსებით განიცადოს შემოქმედების საგანი და გამოიყენოს ხელოვანის ყოველგვარი საშუალება შესაფერი სახეების შესაქმნელად.

პოეტური მეტყველება, მხატვრული სახეებით აზრის გამოხატვა შოთას მეტად ძნელად განსახორციელებელ საქმედ მიაჩნია:

„ეპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ექმენ ს ა ჭ ო ჭ მ ა ნ ე ბ ი...“

შოთა რუსთაველს მხატვრული ლიტერატურის თვისებების აღნიშვნის დროს სრული სიცხადით აქვს შეგნებული ენის მნიშვნელობა. მწერლის მიერ მხატვრული სიტყვის დაუფლება ლიტერატურული შემოქმედების აუცილებელ პირობად მიაჩნია. როდესაც მას ავალებენ თამარის ქებას, პოემის დაწერას, ამ მიზნის განხორციელებისათვის საჭირო პირობათა შორის შოთა პირველ რიგში ენას ასახელებს. ის არ კმაყოფილდება ენის საჭიროების უბრალო აღნიშვნით და ყურადღებას აქცევს, არკვევს პოეტური ენის ხარისხს; თინათინის პორტრეტის მოცემის დროს, როგორც დავინახეთ, შოთა ამბობს:

„ბრძენი ხამს მისად მაქებრად და ე ნ ა ბ ე ვ რ ა დ ა ს უ ლ ი“.

სიტყვა „ბევრად ასული“ პირდაპირი მნიშვნელობით ათიათასჯერ გამრავლებულს ნიშნავს (ბევრი — ათიათასი). აქ შოთა მწერლისაგან მოითხოვს სიტყვის მარაგის სიუხვეს („არ შეამოკლოს ჭართული, არა ქმნას სიტყვა-მცირობა“), მხატვრული მეტყველების ტექნიკის დაუფლებას, ენამახვილობას.

სიტყვის დაუფლება, პოეტური აზრის შესაფერად გამოხატვის უნარიანობა, შოთას უაღრესად რთულ და საამაყო საქმედ მიაჩნია. იგი მწერალს ავალებს, რომ

„ხელ-მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს დიდ- გმირობა“.

შოთა არ იყოწყებს არც მხატვრული ლიტერატურის მაორგანიზებელ მნიშვნელობას. წყობილ მარგალიტს, „ტკბილ ლექსს“ — მხატვრულ ლიტერატურას, ზემოქმედების თავისებურ ხერხების გამოყენების საშუალებით, ადამიანზე უდიდესი გავლენის მოხდენა შეუძლია:

„გველსა ხვრელით გამოიყვანს ენა, ტკბილად მოუბარი...—“

ამბობს ერთ ადგილას პოეტი. „ვეფხისტყაოსანში“ არის მეორე ადგილი, რომელიც საუკეთესოდ გამოხატავს ხელოვნების უდიდეს ზეგავლენას:

„რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან;
მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან;
ისმენდიან, გაჰკვირდიან, რა ატირდის ატირდიან...“

ამ პოეტურ ჰიპერბოლაში, ჭარბი ფერების გამოყენებით, ამის ჩვენებით, რომ ავთანდილის ჯადოსნურ მღერას შეუძლია უსულო საგნებიც კი მოძრაობაში მოიყვანოს, ნათლადაა მოცემული ხელოვნების ესთეტიკური მნიშვნელობა.

ამრიგად რუსთაველს, როგორც აღვნიშნეთ, გარკვეული აქვს, რომ ლიტერატურა და

ხელოვნება იდეოლოგიის ფორმაა. შოთა ითვალისწინებს, რომ ხელოვნება სახიერია და ხაზს უსვამს მის გრძნობადობას, რითაც სისწორით განსაზღვრავს ხელოვნებისა და ლიტერატურის სპეციფიკას, მის ბუნებას. ზემოაღნიშნულ თვისებათაგან გამომდინარეობს ლიტერატურის საზოგადოებრივი დანიშნულება, მისი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. შოთა ითვალისწინებს მის წინამორბედ თეორეტიკოსთა შეხედულებებს ლიტერატურის შესახებ, განსაკუთრებით არისტოტელეს „პოეტიკას". შოთას აზრი პოეტური ხელოვნების შესახებ დახვეწილია, მას არ ახასიათებს თუნდაც ფორმის მნიშვნელობის იდიალისტური განდიდება; იმავე დროს შოთას შეთვისებული აქვს მანამდე არსებული ლიტერატურის თეორიები. „ვეფხისტყაოსანში" პოეტური ხელოვნების თეორია გენიოსი პოეტის მხატვრულ პრაქტიკასთან არის შეხამებული. ეს ანიჭებს მის მიერ გამოთქმულ აზრებს პოეტიკის საკითხებზე უდიდეს მნიშვნელობას.

ბუალოს „პოეტური ხელოვნება"

არისტოტელეს პოეტიკა და ჰორაციუსის „პოეტური ხელოვნება" განავითარა ბუალომ. ბუალო ფრანგული კლასიციზმის (XVII—XVIII საუკ.) საუკეთესო წარმომადგენელი იყო. მან დაწერა „პოეტური ხელოვნება", რომლითაც პოეტური შემოქმედების მტკიცე კანონები ჩამოაყალიბა.

ბუალოს შეხედულებით, ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, აზრს უნდა გამოხატავდეს: „უნდა ფლობდეს სიმღერა საღ აზრს და ხელოვნებას", — ამბობს ის და მკითხველებს მოუწოდებს: „მაშ გიყვარდეთ გონება, რომ თქვენმა ნაწერებმა იმისაგან ისესხოს ბრწყინვალება და ფასი".

დეკარტეს და მის მიმდევართა გავლენით, ბუალო ქადაგებს რაციონალისტურ იდეებს, იგი ეტრფის გონების თავისუფლებას, მის სიცხადეს და სიწმინდეს. გონება ყველგან უნდა ბატონობდეს და მათ შორის სცენაზედაც (...„მაგრამ სცენა მოითხოვს ბატონობას გონების"). სინამდვილის გამოხატვაში ბუალო მშვენიერებას ჰვრეტს: „არაფერია მშვენიერი ნამდვილის გარეშე", — ამბობს ის.

ბუალომ განსაზღვრა წერის ხერხები ლიტერატურის სხვადასხვა გვარებისათვის (ეპოსის, ლირიკისა და დრამისათვის), მრავალი მათგანი დღესაც მისაბაძია. ბუალო ქადაგებდა აზრის სიზუსტეს, სისწორესა და სიცხადეს. ლექსიკის სიმდიდრეს და დახვეწილობას, ფორმის შეხამებას შინაარსთან: ლექსის ბგერითი მხარის უმაღლესად მოწესრიგებას, მის რიტმულობას და რითმებით სიმდიდრეს. თხრობითსა და დრამატულ ნაწარმოებებში ამბის ბუნებრივად განვითარებას, მათ შესაფერად მოტივირებას და დამაჯერებლობას, ლაკონურობას, ნაწარმოების გმირთა ხასიათისა და ყოფაქცევის შეხამებას მათ ასაკთან და იმ პირობებთან, რომლებშიც ისინი იმყოფებოდნენ.

ბუალო თუმცა ძირითადად არისტოტელეს ბაძავდა, მაგრამ მის აზრებს ზოგჯერ აყალიბებდა. არისტოტელეს თავისი დასკვნები ლიტერატურის განვითარების პრაქტიკიდან გამოჰყავდა, ბუალოს კი იგი ერთ წერტილზე გაყინულ დოგმად მიაჩნდა. მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ბუალოს პოეტიკამ ლიტერატურის განვითარებაზე დიდი გავლენა მოახდინა. იგი სავალდებულოდ იქცა ყველა მწერლისათვის, სადაც კი ფრანგულმა კლასიციზმმა თავისი გავლენა მოიპოვა.

18 საუკუნიდან შეიქმნა ახალი საფეხური ლიტერატურისმცოდნეობის განვითარებაში. ამ ახალი ეტაპის შემოქმედნი იყვნენ დენი დიდრო და ე. ლესინგი დასავლეთ ევროპაში, ხოლო რუსეთში მ. ლომონოსოვი. დენი დიდრო მატერიალისტური თეორიის მიმდევარი იყო. იგი ქადაგებდა რეალიზმს და ხელოვნების მაღალ იდეურობას. დიდროს შეხედულებანი ხელოვნებისა და ლიტერატურისმცოდნეობის საკითხების შესახებ გამოვლინდა მის შრომებში, რომლებსაც ეწოდებათ „სალონები" და „პარადოქსი აქტიორის შესახებ".

მატერიალისტური ფილოსოფიის მიმდევარი იყო აგრეთვე ე. ლესინგი. მის მეცნიერულ შრომებში ლიტერატურის შესწავლის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა „ლაოკოონი" და „ჰამბურგის დრამატურგია". „ლაოკოონში" ლესინგმა განიხილა ხელოვნების ბუნება. მისი ნაწარმოები თავისი მეცნიერული ღირებულებით გვერდით უდგება არისტოტელეს „პოეტიკას". ლესინგმა განსაზღვრა ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის შესაძლებლობანი. მან აღნიშნა, რომ პოეზია ასახავს სინამდვილეს ერთგვარი თანამიმდევრობით, რომ მას შეუძლია გვიჩვენოს მოვლენები მისი განვითარების პროცესში. „ლაოკოონში" ლესინგი ესთეტიკის საერთო საკითხებს აშუქებდა. „ჰამბურგის დრამატურგია" სხვადასხვა კრიტიკული სტატიისაგან შედგება. ეს სტატიები უმთავრესად დრამატურგიის საკითხებს ეხება. ლესინგი თავის შრომებში მიზნად ისახავდა მებრძოლი, საზოგადოების გარდამქმნელი ხელოვნების განმტკიცებას.

დასავლეთ ევროპაში 18—19 საუკუნეებში ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორიის საკითხებს აშუქებდნენ აგრეთვე ჰერდერი, შლეგელი, შელინგი, ტენი, ჰეგელი და სხვანი. ჰეგელი (1770—1831) გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიის უდიდესი წარმომადგენელი იყო. მან დიდი გავლენა მოახდინა განსაკუთრებით 19 საუკუნის პირველი ნახევრის როგორც ფილოსოფიურ, ისე ესთეტიკურ აზროვნებაზე. ჰეგელის მოძღვრების საფუძველი, როგორც იდეალისტური, ყალბი და ანტიმეცნიერული იყო. კერძოდ, ანტიმეცნიერული იყო ჰეგელის მიერ ყოველივეს საფუძვლად „აბსოლუტური იდეის" აღიარება. ჰეგელის მოძღვრებაში დადებითი ისაა, რომ იგი დიალექტიკოსი იყო. ჰეგელი აღიარებდა, რომ განვითარების საფუძველი დაპირისპირებულთა ბრძოლაა. იგი სისწორით განსაზღვრავდა ამ ბრძოლის ფორმებს, მაგრამ განვითარების უნარს აკუთვნებდა სულს, „აბსოლუტურ იდეას", და არა მატერიას, აკუთვნებდა მხოლოდ წარსულს, და არა მომავალსაც. ლიტერატურისმცოდნეობის განვითარებისათვის ჰეგელის შრომებიდან ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია მისი „ესთეტიკა". რამდენადაც ჰეგელი იყო დიალექტიკოსი, იგი კონკრეტულ ისტორიულ პირობებთან დაკავშირებით იხილავდა ხელოვნების ნიმუშებს და ამ გზით მიუხედავად იდეალისტური თვალსაზრისისა, ახერხებდა სწორი, მეცნიერული დასკვნების გამოყვანას. ჰეგელის დიალექტიკის კრიტიკულად გამოყენების საუკეთესო ნიმუში მარქსმა და ენგელსმა მოგვცა.

18 საუკუნის ცნობილმა რუსმა მეცნიერმა და მწერალმა მ. ლომონოსოვმა დაწერა შემდეგი თეორიული ხასიათის შრომები: „რიტორიკისა და მჭერმეტყველების სახელმძღვანელო", „წერილი რუსული ლექსთწყობის კანონების შესახებ" და „სასულიერო წიგნების მარგებლობის შესახებ". დასახელებულთა შორის პირველს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თავის დროისათვის, როგორც პოეტიკის სახელმძღვანელოს; მეორე შრომაში რუსული ენის ბუნების საფუძველზე გაშუქებული იყო რუსული ლექსთწყობის ძირითადი

პრინციპები, ხოლო შესამე შრომამ, რომელიც საძი სტილის თეორიას აშუქებდა, დიდი როლი ითამაშა რუსული ენის განვითარების საქმეში.

მამუკა ბარათაშვილის „ჰაშნიკი"

რუსთაველის პოემის შესავალი ადასტურებს, რომ ლიტერატურის თეორიისა და საერთოდ ესთეტიკური აზროვნების საკითხები საქართველოში ძველი დროიდანვე იქცევდნენ მწერალთა, მეცნიერთა და მკითხველების ყურადღებას. ჩვენ დავინახეთ, რომ რუსთაველს ნათელი და მეცნიერულ საფუძველზე აგებული შეხედულებანი აქვს გამოხატული „ვეფხისტყაოსანში". რუსთაველის შემდეგ, განსაკუთრებით აღორძინების ხანაში ესთეტიკურ აზროვნებას მწერალთა და მეცნიერთა საკმაო ყურადღება მიუქცევია. ამ თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა არის მამუკა ბარათაშვილის „ჰაშნიკი". პოეტიკის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით „ჰაშნიკი" საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ იგი არის არა მარტო ქართული პოეტიკის სახელმძღვანელოს ნიმუში. არამედ აგრეთვე იმის უტყუარი საბუთი, რომ „ჰაშნიკამდი" ქართულ ენაზე ყოფილა დაწერილი პოეტიკის სპეციალური სახელმძღვანელო. ამას ადასტურებს მამუკას შრომის სრული სათაური: „ჰაშნიკი ანუ სწავლა ლექსის თქმისა, პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ". მამუკა XVIII საუკუნის მწერალი იყო. თავისდროისათვის მ. ბარათაშვილი საკმაოდ განვითარებული პიროვნება ყოფილა. მას „ჰაშნიკი" დაუწერია ემიგრაციაში ყოფნის დროს ქ. მოსკოვს, 1731 წელს.

„ჰაშნიკში" ავტორი მოგვითხრობს პოეზიის შინაარსისა და ლექსის დანიშნულების შესახებ. იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სამოძღვრებო ხასიათის მხატვრულ ლიტერატურას ანიჭებს. მამუკა ბარათაშვილი პოეტს ავალებს: „ავი ამბაჲი არ გალექსო. თუ საშიყო ლექსი უნდა, ღეთის საშიყოზე თქვი, თუ ჭალის აშიყობაზე გინდა, ცოლქმრობის სიყვარულზე თქვი; ან კაი იგავები მოიყვანე და იმაზე თქვი, ან კაი სწავლის ამბებით კაი ამბები გალექსე, ან ომებისა და ფალავნების ამბავზე თქვი, ამისათვის, რომ კაცს გააგულოენებს, ომს მოანდომებს და იარაღის ხმარებას ასწავლის". მამუკა ბარათაშვილს შეგნებული აქვს ლიტერატურის დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა.

მამუკამდე ქართული ლექსთწყობის ნიმუშებად უმთავრესად რუსთაველური და ჩახრუხაული შაირები იყო ცნობილი, მიუხედავად იმისა, რომ პარალელურად არსებობდა სხვა ზომის ლექსებიც როგორც ძველ საეკლესიო მწერლობაში, ისე ხალხურ პოეზიაში. მამუკა ბარათაშვილმა პირველად შემოიტანა ქართულ ლექსთწყობაში ხალხური პოეზიის კილო. მან ფოლკლორული ნიმუშებისა და მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობის გამოყენებით, ქართული ლექსთწყობის მრავალფეროვანი საზომები გამოიმუშავა. ეს მოვლენა აძლევს „ჰაშნიკს" გარკვეულ მნიშვნელობას.

„ჰაშნიკის" შემდეგ ესთეტიკური აზროვნება საქართველოში კიდევ უფრო ვითარდება. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს იოანე ბატონიშვილის „ქალმასობაში" ჩართული პოეზიისა და ლექსთწყობის საკითხების განმარტება და თეიმურაზ ბაგრატიონის შრომა „გვარი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა"[1]. ორივე ეს ძეგლი მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისშია დაწერილი.

[1] იხ. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, გ. მიქაძის რედაქციით, 1954 წ.

მარქსიზმის წინაეპოქის ესთეტიკური აზროვნების განვითარების უმაღლესი ეტაპი (ბ. ბელინსკი, ნ. ჩერნიშევსკი, ნ. დობროლუბოვი)

ლიტერატურისა და ხელოვნებისმცოდნეობის განვითარების საქმეში დიდი როლი ითამაშეს რუსმა რევოლუციონერმა დემოკრატებმა: ბელინსკიმ, ჩერნიშევსკიმ და დობროლუბოვმა. მათ გამოიმუშავეს შედარებით მთლიანი სისტემა ხელოვნების ბუნებისა და დანიშნულების შესახებ და შექმნეს უმაღლესი ეტაპი მარქსიზმის წინაპერიოდის ხელოვნების თეორიის განვითარების საქმეში. ბელინსკი თუმცა პირველ ხანებში ჰეგელის იდეალისტური მსოფლმხედველობის გავლენას განიცდიდა, მაგრამ მალე დააღწია თავი უკანასკნელს და მკვეთრად გამოავლინა დასავლეთ ევროპის მეცნიერთა ფორმალიზმი და შეზღუდულობა. ბელინსკიმ ბრძოლა გაუმართა ხელოვნების ანტიმეცნიერულ თეორიას. სისწორით განსაზღვრა ხელოვნების ბუნება, მისი შემეცნებითი მნიშვნელობა და მას მაღალი რევოლუციურ-აღმზრდელობითი როლი დააკისრა. „ჩვენ უკვე ახლაც არ შეგვიძლია არც ერთი ევროპელი კრიტიკოსით დაკმაყოფილება, ვარჩევთ რა ყოველ მათგანში რაღაც ცალმხრივობას და განსაკუთრებულობას", — წერდა იგი. ბელინსკის შრომებისაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: „პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად", „წერილი გოგოლს" და „შეხედულება 1847 წლის რუსულ ლიტერატურაზე". ჩერნიშევსკი და დობროლუბოვი ბელინსკის ესთეტიკური მოძღვრების მიმდევრები და გამანვითარებელი იყვნენ. მათი მეცნიერული მემკვიდრეობიდან განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა საბჭოთა ლიტერატურის თეორიისათვის ნ. ჩერნიშევსკის შრომა „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულებანი სინამდვილისადმი". დობროლუბოვის შრომებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „ხალხურობის მონაწილეობის ხარისხის შესახებ რუსული ლიტერატურის განვითარების საქმეში". ცნობილია რუსი რევოლუციონერი დემოკრატების ესთეტიკური შეხედულებათა დიდი მნიშვნელობა ლიტერატურის განვითარების საქმეში.

3. მარქსისტულ-ლენინური ლიტერატურისმცოდნეობა როგორც ლიტერატურის თეორიის განვითარების უახლესი საფეხური

პლატონის მოძღვრება ხელოვნებაზე სავსებით იდეალისტური იყო. არისტოტელემ წინ წასწია როგორც ფილოსოფია საერთოდ, ისე ხელოვნების თეორია; მან აღიარა მატერიის არსებობა. მიუახლოვდა მატერიალისტურ ფილოსოფიას; იგი მიხვდა, რომ ხელოვნებას ცხოვრების სინამდვილის ასახვით დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ არისტოტელესაც მრავალი შეცდომა ჰქონდა. იგი მერყეობდა იდეალიზმსა და მატერიალიზმს შორის. მატერიალიზმთან ერთად, იგი აღიარებდა იდეას (ფორმას, ღმერთს). მისთვის ღმერთი იყო სამყაროს პირველმამოძრავებელი ძალა. ამ შეზღუდულობის გამო არისტოტელე ვერ ითვალისწინებდა ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას და, მაშასადამე, ვერც ლიტერატურული ცხოვრების განვითარების კანონზომიერებას. ასევე შეზღუდულები იყვნენ ლიტერატურის სხვა მკვლევარებიც მეცნიერების განვითარების მარქსისტული ფილოსოფიის საფეხურამდე.

ლიტერატურის მეცნიერული თეორია ყალიბდება დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის საფუძველზე. დიალექტიკა არის მეცნიერება „როგორც გარეგანი ფორმის, აგრეთვე ადამიანთა მოძრაობის საერთო კანონების შესახებ“ (ენგელსი). მარქსმა და ენგელსმა ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების მეცნიერული (მატერიალისტური) განმარტებით მოგვცეს ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების სწორი ახსნა-განმარტება. მარქსი და ენგელსი ლიტერატურის შინაარსსა და მის გამოხატვის ხერხებს განიხილავდნენ, როგორც ცხოვრების სინამდვილის თავისებურ, მხატვრულ ასახვას ამა თუ იმ ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე კლასობრივი ბრძოლის განსაზღვრულ ეტაპთან დაკავშირებით. მათ მოგვცეს რეალიზმისა და მხატვრულობის პრინციპების მეცნიერული განმარტება. ლენინმა მისი ასახვის თეორიის საფუძველზე კიდევ უფრო გააღრმავა რეალისტური ხელოვნების თეორია, მან მოგვცა ლიტერატურის პარტიულობის პრობლემის ღრმა გაშუქება და გაამდიდრა თეორია ბურჟუაზიულ ერში ორი კულტურის არსებობის შესახებ, კულტურული მემკვიდრეობის, ლიტერატურის ხალხურობისა და მაღალ იდეურობის შესახებ საკ. კ. პ. ც. კ. მიერ მიღებულ იქნა დადგენილებანი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. ზემოაღნიშნულ დადგენილებებში გამახვილებულია ყურადღება ხელოვნებისა და ლიტერატურის მაღალი იდეურობისათვის ბრძოლაზე, ლიტერატურის ხალხურობაზე, მის პარტიულობაზე, ეროვნული კულტურის ფორმისა და შინაარსის თავისებურებაზე და სხვ. ამ დადგენილებებმა დიდი მნიშვნელობა მოიპოვეს როგორც ლიტერატურისა და ხელოვნების, ისე თეორიულ მეცნიერებათა განვითარების საქმეში.

საბჭოთა მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ კანონიერი მემკვიდრეა ყველა იმისა, რაც მარქსიზმის წინამორბედ მეცნიერთა ღირსებას შეადგენდა. მარქსისტული ლიტერატურის თეორია სრულ გარდატეხას ქმნის ლიტერატურის მეცნიერებაში და აჰყავს უკანასკნელი ახალ, უმაღლეს საფეხურზე.

ნაწილი პირველი

ლიტერატურა როგორც „სამყაროს მხატვრული ათვისების" ფორმა

თავი I

ლიტერატურა და ხელოვნება

მხატვრულობა როგორც ხელოვნების თავისებური ფორმა

ლიტერატურა ხელოვნების ერთ-ერთი დარგია, ხელოვნება კი იდეის მხატვრული განსახებაა, იგი არის სინამდვილის წარმოსახვა გრძნობადი სახეების ფორმით. „ხელოვნება გამოხატავს ადამიანთა გრძნობებსაც და აზრებსაც არა განყენებულად, არამედ ცოცხალ სახეებში. ხელოვნება იწყება მაშინ, როდესაც ადამიანი კვლავ იწვევს თავისში გრძნობებსა და აზრებს, რომელიც მან განიცადა მისი გარემომცველი სინამდვილის გავლენით და აძლევს მათ ერთგვარ სახოვან გამოხატულებას"—ამბობს გ. პლეხანოვი. თუ ჩვენ დავინახავთ სინამდვილეში მართლაც არსებულსა და ტახტზე წამოწოლილ ლუარსაბ თათქარიძეს, რომელიც კნეინა დარეჯანთან ერთად ბუზებს ითვლის, ეს არ იქნება ხელოვნება. მაგრამ თუ ჩვენ დავინახავთ სცენაზე მსახიობებს, რომლებიც ლუარსაბისა და დარეჯანის როლებს ასრულებენ, და ასრულებენ ისეთი ოსტატობით, ჰბაძავენ ისე კარგად, რომ ჩვენ გვეჩვენება, თითქოს ნამდვილ თათქარიძესა და დარეჯანს ვჭვრეტთ — მათი ასეთი მოქმედება იქნება ხელოვნება, თვით მსახიობნი კი ხელოვანნი იქნებიან.

მღელვარე პალიასტომი თავისთავად ბუნებაა, ნინოშვილის მიერ აღწერილი პალიასტომის ღელვის სურათი კი — ხელოვნებაა. როდესაც ჩვენ ვაკვირდებით დაღამების პროცესს, მას უშუალოდ აღვიქვამთ როგორც ბუნებას. დაღამება თავისთავად ბუნებრივი მოვლენაა, მაგრამ ვაჟას მიერ „ბახტრიონის" დასაწყისში მოცემული დაღამების სურათი ხელოვნება.

როდესაც ჩვენ ვხედავთ, ეზოში ან მოედანზე პიონერების ვარჯიშო-

ბას. მას ვპვრეტთ როგორც უშუალო სინამდვილეს. მაგრამ ხელოვანს შეუძლია დაინახოს, წარმოიდგინოს, განიცადოს ცხოვრების ესა თუ ის მოვლენა. შეუძლია გარკვეული შთაბეჭდილების აღძვრის მიზნით, დ ა გ ვ ი ხ ა ტ ო ს მის მიერ ნახული, განცდილი ან წარმოდგენილი მოვლენის ცოცხალი სურათი. ასე იქცევა, მაგალითად, ლ. ქიაჩელი. იგი „გვადი ბიგვაში“ ერთ ადგილას ვარჯიშობის ასეთ ეპიზოდს გვიხატავს:

„საღამოვდებოდა და ორკეთზე ღამის ჩრდილი წამოწოლას აპირებდა. შემოდგომის ნელი და გრილი სიო ფარფატებდა.

— მწკრივო, სწორდი! — მოესმა გვადის მკაფიოდ ბარდღუნიას მკაცრი ძახილი დადგა. ყურები დასცქვიტა.

— კუპუნია, გცემ იცოდე! ჰირიმია, ხელი ჩამოუშვი! მარჯვენა ხელი სადა გაქვს? არ იცი... საითკენაც კიტუნია გაიხედავს, შენც იქით გაიხედე... დასტოვე, არ ვარგა!— უწყრებოდა უმცროს ძმებს ბარდღუნია.

ოთხი ბავშვისაგან შემდგარ მწკრივს ბარღღუნია ეზოს უკანა კუთხეში ავარჯიშებდა, სადაც ხუთ ძირ მანდარინის ხეს ეზოს მთელი კუთხე ჰქონდა დათმობილი.

— სმენა!— გაისმა ახლა ბარდღუნიას ახალი ძახილი. — მააარჯვნასაკენ! არ გამოუვიდათ მწყობრად.

— დასტოვეთ, არ ვარგა!— გაჯავრდა ბარდღუნია. შოლტი გაატყლაშუნა. ერთი ნაბიჯით უკან დაიხია, ლარივით გაიმართა და ძახილი ახლა უფრო მკაცრად გაიმეორა.

— სმენა!.. მააარჯვნისა-კენ! — ბავშვები მწყობრად მიბრუნდნენ მარჯვნივ. ბარდღუნიამ განაგრძო;— მარცხნივ, ნაბიჯით აარ! ერთი, ორი!.. ერთი, ორი!.. პირდაპირ!.. ერთი, ორი!..

მწკრივი მანდარინის ხეებს ირგვლივ შემოატარა.

— მწყობრო, სდექ! — და ისევ ძველ ალაგას დააყენა. მერე შოლტიანი ხელი ძაღლა შეისროლა, ძმებს პიონერული სალამი მისცა და შესძახა:

— იყავით მზად!

— მზად ვართ! უპასუხეს ძმებმა, მაგრამ ხმა აერიათ...

— ჰირიმია, ნუ აგვიანებ.— გაუწყრა ბარდღუნია.

— დასტოვე. არ ვარგა!

მერე ისევ შესძახა:

— იყავით მზად!

— მზად ვართ!

ახლაც ჩამორჩა ძმებს ჰირიმია, მაგრამ ბარდღუნიამ ხელი ჩაიქნია და პასუხი მაინც დამაკმაყოფილებლად ჩასთვალა...

ამის შემდეგ მწკრივის წინ სახის მრისხანე გამომეტყველებით ჩაიარა, თითოეული თავით ფეხამდე ჩაათვალიერა და თვალებში შეაცქერდა. დღეს განსაკუთრებით შეუპოვრად ეჭირა ბარდღუნიას თავი, თითქოს უმცროსების შეშინება სწადიაო, ისე იქცეოდა. თამაშობას არ ჰგავდა რაღაც დღეს მისი ვარჯიშობის გაკვეთილი. ძმებიც გრძნობდნენ ბარდღუნიას ასეთ უცნაურ განწყობილებას და ცდას არ აკლებდნენ, ვარჯიშობა კარგად ჩაეტარებინათ“.

ეს უკვე ხელოვნებაა. მისი დახატვის დროს ავტორმა წარმოიდგინა და დაგვიხატა პიონერების ვარჯიში ისე, როგორც შეეძლებოდა. რომ სინამდვილეში მომხდარიყო.

ხელოვნება სინამდვილის მხატვრული ასახვაა. იგი საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაა, რომელიც საზოგადოებრივ ყოფიერებას გამოხატავს. იგი გავლენას ახდენს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნაზე. ხელოვნება გარეგანი სამყაროს შემეცნების თავისებური ფორმაა, იგი არის სამყაროს „მხატვრული ათვისების ფორმა" (მარქსი). ხელოვნურ ნაწარმოებში მხატვრული სახით არის შემოსილი ესთეტიკური იდეალი, რომლითაც თვით ხელოვნება საზოგადოებას ემსახურება.

ხელოვნების მთავარი დარგებია: მხატვრობა (ფერწერა, გრაფიკა), სკულპტურა (მოქანდაკეობა), არქიტექტურა (ხუროთმოძღვრება), მუსიკა და ლიტერატურა. ხელოვნების დარგია აგრეთვე ბალეტი (ცეკვა), პანტომიმა (მხატვრული გამოსახვა სახის ნაწილებისა და ტანის მოძრაობით). ხელოვნების სხვადასხვა სახეობანი ზოგჯერ ერთდებიან და ამ გზით ქმნიან ხელოვნების ახალ თავისებურ გვარს, ასეთია, მაგ., დრამატული ხელოვნება, კინო, ოპერა და სხვ. ამიტომ ჩვენ მათ სინთეზურ ხელოვნებას ვუწოდებთ. რატომ ჰქვია თეატრალურ ხელოვნებას სინთეზური? როგორც ვიცით, ხელოვნების სხვადასხვა დარგები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან გამოსახვის ხერხით ან მასალით. მხატვრობა ცხოვრებას გამოხატავს ფერების საშუალებით, მუსიკა ბგერების შეხამების საშუალებით, ლიტერატურა ენის (სიტყვის) საშუალებით. მოქანდაკე გამოხატვის დროს მასალად იყენებს ქვას, ხუროთმოძღვარი საერთოდ საამშენებლო მასალას. სინთეზი ნიშნავს შეერთებას; სინთეზური — რთულს, შეერთების საშუალებით წარმოშობილს. კინოში სურათის ფერების შეგრძნებასთან ერთად ვისმენთ მეტყველებას (გამოყენებულია ენა), სიმღერას (გამოყენებულია ბგერების შეხამება), სიმღერასთან ერთად გმირები (ადამიანები) ხშირად ცეკვასაც ასრულებენ.

ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია ყველა თვისება, რაც საერთოდ ხელოვნებას ახასიათებს — მხატვრულობა, იდეურობა და სხვ., მაგრამ მთელი რიგი თვისებებით განირჩევა ხელოვნების სხვა ცალკეული დარგებისაგან. ლიტერატურა არის „პოეტური გამოხატვის ხელოვნება სიტყვის საშუალებით" (მ. გორკი). ენის ან სიტყვის საშუალებით მწერალს შეუძლია გამოხატოს ყველაფერი ის, რასაც თავის სპეციფიკური საშუალებით გამოხატავენ ხელოვნების სხვა დარგები.

ქანდაკებას შეუძლია დაგვიხატოს მხოლოდ ერთი მომენტი ადამიანის

ცხოვრებიდან, მისი ხასიათის განვითარებიდან. თქვენ შეგიძლიათ დიდი ქალაქის ქუჩაზე გავლისას, რომელიმე ბაღში ან მოედანზე, დაინახოთ ქანდაკება ფიზიკურად ჯანსაღი ქალისა, რომელსაც ხელში პატარა ბავშვი უჭირავს; ქალის გარეგნობა კმაყოფილების გრძნობის აღმძვრელ ღიმილს გამოხატავს; მართალია, მასში შეიძლება მოცემული იყოს უმაღლესი ფორმა ადამიანის ცხოვრების გარკვეული მომენტის გამოხატვისა, მაგრამ მისი მეოხებით ჩვენ არ შეგვიძლია გავიგოთ, თუ რა განცდები უძღოდა წინ ქანდაკების მიერ ასახული ქალის ფსიქიურ განწყობილებას, არ შეგვიძლია განვიცადოთ ზემოაღნიშნული ქანდაკების მიხედვით ის მძიმე სევდა, რომელიც შეიძლება ქალმა განიცადოს მომავალში ბავშვის განშორებით, ან მის ავადმყოფობასთან დაკავშირებით, ან კიდევ სიხარული, საყვარელი შვილის განშორების შემდეგ შეხვედრის დროს.

წარმოვიდგინოთ აგრეთვე ჰერკულესის ქანდაკება: მისი მეოხებით ჩვენ არ შეგვიძლია გავიგოთ ამ გმირის ფიზიკური განვითარების ისტორია და არც მისი ძალის გამოყენების სხვადასხვა მომენტი, გარდა ერთისა, რომელიც შეიძლება თვით ქანდაკებაში იყოს მოცემული.

ასევე შეზღუდულია მხატვარიც. როგორც ქანდაკება, ისე მხატვრობა, ლიტერატურასთან შედარებით, მუდამ უფრო შეზღუდულია სივრცით და დროით. სივრცით შეზღუდვაში ჩვენ შემდეგს ვგულისხმობთ: მხატვარს ერთ სურათში შეუძლია მოგვცეს ის, რაც ერთ ადგილზე ხდება; მას შეუძლია დაგვიხატოს ერთ სურათში, ვთქვათ, თინათინის გამეფებასთან დაკავშირებული ნადიმი არაბთა მეფის როსტევანის სასახლეში, მაგრამ მას არ შეუძლია იმავე სურათში მოათავსოს ის, რაც ხდებოდა იმავე დროს ინდოთა მეფის სასახლეში. ლიტერატურულ ნაწარმოებში კი ავტორს შეუძლია თავისი გმირი ერთი ქვეყნიდან მეორეში გადაიყვანოს. რუსთაველის ავთანდილის სარბიელი ვრცელი და შედარებით უსაზღვროა. იგი ხან არაბეთში მოქმედობს, ხან ინდოეთში, ხან გულანშაროში და სხვ. მწერალს შეუძლია დაგვიხატოს მოვლენები, ადამიანთა ხასიათები განვითარების პროცესში. ქანდაკებას და მხატვრობას კი ეს არ შეუძლია. მწერალს შეუძლია ენის საშუალებით უფრო ნათლად დაგვიხატოს ადამიანის აზრები, მისი მიზნები და სხვ. არ შეიძლება ტარიელის მთელი ცხოვრება გამოხატულ იქნას ხელოვნების არც ერთი დარგის მიერ ისე სრულად, როგორც მას გვიხატავს „ვეფხისტყაოსანი“.

ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოების მიერ მოვლენის გამოხატვის საზღვრები გაცილებით ვრცელია, ვიდრე ხელოვნების დანარჩენი დარგისა. ლიტე-

რატურას შეუძლია მოგვცეს ტიპობრივი ხასიათები ტიპობრივ გარემოში, დაგვიხატოს მოვლენები განვითარების პროცესში, დაგვიხატოს ადამიანის განცდები ისეთი სისრულით, რაც მიუწვდომელია ხელოვნების სხვა დარგისათვის. გამომდინარე ლიტერატურის ზემოაღნიშნულ თვისებებიდან, მ. გორკი წერს: „მწერალმა უნდა შეიგნოს, რომ ის არა მხოლოდ წერს ჯალმით, არამედ გვიხატავს სიტყვით, და გვიხატავს არა როგორც ფერწერის ოსტატი, რომელიც ადამიანს უმოძრაოდ გამოხატავს, არამედ ცდილობს ადამიანების განსახიერებას განუწყვეტელ მოძრაობაში, ერთმანეთთან დაუსრულებელ შეხლა-შემოხლაში, კლასების, ჯგუფების, ერთეულების ბრძოლაში“.

ხელოვნება და ლიტერატურა როგორც „სამყაროს მხატვრული ათვისების ფორმა“

ლიტერატურისა და ხელოვნების სპეციფიკა, მისი თავისებურება სახიერებაა, ლიტერატურა და ხელოვნება მხატვრული აზროვნებაა. ხელოვნება არის „სამყაროს მხატვრული ათვისების ფორმა“ (მარქსი). სამყაროს შეცნობისათვის, ე. ი. მისი ათვისებისათვის, სხვადასხვა საშუალება, სხვადასხვა გზა არსებობს. ყოველგვარი მოვლენის და მთელი სამყაროს შესწავლა შეიძლება როგორც მეცნიერულად, აგრეთვე მხატვრული სახეების საშუალებითაც. ხელოვნება და ლიტერატურაც სამყაროს ათვისების ფორმაა. მაგრამ მას აქვს თავისი სპეციფიკა — იგი სამყაროს ათვისების თავისებური — მხატვრული ფორმაა; როდესაც მარქსი მიგვითითებს, რომ ხელოვნება არის „სამყაროს მხატვრული ათვისების ფორმა“, ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნება შემეცნების ერთ-ერთი საშუალებაა და მისი თავისებურება აზრის ან იდეის მხატვრულ გამოსახვაში მდგომარეობს.

სიტყვაკაზმულ მწერლობასაც მხატვრულს იმიტომ ვუწოდებთ, რომ მასში ავტორის იდეა ან ესა თუ ის მოვლენა ცოცხალი სურათების ან სახეების საშუალებით არის გამოხატული. ისტორიკოსი ასე მოგვითხრობს გლეხთა მოძრაობის შესახებ საქართველოში 1905 წელს:

„1905 წლის გაზაფხულიდან ღაიწყო გლეხთა მოძრაობა... საქართველოში გლეხებმა შესწყვიტეს მემამულეებისათვის გამოსაღების გადახდა... ისინი მეფის არავითარ ხელისუფლებას არ სცნობდნენ. საქმეებს თვით გლეხები განაგებდნენ... მეფის მთავრობა გლეხების წინააღმდეგ ჯარისკაცებს და ყაზახებს გზავნიდა. ჯარი ხვრეტდა, ციხეში ყრიდა და ამათრახებდა გლეხებს. მაგრამ გლეხები, რომლებსაც ჭალაჭად მხარს უჭერდნენ მუშები, ბრძოლას არ წყვეტდნენ. გლეხთა მოძრაობა დღითიდღე ფართოვდებოდა“.

(„სსრ კავშირის ისტორიის მოკლე კურსი“)

შევადაროთ ამ ამონაწერს ნაწყვეტი ლეო ქიაჩელის მოთხრობიდან:

„...როგორც კი გაათავა ორატორმა თავისი სიტყვა, აღელვებულმა ხალხმა დაიგრიალა:

— გაუმარჯოს ერთობას!... ერთობას გაუმარჯოს!...

აღტაცება დიდი იყო. თითქო დიდი ტვირთი ჩამოხსნოდეს. ისე თავისუფლად ამოისუნთქა ხალხმა. და უშიშრად დაიწყო ბჭობა იმაზე, თუ როგორ განეხორციელებინა ნათქვამი და გაგონილი ცხოვრებაში.

ასას და ათასის თავები ამოირჩიეს. ათასის თაობა, ანუ წარმომადგენლობა ტარიელ გოლუას მიანდეს და, ამნაირად ის, რაც სხვაგან თვეობით კეთდებოდა, სოფ. №-ში ერთ ღამეს მოგვარდა და მოეწყო.

ნაკრებევს ხალხი ერთმანეთს ხელს ართმევდა, ულოცავდა. მიუხედავად იმისა, რომ გვიან იყო, დაღლილობა არავის ეტყობოდა. თუ ჩუმად მალულად დაიწყო კრება, გათავდა დიდის ხმაურობით: მოუთმენელმა ახალგაზრდობამ რევოლვერებიც კი დასცალა და ჯგუფად, სიმღერით გასწია სოფლის შუაგულისაკენ...“

(„ტარიელ გოლუა“)

. როგორც ისტორიის სახელმძღვანელოდან ამონაწერი, აგრეთვე ზევით მოყვანილი მოთხრობის ნაწყვეტი ერთსა და იმავე საკითხს ეხება, ორივეში ერთი და იგივე აზრია გამოთქმული, მაგრამ თითოეული მათგანი ერთსა და იმავე აზრს სხვადასხვა ხერხით გამოხატავს. ისტორიკოსი მ ო კ ლ ე დ, უ ბ რ ა ლ ო მ ს ჯ ე ლ ო ბ ი ს ს ა ხ ი თ მოგვითხრობს გლეხთა აჯანყების შესახებ, მწერალი კი დ ე ტ ა ლ უ რ ა დ, დაწვრილებით გადმოგვცემს ამავე ამბავს. გადმოგვცემს ისე, რომ ჩვენ, გლეხთა მოძრაობის ცოცხალი სურათები გვეხატება. წარსულში ადამიანებს. ხალხებს, სხვადასხვა ერებს თიშავდა ნაციონალური ან რასობრივი ცრუმორწმუნეობა. იყო ისეთი პერიოდები, როდესაც, მაგალითად, კავკასიის სხვადასხვა ხალხები — ქართველები, აზერბაიჯანელები, ლეკები, ოსები და სხვანი მშვიდობიან მეზობლურ ურთიერთობაში იყვნენ, მაგრამ უფრო ხშირად მათ თიშავდა ერთმანეთისადმი მტრობა, რომელიც იკვებებოდა ფეოდალების ხროვის ან დამპყრობი მეფეების მტაცებლური ბუნებით და რელიგიური ფანატიზმით. საბჭოთა სისტემის დამყარებამ მოსპო წინააღმდეგობანი ჩვენი ქვეყნის ხალხთა შორის, მოსპო კაპიტალიზმი და მჩაგვრელი კლასების ბატონობა. რელიგიური ფანატიზმი ხალხთა სოლიდარობის კომუნისტურმა იდეალმა შესცვალა. ის, რაც ჩვენ ზევით ვთქვით კავკასიის ხალხთა დამოკიდებულებაზე, იყო გ ა ნ ყ ე ნ ე ბ უ ლ ი ზოგადი სახით მსჯელობა ადამიანთა ურთიერთობის შესახებ. მწერალს კი შეუძლია დაგვიხატოს ცოცხალი, თვალსაჩინო სურათი იმისა, თუ როგორ ცვლის ლენინური

ნაციონალური პოლიტიკა და კომუნისტური მორალი ხალხთა ურთიერთობას.

სახე ხელოვანის იდეის მხატვრული ფორმაა. იგი ისე გვიხატავს მოვლენას, თითქოს სინამდვილის მიბაძვა კი არა, „ცოცხალი სიცოცხლე“, უშუალო სინამდვილე იყოს.

მხატვრულობა როგორც სინამდვილის ასახვა ინდივიდუალური თვისებებით

ხელოვნება „სახეებით აზროვნებაა“ (ბელინსკი). სახე, სურათი რაიმე მოვლენისა კი შეიცავს როგორც ზოგად, ისე ინდივიდუალურ თვისებებს. მაგალითად, თუ ჩვენ ვიტყვით —„პეპელა“, ეს მოგვცემს ზოგად წარმოდგენას პეპელას შესახებ. მაგრამ თუ ჩვენ ვიტყვით „ჭრელი პეპელა“, ეს მოგვცემს უკვე საგნის უფრო ზუსტ, უფრო თვალსაჩინო წარმოდგენას. „ქათამი“, „მელა“, „წიწილა“, გვაძლევს საერთო წარმოდგენას ამ სიტყვებით დასახელებულ მოვლენის შესახებ. მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია მივუმატოთ მათ ეპითეტები და უფრო ზუსტი, უფრო თვალსაჩინო გავხადოთ. შეგვიძლია ვთქვათ: ქოჩორა ქათამი, კუდა-მელა, კოჭლი წიწილა. ფრაზა „კოჭლი წიწილა“ ჩვენ გვაძლევს წარმოდგენას არა მარტო წიწილაზე საერთოდ, არამედ უფრო მეტად ერთ წიწილაზე, რომელიც განსხვავდება სხვა წიწილებისაგან თავისი კოჭლით. ასეთი გამოთქმა უფრო თვალსაჩინოდ გვიხატავს საგანს, უფრო აძლიერებს შთაბეჭდილებას, რადგან იგი მოვლენის ცოცხალ სახეს, სურათს გვიხატავს. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ:

„ქალი ცეცხლთან იჯდა“.

მაგრამ ი. ჭავჭავაძე ამ მოვლენას უფრო თვალსაჩინოდ გვიხატავს:

„უმაწვილი ქალი ცეცხლის პირს იჯდა,
ვით მინდვრის შველი ყელმოღერებით“.

ფრაზა „ქალი ცეცხლთან იჯდა“ მხოლოდ საერთო წარმოდგენას გვაძლევს; ი. ჭავჭავაძე კი გვიხატავს განსაზღვრულ ქალს („უმაწვილს“), განსაზღვრულ მდგომარეობაში (ყელმოღერებულს მინდვრის შველის მსგავსად)[1]. ჩვენ შეგვეძლო გვეთქვა:

[1] აქ სახე შექმნილია შედარებების საშუალებით. შედარება ხდება სიტყვების მეშვეობით. არის ხელოვნების ისეთი დარგები, მაგალითად, მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება, ქანდაკება, რომელიც გამოსახვის საშუალებად ენის ნაცვლად სხვა ხერხებს იყენებს: ენის გამოუყენებლობის გამო მათ არ შეუძლიათ შედარების გზით სახის შექმნა. როდესაც პეპელას ხატავენ, ისინი არ მიმართავენ ეპითეტს პეპელას სახის შესაქმნელად. თუ მათ უნდა მოგვცენ ჭრელი პეპელას სახე, მაშინ საღებავების საშუალებით მართლაც ჭრელ პეპელას ხატავენ.

— ბავშვმა პეპელა დაიჭირა.

ა. წერეთელი კი ამავე მოვლენას სახოვნად, უფრო დეტალურად და თვალსაჩინოდ გვიხატავს:

„ჰრელი პეპელა დაათრო — მას მიეპარა ყმაწვილი,
და გააბრუა იამა. — დაიჭირა და იამა“.

როდესაც ჩვენ ვამბობთ „წყალი“, ეს სიტყვა გვაძლევს ზოგად წარმოდგენას წყლის შესახებ. ასეთივე ზოგადი წარმოდგენის მოცემა შეგვიძლია წყლის შესახებ ქიმიური ფორმულით H_2O, რაც მიგვითითებს იმაზე, რომ წყალი ორი ელემენტისაგან შედგება: წყალბადისაგან (H) და ჟანგბადისაგან (O) და ამ ნაწილთა შორის წყალბადი ორ მესამედს შეადგენს. ეს ფორმულა გვიხატავს წყლის საერთო თვისებას. მაგრამ სხვა ფორმით გვხვდება წყალი ქვევით მოყვანილ ლექსში:—

„წყალნი მთით დაქანებულნი — თერგი რბის, თერგი ღრიალებს,
ალმასებრ უფსკრულს ცვივიან. — კლდენი ბანს ეუბნებიან“.

(გრ. ორბელიანი)

აქ ლაპარაკია არა საერთოდ წყალზე, არამედ-თერგზე. მოცემულია თერგის მოძრაობის ცოცხალი სურათი. მოცემულია თერგი გარკვეულ გარემოში, უფსკრულისაკენ მსრბოლი ფიქალო კლდეთა შორის, რომელნიც მდინარეს მათი გამოხმაურებით თითქო ბანს ეუბნებიან. სიტყვა წყალი ზოგადი ცნებაა. ზევით მოყვანილი ლექსი კი წყლის ცოცხალი სურათია, რომელიც გვიხატავს წყლის მოძრაობას, წყალს გარკვეულ გარემოში, გარკვეულ პირობებში, ისეთ ვითარებაში, რაც ყველა წყალს არ ახასიათებს. სახე რთული მოვლენაა (მის შესახებ ჩვენ უფრო დაწვრილებით ქვევით ვილაპარაკებთ). სახის მთავარი თვისებაა მისი კონკრეტულობა, გრძნობადობა, ტიპობრიობა და მხატვრული გამონაგონის გამოყენება.

სახის კონკრეტულობას ჩვენ უკვე გავეცანით ზევით მოყვანილ მაგალითებით. მხატვრულობა არ არსებობს თვალსაჩინოების (კონკრეტულობის) გარეშე. ჩვენ თუ ვიტყვით „ადამიანი“,— ეს არ იქნება სახე, ეს უბრალო ცნებაა, რომელიც გვიხატავს ადამიანს მხოლოდ ზოგადი ნიშნებით (მოქმედს, გონიერს, იარაღის მკეთებელს და სხვ.). მაგრამ ხელოვნებას ადამიანის ან რაიმე მოვლენის გამოხატვის დროს ყურადღება გადააქვს მის კონკრეტულ თვისებებზე.

ინდივიდუალიზაცია, კონკრეტულობა ხელოვნების ყველა დარგს ახასიათებს. გ. ლეონიძე გორის დასახელების საშუალებად იყენებს პერიფ-

რაზს, გორის ნაცვლად თავისი პოემის ერთ-ერთ ეპიზოდს სათაურად აძლევს — „ქალაქი ვერხვის ფოთლებში“. ამ სათაურით იგი ხაზს უსვამს გორის სიმდიდრეს ვერხვის ნარგავებით, მის სიმწვანეს, მისი პეიზაჟის მიმზიდველობას. გორის ამავე ინდივიდუალურ თვისებას აქცევს ყურადღებას მხატვარი მაისაშვილი (იხ. სურათი). მის სურათ'ზ, რომელიც



ს. მაისაშვილი. გორის პეიზაჟი.

გორის პეიზაჟს გვიხატავს, წინა პლანზე განგებ არის მოცემული ხე. რომლის უკან ქალაქის ხედი იშლება. ასეთი კომპოზიციური ხერხი იმ მიზნით გამოიყენა მხატვარმა, რომ ხაზი გაესვა გორის სიმწვანისათვის, როგორც გორის ინდივიდუალური თვისებისათვის.

აკაკი ასე გვიხატავს თორნიკე ერისთავს,— მის გარეგნობას, მოქმედებას და მღელვარებას დავით კურაპალატთან დარბაზობის დროს:

„ახოვანი, მშვენიერი
თეთრწვერა და თეთრთმიანი,
წინ წამოდგა სასაუბროდ,
მოწიწებით ტკბილ ხმიანი.
თაყვანი სცა პირველ მეფეს,
მერე კრებულს ორი მხრითა,
გულზე ჯვარად ხელებს იკდობს
თავდახრილი ცრემლის ღვრითა.
წვერ-ულვაშზე მარგალიტებრ
ცრემლი ცრემლზე ეკიდება,
მწარის ოხვრით ვერ იქარვებს,
გულს რომ ცეცხლი ეკიდება...“

ეს უკვე კონკრეტული სახეა. ეპითეტები: „ახოვანი“, „მშვენიერი“, „ჰაღარა“, „ტკბილხმიანი“ თორნიკე ერისთავს მისი ინდივიდუალური თვისებებით გვიხატავენ, რადგან არ შეგვიძლია ასეთივე თვისებებით წარმოვიდგინოთ ყოველი ადამიანი. ინდივიდუალიზაციით მწერალი მოვლენის ცოცხალ სურათს გვიხატავს.

ცხადია, ინდივიდუალიზაციის დროს ხელოვანი ყოველთვის ერთი მოვლენის გამოყოფით არ იზღუდება. მხატვარი პარალელურად გვაძლევს სხვა ნიშნებსაც, მაგალითად, გორის პეიზაჟში ჩვენ ვამჩნევთ გორის ციხეს, მტკვარს და მთლიანი პეიზაჟის სხვა ელემენტებს, მაგრამ მთავარი ყურადღება ავტორმა სიმწვანეზე გადაიტანა. ეს დამოკიდებულია როგორც გამოსახვის საგანზე, ისე ხელოვანის ინტერესზე. სხვა მხატვარს შეუძლია ყურადღება გორის დახატვის დროს მის განთქმულ ციხეზე ან სხვა დამახასიათებელ მოვლენაზე გადაიტანოს. მთავარი ის არის, რომ ინდივიდუალიზაციის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება, არ შეიძლება ცოცხალი სახის შექმნა. ხელოვნება კი „სახეებით აზროვნებაა“. იგი არის „სინამდვილის ჰვრეტა“. (ბელინსკი). ამიტომ არის, რომ მწერლები ზოგადად კი არ გამოსთქვამენ თავიანთ აზრებს, იდეებს ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ, არამედ გვიხატავენ კონკრეტულ ადამიანებს, რომლებიც მწერლის იდეალის ამა თუ იმ ფორმით განმასახიერებლები არიან. მაგალითად, რუსთაველი ქალის იდეალს გვიხატავს ნესტანის სახით, გმირობისას — ტარიელის სახით, მეგობრობისას — ავთანდილის სახით. ი. ჭავჭავაძე ბატონყმობის სიმახინჯეს და მის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეალს გვიხატავს ზაქროს, კაკოსა და ბატონების სახით. თორნიკე ერისთავი, ცოტნე დადიანი, ბაში-აჩუკი — ქართველი პატრიოტის კონკრეტული სახეებია. ჩვენთვის ცნობილია, რომ მდგომარეობა ქმნის შეგნებას, ყოფიე-

რების შეცვლა ცვლის ცნობიერებას, ადამიანის ხასიათს, მის მორალს. გვადი ბიგვა ამავე იდეის კონკრეტული სახეა. იგი თვალსაჩინოდ გვიხატავს იმას, თუ როგორ ცვლის ადამიანის ბურჟუაზიულ ტრადიციულ შეგნებას სოციალისტური გარემო, ახალი სოფელი.

მხატვრული სახის ზოგადი მნიშვნელობა

მწერლის მიერ დახატული მოვლენა ან პერსონაჟი მხოლოდ ერთ გარკვეულ პიროვნებას არ გვიხატავს: ლუარსაბ თათქარიძის სახით ილია ჭავჭავაძე არ გვიხატავს მხოლოდ ერთ კონკრეტულ პიროვნებას, ამ პერსონაჟის სახით იგი ადამიანთა მთელ ჯგუფს ახასიათებს, ე. ი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვრულ სახეს ზოგადი მნიშვნელობა აქვს. ლუარსაბი გამოხატავს არა მხოლოდ ერთ პიროვნებას, არამედ გადაგვარებულ ფეოდალურ არისტოკრატიას. მხატვრულ ნაწარმოების კითხვის დროს ჩვენი ცნობიერება ყალიბდება კონკრეტულ მოვლენათა შეგრძნობის საფუძველზე. მაგ., როდესაც ვკითხულობთ „გვადი ბიგვას“, ჩვენ საქმე გვაქვს გარკვეულ ადამიანთან, რომელიც მოქმედებს კონკრეტულ პირობებში, იმყოფება სხვა ადამიანებთან კონკრეტულ ურთიერთობაში. ერთი სიტყვით, ჩვენ მას შევიგრძნობთ, როგორც სინამდვილეს, გვაინტერესებს მისი ბედი, მისი ურთიერთობის განვითარება სხვა ადამიანებთან, მისი მომავალი, გვალონებს მისი სულიერი ტანჯვა და გვახარებს მისი წარმატება, ისე, როგორც სინამდვილეში მართლაც არსებული ადამიანის.[1] მაგრამ იმავე დროს გვადი ბიგვა ზოგადი სახეა. მის მიხედვით ჩვენ ვითვალისწინებთ იმას, რომ არა მარტო გვადიზე, არამედ ყოველ ადამიანზე ახდენს გარდამქმნელ გავლენას ჩვენი ცხოვრების სინამდვილე. აზროვნების პროცესი კონკრეტულიდან აბსტრაქტულისაკენ მიექანება. მწერალი ისე გვიხატავს მოვლენას, რომ პირველ საფეხურზე ჩვენ მას შევიგრძნობთ, როგორც კონკრეტულ სინამდვილეს და მხოლოდ შემდეგ საფეხურზე გავიაზრებთ განყენებულად. მაგალითად, ჩვენ ვჭვრეტთ ქანდაკებას: ქალს ხელში ბავშვი უკავია და იღიმება, პირველად ჩვენ შევიგრძნობთ ამ მოვლენას, როგორც კონკრეტულს — „ამ“ ქალს ეს ბავშვი უკავია და ამ მომენტში ის სიხარულს განიცდის. შემდეგ კი წარმოვიდგენთ ანალოგი-

[1] არის შემთხვევა, როდესაც თეატრში მაყურებლები რომელიმე პერსონაჟის ტრაგიკულ ტანჯვას ჭვრეტენ, ტირილი მოსდით, რადგან ნახულს აღიქვამენ როგორც სინამდვილეს და არა როგორც ხელოვნებას, სინამდვილის მიბაძვას.

ურ მოვლენებს, შევუფარდებთ ქანდაკებაში ასახულს მსგავს მოვლენებს ცხოვრების პრაქტიკაში და მივიღებთ ზოგად იდეას (აზრს): დედობრიობა ბედნიერებაა.[1] სახეში ზოგადი მოცემულია ერთეულის საშუალებით. სახე ცალკეულისა და ზოგადის დიალექტიკური მთლიანობაა. „ზოგადი არსებობს ცალკეულში ცალკეულის საშუალებით. ყოველი ცალკეული (ასე თუ ისე) ზოგადია. ყოველი ზოგადი არის ნაწილაკი (ან მხარე, ან არსი) ცალკეულისა. ყოველი ზოგადი მხოლოდ დაახლოებით მოიცავს ყველა ცალკეულ საგნებს. ყოველი ცალკეული არასრულად შედის ზოგადში და სხვადასხვა“ (ლენინი, თხზ. XIII, გვ. 303). დავით კლდიაშვილმა თავის მოთხრობებში დაგვიხატა შემოდგომის კუდაბზიკა აზნაურები (პლატონ სამანიშვილი, არისტო, როსტომ მანველიძე და სხვ.), რომლებიც სიღატაკეში ცხოვრობდნენ და იმავე დროს აზნაურულ ამპარტავნობას, ქედმაღლობას მაინც არ იშლიდნენ. სამანიშვილები, მანველიძეები თითქოს ერთეულები იყვნენ, მაგრამ ისინი იმავე დროს საუკეთესოდ გამოხატავენ მემამულეთა კლასის გადაგვარების პროცესს. მათი ფსიქიური თვისებები კაპიტალისტური შეგნების ნაშთების არსებობის სახით შემდგომი ხანის ადამიანებშიც გვხვდება. XVII პარტყრილობაზე 1934 წელს აღნიშნული იყო, რომ კომუნისტთა ერთი ნაწილის რიგებში ჯერ კიდევ მეფობს მედიდური, ამპარტავნული დამოკიდებულება საერთოდ ვაჭრობისადმი და კერძოდ საბჭოთა ვაჭრობისადმი... ისინი გამოხატავენ ძრა ბოლშევიკურ შეხედულებებს, არამედ იმ კუდა-აზნაურების შეხედულებებს, რომლებსაც მოეპოვებათ ამბიცია, მაგრამ არ გააჩნიათ არავითარი „ამუნიცია“.

ჩეხოვი თავის მოთხრობაში „კაცი ფუტლარში“, რომელიც 1898 წელს გამოქვეყნდა, ბერძნული ენის მასწავლებლის ბელიკოვის სახით გვიხატავს ისეთ ადამიანს, რომელსაც ყველაფერი აფრთხობს, ყველაფრის ეშინია. ჩინოვნიკურ რუსეთში ბლომად მოიპოვებოდნენ ასეთი ადამიანები. მართალია, ჩეხოვმა ამ მოთხრობის მასალა 90-იანი წლების რუსი მოხელეების ცხოვრებიდან აიღო, მაგრამ ბელიკოვის მნიშვნელობა, როგორც ტიპისა, უაღრესად დიდია. იგი მშიშარა ადამიანის ზოგადი სახეა. ბელიკოვები სხვა დროშიც მოიპოვებიან.

---

[1] ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს მხოლოდ იმის ნათელყოფა, რომ კონკრეტულის საშუალებით ზოგადის გამოხატვა მხატვრული სახის (ხელოვნების) თავისებურებაა. უფრო დაწვრილებით ამ საკითხს ქვევით შევეხებით, ადამიანთა სახეებზე და ტიპებზე მსჯელობის დროს.

ხელოვნურ ნაწარმოებში განსაკუთრებული ზოგადი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო მოქმედ პირს, ადამიანთა სახეებს, არამედ კონკრეტულ თვალსაჩინო ფორმით ასახულ ყოველგვარ მოვლენას. ჩვენ გვაქვს ზოგადი წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ ბრძოლის დროს შებრძოლი მხარეების სიმართლე, მორალური ფაქტორი, მასების უდიდეს დამრაზმველ ძალას წარმოადგენს. ამის კონკრეტულ სურათს გვიხატავს ერთ-ერთ ეპიზოდში ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“: როდესაც ნუგზარ ერისთაკი დაჭირავებულ ლეკთა ჯარით შეესევა ხევს მოხევეთა დამორჩილების მიზნით, ხევისბერი გოჩა ხალხს ასეთი სიტყვით მიმართავს:

— ხალხნო და ჯამაათნო! ნუგზარისაგან მთიულების გაშორებამ ომი თავიდან არ აგვაცილა... მათ მაგიერ ნუგზარს ლეკის ჯარი მოსვლია... რაისთვი დაგიმალოთ, ბრძოლა გაცხარებულ იქნების. ბევრის დედაი ჩაიცვამს შავსა, ბევრი შშობელი გულში ვეღარ ჩაიკრავს თავის ნაშობს... იმად, რომ მტერი ძლიერია და ნუგზარ კი სისხლით გაუმაძღარი... იცოდეთ. სახუმარო საქმე არაა, მაგრამ, რამდენადაც ბრძოლა გაცხარდების, რამდენადაც საქმე გაჯირდების, იმდენად გამარჯვებას მეტი ფასი ექნების... რაი ვუყოთ, რომ ერთზე ათი მოვა?!.. ასიც რომ მოვიდეს, მაინც გამარჯვება ჩვენი იქნების, იმად, რომ ჩვენ ღმერთთანაც და ქაცთანაც მართალი ვართ... ჩვენ გვიცვივიან სახლში, ჩვენ გვიპირობენ აკლებას, ჩვენ დედაკაცებს — გაწბილებას, და ამგვარი საქმის საწინააღმდეგოდ სიკვდილი, ღეთის მადლმა, სანეტაროც არის... ვინა ბართ ბედნიერი, ვის გიცემთ ქედოსანთ გული, ვის გერჩით მკლავი?... ყველა ერთისათვის და ერთი ყველასათვის!

— დედამც შეურთავს ცოლადა, ვინც კარზე მომღგარ მტერს გამოეკრცეს, ვინც სიკვდილს შეუშინდეს!.. მოღალატეს რისხვედეს სამება!

— „ო-ომენ!“ — იყო საერთო გრგვინვასავით პასუხი...

ხევისბერი გოჩა ხალხის ამხედრების მიზნით. მოხევეთა მორალურ უპირატესობაზე პიეთითებს და მიზანსაც აღწევს მიუხედავად იმისა, რომ მოწინააღმდეგე ძლიერია. თავიანთი სიმართლის შეგნებით, ე. ი. მორალური უპირატესობით განმტკიცებული მოხევეები მზად არიან თავგანწირულად ეკვეთონ მტერს. ყაზბეგის მიერ დახატული კონკრეტული სურათი ერთეულ მოვლენასთან ერთად ზოგადის გამომხატველიც არის. მორალური ფაქტორის დამრაზმველი მნიშვნელობა მარტო ყაზბეგის მიერ ზევით ასახულ ცალკეულ მოვლენას არ ახასიათებს. მორალური სიმტკიცით, თავისი არსებობისათვის ბრძოლის სამართლიანობის შეგნებით აიხსნებოდა სხვა მაზეზებთან ერთად, ის მოვლენა, რომ ერთი მუჭა ქართველი ხალხი საუკუნეების მანძილზე უმკლავდებოდა მრავალრიცხოვან დამპყრობელთა ურდოებს. სიმართლე, მორალური სიმტკიცე დიდ როლს თამაშობს საერთოდ ბრძოლებში. მორალური ფაქტორის დიდი მნიშვნელობით აიხსნება ის გარემოება, რომ ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკის მცირერიცხოვანმა ჯარმა 1918 წლის დასაწყისში დაამარცხა გერმანიის იმპერატორ ვილჰელმის 47 დივიზია და გადაარჩინა დაპყრობისაგან უკრაინა, ბელორუსია და „პეტროგრადი“[1]. მარქსიზმის კლასიკოსები არა ერთხელ მიგვითითებენ მორალურ ფაქტორის მნიშვნელობაზე. ლენინი მუშათა კლასის მორალურ ღირსებას სამოქალაქო ომის გაკვეთილების შეჯამების დროს თვლიდა „არა მარტო ისტორიულ, არამედ აგრეთვე გადამწყვეტ. გამარჯვების მომპოვებელ ფაქ-

[1] Проф. М. Леонов, Моральный фактор в современных войнах, М., 1946, стр. 52.

ტორად" (ტ. XXV, გვ. 103). ყაზბეგმა მორალური ფაქტორის როლის კონკრეტული ასახვით იმავე დროს ზოგადი ასახვაც მოგვცა, ვინაიდან კონკრეტული ზოგადსაც შეიცავს, ისე, როგორც ზოგადი—კონკრეტულს (მეტ-ნაკლები სახით), ზოგადი და კონკრეტული ერთიმეორეში გადადის, დიალექტიკურ მთლიანობაში გვევლინება.

მხატვრული სახის ზოგადი მნიშვნელობა, კონკრეტულის ზოგადი ხასიათი გამომდინარეობს შემეცნების ბუნებიდან, რომლის პროცესიც ლენინმა ასე განსაზღვრა: „ცოცხალი ჭვრეტიდან განყენებული აზროვნებისაკენ და იქიდან პრაქტიკისაკენ — ასეთია ჭეშმარიტების შემეცნების, ობიექტური სინამდვილის შემეცნების დიალექტიკური გზა"[1].

სახე და ოცნება (ფანტაზიის როლი)

ლიტერატურულ ნაწარმოებს სხვაგვარად პოეტურს უწოდებენ, ლიტერატურას კი — პოეზიას. პოეზია ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს შეთხზულს, გამოგონილს[2]. ასეთ სახელწოდებას საფუძვლად უდევს ის გარემოება, რომ მწერალი ასახავს არა მარტო სინამდვილის კონკრეტულ მოვლენებს, არამედ ამდიდრებს სურათს შეთხზულით (გამონაგონით), ე. ი. საკუთარი ფანტაზიით[3], უმატებს მას ისეთ მოვლენებს, რაც სინამდვილეში არ ყოფილა, მაგრამ შეიძლებოდა რომ ყოფილიყო. იმის გასათვალისწინებლად, თუ როგორ განასხვავებს ფანტაზიურობა მხატვრულ ნაწარმოებს არამხატვრულისაგან, გავიხსენოთ აკაკი წერეთლის „ბაში-აჩუკი".

ა. წერეთლის ისტორიულ მოთხრობას „ბაში-აჩუკს" საფუძვლად უდევს ქართლ-კახეთის 1659 წ. აჯანყება ირანის ბატონობის წინააღმდეგ.

ამ აჯანყების შესახებ ისტორიკოსი მოგვითხრობს:

„ქართლის ფეოდალების ყურადღებას იქცევდა კახეთის საქმეები. სალიმ, კახეთის ხანი, ენერგიულად მოქმედებდა მაჰმადიანობის გასავრცელებლად. თათრებს ჩაუვარდათ ხელში ბახტრიონი, ალავერდი და სხვა მნიშვნელოვანი ადგილები. ეკლესიები დაანგრიეს, ანდა საჭონლის სამყოფელად გახადეს.

როდესაც თათართა მძლავრება ყოველ საზღვარს გადასცილდა, ზაალ ერისთავმა იშიშვლა ხმალი. შემოიფიცა საერისთაო თუშ-ფშავ-ხევსურნი. სუფრაჯი ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ქსნის ერისთავი შალვა, მისი ძმა ელიზბარ ერისთავი და ყველა ესენი თავისი შვილის მეთაურობით თავს დაასხა ბახტრიონს თათართ, რომელნიც მთლად ამოსწყვი-

---

[1] В. И. Ленин, Философск. тетради, стр. 146.

[2] Ποίημα (პოიემა)—ვქმნი, Ποίησις—შემოქმედება. Ποιητής—შემოქმედი, პოეტი წინასწარმეტყველი.

[3] ფანტაზია—ოცნება, მოჩვენება. ამ სახელით ბერძნულ მითოლოგიაში ცნობილი იყო მოჩვენებათა გამომწვევი ღმერთი.

ტეს. ამის შემდეგ ესევე ჯარი დაეცა თათართ ალავერდს და აგრეთვე შიგნით ჯახელის სხვა ადგილებს და ყველგან მათ მუსრი გაავლეს... სალიმხანი გაიქცა სპარსეთს... რა-გორც შალვა, ისე ელიზბარი და აგრეთვე ბიძინა ჩოლოყაშვილი შეიპყრეს... სამივე სიკვდილს მისცეს..."[1].

რომ შევადაროთ აქ მოთხრობილი ამბავი აკაკი წერეთლის „ბაში-აჩუკს", დიდ განსხვავებას ვნახავთ. აჯანყების ამბის შეუფერავად გადმოცემის ნაცვლად, აკაკი ამ მოთხრობაში დაწვრილებით აგვიწერს ან გვიხატავს ისეთ მოვლენებს, რომლებიც სინამდვილეში მას არ უნახავს და რის შესახებაც თვით ისტორიკოსიც არაფერს ამბობს. აკაკი დაწვრილებით მოგვითხრობს კირილე მღვდლის სიზმრის შესახებ, ცოცხლად გვიხატავს ზაალ ერისთავისა და მისი მეუღლის საუბარს, ბაში-აჩუკისაგან ადიდებულ არაგვის გაცურვას, ერისთავების თათბირს აჯანყების მომზადების წინ, ბახტრიონის ციხესთან გამართულ ჭიდაობას, ბაში-აჩუკის მიერ ჯირითის დროს ოქროს თასის ჩამოგდებას და ქვეყნის მოღალატის სვიმონ მაყაშვილის მოკვლას, შუამთის მონასტრის აკლებას ირანელთა მიერ, პირიმთვარისას მოკვლას, აბდულშაჰილის დასთან მოულოდნელ შეხვედრას, აჯანყების სურათს და სხვ. ისტორიაში მოკლედ გადმოცემული ამბავი „ბაში-აჩუკში" პოეტმა შეავსო, გაავრცო, გაამდიდრა საკუთარი გ ა მ ო ნ ა გ ო ნ ი თ, ფანტაზიით. ეს გამონაგონი, მართალია, სინამდვილის ფოტოსურათს არ გადმოგვცემს, მაგრამ იგი არ ეწინააღმდეგება სინამდვილეს, პირიქით, გვეხმარება ძველი საქართველოს სინამდვილის შესწავლაში, მის გათვალისწინებაში. აკაკის რომ ისტორიაში გამოცემული ფაქტებისათვის დაემატებინა ისეთი რამ, რაც ეწინააღმდეგებოდა სინამდვილეს, მაშინ მისი მოთხრობა დაკარგავდა შემეცნებითს მნიშვნელობას, მაგრამ მან მოთხრობაში მოგვცა ისეთი სურათები, დაუმატა ისტორიის ცნობებს ისეთი დეტალები, რომელნიც სავსებით შეეფერებიან მას, რაც სინამდვილეში შ ე ი ძ ლ ე ბ ო დ ა ყ ო ფ ი ლ ი ყ ო. რომ ქართველ ხალხს არ გამოეჩინა ის გამბედაობა, თავგანწირვა, სიმამაცე, გმირობა და წინდახედულობა, რაც აკაკის მოთხრობის გმირებს ახასიათებს, მაშინ ის ვერ შეძლებდა არსებობას.

პოეტური გამონაგონით ნაწარმოების შინაარსის გამდიდრება ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი დამახასიათებელი თვისებაა, რადგან ლიტერატურის თავისებურება „მოითხოვს ოცნებას, მიგნებას, გამოგონებას" (მ. გორკი). გამონაგონის, ფანტაზიის გარეშე მწერალი ვერ შეძლებს

[1] ს. კ ა კ ა ბ ა ძ ე, საქართველოს მოკლე ისტორია, ახალი საუკუნეების ეპოქა, 1920 წ., გვ. 33—34.

სინამდვილის თვალსაჩინოდ გადმოცემას, უამისოდ კი გაგვიძნელდებოდა ლიტერატურის მეშვეობით სინამდვილის შესწავლა და მწერლის ნაწარმოებიც დაკარგავდა შთაბეჭდილების მოხდენის უნარს, ემოციურობას. დაკვირვებისა და ფანტაზიის საშუალებით მწერალი მოვლენას ისეთი სახით გვიხატავს, რომ მისი შესწავლა უფრო ადვილია, ვიდრე უშუალოდ მოვლენისა. მწერალი ამდიდრებს ამა თუ იმ ფაქტს მხატვრული გამონაგონით, წარმოიდგენს შესაძლებელს, ამყარებს მიზეზობრივ კავშირს მოვლენათა შორის და ჩვენთვის სავსებით ბუნებრივი ხდება ის, რაც თვით სინამდვილეში ზოგჯერ ძნელად ასახსნელი და გაუგებარია. ეს შეუძლებელია ოცნების, ფანტაზიის გარეშე. მწერლის, მხატვრის, მოქანდაკის შესახებ ხშირად ამბობენ: „დიდი ტალანტი არისო“. კერძოდ, ლენინი გორკის შესახებ ამბობდა, რომ იგი „დიდი ტალანტია“. ტალანტი მხატვრის შემოქმედების მკვეთრი და ნათელი ოცნების ძალაა. ბალზაკი ამბობს, რომ იგი ცხოვრობს იმ კაცის სიცოცხლით, რომლის სახესაც ქმნის. შოთა რუსთაველი იმდენადაა გატაცებული თავისი გმირების ცხოვრებით, რომ ამბობს: „ტარიელისათვის ცრემლი გვდის შეუშრობელიო“. იგი ისე განიცდის ტარიელის ტანჯვას ნესტანის დაკარგვის გამო, თითქოს თვითონვე იყოს ტარიელი. ფლობერი მოგვითხრობს, რომ როდესაც ის გვიხატავდა მისი გმირი ქალის ემმა ბოვარის ტანჯვას, რომელმაც თავი მოიწამლა, თვითონ ავტორი ამ დროს პირში ნამდვილი საწამლავის გემოს გრძნობდა. გოეთე, დიკენსი, ბიჩერსტოუ იმდენად ეძლეოდნენ ფანტაზიას, იმდენად იჭრებოდნენ თავიანთი ტრაგიკული პერსონაჟების სულში, რომ მათგან წარმოდგენილს გმირების ტანჯვას აღიქვამდნენ, როგორც პირადად განცდილ სინამდვილეს და ტიროდნენ გმირების ბედით. სინამდვილის ასე მკვეთრად წარმოდგენის უნარი მხატვრული ფანტაზიის საშუალებით არის ტალანტი. მას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად. ტალანტი უფანტაზიოდ არ არსებობს. „არ არის საკმარისი დაკვირვება, შესწავლა, ცოდნა. აუცილებელია აგრეთვე „გამოგონება“, შექმნა. შემოქმედება — ეს არის უამრავი წვრილმანის დაკავშირება სრული ფორმის ერთ მეტ თუ ნაკლებ მთელში. ...მხატვრულობა „გამონაგონის“ გარეშე შეუძლებელია, არ არსებობს“, — ამბობს გორკი. ჩერნიშევსკი გვასწავლიდა, რომ პოეტური ტალანტისათვის „მთავარია ეგრეთწოდებული მხატვრული ფანტაზია“. ჩვენ ვიცით რამდენიმე ფაქტი ქართული სასცენო ხელოვნების წარსულიდან, როდესაც მსახიობები იმდენად განიცდიდნენ თავიანთ როლს, რომ გულიც კი შეწუხებიათ (ასე შეემთხვა ვალერიან გუნიას, როდესაც იგი ოთარ-ბეგის

როლს ასრულებდა). მეტად ნიჭიერი საბჭოთა მსახიობი უშანგი ჩხეიძე თავისი ოსტატური თამაშით უდიდეს აღტაცებას იწვევდა ყველა მაყურებელში. ამ წარმატებას იგი აღწევდა იმ გზით, რომ მთელი არსებით ეძლეოდა ფანტაზიას, თავდავიწყებას, მთლიანად იჭრებოდა თავის როლში. მოსკოვის მხატვრული თეატრის (რომელიც ახლა მ. გორკის სახელს ატარებს) ერთ-ერთი ხელმძღვანელი — სტანისლავსკი, პირდაპირ მოითხოვდა მსახიობისაგან, რომ იგი მთელი დღის განმავლობაში ყოფილიყო იმად, ვისი როლიც ღამით უნდა ეთამაშა[1]. მხატვრული ფანტაზია ხელოვნების ყველა დარგს ახასიათებს. ფლობერი წერის დროს იმდენად იჭრებოდა თავის პერსონაჟების როლში, რომ თითოეულ მოქმედ პირში, რომელზედაც წერდა, თავისი თავი წარმოედგინა. „რა საუცხოოა წერა,— ამბობს იგი,— არა ჩაკეტვა შენს „მე“-ში, არამედ შემოვლა მთელი სამყაროსი, რომლის შესახებაც ლაპარაკობ დღეს, მაგალითად, მე — ერთსა და იმავე დროს ქალმაც და კაცმაც, გამიჯნურებულმა უაქმა, მისმა შეყვარებულმა ქალმაც — გავისეირნე ცხენით ტყეში შემოდგომის დღეს, ნაშუადღევს, მწვანე ფოთლების ქვეშ, და მე ვიყავი ცხენებიც, ფოთლებიც, ქარიც, წარმოთქმული სიტყვებიც და ელვარე მზეც, რომლითაც სიყვარულით დამძიმებული თვალები მელულებოდნენ“.

პოეტური ხელოვნება და სინამდვილე

ხელოვნება სინამდვილის ასახვის თავისებური ფორმაა. ხელოვნების შინაარსი ცხოვრების სინამდვილეა. პოეტის „გული სარკედ ქცეული“ როგორც აკაკი ამბობს, „მის სახეს გვიჩვენებს, რასაც შიგ ჩაუხედია“. გოგოლი „ავტორის აღსარებაში“ შენიშნავს, რომ მას „მხოლოდ ის გამოუდიოდა კარგად, რომელიც სინამდვილიდან იყო მის მიერ აღებული“. ნინოშვილის გმირები უმთავრესად სინამდვილიდან იყვნენ აღებულნი, მაგრამ ფანტაზიის საშუალებით ავტორმა კონკრეტულ პიროვნებას ზოგი-ერთი, ავტორისათვის არა საინტერესო და შემთხვევითი ნიშნები ჩამოაშორა, სხვა ადამიანთა ზოგადი ნიშნები შეუერთა და ამით მივიღეთ ტიპი, ზოგადი წარმოდგენა ადამიანზე, ან ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენაზე. ხელოვნური ნაწარმოების შექმნის მიზნით მწერალს შეუძლია გაშალოს ფანტაზია, ასახოს ის, რაც მოგვაგონებს სინამდვილეს, შესაძლებელს, მაგრამ თვით ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახულ მოვლენას სინამდვილეში იმავე სახით არ ჰქონია ადგილი. შესაძლებელია, ილია ჭავჭავაძის ლექსი „გახსოვს ტურფავ“ მხოლოდ პოეტის ოცნების ნაყო-

[1] Л. Тимофеев, Теория литературы, М., 1948, стр. 27.

ფი იყოს: შესაძლებელია — იქ მოთხრობილ — სატრფოს მიერ ვარდის მოწყვეტას და პოეტისადმი სამახსოვროდ მიძღვნას — სინამდვილეში არ ჰქონოდეს ადგილი, მაგრამ ასეთი რამ საერთოდ მაინც ხდება და, რაც მთავარია ლექსი სინამდვილეს ასახავს: გალაქტიონ ტაბიძე თავის სატრფიალო ლექსში, რომელსაც „მერი“ ეწოდება, გვიხატავს მოღალატე სატრფოს სხვაზე გათხოვებას, მერის ჯვარისწერას და იმ საშინელ გულისტკივილს, რასაც ამ ჯვარისწერის დამსწრე პოეტი განიცდიდა. სინამდვილეში გ. ტაბიძე „მერის ჯვარისწერას“ არ დასწრებია, მაგრამ მასში აღწერილი სავსებით შესაძლებელია, სინამდვილის მსგავსია, ბუნებრივია. პოეტის ფანტაზიის წარმომშობი წყარო სინამდვილეა. როგორიც არ უნდა იყოს ფანტაზია, საბოლოო ანგარიშში იგი მაინც სინამდვილეს ასახავს. ბერძნების ღვთაება — ზევსი, ან ქალღმერთი აფროდიტა არასოდეს არ არსებულან, გამოგონილნი არიან, მაგრამ ისინი ატარებდნენ ისეთ თვისებებს, რომლებიც სინამდვილეში ადამიანებს ჰქონდათ. „ღვთაებრივი“ ელემენტები მათ ბუნებაში შემთხვევითი იყო. „ზეადამიანური“ თვისებებიც კი, რასაც მათ მიაწერდნენ, ხალხის ოცნებამ სინამდვილის გავლენით შექმნა. პოეტის ფანტაზია, პოეტური ოცნება, რამდენადაც ის სინამდვილეს ეყრდნობა, კი არ გვაშორებს ცხოვრებას, არამედ, პირიქით, უფრო თვალსაჩინოდ გვიხატავს და გვასწავლის მას.

ფანტაზია მოაზროვნე ადამიანის საერთო თვისებაა, რადგან „ყველაზე მარტივ განზოგადებაში, ყოვლად ელემენტარულ ზოგად იდეაში („მაგიდა“ საზოგადოდ) **არის** ფ ა ნ ტ ა ზ ი ი ს ერთგვარი ნაგლეჯი. პირიქით უაზრობაა უარჰყო ფანტაზიის როლი უაღრესად ზუსტ მეცნიერებაშიც კი...“—ამბობს ლენინი.

ლიტერატურა კიდევ უფრო სარგებლობს ფანტაზიით. რადგან იყენებს მას გამოსახვის ერთ-ერთ საშუალებად. ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ იდეალისტური და რეალისტური ფანტაზია. იდეალისტური ფანტასტიკა გამოხატავს ისეთ ოცნებას, რაც შეუძლებელია, რაც მოწყვეტილია სინამდვილისაგან. მასში ოცნებით წარმოდგენილი კი არ გვევლინება, როგორც სინამდვილის ასახვის საშუალება, არამედ მას მწერალი გვიხატავს, როგორც „სინამდვილეს“, მაგალითად, იდეალისტური ფანტასტიკა ანგელოზისა და ეშმაკის (კეთილი და ბოროტი ძალის) ბრძოლას გვიხატავს არა როგორც ამქვეყნიურ ცხოვრების სინამდვილის ასახვის პირობით ფორმას ან საშუალებას, არამედ, როგორც „სინამდვილეს“. ფანტასტიკური ნაწარმოების შინაარსი ავტორს თვი-

თონვე ეხატება სინამდვილედ და არა სინამდვილის ასახვის ფორმა. ფანტაზიას იგი არა სინამდვილის, არამედ ოცნებით წარმოდგენილ და სინამდვილისადმი დაპირდაპირებულ სამყაროს უშუალოდ არსებობის დამტკიცების მიზნით იყენებს. რეალისტურ ხელოვნებაში ფანტაზიას პირობითი ხასიათი აქვს. იგი დაშვებულია შეგნებულად, მისი პირობითობა თავიდანვე აშკარად იგრძნობა და გამოყენებულია მხოლოდ როგორც სინამდვილის ასახვის მხატვრული ფორმა. იდეალისტური ფანტასტიკა სინამდვილეს მოწყვეტილია და ცხოვრებას დამახინჯებულად გვიხატავს. რეალისტურ ხელოვნებაში, რომელიც მატერიალისტურ ფანტაზიას იყენებს, მხატვრული გამონაგონის (ფანტაზიის) საშუალებით ობიექტური სინამდვილე ისახება. საერთოდ კი პოეტური ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს. მხატვრული გამონაგონი სინამდვილის მხატვრული გამოსახვის ერთერთი ძირითადი ფორმაა.

სახის გრძნობადობა

ლიტერატურის სახიერებას, მის მიერ სინამდვილის მხატვრულ ასახვას ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. მხატვრული ფორმით გამოვლინებული აზრი, ან ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახული მოვლენა, იწვევს მკითხველში ძლიერ შთაბეჭდილებას, მკვეთრ ემოციას[1]. ნინოშვილის მოთხრობის „პალიასტომის ტბის“ წაკითხვის ნაცვლად ჩვენ რომ სადმე ძველ გაზეთში წავიკითხოთ უბრალო ქრონიკა პალიასტომის ტბაზე ღელვის დროს მეტივეების დაღუპვის შესახებ, ეს ჩვენზე არ დასტოვებს ისეთ შთაბეჭდილებას, რასაც თვით მოთხრობის წაკითხვა ახდენს.

როდესაც ვკითხულობთ ამ ნაწარმოებს, რომელშიაც ვრცლად და თვალსაჩინოდ არის აღწერილი ივანესა და მისი შვილის ბრძოლა აბობოქრებულ პალიასტომის ტბის ტალღებთან, ჩვენ თითქოს ვივიწყებთ გარემოს, სადაც კითხვის დროს ვიმყოფებით, უნებლიეთ წინ გვეხატება სიკვდილის საშინელებასთან მებრძოლი მამა-შვილი, ჩვენ თითქოს მოწმე ვხდებით სტიქიონთან მათი ბრძოლისა; ჩვენ ვკარგავთ წონასწორობას და, მოთხრობის გმირების მდგომარეობით შეშფოთებულნი და შიშით შეპყრობილნი, მოუთმენლად ველით მამა-შვილის დაღუპვისაგან გადარჩენას. ნინოშვილის მიერ დახატული სურათი ჩვენზე განსა-

[1] ემოცია—გრძნობა; შთაბეჭდილება.

კუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ მოთხრობის კითხვა ჩვენში იწვევს შიშს, თანაგრძნობას გმირებისადმი და მწუხარებას მათი დაღუპვის გამო.

როდესაც ვკითხულობთ „ჩვენი ქვეყნის რაინდს“, ჩვენში თანაგრძნობას იწვევენ სპირიდონ მცირიშვილი და მისი მეუღლე. ზიზღით ვიმსჭვალებით ტარიელ მკლავაძის მიმართ, იმ ადგილის კითხვის დროს, სადაც აღწერილია, რომ იგი ცდილობს დესპინეს გასატაცებლად ოთახის კარების ჩამტვრევას, განვიცდით შიშს, რაღაც მძიმე ამბის მოლოდინს. ისე გვაშფოთებს ეს ადგილი და გვაინტერესებს მცირიშვილების ხიფათისაგან თავის დახსნა, თითქოს ჩვენ ვიყოთ პირადად მათ მდგომარეობაში. გვაწუხებს გაბრიელის ბედი („გლახის ნაამბობი“), აღტაცებას იწვევს ზაქროს მიერ ბატონის მოკვლა („კაკო-ყაჩაღი“), პატარა კახის გამარჯვება შემოსეულ მტერზე („პატარა კახი“), კახეთის აჯანყების გამარჯვებით დაგვირგვინება („ბაში-აჩუკი“), ტარიელ გოლუას გმირული სახე („ტარიელ გოლუა“), გვადის მიერ არჩილ ფორიას მოკვლა („გვადი ბიგვა“), იაგოს, ელგუჯას, კობასი და სხვების გმირობა (ყაზბეგის მოთხრობები). ჩვენ გვაღონებს გიორგის და ოთარაანთ ქვრივის ტრაგიკული ბედი; ელიზბარის, შალვასა და ბიძინა ჩოლოყაშვილის მუხანათურად დაღუპვა შაჰ-აბასის მიერ; ბერას სიკვდილი („მიწაა“), ლევან გოლუას ვერაგულად მოკვლა გაიოზ გადალენდიანის მიერ („ტარიელ გოლუა“). ჩვენ ისევე ვიესებით მათდამი თანაგრძნობით, თითქოს მათი მარცხი ჩვენ, ან ვინმე ჩვენს მახლობელს შემთხვეოდეს, ასევე ძლიერ შთაბეჭდილებას იწვევს ჩვენში ხელოვნების სხვა დარგების მიერ შექმნილი სურათი: ჩვენ გვაღონებს ჩაპაევის დაღუპვა (კინოფილმი „ჩაპაევი“). საყაძის შვილის პაატას მოკვეთილი თავი (კინოფილმი „გიორგი საყაძე“), აღტაცებას იწვევს საბჭოთა ახალგაზრდობის გმირობა ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიაში“, გვეღიმება, როდესაც ი. ჭავჭავაძის მოთხრობაში ვკითხულობთ, ან სცენიდან ვისმენთ ლუარსაბ თათქარიძის საუბარს დარეჯანთან ბუზების შესახებ. „პოეზია საგრძნობელია... იგი ხატებაა ჩვენთა გრძნობათა, გულისთქმათა, ფიქრთა, ნაღველთა და ლხინთა“, — ამბობს ილია ჭავჭავაძე. პოეზია მართლაც გამოხატავს ადამიანის გრძნობას და იმავე დროს იწვევს მკითხველში მძლავრ ემოციას (გრძნობას, შთაბეჭდილებას), სახის გრძნობადობის მაჩვენებელია მწერლის ანტონ ფურცელაძის მიერ გამოთქმული აზრი ა. ყაზბეგის „ელგუჯას“ წაკითხვასთან დაკავშირებით. ფურცელაძე ასე გამოხატავს თავის შთაბეჭდილებას, რომელიც მას „ელგუჯას“ კითხვის დროს მიუღია:

„...შეუდექი კითხვას დარწმუნებული, რომ მესამე გვერდზეც შევდგები და გავეცნობი ვისრი წიგნს. მაგრამ! მაგრამ დავიწყე კითხვა და ჩემი გონება თანდათან რაღაც უცნაური, მოთიქისმური ჯაჭვით ჩაეკრა წიგნს და წავიდა მის აზრთა და მხატვრობათა სიღრმეში. სტრიქონები სტრიქონებს, გვერდი გვერდს გასდევდნენ და მე დამავიწყდა ძილიც, მოსვენებაც. მე აღარ ვიყავი ჩემს საწერ სტოლთან; ჩემი მოჯადოებული გონება თვით მთლად გადავიდა იმ ბუნებაში, იმ აზრთა მიმდინარეობაში, რომელთაც გვიხატავდა ავტორი და რომელიც სულ ახალ-ახალ სანახაობებით იტაცებდნენ ჩემს გონებას. ამ დროს მე თვით გავხდი მოძრავი და მომქმედი პირი ამ ჯადოქრის კალმით დახატული ცხოვრების სინამდვილისა... დაიკარგა ჩემთვის ძილი. მოატანა გათენებამ და გავათავე წიგნიც. გავათავე წიგნი და ჩავფიქრდი...“

იმავე ნაწარმოებით აღტაცებულმა პოეტმა გრ. ორბელიანმა ასე გამოთქვა თავისი შთაბეჭდილება:

„...ღმერთმა გაკურთხოს მოჩხუბარიძევ იმ გულის დატკბობისათვის, რომელიც მომეცა ამ მოთხრობის წაკითხვის ჟამსა. ჯერ ქართულ ენაზედ მსგავსი არა დაწერილა რა“...

მარქსი აღტაცებული იყო ანტიკური ხელოვნების ნიმუშებით და წერდა, რომ ისინი ჩვენში დღესაც „მხატვრულ სიამოვნებას“ იწვევენ. ხელოვნების გრძნობადობას დიდ ყურადღებას აქცევდნენ მარქსიზმის კლასიკოსები. მარქსიც და ენგელსიც „მოქმედებათა სიცხოველის“ გამო აფასებდნენ შექსპირს, რადგან ეს სიცხოველე აუცილებელია სახის გრძნობადობისათვის. სახის გრძნობადობას ხაზს უსვამდნენ და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ლესინგი, ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, პლეხანოვი და სხვ.

ჩვენ დავინახეთ, რომ ხელოვნებას და ლიტერატურას სახიერება ახასიათებს. სახეში ჩვენ ვგულისხმობდით შემდეგ ძირითად ელემენტებს, კონკრეტულ ასახვას, მხატვრულ გამონაგონს, განზოგადებას, ე. ი. კონკრეტულის ტიპობრივ (ტიპიურ) მნიშვნელობას და გრძნობას.

სახის განსაზღვრა

ჩვენ გავეცანით მთელ რიგ თვისებებს, რომელიც ახასიათებს სახეს, როგორც ხელოვნების თავისებურ ფორმას. ზემოაღნიშნულ თვისებათა საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ სახის სრული განსაზღვრა: სახე არის კონკრეტული და იმავე დროს ზოგადი სურათი, რომელიც შექმნილია მხატვრული გამონაგონით და იწვევს გრძნობის დაძაბულობას.

მხატვრული აზროვნება არ არის გარეგან სამყაროს მხოლოდ გრძნობითი შემეცნება. იგი უფრო ღრმაა. ერთეული, კონკრეტული, გრძნობადი სახეების საშუალებით ჩვენ შევიცნობთ სინამდვილის არსს, საზოგადოებ-

რივი ცხოვრების განვითარების კანონზომიერებას. ძლიერი შთაბეჭდილების გზით შექმნილი წარმოდგენა უფრო ღრმად აღიბეჭდება ჩვენს გონებაში, უფრო არ წაიშლება ჩვენი მეხსიერებიდან. ამაშია სახის გრძნობადობის მნიშვნელობა.

როცა ლიტერატურულ ნაწარმოებს ვუწოდებთ მხატვრულს, სახიერს, ვგულისხმობთ, რომ იგი იმავე დროს ემოციურია, იყენებს მხატვრულ გამონაგონს (ფანტაზიას) და განზოგადებულად (ტიპობრივად) ასახავს სინამდვილეს. რამდენადაც მოკლებულია ამ თვისებებს ნაწარმოები, იგი იმდენად არამხატვრულია. რომელიმე, ვთქვათ, ხევსური ქალის ფოტოსურათს, რომელიც მხოლოდ გამოსადეგია სამეცნიერო შრომაში, როგორც ილუსტრაცია, ვერ ვუწოდებთ მხატვრულს, რადგან ასეთში არ იქნება მხატვრული გამონაგონი. იგი არ იქნება ტიპობრივი და არ გამოხატავს მძლავრ ემოციას, არც გამოხატავს „ავტორის“ დამოკიდებულებას ზემოაღნიშნულისადმი. არც ყოველგვარი გამონაგონი ჩაითვლება მხატვრულად. ასეთად მხოლოდ მაშინ მივიჩნევთ, თუ იგი ატარებს ზევით დასახელებულ ყველა თვისებას. მოვლენებს განზოგადებულად აღნიშნავენ მეცნიერების სხვადასხვა დარგებიც, მაგრამ ლიტერატურაში საქმე გვაქვს არა ჩვეულებრივ, არამედ მხატვრულ განზოგადებასთან, რომელიც იმავე დროს იყენებს ფანტაზიას და ყოველივე ამით აღძრავს მკვეთრ შთაბეჭდილებას. სახიერება ლიტერატურის ისეთი თავისებურებაა, რითაც უკანასკნელი გამოირჩევა არამხატვრული დამწერლობისაგან.

თ ა ვ ი II

ასახვის ლენინური თეორია და ხელოვნება

ცნობიერება და ყოფიერება

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მეცნიერულად შესწავლის საქმეში მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს ასახვის ლენინურ თეორიას. ამ მეცნიერული თეორიის საფუძველზე შეგვიძლია გავითვალისწინოთ ლიტერატურისა და ხელოვნების ბუნება, ხელოვნების დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და სხვა საკითხები, რასაც ლიტერატურის შესწავლა ითვალისწინებს. ასახვის ლენინური თეორია ამომწურავად აშუქებს საკითხს იმის შესახებ, თუ რა ურთიერთობაშია აზროვნება და არსი, ყოფიერება და ცნობიერება. ზემოაღნიშნულის გადაწყვეტის საფუძველზე ჩვენ ვეცნობით ლიტერატურისა და ხელოვნების ბუნებას, მის დანიშნულებასა და მნიშვნელობას.

საკითხმა იმის შესახებ, თუ რა ურთიერთობაშია სული და ბუნება, აზროვნება და ყოფიერება, ფილოსოფიაში ორი ძირითადი მიმართულება შექმნა — მატერიალიზმი და იდეალიზმი. „იმათ, ვინც ამტკიცებდა რომ სული ბუნებაზე ადრე არსებობდა... შეადგინეს იდეალისტური ბანაკი, ხოლო ისინი, რომელთაც ძირითად საწყისად ბუნება მიაჩნდათ, მიემხრნენ მატერიალიზმის სხვადასხვა სკოლებს“ — ამბობს ფ. ენგელსი. მატერიალისტური ფილოსოფია გვასწავლის, რომ მატერია, ბუნება, ყოფიერება წარმოადგენს ობიექტურ რეალობას, რომელიც არსებობს ცნობიერების გარეთ და მისგან დამოუკიდებლად, რომ მატერია პირველადია, ვინაიდან იგი წარმოადგენს შეგრძნებათა, წარმოდგენათა, ცნობიერების წყაროს, ცნობიერება კი მეორადია, წარმოებულია, ვინაიდან იგი წარმოადგენს მატერიის ანარეკლს, ყოფიერების ანარეკლს, რომ აზროვნება არის პროდუქტი მატერიისა, რომელმაც თავის განვითარებაში მიაღწია სრულყოფის მაღალ ხარისხს, სახელდობრ — ეს არის ტვინის პროდუქტი, ხოლო ტვინი აზროვნების ორგანოა. იდეალისტური მოძღვრების მიმდევრები ყველაფრის საფუძვლად თვლიან „აბსოლუტურ იდეას“, „მსოფლიო სულს“, „ღმერთს“, „ცნობიერებას“, ისინი ამტკიცებენ, რომ რეალურად არსებობს მხოლოდ ჩვენი ცნობიერება, რომ მატერიალური სამყარო, ყოფიერება, ბუნება არსებობს მხოლოდ ცნობიერებაში, ჩვენს შეგრძნებებში, წარმოდგენებში, ცნებებში...“ (იქვე).

მატერიალიზმი უარყოფს „მსოფლიო სულის“, „აბსოლუტური იდეის“ და ბერკლეის ფანტაზიისაგან გამოგონილ რაიმე — „ზესთა ბუნებრივი ძალის“ არსებობას. იგი აღიარებს, რომ აზროვნება მატერიის თვისებაა. „არ შეიძლება ჩამოვაშოროთ აზროვნება მატერიას, რომელიც აზროვნებს“—ამბობს მარქსი.

ლენინი გვასწავლის, რომ ნივთიერი სამყარო, რომელსაც გრძნობებით აღვიქვამთ და რომელსაც თვითონ ჩვენ ვეკუთვნით, არის ერთადერთი ნამდვილი სამყარო... ჩვენი შეგ-

ნება და აზროვნება. რაკინდ ზეგრძნობადიც არ უნდა გვეჩვენებოდეს იგი, წარმოადგენს ნივთიერი სხეულებრივი ორგანოს პროდუქტს, ტვინის პროდუქტს. მატერია არ არის სულის პროდუქტი, თვით სული კი არის მხოლოდ უმაღლესი პროდუქტი მატერიისა.

დიალექტიკური მატერიალიზმი იღებს რა ბუნებას, ყოფიერებას, როგორც აზროვნების საფუძველს, ბუნების ყოველგვარ მოვლენას განიხილავს მას გარემო მოვლენებთან განუწყვეტელ კავშირში, განიხილავს ბუნებას არა როგორც მყუდროსა და უმოძრაოს, არამედ როგორც მოვლენას, რომელიც განიცდის განუწყვეტელ მოძრაობას და ცვლილებას, „განუწყვეტელი განახლებისა და განვითარების მდგომარეობას. სადაც მუდამ რაღაც წარმოიშობა და ვითარდება, რაღაც ინგრევა და დრომოჭმული ხდება", ე. ი. განიხილავს მოვლენებს მათი განვითარების თვალსაზრისით. „ამიტომ, — ამბობს ენგელსი, — დიალექტიკა იღებს საგნებს და მათს გონებრივ ასახვას უმთავრესად მათს ურთიერთკავშირში, მათს მთლიანობაში, მათს მოძრაობაში, მათს წარმოშობასა და გაქრობაში" (კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, ტ. XIV, გვ. 23).

იდეალისტური ფილოსოფიის მიმდევრები საზოგადოებრივი იდეების, თეორიების, პოლიტიკური შეხედულებების, ადამიანთა აზროვნების წარმოშობის, მათი განვითარების საფუძვლად თვით აზროვნებას და იდეებს ითვალისწინებენ. მათ სული მიაჩნიათ სამყაროს შემოქმედად და მის მამოძრავებელ ძალად. წინააღმდეგ ამ ყალბი მოსაზრებისა, მატერიალისტური ფილოსოფია გვასწავლის, რომ ადამიანთა სულიერი ცხოვრების, მათი აზროვნების წარმოშობის წყაროს, მატერიალური ცხოვრების პირობები, საზოგადოებრივი ყოფიერება წარმოადგენს.

იდეალისტები ამტკიცებდნენ, თითქოს საზოგადოებრივი ცხოვრების, საწარმოო ძალთა განვითარების, სამეურნეო ცხოვრების საფუძველს იდეები შეადგენენ, რომ საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარების შესაბამისად ხდება სამეურნეო და საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება, ყველა ამის განვითარება, რაც სამეურნეო ცხოვრების ზედნაშენს წარმოადგენს.

ზოგიერთი იდეალისტური სკოლის წარმომადგენლები ფიქრობენ, რომ გარკვეული პიროვნებანი, რომელნიც ამა თუ იმ პირობებში და ქვეყანაში ცხოვრობენ, ქმნიან ახალ იდეებს და მათი აზროვნება, რომელიც ზეშთაგონებულია და არა ნაკარნახევი ყოფიერების მიერ, წარმოადგენს საზოგადოებრივი იდეების და თეორიების საფუძველს. ჰეგელი საზოგადოებრივი იდეების განვითარების მამოძრავებელ ძალად, მიზნად რაღაც საიდუმლო ძალას „აბსოლუტური იდეის", ანუ „მსოფლიო სულის" განვითარებას სთვლის.

„ბურჟუაზიულ-იდეალისტური თეორიების წარმომადგენლები უარყოფენ ყოფიერების, სამეურნეო ცხოვრების, კლასობრივი ცხოვრების როლს საზოგადოებრივ აზროვნების განვითარების საქმეში. ისინი, როგორც ენგელსი ამბობს, აზროვნების პროცესის შინაარსს ხსნიან მათი საკუთარი ან მათ წინამორბედთა „წმინდა აზროვნებიდან". ისინი უარყოფენ აზროვნების ურთიერთობას ყოფიერებასთან, ადამიანის ყოველგვარი მოქმედება მათი საბოლოო ანგარიშით ეყრდნობა აზროვნებას, რადგან წარმოებს აზროვნების საშუალებით და ამ შემთხვევაში, მათი წარმოდგენით, საქმე გვაქვს მხოლოდ და მხოლოდ სააზროვნო მასალასთან, რომელიც თითქოს აზროვნებითვე არის გამოწვეული.

თანამედროვე სოციოლოგი იდეალისტები ფაშისტური თეორიის წარმოშობის საფუძველს ეძებენ არა განსაზღვრულ კაპიტალისტურ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში, არამედ მხოლოდ მაკიაველის, ლიუთერის, ჩემბერლენის და მსგავსთა მათთა მსოფლმხედველობაში. ერთ-ერთი ამერიკული ჟურნალის რედაქტორი ლოვეჯოი თავის ერთ-ერთ სტატიაში

„აშტკიცებს", რომ ისტორიის ცენტრალური და ცხოველმყოფელი ნაწილი ცნობიერებაა".[1]

ცნობიერების განმსაზღვრელი ყოფიერებაა. მაგრამ ეს ამას არ ნიშნავს, თითქოს მარქსიზმის კლასიკოსები ამცირებდნენ ცნობიერების როლს. „რევოლუციური თეორიის გარეშე შეუძლებელია რევოლუციური მოძრაობაც", — ამბობს ლენინი (ტ. IV, გვ. 380). ი. სტალინი, მიგვითითებს რა ლენინის ამ განსაზღვრის მნიშვნელობაზე, ერცლად განმარტავს იდეების, თეორიების მაორგანიზებელ მნიშვნელობას. ისინი წარმოიშობიან რა საზოგადოებრივი ყოფიერების საფუძველზე, პირუკუ ახდენენ გავლენას ზემოაღნიშნულზე. იდეები, ცნობიერება ცხოვრების გარდამქმნელ ძალად იქცევა. მათ წარმოშობას განსაზღვრავს ცხოვრება და ისინი თავის მხრივ ცხოვრების გარდამქმნელ ძალად გვევლინებიან.

ქვეყით ჩვენ დავინახავთ, რომ ხელოვნება, როგორც მხატვრული ცნობიერება, სინამდვილეს ასახავს, საზოგადოებრივი ყოფიერების ბაზაზე წარმოიშობა, მაგრამ იგი თავის მხრივ დიდ როლს თამაშობს ცხოვრების გარდაქმნის პროცესში.

ასახვის ლენინური თეორია

ლენინმა გვიჩვენა ლიტერატურის მეცნიერულად შესწავლის ერთადერთი სწორი გზა, განავითარა და დაამუშავა რა ასახვის თეორია.

„...დიალექტიკური მატერიალიზმის შემეცნების თეორიას საფუძვლად უდევს აღიარება გარეგანი სამყაროსა და მისი ასახვისა ადამიანის თავში", — ამბობს ლენინი.

მარქსმა თავისი მატერიალისტური მოძღვრების გამომუშავების საშუალებით გაბათილა იდეალისტური მსოფლმხედველობა, მან დაამტკიცა, რომ ყველაფრის საწყისი, დასაბამი არის მატერია და არა იდეა, სული. ლენინმა კიდევ უფრო განავითარა და გააღრმავა მარქს-ენგელსის შეხედულება.

„ნივთები, გარემო, სამყარო არსებობენ ჩვენი შეგრძნების, ჩვენი ცნობიერების, ჩვენი მე-ს და საზოგადოდ ადამიანის დ ა მ ო უ კ ი დ ე ბ ლ ა დ... ჩვენი შეგრძნებანი, ჩვენი ცნობიერება მხოლოდ ს ა ხ ე ა გარეგანი სამყაროსი.." წერდა ლენინი. ლენინმა დაამტკიცა, რომ სული ჩვენს ცნობიერების გარეშე არსებული მატერიის თვისებაა. „ჩვენი შეგნება და აზროვნება, — როგორც არ უნდა გვეჩვენებოდეს ზესთაბუნებითი,— პროდუქტია ნივთიერი, სხეულოვანი ორგანოსი — ტვინისა. მატერია კი არ არის სულის პროდუქტი, არამედ სულია უმაღლესი პროდუქტი მატერიისა".

ლენინმა გვასწავლა, რომ შეგრძნებანი, განცდები და ჩვენი აზროვნება ჩვენს გარემოში არსებულ სინამდვილეს გამოხატავს, „...გ ა მ ო ს ა ხ ვ ა ა უ ც ი ლ ე ბ ლ ა დ გ უ ლ ი ს ხ მ ო ბ ს ი მ ი ს ო ბ ი ე ქ ტ ურ რ ე ა ლ ო ბ ა ს, რაც ისახება" (ლენინი). ადამიანის შეგრძნებანი და წარმოდგენანი, ლენინის ღრმა მეცნიერული განმარტებით, წარმოადგენენ ობიექტური სამყაროს ნივთიერებისა და პროცესების ასლებს, ანაბეჭდებს, ასახულობას...

„...ყველა მეცნიერულ იდეოლოგიას (წინააღმდეგ, მაგალითად, რელიგიურისა) ობიექტური ჭეშმარიტება, აბსოლუტური ბუნება შ ე ე ფ ე რ ე ბ ა".— გვასწავლის ლენინი. იგი აზროვნებას, თეორიას, პრინციპს იმდენად თვლის ნორმალურად, რამდენადაც ისინი ობიექტური სინამდვილიდან გამომდინარეობენ და მას ასახავენ. ლენინი ავითარებს ენ-

[1] Проф. Ф. В. Константинов, Роль передовых идей в общественном развитии, М., 1947.

გელსის დებულებას იმას შესახებ, რომ „პრინციპები სწორია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ისინი ბუნებასა და ისტორიას შეესაბამებიან". ლენინი გვასწავლის, რომ აზროვნება სავსებით ვერასოდეს ვერ შეედრება „მოდელს", მაგრამ საბოლოო ანგარიშში ჩვენი აღქმანი და წარმოდგენანი ჩვენს გარეშე არსებული ობიექტური სამყაროს სახეებია და არა მათი უბრალო გამოხატულებანი, სიმბოლოები, ანუ პირობითი ნიშნები. „ადამიანს არ შეუძლია შეიცნოს — ასახოს — გამოხატოს მ თ ე ლ ი ბუნება სისრულით, მისი „უშუალო მთლიანობა", მას შეუძლია მხოლოდ მ უ დ მ ი ვ ად უახლოვდებოდეს მას იმით, რომ ქმნის აბსტრაქციებს, ცნებებს, კანონებს, სამყაროს მეცნიერულ სურათს და სხ. და სხ. — ამბობს ლენინი[1]. შემეცნება შეგრძნობიდან იწყება. „...შეგრძნება არის ნამდვილად უშუალო კავშირი ცნობიერებისა გარეგან სამყაროსთან, გადაქცევა გარეგანი გაღიზიანების ენერგიის ცნობიერების ფაქტორად"... (ლენინი).

უარჰყო რა ავენარიუსისა და მახის შეხედულება, თითქოს „ჩვენი შეცნობის წყარო" არის „ჩვენივე გონების თვისებანი", ლენინმა დაამტკიცა, რომ ადამიანის შეგნებაში, მის აზროვნებაში ბუნების ობიექტური კანონზომიერება ისახება. მან დაამტკიცა, რომ ადამიანის აზროვნება ობიექტურ, რეალურ სამყაროს ამსახველია. სამყარო კი, როგორც დიალექტიკური მატერიალიზმი გვასწავლის, მუდმივ განვითარებაში იმყოფება, სამყაროსა და ბუნების ასახვაც ადამიანის გონებაში (აზრში) „უნდა გვესმოდეს არა როგორც „მკვდარი", „აბსტრაქტული", არამედ მოძრაობის, წინააღმდეგობათ წარმოშობისა და მათი გადაჭრის მარადიულ პროცესში"[2].

ამრიგად, ჩვენს აზროვნებაში მუდამ რეალური ცხოვრების მოვლენები ისახება. ადამიანის აზროვნების, მისი თეორიის საფუძველი ცხოვრების სინამდვილეა. ეს სინამდვილე, ობიექტური სამყარო და მისი კანონზომიერებანი შ ე ი ც ნ ო ბ ა მოაზროვნის (ადამიანის) მიერ და თვით აზროვნებაც (ადამიანის შეგნება, იდეოლოგია) ცხოვრების სინამდვილის გარდაქმნას ემსახურება. ასეთია ლენინის მატერიალისტური თეორია, „აზრის მიერ საგანთა ასახვის თეორია".

ასახვის ლენინური თეორია და მხატვრული ლიტერატურა

ასახვის ლენინური თეორია ეხება საერთოდ აზროვნებას. ლიტერატურა მხატვრული აზროვნებაა. მაშასადამე, იგიც იმავე სინამდვილეს ასახავს, რასაც აზროვნება საერთოდ. იგიც „სამყაროს ათვისების" ფორმაა, მასაც შ ე მ ე ც ნ ე ბ ი თ ი და გარდამქმნელი მნიშვნელობა აქვს. ამიტომ ასახვის ლენინური თეორია ლიტერატურის და ხელოვნების შესწავლის საფუძველია. იგი ლიტერატურასაც უნდა შეეუფარდოთ.

ლენინმა მოგვცა ასახვის თეორიის ლიტერატურასთან შეფარდების საუკეთესო ნიმუშები. ამ შეფარდების კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს ლენინის კრიტიკული წერილები ლევ ტოლსტოის შესახებ. მან ერთ-ერთ თავის წერილს, რომელიც მიუძღვნა ლევ ტოლსტოის შემოქმედებას, ასეთი სათაური მისცა: „ლევ ტოლსტოი, როგორც ს ა რ კ ე რუსეთის რევოლუციისა" (ხაზი ჩემია. — ს. გ.). ამ სათაურით მან თავიდანვე ხაზი გაუსვა იმ მოვლენას, რომ ტოლსტოის შემოქმედებაც, რომელიც აღსავსეა წინააღმდეგობებით, რომელიც ცხოვრების სიმახინჯის მხილებასთან ერთად რელიგიას ჰქადაგებს, ხსნას „განგების" ძალაში და იმქვეყნიურ ცხოვრებაში, საიქიოში ხედავს, საბოლოო ანგარიშში

[1] „ლენინის კრებული", ტ. I. 1935 წ., გვ. 98.

[2] იქვე, გვ. 110.

ვინც ცხოვრების სინამდვილეს გამოხატავს. ლენინმა საუკეთესოდ გაშუქა XIX საუკუნის მიწურულის და XX საუკუნის დასაწყისის რუსეთის სინამდვილე. შეუფარდა იგი ტოლსტოის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას და მისცა უკანასკნელს ასეთი შეფასება:

„ტოლსტოიმ ასახა მოწოლილი სიძულვილით მომწიფებული მისწრაფება უკეთესისაკენ, სურვილი წარსულისაგან თავის დაღწევისა, — და ოცნების უმწიფარობა, პოლიტიკური მოუმზადებლობა"...[1] აღსანიშნავია, რომ სინამდვილესთან შეფარდების გარეშე შეუძლებელი იყო ახსნა იმ წინააღმდეგობისა, რაც ტოლსტოის შემოქმედებას ახასიათებს.

„წინააღმდეგობანი ტოლსტოის ნაწარმოებებსა, შეხედულებებსა, მოძღვრებებსა და სკოლაში მართლაც მღელვებელია,—ამბობს ლენინი, — ერთი მხრით, კაპიტალისტური ექსპლოატაციის დაუნდობელი კრიტიკა, მთავრობის ძალადობათა, სასამართლოსა და სახელმწიფო მმართველობის ოინბაზობის მხილება, წინააღმდეგობათა მთელი სიღრმის გადაშლა სიმდიდრის ზრდასა და ცივილიზაციის მონაპოვართა და სიღატაკის, სიველურესა და მუშათა მასების ტანჯვის ზრდას შორის; მეორე მხრით, დავრდომილის ქადაგებაა „ბოროტების წინააღუდგომლობისა" ძალადობით. ერთი მხრით, მეტად ფხიზელი რეალიზმი, ყოველგვარი ნიღბის ჩამოგლეჯა, — მეორე მხრით — ყველაზე უსაძაგლესი რამის ქადაგება, რაც კი არის ქვეყანაზე, სახელდობრ: რელიგიისა, მისწრაფება სახაზინო მოსამსახურე ხუცების ნაცვლად ზნეობრივი რწმენის მქონე ხუცების დაყენებისა, ე. ი. ყველაზე ნატიფი და ამიტომაც განსაკუთრებით საზიზღარი ხუცობის გაერცელება"[2]. ასეთი, მართლაც მღელვებელი, წინააღმდეგობა ტოლსტოის შეხედულებებისა, ასეთი თავისებურება ტოლსტოის აზროვნებისა, ლენინის მეცნიერული დასაბუთებით, გამომსახველია არა ტოლსტოის „ცით მონაბერი სულის", ან თვით აეტორის მიერ შექმნილი ან გამოგონილი „საკუთარი ობიექტური ქვეყნისა, როგორც განმარტავდნენ იდეალისტები, არამედ იმ ობიექტური სინამდვილისა, რასაც თვით რუსეთი.—ტოლსტოის დროინდელი რუსეთი, წარმოადგენდა. „...ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებებში წინააღმდეგობები შემთხვევითობა კი არ არის, არამედ ესაა გამოხატულება იმ ურთიერთ საწინააღმდეგო პირობებისა, რომელშიც ჩაყენებული იყო რუსეთის ცხოვრება XIX საუკუნის უკანასკნელ მესამედში...[3] ლენინი წერდა, რომ ტოლსტოის შეხედულებათა ერთობლიობა გამოხატავდა რუსეთის რევოლუციის, „როგორც გლეხური ბურჟუაზიული რევოლუციის, სწორედ განსაკუთრებულ მხარეებს. ამ თვალსაზრისით, ტოლსტოის შეხედულებებში არსებული წინააღმდეგობანი — მართლაც სარკეა იმ წინააღმდეგობებით სავსე პირობებისა, რომლებშიც ჩაყენებულია გლეხობის ისტორიული მოღვაწეობა ჩვენს რევოლუციაში"[4]. ლენინი, როგორც ვხედავთ, ტოლსტოის შეხედულებათა სინამდვილესთან შეფარდებას საშუალებით გვაძლევს მწერლის მიერ გამომჟღავნებულ წინააღმდეგობათა ახსნა-გარკვევას.

ლიტერატურული ნაწარმოები მეტად რთული მოვლენაა და მისი შესწავლა შეუძლებელია ასახვის ლენინური თეორიის გამოყენების გარეშე. ასახვის ლენინური თეორიის საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია გავარკვიოთ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში კლასობრივი ბრძოლის კონკრეტული

---

[1] ლ ე ნ ი ნ ი, რჩეული ნაწერები, ტ. VI, გვ. 363.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 366.

[3] ი ქ ვ ე, გვ. 364.

[4] ი ქ ვ ე.

ფორმები. ლენინმა ასახვის თეორიასთან ერთად თავის კრიტიკულ წერილებში მოგვცა თვით ამ თეორიის ლიტერატურასთან შეფარდების საუკეთესო ნიმუშები. მისი ასახვის თეორია და კრიტიკული წერილები, როგორც დასახელებული თეორიის ლიტერატურასთან შეფარდების ნიმუში, ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთ ძირითად საფუძველს წარმოადგენს. ასახვის ლენინური თეორია განსაზღვრავს ლიტერატურას და საერთოდ ხელოვნებას როგორც „სამყაროს ათვისების“ მხატვრულ ფორმას, როგორც ისეთ ფორმას, რომელსაც დამოუკიდებელი თეორიული და შემეცნებითი მნიშვნელობა აქვს.

თ ა ვ ი III

ლიტერატურის პარტიულობა

ლიტერატურის კლასობრივი ხასიათი

მარქსისა და ენგელსის მიერ შექმნილი მეცნიერება — მატერიალისტური დიალექტიკა არის მეცნიერება, როგორც გარეგანი ქვეყნის, აგრეთვე ადამიანთა აზროვნების, მოძრაობის საერთო კანონების შესახებ. მარქსიზმის კლასიკოსებმა მოგვცეს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების კანონების მეცნიერული ახსნა-განმარტება. ლიტერატურის განვითარებაც საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ერთ-ერთი ნაწილია.

მარქსიზმი გვასწავლის, რომ ყველა აქამდე არსებული საზოგადოების ისტორია (პირველყოფილი თემის ისტორიის გამოკლებით), კლასთა ბრძოლის ისტორია იყო. მარქსმა მიგვითითა, რომ მჩაგვრელნი და ჩაგრულნი მუდამ ექიშპებოდნენ ერთმანეთს, მუდამ აწარმოებდნენ ხან ფარულსა და ხან აშკარა შეუწყვეტელ ბრძოლას. ზემოაღნიშნულის მიზეზი ის არის, რომ თითოეულ კლასს აქვს თავისებური დამოკიდებულება საწარმოო საშუალებებთან. ერთი კლასი — მფლობელი საწარმოო საშუალებებისა — მეორეს იმორჩილებს, ჩაგრავს, ეწევა მის ექსპლოატაციას. ისეთ საზოგადოებაში, რომლის ეკონომიური საფუძველი კერძო საკუთრებაა, არსებობენ კლასები, ინტერესთა წინააღმდეგობანი და შეურიგებელი ბრძოლა; თითოეულ კლასს საკუთარი მიზანი, საკუთარი მსოფლმხედველობა, ანუ მისი მოწინააღმდეგე კლასისაგან განსხვავებული იდეოლოგია აქვს. ბურჟუაზიული კლასების ლიტერატურა გამოხატავს ისეთ იდეოლოგიას, რომელიც კერძო საკუთრებას და მის საფუძველზე აღმოცენებულ ადამიანთა ექსპლოატაციას იცავს. მუშათა კლასის ინტერესის გამომხატველი ლიტერატურა კი, წინააღმდეგ, ავრცელებს ისეთ იდეოლოგიას, რომელიც მოგვიწოდებს კერძო საკუთრებისა და ადამიანთა ექსპლოატაციის მოსპობისაკენ, მოგვიწოდებს ბრძოლისა და შრომისაკენ,

ძველ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა აღმოფხვრისა და ახალი, კომუნისტური საზოგადოების აშენებისაკენ.

მხატვრულ ნაწარმოებში სინამდვილე არ აისახება მექანიკურად, მიუდგომლად, შემცნობი სუბიექტისაგან სრულიად დამოუკიდებლად. მწერალი შეიგრძნობს სინამდვილეს, აღიქვამს და შეიცნობს. იგი მექანიკურად, უშუალოდ კი არ ასახავს სინამდვილეს, არამედ გაიაზრებს მას, მიიღებს ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ გარკვეულ შეხედულებას, გამოაქვს მის შესახებ „განაჩენი", აძლევს მას თავისებურ შეფასებას და გამოხატავს მის მიერვე შემუშავებული აზრის შესაბამისად, ე. ი. ისე, როგორც აისახა ობიექტური სინამდვილე თვით მწერლის აზროვნებაში. „....მატერიალიზმი შეიცავს, ასე ვსთქვათ პარტიულობას, რაც მოვლენის ყოველი შეფასების (ხაზი ჩემია. —ს. გ.) დროს სავალდებულოდ ხდის პირდაპირ და აშკარად დადგომას განსაზღვრული საზოგადოებრივი ჯგუფის თვალსაზრისზე,"[1]—წერდა ლენინი, როდესაც ის აწარმოებდა სასტიკ ბრძოლას ბურჟუაზიული ობიექტივიზმის წინააღმდეგ. „ვერც ერთი ცოცხალი ადამიანი ვერ შესძლებს არ მიემხროს ამა თუ იმ კლასს (რაკი მას შეუგნია მათი ურთიერთდამოკიდებულება), ვერ შეძლებს არ გაუხარდეს ამ კლასის წარმატება, არ შეწუხდეს მისი მარცხის გამო; იგი ვერ შესძლებს არ აღშფოთდეს იმათ წინააღმდეგ, ვინც ამ კლასს მტრობს. იმათ წინააღმდეგ, ვინც ხელს უშლის მის განვითარებას..." (ლენინი).[2] მწერლების მიერ უშუალოდ გამოთქმული აზრები და მათი ნაწარმოებების შინაარსი სავსებით ადასტურებს ამ განსაზღვრის ჭეშმარიტებას: მწერლის კავშირის საზოგადოებრივ ჯგუფთან, იმ ბრძნული აზრის ჭეშმარიტებას, რომ მწერალიც ვერ შესძლებს არ მიემხროს ამა თუ იმ საზოგადოებრივ ჯგუფს, არ შეწუხდეს „მის ბედით და უბედობით", ნათლად გვიხატავს ა. ყაზბეგის ერთ-ერთი წერილი, რომელშიც დიდი დემოკრატი ბელეტრისტი ამბობს: „...სადაც არ უნდა ეტკინოს ჩემსას, მისი ტკივილიც მეც მაგრძნობინებს და მისი გუნების გვარად მოაწყობს ჩემს გუნებასაც".

აკაკი წერეთელი პირდაპირ აცხადებს, რომ მას ჩანგური (პოეტური ნიჭი) ჩაგრულების ინტერესის დასაცავად უნდა, რომ იგი მოწოდებულია მჩაგვრელთა წინააღმდეგ საბრძოლველად, რომ დაჩაგრულს მის სიმღერით „თვალს ცრემლები ეშრობოდეს და მჩაგვრელს კი გულში ძგერით ისარივით ესობოდეს". ლიტერატურისა და ხელოვნების ტენდენციურობას მარქსიზმის კლასიკოსები მხატვრული ნაწარმოების დიდ ღირსებად

[1] ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. I, გვ. 374.
[2] ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. II, გვ. 473.

თვლიან. საუკეთესო მწერლები ყოველთვის ტენდენციურნი იყვნენ, „...ტრაგედიის მამამთავარი ესქილე და კომედიის მამამთავარი არისტოფანე ორივენი მკვეთრად გამოვლენილი ტენდენციური პოეტები იყვნენ: სწორედ ასეთივე იყვნენ დანტეც და სერვანტესიც, ხოლო შილერის „ვერაგობა და სიყვარული"-ს უმთავრესი ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ ეს პირველი გერმანული ტენდენციური დრამაა. თანამედროვე რუსი და ნორვეგიელი მწერლები, რომლებიც ჩინებულ რომანებს წერენ, ყველანი მთლიანად ტენდენციურები არიან"[1], — წერდა მწერალი ქალს მინა კაუტსკის ფ. ენგელსი.

ლიტერატურის ტენდენციურობაზე, მის კლასობრივ ბუნებაზე და პარტიულობაზე უთითებდა კ. მარქსი ჯერ კიდევ 1832 წელს „რაინის გაზეთში".

ბურჟუაზიული ობიექტივიზმი და ლენინის მოძღვრება ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ

კლასობრივი საზოგადოების არსებობის პირობებში ლიტერატურაც კლასობრივი ბრძოლის მკვეთრი იარაღია. მწერალიც კლასობრივი ბრძოლის მონაწილეა და ცხოვრების მოვლენებს ამა თუ იმ კლასის თვალსაზრისით გვიხატავს. მოწინავე მწერალს თავისი კლასისათვის უდიდესი სარგებლობის მოტანა შეუძლია. ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ ლენინის აზრი მ. გორკის შესახებ: „მაქსიმ გორკი უეჭველად დიდი მხატვრული ტალანტია, რომელმაც დიდი სარგებლობა მოუტანა და კვლავ დიდ სარგებლობას მოუტანს საერთაშორისო პროლეტარიატის მოძრაობას". ლენინი გორკის შემოქმედებას იმიტომ აძლევდა ასეთ შეფასებას, რომ იგი ყველაზე უკეთ გამოხატავდა მუშათა კლასისა და მისი პარტიის მსოფლმხედველობას. ლენინი ითვალისწინებდა ლიტერატურის კლასობრიობას და, მასთან ერთად, მის პარტიულობას. იგი საჭიროდ თვლიდა, რომ მუშათა კლასის ლიტერატურაც პარტიული მსოფლმხედველობის პირდაპირი გამომხატველი ყოფილიყო.

ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის ლენინური თეორია მკვეთრად ჩამოყალიბდა ლენინის ბრძოლის პროცესში ბ უ რ ჟ უ ა ზ ი უ ლ ი ო ბ ი ე ქ ტ ი ვ ი ზ მ ი ს წინააღმდეგ. ხელოვნების ბურჟუაზიული თეორეტიკოსები და მწერლები უარყოფდნენ ხელოვნების კლასობრივ მნიშვნელობას, მის ტენდენციურობას. ხელოვნების ბურჟუაზიული თეორეტიკოსი ე. ტენი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესწავლას საფუძვლად საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა პრინციპებსა და მეთოდებს უდებდა. ხელოვანი და მეცნიერი მას წარმოდგენილი ჰყავდა როგორც ბოტანიკოსი, რომელიც თანაბარი ინტერესით სწავლობს ხან ფოთოლს ხეს და დაფნას, ხან ნაძვსა და არყის ხეს. ტენის ობიექტივიზმს იზიარებდნენ ნატურალისტი მწერლები და ხელოვნების სხვა ბურჟუაზიული მეცნიერები, როგორც მაგ... ერნსტ მეიმანი. ობიექტივისტი მკვლევარები ხსნიდნენ ამა თუ იმ მოვლენის წარმოშობის აუცილებლობას, აღწერდნენ თვით მოვლენას, ფაქტებს, მაგრამ თავს ასაღებდნენ უტენდენციოდ, „უპარტიოდ". ზედმეტად თვლიდ-

[1] „Маркс и Энгельс об искусстве," 1937, стр. 161.

ასეთ მიკლესის შეფასებას განსაზღვრული საზოგადოებრივი ჯგუფის ინტერესის თვალსაზრისით; ასეთ შეცდომებს გ. პლეხანოვიც უშვებდა და ხშირად სარგებლობდა ტენის ფორმულებით. იგი კმაყოფილდებოდა ლიტერატურული ფაქტის წარმოშობის პირობათა ობიექტური გამორკვევით. პლეხანოვი კრიტიკოსის კლასობრივი თვალსაზრისის გამოხატვის წინააღმდეგი იყო. იგი ხსნიდა ხელოვნების წარმოშობას კლასობრივ საფუძველზე, მაგრამ არ იძლეოდა ამა თუ იმ ნაწარმოების საზოგადოებრივი ღირებულების გაშორკვევას და შეფასებას.

ლენინი მკვეთრად ილაშქრებდა ასეთი შეხედულებების წინააღმდეგ. მან დაამტკიცა, რომ ლიტერატურა პარტიულია და პარტიული ტენდენციით ასახული უფრო ღრმა მეცნიერულია. თვით ლენინის შრომები იმიტომ ატარებენ ღრმა მეცნიერულ მნიშვნელობას, რომ ის ყოველთვის პარტიულ-მეცნიერული თვალსაზრისით აწარმოებდა მოვლენების ანალიზს და მათ შეფასებას. ლენინი, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ობიექტივიზმის მკადაგებლებისა, ყოველთვის ხაზს უსვამდა მეცნიერისა და ლიტერატორის ბუნების კლასობრიობას, მის ტ ე ნ დ ე ნ ც ი უ რ ო ბ ას. 1905 წელს ლეგალურ ბოლშევიკურ გაზეთში „ნოვაია ჟიზნში" დაიბეჭდა ლენინის კლასიკური ნაშრომი „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა", ეს „ლენინის უმნიშვნელოვანესი განძი ლიტერატურის მეცნიერებაში" (ჟდანოვი).

ითვალისწინებდა რა, რომ მშრომელთა ინტერესების გამოხატვა და ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლა მოითხოვს მუშათა კლასის პარტიული ლიტერატურის შექმნას, ლენინი წერდა:

„ლიტერატურა პარტიული უნდა გახდეს. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნეჩვეულებებისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარჩული ბეჭდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერიზმისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონ-კაცური ანარქიზმისა" და მოგებისადმი გამოდევნებისა, — სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პ ა რ ტ ი უ ლ ი ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ი ს პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და ცხოვრებაში გაატაროს იგი რაც შეიძლება უფრო სრული და მთლიანი ფორმით"[1].

იბრძოდა რა ლიტერატურის ბოლშევიკური პარტიულობისათვის, ლენინი არ ივიწყებდა ლიტერატურის თავისებურებას და მოითხოვდა მისადმი სათუთ დამოკიდებულებას. „ლიტერატურული საქმე ყველაზე ნაკლებად ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას. უდავოა, ამ საქმეში უეჭველად საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს პირად ინიციატივას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს".— წერს ლენინი.

ბურჟუაზიული ლიტერატორები ქადაგებდნენ ინდივიდუალიზმს, მწერლის დამოუკიდებლობას კლასობრივი ინტერესებისაგან. ისინი თავიანთ თავს „ზეკაცებად" თვლიდნენ და ამაყობდნენ თავიანთი არაპარტიულობით. ზევით დასახელებულ სტატიაში ლენინი მათ საპასუხოდ წერდა:

„...ბატონო ბურჟუაზიულო ინდივიდუალისტებო, უნდა მოგახსენოთ, რომ თქვენი სიტყვები აბსოლუტურ თავისუფლებაზე მხოლოდ ფარისეველობაა, ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, საზოგადოებაში, სადაც მშრომელთა მასები ღატაკობენ და ერთი მუჭა მდიდრები მუქთახორობენ, შეუძლებელია იყოს „თავისუფლება" რეალური და ნამდვილი. განა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლისაგან, ბატონო მწერალო? თქვენი ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან, რომელიც თქვენ-

[1] ლ ე ნ ი ნ ი, თხზ., ტ. II, გვ. 473.

ჯან მოიახოკს პორნოგრაფიას ჩარჩოებსა და სურათებში, პროსტიტუციას „წმინდა“ სას-
ცენო ხელოვნებისადმი „დამატებიწ“ სახითო? ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურ-
ჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა (ვინაიდან, როგორც მსოფლმხედველობა, ანარქიზ-
მი უკუღმა გაღმობრუნებული ბურჟუაზიულობაა). არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვ-
რობდე და საზოგადოებისაგნ თავისუფალი იყო. ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის,
ისახიობი ქალის თავისუფლება -— ეს არის მხოლოდ შენიღბული (ანდა ფარისეველურად
ნილაბაფარებული) დამოკიდებულება ფულის ჭისისაგან, მოსყიდვისაგან, ხასობისაგან“.

ზეით მოყვანილი სტრიქონები, რომელიც კაპიტალისტურ ცხოვრების სიმახინჯეს
გვიხატავს, ახასიათებს იმ ხელოვნებას, რომელიც ბურჟუაზიული წყობილების პირობე-
ში აქმნება. ლენინის ცნობილი სტატიაც („პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლი-
ტერატურა“), რომელიც 1905 წელს გამოქვეყნდა, ასახავდა იმ დროის საზოგადოებრივ
ურთიერთობას და ეხმაურებოდა იმ ამოცანებს, რასაც ბოლშევიკური პარტია მაშინ
ეკქმნილ ვითარებაში ისახავდა. ჩვენს პირობებში კი, საბჭოთა ქვეყანაში აღარ არსე-
ბობს კაპიტალისტური ურთიერთობა. ჩვენში აღარ არსებობენ კლასები და შეუძლებე-
ლია ლაპარაკი ჩვენი ქვეყნის შიგნით ერთიმეორისადმი დაპირდაპირებული კლასო-
რიეი მიზნების შესახებ. საბჭოთა ლიტერატურის მიმართ ახალი შინაარსით გაიგება ხე-
ლოვნების ტენდენციურობა, მისი პარტიულობა. ჩვენი მწერლების ტენდენცია უნდა
გამოიხატოს საბჭოთა პატრიოტიზმში, სინამდვილის ასახვაში იმ თვალსაზრისით, რომ
ხელი შეუწყოს კომუნიზმის გამარჯვებას. ჩვენი მიზანი საკაცობრიოა და იგი გამოხატავს
მთელი პროგრესული კაცობრიობის მისწრაფებას.

ლიტერატურის ხალხურობა

მოწინავე კლასის მიზანი მთელი ხალხის ინტერესებს გამოხატავს. მოწინავე პარტიული და კლასობრივი ლიტერატურაც იმავე დროს ხალ-
ხურია. რადგან ხალხის მისწრაფებას ასახავს და მის ინტერესებს ემსა-
ხურება.

მოწინავე იდეების მატარებელი ლიტერატურაც სახალხო მნიშვნელო-
ბისაა. მოწინავე მწერალი აყენებს ისეთ საკითხებს, რომლებიც სახალხო
მნიშვნელობისაა. სახალხო მწერალი აშუქებს მოვლენებს, გვიხატავს
ცხოვრებას ხალხის ინტერესის თვალსაზრისით. ილია ჭავჭავაძემ „აჩრ-
დილში“ და სხვა ნაწარმოებებში დააყენა დიდი სახალხო მნიშვნელობის
საკითხები. მთელ რიგ შესანიშნავ ნაწარმოებებში მან გამოხატა სიძულვი-
ლი ეროვნული და კლასობრივი ჩაგვრისადმი, გამოხატა ის, რაც ქართველ
ხალხს აწუხებდა, გამოხატა ცხოვრება ხალხის ინტერესის დაცვის მიზ-
ნით. მისი თანაგრძნობა კაკოების, ზაქროების და გაბროებისაკენ იყო მი-
მართული. იგი აღვიძებდა ქართველ ხალხში სამშობლოს და ჩაგრული
ხალხის სიყვარულის გრძნობას. ამიტომ არის სახალხო მნიშვნელობის
ილია ჭავჭავაძის პოეზია. ბოლშევიკური პარტიულობა იმავე დროს ნიშ-
ნავს ხალხურობას. საბჭოთა ხელოვნებაში პარტიულობა და ხალხურობა

მთლიანობაშია, რადგან კომუნისტური პარტიის მიზანი სახალხოა და საბჭოთა ლიტერატურაც, რომელიც ამ მიზანს ემსახურება, ხალხურია.

ზოგიერთი მწერლები გაურბოდნენ ხალხის ცხოვრების გამოხატვას. ისინი გვიხატავდნენ მხოლოდ არისტოკრატული კლასების ცხოვრებას გაბატონებული კლასების ინტერესის თვალსაზრისით. ისინი „ხალხად“ მხოლოდ საზოგადოების გაბატონებულ ნაწილს თვლიდნენ. „აზნაურობა მთელი ხალხის კეთილშობილური სული და ხატებაა“,— ამბობდა კარამზინი. მათ სამარცხვინოდ მიაჩნდათ გამოხატვის ხალხური ფორმა, ხალხის ენის გამოყენება. მაგრამ დიდი მწერლები — ბარათაშვილი, ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, პუშკინი, ნეკრასოვი, ჩერნიშევსკი, ტოლსტოი — სახალხო მწერლები იყვნენ. ისინი აყენებდნენ უდიდესი სახალხო მნიშვნელობის საკითხებს და აშუქებდნენ მათ ხალხის ინტერესის თვალსაზრისით. ისინი აღვივებდნენ მასების გულში სიძულვილს მონური ცხოვრებისადმი და ამზადებდნენ მათ საბრძოლველად მჩაგვრელთა წინააღმდეგ. იმავე დროს მათი მხატვრული ფორმა ხალხური იყო. მათი მეშვეობით იკაფავდნენ რევოლუციური იდეები გზას მასების გულში. ისინი უნერგავდნენ მასებს სამშობლოსა და თავისუფლების სიყვარულს და აღვივებდნენ მათში მომავლის იმედს, გამარჯვების რწმენას. „ვისაც ტალანტი აქვს, ვინც ნამდვილი პოეტია, მას არც შეუძლია არა ხალხური იყოს“, — წერდა ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ბ. ბელინსკი.

ქართველი ხალხის კულტურული მემკვიდრეობა საამაყოა მისი ხალხურობით. რუსთაველი, გურამიშვილი და სხვა მწერლები ხალხთა მასების საუკეთესო მისწრაფებათა გამომხატველნი იყვნენ. ლენინი დიდად აფასებდა რუსული ლიტერატურის და კრიტიკის ხალხურობას. ქართველი ხალხი სამართლიანად ამაყობს თავისი ხელოვნების და ლიტერატურის ხალხურობით, რაც აძლევს მრავალ ჩვენს მწერალს არა მარტო ეროვნულს, არამედ ამასთან ერთად საკაცობრიო მნიშვნელობას.

ისეთი ლიტერატურა, რომელიც გამოხატავს დაცემულობას, უიმედობას, და ისეთი მწერალი, რომელიც არ არის გამსჭვალული საზოგადოებრივი მიზნებით, დაინტერესებულია მხოლოდ საკუთარი „მე“-ს განდიდებით და ამაყობს თავის ზეკაცობით, თავის ნაწარმოების აპოლიტიკურობით, ქადაგებს საზოგადოების საწინააღმდეგო მისწრაფებებს, გატაცებულია მხოლოდ მხატვრული ფორმით და ეს ფორმაც ბუნდოვანია, — ანტიხალხურია, მხოლოდ ხალხის მოწინააღმდეგეთა ინტერესებს ემსახურება და მხოლოდ „რჩეულთა“ ჯგუფისათვის არის გასაგები. ლიტერატურა და ხელოვნება ხალხური მაშინ არის, როდესაც მასებისათვის მისაწვდომია და მათ ინტერესებს ემსახურება: „მნიშვნელოვანია არა ჩვენი აზრი

ხელოვნების შესახებ, მნიშვნელოვანია აგრეთვე არა ის, თუ რას აძლევს ხელოვნება რამდენიმე ასეულს, თუნდაც რამდენიმე ათასეულს მოსახლეობის საერთო რიცხვიდან, რომელიც მილიონობით დაითვლება,— ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის. იგი უნდა იქრებოდეს თავისი უღრმესი ფენებით ხალხთა ფართო მასების გულში. იგი გასაგები და საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის, იგი უნდა აერთიანებდეს ამ მასების გრძნობას, აზრსა და ნებისყოფას, აღაგზნებდეს მათ", — გადმოგვცემს კლარა ცეტკინი ლენინის აზრს ხელოვნების შესახებ[1]. ლიტერატურა წარმატებით ასრულებს ამ საზოგადოებრივ დანიშნულებას. ამას ხელს უწყობს ის მოვლენა, რომ ლიტერატურა გამოსახვის საშუალებად იყენებს ენას. ენა კი, როგორც ურთიერთობის საშუალება, ყოველთვის საერთო-სახალხო ლიტერატურა, ენის მსგავსად, საზოგადოებრივი მოვლენაა: იგი წარმოიშობა და ვითარდება საზოგადოების წარმოშობასა და განვითარებასთან ერთად.

მწერალი მხოლოდ მაშინ შეიძლება გახდეს სახალხო, როდესაც ის შეძლებს სინამდვილის სისწორით გამოხატვას ხალხთა მასების ინტერესის თვალსაზრისით, როდესაც იგი დაეხმარება მასებს ცხოვრების სინამდვილის შესწავლასა და რეალურ სამყაროს მასების ინტერესების შესაბამისად გარდაქმნაში.

ამ ამოცანის შესრულებისათვის იდეის ხალხურობასთან ერთად მწერალმა უნდა გამოიყენოს ხალხური ფორმა.

გამომდინარე ლიტერატურის ხალხურობის საკითხის ლენინური გაგებიდან, რ. კ. პ. (ბ) ც. კ — ი 1925 წლის რეზოლუციაში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს „ისეთი მხატვრული ლიტერატურის შექმნის აუცილებლობას, რომელიც გათვალისწინებულია მართლაც მასობრივი მკითხველისათვის, მუშისა და გლეხებისათვის"... ამ დადგენილებაში ნათქვამია, რომ „საჭიროა უფრო გაბედულად და საბოლოოდ უკუვაგდოთ დიდკაცური ცრუმორწმუნეობა ლიტერატურაში და გამოვიყენოთ ძველი ოსტატობის ყველა ტექნიკური მიღწევა. უნდა ვიმუშავებდეთ შესაფერ ფორმას, რომელიც გასაგები იქნება მილიონებისათვის, მხოლოდ მაშინ შეძლებს საბჭოთა ლიტერატურა და მისი მომავალი პროლეტარული ავანგარდი თავის კულტურულ-ისტორიული მისიის შესრულებას, როდესაც ისინი გადასწყვეტენ ამ დიდ ამოცანას".

ჩვენი კლასიკოსი მწერლები მისაბაძი იყვნენ მათი ხალხურობით, მაგრამ შემოქმედებას ძალას აძლევდა ხალხისა და სამშობლოს სიყვარული.

---

[1] კ. ც ე ტ კ ი ნ ი, „ლენინის შესახებ" (კრებული „ლიტერატურის შესახებ", შედგ. ვ. შადურის მიერ, სახელგამი, 1945 წ., გვ. 223).

ვინ უნდა განაგრძოს და განავითაროს ახალ პირობებში წარსულის ეს დიდი ტრადიციები, თუ არა საბჭოთა მწერლებმა, რომელნიც ცხოვრობენ და მოღვაწეობენ სოციალიზმის ქვეყანაში.

საბჭოთა მწერლის დანიშნულება საუკეთესოდ არის განსაზღვრული ა. ჟდანოვის მოხსენებაში. რომელიც მან გააკეთა ჟურნალების „ზვეზდისა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ: „ჩვენი საბჭოთა ლიტერატურა ცხოვრობს და უნდა ცხოვრობდეს ხალხის ინტერესებით, სამშობლოს ინტერესებით... მწერალი არ შეიძლება უკან მისჩანჩალებდეს მოვლენებს, იგი ვალდებულია ხალხის მოწინავე რიგებში იყოს და უჩვენებდეს ხალხს მისი განვითარების გზას“,—ამბობს ამხ. ჟდანოვი. საბჭოთა ლიტერატურა წარმატებით ასრულებს ამ ამოცანას. იგი, როგორც მასების საუკეთესო მისწრაფებათა გამომხატველი, ხალხურობის უმაღლესი ფორმაა.

ლიტერატურის ეროვნული ხასიათი

მხატვრული ლიტერატურის ბუნებას, მის იდეას, ტიპების ხასიათებს, ნაწარმოების კომპოზიციას და საერთოდ ხელოვნებას განსაზღვრავს ამა თუ იმ ქვეყნის, ხალხის, ერის სინამდვილე, ისტორიული მომენტი, ხალხის ზნე-ჩვეულება, ერის ნაციონალური თავისებურება და სხვა. ეს უნდა გავითვალისწინოთ, როცა ვიხილავთ ამა თუ იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებს. ლიტერატურისა და ხელოვნების ამ ეროვნულ-ისტორიულ ხასიათს ითვალისწინებდა ყველა მოწინავე მწერალი და მეცნიერი:

„თვითეულ ერს თავისი საკუთარი, ერთიმეორისაგან განსხვავებული სახე აქვს და მათ ლიტერატურასაც, როგორც სარკეს ამა თუ იმ ერისას, განსაკუთრებითი ელფერი უნდა ედვას. ჩვენი მწერლობაც უტყუარი სარკე უნდა იყოს ქართველობისა: შიგ უნდა ისახებოდეს საქართველოს მრავალფეროვანი ბუნება მისი მიწა-წყალით, მთა-ბარით, ტყე და ველით და სხვანი. ქართველის გრძნობა-გონება ხორცშესხმულად უნდა მოძრაობდეს შიგ უმეტნაკლოდ, ზომიერად; აწყმო წარსულს უნდა ეთანხმებოდეს და ორივე ერთად კი წინ მიიწევდეს...“ — წერდა აკაკი წერეთელი გაზეთ „ივერიაში“ 1901 წელს. დიდ სახალხო მწერლებს შეგნებული ჰქონდათ, რომ ხელოვანის შთამაგონებელი არის მისი ხალხის ცხოვრება, მისი ქვეყნის ბუნება, მისი სამშობლო ქვეყნის აწმყო და წარსული, რომ მწერალი მოწოდებულია ასახოს მშობლიური ქვეყნის ცხოვრება, ემსახუროს მშობელი ხალხის ინტერესებს, წინ წასწიოს ნაციონალური კულტურის ღირსება. ისინი ითვალისწინებდნენ, რომ სხვა ერთა კულტურის ბრმა მიბაძვით შეუძლებელია ნაციონალური ლიტერატურის შექმნა, შე-

უძლებელია პატრიოტი მწერლის მიერ თავისი მოვალეობის შესრულება ხალხისა და ერის წინაშე. თუ ხელოვნური ნაწარმოები არ ასახავს ერის ცხოვრებასა და წინ არ მიუყავს საზოგადოება, მაშინ იგი უსიცოცხლო და სავსებით კარგავს მნიშვნელობას. „თუ ეს არ იქნება, — ამბობს იმავე წერილში ა. წერეთელი, — ჩვენი მწერლობაც უმნიშვნელო იქნება, რაგორც უბრალო რამ, — უსახო ლანდი...“[1]

ილია ჭავჭავაძემ მისი შემოქმედების ნაციონალური ხასიათი და მნიშვნელობა საუცხოოდ გამოხატა თავის „პოეტში“, სადაც იგი ამბობს:

„ე რ ი ს წყლული მაჩნდეს წყლულად,
მეწოდეს მის ტანჯვით სული,
მის ბედით და უბედობით
დამედაგოს მტკიცე გული...“

რაც უფრო დიდი ტალანტია მწერალი და რამდენადაც უფრო ბუნებრივია მისი მსოფლმხედველობა, იგი იმდენად უფრო ფართოდ ასახავს ცხოვრების სინამდვილეს. ასეთი მწერლის ნაწარმოები ხალხურია, მთელი ერის ცხოვრებას გვიხატავს და საკაცობრიო მნიშვნელობისაა. როდესაც ალ. ყაზბეგი გარდაიცვალა, ილია ჭავჭავაძემ ამ მოვლენისადმი მიძღვნილ წერილში საუკეთესოდ გამოხატა ყაზბეგის შემოქმედების ეროვნული ხასიათი:

„ორჯერ დაბადებულს ერთი სიკვდილი ვერას უზამს. ყაზბეგი კი ბეორედ მაშინ დაიბადა, როდესაც თავისი ნიჭიერი კალამი უძღვნა ქვეყანას, დაიბადა ისე, რომ მისი აკვანი ყოველის ქართველის გულში არწეოდა, და ასეთ აკვანში გამოზრდილს ადამიანს კი სიკვდილი ხელს ვერ შეახებს“.

ამ სიტყვებით ილია ჭავჭავაძემ ხაზი გაუსვა ყაზბეგის შემოქმედების ხალხურობას და ეროვნულობას, კერძოდ იმას, რომ ყაზბეგი ჩასწვდა ქართველი ერის ცხოვრების სინამდვილეს, ქართველი ხალხის ბუნებას, გაიზიარა მისი „ბედი და უბედობა“ და მისი მიზანი.

ილია ჭავჭავაძე მთელ თავის სიცოცხლეში თავდადებით ემსახურებოდა ეროვნული მწერლის დიად მოვალეობას. მისი შემოქმედება ნათლად გვიხატავს მთელი ქართველი ხალხის ცხოვრებას და მისწრაფებას. ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები ქართველი ხალხის პოლიტიკური ცხოვრებით, მისი ნაციონალური თავისებურებით იყო გამოწვეული და გამოხატავდა ქართველი ხალხის მისწრაფებას სამშობლოს თავისუფლებისადმი. ამიტომ არიან ისინი სახალხო მწერლები, ეროვნული მწერლები. მწერალი ეროვნულია

[1] გაზ. „ივერია“, 1901 წ., № 161.

ისედახად, რამდენადაც იგი ერის თავისებურ ცხოვრებას და მისწრაფებას გვიხატავს.

„ერი—ესაა ისტორიულად ჩამოყალიბებული მყარი ერთობა ენისა, ეკონომიური ცხოვრებისა და ფსიქიური წყობისა, რომელიც კულტურის ერთობაში იხატება",—ამბობს ი. სტალინი. ერის ეს ოთხი ნიშანი, როგორც სამართლიანად აღნიშნა საბჭოთა მწერლების კავშირის გამგეობის მე-12 პლენუმზე ამხ. ა. ფადეევმა, ითვალისწინებს ლიტერატურის ეროვნულ ხასიათს ხალხის ერად ჩამოყალიბების პროცესის დამთავრებამდეც. იგი „ითვალისწინებს ხალხის ისტორიას ჯერ კიდევ ერად ჩამოყალიბებამდე, იგი ითვალისწინებს კონკრეტულ მოვლენებს ხალხის ისტორიულ წარსულიდან, ხსნის ამ ისტორიას, მისი საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია გავარკვიოთ, თუ რა მიზეზებმა გამოიწვიეს ის, რომ ესა და ეს ხალხი ამა და ამ მიწა-წყალზე მცხოვრები, ამა და ამ ენით მოლაპარაკე, მატარებელი ამა და ამ ეროვნული ხასიათისა, რომელიც ყალიბდებოდა თანდათანობით, თაობიდან თაობაში, საარსებო პირობების ზეგავლენით, ბოლოს საერთო ეკონომიურ ცხოვრებამდე და ეკონომიურ კავშირამდე მივიდა, რატომ მაინცდამაინც მაშინ და არა უფრო გვიან ან უფრო ადრე შეკავშირდა ეს ხალხი ერად... რა განსაკუთრებული კულტურა შეიტანა ხალხმა კაცობრიობის საერთო საგანძურში". მხოლოდ უგვარო და უტომო ადამიანს ან სამშობლო ქვეყნის მოღალატეს შეუძლია არ გაითვალისწინოს ეროვნული კულტურის თავისებურება და არ განიმსჭვალოს სამშობლოს სიყვარულით. ერის თავისებურება განსაზღვრულია ხალხის საერთო ცხოვრებით, მისი ხანგრძლივი ისტორიით, მისი საერთო პირობებით. „...ყოველ ერს, სულ ერთია დიდსა თუ მცირეს, თავისი თვისებრივი თავისებურებანი, თავისი სპეციფიკა აქვს, რომელიც მხოლოდ მას ეკუთვნის და რომელიც სხვა ერებს არ მოეპოვებათ" (სტალინი). ლიტერატურა და ხელოვნებაც ნაციონალურია იმდენად, რამდენადაც მასში ზოგად ადამიანურ თვისებებთან ერთად იხატება ერის თავისებურება, მისი ისეთი თვისებები, რაც სხვა ერებს არ მოეპოვება. ამ თვისებების გარეშე შეუძლებელია ადამიანთა ცხოვრების გამოხატვა. ტარიელ გოლუა კლასობრივი და იმავე დროს ქართველი ხალხის საუკეთესო ნაციონალური თვისებების გამომხატველია; იგი საქართველოს ცხოვრების, მისი ბუნების, მისი წარსულის, მისი ეროვნული ხასიათის და კულტურის თავისებურების ამსახველია. ქართველი მწერლებისაგან შექმნილი სახეები — თორნიკე ერისთავი, ცოტნე დადიანი, ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ლელა, ლუხუმი, კობა, იაგო, ხევისბერი გოჩა, კაკო, ზაქრო, მცირეშვილი—ყველანი ქართველი ხალხის ცხოვრების თავისებურებამ წარმოშვა და ქართველი ხალხის ეროვნული

თავისებურებების გამომხატველნი არიან. ბელინსკისათვის ლიტერატურა „ხალხის ცნობიერებაა“: „მასში, ისე, როგორც სარკეში, ისახება მისი სული და ცხოვრება, მასში, როგორც ფოკუსში, ისე სჩანს ხალხის დანიშნულება, ადგილი, რომელიც მას ადამიანთა მოდგმის დიდ ოჯახში უკავია“,— ამბობს დიდი რევოლუციონერი და დემოკრატი კრიტიკოსი.[1]

ლიტერატურის ნაციონალური ხასიათის უგულებელყოფა უხეში შეცდომაა. მის უარმყოფელთა კოსმოპოლიტიზმი სავსებით ანტიმეცნიერულია, ეწინააღმდეგება ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთობის მარქსისტულ გაგებას, ლენინის ასახვის თეორიას და მის მოძღვრებას ლიტერატურის პარტიულობის და ხალხურობის შესახებ. მწერლის შთამაგონებელი ხალხია. თვით ხალხისა და მწერლის ცნობიერება, ადამიანის აზროვნება და იდეები საბოლოო ანგარიშში კონკრეტულ-ისტორიული პირობების საფუძველზე წარმოიშვებიან. ქართული კულტურა, ქართული ხელოვნება და ლიტერატურა ჩვენი ხალხის ისტორიული პირობების თავისებურების საფუძველზე აღმოცენდა და განვითარდა. ქართული ხელოვნების (მაგალითად, ძველი საეკლესიო ლიტერატურის ან ხუროთმოძღვრების) განვითარებას საქართველოში განსაზღვრავდა ჩვენი ქვეყნის მატერიალური განვითარების დონე, ქართველი ხალხის ცხოვრების კონკრეტულ-ისტორიული პირობები, მისი ბრძოლა ეროვნული თვითარსებობისათვის. იყენებდნენ რა კაცობრიობის მოწინავე კულტურის მიღწევებს, ჩვენ წინაპრებს არ ახასიათებდათ მონური ქედის მოხრა რომელიმე ხალხის ან ერის კულტურის წინაშე. ჩვენი წინაპრები ჰქმნიდნენ საკუთარ მშობლიურ ხელოვნებას და ამაყობდნენ თავიანთი ნაციონალური კულტურის ღირსებით.

---

[1] „ხალხს“ ბელინსკი ხმარობს ერის მნიშვნელობით, „ერის“ მნიშვნელობით ხმარობდა „ხალხს“ რუსი კრიტიკოსი მ. ნადეჟდინიც (1804—1856). იგი ასე განმარტავდა რუსული ლიტერატურის ხალხურობას (ნაციონალურ ხასიათს): „ხალხურობაში მე ვგულისხმობ ყველა გარეგნულ და შინაგან, ფიზიკურ და სულიერ თვისებათა ერთობლიობას, რომლიდანაც შედგება რუსი ადამიანის ფიზიონომია, რომელიც მას ყველა დანარჩენ ადამიანებისაგან ანსხვავებს...“ პუშკინისათვის „ხალხი“ ისეთი ფართო ცნებაა, რომ მას ეროვნული მნიშვნელობით ხმარობს: „ჰავა, მართველობის ფორმა, სარწმუნოება აძლევს ყოველ ხალხს თავისებურ ფიზიონომიას, რომელიც მეტად თუ ნაკლებად ისახება პოეზიის სარკეში. არსებობს აზრების და გრძნობების თავისებურება. არსებობენ უამრავი გადმოცემები და ჩვეულებანი, რომლებიც განსაკუთრებით რომელიმე ხალხს ეკუთვნიან,— ამბობს პუშკინი. ერისა და ხალხის მნიშვნელობის განსხვავება უფრო გვიან დახესტდა ერების ჩამოყალიბების დამთავრებასთან დაკავშირებით. ერი უფრო ფართო მნიშვნელობის ცნებად იქცა, ვიდრე ხალხი. ხალხი ერის ნაწილია. ხალხში ლენინი ერის დემოკრატიულ კლასებს და ჯგუფებს გულისხმობს. ესენი შეადგენენ ერის „ცოცხალ ძალებს“.

„ყოველი ნაციონალური კულტურა,— წერს ლენინი,— შეიცავს დემოკრატიული და სოციალისტური კულტურის, თუნდაც განუვითარებელ ელემენტებს. ვინაიდან ყოველი ერი შეიცავს მშრომელ და ექსპლოატირებულ მასას, რომლის ცხოვრების პირობები გარდაუვალად წარმოშობენ დემოკრატიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას. მაგრამ ყოველ ერს აქვს აგრეთვე ბურჟუაზიული (უმრავლეს შემთხვევაში აგრეთვე შავრაზმული და კლერიკალური) კულტურაც—ამასთან არა მარტო „ელემენტების" სახით, არამედ გაბატონებული კულტურის სახით".

ნაციონალური კულტურის რევოლუციური ელემენტის საღიადოთ ამაყობდა ლენინი. მისი პატრიოტიზმი და ეროვნული სიამაყის გრძნობა, რასაც საფუძვლად ედვა რუსული რევოლუციური კულტურის სიმდიდრე, საუცხოოდ გამოიხატა წერილში „ველიკოროსების" ეროვნული სიამაყის შესახებ:

„უცხოა თუ არა ჩვენთვის, ველიკოროსი შეგნებული პროლეტარებისათვის, ეროვნული სიამაყის გრძნობა? რა თქმა უნდა, არა: ჩვენ გვიყვარს ჩვენი ენა და ჩვენი სამშობლო, ჩვენ ყველაზე მეტად ვმუშაობთ იმაზე, რომ მ ი ს ი მშრომელი მასები (ე. ი. მ ი ს ი მოსახლეობის 9/10) ავამაღლოთ დემოკრატებისა და სოციალისტების შეგნებულ ცხოვრებამდე. ჩვენთვის ყველაზე მეტად მტკივნეულია ცხედავდეთ და ვგრძნობდეთ, თუ როგორ ძალას ატანენ, სჩაგრავენ და აბუჩად იგდებენ ჩვენს მშვენიერ სამშობლოს მეფის ჯალათები, თავად-აზნაურები და კაპიტალისტები... ჩვენ აღსავსენი ვართ ეროვნული სიამაყის გრძნობით, ვინაიდან ველიკოროსმა ერმაც შეჰქმნა რევოლუციური კლასი, მანაც დაამტკიცა, რომ მას ძალუძს მისცეს კაცობრიობას თავისუფლებისა და სოციალიზმისათვის ბრძოლის დიადი ნიმუშები, და არა მარტო დიდი დარბეცები, სახრჩობელა-მწკრივები, სატანჯოები, დიდი შიმშილობანი და დიდი მონური მორჩილება ხუცებისა, მეფეებისა, მემამულეებისა და კაპიტალისტების წინაშე", — წერდა ლენინი (ტ. XVIII, გვ. 80—83).

საბჭოთა ხალხებმა დაამხვეს კაპიტალისტების ბატონობა, მოსპეს კლასობრივი ჩაგვრა და მჩაგვრელი კლასები საბჭოთა ქვეყანაში. ამიტომ საბჭოთა ხალხების მიმართ ახალ ვითარებაში სხვაგვარი შინაარსით დგება ეროვნულ კულტურაში ორი კულტურის საკითხი, იმ ხელოვნების მიმართ, რომელსაც ქმნიან საბჭოთა ხალხები, საბჭოთა საზოგადოებრიობა, საკითხი ერში ორი კულტურის არსებობის შესახებ სხვაგვარად წყდება. იმდენად, რამდენადაც ჩვენში ანტიხალხური, ანტისაზოგადოებრივი, რეაქციული კულტურა ნიადაგგამოცლილია, რამდენადაც ჩვენი ფორმით ნაციონალური კულტურა შინაარსით სოციალისტურია, რამდენადაც იგი ხალხის ინტერესებს ემსახურება, „ახლა აღარ შეიძლება ვილაპარაკოთ ერში ორი კულტურის არსებობის შესახებ"[1]. ჩვენი კულტურა, ჩვენი ლიტერატურა, რომელიც საბჭოთა ქვეყანაში იქმნება, უპირისპირდება მიზნებს ექსპლოატატორული კლასებისა, რომლებიც არსებო-

[1] А. М. Еголин, Итоги философской дискуссии и задачи литературоведения, М., 1948.

ბენ არა ჩვენში, არამედ საბჭოთა კავშირის გარეთ. საბჭოთა კულტურა ეხმაურება მშრომელი მასების ინტერესებს მთელ მსოფლიოში და გზის მაჩვენებელია მთელი პროგრესული კაცობრიობისათვის.

მხატვრული ლიტერატურის პარტიულობა და შიშველი ტენდენციურობა

ყოველი მწერალი მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნის გარკვეული მიზნით. ამიტომ მხატვრულ ლიტერატურას და ხელოვნებას ტენდენციურობა ახასიათებს (tendere- ლათ. ნიშნავს მიმართულებას, მიღრეკილებას, მისწრაფებას).

ტენდენციურობა აუცილებელი თვისებაა ლიტერატურული ნაწარმოებისა და იგი განსაკუთრებით ახასიათებს მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს. საბჭოთა ლიტერატურაც ტენდენციურია. „ჩვენ ვამაყობთ მისი ტენდენციურობით იმიტომ, რომ ჩვენი ტენდენცია იმაში მდგომარეობს, რომ გაუანთავისუფლოთ მშრომელები, — მთელი კაცობრიობა, კაპიტალისტურ მონობის უღლისაგან“, — აღნიშნავდა ამხ. ჟდანოვი საბჭოთა მწერლების პირველ საკავშირო ყრილობაზე 1934 წ. 17 აგვისტოს წარმოთქმულ სიტყვაში.

ტენდენცია მხატვრულ ლიტერატურაში თავისებურად უნდა გამომჟღავნდეს. ეს თავისებურება ლიტერატურის ბუნებისაგან გამომდინარეობს. მხატვრულად აზრის გამოთქმისას ჩვეულებრივი მსჯელობის ნაცვლად. მწერალი ცხოვრების სინამდვილის საფუძველზე შექმნილ სურათს გვიხატავს. ენგელსი გვასწავლის, რომ მწერალმა თავისი კლასობრივი თვალსაზრისით (ანუ ტენდენცია ფართო მნიშვნელობით) მხოლოდ ცხოვრების სინამდვილიდან აღებული ფაქტების საშუალებით უნდა გამოხატოს. თუ ცხოვრების სინამდვილე ან ისტორიის განვითარების გეზი არ ეწინააღმდეგება მწერლის მსოფლმხედველობას, ის უამრავ ფაქტს ნახავს თვით სინამდვილეში თავის აზრის გამოსახატავად. მაგრამ თუ წინააღმდეგ ხდება, მაშინ მწერალი იძულებულია ცალმხრივად შეარჩიოს ფაქტები და პირდაპირ გამოხატოს თავისი ტენდენცია. ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოების ზემოქმედებითი ძალა სუსტდება. ტენდენცია, როგორც მიგვითითა ენგელსმა, თავისთავად უნდა გამომდინარეობდეს მდგომარეობიდან და მოქმედებიდან მასზე (ტენდენციაზე, ავტორის თვალსაზრისზე) განსაკუთრებული მითითების გარეშე.

ამიტომ მარქსი და ენგელსი მოუწოდებდნენ მწერლებს, რათა თავი შეეკავებინათ ტენდენციის წინდაწინვე გამომჟღავნებისაგან. ე. ი. შიშველი ტენდენციურობისაგან. ენგელსი გმობს მყვირალა ტენდენციურობას. მინა კაუცკისადმი გაგზავნილ წერილში იგი წერს: „ჩვენს პირობებში რომანი უმთავრესად ბურჟუაზიული წრის მკითხველებს ემართავს, ე. ი. იმ წრეებს, რომლებიც პირდაპირ ჩვენ არ გვეკუთვნიან. ამიტომ სოციალისტური ტენდენციური რომანი, ჩემი შეხედულებით, საუკეთესო შემთხვევაში ასრულებს თავის დანიშნულებას, თუ ის რეალურ ურთიერთობას კეთილსინდისიერად ასახავს და, ეჭვების შთანერგვით, არღვევს ბურჟუაზიული ქვეყნის ურთიერთობათა ბუნების ირგვლივ გაბატონებულ პირობითს ილუზიებს არსებული წყობის შეუცვლელობის შესახებ, თუნდაც იმავე დროს არ იძლეოდეს საკითხის რაიმე გარკვეულ გადაწყვეტას, და, ზოგიერთ შემთხვევაში, აშკარად არ დგებოდეს რომელიმე მხარეზე“. შიშველი ტენდენციის უარყოფა სრულებითაც არ გამორიცხავს მხატვრული ნაწარმოების ტენდენციურობას. პარტიულობა, ტენდენციურობა, აუცილებელი პირობაა მხატვრული ნაწარმოებისათვის.

ილია ჭავჭავაძე „კაცია ადამიანში“ არც ერთ ადგილას არ გაიზიარებს პირდაპირ თავის ტენდენციას, მოთხრობის ძირითად აზრს, მაგრამ ეს ტენდენცია თავისთავად ვამომდინარეობს „კაცია ადამიანის“ შინაარსისაგან. როდესაც ჩვენ ვაკვირდებით ლუარსაბის ცხოვრებას, ამ ცხოვრების სურათის საფუძველზე ჩვენ თვითონ მივდიკართ იმ დასკვნამდე, რაც ავტორს უნდა ეთქვა: ვინც არ შრომობს, ვინც პარაზიტულ ცხოვრებას ეწევა, იგი არ არის კაცი, არ არის ადამიანი. ლეო ქიაჩელს რომ პირდაპირ ეთქვა—ახალი ყოფიერება ქმნის ახალ ადამიანს და ჩვენ შეგვიძლია ისეთი წარმატებით გარდავქმნათ ადამიანის ხასიათი, როგორც გარდაქმენით სამეურნეო ცხოვრება,—ეს არ იქნებოდა ხელოვნება, იგი მშრალი აგიტაცია გამოვიდოდა, მაგრამ „გვადგი ბიგვაში“ მან იგივე აზრი, ტენდენცია ფარულად მოგვცა. მან ცოცხალი სურათები გაკიცხვინა, რომლის საფუძველზე ჩვენ იმავე დასკვნამდე მივედით, რასაც ავტორი თავის რომანის ტენდენციით ითვალისწინებდა. ტენდენცია ისე უნდა გამომჟღავნდეს, რომ არ უნდა დაირღვიოს იდეის მხატვრულობა. როგორც დაუშვებელია უიდეო ნაწარმოები, ისევე მიუღებელია, მშრალია, მხატვრულობას მოკლებული შიშველი ტენდენცია, ცუსახო იდეა. ალექსანდრე ყაზბეგი ერთ-ერთ თავის წერილში ამ საკითხის შესახებ წერს:

„როდესაც საზოგადოდ მოთხრობა იწერება. შიგ ტენდენცია, აზრი საფუძვლიანად უნდა იყოს ჩარეული. და მე არა მწამს იმათი ნაწერები, ვინც აზრის უსულო სურათებს ხატავს. აზრი უეჭველად უნდა იყვეს ყოველ უბრალო აღწერაშიც. მხოლოდ აზრით გადამახინჯება მოთხრობისა, აგრეთვე, როგორც სხვა მხარეებით გადამლაშება ჩართლაც არ ვარგა... როდესაც აზროვნება და სურათოვნება ერთმანეთს წესიერად შესხვადებიან, მაშინ მოთხრობის ღირებულებისათვის უკეთესი აღარ რჩება რა“[1].

ტენდენცია მხატვრული ნაწარმოების „სულია“, მისი აზრია, მაგრამ ეს აზრი მკითხველმა მწერლისაგან მზამზარეულად კი არ უნდა მიიღოს, არამედ თვითონ უნდა შექმნას მხატვრული სურათისაგან მიღებული შთაბეჭდილების საფუძველზე. ამ ჰეშმარიტებას ითვალისწინებდა ბელინსკი. ერთ-ერთ სტატიაში საბავშვო წიგნის შესახებ, იგი წერდა: „უჩვენეთ მათ (ბავშვებს) კარგი. თუნდაც ისე, — რომ არ დაასახელოთ, — რომ ის კარგია, მაგრამ ისე, რომ ბავშვებმა თვითონვე. საკუთარი გრძნობის მეშვეობით, გაიგონ, რომ ის კარგია; უჩვენეთ მათ ცუდი, აგრეთვე მისი სიცუდის დაუსახელებლად, მაგრამ ისე, რომ მათ გრძნობით შეიზიზღონ ეს ცუდი“.

ლიტერატურის საკაცობრიო მნიშვნელობა

„პოეტისათვის, რომელსაც სურს, რომ მისი გენია აღიარონ ყველგან და ყველამ და არა მარტოოდენ მისმა თანამემამულეებმა, ე რ ო ვ ნ უ ლ ობა არის პირველი“ — ამბობს ბელინსკი და ქვევით განაგრძობს: „... საჭიროა აგრეთვე რომ პოეტი, როდესაც იგი ე რ ო ვ ნ უ ლ ი ა, იმავე დროს იყოს მ ს ო ფ ლ ი ო პოეტიც, ესე იგი, საჭიროა, რომ მის ქმნილებათა ეროვნულობა ზოგად ადამიანური იდეების სულიერი და უსხეულო სამყაროს ფორმა, სხეულის სისხლი და ხორცი, მისი სახე და გამოხატულება იყოს. სხვანაირად რომ ვთქვათ: საჭიროა, რომ ეროვნულ პოეტს დიდი ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი მნიშვნელობა ჰქონდეს არა მარტო თავის

[1] დ. ბ ე ნ ა შ ვ ი ლ ი, ალექსანდრე ყაზბეგი, სახელგამი, 1939 წ., გვ. 179.

[illegible]სათვის, არაძედ ძის გამოჩენას მ ს ო ფ ლ ი ო ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ა ჰქონდეს“.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მაღალი ნიმუშები მართლაც გამოხატავენ ამა თუ იმ ხალხის (ერის) ყოფა-ცხოვრებას ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე და იმავე დროს ხალხურთან (ეროვნულთან) ერთად მათ აქვთ საკაცობრიო მნიშვნელობა. ეს ნათლად გამოიხატა მარქსის მსჯელობაში ბერძნული ანტიკური ხელოვნების შესახებ:

„მამაკაცი ხელახლა ბავშვად ვერ იქცევა. წინააღმდეგ შემთხვევაში გაბავშვდება. მაგრამ განა მას არ ახარებს ბავშვის გულუბრყვილობა, განა თვით იგი არ უნდა მიისწრაფოდეს, რომ უმაღლეს საფეხურზე გადმოსცეს მისი ნამდვილი არსება, და განა ბავშვის ბუნებაში სიცოცხლეს არ მიილებს ყოველ ეპოქაში მისი საკუთარი ხასიათი თავისი ჭეშმარიტი ბუნებრივი სახით? კაცობრიობის საზოგადოებრივ ბავშვობას, როდესაც იგი უმშვენიერესად გაიშალა, რატომ არ უნდა ჰქონდეს ჩვენთვის მარადიული მიმზიდველობა, როგორც განუმეორებელ საფეხურს? არიან გაუწრთვნელი ბავშვები და ნაადრევად ჭკვიანი ბავშვები. ძველ ხალხთაგან ბევრნი ამ კატეგორიას ეკუთვნიან. ბერძნები ნორმალური ბავშვები იყვნენ. ჩვენთვის მათი ხელოვნების მომხიბვლელობა არ ეწინააღმდეგება განუვითარებელ საზოგადოებრივ საფეხურს, რომელზედაც იგი აღმოცენდა. იგი, პირიქით, მისი შედეგია, განუყრელად დაკავშირებულია უფრო იმ გარემოებასთან, რომ ის მოუმწიფებელი საზოგადოებრივი პირობები, რომლებშიაც იგი წარმოიშვა და სადაც მარტოოდენ შეიძლებოდა წარმოშობილიყო, არასოდეს არ შეიძლება განმეორდეს“[1].

რუსთაველის გმირები და მისი მთელი ნაწარმოები ქართველი ხალხის მისწრაფების, მისი ბუნებისა და ცხოვრების გამომხატველია, პოემის იდეა და მთელი შინაარსი ქართველი ხალხის ცხოვრების განვითარების გარკვეული საფეხურის თავისებურებით იყო ნაკარნახევი, მაგრამ ეს ნაწარმოები საკაცობრიო მნიშვნელობისაა. იგი გამოხატავს საერთოდ ადამიანის კეთილშობილურ მისწრაფებას დიადისაკენ, ამაღლებულისაკენ, გამოხატავს მეგობრობის, სამშობლოს სიყვარულის, ხალხთა სოლიდარობის მაღალ გრძნობას. იგი მოწოდებაა ბედის დაუმორჩილებლობისაკენ, უსამართლობის წინაშე ქედის მოუხრელობისაკენ, დიადი მიზნისათვის გმირული ბრძოლისაკენ. ამ თვისებათა გამო „ვეფხისტყაოსანი“ არა მარტო ქართველი ხალხის, არამედ იმავე დროს მთელი მოწინავე კაცობრიობის სულისკვეთების გამომხატველია. ასეთივე მნიშვნელობისაა

[1] კ. მ ა რ ქ ს ი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 36.

პარათაშვილის პოეზია, ილია ჭავჭავაძის „განდეგილი“, აკაკის და სხვა დიდი ქართველი კლასიკოსების შემოქმედება, ტოლსტოის, ჩერნიშევსკის, ტურგენევის, გოგოლის, პუშკინის, ჩეხოვის, გორკის, მაიაკოვსკისა და სხვა კლასიკოსთა შემოქმედება. უდიდესი საკაცობრიო მნიშვნელობისაა საბჭოთა ლიტერატურა, რომელიც გზის მაჩვენებელია ყველა ხალხთა მოწინავე ლიტერატურისათვის, რომელიც გვიხატავს ახალ ადამიანს, სწორუპოვარ მებრძოლს ახალი ქვეყნისათვის, ახალი სამყაროს მშენებელს.

ბურჟუაზიული კოსმოპოლიტიზმი როგორც ანტიხალხური მოვლენა

კოსმოპოლიტიზმი ისეთი მოძღვრებაა, რომლის მიმდევრებიც მიზნად ისახავენ მთელ მსოფლიოში ერთი სახელმწიფოს არსებობას (კოსმოსი ბერძნ.—მსოფლიო, პოლიტეს—მოქალაქე, პოლიტიკა—მოძღვრება სახელმწიფოს შესახებ, მმართველობის ხელოვნება ან ფორმა). ეს მოძღვრება ბურჟუაზიული კლასის ნიღაბია, რომელიც მის მსოფლიოში გაბატონების მიზანს ემსახურება. კოსმოპოლიტი პატრიოტიზმის და სოციალისტური ინტერნაციონალიზმის უარმყოფელია. კოსმოპოლიტებად უმთავრესად უგვარტომო ადამიანები გვევლინებიან, ისეთები, რომელთაც ბუნება დამახინჯებიათ და არ გააჩნიათ სამშობლოს სიყვარულის გრძნობა, ეროვნული სიამაყის გრძნობა. ასეთ ადამიანებს ბელინსკი „უპასპორტო მაწანწალებს“ უწოდებდა. კოსმოპოლიტიზმი საბჭოთა სახელმწიფოს წინააღმდეგ მიმართული მოძღვრებაა და განსაკუთრებით საშიშია ყველა პატარა ერის არსებობისათვის.

ინგლისელი და ამერიკელი იმპერიალისტები ცდილობენ მთელ მსოფლიოში გაბატონებას ყველა ხალხებზე, ერებზე. ისინი მიზნად ისახავენ მოსპონ ნაციონალური სახელმწიფოები, გააერთიანონ ისინი თავიანთ მფლობელობის ქვეშ. ამ მიზნისაკენ გზის გასაკაფავად ისინი უარყოფენ ყოველგვარ ნაციონალურს, იგონებენ „ზეეროვნულ“, „ევროპულ“ კულტურას. ისინი ნაციონალური კულტურის დაცინვა და განმტკიცების ნაცვლად ქადაგებენ დასავლური, „ატლანტიკური კულტურის“ შექმნის იდეას, ქადაგებენ მოჭალაჭეებში ეროვნული ბუნების გადაგვარებას და მის ნაცვლად „დასავლეთის ადამიანის“ შექმნას. ასეთი იდეის მატარებელი მწერლები ხელს უწყობენ იმპერიალისტების დაპყრობითი გეგმების განხორციელებას, ისინი ეროვნული კულტურის უარყოფით ცდილობენ ძირი გამოუთხარონ ხალხების თავისუფლების იდეას. ასეთია, მაგალითად, ინგლისელ-ამერიკელი იმპერიალისტების აგენტი დეკადენტი პოეტი და კრიტიკოსი ტ. ელიოტი. იგი წარმოშობით ამერიკელია, მიღებული აქვს ინგლისის ქვეშევრდომობა (მოქალაქეობა) და ვატიკანის თაყვანისმცემელია. მან ჯერ კიდევ 1942 წელს გამოსცა ბროშურა „კლასიკოსები და ლიტერატურა“. ამ წიგნში იგი უარყოფს ევროპის ხალხების ეროვნულ თავისებურებას და ქადაგებს მათ გაერთიანებას რომის პაპის მეთაურობით. კოსმოპოლიტები ზოგჯერ აშკარადაც კი ქადაგებენ ცხოველურ ეგოიზმს და სიძულვილს ხალხისა და სამშობლოსადმი: „ყოველი მხატვრის უსაზღვრო სამშობლო—ეს თვითონ მხატვრის პიროვნებაა“,—აცხადებს ამერიკელი დეკადენტი პოეტი ე. კამინგსი. ბურჟუაზიული კოსმოპოლიტიზმის წარმომადგენლები ქადაგებენ მხატვრული ფორმების „ზეეროვნულობას“. ბერძნული ანტიკური ლიტერატურა მათ მიაჩნიათ ყველა ხალხების ლიტერატურულ ფორმად და ყოველგვარი სახეები, რაც შექმნეს შემდეგ ეპოქაში სხვა ხალხებისა და ერების მწერლებმა—ძველი კლასიკური ლიტერატურის ბრმა მიბაძვად. ისინი

ქველაფერს იგონებენ ეროვნული კულტურის და ხალხთა ნაციონალური თავისუფლების უარსაყოფად. ისინი ეროვნული თავისუფლებისა და პროგრესის ნაცვლად ქადაგებენ კოსმოპოლიტიზმს, პანამერიკანიზმს, სიონიზმს, პანისლამიზმს და სხვა სიბნელეს.

კოსმოპოლიტიზმი, ნაციონალური კულტურის უარყოფა საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობაში გამოხატულებას ნახულობს კომპარატივიზმში, უცხოური კულტურის წინაშე ქედის მოხრაში, საბჭოთა კავშირის ხალხთა ნაციონალური კულტურის და, კერძოდ, ლიტერატურის ხალხურობისა, პარტიულობისა და ეროვნული ხასიათის უარყოფაში. კომპარატივიზმი ანტიმეცნიერული ბურჟუაზიული მეთოდია, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვისას მთავარ მეთოდად იყენებს ერთი ერის ლიტერატურული ნაწარმოების სხვა ხალხთა პოეტურ ნაწარმოებებთან შედარებას (comparativus — შედარებით), კომპარატივისტებს ამ შედარებიდან ის დასკვნა გამოაქვთ, თითქოს ლიტერატურულ ნაწარმოებში მეორდებოდეს სხვა ერთა, ან ხალხთა მიერ შექმნილი სიუჟეტები და ხასიათები. კომპარატივისტები არ უკავშირებენ ხელოვნების ნიმუშებს მათ წარმომშობ ისტორიულ პირობებს და არ ნახულობენ მასში იმ ერებისა და ხალხების ცხოვრების გამოხატულებას, რომელთაგან არის შექმნილი თვით მხატვრული ნაწარმოები. უცხოური კულტურის წინაშე ქედის მოხრა და ნაციონალური კულტურის უარყოფა, ლიტერატურის „ზეკლასობრიობისა" და „ზენაციონალურობის" თეორია უფრო ადრე გამომჟღავნდა რუსი ლიტერატურის ისტორიკოსისა და თეორეტიკოსის ა. ვესელოვსკის შრომებში. ა. ვესელოვსკი თავის გამოკვლევებში ტენის ობიექტივიზმის მიმდევარი იყო. იგი უარყოფდა რუსული ლიტერატურის ნაციონალურ ხასიათს, მის თავისებურებას და მას ხოლოდ დასავლეთის კულტურის გაელენით ხსნიდა. ა. ვესელოვსკი ანგარიშს არ უწევდა იმას, რომ ლიტერატურა ცხოვრების სინამდვილის ამსახველია. იგი ქადაგებდა, რომ არსებობენ მზამზარეული მხატვრული ფორმები. მოარული სიუჟეტები და ესა თუ ის ერი კი არ ქმნის ახალს თავისი ცხოვრების საფუძველზე, არამედ სარგებლობს მხოლოდ სხვა ერების მიერ თავიდანვე გამომუშავებული კულტურით. ვესელოვსკის მოწაფეები რუსეთში პუშკინის შემოქმედებას ბაირონისა და სხვა ევროპული მწერლების გაელენით ხსნიდნენ. ისინი უგულებელყოფდნენ იმ ჰეშმარიტებას, რომ პუშკინის შემოქმედების განმსაზღვრელი რუსეთის სინამდვილეა. ქართული ლიტერატურის მკვლევართა შრომებშიც სჩირად ჭონდა ადგილი უცხოური გაელენის გაზვიადებას. ხელოვნების ზოგიერთ მკვლევარს ქართული კულტურა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურის სინთეზად ეჩვენებოდა. ასეთი მსჯელობა ანტიმეცნიერულია და ქართველი ხალხის დიადი კულტურის შეუფასებლობაა. „ვეფხისტყაოსანი", როგორც ლიტერატურული ფაქტი, მხოლოდ საქართველოს მაშინდელი ვითარებით აიხსნება. მასში გამოხატული იდეები წარმოშობილია უპირველეს ყოვლისა ჩვენი ქვეყნის განვითარების თავისებურების საფუძველზე, ნაკარნახევია მისი სამეურნეო, საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და კულტურული მდგომარეობით. გამოსახვის საშუალებად გამოყენებულია უპირველეს ყოვლისა ქართველი ხალხის მიერ საუკუნეებით გამომუშავებული მხატვრული ფორმები, მთლიანად ნაწარმოები გამოხატავს ქართველი ხალხის მისწრაფებებს.

საბჭოთა კავშირის ხალხები ქმნიან ფორმით ნაციონალურსა და შინაარსით სოციალისტურ კულტურას. ეს განსაზღვრა კი არ გამორიცხავს კულტურის ეროვნულ შინაარსს, არამედ იღებს ეროვნულიდან ისეთ კულტურას, რომელიც მოწინავეა, რევოლუციურია ან პროგრესული მნიშვნელობა აქვს. ასეთი ეროვნული კულტურის შინაარსის

გარეშე, შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ საკაცობრიო კულტურა, რადგან, როგორც ლენინი გვასწავლის, „ინტერნაციონალური კულტურა უეროვნო არ არის". ამკარაა, რომ მისი წარმოდგენა ეროვნული კულტურის გარეშე შეუძლებელია. ამიტომ ეროვნული კულტურის უარყოფა ინტერნაციონალური კულტურის უარყოფაა. უგვარტომო კოსმოპოლიტები უარყოფენ ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური კულტურის არსებობას. მათ ეროვნულ კულტურაზე ლაპარაკი ეროვნულ შეზღუდულობად და ნაციონალიზმადაც კი ეჩვენებათ.

საბჭოთა მეცნიერება არ უარყოფს ხალხთა კულტურულ თანამშრომლობას, არ ითვალისწინებს ხალხურ ან ნაციონალურ კულტურას მხოლოდ თავის ეროვნულ კულტურაში ჩაკეტილად. ჩვენი სიყვარული ქართული კულტურისადმი, საბჭოთა კავშირის ხალხთა კულტურისადმი „გულისხმობს პატივისცემას ყოველივე იმ მოწინავე და იმ პროგრესულისადმი, რაც სხვა ხალხების, სხვა ერების კულტურას შეუქმნია"[1], მაგრამ ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ დიადი კულტურა და ხელოვნება მხოლოდ ხალხურ. მხოლოდ ეროვნულ ნიადაგზე წარმოიშობა.

ბურჟუაზიული კოსმოპოლიტიზმი რასობრივი ბატონობის იდეის სიღაბია. ეროვნული კულტურის უარყოფის თეორია იმ მიზნით გამოიგონეს ინგლის-ამერიკის იმპერიალისტებმა, რომ მის საფუძველზე შექმნან „ევროპის შეერთებული შტატები". ამერიკელი კოსმოპოლიტები მოუწოდებენ ხალხებს „დაივიწყონ ეროვნული სიამაყე". კოსმოპოლიტიზმი ეროვნული კულტურის უარყოფას ეყრდნობა და ერთი სახელმწიფოს მმართველი ჯგუფის მსოფლიო ბატონობის იდეას ემსახურება. იგი ლამობს ხალხების ეროვნული სუვერენიტეტის მოსპობას და ნაციონალური კულტურის გათქვეფას ახლადგამოგონილ ზეეროვნულ კულტურაში.

ბურჟუაზიულ კოსმოპოლიტიზმს საბჭოთა ადამიანები უპირდაპირებენ პროგრესული ძალების საერთაშორისო იდეას, სხვადასხვა ხალხების ეროვნული და კულტურული თავისებურებისადმი პატივისცემის იდეას, პატივისცემას ყოველივე მოწინავე და პროგრესულისადმი, რაც სხვადასხვა ერებს შეუქმნიათ; უპირისპირებენ ეროვნული სიამაყის გრძნობას, ჩვენი სამშობლოს კულტურის სიდიადით აგზნებულს, უპირისპირებენ საბჭოთა პატრიოტიზმს, როგორც სიყვარულს იმ დიადი ქვეყნისას, რომელიც ყველაზე მოწინავეა მთელ მსოფლიოში.

---

[1] ა. ფადეევის სიტყვიდან მშვიდობის დაცვისათვის ამერიკის შეერთებული შტატების მეცნიერებისა და კულტურის მოღვაწეთა კონგრესზე. „კომუნ". № 63. 1949 წ.

თ ა ვ ი IV

ლიტერატურის შემეცნებითი და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა

ლიტერატურა და მეცნიერება

ლიტერატურას უდიდესი შემეცნებითი მნიშვნელობა აქვს. მარქსის სიტყვები, რომ ხელოვნება არის „სამყაროს მხატვრული ათვისების ფორმა“, მიგვითითებს რა მხატვრულობაზე, როგორც ხელოვნების სპეციფიკაზე, — ხელოვნების მთავარ ფუნქციად თვლის „ათვისებას“, შესწავლას, ე. ი. მის შემეცნებითს მნიშვნელობას, მხატვრულობა კი შესწავლის საშუალებად მიაჩნია. აზრის თვალსაჩინოდ გამოხატვის მიზნით მარქსიზმის კლასიკოსები ხშირად მიმართავენ მხატვრული ნაწარმოების ციტირებას. რომ მხატვრულ ლიტერატურას აქვს უდიდესი შემეცნებითი მნიშვნელობა, ამის დასადასტურებლად საკმარისია გავიხსენოთ ადგილი ენგელსის წერილიდან ბალზაკის შესახებ, სადაც ენგელსი, სხვათა შორის, წერს, რომ ბალზაკის „ადამიანური კომედიის“ მიხედვით შეიძლება გაცილებით მეტი გაიგო, თუნდაც ეკონომიური დეტალების შესახებ, ვიდრე პროფესიონალური ისტორიკოსების, ეკონომისტების, სტატისტიკოსებისა და ყველა სხვა ერთად აღებული წიგნებიდან“. ასეთივე აზრი გამოთქვა კ. მარქსმა ინგლისელ რეალისტ მწერალთა შესახებ.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემეცნების მნიშვნელობას აღიარებდნენ და განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ ჩერნიშევსკი, ბელინსკი, ნეკრასოვი, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი და სხვ. შოთასთვის ხელოვნება („შაირობა“), უპირველეს ყოვლისა, „სიბრძნის ერთი დარგი“ იყო.

„ხელოვნება ან, უკეთ რომ ვთქვათ, პოეზია (მხოლოდ პოეზია, რადგან სხვა დარგში ძალიან ცოტა კეთდება ამ მხრივ), ავრცელებს მკითხველთა წრეებში აუარებელ ცნობას და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მისი საშუალებით ადვილდება მეცნიერულად გამომუშავებული ცნების შეთვისება. აი, რაშია პოეზიის უდიდესი მნიშვნელობა ცხოვრებისათვის“. — ამბობ-

და ჩერნიშევსკი. ისეთივე აზრი არის გამოთქმული მის ცნობილ დისერტაციაში, რომელსაც ეწოდება „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულებანი სინამდვილესთან“. .

ჩერნიშევსკიზე უფრო ადრე ლიტერატურის შემეცნებითი მნიშვნელობის შესახებ ასეთივე აზრი გამოხატა რუსეთის ცნობილმა რევოლუციონერმა კრიტიკოსმა ბ. ბელინსკიმ: „საზოგადოების უმაღლესი და უწმინდესი ინტერესია მისი საკუთარი კეთილდღეობა, რომელიც თანასწორი უნდა იყოს თითოეული მისი წევრისათვის. გზა ამ კეთილდღეობისაკენ არის შეგნება და შეგნებას ხელოვნება არანაკლებ შეუწყობს ხელს, ვიდრე მეცნიერება. აქ ერთნაირად საჭიროა მეცნიერებაც და ხელოვნებაც და ვერც მეცნიერება დაიჭერს ხელოვნების ადგილს, ვერც ხელოვნება მეცნიერებისას“, — წერდა იგი.

ლიტერატურის შემეცნებითი მნიშვნელობის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი განზოგადებულად და იმავე დროს კონკრეტულად გვიხატავს ცხოვრების პროცესს.

„ადამიანი, ბუნება, ცა, ქვეყანა, მსოფლიო — ერთი დიდებული წიგნია უცნაურს ენაზე დაწერილი. მეცნიერება ამას თარგმნის უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხატებითა და სურათითა“,—ამბობს ი. ჭავჭავაძე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მეცნიერება და ხელოვნება ორივე სინამდვილის შემეცნებაა. შემეცნების საგანი ორივესთვის ერთია — ცხოვრება, სინამდვილე. განსხვავება, როგორც უფრო ადრე გავიგეთ, „ათვისების“ ფორმაშია: ხელოვნება სახეებით აზროვნებაა (მხატვრული ასახვაა), მეცნიერება კი—ლოგიკური ცნებებით. მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთკავშირსა და განმასხვავებელ თვისებას ნათლად გვიხატავს ბ. ბელინსკი: „პოლიტიკოს-ეკონომისტი აღჭურვილი სტატისტიკური ციფრებით, ახდენს რა გავლენას მკითხველების ან მსმენელების გონებაზე, ა მ ტ კ ი ც ე ბ ს, რომ ამა და ამ კლასის მდგომარეობა საზოგადოებაში ბევრად გაუმჯობესდა ან ბევრად გაუარესდა ამა თუ იმ მიზეზის გამო. პოეტი კი, ახდენს რა გავლენას მისი მკითხველების ფანტაზიაზე, გ ვ ი ჩ ვ ე ნ ე ბ ს ნამდვილი სურათებით, სინამდვილის ცოცხლად და ნათლად გამოხატვის საშუალებით, რომ მდგომარეობა ამა თუ იმ კლასისა მართლაც ბევრად გაუმჯობესდა ან გაუარესდა ამა თუ იმ მიზეზის გამო. ერთი გ ვ ი მ ტ კ ი ც ე ბ ს, მეორე გ ვ ი ჩ ვ ე ნ ე ბ ს და ორივე გვარწმუნებს,—ერთი ლოგიკური დასაბუთებით, მეორე სურათების საშუალებით“.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის არსებობა და განვითარება მეცნიერებათა სხვა დარგების პარალელურად გამოწვეულია იმით, რომ ცხოვრება მრავალშინაარსიანია, აღსავსეა უამრავი მოვლენით, ერთი მხარე ჩვენი ცხოვრებისა ან ამა თუ იმ მოვლენისა უფრო სათლად გამოიხატება ეკონომიური ლიტერატურის მეშვეობით, მეორე სტატისტიკურის, მესამე — პოლიტიკური ტრაქტატის, მეოთხე — ფილოსოფიური ნაწარმოების საშუალებით და ა. შ. ლიტერატურა და ხელოვნება კი მთელ ცხოვრებას, მის ყოველ მხარეს ასახავს. მარქსი და ენგელსი თავიანთ შრომებში, აზრის უფრო თვალსაჩინოდ გამოხატვის მიზნით, ხშირად მიმართავდნენ მხატვრულ ლიტერატურას. პოლიტიკური ეკონომიის საკითხების დამუშავების დროს მარქსი ხშირად იყენებდა ფრანგი რეალისტი მწერლის ბალზაკის შემოქმედებას. ფულის გამხრწნელი გავლენის დასახასიათებლად მარქსს მოჰყავს ნაწყვეტი შექსპირის ნაწარმოებიდან:

ოქრო! ყვითელი, მოელვარე, ძვირფასი ოქრო!..
ამდენი ოქრო, თავმოყრილი, შავს გაათეთრებს,
გონჯს დაამშვენებს, მდაბალს აქცევს კეთილშობილად,
ბებერს — ჭაბუკად, ქალაჩუნას მხნედ და მამაცად.
რად არის ასე, ჰე, ღმერთებო, რად არის ასე?
ის თქვენს ქურუმებს და მსახურებს განდევნის თქვენგან.
გულად ვაჟკაცებს გამოაცლის თავქვეშ ბალიშებს;
ყვითელი მონა
შეაკავშირებს და დაარღვევს სხვადასხვა რწმენას;
წყეულს აკურთხებს; ძველ კეთრს აქცევს სათაყვანებლად:
ქურდებს შემოსავს ღიდებით და მაღალწოდებით
და დასხამს სკამზე სენატორთა გვერდით; დედაბერს,
დიდი ხნის წინათ დაქვრივებულს, კვლავ გაათხოვებს...
(შექსპირი, „ტიმონ ათენელი")[1]

ამავე მიზნით „კაპიტალში" მარქსს მოჰყავს ლექსის ნაწყვეტი ძველი საბერძნეთის ტრაგიკოსის სოფოკლეს „ანტიგონედან" და აგრეთვე სხვა მწერლებიდან.

ხელოვნების და განსაკუთრებით, მხატვრული ლიტერატურის გამოყენება აძლევს მეცნიერებას მეტ მიმზიდველობას და დამაჯერებლობას. ჩერნიშევსკი გვასწავლიდა, რომ ხელოვნებას „აქვს არაჩვეულებრივი უნარი გაავრცელოს ადამიანთა ცნებებში მასაში მეცნიერების მიერ მოპოვებული ცნებები იმიტომ, რომ ადამიანისათვის ბევრად უფრო ადვილი და მიმზიდველია ხელოვნების ნაწარმოებებთან გაცნობა, ვიდრე მეცნიერების ფორმულებთან და მკაცრ ანალიზთან. ამ მიმართულებით ხელოვნების მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრებისათვის განუზომლად დიდია". ლეო ქიაჩელის მოთხრობა „ტარიელ გოლუა" ბრწყინვალედ ასახავს გლეხთა მოძრაობას საქართველოში პირველი რევოლუციის დროს. ასევე გვიხატავს იმავე ავტორის რომანი „მთის კაცი" ჩვენი ხალხის გმირობას სამამულო ომის დროს. ამიტომ არის, რომ მეცნიერება სარგებლობს ხელოვნებით მხატვრული ლიტერატურა უდიდეს მასალას აძლევდა მარქსიზმის კლასიკოსებს დიდი მეცნიერული საკითხების გადასაჭრელად.

მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის მტკიცე კავშირია: რიგორც

---

[1] კ. მარქსი, კაპიტალი, ტ. I, 1 54 წ., გვ. 170.

დავინახეთ მეცნიერება სარგებლობს ხელოვნებით და თავის ძხრივ ხელოვნება მეცნიერებას ეყრდნობა.

მწერალი ვალდებულია შეისწავლოს ცხოვრების სინამდვილე, ხანგრძლივად დააკვირდეს ცხოვრებას, დაეუფლოს მეცნიერებას: „მეცნიერების ნათარგმნი ჯერ უნდა, რაც შეიძლება, ბლომად მოგროვდეს გულის საგანძურში, რომ მერე, პოეტის მხატვრობითმა სიტყვამ აღმობეჭდოს, სული ჩაუდგას, ხორცით შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად, აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად“,— ამბობს ილია ჭავჭავაძე.

„მეცნიერება აძლევს უმდიდრეს მასალას ხელოვანს, რომელიც გვერდს ვერასოდეს ვერ აუხვევს მეცნიერების მიერ გაკვალულ უფართოეს გზას. რამდენადაც დიდია შემომქმედი, იმდენად მკვიდრ მეცნიერულ საფუძვლებზეა დამყარებული მისი მხატვრული შემოქმედება“[1].

თუ ხელოვანი ვერ დაეუფლა მეცნიერების მონაპოვარს, ვერ შეიცნო ცხოვრება, მას არ შეუძლია სისწორით ასახოს ის და ასეთი ხელოვნება მნიშვნელობას მოკლებულია. ის სარგებლობის ნაცვლად ზიანს მოუტანს საზოგადოებას.

მწერლის საქმეა დაკვირვება, შესწავლა, შედარება, ეს იგივეა რაც ყველა მეცნიერებას ახასიათებს“,—ამბობს მ. გორკი. ეს კი მიგვითითებს იმაზე, რომ მეცნიერულ მუშაობას ბევრი რამ აქვს საერთო ხელოვნების შემოქმედებით პროცესთან. მართალია, მეცნიერებისა და ხელოვნების შორის არსებობს საზღვარი, მაგრამ ისინი ერთმანეთით სარგებლობენ. მეცნიერება ხელოვნებასთან შედარებით უფრო ნაკლები რაოდენობით, მაგრამ მაინც იყენებს პოეტურ ფორმებს, სახეებს, ხელოვნებაც, კერძოდ, ლიტერატურა, სარგებლობს მეცნიერული ანალიზით, ლოგიკური მსჯელობით. ორივე მათგანი შეიცავს მეტნაკლებად ასახვის ზოგად და კონკრეტულ ფორმებს, ორივე აღძრავს მეტ-ნაკლებ ემოციას. ერთი სიტყვით, „სუფთა სახით“ არც ერთი მათგანი არ გვეელინება. ეს კი ზრდის როგორც მეცნიერების, ისე ხელოვნების მნიშვნელობას.

ლიტერატურის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა

ლიტერატურის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა მისი შემეცნებითი მნიშვნელობისაგან გამომდინარეობს ლიტერატურული სახეების საშუალებით გამოხატული აზრი, იდეა, უდიდეს გავლენას ახდენს ადამიანზე. იგი აყალიბებს და ზრდის ადამიანის ხასიათს, აღაფრთოვანებს მას და

[1] გ. ჯიბლაძე. ხელოვნება და სინამდვილე.

იწვევს უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლისაკენ. ხელოვნურ ნაწარმოებში თვალსაჩინოდ ისახება ადამიანთა ურთიერთობანი, ზნე-ჩვეულებანი, ყოფა-ცხოვრება. მწერალთა გმირები უდიდეს გავლენას ახდენენ ადამიანის ბუნებაზე, ამ გმირებისადმი მკითხველის დამოკიდებულება მიმართულებას აძლევს თვით მკითხველის მოქმედებას. ლიტერატურულ ნაწარმოებზე იზრდებოდნენ უდიდესი გმირები და მოაზროვნენი. ცნობილია რომ, როდესაც პოლიციელებმა გაჩხრიკეს თბილისის სასულიერო სემინარიის მოწაფეები მათ, სხვა წიგნთა შორის აღმოუჩინეს ყაზბეგის მოთხრობები. მათი ხასიათის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა ხალხურმა პოეზიამ, ყაზბეგის პროტესტანტულმა მოთხრობებმა და ილიას „კაკო ყაჩაღმა“. ახალგაზრდებს ნორჩი ასაკიდანვე იტაცებდნენ უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული მხატვრულ ნაწარმოებთა გმირები. ლიტერატურის უდიდეს აღმზრდელობით მნიშვნელობას, მის უდიდეს ზეგავლენას ადამიანზე, მუდამ ითვალისწინებდნენ მარქსიზმის კლასიკოსები. ენგელსი ლასალისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავდა, რომ მან ორჯერ წაიკითხა „ზიკინგენი“. ნაციონალური გერმანული დრამის პირველად და მეორედ წაკითხვამ მასში გამოიწვია ისეთი სულიერი მღელვარება, რომ ენგელსი იძულებული გახდა გადაედვა ის... იმ მიზნით, რომ მიეღწია სავსებით მიუდგომელ, სავსებით „კრიტიკულ“ დამოკიდებულებამდე აღნიშნულ ნაწარმოებისადმი.

ლიტერატურისა და ხელოვნების ამ თვისებას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ლენინი. იგი ლიტერატურის აღმზრდელობით მნიშვნელობას ითვალისწინებდა და იყენებდა გააფთრებულ სამოქალაქო ომის პერიოდში. სამოქალაქო ომისდროინდელ დოკუმენტებში არის ლენინის ასეთი ტელეფონოგრამა (№ 2885), რომელიც გადაეცა სამხედრო ნაწილებს პიტერზე შავრაზმელ გენერალ იუდენიჩის გალაშქრების დროს.

რადგან მოსალოდნელია ტანკების გამოჩენა, საჭიროა დასვენების გამოყენება შეშფოთების აგიტაციისათვის. უნდა დაუკარგოთ ტანკებს მათი მრისხანების შთაბეჭდილება. უნდა დასცინოთ მათ, რომლებსაც ტანკების ეშინიათ; უნდა მოუწოდოთ წესრიგისაკენ მათ, რომლებიც პანიკას ავრცელებენ ამბების მოთხრობით ტანკების შესახებ. ამისათვის მობილიზაცია უნდა უყოთ მელექსეებს, კარიკატურისტებს დაბეჭდოთ რაიმე პლაკატი ტანკების შესახებ და სხვ. საჭიროა მხოლოდ დაჩქარება, რადგან პანიკის რეციდივი გამორიცხული არ არის. 25/10 — 1919 წ. 12 ს. 10 წ.

დიდი ქართველი კლასიკოსი მწერლები — რუსთაველი, ბარათაშვილი, ა. წერეთელი, ი. ჭავჭავაძე, ვაჟა-ფშაველა, ყაზბეგი და სხვანი — აღვივებდნენ ადამიანის ბუნებაში სიძულვილს მონური ცხოვრებისადმი, ჩაგვრისადმი, მჩაგვრელებისადმი, უნერგავდნენ ხალხს გამარჯვების რწმენას და

შეუდრეკელ მისწრაფებას ახალი, თავისუფალი ცხოვრებისაკენ. ისინი შთაგონებენ მკითხველ მასებს სიმტკიცეს („მიეც ძალა სულს". ი. ჭ.) „კაცთა სიყვარულს, ძმობას, ერთობას, თავისუფლებას". ასეთივე დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა ჰქონდა რუსეთის და სხვა ქვეყნების მოწინავე მწერალთა შემოქმედებას. განსაკუთრებით დიდია საბჭოთა ლიტერატურის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა, რადგან იგი, როგორც ყველაზე მოწინავე ლიტერატურა, გზის მაჩვენებელია ყველა ხალხისათვის. საბჭოთა ლიტერატურამ „უნდა აღზარდოს საბჭოთა ადამიანი, ჩაუნერგოს მას კომუნიზმის სამართლიანი საქმისათვის უშიშარი მებრძოლის და ახალი ცხოვრების გაბედული, ინიციატივიანი მშენებლის თვისებანი. საბჭოთა ლიტერატურა აქტიურად უნდა შეიჭრას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში იმ ამოცანების შესაბამისად, რომლებიც დასმულია მის წინაშე. საბჭოთა ადამიანებმა მშობლიურ ლიტერატურაში უნდა ჰპოვონ მაცოცხლებელი ენერგიის წმინდა წყარო, სიმხნევისა და თავისი საქმისადმი რწმენის უშრეტი წყარო. მხატვრულმა სახეებმა, რომლებსაც ლიტერატურა და ხელოვნება ქმნის სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის საფუძველზე, იმ გმირის გამოხატვამ და განზოგადებამ, რომლითაც ხალხი ამჟამად ჩვენი ქვეყნის სახალხო მეურნეობის აღსადგენად შუშაობს, ჩვენს ჩინებულ ახალგაზრდობას უნდა ჩაუნერგოს მისწრაფება განუხრელად იაროს წინ, გადალახოს დაბრკოლებანი, აამაღლოს სოციალისტური სამშობლოს ძლიერება" („პრავდა"). საბჭოთა ხელოვნება მუდამ ბრწყინვალედ ასრულებს ამ ამოცანას. მისი აღმზრდელობითი მნიშვნელობის სიდიადე ნათლად გამოიხატა სამამულო ომის დროს. ფრონტიდან გამოგზავნილ წერილებში ქართველი მეომრები ხშირად აღნიშნავდნენ, რომ მათ განსაცდელის ჟამს აღფრთოვანებდათ რუსთაველის, ბარათაშვილის და სხვა მწერალთა გმირული ჰანგები, მაგრამ ამასთან ერთად უდიდეს აღმზრდელობით როლს თამაშობდა საბჭოთა ლიტერატურა: „სწორედ იმიტომ, რომ საბჭოთა სახელმწიფომ და ჩვენმა პარტიამ საბჭოთა ლიტერატურის დახმარებით ჩვენი ახალგაზრდობა აღზარდეს სიმხნევის, თავის ძალებისადმი რწმენის სულისკვეთებით, სწორედ ამიტომ გადავლახეთ ჩვენ უდიდესი სიძნელენი სოციალიზმის მშენებლობაში და მოვიპოვეთ გამარჯვება გერმანელებსა და იაპონელებზე" (ა. ჟდანოვი). ყოველივე ზემოაღნიშნული ცხადყოფს იმას, რომ ხელოვნება და, კერძოდ, ლიტერატურა არის ადამიანთა მასების შეგნების ამაღლების საშუალება, ადამიანის ხასიათის აღმზრდელი და მისი მოქმედების მიმართულების მიმცემი.

პატრიოტიზმი როგორც ლიტერატურის თემა და მისი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა

ქართველი ხალხი საუკუნეების განმავლობაში სიცოცხლეს წირავდა თავის სამშობლო ქვეყნის დასაცავად. მისი შთამგონებელი სამშობლოს სიყვარული, ანუ პატრიოტიზმი იყო[1]. „პატრიოტიზმი — ერთი უღრმესი გრძნობათაგანია, რომელიც საუკუნეებით და ათასწლობით არის განმტკიცებული", — წერდა ლენინი. სამშობლოს სიყვარული სოციალური მოვლენაა, მისი მატარებელი ერის „ცოცხალი ძალაა", მასაა. შიო არაგვისპირელის მოთხრობის („მიწაა") მთავარ გმირს, ქართველ გლეხს ბერას, ისე ძლიერად უყვარს სამშობლო, რომ უცხოეთში დაღუპვის მომლოდინეს თან მიაქვს თავის სოფლიდან მიწა იმ მიზნით, რომ სიკვდილის შემდეგ მას გულზე დააყარონ. ბერა პატიმარია. გადასახლებაში მიმავალ ტუსაღებს ჩხრეკენ. მათ შორის ბერასაც. ციხის უფროსი ამჩნევს, რომ ბერას ხელში რაღაც უკავია ცხვირსახოცში გახვეული. უნდა გამოგლიჯოს, მაგრამ ვერ ახერხებს. ეს მშობლიური მიწაა და ბერა მას არ დათმობს, თუნდაც ეს სურვილი სიცოცხლის ფასად დაუჯდეს. და ასეც ხდება; „მიწაა" გამოხატავს ქართველი ხალხის უმაღლეს სიყვარულს მშობელი ქვეყნისადმი.

„მიწაც ტკბილია მშობლური,
გულს რომ ეყრება ფხვიერა".

ასე გამოხატავს ქართველი ხალხის სიყვარულს სამშობლოსადმი ვაჟა-ფშაველა.

უკრაინელი პოეტის ტარას შევჩენკოს კატერინასაც (პოემაში „კატერინა") შინიდან წასვლისას თან მშობლიური მიწა მიაქვს, რომ სიკვდილის შემდეგ გულზე დააყარონ. ამით შევჩენკო უკრაინელი ხალხის პატრიოტიზმს გვიხატავს. ქართველი მწერლები — იოანე საბანიძე, რუსთაველი, გურამიშვილი, ბარათაშვილი, ა. წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე, ვაჟა, ყაზბეგი — გამოხატავენ მგზნებარე სიყვარულს სამშობლოსადმი. ისინი აღფრთოვანებით გვიხატავენ სამშობლოსათვის თავდადებულ გმირებს. პატრიოტული გრძნობის გამოხატვას და მოწოდებას ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლისაკენ დიდი ადგილი უკავია XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. პატრიოტული იდეები ღრმად ისახება ბარათაშვილის, აკაკი წერეთლის, ილია ჭავჭავაძის, ყაზბეგისა და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში. მათ პატრიოტულ შემოქმედებას უდიდესი აღმზრდელო-

[1] Pater—ლათინურად ნიშნავს მამას, მშობელს; Patria—სამშობლოს მამულს; პატრიოტიზმი—სამშობლოს სიყვარულს.

ბი. სამშობლოს სიყვარულთან ერთად, მკითხველებს უნერგავდნენ ზიზღს თვითმპყრობელობისადმი, ეროვნული და კლასობრივი ჩაგვრისადმი. რუსი პატრიოტი მწერლები სამშობლოს სიყვარულთან ერთად გამოხატავენ ზიზღს თვითმპყრობელობისადმი, გლეხობის ჩაგვრისადმი, ყოველგვარი უსამართლობისადმი. სამშობლოს სიყვარულის უმაღლესი ფორმა საბჭოთა პატრიოტიზმია. იგი გამოხატავს უსაზღვრო სიყვარულს სოციალისტური სამშობლოსადმი, ყველა იმ მოწაპოვარისადმი, რაც საბჭოთა კავშირის ხალხებს გაუჩნიათ. გამოხატავს სიყვარულს იმ დიადი მიზნისადმი, რასაც ჩვენი საბჭოთა სამშობლო ისახავს. ასეთი ტიპის პატრიოტიზმის გამომუშავებაში უდიდეს როლს ასრულებს საბჭოთა მწერლობა. საბჭოთა ლიტერატურის პატრიოტულ-აღმზრდელობითი მნიშვნელობა საუკეთესოდ გამომჟღავნდა სამამულო ომის დროს.

საბჭოთა პატრიოტიზმი იხატება გ. ტაბიძის ლექსში „მამული სიცოცხლეო“. ი. გრიშაშვილის, ს. აბაშელის, გ. ლეონიძის, ს. ჩიქოვანის და სხვა პოეტების ლექსებში და აგრეთვე საბჭოთა ბელეტრისტების მოთხრობებში. უდიდესი პატრიოტული მნიშვნელობისაა სამამულო ომის დროის აშსახველი ნაწარმოებები: ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“, ლ. ქიაჩელის „მამა და შვილი“, კ. სიმონოვის „დღეები და ღამეები“, ვ. ნეკრასოვის „სტალინგრადის ნანგრევებში“, კ. ლორთქიფანიძის „როგორ მოკვდა მოხუცი მებადური“. ი. მოსაშვილის პიესა „სადგურის უფროსი“ და სხვ.

რეაქციული ბურჟუაზიის მისწრაფების გამომხატველ მწერლობისათვის უცხოა სამშობლოს სიყვარულის გრძნობა. კაპიტალისტური საზოგადოების ლპობის პროცესში ბურჟუაზიული მორალის ძატარებელი პიროვნება ეგოისტი ხდება, მისი „მე“ მკვეთრად უპირისპირდება საზოგადოებას. დამპალი ბურჟუაზიული მორალის მატარებელი ადამიანისათვის და მწერლისათვის არ არსებობს არავითარი საზოგადოებრივი იდეალი, მისთვის უცხოა სამშობლოს სიყვარულის გრძნობა. არ არსებობს არაკითარი მიზანი, გარდა ერთადერთი საკუთარი „მე“-ს გაღმერთებისა. მისთვის უცხოა დანარჩენი ყველაფერი. ამერიკელი მწერალი ეზრა პაუნდი მეორე სამამულო ომის დროს ფაშისტურ იტალიას აცავდა და ამერიკელებს ბრძოლის ნაცვლად მუსოლინის ღაწმარებისაკენ მოუწოდებდა. პაუნდი ამერიკელმა სასამართლომ პასუხისგებაში მისცა სამშობლოს ღალატისათვის. ამერიკელი ბურჟუაზიული ლიტერატორები მის დამცველად გამოვიდნენ. სამშობლოს ღალატი ბუნებრივ მოვლენად ჩათვალეს. ექსპრეზიდენტმა ჰუტმა, ე. კამინსტმა, პრესაც კი გამოიყენა მოღალატე პაუნდის დასაცავად და საჯაროდ განაცხადა: „თითოეული პოეტის უსაზღვრო სამშობლო — ეს მისი საკუთარი პიროვნებაა“. სწორედ ისე როგორც არგენტინელის მიერ გამოყვანილი ერთ-ერთი გადაგვარებული ქალი ამბობს: „ჩემი სამშობლო — ჩემი გულია“. ერთი ამერიკელი მწერალი, გამოხატავდა რა ბურჟუაზიული კოსმოპოლიტიზმის ბინძურ „იღეურ“ შინაარსს, წერდა: „რა დაიცვა, — მშობლიური სახელი, მშობლები, მეუღლე, თუ შვილები? მე ფრჩხილსაც კი არ გავიმეტებდი წასაგლეჯად არც ერთი მათგანისათვის“. ადამიანის ცხოველური ეგოიზმი ამაზე შორს ვერ წავა.

ვიწრო გაგებით, მათი პატრიოტიზმი კი არ უპირისპირდებოდა სხვა ხალხთა ინტერესებს, მათ შეგნებული ჰქონდათ ხალხებისა და ერების ინტერესთა ერთიანობა, მათი დაკავშირების მნიშვნელობა და სამშობლოს პატიოსნად სამსახური მთელი კაცობრიობის სამსახურად მიაჩნდათ. სამშობლოს სიყვარულით კი მთელი კაცობრიობის სიყვარულს გამოხატავენ. ამის საუცხოო მაგალითია აკაკი წერეთლის „ხატის წინ", რომელშიც ღიდი პატრიოტი-პოეტი ამბობს:

„ჩემი ხატია სამშობლო,
სახატე — მთელი ქვეყანა,
და რომ ვიწოდე, ედნებოდე
არ შემიძლია მე განა?!"

ხალხთა სოლიდარობის, მათი დაკავშირების იდეის მნიშვნელობას გამოხატავს სოფიო პოეტის ოვანეს თუმანიანის ლექსი, რომლითაც მან საქართველოს პოეტებს მიმართა:

„...სალამი თქვენდა,
ეს გწამდეთ მხოლოდ ძველ გაკეთილად,
რომ ერთი ერის უბედურება
ვერ გადიქცევა სხვისთვის კეთილად".
(„საქართველოს პოეტებს")

სამშობლოს სიყვარულის შეხამება საკაცობრიო მიზნებთან, საღი პატრიოტიზმის ინტერნაციონალური და რევოლუციური მნიშვნელობა ნათლად აქვს გათვალისწინებული ვაჟა-ფშაველას, რომელიც ამბობს:

„რომელი ადამიანიც თავის ერს ემსახურება კეთილ-გონიერად და ცდილობს თავის სამშობლო აღამაღლოს გონებრივ, ქონებრივ და ზნეობრივ, ამით ის უმზადებს მთელს კაცობრიობას საუკეთესო წევრებს, საუკეთესო მეგობარს, ხელს უწყობს მთელი კაცობრიობის განვითარებას, კეთილდღეობას. თუ მთელის ერის განვითარებისათვის საჭიროა კერძო ადამიანთა აღზრდა, აგრეთვე ცალკე ერების აღზრდაა საჭირო, რათა კაცობრიობა წარმოადგენდეს განვითარებულ ჯგუფსა; თუ კერძო ადამიანისათვის არის სასარგებლო აღზრდა ნაციონალური, ინდივიდუალური, აგრეთვე ყოველი ერისათვისაა სასარგებლო ასეთივე აღზრდა, რათა ყოველმა ერმა მოიეტებული ძალა, ენერგია, თავისებურება გამოიჩინოს და საკუთარი თანხა შეიტანოს კაცობრიობის სალაროში...

...ყველა ერი თავისუფლებას ეძებს, რათა თავად იყოს თავისთავის პატრონი, თითონ მოუაროს თავს, თავის საკუთარის ძალ-ღონით განვითარდეს. ცალ-ცალკე ეროვნებათა განვითარება აუცილებელი პირობაა მთელის კაცობრიობის განვითარებისა.

...განავითარეთ ყოველი ერი იქამდის, რომ კარგად ესმოდეს თავისი ეკონომიური, პოლიტიკური მდგომარეობა. თავის სოციალური ყოფნის ავკარგი, მოსპეთ დღევანდელი ეკონომიური უკუღმართობა და, უეჭველია, მაშინ მოისპობა ერთისაგან მეორის ჩასანთქმელად მისწრაფება, ერთმანეთის რბევა, ომები, რომელიც დღეს გამეფებულია დედამიწის ზურგზე"[1].

საბჭოთა ლიტერატურა საუკეთესოდ გამოხატავს სამშობლოს სიყვარულს და ღირსეულად აფასებს იმ რევოლუციურ პატრიოტიზმს, რომელიც ჩვენი ლიტერატურული მემკვიდრეობის საგანძურია.

[1] ვაჟა-ფშაველა, კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი, „იერია", 1905 წ., № 172.

საბჭოთა პატრიოტიზმის ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ მის საფუძველს წარმოადგენს არა რასობრივი ან ნაციონალური ცრურწმენანი, არამედ ხალხის ღრმა ერთგულება თავისი საბჭოთა სამშობლოსადმი, ჩვენი ქვეყნის ყველა ერის მშრომელთა ძმური თანამეგობრობა. საბჭოთა პატრიოტიზმში ჰარმონულად შეხამებულია საბჭოთა კავშირის ხალხთა ნაციონალური ტრადიციები და ყველა მშრომელთა საერთო სასიცოცხლო ინტერესები.

ლიტერატურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა

ლიტერატურის შემეცნებითი და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა დიდ როლს ანიჭებს როგორც თანამედროვე მწერლობას, ისე წარსულისაგან მიღებულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას. ეს შეეხება განსაკუთრებით წარსული ეპოქის იმ მწერლებს, რომლებიც ეხმაურებოდნენ დიდმნიშვნელოვან საზოგადოებრივ საკითხებს და შესძლეს მათი სანიმუშო მხატვრული სახეებით გამოხატვა. „ვეფხისტყაოსანი“ შვიდ საუკუნეზე მეტია, რაც დაიწერა, მაგრამ მისი მნიშვნელობა ახლაც დიდია: იგი პასუხს აძლევს იმ საკითხებს, რომლებსაც ჩვენთვის დღეს უაღრესად აქტუალური მნიშვნელობა აქვთ (პატრიოტიზმი, ხალხთა სოლიდარობის იდეა, გმირული მორალის ქადაგება და სხვ.) „ილიადას“ შექმნის შემდეგ მრავალი საუკუნე გავიდა, მაგრამ იგი დღესაც დიადი მნიშვნელობის მატარებელია. თუ რამდენად დიდია ლიტერატურული მემკვიდრეობის შემეცნებითი და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა, ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას იყენებენ სხვადასხვა დებულების ნათელსაყოფად. ზოგიერთი მკვლევარის გამოანგარიშებით ლენინს წარსული ეპოქის მწერლებიდან 925 ციტატი აქვს გამოყენებული. ლიტერატურული ტიპები, რომლებიც წარსულში შექმნეს დიდმა მწერლებმა, გვიხატავენ არა მხოლოდ გარკვეულ ისტორიულ ეტაპს. ხშირად ისინი ჩვენი ეპოქის სინამდვილის ამსახველნიც არიან იმდენად, რამდენადაც ჩვენ ვატარებთ ისეთ თვისებებსაც, რომელიც იმავე დროს წარსული ეპოქის ადამიანისთვისაც დამახასიათებელი იყო. ამიტომ არის, გამოსახვის ფორმის სიდიადესთან ერთად, მნიშვნელოვანი ჰომეროსის, რუსთაველის, პუშკინის, შექსპირის, ტოლსტოის და სხვა დიდ შემოქმედთა ლიტერატურული მემკვიდრეობა.

წარსულისაგან მიღებული ლიტერატურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობის გამორკვევის დროს ჩვენ მუდამ უნდა ვიხელმძღვანელოთ ლენინის სიტყვით, რომელიც მან ალკკ III ყრილობაზე წარმოთქვა 1920

წელს. აი, რა გვასწავლა წარსული კულტურის შესწავლის მნიშვნელობის შესახებ ლენინმა:

„შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ საკმარისია შევითვისოთ კომუნისტური ლოზუნგები, კომუნისტური მეცნიერების დასკვნები ცოდნის იმ ჯამის შეუთვისებლად, რის შედეგსაც თვით ეს კომუნიზმი წარმოადგენს.

ნიმუშს იმისას, თუ როგორ წარმოიშვა კომუნიზმი ადამიანის ცოდნათა ჯამიდან, მარქსიზმი წარმოადგენს.

...თუ თქვენ წამოაყენებდით ასეთ საკითხს: — რით შეძლო მარქსის მოძღვრებამ ყველაზე უფრო რევოლუციური კლასის მილიონების და ათეული მილიონების გრძნობების დაპყრობა, — თქვენ ერთ პასუხს მიიღებდით: ეს მოხდა იმიტომ, რომ მარქსი ემყარებოდა ადამიანის ცოდნათა იმ მტკიცე საძირკველს, რომელიც კაპიტალიზმის დროს იყო მოპოვებული ადამიანთა საზოგადოების განვითარების კანონთა შესწავლით მარქსმა გაიგო აუცილებლობა კაპიტალიზმის განვითარებისა, რომელსაც კომუნიზმისაკენ მიეყავართ, და, რაც მთავარია, მან ეს დაამტკიცა ამ კაპიტალისტური საზოგადოების ყველაზე ზუსტი, ყველაზე დეტალური, ყველაზე ღრმა შესწავლით. ყველაფერი იმის სრული შეთვისებით, რაც წინანდელ მეცნიერებას მოუცია.

ყველაფერი ის, რაც ადამიანთა საზოგადოების მიერ იყო შექმნილი, მან კრიტიკულად გადაამუშავა და ისე, რომ უყურადღებოდ არ დაუტოვებია არც ერთი პუნქტი. ყველაფერი ის, რაც ადამიანის აზრის მიერ იყო შექმნილი, მან გადაამუშავა, გააკრიტიკა, შეამოწმა მუშათა მოძრაობით და გამოიყვანა ის დასკვნები, რომლების გამოყვანა არ შეეძლო ბურჟუაზიულ ჩარჩოებით შეზღუდულ და ბურჟუაზიული ცრურწმენით შებოჭილ ხალხს.

ეს უნდა ვიქონიოთ მხედველობაში, როდესაც ჩვენ, მაგალითად, ელაპარაკობთ პროლეტარული კულტურის შესახებ. თუ არ გვექნა ნათელი გაგება იმის, რომ მხოლოდ იმ კულტურის ზუსტი ცოდნით, რომელიც კაცობრიობის მთელი განვითარებით არის შექმნილი, მხოლოდ მისი გადამუშავებით არის შესაძლებელი პროლეტარული კულტურის აგება, — ამგვარი გაგების გარეშე ჩვენ ამ ამოცანას ვერ გადავჭრით.

პროლეტარული კულტურა არ წარმოადგენს საიდანღაც გამოვარდნილ რაიმეს, ის არ არის გამოგონება იმ ადამიანთა, რომლებიც საკუთარ თავს სპეციალისტებს უწოდებენ პროლეტარული კულტურის დარგში. ყველაფერი ეს მთლიანი მიქარვაა. პროლეტარული კულტურა წარმოადგენს კანონზომიერ განვითარებას ცოდნათა იმ მარაგისას, რომელიც კაცობრიობამ გამოიმუშავა კაპიტალისტური საზოგადოების, მემამულეთა საზოგადოების, მოხელეთა საზოგადოების ჩაგვრის ქვეშ“[1].

ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლის მნიშვნელობას დიდად აფასებს კომუნისტური პარტია. რ. კ. პარტიის (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წ. დადგენილებაში მითითებულია, რომ პარტიამ ყოველმხრივ უნდა აწარმოოს ბრძოლა ძველ კულტურულ მემკვიდრეობისადმი ქარაფშუტულ და აგდებულ დამოკიდებულებასთან.

ლენინი გვასწავლიდა არა წარსული ლიტერატურული მემკვიდრეობის ბრმა მიმდევრობას, არამედ მის კრიტიკულად შესწავლას. ლენინი ლიტერატურის საკითხებს მუდამ უდგებოდა პროლეტარული რევოლუ-

[1] ლენინი და სტალინი, ახალგაზრდობის შესახებ, გვ. 171—172.

ციის ინტერესების თვალსაზრისით. „სწორი შეფასება ტოლსტოისა შესაძლებელია მხოლოდ... პროლეტარიატის ინტერესების თვალსაზრისით"... — წერდა ის ტოლსტოისადმი მიძღვნილ კრიტიკულ სტატიებში. ლენინი გვაძლევს ლიტერატურული მემკვიდრეობის კრიტიკულად შესწავლის მაგალითს. იგი ტოლსტოის უწუნებს პოლიტიკის უარყოფას, ახალი და უფრო მავნე რელიგიის პროპაგანდას, ბოროტებისადმი წინააღმდეგობის გაწევის უარყოფას, რუსეთის სინამდვილეში არსებული კრიზისის მიზეზებისა და კრიზისიდან გამომყვან საშუალებათა გაუგებრობას, პროლეტარიატის გამათავისუფლებელი მოძრაობისადმი გულცივ დამოკიდებულებას.

სამაგიეროდ, ტოლსტოის ნაწერებში ლენინი უდიდესად აფასებს დიდი მხატვრის მიერ კაპიტალიზმის გაკიცხვას, აღსავსეს უღრმესი გრძნობითა და უმწვავესი აღშფოთებით, ტოლსტოის მედგარ და შეუპოვარ პროტესტს მაშინდელი სახელმწიფოსა და ეკლესიის წინააღმდეგ, აფასებს იმას, რომ ტოლსტოიმ აშკარად და გაბედულად დააყენა თავისი დროის ყველაზე უფრო მტკივნეული და უმწვავესი საკითხები. ითვალისწინებს რა მისი შემოქმედების ხსენებულ მხარეებს, ლენინი ამბობს: „ტოლსტოის მემკვიდრეობას იღებს და მემკვიდრეობაზე მუშაობს რუსეთის პროლეტარიატი". მარქსიზმის კლასიკოსების შეხედულებანი, რომელნიც ამ თავში მოვიყვანეთ, საფუძვლად უნდა დაედვას ჩვენი ლიტერატურის კლასიკოსების: ნ. ბარათაშვილის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ვაჟას, ყაზბეგისა და სხვების შემოქმედების შესწავლას.

მხატვრული გამოსახვის საგანი და ლიტერატურის ესთეტიკური ღირებულება

ჩვენ ვიცით, რომ ხელოვნების საგანი სინამდვილეა. ზოგიერთები ფიქრობენ, თითქოს ხელოვნებისა და ლიტერატურის ობიექტი მხოლოდ მშვენიერება უნდა იყოს, რომ ადამიანს მხოლოდ სიამოვნება აგრძნობინოს. ასეთი მსჯელობის მიხედვით გამოდის, რომ ნაწარმოები, რომელშიაც მწერალი გვიხატავს ბახინჯ და უარყოფით მოვლენებს, მაგალითად, „კაცია-ადამიანი", რომელშიაც ილია გვიხატავს უარყოფით ტიპებს, არ აღძრავს ჩვენში სიამოვნებას და, მაშასადამე, იგი თითქოს არ უნდა ჩავთვალოთ მხატვრულ ნაწარმოებად. მაგრამ ასეთი მსჯელობა შეუსაბამოა. ხელოვნებისა და ლიტერატურის ობიექტი ცხოვრების სინამდვილეა. ცხოვრებაში კი ხელოვანს ხვდება ისეთი მოვლენები ან მოვლენის ისეთი მხარეები, რაც მისთვის მშვენიერებას და იდეალურს წარმოადგენს, აგრეთვე ისეთი მხარეებიც, რაც უარყოფითია, სიმახინჯეა და, მაშასადამე, მისთვის მიუღებელია. ხელოვანი ვალდებულია შეძლებისდაგვარად აგვისაჩოს ცხოვრება ყველა მისი საინტერესო მხარით, მიუხედავად მოვლენების სიმახინჯისა თუ მშვენიერებისა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მხატვრულ ნაწარმოებს არ ექნებოდა შემეცნებითი მნიშვნელობა. ხელოვნების მიერ ცხოვრების უარყოფითი მხარეების ჩვენება სრულიადაც არ უარყოფს და არც ამცირებს ხელოვნების ესთეტიკურ მნიშვნელობას. მაშინაც კი,

როდესაც ხელოვანი ცხოვრების უარყოფითს მხარეს გვიჩვენებს, ჩვენ მაინც განვიცდით ხელოვნების ესთეტიკურობას. ავიღოთ თუნდაც ასეთი მაგალითი: როდესაც ეუცქერით კინოში ფილმს „დიად განთიადს“, იქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს, სხვათა შორის, მსოფლიო ომის დროს წარმოებული ბრძოლის სურათები. ჩვენში უსიამოვნებას იწვევს ომის დროს ჯარისკაცების დაღუპვა. ძლიერ გვაწუხებს ჭიანურის დამკრძალი ჯარისკაცის დაკრა და გიორგის ძმის უეცარი სიკვდილი. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ძოვლენა—დაღუპვა იმ ადამიანებისა, რომლებსაც ჩვენ თანავუგრძნობთ—იწვევს ჩვენში ეწუხარებას, თვით სურათი და, კერძოდ, ზემომითითებული ადგილი მაინც ინარჩუნებს ღიდ ესთეტიკურ მნიშვნელობას, რადგან ჩვენ ამ სურათის ჰკრეტის დროს გვიადვილდება იმ საშინელების გათვალისწინება, რასაც წარმოადგენდა მსოფლიო ომი: გვიადვილდება იმ პირობების გათვალისწინება, რომელშიაც მზადდებოდა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია. ჩვენში ზიზღს იწვევს ილია ჭავჭავაძის მიერ მოთხრობილი ადამიანის დახრჩობის სურათი („სარჩობელაზედ“), მაგრამ მას მთელი ინტერესით, მთელი ყურადღების დაძაბვით ეკითხულობთ, და ეს ინტერესი გამოხატავს უკვე იმას, რომ ილიას მიერ აღწერილი მახინჯი მოვლენა მხატვრულ ნაწარმოებს სრულებით არ უკარგავს ესთეტიკურობას. ესთეტიკურობას იგი ინარჩუნებს იმით, რომ ილია მოვლენის თვალსაჩინოდ, ცოცხალი სახეების გამოკვეთის გზით გვიადვილებს იმის შესწავლას, რისკენაც არის მიპყრობილი პოეტის ყურადღება, არისტოტელე მიგვითითებს ისეთ მოვლენაზე, რომლის დანახვაც ბუნებრივ მდგომარეობაში უსიამოვნო გრძნობას იწვევს; მაგრამ, როდესაც იმავე მოვლენას ხელოვნების სახით გამოხატულს ვკვრეტთ, „თუ იგი გამოსახულება სრულქმნილია, ჩვენ ვტკბებით: ამის ნიმუშია ყველაზე უსაზიზღრესი ცხოველების და ლეშის გამოხატვა“... ასეთ შემთხვევაში ადამიანთა გატაცების მიზეზი, არისტოტელეს სწორი განმარტებით, ის პრის, რომ ხელოვნური გამოსახულების ჰკრეტის დროს ადამიანებს უხდებათ „შესწავლა, განკვრეტა იმისა, თუ რას ნიშნავს თითოეული ასეთი გამოსახულება; ისინი (ადამიანები) თავისთვის ამბობენ: ეს ხომ ის არის“[1].

ჩერნიშევსკი თავის დისერტაციაში აღნიშნავს, რომ ხელოვნება სინამდვილის მხოლოდ ა ს ა ხ ვ ა კი არ არის, არამედ იგი კიდეც გ ვ ა გ ე ბ ი ნ ე ბ ს მას. ჩერნიშევსკი ხელოვნებისა და განსაკუთრებით ლიტერატურის მნიშვნელობას ზომავს იმ ცოდნით, რომელსაც იგი აერცელებს საზოგადოებაში.

შევეცნებით მნიშვნელობას მოკლებული ხელოვნური ნაწარმოები კარგავს ესთეტიკურ მნიშვნელობას. მუსიკალური ნაწარმოები მაშინ უფრო აღძრავს ჩვენს გრძნობებს, მაშინ უფრო სასიამოვნოა იგი მოსასმენად, როდესაც მისი შინაარსი ჩვენთვის მისაწვდომია. იგივე შეიძლება ითქვას მხატვრობის, ხეროთმოძღვრების, საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგისა და ლიტერატურის შესახებაც. არსებობს აპოკრიფული თქმულება აბრამისა და იობის შესახებ, რომელიც შემდეგ ლექსად დაწერა აკაკიმ. ამ თქმულებაში ჩვენ ვკითხულობთ შემდეგს: ეშმაკი და ღმერთი დაობენ იმ საკითხის გარშემო—შეძლებს თუ არა იობი ღვთის ერთგულების შენარჩუნებას. ეშმაკი დარწმუნებულია, რომ თუ იობს მოუვლინა სხვადასხვა სატანჯველი, მას ღვთის გმობას ათქმევინებს. გამოცდის მიზნით ეშმაკი მართლაც დაღუპავს იობის სიმდიდრეს, დაუღუპავს ცოლ-შვილს, ბოლოს მასაც ავ სენს შეჰყრის — ცოცხალს მატლებს დაახვევს, მაგრამ ღვთის გმობას მაინც ვერ ათქმევინებს. იობი ღვთის ერთგული რჩება. ეს ნაწარმოება უფრო ესთეტიკურ იყო იმ ეპოქის ადამიანისათვის, როდესაც სწამდათ ღმერთი და საკუთ ცხოვრება,

[1] ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე, პოეტური ხელოვნება, თავი IV.

როდესაც სჯეროდათ იობის თავგადასავალი და იგი ადამიანებს ღვთის ერთგულებას ასწავლიდა. ჩვენი ეპოქის ადამიანს კი, რომელსაც არც ღმერთი სწამს, არც საიქიო ცხოვრება და არც იობის ამბავი სჯერა, ეს თქმულება შედარებით ნაკლებად გაიტაცებს, რადგან ვეღარ აღძრავს მასში საკმაო ინტერესს, ვეღარ გამოიწვევს საკმაო ესთეტიკურს ანუ სიამოვნების გრძნობას, რადგან ჩვენთვის მისი შინაარსი დაშორებულია სინამდვილეს. იგი გვაადვილებს მხოლოდ იმის გათვალისწინებას, თუ რას გრძნობდნენ და რაზე ზრუნავდნენ შავბნელ წარსულში ადამიანები. მისი ესთეტიკური მნიშვნელობა ისევე მცირდება, როგორც ამ ნაწარმოების შემეცნებითი მნიშვნელობა. სამაგიეროდ, ჩვენთვის დიდ ესთეტიკურ ღირებულებას წარმოადგენს აკაკის „ბაში-აჩუკი", „თორნიკე ერისთავი", ილიას „სარჩობელაზე", „კაცია-ადამიანი" და სხვა ამგვარი ნაწარმოები, რადგან ისინი დამაჯერებელი და საინტერესო ამბების გადმოცემის მეშვეობით ამდიდრებენ ჩვენს ცოდნას და წარმოდგენას თვით ნაწარმოებში ასახული მოვლენების შესახებ.

„სილამაზის გარდაუვალი საზომი არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს. — წერს გ. პლეხანოვი, — ხალხს, რა თქმა უნდა, სხვადასხვანაირად ესმის სილამაზე ისტორიული მსვლელობის პროცესში. მაგრამ, თუ სილამაზის გარდაუვალი საზომი არ არსებობს, თუ ყოველივე მისი საზომი დროებითია, ეს კიდევ არ ნიშნავს, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია ობიექტურად დავაფასოთ. კარგად არის თუ არა შესრულებული ესა თუ ის მხატვრული განზრახვა, არ შეგვიძლია ვთქვათ, თუ რისი დახატვა სურს მხატვარს. თუ მის მიერ დახატული სურათი ემსგავსება მის მიერ განზრახულ ქალს, ჩვენ ვიტყვით, რომ მას კარგი სურათი გამოუვიდა. და თუ ლურჯად ჩაცმული ქალის მაგივრად ჩვენ დავინახეთ მის ტილოზე რამდენიმე სტერეომეტრული უჯრედი, ცოტაღ თუ ბევრად უშნოდ შეღებილი ლურჯ ფერად, მაშინ ჩვენ ვიტყვით, რომ მან შექმნა ყველაფერი, რაც განებავთ, მხოლოდ კარგი სურათი კი ვერა. რაც უფრო შეეფერება შესრულება განზრახვას, ან, უფრო ზოგადად რომ ვთქვათ, რაც უფრო შეეფერება მხატვრული ნაწარმოების ფორმა მის იდეას, მით უფრო კარგი გამოვა ის. აი, ეს არის ობიექტური საზომი და სწორედ იმიტომ, რომ ამგვარი საზომი არსებობს, ჩვენ უფლება გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ, მაგალითად, ლეონარდო და-ვინჩის სურათები უფრო კარგია, ვიდრე ვიღაც პატარა თემისტოკლესი, რომელიც თავგასართობად ჩხაპნის ქაღალდს... წვერიანი მოხუცის მშვენივრად დახატვა არ ნიშნავს მშვენიერის, ე. ი. ლამაზი მოხუცის დახატვას. ხელოვნების ფარგლები გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე „მშვენიერების".

თვით შინაარსი მშვენიერებისა, როგორც აღვნიშნეთ, ცვალებადია. იგი იცვლება ადამიანთა საზოგადოების იდეალებისა და ადამიანთა აზროვნების ცვალებადობასთან ერთად. ესთეტიკური ანუ სასიამოვნოა, მშვენიერია ის, რაც მოსაწონია, რისკენაც უნდა ისწრაფოდეს ადამიანი და რაც საზოგადოებრივ იდეალს გამოხატავს. ესთეტიკურია ყოველივე ის, რაც ადამიანის ბუნების ნორმად შეიძლება იქნეს მიჩნეული. ადამიანის თვისებებიდან ასეთია: ჯანსაღი სხეული, სიბრძნე, სამამაცე, ნებისყოფა, სათნოება და სხვ. ამ მოვლენებს საერთო ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვთ, რადგან ისინი უცვლელად რჩებიან ყველა ეპოქისათვის. მარქსი ასეთი თვისებების გამოხატვის გამო ანტიკურ ხელოვნებას სანიმუშოდ თვლიდა.

საზოგადოებრივი იდეალის გამოხატვა მწერალს შეუძლია უშუალოდ — იდეალური ცხოვრების ან იდეალური გმირების დახატვის საშუალებით (ამის გამო მასი გმირები მისაბაძი არიან): ასეთი ხელოვნების აღმზრდელობითი მნიშვნელობა გაცილებით დიდია და იგი განსაკუთრებით სოციალისტურ ხელოვნებას ახასიათებს (იხ. სოციალისტური

რეალიზმი). მწერალს შეუძლია თავისი მისწრაფების, თავისი საზოგადოებრივი იდეალის გამოხატვა უარყოფითი ტიპებისა და მოვლენების ასახვის საშუალებითაც. ოთარაანთ ქერივის სახით ილია გვეუბნება იმას, თუ რას უნდა მივებაძოთ, ლუარსაბ თათქარიძის სახით კი — რას არ უნდა მივებაძოთ. უარყოფითი მოელენის გამოხატვა იდეალურის გამოხატვის ერთ-ერთი ხერხია. სიმახინჯის მითითება, აღნიშნვა იმისა, რომ ესა და ეს მოვლენა სიმახინჯეა, ნიშნავს უარყოფას მახინჯად. მიჩნეული მოვლენისას და ამავე ეროს მშვენიერებისაკენ, იდეალურისაკენ, ესთეტიკურისაკენ მოწოდებას.

თ ა ვ ი V

ლიტერატურის ესთეტიკური ღირებულება და მხატვრულობის კრიტერიუმი

ესთეტიკა

ხელოვნური ნაწარმოების შესახებ მსჯელობის დროს ხშირად ამბობენ, რომ მას ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს. რა არის ესთეტიკა? რაში მდგომარეობს პოეტური ნაწარმოების ესთეტიკური მნიშვნელობა?

ესთეტიკა ბერძნული სიტყვაა და პირდაპირი გაგებით მგრძნობელობას ნიშნავს („ესთეზის"—გრძნობა). რა კავშირი აქვს მას ხელოვნებასთან? ჩვენ ვიცით, რომ ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი თვისება მისი გრძნობადობაა. ხელოვნური ნაწარმოები მოქმედობს ჩვენს გრძნობაზე. ხელოვნურ ნაწარმოებში ასახული ეხამება, ან ეწინააღმდეგება ჩვენს გემოვნებას, სურვილს, მისწრაფებას, და ამ გზით აღძრავს ჩვენში ძლიერ შთაბეჭდილებას. ხელოვნური ნაწარმოებით აღძრულ ემოციას ესთეტიკური გ რ ძ ნ ო ბ ა ეწოდება. ხელოვნება, როგორც „სამყაროს მხატვრული ათვისება", ითვალისწინებს სამყაროს მხატვრულ შემეცნებას, ესე იგი, შემეცნებას გ რ ძ ნ ო ბ ა დ ფორმებში, ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გრძნობიერ ფორმებში. ე ს თ ე ტ ი კ ა ა რ ი ს მ ე ც ნ ი ე რ ე ბ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ; იგი ხელოვნების ფილოსოფიაა. მარქსისტული ესთეტიკა არკვევს ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და ხასიათის საკითხებს, არკვევს ხელოვნების განვითარების კანონებს. ესთეტიკას უწოდებენ აგრეთვე მოძღვრებას მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს შესახებ. მშვენიერება ესთეტიკის საგანია არა საერთოდ, ან კიდევ, არა ბუნებაში, არამედ ხელოვნებაში. თვით მშვენიერების შინაარსი ცვალებადია. იგი გაიგება ისტორიული, კლასობრივი, ნაციონალური და სხვა მომენტების გათვალისწინების საშუალებით. მონათმფლობელური საზოგადოების ფეოდალურად გარდაქმნის პროცესში მშვენიერება თავისებურად ესმოდათ, კაპიტალიზმის განვითარების შემდეგ — კვლავ შეიცვალა წარმოდგენა მშვენიერებაზე და ა. შ. განყენებული წარმოდგენა მშვენიერების შესახებ მუდამ იცვლება და კონკრეტულ შინაარსს ღებულობს. მშვენიერების განსაზღვრას საბოლოო ანგარიშში საფუძვლად უდევს ადამიანის წარ-

მოდგენა იდეალის შესახებ: „მშვენიერია ის არსება, რაშიც ჩვენ ვხედავთ ცხოვრებას ისეთად, როგორც უნდა იყოს ჩვენი წარმოდგენით...“—ამბობს ჩერნიშევსკი. მშვენიერება სრულქმნილი სახეა იდეისა. ამიტომ არის მისი გამომსახველი ხელოვნება განსაკუთრებით საგრძნობელი: „მთელი ლიტერატურული შემოქმედება გაჟღენთილია... ყოველი ადამიანის ერთი რაღაც საიდუმლო მისწრაფებით, რომელსაც ვერ სწვდება გონება, არც სიტყვით გამოითქმის და ოდნავ მივწვდებით გრძნობით, — რაღაც საიდუმლო მიზნით, რასაც ჩვენ ვუწოდეთ მკრთალი სახელი — მშვენიერება და რაც ჰყვავის ამ ჰვეყნად ჩვენს გულში — სულ უფრო ნათლად და ბრწყინვალედ“, — ამბობს მ. გორკი. ხელოვნების საშუალებით ჩვენ გვიადვილდება ჭვრეტა იმისა, რაც დიადია და ამაღლებული, რაც გვიზიდავს და გვაღელვებს, როგორც „რაღაც ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი“ (შოთა).

ხელოვნებას ასულდგმულებს ადამიანის ბუნებაში არსებული მისწრაფება დიადისა და ამაღლებულისაკენ, მშვენიერებისაკენ. ხელოვნება, როგრც გორკი ამბობს, წარმოიშობა „ადამიანთა დაუძლეველი მისწრაფებისაგან — განასახიერონ ცხოვრებაში თავისი საუკეთესო ოცნებანი, ზრახვანი და იმედები, შექმნან მათგან პოეზიის მშვენიერი სახეები და ნიმუშები თავიანთი ყოფაქცევისათვის... ესთეტიკა — მოძღვრება მშვენიერების შესახებ — ყოველთვის მჭიდროდ არის დაკავშირებული ეთიკასთან — მოძღვრებასთან სიკეთის შესახებ“. მხატვარს, ხელოვანს აქვს საკუთარი ესთეტიკური იდეალი, საკუთარი წარმოდგენა მშვენიერების შესახებ. იგი ამ იდეალის მიერ ნაკარნახევი კანონით ხელმძღვანელობს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის დროს.

ლიტერატურისმცოდნეობაც ესთეტიკის ერთ-ერთი დარგია ისე, როგორც მუსიკის თეორია, ფერწერის ხელოვნება და სხვ. ლიტერატურის განვითარებაც ხელოვნების განვითარების საერთო კანონებს ემორჩილება და ხელოვნების თეორიის ანუ ესთეტიკის შესწავლა აუცილებელი პირობაა ლიტერატურისმცოდნეობის საკითხების გასაშუქებლად[1]. იგი განსაკუთრებული მნიშვნელობის და იმავე დროს სირთულის გამო ლიტერატურისმცოდნეობის შესწავლის საკითხების გაცნობის შემდეგ შეისწავლება, როგორც მეცნიერების სპეციალური დარგი.

ტერმინი ესთეტიკა პირველად იხმარა ბაუმგარტენმა (1714 — 1762). სინამდვილეში კი ხელოვნების თეორიული შესწავლა უკვე ანტიკური ქვეყნებიდან მომდინარეობს. ხელოვნების თეორიის შესწავლას ანუ ესთე-

[1] ქართულ ენაზე ესთეტიკის რაობა და მისი ძირითადი საკითხები განხილულია გ. ჯიბლაძის წიგნში—„ხელოვნება და სინამდვილე“.

ტიკას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ პლატონის და არისტოტელეს ეპოქაში ჩაეყარა საფუძველი იდეალისტურსა და მატერიალისტურ ესთეტიკას. უკანასკნელმა კი თავის უმაღლეს განვითარებას მიაღწია მარქსისტულ-ლენინურ ხელოვნების თეორიაში.

ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვისა და შეფასების კრიტერიუმი

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებმა მოგვცეს მხატვრული ლიტერატურის განხილვისა და შეფასების კრიტერიუმი. მარქსიზმის კლასიკოსები აღნიშნავენ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოებები მხოლოდ მაშინ შეიძლება გამოვიყენოთ, როგორც შემეცნების საშუალება, როდესაც იგი სიმართლეს გამოხატავს. მწერლის შემოქმედების საფუძველი რეალური ქვეყანაა. ჩვენ ვერ შევძლებთ „სამყაროს მხატვრულ ათვისებას“, თუ მწერალმა სისწორით არ დაგვიხატა ჩვენი ცხოვრების სინამდვილე. მარქსი და ენგელსი ბალზაკს განსაკუთრებულად აფასებდნენ იმიტომ, რომ ბალზაკმა შეძლო ცხოვრების სინამდვილის მართლად გამოხატვა. „რეალისტი მწერალი, — წერდა ენგელსი, — უნდა ისწრაფებოდეს იქითკენ, რომ. გარდა დეტალების სიმართლისა, გვიჩვენოს ტიპობრივი ხასიათები ტიპობრივ გარემოში“. ენგელსი, აქ გამოთქმული აზრის მიხედვით, ავალებს მწერალს, რომ მან პირველ რიგში უნდა სისწორით, სიმართლით დაგვიხატოს დეტალებიც კი, და ამასთან ერთად დაგვიხატოს გმირები, ცოცხალი ადამიანები, ისეთი თვისებებით, რომელნიც დამახასიათებელი იქნებოდნენ იმ პირობების ან გარემოსათვის, რომელშიაც თვით გმირი იმყოფება. მხატვრული ნაწარმოების ამ მხარეს უაღრეს მნიშვნელობას აძლევენ მარქსიზმის კლასიკოსები. მარქსიზმის კლასიკოსებმა მწერალთა და მხატვრულ ნაწარმოებთა განხილვა-შეფასებაში მოგვცეს ლიტერატურული კრიტიკის საუკეთესო ნიმუშები.

მხატვრული ნაწარმოების განხილვისას მარქსიზმის კლასიკოსები მთავარ ყურადღებას აქცევენ იმას, თუ როგორია ავტორის მიზანდასახულობა, რას გამოხატავს მხატვრული ნაწარმოები და რა როლს თამაშობს მასში გამოხატული იდეოლოგია საზოგადოებრივი განვითარების საქმეში. მარქსი და ენგელსი ილაშქრებდნენ რეაქციული რომანტიზმის წარმომადგენელი მწერლების წინააღმდეგ, რადგან ამ უკანასკნელთა შემოქმედება იყო მოწოდება ისტორიის ბორბლის უკან მობრუნებისაკენ. ენგელსი მერინგისადმი გაგზავნილ წერილში გამგმირავი ირონიით ანადგურებდა იმ რომანტიკოს ისტორიკოსებს, რომლებიც მოუწოდებდნენ მკითხველთ საშუალო საუკუნეების ფეოდალურ მეურნეობისა და სახელმწიფოებრივი

წყობის აღდგენისაკენ. მარქსი და ენგელსი ხელოვნების საკითხებს იხილავდნენ მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის პრაქტიკის, მომავალი კომუნისტური საზოგადოების თვალსაზრისით. დიდად აფასებდნენ გოეთეს მისი შემოქმედების ისტორიულ-პროგრესული ხასიათის გამო. ისინი დიდ პოეტს მსოფლიო პოეზიის გენიოსად თვლიდნენ და იცავდნენ მას ყველა ჯურის მეშჩანებისა და ფილისტერების თავდასხმისაგან. ისინი განსაკუთრებით აფასებდნენ ჰონორე ბალზაკს იმის გამო, რომ უკანასკნელმა სისწორით დაგვიხატა მისი ეპოქის საზოგადოებრივი ურთიერთობანი.

ბალზაკმა გამოხატა უარყოფითი მხარეები ბურჟუაზიული საზოგადოებისა; მისი რომანები, რომლებშიაც იგი დეტალურად აგვიწერს ბურჟუაზიული საზოგადოების ყოფა-ცხოვრებას, იმავე დროს წარმოადგენს ბურჟუაზიულ-ფილისტერული წყობილების კრიტიკას. ბალზაკი ირონიულად გვიხატავს ბურჟუაზიული ფილისტერების ქვეყანას და ფულის ბატონობას, მისი სიმპატიები არისტოკრატ-გმირების მხარეზეა, მაგრამ იგი მაინც არ ღალატობს სიმართლეს და სისწორით ასახავს არისტოკრატების უნიადაგობასა და მათი დაღუპვის აუცილებლობას. ამ შემთხვევაში მარქსიზმის კლასიკოსები ბალზაკში აფასებენ იმას, რომ იგი სისწორით გამოხატავს ისტორიის განვითარების ტენდენციას. ლენინი დიდად აფასებდა ჩერნიშევსკის, რადგან უკანასკნელი ცენზურის სასტიკ პირობებში ახერხებდა გაეტარებინა გლეხური რევოლუციის იდეა.

მარქსიზმის ვულგარიზატორები (პერევერზევი და სხვ.) ფიქრობდნენ, რომ მწერლის მსოფლმხედველობისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ მის სოციალურ წარმოშობას. ისინი ფიქრობდნენ, რომ მემამულეთა კლასის მიერ წარმოშობილ მწერალს შეუძლია მხოლოდ დაგვიხატოს თავისი კლასის ყოფა-ცხოვრება და გამოხატოს მხოლოდ საკუთარი კლასის თვალსაზრისი. ასეთი შეხედულების მომდევრები ჩვენშა ამტკიცებდნენ, რომ, რაკი ილია ჭავჭავაძე წარმოშობით მემამულეთა კლასს ეკუთვნოდა, მას შეეძლო გამოეხატა თავის ნაწერებში მხოლოდ მემამულეთა კლასის თვალსაზრისი. ეს შეხედულება ყალბია. იგი საერთოდ ეწინააღმდეგება მეცნიერებას, მარქსისტულ ლიტერატურისმცოდნეობას. ლენინი მწერლის კლასობრივ ბუნებას არკვევს არა მწერლის ამა თუ იმ კლასისაგან წარმოშობის თვალსაზრისით, არამედ იმით, თუ რომელი კლასის თვალსაზრისია ობიექტურად გამოხატული მწერლის შემოქმედებაში, რომელი კლასის იდეოლოგიის მატარებელია მწერალი. თუმცა სოციალური წარმოშობით ტოლსტოი მემამულე იყო, მაგრამ ლენინმა დაამტკიცა, რომ ტოლსტოიმ გამოხატა არა მემამულეთა სულისკვეთება,

არამედ პატრიარქალური გლეხობის სიძულვილი არსებული წესწყობილებისადმი, მისი მისწრაფება უკეთესი ცხოვრებისაკენ.

ლენინმა დაამტკიცა, რომ ტოლსტოიმ გასწყვიტა კავშირი მემამულეებთან და „ბასრი კრიტიკით თავს დაესხა სახელმწიფოებრივ, ეკლესიურ, საზოგადოებრივ და ეკონომიურ წყობას"...[1] ლენინმა დაამტკიცა, რომ „მისი (ტოლსტოის) პირით ლაპარაკობდა რუსი ხალხის ის მილიონიანი მასა, რომელსაც უკვე ეზიზღება თანამედროვე ცხოვრების მიზეზები, მაგრამ რომელიც ჯერ კიდევ ვერ მისულა შეგნებულ თანამიმდევრულ ბოლომდის მიმყვან შეურიგებელ ბრძოლამდე"[2]. ლენინის ეს შეხედულება საფუძვლად უნდა დაედვას ყოველგვარი მხატვრული ნაწარმოების შეფასებას.

მარქსიზმის კლასიკოსები მხატვრული ნაწარმოების განხილვისას ითვალისწინებდნენ იმ ისტორიულ პირობებს, რომლებიც განსაზღვრავდნენ მწერლის შემოქმედებას და გამოხატულებას პოულობდნენ მწერლის ნაწერებში. არ შეიძლება შოთა რუსთაველს, რომელიც XII საუკუნეში ცხოვრობდა, დავავალოთ გამოხატვა XIX საუკუნის მუშათა მოძრაობის იდეებისა. ლენინი ტოლსტოის შემოქმედების განხილვისას პირველ რიგში ითვალისწინებს და ანალიზს უკეთებს იმ ისტორიულ პირობებს, რომელშიაც ტოლსტოი ცხოვრობდა. ტოლსტოის შემოქმედების მხატვრული სიძლიერე განსაზღვრა რევოლუციის მომზადების ეპოქამ ძველ რუსეთში, რომელიც შეივიწროებული იყო მებატონეებისაგან.

ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება, მისი მნიშვნელობა გარკვეული საზომით (კრიტერიუმით) განისაზღვრება. მწერალი ვალდებულია სისწორით ასახოს სინამდვილე. ხელოვნურ ნაწარმოებს უნდა ახასიათებდეს განზოგადების სისწორე (სახის ტიპობრივობა) და სიცხოველე.

თანაბარ მხატვრული ღირებულების ნაწარმოებთა შორის უმნიშვნელოვანესი ის ნაწარმოებია, რომელიც იდეურად უფრო დიადია, რომელიც გვიხატავს ცხოვრებას მშვენიერების საზოგადოებრივი იდეალის თვალსაზრისით.

მხატვრული სახეების ისტორიული ცხოველმოსილება

„კომუნისტურ პარტიის მანიფესტში" მარქსი და ენგელსი მიგვითითებენ, რომ „მიუხედავად ყოველგვარი სხვადასხვაობის და ყველა განსხვავებისა, ყველა საუკუნის საზოგადოებრივი შემეცნება მოძრაობს

[1] Ленин, Лев Толстой и совр. раб. движ., Собр. соч., т. XIV стр. 405

[2] Ленин, Толстой и пролетарская борьба, Собр. соч., т. XIV, стр. 407.

განსაზღვრული საერთო ფორმებით..." ერთობის გრძნობა, რომელიც აკაკი წერეთელი მონგოლების საქართველოში ბატონობის დროის ქართველებს ახასიათებს, დამახასიათებელია თანამედროვე ქართველი ადამიანისთვისაც. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი" გარკვეულ ისტორიულ გარემოში წარმოიშვა, მისი გმირები ბევრი რამით განსხვავდებიან თანამედროვე ქართველებისაგან, ახლანდელი ადამიანებისაგან. მაგრამ იმავე დროს ატარებენ ისეთ თვისებებსაც, რითაც მათი ხასიათები შორდებიან იმ დროისა და სივრცის საზღვრებს, რომლებშიაც ისინი წარმოიშვნენ. რუსთაველის გმირები: ავთანდილი, ტარიელი, ფრიდონი და სხვები ატარებენ ისეთ დადებით თვისებებს, ანსახიერებენ ისეთ ზნეობრივ კანონებს, რომლითაც ისინი აღწევენ თავიანთ მიზანს, ძლევენ ბოროტებას, ამარჯვებინებენ სიკეთეს, ნესტანს ტყვეობიდან იხსნიან. ეს თვისებები: მათი უმაღლესი ადამიანური იდეალი—ბრძოლა სამართლიანობისათვის—კეთილის ბოროტზე გამარჯვებისათვის, მათი პატრიოტიზმი, გმირული სული და, რაც მთავარია, ერთობის იდეალი, რითაც თავიანთ მიზანს აღწევენ. ამ გმირთა დადებითი თვისებები დამახასიათებელია სხვა ეპოქის ადამიანებისათვისაც. იმ აზრის შეგნება, რომ ძალა ერთობაშია, რომ უმაღლესი მიზნის მიღწევა შეერთებული ძალით შეიძლება, ჰეშმარიტებას წარმოადგენს ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის ადამიანისათვის. იგი ესთეტიკურია, იდეალურია ყველა ცოტად თუ ბევრად შეგნებული ადამიანისათვის და მისი მტკიცედ გატარება აქტუალურია ჩვენი ეპოქისთვისაც, საბჭოთა ხალხებისთვისაც, რომლებიც კომუნისტურ მორალზე აღზარდა კომუნისტურმა პარტიამ. საბჭოთა კავშირის ხალხებმა თავიანთი ინტერესების ერთობის შეგნებით გაიმარჯვეს ფაშისტური გერმანიის წინააღმდეგ. ეს შეგნება უდიდეს მორალურ ძალას მატებს მათ მომავალი გამარჯვებებისათვის ბრძოლის დროს.

ესა თუ ის ისტორიული მოვლენა, თავისებურებასთან ერთად, ხშირად მოგვაგონებს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების სხვადასხვა პერიოდს. მაგალითად, არაბ დამპყრობელთა მიზნები და ხერხები, რომლის საშუალებითაც ისინი ცდილობდნენ სხვა ხალხების დამონებას საშუალო საუკუნეებში, ბევრ რამეში მოგვაგონებს უფრო ადრინდელ ეპოქებში ცნობილ რომაელ დამპყრობთა მიზნებს და ხერხებს და აგრეთვე მათი პოლიტიკა სხვა ხალხებისადმი ბევრი რამით ჰგავდა მონგოლების, ირანელების, თურქების, თვითმპყრობელური რუსეთის და სხვათა პოლიტიკას. აკაკი წერეთლის მიერ „ბაში-აჩუკში" აღწერილი შაჰ-აბასის პოლიტიკა კონკრეტულთან ერთად ზოგადი მნიშვნელობისაცაა: ეს პოლიტიკა და ქართველი ხალხის მაშინდელი ცხოვრების ტრაგიკული მდგომარეობა

ბევრ რამეში მოგვაგონებს ჩვენი ხალხის ცხოვრების სხვა ეპიზოდებს, კერძოდ, ჩვენი ხალხის ცხოვრებას XIX საუკუნეში, როცა რუსეთის თვითმპყრობელობა ყველა იმ ხერხებს მიმართავდა ქართველი ხალხის გადაგვარების მიზნით, რაც აკაკი წერეთელმა ალეგორიული ფორმით „ბაში-აჩუკში“ დაგვიხატა. იგი მოგვაგონებს, როგორც აღვნიშნეთ, აგრეთვე საქართველოს წარსულის სხვა ეპიზოდებს. ადამიანის ხასიათებშიც ბევრი რამ არის ისეთი, რაც არ იფარგლება მხოლოდ ერთი ეპოქით და გეოგრაფიული გარემოთი, მთელ საუკუნეებს, ხალხებს და ქვეყნებს გადასწვდება (უფრო დაწვრილებით ამაზე ადამიანთა სახეების განხილვის დროს ვილაპარაკებთ). ანტიკური ხელოვნების ნიმუშები აღტაცებას იწვევდნენ წარსულში და ახლაც გვიტაცებენ. ბუნება, სიყვარული, პატრიოტიზმი შთაგონების წყარო იყო წარსულშიც და არის დღესაც. დიადი და ამაღლებული გრძნობებისა და მიზნების გამომხატველი პოეტური სახეები საუკუნეთა განმავლობაში არ კარგავენ მნიშვნელობას. ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ მთელი რიგი მხატვრული ნაწარმოებები, რომელიც შექმნილია რამდენიმე საუკუნის წინ, და, მიუხედავად ამისა, მაინც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა. ჰომეროსის საგმირო პოემები „ილიადა“ და „ოდისეა“, რაც რამდენიმე ასეული წლის წინათ არის შექმნილი, დღესაც გაცხოველებული ინტერესით იკითხება; ეს პოემები დღესაც აღელვებენ ჩვენს გრძნობას და ამდიდრებენ ჩვენს გონებას. ასეთივე ცხოველმოსილებითაა აღჭურვილი რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“. სერვანტესის „დონ-კიხოტი ლამანჩელი“, შექსპირის ტრაგედიები და სხვ. მიუხედავად იმისა, რომ მათი წარმოშობა დაკავშირებულია საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ფორმებთან, ზემოდასახელებულ მწერალთა მიერ შექმნილი სახეები ჰკვეთენ მათი წარმომშობი ეპოქის რკალს და ისტორიის საუკუნეებრივი განვითარების ახალ საფეხურებზეც კვლავ ინარჩუნებენ აქტუალურ მნიშვნელობას. მხატვრული ნაწარმოების ისტორიული ცხოველმოსილება აიხსნება მასში გამოხატული იდეების ჭეშმარიტებით და შესრულების ხარისხით.

სანიმუშოდ ავიღოთ შექსპირის „ჰამლეტი“ და გამოვარკვიოთ, მისი შინაარსის ანალიზის საშუალებით, თუ რა არის ამ მხატვრული ნაწარმოების იდეა და რამდენად შეესაბამება სინამდვილეს მისი დედააზრი.

დანიის პრინცი ჰამლეტი არის ახალგაზრდა, კულტურის მაღალ საფეხურზე მყოფი, ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოვებული, ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანი. მასში შეერთებულია პასიური ესთეტი,—სრულქმნილ ჰარმონიულ ცხოვრებაზე მეოცნებე და მსახიობი,—მხედართან, რომელიც შთამომავალია მებრძოლი მეფეების და სპეკიალური სამხედრო განათლებაც აქვს მიღებული. ერთი სიტყვით, ჰამლეტში გაერთიანებულია

პასიური ესთეტი და მებრძოლი მხედარი. ჰამლეტი გაიგებს, რომ ბიძამისმა დანიის ტახტი ხელში ჩაიგდო გარყვნილების, პირფერობისა და ინტრიგის გზით: ჰამლეტის ბიძა დაუკავშირდა თავის რძალს, ჰამლეტის დედას; მათ მოაწყვეს მეთქმელება, მოწამლეს მეფე, ჰამლეტის მამა, და ტახტი ხელში ჩაიგდეს. მამის აჩრდილი ჰამლეტს ავალებს შურისძიებას. სამართლიანობის აღდგენა, ბოროტების დასჯა, ე. ი. შურისძიება მოითხოვს ჰამლეტისაგან ძალადობას, სიმკაცრესა და ცბიერებას. ამ საშუალების გამოყენებას ეწინააღმდეგება ჰამლეტის ესთეტიკური ბუნება. ამ ნიადაგზე იწყება მასში შინაგანი ბრძოლა. ამ შინაგანი ბრძოლის ზეგავლენით დუნდება ჰამლეტის ნებისყოფა, მიზნის მისაღწევად გაბედული მოქმედების ნაცვლად მას იპყრობს შინაგანი მერყეობა და უმოქმედობა. პირველ ხანებში ის ვერ ახერხებს მაღალი მიზნისათვის საჭირო საშუალებათა გაბედულად გამოყენებას, მაგრამ ჰამლეტი მაინც გმირია, ის თანდათან სძლევს პასიერობას და ახერხებს საშუალების მიზანთან შეთანხმებას. მოქმედების განვითარების შემდეგ საფეხურზე მისი შინაგანი ბუნების ორივე მოწინააღმდეგე მხარე რიგდება, ჰამლეტი ჰარმონიული ცხოვრებისა და სამართლიანობისათვის მებრძოლი აქტიური ადამიანი ხდება. მართალია, ბრძოლაში ჰამლეტი დაიღუპა, მაგრამ მორალურად იგი მაინც გამარჯვებულია. დღევანდელ სცენაზე ჩვენ ჯუცქერით ჰამლეტის სახეს დიდი ინტერესით, ეჩვერტ ჰამლეტის სახეს, რადგან მისი მაგალითი მოგვიწოდებს ჩვენ ჩვენს ბუნებაში მკვეთრი, ძლიერი ნებისყოფის აღზრდისაკენ, დიადი მიზნებისათვის შეუდრეკელად ბრძოლისაკენ. მისი მაგალითი გვასწავლის ჩვენ, რომ ყოველგვარ ეჭვსა და მერყეობას შეუძლია უაღრესად შეაფერხოს ჩვენი წარმატება და დაგვამარცხოს კიდეც. ჰამლეტი ცხოველმოსილი სახეა ავტორის მიერ ამ გმირის საშუალებით გამომჟღავნებული იდეის ჰეშმარიტებით. ამასთან ერთად, იგი, როგორც ადამიანის კონკრეტულ თვისებათა მატარებელი, მოქმედებს გარკვეულ სოციალურ-ისტორიულ გარემოში, მაგრამ მისი მსგავსი ტიპების არსებობა გამორიცხული არ არის არც სხვა სოციალურ-ისტორიული გარემოსათვის. იგი, როგორც ტიპი, უფრო დიდ დროსა და სივრცეებს სწვდება. ჰამლეტში გამოხატული იდეის ჰეშმარიტება და მისი გაფორმების უმაღლესი ხარისხი უნარჩუნებს მას ისტორიულ ცხოველმოსილობას და, შენელების ნაცვლად, ზრდის ინტერესს დასახელებულ ნაწარმოებისადმი.

იგივე შეიძლება ითქვას ჰომეროსის პოემებზე, „ვეფხისტყაოსანზე“ და სხვ. უკანასკნელი იმითაა შესანიშნავი, რომ მასში რუსთაველი ისეთ იდეებსა და გრძნობებს გამოხატავს, რომლებიც არ შემოიფარგლებიან მხოლოდ ერთი ეპოქით და სოციალური გარემოთი. ასეთია, მაგალითად, მეგობრობის იდეალი, სიბრძნის, ვაჟკაცობისა და გმირობის, ცხოვრების გარდაქმნისათვის სახელოვანი ბრძოლის კულტი („სჯობს სიკუხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანა“). ასეთივე თვისებების გამო საბერძნეთის ანტიკური ხელოვნებისა და ეპოსის შესახებ მარქსი წერდა, რომ ისინი კვლავ აღძრავენ ჩვენში მხატვრულ სიამოვნებას და განსაზღვრული მნიშვნელობით ინარჩუნებენ ნორმისა და საუკეთესო (გარდაუვალი) ნიმუშის მნიშვნელობას. რუსთაველის გმირები: ტარიელი, ავთანდილი, ნესტანი, თუმცა წარმოშობით გარკვეულ ეპოქასა და სოციალურ-ეკონომიურ ფორმაციას ეკუთვნოდნენ, მაგრამ ისინი მისაბაძი დარჩნენ საუკუნეების მანძილზე. აკაკი წერეთელი და სხვა დიდი მწერლები კვლავ აცოცხლებდნენ და იყენებდნენ მათ სახეებს თავიანთ შემოქმედებაში. რაფაელის მადონა, ილიას „განდეგილი“ ცხოველმოსილია იდეის ჰეშმარიტებით. მათი სახით ავტორებმა ბერ-ხუცობის იდეალის მარცხი და ადამიანური ცხოვრების გამარჯვება გამოხატეს. ორივე მათგანის ცხოველმოსილებას, იდეის ჰეშმარიტებასთან ერთად, იწვევს მხატვრული გაფორმების უმაღლესი ხარისხი.

ნაწილი მეორე

ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვა

თავი I

შინაარსი და ფორმა

ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი

ლიტერატურული გამოსახვის საგანი ცხოვრების სინამდვილეა, სინამდვილე მთელი მისი მრავალფეროვანებით. მწერალი გვიხატავს ბუნებას, ცხოვრებას, გარემოს და პირობებს, რომელშიც ადამიანი იმყოფება. მხატვრული გამოსახვის მთავარი საგანი ადამიანია (იხ. ადამიანთა სახეები). მწერალი გვიხატავს ადამიანთა ურთიერთობას, ასახავს ცხოვრებას იმ მიზნით, რომ გარდაქმნას ცხოვრება ისე, როგორც ეს მწერალს სასურველად მიაჩნია. ადამიანის ცხოვრების, ბუნების მოვლენათა გამოსახვის საშუალებით მწერალი გამოხატავს თავის აზრს, შეხედულებას ცხოვრების შესახებ, გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას მხატვრულ ნაწარმოებში ასახულ მოვლენებისადმი და მის მიერ შექმნილ სურათში ჩაქსოვილ იდეალს. მწერლის მიერ ცხოვრების სინამდვილის ასახვა, როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, არ ხდება მექანიკურად, ფოტოგრაფიულად. იგი შეიგრძნობს, გაიაზრებს, შეიცნობს ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენას, მისცემს მას გარკვეულ შეფასებას, გამოხატავს მას ამა თუ იმ საზოგადოებრივი იდეალის თვალსაზრისით. ზემოაღნიშნულის საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ მხატვრული ან ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსის განსაზღვრა. **ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი არის ცხოვრების სინამდვილე, ან სინამდვილის ესა თუ ის მოვლენა, გააზრებული და შეფასებული მწერლის მიერ ამა თუ იმ საზოგადოებრივი იდეალის თვალსაზრისით.** ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი და ფორმა ერთმანეთთან შეფარდებით განიხილება.

შინაარსი და ფორმა

შინაარსი და ფორმა როგორც მთლიანობა

შინაარსისა და ფორმის საკითხი მეტად მნიშვნელოვანია, როგორც ლიტერატურისმცოდნეობისათვის, ისე ხელოვნებისმცოდნეობისათვის საერთოდ. რა არის შინაარსი, რას ვგულისხმობთ ფორმის სახელწოდებით?

შინაარსი და ფორმა მარტო ხელოვნებას როდი ახასიათებს. ბუნებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებას, აზროვნებას — ყველაფერს თავისი ფორმა და შინაარსი აქვს. ყველა მათგანში ვლინდება მათი შეფარდებითი მნიშვნელობა, მათი ერთობლიობა. მაგალითად, როდესაც ვამბობთ „კოლექტიური მეურნეობა“, ამ ცნებაში უკვე მოცემულია გარკვეული შინაარსი და გარკვეული ფორმა: მეურნეობა შინაარსია, კოლექტიური ან სოციალისტური — მისი (ე. ი. შინაარსის, ამ შემთხვევაში მეურნეობის) ფორმაა. ხელოვნური ნაწარმოების შინაარსი ხელოვანის მიერ გააზრებული და ასახული სინამდვილეა. აკაკის რწმენა ქართველი ერის მომავლისა შინაარსია, მისი ლექსი „ავადმყოფი“ ამ შინაარსის ფორმაა.

ფორმა და შინაარსი შეფარდებული ცნებებია: დამოუკიდებლად არც ერთი მათგანი არ არსებობს, მაგრამ შინაარსი, მისი წარმოშობა და განვითარება ყოველთვის წინ უსწრებს ფორმის წარმოშობას და განვითარებას.

ხელოვნების შინაარსი, საერთოდ, ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსის მსგავსად თვით ხელოვანის მიერ გააზრებული და მხატვრულად გამოსახული სინამდვილეა. მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის ლექსის „გაზაფხულის“ შინაარსი არის ცხოვრების სინამდვილის შემდეგი მოვლენა: ბუნებას მუდამ განახლება ახასიათებს: ზამთარს მუდამ მოსდევს გაზაფხული. ეს მოვლენა გაიაზრა ილიამ, როგორც მის იდეალთან შეხამებული კანონზომიერება, როგორც საქართველოს განახლების აუცილებლობა. ცხოვრების სინამდვილეზე დაკვირვებით აღძრული შთაბეჭდილება და მიზანი ი. ჭავჭავაძემ გამოხატა პატარა ლირიკული ლექსის ფ ო რ მ ი თ, გამოხატა იგი მთელი რიგი პოეტური ხერხების საშუალებით: პარალელიზმებით, გამეორებებით, ლექსის განსაზღვრული რიტმით, დინჯი მსჯელობიდან შეკითხვაზე გადასვლით ლექსის დასასრულში (ლექსის მიზანდასახულობისადმი მკითხველის ყურადღების გადასატანად). ამ ლექსის შინაარსი საქართველოს განახლების რწმენა და მისი ჩქარა განხორციელების სურვილია, ფორმა კი — ყველა ის ხერხი, რა-

საც ი. ჭავჭავაძემ ამ შინაარსის გამოსახვის მიზნით მიმართა. ადამიანური ცხოვრების შინაარსი შრომაა. თვით ეს ფრაზა მასში გამოხატული შინაარსის ფორმაა. შინაარსი და ფორმა შეფარდებული ცნებებია იმიტომ, რომ შინაარსი არ არსებობს უფორმოდ, ყოველგვარი მოვლენა რაიმე ფორმაში იხატება და თვით ფორმაც რ ი ს ა მ ე ფორმაა. რაიმე შინაარსის გამოხატვას ემსახურება, იგი შინაარსის ფორმაა. ხელოვნებაში შინაარსის განსახება მხატვრული ფორმის საშუალებით ხდება. თუ აზრში, შინაარსში წარმოვიდგენთ მატერიას, ცხოვრების სინამდვილეს და ფორმაში — ხელოვნების ფორმას, მაშინ ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის ნათელ სურათს მოგვცემს ბელინსკის განმარტება: „უაზროდ ყოველი ფორმა მკვდარია, უფორმოდ აზრი არის მხოლოდ ის, რაც შეიძლება არსებობდეს, მაგრამ არა ის, რაც არსებობს. მოვლენაში ისინი შეადგენენ ერთიანსა და განუყრელს, ერთიმეორეს მსჭვალავენ".[1]

არ არსებობს „სუფთა" ფორმა: ყოველგვარი ფორმა შინაარსის შემცველია და თვით შინაარსი ამა თუ იმ ფორმის საშუალებით ვლინდება. ფორმა უშინაარსოდ და შინაარსი უფორმოდ წარმოუდგენელია. ყოველივე ეს იმას ნიშნავს, რომ ფორმა და შინაარსი ერთ მთელში, ერთ მოვლენაში არსებობს.

დიდი მხატვრული ნაწარმოები ყოველთვის გვაძლევს ფორმისა და შინაარსის შეხამებას. იმ შემთხვევაში, როდესაც ფორმა არ ეხამება შინაარსს, არ უწყობს ხელს მის ნათელ გამოვლინებას, საქმე გვაქვს მდარე მნიშვნელობის ხელოვნურ ნაწარმოებთან. შინაარსი ფორმაში გადადის: კომკავშირული ახალგაზრდობის გმირული ბრძოლა გერმანელ დამპყრობელთა წინააღმდეგ (სინამდვილის მოვლენა, შინაარსი) გამოხატულებას (ფორმას) ნახულობს ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიაში" ყველა ამ მხატვრული ხერხის საშუალებით, რომლითაც ფადეევმა დაგვიხატა ჩვენი ახალგაზრდობის ცხოვრების გმირული წარსული.

ტერმინი „შეხამება" არ უნდა გავიგოთ როგორც ფორმისა და ში-

---

[1] თვით ბელინსკი სხვაგვარ შინაარსს აძლევდა ამ განმარტებას. იმ პერიოდში, როდესაც მან ეს განსაზღვრა მოგვცა, ბელინსკი ჯერ კიდევ არ იყო განთავისუფლებული იდეალისტური მსოფლმხედველობისაგან. თავის წერილში („ხელოვნების იდეა"), საიდანაც ეს განსაზღვრა ავიღეთ, ბელინსკი აზრში (იდეაში) გულისხმობდა ღმერთს, „მსოფლიო სულს", მატერიაში კი—ფორმას. ბელინსკის მსჯელობას ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის შესახებ ჩვენთვის მაშინ აქვს მნიშვნელობა, თუ მას შებრუნებულად გავიგებთ: მატერიას ჩავთვლით შინაარსად (და არა ფორმად) და შინაარსს, სულს—მატერიის ფორმად.

ნაარსის ცალკეულად გაშოვლენა. ფორმა და შინაარსი ერთსა და იმავე საგანშია და დიალექტიკურ მთლიანობაში გვევლინება.

შინაარსის წამყვანი მნიშვნელობა

ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაში მთავარი მნიშვნელობა შინაარსს აქვს: „როგორც კოლმეურნეობები, ისე საბჭოები წარმოადგენენ ჩვენი რევოლუციის უდიდეს მონაპოვარს, მუშათა კლასის უდიდეს მონაპოვარს, მაგრამ კოლმეურნეობები და საბჭოები წარმოადგენენ მხოლოდ ორგანიზაციის ფორმას, მართალია, სოციალისტურს, მაგრამ მაინც ორგანიზაციის ფორმას. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა შინაარსი მიეცემა ამ ფორმას“.

ხელოვნების საგანი „შეიძლება იყოს მხოლოდ სინამდვილის ისეთი მოვლენა, რომლის შინაგანი არსის კონკრეტულ გრძნობად ფორმაში გამოხატვა შეიძლება. სინამდვილის ისეთი მოვლენები და პროცესები, როგორიც არის, მაგალითად, ქიმიური რეაქცია, ატომის შინაგანი ენერგია, ფოტოსინთეზი და სხვა არ შეიძლება ხელოვნების საგანი იყოს. მხოლოდ და მხოლოდ ამ თვალსაზრისით შეიძლება ვილაპარაკოთ მხატვრული შინაარსის სპეციფიკურობაზე. სპეციფიკური მხატვრული ფორმა სპეციფიკური მხატვრული შინაარსით არის გამოწვეული “[1].

შინაარსის წამყვანი მნიშვნელობა ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ფორმა პასიურია, რომ იგი ყოველთვის უკან მიჰყვება შინაარსს, რომ იგი ყოველთვის ეხამება მას. ხშირად ირღვევა ეს შეხამება და მაშინ ჩაღდება ბრძოლა შინაარსსა და ფორმას შორის. მაგალითად, თუ შინაარსად მივიჩნევთ მეურნეობას, ამ შინაარსის განვითარების ერთ-ერთ ფაზაში შესაფერი არის კაპიტალისტური ფორმა, მეურნეობის განვითარების შემდეგ საფეხურზე ეს ფორმა ძველდება, შეუფერებელი ხდება. ამიტომ ჩაღდება ბრძოლა განახლებულ შინაარსსა და ძველ ფორმას შორის. რადგან ძველი ფორმა აფერხებს მეურნეობის განვითარებას (იმარჯვებს ახალი, — მეურნეობის სოციალისტური ფორმა), ე. ი. წარმოებს შინაარსის გარდაქმნა, მისი ბრძოლა ფორმასთან და თვით ფორმის ბრძოლა შინაარსთან (კაპიტალისტური ფორმა უკვე აფერხებს მეურნეობის განვითარებას). რითმის გამოდევნება, სიმბოლოების სიჭარბე და სხვა ფორმები ცხადყოფის ნაცვლად ხშირად აბუნდოვანებს შინაარსს, აძნელებს აზრის გამოვლინებას. მწერლის იდეისათვის შეუფერებელი ფორმა ხშ-

[1] А. И Соболев, Ленинская теория отражения и искусство. М. 1947, стр. 12

რად სულ საწინააღმდეგო შინაარსს უხატავს მკითხველს. მაგალითად, რელიგიურ-მისტიკური შინაარსის შესაფერ დეკადენტურ ფორმას სოციალისტური იდეის გამოსახატავად შეუძლია მკითხველში ანტისოციალისტური შინაარსი გააავრცელოს. ამ შემთხვევაში აშკარად ვლინდება ფორმის აქტიურობა, მისი ბრძოლა მისდამი შეუფერებელ შინაარსთან სრულიად საწინააღმდეგო შინაარსის გამოხატვის მიზნით. სოციალისტური რეალიზმი ხელოვნების შინაარსის ახალი ფორმაა, რომელიც არა მარტო გამოხატავს ახალ შინაარსს, არამედ იმავე დროს დიდ გავლენას ახდენს თვით შინაარსის (სოციალისტური შეგნების) განმტკიცებაზე. ფორმისა და შინაარსის ბრძოლა სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება მოძღვრებას მათი ერთობლიობის შესახებ, რადგან კონფლიქტი საერთოდ შინაარსსა და ფორმას შორის კი არ არსებობს, არამედ ძველ ფორმასა და ახალ შინაარსს შორის, რომელიც ახალ, უფრო შესაფერ ფორმას ეძებს ძველისა და ნაკლებ შესაფერის მოსაშორებლად.

ხელოვნება მით განსხვავდება მეცნიერებისაგან, რომ იგი სამყაროს ათვისების მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ფ ო რ მ ა ა. თუ ათვისებას არ ახასიათებს თავისებური ფორმა, ესე იგი მხატვრულობა, მაშინ მას არავითარი კავშირი არა აქვს ხელოვნებასთან. „ფორმა არსებითია"...— წერდა ლენინი. მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებისათვის. შესაფერი ფორმის გარეშე არც ერთ ხელოვანს არ შეუძლია რაიმეს გამოხატვა. „ილიადას" შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ მისი შინაარსი ტროადის ომია, ან უფრო ზუსტად — აქილევსის რისხვაა, მაგრამ სავსებით მართებულია ხელოვნების ფილოსოფიაში დამკვიდრებული აზრი, რომ ის, რაც „ილიადას", „ილიადად" ან ხელოვნურ ნაწარმოებად ქმნის,—მისი პოეტური ფორმაა, რომელშიაც შინაარსია გამოხატული. იგივე შეიძლება ითქვას რუსთაველის შესახებ. „ვეფხისტყაოსნის" შინაარსი, მარტივად რომ ვთქვათ, ნესტანის ქაჯეთიდან დახსნაა, მაგრამ ეს შინაარსი დიდ პოეტურ ნაწარმოებად იმიტომ იქცა, რომ იგი მაღალმხატვრულ ფორმაშია გამოვლენილი.

ზემონათქვამიდან ჩვენთვის ნათელი ხდება ფორმის მნიშვნელობა მხატვრული ნაწარმოებისათვის. მაგრამ თვით ფორმას შინაარსი განსაზღვრავს... რ ა გამოვხატოთ განსაზღვრავს იმას, თუ რ ო გ ო რ უნდა გამოვხატოთ. იდეა, აზრი, შინაარსი განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების ფორმას. მარქსმა სასამართლოს პროცესის შესახებ მსჯელობის დროს მიგვითითა, რომ ფ ო რ მ ას ა რ ა ვ ი თ ა რ ი ფ ა სი ა რ ა ა ქ ვ ს, თ უ ი ს ა რ ა რ ი ს შ ი ნ ა ა რ ს ი ს ფ ო რ მ ა. ამით მან ხაზი გაუსვა ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ მთლიანობას, მის ჰარ-

მონიულობას. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა მხატვრული ლიტერატურის სფეროში განსაზღვრავს მხატვრული შემოქმედების ხერხებს ან ფორმებს, რომლებიც მისი შინაარსის თავისებურებისაგან გამომდინარეობენ. ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულობა ნიშნავს იმას, რომ ფორმა შინაარსისაგან გამომდინარეობს, შინაარსი კი გამოხატულია ფორმის საშუალებით. ლიტერატურული ნაწარმოები შინაარსის მხრივ არაფრით არ განსხვავდება არამხატვრული თხზულებისაგან. პოეტური ნაწარმოები არაპოეტურისაგან განსხვავდება მხოლოდ მისი ფორმით, მისი მხატვრულობით (დანარჩენი გამასხვავებელი ნიშნები მხატვრულობისაგან გამომდინარეობს). მხატვრული ფორმის გარეშე ჩვენ არ შეგვიძლია ესა თუ ის ნაწარმოები ხელოვნურ ნაწარმოებად ჩავთვალოთ და მხატვრულ ლიტერატურას მივაკუთვნოთ, მაგრამ საბოლოო ანგარიშში წამყვანი მნიშვნელობა მაინც შინაარსს ეკუთვნის, რადგან უშინაარსო ხელოვნება წარმოუდგენელია. „...პოეტური და საერთოდ მხატვრული ნაწარმოები, — ამბობს პლეხანოვი, — ყოველთვის რამეს მოგვითხრობს, იმიტომ რომ ყოველთვის რამეს გამოხატავს (რასაკვირველია, მოგვითხრობს თავისებურად). მხატვარი თავის აზრს გამოხატავს სურათების საშუალებით, პუბლიცისტი კი თავის აზრს ამტკიცებს ლოგიკური დასკვნებით... შეუძლებელია, — განაგრძობს პლეხანოვი, — რომ მხატვრულ ნაწარმოებში არ იყოს იდეური შინაარსი. ის ნაწარმოებიც კი, რომლის ავტორი მარტო ფორმას აქცევს ყურადღებას და არ ზრუნავს შინაარსზე, ასე თუ ისე, ისიც კი გამოხატავს რაიმე აზრს. გოტიე, რომელიც არ ზრუნავდა თავის ნაწარმოებთა იდეურ შინაარსზე, გვარწმუნებდა, როგორც ვიცით, რომ ის მზად იყო შეეწირა თავისი, ფრანგისა და მოქალაქის, პოლიტიკური უფლებები, ოღონდ კი დაენახა რაფაელის სურათი-დედანი. განსაკუთრებული ზრუნვა მხოლოდ ფორმაზე აიხსნება საზოგადოებრივი და პოლიტიკური გულგრილობით. ის ნაწარმოები, რომლის ავტორიც ზრუნავს მხოლოდ ფორმაზე, ყოველთვის გამოხატავს, ასე თუ ისე, როგორც ზემოთ ვამბობდი, ამ ავტორის უიმედო, უარყოფით განწყობილებას მის გარშემო არსებულ საზოგადოებასთან“[1].

მხატვრული ნაწარმოების ფორმის შესწავლა ნიშნავს მისი სახეების შესწავლას. ენა, კომპოზიცია და სხვა თავისთავად კი არ წარმოადგენენ სახეებს, არამედ სახეების შექმნის საშუალებები არიან. ამიტომ არის

[1] გ. პლეხანოვი, ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება, თბილისი, 1924 წ., გვ. 29.

შემცდარი ისეთი პრაქტიკა, რომლის დროსაც მკვლევარი ენობრივ-კომპოზიციურ ხერხების ანალიზით კმაყოფილდება, არ არკვევს იმას, თუ რა სახეები შექმნა მწერალმა ამ ხერხებით და გულუბრყვილოდ ეჩვენება, თითქოს მან ფორმის ანალიზი მოახდინა. არავითარი მნიშვნელობა აქვს, მაგალითად, ცალკეული სტროფების რიტმების განსხვავების გამოკვლევას, თუ ეს განსხვავება არ გამოვიყენეთ თვით ამ სტროფების განსხვავებული შინაარსის (განწყობილების, აზრის, იდეის) გამოსავლინებლად და ამ გზით მთლიანი ნაწარმოების შინაარსის გასაგებად.

რეაქციული ფორმალიზმი და ნატურალიზმი

ხელოვნება მასების მაორგანიზებელი და ცხოვრების გარდამქმნელი საშუალებაა. ამ სწორი შეხედულების წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ესთეტიკის წარმომადგენლები აყენებდნენ ეგრეთწოდებულ „წმინდა ხელოვნების“ თეორიას. მათი ლოზუნგი იყო „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. მისი მიმდევრები უარყოფდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობას, მის საზოგადოებრივ-აღმზრდელობითსა და მაორგანიზებელ მნიშვნელობას. ისინი ხელოვნებას მიზნად უსახავდნენ მხოლოდ „მშვენიერების“, „წმინდა სილამაზის“ სამსახურს, მომხიბლავი ფორმის შექმნას. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“,—ამბობდა ფრანგი მწერალი პოლ ვერლენი. მისი თანამემამულე ტეოფილ გოტიე უარყოფდა ლიტერატურის შემეცნებითს მნიშვნელობას: „პოეზია არა მარტო არაფერს ამტკიცებს, ის არც კი მოგვითხრობს რამესო“,— ამბობს ის. უარყოფდა რა მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის მნიშვნელობას და მის არსებობასაც კი, გოტიე პოეტს „სილამაზის“ სამსახურს უსახავდა მიზნად. სილამაზეს კი იგი მხოლოდ ფორმის სრულქმნაში ხედავდა. „ლექსის სილამაზე დამოკიდებულია მის მუსიკალობასა და რიტმზე“,— ამბობდა ის. ასეთი გაგებით, „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ნიშნავს ხელოვნების სამსახურს არა შინაარსის გამოხატვისა, არამედ მხოლოდ მაღალი ფორმის შექმნისათვის.

„წმინდა ხელოვნების“ და ლიტერატურის ზეკლასიურობის ქადაგება, მისი პარტიულობისა და საბრძოლო მნიშვნელობის უარყოფა ბურჟუაზიის „თეორეტიკოსთა“ მიერ სინამდვილეში მხოლოდ საშუალება იყო ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის, მისი პარტიულობის შესანიღბავად და დასამალავად. ასეთი „თეორიის“ ქადაგება გაბატონებული ბურჟუაზიული კლასის მწერლობისათვის საჭირო იყო იმიტომ, რომ დაჩაგრულ კლასებს არ მიექციათ ყურადღება ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე, როგორც კლასობრივი ბრძოლის ერთ-ერთ იარაღზე, და არ გამოე-

ყენებიათ ხელოვნება მჩაგვრელთა წინააღმდეგ საბრძოლველად. თვით ბურჟუაზია კი, როცა კლასობრივი ბრძოლის გაღვივება მისთვის ხელსაყრელი იყო, მუდამ აღიარებდა ლიტერატურისა და ხელოვნების მაორგანიზებელ მნიშვნელობას და კიდევ მიმართავდა მას, როგორც საბრძოლო საშუალებას.

რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის წარმომადგენლები: ბელინსკი, ნეკრასოვი, ჩერნიშევსკი, დობროლუბოვი და სხვები სამართლიანად ილაშქრებდნენ „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის წინააღმდეგ.

„აზრი რაღაც წმინდა, განყენებულ ხელოვნებაზე, რომელიც თავის საკუთარ სფეროში ცოცხლობს და ცხოვრების სხვა მხარეებთან საერთო არაფერი აქვს, განყენებული, მეოცნებე აზრია. ასეთი ხელოვნება არასდროს არ ყოფილა“,— წერდა იგი. მეორე ადგილზე ბელანსკი ნიღაბს ხდიდა, ააშკარაებდა ფორმალისტების ანტიხალხურობას: „ეს აზრი,— წერდა ბელინსკი ხელოვნების ფორმალისტური თეორიის შესახებ,— ნაშდეული გერმანული წარმოშობისაა; იგი შეიძლებოდა წარმოშობილიყო მხოლოდ მკვრეტელ, მოაზროვნე და მეოცნებე ხალხში და არასგზით არ შეიძლებოდა გაჩენილიყო პრაქტიკულ ხალხში, რომლის საზოგადოებრიობა ცხოველი მოღვაწეობის ასპარეზია ყოველთვის და თითოეულისათვის“. ბელინსკის შეჩედულებანი კიდევ უფრო განავითარა რევოლუციონერმა მწერალმა და მეცნიერმა ჩერნიშევსკიმ: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“— ეს ისეთი ახირებული აზრია ჩვენს დროში,— წერდა ჩერნიშევსკი,— როგორც „სიმდიდრე სიმდიდრისათვის“, „მეცნიერება მეცნიერებისათვის“ და სხვა მისთანანი. ყოველი ადამიანის საქმე უნდა ემსახურებოდეს ადამიანს, უამისოდ ის იქნება ცარიელი და უნაყოფო. სიმდიდრე იმისათვის არსებობს, რომ ადამიანმა ისარგებლოს იმით. მეცნიერება — იმისათვის, რომ იმით იხელმძღვანელოს ადამიანმა; ხელოვნებასაც უნდა ჰქონდეს რაიმე არსებითი სარგებლობა, და არა ემსახურებოდეს გამოუსადეგარ სიამოვნებასო... ხელოვნება ან, უკეთ რომ ვთქვათ, პოეზია (მხოლოდ, პოეზია, რადგან სხვა დარგში ძალიან ცოტა კეთდება ამ მხრივ) ავრცელებს მკითხველთა წრეებში აუცილებელ ცოდნას და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მისი საშუალებით ადვილდება მეცნიერულად გამომუშავებული ცნებების შეთვისება. აი რაშია პოეზიის უდიდესი მნიშვნელობა ცხოვრებისათვისო,— ამბობდა იგი. ასეთივე აზრი არის გამოთქმული მის ცნობილ დისერტაციაში, რომელსაც ეწოდება „ხელოვნებას ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“.

ჩერნიშევსკის ბრძოლას „წმინდა ხელოვნების“ წინააღმდეგ ქართულ კრიტიკაში გამოეხმაურა, სხვათა შორის, ნ. ნიკოლაძე. 1873 წ. გამოცემულ „კრებულში“ ის წერდა: „ხელოვნური მწერლობის დანიშნულება ისაში მდგომარეობს, რომ დაუხატოს მკითხველ საზოგადოებას ხალხის, საზოგადოების და კერძო პირის ნამდვილი მდგომარეობა, ხასიათი, საჭიროება, დაუხატოს ისე, რომ მკითხველი ამ მდგომარეობის, ხასიათის და საჭიროების ნამდვილ მდგომარეობებს და თვისებებს ხედავდეს, კარგსა და ავ მხარეს სცნობდეს და თან იმ მიზეზების გაგებაცა ჰქონდეს, რომელთაც ესენი დაუბადნია“. (ნ. სკანდელი, „ჩვენი მწერლობა“, „გლახის ნაამბობზე“).

ფორმალიზმისა და უიდეობის ქადაგება, როგორც აღვნიშნეთ, ნიღაბი იყო მუშათა მოძრაობით დაშინებულ, განწირულ და გზადაბნეულ კლასების წარმომადგენლებისა-

თვის. აპოლიტიზმის ქადაგებით ბურჟუაზიული კლასები ცდილობდნენ დაეშარცხებინათ რევოლუციური ხელოვნების დიდი მაორგანიზებელი მნიშვნელობა. გიორგი პლეხანოვი ნაღაბს ხდიდა ბურჟუაზიულ თეორეტიკოსთა კლასობრივ ბუნებას: „იყო დრო,— წერდა პლეხანოვი,— როცა უმაღლესი კლასები, რომელთათვისაც უმთავრესად არსებობს ხელოვნება „ცივილიზებულ“ საზოგადოებაში, მიისწრაფოდნენ წინ და მაშინ იდეურობა კი არ აშინებდა, არამედ პირიქით, იზიდავდა მათ. ახლა კი ეს კლასები, უკეთეს შემთხვევაში, სდგანან ერთ ადგილზე. ამიტომ იდეურობა მათ სრულებით არ სჭირდებათ...“ იგივე მიზეზი ასულდგმულებს ფორმალიზმსა და უიდეობას დღეანდელ კაპიტალისტურ ქვეყნებში. რუსეთის უახლეს ლიტერატურაში ფორმალისტური თეორიის განმაყოთარებელი იყო ვიქტორ შკლოვსკი. „ჩვეულებრივი კანონია,— ფორმა ქმნის თავისთავის შინაარსს“. — წერდა იგი. შკლოვსკი ლიტერატურის ისტორიული განვითარების პროცესს და ლიტერატურულ ნაწარმოებს იკვლევდა ფორმალისტური მეთოდით: ლიტერატურას თვლიდა თვითმყოფ კატეგორიად, შინაარსისაგან და სოციალურ გარემოსაგან დამოუკიდებლად. პოემა, ლექსი მისთვის იყო ბგერების შეხამება, სურათი — ფერადი საღებავების დაჯგუფება და სხვ. ლიტერატურის განვითარება შკლოვსკისათვის წარმოადგენდა მხოლოდ ფორმათა ცვლის პროცესს (ეს აზრი ჩან უკვე შეიცვალა შემდგომ ხანებში).

საბჭოთა ხელოვნებაში ფორმალიზმის, უიდეობის და აპოლიტიზმის სიმახინჯე მკვეთრად გამოვლინდა მ. ზოშჩენკოს, ანა ახმატოვას და სხვათა ნაწარმოებებში; იგი გამოვლინდა ანტიხალხურ მუსიკაში და განსაკუთრებით იმ კრიტიკოსთა შრომებში, რომელთა ავტორებიც საბჭოთა ხელოვნებისმცოდნეობაში ბურჟუაზიული კოსმოპოლიტიზმის გამტარებლები იყვნენ.

ფორმის გათიშვას შინაარსისაგან და მისი კვლევა-ძიების თვითმიზნად გადაქცევას არავითარი საერთო არ აქვს ლიტერატურის მეცნიერულ თეორიასთან. მარქსისტული კრიტიკა დიდ ყურადღებას აქცევს მხატვრული ლიტერატურის ფორმის თავისებურებათა შესწავლას, პოეტური მეტყველების ხერხების მეცნიერულად შესწავლას, მაგრამ ფორმას განიხილავს არა როგორც თვითმყოფადს, დამოუკიდებელ კატეგორიას, არამედ როგორც შინაარსის ფორმას.

თ ა ვ ი II

თემა, იდეა და მიზანდასახულობა

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი როგორც მისი განხილვის საფუძველი

ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვას ჩვენ ვაწარმოებთ ლიტერატურის თეორიის ყველა იმ საკითხის გათვალისწინების საფუძველზე, რაც ჩვენ შეგვისწავლია, ე. ი. ვითვალისწინებთ ყველა იმ საკითხს, რასაც უკვე საშუალო სკოლაში გავეცანით და აგრეთვე იმ საკითხებს, რასაც უკვე გაცნობილი ვართ ჩვენი კურსიდან. უფრო მეტიც. ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვის დროს ჩვენ ვიშველიებთ აგრეთვე ლიტერატურისმცოდნეობის დამხმარე და მოსაზღვრე დისციპლინებს. განსაკუთრებით ვითვალისწინებთ იმ საკითხებს, რასაც ჩვენი კურსის შესავალში გავეცანით: ასახვის თეორიას, მოძღვრებას ლიტერატურის პარტიულობის, ხალხურობის, ეროვნულობის შესახებ, ლიტერატურის სპეციფიკას, მოძღვრებას ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის შესახებ.

ზემოაღნიშნული საკითხების გათვალისწინების საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია განვიხილოთ მხატვრული ნაწარმოები, გამოვარკვიოთ რის შესახებ ლაპარაკობს მწერალი, რა აზრს გამოხატავს იგი ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ, რისკენ მოგვიწოდებს მწერალი მის მიერ ასახული შინაარსით და რა ხერხებს, რა საშუალებებს მიმართავს ის თავისი აზრის მხატვრული სახეებით გასაფორმებლად; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენ გავეცნობით მხატვრული ნაწარმოების თემას, იდეას, ავტორის მიზანდასახულობას და კომპოზიციას. უფრო ქვევით მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის საფუძველზე ჩვენ განვიხილავთ პოეტურ ენას, მხატვრულ მეთოდს, ლექსის თეორიას და სხვა საკითხებს. ყოველივე ეს მოგვცემს გარკვეულ გეზს, რის საფუძველზეც შეიძლება მოვახდინოთ ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვა. ამ მომენტში კი ჩვენ გავეცნობით მხოლოდ ისეთ საკითხებს, რითაც იწყება ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზი და რასაც მხატვრული ნაწარმოების განხილ-

ვის დროს უძთავრესი მნიშვნელობა აქვს. პირველ რიგში კი განვიხილავთ თემას, იდეას და ავტორის მიზანდასახულობას, ესე იგი მხატვრული ნაწარმოებების შინაარსს, რადგან იგი არის ხელოვნური ნაწარმოების განხილვის საფუძველი.

თემა

„ თემა“ ბერძნული სიტყვაა და პირდაპირი გაგებით ნიშნავს ფუძეს, დადებულს, საძირკველს. ლიტერატურული ნაწარმოების თემაც ის არის, რასაც ეყრდნობა იგი, რის შესახებაც მოგვითხრობს მწერალი, რაც გამოსახვის მთავარი საგანია. ლიტერატურული ნაწარმოების თემა არის ის, რის შესახებაც არის მასში უმთავრესად ლაპარაკი. „გლახის ნაამბობის“ თემა ბატონყმობაა. „განდეგილის“ ასკეტიზმი „ოთარაანთ ქვრივის“ — წოდებათა ურთიერთობა საქართველოში ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ. ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონის“ თემა არის ბახტრიონის ციხის აღება თუშ-ფშავ-ხევსურთა მიერ, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ თემა არის იმერეთის აზნაურების ცხოვრება ოთხმოცდაათიან წლებში, გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ თემა არის კაპიტალიზმის განვითარება საქართველოში. ამავე თემას აშუქებს ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუას“ თემა არის გლეხთა მოძრაობა საქართველოში პირველი რევოლუციის დროს. იმავე ავტორის „გვადი ბიგვას“ თემა არის კაპიტალისტური შეგნების დაძლევა ადამიანის ბუნებაში, გრ. აბაშიძის „ძლევის ქედის“ თემაა კავკასიის გმირული დაცვა მეორე სამამულო ომის დროს. მხატვრული ნაწარმოების თემა ცხოვრების ესა თუ ის მოვლენაა. იგი მართლაც არის საფუძველი ხელოვნებისათვის, რადგან ხელოვნების დანიშნულება სწორედ ჩვენი მრავალფეროვანი ცხოვრების გამოსახვაში მდგომარეობს.

მთავარი თემა და თემატიკა

ყოველი მოვლენა სხვა მოვლენებთან კავშირურთიერთობაში ვლინდება. რაც უფრო დიდია მხატვრულ ნაწარმოებში დაყენებული საკითხი, რაც უფრო რთული და ძნელი ასახსნელია იგი, იმდენად უფრო აუცილებელია ერთი მთავარი, საინტერესო მოვლენის სხვა მოვლენებთან კავშირურთიერთობაში ჩვენება, ურომლისოდაც შეუძლებელია რომელიმე ჩვენთვის საინტერესო მოვლენის ახსნა. ავიღოთ, მაგალითად,

ასეთი თემა — კაპიტალისტური შეგნების დაძლევა ადამიანის ბუნებაში. ამ თემაზეა, როგორც ვთქვით, დაწერილი „გვადი ბიგვა". ამ თემის (მოვლენის) ნათელსაყოფად ქიაჩელი გვიხატავს მისი რომანის მთავარი მოქმედი პირის გვადი ბიგვას ხასიათის სწრაფ განვითარებას და სწრაფ გარდატეხას მის დამოკიდებულებაში შრომისადმი და ახალი სოციალისტური წყობისადმი. მთავარი თემის (ადამიანის სოციალისტურად გარდაქმნის პროცესის) ასახვა შეუძლებელია იზოლირებულად, მის გამომწვევ მოვლენებისაგან გათიშულად. „გვადი ბიგვას" მთავარი თემის — ადამიანის გარდაქმნის — ჩვენების მიზნით ქიაჩელი გვიხატავს სხვა ადამიანთა სახეებს: არჩილ ფორიას, გოჩა სალანდიას, მარიამს, თვით გვადის ოჯახს (შვილებს), გვადის ბაზრობაზე წასვლის მარცხით დამთავრებას, გვადის სინანულს თავის საქციელის გამო, ფორიასთან კონფლიქტის გამწვავებას, ბავშვებისა და მარიამის გავლენას გვადიზე, გვადის მონაწილეობას კოლექტიურ მეურნეობაში, მის მოულოდნელ არჩევას სოცშეჯიბრების შემმოწმებელ კომისიაში, მასში რწმენის ჩანერგვას იმისადმი, რომ კოლმეურნეობა საუკეთესო მზრუნველია მისი ოჯახისთვის და უნარიც აქვს შეუქმნას თავის წევრებს (მათ შორის გვადის ოჯახს) ახალი, ბედნიერი ცხოვრება, კონფლიქტის კიდევ უფრო მეტად გამწვავებას ხალხის მტერ ფორიასთან და გვადის მიერ უკანასკნელის სიცოცხლის მოსპობას. ყოველივე აქ ჩამოთვლილი რომანის ცალკეული ეპიზოდების თემაა, ერთად კი —„გვადი ბიგვას" თემატიკაა. თ ე მ ა ტ ი კ ა ე წ ო დ ე ბ ა ი მ ქ ვ ე თ ე მ ე ბ ს, რ ა ს ა ც ა ვ ტ ო რ ი ა შ უ ქ ე ბ ს მ თ ა ვ ა რ ი თ ე მ ი ს გ ა მ ო ხ ა ტ ვ ი ს მ ი ზ ნ ი თ. „ბახტრიონის" მთავარი თემა თუშ-ფშავ-ხევსურთა მიერ ბახტრიონის ციხის აღება. საღამოს სურათი, სანათას გლოვა, მისი და კვირიას დიალოგი. ფშავ-ხევსურთა ლაშქრობის დიადი სურათი, ლაშარის ჯვარის წინასწარმეტყველება, ლაშქრის ღრეობის სურათი, კვირიას სიზმარი, ლელა ბაჩლელის გამოჩენა ლაშქარში, თუშების შეერთება ფშავ-ხევსურთა ლაშქართან, ბახტრიონის ციხის აღება, კვირიასა და ლელას დაღუპვის ამბავი, სახალხო გმირების ზეზვასი და ლუხუმის ბედი,— ყოველივე ეს „ბახტრიონის" თემატიკაა. ერთი მათგანი — ბახტრიონის ციხის აღება — პოემის მ თ ა ვ ა რ ი თ ე მ ა ა. დანარჩენი — ქვეთემებია, რომლებიც მთავარი თემის გაშუქებას ემსახურება. ლ. ქიაჩელს ან ვაჟას ზევით დასახელებულ ნაწარმოებებში რომ აესახათ მხოლოდ ერთი მოვლენა იზოლირებულად, მაშინ ძირითადი ამბავი — გვადის გარდაქმნა ან ბახტრიონის აღება — არ იქნებოდა ბუნებრივი, დამაჯერებელი.

თემის მრავალფეროვნება

ცხოვრების მრავალფეროვნება განსაზღვრავს თემის მრავალსახეობას. მწერალი განუწყვეტლივ იმყოფება ცხოვრებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილების გავლენის ქვეშ და გამოსახვის საგანიც ცხოვრების მოვლენათა შორის მრავალია. იმისდა მიხედვით თუ რა აინტერესებს მწერალს, მას შეუძლია თემისათვის უამრავი მასალა მიიღოს ცხოვრებისაგან. განსაკუთრებით მდიდარია თემატიკით საბჭოთა მწერლობა. მას შეუძლია ასახოს საბჭოთა ხალხების გმირული შრომა, ასახოს ჩვენი ხალხების მახლობელი და შორეული წარსული, გაითვალისწინოს მომავალი ცხოვრების პერსპექტივები ჩვენი სინამდვილის საფუძველზე და ასახოს იგი. შეუძლია დაგვიხატოს ძველი სამყაროს სისაძაგლე. დაგვიხატოს მეგობრობა, სიყვარული, ბუნების დაპყრობა ადამიანის მიერ და სხვა. მწერალს შეუძლია ასახოს რომელიმე საზოგადოებრივი ფენის, კლასის, მშრომელი ხალხის,— ერის ყოფა-ცხოვრება და მისწრაფება. მას შეუძლია აგრეთვე დაგვიხატოს სხვადასხვა ქვეყნის ადამიანთა ცხოვრება, შეუძლია ასახოს ცხოვრების მოვლენები. ცხოვრების მრავალფეროვანი მოვლენებიდან მწერალმა უნდა შეარჩიოს ისეთი, რომლის ასახვას მეტი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს, ე. ი. უნდა შეარჩიოს ისეთი თემა, რომელიც უფრო აქტუალურია. მაგრამ საკითხს წყვეტს არა მარტო თემის მართებულად შერჩევა, თემის აქტუალობა, არამედ მოვლენის სისწორით ასახვა, ასახვა მოწინავე საზოგადოებრივი იდეალის თვალსაზრისით.

საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობა, ეროვნული საკითხი XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თემა იყო. ამ თემას ასახავდა ნ. ბარათაშვილი („ბედი ქართლისა", „სუმბული და მწირი" და სხვა). ა. ჭავჭავაძე, ვ. ორბელიანი, გ. ორბელიანი, ი. ჭავჭავაძე. ა. წერეთელი და სხვა მწერლები. ასეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა პატრიოტულ თემატიკას XIX საუკუნეში უკრაინულ, სომხურ, პოლონურ და სხვა ხალხთა ლიტერატურაში, რომლებიც ეროვნულ ჩაგვრას განიცდიდნენ.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრიდან, განსაკუთრებით 40-იანი წლებიდან, საქართველოში რღვევას იწყებს ფეოდალური საზოგადოება, ვითარდება კაპიტალისტური ურთიერთობა, ცხოვრების სარბიელზე გამოდის ახალი კლასი — ბურჟუაზია. ეს საკითხი (მოვლენა) აქტუალურ საზოგადოებრივ თემად იქცა და მას მიეძღვნა მთელი რიგი თხზულებებისა ქართულ ლიტერატურაში: გ. ერისთავის კომედიები

(„ძუნწი“, „გაყრა“ და სხვა), ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, გ. წერეთლის „პირველი ხაბიჯი“. 90-იან წლებში განსაკუთრებით ჩქარდება ფეოდალური საზოგადოების რღვევის პროცესი, ახალი ურთიერთობა იწვევს მემამულეების, და განსაკუთრებით, შემოდგომის ახნაურების გაღატაკებას. ამ თემაზეა დაწერილი დ. კლდიაშვილის მოთხრობები („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ქამუშაძის გაჭირვება“, „სოლომონ მორბელაძე“, „დარისპანის გასაჭირი“ და სხვა).

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ღებულობს გლეხობის საკითხი, ბატონყმური ურთიერთობა, გლეხების მდგომარეობა ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ. ამ თემას აშუქებდნენ დ. ჭონქაძე, ი. ჭავჭავაძე. ე. ნინოშვილი და სხვა მწერლები. 90-იანი წლებიდან ვითარდება მუშათა მოძრაობა, მზადდება და შემდეგ იწყება პირველი რევოლუცია. ეს თემა გამოხმაურებას პოულობს ი. ევდოშვილის ლექსებში, ა. წერეთლის პოეზიაში („ხანჯალს“, „ოი ამას ვენაცვალე“, „რასაც ველოდი მოვესწარ“), ჭ. ლომთათიძის მოთხრობებში („სახრჩობელას წინაშე“, „პირველი მაისი“ და სხვა), ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუაში“ და სხვა მწერალთა მოთხრობებში.

ოქტომბრის რევოლუცია და მის შემდეგ შექმნილი საზოგადოებრივი ურთიერთობა, როგორც ქართული, ისე საბჭოთა კაეშირის ყველა ხალხთა ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს თემად გადაიქცა. საბჭოთა ქვეყნის განვითარების ყოველი ეტაპი ახალ-ახალი უმნიშვნელოვანესი საკითხებით ამდიდრებდა და ამდიდრებს სოციალისტურ ლიტერატურას. სამოქალაქო პერიოდის უმთავრესი თემა სამოქალაქო ომი იყო, აღდგენითი პერიოდის — სახალხო მეურნეობის აღდგენა. შემდეგში საბჭოთა ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს თემებად იქცნენ სახალხო მეურნეობის ინდუსტრიალიზაცია, სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაცია, სამამულო ომი. ომით დანგრეული სახალხო მეურნეობის აღდგენა, კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობა. ლიტერატურის თემატიკას ყოველთვის შეადგენენ პატრიოტიზმის, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა, ახალი ადამიანის პრობლემა, სიყვარული, ხალხთა ურთიერთობა და სხვ.

მხატვრული ნაწარმოების იდეა

ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენას, თემას მწერალი აშუქებს მისთვის საინტერესო აზრის გამოხატვის მიზნით. თვით თემა არის მასალა, ბიძგი და იმავე დროს საშუალება აზრის, იდეის გამოსახატავად.

მხატვრულ ნაწარმოებში, ძისი განხილვის თვალსაზრისით, მთავარი არის აზრი, იდეა. თვით სიტყვა იდეა მრავალგვარი შინაარსისაა, და იმისდა მიხედვით, თუ რა კონტექსტში ისმარება, ნიშნავს აზრს, ღმერთს, ფორმას, სახეს, ცნებას, წარმოდგენას და სხვ.

როდესაც ჩვენ მხატვრული ქმნილების, მხატვრული ნაწარმოების იდეაზე ვლაპარაკობთ, ამ ტერმინით გამოვხატავთ მის ძირითად აზრს. მხატვრული ნაწარმოების იდეა მისი მ თ ა ვ ა რ ი ა ზ რ ი ა. რა არის „გოგია უიშვილის“ მთავარი იდეა, ან ის ძირითადი აზრი, რაც ამ ნაწარმოებით გამოხატა ნინოშვილმა? ჩვენ შეგვიძლია გავითვალისწინოთ ამ ნაწარმოების თემატიკა, მოთხრობის ცალკეული ეპიზოდები, გოგიას ცხოვრება გადასახადის შეწერამდე, მისი თანდათან გაღატაკება და იმედის გაცრუება, მისი დარბევა ყაზახების მიერ, დაპატიმრება, საჯაროდ გაწკეპვლა და თვითმკვლელობა. უიშვილის ცხოვრების ამ ცალკეული ეპიზოდების ასახვა და ამ გზით მთელი მოთხრობის შექმნა იმისათვის დასჭირდა ნინოშვილს, რათა გამოხატოს ნაწარმოების მთავარი აზრი: გლეხობის მდგომარეობა აუტანელია, — ეს არის „გოგია უიშვილის“ მთავარი იდეა, მისი ძირითადი აზრი. ქართველი ხალხის უმაღლესი მიზანი ეროვნული თავისუფლებაა,— ეს არის ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილების“ მთავარი იდეა. სამშობლოს უმწიკვლო სიყვარულის მატარებელი მშრომელი ხალხია,— ამ იდეას გამოხატავს შ. არაგვისპირელის ეტიუდი „მიწაა“; ლ. ქიაჩელის მოთხრობის „ტარიელ გოლუას“ იდეა ასე შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ: პირველი რევოლუცია არ იყო საკმაოდ მომზადებული, მაგრამ მისი მამოძრავებელი ძალები მოწინავე სახალხო მიზნის მატარებლები იყვნენ და მისი საბოლოო გამარჯვება აუცილებელია. დაახლოებით ამავე იდეას გვიხატავს ჯ. ლომთათიძის „სახრჩობელას წინაშე“. ი. ჭავჭავაძის „განდეგილის“ იდეა ასეთია: ადამიანური ბუნების გადალახვა შეუძლებელია, თვით ადამიანი საზოგადოების წევრია, მან მიზნად უნდა დაისახოს ამქვეყნიური ცხოვრება და მისი გარდაქმნისათვის საზოგადოებასთან ერთად უნდა იბრძოლოს.

„მთავარი იდეის სიღრმეზე... არის დამოკიდებული რომანის მეტი ან ნაკლები მხატვრულობა“,— ამბობს ბელინსკი. მხატვრული ნაწარმოების მთავარი იდეა განსაზღვრავს მისი ეპიზოდების შინაარსს, მის კომპოზიციას, მთავარი იდეის საფუძველზე გვიხატავს მწერალი ნაწარმოების მოქმედ პირთა ხასიათებს, ადამიანთა ურთიერთობას; ძირითადი იდეა განსაზღვრავს და მის გამოვლინებას ემსახურება მხატვრული ნაწარმოების გაფორმების ყოველგვარი ხერხი. რაც უფრო

მდიდარია მხატვრული ნაწარმოების თემატიკა, რაც უფრო მეტ მოვლენას გვიხატავს მწერალი, ხშირად იმდენად უფრო ძნელი ხდება მთავარი იდეის გამორკვევა. მაგრამ მისი გამორკვევის გარეშე პოეტური ნაწარმოების მხატვრული ანალიზი შეუძლებელია, ან ისეთი ხასიათისაა, როგორც თვალახვეული სიარული. თუ არ ვიცით რა გამოხატა ან რას გვიხატავს (იდეა), ვერც მას შევაფასებთ, თუ რ ო გ ო რ გამოხატა. მართალია ფორმა გვეხმარება შინაარსის გაგებაში, შინაარსი ფორმაში გადადის დ თვით ფორმის საშუალებით გვიადვილდება შინაარსის გაგება, მაგრამ ფორმის თავისებურება მისი შინაარსით აიხსნება და ჩვენც იმდენად გვხიბლავს მწერლის ოსტატობა, მისი შინაარსი, რამდენადაც ჩვენ ვწვდებით მის სიდიადეს მასთან შეხამებული ფორმის საშუალებით. ძირითადი იდეის გამორკვევის გარეშე ჩვენთვის გაუგებარი რჩება მხატვრული ნაწარმოები. ჩვენ შეიძლება ვიგრძნოთ იგი, მაგრამ ვერ ავითვისოთ სისრულით, ვერ შევიცნოთ იგი, ვერ დავიჭიროთ ის მთავარი აზრი, რის განზოგადებასაც ემსახურება მხატვრული ნაწარმოების კონკრეტული შინაარსი.

ყოველივე ზემოაღნიშნული იმას გვიკარნახებს, რომ მხატვრული ნაწარმოების განხილვის მთავარი და აუცილებელი პირობაა მისი ძირითადი იდეის გამონახვა. ეს ყოველთვის ადვილი საქმე არ არის და მოითხოვს სერიოზულ დაკვირვებას. დიდი მხატვრული ნაწარმოები ხშირად, როგორც აღვნიშნეთ, მეტი სისრულით გვიხატავს ცხოვრებას, მდიდარია მისი თემატიკა, მრავალი მოვლენის ასახვა სჭირდება მთავარი იდეის ნათელსაყოფად. თემატიკის სიმდიდრესთან ერთად იზრდება მხატვრული ნაწარმოების იდეათა მრავალფეროვანება. ძნელი, მაგრამ ყოველთვის აუცილებელია ასეთ ნაწარმოებშიც მთავარი იდეის გამონახვა. ავიღოთ, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანი“, მისი თემატიკა მეტად მდიდარია და ამის პარალელურად მეტად მდიდარი და მრავალფეროვანია „ვეფხისტყაოსნის“ იდეათა სამყარო. დასახელებულ პოემაში რუსთაველი გვიხატავს მეგობრობას, სიყვარულს, გმირობას, ხალხთა სოლიდარობას, სიკეთის გამარჯვებას, პატრიოტიზმს და სხვა. დასახელებულ თემატიკას შორის თუ არ გამოვარკვიეთ მთავარი თემა, რომლის გაშუქებასაც მთელი პოემის თემატიკა ემსახურება, თუ არ გამოვარკვიეთ პოემის მთავარი თემის საფუძველზე ასახული ძირითადი იდეა, მისი მხატვრული ანალიზი საფუძველს მოკლებული იქნება, მკვლევარს არ ექნება გამოსაყალი წერტილი. ასეთი ანალიზით ვერ მივაღწევთ „ვეფხისტყაოსნის“ მეცნიერულ გაგებას. ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ „ვეფხისტყაოსანზე“ გაცილებით მცირე პოე-

ჰაა, პაგრაძ მისი თემატიკა და იდეათა საძყაროც მრავალფეროვანია. ამ პოემაში გამოხატულია შემდეგი მოვლენები:

ა) ადამიანის გმირულ სულის სიდიადე[1].

ბ) სტუმარ-მასპინძლობის — როგორც ხალხში განმტკიცებული ჩვეულების ძალა.

გ) შურისძიება როგორც მოძველებული და მახინჯი ჩვეულება.

დ) თემისა და პიროვნების ურთიერთობა.

ე) ხალხთა ურთიერთობა.

ყველა აქ დასმულ პრობლემაზე პასუხს აძლევს „სტუმარ-მასპინძელი". ყოველი მათგანი ისე მნიშვნელოვანია, რომ რომელ მათგანზეც არ უნდა გავამახვილოთ ჩვენი ყურადღება, არ ჩაგვეთვლება უხეშ შეცდომად, — ზოგჯერ, მაგალითად, თუ ჩვენ ადამიანის გმირული მორალის განმტკიცება გვაინტერესებს უფრო მეტად, შეიძლება იგი მივიჩნიოთ პოემის მთავარ თემად და იდეად, სხვა შემთხვევაში კიდევ სხვა. გოეთე უარს აცხადებდა განესაზღვრა „ფაუსტის" მთავარი იდეა: განსაზღვრა არ უნდა გავიგოთ, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში დასმულ და გადაწყვეტილი საკითხების მხოლოდ ერთ პრობლემაზე დაყვანა. ეს შეამცირებდა მის მნიშვნელობას, მეტად შეზღუდავდა ასახულ მოვლენათა სივრცესა და სიმდიდრეს. მაგრამ ასახულ მოვლენათა მთელი სიღრმით გაგება მოითხოვს მთავარი საკითხის (ძირითადი თემის) და ძირითადი იდეის გამონახვას. მხატვრული ნაწარმოები იდეურია და მთავარი იდეის საფუძველზეა გაშუქებული მისი ყველა დანარჩენი პრობლემა. მთავარი იდეის უარყოფა, განსაკუთრებით დიდ, მთელ რიგ მოვლენათა ამსახველ ნაწარმოებში, ნიშნავს უიდეობის ქადაგებას.

[1] ხალხურ გადმოცემაში, რომლითაც ვაჟამ ისარგებლა „სტუმარ-მასპინძლის" დაწერის დროს, მოთხრობილია ხევსური ზვიადაურის გმირული სიკვდილის ამბავი. გადმოცემის მიხედვით ზვიადაური შემთხვევით ჩაუვარდება ქისტებს ხელში (და არა ჯოყოლას მიწვევით, როგორც ვაჟას პოემაშია). ქისტებს ახალი მკვდარი ჰყავდათ, ხევსურებისაგან მოკლული. ჩვეულების მიხედვით შური უნდა ეძიათ, ზვიადაური უნდა დაეკლათ ხევსურისაგან მოკლულის საფლავზე. თვით მიცვალებული ქისტის „სული" მოითხოვდა ამას, რადგან ქისტების რწმენით თუ ზვიადაური შეშინდებოდა და ქედს მოიხრიდა მკვლელების წინაშე, იგი გახდებოდა საიქიოს მოკლული ქისტის მონა, მსახური. ზვიადაურმა გმირულად აიტანა წამება, ქედი არ მოიხარა ქისტების წინაშე და როდესაც მას უკვე უჩხვლეტდნენ სატევრებით, ზვიადაური მორჩილებისა და შიშის გამოხატვის ნაცვლად, უკანასკნელი ძალის დაკარგვამდე იძახოდა: „ძაღლ იყოს თქვენი მკვდრისადა". ხალხმა ამ თქმულებაში გამოხატა ზვიადაურის გმირობა. ვაჟამ კიდევ უფრო განავითარა იგი და გვიჩვენა ზვიადაურის გმირობის გარდამქმნელი გავლენა სხვა ადამიანებზე, კერძოდ, ზვიადაურის მოსისხლე ქისტებზე. მაგრამ ამით მაინც არ იზღუდება ამ პოემის თემატიკა.

ნიშნავს იმას, თითქოს მწერალს შეეძლოს წინასწარი გააზრების გარეშე შექმნას დიდი მხატვრული ნაწარმოები. მიუხედავად „სტუმარ-მასპინძლის“ ყველა ზევით ჩამოთვლილ პრობლემის (თემის) მნიშვნელობის», ჩვენ მაინც შეგვიძლია გამოვყოთ მთავარი თემა და პოემის მთავარი იდეა ვაჟას პატრიოტული, ეროვნულ-საზოგადოებრივი იდეალის, თვით პოემის შინაარსისა და მისი მხატვრული ხერხების შესწავლის საფუძველზე. პოემის მთავარი თემაა ხალხთა ურთიერთობა. პოემის მთავარი იდეა ასეთია: ზნეობრივი სიმაღლე ლახავს ეროვნული კარჩაკეტილობის ზღუდეებს და აკავშირებს სხვადასხვა ხალხებს. ამ მოსაზრებით მიუმატა ვაჟამ ხალხურ გადმოცემას ზვიადაურის გმირული სიკვდილის გაგრძელების ამბავი და ავტორის განსაკუთრებულ ყურადღებას ამ მომენტისადმი გვიხატავს აგრეთვე პოემის ეპილოგი, სადაც მოცემულია სურათი სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელ პოემის გმირთა საუკუნო მეგობრობისა სიკვდილის შემდეგ. ამ ეპილოგშია გამოხატული ვაჟას ესთეტიკური იდეალი. ამ პოემით ვაჟა გვეუბნება: ადამიანს აქვს მაღალი ზნეობრივი თვისებები. ამ თვისებებისადმი პატივისცემა ხალხებს აკავშირებს. ხალხთა კავშირს ხელს უწყობს ზოგიერთი ჩვეულება. მაგალითად, სტუმარ-მასპინძლობა, მაგრამ არსებობს ხალხთა გამთიშველი დახავსებული ტრადიციები (შურისძიება, რელიგიური ფანატიზმი და სხვა). ადამიანის ბუნებაში ამ ორ დაპირდაპირებულ ძალას შორის ბრძოლა წარმოებს. მათში მშვენიერი, იდეალური, ხალხთა სოლიდარობაა, მას აქვს ნიადაგი თვით საუკუნეებიდან ერთიმეორისადმი დაპირდაპირებულ მოქიშპე ტომების გულშიც. ეს იდეალი მაღალია, მშვენიერებაა და მისი მატარებელი ადამიანი ზნეობრივად მუდამ გამარჯვებულია. თუ იგი ბრძოლის განსაზღვრულ ეტაპზე მარცხდება, მომავალში მაინც საბოლოოდ გამარჯვებული გამოვა, — ეს არის „სტუმარ-მასპინძლის“ მთავარი იდეა.

ფადეევის რომანში „ახალგაზრდა გვარდია“, რომელიც სამამულო ომის შემდეგ დაიწერა, ასახულია ახალგაზრდობის პარტიზანული ბრძოლა დიდი სამამულო ომის დროს, მასში დახატულია ბოლშევიკების უფროსი თაობა, ახალი—კომკავშირული თაობა, სკოლა და ოჯახი, მეგობრობა და სიყვარული, რომანი ემსახურება მასში ასახულ ეპოქაში დასმულ ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ და საზოგადოებრივი ცხოვრების საკითხებს; მაგრამ ყოველივე ეს რომანის თემატიკაა, მისი მთავარი თემა კი მხოლოდ ერთი მათგანია. რომანის მთავარი თემა არის საბჭოთა ახალგაზრდობის ბრძოლა დიდი სამამულო ომის დროს. მისი მთავარი იდეა:—საბჭოთა ქვეყანამ კომუნისტური მორალის საფუძველზე აღზრდა პატრიოტიზმით

აღსავსე გმირული ახალი თაობა, რომელიც ყოველგვარ სიძნელეებს შეებრძოლება მისი მაღალი საზოგადოებრივი იდეალის გამარჯვებისათვის.

თემა და იდეა

მწერალი აკვირდება ცხოვრებას, მასში რომელიმე მოვლენა იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას, რადგან იგი ეხამება, ან ეწინააღმდეგება მწერლის მისწრაფებას, მის იდეალს. მწერალიც ცხოვრების მრავალ მოვლენათა შორის გამოსახვის საგნად ირჩევს ერთ-ერთ, მისთვის უფრო საინტერესო მოვლენას, მისი მოწონების, ან გაკიცხვის, მოსპობის, უარყოფის, განმტკიცების, ან გარდაქმნის მიზნით. როგორც ვხედავთ, თემის შერჩევის დროს მწერალს უკვე აქვს გარკვეული აზრი, გარკვეული იდეა გამოსახატავ მოვლენის შესახებ. თემის შერჩევაში უკვე ჩაქსოვილია მწერლის ტენდენცია, მისი იდეა. მაგრამ იდეა თემის შერჩევის მომენტში ჯერ კიდევ არ არის ხორცშესხმული, გაფორმებული, იგი ჯერ კიდევ ჩანასახის ფორმით იგრძნობა. ამიტომ თემა ჯერ კიდევ არ არის გარკვეული იდეა. თემასა და იდეას შორის არის კავშირიც და საზღვარიც. ერთი და იგივე თემა ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ერთ მთავარ იდეას ითავსებს, მაგრამ შეიძლება იგივე თემა იმავე მწერლის წარმოდგენაში სხვა იდეას დაუკავშირდეს სხვა დროს, სხვა პირობებში, სხვა ნაწარმოებით. მაგალითად, ავიღოთ თემა—კლასთა ბრძოლა. ამ თემაზე გალაქტიონ ტაბიძემ მისი შემოქმედების დასაწყისში დაწერა მთელი რიგი ლექსები („ბრძოლაში ვეძებ", „ქარიშხალს", „სასაფლაოზე" და სხვა), რომლებშიც კლასობრივი ბრძოლა მიიჩნია ცხოვრების გარდამქმნელ ძალად, ე. ი. კლასთა ბრძოლის თემაში მან ჩააქსოვა ბრძოლის იდეა: ამის შემდეგ იმავე რეაქციის პერიოდში დეკადენტურ-სიმბოლისტური სკოლის და საერთო დაცემულობის გავლენით იმავე თემას (კლასობრივ ბრძოლას) გამოეხმაურა ლექსში „ქრისტე" და თემის საფუძველზე განავითარა მისი ადრინდელი ლექსების შინაარსის საწინააღმდეგო იდეა: პაციფიზმი, კლასობრივი ზავი. საბჭოთა პერიოდში კი კლასობრივ ბრძოლას უძღვნა პოემა „პაციფიზმი", რომელშიც უკვე დასცინის პაციფიზმს და კლასთა ბრძოლის უარმყოფელთ. „პაციფიზმი" გამსჭვალულია კლასობრივი ბრძოლის იდეით და ამ იდეით არის გამსჭვალული ტაბიძის საბჭოთა პერიოდის მთელი შემოქმედება. ყოველგვარი თემა ტაბიძის საბჭოთა პერიოდის პოეზიაში კომუნიზმის გამარჯვებისათვის ბრძოლის იდეით არის განათებული. თუ შესაძლებელია, რომ ერთი და იგივე თემა ერთი და იმავე მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვა იდეას დაუკავშირდეს. მით უმეტეს გასაგებია,

რომ ერთი და იგივე თემა სხვადასხვა მწერლის შემოქმედებაში ხშირად სხვადასხვა იდეას უკავშირდება, სხვადასხვა აზრით შუქდება. ავიღოთ მაგალითად, თემა—დაპყრობითი ომი. ბურჟუაზიული მწერლის წარმოდგენაში ამ თემასთან დაკავშირებულია მისი (ომის) გაჩაღების, მისი გაღმერთების იდეა, მოწინავე საზოგადოებრივი მისწრაფების მქონე მწერლის ბუნებაში კი ამ თემასთან დაკავშირებულია ზიზღი მტაცებლური ომისადმი, ომთან და მის გამჩაღებლებთან ბრძოლის იდეა. თემისა და იდეის კავშირიც და სხვაობაც კარგად არის განსაზღვრული საბჭოთა ლიტერატურის ფუძემდებლის მაქსიმ გორკის მიერ, რომელიც ამბობს: „თემა—ეს არის იდეა, რომელიც ჩაისახა ავტორის გამოცდილებაში, რომელსაც უკარნახებს ცხოვრება, მაგრამ რომელიც არსებობს ჯერ კიდევ გაუფორმებლად მის შთაბეჭდილებათა არეში და, მოითხოვს რა ხორცის შესხმას სახეებით, აღაგზნებს მწერალს მისი გაფორმებისათვის სამუშაოდ“.

მხატვრული ნაწარმოების მიზანდასახულობა

ხელოვნება ცხოვრების გარდაქმნას ემსახურება. მხატვრულ ნაწარმოებებში ასახული მოვლენა არა მარტო იწვევს ჩვენში ძლიერ განცდებს, ასახული მოვლენის მოწონებას, ან უარყოფას, სიძულვილს ან სიყვარულს, ამასთან ერთად იგი მიზანს გვისახავს, მიმართულებას აძლევს ჩვენს მოქმედებას. მიზნისათვის ბრძოლა იმდენად უფრო აღმაფრთოვანებელია, რამდენადაც თვით მიზანი ნათელია, შეგნებულია ადამიანის მიერ. ცხოვრების გარდაქმნას, გამარჯვებას უზრუნველჰყოფს მხოლოდ მ ი ზ ნ ი ს ს ი ც ხ ა დ ე, დაჟინება მიზნის მიღწევის საქმეში, დიდი ენერგია და ხასიათის სიმტკიცე. დიადი ენერგია კი დიადი მიზნისათვის იბადება. ხელოვნების მიზანიც ნათელი უნდა იყოს. ნათელი უნდა იყოს ყოველი მხატვრული ნაწარმოების მიზანდასახულობა. მისი ნათელყოფა განსაკუთრებით ლიტერატურის მკვლევარს ევალება. პოეტური ნაწარმოების თემისა და იდეის ანალიზის განვითარება მიზანდასახულობამდე აუცილებელია, რადგან მხატვრულ ნაწარმოებში ავტორის ტენდენცია და მიზანი დაფარულია, იგი სახეებშია ჩაქსოვილი და ავტორი მას პირდაპირ არასოდეს არ ამბობს. მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის დროს აუცილებელია არა მარტო გამორკვევა თემისა და იდეის, არამედ იდეაში ჩაქსოვილი და მისგან გამომდინარე მიზანდასახულობაც. ავტორის მიზანდასახულობის გამორკვევა მხატვრული ნაწარმოების ტენდენციის გამოვლინების უმაღლესი ფორმაა.

ლიტერატურის ბევრი თეორეტიკოსი როგორც სხვა ქვეყნებში, ისე საბჭოთა კავშირშიც გატაცებული იყო მხატვრული ნაწარმოების

ფორმალური ანალიზით და იდეურ განხილვას არ აქცევდა საკმაო ყურადღებას. ამ „მემკვიდრეობის“ შედეგად მხატვრული ნაწარმოების მიზანი განხილვის გარეშე რჩება. ეს აბსტრაქტულად აცილებს მხატვრული ნაწარმოების ათვისების ხარისხს მკითხველის მიერ და ხელოვნების აღმზრდელობით მნიშვნელობას. ლიტერატურის თეორეტიკოსები იმ მოსაზრებით არ გამოჰყოფდნენ აგრეთვე მიზანდასახულობას, რომ მას გულისხმობდნენ იდეაში. თემა, იდეა და მიზანდასახულობა მართალია ერთმანეთშია ჩაქსოვილი (ამაზე უფრო მეტ ხანს ქვევით შეუჩერდებით), მაგრამ როგორც საჭიროა იდეის გამოყოფა თემისაგან უკანასკნელის ცხადყოფის მიზნით, ისევე საჭიროა მიზანდასახულობის გამოყოფა მხატვრული ნაწარმოების იდეისაგან. მიზანდასახულობა ისევე განსხვავდება მხატვრული ნაწარმოების იდეისაგან, როგორც იდეა განსხვავდება თემისაგან. ერთსა და იმავე იდეაში შეიძლება ავტორმაც და მკითხველმაც სხვადასხვა მიზანი ჩააქსოვოს.

მხატვრული ნაწარმოების განხილვის დროს თემისა და იდეის ანალიზთან ერთად, მათსავე საფუძველზე, უნდა გამოვარკვიოთ, თუ როგორია თვით ავტორის მიზანდასახულობა. რა მიზანს უსახავს მკითხველს ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები.

ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილების“ თემა არის ავტორის სამუშაო პროგრამა, იმის გამორკვევა, თუ რა საზოგადოებრივი იდეალი უნდა დაისახოს პოეტმა თავისი მოღვაწეობის მთავარ საგნად.[1] „მგზავრის წერილების“ იდეა იქნება: ჩვენი თავი ჩვენ უნდა გვეკუთნოდეს. ნაწარმოების მიზანდასახულობა—ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის იდეის გაღვივება. „განდეგილის“ თემა ასკეტიზმია, იდეა — ასკეტიზმი ადამიანის ბუნებისა და მიზნების საწინააღმდეგო მოვლენაა, მიზანდასახულობა — მოწოდება საზოგადოებრივი ცხოვრებისაკენ, პირადი, egoისტური და განუხორციელებელი მიზნების ნაცვლად, საზოგადოებრივი იდეალის სამსა-

[1] შეიძლება ამ ნაწარმოების თემად დაგვესახელებია „ი. ჭავჭავაძის მოგზაურობა“, ე. ი. თემის განსაზღვრის დროს გამოგვეყენებინა თვითონ ნაწარმოების სათაური. ხშირად მხატვრული ნაწარმოების თემის განსაზღვრისათვის სათაურს დიდი მნიშვნელობა აქვს. თემა ხშირად სათაურის სახით გვეძლევა ავტორის მიერ, მაგ., „ბედი ქართლისა“. (ნ. ბარათაშვილის), „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით?“ (ი. ჭავჭავაძის), „მამა და შვილი“ (ლ. ქიაჩელის) და სხვ. მაგრამ რამდენადაც ჩვენ ვარკვევთ ხელოვნური ნაწარმოების იდეას, საჭიროა და უფრო ადვილიც ხდება თემის დაზუსტება. მოგზაურობასთან დაკავშირებით მწერალს მრავალგვარი საკითხი შეუძლია დააყენოს. მაგ., რადიშჩევმა მოგზაურობა გამოიყენა სოციალური საკითხის დასაყენებლად. ი. ჭავჭავაძემ კი—მოგზაურობის აღწერა ეროვნული საკითხის დასაყენებლად გამოიყენა. ამიტომ სჯობია თემის უფრო ზუსტად განსაზღვრა.

ხურისაკენ. ბარათაშვილის „სული ობოლის“ თემა არის პიროვნება და საზოგადოება (რა მდგომარეობაში ვარდება ადამიანის პიროვნება, რომელიც სულიერად წყდება საზოგადოებას); იდეა — სულით ობლობა, საზოგადოებისაგან მოწყვეტა ადამიანის პიროვნებისათვის უდიდესი უბედურებაა, მიზანდასახულობა—მოწოდება საზოგადოებრივი ცხოვრებისაკენ.

ირაკლი აბაშიძის ერთ-ერთ პატრიოტულ ლექსს, რომელიც საკმაოდ ცნობილია, სათაურად აქვს „რა დაგვაიწყებს?“ ეს სათაური პირდაპირ გამოხატავს ლექსის იდეას. დასახელებული ლექსის თემა არის თურქებისაგან მიტაცებული სამხრეთ საქართველო. მის იდეაა — მტრისაგან მიტაცებული საქართველოს მიწა-წყალი დაუვიწყარია ყველა ქართველისათვის, ქართველი ხალხი არასოდეს არ დაივიწყებს თავის მიწა-წყალს. ამ იდეიდან გამომდინარეობს ლექსის მიზანდასახულობა — მკითხველებში ეროვნული კულტურით სიამაყის გრძნობის გაღვივება.

თემა, იდეა და მიზანდასახულობა

ზოგიერთ ნაწარმოებში გარკვევით ვლინდება ერთი ძირითადი თემა, ერთი იდეა და მთავარი მიზანდასახულობა. მაგალითად, „ბახტრიონის“ ძირითადი თემა თუშ-ფშავ-ხევსურთა მიერ ბახტრიონის ციხის აღებაა. პოემის მთავარი იდეა შეიძლება ასე გამოვხატოთ: სამშობლოს კეთილდღეობა და მისთვის თავდადება — ადამიანის უმაღლესი მოვალეობაა. პოემის ძთავარი მიზანდასახულობაა ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლისაკენ მოწოდება. მაგრამ, როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, ზოგიერთ ნაწარმოებში ძნელია ძირითადი თემის გამონახვა. თემატიკის მრავალფეროვანების საფუძველზე ჩვენ ხშირად ვღებულობთ პოემაში გამოხატულ იდეებისა და მიზანდასახულობის მრავალფეროვანებას. ასეთ მდგომარეობას ვაწყდებით „ვეფხისტყაოსნის“ და მთელ რიგ სხვა დიდ ნაწარმოებთა განხილვის დროს. ავიღოთ, მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას პოემა „ალუდა ქეთელაური“. ამ პოემაში ავტორის ყურადღება მთელ რიგ საკითხებისადმი არის გამახვილებული, მიუხედავად იმისა, რომ წამყვანი უთუოდ მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანია. პოემის თემატიკაში დიდ ყურადღებას იქცევს ხალხთა ურთიერთობის საკითხი, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა, ადამიანის ზნეობრივი გარდაქმნის მნიშვნელობა და სხვ.

თუ როგორ იცვლება თემატიკის შესაბამისად იდეა და მიზანდასახულობა, ამის ნათელ სურათს გვაძლევს ქვემომოყვანილი შეფარდება:

თემატიკა	თემის საფუძველზე მოცემული იდეა	მიზანდასახულობა
ა ხალხთა ურთიერთობა.	ა ზნეობრივად ამაღლებულ ადამიანისათვის მიუღებელია ერთა მძულვარება.	ა ერთა შორის ხალხთა სოლიდარობის გრძნობის გაღვივება.
ბ პიროვება და საზოგადოება.	ბ საზოგადოების ზოგიერთი მოძველებული ჩვეულება ხელს უშლის პიროვნების ზნეობრივ ამაღლებას, აფერხებს ცხოვრების განვითარებას.	ბ პიროვნების როლის შეუფასებლობასთან ბრძოლა.
გ ადამიანის ზნეობრივი გარდაქმნა.	გ მაღალზნეობრივი იდეალი ყოველგვარი დაბრკოლების გადამლახავი ძალაა.	გ მოწოდება მაღალადამიანურ ზნეობის გამტკიცებისაკენ.

ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზის დროს ზოგჯერ ძნელი ხდება ძირითადი თემისა და უკანასკნელის საფუძველზე მხატვრული ნაწარმოების მთავარი იდეისა და მიზანდასახულების გამორკვევა. მაგალითად „ალუდა ქეთელაურში“ ზევით წარმოდგენილ თემატიკიდან ძნელი ხდება ერთ-ერთი მათგანის გამოყოფა. ამიტომ არ ჩაითვლება შეცდომად იმის თქმა, რომ „ალუდა ქეთელაურის“ ძირითადი თემა თემი და პიროვნებაა, არც იმისა, რომ ამავე ნაწარმოების ძირითად თემად ხალხთა ურთიერთობა იქნეს მიჩნეული. სამაგიეროდ იმაეე ავტორის პოემაში „სტუმარ-მასპინძელში“ აშკარად ვლინდება ერთი თემის — ხალხთა ურთიერთობის წამყვანი მნიშვნელობა და თემატიკის დანარჩენი ელემენტების დამხმარე ხასიათი:

ღამის წყვდიადში მთის ვიწრო ბილიკზე ერთმანეთს ხვდება ორი მონადირე: ქისტი ჯოყოლა და ხევსური ზვიადაური. ისინი ერთმანეთს არ იცნობენ, მაგრამ ზვიადაურის სახელი ქისტეთში განთქმულია, მას მრავალა ქისტის სისხლი მართებს. საკმარისია ჯოყოლასგან ზვიადაურის ვინაობის გამოცნობა, რომ იგი ზვიადაურს სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შეებრძოლოს შურის საძიებლად. ზვიადაური თავიდანვე ითვალისწინებს ამ სახიფათო ურთიერთობას და იარაღის მომარჯვებით ემზადება უცნობის შესახვედრად. ჯოყოლა მას პირადად ვერ იცნობს, ზვიადაურიც თავის ვინაობას მალავს და თავის თავს ნუნუას უწოდებს:

„ — ნუნუა მქეიან ძმისასა, გადმოხვეწილი ჰიელით, —
იცრუა ზვიადაურმა, თვისი სახელი დამალა.
რა ქნას? მის სახელს იცნობენ, ქისტებს ბევრს სისხლი აქალა;
ბევრს ქისტსა მოჰკრა მარჯვენა, უდროდ საფლავში ჩალალა".

ამ ეპიზოდით ავტორი პოემის დასაწყისიდანვე ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას ჯოყოლასა და ზვიადაურის ურთიერთობაზე, ხალხთა ურთიერთობაზე. სიუჟეტის შემდგომი განვითარება და პოემაში შემოტანილი ყველა სხვა თემატიკური ელემენტი კომპოზიციური მნიშვნელობისაა. ყველა მათგანი პოემის ძირითად თემას — ხალხთა ურთიერთობას უკავშირდება და ამ ძირითადი თემის გაშუქებას ემსახურება, მაგალითად, ხალხთა ურთიერთობა ორ საწინააღმდეგო ფორმას ღებულობს: მტრულსა და მეგობრულს. არიან მოვლენები, რომლებიც ხელს უწყობენ ხალხთა მეგობრობას. „სტუმარ მასპინძლის" თემატიკიდან ასეთია, მაგალითად, სტუმარ-მასპინძლობა, გმირული მორალი, სიყვარული და სხვ. სტუმარ-მასპინძლობის ჩვეულება აკავშირებს და ამეგობრებს სხვადასხვა ხალხებს. ვაჟკაცობას, გმირობას ყველა ხალხები პატივს სცემენ. გმირული ხასიათის შქონე ადამიანი ყველა პატივსაცემია, რომელ ტომს ან ეროვნებასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს. სამაგიეროდ ზოგიერთი მოვლენა ხელს უშლის ხალხთა მეგობრობას და, პირიქით, ხალხთა შორის მტრული ურთიერთობის განმტკიცებას ემსახურება. „სტუმარ-მასპინძლის" თემატიკიდან ასეთია, მაგალითად, შურისძიების მავნე ჩვეულება, რელიგიური ფანატიზმი და სხვა. ყველა ეს პრობლემა იმდენად არის პოემაში დაყენებული, რამდენადაც ისინი ეხმარებიან ძირითადი პრობლემის — ხალხთა ურთიერთობის გაშუქებას; ამაღე ფუნქციას ასრულებს პოემაში ასახული თემისა და პიროვნების ურთიერთობის პრობლემა. ამ ურთიერთობის ჩვენებასაც პოემაში კომპოზიციური მნიშვნელობა აქვს. თემი დახასიათებული ტრადიციის მატარებელია. იგი სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიციაზე მაღლა შურისძიების ტრადიციას აყენებს. პიროვნება კი, ჯოყოლას სახით, გარკვეულ პირობებში უპირატესობას აძლევს სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიციის დაცვას, ხოლო აღაზას სახით გადალახავს ყოველგვარ რელიგიური და ოჯახური ტრადიციის ზღუდეებს და ქრისტიანი ხევსური ზვიადაურისადმი ამაღლებული სიყვარულის გრძნობით იმსჭვალება. „სტუმარ-მასპინძელში" სიუჟეტის განვითარების დროს ძირითად თემასთან დაკავშირებით შემდეგი სახით წარმოიშობიან ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ხალხთა მეგობრობის მოწინააღმდეგე და ხელის შემწყობი მოტივები (რომელთა უმეტესობის საფუძველზე ცნობიერებაში იქმნება პოემის თემატიკა):

შურისძიების (სისხლის აღების) ტრადიცია ავალებს ჯოყოლას, რომ ზვიადაურს შეხვედრისთანავე შეებრძოლოს. შურისძიების ტრადიცია არის ცენტრალური მოტივი, რომელიც ფიზიკურად ამარცხებს პოემის ხალხთა მეგობრობის იდეალის განმასახიერებელ გმირებს. იმის გამო, რომ ჯოყოლამ ზვიადაური ვერ იცნო და უკანასკნელმა კი თავის სახელი დამალა, ამ ორი მოქიშპე ტომის ურთიერთობის განმსაზღვრელად გვევლინება ისეთი მოტივი, რომელიც ხელს უწყობს მათ მეგობრობას: მოსისხლეთა ნაცვლად ისინი ერთმანეთს ხვდებიან როგორც მონადირენი. პროფესიის ერთობა ხელს უწყობს მათ დაახლოებას. მონადირეთა საუკუნოებრივი ტრადიცია ავალებს ჯოყოლას შესთავაზოს ზვიადაურს მისი ნანადირევის ნახევარი, სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიცია კი — შინ მიიპატიჟოს ღამის გასათევად გზადაბნეული უცნობი. ამავე ტრადიციის ძალით ეგებება ხალხით უცნო სტუმარს აღაზა ზვიადაურის ჯოყოლას ოჯახში მისვლის დროს.

სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიციის საფუძველზე ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის

წარმოშობის მომხიბლავ სურათს გვიხატავს ზვიადაურის ჯოყოლას ოჯახში შესვლის ეპიზოდი.

„— აი სტუმარი მოგგვარე ღვთის წყალობაა ჩვენზედა! როგორც დაგვხვდები, დიაცო, ეხლა ჰკიდია შენზედა. ქალმა სალამი მიართო: — სტუმარო, მოხვედ მშვიდობით! — შენდაც მშვიდობა, გაცოცხლოს თავის ქმრითა და წილობით! სტუმარს აბჯარი წაუღო, მიიპატიჟეს შინაო: ქალი მისდევდა უკანა, ჯოყოლა მიდის წინაო; თან მისდევს ზვიადაური, ძმობილი გაიჩინაო“.

სანამ ზვიადაურის კინაობა გაურკვეველია, ხალხთა მეგობრობის იდეალის ზეამწ წინ არაფერი ეღობება, მაგრამ ზვიადაურის შესვლისთანავე ჯოყოლას ოჯახში იქ სტუმრად მყოფმა მოხუცმა ქისტმა იცნო ხევსური. მოხუციც ცდილობს სტუმარ-მასპინძლობის ჩვევის შესრულებას: იგი ფეხზე დგება, მაგრამ იგი თრთის შურისძიების სურვილით და ამ მიზნით ზვიადაურის მოსელის ამბავს სოფელს ატყობინებს. იყრება თემი და ღამით თავს ესხმება ზვიადაურს შურის-საძიებლად. ჯოყოლა სტუმარს იცავს და მის შეურაცხმყოფელ მუსას ჰკლავს. ამ ეპიზოდში ერთმანეთს უპირისპირდება თემი და პიროვნება. თემი შურისძიების ტრადიციას იცავს, პიროვნება ჯოყოლას სახით კი. თუმცა არ უარყოფს შურისძიებას, მაგრამ პირველ რიგში სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიციას იცავს. თემისა და პიროვნების დაპირისპირება ამ შემთხვევაში იმდენად არის გაშოყვნებული რამდენადაც მისი სახით შუქდება პოემის ძირითადი თემის — ხალხთა ურთიერთობის პრობლემა. ამ დაპირისპირებით თემის ამხედრებათ ჯოყოლას წინააღმდეგ ჩვენ ვეცნობით იმ მიზეზთაგანს, რაც ხელს უშლის ხალხთა მეგობრობას. ასეთიეე დამხმარე მნიშვნელობა აქვს ზემოაღნიშნულ პოემაში გმირობას და ყველა თემატიკურ ელემენტს. გმირი ყველა ხალხისათვის სათაყვანებელია. ზვიადაურის გმირობაც ხელს უწყობს ხალხთა მეგობრობას. ამ გმირობამ მოხიბლა აღაზა და მით იხიბლებიან შურისმაძიებელი ქისტებიც. რაკი ზვიადაური არ დრკება ხმლის ყელში გაყრით და მიცკალებულს არ ეწირება, ქისტებს მისი გვამის აკუწვა უნდათ.

„მაგრამ ვერ ბედვენ, რცხვენიათ: „ცოდვაა!“—ყველა ფიქრობდა. ხალხის გული და გონება სასინაანულოდ მიჰქროდა სთქვეს როცა სახლში გაბრუნდნენ, თავ-თავჭვე ჩამოდიოდნენ: „ხომ მაგას არ მოვუკლავდით მტრებს, ავს რომ არ სჩადიოდნენ? კარგი ვაჟკაცი ყოფილა, ყველა უფასოა ჰფიცავდა...

ეს სინანული ააშკარავებს, რომ თუმცა ხალხთა მეგობრობის იდეალის მატარებელი გმირები ჯოყოლა და აღაზა ფიზიკურად დამარცხდნენ, მაგრამ მორალურად მათმა მეგობრობის იდეალმა გაიმარჯვა. რომ ავტორს პირადად აინტერესებს სწორედ ხალხთა მეგობრობის იდეალის გამარჯვება, რომ პოემის მთავარი თემა ხალხთა ურთიერთობაა. ამას ადასტურებს პოემის ფინალიც, — მისი ეპილოგი, სადაც აღწერილია ჯოყოლას და ზვიადაურის მეგობრობის მომხიბლავი სურათი მათი დაღუპვის შემდეგ. ამრიგად ეპოა „სტუმარ-მასპინძელი“ იწყება ხალხთა ურთიერთობით, ვითარდება ამ ძირითადი თემის ფონზე და მთავრდება ხალხთა მეგობრობის ბრწყინვალე რომანტიკული სურათით. მიუხედავად ამისა, თემატიკის მრავალფეროვანობა პოემაში მაინც აძნელებს ძირითად

თემის ძიებას და შეცნობით პოემის ძირითად პრობლემად იქცა და პიროვნების ორიენტირებას იდეალისწინებეს.

ხშირად ერთ ნაწარმოებში სხვადასხვა უღრესად აქტუალური თემა გეხვდება, როგორც, მაგალითად, „ალუდა ქეთელაურში". ზოგჯერ ერთსა და იმავე თემას ეხება ერთი და იგივე მწერალი სხვადასხვა ნაწარმოებში, მაგრამ ერთ-ერთ მათგანში იგი ძირითადი თემაა, დანარჩენში შეიძლება თემატიკის შემადგენელი ნაწილი იყოს. ერთსა და იმავე თემას ეხებიან ავრეთვე სხვადასხვა მწერლებიც. განვიხილოთ ამ თვალსაზრისით ი. ჭავჭავაძის, მ. გორკისა და ლ. ქიაჩელის ზოგიერთი ნაწარმოები.

ი. ჭავჭავაძის ბევრი ნაწარმოების თემატიკას შეადგენს შრომის სიდიადე. ამ საკითხს ეხება იგი „მგზავრის წერილებში" (დღისა და ღამის შედარება, თერგისა და მყინვარის შედარება), „ოთარაანთ ქვრივში", „კაცია-ადამიანში" და სხვა ნაწარმოებებში, მაგრამ ეს საკითხი ძირითად თემად გვევლინება მხოლოდ „კაცია-ადამიანში". შრომა „ადამიანის არსებობის გარდაუვალი ბუნებრივი პირობაა" — ამბობს მარქსი („კაპიტალი", გვ. 125). „ჯერ შრომა და მასთან ერთად და მის გვერდით დანაწევრებული მეტყველება, აი ორი არსებითი სტიმული, რომელთა ზეგავლენითაც მაიმუნის ტვინს შეეძლო გადაქცეულიყო ადამიანის ტვინად"... — ამბობს ფ. ენგელსი. შრომამ გამოიყვანა ადამიანი პირუტყვული მდგომარეობიდან. შრომამ გახადა იგი ადამიანად, მოაზროვნედ. ლუარსაბი არ არის ადამიანი, რადგანაც ის არ შრომობს. პარაზიტული ცხოვრების შედეგად მისი აზროვნება ჩლუნგია და ფიზიკური გადაშენების გზაზე დამდგარა. მოთხრობის იდეა ასეთია: — ვინც არ შრომობს, ის არ არის კაცი, არ არის ადამიანი. ავტორის მიზანდასახულობაა მოწოდება ადამიანური ცხოვრებისაკენ (მოწოდება შრომისაკენ).

„კაცია-ადამიანი" 1859 — 1863 წლებშია დაწერილი, მაშინ, როდესაც ბატონყმური ურთიერთობა არსებობდა და მემამულეებს პარაზიტული ცხოვრების საშუალება ჰქონდათ, რაც მათ გადაგვარების გზაზე აყენებდა. მ. გორკი კი იმავე შრომის საკითხს კაპიტალისტური საზოგადოების მახინჯი ცხოვრების ჩვენების გზით გამოხატავს. ეს თემა გორკის აზროვნებაში ცხრაასიანი წლების დასაწყისში იყო მომწიფებული. იმ ხანებში მან ტოლსტოის უამბო ერთი ვაჭრის ოჯახის გადაგვარების ისტორია. ამ თემით ლ. ტოლსტოი მეტად დაინტერესებულა. „არტამონოვების საქმე" გორკიმ ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ დაწერა (1925 წ. გამოაქვეყნა), მასში ერთი ვაჭრის ოჯახის სამი თაობის ცხოვრების მოთხრობით გორკიმ დაგვიხატა რუსეთის ბურჟუაზიის გადაშენების პროცესი. ამ ნაწარმოების თემატიკა მრავალფეროვანია და ვრცელია მისი იდეური სამყარო,

მაგრამ შრომის საკითხი მაინც რომანის მთავარი თემაა. ამიტომ ზემოაღნიშნული ნაწარმოების იდეაც და მიზანდასახულობაც „არტამონოვების საქმის“ ძირითადი თემის საფუძველზე უნდა განვიხილოთ. „კაცია-ადამიანის“ მსგავსად, გორკის დასახელებული რომანის იდეაც ასეთია: პარაზიტული ცხოვრების საშუალებით ადამიანი კარგავს ადამიანურ ბუნებას (აღარ არის კაცი, აღარ არის ადამიანი, ამ სიტყვის მაღალი მნიშვნელობით). საინტერესოა თვით გორკის აზრი მისი ნაწარმოების მნიშვნელობის შესახებ: „მე რომ კრიტიკოსი ვყოფილიყავი და დამეწერა წიგნი მაქსიმ გორკის შესახებ, მე მაშინ ვიტყოდი, რომ ძალა, რომელმაც გორკი შექმნა იმად, რაც ის არის, როგორც კი ჩვენს წინაშე დგას... მდგომარეობს იმაში, რომ მან, პირველად რუსულ ლიტერატურაში და, შეიძლება პირველად ცხოვრებაში, პირადად გაიგო ასეთი უდიდესი მნიშვნელობა შრომისა, რომელიც ჰქმნის ყოველივე საგანძურს, ყოველივე მშვენიერს, ყოველივე დიადს ამ ქვეყანაზე“. „არტამონოვების საქმე“--ი ს ა ქ მ ე, ა ნ ს ა ქ მ ი ს ა დ მ ი დ ა მ ო კ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ა განსაზღვრავს ადამიანობას.

არტამონოვები ხელს იღებენ შრომაზე, მიმართავენ ექსპლოატაციას და იწყებენ პარაზიტულ ცხოვრებას, ამიტომ ისინი კარგავენ ადამიანურ ბუნებას, მახინჯდებიან სულიერად და ფიზიკურად და გადაშენების გზაზე დგებიან. რომანის ძირითადი იდეა ასეთია: — ექსპლოატატორული, მუქთახორა კლასი, კაპიტალისტური სამყარო განწირულია. ავტორის მიზანდასახულობაა მოწოდება სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობისაკენ, „შრომის სუფევისაკენ“. შრომის სიდიადის ჩვენება საბჭოთა ლიტერატურის უმთავრესი თემაა, რადგანაც სოციალისტური ურთიერთობა მას ხდის ღ ი რ ს ე ბ ი ს ს ა ქ მ ე დ, დ ი დ ე ბ ი ს ს ა ქ მ ე დ, ს ი ნ ა მ ა ც ი ს ა და გ მ ი რ ო ბ ი ს ს ა ქ მ ე დ. სოციალისტურ შრომაში ჩაბმამ აამაღლა ჭიაჩელის რომანის მთავარი გმირის გვადი ბიგვას ღირსება. სოციალისტური საზოგადოების მტერთან არჩილ ფორიასთან სამკვდრო-სასიცოცხლო შებრძოლების დროს გვადიმ მისთვის უჩვეულო სიმამაცე და გმირობა გამოიჩინა. ამით მან იხსნა პირადი სიცოცხლეც და საზოგადოებრივი ქონებაც.

ავტორის იდეა და თვით მხატვრული ნაწარმოებისაგან გამომდინარე (ობიექტური) იდეა

პოეტის მიერ შექმნილ სახე, მხატვრული ნაწარმოები, ჩვეულებრივ, ავტორის აზრის, მისი იდეისა და მიზანდასახულობის გამომხატ-

ველია. მხატვრული ნაწარმოების ყოველგვარ კომპოზიციური დეტალი, გმირის ხასიათის, მოქმედების განვითარების თავისებურება სინამდვილის ავტორისეულ გაგებისა და მიზანდასახულობის გამოხატვას ემსახურება. ავიღოთ, მაგალითად, ვაჟას პოემა „ბახტრიონი“. ვაჟას მიზანი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეის გაღვივებაა, პოემის ყოველი ეპიზოდი ამის გამოხატვას ემსახურება. ასეთია მაგალითად, მისი უკანასკნელი ეპიზოდი, მასში ლუხუმის ბედზეა ლაპარაკი. მძიმედ დაჭრილი ლუხუმი, რომელიც ყველას დაღუპული გონია, სიკვდილს გადურჩა, ძალას იკრებს და მალე ეღირსება საყვარელ გმირს

„ლაშარის გორზე შადგომა“.

ლუხუმი სიმბოლოა საქართველოსი, რომელიც ზოგიერთ სულმოკლეებს დაღუპულად ეჩვენებოდა და რომლის შესახებაც ხალხის რწმენა კი აკაკის ენით ღაღადებდა:

„არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს
და ისევე გაიღვიძებს...“

„ბახტრიონის“ უკანასკნელი ეპიზოდიც საქართველოს მომავლის რწმენის გამომხატველია. ასეთი რწმენის ჩანერგვას მკითხველებში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლისათვის აღფრთოვანების მიზნით უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ეს ეპიზოდიც, მაშასადამე, პოემის მთავარ იდეასა და ავტორის მიზანდასახულობას ემსახურება. როგორც მთელი პოემა, რომელშიც აღწერილია ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლის გამარჯვებით დაგვირგვინება, ისე პოემის ეს ეპიზოდიც ნათლად გამოხატავს ვაჟას პატრიოტულ მიზანდასახულობას, მის რწმენას სამშობლოს მომავლისადმი და თვით მხატვრული ნაწარმოებიც იმავე მიზნითა და გრძნობით აღაფრთოვანებს მკითხველს. რა გრძნობაც, აზრიც, მიზანიც ვაჟას აქვს, მასვე იწვევს მკითხველში მისი მხატვრული ნაწარძოები. ამის საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ რა აზრის არის ვაჟა საქართველოს მომავალზე და როგორ ეხატებათ „ბახტრიონის“ მკითხველებს, თვით ვაჟას დაკვირვებით, საქართველოს მომავალი:

„როგორ გგონიათ? არ მაქვს მე წარმოდგენილი მომავალი ჩემის ქვეყნის ბრწყინვალედ?— კითხულობს პოეტი და იქვე პასუხობს:— ნუთუ ეს არა ჩანს ჩემი ნაწერებიდან? რომ ეს არ მწამდეს, თქვენ გგონიათ მე კალამს ავიღებდი ხელში?! ურწმუნოთა შრომა ამაოა. შეუძლებელიც, მგონია... ნუთუ ჩემი ნაწერები ამ მომავალს ჩვენს ყოფაცხოვრებაზე, ჩვენს ბედზე არას ამბობენ? ვერაფერი პოეტი ვყოფილვარ, თუ ეს მომავალი არა ჩანს იქ, არა ჩანს ის, რაც „დროთა სვლამ“ უნდა განახორციე-

ლოს. დიაღ, იმ დროთა სულაც რომელიც თქვენ უმნიშვნელო, ფუქსავატი სიტყვები გგონიათ. თუ მე ნიჭი მაქვს ჭეშმარიტი შემოქმედებისა, უეჭველად წარსულის თუ აწმყოს აღწერით უნდა რამეს ვამბობდე მომავალზე. თუ არა და ჩემი ნიჭიერება ცარიელი მცნება, უშინაარსო სიტყვებია". როგორ ვაჟას „ბახტრიონი" პოეტური გამოხატულებაა ვაჟას პატრიოტული მიზნის და რწმენის და როგორ თვით პოემა იმავე გრძნობას და პიზანს ბადებს მკითხველში, ამის საილუსტრაციოდ ვაჟას მოჰყავს ერთი მაგალითი თავის ერთ-ერთ მკითხველთან საუბრიდან. იგი გვაცნობს საუბარს ერთ-ერთ უსწავლელ ფშაველთან, რომელსაც „ბახტრიონი" წაეკითხა. „...მოსწონებოდა ძალიან და ყელგადაგდებით, თითქოს შეკაზმულს ცხენსა მთხოვდა საჩუქრად, მეხვეწებოდა, მეკითხებოდა: „ვაჟავ, თუ ღმერთი გწამს, ნუ დამიმალავ, სწორედ თქვი, საქართველოს თავისუფლებას არა გულისხმობ „ბახტრიონში", რომ ამბობ „ეღირსებაო ლუხუმსა ლაშარის გორზე შადგომაო?"

— იქნება ვგულისხმობდე, — ვუპასუხე.

„სწორედ საქართველოს თავისუფლებაზეა ნათქვამიო", დაიჯერა ფშაველმა და ხუთმეტი ათასი მკერმეტყველი პროფესორი რომ მოგეყვანათ, იმას რწმენას, აზრს ვერ გამოუცვლიდნენ".

როგორც ვხედავთ, ვაჟას იდეა და თვით მისი პოემიდან გამომდინარე იდეა, ე. ი. „ბახტრიონის" ობიექტური იდეა ერთი და იგივეა. ასეთ დამთხვევას აქვს ადგილი ილიას „კაკო ყაჩაღში", „კაცია-ადამიანში", ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუაში", „გვადი ბიგვაში", ნინოშვილის მოთხრობებში, გორკის „დედაში" და სხვა მწერალთა ნაწარმოებებში, მაგრამ არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ავტორი ხშირად ერთ მიზანს ისახავს და ავტორისაგან ასახული, ე. ი. თვით მხატვრული ნაწარმოები კი მკითხველს საწინააღმდეგო მიზანს უსახავს. დიდი რუსი მწერალი ლ. ტოლსტოი გვიხატავდა ძველი რუსეთის ცხოვრების სისაძაგლეს, იგი ხსნას რელიგიაში ხედავდა: ბოროტებას წინ არ უნდა აღუდგე, უნდა მოითმინო, ხსნა სარწმუნოებაშია — ასეთი იყო ტოლსტოის ნაწარმოებების იდეა, მაგრამ მკითხველებს მისი მხატვრული ნაწარმოებიდან სრულიად საწინააღმდეგო დასკვნა გამოჰყავდათ.

ავტორის იდეის მკვეთრ წინააღმდეგობას თვით მხატვრული ნაწარმოებისაგან გამომდინარე ობიექტურ იდეისადმი საუკეთესოდ ავლენს ლ. ნ. ტოლსტოის რომანი „აღდგომა", კერძოდ მისი დასასრული ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირის ნეხლიუდოვის საშუალებით. სპატიმროს დათვალიერების შემდეგ ნეხლიუდოვი ოთახში ბრუნდება ინგლისელისაგან ნაჩუქარი სახარებით. იგი გატაცებით კითხულობს მას, რომ მასში მაინც მონახოს ცხოვრების მიზანი. იგი განსაკუთრებით გაიტაცა ხუთმა მცნებამ. ამ მცნებათაგან მეოთხეში ნათქვამი იყო, რომ „კაცმა არა თუ უნდა იძიოს

შური „თვალი თვალისა წილ და კბილი კბილისა წილ", არამედ უნდა შეუშვიროს მეორე ყურიშალი. მეხუთე მცნება კი ამბობდა, რომ „კაცმა არ უნდა შეიძულოს მტერი თვისნი, არ უნდა ეოძოს მათ, პირიქით, უნდა შეიყვაროს. უნდა დაეხმაროს, უნდა ემსახუროს მათ". ამ მცნებებით გატაცებული ნეხლიუდოვი მიაშტერდა ლამპას და გაქვავდა. ალდგინა მეხსიერებაში უკუღმართობანი ამქვეყნისანი და ნათლად წარმოიდგინა, თუ როგორი იქნებოდა ჩვენი ცხოვრება, ყველანი რომ ასრულებდნენ ამ მცნებებს, და ისეთმა აღტაცებამ ეოიცვა მისი არსება, როგორიც დიდი ხანია არ განუცდია. თითქოს ღიდი ტანჯვისა და წაძების შემდეგ უეცარ მოიპოვა შვება და თავისუფლება.

მთელი ღამე არ უძინია, როგორც ეს ხშირად ემართება მათ, ვინც პირველად კითხულობს სახარებას. ახლა რომ კითხულობდა, მას ესმოდა ყოველი სიტყვის სრული მნიშვნელობა. წინათაც ბევრჯერ წაეკითხაეს, მაგრამ ვერ შეუმჩნევია ის, რაც ახლა ნათელი იყო მისთვის. როგორც ღრუბელი წყალს, ისე სვამდა ნეხლიუდოვი ყოველივე საჭიროს, ძნიშვნელოვანს და სამხიარულოს, რასაც სახარება აწოდებდა. და ის ამჩნევდა, რომ ყოველივე, რასაც კითხულობდა, უკვე შეცნობილი ჰქონდა, ყოველივე აღასტურებდა იმას, რაც მან უკვე დიდი ხანია იცოდა, მაგრამ დღემდე ვერ გაეგო საკუთით და არ სწამდა. ახლა კიდევაც შეიგნო, კიდევაც იწამა.

ახლა არა მხოლოდ შეიგრძნო და იწამა, რომ ამ მცნებათა აღსრულებით ხალხი მიაღწევს უმაღლეს სიკეთეს, რისი მიღწევაც კი შეეძლიან ადამიანს: დარწმუნდა, რომ ამ მცნებათა აღსრულების მეტი ადამიანმა არაფერი არ უნდა აკეთოს, და მხოლოდ აქაშია ადამიანის სიცოცხლის ერთადერთი გონიერული მიზანი. ყოველივე დარღვევა როძელიმე ამ მცნების არის შეცდომა, რასაც თან სდევს სასჯელიც. ეს გამომდინარეობს მთელი მოძღვრებიდან და განსაკუთრებულის სიცხოველით არის გადმოცემული მევენახეთა იგავში, მევენახეებმა წარმოიდგინეს, რომ ზვარი, რომლის დასამუშავებლად მეპატრონემ შიგ შეუშვა ისინი, უკვე მათ ეკუთვნოდა, და მათთვის იყო გაშენებული ყველაფერი. რაც ზვარში მოიპოვებოდა. მათ მხოლოდ ისღა დარჩენოდათ, რომ ესარგებლათ ამ ზვარით და დამტკბარიყვნენ იქ ცხოვრებით, პატრონი დაივიწყეს და კლაედნენ ყველას, ვინც მოაგონებდათ ან პატრონს ან მათ მოვალეობას პატრონისადმი.

„ამასვე ჩავდივართ ჩვენ,—ფიქრობდა ნეხლიუდოვი,—ვსულდგმულობთ სულერი წარმოდგენით, თითქოს ჩვენა ვართ ჩვენი სიცოცხლის ბატონ-პატრონი, და ეს სიცოცხლეც თითქოს განცხრომის და სიამოვნებისათვის გვქონდეს მოცემული. მაგრამ ეს ხომ აშკარა სისულელეა. ჩვენ თუ მოველენილნი ვართ ამ ქვეყნად, უსათუოდ ვისიმე ნებით და რაიმე დანიშნულებით. ჩვენ კი გადაეწყვიტეთ, რომ ვეცხლობთ მხოლოდ ჩვენივე სიხარულისათვის. ცხადია, ცუდად ვგრძნობთ თავს, როგორც ყოველი მომუშავე, რომელიც არ ასრულებს პატრონის ზრახვებს და ეწინააღმდეგება მის ნებას. პატრონის ნება გამოთქმულია ამ მცნებებში. ოღონდ აღასრულოს ხალხმა ეს მცნებანი და ამ ქვეყნად დამყარდება სასუფეველი ღვთის და ხალხიც მიაღწევს ბადნიერების ისეთ სიმაღლეს, რისი მიღწევაც კი შესაძლებელი იქნება.

ეძიებდეთ სასუფეველსა ღვთისასა და სიმართლესა მისსა, ხოლო დანარჩენი მოგეგოთ თქვენ. ჩვენ კი ვეძებთ დანარჩენს და, ცხადია, ვერ ვპოულობთ მას.

აი, რა საქმეს უნდა შევალიო ჩემი სიცოცხლე. ერთი საქმე დამთავრდა, უნდა შევუდგე მეორეს".

ნეხლიუდოვის პირით ზევით მოყვანილ ეპიზოდში თვითონ ავტორი ლაპარაკობს; ნეხლიუდოვის იდეალი თვით ლ. ტოლსტოის იდეალია.

და მიუხედავად იმისა, რომ ამ შემთხვევაში ავტორის იდეა მოთმინებისა და რელიგიის ქადაგებაა, ლ. ტოლსტოის ნაწერები აღვიძებდნენ მასებს და აღვივებდნენ მათში, მოთმინების ნაცვლად, მახინჯი ცხოვრების წინააღმდეგ ბრძოლის წყურვილს. ტოლსტოის მიერ ასახული, ავტორისაგან განზრახულ დამშვიდების ნაცვლად, მკითხველებში აღშფოთებას იწვევდა. ფრანგი მწერალი ბალზაკი ლეგიტიმისტი იყო, მაგრამ მისი ნაწერები, მკითხველებს დახავსებული ცხოვრების წინააღმდეგ ამხედრებდნენ. ასეთ შემთხვევებში ჩვენ საქმე გვაქვს მხატვრული ნაწარმოების იდეის ავტორის იდეისადმი დაუმთხვევობასთან. ავიღოთ კიდევ ერთი საინტერესო მაგალითი ქართული ლიტერატურიდან. „ოთარაანთ ქვრივში“ ი. ჭავჭავაძემ გამოხატა ის ფაქტი, რომ ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ საქართველოში წოდებათა შორის ხიდი ჩატეხილია. ეს მოვლენა დიდმა რეალისტმა მწერალმა იმ მიზნით ასახა, რათა წოდებათა შორის შეთანხმების იდეა გაევრცელებინა, მაგრამ მკითხველ მასებში ეს ნაწარმოები, პირიქით, საწინააღმდეგო შეხედულებას იწვევდა. „ოთარაანთ ქვრივი“ ხელს უწყობდა მშრომელი მასების თვითგამორკვევას და, გაბატონებულ კლასებთან შეთანხმების ნაცვლად, ავტორის სურვილის წინააღმდეგ, ხალხში კლასთა ბრძოლის იდეას აღვიძებდა. ყოველივე ეს იმას მოწმობს, რომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდი მხატვრული ნაწარმოები მრავალ მოვლენას აშუქებს, ბევრ საინტერესო საკითხს აყენებს, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალს ერთი მათგანი უფრო მეტად აინტერესებს; „სახე ავტორის იდეაზე უვრცელესია“ (მ. გორკი).

მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობა თემისა და იდეის საფუძველზე

მთავარი თემისა და იდეის საფუძველზე იქმნება მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობა. ლიტერატურული ნაწარმოების თითოეული ნაწილი ორგანულად დაკავშირებულია ერთიმეორესთან და ქმნის ნაწარმოების მხატვრულ მთლიანობას მწერლის მიერ აღებული თემის საფუძველზე.

თემა, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში დასმული მთავარი საკითხი, განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების მთლიანობას. არისტოტელე მიგვითითებდა, რომ სხვადასხვა მოთხრობები ჰერკულესის შესახებ არ შეადგენენ ერთ მხატვრულ ნაწარმოებს, რადგან ისინი არ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული ერთი ძირითადი თემის საფუძველზე, ხოლო ჰომეროსის „ილიადა“, რომელშიაც უამრავი მოქმედი

პირია, ერთი მთლიანი მხატვრული ნაწარმოებია. ეს იმატომ, რომ უკანასკნელს ერთი თემა, ერთი მთავარი საკითხი აერთიანებს. ასევე შეიძლება ითქვას „ოდისეა“ შესახებ, თუმცა ამ უკანასკნელში მრავალი მოვლენის შესახებ არის მოთხრობილი, მაგრამ მთავარი საკითხი ერთია: ოჯახის სიმტკიცე. ოდისევსი ყოველგვარ დაბრკოლებას გადალახავს, რომ თავის ოჯახს დაუბრუნდეს.

თემის ერთიანობა აკავშირებს მხატვრულ ნაწარმოებს. თემის სხვადასხვაობის დროს კი შეუძლებელი ხდება ნაწარმოების ერთობლიობა, თუნდაც მოქმედი პირი ერთი და იგივე იყოს. ამის მაგალითია ორი მოთხრობა, რომლებშიაც ერთი და იგივე გმირი, ჰერკულესი, მონაწილეობს: მოთხრობა ჰერკულესისა და ანთეოსის შესახებ და მოთხრობა ჰერკულესისა და ავგიოსის ბოსელის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე მათგანში მოქმედ პირად ჰერკულესი გვევლინება, მათი სახით ჩვენ მაინც ორი მოთხრობა გვაქვს: პირველში მთავარ თემად გვევლინება მშობლიური ნიადაგიდან მოწყვეტილი ადამიანის უძლურების აუცილებლობის საკითხი, მეორეში კი მთავარ თემად გვევლინება შრომის სიდიადე.[1]

თემისა და იდეის სოციალურ-ისტორიული ხასიათი

როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრული ნაწარმოების თემის მასალას მწერალი ცხოვრების სინამდვილიდან იღებს. თვით ცხოვრება კი მუდმივ ცვალებადობას განიცდის. ამისდა მიხედვით, მწერლის იდეები, თემები სოციალურ-ისტორიული საფეხურით არის გაპირობებული. შეუძლებელია XII საუკუნის მწერალს მოსთხოვო პასუხის გაცემა იმ საკითხზე, რომელსაც XX საუკუნე აყენებს, ან რომელიც, ვთქვათ, XIX საუკუნემ წამოაყენა. შეუძლებელია მოსე ხონელს, რუსთაველს ან ჩახრუხაძეს მოსთხოვო იმ საკითხების გაშუქება და გადაწყვეტა, რომლებიც სოციალისტური საზოგადოების აშენების პროცესში წარმოიშვნენ. ტოლსტოის შემოქმედება ისე იყო დაკავშირებული მწერლის მიერ ასახულ ეპოქასთან, რომ მის ნაწარმოებში ზუსტად გამოიხატა სწორედ იგივე წინააღმდეგობანი, რაც პირველი რევოლუციის წინადროინდელ რუსეთს ახასიათებდა. ტოლსტოის ნაწარმოების თემაც და იდეაც იმ ეპოქამ განსაზღვრა, რომელშიაც გენიოსი მწერალი ცხოვრობდა. ეს აზრი ნათლად გამოხატა ლენინმა თავის კრიტიკულ წერილებში ლევ ტოლსტოის შესახებ. მწერლის შემოქმედებისადმი კონკრეტულ-ისტორიული მიდგომის აუცილებლობის შესახებ მიგვითითებს ფრიდრიხ ენგელსი პაულ ერნსტისადმი გაგ-

[1] А б р а м о в и ч и А. С о к о л о в, Теория литературы стр. 17.

ზავნილ წერილში. მხატვრული ნაწარმოების თემისა და იდეის გამორკვევისათვის აუცილებელია ისტორიული განვითარების იმ საფეხურის გათვალისწინება, რომელსაც მწერლის შემოქმედება უკავშირდება, რადგან, როგორც დავინახეთ, მხატვრული ნაწარმოები მწერლის მიერ წარმოდგენილ ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე ს გამოხატავს. მავნე, ანტიმეცნიერულ მიმართულებას ლიტერატურისმცოდნეობაში, რომელიც არ უკავშირებს ხელოვნურ ნაწარმოებს მის წარმომშობ ისტორიულ ეპოქას, ა ნ ტ ი ი ს ტ ო რ ი ზ მ ი ეწოდება.

თ ა ვ ი III.

ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიცია

კომპოზიცია

მხატვრული ნაწარმოების აგებულებას კომპოზიცია ეწოდება. ტერმინი „კომპოზიცია“ წარმოდგება ლათინური სიტყვისაგან componere, რაც ქართულად ნიშნავს აგებას, შეერთებას, აწყობას, აშენებას (კომპოზიტი — შედგენილი, შეერთებული, შეხამებული). გადატანითი მნიშვნელობით კომპოზიცია ეწოდება აგრეთვე შეთხზვას, შექმნას. ამ ტერმინის შინაარსი ზუსტდება იმის მიხედვით, თუ ხელოვნების რა დარგის მიმართ და რა კონტექსტში ვიყენებთ მას. მუსიკალური ნაწარმოების კომპოზიცია ნიშნავს მისი შემადგენელი ნაწილების შერჩევას და დალაგება-დაკავშირებას, მუსიკალური ბგერების შეხამებას მთლიანი ნაწარმოების მისაღებად (აქედან წარმოსდგება კომპოზიტორი — შემთხზველი, ანუ შემდგენელი მუსიკალური ნაწარმოებისა). ლიტერატურულ ნაწარმოებთან შედარებით უფრო ადვილად შეგვიძლია გავითვალისწინოთ მხატვრობის რომელიმე ნიმუშის კომპოზიცია. ავიღოთ, მაგალითად, მხატვარ თ. აბაკელიას ნახატი „ბედნიერი ოჯახი“ (იხ. სურათი). მისი თემა სათაურის სახით არის დასახელებული. ეს თემა მხატვრისაგან მოითხოვს ისეთი სახეების ჩვენებას, რომლითაც ჩვენ დავინახავთ, რომ თუ რით არის ოჯახი ბედნიერი; მოითხოვს სურათის ისეთი ნაწილების შერჩევას და ერთმანეთისაგან ისეთ დაკავშირებას, რომ ჩვენ ავტორის აზრი უსიტყვოდ გავიგოთ. ამისათვის ავტორმა შემდეგი ძირითადი კომპონენტები (შემადგენელი ნაწილები) გამოიყენა: მან დახატა ცოლი, ქმარი, ბავშვი და ციტრუსების ბაღი (ადამიანები და ბუნება — პეიზაჟი). სურათის ეს ნაწილები შემდეგნაირად დააჯგუფა: ცენტრში დაგვიხატა დედა, შემდეგ ბავშვი, რომელიც დედას უკავია, და მამა. ჩვენ რომ ხელით, ან ქაღალდით დავფაროთ ბავშვის სახე და მხოლოდ ცოლ-ქმრის სურათს შევხედოთ, მათი სახის გამომეტყველება გვიჩვენებს, რომ ისინი რაღაცას შეჰხარიან. როგორც კი მათთან ერთად

დავინახავთ ბავშვს, მშობლების სახის მიმართულება (განსაკუთრებით მათი მხედველობის მიმართულება და აგრეთვე სხეულის მდგომარეობაც) გვიჩვენებს, რომ ისინი ბავშვს შეჰხარიან. ყოველივე ამით ჩვენ უკვე ვარკვევთ თუ რით არის ოჯახი ბედნიერი; იგი ბედნიერია ბავშვით. ნახატის იდეაა: შვილის აღზრდა ოჯახის ბედნიერებაა. აქ და-



თ. აბაკელია, ბედნიერი ოჯახი.

ხატულ ადამიანთა სხეულის აგებულება, მათი სიმაღლე, სიმკვრივე მიგვითითებს იმაზე, რომ ნორმალურად განვითარებულნი და ჯანსაღნი არიან. ამით ივსება თემის „ბედნიერი ოჯახის" შინაარსი. მაგრამ მხატვარი კიდევ გვაძლევს თემის შინაარსის უფრო გაღრმავების მიზნით აგრეთვე მნიშვნელოვან კომპონენტს: ადამიანები იმყოფებიან ციტრუსების ბაღში. შემოდგომაა. ხეს უხვი ნაყოფი ასხია და ამ სიუხვის გამოსახატავად ავტორი მიწასაც ციტრუსებით დაფარულად გვიჩვენებს. ეს კომპონენტები მიგვითითებენ საბჭოთა ადამიანების მდიდ-

რულ ცხოვრებაზე, რაც ჯანმრთელობის და ჯანსაღი თაობის აღზრდის შემდეგ ბედნიერი ცხოვრების პირობაა. ამ სურათის თემა — ბედნიერი ცხოვრებაა. მისი იდეაა: საბჭოთა ადამიანები ბედნიერად ცხოვრობენ. ამ აზრის გამოსახატავად ავტორმა დაგვიხატა ადამიანები (ცოლ-ქმარი, ბავშვი), გვიჩვენა ისინი გარკვეულ ურთიერთობაში



მ. თოიძე, ბედნიერი ცხოვრება.

(ერთმანეთს შეჰხარიან), დაგვიხატა მათი ფსიქიკური მდგომარეობა (ხასიათი), დაგვიხატა ბუნება (პეიზაჟი, ბაღი), გარემო, რომელშიც ისინი იმყოფებიან. ყოველივე ეს სურათის მთავარი კომპონენტებია. როგორც ადამიანის, ისე ბუნების გამოხატვას სჭირდება სხვადასხვა კომპოზიციური დეტალი. მაგალითად, მიწაზე რომ არ იყოს ციტრუსების ნაყოფის გროვა, ჩვენ ვერ გავიგებთ, რომ შემოდგომაა. უბრალო დეტალის წაშლა, ან გადანაცვლება ახდენს გავლენას შინაარსზე.

ყოველი დეტალი, რითაც მხატვარი გვიხატავს მამას: ოვალი, წარ-

ბი, ცხვირი, ბაგე, ღოყები, თმა, მკლავები, ხელი, ფეხი, ტანსაცმელი — მამის პორტრეტის კომპონენტია, ყოველი ფოთოლი, ნაყოფი, ყოველი საღებავი (ფერი), რომლითაც ჩვენ გვეხატება ამ სურათზე ბუნება, გარემო — კოლორიტის (გარემოს) წარმომსახავი კ ო მ პ ო ნ ე ნ ტ ე ბ ი ა.

ყოველგვარი კომპოზიციური (შემადგენელი) ელემენტების შერჩევა, დალაგება-დაკავშირება, კ ო მ პ ო ზ ი ც ი ა ა.

კომპოზიციური ელემენტების სხვაგვარი შერჩევა და სხვაგვარად დაჯგუფება ცვლის ერთსა და იმავე თემაზე შექმნილი ნაწარმოების შინაარსს, მის იდეასა და მიზანდასახულობას. მაგალითად, თ. აბაკელიას სურათის „ბედნიერი ოჯახის“ მიზანდასახულობაა მოწოდება ჯანსაღი თაობის აღზრდისაკენ. ამ დასკვნამდე მიგვიყვანა სურათის კომპოზიციამ: ბედნიერი მშობლების ყურადღება ბავშვზე იყო გადატანილი. ბავშვი აღმოჩნდა მათი ბედნიერების მთავარი მიზეზი. მ. თოიძის სურათში (იხ. სურათი), რომელსაც აგრეთვე „ბედნიერი ცხოვრება“ ეწოდება, ყურადღება უხვ მოსავალზეა გადატანილი (თ. აბაკელიას სურათში, რომელიც ზევით განვიხილეთ, იგი კომპოზიციური დეტალია). ადამიანების სიხარულს იწვევს უხვი მოსავალი. ყურადღების ცენტრში არის ყურძნით სავსე გოდორი, რომელზეც მტევნები ვეღარ დატეულა. პეიზაჟი გვიჩვენებს კახეთის ბუნებას, ვენახებს, დაკრეფილი ყურძნით სავსე კალათებს და მოსავლის სიუხვით გახარებულ კოლმეურნეებს. ამ სურათის იდეა და მიზანდასახულობაც მისი კომპოზიციის შესაბამისად განსხვავდება „ბედნიერი ოჯახის“ იდეისაგან. მ. თოიძის ნახატის „ბედნიერი ცხოვრების“ იდეა ასეთია: საკოლმეურნეო შრომა უხვ მოსავალს და ბედნიერი ცხოვრების საშუალებას იძლევა. ავტორის მიზანდასახულობაა მოწოდება სოციალისტური მეურნეობის განმტკიცებისაკენ.

მხატვრობის მსგავსად, ლიტერატურულ ნაწარმოებსაც აქვს შემადგენელი ნაწილები (კომპონენტები), რომლითაც იდეა სახიერდება. ყოველი კომპოზიციური დეტალი ემსახურება მთავარ იდეის გამოვლინებას და სხვ. მაგრამ მხატვრობისაგან განსხვავებულად, ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიცია (განსაკუთრებით დრამის, ტრაგედიის, რომანის, ეპოპეის) უფრო რთულია. ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციის განხილვის დროს ჩვენ საქმე გვაქვს ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებულ ობიექტთან. ლიტერატურა ფერების ნაცვლად სიტყვიერი მასალით სარგებლობს, ამას გარდა, რო-

გორც ვიცით, იგი მოვლენებს გვიჩვენებს არა გაქვავებულ მდგომარეობაში, როგორც ზევით განხილული მხატვრობის ნიმუშები, არამედ მოძრაობაში, გვიხატავს ამბის, ან მოვლენის წარმოშობას, განვითარებას, ადამიანთა შორის წინააღმდეგობათა გამწვავებას, და გადაწყვეტას, ხასიათის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიას. გვიხატავს მოქმედებას სხვადასხვა დროში და სხვადასხვა ადგილზე, სხვადასხვა პირობებთან დაკავშირებით. ამიტომ ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიცია, მსგავსებასთან ერთად, ბევრი რამით განსხვავდება მხატვრობის კომპოზიციიდან. იგი ითვალისწინებს ამბის, მოქმედების, მოვლენების მიზეზობრივად დაკავშირებას, მოტივირებას, მოქმედების განვითარების ცალკეული ეპიზოდების იდეის შესაბამისად გადაჯგუფებას, პერსონაჟების თანდათანობით დახასიათებას, სიტყვიერი მასალის აგებულების განხილვას და სხვ.

ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციის განხილვაში მთავარი მაინც არის მასალის შერჩევა და დალაგება-დაკავშირება, ამბის განვითარების თავისებურება იდეის საფუძველზე.

კომპოზიცია ასახავს ცხოვრების მოვლენათა შორის არსებულ კავშირ-ურთიერთობას და ამ ურთიერთობის განვითარებას იმის შესაბამისად, თუ როგორ აქვს მწერალს ზემოაღნიშნული გააზრებული. იგი განიხილავს აგებულების წესს, მის კანონზომიერებას.

ეპიზოდები

ლიტერატურული ნაწარმოების აგებულება მრავალგვარია, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია გამოსახვის საგანი, რამდენად რთულია იგი და რა ფორმას მოითხოვს მისი შინაარსი, ლიტერატურაში სხვადასხვა კომპოზიციურ საშუალებას ვხვდებით. მხატვრული ნაწარმოების გააზრება მწერლის მიერ გულისხმობს მის შინაარსთან ერთად ფორმის გათვალისწინებას. ყველაზე ადრე მწერალი არჩევს გამოსახვის ერთ-ერთ გვარს (ეპოსს, ლირიკას ან დრამას), ლექსის ან მხატვრული პროზის რომელიმე სახეს, ფორმას, თუ საკმაო მოცულობისა არის მხატვრული ნაწარმოები, მწერალი წინასწარ ითვალისწინებს გარკვეულ გეგმას, გარკვეულ თანამიმდევრობას. ყველაზე მარტივი გეგმის სირთულის თვალსაზრისით ლირიკული ლექსია. მიუხედავად ამისა, პატარა ლირიკულ ლექსშიაც ჩვენ შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ გამოსახვის გარკვეული კანონზომიერება, გარკვეული გეგმა.

მაგ., ილია ჭავჭავაძის ლექსი „გაზაფხული“ ორი ნაწილისაგან შედ-

გება. პირველ ნაწილში, რომელსაც უფრო დიდი ადგილი უკავია, მოცემულია ბუნების სურათი, ასახულია ის ცვლილებები, რასაც პოეტი ბუნების მოძრაობაში ამჩნევს. მეორე ნაწილში კი პოეტი გამოხატავს უშუალოდ საკუთარ შთაბეჭდილებას, რომელიც მის მიერ ასახულ ბუნებისაგან მიიღო. გალაქტიონ ტაბიძის „მთაწმინდის მთვარე“ ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველ ნაწილში პოეტი გვიხატავს ღამის სურათს, კერძოდ მთაწმინდის პეიზაჟს. ამის შემდეგ კი პოეტი გამოხატავს საკუთარ განცდებს ბუნებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილების საფუძველზე, გამოხატავს კმაყოფილებას იმით, რომ მისი პოეტური ქმნილებანი ისეთივე მარადიული იქნება, როგორც ქართული ლიტერატურის კლასიკოსთა ნაწარმოებები. იმავე ლექსის ცალკეული ნაწილები ჩვენ შეგვიძლია დავყოთ უფრო მარტივ ერთეულებადაც. მით უმეტეს რთულ გეგმას მოითხოვს დიდი ზომის მხატვრული ნაწარმოები. „ვეფხისტყაოსანი“ რუსთაველს 65 ნაწილად აქვს დაყოფილი. ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ შემდეგი ეპიზოდებისაგან შედგება:

პირველ თავში ავტორი გვიჩვენებს ბუნების სურათს, რომელიც მიგვითითებს მოქალაქის პატრიოტულ მოვალეობაზე სამშობლოსადმი. მეორე თავში ვეტყობილობთ, რომ სანათა მარტო მისულა სალოცავთან ხატობის დღეს და უნდა შეასრულოს მამაკაცის მოვალეობა — შესწიროს საკლავი, რადგან მთელ სოფელში მტრის შემოსევის შედეგად არც ერთი მამაკაცი არ დარჩენილა.

ამის შემდეგ იმავე სალოცავთან მიდის კვირია, რომელიც ატყობინებს სანათას, რომ იგი მოგზავნილია თუშებისაგან ლაშქრის მოსაგროვებლად, მტრების განდევნის მიზნით.

ამას მოსდევს ეპიზოდი, რომელშიც აღწერილია ფშავ-ხევსურთა შეერთებული ლაშქრობის სურათი. ლაშქარი ლაშარის ჯვარისაკენ მიემართება დასალოცად და რჩევის საკითხავად.

ლაშარის ჯვარი გამარჯვებას უქადის ამხედრებულებს და თვითვე პირდება წინამძღოლობას.

ამის შემდეგ აღწერილია ლაშქრის ღრეობა, კვირიას სიზმარი ვეშაპის დამარცხებისა და მასთან ბრძოლაში დაღუპვის შესახებ.

ამას მოსდევს ლელას მოვლინება ბანაკში და ლაშქრობაში მონაწილეობის სურვილი. ლაშქრის უარი ლელას თან წაყვანაზე და კვირიასა და ლელას შეთანხმება, რომ მტრის ბანაკში შეიპარონ და თავისიანებს ციხის კარები გაუღონ.

მომდევნო ეპიზოდში მიმავალ ლაშქარს ეჩვენება, თითქოს წინ მიუძღვის ლაშარის ჯვარი.

შემდეგ ეპიზოდებში აღწერილია ფშაე-ხევსურთა ლაშქრის შეერთება თუშეთის ლაშქართან, ბახტრიონის აღება და ლაშქრობის გმირების ბედი.

როგორც ვხედავთ, პოემა მრავალი ეპიზოდისაგან შედგება. ავტორი წინასწარ ითვალისწინებს იდეის შესაბამისად გარკვეულ თანმიმდევრობას. ისეთი პატარა მოთხრობაც კი, როგორიც არის ჩეხოვის „კაცი ფუტლარში“, ავტორის მიერ გარკვეული გეგმით არის გააზრებული. მოთხრობის გმირი, მისი კომპოზიცია იდეასთან არის შეხამებული. დარჩენილია ჩეხოვის ავტოგრაფი, რომელშიც მოხაზულია ზემოაღნიშნული მოთხრობის ცალკეული გეგმა, ცალკეულ ეპიზოდებში გამოსახატავ იდეის სახით, როგორც მაგალითად: „კაცი ფუტლარში; ახირებული აზრი, რომელიც მოწყენილობის დროს წარმოიშვა, ჩვენი ქალიშვილების უმრავლესობისათვის — სულ ერთია ვისაც არ უნდა გაყვნენ, ოღონდ გათხოვდნენ“. ეპიზოდი ლიტერატურული ნაწარმოების ის ნაწილია, რომელშიც რაიმე ქვეთემაა განვითარებული.

მოტივირება

ყოველი ნაწარმოების ცალკეული ეპიზოდები გვეხმარება სხვა ეპიზოდებში ასახული მოვლენების ახსნაში და მთავარი იდეის გამოვლენაში. ეპიზოდები მიზეზობრივად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. ყოველ ეპიზოდში, ან ეპიზოდის შემადგენელ უფრო მარტივ ერთეულებშიც, რომელსაც შეიძლება ქვეეპიზოდი ეუწოდოთ, მოცემულია მხატვრული ნაწარმოების ისეთი ელემენტი, რომელიც ხსნის ამბის შემდგომ განვითარებას. ბუნებაში მოვლენები ერთმანეთთან არის დაკავშირებული, ერთმანეთს განაპირობებენ და ურთიერთმოქმედებით მოძრაობენ, ვითარდებიან. მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული მოვლენებიც გვეხატებიან ერთმანეთთან კავშირურთიერთობაში, გვეხატებიან, როგორც მამოძრავებელი ძალები. ერთი მოვლენა წარმოიშობა, როგორც შედეგი სხვა მოვლენის მიზეზით და ეს შედეგი თვითონ იქცევა სხვა მის მომდევნო მოვლენის მიზეზად. მოვლენის წარმომშობ მიზეზს ჩვეულებრივ მოტივი ეწოდება (movere — ლათ. მოძრაობა), მხატვრულ ნაწარმოებშიც მოტივია ყოველივე ის, რაც იწვევს სხვა მოვლენას ან მოქმედებას. მოტივირება —

მოვლენათა ერთიმეორესთან მიზეზობრივად დაკავშირება — აუცილებელია ლიტერატურულ ნაწარმოებში მოქმედების განვითარების დროს. „გოგია უიშვილში“ მოვლენათა განვითარება ასეა მოტივირებული: გოგიას სიღარიბე იწვევს ადმინისტრაციისაგან შეწერილი ხარჯის თავის დროზე გადაუხდელობას, გადაუხდელობა — კაზაკების მოსვლას ძალით გადახდევინების მიზნით, კაზაკების ძალადობა — გოგიას მიერ ფიზიკურ წინააღმდეგობას, ეს უკანასკნელი — გოგიას ძალით დარბევას და დაპატიმრებას, დარბევა და დაპატიმრება — გოგიას საჯარო პროტესტს კანცელარიის ეზოში ხელისუფლების წინააღმდეგ, საჯარო პროტესტი — გოგიას გაწკეპვლას, უკანასკნელი კი — შეურაცხყოფილ გოგიას მიერ თავის მოკვლას.

ის მოვლენა, რომ კოლმეურნეობის სახერხი ქარხნის არსებობა გვადისათვის საჭიროა, რადგან იქ ფიცრები აწყვია, რომლითაც კოლმეურნეობამ გვადის შვილებს ოდა უნდა აუშენოს, მოტივია იმისათვის, რომ გვადის შეეშინდეს ქარხნის დაწვის და ჩუმად აედევნოს არჩილ ფორიას ღამის სიბნელეში ქარხნის დაცვის მიზნით. ფორია ამჩნევს, რომ გვადი მას ზვერავს. ეს შემჩნევა მოტივია იმისა, რომ არჩილ ფორიამ გადაწყვიტოს გვადის მოკვლა. უკანასკნელის გამოვლინება, ფორიას დამუქრება და გვადის მოკვლის ცდა მოტივია იმისათვის, რომ თვითონ გვადიმ მოჰკლას არჩილ ფორია. მოთხრობის, ან მისი ეპიზოდების ყოველი ნაწილი, რომელშიც მოცემულია შემდგომი მოქმედების მიზეზი — მოტივია. მწყემსი ქალის შეკითხვა:

„მაშ ვინც ქვეყნად ვართ ყველა წავწყდებით,
ვეღარ დავიხსნით ვერაფრით სულსა?“

მოტივია იმისათვის, რომ ბერმა მის მიერ არჩეული ასკეტური ცხოვრება უბედურებად ჩასთვალოს. ამ კითხვამ სწრაფად მიახვედრა ბერი, რომ ქვეყნად ვინც ცხოვრობს და ადამიანური სიცოცხლით ხარობს, დაღუპული არც მისი „სულია“, გამოიწვია სინანულის გრძნობა იმის წარმოდგენით, რომ შესაძლებელია წაწყმენდისაგან გადარჩენა განდეგილობის გარეშე. ლოგინად ჩავარდნილ ოთარაანთ ქვრივის ფრაზა „...დღევანდელ დღეს დაიბადა, დღევანდელ დღეს...“ — მოტივია იმისათვის, რომ მან დაღუპული შვილის დაბადების დღის მოგონებით უფრო მძაფრად განიცადოს მისი დაკარგვის სიმძიმე და გადაწყვიტოს შვილის საფლავზე სიკვდილი.

„გოგია უიშვილის“ კომპონენტებიდან ჩვენ მთელი რიგი მოტივები დავასახელეთ. მაგრამ ყველა მათგანი თანაბარ როლს როდი თამაშობს ამბის განვითარებაში. კერძოდ, გოგიას მიერ თავის მოკვლაში. მართალია,

გოგიას თვითმკვლელობისათვის ნიადაგი თანდათან მომზადდა, მრავალი მოტივი შეიქმნა იმისათვის, რომ გოგია უკმაყოფილო და უიმედო გამხდარიყო, მაგრამ მთავარი მიზეზი, ან მოტივი, რამაც გოგიას თვითმკვლელობა გამოიწვია, ეს იყო მისი უდიდესი შეურაცხყოფა — მისი გაწკეპვლა. გოგიას გაწკეპვლა დასახელებული მოთხრობის მთავარი, ანუ ც ე ნ ტ რ ა ლ უ რ ი მოტივია. ცენტრალური მოტივი ისეთ მოტივს ეწოდება, რომელსაც მოქმედების განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. დათიკოს უარი („გლახის ნაამბობში") გაბროსადმი, რომ ხელი აიღოს თამროს გაუპატიურებაზე ცენტრალური მოტივია, რომელიც დათიკოსადმი შეურიგებელ მტრად აქცევს მის ერთგულ გაბრიელს. მთავარი მოტივი, რომელიც პლატონ სამანიშვილს ამოქმედებს — ეს არის მიწის სიმცირე და ოჯახის მომავალი გამყოფის გაჩენის შიში. „ბაში-აჩუკში" ბაქრაძის მიერ წერეთლის ქალის სიყვარული კახეთში გაშრის მოტივია, მაგრამ იგი არ არის ცენტრალური. მთელი ამ მოთხრობის მთავარი მოტივია სამშობლოს სიყვარული, მისი მტრისაგან განთავისუფლების იდეა.

თ ა ვ ი IV

სიუჟეტი როგორც შინაარსის განვითარების კომპოზიციური საშუალება

ფაბულა და სიუჟეტი

ფაბულის და სიუჟეტის შესახებ ლიტერატურის თეორეტიკოსები სხვადასხვა განმარტებას იძლევიან და ჩვენი მსჯელობა მათ შესახებ პირობითია.

ფაბულა და სიუჟეტი შეფარდებითი ცნებებია. მათი შეფარდების გასარკვევად უნდა განვიხილოთ, თუ რას ვუწოდებთ სიუჟეტს და რა არის ფაბულა. სიუჟეტი (suiet) ფრანგულად სიტყვასიტყვით ნიშნავს საგანს, ქვემდებარეს, იმას, რის შესახებაც არის ლაპარაკი. ჩვენგან განხილულ მ. თოიძის სურათში (იხ. გვ. 135) ასახული იყო ბედნიერი ცხოვრება. ეს არის მ. თოიძის დასახელებული სურათის სიუჟეტი, ანუ თემა. თ. აბაკელიას სურათის (იხ. გვ. 134) სიუჟეტში არის ბედნიერი ოჯახი. მხატვრობის (ფერწერის), ქანდაკების სიუჟეტი მისი თემაა, ის საგანია, რასაც ხელოვნების დასახელებული დარგი გვიხატავს. შეიძლება ნახატის თემა იყოს გაზაფხული, სამამულო ომის რომელიმე ეპიზოდი, სიყვარული და სხვა. ლიტერატურისმცოდნეობაში სიუჟეტს სხვა შინაარსი აქვს. მხატვრული ლიტერატურა გვიხატავს მოძრაობას, ბრძოლას, განვითარებას, გვიხატავს დიდი მასშტაბით, სხვადასხვა დროში და სივრცეში. ამიტომ სიუჟეტის შინაარსი ლიტერატურისმცოდნეობაში სხვაგვარად უნდა გავიგოთ. ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტი მთავარ ყურადღებას აქცევს არა იმას, თუ რის შესახებ არის ლაპარაკი, არამედ უფრო მეტად იმას, თ უ რ ა ხ დ ე ბ ა, რ ა ს ა კ ე თ ე ბ ე ნ მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟები და რ ო გ ო რ გადმოგვცემს მომხდარ ამბავს ავტორი.

ფაბულა (fatula) პირდაპირი გაგებით აღნიშნავდა არაკს, ამბავს, უფრო ხშირად, გამოგონილს რაიმე აზრის, მორალის ან მოძღვრების გა-

მოხატვის მიზნით[1]. ლიტერატურის თეორიაში, როგორც აღვნიშნეთ, ფაბულა უნდა განვიხილოთ, როგორც სიუჟეტთან შეფარდებული ცნება. სიუჟეტი ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახულ მოვლენათა დალაგება-დაკავშირების და ამ გზით მთლიანი მოთხრობის აგების ხერხია. თვით ფაბულა კი მასალაა სიუჟეტისათვის. სიუჟეტი ფაბულის გამოხატვისაშუალებაა. ფაბულა არ არის უბრალოდ რამ, რაღაც ნედლი მასალა სიუჟეტისათვის: ფაბულა მწერლის მიერ შერჩეული ან შექმნილი ისეთი მასალაა, რომელიც დამახასიათებელია მოვლენათა ჯგუფისათვის და რომელიც თავიდანვე ატარებს ტიპობრივ მნიშვნელობას. ფაბულაში მთავარი ყურადღება ექცევა არაკს, ამბავს, ესე იგი თუ რა არის მოთხრობილი, სიუჟეტში კი — როგორ არის მოთხრობილი.

მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტი გამოხატავს ადამიანთა ურთიერთობას, რომელსაც ავტორი გვიჩვენებს განსაზღვრულ მოვლენათა ჯაჭვის საშუალებით. მ. გორკის განმარტებით, სიუჟეტი გამოხატავს „ადამიანთა კავშირს, წინააღმდეგობებს, სიმპათიებს, ანტიპათიებს და, საერთოდ, ადამიანთა ურთიერთობებს, ამა თუ იმ ხასიათის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიას". მწერლის მიერ გათვალისწინებული ლიტერატურული ნაწარმოები მხოლოდ ფაბულაში მოცემული მასალის შესაფერად დალაგება-დაკავშირებისა და მოვლენის დეტალურად გადმოცემის შემდეგ იქცევა მხატვრულ ნაწარმოებად. მ. გორკის განმარტება აშკარად მიგვითითებს, რომ სიუჟეტი სინამდვილის განვითარების კანონზომიერების გამოხატვის საშუალებაა. იგი ცხოვრების დინამიკურობის (ისტორიის) გამოხატვის მხატვრული ფორმაა. სიუჟეტი არ არის „წმინდა" ფორმა; იგი ავტორის იდეისაგან გამომდინარეობს. არისტოტელე სიუჟეტს განიხილავს, როგორც „სინამდვილისადმი მიბაძვას", როგორც „ფაქტების შეხამებას". ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტი ფაბულის მხატვრული განზოგადებაა.

ზოგიერთ ნაწარმოებში მწერალი ამბავს გადმოგვცემს ისეთივე თანმიმდევრობით, როგორც ეს შეიძლებოდა სინამდვილეში მომხდარიყო, მაგალითად: ე. ნინოშვილს „გოგია უიშვილის" შინაარსი ასეთი გეგმით აქვს მოთხრობილი:

---

[1] ფაბულა ლათინური სიტყვაა და მას მრავალგვარი მნიშვნელობა აქვს. მისი მთავარი მნიშვნელობა მაინც არაკია fabuallas—არაკების მწერალი, fabulnsus—საარაკო, abla cta—მოგონილი ამბავი (არაკი, ხელაპარი), labula poetica — პოეტური (ხელოვნურად შეთხზული) ამბავი.

1. „გოგია უიშვილის ოჯახს აფრთხილებენ, რომ მან სამი დღის ვადაში უნდა გადაიხადოს ეგზეკუციის ხარჯი ერთი თუმანი, წინააღმდეგ შემთხვევაში „მოთხრას“ უქადიან (აკლებით ემუქრებიან). ახალწლამდის სამი დღეა დარჩენილი, გოგიას ფული არა აქვს და ვალის გადახდას ახალი წლის შემდეგ ფიქრობს;

2. ახალი წლის წინაღამით გოგიასთან მოდის ნაცვალი კაზაკების თანხლებით და თუმნის გადახდას მოითხოვს. გოგიას ფული არა აქვს და მის ოჯახს არბევენ. დამრბევლებს გოგია წინააღმდეგობას უწევს, რის გამოც იგი კაზაკებს კანცელარიაში მიჰყავთ უფროსთან წარსადგენად;

3. კანცელარიაში მიყვანილ გოგიას საჯაროდ აწკეპლინებს მაზრის უფროსი, რომელიც გაჯავრებულია გლეხებზე იმის გამო, რომ „ფირალები“ ვერ დაუჭერიათ და აგრეთვე იმის გამო, რომ კანცელარიაში გაიგონა მოთმინებიდან გამოსულ გოგიას უკმაყოფილების გამომხატველი სიტყვები;

4. ახალი წლის მოახლოების გამო, გოგიას პატიმრობიდან ათავისუფლებენ, მაგრამ შინ დაბრუნებული გოგია ვერ ურიგდება მისი ადამიანური ღირსების საჯაროდ დამცირებას — გაწკეპლვას და თავს იკლავს;

5. გოგიას თვითმკვლელობის გამო მისი მეუღლე ჰკუაზე შეიშლება და ყელს ჭრას უმცროს ქალს თებროს; გოგიას ქონებას და ბავშვებს მზრუნველს აბარებენ, გოგიას ოჯახი ვერანდება“.

როგორც ვხედავთ, მოთხრობის თითოეულ ნაწილს შორის გარკვეული მიზეზობრივი კავშირი არსებობს. მასში ისე არის ეპიზოდები დალაგებული, რომ ნაწარმოების თითოეულ თავში მოთხრობილი ამბავი, როგორც უკვე აღნიშნული გვაქვს, წინა და შემდგომ ამბავთან არის მიზეზობრივად დაკავშირებული: გოგიას სიღარიბე იწვევს ფულის გადაუხდელობას, გადაუხდელობა — დარბევას. დარბევა — გოგიას წინააღმდეგობას, წინააღმდეგობა — გოგიას დასჯა-გაწკეპლვას, გაწკეპლვა — შეურაცხყოფის გრძნობას და თავის მოკვლას, თავის მოკვლა — ოჯახის გავერანებას.

მოთხრობის ფაბულას შეადგენს ყველა ის მოვლენა, რომელიც ერთ მთავარ მოვლენასთან (ამ შემთხვევაში გოგია უიშვილის თვითმკვლელობასთან) არის დაკავშირებული და ყველა იმ გმირის ან პერსონაჟის მოქმედება, რომელიც თვით მოთხრობაში არის გამოყვანილი.

ნინოშვილს ისე აქვს მოთხრობა დალაგებული, რომ მასში დაცულია გარკვეული თანმიმდევრობა დროის მიხედვით, ე. ი. ჯერ გადმოგვცემს იმას, რაც ადრე მოხდა და შემდეგ იმას, რაც შემდგომ დროში ხდება. ლიტერატურული ნაწარმოების ფაბულა ყოველთვის ასეთი თანმიმდევრობით უნდა გავითვალისწინოთ.

თუ ჩვენ გვინდა გადმოვცეთ „კაკო ყაჩაღის“ ფაბულა, მაშინ, პირველ ყოვლისა, ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ, თუ როგორ აქვს თვით ავტორს „კაკო ყაჩაღი“ დალაგებული. და თუ არ არის დაცული თანამიმდევრობა ავტორის მიერ, ჩვენ თვითონ უნდა გადავაჯგუფოთ ეპიზოდები, რომ უფრო ნათლად გავითვალისწინოთ ამ ნაწარმოების ფაბულა და ფაბულის ელემენტებს შორის არსებული მიზეზობრივი კავშირი.

თ ა ვ ი V

მოქმედების განვითარება

სიუჟეტი და კომპოზიცია

სიუჟეტი კომპოზიციური საშუალებაა. იგი მხატვრული ნაწარმოების აგების ერთ-ერთი ხერხია. კომპოზიცია უფრო ფართო მნიშვნელობის მქონე ცნებაა. რადგან იგი, გარდა სიუჟეტისა, სხვა კომპოზიციურ ხერხებსაც შეიცავს. გარდა ამისა, ყველა მხატვრულ ნაწარმოებს აქვს კომპოზიცია, მაგრამ ყოველგვარი კომპოზიცია არ შეიცავს სიუჟეტს. არსებობს უსიუჟეტო ნაწარმოებები. სიუჟეტიანს ჩვენ ისეთ ნაწარმოებს ვუწოდებთ, რომელშიც მოქმედება ა, რაიმე ამბავი იწყება, ვითარდება და შემდეგ მთავრდება. გარდა სიუჟეტისა, ასეთ ნაწარმოებებშიც არის სხვა კომპოზიციური ელემენტები — სიუჟეტის გარეშე მყოფი ელემენტები, როგორც, მაგალითად: აღწერები, ავტორის მსჯელობანი, ლირიკული გადახვევები და სხვა. ისინი ხსნიან ამბის განვითარებას, მაგრამ არ ასახავენ მათ (მათ შესახებ ქვევით ვილაპარაკებთ). სიუჟეტი ყოველთვის გვიხატავს ბრძოლას, მოქმედებას, რაიმე ამბავს. ამით იზრდება სიუჟეტიანი ნაწარმოების მიმზიდველობა, ძლიერდება ინტერესი იმით, თუ როგორ განვითარდება და რით დამთავრდება სიუჟეტურ ნაწარმოებში ასახული წინააღმდეგობანი. სხვადასხვა ნაწარმოებს სხვადასხვა ხარისხის დინამიკა ახასიათებს. ზოგიერთ ნაწარმოებში ბრძოლა ტრაგიკულ და მწვავე ხასიათს იღებს, მოქმედება სწრაფად ვითარდება. ასეთია, მაგალითად, „ბაში-აჩუკი“, ზოგში მოქმედების განვითარება ისე დინჯია, რომ დაუკვირვებლად ვერც კი ვამჩნევთ მასში სიუჟეტის არსებობას. ასეთია, მაგალითად, „კაცია-ადამიანი?!“ მიუხედავად ამისა, უკანასკნელშიც არის სიუჟეტი: ლუარსაბს და დარეჯანს აქვთ მიზანი — ბავშვის გაჩენა. ამ მიზნის მიღწევისაკენ არის მიმართული მათი ინტერესი და მოქმედება. მიუხედავად ამისა, „ბაში-აჩუკში“, „გლახის ნაამბობში“, „კაკო ყაჩაღში“ და „ნიკოლოზ გოსტაშაბაშვილში“ მეტი მოძრაობაა. სიუჟეტების ასეთი სხვაობა უმთავრესად გამოწვეულია მხატვრული ნაწარმოების შინაარსით, — იმ

სინამდვილის თავისებურებით, რომელიც მასში არის ასახული. ამას ემატება მწერლის სტილი და სხვა მომენტები. „კაცია-ადამიანის“ მხატვრულ ზეგავლენას მკითხველზე, სიუჟეტის დაძაბულობის ნაცვლად, აძლიერებს სხვა კომპოზიციური ელემენტები: ცხოველი სატირული სახეები, ავტორის ირონიული მსჯელობანი, სასაცილო სიტუაციები და სხვა — ე. ი. სიუჟეტის გარეშე ელემენტები. ამრიგად სიუჟეტი კომპოზიციის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია, რომელიც სხვა ელემენტებთან ერთად იქცევა მხატვრული ნაწარმოების აგების საშუალებად.

სიუჟეტის მნიშვნელობა და მისი განვითარების საფეხურები

ლიტერატურული ნაწარმოები უმთავრესად გამოხატავს ადამიანთა ურთიერთობას, ადამიანის მიზანს, წინააღმდეგობას, მიზნის მიღწევისათვის ბრძოლას მოპირისპირე ძალებთან და შემდეგ ამ ბრძოლის გამარჯვებით, დამარცხებით ან მოპირდაპირე ძალთა შერიგებით დამთავრებას. მიზანი, წინააღმდეგობა, ბრძოლა კონფლიქტის სასურველად დამთავრებისათვის აცხოველებს მკითხველის ინტერესს მთელი მხატვრული ნაწარმოებისადმი. მოქმედების განვითარება და კონფლიქტების ამა თუ იმ სახით დამთავრება უმთავრესად ეპოსსა და დრამატულ ხელოვნებას ახასიათებს. ზოგჯერ მწერალი გვიხატავს მხოლოდ თავისი სულიერი განწყობილების ერთ მომენტს ან ბუნების სურათს, ან სურვილს; ზოგჯერ ნაწარმოებში მხოლოდ გაქვავებულ მდგომარეობაში მყოფი საგნის აღწერაა მოცემული. ასეთი ნაწარმოები უსიუჟეტო ნაწარმოებად ითვლება. უსიუჟეტოა, მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის „ელეგია“, უსიუჟეტოა აგრეთვე გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელო“, მიუხედავად მისი საკმაო მოცულობისა. მასში ავტორი გვაძლევს ბუნების სურათს, გვიხატავს ქართველი გმირებისა და მეფეების დამსახურებას, მაგრამ მოვლენები არ არიან ერთმანეთთან მიზეზობრივად დაკავშირებულნი, არ გვიხატვენ ადამიანთა ჯგუფის გარკვეულ მიზნებისათვის ბრძოლას, მის განვითარებას და ამა თუ იმ სახით დამთავრებას. ზოგიერთი მოვლენის ასახვა თავისთავად არ მოითხოვს მოქმედების განვითარებაში ჩვენებას, მაგრამ დიდი პრობლემის გადასაწყვეტად, რაც უფრო ხშირად დიდი ზომის ნაწარმოებს მოითხოვს, სიუჟეტის გამოყენება, — მოქმედების განვითარებაში ჩვენება — აუცილებელია; წინააღმდეგ შემთხვევაში მოსაწყენიც იქნებოდა მხატვრული ნაწარმოები. სიუჟეტის გამოყენება, როგორც აღვნიშნეთ, საჭიროა სინამდვილის ასახვის მიზნით, საჭიროა იმიტომ, რომ ხელოვნება სამყაროს ათვისების მხატვრული ფორმაა. თვით სამყარო და ადამიანის ცხოვრება მოძრავი, ცვალებადი,

გარდაქმნის პროცესში მყოფია. ადამიანის ცხოვრება ბრძოლით აღსავსეა. ლიტერატურის შემეცნებითი მნიშვნელობაც იმით აიხსნება, რომ მას შეუძლია გვიჩვენოს გარდაქმნის პროცესში მყოფი ცხოვრება, ცხოვრების მოძრაობა, ანუ „ცოცხალი სიცოცხლე“. სიუჟეტიც ამ „ცოცხალი სიცოცხლის“, ამ მოძრაობის გამოხატვის საუკეთესო საშუალებაა.

წინააღმდეგ კონფლიქტებისა და სიუჟეტის გამოყენების ზევით განსაზღვრული მნიშვნელობისა, ზოგიერთი საბჭოთა მწერალი უგულებელყოფდა მას. ზოგი კრიტიკოსი ქადაგებდა და აკანონებდა უკონფლიქტო დრამატურგიისა და უსიუჟეტო ლიტერატურის მავნე თეორიას. ასეთი მავნე თეორიისა და პრაქტიკის შედეგი არის ის, რომ საბჭოთა ქვეყნის ხალხთა ბრძოლით აღსავსე ცხოვრება ზოგიერთი მწერლისა და მხატვრის შემოქმედებაში უფერულად და მოსაწყენად არის ასახული. კლასიკოსი მწერლები უდიდეს მხატვრულ ეფექტს უმთავრესად კონფლიქტების გამოყენების საშუალებით აღწევენ.

მოქმედების განვითარებაში აუცილებელია ორი ელემენტი: კვანძი და კვანძის გახსნა. სიუჟეტის, ანუ მოქმედების განვითარების ძირითადი ელემენტია: კვანძი, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია და კვანძის გახსნა. ზოგიერთი თემა ამბის, ანუ, მოქმედების განვითარების უფრო მეტ საფეხურებსაც მოითხოვს. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ გვხვდება სიუჟეტის განვითარების შემდეგი კომპონენტები: პროლოგი, ეპილოგი, წინაამბავი, ბოლოამბავი, ექსპოზიცია, კვანძი, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, ლირიკული გადახვევები, ჩართული ეპიზოდები, პეიზაჟი და სხვ.

განვიხილოთ მათი რაობა და კომპოზიციური მნიშვნელობა.

ექსპოზიცია

ექსპოზიცია ეწოდება მხატვრული ნაწარმოების იმ ნაწილს, რომელშიაც აღწერილია მოქმედების დასაწყისში არსებული მდგომარეობა[1]. აღწერილია ის პირობები, რომელშიაც იწყება მოთხრობის ძირითადი ამბავი. ავტორი ექსპოზიციაში გვაცნობს,—როდის წარმოეებს მოქმედება, სად, რა მდგომარეობაში, ვის შესახებ არის ლაპარაკი და სხვ. ნინოშვილის მოთხრობა „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ ასეთი ექსპოზიციით იწყება:

---

[1] exponere—ლათინურად ნიშნავს ახსნა-განმარტებას, თხრობას, ჩვენებას, გამოშკარავებას. აქედან წარმოდგება ექსპოზიცია.

„რკინის გზის საღგურ № -ზე საღამოს ეამს აუარებელი ხალხი უცდიდა მატარებელს.

თუმცა მარტი იღეოდა, მაგრამ საღამოს მაინც კიდეკ საცივემ მოატანა, რადგანაც ჩანგრძლივი ყვიმის შემდეგ მხოლოდ წინაღამით დამდგარიყო დარი.

მატარებლის მომლოდინე ხალხმა, იგრძნო სიცივე თუ არა, დაიწება „პლატფორმაზე" სეირნობას თავი და იკრიბებოდა სადგურის დარბაზში.

მცირეოდენი ხნის განმავლობაში ისე გაიჭედა ხალხით სადგურის დიდი დარბაზი, რომ ერთ კუთხიდან მეორემდე ძლივს მიატანდით.

ქალების ჰვრეტას დაჩვეული ყმაწვილი კაცები არ ერიდებოდნენ ამ დაბრკოლებას და დაყიალებდნენ ყველა კუთხეში.

მეტადრე ვიღაც ორი შეზარხოშებული ყმაწვილი ძოუსვენრად დაეხეტებოდა აქეთ-იქით და მოურიდებლად სჭვრეტდა მანდილოსნებს, რომლებიც კი თვალში მოეწონებოდათ.

ერთი ამ ყმაწვილთაგანი შესანიშნავი რამ იყო თავისი ვაჟკაცური თვალტანადობით: მაღალი ტანი, სქელი, განიერი ბეჭები, მსხვილ-მსხვილი მკლავები. ცოტად ფერნაკლული, სავსე, ლამაზი პირისახე, მელანივით შავი პატარა წვერი, სწორედ გითხრათ, ძველებურ რაინდს წარმოადგენდა.

ეს ყმაწვილი, რა თქმა უნდა, ქალებსაც არ დარჩათ შეუნიშნავი: ბევრგან იკითხეს ჩუმჩუმად, ვინ არისო.

ერთს ლაზათიანი გულმკერდის ყმაწვილ ქალს თვალებზე წყალი მოსდენოდა ახოვანი ჯაბუკის ჰვრეტით.

ერთმა კნეინამ ჰკითხა ნაცნობ მედუქნეს:

— ვინ არის ეს ყმაწვილი კაცი?

— ეს, კნეინა, ზემოური გახლავთ ტარიელ მკლავაძე...

ხალხს თანდათან ემატებოდა. ახალმოსულები კითხულობდნენ: „პოეზდმა ხომ არ გაგვასწრო"-ო და, როცა გაიგებდნენ, ჯერ კიდევ აღრეა მატარებლის ჩამოსვლამდეო, გულდამშვიდებულნი, ვინ ნაცნობს ნახავდა და დაუწყებდა ბასს, ვინ ხალხს სჭვრეტდა და ვინ კიდევ სხვას რასმეს აყოლებდა გულს მატარებლის მოსვლამდე.

მოვიდა ორი ცხენოსანი, — ერთი ქალი და ერთი კაცი.

ამათაც იკითხეს მატარებლის მოსვლა. შემდეგ გაისტუმრეს ცხენები. შეიტანეს სადგურში თავიანთი მსუბუქი ჩემოდანი და პატარა ბაგა, დადგეს კედელთან და მატარებლის მოლოდინში მიეყუდენ კედელს, რადგანაც თავისუფალი სკამი აღარ მოიპოვებოდა". (ე. ნინოშვილი, „ჩვენი ქვეყნის რაინდი").

ზემოთ მოყვანილ ეპიზოდში ჩვენ ვგებულობთ, რომ მოქმედება იწყება რკინიგზის სადგურზე (ადგილის დასახელება). საღამოა (დროის აღნიშვნა), ხალხი უცდის მატარებელს. ნინოშვილი თანდათან გვაცნობს მოთხრობის მოქმედ პირებს: სადგურში მოსეირნე ხალხთა შორის არის ტარიელ მკლავაძე თავის ამხანაგთან ერთად და ქალებს ათვალიერებს. სადგურშივე მოდიან და მატარებელს უწყებენ ლოდინს სპირიდონ მცირიშვილი და მისი მეუღლე დესპინე. ეს ნაწილი, რომელშიც ზემოთ ჩამოთვლილ მოვლენებზეა ლაპარაკი, არის „ჩვენი ქვეყნის რაინდის" ექსპოზიცია. ალ. ყაზბეგი „ელისოს" ასეთ ექსპოზიციით იწყებს:

მშვენიერს დაცემულს მისდორზედ, ვლადიკავკაზის მახლობლად, მოჩანდა აღყურ შემორტყმული ურმები, გაჭედილი სახლის ავეჯეულობით. ამ ალყის შუა აქა-იქ გაჩაღებულს ცეცხლებზედ ჩუხჩუხებდა ქვაბები, რომლებსაც მისხდომოდნენ მოხუცებული დედაკაცები და საჭმელს ამზადებდნენ (ა. ყაზბეგი, „ელისო“).

ექსპოზიცია შიო არაგვისპირელის მოთხრობისა „მიწაა“ თანდათანობით გვაცნობს, რომ მოქმედება წარმოებს სატუსაღოში. მთავარი მოქმედი პირი ბერაა. იგი იმყოფება ციმბირისკენ მიმავალ კატორღელთა შორის, გამურული, მხჩოლავი ლამპით ოდნავ განათებულ ოთახში, სადაც ჭერეხებივით ყრიან დაბორკილი ტუსაღები.

დ. კლდიაშვილის კომედიის „დარისპანის გასაჭირის“ პირველი სცენა (გამოსვლა პირველი) ამ ნაწარმოების ექსპოზიციას წარმოადგენს. მასში ჩვენ ვეცნობით იმ ადგილს (მართას ბინას), რომელშიც დარისპან ქარსიძე შეეცდება კაროჟნას ოსიკოზე გათხოვებას, ვეცნობით მოქმედ პირებს (მართას და პელაგიას), რომელთა მიზანს ეწინააღმდეგება დარისპანის მიზანდასახულობა (ისინი დაინტერესებულნი არიან არა კაროჟნას ბედით, არამედ ნატალიას გათხოვებით და მათი მეტოქეობა ხელს უშლის დარისპანის მიზნის განხორციელებას).

მოთხრობებში ექსპოზიცია უმთავრესად დასაწყისშია მოცემული. ასეთ ექსპოზიციას პირდაპირი ექსპოზიცია ეწოდება. ზოგჯერ კი ჯერ პერსონაჟის მოქმედებაა აღწერილი. ავტორი მხოლოდ ამის შემდეგ გვიხატავს მდგომარეობას, იმ პირობებს, რომელშიაც დაიწყო მოქმედება, გვიხატავს მოქმედ პირს და მის ურთიერთობას სხვა მოქმედ პირებთან.

ნინოშვილის „გოგია უიშვილი“ დიალოგის ფორმით მოცემული კვანძით იწყება. ავტორი შედარებით უფრო გვიან გვაცნობს მოქმედი პირების ვინაობას და მათ მდგომარეობას. „კაკო ყაჩაღში“ ილია ჭავჭავაძე ექსპოზიციამდე მთელ რიგ სახეებს გვიხატავს, იგი აგვიწერს საღამოს სურათს, ზაქროს შეხვედრას მეურმესთან, ზაქროს შეხვედრას კაკოსთან. ზაქროს ბავშვობას და მხოლოდ ყველა ამის შემდეგ აამბობინებს ზაქროს იმ პირობებს (მისი მამის დაავადმყოფებას), რომელშიაც დაიწყო ძირითადი ამბავი, ე. ი. წინააღმდეგობა ზაქროს მამასა და ბატონს შორის. ავტორი ზაქროს მოთხრობის სახით გვიხატავს მისი ოჯახის მდგომარეობას, რამაც აიძულა ზაქროს მამა ბატონთან წასულიყო შვილის სათხოვნელად. სწორედ ეს ადგილი, სადაც ზაქრო იძლევა იმის განმარტებას თუ როდის და რა პირობებმა აიძულა მისი მამა ბატონთან წასულიყო შვილის სათხოვნელად, არის „კაკო ყაჩაღის“ ექსპოზიცია. როგორც აღვნიშნეთ „კაკო ყაჩაღში“ ეს ადგილი გვიან არის მოცემული. ასეთ ექსპოზიციას შენელებული ექსპოზიცია ეწოდება.

მოთხრობის შინაარსის თავისებურებისა და ავტორის სტილის თავისებურების შესაბამისად, ექსპოზიცია ზოგჯერ მოკლეა, ზოგჯერ უაღრესად ლაკონიურია, მაგალითად, ნოველებში და, საერთოდ ისეთი სტილით დაწერილ მოთხრობებში, რომლებშიც მოქმედება სწრაფად ვითარდება. ზოგჯერ ნაწარმოების მცირე ფორმა განსაზღვრავს ექსპოზიციის ლაკონიურობას; მაგალითად, ა. მირცხულავას ლირიკულ-ეპიკურ ლექსში „ძმები“ ექსპოზიცია ერთ სტროფში არის მოცემული:

„ისინი დილით ნახეს ფლატეში
ერთად ჩაკრული მშობლიურ გრძნებით
და მოათავსეს ერთ პალატაში
მტერთან ბრძოლაში დაჭრილი ძმები“.

ამ მოკლე ექსპოზიციაში ავტორი ახერხებს დაგვისახელოს დრო, აგვისახოს, რომ ჭვევით მოთხრობილი განცდილია სამამულო ომის დაძაბულ მომენტში, დაგვისახელოს პიროვნება, რომელსაც ლექსში გამოხატული განცდა ეკუთვნის, და ადგილი. ექსპოზიციის თითოეულ ელემენტს (დროს, ადგილს, ვითარებას, მოქმედ პირს) თითო ფრაზა, სიტყვა, ან სალექსო სტრიქონი უკავია. ეს ექსპოზიცია საერთოდ მოკლეა, მაგრამ თვით ლექსის მოცულობასთან შეფარდებით საკმაოდ ვრცელია; მის სივრცეს განსაზღვრავს თვით ლექსის იდეა: საბჭოთა მეომარი უმაღლესი ჰუმანიზმის მატარებელია, — სიკვდილის დროსაც სხვის ბედზე ფიქრობს. იდეის გამოსახატავად ავტორი იძულებულია ექსპოზიციაში მოგვცეს საერთო ვითარების სურათი, რომლითაც გვიჩვენებს მდგომარეობის დაძაბულობას, თუმცა ზემოაღნიშნული ექსპოზიცია ლექსის მოცულობასთან შედარებით საკმაოდ ვრცელია, მაგრამ საერთოდ მაინც ლაკონიურია. მოთხრობებში ექსპოზიცია ზოგჯერ ვრცელი სურათის, ეწერის, დიალოგის სახით არის მოცემული, ზოგჯერ კი ავტორს მთელი ყურადღება მოქმედების ჩვენებაზე გადააქვს და პირობებზე კი რომელშიც მოქმედება ვითარდება ახსნა-განმარტების მიზნით. მოკლედ, გზადაგზა მიგვითითებს იმდენად, რამდენადაც ამას მოითხოვს მოქმედების განვითარების ბუნებრიობა, მისი დამაჯერებლობა.

კვანძი

იმისათვის, რომ მოთხრობა საინტერესო იყოს, მოქმედებას უნდა ასახავდეს. უნდა იყოს მოქმედი პირი, მას უნდა ჰქონდეს მიზანი, უნდა ხვდებოდეს წინააღმდეგობას და წინასწარ ძნელად გამოსაცნობი უნდა იყოს ბრძოლის შედეგი. ზემოაღნიშნულის არსებობა ხდის საინტერე-

სოდ მხატვრულ ნაწარმოებში ამბის განვითარებას. ჩვენ ვიცით, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს — ტარიელსა და ნესტანს შეუყვარდათ ურთმანეთი. დავუშვათ, რომ მათ სიყვარულის გრძნობის განცდისთანავე გაუმჟღავნეს მეფეს მათი სურვილი და ფარსადან მეფემაც მეორე დღეს მათ დიდი ქორწილი გადაუხადა. რაღა იქნებოდა ამის შემდეგ საინტერესო? ასეთ ვითარებაში, როდესაც მიზანს არ ხვდება დაბრკოლება ალარც ბრძოლაა მიზნის მისაღწევად. თუ მიზანთან სერიოზული ბრძოლა არ დაიწყო, არც ბრძოლის შედეგით დაინტერესებაზე შეიძლება ლაპარაკი. „ვეფხისტყაოსანში“ მოთხრობილი ამბავი მით არის, კომპოზიციური ხერხის გამოყენების თვალსაზრისით, საინტერესო, რომ გმირების მიზანს — შეერთდნენ და იწყონ ბედნიერი ცხოვრება — წინ ხვდება დიდი დაბრკოლება: მეფის და სახელმწიფო საბჭოს გადაწყვეტილება — ნესტანი ხვარაზმშას გაათხოვონ — და შემდეგ ნესტანის გატაცება ქაჯების მიერ. ტარიელის ბრძოლა მისი მიზნის ამ მოპირდაპირე მოვლენებთან, ბრძოლა, რომელიც ხშირად უკვე განწირულად გვეჩვენება, არის ამ ამბის „სულის ჩამდგმელი“, მკითხველის ინტერესის გამაცხოველებელი. „ვეფხისტყაოსანი“ სიუჟეტიანი ნაწარმოებია, რადგან მასში მოთხრობილია გარკვეული ამბავი, ნაჩვენებია გმირების ბრძოლა. ამ ბრძოლას აქვს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. სიუჟეტში მოცემულ ისეთ მდგომარეობას, რომელშიც ჩნდებიან და ერთმანეთში ინასკვებიან წინააღმდეგობანი და რომლებიც დასაბამს აძლევენ მოქმედების შემდგომ განვითარებას, კვანძი ეწოდება.

კვანძი მოთხრობის ის ნაწილია, რომლითაც მწერალი იწყებს მოქმედების ჩვენებას და რომელშიც არის მიზეზი მის მომდევნო მოვლენებისა. „გოგია უიშვილის“ კვანძია გლეხების მიმართ მეფის მოხელეთა კატეგორიული განკარგულება — კალანდამდე (ახალი წლის დაწყებამდე) ეგზეკუციის ხარჯისათვის თუმნის გადახდის შესახებ. გოგიას თუმნის გადახდა არ შეუძლია, ხელისუფლების წარმომადგენლები კი დარბევით ემუქრებიან.

ეს მდგომარეობა დასაბამს აძლევს გოგიასა და ხელისუფლების წარმომადგენელთა შორის არსებულ წინააღმდეგობათა განვითარებას. ეს არის „გოგია უიშვილის“ კვანძი.

„გლახის ნაამბობში“ გაბრიელისა და დათიკოს ურთიერთობა თა-

ვიდან მეგობრულია და მშვიდობიანი. წინააღმდეგობა შემდეგში ჩნდება: მისი კვანძი მოცემულია იმ ადგილზე, სადაც ავტორი ჩვენ შოგვითხრობს, რომ გაბრიელს გადაწყვეტილი აქვს თამროს ცოლად შერთვა და დათიკოს კი განზრახული აქვს მისი ხელში ჩაგდება. ეს ორი მომენტი — დათიკოსა და გაბრიელის მოწინააღმდეგე ინტერესების შეხვედრა წარმოადგენს მართლაც ერთგვარ კვანძს, ნასკვს, იგი აძლევს დასაბამს მათ შორის ახალ, მტრულ ურთიერთობას და იქცევა მათი დაღუპვის მიზეზად.

მიზნისა და წინააღმდეგობის გადახლართვა თვალსაჩინოდაა მოცემული „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ კვანძში. მოგვყავს ეს ადგილი, როგორც ნიმუში, ცოტა შემოკლებით:

„მკლავაძემ და მისმა ამხანაგებმა, დაინახეს თუ არა ლამაზი ყმაწვილი ქალი დაიწყეს მის ახლო სიარული და ისეთნაირად უჭვრეტდნენ, თითქოს ეს ქალი კი არა, გასაყიდი საქონელია და ხელიდან არ უნდა გაუშვანო.

რადგან დარბაზში, ხალხის სიმრავლის გამო, თბილოდა, ქალმა გაიხადა ტალმა და ახალ ჩითის კაბაში ნაკვეთგამოყვანილი ტანი ლამაზად ეხატებოდა.

ტარიელმა ვეღარ მოაშორა, თვალი ამ სავსე ქალის გულმკერდს.

ქალი და მისი ამხანაგი კაცი რაღაც საუბარში იყვნენ გართული და ამიტომ ვერ ამჩნევდნენ ტარიელის და მისი ამხანაგის უსირცხვილო ჰვრეტას.

— ერთი ამის გულმკერდში ჩაკონება მთელ სოფლად ღირს! შენ რას იტყვი, ტარიელ? — ჰკითხა ამხანაგმა.

ტარიელს სახეზე მოუთმენლობა გამოეხატა.

— ერთი გავიცნოთ მაინც. ვინ არის — უთხრა პასუხად ამხანაგს და ბოლოს ღიმილით დაატანა: — ეს ვინღა არის, რომ ახლავს მცველი? უშოვნია რაღა კავალერი! მთელ ჯარს მოშლის სწორეთ... ძლიერ ამიღელვა სისხლი ამ ქალმა ვიღაცა არი...

— მოდი. ერთი გავეცნობი, — უთხრა ტარიელს ამხანაგმა.

— შენ ხომ ამისთანაობა ძლიერ გეხერხება, — სიცილით უპასუხა ტარიელმა.

—ასე, ერთისთვის ხერხი მიუცია ღმერთს, მეორესთვის ღონიერი მკლავი. შენთვის — მკლავი, ჩემთვის-ხერხი.

— კარგი ახლა ტრაბახობას თავი დაანებე. თუ შეგიძლია, წადი და გაეცანი, — სიცილით უთხრა ტარიელმა.

— დიახაც გავიცნობ, შენ-კი აქ მომიცადე, ეს შენი კამეჩის ოდენა ბეჭები არ დაანახვო, თვარა იმ საწყალ კაცს, ქალს რომ ახლავს, შიშით სული წაუვა.

ამ სიტყვებით ამხანაგი მოშორდა ტარიელს, მივიდა ლამაზ ქალთან, მიესალმა და მოურიდებლად კითხა:

— საიდან მობრძანდებით?

— სოფლიდან, — უპასუხა ქალმა.

— რომელი სოფლიდან? ვინ ბრძანდებით?

— რაში გესაჭიროება ამბის გაგება? თუ საქმე გაქვთ ჩვენთან, გვიბრძანეთ!

— არა, ისე.

— ისე? ისე საჭირო არ არის! — ცოტა არ იყოს გესლიანად უპასუხა ქალმა.

— რატომ, ერთმანეთის გაცნობა რას დაგვიშავებს?

— თუ ამაზე შეტი საქმე არა გაქვთ, მიბრძანდით!— უთხრა ქალმა, რომელსაც ისეთი მრისხანება გამოეხატა ამ დროს სახეზე, რომ მოსაუბრე ყმაწვილი კაცი იძულებული შეიქნა, მოშორებოდა.

— რა არის, დესპინე რატომ მოეპყარი იმ კაცს ასე სასტიკად? ჩვენი გაცნობა უნდოდა, სხვა ხომ არა დაუშავებია რა? — ტკბილად შენიშნა ქალს მისმა თანამგზავრმა კაცმა.

— იმიტომ, რომ ურიგო საქციელი შევამჩნიე. იფიქრე, თან მესაუბრება და თან თეალებით კიდევ თითქოს რაღაცას მანიშნებსო, — თქვა ქალმა.

— ყოველ შემთხვევაში ტკბილი სიტყვა-პასუხი სჯობია.

— იმასთან რომ ტკბილად დამეწყო საუბარი, მერე თავიდან ვეღარ მოვიშორებდით. დაჯდებოდა და დაიწყებდა მაიმუნობას. იმისთანა კაცის პირველიდანვე მოშორება სჯობია.

— ემაიმუნებია, მერე რა გენაღვლებოდა?

— მეჯავრება, როცა ადამიანი მაიმუნობს!

ამით გაათავეს მათ იმ საგანზე ლაპარაკი.

— რა ქენი? ვერ იხერხა, მგონია, შენმა ხერხმა? — ჰკითხა ტარიელმა სიცილით ამხანაგს.

— მიუკარებელი ვინმე ყოფილა! ისე მოხარა წარბები, რომ ჩხუბს მიპირებს-მეთქი, ვიფიქრე. ორი სიტყვის თქმაც არ დამაცალა, ისე შემომიტია, მიბრძანდითო და მომიშორა ,— უპასუხა გულნატკენად ამხანაგმა ".

მოყვანილ მაგალითში მართლაც იკვანძება, ერთმანეთს ხვდება ტარიელის მიზანი და დესპინეს წინააღმდეგობა. რომ არ ყოფილიყო ერთ-ერთი მათგანი, რომ, ვთქვათ, დესპინე წინააღმდეგობის ნაცვლად, ხიამოვნებით გაცნობოდა ტარიელს და მის ამხანაგს, რომ მას დაენიშნა ტარიელისათვის პაემანი, შეხვედრის დრო და ადგილი, მაშინ შეიძლებოდა ყველაფერი მშვიდობიანად დამთავრებულიყო, აღარ განვითარდებოდა ამბავი, აღარ იქნებოდა შეჯახება, ბრძოლა, აღარ იქნებოდა სიუჟეტი.

„სამანიშვილის დედინაცვალში" ბეკინას ოჯახი მოთხრობის დასაწყისში (პირველი თავის ექსპოზიციურ ნაწილში) კმაყოფილია. მაგარამ ისკვნება კვანძი: მის მომზადებას ავტორი იწყებს შემდეგი სიტყვებით: „მაგრამ ბედნიერება, რაგვარიც არ უნდა იყოს, ვის შერჩენია ბოლომდის..." ბეკინას უჩნდება საშინელი „სურვილი მეორე ცოლის შერთვისა". იგი ბეკინას ჯერ აზრად მოუვიდა, „და ეს აზრი, შემდეგ სურვილად გადაქცეული, ბოლოს აუცილებელ წადილად გადაექცა". „მღუპავ მამავ?... მღუპავ? დანას მიყრი ყელში?.. შვილი რომ გეყოლოს, შვილი... მაშინ?... დავიღუპე, წმინდად დავიღუპე!" — ამბობს პლატონი: მას არ უნდა, „რომ შამულის გამყოფელი დეინახოს" მისმა თვალებმა, შეძლებს თუ არა ამ მიზნის განხორციელებას? მიზნებისა და წინააღ-

მადეგობის ამგვარი ჩვენებით ისკვნება დასახელებულ მოთხრობის კვანძი. ოჯახის მომავალი გამყოფის გაჩენის თავიდან აშორება — პლატონის ეს მიზანი აძლევს ბიძგს ამბის განვითარებას მთელ ამ მოთხრობაში.

„დარისპანის გასაჭირში“ კომედიის კვანძის გასკვნა მეორე გამოსვლიდანვე იწყება და იგი დამთავრებული სახით ცკვეთრად ელინდება უფრო გვიან, ქვევით მოყვანილ ნაწყვეტში:

„დარისპან. ...მართა ჩემო, ყმაწვილი (ლაპარაკია ოსიკო ხარბაძეზე, – ს. გ.) ცოლ-სათხოვი უნდა იყვეს ვატყობ, ისე გამოიყურება!..

მართა. არ ვიცოდე, შენ არ მომიკვდე!..

დარისპანი. კი, ასე უნდა იყვეს!.. უნდა მომეხმარო. შენ გენაცვალე!..

მართა. რაში?

დარისპან. კაროჭნა უნდა შევაძლიოთ... ბიძამისს შემიძლია მივმართო. ერთობ პატივისმცემელია ჩემი. — სიხარულით კიღამ გადაირია, რომ დამინახა. მარა შენი სიტყვა მირჩევნია, მართა ჩემო!.. ახლავე უნდა გადამიწყვიტოს!..

მართა. დარისპან, ასე რავა დავეტაკო... ჯერ ფეხიც არ შემიდგამს სახლში... საძერძისოდ გადავდვათ...

დარისპან. სწორედ არ შემიძლია!.. მერე სადღა ვსდიო მაგას — აგერ მყავს და ბარემაც ახლავე გავიგებ ყოლიფერს!..

მართა. დარისპან, რომ დამკლა, არ შემიძლია ახლა მაგაზე დაეიწყო ლაპარაკი!..

დარისპან. უკაცრავად შეწუხებისათვის!.. (გაშორდება უკმაყოფილოდ) დაწყეულოს ღმერთმა. შენი სისხლხორციც ორგული გიხდება დღეს“

ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელში“ პოემის მოქმედება შემდეგნაირად იკვანძება: ნადირობის დროს გზადაბნეული ხევსური ზვიადაური ქისტ ჯოყოლას შეხვდება. ჯოყოლა მიიპატიჟებს ზვიადაურს თავის სახლში ღამის გასათევად. ზვიადაური განთქმული გმირია. მას ბევრი ქისტი ჰყავს დახოცილი. ქისტებისაგან შურისძიების თავიდან აცილების მიზნით, ზვიადაური უმალავს თავის ვინაობას ჯოყოლას. მოგონილ სახელს ეუბნება. საუბარში ისინი თანდათან მეგობრდებიან. ჯოყოლას განზრახული აქვს საუკუნეობით განმტკიცებულ ჩვეულებისამებრ მიიღოს სტუმარი და ამით საძირკველი ჩაუყაროს მასთან მეგობრობას, მით უფრო, რომ ისინი სხვადასხვა ეროვნების არიან. ჯოყოლას ოჯახში ზვიადაურის მისვლის დროს არის ერთი მოხუცებული ქისტი, რომელიც ზვიადაურის დანახვისთანავე იცნობს მასში ქისტების მოსისხლე მტერს. მიდის თავის თანასოფლელ ქისტებთან, უხსნის მათ სისხლის აღების შესაძლებლობას და საჭიროებას. ქისტებიც გადაწყვეტენ ზვიადაურზე ჯოყოლას ოჯახში თავდასხმას და ზვიადაურის მოკვლას. აქ უკვე ერთმანეთს უპირისპირდება ორი, ერთიმეორის სა-

წინააღმდეგობა მისწრაფება: ჯოყოლასი — მეგობრისაკენ, ხალხთა სოლიდარობისაკენ, სტუმარ-მასპინძლობის ჩვევის წმინდად დაცვისაკენ და თემის მისწრაფება სტუმართმასპინძლობის ჩვევის დარღვევისაკენ. ასე ისკვნება „სტუმარ-მასპინძლის“ კვანძი. ამის შემდეგ მთელი მოქმედება ორი — მოპირდაპირე მისწრაფების ბრძოლის ფონზე ვითარდება.

კვანძის მიუგნებლობა აძნელებს მოქმედების განვითარების და მთელი მხატვრული ნაწარმოების ძირითადი იდეის გაგებას, მისი მიგნება კი ყოველთვის არ არის ადვილი, რადგან ზოგიერთ ნაწარმოებში მთელი რიგი წინააღმდეგობაა გადახლართული. კვანძის, ბრძოლის გამწვავების, მისი ძირითადი მიზეზის გასაგებად საჭიროა გამოვარჩიოთ მოქმედების მამოძრავებელ მოტივთა შორის უმთავრესი, უმნიშვნელოვანესი, რომელიც ხშირად ტრაგიკული ბრძოლის ან მდგომარეობის (სიტუაციის) მიზეზად იქცევა. ავიღოთ, მაგალითად, „გველის მჭამელი“. სად არის მისი კვანძი, რა არის მინდიას ტრაგედიის მთავარი მიზეზი? ზოგიერთი მკვლევარი მინდიას ტრაგედიის მიზეზს სიბრალულის გადაჭარბებულ გრძნობაში ხედავს. მართალია, სიბრალულის გრძნობა თამაშობს როლს მოქმედების განვითარებაში, მაგრამ ის არ არის განვითარების მთავარი მოტივი. პირიქით, მოქმედების განვითარებაში იგი შემფერხებელი ეპიზოდის როლს თამაშობს. მინდიას ტრაგიზმის მიზეზი ის არის, რომ იგი აწყდება უფრო დიდი მნიშვნელობის წინააღმდეგობას, ვიდრე სიბრალულის გრძნობაა: პოემაში მინდიას წინაშე ერთმანეთს დაუპირისპირდა ოჯახი და საზოგადოება, პირადი (ოჯახური) და საზოგადოებრივი ინტერესი. ოჯახის ინტერესი მოითხოვს, — მინდიამ გადალახოს სიბრალულის გრძნობა, მოკლას ნადირი, მოჭრას ხეები, გამოიყენოს ბუნება ადამიანის სასარგებლოდ, მაგრამ ეს არ არის დიდი დაბრკოლება. პოემაში. პირიქით, ბუნება კი არ უპირისპირდება ადამიანის ინტერესებს, არამედ ემსახურება მას. ყანა სეტყვისაგან გადარჩენას და ჩქარა მომკას იმიტომ ნატრობს, რომ ის ადამიანმა მოიხმაროს, მიუხედავად იმისა, რომ ნამგალი სეტყვაზე უფრო მწარეა:

„ყანასა სეტყვა აშინებს,
კაცთ უსაზრდოოდ დარჩენა,
თორემ ვით ნამგალს, სეტყვასა
სით შეუძლიან წახდენა?!“

ყვავილები თვითონვე ეხვეწებიან მინდიას მოწყვეტას და ადამიანთა სამკურნალოდ მოხმარებას („მე ვარო ამის წამალი“). ასეთი ურთიერთობა ბუნებრივი და კანონზომიერია:

„თ-ურმე ზნედა სჯირთ ყვაკილთა: სიცოცხლით გაფუფუნებულს
ოლონდ ეწაძლონ სნეულთა, არად აგდებენ სხეულთა“.

მართალია მინდიას ყველა მცენარე ასე არ ხვდება. მაგალითად, ხეები მოჭრის დროს კვნესას იწყებენ. მაგრამ ზემოთმოყვანილი მაგალითებით შენელებულია ადამიანისა და ბუნების შორის წინააღმდეგობის შთაბეჭდილება. „გველის მჭამელის“ მოქმედების კვანძი იქ ისკვნება, სადაც ვგებულობთ, რომ მინდია, ერთი მხრივ, გრძნობს თავის მოვალეობას ოჯახის წინაშე, მეორე მხრივ, კი გრძნობს იმასაც, რომ ცოლის რჩევის ასრულება რაღაც საფრთხეს უქადის მის ბუნებას და ამგზით საზოგადოებას. პირველ ხანებში ოჯახს მართლაც სიბრალული უპირისპირდება, მაგრამ შემდეგ ირკვევა, რომ მინდიამ სიბრალულის გრძნობის გადალახვით ბუნების შემეცნების განსაკუთრებული უნარი დაჰკარგა, რომელიც მას ჰქონდა და ამით, მისდა უნებურად, სამშობლოს განწირვის მიზეზი გახდა. სიბრალული აფერხებდა მხოლოდ მინდიას მიერ ოჯახის მოთხოვნილების შესრულებას (მხოლოდ მინდიას საბედისწერო მოქმედების შემფერხებელი ეპიზოდი იყო). მინდიას მძაფრი ტრაგედია ოჯახის ინტერესების გულისათვის საზოგადოებრივი საქმის განწირვის შეგნებამ გამოიწვია და არასიბრალულმა. მინდიამ დაჰკარგა ბუნების საიდუმლოების გამოცნობის უნარი და ამით დაჰკარგა ის ძალა, რითაც იგი სამშობლოს დაცვის საქმეში უდიდეს როლს თამაშობდა. ამ დანაშაულის შეგნების შემდეგ მინდიას სულიერი ცხოვრება ამოვარდა ბუნებრივი კალაპოტიდან. ოჯახის გულისათვის საზოგადოებრივი საქმის განწირვის შეგნება გადაიქცა მინდიას ტრაგიზმის მიზეზად, რამაც გამოიწვია მინდიას დაღუპვა.

სიბრალულის გრძნობა წვრილმანია საქვეყნო საქმესთან შედარებით. მინდიაც სწორედ სამშობლოს სამსახურის უნარის დაკარგვას ნაღვლობს და არა სიბრალულის გრძნობის ღალატს. რომ სამშობლოს სამსახურია მთავარი, ეს აშკარად ჩანს მინდიას სიტყვებიდან:

„რითი-ღა ვარგი ქვეყანას,
დავცარიელდი ცოდნითა“.

მინდიას ტანჯვის მიზეზი რომ სამშობლოსადმი სამსახურის უნარის დაკარგვაა, ეს შესამჩნევი გახდა აგრეთვე მზიასათვის, რომელიც ამბობს:

„რომ თავს და ხალხსა ტიროდის
ის კი შავიგენ სრულადა,
„ველარას ვარგებ ქვეყანას", —
ტიროდა დაფარულადა".

რომ მინდიას ტრაგედიის მიზეზი ოჯახური და საზოგადოებრივი ინტერესის დაპირდაპირება და პირველისათვის მეორის უნებლიე გაწირვაა, ეს ყველაზე ნათლად ჩანს ქვევით მოყვანილ ეპიზოდში, რომელიც იწყება მინდიას მიერ მისი ოჯახის წევრებისადმი მიმართული საყვედურით:

„...თქვენგან დავკარგე გონება,
წმინდა გავყიდე რჯულია...
ახლა ქვეყანაც დავღუპო,
თქვენ პირში გედგასთ სულია!?
ან მე რად მინდა სიცოცხლე,
ან თქვენ გაცოცხლოთ რაღადა,
თუ მთელი ჩემი არსება
აღარ იქნება საღადა?!
ან აქ რა პირით ვიცოცხლო?
თავს რით ვიმართლებ ღმერთთანა?
ყველასთან შარცხვენილი ვარ —
ცოცხლებთანა და მკვდრებთანა.
რისთვისღა მინდა აბჯარი.
რისათვის მინდა ხმალია,
თუ კი ჩემს მტრისად დაკრულსა
აღარ ექნება ძალია?!
ამ მიწას ამონაცენი
ჩემი სესხი და ვალია,
როგორ-ღა ან პური ვჭამო,
როგორ დავლიო წყალია?!
ადგა და გულხელ დაკრეფით
გამოეფარა კარზედა:
მთათ რომ შეხედა მაღალთა,
დაიქვითინა მწარედა".

„გველის მჭამელის" განხილვის დროს დაშვებული შეცდომა — მინდიას ტრაგედიის მიზეზად გადაჭარბებული სიბრალულის გრძნობის მიჩნევა — იმით არის გამოწვეული, რომ ამ პოემის კვანძი ძნელი მისაგნებია. „გველის მჭამელში" პირველად ერთმანეთს უპირისპირდება მინდიას ოჯახური ინტერესი (მზიას სახით) და სიბრალულის გრძნობა. გვეჩვენება თითქოს ოჯახური მოთხოვნილების დაკმაყოფილება მსხვეპლად მხოლოდ მინდიას გადაჭარბებული სიბრალულის გრძნობის გადალახვას მოითხოვს. მაგრამ ეს არ შეიძლება კვანძად ჩაითვალოს. იგი თავისთავად არ არის მინდიას ტრაგედიის განვითარების მიზეზი. ტრაგედიის ნამდვილი მიზეზი მხოლოდ ამის შემდეგ იჩენს თავს. მინდია თავიდანვე გრძნობს რაღაც შიშს; შიშს იმისას, რომ შეიძლება მისი საქციელით, — სიბრალულის გრძნობის გადალახვით, — დაკარგოს ბუნების შეცნობის განსაკუთრებული უნარი და ამით სამშობლო სამსახურის უნარიც დაეკარგოს. საქმე სამშობლოს სამსახურია და არა განყენებული მორალი. მინდიას შიში გამართლდა. პოემის ნამდვილი კვანძი სწორედ იმ ადგილს ისკვნება, სადაც მინდია გვიამბობს, რომ ის ოჯახის ინტერესის სამსახურმა ქვეყნის ურგები გახადა.

მინდიამ გაითვალისწინა მისი განსაკუთრებული შემეცნებითი

უნარის მნიშვნელობა სამშობლოს დაცვის საქმეში. გაითვალისწინა საფრთხე, რომელიც მის სამშობლოს მოელოდა ამ უნარის დაკარგვის შემდეგ. მინდია ამ საფრთხის შეგნებისა და გამართლების მსხვერპლი გახდა. იმის შეგნებამ, რომ ოჯახის ინტერესის სამსახურმა უნებურად, მაგრამ მაინც გამოიწვია სამშობლოს დამარცხება, გადააწყვეტია მინდიას თავის მოკვლა. ამ მოქმედებით გამოაშკარავდა პოემის დედააზრი, მისი იდეა (მინდიას განაჩენი — თავის მოკვლა იმის გამო, რომ მან ოჯახური ინტერესი საზოგადოებრივზე უფრო მაღლა დააყენა, თვითონ ავტორის განაჩენია). „გველის მჭამელის“ მთავარი იდეა შემდეგშია: სამშობლოსა და საზოგადოების სამსახური უმაღლესი მოვალეობაა. ამ მოვალეობას საჭირო შემთხვევაში ყველაფერი მსხვერპლად უნდა შეეწიროს.

ამ იდეის განსაზღვრა შეუძლებელია პოემის მთავარი მოტივის და მისი კვანძის მიგნების გარეშე.

მინდიას კვანძის მიგნება იმითაც ძნელდება, რომ მოქმედების განვითარების მთავარმა მიზეზმა (ოჯახური და საზოგადოებრივი ინტერესის დაპირისპირებამ) უფრო გვიან და მოულოდნელად იჩინა თავი. ზოგჯერ თავისთავად არის ცხოვრებაში შექმნილი ისეთი სიტუაცია, რომელშიც მოვლენათა განვითარების ბიძგი შედარებით ფარულ ფორმებში მიმდინარეობს და ავტორიც თავის მხრივ მხატვრული მოსაზრებით აგვიანებს მათ აშკარად გამომჟღავნებას, თუმცა ასეთი მოვლენის ამსახველი კვანძი მაინც იგრძნობა, მაგრამ ბუნდოვანი ფორმით. ამის ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“. ამ მოთხრობის იდეა გიორგის კესოსადმი ტრაგიკული სიყვარულის ფონზე ვითარდება. გიორგიში აღძრული სიყვარულის გრძნობა კესოსადმი არის მოთხრობის კვანძი, მაგრამ ეს სიყვარული იმდენად უთანასწორო და განწირულია, რომ გიორგი მას სიკვდილის უკანასკნელ წუთამდე ვერ უმჟღავნებს. ეს გამომჟღავნება ხდება მხოლოდ მოთხრობის ძირითადი ამბის დასასრულში; გიორგი მხოლოდ სიკვდილის წუთებში აცხადებს საჯაროდ მის სიყვარულს კესოსადმი. ამ ეპიზოდს „უკანსაკნელი განდობა“ ეწოდება (იხ. „ოთარაანთ ქვრივის“ მე-19 თავი.) ეს „განდობა“ ააშკარავებს მოთხრობის კვანძს და იგი კვანძის გახსნის (გიორგის სიკვდილის) მომენტში ხდება. ამრიგად, „ოთარაანთ ქვრივში“ ილია ჭავჭავაძეს ერთსა და იმავე თავში აქვს მოცემული კვანძის გასკვნაც და გახსნაც. მანამდე კი ამ მოთხრობის კვანძი არ არის მკვეთრად გამოაშკარავებული, იგი მხოლოდ

ბუნდოვნად იგრძნობა გიორგის კესოსთან მოჯამაგირედ დასადგომად ოჯახიდან წასვლის დროს. იგი იგრძნობა აგრეთვე კესოს გიორგისთან შეხვედრის დროს, იმ მომენტში, როდესაც მას ბაღის გეგმის გაცნობა დაევალა, მაგრამ არა აშკარად მითითებული ეპიზოდები გვამზადებენ მოთხრობის ბოლოში გამოაშკარავებული კვანძისათვის, მაგრამ თავისთავად კვანძს არ წარმოადგენენ, რადგან გიორგის მიერ სიყვარულის აღიარებამდე ძნელი ხდება მოქმედების განვითარების ახსნა მკითხველისათვის. ეს ხერხი ზრდის ინტერესს, რადგან გიორგის „განდობა“ მკითხველს უმარტავს მანამდე მომხდარ ფაქტებს, გიორგის სხვა ადამიანებთან ურთიერთობას.

ცხადია, შეუფერებლი იქნებოდა ყველა ნაწარმოებში ამბის ასე განვითარება. თვით მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ურთიერთობა (ცხოვრების სინამდვილე), კერძოდ, გიორგის მდგომარეობა იყო ისეთი, რომ მას არ შეეძლო თავისი სიყვარულის გამომჟღავნება უკანასკნელ მომენტამდე.

მოქმედების განვითარება და კულმინაცია

მხატვრული ნაწარმოების კვანძი გვიხატავს მოქმედი პირის მიზანს და იმ წინააღმდეგობას, რომელიც იმ მიზნის წარმოებასთან ერთად გაჩნდება. ამის შემდეგ იწყება ბრძოლა, რომელიც უფრო ხშირად თანდათან ვითარდება, ძლიერდება, მწვავდება. „გოგია უიშვილის“ კვანძის გაცნობის დროს არსებული წინააღმდეგობა მკითხველს უმნიშვნელოდ ეჩვენება: გოგიას შეაწერეს გადასახადი, რომელიც „ქალანდამდი“ უნდა გადაიხადოს. არავის შეუძლია წინასწარ იმის წარმოდგენა, რომ ამ ვადის დარღვევას შეუძლია ისეთი დიდი კატასტროფის გამოწვევა, როგორიც არის გოგიას სიცოცხლის მოსპობა და მისი ოჯახის დაღუპვა. მაგრამ მოვლენათა თანდათანი განვითარება ნიადაგს ამზადებს უიშვილის დაღუპვისათვის. წინააღმდეგობა (მოქმედება) „გოგია უიშვილში“ ასეთი საფეხურებით ვითარდება:

ა) ახალწლამდის თუმნის გადახდას ავალებენ.

ბ) გადაუხდელობის გამო ახალწლის წინა ღამით მიდიან გოგიასთან ფულის იძულებით ასაღებად, ან გადასახადის ნატურით გადასახდევინებლად.

გ) გოგიას ძაღლს უკლავენ, რითაც ამჟღავნებენ შეუბრალებლობას და გოგიას ინტერესის აბუჩად აგდებას.

დ) პირადად გოგიასაც ემუქრებიან.

ე) გოგიას ოჯახს ურბევენ.

ვ) გოგიას სცემენ.

ზ) გოგიას აპატიმრებენ.

თ) გოგიას აბეზღებენ მაზრის უფროსთან, როგორც ურჩსა და როგორც მთავრობის მოწინააღმდეგეს.

ი) გოგიას წკეპლავენ.

კ) გოგია თავს იკლავს.

მოქმედების განვითარების აქ მოცემულ საფეხურთაგან ყველაზე უფრო მძიმე მდგომარეობა, რასაც შედეგად ყვება გოგიას თვითმკვლელობა, არის გოგიას გაწკეპვლა. ამ ადგილზე წინააღმდეგობა გოგიასა და ხელისუფლების წარმომადგენელთა შორის ყველაზე მძაფრი, ყველაზე დაძაბული ხდება. გაწკეპვლა, გოგიას საჯაროდ ფიზიკური შეურაცხყოფა, და ისიც ასეთი დამამცირებელი ფორმით, როგორც მოთხრობაშია აღწერილი, შეუძლებელს ხდის გოგიას „ბედთან“ შერიგებას. ეს ადგილი არის მოთხრობის კულმინაცია. კულმინაცია ეწოდება მოთხრობაში მოქმედების განვითარების იმ საფეხურს, რომელზედაც მდგომარეობა ყველაზე უფრო დაძაბული ხდება, წინააღმდეგობანი უმაღლეს წერტილს აღწევს, და რასაც შედეგად კვანძის გახსნა ჰყვება. sy1men — ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს მწვერვალს, სახურავს, გუმბათს. კულმინაციურ მომენტში ბრძოლა მართლაც უმაღლეს საფეხურს ან თავის განვითარების მწვერვალს აღწევს. „გლახის ნაამბობის“ კულმინაცია არის ის ადგილი, სადაც ვგებულობთ, რომ დათიკო ხელს არ იღებს თამროს დაღუპვის განზრახვაზე და მისი უარით მოთმინებიდან გამოსული გაბრიელი ხანჯლით მიიწევს მოწინააღმდეგის მოსაკლავად. „სამანიშვილის დედინაცვალის“ კულმინაცია ის ეპიზოდია, რომელშიც ვგებულობთ, რომ პლატონი სიზმარში ხედავს მისი ოჯახის გაყოფას. პლატონის მდგომარეობა იმ მომენტში ყველაზე მძიმე, ყველაზე დაძაბული ხდება. „კაცია-ადამიანის“ კულმინაციაც ლუარსაბის სიზმარია. „ტარიელ გოლუას“ კულმინაცია გაიოზ გადალენდიას მიერ ლევანის ვერაგულად მოკვლაა.

როგორც მთელი ცხოვრება, ისე მისი ამსახველი ხელოვნების შინაარსი და მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიცია მრავალფეროვანია.

სხვადასხვა მხატვრულ ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად აისნება მოქმედების განვითარება (ცხოვრების მოძრაობის მრავალფეროვნების შესაბამისად), ხშირად მოთხრობაში ბრძოლის განვითარება პირდაპირი ხაზით მიდის, მის განვითარებას ხელი ეწყობა, ამის შემდეგ იგი თანდათან მწვავდება, ზოგჯერ კი — პირიქით, სხვადასხვა მიზეზის გამო ნელდება, დუნდება, გვეჩვენება, თითქოს ყველაფერი ადვილი გამარჯვებით, ან მარცხით უნდა დამთავრდეს, მაგრამ იქმნება ახალი პირობა, რომელიც უზრუნველყოფს მოქმედების განვითარებას, ბრძოლის გაგრძელებას და გამწვავებას. „ჩვენი ქვეყნის რაინდში“ მისი კვანძის გაცნობის დროს ჩვენ გავეცანით ტარიელის ძლიერ სურვილს იმისას, რომ დესპინე ხელში ჩაიგდოს. დასაწყისშივე მოცემულია დაბრკოლება. ეს დაბრკოლება იყო დესპინეს უხეში პასუხი ტარიელის ამხანაგისადმი, მისი გაცნობაზე უარის თქმა. ამ პასუხის შემდეგ ჩვენ გვეჩვენება, რომ უკვე ყველაფერი დამთავრებულია. ტარიელის სურვილის განხორციელებას აღარავითარი ნიადაგი არ რჩება. დესპინეს უარი თითქოს ყველაფრის გადამწყვეტია, იმის გამოც, რომ მალე მატარებელი მოვა, მას გაყვება დესპინე და ტარიელის განზრახვასაც ნიადაგი გამოეცლება. ტარიელიც ურიგდება ამ დამარცხებას: „მაშ გაგვიფრინდა ხელიდან? ცოტა აკლია, პოეზდიც ჩამოიცლის და მშვიდობით“,— ამბობს უიმედო ტარიელი —„ძვირფასი ლალი იაფფასად იშოვება და მაინც ვერ ახერხებ ხელში ჩაგდებას. გული დაგწყდება, მიხვდი? ამისთანა ლამაზი ქალი მოდის სოფლიდან, მცველად ახლავს ერთი კოლო, რომელსაც ერთი მძლავრად რომ ამოისუნთქო ჰაერში გააფრენ...“ ამხანაგიც მედუქნესთან დესპინეს შესახებ საუბრის დროს კვლავ მოაგონებს ტარიელს ამ ქალზე ლაპარაკის უმიზნობას:— რათ გინდა, რომ შეუდექი კითხვას გამომძიებელივით, ახლავე ჩამოიცლის პოეზდი და გაგვექცევა ხელიდან,—ამბობს იგი. მატარებლის მოსვლა ისეთ სიტუაციას ქმნიდა, რომლის წარმოდგენითაც ტარიელს დაეკარგა დესპინეს ხელში ჩაგდების იმედი. მაგრამ ეს სიტუაცია მოულოდნელად შეიცვალა: გამოირკვა, რომ მატარებელი მთელი დღე-ღამით იგვიანებს. ამ ახალმა მდგომარეობამ სულ საწინააღმდეგო მიმართულება მისცა მოქმედების განვითარებას. დესპინე და შეირიშვილი დუქანში დარჩნენ ღამის გასათევად.—„კარგად მოეწყო საქმე“—აღტაცების გამომხატველი ფრაზით შეაფასა ახლად შექმნილი სიტუაცია ტარიელ მკლავაძემ. ამის შემდეგ ბრძოლა აღმავლობის გზით ვითარდება. იგი ღამით უხტება ოთახში მძინარე დესპინეს და რაკი სხვა საშუალებით ვერა

ასერხებს მიზნის მიღწევას, კარების ჩამტვრევას აპირებს. ტარიელის ეს ცდა მოქმედების განვითარების დასახელებულ საფეხურზე (ოთახში მიხტომის დროს) უშედეგო რჩება, მაგრამ მოპირდაპირე მხარეების ურთიერთობა შემდეგში უფრო მწვავდება.

„ვეფხისტყაოსანში“ ტარიელისა და ნესტანის გამიჯნურების (კვანძი) შემდეგ შათი ბედნიერი ცხოვრებისაკენ მისწრაფებას წინ ეღობება საუკუნეობრივი ტრადიცია (ქალს განცალკევებულად ზრდიან და უფლებას არ აძლევენ თვისი ბედი თვითონ გადაწყვიტოს), მეფის ფარსადანის გადაწყვეტილება, რომ ნესტანი ხვარაზმშას მიათხოვოს და, რაც ყველაზე დიდ დაბრკოლებას წარმოადგენს, ნესტანის გატაცება ქაჯების მიერ. ტარიელის მდგომარეობა თანდათან უფრო და უფრო ტრაგიკული ხდება. იგი დიდხანს ეძებს ნესტანს, მაგრამ კვალსაც კი ვერ ნახულობს, მეომრები უწყდება, ბოლოს თავს სავსებით დამარცხებულად გრძნობს და სანატრელად მხოლოდ სიკვდილი მიაჩნია. მოქმედების განვითარების ამ საფეხურზე მკითხველს ეჩვენება, თითქოს ბრძოლა დამთავრებულია, ტარიელი საბოლოოდ დამარცხებულია, მაგრამ ამ უმძიმესი სიტუაციის დროს მას ხვდება ავთანდილი, რითაც ჩნდება ბრძოლის გაგრძელების შესაძლებლობა ნესტანის მოსაძებნად და დასახსნელად. მოქმედება კვლავ გრძელდება და ტარიელი ავთანდილის დახმარებით თავის მიზანს თანდათან უახლოვდება.

მოქმედების განვითარების მრავალფეროვანებას და მის კონკრეტულ ფორმებს უფრო დეტალურად გაეცნობით ამავე თავში რამდენიმე ნაწარმოების იდეურ-კომპოზიციური ანალიზის დროს.

კვანძის გახსნა

ძხატვრულ ნაწარმოებში ასახულ დაძაბულ მდგომარეობას, ე. ი. კულმინაციას ჩვეულებრივ თან მოსდევს კვანძის გახსნა. კ ვ ა ნ ძ ი ს გ ა ხ ს ნ ა მ ო თ ხ რ ო ბ ი ს ი მ ა დ გ ი ლ ს ე წ ო დ ე ბ ა, რ ო მ ლ ი თ ა ც ჰ თ ა ვ რ დ ე ბ ა მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ნ ა წ ა რ მ ო ე ბ ში დ ა წ ყ ე ბ უ ლ ი მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა. მოწინააღმდეგე მხარეების ბრძოლა, რომელიც თანდათან ვითარდებოდა და უმაღლეს საფეხურს მიაღწია კულმინაციურ მომენტში, ჩვეულებრივ ჰთავრდება ერთ-ერთი მებრძოლი მხარის გამარჯვებით, ან დამარცხებით. ამის შემდეგ იქმნება ისეთი პირობები, რომლის დროსაც ბრძოლის გაგრძელება აღარ შეიძლება.

„გლახის ნაამბობის“ კვანძის გახსნა არის გაბრიელის მიერ დაჭრილის მოკვლა; „სოლომან მორბელაძის“ სოლომანის — სამაჭან-

კლოს აღების იმედის გაცრუება, „გვადი ბიგვასი“ — გვადის მიერ ჩრ-ჩილ ფორიას მოკვლა, „დარისპანის გასაჭირის“ — ოსიკოს განცხადება იმის შესახებ, თითქოს დანიშნული ჰყავს, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ — ორნაქმარევ და უშვილო დედინაცვლისაგან ვაჟის დაბადება. ნინოშვილის „სიმონას“ კვანძის გახსნა არის სიმონას მიერ შერისძიება: დროიძეების ამოხოცვა და დავითის ჭონებრივი განადგურება (სახლკარის დაწვა). ამით გაიხსნა დასახელებული მოთხრობის კვანძი. დავით დროიძემ მიზნად დაისახა სიმონას ოჯახის განადგურება და მისი ქონების დასაკუთრება (ამ მიზანს გვაცნობს სიმონას კვანძი). ბრძოლა კი დროიძისათვის მოულოდნელი შედეგით დამთავრდა. დამთავრდა დროიძის ოჯახის ფიზიკური მოსპობით და განადგურებით. რაც შეეხება სიმონას და მისი ოჯახის ბედს დროიძის მისწრაფების მარცხით დამთავრების შემდეგ, ამის შესახებ ნინოშვილისაგან მოთხრობილი ამბავი კვანძის გახსნაში არ შედის, მოქმედების განვითარების სხვა კომპონენტს წარმოადგენს და მის შესახებ ქვევით ვილაპარაკებთ.

„კაკო ყაჩალის“ კულმინაცია არის ზაქროს მამის სიკვდილი. მას მოსდევს კვანძის გახსნაც: ეს არის ზაქროს მიერ ბატონის მოკვლა და ყაჩაღად გადავარდნა. ზაქროს მამის გაწკეპლვა, ზაქროს მიერ ბატონის მოკვლა და ყაჩაღად გადავარდნა კულმინაციურ მომენტსაც შეიცავს და კვანძის გახსნაც.

„გველის მჭამელში“ მინდიას ტრაგედია დაიწყო იმით, რომ მან ბუნების შეცნობის განსაკუთრებული უნარი დაჰკარგა და ამით გაჩნდა სამშობლოზე მტრების გამარჯვების საფრთხე. ეს საფრთხე გამართლდა: სამშობლოს მტერი მოადგა. მინდია ბევრს შეეცადა, რომ მისგან დაკარგული ბუნების შეცნობის ძალა აღედგინა, ბევრი საკლავი შესწირა სალოცავს, დიდხანს ეეედრა ცრემლით ხატს, მაგრამ ამაოდ. ამის შემდეგ იგი თავზე ხელაღებული ცდილობდა მარტო შეჭრილიყო შემოსული მტრის ლაშქარში. საღამო დროს თანამებრძოლებმა, რაკი ვერ დააჯერეს ამ ქცევის მიზანშეუწონლობაში, მას ხელფეხი შეუკრეს, ვაკეზე დადვეს და უკან დაბრუნდნენ. შეკრული მინდია მაინც ცდილობდა თავის განთავისუფლებას და მტერთან ბრძოლაში დაღუპვას. მინდიამ მოახერხა ხელების გახსნა, მაგრამ მას თვალწინ დაეხატა საშინელი სურათი: დაინახა ღამის წყვდიადში ცეცხლმოკიდებული ხევსურთა სოფელი. მართალია მინდიას შინაგანმა ტრაგიზმმა კულმინაციურ საფეხურს ამ მომენტამდე მიაღწია (მისი შინაგანი ტანჯვის სიმძაფრე უშედეგო ლოცვის დროს გამომჟღავნდა, როდესაც მინდია დარწმუნდა, რომ მას აღარ შეუძლია ადრინდელი

ძალის დაბრუნება), მაგრამ კვანძის გახსნა მხოლოდ მინდიას ტრაგედიის კულმინაციურ მდგომარეობაში უკანასკნელი მომენტიდან დაიწყო (მტრის შემოსევის სურათიდან). ეს მომენტი ვაჟას კულმინაციის წინ აქვს მოცემული (ა) და მას თანვე მოსდევს კვანძის გახსნა (ბ):

ა) „ღამეც გახშირდა კარგადა,
ტყვემ აისრულა წადილი,
ორივე ხელი გაიხსნა,
ფეხზე წამოდგა დაღლილი
და ამ დროს ნახა სოფელში
ცეცხლები, — ცუდი ნიშანი.
გაიგო, რაც მომხდარიყო.
აღარ უნდოდა მისანი.
ბ) გაშრა, გაფითრდა, ცრემლი კი
არ მოსდგომოდა თვალებში:
სულ გულში ჩაგუბებულა
და გაბნეულა მკლავებში...
ქუდს იხდის... სიტყვა ეეღარ სთქვა,
ხმლის ტარს შაეხო ცერითა.
ამოიწვადა ქარქაშით,
გულს მიიბჯინა წვერითა,
მკერდიდან სისხლი, ვით წყარო,
გადმოუვიდა ჩქერითა,
მთვარემაც გამოაშუქა
საჯიხვეების სერითა
და დააშტერდა თავის-მკვლელს
მოზარე ქალის ფერითა...“

კულმინაციას უფრო ხშირად მაშინვე მოსდევს კვანძის გახსნა. „განდეგილში“ კულმინაციურ მომენტს გვიხატავს ის ადგილი, რომელშიც ვტყობილობთ, რომ სენაკში დაბრუნებულმა ბერმა სარკმელში შემოსულ სხივებზე სცადა სახარების დადება. ამ მომენტამდე კიდევ ჰქონდა ბერს შერჩენილი „სულის გადარჩენის“ იმედი, მაგრამ ქვევით მოყვანილ ეპიზოდში, რომელიც პოემის კულმინაციურ მომენტს და კვანძის გახსნას ერთად გვიხატავს, ბერმა შეიგნო მისი საბოლოოდ დამარცხება და კიდეც დაიღუპა:

„მივარდა ლოცვანს, დააყრდნო სხივზეღ
და, ეჰა, სხივმა არ დაიჭირა!
დაესხა რეტი, თვალთ დაუბნელდა.
გაშრა, გაშეშდა ზარდაცემული,
ერთი საშინლად შებღაუვლა ღმერთსა
და იქაე სხივ ქვეშ უტევა სული“.

„განდეგილის“ აქ მოყვანილი ეპიზოდის უკანასკნელი ფრაზა (ხაზგასმული) პოემის კვანძის გახსნაა. მისი წინამძღვარი ტაეპები კულმინაციურ მომენტს გვიხატავს. როგორც ვხედავთ, ამ პოემაში კულმინაციას მაშინვე თან სდევს კვანძის გახსნა. ზოგჯერ კვანძის გახსნას აგვიანებენ სხვადასხვა მიზეზები, ან კიდევ საჭირო ხდება კულმინაციის შემდეგ პირობების მომზადება კვანძის გასახსნელად. მაგალითად, „ჩვენი ქვეყნის რაინდში“ კვანძი კულმინაციურ მომენტში უნდა გახსნილიყო. ასეთი მომენტი იყო მაშინ, როდესაც ტარიელმა სპირიდონის ცემა დაიწყო. ეს მომენტი ყველა-

ხე დაძაბული, ან კულმინაციური იყო იმიტომ, რომ წინააღმდეგობა ტარიელსა და სპირიდონს შორის უაღრესად გამწვავდა. გამწვავდა იმდენად, რომ ორივე მათგანმა განიზრახა მოპირდაპირის მოკვლა: სპირიდონმა — რევოლვერით, ტარიელმა — მცირიშვილის გახლეჩის საშუალებით. ერთ-ერთ მათგანსაც რომ მოეხერხებინა განზრახულის შესრულება, ამ მოთხრობის კვანძი მის კულმინაციურ მომენტშივე გაიხსნებოდა. მაგრამ ეს ასე არ მოხდა შემფერხებელი მოტივის გამო. სპირიდონმა ვერ მოახერხა რევოლვერის ჩექმის ყელიდან ამოღება, ტარიელს კი გამშვეულებლებმა აღარ მისცეს სპირიდონის მოკვლის საშუალება. ამ მომენტის შემდეგ კი სპირიდონი ერთხანს შედარებით დამშვიდდა, ტარიელს კი მალე თითქმის დაავიწყდა ეს ამბავი. მაგრამ დესპინეს დაღუპვამ და ტარიელის შეხვედრამ კვლავ გამოიწვია მცირიშვილის ძლიერი სულიერი მღელვარება და უკანასკნელს შედეგად მოჰყვა მოთხრობის კვანძის გახსნა: ტარიელის მოკვლა. ასევე დაგვიანებულია კვანძის გახსნა გ. წერეთლის რომანში „პირველი ნაბიჯი“. მისი კულმინაცია იმ ეპიზოდშია, სადაც ავტორი გვიხატავს იერემია წარბას მიერ ესმას გატაცებას და მოკვლას. შეიძლებოდა კვანძი მაშინვე გახსნილიყო, მაგრამ ავტორმა იგი სხვადასხვა მოსაზრებით დააგვიანა. ბახვამ ველარ მოასწრო ესმას მოკვლის დროს შურისძიება. ამ მიზანს ვერ მიაღწია ვერც „მართლმსაჯულების“ გზით და ბოლოს დაიქირავა ციმბირელი, რომლის დახმარებითაც მოახერხა სამაგიეროს მიზღვა მისი დამღუპველი ადამიანისადმი,— იერემიას მოკვლა.

პროლოგი და წინაამბავი

გარდა ზევით გაცნობილ საფეხურებისა, სიუჟეტის ანალიზის დროს ჩვენ გვხვდება აგრეთვე ისეთი ეპიზოდები, რომლებიც თუმცა არ გვიხატავენ მოქმედებას, მაგრამ აუცილებელნი არიან იმისათვის, რომ ავხსნათ მოქმედება, გავიგოთ პირობები, რომლშიც მოქმედება წარმოებს. სიუჟეტის ანალიზის დროს ჩვენ გვხვდება პროლოგი, ეპილოგი, წინაამბავი, ბოლოამბავი, ავტორის მსჯელობანი, ბუნების სურათები და სხვ.

აქ ჩამოთვლილი კომპოზიციური ელემენტები, როგორც ვთქვით, განაპირობებენ ან ზოგჯერ ხსნიან მოქმედების განვითარებას. მათ შორის მხატვრულ ნაწარმოებში უფრო ადრე გვხვდება პროლოგი. პ რ ო ლ ო გ ი მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი წ ი ნ ა ს ი ტ ყ ვ ა ო ბ ა ა. „პროლოგოს“ (ბერძ.) ნიშნავს წინათქმას, წინასიტყვაობას. იგი უფრო ხშირად წამძღვარებული აქვს დრამატულ ნაწარმოებებს, გვხვდება აგრეთვე მოთხრობებში, რომანებში, პოემაში და სხვ.

პროლოგი უფრო ხშირად ხსნის მხატვრული ნაწარმოების მთავარ

იდეას. ზოგჯერ მასში მოცემულია საჭირო განმარტება იმისათვის, რომ უფრო ნათლად გავიგოთ მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ამბავი, ლიტერატურული ნაწარმოების მთავარი გმირის მიზანი და სხვ.

ქართულ ლიტერატურაში პროლოგის ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ „კაცია-ადამიანის“ დასაწყისი (ავტორის წინასიტყვაობა, რომელიც რამდენიმე ვარიანტის სახით აქვს ი. ჭავჭავაძეს დაწერილი), „თორნიკე ერისთავის“ პროლოგი და სხვ. ორივე მათგანი მიგვითითებს მხატვრული ნაწარმოების იდეაზე და ავტორის მიზანდასახულებაზე. კერძოდ, ავტორის მიზანდასახულებას გვიხატავს „კაცია-ადამიანის“ წინასიტყვაობა. ი. ჭავჭავაძე „კაცია-ადამიანის“ პროლოგში გვეუბნება, რომ მან ეს ნაწარმოები დაწერა მკითხველის ნაკლის გამოსწორების მიზნით. „თორნიკე ერისთავის“ პროლოგი დასახელებული პოემის იდეას განმარტავს. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ქართველებს წარსულში გმირი წინაპრები ყავდათ.— და ამით საქართველოს მომავლის იმედს გვიხატავს. მისი პოემის „ნათელას“ პროლოგი ასეთი იდეის განმარტებას ემსახურება: ხშირად კრიტიკული მომენტების დროს ერი საბოლოოდ დამარცხებულად ეჩვენებათ, მაგრამ სინამდვილეში არსებობენ მისი მომავლის გამომშენედი ძალები. ქართველი ერიც, რომელიც ზოგიერთებს საბოლოოდ დამონებული ეჩვენებათ, „არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს და ისევე გაიღვიძებს“. ამ ოპტიმისტური პატრიოტული იდეის გამოხატვას ისახავს მიზნად მთელი პოემის შინაარსი, მისი ყოველი კომპონენტი, მაგრამ მასზე განსაკუთრებით მიუთითებს პოემის პროლოგი.

ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ ასეთი პროლოგით იწყება:

„დღემ დაიხურა პირ-ბადე,
მთებმა დახუჭეს თვალები.
აღარ შფოთობენ საფლავში
გმირთ ოფლის მღვრელი ძვალები.
ქარი ქვითინებს... ღრუბელთა
ზარი თქვეს შესაზარები.
გული ვერ მოუფხანიათ,
ცრემლი სდისთ ალაზნიანი:
ჩარეცხეს, ჩაალამაზეს
მთების გულ-მკერდი კლდიანი.
გაცოცხლდა, ცას ემუქრება
ღრმა ღელე, წყარო-ფშიანი.
გადაიკრიფნენ ღრუბელნი,
ჭუჩი გაწირეს ცვრიანი,
გაივსო რძითა მთათ ძუძუ,
დაუშრობელად რძიანი.

მოგესალმებით, ქედებო,
მომაქეს სალამი გვიანი,
ჩემსამც სამარეს ამკობენ
თქვენი დეკა და ღვიანი!
თქვენგანა გულობს ეს გული,
შიგ გრძნობა უდუღს ღვთიანი
თქვენი მიწოვავ მეც ძუძუ,
ლაღიან-ბარაქიანი.
ნუმც გაჯავრდება პირიმზე,
ნუმც დამწყევლიან იანი.
რომ იმათ დედის ძუძუთა
ვსუქდები ცოდვილიანი,
მეც მიგემებავ იგი რძე,
რითაც თქვენ დაიზარდენით;
თქვენავე გარგებსთ, დობილნო,
თუ უხვად დაიხარჯენით!“

დასახელებული პროლოგი კომპოზიციურად ორი ნაწილისაგან შედგება. პირველში მოცემულია მშობლიური ბუნების სურათი; მეორეში — ავტორის დამოკიდებულება პირველისადმი; მთლიანად იგი ხსნის სამშობლო ქვეყნისა და მისი შვილის ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებას. ამ შეფარდების და პროლოგის იდეა შემდეგში მდგომარეობს: სამშობლო თავის შვილს სიცოცხლეს აძლევს („თქვენგანა გულობს ეს გული...“ „თქვენივე მიწოვავ მეც ძუძუ....“), შვილიც ვალდებულია სამშობლოს ემსახუროს და საჭირო შემთხვევაში სიცოცხლე შესწიროს მას. ეს იდეა, რომელიც პროლოგში იხატება, არის მთელი პოემის იდეაც, ამის შემდეგ (პოემის მეორე თავიდან) ავტორი იწყებს მოთხრობას იმის კონკრეტული მაგალითის შესახებ, თუ როგორ გმირულად სწირავდნენ ქართველები სამშობლოს საკუთარ სიცოცხლეს და პირად კეთილდღეობას.

ვაჟას პოემის ზევითმოყვანილ პროლოგში ბუნების სურათისა და ავტორის პირადი პატრიოტული გრძნობის განცდის საშუალებით არის გამოხატული პოემის ძირითადი იდეა. უფრო ხშირად კი პროლოგში პირდაპირ გამოსთქვამს ავტორი თავის აზრს ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ, კერძოდ კი მის ნაწარმოებში ასახული მოვლენის შესახებ.

პროლოგის სახეობას წარმოადგენს წ ი ნ ა ა მ ბ ა ვ ი. ლიტერატურის ზოგიერთი თეორეტიკოსი თხრობითი ნაწარმოების წინაამბავს და პროლოგს სავსებითაც კი აიგივებს, მაგრამ ქვევით დავინახავთ, რომ ყოველგვარი წინაამბავი არ შეიძლება პროლოგად მივიჩნიოთ. რა არის წინაამბავი? მოთხრობის ის ნაწილი, სადაც ავტორი გადმოგვცემს გმირის ცხოვრებას ან რაიმე წინააღმდეგობის შემცველ მოვლენას კვანძის გასკვნიდან კვანძის გახსნამდე, ე. ი. მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ბრძოლის დაწყებიდან მის დამთავრებამდე ძ ი რ ი თ ა დ ი ა მ ბ ა ვ ი ა. „გოგია უიშვილის“ ძირითადი ამბავია გოგიას ცხოვრება გადასახადის შეწერიდან უიშვილის მიერ თავის მოკვლამდე. ის ადგილი მოთხრობაში, რომელშიც ნინოშვილი აგვიწერს გოგიას ცხოვრებას გადასახადის შეწერამდე, ამ მოთხრობის წინაამბავია. მისი საშუალებით ჩვენ ვეცნობით უფრო დაწვრილებით, თუ ვის შესახებ არის მოთხრობაში ლაპარაკი, წინაამბავში მოთხრობილი ფაქტები გვიადვილებენ გოგიას თვითმკვლელობის

ახსნას. მასში (წინაამბავში) ჩვენ ვგებულობთ, რომ უიშვილი იმედიანად უყურებდა თავის მომავალს, მაგრამ შემდეგში გლეხის აუტანელმა მდგომარეობამ, დიდმა გადასახადებმა, წვრილშვილიანობამ, გადასახადში მარინეს მზითევის და სახლის ფიცრების გაყიდვამ თანდათან დაუკარგეს გოგიას ოჯახური ცხოვრების მოწყობის იმედი, თანდათან უფრო და უფრო შეაზიზღეს მას ცხოვრება. ყოველივე იმან, რასაც ჩვენ დასახელებული მოთხრობის წინაამბავში გავეცანით, მოამზადა ნიადაგი უიშვილის ძირითადი ამბის თავისებურად განვითარებისათვის. გოგია უიშვილის ბუნებაში რომ მტკიცედ არ ყოფილიყო ჩამოყალიბებული საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე სიძულვილი და ზიზღი მეფის მოხელეებისადმი, შეიძლებოდა გოგიას არ გაეწია ფიზიკური წინააღმდეგობა ყაზახებისათვის. გოგიას მიერ თავის მოკვლის გადაწყვეტილების მიღებაშიაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა არა მარტო მისმა საჯაროდ გაწკეპვლამ, არამედ აგრეთვე იმ აუტანელი ცხოვრების პირობების გათვალისწინებამ გოგიას მიერ, რაც ნინოშვილმა მოთხრობის წინაამბავში გაგვაცნო.

გოგია უიშვილის წინაამბავი განსხვავდება პროლოგისაგან: პროლოგს ავტორი ყოველთვის ამბის დაწყებამდე გვაძლევს, წინაამბავი კი ზოგჯერ, როგორც, მაგალითად, „გოგია უიშვილში“, კვანძის გასკვნის შემდეგ არის მოცემული. ასეევა „ჩვენი ქვეყნის რაინდშიც“. მისი კვანძი პირველ თავში ისკვნება, მეორეში კი მოცემულია ტარიელ მკლავაძის ცხოვრების წინაამბავი. მოთხრობაში პროლოგი მხოლოდ ერთია, წინაამბავი კი შეიძლება რამდენიმე იყოს. მაგალითად, „ჩვენი ქვეყნის რაინდში“ სამი მთავარი მოქმედი პირია: ტარიელ მკლავაძე, სპირიდონ მცირიშვილი და მისი მეუღლე. ნინოშვილს, როგორც აღვნიშნეთ, ტარიელ მკლავაძის წინაამბავი „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მეორე თავში აქვს მოთხრობილი. მეოთხე თავი კი დესპინეს და სპირიდონის ცხოვრების წინაამბავს წარმოადგენს. ავტორი მასში საკმაოდ ვრცლად გადმოგვცემს სპირიდონის ვინაობას, მის პედაგოგიურ მუშაობას, მის ხასიათს და საზოგადოებრივ იდეალებს, მისი ურთიერთობის ამბავს დესპინესთან და მისი უკანასკნელი მოგზაურობის მიზეზს. ამ ეპიზოდს, რომელშიც დესპინესა და სპირიდონის წინაამბავია მოთხრობილი, „ჩვენი ქვეყნის რაინდში“ საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია. რომანში ასეთი ეპიზოდები კი ჩვეულებრივ ვრცლად არის მოცემული. მაშინ, როდესაც მოთხრობაში მხოლოდ

ერთი ეპილოგია, შეიძლება მასში რამდენიმე წინაამბავი იყოს[1]. წინაამბავი შეიძლება განმარტავდეს მოთხრობის მთავარი გმირების წარსულ ცხოვრებას, შეიძლება წინაამბავში აღწერილი იყოს რაიმე მოქმედება, წინა ისტორია, რომელიც წინ უძღოდა მოთხრობაში ასახულ წინაამბავს. მაგ., „ბაში-აჩუკში“ გარდა იმისა, რომ მოცემულია მთავარი მოქმედი პირების „ბაში-აჩუკის“, აბდუშაჰილისა და სხვების წინაამბავი, დიდი ადგილი აქვს დათმობილი იმ ისტორიული ამბების ანალიზს, რომელიც წინ უძღოდა კახეთის აჯანყებას. „ბაში-აჩუკში“ კახეთის აჯანყების ფაბულის განხილვის თვალსაზრისით წინაამბავს წარმოადგენს მოთხრობის მე-4 და მე-5 თავის დასაწყისი.

ზოგჯერ წინაამბავში განმარტების სახით მოცემულია ისეთი ეპიზოდებიც პერსონაჟის წარსულიდან, რომელსაც ავტორი შემდეგში უფრო ვრცლად გვიხატავს. ასეთია მაგალითად, კატიუშა მასლოვას წინაამბავი ტოლსტოის „აღდგომაში“.

„პატიმარი ქალის — მასლოვას წარსული ჩვეულებრივ ამბავს წარმოადგენდა. ის იყო შვილი გაუთხოვარი მოახლის, რომლის, დედა მენახირედ ჰყავდათ იმათ სოფლის მებატონეებს—ორ გაუთხოვარ დას. თუმცა მასლოვას დედა უქმრო იყო, მაგრამ წელიწადი არ გავიდოდა, რომ შვილი არ შესძენოდა. სოფლის ჩვეულებრისამებრ, ბავშვს მონათლავდნენ, რის შემდეგ დედა მისდა უნებურად ახლად მოვლენილს აღარ აწოვებდა ძუძუს, რადგან ბავშვი მისთვის ზედმეტი ბარგი იყო და ხელს უშლიდა მუშაობაში. ბავშვიც მოუვლელობით და სიმშილით მალე კვდებოდა.

ასე დაეხოცა ხუთი შვილი. მეექვსედ ქალი შეეძინა ვიღაც მოხეტიალე ბოშისაგან. ამ ბავშვსაც იგივე ბედი ეწეოდა, რომ შემთხვევას არ გადაერჩინა: ერთხელ ერთ-ერთი უკვე ხანში შესული გაუთხოვარ ქალბატონთაგანი შევიდა ბოსელში ძროხების მწველელ დედაკაცებისათვის საყვედურის გამოსაცხადებლად იმის გამო, რომ რძეს საქონლის სუნი ასდიოდა. ბოსელში იწვა მელოგინე მშვენიერი ბავშვითურთ. ქალბატონმა სასტიკად გაჰკიცხა დედაკაცები, როგორც ცუდინაღებისა, ისე მშობიარე ქალის ბოსელში მოთავსებისათვის და უკვე აპირებდა უკან გაბრუნებას, როცა თვალი მოჰკრა ბავშვს, შეიბრალა, მოლბა და გამოსთქვა მისი მონათვლის სურვილი. მალე კიდევაც მონათლა, რის შემდეგ თავის ნათლულს არ აკლებდა რძეს, ფულებსაც აძლევდა დედამისს და ბავშვი ცოცხალი გადარჩა. და ასედაც ეძახდნენ მას ხანში შესული ქალიშვილები: „გადარჩენილო!“

ბავშვი სამი წლის იყო, როდესაც დედა მისი ავად გახდა და გარდაიცვალა. მის ბებიას — მენახირეს გაუჭირდა მისი მოვლა, და ქალბატონებმა თავიანთსა წაიყვანეს, პატარა გოგონა ისეთი მშვენიერი ცოცხალი ბავშვი გამოდგა, რომ ქალბატონების ნუგეში შეიქმნა.

---

[1] მოთხრობის ცალკეულ ეპიზოდებს პროლოგის მაგივრად ხშირად უმძღვარებენ ეპიგრაფს („მინაწერს“), რომელიც ხსნის ცალკეული ეპიზოდის აზრს (სპეციალურად ეპიგრაფის მნიშვნელობა განხილული აქვს დოც. ალ. ჩაველეიშვილს. იხ. მისი „ლიტერატურის თეორიის საკითხები, ბათუმი, 1955 წ., გვ. 157—193). ი. ჭავჭავაძე თავდაპირველად ფიქრობდა კაცია-ადამიანისათვის“ პროლოგი წაემძღვარებინა. შემდეგ ეს პროლოგი მოხსნა და მის ნაცვლად ეპიგრაფი წაუმძღვარა. ეპიგრაფად გამოიყენა ხალხური ანდაზა—„მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს ზურგს უკანაო“.

ორი ქალბატონი ჰყავდა ამ ბავშვს: უმცროსი დაი — სოფია ივანოვნა გულკეთილი ადამიანი იყო. მან მონათლა პატარა გოგო. უფროსს — მარია ივანოვნას უფრო მკაცრი ხასიათი ჰქონდა. სოფია ივანოვნა აცმევდა, უვლიდა ბავშვს, წერა-კითხვას ასწავლიდა და ცდილობდა ეს გოგონა მისი აღზრდილი გამოსულიყო. მარია ივანოვნა კი ამუშავებდა, რომ გამრჯელი, მარჯვე მოახლე ყოფილიყო, და ხშირად კიდეც წაუთაქებდა თავში, როდესაც გუნებაზედ არ იყო. ამ ორნაირ გავლენის ქვეშ აღიზარდა და გამოვიდა ნახევრად შინამოახლე. სახელიც საშუალო რამ ერქვა: არც კატკა, არც კატენკა, კატიუშას ეძახდნენ. ოჯახში ის სჩრიდა, კერავდა, ოთახებს ალაგებდა, ცარცით ხატებს სწმენდდა, ყავას ხალავდა, ფქვავდა, ამზადებდა, მიართმევდა და წვრილმან რამეებსაც რეცხავდა. ხან და ხან ქალბატონებთან იჯდა და უკითხავდა მათ.

ბევრს უნდოდა მისი ცოლად შერთვა, მაშვალებიც მიუგზავნეს, მაგრამ არავის მიჰყვებოდა. გრძნობდა, რომ ბატონურ ცხოვრებით განებივრებულისათვის ძნელი იქნებოდა მუშა ხალხის წრეში ცხოვრება.

ასე ცხოვრობდა 16 წელი. როდესაც თექვსმეტი წლისა შესრულდა, მის ქალბატონებს ეწვია მათი ძმისწული — სტუდენტი, მდიდარი თაეადი, და კატიუშას შეუყვარდა ის, თუმცა ვერც თავისთავს, ვერც სხვებს ვერ უმხელდა ამ საიდუმლოს. განვლო ამის შემდეგ ორმა წელიწადმა და იმავე ძმისწულმა, რომელიც მაშინ ომში მიემგზავრებოდა, გზაგზა გამოუარა თავის მამიდებს. დარჩა მათთან ოთხი დღე და წასვლის წინა ღამეს შეაცდინა კატიუშა. მეორე დღეს გამოთხოვებისას ჩაუჩერა ას-მანეთიანი და გასწია. მისი წასვლის ხუთი თვის შემდეგ კატიუშა დარწმუნდა, რომ ორსულად არის.

იგრძნო თუ არა ეს, მობეზრდა ყველაფერი, მხოლოდ იმაზეღა ფიქრობდა, რომ თავიდან აეცილებინა ის სირცხვილი, რომელიც მას ელოდა. გული აუცრუვდა ყველაფერზე. არამცთუ ერთგულად ვეღარ ასრულებდა თავის მოვალეობას, — თვითონაც ვერ გაერკვა, თუ როგორ მოხდა ეს: ერთხელ უცბად აღელდა, იფეთქა და უზრდელი სიტყვები აკადრა თავის ქალბატონებს. მერე ბევრი ინანა, მაგრამ იძულებული იყო მოეთხოვა ანგარიშის გასწორება.

მოხუცი ქალიშვილები მეტად ნაწყენნი დარჩნენ და დაითხოვეს კატიუშა. როგორც კი იქიდან წავიდა, კატიუშა მოსამსახურედ დაუდგა ერთ ბოქაულს, მაგრამ მასთან სამი თვის მეტი ვერ გასძლო, რადგან ბოქაული, ორმოცდაათი წლის მოხუცებული კაცი, გადაეკიდა მას და საშველს არ აძლევდა. ერთხელ, როცა მეტისმეტი მოინდომა, კატიუშა გაანჩხლდა, უწოდა მას გამოსულელებული, ბებერი ჭოფაკი და ისეთი მუჯლუგუნი ჰკრა მკერდში, რომ ბოქაულმა თხლაშანი გაადინა იატაკზე. ასეთ უზრდელობისათვის კატიუშა იქიდანაც გააძევეს. ახალი ადგილის ძებნა აღარ ღირდა, რადგან ღეღდეზე უნდა მოელოგინებინა. და ამისათვის მოეწყო სოფელში ერთ ქერივ ბებია-ქალთან, რომელიც არაყით ვაჭრობდა. კატიუშამ მშობიარობა ადვილად გადაიტანა, მაგრამ ბებია ქალმა შეჰყარა მას მელოგინეს ხურვება. ახლადშობილი მისი ვაჟი გაგზავნეს ბავშვთა თავშესაფარში, სადაც ის მიყვანისთანავე გარდაიცვალა. როგორც შემდეგ ბაშვის წამყვანმა ბებერმა დედაკაცმა განუცხადა.

როცა სოფლის ბებია-ქალთან მოეწყო, კატიუშას ჰქონდა 127 მანეთი: 27 — ხელფასის სახით აღებული, 100 მანეთი მაცდურისაგან მიღებული. ხოლო ბებია-ქალის სახლიდან რომ გამოვიდა, მას დარჩა სულ 6 მანეთი. ბინასა და საჭმელ-სასმელში ბებია-ქალმა ორ თვეში 40 მანეთი გადაახდევინა, 25 მანეთიც — ბავშვის გასაგზავნი, 40 მანეთი ეითომდა ისესხა ძროხის საყიდლად, 20 მანეთამდე მცირე საჩუქრებში და წვრილმან ხარჯების დასაფარავად წავიდა. ამრიგად, როცა კატიუშა მომჯობინდა, მას ფული აღარ ჰქონდა და

სამსახური უნდა ეძებნა. აღმოჩნდა ალაგი სატყეოს უფროსთან. სატყეოს უფროსი ცოლიანი კაცი იყო, მაგრამ ბოქაულის არ იყოს, ჩამოეკიდა კატიუშას და აღარ მოეშვა. კატიუშას ეჯავრებოდა ის, ცდილობდა არ შეხვედროდა. მაგრამ ის ბატონი იყო, შეეძლო გაეგზავნა რამე საქმეზე, სადაც მოისურვებდა. თანაც კატიუშაზე უფრო ეშმაკი და გამოცდილი იყო. შეურჩია დრო, ხელთ იგდო კატიუშა და დაიმორჩილა. ცოლმა გაუგო, შეუსწრო ქმარს კატიუშასთან ერთად ოთახში და ებღვნა კატიუშას. კატიუშა ხელცარიელი არ დარჩა და კარგად შებურჯგნეს ერთიმეორე. ამას შედეგად მოჰყვა ის, რომ კატიუშა სატყეოს უფროსის სახლიდანაც ხელფასის მიუცემლად გააგდეს. მაშინ კატიუშა წავიდა ქალაქს და იქ დაბინავდა თავის დეიდასთან; დეიდას ქმარი წიგნების მკაზმავი იყო და კარგად ცხოვრობდა, მაგრამ მუშტრები თანდათან შემოეფანტა, დაიწყო ლოთობა და რაც ხელში მოჰყვებოდა, სულ ღვინოში ხარჯავდა.

დეიდას პატარა სამრეცხველო ჰქონდა, ამით თავს ირჩენდა შვილებითურთ და დაღუპულ ქმარსაც ეხმარებოდა. დეიდამ შესთავაზა მასლოვას, მასთან მრეცხავად დამდგარიყო. მასლოვა ხედავდა, თუ რანაირ მძიმე პირობებში უხდებოდათ ცხოვრება იქ მომუშავე ქალებს. ამისათვის აყოვნებდა პასუხს და ეძებდა კანტორებში შინამოსამსახურის ადგილს. ასეთი ადგილიც გამონახა ერთ ქალბატონთან, რომელსაც ჰყავდა ორი გიმნაზიელი ვაჟიშვილი. მასლოვას იქ დადგომის შემდეგ არ გასულა რამდენიმე დღე, რომ უფროსმა, ულვაშებიანმა მე-6 კლასის გიმნაზიელმა მიანება სწავლას თავი, გადაეკიდა კატიუშას და აღარ აძლევდა მოსვენებას. დედამ ყველაფერი მასლოვას დააბრალა. გაუსწორა ანგარიში და დაითხოვა სახლიდან. ადგილის შოვნა ძნელდებოდა, მაგრამ ერთხელ შემთხვევით მოსამსახურეთა მიმწოდებელ კანტორაში შეხვდა ერთ ქალბატონს, რომელსაც გაფუნთულებულ შიშველ ხელებზე აუარებელი ბეჭედი და სამაჯური ჰქონდა გაკეთებული. ქალბატონმა გამოჰკითხა მასლოვას მისი ვინაობა, გაიგო, რომ ის ადგილს ეძებს, მისცა თავის მისამართი და მიიწვია თავის ბინაზე. მასლოვა მივიდა. ქალბატონმა ალერსიანად მიიღო, გაუმასპინძლდა ნამცხვრებით, ტკბილი სასმელებით და სადღაც ბარათით თავის შინამოახლე გაგზავნა. საღამოს ჟამს ოთახში გრძელთმიანი, წვერულვაშიანი, ჭაღარა, მაღალი კაცი შემოვიდა. ამ მოხუცს თვალები გაუბრწყინდა და იმწუთშივე მიუჯდა გვერდში მასლოვას. დაუწყო მას ღიმილით ხუმრობა, თვალიერება. დიასახლისმა გაიხმო მოხუცი მეორე ოთახში. მასლოვამ ყური მოჰკრა დიასახლისის სიტყვებს. სოფლელია, ქორფაა. შემდეგ დიასახლისმა გაიხმო მასლოვაც და უთხრა, რომ ეს ბატონი მწერალია, ფული ძალიან ბევრი აქვს და, თუ მოეწონე, არას დაიშურებს შენთვისო. კატიუშა მოიწონეს. მწერალმა მისცა მას 25 მანეთი და შეჰპირდა, რომ ხშირად ინახულებდა. ფული მასლოვას მალე შემოეხარჯა: იყიდა კაბა, ქუდი, ლენტები და გაისტუმრა რაც დეიდასთან ნახარჯი ჰქონდა. რამდენიმე დღის შემდეგ მწერალმა გამოუგზავნა კაცი და მიიწვია თავის სახლში. მასლოვა წავიდა. მწერალმა მას კიდევ მისცა 25 მანეთი და უქირავა ცალკე ბინა.

მწერლის მიერ ნაქირავებ ახალ ბინაში ცხოვრების დროს მასლოვამ შეიყვარა იმავე ეზოში მცხოვრები მხიარული ნოქარი. ამის შესახებ თვითონ მასლოვამ განუცხადა მწერალს, დაანება მას თავი და გადავიდა პატარა ოთახში. ნოქარმა აღუთქვა მასლოვას ცოლად შეგირთავო, მაგრამ მოატყუა, მიატოვა და გაეპარა ქალაქ ნიჟნში. მასლოვა მარტო დარჩა. მას უნდოდა ეცხოვრა იმ ბინაში, მაგრამ ამის ნება არ მისცეს. ბოქაულის თანაშემწემ განუცხადა, რომ თუ პირადობის ყვითელი ბილეთი არ აიღე და თავის ვადაზე არ გაესინჯე ექიმს, ისე არ გაქვს ცალკე ოთახში ცხოვრების უფლებაო. მაშინ მასლოვა დაბრუნდა ისევ დეიდასთან. დეიდამ რომ დაინახა დისწულზე ახალი მოდის კაბა, მოსაბურავი და ქუდი, პატივისცემით მიიღო და ვეღარ უბედავდა მრეცხავის ადგილის შეთავა-

ზებას, რადგან, მისი აზრით, მასლოვა უკვე შემდგარი იყო ცხოვრების უფრო მაღალ საფეხურზე. მასლოვასათვისაც ახლა აღარ არსებობდა საკითხი, დაეწყო, თუ არ დაეწყო მრეცხაობა. ის ახლა გულმტკივნეულად უყურებდა იმ კატორღულ პირობებში ცხოვრებას და მუშაობას, რომელსაც პირველ ოთახებში ფერმიხდილი, ჩამომხმარი, ხელებდამკვნარი მრეცხავი ქალები ეწეოდნენ. ზოგი მათგანი უკვე დაავადებული იყო ჭლექით. ზამთარ-ზაფხულ ღია ფანჯრებში, საპნიან მდუღარის ანაორთქლით გაჟღენთილ ოცდაათგრადუსიან ჰაერში ეს ქალები რეცხავდნენ და აუთოვებდნენ. მასლოვას ახლა შიშის ზარს სცემდა თვით ფიქრიც იმაზე, რომ მასაც შეეძლო ერთ დროს ჩავარდნილიყო ასეთ კატორღულ პირობებში.

აი, სწორედ ასეთ განცდების დროს, როდესაც მასლოვა განსაკუთრებით გაჭირვებულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა, როდესაც მას არცერთი გულშემატკივარი, არც მფარველი არ გააჩნდა, უეცრივ გამოეცხადა საროსკიპოს აგენტი — გოგონების მიმწოდებელი დალალი ქალი.

...დალალი-ქალი გაუმასპინძლდა მასლოვას დეიდას, დაათრო მასლოვა და წინადადება მისცა შესულიყო ქალაქის საუკეთესო, პირველხარისხოვან საროსკიპოში. თანაც დაუსურათა ასეთ დაწესებულებაში მყოფთ ქალთა მდგომარეობის უპირატესობა და სარგებლიანობა. მასლოვას ორში ერთი უნდა აერჩია: ან შინამოსამსახურის დამამცირებელი მდგომარეობა, რასაც უსათუოდ თან მოჰყვება მამაკაცების არშიყობა და ხანგამოშვებით ფარული მრუშობა, ან და უზრუნველყოფილი, მშვიდობიანი, აშკარად დაკანონებული და საკმაოდ შემოსავლიანი მუდმივი მეძავობა. და მასლოვამ აირჩია უკანასკნელი... იმ საღამოსავე აგენტმა ეტლი დაიქირავა და მასლოვა კიტაევას განთქმულ სახლში წაიყვანა.

ღამით ზეწაბმული ქეიფი და გარყვნილობა, დილით და დღისით ღრმა ძილი...

ასე გაატარა მასლოვამ შვიდი წელი. ამ ხნის მანძილზე მან გამოიცვალა ორი საროსკიპო და ერთხელ საავადმყოფოშიდაც იყო. საროსკიპოში ყოფნის მეშვიდე წელს, ხოლო საბედისწერო შეცდომის რვა წლის შემდეგ, როცა მასლოვას შეუსრულდა 26 წელიწადი, მას შეემთხვა ის, რისთვისაც ჩასვეს სასტიმროში, და ექვსი თვის იქ ყოფნის შემდეგ, ეხლა მკვლელებთან და ქურდებთან ერთად მიჰყავდათ სასამართლოში!"

კატიუშას წარსული ცხოვრების ასე მოკლედ გადმოცემის შემდეგ ტოლსტოი უფრო ვრცლად გვიხატავს იმ მიზეზებს, რამაც პატიმარი ქალი ბრალდებულის სკამზე მოათავსა.

ეპილოგი და ბოლოსიტყვაობა

მოთხრობის ძირითადი ამბის დამთავრების შემდეგ მწერლები ხშირად გამოსთქვამენ თავიანთ აზრს მსჯელობის სახით მოთხრობაში ასახული მოვლენის შესახებ. მსჯელობენ მათ მიერ ასახულ მოვლენაზე, შეფასებას აძლევენ გმირის ყოფაცხოვრებას, გამოაქვთ ერთგვარი დასკვნა მათ მიერ გაშუქებული თემის გარშემო. ასეთ დასკვნას ბოლოსიტყვაობის ხასიათი აქვს. მხატვრულ ბოლოსიტყვაობას ეპილოგი ეწოდება. ეპილოგს („ეპილოგოს") ბერძნულად უწოდებენ სიტყვის, ან აზრის დაბოლოებას— დასკვნას.

ავიღოთ, მაგალითად, ნ. ბარათაშვილის პოემა „ბედი ქართლისა“. ამ პოემაში ავტორი გვიხატავს იმ ტრაგიკულ ვითარებას, რომელშიც ჩავარდა საქართველო მეთვრამეტე საუკუნის დასასრულში. გვიხატავს იმ მიზეზებს და პირობებს, რამაც გამოიწვია საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვა. ამისათვის, მთელმა რიგმა მოვლენებმა მოამზადეს ნიადაგი, მაგრამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა კრწანისის ბრძოლას. აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევამ 1795 წელს და თბილისის აღებამ საბოლოოდ დაარწმუნა ერეკლე მეორე, რომ საქართველოს არ შეეძლო სხვა ძალის დაუხმარებლად აღმოსავლეთის ურდოებს გამკლავებოდა. რომ კრწანისის ველზე დამარცხებამ ითამაშა მთავარი როლი ქართლის ბედის გადაწყვეტაში და ვერავითარმა სხვა ცვლილებებმა, რომელიც მოხდა შემდეგში საქართველოსა და მის მეტოქე ძალების შეფარდებაში, ვერ შესცვალეს კრწანისის ველზე დამარცხების გადამწყვეტი მნიშვნელობა ქართლის ბედისათვის. ამაზე მიგვითითებს ბარათაშვილის პოემის ეპილოგი, რომლითაც მთავრდება „ბედი ქართლისა“.

„წარვიღნენ წელნი მოსვენებისა
და კელავ ირაკლიმ ხრმალი ბრძოლისა
აღიღო ლეკთა შესამუსვრელად:
არც სპარსნი მორჩნენ დაუმარცხებლად.
სიბერის ჟამსა მოიცა ძალი
და შეაძრწუნა კვალად ოსმალი;
კვლავ ასახელა თავის სახელი;
მაგრამ ამაო იყო ყოველი:
დიდხანია რომ ბედი ქართლის
გარდაიწყვიტა გულმან ირაკლის!“

ეს ეპილოგიც ცხადყოფს კრწანისის მარცხის მნიშვნელობას „ქართლის ბედის“ გადაწყვეტის საქმეში.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში ეპილოგი, როგორც აღვნიშნეთ, ხშირად მართლაც დასკვნას გვაძლევს მწერლის მიერ დაყენებული პრობლემების გარშემო. ავიღოთ, მაგალითად, ლეო ქიაჩელის რომანი „ტარიელ გოლუა“. ამ ნაწარმოებში ავტორმა დაგვიხატა 1905 წლის რევოლუცია, კერძოდ, გლეხთა მოძრაობა საქართველოში 1905 წლის რევოლუციის დროს. დაგვიხატა ის დაბრკოლებები, რაც ამ მოძრაობას ეღობებოდა წინ. ლ. ქიაჩელმა ცოცხლად წარმოგვიდგინა რეაქციისა და რევოლუციის ძალები გლეხთა მოძრაობაში, ამ ძალთა ჰიდრილი. მოთხრობის ძირითადი ამბავი გვიხატავს დაწყებული მოძრაობის დროებითი დამარცხების ეპიზოდს. გაიოზ გადალენდიამ, რომელიც რეაქციის ძალების წარმომადგენელი იყო და პირადი ინტერესებითაც ხელმძღვანელობდა, ვერაგულად მოჰკლა სახალხო საქმისათვის თავდადებული ახალგაზრდა ლევანი. ბეჟანმა შური იძია—

მოჰკლა გაიოზ გადალენდია. მებრძოლი გლეხის იდეალური ბუნების განმსახიერებელი ტიპი — ტარიელ გოლუა საპატიმროში იმყოფებოდა. მისი ოჯახი გავერანებული იყო. ამით დამთავრდა მოთხრობის ძირითადი ამბავი. მაგრამ ქიაჩელი არ დაკმაყოფილდა მხოლოდ ზევით მოთხრობილით. მართალია, აღარც გადალენდია, რომელიც თინას დანარჩუნების მიზნით ლევანის მოსისხლე გახდა, და აღარც გაიოზის უნებლიე მოქიშპე — ლევანი აღარ არსებობდა. მართალია, გლეხთა მოძრაობაც ჩახშობილი იყო და, როგორც სახალხო ბრძოლის, ისე მოთხრობის პერსონაჟთა ბრძოლის შედეგად (კვანძის გახსნის შემდეგ) შეიქმნა ისეთი სიტუაცია, რომლის შემდეგ ბრძოლის გაგრძელება თითქოს გამორიცხული გახდა, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების მნიშვნელობა იმაში კი არ არის, რომ მან მხოლოდ ცალკეული პიროვნების ურთიერთობა გვიჩვენოს. ქიაჩელს საზოგადოებრივი ცხოვრება აინტერესებს. მისი ყურადღების ცენტრში სახალხო მოძრაობის, რევოლუციის განვითარებაა. ადამიანთა პირადი ცხოვრების გამოსახვის საშუალებით იგი საზოგადოებრივ ვითარებას გვიხატავს. „ტარიელ გოლუაში“ მან დაგვიხატა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება განსაზღვრულ საფეხურზე. ამ მიზანს ემსახურება მისი მოთხრობის ძირითადი ამბავი კვანძის გახსნამდე. მაგრამ ავტორმა არ ჩათვალა საკმარისად აქ წერტილის დასმა და მან თავის მოთხრობის უკანასკნელ ნაწილში დაუმატა ეპილოგი, რომელიც გამოხატა (კი არ გამოსთქვა, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ეპილოგში, არამედ გამოხატა) ის აზრი, რომ მართალია რევოლუციური მოძრაობა განსაზღვრულ ეტაპზე დამარცხდა, მაგრამ მან მტკიცე ნიადაგი მოიპოვა. დარჩნენ ქედმოუდრეკელი ადამიანები ტარიელ გოლუების მსგავსად, რომლებიც მზად არიან სახალხო საქმისათვის იბრძოლონ. ისინი მასების რევოლუციურ სულისკვეთებას გამოხატავენ და ასეთი სულისკვეთების საბოლოოდ დამარცხება შეუძლებელია. ამის ნათელ სურათს იძლევა ტარიელ გოლუას ბოლოსიტყვაობა, რომელსაც ავტორმა მეტი გარკვეულობის მიზნით ამ ეპიზოდს შესაფერი ქვესათაური — ეპილოგი უწოდა და რომელიც აქვე მოგვყავს როგორც ნიმუში:

„1905 წ. 17 ოქტომბრის მანიფესტმა ტარიელ გოლუა ციხიდან გაანთავისუფლა. იგი №-ში დაბრუნდა და გადაბუგული სახლ-კარის კვლავად მოშენების თავდარიგს შეუდგა. მთელი სოფელი ეხმარებოდა ტარიელს.—ვინ ურმით, ვინ საშენებელი მასალის მოწოდებით, ვინ ფულით და ვინ შრომით, საპირო იყო თოვლის მოსვლამდის მოესწროთ და პატარა ფიცრული მაინც აეგოთ სადგომად. ბეჟანა, რომლისათვის გიოს სალევანო თმა „დაეგდებინე-

ბინა", არ სცილდებოდა ტარიელს. მთელ მუშაობას ისე ეწეოდა ხელების შეუსვენებლად, რათა დაღლილი და დასუსტებული ტარიელი მოესვენებინა.

ბარბალეს სხვა უბედურებასთან ერთად სმენა დაჰკარგოდა და თვალთ სინათლე დაჰკლებოდა. მასთან განუყრელად იმყოფებოდა თინა და მოელას და სიყვარულს არ აკლებდა. რამდენად შეეძლო ჭირს უმსუბუქებდა, ლევანის მაგივრობას უწევდა.

ერთ თვეში სახლიც ააგეს.

ამნაირად ტარიელის პატარა ოჯახი კვლავ მოთავსდა საკუთარ ჰერ-ქვეშ...

ტარიელ გოლუას კარზე კვლავ ცეცხლი დაენთო.

დეკემბერი იდგა. თოვლს მოეფინა დედამიწა. ციოდა.

სოფელ №-ის სამმართველო ხალხით იყო გაჭედილი. აივანზე და კარებდაღებულ ოთახებში ტევა არ იყო.

ახალგაზრდობას სამმართველოს წინ თოფი დაეტკეპნა და ფეხების ბაკუნით ზედ შემდგარიყო. არაჩვეულებრივი აღტაცება და სიხარული სუფევდა მათ შორის.

აივნის მოაჯირთან დამდგარიყო სტუდენტურ ფორმაში გამოწყობილი ახალგაზრდა და ხალხს აგიტაციას უწევდა. კრებას რაზმში ჩასაწერად მოუწოდებდა, რომელიც იმ დღეებში იმერეთისაკენ უნდა წასულიყო და შავი რეაქციის ძალებს შებრძოლებოდა.

ახალგაზრდა სტუდენტის მოწოდებაზე პირველად ვერავის გაებედნა ხმის ამოღება. იმიტომ უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდნილიყო.

— მე მოვდივარ! — გაისმა ბოლოს თამამა ხმა ხალხიდან და წინ წარდგა სვანური ქუდით შუბლზე ჩამოფარებული თეთრი თმა-წვერულვაშით მოსილი ტარიელ გოლუა. იგი მოკეთებულიყო ციხიდან გამოსელის შემდეგ და თუმცა სავსებით არა, მაინც დაბრუნებოდა ძველებური ვაჟკაცური იერი... უკან კისერთან, ქუდქვეშ ჯაღარა თმის წნული მოუჩანდა — ლევანის სამგლოვიარო — და თავიდან ფეხებამდის შავი ეცვა.

ტარიელის ხმის გაგონებაზე და მის დანახვაზე ხალხში ჩოჩქოლი ატყდა, მაგრამ მალე მიწყდა და სიჩუმე დამკვიდრდა.

ახალგაზრდა სტუდენტი შეკრთა. გაკვირვებული მიმოიხედა, მაგრამ ხალხის ღრმა ფიქრით მოცულს სახეზე მომხდარის ამოცანა ვერ ამოეკითხა, — მისთვის უცნობი იყო ტარიელ გოლუას ოჯახის თავგადასავალი...

— მეც!— გაისმა შემდეგ ცოცხალი, კრიალა ხმა და ტარიელს გვერდით ამოუდგა კოხტად შეიარაღებული ბექანა.

— გზა მომეცით ყმაწვილებო!... ტარიელის გვერდში ამომიყენეთ!.. გლახა ბაჩუას სული მაცხონებინეთ,—გაისმა ტაგუს ხმაც.

ხალხი გამოერკვა, სულ მცირე ხანში, რაც კი აქ ახალგაზრდობა მოიპოვებოდა ტარიელისაკენ ყვირილით გაეშურა.

—ყველანი შენთან ვართ!.. მოვდივართ!.. ტარიელი მამაა ჩვენი და წინამძღოლი!..— აღფრთოვანებით ამბობდა ახალგაზრდობა და საყვარელ ადამიანს გარს ეხვეოდა. ტარიელ გოლუა ისე იდგა მათ შორის, როგორც დროს ქარიშხლით ტოტებშემსხვრეული, აქა-იქ კანდაკორძებული, მაგრამ ფესვებმაგარი და ტანძლიერი ძველი მუხა დგას ხოლმე ახალ ავარდნილ მწვანე ნორჩ ტყეში" („ტარიელ გოლუა").

„პოლტავის" ეპილოგში პუშკინი გვაძლევს ისეთი შინაარსის ეპიზოდს, რომელიც გვაგებინებს პოემის ძირითად მორალს. ამ ეპიზოდის შინაარსი ასეთია: გავიდა მაზეპას შეთქმულების შემდეგ ასი წელი. მაზეპა და სხვა შეთქმულები, რომლებიც თავიანთ მოქმედე-

ბაში პირადი ინტერესებიდან გამომდინარეობდნენ. ხალხმა დაიცწყა. და მხოლოდ პეტრე პირველმა დაიდგა ხალხის გულში უკვდავი ძეგლი, რადგან პეტრეს არ აინტერესებდა პირადი ბედნიერება,—მისი უმაღლესი მიზანი სახელმწიფოებრივი ინტერესებისათვის ბრძოლა იყო.

მ. ჯავახიშვილი „არსენა მარაბდელს" ვრცელი ეპილოგით ამთავრებს და მასში ორი ჰოველნის გამოხატვას აქცევს ყურადღებას. ეპილოგის პირველი ნაწილი გვიხატავს XIX საუკუნის ქართველი ინტელიგენციის უკმაყოფილებას მაშინ არსებული პოლიტიკური ვითარების გამო. მაგრამ ამ უკმაყოფილების გამომხატველი ინტელიგენცია შიშით თვითმპყრობელური რეჟიმის წინააღმდეგ ხმას ვერ იღებს და. პასიურია. ეპილოგის მეორე ნაწილი კი, რომელიც აქვე მოგვყავს,. გვიხატავს გლეხობის მზად ყოფნას გააგრძელონ ბრძოლა ყოველგვარი უსამართლობის წინააღმდეგ:

„..ორმა მამაკაცმა თაბორის ქედი გადალახა და მარაბდისაკენ დაეშვა. ორივეს დაგლეჯილი რუსული ტულუპები და დახეული ძძიმე ჩექმები ეცვა. გაქონილი ქუდები, გრძელი წვერულვაში, კოჟრიანი ჯოხები და ზურგზე მოგდებული სელის ბოხჩები მათხოვარი ბერების იერს აძლევდა მათ.

სოფელ მუხათზე ჩამოიარეს და თვალი გადააელეს აზნაურის სახლს, რომელიც პირუტყვის მიერ აკლებულ ბაღში იდგა. აივანზე ზაალის სიძე უყურო ჯორაშვილი გაშლართულიყო და დილის ჩაის მიირთმევდა. მისი დაროც იქვე სტრიალებდა.

— ვერ გვიცნეს, — სთქვა ერთმა მგზავრმა.

—მადლობა უფალსა — მიუგო მეორემ.

მცირე ხნის შემდეგ პირველმა იდაყვი წაჰკრა მეორეს და უთხრა:

— აგერ ჩვენი ზაქრო ბაჯიაშვილიც. თავის საქმეზე მიდის სადმე.

—ეგ მუდამ დაეხეტება. მადლიანი ხელი აქვს. რა რიგ დაბერებულა!

მხოლოდ მარაბდის ეკლესიას არ დასტყობოდა სიბერე. იგივე შეხავსებული შავი ქვა,. იგივე ცხრა ძმის საფლავები და იგივე დაჟანგებული ზარი, რომელმაც ოციოდე წლის წინათ რკინასავით შეადუღა არსენას ძმადნაფიცები.

არსენას ძმადნაფიცები! ნეტა სად არიან, ვინღა გადარჩა და ვიღას შერჩა სიმტკიცე და ვაჟკაცობა? მცხეთა რომ გამოიარეს მგზავრებმა არსენას საფლავზე იტირეს და მისი დედმამის უკანასკნელი ამონაბერი ჩასძახეს. მერე ისევ წამოვიდნენ და, აჰა, საბოლოო მიჯნასაც მოადგნენ. რვა თვეს იარეს და რვა წუთიღა დარჩათ.

აი სოფელშიც შევიდნენ. გოგო-ბიჭები დარბიან. მგზავრებს აცქერდებიან, მოზრდილებიც ათვალიერებენ, მაგრამ ეერავინ ვერ სცნობს მათ და მეღურგუნე მალაკნები ან გზაარეული რუსები ჰგონიათ.

ლაშქარის შვილი ედიშერი ურმის თვალსა სთლის. ნასყიდას ბიჭი ილიკო ნალოს მოათრევს. საბა დალაქის შვილს თავის მამის ხელობა შეურჩენია. აგერ ის კაცი მგონი ბერუას ეკი უნდა იყოს. მათი მამები კი აგერ იმ მთების კალთებზე წვანან, ცხრამეტი წლის წინათ ჩაწვნენ და მას შემდეგ ეს ორი მგზავრიც ამ სოფელში აღარ ყოფილა.

ღმერთო დიდებულო, რამდენი დრო გასულა და ეს ხალხიც რა რიგ შეგიცელია!

სულ ახალი თაობა წამოსულა. ვინ იცის ვინ არიან, გულში რა უდევთ, რისთვის ცხოვრობენ და რისთვის იბრძვიან, ან იბრძვიან თუ მხოლოდ ცხოვრობენ? სოფელი კი თითქმის არ შეცვლილა. რაც იყო, ის დარჩენილა: უბადრუკი მიწურები, მორღვეული ღობეები, ცალიერი ეზოები, თითო-ოროლა მობუზული ქათამი, გაძვალტყავებული ბოსლა, შიმშილით გაავებული ღორი, ქანცმილეული ძაღლი, მუდამ გატეხილი ურემი, სურაანდიანი ბაღლი და უიალაჯო დედაბერი — იყო, არის, იქნება, მანამდე იქნება, სანამ ზაალი, და ფირუზა-მოურავიც იქნებიან.

მგზავრებმა იმ ალაგას გაიარეს, სადაც არსენას დარბაზი იდგა. გაიარეს და ხელნაკრავივით შესდგნენ: დერეფანში ორი შავგერემანი ქერიე, ერთი ქერა დედაკაცი, ერთი ხანშიმოსული მამაკაცი და ორი შუახნის ბრგე ვაჟკაცი იდგა. რვა სულმა ერთმანეთს გადახედა და ყველამ დაიძახა — დედაკაცებმა დაიკივლეს, მამაკაცებმა კი დაიყვირეს:

—დათუნა! როსტომ! ღმერთო გვიშველე!

—მაკდო! მარინე! ფიქრიაე! — და ეელარ მოასწრეს სულხანის, ზერასი და ერეკლეს სახელის გახსენება. ყველანი ხელის ქნევით და გაუგებარი შენაძახებით გაიქცნენ ერთმანეთისაკენ. გაიქცნენ, აირივნენ და ისე მიესივნენ ორ დედაკაცს, თითქოს მათ ცეცხლი წაკიდებოდათ. ამიტომ მიეშველნენ, რომ მარინემ ჩაიკეცა, მაგდანამ ხელები გაასავსავა და მოკრილივით წაიქცა. მწკავე ელვას მხოლოდ ფიქრიამ გაუძლო.

სოფელი მორბოდა. სახლიც და ეზოც ხალხით გაივსო. ორ ქვრივს ასულიერებდნენ და ორ ახალმოსულს ნადირსავით შინჯავდნენ.

როცა სოფელი გაიფანტა და ორი დედაკაციც მოსულიერდა, ყველანი დასხდნენ და ერთმანეთი შეათვალიერეს. რვა მოზრდილს ზურასი და ერეკლეს ცოლები მიმატებოდნენ. მათ ოვრამეტი ქალეაჟი შემოხვეოდათ — სამი მარინესი, სამი მაგდანასი, სამ-სამი ზურასი, ერეკლესი და ექვსიც ფიქრიასი.

ყველაზე უფროსი არსენას პირმშო დათუნა იყო. ის სწორედ იმ ხნისა იქნებოდა, რა ხნისაც იყვნენ ერეკლე და ზურა მაშინ, როცა ცხონებულ არსენას გაჰყვნენ თრიალეთის მთებში, ხოლო ყველაზე უმცროსი, წვრილფეხობისა და ფეხაუდგმელთა გარდა, ფიქრიას უკანასკნელი ვაჟი იყო. მას არსენა ერქვა, ეხლავე არსენობდა: სამი წლის ოქროსთმიანი ბალღი არსენას უფროსი შვილის ლაჯებში გახლართულიყო, ეპიდებოდა, ეჯაჯგუნებოდა და ლამობდა ზევით აცოცებულიყო.

დათუნამ და როსტომმა თვალი ააყოლეს იმ ჰაბუკს და ვაცებელი გაქვავდნენ. მათ თვალწინ თეთრამეტი წლის ცოცხალი არსენა იდგა — იგივე ახოვანი, განიერმკერდა, მუქი ოქროსთმიანი, შავთვალა და ქალივით ლამაზი. ზემო ტუჩზე გინგლი ეყარა და ცალი წარბი ოდნავ უცახცახებდა. გალაჯული იდგა გორდა მარაბდელის ვაჟი და ღიმილით დასცქეროდა თავის მამიდაშვილს, რომელიც დაჟინებით ებობღებოდა მას. ბერმუ დასწვდა, მხარზე აიტაცა და სამჯერ შემოურბინა დედაბოძს სწორედ ისე, როგორც ერთ დროს ნარგიზების ფორზე მარაბდელმა პატარა ტატე ზაალის ღიდ კარავს შემოარბენინა.

როსტომმა დანარჩენ ბალღებსაც გადახედა და იგრძნო, რომ არსენები და მომავალი ძმადნაფიცები კიდევ გაჩენილიყვნენ, იზრდებოდნენ, მოდიოდნენ და ოდესმე ისინიც ისევ დაიქუხებდნენ, როგორც ოდესღაც მათი წინაპარი გორდა და მისი შეფიცული ძმები ქუხდნენ. იგრძნო და ცრემლნარევი ღიმილით გაიღიმა. გაიღიმა და ესღა წაილეღლუღა:

— საწყალი, ხვთისავარი, მელანო, არსენა და ხოსიტა ცოცბალი რომ ყოფილიყვნენ და ამდენი ბარტყი რომ ენახათ...

და იმ დარბაზში ერთხელ კიდევ გაისმა ქალების მოთქმა და მამაკაცების ჩუმი ქვითინი და სლუკუნი.

ერთი კვირის შემდეგ არსენას სიკვდილის თორმეტი წლის თავი დადგა. მთელი სოფელი ეკლესიის ეზოში შეიპარა. მღვდელს არასოდეს არ წაეკითხა ესოდენ გრძელი აღაპები. ყველანი ჩააწერინეს და გაიხსენეს — ოძელაანიც და კარპიჩა, პაპა მახარა და ოსტაპიც. ლაცაბიძეც და ნასყიდაც, ლაშქარაც და მეშთაც, სეხნიაც და ხოსიტაც, საბა დალაქიც და ბერუაც, ბაღოც და სიმონაც, ყველა მოიხსენეს და კინაღამ დალე ჰასანიც მიაყოლეს, რომელიც მესამეჯერ გადახვეწილიყო სათათრეთში.

ორი მოზვერი დაეკლათ და ოძელაანთ ეზოში ქელეხი გაეშალნათ. ამ სუფრაზე აღარ მოსჩანდნენ ზაალები და ფირუზები. მხოლოდ ციმბირიდან ეხლახანს დაბრუნებულმა შალვა ბარათაშვილმა გაიარა ლანდივით და წავიდა. სუფრა სამპირად უხვევდა და არსენას გზასავით გაჰიმულიყო. ღობეში ორმარგილზე ყურშას და ლურჯას თავები იყო ჩამოცმული.

თავი კაცები დასხდნენ და სხვებიც დალაგდნენ, მიცვალებულთა სულის შესანდობარი დალიეს, მიცვალებულთა შესანდობლად შოთებს წითელი ღვინო აპკურეს, წითელი კვერცხები დაამტვრიეს, თითო ჯამი წვნიანი დასცალეს და შემდეგ წვადებს შეუდგნენ.

სულხანი წამოდგა, ოდნავ შეფერფლილი წვერი მოითელა და მკერდიდან ამონავალი ხმით დაიწყო, რომელსაც იღუმალი რამ იერი მოსდევდა:

— ჩემო ერთგულო ძმებო და ჩვენო მომდევნო თაობავ! მე, ხურა, ერეკლე და ჩვენი ჯალაბობა შარშან დავბრუნდით მარაბდაში და არსენას ქელეხი თქვენთან ერთად ჯერ არ გვიპამია. ახლა ორი ძმაც დაგვიბრუნდა. დათუნა და როსტომი ჩამოვიდნენ. ორივენი მკვდარი გვეგონა, მაგრამ გაუძლიათ, რვა თვე უვლიათ და დღეიდან ჰირშიც ჩვენთან იქნებიან და ლხინშიც. იძმეთ და მიიღეთ.

— მიგვიღია! გვიძმია! — ერთხმად შესძახეს მარაბდელებმა.

— ჩამოვიდნენ და ავი ამბავი ჩამოგვიტანეს. აღარა გეყავს ჩვენი ცალთვალა თავიკაცი, აღარც დედა-ჩვენი მელანო და არც ჩვენი საყვარელი ძმა კოჭლი კარპიჩა. თანდათან წავიდნენ, ერთმანეთს მიჰყვნენ და ანდერძად დაგვიტოვეს: არსენას დროშას ატარებდეთ. პირნათლად შეინახავდეთ და მანამდე გადასცემდეთ თაობით-თაობამდე, სანამ გორდა მარაბდელის წმინდა საქმეს ბოლომდე არ მიიყვანდეთო. მე მარაბდაში ახალი კაცი ვარ და ჯერ კარგად არ მიცნობთ...

— გიცნობთ! გიცნობთ! ძმად მიგიღეთ!— მიაყარეს ყოველ მხრივ.

„რაკი მიძმეთ, მაშ მეც ერთგულ ძმად გეგულებოდეთ. დრო მოვა და დაგიმტკიცებთ. მეც გაგიცანით და ვხედავ, რომ აქაური ახალგაზრდები და ნეტარხსენებული არსენა ერთმანეთის ღირსი ყოფილხართ. იმან დაიწყო და თქვენ გასწევთ.

— გავწევთ! მიაძახა გორდას ვაჟმა და ყველა ჭაბუკებმაც მიაყოლეს: — გავწევთ!

— იმან მოგცათ გეზი და თქვენც ივლით.

— ვივლით!

— იმან ასწია ღროშა და თქვენც ატარებთ.

— ვატარებთ!

— ჩვენი საქმისათვის თავის სისხლი დაღვარა და თქვენც დაღვრით.

— დავღვრით!

— კიდევაც დაიზრდებიან ალგეთს ლეკვები მგლისანი.—დაიძახა მოღიმარე სულხანმა.

— ისე არ ამოსწყდებიან, ჯაერი არ სჭამონ მტრისანი! — მიაძახა არსენას ვაჟმა, თან წარბი შეათამაშა და თავის რაზმს გადაახედა.

— შეეჯახთ! გადაეუხდით! დაცლეწაეთ!—ხმა მისცეს მეგობრებმა და მათი ომახიანი შენაძახილი ზაალის მიმკვნარ ყურსაც კი მისწვდა.

იმავე ღამეს არსენას ვაჟი სულხანს მიადგა:

— მამა-ჩემის დროშა შენა გაქვს და მომეცი.

სულხანმა გაუღიმა და უპასუხა:

კვიცი გვარზე ხტისო. ძალიან ადრე შეგჯდომია ომის ჟინი. ზოგი ბიძა-შენს ერეკლეს, როსტომსა და ზურასაც ჰკითხე და ესეც იცოდე, რომ არც მე დავბერებულვარ. ჩვენი დრო კიდევ დადგება. პაპა-შენი ღვთისაგარი 60 წლისა იყო, მაგრამ ყველას გჯობნიდა და ალგეთის ხეობაში პირველ კაცად ითვლებოდა. ჯერ არ გამშრალხარ და ეხლავე გინდა გაგვისწრო? წადი, დაიძინე.

პაბუკ არსენას მისმა ბიძებმა და როსტომმაც გაუცინეს და ხანგრძლივი მოცდა ურჩიეს.

— მაშ მოვიცდი, — მოკლედ მოსჭრა გორდას ვაჟმა და დირესთან მიწვა.

ერთი საათის შემდეგ ოცდარვა სულმა მშვიდი ფშვინვა ამოუშვა:

ოთხ-ბუხარიან დარბაზში ისევ ცალთვალა დევისა და არსენას სული ტრიალებდა.

პაპა ციმბირის ციე მიწაში იწვა, შვილი — მცხეთაში, ხოლო მათი ჩამომავალი შარაბდის ბებერ მიწაზე ეყარა".

მწერალი, როგორც აღვნიშნეთ, ხშირად მოგვითხრობს არა მარტო მთავარ ამბავს, რომელშიც მოთხრობაში ასახული კონფლიქტები მიმდინარეობს, არამედ წინაამბავსაც, იმ მიზნით, რომ უფრო დაწვრილებით გაგვაცნოს მოთხრობის პერსონაჟები, ან ის მიზეზები, რომელთანაც მხატვრულ ნაწარმოებში ასახულ კონფლიქტს უშუალო კავშირი არა აქვს, მაგრამ გვეხმარებიან მოვლენის ახსნაში. წინაამბავის მსგავსად მხატვრულ ნაწარმოებში ძირითადი კონფლიქტების გადაწყვეტის შემდეგ კიდევ გვხვდება ისეთი ეპიზოდები, ან კომპონენტები, რომელშიც ავტორი გვაცნობს მოქმედი პირების ბედს, მათ ცხოვრებას, კვანძის გახსნიდან რამოდენიმე ხნის შემდეგ. მოთხრობის იმ ნაწილს, სადაც აღწერილია ნაწარმოების გმირთა ცხოვრება კვანძის გახსნის შემდეგ, ბ ო ლ ო ა მ ბ ა ვ ი ეწოდება.

ბოლოამბავი ეპილოგის სახეობაა. იგი იმით განსხვავდება ჩვეულებრივი ეპილოგისაგან, რომ მასში ავტორი მსჯელობის თუ მოვლენის შეფასების ნაცვლად, როგორც აღვნიშნეთ, აგვიწერს ან გვაცნობს მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟების ბედს კვანძის გახსნის შემდეგ.

„სამანიშვილის დედინაცვალში" კვანძი გაიხსნა იმით, რომ პლატონის ცდა ოჯახის გამყოფი არ გაჩენოდა, მარცხით დამთავრდა, პლატონი გამოეყო მამას და ცალკე დაიწყო ცხოვრება. ამის შემდეგ თითქოს ყველაფერი დამთავრებულია: ბეკინას რამდენი შვილიც აღარ უნდა

შეეძინოს, ეს პლატონს აღარ ეხება. მაგრამ დ. კლდიაშვილი მოთხრობის დასასრულში მაინც გვიხატავს პლატონ სამანიშვილისა და მისი დედინაცვლის ურთიერთობას:

„№-ის მომრიგებელი მოსამართლის სახლის აივანზე ძალიან ხშირად შეგხვდებათ შავებით მორთული ხნიერი დედაკაცი, რომელსაც ხან მზად დაკეცილი მისართმევი თხოვნა უპირავს ხელში, ხან ისეა ხელცარიელი, გვერდით უყენია ოთხი-ხუთი წლის პატარა შავ-თვალა მალხაზი ბავშვი, ჩითის ბლუზით, წითელ წუღებით, კოზიროკიანი ქუდით თავზე, უქამროთ და მოსამართლესთან მისვლის დროის მოწევამდის ეს დედაკაცი გულდამწვარი უამბობს ხოლმე ნაცნობთ და გარს შემოსეულ მაყურებელთ თავის გაჭირვებას, უსაშველობას და მწუხარებას, რაც მათ ორსავე დედა-შვილს ადგიათ მისი გერის, პლატონ სამანიშვილისაგან, რომელმაც აღარც ღობე შეარჩინა, აღარც სახლკარი, აღარც ადგილი და იძულებულს ხდის საწყალ მოხუცებულ ქვრივ დედაკაცს იწანწალოს ყოველკვირა სასამართლოში.

ეს დედაკაცი გახლავთ, როგორც თავადაც მიხვდებით, ბეკინა სამანიშვილის ქვრივი ელენე და პატარა ბავშვი—შვილი მისი, რომელმაც ჯერ არც-კი იცოდა, რასაკვირველია, რამდენი უსიამოვნება მოიტანა მისმა გაჩენამ და ამიტომაც ასე ხალისიანად იცქირებოდა აქეთ-იქით და სიამოვნებით შეჰყურებდა ამ მოფუსფუსე ხალხს“.

ეს არის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ბოლოამბავი. ბოლოამბავის მოცულობა სხვადასხვაგვარია. „ბაში-აჩუკის“ ბოლოამბავში აკაკი წერეთელი მოკლედ გვაცნობს მოთხრობის მთავარი გმირების: ელიზბარის, შალვას, ბიძინას და აბდუშაჰილის ბედს აჯანყების დამთავრების შემდეგ. რომანში მწერალს მეტი საშუალება ეძლევა ბოლოამბის ვრცლად გადმოსაცემად. ვაჟა-ფშაველამ „ბახტრიონის“ ბოლოამბავში („პოემის“ უკანასკნელ თავში) გაგვაცნო ხალხის ლეგენდარული გადმოცემა ლუხუმის ბედის შესახებ ბახტრიონის აღების შემდეგ. ეს ბოლოამბავი მთელი პოემის იდეას გამოხატავს: ლუხუმი, როგორც უკვე განვმარტეთ, საქართველოს, მთელი ქართველი ხალხის სიმბოლოა. მისი მორალური სიდიადე საქართველოს განახლებისა და აღდგომის საწინდარია. პოეტისა და ქართველი ხალხის რწმენა საქართველოს მომავალისადმი მკვეთრად იგრძნობა „ბახტრიონის“ ბოლოამბავში და განსაკუთრებით მის უკანასკნელ ტაეპებში.

იტყვიან: მაღლის მთის ძირსა, უღრანს, უდაბურს ტყეშია,
ლუხუმი იწვა დაჭრილი, ნატყვიარი სჭირს მკერდშია.
იქვე მაღალი კლდე იყო, გამოქვაბული შეადა.
ხავსით მორთული, პირქუში, მრისხანე სანახავადა.
იქა ბუდობდა ვეება გველი, მორთელი ჯაგრითა,
ბევრისა ცოდვის მოქმედი, პირზე დორბლების დაყრითა.
ბევრი ჩაენთქა ტიალსა მონადირე და მხეცები.
იწვა, უცდიდა დავლასა თვალებით დანაცეცები.

გაღამთხვალიყვნენ იქიდამ ნადირნი გულის თრთოლითა.
ვერ გაჰხელნებენ იმ ალაგს, ისე ეშინისთ შორითა.
ერთს დღესა გველი, ეით ნისლი განწოლილიყო ხეზედა,
წიოდა გულჯავრიანი, თანაც თბებოდა მზეზედა.
ამ დროს შაესმა კენესის ხმა კაგარ-აშლილსა გველუზედა.
გაჰხედა, ნახა — კაცი წევს, სულის მაბრძოლი, ეული,
გასცქერის ცისა სიერცესა სასომიხდილი, სნეული;
მკერდზე ატკეია მომხმარი სისხლი წულად ამორწყეული.
გველს შაებრალა ღუხუში, მისკენ წავიდა ზლაზვნითა,
მიაშრიალებს ხმელს ფოთოლს დიდრონის ტანის გლარზრვნითა,
ზედ დააშტერდა სნეულსა თვისის გველურის სახითა,
დასცქერის სულის მაბრძოლსა გულის მზარავის თვალითა,
დაფიქრდა გველი ძლიერად გული ევსება ბრალითა.
ბევრის ცოდვების მოქმედსა გადაუბრუნდა გუნება:
რა სიბრალულით იმსჭვალვის მისი გველური გუნება:
ზედ გადაწვა, მკერდზედა წულულსა ულოკდა ენითა.
თან მკერდს უსველებს მხედარსა ცრემლების ჩამოდენითა.
აყრუებს ტყესა და ველსა ოხვრითა რამოდენითა!
მთელს ერთს თვეს ასე უელიდა ადამის ტომის მტერია,
ბოროტების გზა გაუშვა, კეთილი დაუჭერია!
საჭმელსაც თვითონ უზიდავს, ასმევს წყალს ლაღის მთისასა;
ღამ-ღამ ზღაპარსაც უამბობს ორის ობოლის ძმისასა.
ამბობენ: შააძლებინა სნეულსო ფეხზე დადგომა;
ე დ ი რ ს ე ბ ა ო ღ უ ხ უ მ ს ა ლ ა შ ა რ ი ს გ ო რ ზ ე შ ა დ გ ო მ ა!“

ხშირად კვანძის გახსნა და ბოლოამბავი ერთსა და იმავე ეპიზოდში არის მოცემული. ამის ნიმუშია ე. ნინოშვილის მოთხრობის „მოსე მწერლის“ დასასრული. ზემოაღნიშნულის დამთავრება ერთს და იმავე დროს კვანძის გახსნაცაა და ბოლო ამბავიც, რადგან იგი გვაცნობს გმირების ბედს მათი გასამართლების შემდეგ. თვით გასამართლება არ წარმოადგენს კვანძის გახსნის არც დაწყებას და არც დამთავრებას. კვანძის გახსნა იწყება ოქრუას გაქცევის ცდით და მთავრდება მოთხრობის უკანასკნელი ფრაზით, რომელშიც ნინოშვილი სხვა პერსონაჟების დაღუპვის ამბის შემდეგ მიგვითითებს სოფონას ბედზე.

ამრიგად, „მოსე მწერლის“ კვანძი ბოლოამბავში გადადის და სიუჟეტის განვითარების ეს ორი ელემენტი ერთ მოვლენასა და ეპიზოდში არის გაერთიანებული.

ლირიკული გადახვევა

ლიტერატურული ნაწარმოების კომპონენტებად, გარდა მოქმედების განვითარების იმ ელემენტებისა, რომელსაც უკვე გავეცანით,

გვეველინება აგრეთვე: ლირიკული გადახვევა, ჩართული ეპიზოდები, პეიზაჟი და სხვა.

თხრობითი ნაწარმოების გამოსახვის საგანი გარეგანი სამყაროა. როდესაც მწერალი ასახავს მისი „მეს“ გარეშე არსებულ სამყაროს, როდესაც იგი მოგვითხრობს ან გადმოგვცემს არა უშუალოდ საკუთარ განცდებს, არამედ იმას, რაც სხვებს გადახდენიათ, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს თხრობით ანუ ეპიკურ ნაწარმოებთან (იხ. ეპოსი). ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც მწერალი უშუალოდ გამოხატავს საკუთარ განცდებს, ლირიკულია (იხ. ლირიკა). ზოგჯერ თხრობით ნაწარმოებში ავტორი წყვეტს ამბის მოთხრობას და ურთავს მოთხრობაში საკუთარ შთაბეჭდილებას, პირად განცდას. ასეთი გადახვევა აღრმავებს ჩვენს წარმოდგენას ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახული მოვლენის შესახებ. ავტორის მიერ თავის პირადი აზრის, ან შთაბეჭდილების უშუალოდ გამოხატვას ეპიკურ ნაწარმოებში ლირიკული გადახვევა ეწოდება. „ბახტრიონში“ ვაჟა მოგვითხრობს ფშავ-ხევსურების ლაშქრობის ამბავს:

„გავიდნენ ალაზნის თავსა,
მთების წვერები ჩნდებოდნენ,
– საცა გაჰხედავ, ყოველგან
გასაშტერონი დგებოდენ:
ზოგნი ცის გულ-მკერდს ჰკოცნიან,
ზოგნი უკანა რჩებოდნენ...“

ამის შემდეგ პოეტი აგვიწერს ბუნების მომხიბლავ სურათს, რომელსაც აღტაცებაში მოჰყავს ლაშქარი. ვაჟა არ კმაყოფილდება ბუნების სურათისა და ლაშქრის აღტაცების გამოხატვით. იგი მიმართავს ლირიკულ გადახვევას, რომელშიც საკუთარ აღტაცებას გამოხატავს. ამ ხერხს მიმართავს იმ მიზნით, რომ ლაშქრის აღტაცება ჩვენთვის უფრო გასაგები და ბუნებრივი გახადოს და მხოლოდ ამ ლირიკული გადახვევის შემდეგ გადადის კვლავ ლაშქრის მშობლიური ბუნებით აღტაცების გამოხატვაზე (ლირიკული გადახვევა შავი შრიფტით გვაქვს გამოყოფილი, თეთრი შრიფტით კი გამოსახვის ეპიკურ ფორმაზე გადასვლაა ნაჩვენები):

....ნისლი ფიქრია მთებისა,
იმათ კაცობის გვირგვინი.
მაყვარს შეუდრეკს მათს მკერდზე
ხშირის ბალახის ბიბინი,
ტიალის ობლის ნიავის
გულის მგმინავი სიხინი.
...ლაშქრისა გულიც აივსო
სიამოვნებით სრულითა,
ყველა დაჰხედავს კახეთსა
ათრთოლებულის გულითა“.

„ბახტრიონის“ პირველი თავი პროლოგია. მას ვაჟა-ფშაველა ბუნების სურათით (პეიზაჟით) იწყებს და ასეთი ლირიკული გადახვევით აგრძელებს:

მოგესალმებით, ქედებო,
მომაქვს სალამი გვიანი,
ჩემსამც სამარეს ამკობენ
თქვენი ღეკა და ღეიანი!
თქვენგანა გულობს ეს გული,
შიგ გრძნობა უდუღს ღვთიანი.
თქვენი მიწოვე მეც ძუძუ
ღალიან-ბარაქიანი.

ნუმც გაჯაერდება ჰირიმზე,
ნუმც დამწუველიან იანი,
რომ იმათ დედის ძუძუთა
ვსუქდები ცოლვილიანი.
მეც მიგემებავ იგი რძე,
რითაც თქვენ დაიზარდენით;
თქვენავე გარგებსთ, ღობილნო,
თუ უხვად დაიბარჯენით!"

ზევით მოყვანილ გადახვევაში ვაჟა-ფშაველა გამოხატავს მგზნებარე სიყვარულს სამშობლოს ბუნებისადმი. ილია ჭავჭავაძე, იმ მიზნით, რათა გამოხატოს თავისი სურვილი და მტკიცე მისწრაფება იმისაკენ, რომ ქართველი ხალხი ახალი გზით წაიყვანოს, „კაცია-ადამიანში" ასეთ გადახვევას მიმართავს:

„აღარ გაათავებ?—მკითხავს მოწყენილი, და იქნებ გაჯავრებულიც, მკითხველი.—როგორ არა? გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ღუარსაპის ბედნიერება დაირღვევა. თუ მაგისთანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვევა, მაშ, რაღა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზე?—დაიძახებს ჩემთან ერთხმად დაღონებული მკითხველი.

მარტო ქვეყანაა, მკითხველო, დაურღვეველი, და ერთი ღაწაზი, გონიერი ქართველი ანდაზა „ის ურჩევნია მამულსა, რომ შვილი სჯობდეს მამასა"; თორემ „ნუ დააგდებ ძველსა გზასაო",—ეს ჩინეთიდან შემოგვეპარა და რასაც ჩინეთის ფერი ადევს, ის, რასაკვირველია, არ დაირღვევა ღვთისა და თქვენის წყალობითა, ჩემო ძველი გზის მოყვარეე, მაგრამ მაინც კიღევ საყვარელო ქართველო!.."

ლირიკული გადახვევები ზოგჯერ ისე უხვად გვხვდება ზოგიერთ რომანში და მოთხრობაში, რომ ეს სიუხვე მთელ ეპიზოდს ლირიკულ-ეპიკურად აქცევს. „არსენა მარაბდელში" ამის ნიმუშია ქვევით მოყვანილი ნაწყვეტი, რომელშიც გვიხატავს არსენას თანამებრძოლების სევასტი ლაცაბიძისა და სიმონა ცხოვრებაძის ჩამოხრჩობის სურათს (ლირიკული ადგილები მათი სიმარბის ჩვენების მიზნით შავი ასოებით გვაქვს გამოყოფილი):

„....მოხელემ განაჩენის კითხვა დაასრულა და საზეიმო ნაბიჯით დაბრუნდა.
ვიღაცა ნელი ხმით იძლეოდა ბრძანებას.
უცებ ბარაბანი აბაგუნდა.
ჯალათმა ორივე ხელი დაიმკლავა და, თავდაღუნული, ბრმა მოზვერივით წამოვიდ..
დაიცა, ჯალათო!
განწირულებს ასეთი საზღაპრო დილა არასოდეს არ უნახავთ. არც ესოდენ ტკბილ და თავბრუდამხვევი ჰაერი უყნოსიათ.
იქვე ბაღში უცხო რამ ფრინველთა გუნდი გალობს. გრილი ნიავი ფოთლიანს არხევს.
მოიცა, ჯალათო!
დილის ნამი მარგალიტია. ღამის ნესტი მათრობელია. მოიცა, ეს უთვალი მოახმენინე.

ამის მსგავსი მათ ჯერ არა გაუგიათრა და ვერც ვერასოდეს გაიგებენ. ვერასოდეს! არასოდეს!

რა გაჩქარებს, ჯალათო? ხუთიოდე წუთი მაინც აპატიე, რათა აგერ ის ხნიერი ხალხი მოათვალიერონ. იქნება ლაცაბიძის დედმამა ამოვიდა ზესტაფონიდან? შესაძლებელია ქვიშხეთიდან სიმონას დედაც გადმოჩანჩალდა? მათი უღირსი შვილები ერთხელ კიდევ გადაპხედავენ შშობლებს და საფლავში მათს დავიწყებულ სახეებს მაინც ჩაიტანენ.

ჯალათო, მოიცა მეთქი!

ხუთიოდე წუთი მაინც აჩუქე. იმიტომ ხომ არ დაბრუნდა სევასტი ცხრა წლის შემდეგ მშობელ სოფელში, რომ სამი ადლი თოკი და სამი ალაბი მიწა ეშოვნა!

მაგრამ ჯალათს მათი შინაგანი მუდარა არ ესმის და ორიენი სამფეხა სკამისაკენ მიჰყავს.

რა ზღაპრული მზე ამოდის! რა მათრობელია ეს ჰაერი! რა ტკბილია ეს სურნელი! რა საამურია სირთა უივილი და ყვავ-ყორანთა ჩხავილიც!

აგერ იქ დიდწვერა მოხუცი იცრემლება — ნეტა სევასტის მამა ხომ არ არის?

აი აქ დედაბერი ტირის — სიმონას ბებრუცუნა ხომ არ არის.

მაშ დაცადეთ. ჯერ გაიგონ. მშობლებს გაუღიმონ და შერმე ჰქენით თქვენი საქმენი.

მაშ არ აცდით? თუ აგრეა, ბუდრის მტრედი ლაცაბიძე ასე ადვილად არ დაგნებდებათ. ცხვარი ხომ არ არის, რომ დანის დანახვაზე თითოსწვე გაიღეღოს ყელი?

და სევასტიმ უცებ უკან დაიწია და ჯალათს ისე ძლიერ დაატაკა თავი მუცელში, რომ იგი ტომარასავით დაეცა და გაიგუდა, მაკრამ მას კუპანტელი, დამხმარენი და ხელქვეითები მოეშველნენ და გაცოფებული სევასტი ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ სამფეხა სკამზე აათრიეს.

დაიცადეთ! შესდექით! ხუთიოდე წუთი აპატიეთ... ოთხი... სამი... ერთი... ერთად-ერთი მაინც აჩუქეთ!

არ აჩუქეს.

და ლაცაბიძის შემდეგ მისმა ძმადნაფიცმა სიმონამაც ისე გადმოაგდო ენა, როგორც მის მიერ დატანჯულმა და მისმა მტანჯველმა სუმბათაანთ ბალღმა".

ლირიკული გადახვევის საუკეთესო ნიმუშია ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა"-ს ის ეპიზოდი, რომელშიც პოეტი აღტაცებას გამოხატავს სოფიოს და ძველი პატრიოტი ქართველი ქალების მიმართ („ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო"). ეს გადახვევა პოემის კომპონენტთა შორის ყველაზე უკეთ ააშკარავებს ბარათაშვილის პოზიციას, პოემის იდეას და ავტორის მიზანდასახულობას.

ჩართული ეპიზოდები

ჩართული ეპიზოდი მხატვრული ნაწარმოების იმ ნაწილს ეწოდება, რომელსაც არა აქვს უშუალო კავშირი მოვლენათა სიუჟეტურ განვითარებასთან. „კაცია-ადამიანის" ის ეპიზოდი, რომელშიც ილია ჭავჭავაძე მოგვითხრობს, რომ ლუარსაბ თათქარიძეს ნათლიმამამ „ნახევარი ლიტრა კალმახი მოართვა" და ლუარსაბიც „ჯავრისაგან იმ კალმახს ლა-

ზათიანად მიაძღა“, აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს სიუჟეტის განვითარებაში, რადგან ამ გაძღომის შედეგად ლუარსაბს „მოუვიდა კუჭის ანთება და ჩაჰბარდა პატრონსა“. აქ დასახელებულია მოტივი — ლუარსაბის გაძღომა, რის მიზეზითაც მთავრდება კვანძის გახსნა (იგი დაიწყო დარეჯანის სიკვდილის მოთხრობით). ასევე აუცილებელ კომპონენტებს წარმოადგენს დასახელებულ ნაწარმოებში ის ეპიზოდები, რომლებშიც მოთხრობილია ლუარსაბის დაქორწინების ამბავი; მისი უშვილობა, ეპიზოდები, რომლებიც გადმოგვცემენ ლუარსაბის მისწრაფებას და ღონისძიებებს, რომ შვილი გაიჩინოს. მაგრამ „კაცია-ადამიანში“ გვხვდება ისეთი ეპიზოდებიც, რომელში მოთხრობილიც არ წარმოადგენს აუცილებელ მოტივს მოქმედების განვითარებისათვის და ჩართულია ავტორის შიერ ან იმ მიზნით, რომ მსჯელობის სახით მოგვცეს ზოგადი შენიშვნა ძირითად ამბავზე, ან, კიდევ, დახატოს ისეთი მოვლენა, რაც თუმცა აუცილებლობას არ წარმოადგენს მოქმედების განვითარებისათვის, მაგრამ ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას და აღრმავებს ჩვენს ცოდნას მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული მოვლენის შესახებ. ავიღოთ, მაგალითად, „კაცია-ადამიანის“ ის ეპიზოდი, რომელიც ბუზების თვლის სურათს გვიხატავს. ამ ეპიზოდს არა აქვს უშუალო კავშირი ლუარსაბის მიზანთან — შვილის გაჩენასთან (ასეთი კავშირი აქვს, მაგალითად, მკითხავის მოყვანას ჯადოს მოსაშორებლად, თელეთში გამგზავრებას ხატის მოსალოცად და სხვა). ბუზების თვლის სურათი „კაცია-ადამიანში“ ჩართული ეპიზოდია. მისი დანიშნულება ის არის, რომ ნათლად დაგვიხატოს ლუარსაბის ფუქსავატური ცხოვრება , და განსაკუთრებით მისი გონების სიჩლუნგე (ლუარსაბის აზროვნება ისე ჩლუნგია, რომ მას ეგონა, თუ ბუზები გაფრინდნენ, ამით მათი რიცხვი გაიზრდებოდა). იმ მიზნით, რომ ი. ჭავჭავაძემ დაგვიხატოს ლუარსაბის უვიცობა, ხაზი გაუსვას იმას, რომ თათქარიძეს არავითარი წარმოდგენა არა აქვს ცხოვრების მოვლენების შესახებ, რომ ამასთან შედარებით კნეინა დარეჯანიც კი ბრძენი მოაზროვნეა, ცხოვრების მთელი რიგი ფაქტების მცოდნე და თავისებურად დაინტერესებული ცხოვრების მიმდინარეობით, ი. ჭავჭავაძე ლუარსაბის თელეთში მოგზაურობის ამბავს ასეთი ჩართული ეპიზოდით ამთავრებს:

„...ავიდნენ თელეთში მეხუთე დღეს, ილოცეს და მეორე დღესვე დაბრუნდნენ. ქალაქს რომ ჩამოუარეს და შეუდგნენ კახეთის გზასა, კნეინა დარეჯანმა შეაქცია ზურგი კოფოსა, წაჰოიჩოქა და გამოჰხედა ქალაქსა. ლუარსაბს ურემში ეძინა. ისიც გაიღვიძა.

— ლუარსაბ, ერთი შეხედე, რა ამბავია ამოდენა ქვეყანა გაგონილა. რომ აქ არის! ღიდება შენდა, ღმერთო! სულ ქვითკირის შენობა უნდა იყოს.

კნეინას ქალაქი ჯერ არ ენახა.

— მაშ არა დაწნული იქნება.

— ერთი შეხედე და, რამდენი საყდრებია!..

— ვიცი. განა არ ვუოფილვარ?..

— მართალია, რომ აქ კაცს თავს მოსჭრიანო და მერე ისევ გააცოცხლებენო?

— მართალია, მაშ? ეგ კიდევ რა! რაღაც მოუგონებიათ, ფიცრებს თაყისთავად ხერხავსო.[1]

— ახლა ეგა თქვი.

— თავი არ მაქვს.

— როგორ? ისე თავისთავად?

— თავისთავად.

— არც კაცია, არც ადამიანი?

— არა...

— დიდება შენდა, ღმერთო! თვალთმაქცობას რომ თამაშობენ, ისიც გინახავს?

— აბა რომელი?

— აი, გაჭენებულ ცხენზე რომ კაცი დადგება. იმ კაცზე კიდევ კაცი, იმაზედ კიდევ კაცი და კიდევა და კიდეევ.

— ეგ რა არის? მე კი არ დავდგებოდი ხოლმე გაჭენებულ ცხენზე ჩემ პატარა ბიჭობაში — დაიკვეხა ლუარსაბმა.

— აი, შენმა მზემ! შენ კი იქნებოდი, რომ დამდგარიყავ.

— ღმერთმა იცის, ახლა ჯანი აღარ მამდევს და სიმარდე, თორემ ახლაც გიჩვენებდი..

— ნუ იკვეხ, ხომ ვიცი, ჩემო კარგო, რაცა ხარ.

— განა კვეხისათვის ვამბობ? მე იმისათვისა ვთქვი, რომ ეგ რა თვალმაქცობაა, მეთქი. მაგაზე უფრო ბევრი ასეთია, რომ...

— მაინც?

— რა ვიცი, რამდენი რამ არის.

— თქვი რაღა, მეც ვიცოდე.

— ბევრია.

— მაინც?

— რა ვიცი, რამდენი რაღაცებია...

— მაინც?

— ეჰ, ვინ მოსთვლის? ბევრია, ნეტავ შენ! რარიგად ჩამოცხა! უჰ!

რომ არ იცოდა, რა ეთქვა ჩვენ უბოროტო ლუარსაბსა, სიტყვა გადაასხვაფერა. მოიხადა ყალმუხის ქუდი, შუბლიდან და სახიდან იმითი ჩამოიწმინდა ოფლი. მერე გააკეთებინა ჩიბუხი და ჩიბუხის წევაში ისეთი ხვრინვა ამოუშვა, რომ რამდენიმე დღის უძილოგეგონებოდა კაცსა".

„პალიასტომის ტბაში" ჩართულია ეპიზოდი, რომელიც მოგვითხრობს ხის წაქცევისა და ზალიკას გაჭყლეტის შესახებ. ავტორი მიზნად ისახავს ამ ჩართული ეპიზოდით ივანესა და ნიკოს დაღუპვა წარმოგვიდგინოს როგორც ტიპობრივი მოვლენა. ამავე მიზნით არის ჩართული „პალიასტომის ტბაში" ივანეს და ნიკოს საუბარი. „სამანიშვილის დედინაცვალში" მრავალი ჩართული ეპიზოდია, რომელშიც ასახულ მოვლენებს არა

[1] ხე-ტყის სახერხი ჩარხნის შესახებ ამბობენ.

აქვს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ბეკინასა და ორნაქმარევი ქვრივის ელენე ბრეგაძის შეუღლების საქმეში. ერთ-ერთი ასეთი ეპიზოდი გადმოგვცემს ბრეგაძის ეზოში არისტოს ფეხის მარჯვენა კუნთში ჰოლოკის მოხვედრის ამბავს. ეს ეპიზოდი, სასაცილო მდგომარეობაში გვიხატავს შემოდგომის აზნაურ არისტოს. აღრმავებს ჩვენს წარმოდგენას შემოდგომის აზნაურების ყოფა-ცხოვრების შესახებ.

ზოგიერთ შემთხვევაში ჩართული ეპიზოდი წინასწარ გვითვალისწინებს ბრძოლის მომავალ გადაწყვეტას, კონფლიქტების ფინალს, ზოგჯერ იგი გვაგებინებს მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟების ბედს. „ბახტრიონის“ ერთ-ერთ ჩართულ ეპიზოდში ვაჟა გვაცნობს ქვირიას სიზმარს. ეს ეპიზოდი წინასწარ გვიხატავს ქვირიას მომავალ გმირულ ბრძოლას მოხლვაებული მტრების წინააღმდეგ, ქვირიას დაღუპვას მტერთან ბრძოლაში და ამასთან ერთად მტრის დამარცხებას, გვიხატავს იმას, რომ ქვირიას გათვალისწინებული აქვს დაღუპვა, მაგრამ მზად არის სამშობლოს თავისი სიცოცხლე შესწიროს. ასეთი ტრაგიკული სიზმრის შემდეგ ქვირიასაგან მიღებული გადაწყვეტილება,რომ ციხის გალავანში შეიპაროს და თავისიანებს კარი გაუღოს, იშვიათი გმირული შარავანდედით მოსავს ქვირიას სახელს. ისეთ ჩართულ ეპიზოდს, რომელიც წინასწარ გვითვალისწინებს კვანძის გახსნას, მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი წ ი ნ ა თ ქ მ ა ეწოდება. მხატვრული წინათქმის საუკეთესო ნიმუშია აგრეთვე აკაკი წერეთლის მიერ „ბაში-აჩუკში“ ჩართული ეპიზოდი — კირილეს სიზმარი. ამ ეპიზოდის შინაარსი მკითხველს წინასწარ უთვალისწინებს კახეთის აჯანყების გამარჯვებით დაგვირგვინებას და ამასთან ერთად მტრებთან ბრძოლაში აჯანყების გმირების — ელიზბარის, ბიძინასა და შალვას დაღუპვას. ეს ეპიზოდი მთელი მოთხრობის იდეას გამოხატავს: ბოროტების მოსპობა თავგანწირული ბრძოლით შეიძლება. „ბაში-აჩუკში“ გამოყენებული ჩართული ეპიზოდი — კირილეს სიზმარი — მეტი სიღრმით წარმოგვიდგენს ქართლ-კახეთის მდგომარეობას ირანელთა ბატონების დროს, შეთქმულთა მიზანს და მათი ბრძოლის მნიშვნელობას. ცხადია, კირილეს სიზმარი აძლევს გარკვეულ ბიძგს მოთხრობაში მოქმედების განვითარებას, მაგრამ ძირითადად იგი მაინც ჩართული ეპიზოდია. რადგან მისი მთავარი დანიშნულება მოთხრობის თემისა და იდეის წინასწარი გახსნაა. მთელ მოთხრობაში კი მოთხრობის თემა და იდეა თანდათანობით იხსნება მოქმედების განვითარებაში, ადამიანთა სახეებში და მხატვრული გაფორმების სხვა საშუალებათა გამოყენების მეშვეობით.

ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვას“ მეორე თავში ჩართულია პატარა

ეპიზოდი: როდესაც გვადი მიიპარება პარასკევს დილით ბაზრობაზე, მას შეამჩნევს მისი მეზობელი — მოწინავე კოლმეურნე ქალი მარიამი და საყვედურს ეუბნება შრომადღეების გაცდენისათვის:

„სად იყო და სად არა, მარიამს მისი ეზოს ერთგული მცველი მურიაც გვერდში ამოუდგა კუდაპრეხილი და აკორკილი. ვითომ ამას რა ხერკნის ვხედავ, ან რა კიკინი მესმისო? გვადის დანახვაზე ქორორი დაუშვა და პატრონს გაკვირვებით გადახედა: ჩვენი გვადია, ნუ თუ ვერ იცანიო“.

ამ პატარა ჩართული ეპიზოდის კომპოზიციური დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რათა მიგვითითოს, რომ გვადი მარიამის ოჯახში შინაური კაცია და მარიამიც იმიტომ აკრიტიკებს მის საქციელს ასე მკაცრად და გულწრფელად. ძაღლის მორბენა უშუალოდ არაკითარ გავლენას არ ახდენს „გვადი ბიგვაში“ მოქმედების განვითარებაზე, მაგრამ სამაგიეროდ მარიამთან შინაური ურთიერთობა, რაზეც მიგვითითებს ეს ჩართული ეპიზოდი, დიდ გავლენას ახდენს გვადის გარდაქმნაზე.

ა. ჩეხოვი ერთ-ერთ თავის მოთხრობაში ჩართული ეპიზოდის საშუალებით გვიხატავს ვაჭარს, რომელმაც სიკვდილის წინ ფულები გადაყლაპა, რომ სხვას არავის დარჩენოდა, და ამ ეპიზოდით ხაზს უსვამს უსაზღვრო ეგოიზმს, რომელიც კერძო საკუთრების ნიადაგზე არის აღმოცენებული. იმავე მოთხრობის მეორე ჩართულ ეპიზოდში ჩეხოვი გვაცნობს ერთ შეგირდს, რომელსაც ცალი ფეხი აღარა აქვს. შეგირდი უზომოდ ჯავრობს შემთხვეულ უბედურებაზე, მაგრამ არ გეგონოთ, თითქოს იგი ჯავრობდეს საკუთარი ფეხის დაკარგვას, არა, იგი ჯავრობს იმას, რომ ჩექმაში, რომელიც იმ ფეხზე ეცვა, მას ედო ოცი მანეთი და ფეხთან ერთად ის ოცი მანეთი დაკარგა! ამ ეპიზოდით ავტორი, თითქოს პირდაპირ გვეუბნება, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ფულს უფრო დიდი ფასი აქვს, ვიდრე ადამიანის სიცოცხლესა და ჯანმრთელობას.

ზოგჯერ ჩართული ეპიზოდი თავისი გმირული შინაარსით უდიდეს აღმზრდელობით მნიშვნელობას იღებს და გამოხმაურებას ნახულობს სხვა მწერალთა მიერ არა ნაკლებ, ვიდრე მთელი ნაწარმოები, რომლის ელემენტადაც იგი გეველინება. ასეთია, მაგალითად, ვ. ჰიუგოს რომანის „საბრალონის“ ჩართული ეპიზოდი, რომელშიც გამოხატულია გავროშის გმირული დაღუპვის სურათი. 11—12 წლის გავროში 1832 წლის შეიარაღებული აჯანყების დროს პარიზში ბარიკადებზე იყო და ვაზნებით ამარაგებდა მებრძოლებს. ის როგორ აგვიწერს ავტორი გმირულად დაღუპვის სურათს დასახელებულ ჩართულ ეპიზოდში:

ჯარისკაცებმა შენიშნეს, რომ კვამლში რაღაც მოძრაობდა.

და იმ დროს, როდესაც გავროში ვაზნებს კალთაში ჰყრიდა, ქვის ბოძის მახლობლად გაწოლილი სერჟანტის ტყვია გეამს მოხვდა.

— ეჰ, ეჰ! — წამოიძახა გავროშმა, — ჩემს გვამებს ხოცავენ. მეორე ტყვია მის გვერდით ქვაფენილს მოხვდა და ნაპერწკლები აისროლა, მესამემ მისი კალათი გადაჰყორავა.

გავროშმა შეხედა, ფეხზე წამოდგა, წელში გაიმართა, თმას ქარი აფრიალებდა, დოინჯი შემოიყარა, თვალი მიაპყრო ნაციონალური გვარდიის ჯარისკაცებს, რომლებიც თოფს ესროდნენ და სიმღერა დაიწყო:

ნანტერშია მახინჯი,
ეს ვოლტერის ბრალია,
პალესოში გიჟია,
ეს კი რუსოს ბრალია[1].

მერე კალათი აიღო, ძირს დაცვენილი ვაზნები ისევ შიგ ჩააწყო, ერთიც არ დაეკარგავს, და იქითკენ გასწია, საიდანაც ესროდნენ. ერთი სავაზნე ჩანთა კიდეც დასცალა იქ. მეოთხე ტყვია მას კიდევ ასცდა; გავროშმა იმღერა:

არ ვარ ნოტარიუსი,
ეს ვოლტერის ბრალია,
ჩიტუნა ვარ პატარა,
ეს კი რუსოს ბრალია.

მეხუთე ტყვიამ მხოლოდ ის შესძლო, რომ გავროშს მესამე ტაეპი ემღერა:

ვმხიარულობ ძალიან,
ეს ვოლტერის ბრალია,
ჯიბე ცარიელია,
ეს კი რუსოს ბრალია.

ასე გაგრძელდა ცოტა ხანს.

ეს სანახაობა იყო საშინელი და მომხიბლავი. გავროში, რომელსაც თოფს ესროდნენ, სროლას აჯავრებდა. ისეთი გამომეტყველება ჰქონდა, თითქოს ძალიან მხიარულობდა. ყოველ სროლას ლექსით უპასუხებდა. განუწყვეტლივ უმიზნებდნენ და ტყვიას ყოველთვის აცდენდნენ. გვარდიელები და ჯარისკაცები იცინოდნენ და თოფს უმიზნებდნენ. გავროში წვებოდა, მერე დგებოდა, კარის კუთხეს მოეფარებოდა, მერე გადახტებოდა, გაქრებოდა, ისევ გამოჩნდებოდა, დარბოდა, ბრუნდებოდა, გავროში ფინდიხს ცხვირის ჩვენებით უპასუხებდა. ამავე დროს იტაცებდა ვაზნებს, სცლიდა სავაზნე ჩანთებს და კალაოს აესებდა. აჯანყებულები, შეწუხებულნი, სულს ვერ ითქვამდნენ, თვალს ადევნებდნენ. ბარიკადი კანკალებდა, გავროში კი მღეროდა. ტყვიები დასდევდა, ის კი უფრო მარდი იყო, ვიდრე ტყვია. სიკვდილთან რაღაც საშინელ დამალობიას თამაშობდა.

მაგრამ ერთი კარგად დამიზნებული ტყვია მაინც მისწვდა მოუხელებელ ბავშვს. დაიწახეს: გავროში დაბარბაცდა, მერე დაეშვა. მთელმა ბარიკადმა ერთბაშად წამოიყვირა. გავროშ მაშინვე გაიმართა, მაგრამ აღარ ამდგარა. ქვაფენილზე დარჩა დამჯდარი. სახეზე სისხლის გრძელი ღარი სდიოდა. გავროშმა ხელები მაღლა აღმართა, მიიხედა იქით, საიდანაც ტყვია მოხვდა და სიმღერა დაიწყო:

მე მიწაზე დავეცი,
ეს ვოლტერის ბრალია,
ცხვირი რუში ჩავკარი.
ეს კი რუსოს..

ველარ დაამთავრა... იმავე მსროლელის მეორე ტყვიამ სიმღერა უცბად შეაწყვეტინა. გავროში პირქვე დაეცა და აღარ განძრეულა.

[1] „ეს ვოლტერის ბრალია", „ეს კი რუსოს ბრალია" — ნართაულად იმას ნიშნავს, რომ ბრალი ნამდვილ დამნაშავეს კი არ ედება. არამედ ვიღაც სხვას.

ჩართული ეპიზოდის ფუნქცია მრავალგვარია და, როგორც ყოველგვარი კომპოზიციური ხერხი, ეს უკანასკნელიც ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების იდეის საფუძველზე უნდა იქნეს განმარტებული.

პეიზაჟი

პეიზაჟი ბუნების სურათს ეწოდება. თვით სახელწოდება წარმოსდგება ფრანგული სიტყვისაგან pais, რაც ნიშნავს ადგილს, ქვეყანას, მშობლიურ მხარეს (paisage ნიშნავს აგრეთვე გადასახედს, სურათს) რეალისტურ ხელოვნებაში პეიზაჟს განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ეძლევა, რადგან მის გარეშე შეუძლებელია აისახოს ადამიანის დამოკიდებულება ბუნებისადმი. ბუნების სურათებს ლიტერატურაში და სახვით ხელოვნებაში (მხატვრობაში) მრავალგვარი მნიშვნელობით იყენებენ. ზოგჯერ პეიზაჟი მოცემულია როგორც ადამიანთა მოქმედების ფონი. „გვადი ბიგვას“ დასაწყისში ქიაჩელი ასეთ პეიზაჟს გვისტატავს:

„შავი ზღვის პირას შემოდგომის დილა თენდებოდა. ჯარგვალსა და მის გარემოს ჯერ კიდევ ალიონის ნისლი ჰბურავდა. ჰაერში გამდგარი ნესტიანი ღამის ნასუნთქს ლორწო ჩამოსდიოდა და დედამიწაზე ლიპიან ლაფად იღვენთებოდა. თხისმწველელ ბიჭს ლაფზე ფეხები უცურდებოდა და ჯიქანს ტანის დაჭიმული კუნთების მთელი შესაძლებლობით ვერ მიძალებოდა. ამაზეღაც გული მოსდიოდა“.

ბუნების ეს სურათი „გვადი ბიგვას“ ექსპოზიციის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. აქ გამოხატული ბუნების ფონზე იწყებს მოქმედებას გვადი ბიგვა. იგი აკვირდება ბუნებას, არკვევს მოსალოდნელ ამინდს და უხარია, რომ კარგი დარია მოსალოდნელი. გვადისათვის ეს საინტერესოა იმიტომ, რომ იმ დილით პარასკევია, ბაზრობის დღეა და გვადისაც, მუშაობის ნაცვლად, ბაზარში წასვლა აქვს განზრახული. ამ განზრახვას კი ამინდიც ხელს უწყობს. ბუნების ამავე ფონზე მოქმედობს ბარდღუნია, — გვადის უფროსი ვაჟი. იგი ადრე ამდგარა, თხას წველის, თავის უმცროს ძმებს დედის მაგივრობას უწევს და თავის დროზეც წავა კოლმეურნეობაში სამუშაოდ. ეს პეიზაჟი ავლენს გვადის ოჯახის სიღარიბეს, გვადისა და ბარდღუნიას სხვადასხვა მიზანს.

ი. ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღის“ დასაწყისში მოცემულია საღამოს პეიზაჟი იმის საჩვენებლად, თუ რა პირობებში მიდის ზაქრო კაკოს შესახვედრად. ამ სურათს ის დანიშნულებაც აქვს, რომ მიგვითითოს რაღაც სამწუხარო მოვლენაზე (ისეთი ცხოვრების პირობების არსებობაზე, რომელიც აიძულებს ადამიანს ყაჩაღად გაჭრას). მაგრამ საერთოდ „კაკო ყაჩაღის“ დასაწყისში მოცემული პეიზაჟი წარმოადგენს ფონს, რომელზეც ხდება

ხაქროს შეხვედრა კაკოსთან. ამ პეიზაჟის თავისებურება, მისი მწუხარე ხასიათი ი. ჭავჭავაძის ბატონყმობის საწინააღმდეგო ტენდენციიდან გამომდინარეობს. ზოგჯერ პეიზაჟი გამოხატავს პოეტის აღფრთოვანებას ბუნების მშვენიერებით. ასეთია, მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანის მიერ აღწერილი განთიადის სურათი, რომელიც მისი პოემის „სადღეგრძელოს“ ერთ-ერთ ეპიზოდს წარმოადგენს:

„ცისკარმან აღმოსავლეთი
ვარდისა ფერად შეღება,
ცას სიხარული მოჰფინა
და ქვეყანასა შეენება!
აენთნენ ცეცხლის ალებრივ
შორს გაბნეული ღრუბელნი;
ცა მშვენიერობს, ნათდება...
მასა შევნატრით მხილეელნი!
ილეკა ბინდი ღამისა,
ცაში ვარსკვლავნი ჰქრებიან,
ათასის ხმებით ფრინველნი
განთიადს მიეგებიან!
მოჰქრის დილისა ნიავიც
გულისა მაგრილებელი,
ფშვინვა დაიწყეს ყვავილთა
და ბაღში ფოთოლთ შრიალი.
ოჰ, რა ლამაზად აღვიძებს
ბუნება მიძინებული!
დაჩუმდით... ყური მიუგდეთ...
არ გესმით, ჰგალობს ბულბული?...“

ასეთი პეიზაჟი უმთავრესად რომანტიკოსებს ახასიათებდათ. ბუნებით აღტაცება და გამოხატვა მისი მშვენიერებისა არ არის უცხო არც საბჭოთა მწერლისათვის, მაგრამ რომანტიკოსების ზოგიერთ პეიზაჟში ადამიანი გამოყვანილია როგორც ბუნების პასიური მჭვრეტელი, მისი მონა, მისი მორჩილი. სოციალისტურ ხელოვნებაში კი პეიზაჟის ასახვის დროს თანამედროვე ადამიანი იგრძნობა — როგორც ბუნების გარდამქმნელი, მისი მეუფე და არა თვით ბუნებისაგან დამონებული. პეიზაჟს მწერლები ზოგჯერ მიმართავენ სამშობლოს ბუნების მშვენიერების ასახვისა და ამ გზით პატრიოტული გრძნობის გაღვივების მიზნით.

გ. ტაბიძე ლექსში „დაბრუნებაში“ ოსტატური შედარებით საქართველოს მომჯადოებელ საამაყო სურათს ქმნის:

„საღამოს ლანდები, ვით ბინდი ნიავის
მიდამოს სდებია.
გინახავთ, თქვენ, ფერი დაბინდულ
ქლიავის?
ეს ჩემი სამშობლოს მთებია“.

პეიზაჟს ზოგიერთ ლექსში, ან მხატვრულ პროზაში დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს. ასეთ ნაწარმოებში ბუნების სურათს კი არა აქვს დამხმარე მნიშვნელობა, არამედ თვით ნაწარმოებია შექმნილი ბუნების სურათის მოცემის მიზნით. უფრო ხშირად პეიზაჟი გამოყენებულია თხრობით ნაწარმოებებში და იქ მას კომპოზიციური მნიშვნელობა აქვს. ზოგჯერ

ასეთი სახის პეიზაჟის კომპოზიციური მნიშვნელობა იმაში ვლინდება, რომ ბუნება გვეელინება როგორც ადამიანისადმი დაპირისპირებული ძალა, როგორც კონტრასტი. კონტრასტული პეიზაჟის ნიმუშს წარმოადგენს „თორნიკე ერისთავში“ აღწერილი განთიადის სურათი ომის დაწყების წინ. კონტრასტული მეთოდი აქ გამოყენებულია იმ მიზნით, რათა ავტორმა ბუნების მიმზიდველი და აღმაფრთოვანებელი სურათი ომის საშინელებას დაუპირისპიროს. ზოგჯერ პეიზაჟი შეხამებულია მწერლის ბუნებასთან, მის მისწრაფებასთან. ბარათაშვილი მიგვითითებს — იმიტომ შევტრფოდი და ვუერთდებოდი მთაწმინდის ბუნებას—

„რომ ჩემებრ იგიც იყო მწუხარ და სევდიანი“.
(„შემოღამება მთაწმინდაზე“)

გ. ტაბიძის „მე და ღამეშიც“ სრული ჰარმონია არსებობს პოეტის განწყობილებასა და ბუნებას შორის: ორივე აღსავსეა გრძნობით და ორივე ატარებს რაღაც საიდუმლოს:

„ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ, შუაღამე იწვის, დნება,
სიო სარკმლით მონაქროლი, ველთა ზღაპარს მეუბნება.
მთვარით ნაფენს არე-მარე ვერ იცილებს ვერცხლის საბანს,
სიო არხევს და ატოკებს ჩემს სარკმლის წინ იასამანს.
ცა მტრედისფერ, ღრუბ სვეტებით ისე არის დასერილი
ისე არის სავსე გრძნობით, ვით რითმებით ეს წერილი.
საიდუმლო შეჭით არე ისე არის შესუდრული,
ისე სავსე უხვ გრძნობებით, ვით ამ ღამეს ჩემი გული.
დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ,
არ ვუმჟღავნებ ქვეყნად არვის, ნიავსაც კი არ ვაკარებ...“

პეიზაჟის დანიშნულება მრავალგვარია. ი. ჭავჭავაძე „ელეგიაში“ ბუნების სურათს იყენებს პატრიოტული იდეალის გამოხატვის მიზნით. გ. ტაბიძე ლექსში „გურიის მთები“ პეიზაჟი გამოყენებული აქვს ბრძოლისა და მოძრაობისაკენ დაუდგრომელი მისწრაფების გამოხატვის მიზნით. ამავე მიზნით ხშირად გვიხატავენ პოეტები ზღვას, ქარიშხალს და ბუნების სხვა ძალებს. ბრძოლისა და მოძრაობის იდეაა გამოხატული გ. ტაბიძის ქვევით მოყვანილ პეიზაჟურ ლექსში:

„როცა მზე მწვერვალს გადმოანათებს
და სხივს დააღნობს თოვლიან მთაზე,
უკდავებაა მაშინ მნათობის
მშვენიერება და სილამაზე.
მაგრამ როდესაც აღქაფებული
ზვირთი გზას ურხევს მომსკდარ ნიაღვარს,

ვინ გამოხატავს ამ მრისხანებას,
რა სული შექმნის სტიქიას ამგვარს?!"

„გაღდეგილში" პეიზაჟი კვანძის გასკვნას ამზადებს: შემზარავი წვიმისა და ჭექა-ქუხილის შედეგი იყო ის, რომ მწყემსი ქალი იძულებული გახდა ბერის სენაკში თავი შეეფარებინა. ამას კი შედეგად მოჰყვა ბერის ცდუნება. „გვადი ბიგვაში" პეიზაჟი გამოყენებულია როგორც ექსპოზიცია იმ ადგილის გასაცნობად, სადაც წარმოებს ტყის გაკაფვა და სადაც გვადი ებმება სოციალისტურ შრომაში, სადაც ხდება გოჩა სალანდიას შეტაკება კოლმეურნეებთან და სხვა მთელი რიგი საინტერესო ეპიზოდებისა, რაც მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა გვადის ხასიათის გარდაქმნაში:

„გასაკაფავად დანიშნული ტყის სანაპირო გამოეერდილ ადგილს წარმოადგენდა, ორკეთის გორების ტყიანი კალთების ძირში ნახევარკუნძულივით გაწოლილს და საბარეთის ციხეკენ პირშებრუნებულს. წინ ოდნავ დაქანებული მინდორი ედგა, რომელიც ძირს გაშლილი სოფლის შუაგულით მთებისკენ მოლამქრე ჯარივით მწყობრად დაძრულ ჩაის ბაღებს ეღობებოდა.

თავისი მდებარეობითა და სილამაზით ეს ტყის მიდამო ორკეთის თვალად ჩაითვლებოდა. სოფელსაც თავისი ზრდის გეზი აქეთკენ ჰქონდა აღებული. ბაღებთან ერთად ბოსახლეობაც აქეთ მოისწრაფოდა. სოფლის გზები და ბილიკები ამ მინდორზე იყრიდნენ თავს და აქედან ოთხივ კუთხით იფანტებოდნენ. ამავე ადგილიდან იშლებოდნენ ორკეთის თვალწარმტაცი შორეული ჰორიზონტები, რომლებიც წრის სწორი ხაზივით მას გარს შემორტყმოდნენ. უფრო მეტწილად ეს ხაზი შორს მთების ბუდამ თეთრ გორგალს მიჰყვებოდა, ალპასის მძიეივით ლურჯსა და მუქ ფერებში ჩაჯდობილს. მხოლოდ დასავლეთას მხრით იგი ძირს დაშვებულ ცის არშიას ჩაქსოვებოდა, რომლის ლივლივში დრო-დადრო უცინარი ზღვის ოვალის კამკამი სასწაულიეით გამოკრთებოდა და ორკეთს თაკს გადაეელებოდა.

ტყე ძველი იყო, შიგადაშიგ ხშირი. განაპირებზე — მეჩხერი, კოპიტი და რცხილა სჭარბობდა. აქა-იქ მუხანარეეიც იყო".

აქ პეიზაჟი მოქმედების ფონია. „პალიასტომის ტბაში" კი ბუნება, მჭუხარე პალიასტომი არა მარტო მოქმედების ფონია, არამედ ამასთან ერთად ადამიანის მიზნისადმი დაპირისპირებული ძალაა. ამ ძალასთან ტრაგიკულ ბრძოლაში იღუპებიან ივანე და მისი შვილი. აქ პეიზაჟის როლი მეტად დიდია. მისი საშუალებით იხსნება მოთხრობის კვანძი.

პეიზაჟის შინაარსი ვრცელია. იგი არ გვიხატავს მხოლოდ ველურ ბუნებას. პეიზაჟს ვუწოდებთ აგრეთვე იმ ნაწარმოებებს, ან ეპიზოდებსაც, რომელშიც ასახულია ქალაქის ცხოვრების სურათები, გარეუბნები, ქარხნები, მშენებლობა და სხვ. ირაკლი აბაშიძე საქართველოს ქალაქისა და სოფლის ცხოვრების მთლიანი სურათის საშუალებით გვიხატავს კომუნის-

ტური პარტიის უდიდეს გარდამქმნელ როლს ჩვენი ბშობლიური ქვეყნის ცხოვრების საქმეში:

„მთაწმინდის კალთებს, ისანს, დიდუბეს,
კრწანისის ბაღებს, ბაღებს ვერისას,
შეხედე თბილისს, ქართლის დიდებას,
გულს საქართველოს და ქართველისას,
გახედე ქუჩებს, მტკვარზე ჯებირებს,
სახლზე ჩუქურთმის ქართულ სახეებს,
ბალღს, ტკბილ სტრიქონებს რომ იზეპირებს,
ქარხნებს, მოედნებს, სრა-სასახლეებს,
შეხედე თბილისს, ქართლის დიდებას
ვისი სიბრძნე და ხელი ატყვია...
მთებს ეჯიბრება, ცას ეპიდება —
აი რათ გვიყვარს ჩვენი პარტია.
ოდიშს, იმერეთს, ქართლსა და კახეთს
ჩვენი გლეხ-კაცის ნახე ცხოვრება.
კოლხეთი ნახე, მესხეთი ნახე —
აი სიცოცხლის განმეორება.
ქედებს გახედე ათას ფერებში,
დამწვარ ტრამალის გადამწვანებას,
თვალი ადევნე ლიხთ-იმერეთში
ქართულ მანქანის გამოქანებას.
თვალი ადევნე — მშობელ ქვეყანას
ვისი მარჯვენის მადლი ატყვია...
სად აგვამაღლა, სად მოგვიყვანა —
აი რათ გვიყვარს ჩვენი პარტია".

(ლექსიდან „საქართველოს კომპარტია")

საბჭოთა ლიტერატურაში პეიზაჟი ხშირად გვეცლინება როგორც მხატვრული ნაწარმოების ძირითადი თემა, რომელიც სოციალისტური ქვეყნის კომუნისტური მიზნების შესაბამისად გარდაქმნილ ბუნებას გამოხატავს. პეიზაჟი, ამასთან ერთად, როგორც აღვნიშნეთ, ხშირად კომპოზიციური ხასიათისაა და მეტად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მოქმედების განვითარებაში.

ფაბულის ნაწილების გადაჯგუფება

მწერალს შეუძლია ისე დაალაგოს ფაბულის ნაწილები, რომ მათ შორის დაცული იქნეს მიზეზობრივი კავშირი, რომ ერთი ამბავი ან მოვლენა მეორე მის წინამორბედი მოვლენისაგან გამომდინარეობდეს: უფრო ადრე გადმოგვცეს ის, რაც ადრე მოხდა, შემდეგ კი ის მოვლენები, რაც უფრო ადრე მომხდარი მოვლენის განვითარებას წარმოადგენს. ასეთ შემთხვევა-

ში მოთხრობის ეპიზოდების თანამიმდევრობა დაემთხვევა იმ თანამიმდევრობას, რაც ცხოვრების სინამდვილეს ახასიათებს. „ჩვენი ქვეყნის რაინდში“ მოთხრობის ძირითადი ამბავი ისეთივე თანამიმდევრობით ეითარდება, როგორც ეს სინამდვილეში შეიძლებოდა მომხდარიყო: უფრო ადრე ვეცნობით ტარიელის გადაწყვეტილებას და პირველ ცდას, რომ დესპინე ხელში ჩაიგდოს (ე. ი. ვეცნობით მოთხრობის კვანძს, ვეცნობით იმ ეპიზოდს, სადაც ისახება მთავარი გმირის მიზანი და წინააღმდეგობა), ამას მოსდევს ურთიერთობის თანდათანი გამწვავება, ბრძოლის კულმინაციური მომენტი და შემდეგ, უფრო გვიან, კვახძის გახსნა. ასეთივე ბუნებრივი თანამიმდევრობით არის დალაგებული მოქმედების განვითარების ცალკეული საფეხურების გამომხატველი ეპიზოდები „გოგია უიშვილში“, გ. წერეთლის „პირველ ნაბიჯში“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“, ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“ და სხვ. მაგრამ არ არის იშვიათი ფაბულის ნაწილების დალაგების ისეთი შემთხვევა, როდესაც ავტორი ჯერ გვიხატავს იმას, რაც მოთხრობაში ასახულ სხვა მოვლენებთან შედარებით გვიან მოხდა და მხოლოდ ამის შემდეგ გვაცნობს იმ მიზეზს, რამაც ეს მოვლენა გამოიწვია, ე. ი. ჯერ გვიხატავს შედეგს და მხოლოდ ამის შემდეგ ბრუნდება უკან, — მისი გამომწვევი მიზეზების გასაცნობად. „კაკო ყაჩაღი“, როგორც აღნიშნული გვქონდა, იმ მომენტის ასახვით იწყება, როცა კვანძი უკვე გახსნილია: ზაქროს ბატონი მოუკლავს და კაკოსთან მიდის, რომ ყაჩაღურად იცხოვროს. ავტორი მხოლოდ ამ შედეგის ასახვის შემდეგ გვაძლევს ისეთ ეპიზოდებს, რომლითაც ვეცნობით ზაქროს ყაჩაღად გაჭრის მიზეზს. ეპიზოდების ასეთი გადაჯგუფება ავტორს ჰირდება იმისათვის, რომ უფრო დაგვაინტერესოს იმის მიზეზის გამორკვევით, თუ რამ გამოიწვია ზაქროს მიერ „თავზე ხელის აღება“, მისი ყაჩაღად გაჭრა. დავ. კლდიაშვილი „შერისხვას“ კულმინაციური მომენტიდან იწყებს:

„კვირა დღე იყო. ის-იყო სოფლის ეკლესიაზე წირვაც გათავდა... ერთ ადგილას რამდენიმე კაცი გულმოდგინებით ყურს უგდებდა რაღაც მხიარულ ამბავს, რომელსაც მოუთხრობდა ახალგაზრდა გლეხი. — შე კაცო, შენ ერთობ მუსაიფში ხარ და კაცია სავუნაშვილმა ეს არის წმინდა გიორგიზე გადაგცა! — უთხრა მოაშებეს ხანშიშესულმა გლეხმა...“

ავტორი მხოლოდ ამის შემდეგ მოგვითხრობს იმ მიზეზებს, რამაც ასე გაამწვავა ურთიერთობა კაციასა და მის მიერ დასაღუპავად განწირულ ანდრიას შორის. დოსტოევსკი თავის რომანებს ჩვეულებრივ ამბის შუა ადგილიდან იწყებს. მ. გორკის მოთხრობა „კონოვალოვი“ კი ამბის დასასრულით, ე. ი. კვანძის გახსნით იწყება:

„გაზეთის გვერდების თვალის გადაცლების დროს შე კონოვალოვს გკარს წავ წკდა და მიღი დაინტერესებულა შემდეგი წვიკითხე:

წეხელამ ადგილობრივი ციხის საერთო კამერაში ღუმელის სასეზე თავი ჩამო- ხრჩო ქალაქ მეროვის მეშჩანინმა ალექსანდრე ივანეს-ძე კონოვალოვმა, 40 წლისამ, თვითმკვლელი დაპატიმრებული იყო პსკოვალში მატანტალობისათვის და იგზავნებოდა სამშობლოში საეტაპო წესით...“ (მ. გორკი, „კონოვალოვი“).

ასეთ ხერხს ავტორები მიმართავენ იმიტომ, რომ უფრო დაგვაინტერესონ ვმირის ბედით, ან კიდევ იმ მიზნით, რომ გაამახვილონ ჩვენი ყურადღება მოთხრობის ძირითად პრობლემაზე.

მკითხველის დაინტერესების მიზნით ზოგჯერ მწერალი განგებ არაფერს გვეუბნება ზოგიერთი მოვლენის ან გმირის ვინაობის, მისი მიზნისა და მოქმედების მიზეზების შესახებ. ასეთი დამალვა უფრო მოულოდნელად, და ამით უფრო საინტერესოდ ხდის იმ ეპიზოდებს, რომელიც შემდეგ გვაცნობს საქმის ვითარებას. ა. წერეთელს „ბაში-აჩუკში“ ერთ- ერთ მთავარ პერსონაჟად გამოყვანილი ყავს აბდუშაჰილი. ჩვენ თავიდან მას ვეცნობით როგორც [illegible] რომელსაც მტრობისა და ქიშპობის უარდა თიღოს არაფერი აკავშირებს ქართველებთან. ავტორი შეგნებულად, წინასწარი მიზნით მალავს აბდუშაჰილის ეროვნულ წარმოშობას, შემდეგ კი შეთქმულებთან შეხვედრის დროს მელანოსთან საუბარში აშკარავდება, რომ იგი ქართველია, აშკარავდება, რომ იგი მელანოს ღვიძლი ძმა არის. „ბაში-აჩუკში“ აბდუშაჰილის სახის შექმნის დროს აკაკის გამოყენებული აქვს დამალვის, მოულოდნელობის და გამოცნობის ხერხი. შეთქმულებმა მასში სრულიად მოულოდნელად გამოიცნეს ქართველი და მით უმეტეს მოულოდნელი იყო ის შემთხვევა, რომ აბდუშაჰილი მელანოს ძმა აღმოჩნდა. ასეთმა გამოცნობამ ხელი შეუწყო ქახეთის აჯანყების ბევრისათვის მოულოდნელ გამარჯვებას. მოულოდნელობის შექმნის მიზნით ზოგჯერ საჭირო ხდება ზოგიერთ მოვლენათა მიზეზობრივად დამაკავშირებელი ეპიზოდის გამოტოვება, ანგადაჯგუფება. ამის ერთ-ერთ ნიმუშს წარმოადგენს პუშკინის ნოველა „ქარბუქი“. მდიდარი მემამულის ქალს — მარიამს უყვარს ახალგაზრდა ლეიტენანტი ვლადიმერი. ვლადიმერსაც გაშმაგებით უყვარს მარიამი, მაგრამ მშობლები მათი ქორწინების წინააღმდეგნი არიან. მიჯნურებმა გადაწყვიტეს მშობლების დაუკითხავად მახლობელ სოფელში გაპარვა და დაქორწინება. ისინი ღამით უნდა მისულიყვნენ მარიამის სახლიდან ხუთ კილომეტრზე მდებარე სოფლის ეკლესიაში და ჯვარი დაეწერათ. მარიამი მართლაც ღამით ჩუმად გაიპარა სახლიდან და დანიშნულ ადგილზე მივიდა (მახლობელ სოფლის ეკლესიაში). ვლადიმერს კი ძლიერი ქარბუქის და

ციანელის გამო გზა აერია. იგი ბნელში გაურკვევლად მივიდა დანიშნულ ადგილზე, მაგრამ იქ საცოლე აღარ დახვედრია. დიდხანს უცდია საქმროს ეკლესიაში მარიამი. ბოლოს იმედდაკარგულს გული წაუვიდა და უღონოდ ჩაიკეცა. იმავე ღამით ეკლესიის ახლო მიდიოდა ოფიცერი ბურმინი. მან ეკლესიასთან დაინახა ადამიანები, რომლებიც მას ხელის ქნევით იწვევდნენ. როდესაც მათთან მივიდა, ვიღაცამ უსაყვედურა, რომ მან დაიგვიანა, რომ საპატარძლოს უკვე გული აქვს წასული. ბურმინი ჩამოვიდა მარხილიდან და ეკლესიაში შევიდა. გულწასულ საპატარძლოს მხრებში ამოუდგნენ და ბურმინის გვერდით დააყენეს.

— მიბრძანებთ, დავიწყო?— შეეკითხა ბურმინს მღვდელი.

— დაიწყეთ! უპასუხა ბურმინმა და მარიამს უცნობ კაცზე ჯვარი დაწერეს. ამის შემდეგ დამსწრეებმა ბურმინს წინადადება მისცეს, რომ ცოლისათვის იკოცნა. მარიამმა გამკრთალებული სახით ბურმინისაკენ მიიხედა და წამოიყვირა: „ახ, სხვა ყოფილა, სხვა ყოფილა!". ამ სიტყვებზე მარიამი კვლავ გულწასული დაეცა. ყველა ქალს მიეშველა, ბურმინი კი ეტლში ჩაჯდა და გზას გაუდგა. მარიამი ისევ შინ დაბრუნდა. მშობლებს არ გაუგიათ მისი ჯვარსაწერად წასვლის ამბავი, მაგრამ გაცივდა და მძიმე ავად გახდა, ბოდვას მოუხშირა. მშობლებმა მარიამის ავადმყოფობის უშუალო მიზეზად, გაცივების ნაცვლად, სიყვარული ჩათვალეს და ერთადერთი მემკვიდრე ქალი რომ გადარჩინათ, დაოანხმდნენ, რომ იგი ვლადიმერზე გათხოვილიყო. ეს აცნობეს ვლადიმერს, მაგრამ იგი, თანხმობის ნაცვლად, საპასუხო წერილში ითხოვდა დაევიწყათ უბედური კაცი, რომელიც აღარაფერს ნატრობდა სიკვდილის გარდა. ეს ამბავი პირველი სამამულო ომის დროს მოხდა. ვლადიმერიც ამ ომში მძიმედ დაიჭრა და დაიღუპა. მარიამს გამოუჩნდნენ ახალი მთხოვნელები. მათ შორის აღმოჩნდა სამამულო ომიდან გამარჯვებით დაბრუნებული პოლკოვნიკი ბურმინი. ბურმინმა არ იცოდა ვინ იყო ის ქალი, რომელთანაც მან ხუმრობით ჯვარი დაიწერა. იმავე დროს იგი თავის თავს უცნობი ქალის კანონიერ ქმრად თვლიდა. არც მარიამმა იცოდა ბურმინის ვინაობა. მარიამსაც სურდა ბურმინზე გათხოვება. ქალის მშობლებიც ბურმინს ღირსეულ სასიძოდ სთვლიდნენ. ერთ ღღეს, როდესაც მარიამი ბურმინისაგან ხელის მოთხოვნას ელოდა, უკანასკნელმა მას უთხრა, რომ მგზნებარედ უყვარს იგი, მაგრამ მათ ქორწინებას ხელს უშლის ერთი გარდაუვალი დაბრკოლება: იგი ვიღაც უცნობი ქალის კანონიერი ქმარია. ბურმინი მარიამს უამბობს უცნობ ქალთან შემთხვევით ჯვარის დაწერის ამბავს.

ამ განმარტების შემდეგ სრულიად მოულოდნელად ირკვევა, რომ ის ქალი, რომელზეც ბურმინმა შემთხვევით ჯვარი დაიწერა, მარიამი იყო, რომ ბურმინი მარიამის კანონიერი ქმარია. მოთხრობის დროს, იმ ეპიზოდში, სადაც პუშკინმა მარიამის ჯვარსაწერად წასვლა გვიამბო, განგებ არაფერი თქვა ამ უცნაური ჯვარისწერის შესახებ, სამაგიეროდ, ნოველის უკანასკნელ ეპიზოდად (კვანძის გახსნად) მ ო უ ლ ო დ ნ ე ლ ი გ ა მ ო ც ნ ო ბ ი ს ხ ე რ ხ ი გამოიყენა. ამით მან მიაღწია მკითხველში უძლიერესი შთაბეჭდილების გამოწვევას. მოულოდნელი გამოცნობის ხერხი ხშირად არის გამოყენებული მსოფლიო ლიტერატურაში. მისი გამოყენების ერთ-ერთი ნიმუშია მოცემული ვ. ჰიუგოს „პარიზის ღვთის მშობლის ტაძარში".

ამ რომანის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირია მშვენიერი ქალი ესმერალდა. ესმერალდას წარსული ასეთია; „მისი დედა გუდულა შეაცდინა ერთმა კაცმა და გაუჩნდა ქალიშვილი, რომელსაც აგნესა დაარქვა. ბავშვი ძალიან ლამაზი იყო. როცა გუდულას ერთი წლის აგნესა სახლში მარტო ჰყავდა, ქუჩაში მიმავალმა ბოშებმა ისარგებლეს შისი იქ არ ყოფნით და ბავშვი გაიტაცეს. ამ უბედური დღიდან გუდულას თვალზე ცრემლი არ შემშრალა. ის მოწიწებით ინახავდა ცალ, პატარა მოქარგულ ფაჩუჩს, რომელიც აგნესას დარჩა. აგნესას თან გაჰყვა მხოლოდ მეორე ცალი ფაჩუჩი, რომელიც ბოშებმა გახდეს უკანასკნელს, ფარჩაში გაუხვიეს და შიგ ჩაატანეს პერგამენტზე დაწერილი შემდეგი სიტყვები: „იპოვე ამისი ცალი, დედაც მოგნახავს და გულში ჩაგიკრავს". გააკეთეს ავგაროზი და ჩამოჰკიდეს ბავშვს ყელზე. სახელად ესმერალდა დაარქვეს. ეს სიტყვა ესპანური წარმოშობისაა და ქართულად ნიშნავს ზურმუხტს.

განვლო 15 წელმა. გუდულა არ ივიწყებდა თავის შვილს. ესმერალდა, უკვე შესანიშნავი მოცეკვავე და მომღერალი ბოშა ქალი, დადის პარიზის ქუჩებსა და მოედნებზე თავის თხით და ამხიარულებს ხალხს. ყველას უყვარს იგი. გუდულაში კი ის, როგორც ბოშა ქალი, სიძულვილსა და ზიზღს იწვევს, ვინაიდან მას მოხეტიალე ბოშებმა მოსტაცეს ერთადერთი ასული, რომელიც ახლა ესმერალდას ხნის იქნებოდა.

ერთხელ როცა მწუხარე გუდულა წააწყდება მოედანზე ესპერალდას, ზიზღით გამოელაპარაკება მას და ეუბნება, რომ ის სიკვდილის ღირსია. ამან შეაძრწუნა საბრალო ესმერალდა, რომელიც სახრჩობელაზე მიჰყავდათ და გაკვირვებულმა ჰკითხა ქალს: „რა დაგიშავეთ, რომ ასე მომმართავთ?" მაშინ გუდულამ აუხსნა მას, თუ რატომ სძულს ბოშები, შემდეგ უბიდან ამოიღო პატარა ფაჩუჩი. მის დანახვაზე ესმერალდა აცახცახდა. მან გახსნა თავისი ავგაროზი, გამოიღო ფაჩუჩი და შეადარა. ისინი ერთმანეთის ცალი აღმოჩნდნენ. დედამ იცნო შვილი და მაგრად ჩაიკრა გულში. დიდხანს არ გაგრძელებულა ეს ბედნიერი წუთები. დედა-შვილის ცხოვრებაში—ესმერალდა ჩამოსახრჩობად წაიყვანეს. გამწარებულმა გუდულამ ჯალათს, რომელსაც ძალით მიჰყავდა ესმერალდა, ხელზე უკბინა. გაბრაზებულმა ჯალათმა ისე მაგრად დაანარცხა ქვაფენილზე იგი, რომ საბრალო ქალმა იქვე განუტევა სული. ესმერალდა ჩამოახრჩვეს".[1]

ზოგჯერ მკითხველისათვის ნაცნობია რაიმე მოვლენა, მაგრამ მოქმედი პირისათვის არა. ეს ხერხი ინტერესს იწვევს; მაგალითად,

[1] დ. ფ ა ნ ჩ უ ლ ი ძ ე, ვიქტორ ჰიუგო, 1951 წ.

ნინოშვილის რომანში „ჯანყი გურიაში“ ავტორი ჩვენ წინდაწინ გვაცნობს გიორგის ვინაობას. ვიცით, რომ გიორგი გურიელის ნაშვილევია და გულო არ არის მისი და. სამაგიეროდ, გიორგისათვის სრულიად გაუგებარია გულოს მისდამი სიყვარული, რადგან იგი ნამდვილი და გონია, მკითხველს მით უფრო აინტერესებს — როგორ გამოეხმაურება გიორგი დად მიჩნეული გულოს სიყვარულს. გიორგის უხერხულ მდგომარეობიდან გამოყვანის მიზნით გულოსათვის მეტად დაძაბულ ვითარებაში ხდება მოულოდნელი გამოცნობა: გიორგისათვის ნათელი ხდება, რომ გულო მისი და არ არის და იგი არ არის გურიელის ჩამომავალი. გოგოლის „რევიზორში“ მკითხველები, ან მაყურებლები წინასწარ გებულობენ, რომ ხლესტაკოვი არ არის ნამდვილი რევიზორი, მოხელეებისა და ქალაქის უფროსისათვის კი ეს გაუგებარია და მათ მიერ ხლესტაკოვში ცრურევიზორის მოულოდნელი გამოცნობა მკითხველშიც მეტ კმაყოფილებას იწვევს.

სიუჟეტის განვითარების ხერხების მრავალგვარობა

სიუჟეტის განვითარებისათვის არ არსებობს ერთი სავალდებულო სქემა. მოთხრობის აგებისა და მოქმედების განვითარების ხერხი მრავალგვარია. ზოგიერთ მოთხრობას ერთის ნაცვლად რამდენიმე ფაბულა აქვს. ასეთია, მაგალითად, „სურამის ციხე“, „ვეფხისტყაოსანი“, „ბაშიაჩუკი“ და სხვ. ეს ფაბულები პარალელურად იწყებიან და ვითარდებიან, მაგრამ ერთმანეთთან დაკავშირებული არიან, ერთმანეთს განაპირობებენ და ხშირად კიდეც ერთიანდებიან, როგორც, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“. ერთი მათგანი მ თ ა ვ ა რ ი ფ ა ბ უ ლ ა ა, დანარჩენი პირველთან არის დაკავშირებული. „ვეფხისტყაოსანში“ ორი ფაბულაა: პირველს შეადგენს ტარიელისა და ნესტანის მიჯნურობის ამბავი, მეორეს — თინათინისა და ავთანდილის მიჯნურობა. ტარიელისა და ნესტანის ამბავი მთავარი ფაბულაა, თინათინის და ავთანდილისა კი დახმარე ხასიათისაა. ეს უკანასკნელი იმიტომ არის ტარიელის ამბის პარალელურად მოთხრობილი, რომ შემდეგში თინათინის მიჯნურობით აგზნებული ავთანდილი ტარიელის ბედის გამზიარებელი გახდეს და ნესტანის დახსნაში უდიდესი როლი ითამაშოს. თავიდან ორივე ზემოაღნიშნული ფაბულა პარალელურად იწყება, მაგრამ შემდეგში ერთიანდება. ტარიელი და ავთანდილი საერთო მიზნით კავშირდებიან: ტარიელის ამბის მოსმენის შემდეგ ავთანდილი მიზნად ისახავს ნესტანის მონახვას და აქედან იწყება „ვეფხისტყაოსნის“ პარალელურად ფაბულე-

ბის გაერთიანება. ნესტანის დახსნის შემდეგ იწყება ორივე ფაბულის მაბოძრავებელი გმირების ბედნიერი ცხოვრება.

„ბაში-აჩუკში“ მთავარი ფაბულაა კახეთის აჯანყების ამბავი, მაგრამ ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით გვხვდება აგრეთვე მისი პარალელური ფაბულები: ბაში-აჩუკის მიჯნურობის ამბავი და პირიმზისა და აბდუშაჰილის მიჯნურობის ამბავი. „სურამის ციხეში“ ორი ფაბულაა: გულისვარდისა და დურმიშხანის მიჯნურობის ამბავი და ოსმანაღას თავგადასავალი.

რომანში „ჯანყი გურიაში“ მთავარი ფაბულა გურიის აჯანყებაა, აქვე მოთხრობილია გიორგისა და გულოს, სიმონისა და მანოს მიჯნურობის ამბავი. გმირების სამიჯნურო ურთიერთობანი მტკიცედ არის დაკავშირებული აჯანყების ბედთან და უკანასკნელის დამარცხების გამო პარალელურ ფაბულებში ასახული მიჯნურთა პირადი მიზნებიც ტრაგიკულად მთავრდება.

ზოგიერთ მცირე ზომის თხრობით ნაწარმოებს სრულებით არა აქვს პროლოგი, ეპილოგი, წინაამბავი, ბოლოამბავი, ჩართული ეპიზოდები (მაგალითად, ნოველას). ზოგჯერ ამბავი იწყება არა კვანძის გასკვნის მომენტიდან, ან კიდევ, ექსპოზიციიდან, არამედ, უფრო გვიან. მაგალითად, „კაცია-ადამიანში“ მოთხრობის ძირითადი ამბავი დაწყებულია იმ მომენტიდან, როდესაც კვანძი უკვე გასკვნილია დიდი ხნით ადრე. ლუარსაბი და დარეჯანი წარსულში დაქორწინებულან და შვილი არ შეძენიათ. ამის შესახებ ავტორი გმირების წინაამბავში მოგვითხრობს. ასე რომ მოთხრობის ძირითად ნაწილში კვანძი უკვე გასკვნილი გვხვდება. მ. გორკის პიესაში „ფსკერზე“ მთავარი პერსონაჟების პირადი ურთიერთობა, რომელიც მოქმედების განვითარების ბიძგი იყო, უფრო ადრე დაწყებულა და სცენაზე მაყურებელს მხოლოდ უჩვენებენ უკვე დაწყებული მოქმედების განვითარებას, კულმინაციასა და კვანძის გახსნას.

ზოგჯერ, თუმცა იშვიათად, კვანძის გასკვნა და კულმინაცია ერთად გვხვდება, „ოთარაანთ ქვრივში“ მოთხრობის ეპიზოდი „უკანასკნელი განდობა“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კვანძის გასკვნის დამთავრებაც არის და კულმინაციაც. ამავე ადგილიდან იწყება კვანძის გახსნა. ზოგჯერ კვანძის გასკვნის კულმინაციისა და კვანძის გახსნას შორის დიდი ინტერვალებია. მაგალითად, „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ კვანძის გახსნა საკმაოდ დაცილებულია კულმინაციურ მომენტს. უფრო ხშირად კი კულმინაციურ მომენტს თანვე ახლავს მოქმედე-

ბის დამთავრება, — კვანძის გახსნა. ხანდახან სიუჟეტის განვითარებაში ერთის ნაცვლად რამდენიმე მეტად დაძაბული (კულმინაციური) მომენტიც გვხვდება. მაგალითად, „ბახტრიონის“ მთელი მოქმედება უაღრესად დაძაბულ მდგომარეობაში ვითარდება. დაწყებული სანათას ტრაგიკული სახის გაცნობიდან, დამთავრებული ბახტრიონის აღებით — ყოველი ძირითადი საფეხური მოქმედების განვითარებისა ვაჟას ზემოალნიშნულ პოემაში კულმინაციურია. მისი კვანძიც კი უაღრესად დაძაბულ მდგომარეობაში ვლინდება. ბახტრიონზე სალამჭროდ მზადების ამბავს კვირიას პირით ვგებულობთ იმ მომენტში, როდესაც „ბერი ტიროდა დიაცი, ისმის ქვითინი ქალური“, როდესაც სოფელში შემოსულ თათრებს ცოცხალი არც ერთი მამაკაცი არ დაუტოვებია, როდესაც სალოცავზე მყოფი იმედდაკარგული სანათა მოსთქვამს, რომ გასწყვიტეს, აღარ არის „ამ ფშავის ხევის მცველები“ და აღშფოთებით ამბობს:

„როდემდის უნდა ვიბანოთ ძუძუს გვიწოვდეს გველები?!
სისხლით პირი და ხელები? როდემდის უნდა ფეხითა
შვილის მაგიერად დედებსა ელახოთ ჩვენივე წელები?“

ამის შემდეგ კვლავ კულმინაციური ეპიზოდებია მეოთხე თავი (ფშავ-ხევსურთა ლაშქრობის სურათი), მეხუთე თავი (ლაშარის ჯვარის მიერ წინამძღოლობისა და გამარჯვების აღთქმა და ამით ლაშქრის აღფრთოვანების სურათი), მეათე თავი, როდესაც ლაშქარს ეჩვენება, თითქოს ლაშარის წმინდა გიორგი წინ მიუძღვება მათ. მეთოთხმეტე თავი — ფშავ-ხევსურების თუშების ლაშქართან შეერთების სურათი, მაგრამ მოქმედების განვითარების მწვერვალი მაინც მეხუთმეტე თავია, სადაც მოცემულია თათრების წინააღმდეგ გმირული ბრძოლის სურათი. „ევგენი ონეგინში“ ორი კულმინაციაა: პირველია ონეგინის მკვეთრი პასუხი ტატიანასადმი, უკანასკნელის მიერ სიყვარულის გამჟღავნების დროს, მეორე კი — თვით ონეგინის მიერ სინანულისა და სიყვარულის გამჟღავნება უკვე გათხოვილ ტატიანასადმი და ტატიანას უარყოფითი პასუხი. „ვეფხისტყაოსანში“ კულმინაციური ან უაღრესად დაძაბული მომენტებია ნესტანის დაკარგვის ამბავი და ქაჯეთის ციხეზე გალაშქრება. ცხადია, ერთ-ერთი მათგანი უფრო მეტად დაძაბულია, მაგრამ ხშირად ძნელი გამოსაცნობია, ასეთ შემთხვევაში სად არის კულმინაცია, რომელი მათგანი უნდა მივიჩნიოთ უფრო დაძაბულ მომენტად. მაგალითად, გოგოლის „რევიზორის“ სიუჟეტის ანალიზის დროს ზოგიერთი თეორეტიკოსი კულმინაციად თვლის იმ ადგილს, სადაც ვგებუ-

ლობთ, რომ ხლესტაკოვი ქორწინდება (ზეიმს ქალაქის უფროსის სახლში) და ზოგიერთებს კი „რევიზორის“ კულმინაციად შიაჩნიათ ის სცენა, სადაც ნაჩვენებია ხლესტაკოვის სიცრუე, რადგან ამ სცენაში უველაზე მეტად ვლინდება ხლესტაკოვის ხასიათი და მოხელეების შიში. უმაღლეს წერტილს აღწევს[1].

ზოგიერთ ნაწარმოებში სულ არ არის კულმინაცია,— მოქმედება თავიდან ბოლომდე დაუძაბავად ვითარდება და კვანძიც უკულმინაციოდ იხსნება. „კაცია-ადამიანში“ იგი ძნელი მისაგნებია და თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ლუარსაბის სიზმარს, შეგვეძლება ვთქვათ, რომ მას არა აქვს კულმინაცია.

ზოგჯერ მოქმედების განვითარება აღწევს ისეთ საფეხურს, რომ კვანძი უკვე გახსნილად გვეჩვენება. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“ ტარიელის ამბის დასასრულ'ში პოემის ძირითადი ფაბულის კვანძი უკვე გახსნილად არის წარმოდგენილი: ტარიელის ბრძოლა ნესტანის დასახსნელად თითქოს უკვე მარცხით არის დამთავრებული, ტარიელს საბოლოოდ დაუკარგავს ნესტანის ნახვის იმედი, ხელი აუღია ნესტანის ძებნაზე და სხვა მიზანი, სიკვდილის გარდა, აღარ დარჩენია („სხვად არას ვიაჯ ღმრთისაგან, ვარ სიკვდილისა მქენები“). ამის ქვეშით რომ აღარ წავიკითხოთ, ვიტყვით, რომ ეს უკვე კვანძის გახსნაა. მაგრამ სინამდვილეში ეს არის მხოლოდ მ ო ჩ ვ ე ნ ე ბ ი თ ი კ ვ ა ნ ძ ი ს გ ა ხ ს ნ ა, ნესტანის მოსაძებნად და მის დასახსნელად ეფექტური ბრძოლა მხოლოდ ამის შემდეგ — ავთანდილის ტარიელთან დაკავშირების შემდეგ იწყება, აქედან იწყება პოემის მთავარი ფაბულის ძ ი რ ი თ ა დ ი ა მ ბ ა ვ ი. ტარიელის მიერ მანამდე მოთხრობილი კი — ეს ერთგვარი შესავალი იყო, რომელიც ავტორმა თავის გმირს მოკლედ აამბობინა. ამის შემდეგ კი რუსთაველი უშუალოდ და უფრო დეტალურად სახავს მოქმედების განვითარებას. ავტორი მხოლოდ ამის შემდეგ გვაძლევს კულმინაციურ მომენტს — ჭაჯეთზე გალაშქრების ეპიზოდს და კვანძის საბოლოოდ გახსნას (ჭაჯეთის ციხის აღებას და ნესტანის დახსნას).

ორ, ან მეტ ფაბულიან ნაწარმოებში რამდენი ფაბულაცაა, იმდენი კვანძია. შეიძლება განვითარების შემდეგ საფეხურებზე ისინი გაერთიანდნენ, შეიძლება ზოგი მათგანის კვანძი გაიხსნას, ზოგის არა. ზოთხრობებში გვხვდება ისეთი ფაბულა, რომელიც გმირების პიროვნული კონფლიქტების პარალელურად საზოგადოების, ხალხის, ერის, ან კლასების ბრძოლას გამოხატავს. ასეთ ბრძოლას ჩვეულებრივ აქვს თა-

[1] М. Рыбникова, Очерки по методике литературного чтения, стр. 164.

ვისი დასაწყისი, განვითარება და კვანძის გახსნა. მაგალითად, „ბაშიაჩუკის" ძირითადი ფაბულა არის კახეთის აჯანყება, ქართველი ხალხის ბრძოლა ირანელ დამპყრობთა წინააღმდეგ. ზოგჯერ ერთი ფაბულის კვანძი იხსნება, მეორესი გაუხსნელი რჩება. მაგალითად, „ტარიელ გოლუაში" გაიოზ გადალენდიასა და ბეჟანის პირადი ბრძოლა წყდება, კვანძი ორივე მათგანის დაღუპვით იხსნება, მაგრამ რაც შეეხება რეაქციისა და რევოლუციის ძალების ბრძოლას — საერთოდ, ეს ბრძოლა გრძელდება. ამ ბრძოლის კვანძის გაუხსნელობაზე და მომავალში მისი განვითარების ტენდენციაზე მიგვითითებს, როგორც ვნახეთ, „ტარიელ გოლუას" ეპილოგი. მაქსიმ გორკის „დედაშიც" კვანძი იხსნება პავლეს გასამართლებით და დედის დაპატიმრებით. მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ისინი საზოგადოებრივი კლასის ბრძოლის გამომხატველი არიან, ამით კლასობრივი ბრძოლის კვანძი არ იხსნება, ბრძოლა გრძელდება და გრძელდება აღმავლობის გზით. ამის საწინდარია მუშათა მასების შეგნების ზრდა. რევოლუციური მოძრაობის ორგანიზაციის უფრო მაღალი საფეხურისაკენ მისწრაფება.

სიუჟეტის ნაწილებისა და მოქმედების განვითარების უფრო თვალსაჩინოდ გამოხატვის მიზნით მოგვყავს ჩეხოვის მოთხრობა „მოხელის სიკვდილი".

1. ექსპოზიცია. ერთ მშვენიერ საღამოს არანაკლებ მშვენიერი ეგზეკუტორი ივანე დიმიტრის-ძე ჩერვიაკოვი სავარძლების მეორე რიგში იჯდა და ჭოგრიტით „კორნეელის ზარებს" უცქერდა. უცქერდა და თავის თავს ნეტარების მწვერვალზე გრძნობდა. მაგრამ უცებ... მოთხრობებში ეს „მაგრამ, უცებ" ხშირად შეგხვედებათ. ავტორები არ სტყუიან: ცხოვრება აღსავსეა მოულოდნელობით. მაგრამ, უცებ მას სახე მოეღრიჯა, თვალი მინაბა, სუნთქვა შეუწყდა... მან ჭოგრიტი თვალიდან მოიშორა, დაიხარა და... „ცხინკ"..ცხვირს დააცემინა, როგორც უყურებთ. ცხვირის დაცემინება არსად და არავისთვის არ არის საძრახისი, აცემინებენ გლეხებიც, პოლიცმეისტრებიც, ზოგჯერ დიდი მოხელეებიც კი, ყველანი აცემინებენ. ჩერვიაკოვს არავითარი უხერხულობა არ უგრძვნია, მოიწმინდა სახე ცხვირსახოცით და, როგორც ზრდილობიანმა კაცმა, გარშემო მიიხედ-მოიხედა, უნდოდა გაეგო — ხომ არავინ შეუწუხებია მისი დაცხინკვებით.

2. მოქმედების კვანძი.—მაგრამ მაშინვე უხერხულობა იგრძნო: მან დაინახა, რომ მის წინ პირველი რიგის სავარძელში მჯდომი მოხუცი გულიანად იწმენდა ხელთათმანით მის მელოტ თავსა და კისერს და თან რაღაცას ბურდღუნებდა. მოხუცში ჩერვიაკოვმა სამოქალაქო გენერალი ბრიზჯალოვი იცნო, რომელიც გზათა მიმოსვლის უწყებაში მსახურობდა.

3. მოქმედების განვითარება.

ა) „მე მას მივაშხეფე, — გაიფიქრა ჩერვიაკოვმა, — თუმცა ჩემი უფროსი არ არის, უცხოა, მაგრამ მაინც უხერხულია, ბოდიში უნდა მოვიხადო",

ბ) ჩერვიაკოვმა ჩაახველა, მკერდი გაისწორა და გენერალს ყურში ჩასჩურჩულა: — მაპატიეთ, თქვენო ბრწყინვალებავ, მე თქვენ მოგაშხეფეთ... უნებურად მომივიდა...

— არაფერია!

— მაპატიეთ, ღვთის გულისათვის! მე ხომ... მე არ მდომებია.

— ახ, ნუ სწუხდებით! მომასმენიეთ!

გ) ჩერვიაკოვი მოიხარა, სულელურად გაიღიმა და სცენისაკენ დაიწყო ყურება. უცქერდა სცენას, მაგრამ ახლა კი ნეტარებას უკვე აღარ გრძნობდა. მას ტანჯვა ღაუწყო მღელვარებამ.

დ) ანტრაქტის დროს ის ბრიზჯალოვს მიუახლოვდა, მის გვერდით გაიარა და, სძლია რა შიში, ჩაიბურძღუნა:

— მე თქვენ მოგაშხეფეთ, თქვენო ბრწყინვალებავ... მაპატიეთ, მე... მე ხომ...

—ახ გეყოფათ!.. მე უკვე დამავიწყდა და თქვენ კი ისევ მასზე მელაპარაკებით,— თქვა გენერალმა და უსიამოვნების ნიშნად ქვედა ბაგე შეხარა.

ე) „დაივიწყა და თვალებში კი ცეცხლი აქვს ჩამდგარი, — გაიფიქრა ჩერვიაკოვმა და თან გენერალს იკვის თვალით მიაცქერდა, ლაპარაკიც არ სურს. უნდა აუხსნა, რომ მე სულაც არ მინდოდა... რომ ეს ბუნების კანონია, თორემ იფიქრებს, რომ მე მისი მეფურთხება მინდოდა... ახლა თუ არ იფიქრა, შემდეგ მაინც იფიქრებს“.

ვ) სახლში მისულმა ჩერვიაკოვმა ცოლს უამბო მისი უხრდელი საქციელის შესახებ. ცოლი, როგორც მოეჩვენა ჩერვიაკოვს, მეტისმეტად ბრიყვულად მიუდგა მომხდარ ამბავს: ის მხოლოდ შეშინდა და შემდეგ კი როცა გაიგო, რომ ბრიზჯალოვი „უცხო“ იყო, დამშვიდდა:

— შენ მაინც მიდი, ბოდიში მოიხადე. თორემ იფიქრებს, რომ შენ არ გეხერხება ხალხში თავის დაჭერა, — უთხრა მან მეუღლეს.

— საქმეც მაგაშია. მე ბოდიში მოვიხადე, და ის კი რაღაც უცნაურად... ერთი უბრალო სიტყვაც კი არ მითხრა. თუმცა დროც არა ჰქონდა სალაპარაკოდ.

ზ) მეორე დღეს ჩერვიაკოვმა ახალი ვიცმუნდირი ჩაიცვა, თავი გაიპარსა და განმარტების მისაცემად ბრიზჯალოვთან წავიდა... როდესაც გენერლის მისაღებ ოთახში შეეიდა, იქ მან უამრავი მთხოვნელები ნახა, მათ შორის იყო თვით გენერალიც, რომელმაც უკვე დაიწყო თხოვნების მიღება. გამოჰკითხა რა რამდენიმე მთხოვნელს საქმის ვითარების შესახებ, გენერალმა ჩერვიაკოვსაც მიაპყრო თვალები.

— თუ გახსოვთ, თქვენო ბრწყინვალებავ!—დაიწყო ჩერვიაკოვმა მოხსენება— გუშინ „არკადიაში“ მე დავაცხინკე და... უნებურად მოგაშხეფეთ... მაპ...

— რა მნიშვნელობა აქვს... ღმერთმა იცის.. თქვენ რა გნებავთ,— მიმართა გენერალმა სხვა მთხოვნელს.

„ლაპარაკიც არ სურს“, — გაიფიქრა გაფითრებულმა ჩერვიაკოვმა, — მაშასადამე, გამწყრალია... არა, საქმის ასე დატოვება შეუძლებელია.., მე მას ავუხსნი საქმის ვითარებას“.

თ) როდესაც გენერალმა დაამთავრა ლაპარაკი უკანასკნელ მთხოვნელთან და შინ აპარტამენტებისაკენ მიდიოდა, ჩერვიაკოვი აედევნა მას და წაუბურძღუნა:

— თქვენო ბრწყინვალებავ, თუ მე ვბედავ თქვენი ბრწყინვალების შეწუხებას, შემიძლია გითხრათ, მხოლოდ და მხოლოდ მონანიების გრძნობა მალაპარაკებს. განგებ არ მიქნია, თვითონ გეცოდინებათ.

გენერალმა სახე მოიღრიჯა და ხელი ჩაიქნია:

— თქვენ უსაფუძვლოდ გეცინებათ, მოწყალეო ხელმწიფეო, — თქვა ჩერვიაკოვმა.. როცა კარების უკან იმალებოდა.

ი) „რა არის აქ სასაცილო, — გაიფიქრა ჩერვიაკოვმა, — აქ დაცინვას ადგილი არა

აქეს. გენერალია და მაინც ვერ გაუგია. რაკი ასეა, აღარ დავიწყებ ბოდიშის ხდას ამ ბაქიას წინაშე. ჯანდაბას მისი თავი. მივსწერ წერილს და მისვლით კი არ მივალ. ღმერთმანი, არ მივალ!“

კ) ასე ფიქრობდა ჩერვიაკოვი, როდესაც სახლისკენ ბრუნდებოდა. მან ვერ მისწერა გენერალს წერილი. ფიქრით ბევრს ფიქრობდა, მაგრამ ვერაფერი ვერ მოიგონა. იძულებული გახდა მეორე დღეს თვითონ წასულიყო საქმის ასახსნელად.

1. **კულმინაცია.**—მე გუშინ გეახელით თქვენი ბრწყინვალების შესაწუხებლად,—წაიბურძღუნა მან, როდესაც გენერალმა მას მიაპყრო კითხვის გამომეტყველი თვალები,—დაცვის მიზნით, როგორც თქვენ ბრძანეთ, არ მიქნია. მე ბოდიშს ვიხდი მისთვის, რომ დაცხინკების დროს მოგაშხეფე... დაცინვა კი მე არც მიფიქრია. დაცინვას როგორ გავბედავ?! ჩვენ რომ დაცინვა ვიწყოთ, მაშინ პატივისცემაც პიროვნებისადმი... აღარ იქნება.

—მოცილდი აქაურობას,—დაიღრიალა უცებ გალურჯებულმა და აცახცახებულმა გენერალმა.

—რა...?!—ჰკითხა ჩურჩულით ჩერვიაკოვმა, რომელიც შიშისაგან გაშეშდა.

—დაიკარგე...—გაიმეორა ფეხების ბრახუნით გენერალმა, ჩერვიაკოვს მეცელში რაღაც ჩაუწყდა.

ნ. **კვანძის გახსნა.** ჩერვიაკოვი ისე წაბარბაცდა კარებისაკენ, რომ მას არაფერი ესმოდა და ვერაფერს ხედებოდა, გავიდა ქუჩაზე და წაჩერჩეტდა. წინ ისე მიდიოდა, რომ არც იცოდა სად მიდიოდა. ვიცმუნდირიც არ გაუხსნია, ისე დაწვა დივანზე და სული დალია.

„მოხელის სიკვდილის“ მიხედვით, ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ სიუჟეტის განვითარების შემდეგი სქემა:

ექსპოზიცია	ჩერვიაკოვი თეატრში ზის გენერალ ბრიზჟალოვის უკან
კვანძი	ცხვირის დაცემინების შემდეგ გაიგო, რომ გენერალ ბრიჟალოვს მიაშხეფა
მოქმედების განვითარება	1. ჩერვიაკოვმა უხერხულობა იგრძნო; 2. ჩერვიაკოვის ბოდიშზე გენერალმა გულცივად უპასუხა; 3. ბრიზჟალოვის პასუხის კილოთი დაეჭვებული ჩერვიაკოვი უსიამოვნობას გრძნობს; 4. ჩერვიაკოვის მეორე ბოდიშზე გენერალი ბაგეს მანჭავს; 5. ჩერვიაკოვი ბრიზჟალოვის მიერ ბაგის დამანჭვას გენერლის წყრომად თვლის; 6. ცოლიც ეთანხმება, რომ გენერალი გამწყრალია და ურჩევს ბოდიშის მოხდით დაამშვიდოს; 7. გენერლის უყურადღებობას მესამე ბოდიშზე ჩერვიაკოვი უფრო სერიოზული წყრომის გამოხატულებად თვლის; 8. გენერლის პასუხი მეოთხე ბოდიშზე ჩერვიაკოვს ეჩვენება იმის გამოხატულებად, თითქოს ბრიზჟალოვი მასში დამცინავს ხედავს; 9. შეშინებული ჩერვიაკოვი გენერალთან მისვლას ვეღარ ბედავს და წერილით ფიქრობს თავის გამართლებას; 10. ვერც წერილის დაწერას ახერხებს დაბნეულობის გამო.
კულმინაცია	უსაფუძვლო ბოდიშებით მოთმინებიდან გამოსული ბრიზჟალოვი ჩერვიაკოვს უყვირის
კვანძის გახსნა	ჩერვიაკოვი კვდება

წინაამბავი	ირანთან კავშირის გაწყვეტისა და რუსეთთან დაკავშირების გადაწყვეტილება თეიმურაზ მეფისაგან მოწვეულ დარბაზის მიერ. შაჰ-აბასის შემოსევა და კახეთის აოხრება.
ექსპოზიცია	შაჰ-აბასის პოლიტიკა საქართველოს მიმართ და ქართლ-კახეთი გადაგვარების გზაზე.
კვანძი	ბიძინას ალი-ყული-ხანის მხარეზე გადასელა კახეთის აჯანყების მომზადების მიზნით.
მოქმედების განვითარება	ა) პარტიზანული მოძრაობის (გავარდნილთა გუნდების) გაძლიერება. მოღალატე ქართველ აზნაურთა რბევა, მღვდლის თვალების დათხრა და ჯანდიერის სახლის დაწვა. ბ) მოღალატე სვიმონ მაყაშვილის მოკვლა. გ) ყეენთან წასაყვანად ნაჩუქარი ქალიშვილების გატაცება. დ) თიმსალ-მაკოს სახლის დაწვა. ე) შუამთის მონასტრის აოხრება. ვ) აბდუშაჰილის შეთქმულთა მხარეზე გადასვლა. ს) ჭსნის ერისთავების ბიძინას მხარეზე გადასვლა და ზაალ ერისთავის შეთქმულებთან დაკავშირება.
კულმინაცია	კახეთის აჯანყება, ბახტრიონის აღება და ულუსების ამოწყვეტა.
კვანძის გახსნა	მტრის მთავარი ჯარის განადგურება და ფეიქარ-ხანის გაქცევა.
გოლოვამბავი	ელიზბარის, შალვასი და ბიძინას სიკვდილით დასჯა შაჰ-აბასის მიერ.

„ბაში-აჩუკის“ კომპოზიცია ჩვენ შეგვიძლია გამოვხატოთ აგრეთვე ქვეით მოყვანილი სქემის მიხედვით:

ქორწილი
ნიშნობა
ქორწილის მზადება
ქორწილის მოწვევა
ქორწილის მოსვლა
ქორწილის მიღება
ქორწილის გართობა
ქორწილის დასრულება

თემატიკის, იდეისა და კომპოზიციური ხერხების მთლიანობა
ა. ჩეხოვის, „კაცი ფუტლარში“

თ ე მ ა	ი დ ე ა	კ ო მ პ ო ზ ი ც ი ა
საუბარი იმ ადამიანების შესახებ, რომლებიც ნაჰუჰში არიან	ნაჰუჰში მყოფი ადამიანი ჩვეულებრივი (ტიპობრივი) მოვლენაა	მოთხრობის ჩარჩო
I. ბელიკოვის დახასიათება	I. ადამიანი ფუტლარში	I. მოთხრობის ექსპოზიცია
1. ბერძნული ენის მასწავლებელი	1. მთელი ცხოვრება ფუტლარშია	1. სახის დომინანტი (მთავარი გმირი)
2. მისი პოლიტიკური და საზოგადოებრივი შეხედულება	2. ანტი-საზოგადოებრიობა, დაბნეულობა	2. გმირი საზოგადოებრივ გარემოში
3. მოქალაქეების შიში ბელიკოვის წინაშე	3. ბურჟუაზიულ გარემოში ადამიანის ყოფა-ქცევას შიში განსაზღვრავს და არა პრინციპი	3. საზოგადოებრივი გარემო, დამოკიდებულება გმირისადმი
4. ბელიკოვის ოჯახური ცხოვრება		4. გმირი ოჯახურ პირობებში
II. ბელიკოვის დაქორწინების გეგმა	II. ფუტლარში ცხოვრება საფრთხეშია	II. მოთხრობის კვანძი
1. კოვალენკოს და მისი დის მოსვლა	1. უმოძრაო საზოგადოებაში ცოცხალი ადამიანებიც არიან	1. ახალი მოქმედი პირების შემოყვანა
2. ბელიკოვის დაქორწინების ცდა	2. უსაქმობა სულელურ აზრს წარმოშობს (უსაქმობის დროს ადამიანი სულელურად ფიქრობს)	2. კვანძი
3. ვარიას არაფერი აქვს საწინააღმდეგო	3. ჩვენი ქალიშვილების უმრავლესობისათვის სულერთია ვისაც არ უნდა წაყვნენ, ოღონდ გათხოვდნენ	3. მთავარი წინამძღვარი მოქმედების გასანვითარებლად
III. ქორწინების შეფერხება	III. ფუტლარიდან გამოსვლა შეუძლებელია	III. შემფერხებელი პირობები
1. ბელიკოვის გაუბედაობა	1. და მოეჩვენა, თითქოს უფრო ღრმად ჩაძვრა თავის ფუტლარში	1. ადამიანის ბუნებაში
2. კოვალენკოს ზიზღი ბელიკოვისადმი	2. ცოცხალი ადამიანი მტრულ დამოკიდებულებაშია ფუტლარში მყოფ ადამიანისადმი	2. სხვა მოქმედ პირებისადმი დამოკიდებულება

თ ე მ ა	ი დ ე ა	კ-ო მ პ ო ზ ი ც ი ა
3. მწარე დაცინვა (კარიკატურა) 4. ვარიას უზნეო საქციელი	3. საზოგადოება დაცინის ფუტლარში მყოფ ადამიანს 4. ბელიკოვი კონსერვატიული იდეისაა	3. სოციალური გარემო'ს რეაქცია 4. გარდამტები ეპიზოდი
IV. ბელიკოვსა და ვარიას შორის კავშირის გაწყვეტა	IV. ცოცხალმა სიცოცხლემ გაიმარჯვა ფუტლარში ჩაკეტილ სიცოცხლეზე	IV. კულმინაცია და კვანძის გახსნა
1. ბელიკოვის საუბარი	1. მტრები შეხვდნენ	1. გმირთა შორის არსებული შინაგანი წინააღმდეგობის მომწიფება
2. დაბეზღების მუქარა	2. ფუტლარში მყოფი ადამიანი უსაძაგლესია	2. ამ წინააღმდეგობათა გამოვლინება
3. ბელიკოვის გამოგდება კოვალენკოს სახლიდან	3. საზოგადოების ცოცხალი მოწინავე ნაწილი აქტიურად იბრძვის ფუტლარში მყოფ ადამიანის წინააღმდეგ	3. წინააღმდეგობათა გამოვლინება მოქმედებაში (კულმინაცია)
4. ვარიას ხარხარი	4. ფუტლარში მყოფი ადამიანი შერცხვენილი და განკიცხულია	4. კვანძის გახსნა—გმირებს შორის კავშირის გაწყვეტა
ბელიკოვი კუბოში	ფუტლარში მყოფმა კაცმა თავის იდეალს კუბოში მიაღწია	ფინალური სიტუაცია
ბურკინი და ივანე ივანესძე ისევ ლაპარაკობენ ცხოვრების სიმახინჯის შესახებ	ადამიანთა შორის არიან საღად და კრიტიკულად მოაზროვნეები	მოთხრობის ჩარჩოს შეკვრა[1]

[1] М. Рыбникова, Очерки по методике литературного чтения, გვ. 174—175.

პოემის თემა და იდეა

ი. ჭავჭავაძის „განდეგილი" მოქმედების განვითარების საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. მისი თემა არის პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა. განდეგილის დამარცხებით ი. ჭავჭავაძემ უარყო ასკეტიზმი და ამასთან ერთად ადამიანის მიერ პირად ბედნიერებაზე განკერძოებულად, საზოგადოებისაგან განდგომილად ზრუნვის იდეა. ილიამ ამ პოემით დაამარცხა ასკეტიზმი და აამაღლა ადამიანის ღირსება; ამ პოემით მან გვიჩვენა ადამიანური ბუნების სიდიადე და ძლევამოსილება.

ექსპოზიცია

პოემა ექსპოზიციით იწყება. ექსპოზიციას წარმოადგენს მისი პირველი და მეორე თავი, რომელშიც აღწერილია ბეთლემის მონასტერი. „განდეგილის" დასაწყისში ექსპოზიციას ქმნის ბეთლემის პეიზაჟი. ამის შემდეგ პოემის ექსპოზიცია დროებით წყდება და იგი კვლავ გრძელდება მეხუთე თავიდან; კერძოდ, ექსპოზიციის გაგრძელებას წარმოადგენს „განდეგილის" V, VII და VIII თავი. V თავში ექსპოზიციურ ელემენტს ქმნის ბერის პორტრეტი; VII და VIII თავში კი ექსპოზიცია გრძელდება პეიზაჟით: მშვიდობიანი ბუნების წარმტაც სურათს, რომლითაც ბერი ტკბებოდა, მოსდევს საშინელი წვიმა და ჰექა-ქუხილი.

ექსპოზიციის ამ პეიზაჟური ელემენტით მზადდება ნიადაგი კვანძის გასასკვნელად.

წინაამბავი

პოემის ექსპოზიციურ ეპიზოდებს ჩართული აქვს წინაამბავი. კერძოდ, პოემის წინაამბავს წარმოადგენს მისი III, IV და VI თავი. მათში მოთხრობილია ბერის ცხოვრება მწყემსი ქალის მოკლენამდე (კვანძის გასკვნამდე). VI თავი წინაამბავთან ერთად ექსპოზიციურ ელემენტსაც შეიცავს, რადგან მიგვითითებს არა მარტო ბერის წარსულზე, არამედ იმაზეც, რომ ბერი უკანასკნელ მომენტშიც (ქალის მოკლენამდე) მშვიდობიანად და კმაყოფილად ცხოვრობს: იგი ტკბება სასწაულით—მის სახარებას სხივები ეჭერს, რაც იმას ნიშნავს, რომ „წამება მისი ღმერთს შეუწირავს". მისი სულის ცხონებას ამ გამარჯვების შემდეგ თითქო არაფერი არ ემუქრება. ამის შემდეგ, პოემის IX თავიდან იწყება კვანძის გასკვნა.

კვანძი

ი. ჭავჭავაძის „განდეგილი" კვანძის თანდათანი გასკვნის მაღალ მხატვრულ ნიმუშს წარმოადგენს. განდეგილს წვიმისა და ქვეყნის შემზარავ ჰექა-ქუხილის დროს გამოქვაბულის მაღალ ზღუდის ძირიდან მოესმა „რაღაც კაცის ხმა". „ეოცა ეს ხმა". იგი ეშმაკისაგან მოგზავნილ მავნედ მიაჩნია:

„—მართალი სთქვი შენ... თუ ხარ ძე კაცის,
ცოდვაა გარეთ დაგტოვო ამ დროს;
თუ მაცდური ხარ, სჩანს ღმერთს სწადიან
მწირი ცოდვილი დღეს გამომცადოს.
ამოვედ, ვინც ხარ!. იყავნ ნება ღვთის!"...

შიში და საფრთხე თანდათან იზრდება: ბერმა ჯერ კიდევ არ იცოდა მისი სტუმრის ვინაობა, რადგან სენაკში ბნელოდა; მაგრამ დანაცრულ ცეცხლთან მისულმა სტუმარმა ხმა ამოიღო და ქალი აღმოჩნდა. ამით უფრო გაიზარდა განსაცდელის შესაძლებლობა:

„— უჰ, უჰ, რა ცივა!...—სთქვა მან სტუმარმან: —
ლამის გაუშეშდე სიცივისაგან!..."

მწირს ხმა ეოცა... ქალის ხმას ჰგვანდა...
შეკრთა, შეშინდა ამა ხმისაგან.
ნუთუ აწ ბედმა ქალის სახითა
განსაცდელი რამ მას მოუვლინა?
და ვითა ელვამ, ამისა ფიქრმა
გელში ზარცემით მწირს გაურბინა".

კიდევ უფრო იზრდება საფრთხე მომდევნო თავებში: მართალია სტუმარში ქალის ალმოჩენამ ბერის საფრთხე გაზარდა, მაგრამ ქალიც არის და ქალიც. ცხადია, ყველა ქალი არ წარმოადგენდა უდიდეს საფრთხეს ბერისათვის, მისდა საბედისწეროდ მეუდაბნოემ ქალში უმაღლესი ამ ქვეყნიური მშვენიერება იხილა:

„ყმაწვილი ქალი, სავსე სიცოცხლით,
სავსე შვენების ჯადოთი, გრძნებით,
ნაზად, ამაყად ცეცხლა-პირს იჯდა.
ვით მინდვრის შველი ყელმოღერებით...
თვით მადლს ტრფობისას რომ მოესურვოს
ხორცსხმულად ვლენა ოდესმე ქვეყნად,
უკეთესს სახეს ვერ ინატრებდა
თავის სიცხოველის გამომსახველად".

ასეთი უდიდესი ძალის მატარებელი მშვენიერება იყო საჭირო, რომ მოპირდაპირე ძალად მოვლენოდა ასკეტური იდეალით გრძნობადაფერფლილ მეუდაბნოეს. ბერმა იგრძნო ქვეყნიური მშვენიერების სიდიადე. მასში გაღვიძება იწყო ადამიანურმა ბუნებამ. ნუთით დაიწყო ზეციური სამყარო

„და უცოდველის გულის-ტკივილით
ქალს შეაჩერა ტყვეჭმნილი თვალი".

ამით დამთავრდა კვანძის გასკვნა. ბერის მოლოდინი განსაცდელისა სინამდვილედ იქცა: მის ასკეტურ იდეალს დაუპირისპირდა ადამიანური ცხოვრება, მოვლენილი უმშვენიერესი ქალის სახით. ბერის ბუნებაში დაიწყო ბრძოლა „სულსა და ხორცს" შორის.

მოქმედების განვითარება

„განდეგილის" კვანძი გვიხატავს ბერის დატყვევებას მწყემსი ქალის სრულქმნილი მშვენიერებით. მასში, როგორც აღვნიშნეთ, დაპირისპირდა ადამიანური ცხოვრება და ბერის ასკეტური იდეალი. ამის შემდეგ ბრძოლა თანდათანობით ვითარდება. თანდათან იქმნება ახალ-ახალი სიტუაცია, ახალ-ახალი უფრო მძიმე პირობები ბერის ასკეტური იდეალის დასამარცხებლად.

მოქმედების განვითარება „განდეგილში" შემდეგი სახით მიმდინარეობს:

1. იწყება ბერისა და მწყემსი ქალის დიალოგი. ქალი მოუთხრობს ბერს თავის ამბავს. ქალის გარეგნობა, მისი ხმა იმდენად მიმზიდველია, იგი იმდენად მისანდობია ბერისათვის, რომ დიალოგის დაწყებისთანავე ჩნდება ბერში სინანული თავის ხვედრით: როდესაც მწყემსი ბერს მადლობას უხდის და თან შენიშნავს —

— „შენ კი ეშმაკი, მგონი, გეგონე", —

ბერი უპასუხებს:

„ნუ მიწყენ, შვილო, და ნურცა გიკვირს!...
შენვე სთქვი, სხვა ვინ მოხედავს ქვეყნით
ერთს დავიწყებულს და განდეგილს მწირს".

აქ იხატება ქვეყანასთან კავშირის პასიური გრძნობა და სინანულის განცდა ხალხისაგან ღალატის გამო. მოქმედების განვითარების დასაწყისში, როგორც ვხედავთ, ეს სინანული ოდნავ საგრძნობია.

2. ქალი გამოსთქვამს გაკვირვებას ბერის უჩვეულო საქციელით, გაკვირვებას იმით, რომ ბერმა დასტოვა ქვეყანა, განდეგილი აღიარებს ამ გაკვირვების საფუძვლიანობას, მას უკვე სანანებლად მიაჩნია მისი საქციელი და ამბობს:

— „ეგეთი არის სჩანს ნება ღვთისა...“

ამ სიტყვებით ბერმა უკვე გარკვეულად გამოხატა უკმაყოფილება.

3. მწყემსი ქალის მონოლოგი ბერის ასკეტური მორალის შერყევის მომენტში კიდევ უფრო ააშკარავებს ამქვეყნიური ცხოვრების სიხალისეს და სიდიადეს:

„ღმერთო, ნუ მიწყენ, ნურც შენ გამკიცხავ
მე უმეცარსა მეტის თქმისთვისა...
როცა აქ ცხვარი მიძოებია
და შემიხედავს მყინვარისთვისა,
მომგონებია მაშის ნათქვამი, —
იქ, ყინულებში კაცი ცხოვრობსო,
სულისთვის ხორცი გაუწირნია,
უწუთისოფლოდ მარტოკა სძლებსო, —
გამკვირვებია მე ეს ამბავი,
მითქვამს: იქ ყოფნა რას არგებს სულსა?
განა სწყინს ღმერთს, რომ კაცი შეჰხარის
ქვეყანას ღვთითვე დაბადებულსა?
ვფიქრობდი: ნეტა მაშ რისთვის მორთო
ესე ლამაზად წუთის-სოფელი?
განა მისთვის, რომ ადამიანმა
შეაჩვენოს და აიღოს ხელი?
ყველაფერს უნდა გამოვეთხოვო,
ჩემს ტოლს და სწორს, ლხინს და სიხარულს?!.
ღმერთო, ნუ მიწყენ.. ვერ ვიზამ მაგას!
აღრე და მალე ვერ მოვიკლავ გულს!..“

მოქმედების განვითარების ამ საფეხურზე ზევით მოყვანილი მონოლოგით ქალი საღი, თანამიმდევარი მსჯელობის საჰით ააშკარავებს განდეგილობის უაზრობას და ამის შემდეგ პრინციპულად უარყოფს მას.

4. განდეგილობის საერთოდ უარყოფის შემდეგ ქალი პირადად ბერის საქციელის შეუსაბამობას ამხელს:

„ან შენ როგორ სძლებ უწუთისოფლოდ!
მერე იცი კი რა-რიგ ტკბილია!
აქ სიკვდილია, იქ კი სიცოცხლე,
აქ ჯირია და იქ კი ლხინია.
ნუთუ თვისტომი, ტოლი და სწორი
ყველა გულიდამ ამოგიღია?
ნუთუ ნაღველი, დარდი და ჯავრი

თან არავისი წამოგიღია,
არ გაგონდება არც მამა, დედა,
ან ძმა, ანუ და, ან სახლი, კარი?
ნუთუ მის დღეში არა გყოლია
მოკეთე, გულის შემატკივარი?!
როგორ მოშორდი?!.."

უკანასკნელმა შეკითხვამ თითქოს გამოაფხიზლა ბერი. მას ქალის შეკითხვასთან დაკავშირებით მოაგონდა მისი განდეგილობის მიზეზი და მიზანი.

მოქმედების განვითარება აქაძდე პირდაპირ მიდიოდა აღმავლობის გზით. არ გვხვდებოდა ამ განვითარების შემფერხებელი ეპიზოდები. ამ მომენტიდან მოქმედება ბერის ბუნებაში წარმოებული ბრძოლის (შინაგანი ბრძოლის) გზით ვითარდება. ბერის ცნობიერებაში ერთმანეთის მოპირდაპირე აზრები იბადებიან და იბრძვიან, ცვალებადი წარმატებებით. ქალის ზევით მოყვანილ კითხვაზე ბერი შეეცდება თავისი საქციელის გამართლებას და კვლავ ასკეტური მიზნისაკენ შემობრუნებას:

„—რა გითხრა, შვილო?
ყველაზე უფრო სული ტკბილია,
იგი ტყვე არის წუთი-სოფლისა
და ეგ ყოველი მის ბორკილია".

5. სრულიად უსუსური აღმოჩნდა ბერის მიერ მწყემსი ქალის მსჯელობის გაბათილების ცდა. ბერის პასუხი უნიადაგო იყო. მეუდაბნოემ თავიდანვე იგრძნო სიცოცხლის სიდიადე და ქალის მსჯელობის ქეშმარიტება. ბერის პასუხის უნიადაგობა მაშინვე მკვეთრად გამოვლინდა ბერის პასუხის მომდევნო დიალოგში:

„—მაშ ვინც ქვეყნად ვართ, ყველა წავწყდებით,
ვეღარ დავიხსნით ვერაფრით სულსა?"
—„ხსნა ყველგან არის... ხოლო გზა ხსნისა
ესეთი მერგო მე... უბედურსა..."

როგორც დავინახეთ, პირველად ბერის სინანული **ოდნავ საგრძნობი** იყო. შემდეგ **იგი უფრო გარკვეული** გახდა; ამის შემდეგ, ზევით მოყვანილ ნაწყვეტში (ე. ი. განვითარების მომდევნო საფეხურზე) **იგი პროტესტად გადაიქცა.** გამოაშკარავდა ადამიანური ბუნების გამარჯვება განდეგილის მორალზე.

6. ბერმა იგრძნო, რომ ღვთის დამგმობი სიტყვა წარმოსთქვა და შეეცადა თავის ბუნებაში საწინააღმდეგო გრძნობის განვითარებას. ამ მოვლენამ შეაფერხა ბერის ცდუნების პროცესი.

7. სიცოცხლის გაგრძელების ძალა კვლავ აღმაელობის გზით წავიდა: განდეგილმა ცეცხლის პირს დაინახა მიძინებული ქალი, მისმა მშვენებამ კვლავ მიიზიდა და დაამშვიდა იგი.

8. ბერმა ქალის ცქერის დროს რაღაც უჩვეულო სიამოვნება და სურვილი იგრძნო.... იგი დაიხარა ქალის საამბორებლად

9. ბერი გაშეშდა, რადგან, თავისი მოქმედება იგრძნო დანაშაულად ღვთაების წინაშე. დანაშაულის გრძნობა, რაღაც იდუმალი ხმის გაგრძელით, შეგნებად იქცევა (შემფერხებელი ეპიზოდები, მოვლენის საწინააღმდეგო მიმართულებით განვითარება).

10. ბრძოლა სულსა და ხორცს შორის თანდათან მწვავე ხასიათს ღებულობს:

„სულ გულს იწვევს, ღვთისა ეედრებად.
გული სხვას ამბობს, არა ნებდება".

კულმინაცია

ბრძოლა სულსა და ხორცს შორის თანდათან უმაღლეს წერტილს აღწევს და დასასრულს უახლოვდება. ადამიანური ბუნების ძალა გარდაუვალი აღმოჩნდება. ხორცი სულზე გამარჯვებას დღესასწაულობს. ბერი ღვთისმშობლის ხატს უყურებს და მის ნაცვლად მწუემსი ქალი ეჩვენება:

„პირჯვარი უნდა — ხელი არ ერჩის,
ლოცვის თქმა უნდა — ენა ებმება,
ხატის ხილვა სწყურს და იგივე... იგივ
ქალი წყეული თვალთ ელანდება!
„აბა სძლიეო!.." და კვლავ ვიღაცამ
გადიხარხარა იმის სენაკში...
აწ იმა ხარხარს ვეღარ გაუძლო
და როგორც გიჟი გავარდა კარში".

ამ ეპიზოდში უაღრესად დაძაბული ბრძოლის შედეგად უკვე მოცემული გვაქვს ასკეტური იდეალის მარცხი. ადამიანური ბუნება გამარჯვებას ზეიმობს.

პოემის ამ ადგილზე დამთავრების შემთხვევაში კულმინაციასთან ერთად ეს ეპიზოდი იქნებოდა კვანძის გახსნა (უკანასკნელის, ე. ი. კვანძის გახსნის გამომხატველი იქნებოდა შემდეგი სტრიქონები: „აწ იმა ხარხარს ვეღარ გაუძლო და როგორც გიჟი გავარდა კარში"). მაგრამ, მიუხედავად ადამიანური ბუნების აშკარა ძლევამოსილებისა, ბრძოლა კვლავ გრძელდება, რადგან ბერი კიდევ არ თვლის თავს საბოლოოდ დამარცხებულად. ბრძოლა გრძელდება იმ მომენტამდე, სანამ ბერი არ დაინახავს მისი წაწყმენდის აშკარა ნიშანს,—სანამ არ დაინახავს, რომ მზის სხივი სახარებას არ დაიკერს. ამ მომენტამდე გრძელდება კულმინაციური მდგომარეობა. ეს მომენტი არის სწორედ ბრძოლის პროცესის უკანასკნელი მომენტი, რომელსაც ლაკონურად გამოხატავს ავტორის სიტყვები:

„ერთი საშინლად შეიბღავლა ღმერთსა..."

ბერის მდგომარეობის უდიდესი სიმძიმე, მისი უღონობა ყველაზე მეტად ამ მოქმედებაში იგრძნობა.

კვანძის გახსნა

„განდეგილის" კვანძის გახსნა მისი კულმინაციური მომენტიდანვე იწყება. ზევით მოყვანილ კულმინაციურ ეპიზოდში უკვე ვხედავთ ადამიანური ბუნების გამარჯვებას. ამიტომ ეს მომენტი კვანძის გახსნის დაწყებასაც წარმოადგენს. კულმინაცია კვლავ გრძელდება და კვანძის გახსნა ჯერ კიდევ არ მთავრდება იმდენად, რამდენადაც ბერი ჯერ კიდევ ცოცხალია და მას არ დაუკარგავს „სულის ხსნის" იმედი. მაგრამ კვანძის გახსნა დაწყებულია, რადგან გამოაშკარავებულია ადამიანური ბუნების აშკარა უპირატესობა. კვანძის გახსნა მთავრდება იმ მომენტისთანავე, როდესაც ბერი დაინახავს, რომ სხივები ლოცვანს აღარ იკერს. კვანძის გახსნის დამთავრებას გამოხატავს ავტორის სიტყვები:

„...და იქაც სხივ-ქვეშ უტევა სული..."

ბოლოთმბაში

ბოლოთმბაში „განდეგილის" დასასრულში ი. ჭავჭავაძეს ჩვეულებრივი ეპილოგის სახით აქვს მოცემული. მასში პოეტი აღნიშნავს ოდესმე წმინდა ადგილის გავერანებას და მხოლოდ ნაღირთა საფარველად ქცევას. ამით ავტორი ხაზს უსვამს ასკეტური მორალის უნიადაგობას და გვიადვილებს პოემის მთავარი იდეის გააზრებას.

თავი IV

ადამიანთა სახეები, ტიპები და ტიპიურობის პრობლემა

ადამიანთა სახეები და ადამიანის პრაქტიკა როგორც ლიტერატურული გამოსახვის მთავარი საგანი

ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც სინამდვილის ასახვის თავისებური ფორმა, გვიხატავს ცხოვრებას მისი მრავალფეროვნებით, გვიხატავს ადამიანთა საშუალებით. მწერლისათვის გამოსახვის მთავარი საგანი არის ადამიანი. მწერალი „ადამიანის სულის ინჟინერია“ (სტალინი). ეს განსაზღვრა იმაზე მიგვითითებს, რომ ლიტერატურა გვიხატავს ადამიანს, ხალხთა ცხოვრებას და ურთიერთობას, გვიხატავს, ადამიანის სულს, მის ხასიათს, ბუნებასა და მისწრაფებას. სული, ხასიათი ადამიანის თვისებაა და ლიტერატურის გამოსახვის მთავარი საგანიც ადამიანია,— ადამიანი, რომელიც გრძნობს, აზროვნობს, განიცდის მის გარშემო არსებულ სინამდვილის ზეგავლენას და თვითონაც მოქმედებს ცხოვრების პირობებზე, ცვლის ცხოვრებას თავისი მიზნების შესაბამისად. ამიტომ, ნამდვილი მწერალი არ გვიხატავს ადამიანს განყენებულად, იზოლირებულად, არამედ იგი გვიხატავს „ტიპობრივ ხასიათებს ტიპობრივ გარემოში“ (ენგელსი). მწერალი გვიხატავს ცხოვრების მრავალფეროვან სინამდვილეს ადამიანის ცხოვრების გარდაქმნის მიზნით და ადამიანის ბუნებასთან და სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში ჩვენების საშუალებით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მწერალი ადამიანისათვის და ადამიანის გამოხატვის გზით ასახავს ცხოვრების რთულ სინამდვილეს. როცა ვახსენებთ რუსთაველს პირველ რიგში ჩვენ წარმოგვიდგებიან ადამიანები, მისი გმირები: ტარიელი, ავთანდილი, ნესტანი, თინათინი, ფრიდონი და სხვ. მათი საშუალებით კი მთელი მათი ცხოვრება: პირობები, რომ-

ლებშიც ისინი მოქმედებენ, მათი გრძნობები, ურთიერთობა, მისწრაფებანი. ჩვენი ყურადღების ცენტრში ისინი დგებიან. ხელოვნება და ლიტერატურა ადამიანთა მიზნებს ემსახურება და მისი გამოსახვის მთავარი საგანი ადამიანთა სახეებია.

ადამიანთა სახეების ტიპიზაცია

ადამიანთა სახეების ტიპიზაციის პრობლემა სოციალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია. ამ პრობლემის ვულგარიზატორული გაგების წინააღმდეგ ყოველთვის ამახვილებდნენ ყურადღებას მარქსიზმის კლასიკოსები.

ტიპისა და ტიპიზაციის საკითხების სწორ გაგებას დიდი მნიშვნელობა აქვს სოციალისტური რეალიზმის მთელი რიგ აქტუალურ პრობლემათა გაშუქებისათვის, ლიტერატურული მემკვიდრეობის მეცნიერული ათვისებისათვის, საბჭოთა ხელოვნების იდეურ-მხატვრული ზარისხის უფრო მეტად ამაღლებისათვის.

მხატვრული ნაწარმოების ტ ი პ ი გ ა ნ ზ ო გ ა დ ე ბ უ ლ ი მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ს ა ხ ე ა („ტიპოს“ ბერძნულად ნიშნავს ღარს, ნიმუშს, ანაბეჭდს, სახეს, რაიმეს ფორმას). მეცხრამეტე საუკუნის სამოციანი წლების პარაზიტი მემამულის განზოგადებული სახეა, მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძე. ამ გამოგონილ პიროვნებაში ილია ჭავჭავაძემ შეაერთა ყველა ის ძირითადი თვისება, რაც დამახასიათებელი იყო ლუარსაბის მსგავს პარაზიტულ ადამიანებისათვის. ლუარსაბის სახით ილიამ დაგვიხატა არა ერთი პიროვნება, არამედ მთელი ჯგუფი ადამიანთა საზოგადოებისა. „ათასია ჩემისთანა და ათასზე მეტიც“,— ამბობს ლუარსაბი ავტორთან შეხვედრის დროს მოთხრობის წინასიტყვაობაში.

ლუარსაბის დამახასიათებელი თვისებები არა მარტო ლუარსაბ თათქარიძის, არამედ მთელი ჯგუფის, კლასის თვისებას გამოხატავს. „ვინც მაგასა ნახავს — მითამ ჩვენც უნახვიავართ... მაგის შერცხვენა ჩვენი შერცხვენაა“,— ამბობს ლუარსაბის გამომზეურებით შეშინებული, გუბიდან გამოცვენილი ადამიანთა ხროვა, ხროვა ადამიანებისა, რომლებიც ილიამ ლუარსაბის სახით დაგვიხატა. „მეც ეგ მიხარია... კარგი ნ ი მ უ შ ი ა“,— უპასუხებს მათ ავტორი.

ლუარსაბში, როგორც ნ ი მ უ შ ი და არა მხოლოდ ინდივიდუალურ თვისებების მატარებელ პიროვნებაში, თავმოყრილია ყველა ის თვისება, რომელიც ახასიათებს ადამიანთა იმ ჯგუფს, რომელსაც თვით ლუარსაბი ეკუთვნის. ლუარსაბი არ არის ერთი პიროვნება, იგი პარა-

ზიტი ადამიანის ნიმუშია — ტ ი პ ი ა, და ამავე დროს მის გარეგნობას, ხასიათს, კარ-მიდამოს და მისი ცხოვრების თითოეულ წვრილმანს ილია გვიხატავს ისეთი ოსტატობით, რომ ჩვენ გვჯერა ლუარსაბ თათქარიძის სინამდვილეში არსებობა.

„ტიპის გარეშე არ არის ხელოვნება“,— ამბობს მ. გორკი. ი. ჭავჭავაძე ასე განმარტავს ტიპური სახის ზოგად მნიშვნელობას:

„...ვსთქვათ, მიდიხართ და ხედავთ ლუსკუმას (статуя), მარმარილოდამ გამოკვეთილს ადამიანის სახეს და აგებულებას. თუ ის ლუსკუმა მართლა-და წმინდა ხელოვნებაა, თანდათან უფრო მიგიზიდავთ, იმიტომ რომ იმ მარმარილოდამ თანდათან გამოქვივის შიგ-მდებარე აზრი, რომელიც თან სულსაეით ჩაუყოლებია გამომკვეთსა. როგორ გამოსქვივის და რაში? დააკვირდებით სახის ყოველს ნაკვეთსა, იმიტომ რომ გამომკვეთსა, რაკი ეს სახე შეუქმნია, ის ფიქრი ჰქონია, რომ მაგ სახით მიგახვედროსთ შიგმდებარე აზრსა. ვსთქვათ, ის აზრი ვაჟკაცობის, თავგამოდების, დიდებულების აზრია. რაკი აზრს მიხვდით, მაშინვე იმას ჰგრძნობთ, რომ მარმარილოს სახემ უსიტყვოდ, უთქმელად შეგატყობინათ გამომკვეთელის აზრი... ვსთქვათ, თქვენ სიცოცხლეში გინახავთ ვაჟკაცი, დიდებული, თავგამოდებული ადამიანი. ვსთქვათ ამ ლუსკუმის ყურებაზე მოგაგონდათ იმ ადამიანის სახეც და შეხედულობაცა. ახლა გინდათ, რომ ეს ორი ლუსკუმა და ის ადამიანის სახე, ერთმანეთს შეადაროთ. შეადარეთ, მაგრამ ნახავთ, რომ ეს ლუსკუმა ვაჟკაცობაში, დიდებულებაში, თ ა ვ გ ა მ ო დ ე ბ ა შ ი ჰ გ ა ვ ს ი მ თ ქ ვ ე ნ ს ნ ა ც ნ ო ბ ს ა და ს ხ ვ ა შ ი ს რ უ ლ ი ა დ ა რ ა,—ერთის სიტყვით ეს მარმარილოს სახე იმ კაცის სახე არ არის...

ახლა მესამე, მეოთხე, მთელი ქვეყნის ვაჟკაცების, დიდებულების და თავგამომდებლების სახეები ამ მარმარილოს სახეს რომ შევადაროთ, არც ერთი არც ემგავნება და ემგვანება კიდეც. გიკვირთ თქვენ, მაგრამ საკვირველი აქ არა არის-რა. ჰ გ ა ვ ს ი მ ი ტ ო მ, რ ო მ რ ა ც ს ა ზ ო გ ა დ ო ნ ი შ ნ ე ბ ი ჰ ქ ო ნ დ ა თ მ თ ე ლ ქ ვ ე ყ ნ ი ს ვ ა ჟ კ ა ც ე ბ ს, დ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ს, თ ა ვ გ ა მ ო მ დ ე ბ ლ ე ბ ს; ი ს ი ნ ი ს უ ლ ა რ ი ა ნ გ ა მ ო კ ვ ე თ ი ლ ნ ი ა მ მ ა რ მ ა რ ი ლ ო ს ს ა ხ ე ზ ე დ ა ა მ ი ტ ო მ გ ვ ა ნ ა ნ დ ა ა მ ი ტ ო მ ა ც ა დ ვ ი ლ ა დ მ ი უ ხ ვ დ ი თ გ ა მ ო მ კ ვ ე თ ე ლ ს ა ზ რ ს ა; დ ა რ ა ც კ ი კ ე რ ძ ო ბ ი თ ი ნ ი შ ნ ე ბ ი ჰ ქ ო ნ დ ა თ რ ა ც კ ი ერთსა ჰქონია და მეორეს კი არა, ი მ ი ს ა თ ვ ი ს გ უ ლ ი ა რ უ თ ხ ო ვ ე ბ ი ა გ ა მ ო მ კ ვ ე თ ს ა, ამიტომ არა ჰგავს რაც საზოგადო ჰქონიათ, ის მოუკრეფია გამომკვეთსა და რაც კერძოობით, მისთვის თავი დაუნებებია, იმიტომაც ისინი ჰგვანან კიდეც და არცა ჰგვანან. ამ საზოგადო ნიშნების ერთად, წყობილად შეკრება იზომება სიბრძნე და გონიერება ხელოვნებისა.“

ამრიგად, მხატვრული ტიპის შექმნა ნიშნავს სინამდვილის დამახასიათებელი ძირითადი ნიშნების ამოკრეფას, მისგანზოგადებას.

ლუარსაბ თათქარიძე, დავით დროიძე, გოგია უიშვილი, ბახვა ფულავა, ოსმან-აღა, დურმიშხანი და სხვა გმირები მით უფრო გვაინტერესებენ, რომ თითოეული მათგანი, ერთი გარკვეული პიროვნების

ნაცვლად, ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის, განსაზღვრული კოლექტივის თვისებებს ატარებენ. „შემოქმედების ძალის ღონიერება, წერს ილია ჭავჭავაძე,— ერთი და იგივე არ არის, როცა ერთი მთელს გადასწვდება ხოლმე და მეორე მარტო ნაწილსა. მწერალმა თუ სხვა ხელოვანმა რაც უნდა ზედმიწევნით და მშვენივრად გამოხატოს ერთი რომელიმე ცალკე სახელწოდებული კაცი,— ივანე თუ პეტრე, ყოველთვის უპირატესობა უნდა დაუთმოს იმას, ვინც ზოგადის კაცის (ე. ი. ტიპობრივის,— ს. გ.) გამოხატვის შემძლებელია". როდესაც ადამიანის ტიპობრივ სახეზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს ისეთი სახე, რომელიც ღრმად და სისწორით გამოხატავს მასში ასახული სოციალურ-ისტორიული მოვლენის არსს. ტიპობრივ სახეში ცალკეულის საშუალებით ზოგადი ვლინდება. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ტიპის შექმნის დროს მწერლისათვის სავალდებულო იყოს ყველაზე უფრო განსაკუთრებულით, გამონაკლისით, გმირული სახით, რომელიც გამოირჩევა თავის წრეში, მაგრამ იმავე დროს შეესაბამება მოცემული სოციალურ-ისტორიული მოვლენის არსს. გვადი ბიგვა თავისი ინდივიდუალური თვისებებით გამონაკლისია. მაგრამ მისი ხასიათით საუკეთესოდ ვლინდება აუცილებელი, კანონზომიერი, გაპირობებული ტიპობრივი გარემოთი.

ფორმალური ლოგიკის წარმომადგენელნი ტიპში მხოლოდ ზოგადს ითვალისწინებენ. ეს აზრი ყალბია, რადგან „ზოგადი არსებობს ცალკეულში ცალკეულის საშუალებით" (ლენინი). ცალკეულსა და ზოგადს, საერთოდ, ახასიათებს მთლიანობა, ერთობლიობა. მით უმეტეს, შეუძლებელია რაიმე ზოგადი მოვლენის სახის შექმნა გამოსახვის საშუალებად ცალკეული, ინდივიდუალური თვისების გამოყენების გარეშე. ზოგადი ინდივიდუალურის გარეშე რაღაც განყენებული, უსიცოცხლო სქემაა. ცოცხალ, ტიპობრივ სახეს ხელოვანი ხასიათის ჭარბი ინდივიდუალური თვისებებით ქმნის. ამის გარეშე არ არის ტიპობრივი ხასიათი. მარქსი ფ. ლასალისადმი გაგზავნილ წერილში უკანასკნელს უსაყვედურებს, რომ მისი ტრაგედიის „ფრანცი ფონზიკინგენის" პერსონაჟებს, „აკლიათ სწორედ დამახასიათებელი თვისებები...", უსაყვედურებს, რომ მისი ჰუტენი, ამ ინდივიდუალური თვისებების უქონლობის გამო, მხოლოდ განყენებული სქემაა „და ეს მოსაწყენია," უსაყვედურებს აგრეთვე, რომ მისი ზინკინგენიც მეტისმეტად განყენებულად" არის ასახული.[1] იმავე ავტორს ენ-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1937, стр. 173.

გელსი უწონებს ტიპიზაციას ტრირის არქიეპისკოპოზისას, რომლის სახითაც ლასალმა მოახერხა „მოეცა საუკეთესო ინდივიდუალური დახასიათება“ (ენგელსი)[1]. ითვალისწინებს რა ინდივიდუალიზაციის მნიშვნელობას ზოგადის შესაქმნელად, ენგელსი უწუნებს შილერს სახეების განყენებულებას. იგი სინამდვილის სისწორით და საჭირო სიღრმით ასახვისათვის სახის საშუალებით მოითხოვს იმის გათვალისწინებასაც, რომ „ადამიანს მარტო ის კი არ ახასიათებს, რასაც ის აკეთებს, არამედ ისიც, თუ რ ო გ ო რ ა კ ე თ ე ბ ს“, იგი მოითხოვს ტიპობრივი ხასიათების მოცემას ტიპობრივ გარემოში.

ტიპის შექმნაზე გავლენას ახდენს გამოსახვის საგანი, სოციალურ-ისტორიული გარემო, რომელშიც ადამიანები მოქმედებენ და რომელიც ზეგავლენას ახდენს მათი ხასიათის განვითარებაზე. ტიპი გამოხატავს მწერლის იდეას, მის ტენდენციას: ტარიელ გოლუას სახით ნათელი ხდება, რომ ავტორი რევოლუციის ძალების გამარჯვებით არის დაინტერესებული.

ტიპის შინაარსი ზუსტდება განვითარების კანონთა გათვალისწინების საფუძველზე. ზემოაღნიშნულის მიხედვით ტიპობრივი ის არის, რაც ყველაზე მეტი სისრულით გამოხატავს მოვლენის არსს. ამ თვალსაზრისით ტიპისათვის სულაც არ არის სავალდებულო, რომ იგი სტატისტიკურ საშუალოს გვიხატავდეს, რომ ტიპობრივ სახედ მხოლოდ ის მივიჩნიოთ, რაც გავრცელებულია. ტიპი შეიძლება შეიქმნას განსაკუთრებულის ჩვენებით და ჭარბი ფერების გამოყენების საშუალებით.

ზოგადის გამოხატვა არ გულისხმობს იმის აუცილებლობას, თითქოს რასაც ხელოვანი გვიხატავს ის გამოსახვის მომენტშივე რიცხობრივად მრავალი იყოს. ტიპობრივი სახის განსაზღვრის დროს ხშირად უშვებენ შეცდომას დიალექტიკური მეთოდის უგულებელყოფის გამო. დიალექტიკა იხილავს ბუნებას როგორც განუწყვეტელ მოძრაობაში მყოფს, როგორც ცვალებადს. ამიტომ დიალექტიკური მეთოდი მოითხოვს, რომ მოვლენები განხილულ იქნას მათი განვითარების თვალსაზრისითაც, მათი წარმოშობისა და კვდომის თვალსაზრისით. დიალექტიკური მეთოდის გამზიარებლისათვის უწინარეს ყოვლისა მნიშვნელოვანია არა ის, რაც ამჟამად მტკიცედ გვეჩვენება, მაგრამ უკვე კვდომას იწყებს, არამედ ის, რაც ისახება და ვითარდება, თუნდაც იგი ახლანდელ მომენტში ნაკლებ შე-

[1] იქვე, გვ. 177.

საჭიროა. გორკის რომანის „დედის“ მთავარი გმირი — მუშა ველასოვის დედა იმ ეპოქაში, რასაც ეს პერსონაჟი ასახავს, გამონაკლისსა და განსაკუთრებულს წარმოადგენდა, მაგრამ მაინც ტიპია, რადგან იგი „ჩანასახის სახით“ გვიხატავდა მომავალ მებრძოლ ქალს. ასეთი ქალი მუშათა წრეებში პირველი რევოლუციის დროს მცირე რაოდენობით იყო, მაგრამ შემდეგში გამრავლდა (იხ. სოციალისტური რეალიზმი). ოთარაანთ ქვრივი ოთხმოციან წლებში გამონაკლისია, მაგრამ შემდეგში, მისი მაღალი ადამიანური თვისებებით, ნათლად წარმოადგენს გათვითცნობიერებულ მშრომელი ქართველი ქალის სახეს, იგი გამონაკლისის ნაცვლად მრავალთა თვისებების გამომხატველად იქცა. სოციალური ძალის არსის სისრულით გამოხატვა ავალებს მწერალს გაიგოს, განასახიეროს ის, რაც შეადგენს მოცემული სოციალური ძალის განვითარების პროცესის შინაგან შინაარსს. გვიჩვენოს მისი წარსული და მომავალი, გვიჩვენოს ის, რაც კვდება, და ის, რაც ვითარდება. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურთა“ სახეები ნათლად გვიხატავენ, რომ მათ დიდიხანია დაუკარგავთ მემამულურ-პარაზიტული არსებობა, ბევრი მათგანი მზად არის, მამა-პაპეული მცირე მიწა-წყლის დამუშავებით შეინარჩუნოს მაინც სოფლად არსებობა. მაგრამ ეს ნუგეშიც ხელიდან ეცლება, გაღატაკებული ქალაქისაკენ მიმავალ შარაზე დგება პროლეტართა რიგების შესავსებად.

„არტამონოვების საქმეში“, რომელიც 1925 წელს დაწერა, მ. გორკიმ საუკეთესოდ გამოხატა ბურჟუაზიული კლასის, როგორც სოციალური ძალის, შინაგანი შინაარსი, მისი წარსულისა და მომავლის ჩვენება. ამ რომანში მოთხრობილია ერთი ვაჭრის ოჯახის სამი თაობის ისტორია. ასახულია რუსეთის ბურჟუაზიის გადაშენების პროცესი. არტამონოვები ხელს იღებენ შრომაზე. მიმართავენ სხვა ადამიანთა ექსპლოატაციას, იწყებენ პარაზიტულ ცხოვრებას. ასეთი ცხოვრების შედეგად ისინი კარგავენ ადამიანურ ბუნებას, მახინჯდებიან მორალურად და ფიზიკური გადაშენების გზაზე დგებიან.

იმისათვის, რომ მწერალმა გვიჩვენოს ის, რ ა ც ვ ი თ ა რ დ ე ბ ა, საჭიროა ყურადღების გამახვილება არა იმაზე, რაც უმრავლესია, გავრცელებულია, არამედ იმაზეც, რაც განსაკუთრებულია, გამონაკლისია მოცემულ მომენტში, მაგრამ რაც იზრდება და ვითარდება, რაც დღეს თუმცა უმცირესია, მაგრამ ხვალ უმრავლესი და ჩვეულებრივი გახდება.

საბჭოთა საზოგადოების, როგორც სოციალური ძალის არსის გამოხატვა, როგორც ბუნების უდიდესი გარდამქმნელი ძალის ჩვენება, ჩვენება

ძალის, რომელსაც შესწევს უნარი გააკეთოს, შექმნას ყოველივე ის, რაც აუცილებელი პირობაა კომუნიზმის განსახორციელებლად, შეუძლებელია გამოხატოს მომენტში, ჩვეულებრივი, უფრო გავრცელებულის, საშუალო სტატისტიკურის გამომსახველი ტიპის საშუალებით. ჩვეულებრივი და გავრცელებული ახლანდელს გამოხატავს. ხვალინდელს კი განსაკუთრებული და გამონაკლისი, ჩანასახის სახით მოცემული, მაგრამ ზრდასა და განვითარებაში მყოფი გამოხატავს. ნიკიტა იზოტოვი სოციალისტური შეჯიბრების განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე ქვანახშირის მრეწველობაში მომუშავეთა შორის ცნობილი რეკორდსმენი გამონაკლისი იყო. მალე მას გაუსწრო ალექსი სტახანოვმა, რომელმაც ქვანახშირის ამოღების მაშინდელ გეგმას 14-ჯერ გადააჭარბა. სტახანოვი მაშინ გამონაკლისი, განსაკუთრებული იყო, მაგრამ საბჭოთა ადამიანების შრომის ნაყოფიერების ზრდა სწორედ სტახანოვის გზით ვითარდებოდა და მოკლე ხანში მრავალი მუშა სტახანოველი გახდა, სტახანოვური მოძრაობა საბჭოთა ქვეყანაში უდიდეს საერთო-სახალხო მოძრაობად გადაიქცა. ცხადია, განსაზღვრულ მომენტში გამონაკლისი, რომელსაც ზრდისა და გავრცელების ტენდენცია აქვს (სტახანოვის მსგავსი საბჭოთა ადამიანის ტიპი), უფრო მეტი სიღრმითა და სისწორით გამოხატავს საბჭოთა საზოგადოების როგორც სოციალისტური ძალის არსს, გამოხატავს მის ძლევამოსილებას, ვიდრე საშუალო, ყველაზე უფრო გავრცელებული და ჩვეულებრივი თავის დროში და გარემოში. ეს მაგალითები იმაზე მიგვითითებს, რომ ტიპის სახით განსაზღვრული მომენტისათვის გამონაკლისის ჩვენება არ ნიშნავს იმის უარყოფას, თითქოს ტიპური სახე ზოგადსარუნდა გვიჩვენებდეს. იგი გვასწავლის მხოლოდ იმ ჭეშმარიტებას, რომ ზოგიერთი განსაკუთრებული, გამონაკლისი ერთი მომენტისათვის, რამდენადაც მას განვითარების ტენდენცია აქვს, ჩვეულებრივი და გავრცელებული ხდება მომავალში. ამიტომ ასეთი გამონაკლისის ჩვენებასაც ზოგადი მნიშვნელობა აქვს და უფრო მეტი შემეცნებითი მნიშვნელობის მატარებელია, რადგან ასეთი განსაკუთრებული სახე გვიჩვენებს მოვლენას, როგორც მუდმივ მოძრაობაში მყოფს, გვიხატავს მისი მომავალი განვითარების სურათს. ზოგადი და გამონაკლისი ამ შემთხვევაში დაპირისპირებული ცნებები კი არ არის, არამედ მთლიანობაში გვეცნობა — გამონაკლისის, განსაკუთრებულის საშუალებით ისევ ზოგადი ვლინდება. მაგრამ ვლინდება უფრო მეტი სიზუსტით და სიმართლით, ვიდრე ეს იქნებოდა შესაძლებე-

ლი გავრცელებულის, მაგრამ დრომოჭმულისა და კვდომის პროცესში მყოფი მოვლენის ჩვენებით.

ტიპობრივი ადამიანთა ცოცხალი სახეებით მწერალი საინტერესოდ და უფრო თვალსაჩინოდ ხდის ცხოვრების სინამდვილეს. მწერალი ტიპებს გვიხატავს იმ დამახასიათებელ გარემოში, რომელშიაც ნაწარმოების პერსონაჟები მოქმედებენ.

მწერლის პიროვნება და ტიპიზაცია

ტიპიური სახე ცხოვრების მოვლენის ზოგად გამოსახვასთან ერთად გვიხატავს თვით მწერლის პიროვნებას, გამოხატავს მის მსოფლმხედველობას, მის იდეალს, მის დამოკიდებულებას შექმნილი სახისადმი, გამოხატავს როგორც უშუალოდ (მაგალითად, ლირიკულ ნაწარმოებებში), ისე თვით გარეგანი მოვლენის ან ადამიანთა ტიპობრივი სახის შექმნის საშუალებით. ი. ჭავჭავაძის არჩილი („ოთარაანთ ქვრივში"), როგორც ტიპობრივი სახე, თვით ავტორის საზოგადოებრივი იდეალის გამომხატველია; არჩილის მსჯელობა მემამულეთა და გლეხების ურთიერთობის შესახებ, მისი განცდები ამ ურთიერთობის მოუგვარებლობასთან დაკავშირებით გამოწვეული — ილია ჭავჭავაძის განცდებია, ხოლო არჩილის აზრი სოციალური ურთიერთობის მომავალ განვითარებაზე ი. ჭავჭავაძის საზოგადოებრივი იდეალის გამოხატულებაა. სპირიდონ მცირიშვილი („ჩვენი ქვეყნის რაინდი") მისი ბუნებითა და ხასიათით ბევრ რამეში მოგვაგონებს ე. ნინოშვილს, ხოლო მცირიშვილის საზოგადოებრივი იდეალი ნინოშვილის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მისწრაფების საუკეთესო გამოხატულებაა. შეიძლება ვთქვათ, რომ სპირიდონ მცირიშვილი წარმოადგენს იმ საზოგადოებრივი იდეალის მატარებელი ადამიანის განსახიერებას, რასაც ნინოშვილი პირადად ისახავდა. საბჭოთა მწერლის ნ. ოსტროვსკის რომანებში მრავალი ფაქტიური მასალაა გამოყენებული თვით ავტორის პირადი ცხოვრებიდან. ამ ადამიანის სპეტაკი ცხოვრება „თვითონვე იყო ჩვენი ეპოქის მხატვრული ნაწარმოები" — მართებულად შენიშნავს საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი ლ. ტიმოფეევი. ნ. ოსტროვსკის რომანის „როგორ იწრთობოდა ფოლადი" მთავარი გმირი პავლე კორჩაგინი თვით ავტორის პირადი ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი იდეალის გამომხატველია.

ნ. ოსტროვსკი 14 წლის იყო, როდესაც წითელარმიელებთან ერთად იბრძოდა თეთრების წინააღმდეგ. იგი იბრძოდა სამოქალაქო ომის დროს გ. კატკოვის ცნობილ დივიზიაში და ბუდიონის ცხენოსანთა არმიაში. ბრძო-

ლებში მძიმედ დაიჭრა. ამის შემდეგ დროებით განიკურნა, მაგრამ სახსრების მძიმე დაავადებამ საესებით დაუკარგა მოძრაობის უნარი. დამბლასთან ერთად მას თავს დაატყდა უფრო დიდი უბედურება. 1928 წელს საესებით დაკარგა მარჯვენა თვალიდან მხედველობა და მარცხენა თვალსაც, როგორც თვითონვე წერდა ერთ-ერთ წერილში, მხოლოდ ხუთი მეასედითლა შერჩა მხედველობის უნარი. თუ ჩვენ წარმოვიდგენთ ასეთ ვითარებაში ნ. ოსტროვსკის ცხოვრებას საზოგადოებრივი იდეების გარეშე, მაშინ იმისათვის მისი პირადი ცხოვრებისათვის ყველაფერი დამთავრებული იყო. ინდივიდუალისტური სულისკვეთების მატარებელ ადამიანს მის ადგილზე სხვა არაფერი დარჩებოდა, გარდა თვითმკვლელობისა, მაგრამ იგი სულიერად არ დაცემულა, მოიკრიბა უკანასკნელი ძალა და კვლავ მონახა ცხოვრების მიზანი: შექმნა მხატვრული ქმნილებანი, რამაც ახალი ადამიანების აღზრდის საქმეში უდიდესი როლი ითამაშა, ნ. ოსტროვსკის რომანის გმირის კორჩაგინის სახეში საკმაო რაოდენობით არის გამოყენებული მხატვრული გამონაგონი, მაგრამ როგორც თვით გამონაგონში, მით უმეტეს სახის შექმნისათვის გამოყენებულ პირად ცხოვრებაში მოჩანს მწერლის პიროვნება. ავტორი ყოველთვის არ არის გმირის პროტოტიპი და ზოგჯერ მისი ცენტრალური სახის ანტიპოდიც არის, მაგრამ ყოველგვარ სახეში იგრძნობა, ამა თუ იმ ფორმით, მწერლის იდეალი. იგი იგრძნობა არა მარტო დადებითი სახის შექმნის დროს. თუ დადებით სახეში იგრძნობა ავტორის თანაგრძნობა და სიყვარული დადებითი გმირისადმი, აღფრთოვანება ტიპობრივი სახის საშუალებით გაშოხატულ ცხოვრების მოვლენით, სამაგიეროდ უარყოფით სახეში მკვეთრად იგრძნობა ავტორის ზიზღი ზემოაღნიშნულში ასახულ მოვლენისადმი და ამ გზით მოწოდება განსახიერებული სიმახინჯის საწინააღმდეგო ესთეტიკური იდეალისაკენ. რაგინდ ობიექტურადაც არ უნდა იყოს ასახული ცხოვრების მოვლენა, ადამიანთა სახეებში, მათ მოქმედებაში და მხატვრულ გამოსახვის საშუალებებში მაინც ვლინდება თვით ავტორის დამოკიდებულება ცხოვრების მოვლენისადმი და ჯიპებისადმი, მის მიერ ასახული მოვლენის შეფასება, ვლინდება ავტორის მსოფლმხედველობა და ტენდენცია. ავიღოთ სანიმუშოდ ეპიზოდი ლ. ტოლსტოის „აღდგომიდან“. მისი მეორე ნაწილის XXV თავში ავტორი გაციმბირებულთა დიდი რაზმის მსვლელობას გვიხატავს და შემდეგ აგრძელებს:

„ერთ-ერთ გზაჯვარედინზე რაზმის მსვლელობამ შეაჩერა ვიღაც წარჩინებულის მშვენიერი ეტლი. სახე გაბიჟვინებული, ჰსხვილთეძოებიანი მეეტლე, რომელსაც ზურგზედ რამდენიმე წყებად ბრჭყვიალა ღილები ჰქონდა ჩაყოლებული, მედიდურად იჯდა

კოფოზე. ეტლის უკანა დასაჯდომზე ცოლ-ქმარი ისხდნენ: ცოლი გამხდარი, ფერმკრთალი იყო, ღიაფერი ქუდით და კიდევ უფრო პრიალა გაშლილი ქოლგით ხელში, ქმარი კი-ცილინდრით და კოხტა საზაფხულო პალტოში. მათ პირდაპირ წინ ბავშვები ისხდნენ: ყვავილიეით ქორფა, ქერა, თმაგაშლილი გოგონა, აგრეთვე პრიალა ქოლგით ხელში, და რეა წლის კისერწაგრძელებული, გამხდარი, ლავიწებ-ამოწეული ბიჭი, რომელსაც გრძელ ლენტებიანი მეზღვაურის ქუდი ეხურა. მამა უკავრდებოდა მეეტლეს, რომ დროზე ვერ გადაუსწრო პატიმართა რაზმს. დედა ზიზღით იმზერებოდა, წრუპავდა თვალებს და, რათა თავი დაეფარა მზისა და მტვერისაგან, მთლად სახესთან მიიტანა ქოლგა. სქელთეძოებიანი მეეტლე, ბატონის უმართებულო საქციერზე გაჯავრებული. მით უფრო იღუშებოდა, რომ ბატონმა თვითონ უბრძანა ამ ქუჩით წამოსვლა და ძლივს იკავებდა აქაფებულ ულაყებს, რომლებიც არ ემორჩილებოდნენ სადავეს და წინ იწევდნენ.

პოლიციელს ძალიან უნდოდა ეცა პატივი ძვირფასი ეტლის პატრონისათვის. შეეჩერებინა პატიმართა რაზმი და მიეცა გზა, მაგრამ თვით პოლიციელიც გრძნობდა, რომ ამ რაზმის მსვლელობას ჰქონდა რაღაც სამწუხარო, მაგრამ დიდმნიშვნელოვანი წესის აღსრულების ხასიათი, რომლის შეწყვეტა ასეთ მდიდარ ბატონისათვისაც კი არ შეიძლებოდა. მან მხოლოდ ხელი მიიტანა ქუდის წინეარზედ სიმდიდრისათვის პატივსაცემად და მრისხანედ გადახედა პატიმრებს, თითქოს სიტყვას აძლეოდა, რომ ყოველ შემთხვევაში დაიცავდა ეტლში მჯდომთ. ამრიგად, ეტლს მოუხდა მანამდე ცდა, სანამ გაიელიდა მთელი რაზმი და დაიძრა მხოლოდ მაშინ, როცა გაირეხინა ტომრებით და პატიმრებით დატვირთულმა ფორანმა, რომელზედაც სხვებთან ერთად იჯდა უკვე მიყუჩებული მტირალი ქალი, მაგრამ ძვირფასი ეტლის დანახვაზე ისევ მორთო ტირილი და კივილი. მხოლოდ მაშინ შეუშვა სადავე მეეტლემ, და ჩორთით მატარებელი შავი ულაყები ნალების ქვებზედ ტკაცუნით მოსხლტნენ ადგილიდან და მსუბუქად გაიტაცეს რეზინის სალტეებზე მთრთოლავი ეტლი აგარაკისაკენ, საითაც ეშურებოდნენ ცოლ-ქმარი, ქალიშვილი და წერილკისერა, ლავიწებ-ამოშვერილი ვაჟი.

არც მამამ და არც დედამ არ აუხსნა ქალიშვილს და ვაჟს. რაც მათ ნახეს. ასე რომ ბავშვები თვითონ უნდა მიმხვდარიყვნენ, თუ რას წარმოადგენდა ეს სანახაობა.

მამისა და დედის გამომეტყველებათა მიხედვით გოგონამ გადასწყვიტა, რომ ეს სულ სხვა ჯურის ხალხი იყო, ვინემ მისი მშობლები და ნაცნობები, და თანაც უეჭველად ცუდი ხალხი, რისთვისაც სწორედ ისე ცუდად უნდა მოპყრობოდნენ, როგორც ეპყრობოდნენ. ამიტომ ქალიშვილს პატიმართა რაზმი მხოლოდ შიშს ჰგვრიდა და მეტად გაეხარდა, როდესაც ის სადღაც გაჰქრა.

წერილად კისერწაგრძელებული ვაჟი კი თვალს არ აშორებდა მიმავალ პატიმრებს და ბოლოს საკითხი სულ სხვანაირად გადაწყვიტა. მან თვითონაც მტკიცედ იცოდა, და ღმერთმაც პირდაპირ შთააგონა, რომ ეს ისეთივე ხალხი იყო, როგორც თვითონ ყველანი სხვა. ამის გამო ეიღაცას მეტად ცუდი დღე დაუყენებია ამ ხალხისათვის, ისეთი ცუდი, რასაც ადგილი არ უნდა ჰქონოდა და მას ეცოდებოდა ისინი და ეშინოდა იმ ხალხისაც, ვინც გაპარსული და შებორკილი იყო, ეშინოდა იმათაც, ვინც ესენი გაპარსა და ბორკილებში ჩაჯდა. ამიტომ ვაჟს თანდათან ებერებოდნენ ტუჩები და ის ძალას ატანდა თავს, რათა არ ატირებულიყო, რადგან ტირილი ასეთ შემთხვევაში მას სამარცხვინოდ მიაჩნდა.“

ეს ნაწყვეტი სოციალური ურთიერთობის სიმახინჯესთან ერთად გვიხატავს ტოლსტოის აზრს მის მიერ გამოხატულ მოვლენისადმი, გვიხატავს ავტორის ზიზღს ცხოვრებით განებივრებულ პარაზიტულ ადამიანებისადმი, ირონიას მათი მსახურებისადმი (მეეტლისადმი, პოლიციელისადმი), თანაგრძნობას წარჩინებული კაცის ვაჟისადმი, რომელმაც პატიმრები ჩვეულებრივ ადამიანებად მიიჩნია და რომელიც შეაშინა მათ მდგომარეობაში გამოვლენილმა ცხოვრების სიმახინჯემ.

სახის შექმნის დროს მთავარი მნიშვნელობა ხელოვნების გამომხატველ სინამდვილეს აქვს, მაგრამ დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე მწერლის პიროვნებას, მხატვრის მსოფლმხედველობას, მის პარტიულ, კლასობრივ და პოლიტიკურ პოზიციას, რაც მის მიერ ასახულ ტიპების და ტიპიური გარემოებების შერჩევაში, განზოგადების თავისებურებაში და შეფასებაში იხატება. ყოველივე ზემოაღნიშნული უნდა იყოს აგრეთვე გათვალისწინებული ტიპიური სახეების განხილვის დროს. მაგალითად, ტოლსტოი ზევით მოყვანილ ნაწყვეტში და მთელ თავის შემოქმედებაში ცხოვრების მოვლენებს აფასებს და აშუქებს რუსეთის პატრიარქალური გლეხობის პოზიციიდან (გლეხობას ეზიზღება სოციალური უსამართლობა, მაგრამ მას ღვთის განგებით ხსნის, გამოსავალსაც რელიგიაში ხედავს: დიდი კაცის ვაჟს „ღმერთმა ჩააგონა“ სოციალური უსამართლობა. მას შეუძლია სხვებსაც ჩააგონონ და მოსპოს იგი). მ. გორკი ტიპებს, სახეებს რევოლუციური პროლეტარიატის თვალსაზრისის გამოსახატავად ქმნის, საბჭოთა მწერლები — ნ. ოსტროვსკი და სხვები ასე იქცევიან.

მხატვრული ფანტაზია როგორც განზოგადების მხატვრული ფორმა

ტიპის შექმნაში, როგორც უკვე ითქვა, დიდი მნიშვნელობა აქვს მწერლის ფანტაზიას. ადამიანთა ჯგუფის ცალკეულ წევრთა თვისებების შეერთება ერთ გამოგონილ პიროვნებაში თავისთავად მწერლის „მხატვრული ფანტაზიის“ ნაყოფია. რუსი მწერალი ტურგენევი ასეთ მასალას გვაძლევს მხატვრული ნაწარმოების თემისა და ტიპის წარმოშობის შესახებ:

„პირველად ჩემს ოცნებაში არ არის მთავარი გმირი, ის მეორე ხარისხოვანი მოქმედი პირია, ურომლისოდაც, ცხადია, არ შეიძლებოდა მთავარი გმირის შექმნა. ფიქრობ მის ხასიათზე, მის წარმოშობაზე, განათლებაზე, პირველი გმირის გარშემო თანდათან ჯგუფდება დანარჩენი მოქმედი პირი. ის დრო, როდესაც ოცნებაში იკრებიან, ერთმანეთში იხლართებიან ბუნდოვანი, ჯერ კიდევ უცნობი სახეები — ყველაზე უფრო სასიამოვნოა მხატვრისათვის. შემდეგ ეგრძნობ ამ სახეების შენარჩუნების, მათი უფრო გარკვეულ ფორმებში გამოსახვის მოთხოვნილებას...“[1]

[1] Л. Тимофеев, Стих и проза, 1938 г., стр. 44.

ტურგენევი აღნიშნავს, რომ მისი ფანტაზიის, მისი ოცნებით წარმოდგენილი გმირების საფუძველს სინამდვილეში არსებული ადამიანები წარმოადგენენ. აი, როგორ აგროვებს იგი მასალებს ადამიანთა სახეების შესაქმნელად;

„ცხოვრებაში მე ვხედები, მაგალითად, რომელიმე თეკლე ანდრიას-ასულს, რომელიმე პეტრეს, რომელიმე ივანეს და, წარმოიდგინეთ, რომ უცებ ამ თეკლე ანდრიას-ასულში, ამ პეტრეში, ამ ივანეში მე მაკვირვებს რაღაც განსაკუთრებული, ის, რაც მე არ მინახავს და არც სხვებისაგან გამიგონია; მე მას ვაკვირდები, და ეს თეკლე, ეს პეტრე, ეს ივანე მშორდებიან, სადღაც უცხო მხარეში იკარგებიან, მაგრამ მათგან მიღებული შთაბეჭდილება ჩემში რჩება და იზრდება. მე ამ პირებს სხვა პირებთან ვაკავშირებ, შემყავს ისინი სხვადასხვა სფეროში და ჩემს წარმოდგენაში უკვე იქმნება მთელი ქვეყანა...“[1]

მწერალი ამ გზით მიღებულ ცალკეულ თვისებებს აგროვებს, აერთიანებს მის მიერ შექმნილ ტიპში. ტიპების შექმნა ოცნებას, მიხვედრას, „გამოგონებას“ მოითხოვს. „მწერალი, — ამბობს მ. გორკი, — ერთი მისი ნაცნობი მედუქნის, მოხელის, მუშის აღწერით მხოლოდ ერთი კაცის ხეირიან ან უხეირო ფოტოგრაფიულ სურათს მოგვცემს, მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ ფოტოგრაფია, მოკლებული სოციალურ-აღმზრდელობით მნიშვნელობას და იგი თითქმის არაფერს არ მოგვცემს იმისათვის, რომ გავაღრმაოთ ჩვენი ცოდნა ადამიანისა და ცხოვრების შესახებ. მაგრამ თუ მწერალი შესძლებს აიღოს თითოეული ოცდახუთ, ორმოცდაათ და ასეულ მედუქნისაგან, მოხელისაგან, მუშისაგან უფრო მეტად დამახასიათებელი კლასობრივი თვისებანი, ჩვეულებანი, გემოვნება, სახის მოძრაობა, სარწმუნოება, მეტყველება და სხვ., მოკრიბოს და შეაერთოს ეს ერთ მედუქნეში, მოხელეში, მუშაში — ამ ხერხით მწერალი შექმნის „ტიპს“, ეს იქნება ხელოვნება.“

გორკის განმარტება, რომელიც ფანტაზიის საილუსტრაციოდ მოვიყვანეთ, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს სავალდებულო იყოს, რომ მწერალმა მხოლოდ ყველაზე უფრო გავრცელებული გამოხატოს. ჩვენ ზევით უკვე დავინახეთ, რომ გორკი საუკეთესოდ გვიხატავს ზოგადს გამონაკლისის, მაგრამ მაინც დამახასიათებლის საშუალებით („დედა“).

ადამიანთა სახეების ინდივიდუალიზაცია

მართალია, ტიპობრივ ადამიანში მწერალი რამდენიმე პირთა დამახასიათებელ თვისებებს აგროვებს, მაგრამ თუ

[1] Л. Тимофеев, Стих и проза, 1938 г., стр. 44.

მწერალმა არ მოგვცა, თუ მან, ტიპობრივთან ერთად, არ დაგვიხატა ადამიანი თავისი საკუთარი, ინდივიდუალური თვისებებით, მაშინ ასეთი ტიპი ვერ მოახდენს ჩვენზე საჭირო შთაბეჭდილებას, ვინაიდან, ზოგადთან ერთად, მხოლოდ საკუთარი თვისებების ჩვენებით შეუძლია მწერალს შექმნას ცოცხალი სახეები. ინდივიდუალურ თვისებებს მოკლებული ტიპი არ იძლევა ცოცხალი სახის შთაბეჭდილებას. იგი უბრალო სქემას წარმოადგენს.

ჩვენ დიდი ინტერესით ვეცნობით ლუარსაბ თათქარიძეს, რადგან ვიცით ჭავჭავაძე მას გვიხასიათებს როგორც გონებადაჩლუნგებულს, ძალზე ზარმაცს, ზანტსა და მოდუნებულს (ტანსაცმლის ჩაცმაც კი ეზარება) და გვიხატავს მას იშვიათი გარეგნობით: ღიპით, დასისხლიანებული თვალებით, მსხვილი ფეხებით: . . .

„...უნდა გენახათ, რა ლამაზი იყო ჩვენი ლუარსაბი: ფეხშიშველა, ლურჯი ქალმუხის ჭუდით თავზედ, წითელი პერანგის და მის განუშორებელ ამხანაგის ანაპარა, გულგადაღეღილი, ფაშვიანი, ჩიბუხით ხელში..."

ლუარსაბი ცოცხალ სახედ გვეხატება და გვაინტერესებს იმიტომ, რომ მას, ქართველი მემამულეების ზოგად თვისებებთან ერთად, საკუთარი თვისებებიც ახასიათებს. არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ყველა ქართველ მემამულეს ახასიათებდა აზროვნების უუნარობა, სრული უმოქმედობა და უვიცობა, „დასისხლიანებული თვალები", „ღიპი", „მსხვილი ფეხები" და სხვ. აქ ჩამოთვლილი თვისებები ლუარსაბის ი ნ დ ი ვ ი დ უ ა ლ უ რ ი თ ვ ი ს ე ბ ე ბ ი ა. ამ თვისებებს არ ატარებს ილიას არცერთი სხვა პერსონაჟი. ამ თვისებებით არ ხასიათდება არც ლუარსაბის ძმა, დავითი, არც „გლახის ნაამბობში" გამოყვანილი დათიკო, მიუხედავად იმისა, რომ ლუარსაბი თავისი ზოგადი თვისებებით ბევრ რამეში ჰგავს სხვა ადამიანებს.

მწერალი ინდივიდუალური თვისებებით გვიხატავს ტიპობრივ ხასიათებს, სცენებს, ტიპობრივ გარემოს და სხვ. ინდივიდუალურ თვისებათა გარეშე არ შეიძლება ცოცხალი სახეების შექმნა. ინდივიდუალური თვისებების მოცემაც, ზოგადთან ერთად, აძლევს მხატვრულ ნაწარმოებს ძიმზიდველობას, აძლიერებს შთაბეჭდილებას და ხდის დამაჯერებლად მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს.

მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედების განვითარება, მისი პერსონაჟების ყოფაქცევა, მათი საქციელი ბევრად არის დამოკიდებული თვით მოქმედი პირის ხასიათის თავისებურებაზე. გოგია უიშვილის თავისებუ-

რება: — უსამართლობისადმი შეურიგებლობა, სიფიცხე, ამქვეყნიური ცხოვრებით საერთო უკმაყოფილება, რომლითაც ახასიათებს მას ნინოშვილი მოთხრობის დასაწყისში, ბიძგს აძლევს გოგია უიშვილს ყაზახებთან ფიზიკური ბრძოლის გამართვას. ზაქრომ ბატონი მოჰკლა, შეეძლო თუ არა ყველა შეურაცხყოფილ ყმას ბატონი მოეკლა? ცხადია, არა. ეს საქციელი, გარდა საერთო მდგომარეობისა, ზაქროს ვაჟკაცობით, გამბედაობით და სიმამაცით აიხსნება. რომ რუსთაველის ტარიელს არ ახასიათებდეს ფიზიკური ძლიერება და სიმამაცე, ის ვერ გაბედავდა ცოცხალი ვეფხის ხელით შეპყრობას. ასეთივე თვისებებით რომ არ ყოფილიყვნენ აღჭურვილნი რუსთაველის ფრიდონი და ავთანდილი, ისინი ვერ გაბედავდნენ ქაჯეთის წინააღმდეგ გალაშქრებას ნესტანის დასახსნელად.

ადამიანთა სახეების ტიპიზაციის ხასიათი

ლიტერატურული განზოგადების ან ტიპიზაციის ხასიათი, როგორც სოციალური ძალის არსის გამოხატვის საშუალება, შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს.

მწერალს შეუძლია განსაზღვრული სოციალური ჯგუფის წარმომადგენელ ერთეულ პიროვნებაში მოაგროვოს დამახასიათებელი თვისებები. ბაგალითად, ლავრენტი არდაზიანმა სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილის სახით დაგვიხატა მევახშის ტიპი, რომელიც საქართველოს სინამდვილეში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში წარმოიშვა. ეგნატე ნინოშვილმა დავით დროიძის სახით დაგვიხატა კულაკის ტიპი, რომელიც ჩვენში წარმოიშვა ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ. ილია ჭავჭავაძემ კი არჩილის სახით დაგვიხატა ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგდროინდელი ქართველი მემამულე-ინტელიგენტის ტიპი. ზემოჩამოთვლილ ტიპობრივ სახეებში გაერთიანებულია დამახასიათებელი თვისებანი იმ სოციალური ჯგუფებისა, რომლებიც ამა თუ იმ ისტორიულ საფეხურზე წარმოიშვნენ.

მწერალს შეუძლია ერთ პიროვნებაში გამოხატოს დამახასიათებელი თვისებები იმ ადამიანებისა, რომელთა თავისებურებაც განსაზღვრულია ადამიანთა ურთიერთობის ამა თუ იმ გაბატონებული სისტემით. მოლიერმა და გიორგი ერისთავმა ძუნწის სახით გვიჩვენეს სიძუნწის და ეგოიზმის გამომხატველი თვისებები, რომლებიც განსაკუთრებით თავს იჩენენ ექსპლოატატორულ საზოგადოებაში ჩარჩ-ვაჭართა, ხელოსანთა და ზოგიერთ გლეხთა შორისაც. ამა თუ იმ ხასიათის გამომხატველ ტიპობრივ სახეებს ფსიქოლოგიური ტიპები ეწოდება.

ზოგჯერ საზღვარი, როგორც პირველი, აგრეთვე მეორე ხასიათის დაჯგუფებათა შორის, იშლება. მწერალს შეუძლია დაგვიხატოს ტიპობრივი თვისებები განსაზღვრული დროის განსაზღვრულ ადამიანთა ჯგუფისა, მაგრამ, იმავე პირობების გავლენით, რომლებშიაც მწერლის მიერ ასახული ხასიათები ყალიბდებიან, მსგავსივე ხასიათები შეიძლება განმეორებულ იქნას სხვა დროის ადამიანებშიც. მაგალითად, მატერიალური უზრუნველყოფა ხელს უწყობს და აპირობებს კიდეც ლუარსაბ თათქარიძის სიზარმაცეს, თუმცა თათქარიძე, როგორც ტიპი, განსაზღვრულ ეპოქაში წარმოიშვა, მაგრამ ხელის შემწყობ პირობების არსებობის დროს შეიძლება სხვა ეპოქაშიაც წარმოიშვას მისი მონათესავე ტიპი.

მწერალს შეუძლია მოგვცეს სხვადასხვა ისტორიული პირის ერთეული სახეები, მაგალითად, თამარ მეფის, ერეკლე მეორის, გიორგი სააკაძის და სხვ. შეიძლება თუ არა ამ შემთხვევაში ტიპიზაციის შესახებ ლაპარაკი? ამჯერად საკითხი ასე წყდება: ისტორიულ ადამიანთა სახეები ტიპობრივ შინაარსს ატარებენ. გარდა იმისა, რომ ჩვენ ისტორიულ რომანში ვეცნობით, ვთქვათ, გიორგი სააკაძეს როგორც ერთეულ პიროვნებას, მისი სახით ჩვენ ვეცნობით აგრეთვე ხასიათებს იმ საზოგადოებრივი წრის წარმომადგენლებისას, რომელთაც სააკაძე ეკუთვნოდა. მხატვრული ნაწარმოების გმირად გამოყვანილ ისტორიულ პიროვნებაში გამოხატულია მისი ეპოქისა და სოციალური წრის ადამიანებისათვის დამახასიათებელი ზოგადი თვისებები.

ცენტრალური სახე, მთავარი გმირი და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები

მხატვრული ნაწარმოების მოქმედ პირებს ჩვენ ადამიანთა სახეებს ვუწოდებთ. ვუწოდებთ იმდენად, რამდენადაც მათ ახასიათებს ყველა ის თვისება, რითაც სახე განისაზღვრება. ადამიანთა სახეების პარალელურად იხმარება ტერმინები მ ო ქ მ ე დ ი პ ი რ ი (ან პირები), პ ე რ ს ო ნ ა ჟ ე ბ ი, ტ ი პ ე ბ ი, გ მ ი რ ე ბ ი და სხვ. ზოგჯერ ეს ტერმინები სინონიმური მნიშვნელობით იხმარება, ზოგჯერ განსხვავებული შინაარსის მატარებელია, ზოგი მათგანი კი მუდამ სინონიმურია, ან განსხვავებულ შინაარსს ატარებს: ასე მაგალითად, მოქმედი პირი და პერსონაჟი მუდამ სინონიმურია (ერთი და იგივეა), მოქმედი პირი ზოგჯერ იმავე დროს ტიპია, მაგრამ ყველა მოქმედი პირი არ არის ტიპობრივი სახე, არ არის ტიპი. იმავე დროს ყოველი ტიპი (ტიპობრივი პერსონაჟი) მოქმედი პირია. მოქმედ პირებს და მხატვრული ნაწარმოების გმირებს ხშირად ერთსა და იმავე მნიშვნელობით ხმარობენ, მაგრამ ეს უხეში შეცდომაა. ჩვენ

„გმირს" ვსმარობთ ციწრო მნიშვნელობით და მასში ვგულისხმობთ არა ყოველ მოქმედ პირს, არამედ განსაკუთრებული მიზნის, ხასიათისა და სხვა თვისების მქონე ადამიანს. ისეთ ადამიანს, რომელსაც აქვს დიადი მიზანი და მტკიცე ხასიათი ამ მიზნის მისაღწევად ბრძოლისათვის, რომელიც ატარებს რაიმე საზოგადოებრივ იდეალს, თავდადებით იბრძვის მის განსახორციელებლად. არ შეიძლება აგრეთვე ცნება „გმირის" შინაარსის დაყვანა მხოლოდ განსაკუთრებული ფიზიკური ძალის მატარებელ ადამიანამდე. სპირიდონ მცირიშვილი ფიზიკურად სუსტი არსებაა (ეს სისუსტე განსაკუთრებით იგრძნობა ტარიელთან მისი დაპირისპირებით), მაგრამ იგი გმირია, რადგან აღჭურვილია მოწინავე საზოგადოებრივი იდეალით და მზად არის მთელი ძისი სიცოცხლე მშრომელი ხალხის სამსახურს შესწიროს. პირიქით, მისი ანტიპოდი — ტარიელ მკლავაძე განსაკუთრებული ფიზიკური ძალის მატარებელია, მაგრამ სულიერად ღატაკია და დაცემული, იგი ვერ ახერხებს თავის ქვენა გრძნობების დაძლევას. მისი საქციელი დესპინეზე — ძალადობის ცდა — ლაჩრულია, და არა რაინდული, გმირული. ამაზე მიგვითითებს თვით მოთხრობის ირონიული სათაური „ჩვენი ქვეყნის რაინდი". მხატვრული ნაწარმოების გმირი ისეთი პერსონაჟია, რომელიც თავგანწირულად იბრძვის მაღალი საზოგადოებრივი იდეალის განსახორციელებლად. ასეთია, მაგალითად, ტარიელ გოლუა, ხევის-ბერი გოჩა, კობა, ბაში-აჩუკი, ბათაყვა და ჯეგე (ლ. ქიაჩელის „მამა და შვილი") და სხვანი (იხ. „გმირული სახე").

იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად იქცევს ესა თუ ის პერსონაჟი ავტორის ყურადღებას, რამდენად მაღალია მისი განზოგადების ხარისხი, რამდენად გამოხატავს იგი ავტორის იდეას და რა როლს თამაშობს იგი მოქმედების განვითარებაში, მხატვრულ ნაწარმოებში ვარჩევთ ცენტრალურ და მეორეხარისხოვან სახეებს, ან მთავარ გმირს და მეორეხარისხოვან მოქმედ პირებს. ისეთ მოქმედ პირს, რომელიც ავტორის მთავარ ყურადღებას იქცევს და რომელიც მთავარ როლს თამაშობს მოქმედების განვითარებაში, ცენტრალური სახე, ან მთავარი გმირი ეწოდება. ცენტრალური სახე შედარებით მკვეთრად გამოხატავს ავტორის იდეალს, იგი იკრებს თავის გარშემო დანარჩენ მოქმედ პირებს, მხატვრული ნაწარმოების დანარჩენი პერსონაჟები მთავარ გმირთან უშუალო ან გარკვეულ კავშირ-ურთიერთობაში იმყოფებიან. ავტორიც მთავარი გმირის სახის შექმნაზე უფრო დიდხანს ჩერდება, უფრო ვრცალდ გვიხატავს მას. ზოგჯერ მხატვრულ ნაწარმოებში რამ-

დენიმე მთავარი გმირია, თუმცა ერთ-ერთი მათგანის გამოყოფა, როგორც ცენტრალური სახის, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობით ყოველთვის შეიძლება. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირებია: ტარიელი, ავთანდილი და ნესტანი. დანარჩენი პერსონაჟები მთავარ გმირებს ეხმარებიან. მიუხედავად იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარ გმირად სამი პერსონაჟი გამოვყავით, მათ შორის უმთავრესი, ანუ ცენტრალური სახე ტარიელია, რადგან პოემაში ტარიელის ამბავს ექცევა მთავარი ყურადღება და დანარჩენი მოქმედი პირებიც ტარიელთან გარკვეულ კავშირ-ურთიერთობაში იმყოფებიან — ხელს უწყობენ ან აფერხებენ ტარიელის გამარჯვებას, — ნესტანის დახსნას. „ბაში-აჩუკის“ ცენტრალური სახე თვით ბაში-აჩუკია (ამაზე მიგვითითებს მოთხრობის სათაურიც). მიუხედავად იმისა, რომ კახეთის აჯანყების მეთაური ბიძინა ჩოლოყაშვილია, აკაკი (იმ მიზნით, რომ გვიჩვენოს ქართველ ტომთა ერთობის მნიშვნელობა და ხალხის როლი სამშობლოს დაცვის საქმეში) მთავარ ყურადღებას ბაში-აჩუკის გმირულ სახეს აქცევს, მას უფრო ვრცლად გვიხატავს და მოთხრობის დანარჩენი პერსონაჟებიც ბაში-აჩუკთან კავშირ-ურთიერთობაში იმყოფებიან. ამიტომ გვეძლევა სრული უფლება, რათა, მიუხედავად იმისა, რომ ბაში-აჩუკი არ არის კახეთის აჯანყების მეთაური, მას ცენტრალური სახე, ან მთავარი გმირი ვუწოდოთ მასთან ერთად, ზემოაღნიშნული მოთხრობის მთავარი გმირებია: ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ელიზბარ ერისთავი, შალვა ერისთავი და აბდულშაჰილი, შაჰაბასი, მეფე თეიმურაზი, მეფე ვახტანგი (შაჰ-ნავაზი), ზაალ ერისთავი, პირიმზისა, მელანო და სხვანი მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ მოქმედების განვითარებაში, მაგრამ მთავარ გმირებთან შედარებით მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან. შედარებით კიდევ უფრო უმნიშვნელოა მოურავის როლი, მაგრამ ასეთი პერსონაჟებიც საჭიროა მთავარი გმირების ტიპობრივი გარემოს საჩვენებლად და მათი სახის შესაქმნელად. „გვადი ბიგვას“ ცენტრალური სახე თვით გვადი ბიგვაა. დანარჩენ პერსონაჟებზე ავტორი დიდხანს არ ჩერდება და მათ (გვადის ბავშვებს, გოჩას, არჩილ ფორიას, მარიამს და სხვა მოქმედ პირებს) იმდენად გვიხატავს ავტორი, რამდენადაც ისინი ქმნიან გვადის მოქმედების ფონს, განაპირობებენ გვადის ბუნებაში ძველისა და ახლის ბრძოლას და ეფერხებენ, ან ხელს უწყობენ გვადის ბუნებაში კაპიტალისტური შეგნების დამარცხებას. ლ. ქიაჩელის ზემოაღნიშნული რომანის დანარჩენი პერსონაჟები, შედარებით, მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირებია.

ისეთ პერსონაჟს, რომელიც მეტად უმნიშვნელო როლს თამაშობს

მოქმედების განვითარებაში, ან რომელიც მოთხრობაში ამბის განვითარების მხოლოდ ერთ მომენტში გვხვდება და რომლის დახასიათებაზე არ ჩერდება ავტორი, მ ე ს ა მ ე ხ ა რ ი ს ხ ო ვ ა ნ ი მოქმედი პირი ან ე პ ი ზ ო დ უ რ ი პ ე რ ს ო ნ აჟ ი ე წ ო დ ე ბ ა. „ვეფხისტყაოსანში“ ეპიზოდური პერსონაჟებია: ხატაელი ძმები, რომლებიც ავთანდილს ქვაბისაკენ მიმავალ ტარიელის გზას უჩვენებენ, ასმათის მონა, რომელსაც ტარიელთან ნესტანის წერილი მოაქვს და სხვ. თვით ხვარაზმშას შვილიც კი, რომელსაც ინდოეთის ჰეფე სასიძოდ იწვევს და რომლის მოვლინებაც ტარიელის ტრაგიკული ბრძოლის მიზეზად იქცევა, იმდენად ეპიზოდური პერსონაჟია, რომ რუსთაველი არა მარტო ზედმეტად თვლის მის დახასიათებას, თუნდაც მის უბრალო პორტრეტის მოხაზვას, მის სახელსაც კი არ ახსენებს. მისი გამოჩენა მოტივია ამბის განვითარებისათვის. მისი დახასიათება კი სრულებით ზედმეტია და რუსთაველიც ერიდება გრძელსიტყვაობას. ზოგჯერ ეპიზოდური პერსონაჟი საშუალებაა სხვა მოქმედი პირის დასახასიათებლად. ასეთ შემთხვევაში ავტორი გვაცნობს მესამეხარისხოვანი მოქმედი პირის რაიმე თვისებას, რომ მით მთავარი გმირის კონკრეტული ხასიათი უფრო ნათლად გამოაჩინოს. „ბაში-აჩუკში“ ასეთი ეპიზოდური პერსონაჟებია ზაალის მოურავი. იგი ძუნწია, მლიქვნელი და თვალთმაქცი: როდესაც ზაალ ერისთავმა ბაში-აჩუკს საუკეთესო ცხენი აჩუქა, შურით შეპყრობილი „მოურავი შეიშმუშნა“. იმ დროს, როდესაც ბაში-აჩუკი და მისი ცხენი მოზღვავებულ არაგვის ბობოქარ ტალღებს ებრძოდა, მოურავი, რომელსაც ერისთავმა საფრთხეში მყოფ ბაქრაძის დახმარება უბრძანა, საქმით არაფერს აკეთებდა, მხოლოდ სხვების თვალის ასახვევად და ბატონის საამებლად გასძახოდა მისაშველებლად მისულ ყმაბიჭებს, „შეჰყვიროდა ხან ერთსა და ხან მეორეს... იჩარჩებოდა, რომ მისი ყიჟინა გაეგონათ...“ მოურავის მოქმედების, მისი ბუნების ფონზე უფრო ნათლად ვგრძნობთ მისი ანტიპოდის—ზაალის სიუხვეს, გულწრფელობას, პირდაპირობას. მოურავი, როგორც ეპიზოდური პერსონაჟი, მხოლოდ საშუალებაა მთავარი გმირის, ან რომელიმე მნიშვნელოვანი პერსონაჟის დასახასიათებლად.

სახეების სისტემა

მხატვრულ ნაწარმოებში ხშირად მრავალი მოქმედი პირია. განსაკუთრებით მდიდარია მოქმედი პირებით რომანი, მოთხრობა, ტრაგედია; ისეთი მცირე ზომის ნაწარმოებშიც კი, როგორიც არის ნოველა, რამდენიმე მოქმედი პირია. ეპოპეას ხომ მუდამ ახასიათებდა პერსონაჟების (მოქმედი პირების) სიმრავლე. „ვეფხისტყაოსანში“, მაგალითად, შემდეგი მოქ-

მედი პარებია: ტარიელი, ავთანდილი, ნესტან-დარეჯანი, ფრიდონი, რისტევანი, ფარსადანი, ასმათი, ფატმანი, შერმადინი, დავარი, ჩაჩნაგირი, დულარდუხტი, როსანი, რაშაქი და სხვ. ისინი ერთმანეთთან გარკვეულ ურთიერთობაში არიან, ჯგუფდებიან ერთმანეთის გარშემო და გარკვეულ როლს თამაშობენ მოქმედების განვითარებაში, — ზოგი მათგანი მთავარს, ზოგი მნიშვნელოვანს, ზოგი შედარებით უმნიშვნელოს, მაგრამ მაინც აუცილებელნი არიან ამბის გასაგრძელებლად და ბრძოლის ამა თუ იმ სახით დასამთავრებლად. ასმათი, მაგალითად, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია, მაგრამ ნესტანის აღმოჩენის საქმეში მეტად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. თვით ფატმანის გრძნეული მონაც აუცილებელი პერსონაჟია ამბის განვითარებისათვის, რადგან მისი საშუალებით ხერხდება ნესტანთან კავშირის დამყარება. ერთმანეთთან კავშირ-ურთიერთობაში არიან ეპიკურ და დრამატულ ნაწარმოებთა მოქმედი პირები. მაგალითად, „ბაში-აჩუკის“ პერსონაჟები — ბაქრაძე (ბაში-აჩუკი), ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ელიზბარ, შალვა და ზაალ ერისთავი, აბდუშაჰილი, პირიმზისა, პირმთვარისა, მელანო, მეფე ვახტანგი, შაჰ-აბასი, თიმსალ-მაკო, სვიმონ მაყაშვილი, ჯანდიერი და სხვანი—ყველანი გამოყვანილი არიან იმ მიზნით, რომ გარკვეული როლი ითამაშონ კახეთის აჯანყების საქმეში; ზოგნი აუცილებლად ხდიან აჯანყების მოწყობას (ნებსით თუ უნებლიეთ, მაგალითად, შაჰ-აბასი, თავისი გადამგვარებელი პოლიტიკით), ზოგნი ხელმძღვანელობენ მას (ბიძინა ჩოლოყაშვილი, შალვა და ელიზბარ ერისთავი), ზოგი მათგანი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს შეთქმულთა დარაზმვის და მტერთან ბრძოლის საქმეში (ბაში-აჩუკი), ზოგიერთები აფერხებენ აჯანყების წარმატებას (სომხის ტერტერას ქვრივი თიმსალ-მაკო, რომელმაც გასცა შეთქმულები და რომლის წაქეზებით აიკლო მტერმა შუამთის მონასტერი, სვიმონ მაყაშვილი და სხვ.). ყველა ეს პერსონაჟები ისე არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი, რომ მათი ურთიერთობა ბიძგს აძლევს მოქმედების განვითარებას: ავიღოთ, მაგალითად, ბაში-აჩუკის, აბდუშაჰილის, მელანოს და პირიმზისას ურთიერთობა. ეს ურთიერთობა იმ გზით განვითარდა, რომ მან ხელი შეუწყო აჯანყებულთა მცირე ძალის—4.000 ქართველის გამარჯვებას მტრის 60000 კაცისაგან შემდგარ ლაშქარზე, როგორ მოხდა ეს? რა შუაშია იქ მოქმედ პირთა ურთიერთობა? აბდუშაჰილი აჯანყებული ქართველების მტრის მთავარ ძალებთან შეტაკების დროს უკანასკნელის სარდალი იყო. იგი ადრე, ბაში-აჩუკთან ჰიდაობის დროს სამარცხვინოდ დამარცხების გამო, თავის მეტოქის მოსისხლე მტერი იყო, მაგრამ პირიმზისას სიყვარულმა (პირიმზისასთან სამიჯნურო ურთიერთობამ) შესაძლებელი გახადა

ბაში-აჩუკიან პოეტურად შესვედრა (ბაში-აჩუკი აღმოჩნდა პირიმზისას ძმა), მელასო აღმოჩნდა მისი და. ამ უკანასკნელმა ურთიერთობამ გამოიწვია მისი ეროვნული თვითგამორკვევა და სიყვარულისა და ეროვნული გრძნობის გავლენით უყოყმანოდ გადასვლა აჯანყებულების მხარეზე. ამის შედეგი იყო ის, რომ ბიძინა ჩოლოყაშვილისაგან მიცემული გეგმის თანახმად, აბდუშაჰილმა მტრის მთავარი ძალები ისეთი გზით წაიყვანა, ისეთ ვიწრო ხეობაში შეახვედრა ქართველებს, რომ აჯანყებულები მათ ისე დაერიენ, თითქოს უკანასკნელი დატყვევებულები ყოფილიყვნენ (ვიწრო ხეობა მრავალრიცხოვან მტერს არ აძლევდა ძალების გაშლის საშუალებას). ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოების მოქმედი პირები ერთმანეთთან გარკვეულ კავშირ-ურთიერთობას, სახეებისისტემას ქმნიან და ამ კავშირურთიერთობით განაპირობებენ მოქმედების განვითარებას, გამოხატავენ საზოგადოებრივ ურთიერთობას და ავტორის მსოფლმხედველობას.

ხელოვნების ისეთი დარგიც კი, როგორიც არის მხატვრობა, რომელიც პლასტიკურ მოძრაობაში გვიხატავს მოვლენას, ადამიანთა სახეების დაჯგუფების,—სახეთა სისტემის საშუალებით წარმოდგენას გვაძლევს მასში ასახულ მოქმედებაზე, სურათის მთავარ თემაზე და ავტორის იდეაზე. ავიღოთ, მაგალითად, პეროვის სურათი „ჩაის სმა მიტიშჩში". მიტიშჩი ქალაქია, რომელიც მოსკოვისა და ტროიცკო-სერგიევის ტაძრის შორის მდებარე გზაზე იმყოფება. სურათი გამოხატავს 50—60 წლების ეპოქას. მაშინ ამ მიმართულებით რკინიგზა არ იყო და მრავალი მლოცველი, რომელიც მოსკოვიდან ფეხით ან ეტლით ზემოაღნიშნულ ტაძრისაკენ სალოცავად მიდიოდა, მიტიშჩში ისვენებდა. პეროვის სურათი გამოხატავს ქრისტიანული რელიგიის მსახურთა პირმოთნეობას და სოციალურ უკუღმართობას: სურათში ორი მთავარი პერსონაჟია — ერთი — დიდი ხარისხის მჭედი სასულიერო პირი და მეორე ყირიმის ომის ყოფილი მონაწილე, დასახიჩრებული მათხოვარი, რომელსაც ფეხი დაუკარგავს და დაბრმავებულა. მას გულზე ორდენი აქვს, რაც მიგვითითებს იმაზე, რომ იგი იბრძოდა მეფისა და სარწმუნოების დასაცავად. ბავშვი, გამხდარი სახე და მთელი გარეგნობა მიგვითითებს იმაზე, რომ იგი დაბრმავებულია და დასუსტებული, მის სახეზე ტანჯვა იხატება. ჯვრისწერილი ხელი გაგვაგებინებს, რომ ქრისტეს მსახურს, მოწყალებას თხოვს. სასულიერო პირის მსუქანი სახის გამომეტყველება პარაზიტულ ცხოვრებას და მათხოვრის ჩჩარა თაიფიდან მოშორებას სურვილს გამოხატავს. მათი გარეგნობისა და სულიერი განცდების წინააღმდეგობა ცხადყოფს სასულიერო პირთა კაცთმოძულებას და საზოგადოებრივი კლასების ცხოვრების უთანასწორობას. სურათში არიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები: ბერი, რომელიც ფეხზე მდგომი სვამს ჩაის (მიგვითითებს იმაზე, რომ წასვლას ჩქარობენ), დიასახლისი, რომელიც სამოვარს წყალს უმატებს. უკანა პლანზე დახატულია ერთი მხრივ ბერი, რომელიც შეწირულებას აგროვებს, მეორე მხრივ მეეტლე, რომელიც ეტლის კოფოზე მჯდომი უცდის მგზავრს და ლოდინით მოწყენილი ხანტად იზმორება[1] პერსონაჟების ასე დაჯგუ-

[1] А. А Федоров-Давидов, Перов и его творчество, 1934. В. В. Голубков, Методика преподавания литературы, 1934.

ფება, გარდა იდეის გამოსახვისა, მიგვითითებს იმაზე, რომ მათ გზად გაუვლიათ და შეუსვენებიათ მიტიშჩში და ახლა იჩქარიან გზის გასაგრძელებლად, ე. ი. მიგვითითებს გმირების მოქმედებაზე.

ხასიათი და ლიტერატურული დახასიათება

ქართულ მეტყველებაში სიტყვა ხასიათი მრავალგვარი მნიშვნელობით იხმარება: უპირველეს ყოვლისა იგი იხმარება ადამიანის მიმართ და გამოხატავს სულიერ განწყობილებას, ადამიანის ფსიქიურ მდგომარეობას, იგი გამოხატავს აგრეთვე არა მარტო ადამიანის სულიერ მდგომარეობას ან განწყობას განსაზღვრულ მომენტში, არამედ იმ ძირითად ფსიქიურ თვისებებს, რაც ამა თუ იმ ადამიანს საერთოდ ახასიათებს და რითაც იგი განირჩევა სხვა ადამიანისაგან. მაგრამ სიტყვა ხასიათი და დახასიათება ფართო მნიშვნელობითაც იხმარება. დახასიათება ჩვენ შეგვიძლია როგორც ადამიანის, ისე ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენის. ჩვენ შეგვიძლია დავახასიათოთ ესა თუ ის მცენარე, ქვეყანა, ადამიანი, ზღვა, მდინარე; შენობა, ნივთი, ეპოქა და სხვ. ამა თუ იმ მოვლენის ხასიათის შერჩევასაც კი ხშირად მისი ძირითადი ხასიათი, მისი მთავარი და განმასხვავებელი თვისება უდევს საფუძვლად. მაგალითად, როდესაც ვამბობთ „თვითმფრინავი“ ეს მიგვითითებს ტრანსპორტის ისეთ სახეობაზე, რომელიც თვითონ დაფრინავს (ხაზს უსვამს ტრანსპორტის განსაზღვრული სახეობის მთავარ თვისებას, მის „ხასიათს“), სიტყვა ავტომობილი (თვითმოძრავი) ამავე საფუძველზეა შექმნილი, სიტყვა „ყვავი“ მიგვითითებს ამ ფრინველის განსაკუთრებულ თვისებაზე, იმაზე, რითაც იგი სხვა თვისებებთან ერთად განსხვავდება დანარჩენ ფრინველებისაგან, და რა თვისებაც პირველ რიგში შეამჩნია ადამიანმა: იგი „ყვას“ იძახის (ყვავი—მყვავი. „ყვას“ მოძახილი). დახასიათება ფართო გაგებით, ნიშნავს ამა თუ იმ მოვლენის ძირითადი ნიშნების შერჩევას. დახასიათება ადამიანის მიმართ კიდევ უფრო ფართო მნიშვნელობით გაიგება, რადგან თვით ადამიანი მეტად რთული მოვლენაა. ადამიანს აქვს როგორც ფიზიკური, ისე ფსიქიკური თვისებები. ყოველი ადამიანი, მსგავსებასთან ერთად, განსხვავდება ერთიმეორისაგან როგორც გარეგნობით, ისე მისი ფსიქიკური თვისებებით. მას აქვს თავისი შინაგანი, ეგრეთწოდებული სულიერი სამყარო, რომელიც ადამიანის ცხოვრების საერთო პირობების, მისი საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველზე იქმნება და იცვლება ზემოაღნიშნულის ცვალებადობასთან ერთად. ადამიანის ხასიათი, მისი ფსიქიკური თვისებები ვლინდება მის ყოფა-ცხოვრებაში, მის მოქმედებაში, თვით ეს მოქმედება კი განსაზღვრულია ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკით, იმ ვითარე-

ბით (სიტუაციით, პირობებით), რომელშიც ადამიანი იმყოფება. ამიტომ, როდესაც ლიტერატურული ნაწარმოების მოქმედ პირთა ხასიათზე ვლაპარაკობთ, ამ შემთხვევაში ლიტერატურულ დახასიათებას ეგულისხმობთ. ლიტერატურული დახასიათება არის ადამიანის ფსიქიური და ფიზიკური თვისებების მოხაზვა მოქმედი პირის ცოცხალი სახის შექმნის მიზნით.

ეს განსაზღვრა გამოხატავს აგრეთვე სახისა და ხასიათის ურთიერთობას. დახასიათება გვეცნობა როგორც სახის შექმნის ერთ-ერთი საშუალება. ხასიათი სახის შექმნის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია (მისი ელემენტია). თვით სახე კი უფრო ფართო მნიშვნელობისაა, ვიდრე ხასიათი.

არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც სახე (ვიწრო მნიშვნელობით) გამოყენებულია, როგორც დახასიათების საშუალება. ამის საუკეთესო ნიმუშს გვაძლევს შოთა რუსთაველი: როდესაც ავთანდილი ნესტანის მოძებნის შემდეგ ტარიელთან ბრუნდება და მას ნესტანის რიდის ნაჭერსა და წერილს აწოდებს, ტარიელს გრძნობა ეკარგება. ავთანდილი, რომელიც ერთხანს ვეღარ ახერხებს ტარიელის მობრუნებას, ტირილს იწყებს:

„ავთანდილ დაჯდა ტირილად,
ტირს ხმითა შვენიერითა,
ყორანსა (წამწამებს) გაჰგლეჯს ხშირ-ხშირად,
აფრთხობს ბროლისა (ცრემლისა) ჭერითა;
გახეთქა ლალი, გათლილი (ლოყა)
ანდამატისა კვერითა (ცრემლებით),
მუნით წყარონი (სისხლის ნაკადები) გამოჩნდეს,
ძოწსა ვამსგავსე ფერითა.“

ეს არის სახის ერთ-ერთი ნიმუში. რუსთაველი, როგორც მხატვრული სიტყვის დიდი ოსტატი, ისე აჯგუფებს სიტყვებსა და ფრაზებს, ისე დეტალურად აგვიწერს მოვლენას— ტირილს, რომ მისი ლექსის წაკითხვის დროს ჩვენ ისე ნათლად გვეხატება ლექსში აღწერილი მოვლენა, თითქოს ამ ტირილის უშუალო მკვირეტელი ვიყოთ. სახის საშუალებით მწერალი თვალსაჩინოდ გვიხატავს ადამიანის ცხოვრებას, მის შინაგან განცდებს, ტიპობრივ ხასიათს, გარეგნობას, მდგომარეობას, მოქმედებას, და სხვ. სრულქმნილ სახეში ცოცხლად იხატება ცხოვრების სინამდვილე. „შექსპირის პიესის „Merr Wives“-ის („ვინძორელი ჰორიკანების“) პირველ მოქმედებაში უფრო მეტი სიცხოველე და მოძრაობაა, ვიდრე მთელ გერმანულ ლიტერატურაში“, — წერდა ენგელსი. რუსთაველიც ზევით მოყვანილ შემთხვევაში სახეს იყენებს, როგორც გმირის დახასიათების საშუალებას. აქ შექმნილი სახე ახასიათებს ავთანდილს, როგორც უმაღლესი ჰუმანიზმის მატარებელ ადამიანს, ხაზს უსვამს მის კაცთმოყვარეობას და გულჩვილობას.

დახასიათების საშუალებით მწერალი გვიხატავს ტიპობრივ ადამიანს მისი ინდივიდუალური ფსიქიური თვისებებით, გარეგნობით, განცდებით და მისთვის დამახასიათებელი მოქმედებით.

ზოგჯერ ლიტერატურის თეორეტიკოსები სასიამოვნოდ განსაზღვრავენ როგორც განსაზღვრული სახოგადოებრივი პირობებით გამოწვეულ ადამიანის ყოფა-ქცევის ტიპს. ეს განსაზღვრა ცალსახრივად მიგვაჩნია. ცალსრიეობა იმაშია, რომ აქ გამორიცხულია ადამიანის სულიერი ცხოვრება. არსებობს კიდევ მეორე ცალმხრივობა: ზოგიერთები ხასიათს განსაზღვრავენ, როგორც მხოლოდ ძირითად სულიერ თვისებათა მონახაზს, ამ ცალმხრივობასთან ბრძოლის მიზნით, ზოგი მეცნიერი სავსებით რიცხავს ფსიქიურ ელემენტს (რასაც მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს) და მეორე უკიდურესობაში ვარდება. ლიტერატურულ ნაწარმოებში დიდი ყურადღება ექცევა პერსონაჟების მოქმედებაში ჩვენებას, მაგრამ მწერალი ხშირად უშუალოდ ასახავს ადამიანის სულიერ ცხოვრებას (განსაკუთრებით ფსიქოლოგიურ რომანში, ნოველაში და სხვ.). გარდა ამისა, თვით ადამიანთა მოქმედება, მაგალითად, ავთანდილის ტირილი ტარიელის დაპყრობის დროს პერსონაჟის სულიერ განცდას გვიჩვენებს; კერძოდ, ავთანდილის ტირილი გვიჩვენებს მისი სინანულის მწვავე განცდას, იმის გამო, რომ მან რესტანის მოძებნის სასიხარულო ამბავი ტარიელს პირდაპირ, მოულოდნელად და ამისათვის მოუმზადებლად აცნობა. ამ შინაგან გრძნობას, სინდისის ქენჯნას, სინანულის წინდაუხედავი აჩქარების გამო, გამოხატავს ავთანდილის მოქმედება, მისი ტირილი. ფსიქიური განცდის დაშორება ადამიანის ყოფაქცევისაგან (თუ საქმე არა გვაქვს რეფლექსთან და რაიმე ანომალობასთან) შეუძლებელია. ტარიელ მკლავაძის ხულიგნური მოქმედება, მისი ყოფაქცევა ძირითადში წინასწარ არის გააზრებული თვით ტარიელას მიერ. მას ჭონდა მის დროს არსებული საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველზე შეშავებული გარკვეული ხასიათი, — ფსიქიური წყობა და შექმნილ კონკრეტულ ვითარებასთან შეხამებით წინასწარ გაიაზრა დესპინეს გატაცების გეგმა. ტარიელ მკლავაძის ყოფაქცევა მის სულიერ სიღატაკეს, ქალისადმი რაინდული პატივისცემის ნაცვლად ლაჩრულსა და აგდებულ დამოკიდებულებას გვიხატავს. ადამიანის ფსიქიური თავისებურება საუკეთესოდ ვლინდება მის ყოფაქცევაში. პერსონაჟის მოქმედების მისი სულიერი ცხოვრებისაგან იზოლირებულად განხილვა და შეფასება შეცდომაა.

დახასიათების და სახის შექმნის სირთულე

ადამიანის სახის შექმნა რთული საქმეა. იგი არ იქმნება მხოლოდ ერთი საშუალებით, ერთი ხერხით. იმისათვის, რომ შექმნას ტიპობრივი სახე, მწერალი გვიხატავს პერსონაჟის პორტრეტს — მის გარეგნობას, გვახასიათებს მას სხვადასხვა საშუალებით (პირდაპირ, — თავის, ან მოქმედი პირების სიტყვით, ან თვით პერსონაჟის მსჯელობით თავის თავზე), გვიჩვენებს მის მოქმედებას და ამით მასალას გვაძლევს, რომ იგი ჩვენ (მკითხველმა) თვითონ დავახასიათოთ, გვაცნობს მის წარსულ ცხოვრებას (წინაამბავში), მის ურთიერთობას სხვა ადამიანებთან და საერთოდ ტიპობრივ გარემოსთან, გვაცნობს მისი ენის თავისებურებას და სხვ. ყველა ამ მასალათა შეერთება გვაძლევს წარმოდგენას პერსონაჟის შესახებ, — გვაძლევს მოქმედი პირის სახეს.

მოქმედ პირთა სახელები და გვარები როგორც დახასიათების საშუალება

გმირის დახასიათებისათვის და ნაწარმოების იდეის გახსნისათვის ადამიანთა ხასიათებისა და მათი სახეების საშუალებით ხშირად დიდი მნიშვნელობა აქვს ავტორის მიერ პერსონაჟის სახელის ან გვარის შერჩევას (ეგრეთწოდებულ „სახელების პოეტიკას“). ნაწარმოების გმირის გვარი ხშირად ხსნის მის ძირითად ხასიათს. მაგალითად, „განკარგულების“ მთავარი მოქმედი პირის — კაცია მუნჯაძის გვარი — „მუნჯაძე“ პირდაპირ მიგვითითებს ამ პერსონაჟის ხასიათის თავისებურებაზე, იმაზე, რომ მისი დამახასიათებელი თვისება მორჩილებაა, რომ იგი თუმცა გრძნობს მისი დროის საზოგადოებრივი ურთიერთობის სიმახინჯეს, მაგრამ მუნჯია: ვერ ბედავს უსამართლობის წინააღმდეგ ხმის ამოღებას. ჩეხოვი „მოხელის სიკვდილის“ მთავარ პერსონაჟს გვარად ჩერვიაკოვს არქმევს. ამით ხაზს უსვამს, რომ საზოგადოება მეფის ბიუროკრატულ რუსეთში დაყოფილი იყო ორ ნაწილად. ერთი ნაწილი „დიდი კაცებისაგან“ შედგებოდა, მეორე კი „პატარა“ ადამიანებისაგან. უბრალო მოხელე ჩერვიაკოვი დიდებთან შედარებით ჭია-ღუად გრძნობს თავს червяк—ჭია, ჩერვიაკოვი—ჭიაშვილი) და დიდი კაცის ისე ეშინია, რომ კვდება ბრიჟალოვის მოჩვენებითი შეურაცხყოფის წარმოდგენის შიშით. „ჩერვიაკოვი“ საუკეთესოდ ახასიათებს „მოხელის სიკვდილის“ მთავარ პერსონაჟს და ხსნის მთელი ნაწარმოების იდეას. ასევე ახასიათებენ ადამიანებს და გვეხმარებიან ნაწარმოების იდეის გახსნაში გვარები „თათქარიძე“, „უქმნაძე“, „რაინდიძე“, „ფულავა“, „მცირიშვილი“, „გულფუჭაძე“ და სხვ. მაგალითად, მოსე მწერლის გვარი — გულფუჭაძე მიგვითითებს მის მთავარ ხასიათზე, — იმაზე, რომ ბიუროკრატულ-კაპიტალისტურ სახელმწიფოს არსებობის დროს მოხელედ ყოფნამ მასში ჩაკლა ადამიანური ბუნება: გული გაუფუჭდა — იგი ანგარითმოყვარე ეგოისტი გახდა, რომელიც მზად არის სხვა ადამიანთა სიცოცხლე შესწიროს მის პირად კეთილდღეობას. სახელიხ საშუალებით მწერალი ხშირად მისი მატარებლის კონკრეტულ სახეს გვიხატავს. მაგალითად, აკაკის გმირის სახელი ბაში-აჩუკი მიგვითითებს მისი მატარებლის ინდივიდუალურ თვისებაზე — იმაზე, რომ უკანასკნელი ფაქტიურად თავშიშველია (ბაში-აჩუკი — სპარსულად თავშიშველს ანუ უქუდოს ნიშნავს), სახელი ხშირად გვიხატავს აგრეთვე პერსონაჟის ნაციონალურ ან კლასობრივ თვისებას. მაგალითად, ფულავა მიგვითითებს პერსონაჟის სოციალურ მდგომარეობაზე. არდაზიანის პერსონაჟის სოლომონ „ისაკიჩის“ გვარი — მეჯღანუაშვილი ხაზს

უსკამს მის წარმოშობას. ასეთ გვარებს და სახელებს „ნიღაბგვარებს“ ან „ნიღაბსახელებს“, „მოლაპარაკე გვარებს“ უწოდებენ. რუსთაველის გმირები—ავთანდილი, ნესტან-დარეჯანი და სხვანი ნიღაბსახელებს ატარებენ (ავთანდილი ნიშნავს „გულღარიბს, ნესტან-დარეჯანი (ნესტ-ან დარა ჯან)—არ არის ქვეყნად მსგავსი, ე. ი. უმშვენიერესს, თინათინი—მოციმციმეს, მნათობს და ა. შ.). ვიქტორ ჰიუგოს „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“ გამოყვანილი კვაზიმოდო—ვითომ ადამიანს, ე. ი. ფიზიკურად მახინჯს, ნახევრად ადამიანს, ესმერალდა—ზურმუხტს. საბჭოთა ლიტერატურა, რომელიც მეტი სისრულით სახავს სინმდვილეს, არაიშვიათად იყენებს ნიღაბგვარებს, მათ გამოყენებას ჩვენ უფრო ხშირად სატირულ ფელეტონებში ვხვდებით.

პირდაპირი და არაპირდაპირი დახასიათება

ზოგჯერ ავტორი პირდაპირ ასახელებს გმირის თვისებებს, ან თვითონ უშუალოდ, ან მოქმედი პირის საშუალებით, ან კიდევ თვით მოქმედი პირი ახასიათებს საკუთარ თავს. აი ასეთი დახასიათების რამდენიმე ნიმუში:

„იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი,
მაღალი, უხვი, მდაბალი, ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი,
მოსამართლე და მოწყალე, მორჭმული განგებიანი,
თვით მეომარი უებრო, კვლავ მოუბარი წყლიანი“.

(„ვეფხისტყაოსანი“)

„დიდი, ძლიერი ადამიანი, დარწმუნებული ბოლშევიკი, ზღვის ღელვით გაკაჟებული, რ. ს. დ. მ. პ. (ბ) წევრი 1915 წლიდან, ბალტიის მეზღვაური თედორე ყურხაი მოუთხრობდა ახალგაზრდა მეცეცხლურს ცხოვრების სიმართლეს...“

(ნ. ოსტროვსკი, „როგორ იწრთობოდა ფოლადი“)

საბჭოთა პოეტი გ. ლეონიძე პირდაპირი დახასიათების საშუალებით გვიხატავს ახალი ადამიანის, — პარტიული მუშაკის სახეს:

„პარტიის საქმის თვალი ხარ,
პარტიის ცეცხლით ინთები,
შრომას, იერიშს, შეტევას
არასდროს შეუშინდები!
შენ არაგვივით მოდიხარ,
მოგდგამს სიმაგრის ფესვები,
მუშა ხარ, მწყემსი, მებაღე,
მევენახე და მთესველი.
შვიდას წლის ყამირს გასტეხავ,
ნაოხარს აქცევ ვენახად.
იქ სჭრი საძირკველს, შენობა
სადაც არავის ენახა“.

(გ. ლეონიძე, „რაიკომის მდივანი“)

ამ მაგალითებში ავტორი უშუალოდ ახასიათებს მოქმედ პირებს.

მოქმედი პირის დახასიათება შეიძლება აგრეთვე სხვა მოქმედი პირის საშუალებით. აი, ნიმუშები, როცა ავტორი თავის მოქმედ პირს სხვა პერსონაჟის სიტყვებით ახასიათებს:

„ერთმა კნეინამ პაიჭა საცხოვრებელ ბუდეებსა ვის არის ეს ულამაზესი კაცი?

— ეს, კნეინა, ზემოური აზნაური გახლავთ, ტარიელ მკლავაძე. ცოტა ქეიფის მოყვარე კაცია და ხშირად ჩამოდის აქ, სტანციაზე, დროს გასატარებლად, — უპასუხა მედუქნემ.

— მადლობა ღმერთს, რომ ჩვენს მამულს კიდევ ებადებიან ამისთანა მოყვანილი ვაჟკაცები! — თქვა კნეინამ". („ჩვენი ქვეყნის რაინდი").

ზაქრო მამას ასე ახასიათებს:

„მე მამა მყავდა მხნე კაცი, მარჯვე.
დაუღლელი და ბეჯითი, გაძრჯე..." („კაკო ყაჩაღი")

ზოგჯერ ავტორი თვითონვე ახასიათებინებს თავის თავს მოქმედ პირებს. თორნიკე ერისთავი თავის თავს ასე ახასიათებს მეფის წინაშე:

„ეჰ, მეფევ! ბრალს რათ მადებდი
შენს ერთგულს, ფეხთა მტვერსაო,
რომ სამსჯავროში მაგდებდი,
ვით ორგულს... ქვეყნის მტერსაო?..
მეფისა და სამშობლოს წინ,
მართალია, მიძღვის ღვაწლი!
მაგრაი, მეფევ, სხვას დაუთმობ
აწ სამსახურს... სხვას დავაცლი!
იმიტომ რომ აღარა ვარ,
რაც ვიყავი ადრე... ძველად:
ჩემს სისუსტეს გული გრძნობს და
გონება სწყვეტს უეჭველად!
მართალია, ეს ჰაღარა
სიყვარულს და სურვილს ვერ ჰკლავს,
მაგრამ ღონის წახმარება
აღარ ძალუძს მუხლსა და მკლავს!
ადრინდულად მუხლს არ მერჩის,
აღარ მიჰრის არცა თვალი...
და ვით შევსძლო, მაშ, სარდლობა,
როცა ასტყდეს ბრძოლის ალი?"
(„თორნიკე ერისთავი")

პოლა ლომთათიძის გმირი — ჯეირან ვარდოსანიძე, რომელსაც ჩამოხრჩობა მიუსაჯეს რევოლუციურ მუშაობისათვის, მის დღიურში ასე ახასიათებს თავის თავს:

„მე ჯანმრთელი ვარ, სხეულის არც ერთი ნაწილი ჩემში არ არის შერყეული, ყველა ორგანო ნათლად და სწორათ ასრულებს თავის დანიშნულებას. თავი მუშაობს ისე, როგორც არაოდეს, გული კვლავ განაგრძობს სიყვარულსა და სიძულვილს. არც ერთი ყვავილი არ დამჭკნარა იქ, ყველაფერი ცოცხლობს და ჰყვავის. სურს იცოცხლოს, და თუმცა ვიცი, რომ მომკლავენ, მაინც ვერ გამიგია, ვერ შევრიგებივარ იმ აზრს, რომ ყოველიე ეს ერთ დილას უნდა შეწყდეს, ეს საათივით აწყობილი მექანიზმი უნდა სამუდამოდ შედგეს, შენობა უნდა დაინგრეს. შიშია ეს? არ ვიცი, ვიცი მხოლოდ, რომ ამას ვერასოდეს, ვერასოდეს ვერ შეურიგდება ჩემი გონება...

...კაცი — მოქალაქე, მებრძოლი, პარტიული კაცი, ხან მოცინარი, ხან აღელვებული და მიცვალებული...

...ბედს არ ვემდური. მე ვიცოცხლე ისე, როგორც მე მინდოდა და მესმოდა სიცოცხლე. თუ ვინმე დამტკბარა სიცოცხლით, მეც ერთი იმათგანი ვარ, თუ ვინმეს გამოუცდია შვება და სიხარული, მეც გამომიცდია. ჩემი სიყვარულიც სრული იყო და სიძულვილიც, რწმენაც და უარისყოფაც. აბა ერთი ის რად ღირს, რომ მე ვიცი — ჩემი საშუალებით ბევრი, ბევრი თავი ამუშავებულა, ბევრი დაფიქრებულა! განა მე არ ვიყავი ბედნიერი, რომლის გატაცებულ სიტყვებზე იმდენს ანთებია თვალები და გულში ბრძოლის ცეცხლი აგზნებია,

სისხლი ამეწვაკვება, აი კარებიან შე ყრილი და ბედნიერი გახლავარ, რომელსაც შიში-ლება რწმენა ატკებული, გატაცებული. საშიშია ის და შემდეგ სხვებისათვისაც გა-დამდები ის და ამნაირად მეც გადამიბამს ახალი როლები იმ დიდი და მშიერი ჯაჭვისა-თვის, რომელსაც მუშათა პარტია ეწოდება. მუშათა ვებრძოლი არსით მე, რომელსაც ისეთ ჯანსაღ, ისეთ მომავალ ბედნიერების მატარებელ წრეში მიმუშავია და მისი სიყვა-რული მინახავს, განა მე არ ვარ ბედნიერი? არა, ბედს არ ვემდური, ასეთ ცილს ვერ დავწამებ მას, ასეთი უმადური მე არ შემიძლია ვიყო... მაგრამ სიკვდილი... სიკვდილი ახირებული რამ არის, ის სულ სხვა ყოფილა, სულ სხვა სრიკი... მივედი თუ არა იმის კარებთან, მივადექი თუ არა მკერდით მას, სანამ კარს გავაღებდი, დავფიქრდი და გამოდგა რომ ის რაღაც მეტი ყოფილა იმაზე, რაც მეგონა... შიშია ეს? რა ვიცი, შე-იძლება შიშია, შეიძლება არ არის შიში... წუხელწინაღამით კი, ოჰ, წუხელწინაღამით არა თუ მეშინოდა, არამედ პირუტყვი ვიყავი, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. ისე ვკრთოდი, როგორც დასაკლავი ძროხა... მე, რომელიც სასიკვდილო საქმეებზე წაყასულვარ ისე, რომ წარბიც არ შემიხრია, ბარიკადებზე ვმდგარვარ, როცა მას ტყვიას უშენდნენ, რო-მელსაც გვერდში ჯომიკლეს ამხანაგი და არ მიგვრძნია შიში, აი, მე როცა დავრწმუნ-დი, რომ მართლა მომკლავენ, როგორც დასაკლავი ძროხა ავკანკალდი... სიკვდილის წინაშე უკან დავიხიე და... რაღა ბევრი გაეაგრძელო, გაეტყდი". („სახრჩობელას წინაშე").

ავტორის ან მოქმედი პირების მიერ ლიტერატურული ნაწარმოების პერსონაჟის დამახასიათებელი თვისებების პირდაპირ აღნიშვნას ან ჩა-მოთვლას **პ ი რ დ ა პ ი რ ი დ ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ა** ეწოდება.

ზოგჯერ მოქმედი პირის დახასიათების მიზნით ავტორი კი არ მიგვი-თითებს მის ხასიათზე, არამედ გვიხატავს მას ისეთ გარემოში, რომლითაც თვით მოქმედი პირი ხასიათდება. ლუარსაბის სიზარმაცისა და უმოქმე-დობის ჩვენების მიზნით ილია ჭავჭავაძე ასე გვიხატავს ლუარსაბის მეურ-ნეობის ნგრევის პროცესს:

„კარგი რამ იყო თავად თათქარიძის სახლ-კარი. წარმოიდგინეთ შუა კახეთის პა-ტარა სოფელში ერთი ტრიალი. დაცემული ადგილი და იმ ადგილის შუაგულსა — ორსართულიანი სახლი ქვიტკირისა. აი, ის სართულები რა ფერისა იყო: ქვეშ იყო მარანი, წალმით დახურული, და იმ მარნის უკანა კედელზედ ამოყუანილი გახლდათ ერთი პატარა ოთახი მოჯირითურთ. მოჯირს ეკრა ზედ მერჩხლის ბუდესავით ერთი მცირედი ფიცრული, რომელიც საქვეშაგებოსა ჰთმაშობდა. კარგა მანძილზედ კიდევ ფიცრული სათორნეც იდგა, იმას აქედამ ხელა, რომელსაც ზედ ჰქონდა მოდგ-მული ცალთვალა სასიმინდე, ერთი უბადრუკი რამ და მგლოვიარე. ბაღჩაც იყო, ღობით გავლილი. ღობესთან, ერთის ფურცლის ხის სიახლოვეს, მოჩანდა ძველი ჩა-ლური, დროთა ბრუნვისაგან ისე გვერდზედ წამოღებული და წამოხრილი, თითქო გრილოში წამოწოლას აპირებსო, მაგრამ ბებერსაითი ნეკრესის ქარის ტკივილებს უეცრად ისე წამოწოლილი და დაღრეჯილი შეუკვეთიათო. ეზო ამ ციხე-დარბაზისა, სიგრძეზედ თუ სიგანეზედ, კარგა ფართოდ იყო გაზიდული. იმას ერტყა გარშემო ძველი ტყრუშული ღობე, რომელიც ზოგიერთგან გადაქცეული იყო და ეხლანდელს პატრონს არც კი მოსვლია ფიქრად, რომ გაეკეთებინა. ეტყობა, რომ ქართველიაო..

ღრე ერთად ო[illegible] [illegible]ა, რომლის ერთი ნახევარი, — თუნდ ორი წელიწად[illegible] საცოლედ ფიცრებით გადმოკრეფებოდა ერთს უნებუსა, ასე გვთხია—პოეტს [illegible]აუცილებელია საცოლადაო და ის კი იწვენია, რომ როგორმე ხელიდამ დაესხლტესო. ჭიის კარიდამ იწყება კალო, დიდ ზიზრდილ[illegible]. მისი ბეჭო, ერთ მხრივ მთელ კალოს სიმრეთის ნაპირზედ გორასავით გაწოლილი იყო, ასე რომ იმისი ბოლო ზედ საბძელთან დაწყებოდა, საბძელი იყო სასაცილო, ისე სულელურად ჩაფიქრებული და გვერდ-აწეული მარტო ფრთა-მოტეხილი ბატი [illegible] ფრინავს...

შიგ თითონ ეზო ისე უწმინდური იყო, როგორც ძველი ჩინოვნიკის გული. დიდი საქმე იყო, პატრონამდინ ისე მიგეღწიათ, რომ ან არ გასერილიყავით, ან კიდევ ერთი ამბრის სურნელება თან არ აგეყოლიათ. ეს გარეგანი, — ეხლა ბატონებო, შიგ სახლში ვეწვიოთ თავადს თათქარიძესა.

ეს კი უნდა მოვახსენოთ, რომ თუ ვეწვეოდით, ფრთხილად უნდა ვიყვნეთ. იატაკი აგურისა არის. ეგ არაფერი. ეს არის ძნელი, რომ აგურები შიგა-და-შიგ ამოცვიენულან, იმათი ალაგი ამოთხრილ ორმოებად დარჩენილა. თვალების ძალიან გაფაციცება უნდა თორემ, თუ ფეხი შიგ ჩავარდა, ვაი შენს მტერს! ან კისერი მოსტყდება კაცს, ან თითონვე უხი....“ („კაცია-ადამიანი?!“)

ეუბნება თუ არა რაიმეს მკითხველს აქ მოყვანილი მასალა ლუარსაბის ხასიათის შესახებ? ცხადია, ბევრ რაიმეს. კერძოდ, იგი წარმოადგენს ფაქტიურ მასალას, რომლის მიხედვით ლუარსაბი ჩვენ გვეხატება როგორც ზარმაცი, მუქთახორა, დაუდევარი, ყოველგვარ პრაქტიკულ საქმიანობის უნარმოკლებული.

სამაგიეროდ, იმ მიზნით, რომ დაგვიხასიათოს ოთარაანთ ქვრივი როგორც ბეჯითი, გამრჯე, წინდახედული და ენერგიით აღსავსე პრაქტიკოსი, აი როგორ აგვიწერს ილია ოთარაანთ ქვრივის კარ-მიდამოს:

„ოთარაანთ ქვრივს სოფლის ნაპირას ერთი კაი მოზრდილი ფიცრული ედგა. მისი ეზო, საკმაოდ ფართო გლეხკაცისათვის, გარს შემორტყმულია ტყრუშულის ღობითა. ეზო წმინდაა, ფაქიზად შენახული და დერეფნიდან მოყოლებული ჭიის კარამდე სიგრძე-სიგანეზედ მწვანით აბიბინებული. დერეფნის წინ, ერთ ოცოდე ნაბიჯზედ, უშველებელი კაკალი სდგას, შტოებ ძირდაშვებული, შემორგვალებული, თითქო განგებ შემოკვეცილაო.

კაცის თვალს იამებოდა, რომ ეს ეზო ენახა. სახლი, როგორცა ვთქვით, ფიცრულია. მარტო ჩრდილის მხრივ კედელი მთლიანია, სხვა მხრივ კი ყოველგან თითო კარი აქვს დატანებული. კედლები ყველგან დაჩითულია სათოფეებითა. სჩანს შიშიანობის დროს ყოფილა აშენებული.

ამ სახლს მარჯვნივ წალმით დახურული მარანი ედგა, ოთხკუთხივ ღია და ფარღალალა. სახლის უკან კალო საბძელია და საბძელ-ქვეშ გომური. სახლის მარცხნივ პატარა ადგილია შემოღობილი და შიგ ბოსტანია.

აქ მოჰყავს ხოლმე ოთარაანთ ქვრივს ყოველივე ბოსტნეულობა, რაც კი დასჭირდება საზაფხულოდ, თუ საზამთროდ. თავისის ხელით ჰბარავს, სთოხნის ჰმარგლის, სთესს და ჰკრეფს ხოლმე. თუმცა სოფელში ბევრს იძახდნენ: ვის გაუგონია დედაკაცის ბარი და თოხიო, მაგრამ ოთარაანთ ქვრივი არას დაგიდევდათ...

სახლში როდ შესულიყავით, ყველაზედ ეწერათ თვალში გეცემოდათ სიფაქიზე და დაგვიდ-დაწმენდილობა იქაურობისა. თარო ჩრდილოს მთლიან კედელზედ თავიდამ ბოლომდე გახიდულია და ზედ ჩამწკრივებულია სუფთა ჭურჭელი ქაშანურისა. ორიოდე ქვაბი, ტაფა, ჩამჩა, ქაფქირი, ძალზედ დაწმენდილ-დარეცხილი, მხიარულად გადმოიცქირებიან მაღლიდამ, თითქო თავს იწონებენ, რომ კარგი მომველელი და პატრონი ასჩენიათ...“

ამ მაგალითში ი. ჭავჭავაძე არაპირდაპირი გზით გვაძლევს ოთარაანთ ქვრივის დახასიათებას. იგი გვიხატავს ოთარაანთ ქვრივის კარ-მიდამოს, იმ გარემოს, რომელშიც მისი გმირი იხატება და რაშიც ვლინდება მისი ხასიათი. მოქმედი პირის დახასიათებას მისი გარემოს აღწერის, ყოფაქცევის, გარეგნობისა და სხვა საშუალებით არაპირდაპირი დახასიათება ეწოდება.

ნამდვილი ხელოვანის თვისება ადამიანის ხასიათის ჩვენებაა. მოქმედი პირის ფსიქოლოგიური თვისებების სქემატურ ჩამოთვლას დიდი მწერალი იშვიათ შემთხვევაში მიმართავს. რუსთაველი ტარიელის გმირობას მისი საგმირო საქმეების აღწერის საშუალებით გვიჩვენებს. სერვანტესის დონ-კიხოტის ხასიათს ჩვენ საუკეთესოდ ვეცნობით თვით მისი ყოფაქცევის აღწერის საშუალებით. შექსპირის ჰამლეტის თვისებას — ნებისყოფის სისუსტეს — ჩვენ ვეცნობით მისი უმოქმედობის მეშვეობით.

შინაგანი განცდების გამოხატვა

პიროვნების დასახასიათებლად მწერალი გვიხატავს აგრეთვე მის შინაგან განცდებს, გვიხატავს იმას, რასაც ფიქრობს ან რასაც გრძნობს ნაწარმოების მოქმედი პირი.

მწერლები დეტალურად აგვიწერენ ადამიანებში ამა თუ იმ მოვლენისაგან აღძრულ შთაბეჭდილებას, გრძნობასა და აზრებს. აი, როგორ გადმოგვცემს ლ. ქიაჩელი გვადი ბიგვას შინაგან განცდებს იმ დროს, როდესაც გვადი გოჩა სალანდიას ფურ-კაბეჩს პატრონისაკენ მიერეკება:

„—...ჰოდა, რატომ გოჩა სალანდიას ჰყავს კაბეჩი და რატომ გვადი ბიგვას კი არა? რატომ?..

— ამისთანა საკონელს გვადი, რა თქმა უნდა, ბაზარში კი არ გაიყვანს გასასყიდად. ზედ გადაყვება და გოჩაზე ნაკლებად არ მოუელის. ვითომ ვერ მოუვლის თუ? ამდენ რძეს თუ მისცემს, რას მიქვიან, ვერ მოუელის!... ამისთანა ცური განძია, განძი ოჯახისათვის!

გვადის დახარბებული თვალები ნიკორას ცურისათვის ვერ მოეწყვიტა. ხან მარჯვნით მოუელდა და შეხედავდა, ხან მარცხნიდან შეავლებდა თვალს.

— ჰოოჰო, აი მესმის... ჩვენი დიდი ქაოხაც კი, უხმარი რომ ჰკიდია კედელზე,

მგონი, ისიც კი აასოს თავამდე! იმ კათხიდან კი, გამოვა: მაწონი, რაოდენიც გინდა, სამი თუ არა ორი სულგუნი მაინც, თითოეულს თუმნობის კვალობაზე რომ ჰყიდიან ბაზარში, ამისთანა... ხაპო უანგარიშო. წაქა კიდევ ცალკე,— ვინ ოხერი მიეკარება თე არა... ჰოჰო, ბუთქია კი დაისვამს ღარს. სამ-ოთხ დღეში უშველებელი ძაღლი დადგება! წაქა მისწრებაა! ბიქებიც ისე მალე დაიზრდებიან, როგორც სიზმარში ღვის ზოლზე: თითოეულს თვალის დახამხამებაში თითო წელიწადი მიემატებათ, სანამ დაეჭკაცდებიან. მაშინ ყოველ დღეს ხუთი შრომადღე თუ ოჯახში შემოატანეს, გვადის სიმდიდრე მთელ ეზოში კი აღარ დაეტევა. შარშან შრომა-დღეზე იძლეოდნენ: ფულად რვა მანეთს და ამის გარდა კიდევ სიმინდს, ლობიოს, ცოტა ბრინჯს და სხვა ამისთანას. გვადის ყოველ დღეს მოუწევდა ხუთჯერ რვა მანეთი და ასე გამრავლებული ცალკე სიმინდი და ლობიო. ეს შარშანდელი ზომით. წელს ამბობენ, თერთმეტი მანეთი მოუწევსო შრომადღეს!.. ეს კი გამოდის ხუთჯერ თერთმეტი! ამდენს ვერც კი იანგარიშებს გვადი!.. ხედავ, რა შესძლებია ერთ კამეჩს? მაგრამ გოჩას ხელში გამოუყენებელი რჩება ასეთი განძი, რადგანაც ერთი ვაჟიც კი არ ჰყავს მაგ უბედურს და რძემ ისე რა მოგება უნდა მისცეს!

სად არის კაცი, ეს უსამართლობა რომ გამოასწოროს და გოჩას ნიკორა გვადის მიასაკუთროს!

ასე ანგარიშობდა გვადი და ცურზე მიშტერებული თვალები უფრო და უფრო უფართოვდებოდნენ, ნერწყვის ყლაპვას ვერ აუდიოდა" („გვადი ბიგუა").

ალ. ყაზბეგი ასე გვიხატავს სამშობლოდან ძალით აყრილს და ოსმალოში გადასასახლებლად მიმავალ ანზორა ჩერბიჟის შინაგან განცდებს იმ მომენტში, როდესაც გზაზე დაბანაკებულ გადასახლებულებს მოესმებათ ჭიანურის სევდისაღმძვრელი ხმა:

„შუბლ-შეჭმუხნული ანზორა, დაღერემილის სახით და მფეთქავის გულით იდგა თავიანთ ურემთან და ხანჯალზედ ხელ-გაყრებული ყურს უგდებდა მკვნესარს სიმღერას.

ამას რამდენიმეჯერ გადაუარა შუბლზე ცივმა ოფლმა, რამდენიმეჯერ გადაიწმინდა ეს ოფლი მთრთოლარე ხელით. მაგრამ მშვენვარება მაინც ვერ მოიშორა თავიდან და აღძრული მიოგონებანი წარსულის ცხოვრებიდგან მწარედ უდაღაედა გულს" („ელისო").

ამ ამონაწერის მიხედვით, ჩვენ თვალწინ გვეხატება მგრძნობიარე მოხუცი, სამშობლო ქვეყნის მოყვარე, რომელიც ოდესღაც განთქმული იყო თავისი მამაცობით და გმირობით, ამჟამად კი სასოწარკვეთილი და აღსავსე უსაზღვრო მწუხარებით, ოჯახის წევრთა და სამშობლოს დაკარგვის გამო.

დავით კლდიაშვილი ასე აგვიწერს პლატონ სამანიშვილის შინაგან განცდას, როდესაც უკანასკნელს სიზმარში ეჩვენება ფეხმძიმე დედინაცვალი და ოჯახის შუაზე გაყოფა ახალ მემკვიდრის გაჩენასთან დაკავშირებით:

„უმწვერვალესად აღელვებული კაცის თვალ-წინ ყოველივე აირია, აიშალა. ... ძრაველა; აცახცახებული, მთრთოლაი ძლივს სდგას ფეხზე. ეს რაღა ამბავია?! რა

არის ეს? რა აშპაკი ხდება დღეს ამ სახლში? ვინ შეარცხა ამას? ღმერთო, მომკალი! ვინ გადმოაგდო ეს ქათქათა წრიალ-წრიალით ეზოს რომ მოეფინენ? ამათ აჰყვნენ ბატებიც, კვატებიც, ორიოღე ინდოურებიც; მიდიან იქით-აქეთ, ცალ-ცალკეულებიან, ზოგი, ელენეს მისდევს, ზოგი ფანჯრისაკენ მორბის პლატონთან. აქეთ მორბის ფენოხებავამობუკილი, ძალზე გამხდარი უკმელობით სანაშენო მამრი ღორი, აუშვერია ღინგი, რაღაცას ღრუტუნებს, თითქო კითხულობდეს რაღაცას. ცხვარი ვიღამ გადმოაგდო ბეღლიდან, სასუქი ცხვარი! ვინ ქნა? რა ამბავია! ვინ ოხერი სჩადის ამას?.. რა ენდათ ამ ხარებს, ასე რომ დაზმუიან, რა ამბავი ხდება ამ ეზოში? რამ გადარია ყველა? ვინ გაწოალავა გარედ კოღი, საცერი, სამტკიცი, ქოთნები, გობი. კოზი, რომდინი, კეცები? ვინ იშლება და ირღვევა ასე უცნაურად? სულელ ესუთება პლატონს და აზრ-დაბნეული მხოლოდ უგნურად მისჩერებოდა ღა მეტის გაბეცვიფრებისაგან აღარ იცის. რა ქნას, რა სთქვას.

— შეენე, შეენე! — დაიძახა ვიღაცამ. მოისმა ერთი წკრიალი და მთლად სამზარეულო შეინძრა, შეფამფალდა და დარღვეულს აპირებდა.

— მალე, მალე დაიძახა ელენემ,— მალე, ყოლიფერი გაჰყავით, სულ ყოლიფერი, სულ.

აქ-კი მოიკრიბა პლატონმა უკანასკნელი ძალღონე, რაც ხმა შესწევდა გამწარებულ კაცს, შეეცადა და მორთო ყვირილი:

— მეიცადეთ, მეიცადეთ! გაჩერდით! ნუ ჩქარობთ!.. ეგებ მკვდარი დაიბადოს! შედექით! ეგებ ღმერთმა სიცოცხლე არ აღირსოს. გაჩერდით, თქვე ოხრებო! ნუ შეებით მაგას! გაჩერდათ, გაჩერდეთ გა-ჩერ-დით! გა, გა!—ცდილობდა პლატონი დაეყვირა, მაგრამ სმა ძალი არავის ესმოდა, ის ისევ იქვე სწუდებოდა, ჰქრებოდა. სახლის კედლებს-კი ლაწა-ლუწი გაჰქონდა; ყოველივე ინგრეოდა,— ყოველივე იშლებოდა, ნაწილდებოდა, პლატონის ძახილი არავის ეყურებოდა, მხოლოდ ელენეს ხმასა და ბრძანებას მისდევდნენ: „მალე, მალე! ყოლიფერი გაჰყავით!“, არ წუნარდებოდა იგი, და უღონო, გულჩათუთქული, გაწიწმატებული, პლატონი, როგორც იქნა მოსხლტა თავის ადგილს, მიეჯრა ფანჯარას, მოინდომა იქით გადახტომა და ამ დაწყეველილი დედინაცვლის იქვე ჩახრჩობა: მაგრამ იქვე დაეცა უძლურივით ატირებული, ბავშვივით აღრიალებული, მწარე ცრემლებით თვალებჩამობნელებული.“ (სამანიშვილის დედინაცვალი“).

ეს შინაგანი განცდები საუცხოოდ ახასიათებენ პლატონის უმწეობას. უნდა გვახსოვდეს, რომ მოქმედი პირები, მათი ხასიათები არ წარმოადგენენ უცვლელს, ერთ წერტილზე გაყინულ მოვლენებს. ადამიანის ხასიათი იცვლება ცხოვრების სინამდვილის ცვალებადობასთან დაკავშირებით. ადამიანი თავისი ხასიათით, თავისი განცდებით, აზროვნებითა და იდეებით გავლენას ახდენს იმ გარემოსა და პირობებზე, რომლებშიაც იგი იმყოფება, მაგრამ თავის მხრივ თვით გარემო, საერთო პირობები, რომლებშიაც ცხოვრობს და მოქმედებს ადამიანი, ახდენენ გავლენას მის ხასიათზე. ამიტომ მწერალი ადამიანს ახასიათებს და მათ პორტრეტებს, შინაგან განცდებს გვიხატავს არა როგორც ს ქ ე მ ა ს, არამედ გვიხატავს მის ზ რ დ ა ს საერთო პირობებთან დაკავშირე–

ბით, გვაძლევს ამა თუ იმ ხასიათის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიას.

პლატონ სამანიშვილი, სანამ დედისერთაა და მამულის გამყოფი არავინა ჰყავს, ბედით კმაყოფილია. შემდეგ, როდესაც მამამისი ცოლის შერთვას დააპირებს, მას უკვე შიში იპყრობს, მეტოქის მოლოდინის გამო. დედინაცვლის ფუხმძიმობის გამოაშკარავების შემდეგ კი იგი სავსებით სასოწარკვეთილი, უმწეო და ნაღვლიანი ხდება. პლატონის ცხოვრების პირობები რომ სხვაგვარი ყოფილიყო, ბუნებრივია, მისი ხასიათიც სხვაგვარად განვითარდებოდა.

დახასიათების სტატიკური და დინამიკური ფორმები

ადამიანთა ხასიათები დინამიკურია, ე. ი. მოძრავია და ცვალებადი ისე, როგორც ცხოვრება ადამიანთა საზოგადოებისა. ამიტომ მწერალი ცდილობს მოგვცეს ადამიანი, მისი ესა თუ ის ხასიათი ზრდასა და ცვალებადობაში. მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ მწერალი ცოქმედ პირს გვიხატავს როგორც გარკვეულ, საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ხასიათის მატარებელს. ეს თვისება განსაკუთრებით ანტიკური ლიტერატურის წარმომადგენლებს ახასიათებთ. მაგალითად, ჰომეროსის ოდისევსი მუდამ დაკვირვებული და მოხერხებული ადამიანის განსახიერებაა, აქილევსი — მამაცის, მკვირცხლისა და ძლიერის. მათი ხასიათი თითქოს არ იცვლება,— გაქვავებულია. დახასიათების ასეთი ფორმა სტატიკურია. მაგრამ ეს ფორმა ვერ ასახავს ადამიანის ბუნების განვითარებას და იგი უფრო ხშირად გადახლართულია დახასიათების მეორე — დინამიკურ ფორმასთან. დახასიათების დინამიკურ ფორმად ისეთ დახასიათებას ვითვალისწინებთ, რომლის დროსაც ავტორი გვიხატავს ადამიანის ხასიათის წარმოშობის, ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიას. ასეთ შემთხვევაში ადამიანის ხასიათი გვეხატება როგორც მოძრავი, ცვალებადი, ადამიანის ცხოვრების კონკრეტული პირობების ცვალებადობასთან შეხამებით. ადამიანის ხასიათის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიას განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას აქცევენ რეალისტი მწერლები; მაგალითად, ეგნატე ნინოშვილი თავის ჰოთხრობებში გვაძლევს არა მარტო ცალკეული ადამიანის ხასიათის განვითარების სურათს, არამედ მისი მოთხრობებით გვიხატავს მთელი კლასის ევოლუციას. იმავე ფორმას იყენებს მ. გორკი („დედა" და სხვ.) და იყენებენ სხვა რეალისტი მწერლები.

დახასიათების ფორმების სხვადასხვაობა,—სტატიკური თუ დინამი-

კური ხერხის შერჩევა პერსონაჟების დასახასიათებლად, გამომდინარეობს მწერლის მსოფლმხედველობიდან და აგრეთვე გამოსახვის საგნის თავისებურებიდან. მაგ., დახასიათების სტატიკურ ფორმას მიძართავდნენ „ცრუკლასიციზმის“ წარმომადგენელი მწერლები. ამ ფორმას მიმართავდნენ ის მწერლები, რომლებსაც ადამიანის ხასიათი წარმოედგინათ ისეთ თანდაყოლილ თვისებად, რომელიც საბოლოოდ არის განსაზღვრული „ზესთაბუნებითი“ ძალის მიერ და არავითარ გარემოს გავლენას არ ემორჩილება, არ იცვლება, არ ვითარდება. დახასიათების დინამიკური ფორმები განვითარების უმაღლეს საფეხურს აღწევს საბჭოთა ლიტერატურაში. ხასიათის განვითარების ჩვენება ტიპობრივი გარემოს გავლენით შეადგენს ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვას“ ფაბულა (ბირითად ამბავს, რომანის ჩონჩხს), სიუჟეტის განსაზღვრის დროს ხასიათის განვითარების ჩვენებას აქცევდა განსაკუთრებულ ყურადღებას ნ. გორკი. თვით მისი ნაწარმოებები — „დედა“, „არტამონოვების საქმე“, „კლიმ სამგინის ცხოვრება“ — გვიხატავენ, როგორც ცალკეული ადამიანის ხასიათს, ისე მთელი კლასის ცხოვრებისა და ზნე-ჩვეულების, მის ფსიქიურ თვისებათა განვითარების ისტორიას. ხასიათის დინამიკას გვიხატავენ მაკარენკო („პედაგოგიური პოემა“), ა. ფადეევი, შოლოხოვი და სხვა მწერლები. დახასიათების დინამიკური ფორმის განვითარება საბჭოთა ლიტერატურაში აიხსნება უმთავრესად ორი მიზეზით: ა) თვით ჩვენი ეპოქა, სოციალისტური სინამდვილე უდიდეს გარდამქმნელ გავლენას ახდენს ადამიანის ხასიათზე და ეს მოვლენა ანალოგიურ გამოსახვის ფორმას ნახულობს ლიტერატურაში. ბ) საბჭოთა მწერლები აღჭურვილნი არიან მატერიალისტურ-დიალექტიკური მსოფლმხედველობით. ისინი ითვალისწინებენ მოვლენებს მათ წარმოშობაში, ზრდაში, განვითარებაში. ძველი მწერლების მიერ მოვლენათა განვითარებაში ასახვა კი, უმეტეს შემთხვევაში, შეუგნებელი, სტიქიური იყო.

მოქმედი პირების ენა როგორც დახასიათების საშუალება

მოქმედი პირების ენა დახასიათების ერთ-ერთი საშუალებაა. იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ლაპარაკობს პერსონაჟი, ჩვენ გვიყალიბდება წარმოდგენა მისი ხასიათის, მისწრაფების, სულიერი მდგომარეობისა და კულტურული დონის შესახებ.

მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი:

გ. ერისთავის ძუნწი ფულით სავსე სკივრთან ასეთი მონოლოგით ლაპარაკობს:

„კარაპეტა — ...მშვიდობა შენი, ჩემო ზანდეკო! მინდა შენ ფულმა გაჩუქო. ...რისა მეშინიან? ტამბაჩა შიგ ძევს... აბა ერთი ქურდი ხელი ახლოს... ღინგ! გაიარდა, ქურდი მოკვდა! ...ჩხინკ! გაიღო. ...ახლა თქვენ თქვით თუ ცალი ვინმე ჰყავს, რა გინდათ, რომ ექნა? როგორ გინდათ ვქნა? თუ ტიატრისათვის... თუ რკინის ჭანაპარ[1] თე[2]... ტო იესტ ჟელეზნუ დაროგუ, დენღი ვსიო ვოენა".

(გ. ერისთავი, „ძუნწი")

სალდათად წაყვანილი მინა ჭარხალაშვილი ასეთ წერილს უგზავნის რუსეთიდან თავის საცოლეს ნინოიას:

188... წელსა პირველათ მოსაგონარო, დაუვიწყარო გაშლილო ვარდო. სულ მუდამ წამში დაუვიწყარო, ძვირფასო, სიზმრათა ნახულო. ცხადად ნატრულო, ყოველ წამში მოსაგონარო, ჩემო ვარდო ნინოია. ვისურვებ შენს სიცოცხლეს და კეთილად ბრძანებას ყოველივე შენი მოკეთით. ნინუ ჩემო, მივიღე შენი გამოგზავნილი წერილი და ასთე მეგონა, რომ წევიკითხე, ახლა დავიბადე თქვა, ისე გამეხარდა. დიდ მადლობას გწირავთ ძვირფასო ნინოია. ძვირფასო, მეგონა, თუ თქვენ მე დამივიწყეთ, ძვირფასო და საყვარელო ნინოია. ეხლა რას გთხოვ: მე უშენობით სიცოცხლე არ შემიძლია და მასა გთხოვ, მომიცადო დრომდის. ეხლა ძვირფასო, ვიცი შენი კეთილი გული ამბავი, რკითხავ ჩემს საწყალს თავს, მე ძაან გაჭირვებაში ვარ—არა ისთე და არა შენი სიყვარ-ულით. ნინო, აქამდის ათ წერილს გამოგიგზავნიდი, მარა ფული შემომელია და მიტომ ვერ მოგწერე.

ძალიან უფულოთ ვარ, არ ვიცი რა ვუყო, მე, ნინოია, თუ ამ ერთ წელიწადს გავაწიე, ეობისკით მოვალ სახლში და გნახავ. გთხოვ, რომ წერილი მომწერო კიდო. გწერს თქვენი მოსიყვარულე მინა ჭარხალაშვილი". (ნ. ლორთქიფანიძე, „კერიასთვის").

„გვადი ბიგვაში" არჩილ ფორია გვადის ასეთი სიტყვებით მიმართავს:

„— ბიჭოს! მართლა გვადი ყოფილხარ! ...მოდი აქ შე პირძაღლო! ...კოლექტივმა ოდის ასაშენებელი ფიცარი მოგცა ოხერო! იცი თუ არა ეს ამბავი?

— მერე რაა, პირიმე, ოდას მარტო ფიცარი კი არ ეყოფა....

— მთავარი მაინც ფიცარია, სულელო!" („გვადი ბიგვა")

ლ. ქიაჩელის მოთხრობაში („ტარიელ გოლუა") ტარიელი ასე მიმართავს თავის შვილს, — ლევანს:

„— ჩემი პირობა უბრალოა, ლევან: სანამ ერთობის საქმეს აწარმოებ, დავითის ქალს თავი დაანებე.

არ მოელოდა ამას ლევანი. შეკრთა.

— მე გადაჭრით გისვამ ამ პირობას!.. სხვანაირად არ იქნება... ხომ იცი, ხალხი იტყვის და მართალსაც იტყვის, დროთი ისარგებლა, ჩვენი ძალა მოიხმარა და პირაღვ საქმე მოაწყოო. ეს კი საკმარისია, რომ ჩვენ ოჯახს სახელი გაუფუჭდეს. დაუფიქრდი, თუ მართალს არ ვამბობ. დავითი მდიდარია და სხვა მემკვიდრე არა ჰყავს... ესეც არ იყოს, საზოგადო საქმე უანგაროდ და წმინდად უნდა კეთდებოდეს. კერძო

[1] გზა.

[2] თუ.

ინტერესი — სიყვარული რომ იყოს - შიგ არ უნდა გარიო!.. გასა ამას რომ კაცობა შენი დაჩაგვრა კი არ მინდა... პირიქით, სოფელი დაგაფასებს და ძმხვერპლს გიასაც აგინაზღაურებს... ამაზე დარწმუნებული ვარ... საჭიროა, ლეკას პირადი ბედნიერება საზოგადო თანაგრძნობაზე იყოს დამყარებული, თორემ ბედნიერება -- ბედნიერება არ იქნება". („ტარიელ გოლუა").

პირველ მაგალითში მოქმედი პირი დამტვრეული ქართული ენით ლაპარაკობს. იგი ამახინჯებს რუსულ ენასაც და ვერ ახერხებს ვერცერთ ენაზე სწორად ლაპარაკს, ერთმანეთში ურევს რუსულს, სომხურს, ქართულს. ასეთი მეტყველება კარაპეტას ახასიათებს როგორც უვიცს, უკულტურო თბილისელი სომეხი ვაჭრის ტიპს.

მეორე მაგალითში ასახულ პერსონაჟის ენა მთქმელს ახასიათებს, როგორც ქართული ენის კარაპეტაზე უკეთ მცოდნეს, მაგრამ მაინც ჯაუნათლებელ იმერელ გლეხს, რომელიც კუთხური ენით ლაპარაკობს და ერთი რუსული სიტყვაც კი სწორად ვერ გამოუთქვამს („ასთე", „ისთე", „წევიკითხე". „ძაან გაჭირვებაში ვარ", „ვობისკი"...).

მესამე მაგალითში ვულგარიზმების გამოყენება არჩილ ფორიას მიერ გვადის დასამცირებლად თვით ფორიას გვიხატავს როგორც უხეშს. ტლანქს, მედიდურს, რომელიც არავითარ პატივს არ სცემს გვადის როგორც პიროვნებას.

მეოთხე მაგალითში ტარიელ გოლუას წმინდა ლიტერატურული ენით მეტყველება, დახვეწილი ენა და აზრის გამოსახატავად ლექსიკურ ჰასალის ზუსტად შერჩევა — გვიხატავს მას, როგორც მოწინავე ადამიანს, საკმაოდ განსწავლულსა და გათვითცნობიერებულ ქართველ რევოლუციონერ გლეხს. ამრიგად. ენის საშუალებით მწერალი გვიხატავს მოქმედი პირის ხასიათს, მის ტიპობრივ სახეს.

პორტრეტი

ადამიანის სახის შექმნის მიზნით მწერალი მხატვრული ნაწარმოების მოქმედი პირის შინაგან თვისებებთან ერთად გვიხატავს აგრეთვე მის გარეგნობას,—სახეს, ტანადობას, ტანსაცმელს, თმის ფერს, გამომეტყველებას და სხვ. მოქმედი პირის გარეგნობის გამოხატვას პ ო რ ტ რ ე ტ ი ეწოდება. ლ. ტოლსტოი „აღდგომაში" კ. მასლოვას დახასიათებას ასეთი პორტრეტის ჩვენებით იწყებს:

ორიოდე წუთის შემდეგ კარებიდან მხნე ნაბიჯით გამოვიდა, მკვირცხლად შეტრიალდა ზედამხედველის წინ და გაჩერდა თეთრ კაბაზე ნაცრისფერ ხალათ გადაცმული, მომდაბლო და მეტისმეტად მკერდ ამობურთული ახალგაზრდა ქალი, მას ტილოს წინდებზე ეცვა საპატიმრო-

სეული ხის ქოშები. თავზე წაკრულ თეთრ თავსაფრიდან ალბად განზრახ შავი გრეზა თმის ხვეული რგოლები ჩამოეშვა. თეთრ სახეზე ამ ქალს სარდაფში ახლად ამოსულ კარტოფილის ყლორტივით მიმქრალი ფერი გადაჰკროდა. ასეთი განსაკუთრებული თეთრი ფერი ემჩნევა მათ, ვინც დიდხანს დაჰყოფს საპყრობილეში. ამავე ფერისა ჰქონდა პატარა მკვრივი ხელები და თეთრი სავსე კისერი, რომელიც მოუჩანდა ხალათის განიერ საყელოდან. მის ფერმიხდილ სახეს საოცრად ამშვენებდნენ მკვირცხლი, მოელვარე, მაყუალივით შავი თვალები, რომელთაგან ერთი ოდნავ ალმაცერად განზე გაიყურებოდა. ალვასაით სწორად გამართულ გულმკერდი წინ გამოეზიდნა. გამოვიდა თუ არა ტალანში, თავი ოდნავ მაღლა ასწია და პირდაპირ თვალებში მიაჩერდა ზედამხედველს ისეთის გამომეტყველებით, თითქოს ეუბნებოდა, რომ ჰზად არის აასრულოს, რასაც უბრძანებენ.

ლ. ქიაჩელი მისი რომანის მთავარი გმირის გვადი ბიგვას დახასიათებას პირველად ასეთი პორტრეტით იწყებს:

„კარგელის ქარი შიგნიდან ჭრიალით გაიღო და მომაღლო ზღურბლზე სასებანჯგულიანმა. ცალხარეზე ნაბადგადმოგდებულმა, მუცელგამობერილმა კაცმა გადმოალაჯა. ჩრეებით შეფუთულ ფეხებზე თასმებით აკრული დაგლეჯილი ქალამნები ფრთხილად გადმოატარა". („გვადი ბიგვა")

შემდეგში ეს პორტრეტი თანდათანობით ივსება:

„თავზე ჩოხის ბუდის მაგვარი ქუდი ეხურა, გამხმარი გვიმრის ფერი უსწორმასწოროდ შებღალებული. ნაბადიც ამ ფერისა ჰქონდა ცალხარეზე წამოგებული, ძალზე მოკლე და აკაიაქ ქობა შემოგლეჯილი, ალბათ, ქუდი მისი შენახევისაგან იყო გამოკერილი.

ბაიასფერი სახე ფერგადასულ ბუძგურა წვერულვაშებს დაებარდნა. შუბლზე ორ ბეწვნარად გადმოყიდებულ წარბებს ქვეშ, წირპლიან და დაბღენძილ ქუთუთოებში შემალული პატარა, ჭროღა და მოძრავი თვალები უნდოდ, ქურდულად გამოიმზირებოდნენ.

ხოხა ეცვა გაცვეთილი, თალხი, უფერო მტვრის ფერის, ნაკვეთების ნიშნები დაკარგული, სამასრეების ადგილას შავი ნაჭრის საკიბეები მიკერებული. გამოპერილი ძეცელი ერთი მხრით უფრო ამოზნექოდა და ისედაც უშნო ტანს უძახინჯებდა. წელზე წერილი თეთრი ღვედი შემოერტყა, წინ მარუჯად შენასკვილი. ერთ გვერდზე მოგრძო ქარქაშიანი დანა ეკიდა და მეორეზე — ქისა, ყალიონის ტარამოჩრილი."

ასე თანდათანობით იზრდება ჩვენი წარმოდგენა გვადის შესახებ მისი პორტრეტის საშუალებით.

ა. წერეთელი რამდენიმე ეპითეტის საშუალებით ქმნის თორნიკე ერისთავის პორტრეტულ სახეს:

„ახოვანი, მშვენიერი,
თეთრწვერა და თეთრთმიანი
წინ წამოდგა სახაუბროდ
მოწიწებით ტკბილ ხმიანი".
(„თორნიკე ერისთავი")

პორტრეტი დახასიათებისა და ადამიანის სახის შექმნის ერთ-ერთი აუცილებელი საშუალებაა. მწერლები გმირების დახასიათებას უფრო ხშირად მისი პორტრეტით იწყებენ.

ტიპობრივი სინამდვილის ასახვა ტიპობრივი ადამიანის ცხოვრების კონკრეტულ სურათებში

სამყაროს მხატვრული ათვისება, როგორც აღვნიშნეთ, გულისხმობს სინამდვილის სისწორით გადმოცემას სახეების საშუალებით. „რეალისტი მწერალი,—წერდა ენგელსი,—უნდა ისწრაფოდეს იმისაკენ, რომ, გარდა დეტალების სიმართლისა, გვიჩვენოს ტიპობრივი ხასიათები ტიპობრივ გარემოში". სახეების საშუალებით მწერალს შეუძლია ზემოაღნიშნული მიზნის განხორციელება. ავიღოთ მაგალითისათვის ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბ თათქარიძე. ავტორი მას ახასიათებს როგორც ზარმაცს, მუქთახორას, გონებით ჩლუნგს, გაუმაძღარს და სხვ. მაგრამ ლუარსაბის დამახასიათებელი თვისებები დიდ მხატვარს მოცემული აქვს არა როგორც განყენებული, „ცით მონაბერი", ან თუნდაც მხოლოდ თანდაყოლილი რამ, არამედ როგორც შედეგი იმ გარემოსი, იმ საერთო პირობებისა, რომელშიაც ლუარსაბი იმყოფება. ამ მიზნით ი. ჭავჭავაძე დაწვრილებით აგვიწერს ლუარსაბის ქონებრივ მდგომარეობას, მის ეზოს, ბინას, მის გარეგნობას, იმ ადამიანთა ხასიათებს, რომელნიც ლუარსაბის წრეს შეადგენენ, გვაცნობს ბატონებისა და ყმების ურთიერთობას, მათ ინტერესებს და სხვ. ე. ი. ი. ჭავჭავაძე ლუარსაბის ხასიათს და მის გამომწვევ პირობებს გვიხატავს ისე, როგორც ეს შეიძლებოდა სინამდვილეში ყოფილიყო; მისი მოთხრობის თითოეული ნაწილი, თითოეული დეტალი ზუსტად გადმოგვცემს ადამიანთა რეალურ ურთიერთობას და მოქმედ პირთა იმ ხასიათებს, რომელნიც მათ მდგომარეობას შეეფერებიან. შევამოწმოთ ამ თვალსაზრისით ქვემომოყვანილი ნაწყვეტი ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი"-დან.

„— დათო, დათო! — დაიყვირა ბატონმა.

— ბატონო! — სადღაც შორიდამ მოისმა დათოს ხმა: — ეხლავ გიახლებით.

ცოტა ხნის შემდეგ დათოც მოვიდა და ჰკითხა ბატონს:

— რას გვიბრძანებთ?

— იმას, რომა, ყმები ჩამოგვერთმევაო რომ ამბობენ, ტყუილია. გესმის, თუ არა? ყველას უთხარი, რომ ტყუილია. ხელმწიფეს მოუწერია, რომ დავარჩინო, ვინც იტყვის, რომ ეგ მართალიაო, ვინც გუნებაში მაგას გაატარებსო, გაიგე?

— გავიგე, შენი ჰირიმე!—უპასუხა დათომ, — განა მაგას ვინა ჰფიქრობს? აი, გოგობიქები მიჰქარავენ, შენი ჰირიმე, იმათ ვინც დაუჯერებს. წვრილფეხობის სიტყვა რა დასაჯერია? იყბედებენ და დაჩემდებიან.

— ეგრე სთქვი ხოლმე სხვებსაც, სეძო დაიო! ან რა კარგი იქნება თქვენთვის, რომ ჩვენ არა გუვანდეთ.

— შენი მტერი ყოფილა, ჩვენ ვიქნებით, შენი ჰირიმე!

— რაც უნდა იყოს, მამასავით გპატრონობთ.

— დიაღ, შენი ჰირიმე! სწორედ მამა ბრძანდებით და ჩვენ შვილები ვართ. თუ ხანდისხან გაგვიწყრებით, აგვიკლებთ, წაგვართმევთ, — ეგ რა? სულ ჩვენის სიკეთისათვის არის ხოლმე, განა მამა შვილს არ გაუწყრება?

— ოღონდაც, რომ გაუწყრება, მაგრამ შვილი ისეე შვილია, მამა ისეე მამაა ხოლმე.

— მართალი ბრძანებაა, სხვას არა აქვს მაგის გაგება, ამბობს, რომ რაც ჩემია — ჩემი უნდა იყოს, ბატონი რად უნდა გვართმეედესო. ის კი არ იციან, რომ თუ ბატონი ართმევს რასმეს, სულ იმათისავე სიკეთისათვის ართმევს. ხომ მოგეხსენებათ, გლეხკაცი რეგვენია.

— ოღონდაც რეგვენია, — ჩაერია დარეჯანი, — მაშ ბატონი რისა არის, თუ არ დასტუქსაეს, არ წაართმევს? თუნდ ეგ არ იყოს: უცხო ხომ არ ართმევს, ისეე თავისივე ბატონია.

— მართალი ბრძანებაა: მამაა, უცხო რად იქნება? — დაუმატა ეშმაკობით დათომა.

— დიდი და პატარაობა სად არ არის? — სთქვა ლუარსაბმა, — აი, თუნდ თითებზედ დაიხედე: ერთი დიდია, მეორე პატარა. რისთვის? იმისთვის, რომ ღმერთს აგრე გაუჩენია, დიდი და პატარაობა უველგან უნდა იყოს. აბა, დაიხედე!

— განა არ დამიხედნია, შენი ჰირიმე! დიდიც არის, პატარაც, მაგრამ დაილოცა ღვთის სამართალი, ისე გაუჩენია, რომ ერთმანეთს არ უშლიან, — სთქვა ცბიერმა დათომ.

— მაშ! უველგან არის დიდი და პატარაცა, ეხლა როგორ იქნება, რომ ჩვენში არ იყოს. ან რა დასაჯერია? — გააგრძელა ლუარსაბმა და ვერ გაიგო კი დათოს აზრი.

— ვისაც თავში ტვინი აქვს, აკი არ იჯერებს, შენი ჰირიმე, ვინც უტვინოა — ისინი მოგახსენებენ, რომ მართალიაო.

— როგორი მართალია? — დაატანა დარეჯანმა, — ხელმწიფისათვის ან ჩვენ რა დიგვიშავებია, რომ ყმები ჩამოგვეროთოს, ან თქვენ რა შეგემატებათ, რომ გაგაბატონ. ეს როგორ ვერ მოიფიქრეთ?

— მითომ მოგახსენებენ, შენი ჰირიმე, პკვიან კაცებს დაუწერიათო, რომ ქვეყნისათვის კარგი იქნებაო. ტყუილი უნდა იყოს!

— ტყუილია, მაშ, რა არის? — დაიყვირა ლუარსაბმა, — აბა, რომელი პკვიანი კაცი იტყოდა მაგას, თუ არ იუდას კერძი?

— აი, მეხი კი დავაყარე იმისთანა პკვიანსა! — მოაყარა ჭოჭოლა დარეჯანმა.

— თუ ეგ მართალია, გარეჯელ მკითხავს იცი რა უთქვამს? — ჰკითხა ლუარსაბმა.

— არა, შენი ჰირიმე! რა მოგახსენათ?

— ისა, რომ ტყუილიაო.

— აბა, იმისთანა გულთმისანს მოდი და ნუ დაუჯერებ, — დაუმატა დარეჯანმა.

— მე ეგ ადრეეე ვიცოდი, შენი ჰირიმე, რომ ტყუილია, აბა უბატონოდ რა ხეირი დაგეყურებაა? უპატრონო საყდარსაო ეშმაკები დაეპატრონებიანო, გლეხები იტყვიან ხოლმე. ჩვენც ეგრე მოგვივა. ეხლა ამითი გვატყუებენ თავადებსაც და გლეხებსაც, რომ ქვეყნისათვის კარგი იქნებაო, თორემ რა დასაჯერია?

— თუ მე არ ვიქნები, ქვეყანა თუნდ ძირიანად ამოვარდნილა, თუნდ, ბოდბელისა არ იყოს, — „ქვა ქვაზედ ნუ იქნება", — სთქვა ლუარსაბმა, — ქვეყნისათვის კარგი იქნებაო! თუ მე და შენ არ ვიქნებით, ქვეყანა რად გვინდა? ჯანიც გავარდნია, არა, დათო?

- დიაღ, შენი პირიმე! სულ ტყუილია, ილე ბევრისათვის მიუღებია, რომ ტყუილია, კ... რაკი მიჯერებენ.

— შენ უთხარი, რომ თითონ ბატონმა თავის პირით მიბრძანაო-ქო, მაშინაც არ დ... ჯერებენ? — უბრძანა ლუარსაბმა.

- მაშინ კი რაღა ეთქმით, შენი პირიმე!

- ეგრე, ჩემო დათო! ყველას უთხარი.

- ბატონი ხარ, მაშ გიახლოთ?

- წადი.

ღათო წავიდა. ვინ იცის გულში როგორ ეკიცებოდა ამ პირველთანე ყმასა!"...

(„კაცია-ადამიანი?")

ამ ნაწყვეტში ასახული ურთიერთობა და ხასიათები არ გვიხატავენ მხოლოდ ლუარსაბისა და მისი ყმების ურთიერთობას. იგი საერთოდ ახასიათებს ბატონისა და ყმის ურთიერთობას, მათ ინტერესთა წინააღმდეგობას. ლუარსაბი დაინტერესებულია ბატონყმური წეს-წყობილების აუცილებლობა და მუდმივობა იქადაგოს. გლეხი დათო კი — მისი გაღვარდნის მომხრეა, ბატონყმობა უსამართლობად და ბოროტებად მიაჩნია, მაგრამ დათო ამას პირდაპირ ვერ ამბობს და თავის პროტესტს ბატონს ფარულად აპარებს. იგი გარეგნულად ლუარსაბს თითქოს ყველაფერში ეთანხმება, მაგრამ თან საკუთარ გულისპასუხსაც უმატებს („...მართალი ბრძანებაა. სხვას არა აქვს მაგის გაგება, ამბობს, რომ რაც ჩემია — ჩემი უნდა იყოს. ბატონი რად უნდა გვართმეოდესო"). ამას აშკარად შეტყველებენ ამონაწერში ხაზგასმული ადგილები.

ილიას რომ დათო არ ეჩვენებინა ჩვენთვის ბატონყმობის მოწინააღმდეგედ, ეს იქნებოდა არა სინამდვილის სისწორით გადმოცემა, არამედ მისი დამახინჯება. ის ჩვენ არ მოგვცემდა გლეხობის განწყობილებაზე სწორ წარმოდგენას, რადგან ისტორიის შესწავლა გვიჩვენებს, რომ კლასებს შორის მუდამ შეურიგებელი წინააღმდეგობა არსებობდა. ეს წინააღმდეგობა თვალსაჩინოდ აქვს ილიას მოცემული ზემომოყვანილ დიალოგში, მაგრამ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ქვემომოყვანილ ნაწყვეტში.

— მითამ მოგახსენებენ, შენი პირიმე, ჰკვიან კაცებს დაუწერიათო, რომ ქვეყნისათვის (ბატონყმობის გაუქმება.—ს. გ.) კარგი იქნებაო...

— ტყუილია... დაიყვირა ლუარსაბმა, — აბა, რომელი ჰკვიანი კაცი იტყოდა მაგას, თუ არ იცოდას კეკლუცი?

აქ ნათლად ჩანს ის უფსკრული, რომელიც მჩაგვრელისა და ჩაგრულის მსოფლმხედველობას შორის არსებობს, ნათლად იხატება ბატონისა და ყმის კლასობრივი წინააღმდეგობა და თითოეული კლასის წარმომადგენლის მიერ მოვლენის საკუთარი კლასობრივი თვალსაზრისით შე-

ფასება. დათოსათვის ბატონყმობის გადავარდნის მომხრე. — ჭკვიანი, ქვეყნისათვის კარგი საქმის გამკეთებელი კაცია, ლუარსაბისათვის კი — „იუდაა“, ე. ი. გამცემი, მისი კლასობრივი ინტერესების მოღალატე.

მართალია, დათო ბატონყმობის წინააღმდეგია, მაგრამ თავის აზრს ისეთი შენიღბული ფორმით ამბობს, რომ გულუბრყვილო ლუარსაბს ეჩვენება, თითქოს დათო მას ყველაფერში ეთანხმებოდეს, მაგრამ ამით ავტორმა სისწორით ასახა ჭინამდვილე. დ ა თ ო ს მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს ფ ო რ მ ა დ ა მ ი ს ი ც ხ ი ე რ ე ბ ა ს ა ვ ს ე ბ ი თ შ ე ე ფ ე რ ე ბ ა ი მ ტ ი პ ო ბ რ ი ვ გ ა რ ე მ ო ს, რ ო მ ე ლ შ ი ა ც დ ა თ ო ი მ ყ ო ფ ე ბ ა. ილია ისეთ დროში, წრეში და საერთო პირობებში ან გარემოში ამოქმედებს დათოს, რომ მისი მეტყველება, მოქმედება და ხასიათი სავსებით შეეფარდება ცხოვრების სინამდვილეს. ტიპობრივია ის გარემო, ის პირობები, რომელშიც ლუარსაბი და დათო იმყოფება (რადგან ასეთ პირობებში იმყოფებოდნენ სხვა ადამიანებიც) და ტიპობრივია „კაცია-ადამიანის“ პერსონაჟებიც.

თუ ზევით მოყვანილ ნაწყვეტში ხაზგასმულია ტიპიურ გარემოში შექმნილი კონტრასტული აზროვნება, სამაგიეროდ ლ. ტოლსტოის „აღდგომის“ აქეე მოყვანილ ნაწყვეტში ნაჩვენებია ტიპიური გარემო, რომელიც გვიხატავს მემამულეთა მდიდრულ და უზრუნველ ცხოვრებას, წინააღმდეგ მათგან დამონებული გლეხობის აუტანელი პირობებისა.

იმ დროს, როდესაც შორი გზის გავლით გასავათებულმა მასლოვამ მცველებთან ერთად მიაღწია სასამართლოს შენობას, მისი აღმზრდელების სწორედ ის ძმისწული, რომელმაც მასლოვა შეაცდინა, ჯერ კიდევ ნებიერობდა თავის ზამბარებიან მაღალ საწოლის ოთახში ბუმბულზე, გაეხსნა გულისპირ—ნაკეცებიანი ჰოლანდიური სუფთა საღამური პერანგის საყელო და აბოლებდა პაპიროსს. გაშტერებული თვალებით გაიყურებოდა წინ და ფიქრობდა იმაზე, თუ რა უნდა გააკეთოს დღეს, ან რა მოიმოქმედა გუშინ.

როგორც კი მოაგონდა, თუ როგორ გაატარა გუშინდელი საღამო მდიდარ, წარჩინებულ კორჩაგინებისას, რომელთა ქალიშვილი ყველა ნაცნობების აზრით, მას ცოლად უნდა შეერთო, ნეხლიუდოვმა ამოიოხრა, გადააგდო ნამწვი, უნდოდა ამოეღო ვერცხლის პორტსიგარიდან შეორე პაპიროსი, მაგრამ გადაიფიქრა, გადმოჰყარა საწოლიდან თეთრი დახვეული ფეხები, ფეხითვე მოსძებნა საშინაო ქოშები, სქელ მხარბეკზე ხალათი წამოისხა და ჩქარის, მაგარი ნაბიჯით გავიდა საპირფარეშოში. იქ ყველაფერი გაჟღენთილი იყო ხელოვნური ელექსირების, ოდეკოლონის, ფიქსატუარებისა და სუნამოს სურნელებით. ნეხლიუდოვმა მრავალ ალაგას დაპლომბილი კბილები გაიწმინდა განსაკუთრებული ფხვნილით და სურნელოვანი გამოსავლებით გამოირეცხა პირი. შემდეგ დაიწყო ყოველ მხრივ ბანვა, შემშრალება ნაირნაირი პირსახოცებით. სურნელოვანი საპნით დაიბანა ხელები, გულდასმით ჯაგრულათი დაწმინდა გაშეებული ფრჩხილები, მარმარილოს დიდ პირსაბანთან დაიბანა პირი, მოიბანა სქელი კისერი და შეუდგა შემდგომ ოთახში, სადაც მისთვის გამზადებული იყო მზაპი. შეუშვირა მას მზეფებს თავისი კუნთებიანი მსუქანი

თეთრი ტანი, შეიმშრალა ხაოიანი ზეწრით, ჩაიცვა გაუთოებული სუფთა თეთრეული, სარკესავით გაპრიალებული ფეხსაცმელები, მიუჯდა სატუალეტო მაგიდას და ორი ჯაგრისით დაიწყო პატარა ხუპუპა წვერის და კეფაზე უკვე შეთხელებულ მოშვილფარე თმის ვარცხნა.

მისი ტუალეტი, ყველა მისი საცმელ-სამკაული: ტანისამოსი, ფეხსაცმელები, ყელსახვევი, ქინძისთავები, მაჯის კუშტაგნები — ყოველივე ეს უბრალო, მაგრამ გამძლე და ძვირფასი იყო.

ათიოდე ყელსახვევიდან და გულსაბნევ ქინძისთავებიდან აიღო ის, რომელიც ანაზღაურად მოჰყვა ხელში, — ოდესღაც მათი არჩევა ეხალისებოდა, ეხლა კი სულ ერთი იყო მისთვის, — ჩაიცვა სკამზე გადაფენილი გაწმენდილი ტანისამოსი და, თუმცა ოდნავ მოთენთილი, მაგრამ სუფთა და სუნამო პკურებული გავიდა სამი ყაზახის მიერ წინადღით გაკრიალებულ პარკეტდაგებულ სასადილო ოთახში. იქ იდგა მუხის ვეებერთელა ბუფეტი და ამის შესაფერი გასაშლელი მაგიდა, რომელიც თავის ფართოდ დადგმული ლომის თათების მსგავსი ჩუქურთმიანი ფეხებით უნებლიედ ახდენდა რაღაც საზეიმო შთაბეჭდილებას. ამ მაგიდაზე ეფარა დიდ-ვენზელებიანი გახამებული თხელი ტილოს სუფრა. ზედ იდგა ვერცხლის საკვამე სურნელოვანი ყავით. ვერცხლისავე საშაქრე, საკარაქე სქელი ნაღებით და კალათა ორცხობილებით, ფუნთუშებით, ბისკვიტებით."

აქ სისწორით არის ნაჩვენები ის ტიპიური გარემოც, რომლის საფუძველზე ადამიანის ტიპიური ხასიათი ყალიბდება[1]. ექსპლოატატორული კლასის არსებობის დროს ნეხლიუდოვის ხასიათი იმ მიმართულებით უნდა განვითარდეს, როგორც სხვების, იგი ისევე უნდა მოიქცეს, როგორც მის პირობებში სხვები იქცევიან. როდესაც ნეხლიუდოვი განიზრახავს კატუშა მასლოვას დამორჩილებას, მას წუთით სირცხვილის გრძნობა იპყრობს, მაგრამ ეს გრძნობა ნეხლიუდოვმა სწრაფად დასძლია შექმნილი ვითარებისა და არსებული მორალის გავლენით:

„რადგან კატუშა მასთან ოთახში შემოვიდა, ფიქრობდა, რომ ისე უნდა [მოპყრობოდა, როგორც სხვები იქცევიან ასეთ შემთხვევაში..."

ტიპიური ხასიათების ტიპიურ გარემოში სისწორით ჩვენება უაღრესად ამაღლებს ხელოვნების მნიშვნელობას. ამ თვისების გამო, მარქსი დიდად აფასებდა საფრანგეთის მწერალს ბალზაკს და თვლიდა მას შესანიშნავ პიროვნებად, რომელსაც ღრმად ჰქონდა შეგნებული ადამიანთა რეალური ურთიერთობანი.

რეალისტური და რომანტიკული სახეები

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარ ყურადღებას იქცევს ცოცხალი ადამიანი, და მწერალიც უფრო მეტად გვიხატავს

[1] ტერმინის „ტიპობრივი" პარალელურად ვხმარობთ ტიპიურსაც. პირველის ხმარება დადგენილია სატერმინოლოგიო კომისიის მიერ, მეორე კი კვლავ იხმარება. ამიტომ მათ თანაბარ უფლებაში ვითვალისწინებთ.

ადამიანთა სახეებს. მაგრამ ლიტერატურა არ იზღუდება მხოლოდ ადამიანთა სახეებით. ცხოვრება მრავალფეროვანია და გამოსახვის საგანიც უამრავია. მწერალს შეუძლია მოგვცეს სხვადასხვა მოვლენის სახეები, შეუძლია დაგვიხატოს ბუნება, ცხოველები, ფრინველები და სხვ. ქვემოთ მოყვანილ ლექსში გ. ტაბიძე გვიხატავს მუხას, როგორც ცოცხალ არსებას:

„მუხა პირველი იგრძნობს ალიონს
და პირველ სალამს განთიადისას;
ამაყად გასცქერს მთას კავკასიონს,
მეფურ დუმილით დაჰყურებს მიწას.

მუხა პირველი მეხს ეგებება
შეუშფოთებელ მოხეც შტოებით,
დაუნანებლად, მაშაცად კედება,
ველზე მდგომარე განმარტოებით".
(„მუხა")

ცხოველების სახეებია მოცემული ვაჟას „შვლის ნუკრის ნაამბობში", ფრინველების სახეებია მოცემული მისსავე „ჩხიკვთა ქორწილში" და სხვ. უნდა გვახსოვდეს, რომ ხშირად მწერალი ამ სახეებს გვიხატავს არა პირდაპირი მნიშვნელობით. უფრო ხშირად მცენარეების, ცხოველებისა და სხვა სახეებით მწერალი ალეგორიულად ადამიანთა სახეებს გვიხატავს. მაგალითად, მუხის სახით გალ. ტაბიძე მტკიცე ნების მქონე ადამიანს ასახავს, მაგრამ პირველ რიგში ჩვენ გვეხატება მუხის სახე, გვეხატება მუხა მისი არსებული და შესაძლებელი თვისებებით და, მხოლოდ მის (მუხის) ჩვენს ცნობიერებაში უშუალო განსახების შემდეგ, ვუფარდებთ აღნიშნულ საგანს ცოცხალ ადამიანს. სახეების შერჩევა და მისი ამა თუ იმ მნიშვნელობით გამოხატვა დამოკიდებულია მწერლის მსოფლმხედველობაზე, მწერლის მიერ სამყაროს მხატვრული ათვისების მეთოდზე. ამიტომ სახეების კლასიფიკაციას საფუძვლად უდებენ არა გამოსახვის საგანს, არამედ გამოსახვის ხერხს, მეთოდს. გამოსახვის ხერხთან ან ლიტერატურის მეთოდთან დაკავშირებით არსებობს სახეების ორი ძირითადი ჯგუფი: რეალისტური და რომანტიკული.

რეალისტურ სახეს ისეთ სახეს ვუწოდებთ, რომელშიაც შედარებით სისწორით არის გამოხატული სინამდვილე.

„ეს გული, სარკედ ქცეული
ბუნების ნათავხედია;

მხოლოდ მის სახეს გეიჩვენებს,
რასაც შიგ ჩაუხედია".

ამბობს აკაკი წერეთელი, და ამით პირდაპირ მიგვითითებს, რომ მისი სახეები რეალისტურია, რომ იგი მხოლოდ სინამდვილეს გვიხატავს; და მართლაც, აკაკის არა აქვს არცერთი სახე, ვისიც არ უნდა იყოს იგი, რომ ცხოვრების სინამდვილეს არ გამოხატავდეს. ისტორიული და რეალისტურია მისი მხატვრული პროზის საუკეთესო ნიმუშის „ბაში-აჩუკის"

გმირები. რეალისტურ სახეებს წარმოადგენენ აკაკი წერეთლის მიერ დახატული, პოეტის თანამედროვე გადაგვარებული, ქარაფშუტა ქალები, ბუნების სურათები და სხვ.

ნინოშვილის მოთხრობების შინაარსი და ადამიანთა სახეები უმთავრესად გურიის ცხოვრების სინამდვილიდან არიან აღებული.[1]

ი. ჭავჭავაძე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა რეალისტურ სახეებს. იგი მწერლისათვის სავალდებულოდ ხდის, რომ მისი ტიპები ცხოვრების მოვლენათა და ადამიანთა მხატვრული სახეები სინამდვილის გამომხატველნი იყვნენ. ილია ცდილობს რომ ზუსტად დაიცვას სახეების რეალობა. „აჩრდილის“ დაწერისას აი რას სწერს იგი დ. ერისთავს: „მე არაფერსა ვწერ. ამ „აჩრდილმა“ ტყავი გამაძრო, ისტორიულ ნაწილზე... შევდეგ და ერთი ბიჯი წინ ვერ წავდგი. რა ექნა? ეამბობ ამ „აჩრდილს“ თავი დავანებო მეთქი. ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომების და მეფეების ისტორიაა, ერი არსადა სჩანს. მე კი ასეთი აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია და ხალხი ჩვენს ისტორიაში არ სჩანს. ვწუხვარ და განკითხვა არსით არი“.

ილიას შეგნებული აქვს სახეების შექმნის რეალისტური მეთოდის მნიშვნელობა და იგი მას სრული ოსტატობით იყენებს თავის ნაწარმოებში. რეალისტური სახეები გამოხატავენ ცხოვრების სინამდვილეს. გარდა დეტალების სიმართლისა, ისინი გვიხატავენ ტიპობრივ მოვლენებს ტიპობრივ გარემოში.

ლუარსაბ თათქარიძეები. მეჯღანუაშვილები, ბახვა ფულავები, დროიძეები და მთელი რიგი სხვა მსგავსი სახეები რეალისტური არიან, რადგან, ისინი ზუსტად ასახავენ ჩვენი ცხოვრების სინამდვილეს; სისწორით ასახავენ საზოგადოებრივ ურთიერთობას, მოქმედ პირთა ხასიათებსა და პირობებს, რომელშიაც ისინი მოქმედებენ. რეალისტი მწერლები, როგორც აღვნიშნეთ, ცდილობენ სისწორით და შეძლებისდაგვარად ობიექტურად დაგვიხატონ სინამდვილე. ამ მხრივ მარქსი და ენგელსი ბალზაკს სანიმუშოდ თვლიდნენ.

თუ რეალისტური სახე უშუალოდ ასახავს ობიექტურ სინამდვილეში არსებულს, წინააღმდეგ ამისა, რომანტიკული სახე ისეთი სახეა, რომლის მსგავსიც სინამდვილეში ან სულ არ არის, ან იშვიათად გვხვდება. რომანტიკული სახე უმთავრესად ხელოვანის ცნე-

---

[1] საინტერესოა ამ საკითხის შესასწავლად პროფ. სიმ. ხუნდაძის შენიშვნები, რომელნიც დართული აქვს „ფედერაციის“ მიერ გამოცემულ ნინოშვილის თხზულებებს.

ბით გამოგონილ სასურველს გვიხატავს. ე. ნინოშვილის მოთხრობის („სიმონას") დარიკო რეალისტური სახეა, რადგან მისი ხასიათი და მოქმედება დამახასიათებელი იყო ჩვეულებრივი ადამიანებისათვის განსაზღვრულ დროსა და პირობებში. წინააღმდეგ ამისა, დარიკო, რომელსაც კინოში უჩვენებენ, სრულებით არ ჰგავს ნინოშვილის დარიკოს: მოთხრობაში გამოყვანილი დარიკო პასიურია. მას ფიზიკურად იმორჩილებს ტიტიკო და ამის შემდეგ იგი, შურსიძიების ნაცვლად, თავს იკრჩობს. კინოფილმში გამოყვანილი დარიკო კი ნამდვილი გმირია. მას არა თუ ვერავინ იმორჩილებს, იგი ფირალებს მეთაურობს და შიშის ზარსა სცემს ხალხის მტრებს, იგი თავს ესხმის კაზაკთა მხედრობას და ამარცხებს მას. რამ გამოიწვია ასეთი წინააღმდეგობა მოთხრობის დარიკოსა და კინოფილმში გამოყვანილ დარიკოს შორის?

როდესაც ნინოშვილის მოთხრობიდან კინოფილმი შექმნეს, გვერდი აუხვიეს რეალისტურ დარიკოს და ეკრანზე გვიჩვენეს არა ის დარიკო, რომელიც იყო სინამდვილეში, არამედ გამოიგონესი ისეთი დარიკო, როგორიც სასურველი იყო. ნინოშვილის დარიკო რეალისტურია, კინოფილმში გამოყვანილი კი რომანტიკული სახეა.

ილიას „გლახის ნაამბობში" გამოყვანილი მღვდელი რომანტიკული სახეა, რადგან იგი კი არ გამოხატავს სინამდვილეში არსებულ მღვდლების თვისებებს, არამედ გვიხატავს ავტორის მიერ წარმოდგენილი იდეალური ადამიანის თვისებას.

ზოგჯერ ერთსა და იმავე სახეში არის როგორც რეალისტური, ისე რომანტიკული მხარეები. გორკის ჩელკაში, როგორც მაწანწალას ტიპი, რეალისტური სახეა, მაგრამ იმავე დროს ჩელკაში რომატიკული სახეა, რადგან მასში მოცემულია იდეალური სახე თავისუფლებისა და ადამიანის პირადი ღირსების დამცველი მოქალაქისა. საბოლოო ანგარიშში ჩელკაში რომანტიკულ სახედ რჩება, რადგან ამ ტიპის შექმნის დროს ავტორმა მეტი ყურადღება სასურველის გამოსახვას მიაქცია.

სიმბოლური სახეები

სიმბოლური სახე ალეგორიულს მოგვაგონებს, მაგრამ მაინც განსხვავდება უკანასკნელისაგან. ალეგორიული ისეთი სახეა, რომელსაც არა აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და რომელიც სხვა სახის წარმოდგენის საშუალებად არის გამოყენებული. ალეგორიულ ნაწარმოებში მწერალს შეუძლია დაგვიხატოს ცხოვრების ესა თუ ის მოვლენა ან ცალკეული პიროვნება; მაგალითად, აკაკის „ავადმყოფი" („არ მომკვდარა, მხო-

ლოდ სძინავს"), გვიხატავს საქართველოს, იმავე ავტორის „პირუტყვების არჩევანი" გვიხატავს ქუთაისის გუბერნიის თავადაზნაურთა მიერ მარშალის არჩევას თვითმპყრობელობის დროს; აკაკის ლექსი „განთიადი" მაშინდელი საცენზურო პირობების გამო, შეუძლებელი იყო ავტორს დაესახელებინა დიმიტრი ყიფიანი. ამის გამო, თავის გმირის დასახელების ხაცვლად, აკაკიმ იხმარა ალეგორიული გამოთქმები: „რაინდი", „თავდადებული" და „მგოსანი". ამ სიტყვებში არ იგულისხმება ყველა რაინდი, ყველა თავდადებული ან ყოველი მგოსანი, არამედ იგულისხმება გარკვეული პიროვნება—დიმიტრი ყიფიანი. ლექსში „ქართველი უცხოეთში" აკაკი ალეგორიულად გვიხატავს ერთ გარკვეულ მოვლენას—ცნობილი ქართველი პატრიოტის დიმიტრი ყიფიანის მოკვლას რუსეთის თვითმპყრობელობის აგენტების მიერ. ალეგორიული სახეების მიცემის დროს ზოგჯერ პირდაპირ არის მითითებული იმაზე, თუ კერძოდ ვის ან, რას გულისხმობს ავტორი (მაგალითად, იგავ-არაკებში). სიმბოლო ფართო მნიშნელობის ალეგორიული სახეა: იგი მით განსხვავდება ალეგორიისაგან, რომ მასში არ იგულისხმება მხოლოდ ერთი გარკვეული მოვლენა, გარკვეული პიროვნება. სიმბოლურ სახეს შეუძლია მთელი რიგი მოვლენები განგვაცდევინოს; გ. ტაბიძის „მერი" როდი გამოხატავს ერთ-ერთ კონკრეტულ პიროვნებას, არამედ იგი სიმბოლური სახეა საერთოდ მშვენიერი ქალისა, რომელშიაც შეკრებილია პოეტის მიერ წარმოდგენილი იდეალური ქალის თვისებები. აკაკის „ღამურაც" სიმბოლური სახეა, რადგანაც გადაგვარებული ადამიანის ზოგად სახეს გვიხატავს. ამ თვისებით იგი ალეგორიის საზღვრებს შორდება და სიმბოლურ სახედ გვევლინება.

სიმბოლური სახე უფრო ზოგადია. ზოგჯერ ერთი და იგივე სახე შეგვიძლია გავიგოთ სიმბოლურადაც და ალეგორიულადაც. მაგალითად, თუ ვაჟას „არწივში" მივიჩნევთ მხოლოდ საქართველოს,—იგი ალეგორიული სახეა, თუ მასში წარმოვიდგენთ საერთოდ უსამართლოდ დაჩხეებულ ერს—მაშინ იგი სიმბოლური სახეა. თუ გორკის „ქარიშხალში" წარმოვიდგენთ 1905 წლის რევოლუციას,—იგი ალეგორიული სახეა, თუ მასში წარმოვიდგენთ მასების შეიარაღებულ ბრძოლას საერთოდ ძველის დასამხობად,—სიმბოლურია.

ზოგიერთი სახეები წარმოშობით ალეგორიულნი არიან და შემდეგ ისინი სიმბოლური შინაარსის ხდებიან. ასეთია, მაგალითად, ა. წერეთლის „პატარა მურიაში" მოცემული სახე. პირველად იგი ერთ პიროვნებას გვიხატავდა და, მაშასადამე, ალეგორიული იყო. „პატარა მურიაში" იგულისხმებოდა ქართველი ხალხის მტრების მიერ მოსყიდული

ფრანგი ჟურნალისტი ჟიულ მურიე, რომელიც, თბილისში ფრანგულ საძრეწველო ჟურნალს რედაქტორობდა და რომელმაც ერთ-ერთი წერილით შეურაცხყო ქართველობა. აკაკიმ პირველად ეს ლექსი მხოლოდ მურიეს საპასუხოდ დაწერა და მაში მურიეს გაიძვერობა და მლიქვნელობა გამოხატა. მაგრამ შემდეგ მურიეს მისამართით აღარ გამოუქვეყნებია. ამის ნაცვლად იგი გამოაქვეყნა მხოლოდ მის სატირულ მოთხრობაში „სიკვდილში“ და ალეგორიულის ნაცვლად სიმბოლური ხასიათი მისცა: „პატარა მურიას“ გავრცელებულ ლექსში იგულისხმება არა ერთი პიროვნება, არამედ მლიქვნელი, გაიძვერა და მედროვე ადამიანის ზოგადი სახე.[1]

გარდა რომანტიკული, რეალისტური და სიმბოლურ-ალეგორიულისა, ჩვენ გვხვდება აგრეთვე ადამიანთა შემდეგი სახეები: კონტრასტული, სინონიმური, ეპიკური, ლირიკული, დრამატული, გმირული, სატირული, ტრაგიკული და სხვ. მათ თავისებურებას ქვევით გავეცნობით.

ეპიკური, ლირიკული და დრამატული სახეები

იმისდა მიხედვით, თუ ლიტერატურის რა გვარს იყენებს მწერალი ადამიანის ამა თუ იმ სახის შექმნის დროს, თვით სახე შეიძლება იყოს ეპიკური, ლირიკული, ან დრამატული.

ე პ ი კ უ რ ი ისეთი სახეა, რომელსაც მწერალი გვიხატავს თხრობის საშუალებით (ეპოსი — მოთხრობაა, ეპიკური სახე — მოთხრობის საშუალებით შექმნილი სახე). ეპიკური სახეა დურმიშხანი („სურამის ციხე“), იერემია წარბა („პირველი ნაბიჯი“), გაბრიელი, დათიკო („გლახის ნააბობი“), ზაქრო („კაკო ყაჩაღი“), გიორგი, ბესია, გულო („ჯანყი გურიაში“) და სხვ.

ლ ი რ ი კ უ ლ ს ა ხ ე შ ი მწერალი ცხოვრებას გვიხატავს მისი უშუალო მონაწილის სახელით, იმ ადამიანის სახელით, რომელსაც უშუალოდ განუცდია მის მიერ მოთხრობილი (იხ. ლირიკა). უფრო ხშირად ლირიკული სახის მოქმედ პირად თვითონ მწერალი გვევლინება. ასეთი სახის ნიმუშია, მაგალითად: „გახსოვს ტურფავ“ (ი. ჭავჭავაძის), „გაზაფხული“ (ა. წერეთლის). ი. გრიშაშვილი ლექსში „გაზარჯვების გაზაფხული“ ფაშისტურ გერმანიაზე სამშობლოს გამარჯვებით აღტაცებული პოეტის ლირიკულ სახეს ქმნის:

---

[1] იხ. ლ. ასათიანი, ცხოვრება აკაკი წერეთლისა, თბილისი, 1940 წ., გვ. 367.

...ჯერ ასეთი გაზაფხული
არ დამდგარა ჩვენთვის, ძმებო! —
აგკისრულდა განზრახული,
სანეტარო, საოცნებო.

ზამთრისაგან დამზრალ მდელოს
შზე ათბობს და ახალისებს
ეს მაისი სასახელო
სულ არა ჰგავს სხვა მაისებს.

მტერს დაკვარით თავის ქვრივზე,
შემოვარტყით ცეცხლის კალთა,
და ბერლინის ქენწეროზე
ჩვენი დროშა აფრიალდა!

ჩვ ეს თანი საზაფხულო
ყვავილებით ამოსია,
გაიხარე, ჩემო გულო,
გამარჯვების მაისია!"

აქ შექმნილი ლირიკული სახით პოეტი ი. გრიშაშვილი საკუთარ განცდებს გვიხატავს (იმავე დროს პოეტის პირადი განცდა ტიპობრივიცაა: იგი საბჭოთა მოქალაქეების საერთო აღტაცებას გამოხატავს, ამაშია მისი ღირსება). არის ისეთი ლირიკული სახეც, რომელიც ავტორის ხაცვლად მოქმედ პირს გვიხატავს. ასეთი სახეები გვხვდება ყოველი გვარის ნაწარმოებებში, მაგალითად, აკაკის დრამატულ ნაწარმოებში „პატარა კახში" ერთ-ერთი ეპიზოდით, კერძოდ იმ ეპიზოდით, სადაც ნადირობის დროს მხლებლებს დაშორებული პატარა კახი, სალამურის ხმით მოხიბლული, ამბობს — „ძლივს მარტო დავრჩი..." — ავტორი მთავარი გმირის ირაკლის ლირიკულ სახეს ქმნის.

დრამატულ სახეში პერსონაჟი გვეხატება არა მისი მოქმედების შესახებ მოთხრობის, არამედ მისი მოქმედებაში ჩვენების საშუალებით. დრამატული სახის ნიმუშია სასცენო ნაწარმოების მოქმედი პირი, იმდენად, რამდენადაც ის ისეთი სისრულით არის ასახული, რომ შეგვიძლია მას სახე ვუწოდოთ. ადამიანთა სახეების კლასიფიკაცია ლიტერატურული გვარების მიხედვით პირობითია, რადგან დრამატული სახე შეიძლება მოცემულ იქნეს ეპიკურ ნაწარმოებში, ლირიკული — დრამატულში და ეპიკურში.

გმირული სახის განსაზღვრისათვის

გმირული სახე ადამიანის ისეთი ტიპია, რომელიც თავგანწირულად იბრძვის უდიდეს დაბრკოლებათა წინააღმდეგ მაღალი საზოგადოებრივი იდეალის განსახორციელებლად. ასეთი სახეებით მდიდარია როგორც ფოლკლორი, ისე მხატვრული ლიტერატურა. მისი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა განსაკუთრებით დიდია. გმირული სახის ნიმუშია ამირანი, პრომეთე. გორკის დანკო მკერდს იპობს და საკუთარი გულით უნათებს თანამოძმეებს გზას მონური ცხოვრებისაგან

დახსნის მიზნით. გმირული სახეებით მეტად მდიდარია ქართული ლიტერატურა: ტარიელი („ვეფხისტყაოსანში"), ცოტნე დადიანი, ბაში-აჩუკი, ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ბაგრატ დიდიელგეჯა, ხევისბერი გოჩა, კობა, იაგო, ლუხუმი, ზვიადაური, კვირია , ზეზვა — ყველანი გმირული სახეები არიან, ყველა მათგანი აწარმოებს თავგანწირულ ბრძოლას სამშობლოს თავისუფლების, მაღალი ადამიანური ზნეობრივი იდეალის დასაცავად. გმირული სახეების შესაქმნელად უდიდეს მასალას აძლევს მწერალს ჩვენი სინამდვილე და ამით მდიდარია უახლესი ქართული ლიტერატურა, განსაკუთრებით საბჭოთა ლიტერატურა. უახლესი ქართული ლიტერატურიდან გმირული სახის ნიმუშებია: ლ. ქიაჩელის ტარიელ გოლუა, მთის კაცი, კ. ლორთქიფანიძის მოხუცი მებადური („როგორ მოკვდა მოხუცი მებადური"). რუხლო („უკვდავება") და სხვ. რუსულ საბჭოთა ლიტერატურაში გმირთა სახეები შექმნეს: ფ. ფურმანოვმა („ჩაპაევი"), ნ. ოსტროვსკიმ (რომანში „როგორ იწრთობოდა ფოლადი"), ა. ტვარდოვსკიმ („ვასილ ტერკინი"), ა. კორნეიჩუკმა (დრამაში „ფრონტი"), ა. ფადეევმა („ახალგაზრდა გვარდია") და სხვებმა. ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებთა პერსონაჟები იმავე დროს ეპიკური და დრამატული სახეებია. მრავალი გმირული სახეა შექმნილი ლირიკულისა და ლირიკულ-ეპიკური გვარის გამოყენების საშუალებით. წარსული ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან ასეთ გმირულ სახეს გვიხატავს ნ. ბარათაშვილის „მერანი" (ლირიკული გმირული სახე), ა. წერეთლის „ქართველი უცხოეთში" (ლირიკულ-ეპიკური სახე). ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში ლირიკულ-ეპიკური გვარით შექმნილი გმირული სახეების ნიმუშებს გვაძლევენ: გ. ლეონიძე („არ დაიდარდო დედაო"), დ. გაჩეჩილაძე („ძახილი უკვდავებისა"), ს. ჩიქოვანი („ქართველი დედა"), ა. მირცხულავა („ძმები") და სხვ.

მიუხედავად ხელოვნების საბჭოთა მეცნიერების დიდი მიღწევებისა, მარქსისტულ ესთეტიკაში ბევრი რამ არის ისეთი, რომელიც ჯერ კიდევ დაუზუსტებელია. ასეთი პრობლემის დაზუსტების საფუძველი თუმცა მოცემულია მარქსიზმის კლასიკოსთა შრომებში, მაგრამ ბევრი საკითხი ჯერ კიდევ სხვადასხვაგვარად ითვალისწინება. ერთ-ერთი დაუზუსტებელი საკითხი, რომელიც იწვევდა და იწვევს ლიტერატურისა და ხელოვნების მცოდნეობაში ერთისა და იმავე ტერმინის დაუზუსტებლად, სხვადასხვა, ერთმეორის საწინააღმდეგო მნიშვნელობით ხმარებას, გმირული სახის პრობლემაა.

სიტყვა „გმირი" ესთეტიკაში, განსაკუთრებით — ლიტერატურის მეცნიერებაში არ იხმარება ზუსტი მნიშვნელობით. როგორც ცნობილია, ისე მეცნიერები არაიშვიათად ხმარობენ ამ ტერმინს ლიტერატურული ნაწარმოების მოქმედი პირის ზოგადი მნიშვნელობით, ე. ი. მასში გულისხმობენ არა გარკვეული ფსიქიური, ან ფსიქო-ფიზიკური თვისე-

ბების მატარებელ ადამიანს, არამცდ ყველა მოქმედ პირს, განურჩევლად იმისა, გმირი იქნება იგი, თუ ლაჩარი. გოგოლი, მაგალითად, „რევიზორის" პერსონაჟებს გმირებს უწოდებს[1]. ცხადია ეს ტერმინი მას არ აქვს ნახმარი ზუსტი მნიშვნელობით; გმირი, როგორც უკვე განვმარტეთ, დადებითი თვისებების მატარებელი პერსონაჟია, და უფრო მეტიც: იგი მაღალი საზოგადოებრივი იდეალის განხორციელებისათვის თავგანწირულად მებრძოლი ადამიანის განსახიერებაა, „რევიზორში" კი ასეთი სახე არ არსებობს: თვით გოგოლი ამბობს, რომ მის ზემოაღნიშნულ კომედიაში „სიცილია ერთადერთი კეთილშობილი პიროვნება". არიან ლიტერატურის ისტორიკოსები და კრიტიკოსები, რომლებიც საშუალო სკოლის მოწაფეებსაც კი ასწავლიან, რომ გოგოლმა თავის კომედიაში გმირები დაგვიხატა და რომ მან „დასაწ. თავისი გმირები მათი სისწორით გამოხატვის საშუალებით".[2] მოყვანილ მაგალითებში ადვილად შეგვიძლია შევამჩნიოთ სიტყვა „გმირის" არაზუსტი მნიშვნელობით ხმარების შეუსაბამობა. მხატვრულ ნაწარმოებში თუ უარყოფითი პერსონაჟია, მას გმირს ვერ დავარქმევთ, თუ იგი მართლაც გმირია (და, მაშასადამე მაღალი იდეალისათვის თავგანწირული მებრძოლია), მისი დასჯა სრულიად გაუმართლებელია. ამის შეუსაბამობას კი ხშირად აქვს ადგილი, როგორც მარქსიზმის წინადროინდელი ლიტერატურის თეორიასა და პრაქტიკაში, ისე საბჭოთა მეცნიერებაში. როგორ უნდა გავიგოთ „გმირის" შინაარსი თანამედროვე და ზუსტი მნიშვნელობით? დავიწყოთ იმის განმარტებიდან, თუ როგორ ესმოდათ იგი წარსულში. განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე გმირის შინაარსი სხვადასხვაგვარად ესმოდათ. ადამიანთა საზოგადოების ეკონომიური და კულტურული განვითარების უფრო წინანდელ საფეხურზე გმირი განსაკუთრებული ფიზიკური ძალის მატარებელი არსება იყო. მაღალი იდეალისათვის მებრძოლ ტიტანებთან ერთად გმირებად ითვლებოდნენ ის ტიტანებიც, რომლებიც მათ ფიზიკურ ძალას ბოროტი მიზნებისათვის იყენებდნენ და რომლებმაც დიონისე დაგლიჯეს. მაშინ გმირის ბუნება თუმცა ბუნდოვანი იყო, მაგრამ მითიურ პერიოდში ეპოსის მთავარი პერსონაჟები უკვე სიკეთის მატარებლები, ე. ი. დადებითი გმირები იყვნენ (პრომეთე. ამირანი). „ილიადასა" და „ოდისეას" მთავარი პერსონაჟები უკვე ღვთაებათა შორის მაინც გამოყოფდნენ ბოროტსა და კეთილ ძალებს. საგმირო დადებითი გმირები არიან. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჰომეროსი გმირებს უწოდებს როგორც ოდისევს, ისე მიკრიკს და აგრეთვე დაბადებით ბრმა მომღერალს. იგი „ოდისეაში" მეღორეს „ღვთაებრიეად" გვიხატავს. ყოველ შემთხვევაში იმ ფაქტს, რომ ჰომეროსი გმირებს საერთოდ დადებით პერსონაჟებს უწოდებს, საკითხის დაზუსტებისაკენ მივყავართ. ხვლოვნების განვითარების შემდგომ საფეხურებზე კიდევ უფრო ცხადი ხდება, რომ მწერლები (მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ „გმირს" ზოგიერთ მნიშვნელობითაც ხმარობენ) გმირულ იდეალს ყოველთვის მაღალ საზოგადოებრივ მიზნებისათვის თავდადებული ადამიანის გამოხატვის საშუალებად ანსახიერებენ. მაშასადამე, ხელოვნებაში „გმირი" ნამდვილ შინაარსს (ზუსტ მნიშვნელობას) ყოველთვის ღებულობს მხოლოდ დადებითი ადამიანის განსახების დროს.

---

[1] იგი წერს: «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я знал...». კომედიის კვანძის შესახებ მსჯელობის დროს ამბობს, რომ კომედიაში ყველა გმირი არისო («Тут—всякий герой»).

[2] ასევეა „გმირი" ნახმარი რუსული ლიტერატურის IX კლასის სახელმძღვანელოში (იხ. А. Верещинин, Д. Райхин, В. Стражев, «Русск. лит.» учеб. д. 9 кл., М; 1946, გვ. 70—71).

მარქსისა და ენგელსისათვის ნამდვილი გმირები არიან ხალხის მიზნებისათვის თავგანწირულად მებრძოლი ადამიანები, ან ხელოვნების მიერ გამოსახული მსგავსი პერსონაჟები. ასევე ესმის გმირის შინაარსის ნამდვილი მნიშვნელობა ლენინს (იხ. მისი „ბაბუშკინის ხსოვნას"). თანამედროვე ევროპულ ენებში დიდი ხანია, რაც „გმირი", დადებითი მნიშვნელობით იხმარება. მაგალითად, ფრანგულად გმირის აღმნიშვნელი ტერმინი Heros (le heros — გმირი მამაკაცი, la heroine — გმირი ქალი) მხოლოდ გმირების მიმართ იხმარება. თუ ავტორი, ან ლიტერატურის მეცნიერი ლაპარაკობს არა დადებითი პერსონაჟების, ან გმირების, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანების შესახებ და არ უნდა ადამიანის ბუნებას ხაზი გაუსვას, მაშინ იხმარება ცნობილი სიტყვა პერსონაჟი (მოქმედი პირი). თუ უარყოფითი სახეების აღნიშვნაა საჭირო, მაშინ პერსონაჟს განსაზღვრას უმატებენ და ამბობენ le personages, vulgaires (უარყოფითი პერსონაჟები), ტერმინის „გმირის" შინაარსი დაზუსტებულია მაშინაც კი, როდესაც იგი ირონიული მნიშვნელობით არის გამოყენებული. მაგალითად, კომედიის მოქმედ პირზე, რომელიც ჩვეულებრივ, სასაცილო და უარყოფითია ამბობენ ან „პერსონაჟს" ან „hera comigue heroi" კი იხმარება მაგალითად, როლანდის, და არა კომიკური პერსონაჟებისა და ბალზაკის უარყოფითი სახეების მიმართ. გერმანულ ლიტერატურასა და ლიტერატურის მეცნიერებაში გმირის უმთავრესად ამ სიტყვის დადებითი (პირდაპირი) მნიშვნელობით იხმარება. გმირის აღსანიშნავად გერმანელები ორ ტერმინს ხმარობენ: ერთია ევროპის ქვეყნებში საერთოდ გავრცელებული „heroi" და მეორე—გერმანული „Held". უკანასკნელი უფრო მეტ ხმარებაშია (მაგ., ამბობენ „die Heldensagen" — თქმულება გმირების შესაგებ, - „das Heldengedicht""—საგმირო ლექსი, საგმირო პოემა). თუ უნდათ აღნიშნონ, საერთოდ, მოქმედი პირი (და არა გმირი სპეციალურად), ასეთ შემთხვევაში, „გმირების" ნაცვლად, მ ო ქ მ ე დ ი პ ი რ ე ბ ი („die handeiden Personen„) იხმარება, თუ „გმირი" ირონიული მნიშვნელობით არის ნათქვამი, მაშინ ფრანგულის მსგავსად Heroich-comich" იხმარება; ზოგჯერ კი უარყოფითი სახეს, თუ იგი სასაცილოა, ს ა ს ა ც ი ლ ო პ ე რ ს ო ნ ა ჟ ს უწოდებენ, ასე იქცევა, მაგალითად, კ, მარქსი. იგი ნაპოლეონ III შესახებ ამბობს, რომ კლასობრივმა ბრძოლამ შექმნა „საფრანგეთში მდგომარეობა და პირობები, რომლითაც საშუალება მიეცა საშუალო და ს ა ს ა ც ი ლ ო პ ე რ ს ო ნ ა ჟ ს გ მ ი რ ი რ ო ლ ი ეთამაშა" (ხაზი ჩემია.—ს. გ.). ამ წერილში ტერმინი „გმირი" ნახმარია ზუსტი მნიშვნელობით, ხოლო „პერსონაჟი" მისდამი დაპირისპირებულ ცნებად გვევლინება.

ამრიგად მითიური პერიოდიდან დაწყებული დღეანდლამდე გმირი ძირითადად დადებითი. ღირსების მქონე პიროვნებას აღნიშნავს, მაგრამ ზოგჯერ ამ ტერმინს ლიტერატურის თეორიის სახელმძღვანელოშიც კი არაზუსტი მნიშვნელობით ხმარობენ. ეს კი უხეში შეცდომაა, რადგან ლიტერატურის მეცნიერებაში ყოველგვარი მეცნიერული ტერმინი მხოლოდ იმ მნიშვნელობით უნდა ვიხმაროთ, როგორც იგი იხმარება საერთოდ მეცნიერებაში. თანამედროვე მეცნიერული ტერმინოლოგია კი უკვე გაშორდა გმირის ტრადიციულ-ტრაფარეტული განმარტების საზღვრებს: ჩვენში გმირობა (შრომის გმირობა, ომის გმირობა და სხვა) საამაყო სახელად იქცა და ტერმინმა „გმირმაც" ზუსტი მნიშვნელობა მიიღო: საბჭოთა მეცნიერებაში გმირობა განიმარტება როგორც ერების, ხალხების, კლასების, ცალკეული ადამიანების თავგანწირული მისწრაფება საზოგადოების საუკეთესო მომავლის შესაქმნელად. ასეთ გმი-

რობას მოითხოვს კაპიტალიზმის დამხობა და კომუნიზმის აშენება. პროლეტარიატი გმირული გამბედაობით, რევოლუციური დაუნდობლობით ამხობს კაპიტალიზმის ბატონობას... საკუთარი სისხლით იკაფავს გზას ახალი საზოგადოების აშენებისაკენ...“ (ლენინი, ტ. 29, გვ. 389—390). საბჭოთა ხალხმა გმირული ბრძოლით გადაარჩინა კაცობრიობა ფაშიზმის ბატონობას, იხსნა ქვეყანა, „მან სამართლიანად მოიპოვა გმირული ხალხის სახელი“ (სტალინი). ყოველივე ეს ცხადყოფს, რომ, მეცნიერებაში და საბჭოთა საზოგადოების ჩვეულებრივ მეტყველებაში, გმირს უკვე ზუსტი მნიშვნელობა მიეკუთვნა.

ზემოაღნიშნულის შედეგად ახლანდელ ეტაპზე სრულ შეუსაბამობას წარმოადგენს სიტყვა „გმირის“ ტრადიციულად არაზუსტი მნიშვნელობით ხმარება. რაც გავრცელებულია ლიტერატურის მეცნირებაში და ზოგჯერ თვით ხელოვნურ ნაწარმოებშიც გვხვდება. გმირი მხოლოდ დადებითი, მორალური თვისების გამომხატველ ტერმინად უნდა დარჩეს.

ტრაგიკული სახე

ხშირად მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟები გმირული ხასიათის მატარებლები არიან, მაგრამ მათ ზოგჯერ უხდებათ ბრძოლა ისეთი დაბრკოლებების წინააღმდეგ, რომელთა გადალახვა, მიუხედავად გმირთა თავგანწირული ბრძოლისა, შეუძლებელია. ამ შემთხვევაში, როგორც მოქმედი პირი, ისე მკითხველი (ან მაყურებელი) გრძნობს გმირის დაღუპვის აუცილებლობას, გრძნობს იმას, რომ შექმნილია ისეთი მძიმე მდგომარეობა, რომლისგანაც გამოსავლის მონახვა არავითარი მსხვერპლის საფასურად არ შეიძლება. გარდაუვალ დაბრკოლებებთან განწირული ბრძოლის მწარმოებელ გმირს ტრაგიკული სახე ეწოდება. ანტიკურ ლიტერატურაში ტრაგიკული სახის ნიმუშია ოიდიპოს მეფე. იგი იბრძვის ბედის განაჩენის წინააღმდეგ, უნდა რომ თავიდან აიცილოს ბედისწერით მისჯილი: უნდა არ გახდეს მამის მკვლელი და დედის მეუღლე. მაგრამ ყოველივე მისი ცდა გადაურჩეს ბედის ამ საშინელ განაჩენს, განწირულია (იხილე ძველი ტრაგედია). ქართულ ლიტერატურაში ტრაგიკული გმირის ნიმუშია გიორგი სააკაძე (როგორც რომანებში, ისე ამავე სახელწოდების ტრაგედიებში). იგი იბრძვის დიადი სახალხო მიზნისათვის, უნდა გადაარჩინოს საქართველო მეჩვიდმეტე საუკუნეში შექმნილ სახიფათო მდგომარეობიდან. იგი ეწევა ამ მიზნისათვის თავგანწირულ ბრძოლას და ყოველივე ამ თვისებით იგი უაღრესად მიმზიდველი გმირული სახეა. მაგრამ იმავე დროს იგი ტრაგიკული სახეა, რადგან უხდება ბრძოლა ისეთ დაბრკოლებებთან, რომლების გადალახვა მის ეპოქაში, თუნდაც ისეთი დიადი ადამიანისათვის, როგორიც სააკაძე იყო, შეუძლებელია. ტრაგიკული სახის ნიმუშია აგრეთვე ვაჟა-ფშაველას „მინდია. მას უნდა სამშობლოს მტრისაგან დასაცავად დაიბრუნოს მისგან უნებურად და-

კარგული განსაკუთრებული შემეცნების უნარი, მაგრამ ვერ აღწევს ამ დიად მიზანს და სინანულისაგან გამოწვეული უღრმესი სულიერი ტანჯვით აღსავსე საკუთარი ხელით ისპობს სიცოცხლეს. ტრაგიკული სახეა, გმირულთან ერთად, მინდია და ხევისბერი გოჩა. უკანასკნელი გმირია, რადგან ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე სწირავს მსხვერპლად პატრიოტულ მორალს, სამშობლოს დაცვის სამსახურს სიცოცხლეს საკუთარი შვილისას, რომელსაც თავისივე ხელით კლავს. იგი ტრაგიკული სახეცაა, რადგან მისთვის სამშობლოსთან ერთად ძვირფასი იყო მისი შვილის სიცოცხლე. ვერ მოახერხა სამშობლოს დაცვის მორალის სიწმინდესთან ერთად დამნაშავე შვილის სიცოცხლის შენარჩუნება და ამ უძნელეს დაბრკოლებას თვითონაც მსხვერპლად შეეწირა.

საბჭოთა ლიტერატურის იმ გმირებისათვის, რომლებიც ახალი საბჭოთა ადამიანის ცხოვრებას ასახავენ, ახალს, ოპტიმისტურ შინაარსს იღებს ტრაგიკული ბრძოლა, რადგან საბჭოთა მოქალაქემ, კიდეც რომ დაიღუპოს, როგორც ერთეული, სახალხო საქმისათვის, იცის, რომ სხვები გააგრძელებენ მისგან დაწყებულ ბრძოლას და საბოლოო გამარჯვებაც მოპოვებული იქნება.

სატირული სახეები

სატირულ სახეს ისეთ ტიპს ვუწოდებთ რომელიც ეწინააღმდეგება ადამიანის იდეალს და რომელიც თავისი უარყოფითი თვისებებით იწვევს ადამიანში დაცინვას, ზიზღს, ანაღშფოთებას. სატირული სახეების ნიმუშებია: ლუარსაბ თათქარიძე („კაცია-ადამიანი?!), გ. წერეთლის „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა," დ. კლდიაშვილის პერსონაჟები და სხვ. (სატირა ამ შემთხვევაში გაგებულია ფართო მნიშვნელობით. იხ. სატირა და ჰუმორი). სატირულ ან კომიკურ სახეებს გვაძლევს აკაკი წერეთელი ლექსებში — „აპელაციის მცოდნე", „ღამურა" და სხვა.

სატირულ ტიპს დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა აქვს. ლენინი მაღალ შეფასებას აძლევდა მაიაკოვსკის ლექსს „სხდომას გადაყოლილნი", რომელშიც სხდომას გადაყოლილ ადამიანთა სატირული სახე იყო მოცემული. ჩვენ გვესაჭიროებიან ჩვენი ეპოქის, საბჭოთა ეპოქის გოგოლები და შჩედრინები, გვესაჭიროებიან იმიტომ, რომ კვლავ ბევრი რამ რჩება ჩვენში დრომოჭმული და ჩვენი წინსვლის შემაფერხებელი. ამით განისაზღვრება ის დიდი მნიშვნელობა, რაც აქვს სატირული სახის გამოყენებას საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებისათვის.

იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ეხამებიან ერთმანეთს მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟები, ჩვენ ვარჩევთ კონტრასტულსა და სინონიმურ სახეებს. კონტრასტული სახე ისეთია, რომელიც სხვა პერსონაჟს უპირდაპირდება. მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძის კონტრასტული სახეა ოთარაანთ ქვრივი (მუქთახორა, ზარმაცი, გონებაჩლუნგი თათქარიძე უპირისპირდება მხნეს, გამრჯეს, გონებამახვილ, სრულქმნილი ადამიანის ბუნების მატარებელ არსებას). ვაჟას „ბახტრიონის" გმირულ სახეებს — ზეზვას, ლუხუმს, კვირიას, ლელას უპირდაპირდება მხდალი წიწოლა. ხარბს, ანგართმოყვარეს, უვიც სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილს ამავე სახელწოდების მოთხრობაში უპირდაპირდება ქველი, კაცთმოყვარე, განათლებული ალექსანდრე რაინდაძე (ბურჟუაზიულ მორალს უპირდაპირდება — ფეოდალური მორალი). დაპირდაპირებით უფრო მჟღავნდება ამა თუ იმ პერსონაჟის ინდივიდუალური ბუნება, მისი ხასიათის თავისებურება. კონტრასტული მეთოდის საუკეთესოდ გამოყენების ნიმუშს წარმოადგენს ა. წერეთლის „ბაში-აჩუკი". იგი მდიდარია ადამიანთა სახეებით,— მოქმედ პირთა რიცხვი საკმაოდ ბევრია, მაგრამ მის ყოველ პერსონაჟზე შეიძლება ითქვას: „ეს არის ის". განსაკუთრებით კი ამ თვალსაზრისით გამოირჩევიან მისი მთავარი გმირები: ბაში-აჩუკი. აბდუშაჰილი, ზაალ ერისთავი, ბიძინა ჩოლოყაშვილი და სხვანი. მოთხრობაში ვერც ერთ გმირს ვერ დაასახელებთ რომ, ბაში-აჩუკს გაევდეს მისი გარეგნობით, სიმკვირცხლით, მამაცობით. ასევე განსხვავებულია აბდუშაჰილი. იგი ხასიათითაც და გარეგნობითაც ბაში-აჩუკის ანტიპოდს წარმოადგენს. დაპირდაპირებას „ბაში-აჩუკში" (და საერთოდ ხელოვნებაში) საფუძვლად უდევს ის როლი, რომელიც ამა თუ იმ პერსონაჟს ეკისრება (ამაშია ადამიანთა სახეების საერთო კომპოზიციური მნიშვნელობა), აკაკი მოქმედ პირებს ერთიმეორისაგან ანსხვავებს ასაკის მიხედვით (ამ თვალსაზრისით ზაალი და ელიზბარი უპირდაპირდება შალვას, ბიძინას და ბაში-აჩუკს), ფიზიკური თვისებებით (ვეება, ტლანქი აბდუშაჰილი უპირდაპირდება გამხდარსა და მკვირცხლ ბაში-აჩუკს), ფსიქიკურ თვისებათა დაპირდაპირებით (გაიძვერა, ცბიერი შაჰ-აბასი უპირდაპირდება პირდაპირს, გრძნობის ამყოლს, გულუბრყვილო მეცნებეს მეფე თეიმურაზს. უხვი, ქველი და პირდაპირი ზაალ ერისთავი—ხარბს, ანგართმოყვარეს და თვალთმაქც ადამიანებს: თიმსალ-მაკოს, მოურავს, კიკო ბაქრაძეს. მტკიცე მამულიშვილი, უდ-

რეკი პატრიოტი, სამშობლოს ერთგული ბიძინა ჩოლოყაშვილი — მერყევ ჯანდიერს, მოღალატე სვიმონ მაყაშვილს).

ლიტერატურულ ნაწარმოებში გვხვდება ერთმანეთის მსგავსი პერსონაჟებიც. მაგალითად, ელიზბარი, შალვა და ბიძინა მათი პატრიოტიზმით სინონიმური სახეები არიან. ასეთივე სინონიმური სახეებია „პატარა კახის“ პერსონაჟები — გელა, გივი და ბაადური. ისინი სინონიმურ სახეს ქმნიან მათი ასაკით, პატრიოტიზმით და სხვ. ერთიმეორესთან დამსგავსებულ სახეებს სინონიმური სახეები ეწოდება. სახეების მსგავსება არ ნიშნავს მათი ინდივიდუალური თვისებების უგულებელყოფას. ასეთ შემთხვევაში არავითარი სახე აღარ გვექნებოდა. გივი, ბაადური და გელა სინონიმური სახეებია მათი ფსიქიური თვისებებით, მაგრამ ამასთან ერთად ისინი მკვეთრად განირჩევიან ფიზიკური თვისებებით: გელა ბრმა არის, ბაადური საპყარია, გივის კი არავითარი ფიზიკური ნაკლი არ გააჩნია. როგორც მსგავსების, ისე კონტრასტული თვისებების გამოყენება სახის შექმნის დროს კომპოზიციური ხერხია მთლიანი ლიტერატურული ნაწარმოების მისაღებად.

ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვის სირთულე და მრავალმხრივობა

ჩვენ გავეცანით ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვის ძირითად პრინციპებს. განვიხილეთ ცალკეული ნაწარმოებები მისი თემისა და იდეის საფუძველზე, გავეცანით ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციას ადამიანთა სახეების სისტემისა და სხვა. მაგრამ ეს კიდევ არ არის საკმარისი ლიტერატურული ნაწარმოების სრული ანალიზისათვის. უკანასკნელი მოითხოვს აგრეთვე მწერლის სტილისა და მეთოდის განსაზღვრას, ენის თავისებურების გამორკვევას და მისი საშუალებით იდეის გახსნას, განსაზღვრას ლიტერატურული ნაწარმოების გვარისას, სახისას და სახის ფორმისას და მათი თავისებურების შეხამების ხარისხის გამორკვევას ნაწარმოების თემასთან და იდეასთან, ლექსად დაწერილი ნაწარმოების ანალიზის დროს მის განხილვას აგრეთვე ლექსთწყობის სახეობასთან, ბგერითი მხარის თავისებურ მოწესრიგებასთან შეფარდებით და სხვ. ერთი სიტყვით, ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზი მოითხოვს ლიტერატურისმცოდნეობის ყველა მიღწევის მაქსიმალურად გამოყენებას, იმდენად, რამდენადაც

ამას მოითხოვს კონკრეტული ნაწარმოების თავისებური შინაარსი და ფორმა. ცხადია, ყველა იმ საკითხის გაცნობა, რომელიც საჭიროა ლიტერატურული ნაწარმოების ყოველმხრივი ანალიზისათვის, ერთ თავში შეუძლებელია. ამიტომ ცალკე თავებად ვყოფთ და ვეცნობით პოეტურ ენას, ლექსის თეორიას, ლიტერატურული ნაწარმოების გვარებსა და სახეებს, ლიტერატურის განვითარების პროცესს და სხვ. მათ განხილვაზე გადასვლა ნიშნავს არა ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვის დამთავრებას, არამედ გაგრძელებას და გაღრმავებას.

ნაწილი მესამე

პოეტური ენა

თავი I

პოეტური ენა და მისი მნიშვნელობა

პოეტური ენის თავისებურება

„ენა არის საშუალება, იარაღი, რომლის შემწეობითაც ადამიანებს ურთიერთობა აქვთ ერთმანეთთან, უზიარებენ ერთმანეთს აზრებს და აღწევენ ურთიერთგაგებას“ (სტალინი). იგი საზოგადოების ბრძოლისა და განვითარების იარაღია. ენა „უშუალოდ დაკავშირებულია აზროვნებასთან“. იგი აზროვნების საშუალებაა და მისი გამოხატულება. „სადაც აზრი არ არის, იქ ენა რაც უნდა კარგი იყოს, სულ უქმია, მერე მე არსად გამიგონია, რომ უაზრო ენა იყოს სადმე, აზრი და მხოლოდ ერთი აზრი აძლევს ენას მნიშვნელობას“—წერს ილია ჭავჭავაძე. ენას, როგორც აზრის გამოხატვის საშუალებას, იყენებს მეცნიერებაც და მხატვრული ლიტერატურაც. ხელოვნების ისეთი დარგების ნიმუშებიც კი, რომლებიც იდეას ენის საშუალებით არ გამოხატავენ (ქანდაკება, მხატვრობა და სხვ.) ჩვენთვის გასაგები ხდება მის შემდეგ, რაც მათ ჩვენ ენის საშუალებით გავიაზრებთ. ენის საშუალებით ხდება სამყაროს როგორც მეცნიერული, ისე მხატვრული ათვისება. პოეტურ ენას იმიტომ ვუწოდებთ მხატვრულს, ან პოეტურს, რომ მწერალი, მეტყველების ჩვეულებრივ ფორმებთან ერთად, იყენებს ენის ისეთ ფორმებს, რომლითაც სახეებს ქმნის. გეოგრაფიის სახელმძღვანელოში ჩვენ შეგვიძლია ასე აღვწეროთ კავკასიის მთებისა და მდინარე თერგის ბუნება:

კავკასიის მთის მწვერვალები მეტად მაღალია და ყინულით არის დაფარული. მთების კალთებზე უფრო ხშირად ნისლი და ღრუბლებია. კავკასიონის მთებიდან გამოდის თერგი. იგი ჩქარი მდინარეა.

გრ. ორბელიანი კი იმავე ბუნებას ასეთი სურათით გვიხატავს:

„მზე ჩაესვენა: მის შუქი გამოსალმის ჟამს კავკასსა,
თავსა ეხვევა ალერსით, ვით ქალი მამას მოხუცსა!
ბუმბერაზ მთანი მდუმარედ ცათამდის აყუდებულნი,
ჰსხედან ვით დევნი, სპეტაკის ყინულ გვირგვინით შემკულნი.

მათ კლდოვან გვერდთა შავადა ღრუბელნი ზედ დასწოლიან.
და მრისხანებით ქვეყანას წარღვნითა ემუქრებიან.
გაზაფხულისა ველითა ტკბე შემოსილი სიმწვანით,
მთებისა კალთებს შეამკობს სიტკბო სუნნელთა მოფენით.

წყალნი, მთით დაქანებულნი, ალმასებრ უფსკრულს სცვივიან,
თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან!“
(„საღამო გამოსალმებისა“)

თერგის ან არაგვის აღწერის დროს გეოგრაფიის სახელმძღვანელოს ავტორს შეუძლია ყურადღება მიაქციოს მდინარის ისეთ თვისებებს, როგორიცაა მისი სიგრძე, სიღრმე, საიდან გამოდის. რას ერთვის და სხვ. სახელმძღვანელოს ავტორს კავკასიონის მთების აღწერისას ევალება ზუსტად დაასახელოს მისი მწვერვალების სიმაღლე, ტემპერატურა, რელიეფი, მცენარეები, ცხოველები, ნალექების რაოდენობა, ნიადაგის შემადგენლობა და ა. შ. მწერალი კი გვერდს უხვევს საგნის ან მოვლენის ყველა თვისების ჩამოთვლას და პოეტური ენის საშუალებით გაოჰყოფს მოვლენის ზოგიერთ თვისებას, რომლითაც ჩვენზე უფრო მეტ შთაბეჭდილებას ახდენს,—აგვიწერს მას ცოცხალი სახით, უფრო თვალსაჩინოდ, და აღსაწერად იყენებს მეტყველების ისეთ ფორმებს, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია მხატვრული ენისათვის, მეტაფორებს, ეპითეტებს, მხატვრულ შედარებას, ჰიპერბოლას, განპირობებას, პოეტურ სინტაქსს და სხვ. მათი გამოყენების საშუალებით ნ. ბარათაშვილისა და გრ. ორბელიანის ლექსებში ჩვენ ბუნების ცოცხალი სახეებით გამოხატულებას. ბუნების ზუსტი ან პირდაპირი აღწერა აზრის გამოხატვის ჩვეულებრივი ფორმაა. ლექსად მოყვანილი მაგალითი კი აზრის გამოხატვის მხატვრული ფორმაა. აზრის პირდაპირ გამოთქმას (არამხატვრულად) პროზა ეწოდება. აზრის გამოხატვის ისეთ ფორმას, რომელიც საგანს ან მოვლენას ცოცხალი სახეებით წარმოგვიდგენს, პოეტური მეტყველება ეწოდება.

პოეტური ენის დანიშნულება

პოეტური ენა ან მეტყველება განსხვავდება სალაპარაკო ენისაგან იმით, რომ პოეტური ენა განსაკუთრებული ფუნქციის მატარებელია.

სახელდობრ: პოეტური ენის ემთავრესი დანიშნულებაა სახეების შექმნა. როდესაც ჩვენ ვსწავლობთ პოეტურ ენას, იგი გათვალისწინებული გვაქვს როგორც მხატვრული საშუალება, რომელიც გარკვეული მიზნისაგან გამომდინარეობს. ეს მიზანი და ენის როგორც საერთო დანიშნულება, ისე მისი მნიშვნელობა ლიტერატურული სახეების შექმნის საქმეში ნათლად განსაზღვრა მ. გორკიმ: „ჭეშმარიტი მშვენიერება ენისა, რომელიც მოქმედებს, როგორც ძალა, იქმნება სიზუსტით, სიცხადით, იმ სიტყვათა ხმოვანებით, რომლებიც ქმნიან სურათებს, ხასიათებს, წიგნის იდეებს. მხატვარ-მწერლისათვის აუცილებელია კარგად ცოდნა ჩვენი უმდიდრესი ლექსიკონის, სიტყვათა მთელი მარაგის. მისთვის აუცილებელია ზემო აღნიშნულიდან უფრო ზუსტი. მკვეთრი, ნათელი სიტყვების ამორჩევის უნარი; მხოლოდ ასეთი სიტყვების შეხამებას და მათი აზრის განლაგებას წერტილთა შორის შეუძლია ავტორის აზრის სანიმუშოდ გაფორმება, ნათელი სურათების შექმნა, გამოკვეთა ადამიანთა ცოცხალი ფიგურებისა, ისე დამაჯერებლად, რომ მკითხველმა დაინახოს ის, რაც ავტორმა გამოხატა“. პოეტური ენის შესწავლის გარეშე, ენის საერთო შესწავლასთან ერთად, შეუძლებელია ლიტერატურული სახეების შექმნა მწერლის მიერ, შეუძლებელია აგრეთვე ლიტერატურული ნაწარმოების მართებულად გაგება და მისი მეცნიერული ანალიზი.

მხატვრული ლიტერატურის ენა როგორც სახის ინდივიდუალიზაციისა და ტიპიზაციის საშუალება

ენა მდიდარი და მრავალშინაარსიანია. მწერალი აზრის გამოხატვისათვის ენის მდიდარი ლექსიკონიდან არ იღებს სიტყვებს ბრმად, პასიურად. ის სიტყვებს არჩევს საჭიროებისდა მიხედვით, იმასთან დაკავშირებით, თუ რამდენად უფრო ზუსტად გამოხატავს, ესა თუ ის სიტყვა მწერლის, ან მოქმედი პირის აზრს, რამდენად უფრო ეგუება ესა თუ ის სიტყვა მწერლის მიზანდასახულებას. მწერლის მოვალეობაა — გვიჩვენოს სინამდვილე, გვიჩვენოს ტიპობრივი ხასიათები ტიპობრივ გარემოში, და ენასაც მწერალი, უპირველეს ყოლისა, ამ მიზანს უქვემდებარებს. იგი არჩევს სიტყვებს, გამოთქმებს იმ მიზნით, რომ მათი მეშვეობით დაგვიხატოს ტიპობრივი ადამიანი. მაგალითად, ილია მოხევეს ალაპარაკებს ასეთი სიტყვებით:

„— ერთი მითხარ, თუ ღმერთი გწამს, — ვეუთხარი მოხევეს, როცა მე დამეწია, — აი, სტეფანწმინდის პირდაპირ რა მონასტერიაო?

— თერგ-გალჰით?

— დიაღ.

— გიწყალობნოსთ ცოცხალთა, შეგინდოსთ მკედართა, წმინდა სამების სახატარი ძარნ. უწინდალთ განძთა საფარი, ერთა საბჳო...

— შენ მოსწრებიხარ მაგისთანა ბჳობას?

— რაიდ შავესწროდი? ადრინდალ თქმულებას გიზრახავნ.

— ახლა რატომ აღარ არის ეგა?

— აწინა?..

ჩაფიქრდა ჩემი მოხევე და პასუხი კი არ მომცა. ცოტა ხანს შემდეგ თითონ შკითხა მე:

— შენ რაი მილეთის ხარნ?

— ქართველი ვარ, განა ვერ შემატყე?

— რაიდ შეგეტყვის? ტალავარ არა გაქვნ ქართველთა: რუსად მორთულხარნ"

(„მგზავრის წერილები")

ამონაწერში ჩვენს ყურადღებას იქცევს მოხევის მეტყველების თავისებურება. მოხევე ამ თვისებით უფრო საინტერესო ხდება. მოხევის სიტყვებისა და გამოთქმების თავისებურებას ის მნიშვნელობა აქვს, რომ მისი ენის თავისებურების საშუალებით ჩვენ მოხევე უფრო ცოცხლად წარმოგვიდგება, უფრო განვასხვავებთ მას ქართველი ხალხის სხვა ტომისაგან. ამ ენის თავისებურება არ ახასიათებს მხოლოდ ილიას თანამგზავრ მოხევეს, ისე როგორც გოგია უმშვილის მეტყველება არ ახასიათებს მხოლოდ გოგია უმშვილს. ილიას თანამგზავრი მოხევის ენა ყველა მოხევის ენასა და ხასიათს გამოხატავს. გოგია უმშვილის ენა გურული გლეხების ენას გვიხატავს. გოგიას ენის თავისებურება ნინოშვილს გამოყენებული აქვს როგორც ერთ-ერთი საშუალება ტიპის შესაქმნელად. ასეთივე მნიშვნელობა აქვს მოხევის ენას. ნინოშვილი არ ხმარობს ყველა იმ კუთხურ სიტყვას, რითაც გოგია უმშვილი ლაპარაკობს. ის გოგიასა და მარინეს ლექსიკონიდან მხოლოდ რამდენიმე დამახასიათებელ სიტყვას იღებს, და რასაც იღებს, სავსებით საკმარისია იმისათვის, რომ ჩვენ წარმოდგენა ვიქონიოთ იმ წრის კულტურულ დონესა და ხასიათზე, რომლის ტიპიც გოგია უმშვილია.

ამრიგად, ენას მხატვრულ ლიტერატურაში განმაზოგადებელი (ტიპის შემქნელი) მნიშვნელობა აქვს. ცხადია, ტიპის შექმნა გულისხმობს ადამიანთა ჯგუფის თვისებების ცოცხალი სახით გამოხატულ პიროვნებაში შემოკრებას. ენის მეშვეობით მწერალი, როგორც დავინახეთ, ცოცხალ სახესაც ქმნის და მასში ჯგუფის დამახასიათებელ თვისებებსაც კრებს.

რამდენადაც მწერალი გვიხატავს ადამიანის ხასიათს, იმდენად

ვალდებულია იგი გვიჩვენოს ინდივიდუალური სახე, რადგან იგი ერთ გამოგონილ კონკრეტულ სახეში ხორციელდება. მწერალმა უნდა დაგვიხატოს ადამიანის „პრაქტიკული ცნობიერება“, ადამიანის ხასიათთან შეფარდებული მეტყველების ფორმები, ე. ი. აღმერთოს იგი ინდივიდუალური, მისი დამახასიათებელი ენით. მხატვრული ნაწარმოების ენა, პირველ ყოვლისა, ინდივიდუალიზირებულია, ე. ი. ინახავს ცოცხალი ენობრივი ურთიერთობის კონკრეტულ ფორმებს.[1] მოქმედი პირების ენის თავისებურების დახასიათების საშუალებად გამოყენების ნიმუშს გვაძლევს „არსენა მარაბდელში“ მ. ჯავახიშვილი. მისი პერსონაჟების ენა მკვეთრად ინდივიდუალიზირებულია იმისდა მიხედვით, თუ რა ეროვნებას ეკუთვნიან მოქმედი პირები, ან საქართველოს რომელი კუთხიდან არიან, ან როგორია მათი კულტურის დონე და რა კონკრეტულ პირობებში იმყოფებიან. მაგალითად, ჩაჩოქებულ და დამორჩილებულ ყაზახების ათისთავს მახვილ აღმართული არსენა ასეთი ენით ელაპარაკება:

: — ცოლი ესტ?
— ესტ, ესტ! — დაიძახა რამდენიმე ყაზახმა.
— წვილებიც ესტ?
— ესტ, ესტ! — უპასუხეს სხვებმა.
— კიდევ ხოჩიშ არსენა დაიჭირო?
— ნეტ, ნეტ! — ეხლა კი იკადრა ათისთავმა პასუხის მიცემა.
— მაშ, ადექი!.
თვითონ კი ხმალი ჩააგო, გულხელი დაიკრიფა, შიშნაჭამებს გადახედა და შესძახა:
— ნას კაკო ბიჭი ვარ, ეხლა ხომ იცანით არსენა!...“

სხვა ვითარებაში, ე. ი. როდესაც ქართველებთან ლაპარაკობს, არსენას ენა წმინდა ქართულია, უმართებულოდ ამბობს მხოლოდ უცხო სიტყვებს და სახელებს (მაგალითად, ნაპოლეონის ნაცვლად ხმარობს „ნაპალაეანს“).

იმერელი სევასტი ლაცაბიძე მუდამ იმერული დიალექტით უჭცევს:

„— შე კაცო რეიზა გავყაროთ დედაშვილი?... ... ან მაკლანას ჩამეყუანა აქ, ან ზურას წვეყუანა იქ“.

განსაკუთრებით ინდივიდუალიზირებულია ეროვნული წარმოშობის საფუძველზე მეშთას, კარპიჩას და დალი ჰასანის ქართული მეტყველება:

---

[1] Л. Тимофеев, О принципах анализа языка литературного произведения. Литература в школе, 1939 г., № 3.

„— შენი წ ი რ ი მე, არსენ, მ ე ც მ ო გ ე ც ი ე გ ზარი, მეცა“,

ამბობს ოსი მეშთა მეჯინიბე.

„— თ კ ვ ე ნ ი ჩ ი რ ი მ ე მარაბდელებო, თ კ ვ ე ნ ი“.

იძახის რუსი კარპიჩა. ბორჩალოელი დალი ჰასინი კი არსენას და მისი გუნდის წევრებს ასეთი ქართულით ელაპარაკება:

„— მე თ ქ ო ნ ი სტუმარი ვარ, მე ეხლა როსტოპის ზ ე ა ვარ დ ა... ვალახ. ჩექი ზ მ ა ხარ, მეც შენი ზ მ ა ვარ, ს ა მ ო, ს ა ვ ი დ ე თ“.

მოქმედი პირის ენის თავისებურება ხელს უწყობს პერსონაჟის ხასიათის რომელიმე თვისების გამოვლინებას. მარქსი ე. სიუს რომანის შესახებ აღნიშნავდა, რომ მან შეიტანა თავის ნაწარმოებში დამნაშავეთა ენა: „დამნაშავეთა თავშესაფარებში და მათ ენაში მჟღავნდება დამნაშავის ხასიათი, ისინი (თავშესაფარი და ენა) შეადგენენ მისი ყოფა-ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს. მათი გამოხატვა დამნაშავის გამოხატვის შემადგენელი ნაწილია“.[1] მწერალი მოქმედ პირს იმ ენით ალაპარაკებს, რომელიც შეეფერება მის „პრაქტიკულ ცნობიერებას“, მის კონკრეტულ პირობებს, კულტურის დონეს, ხასიათს და სხვ.

ამრიგად, მ წ ე რ ა ლ ი ე ნ ა ს ი ყ ე ნ ე ბ ს რ ო გ ო რ ც ს ა ხ ი ს ი ნ დ ი ვ ი დ უ ა ლ ი ზ ა ც ი ი ს, ა გ რ ე თ ვ ე ტ ი პ ი ზ ა ც ი ი ს (ზოგად თვისებათა გამოხატვის) საშუალებას.

ლიტერატურის მნიშვნელობა ეროვნული ენის განვითარების საქმეში

ენის ერთობა ერის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანია. ლიტერატურას დიდი მნიშვნელობა აქვს ეროვნული ენის განვითარების საქმეში. ლიტერატურა ხელს უწყობს ერთიანი ეროვნული ენის გავრცელებას და განმტკიცებას. მხატვრული ლიტერატურა აღბეჭდავს ცოცხალი სამეტყველო ენის ფორმებსა და თავისებურებებს. ის ამდიდრებს და ინახავს ეროვნული ენის ლექსიკურ ფონდს. „ვეფხისტყაოსანმა“ უდიდესი როლი ითამაშა ქართული ენის ლექსიკური ფონდის შენახვისა და გამდიდრების საქმეში. განუზომელი იყო აგრეთვე მისი მნიშვნელობა ქართველ ტომთა ერთობის, მათი ურთიერთკავშირის განმტკიცების საქმეში. რადგან გენიალური პოემის ენა საერთო-სალიტერატურო ენის ნიმუში იყო და არის ქართველთა ყველა ტომისათვის. ათონის ივერიის მონასტრის სკოლის მწერალ-მთარგმნელებმა: გიორგი, იოანე და ექვთიმე მთაწმინდელებმა, იოანე პეტრიწმა და სხვებმა შექმნეს უამრავი ახალი სიტყვა, რომელიც

[1] К. Маркс, Соч., соч.. т. III, გვ. 78.

საჭირო აღმოჩნდა საქართველოში ქრისტიანული იდეოლოგიისა და სხვა მოძღვრებათა გავრცელებასთან დაკავშირებით. ასეთივე როლი ითამაშეს ქართული ლიტერატურის აღორძინების ხანისა და შემდგომი პერიოდის მწერლებმა. ახალი სიტყვების შექმნის გარეშე შეუძლებელი იყო მეცნიერების სხვადასხვა დარგის შექმნა ქართულ ენაზე. ხელოვნური ლიტერატურა უდიდეს როლს თამაშობს ენის დახვეწის, დაზუსტების, ამა თუ იმ კუთხის ცოცხალი სალაპარაკო ენის საერთო ეროვნული ენის ბუნებასთან შეხამების საქმეში: მწერალი მხატვრულ ნაწარმოებში უმთავრესად თავისი ენით ლაპარაკობს. ავტორის ენაში შერჩეულია ისეთი თავისებურებანი, რომლებიც მას ენობრივი კულტურის განვითარებისათვის უმნიშვნელოვანესად მიაჩნია. მწერლის ენა მასების სალაპარაკო ენიდან არის აღებული, მაგრამ ის მკვეთრად გამოირჩევა „თავის პირვანდელ წყაროსაგან იმიტომ რომ, გამოსახავს რა მხატვრულად, იგი (მწერალი. — ს. გ.) აცილებს სამეტყველო სტიქიას ყოველივე შემთხვევითს, დროებითს და განუმტკიცებელს, უხეშს, ფონეტიკურად დამახინჯებულს, ე. ი. მას, რომელიც სხვადასხვა მიზეზის გამო არ არის შეხამებული ძირითად „სულთან“, ესე იგი ტომთა საერთო ენის აგებულებასთან. თავისთავად ცხადია, რომ სალაპარაკო ენა რჩება ლიტერატურის მიერ გამოხატულ ადამიანებში, მაგრამ რჩება უმნიშვნელო რაოდენობით, რამდენადაც საჭიროა გამოხატული პერსონაჟის უფრო პლასტიკურ. უფრო მკვეთრად დახასიათებისათვის, მისი უფრო მეტად გაცოცხლებისათვის“ — ამბობს მ. გორკი. მწერალი საჭირო შემთხვევაში, მაგალითად, მოქმედ პირთა დახასიათების მიზნით, — იყენებს ენის არალიტერატურულ ფორმებს, მაგრამ იყენებს მას ზომიერად და იმავე დროს გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას როგორც ენისადმი, ისე მოქმედი პირისადმი. პერსონაჟის დასახასიათებლად არალიტერატურული ენის ზომიერად და კრიტიკულად გამოყენებით მწერალი მიგვითითებს (აშკარად, ან ფარულად) ამ ენის შეუსაბამობაზე და ავითარებს ჩვენში არალიტერატურულად ლაპარაკის საწინააღმდეგო ჩვევას. ერთიანი ეროვნული ენის გავრცელებას და დამკვიდრებას ემსახურება როგორც მეცნიერული, ისე მხატვრული ლიტერატურა.

თავი II

პოეტური ლექსიკა

პოეტური ენის შესწავლის დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა: მწერლის მიერ სიტყვების შერჩევას — პ ო ე ტ უ რ ლ ე ქ ს ი კ ა ს; პოეტურ სიტყვათა ან გამოთქმათა თავისებური მნიშვნელობის გამოკვლევას — პ ო ე ტ უ რ ს ე მ ა ნ ტ ი კ ა ს; სიტყვების თავისებურ დალაგებას და შეთანხმებას აზრის მხატვრულად გამოხატვის მიზნით — პ ო ე ტ უ რ ს ი ნ ტ ა ქ ს ს.

ლექსიკა იმ სიტყვათა მარაგია, რაც ენაში მოიპოვება. ქართული ენა დიდი ხნიდან არის ცნობილი, როგორც მდიდარი ლექსიკური ფონდის მქონე და გარკვეული გრამატიკული ნორმებისადმი დამორჩილებული ენა. „ჩვენს ენას ბევრი ისეთი განსაკუთრებული თვისება აქვს, რომელსაც ბევრი სხვა, უფრო წარმატებულად მიჩნეული ენები შეჰნატრებენ... — წერდა ი. ჭავჭავაძე იმათ საპასუხოდ, რომლებიც სისწორით ვერ ითვალისწინებდნენ ქართული ენის ბუნებას. ქართული ენა კიდევ უფრო განვითარდა საბჭოთა სისტემის დამყარების შემდეგ. კიდევ უფრო გამდიდრდა მისი ლექსიკური ფონდი.

მწერალი სახეების შექმნის მიზნით, იყენებს იმ ლექსიკურ ფონდს, რაც ენაში მოიპოვება, მაგრამ პოეტური ნაწარმოებისათვის სიტყვების შერჩევა და დაკავშირება გარკვეულ მიზანს და კანონებს ემორჩილება. ლიტერატურის ენაც მაშინ ასრულებს თავის მაღალ დანიშნულებას, მაშინ ემსახურება წარმატებით ენის ლექსიკური მარაგის შენახვის, გამდიდრებისა და ერთიანი ეროვნული ენის განმტკიცების საქმეს, როდესაც იცავს იმ წესებს, რაც აუცილებელია აზრის ნათლად გამოხატვისათვის და ეროვნული ენის განვითარებისათვის.

მწერალი საზოგადოებას ესთეტიკური იდეალის ქადაგებით ემსახურება. ეს იდეალი მოცემულია მხატვრულ სახეში. თვით მხატვრული სახე კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლიტერატურულ ნაწარმოებში შექმნილია ენის

საშუალებით. ლიტერატურული ნაწარმოების ენა, რომლითაც მხატვრული სახე იქმნება, ინარჩუნებს ენის სპეციფიკურ თავისებურებებს.

ეს თავისებურებანი იმაში მდგომარეობს, რომ ენა ემსახურება საზოგადოებას, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება, როგორც აზრთა გაცვლა-გამოცვლის საშუალება, „როგორც ისეთი საშუალება, რომელიც ადამიანებს შესაძლებლობას აძლევს გაუგონ ერთმანეთს და მოაწყონ ერთობლივი მუშაობა ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროში, როგორც წარმოების დარგში ისე ეკონომიკური ურთიერთობის დარგში, როგორც პოლიტიკის დარგში, ისე კულტურის დარგში, როგორც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ისე ყოფაცხოვრებაში“ (სტალინი).

ზემოალნიშნულ თვისებათა მატარებელი ენის გამოყენებით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ლიტერატურა მასების აღზრდის უდიდესი საშუალებაა, იმისათვის, რომ მწერალი წარმატებით ემსახუროს მასების აღზრდის საქმეს და ერთიანი ეროვნული ენის დამკვიდრებას, მან უნდა დაიცვას ენის სიწმინდე. ყველა შეგნებული ადამიანის მეტყველებას უნდა ახასიათებდეს ენის სისწორე, სიცხადე და სიზუსტე.

ენის სისწორე ნიშნავს მართლწერისა და მეტყველების იმ კანონების დაცვას, რასაც გვავალებს ამა თუ იმ ენის გრამატიკა.

ენის სიცხადე ნიშნავს მეტყველების ისეთ თვისებას, რომლითაც აზრი ადვილად გაიგება. ქართულ მწერლობაში ასეთი თვისება ახასიათებს აკაკი-წერეთლის და სხვა კლასიკოსების ენას.

ენის სიზუსტე ნიშნავს ჩვენი სიტყვების ან ფრაზების მიერ იმ ცნებების, ან აზრების ზუსტად გამოხატვას, რასაც მათში ჩვენ თვითონ ვგულისხმობთ. მაგალითად, არ შეიძლება აღმოჩენა გვქონდეს სახეში და ვთქვათ „გამოგონება“.

ენის სისწორე, სიზუსტე, სიცხადე,—აი ის ძირითადი თვისებანი, რითაც მწერლის სტილი ფასდება. სხვა მიზეზთან ერთად. ამ თვისებითაც გახდა ხალხისთვის საყვარელი და მისაწვდომი ჩვენი კლასიკოსი მწერლების შემოქმედება.

პოეტური ლექსიკის შესწავლის მიზნით საჭიროა გავიცნოთ მისი ზოგიერთი სახეები, რომელთა შეუგნებლად გამოყენება მწერლისა და მკითხველის მიერ ხშირად იწვევს ენის დამახინჯებას და ეწინააღმდეგება ერთიანი ლიტერატურული ენის დამკვიდრებას.

ისტორიის განვითარების პროცესში ზოგიერთი სიტყვა თანდათან ძველდება, ხმარებიდან გამოდის და ზოგჯერ გაუგებარიც კი ხდება. ავიღოთ, მაგ., ასეთი ნიმუში:

„ჰქმნეს სავანენი საუკუნოდ ვით უდაბურნი, —
გჯლივა სოფელმან ხელ-მყოფელმან, აწ გეაგო შურნი!"
(ა. ჭავჭავაძე).

„ამოდ და წუნარად სიტყვა მესმა მზისა ენისა,
შევსვი შარბათი ბაგეთაგან არსაწყენისა:
მისთვის შემეკნა გული მუნვე მინაშურვილი!
ჰე, გულო კრულო, ისარკრულო, ბედსა ხარ მწარეს!
გიხმს. თავო ზღვათა შესართაო, რბოდე მის არეს".
(ბესიკი).

ზემომოყვანილ მაგალითებში ბევრი ისეთი სიტყვა გვხვდება, რომელიც დღეს იშვიათად იხმარება, ან სრულებით არ იხმარება დღევანდელ ქართულ სამეტყველო ენაში. ასეთია, მაგ., სავანენი, ოდეს, მყისვე, ამოდ, მუნ, კრულო და სხვ. მათ ნაცვლად დღეს იხმარება: სამყოფელი, როდესაც, მაშინვე, საამურად, იქვე, წყეულო და სხვ. ძველს, ხმარებიდან გამოსულ სიტყვასა და გამოთქმას არქაიზმი ეწოდება (apxaios—ძველი). არქაიზმებით აღსავსეა განსაკუთრებით XVIII საუკუნის ქართული მწერლობა, სულხან-საბა ორბელიანის, ბესიკისა და სხვათა ნაწერებში უხვად გვხვდება როგორც მაშინდელი ხალხური ენისათვის მოძველებული სიტყვები, აგრეთვე გამოთქმების ძველი ფორმები, მაგალითად:

„ერთი ვირი გლახაკისა კაცისა, მოჭირვებული და მკლე, გაეპარა პატრონსა თვისსა და წავიდა, ერთსა მაღალსა ადგილსა დაისადგურა. ესეთი ადგილი იყო დიდი წყალი ჩადიოდა, წყალსა პირსა ხენი მშვენიერნი იდგნეს... თურე კეფხის სამკეიდრო იყო და მუნ დადგა" (სულხან-საბა ორბელიანი).

ზემომოყვანილ მაგალითებში, გარდა მოძველებული სიტყვებისა, როგორიც არის: მოჭირვებული, მუნ და სხვ., გვხვდება ძველებური გამოთქმებიც, — გლახაკისა კაცისა, თვისსა, ხენი მშვენიერნი იდგნეს და სხვ. გვხვდება აგრეთვე სიტყვების განლაგების მოძველებული ფორმა („პატრონსა თვისსა" და სხვ.). ასეთი მოძველებული გამოთქმები და სიტყვები ქართულ ლიტერატურულ ენაში უხვად იჭრებოდა ძველი საეკლესიო ენის გავლენით.

ლიტერატურული ნაწარმოების ენაში არქაული ელემენტების გან-

საზღვრა ისტორიულ მიდგომას მოითხოვს. ზოგიერთი სიტყვა და გამოთქმა, რაც უკვე არქაულია დღევანდელი ენისათვის, არქაული არ იყო უძველესი პერიოდის ქართული მწერლობისათვის. მაგალითად, სიტყვები: ბარძიმი, ფეშხუმი, საცეცხლური და სხვ., რაც უკვე არქაიზმად იქცა საბჭოთა მკითხველისათვის, შეიძლება IV საუკუნეში, ე. ი. ჩვენში ქრისტიანული სარწმუნოების და ქრისტიანული ღვთისმსახურების წესების შემოღება-დამკვიდრების პროცესში სავსებით ახალი სიტყვები (ნეოლოგიზმები) იყო.

პოეტურ მეტყველებაში არქაიზმების ხმარებას გარკვეული მიზანი აქვს, ის, როგორც საერთოდ პოეტური ლექსიკის ყველა სახე, გამოყენებული აქვთ მწერლებს სახის შესაქმნელად. თუ რა კავშირი აქვს არქაიზმებს სახის შექმნასთან, ამას ქვემოთ დავინახავთ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი სოლ. ლეონიძეს ასეთი ენით ალაპარაკებს:

„იცი, მეფეო, რომე ივერნი
იქმნებიან რუსთ ხელთ ბედნიერნი?
სახელმწიფოსა ერთობა ჰსჯულის
არა რას. არგებს, ოდეს მისს შორის
თვისება ერთა სხვადასხვაობდეს..." („ბედი ქართლისა").

აქ ბარათაშვილს გამოყენებული აქვს ძველი სიტყვები და, საერთოდ, ენის ძველი ფორმები. ეს სიტყვები ძველია XIX და XX საუკუნის ქართულისათვის, ძველია თვით ბარათაშვილისთვისაც, მაგრამ შეძლებდა თუ არა ნ. ბარათაშვილი XVIII საუკუნის ჩინებულად განსწავლული ქართველი არისტოკრატის დახატვას ჩვენს წინაშე, თუ მას ამეტყველებდა მეცხრამეტე საუკუნის ქართველთა ხალხური ენით? ცხადია, არა. ლეონიძის სახის დასახატავად ავტორი ვალდებული იყო ამეტყველებინა იგი მისივე (ლეონიძისავე) დროის კულტურული არისტოკრატის ქართული ენით. ეს ენა იყო საეკლესიო მწერლობის გავლენით შემუშავებული XVII—XVIII საუკ. მწიგნობრული ქართული ენა. ზემომოყვანილი ნაწყვეტიც ამ ენის ნიმუშს წარმოადგენს. სწორედ ეს ენა იყო ს. ლეონიძის „პრაქტიკული ცნობიერების" გამომხატველი ენა, ე. ი. ეს ენა შეეფერებოდა მის პრაქტიკულ საქმიანობას, და იმის გარეშე შეუძლებელი იყო სოლომონ ლეონიძის, როგორც ცოცხალი სახის, სისწორით გამოხატვა. თითოეული პერსონაჟი ავტორმა იმ ენით უნდა ამეტყველოს, რომელიც შეეფერება თვით პერსონაჟის ეპოქასა და მის „პრაქტიკულ ცნობიერებას", მის საქმიანობას, საზოგადოებრივ მდგომარეობას, მის „ტიპობრივ გარემოს", მაგრამ უნდა დაიცვას გარკვეული ზომიერება, რომ პერსონა-

ჟის ენა გაუგებარი არ აღმოჩნდეს მკითხველისათვის. არქაიზმი ზომიერად აქვს გამოყენებული გრ. რჩეულიშვილს, რომელიც XVI საუკუნის ქართველ არისტოკრატ ქალს ანუკა ბატონიშვილს ამავე სახელწოდების მოთხრობაში ტიპიზაციის მიზნით ასეთი ენით ალაპარაკებს:

„ოჰ, წმინდაო ქალწულო მარიამ!... ნუ მისცემ ეშმაკს ჩემზედ ძლევასა, მომეც მე ძალა მოთმინებისა. ნუ გამომილევ შენს შიშსა და ნუ გამხდი მოღალატედ ჩემის ვალდებულებისა, ჩემის ქმრისა, ჩემის შვილისა!... მე აღარ შემიძლიან ბრძოლა ჩემს გულთან, სიყვარულთან, რომელიც არ მაძლევს არც დღე და არც ღამე მოსვენებასა, რომელიც მიხრუკავს გულღვიძლსა, რომელიც მინთია ესრედ იდუმლად... დედაო, მარიამ! შენ განანელე ეს ცეცხლი, შენ გამიგრილე ეს გული, რომელშიაც ვინც ჩაიხედავს, აღშფოთდებიან სირცხვილით. სისხლი მეწვის სიყვარულისაგან. მე ვგრძნობ, რომ ახლოვდება ჩემთვის ის დრო, როდესაც განისხნება ჩემ ფეხთა ქვეშა უფსკრული და იგი შთანთქავს ჩემს ნამუსსაც, ჩემს პატიოსნებასაც, ჩემს მოვალეობასაც, ჩემს სულსაც".

სასაცილო მდგომარეობაში ჩავარდებოდა დრამატურგი, რომ გაესცენიურებია იაკობ ხუცესის „წამება შუშანიკისა" და V საუკუნის პერსონაჟები აელაპარაკებინა დღევანდელი კოლმეურნის, ან საბჭოთა მეცნიერი მუშაკის ენით. ავიღოთ კიდევ არქაიზმის გამოყენების ერთი ნიმუში. ილია ჭავჭავაძე „განდეგილში" ასე გვიხატავს ბეთლემის ტაძარს და მის გარემოს:

„სადაც დიდებულს მთასა მყინვარსა
ორბნი, არწივნი ვერ შეჰხებიან,
სად წვიმა, თოვლი, ყინულად ქმნილნი,
მზისგან აროდეს არა დნებიან,
სად უდაბურსა მას მყუდროებას
კაცთ ჟრიამული ვერ შეწუდენია,
სად მეუფება ჰქონა-ჯუხილსა,
ყინულსა და ქართა მხოლოდ ჰშთენია, —
უწინდელს დროში ღვთისა მოსავთა
გამოუქვაბავთ მუნ მონასტერი
და იმ ყინულში შეთხრილს ღვთის ტაძარს
ბეთლემს უწოდებს დღესაცა ერი.
ფრიალოსაებრ ჩამოთლილი აქვს
იმ წმინდანთ სადგურს ყინულის ზღუდე,
და ზედ კარია გამოკვეთილი, —
ვით კლდის ნაპრალზედ არწივის ბუდე.
ზღუდის ძირამდე რკინის რამ ჯაჭვი
ზედა ჰკიდია თურმე იმ კარსა, —
და თუ არ ჯაჭვით, სხვაფრივ ვერა გზითა
ვერ ძალუძს ასვლა ვერარა კასცა".

მიუხედავად იმისა, რომ ილია ჭავჭავაძემ დიდი რეფორმა შეიტანა ქართულ სალიტერატურო ენაში და ბრძოლის მთელი სიმძიმე გადაიტანა „მამებთან“ შეჯახების დროს ახალი ლიტერატურული ენის დამკვიდრებისათვის, იგი მაინც ზემომოყვანილ ნაწყვეტში უხვად იყენებს მოძველებულ სიტყვებს და განსაკუთრებით ქართული ენის ძველ საეკლესიო ფორმებს („სად უდაბურსა მას მყუდროებას“, „მთასა მყინვარსა“, „ღვთისა მოსავთა“, „მეუფება“, „მუნ“ და სხვ.).

ილიას დროინდელი ქართველი ხალხი ასეთ სიტყვებს და ენობრივ ფორმებს აღარ ხმარობდა. მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ილია ამ შემთხვევაში მაინც მართებულად მიმართავს არქაიზმებს. მისი მეტყველების დასახელებული ფორმა მ წ ე რ ლ ი ს მ ი ზ ნ ი დ ა ნ გ ა მ ო მ დ ი ნ ა რ ე ო ბ ს. ილიას უნდოდა ჩვენთვის დაეხატა მონასტრის ბუნება და მისი შინაარსი, მისი დანიშნულება, რომელიც მას „უწინდელი დროის ღვთის მოსავებმა მისცეს“. ამიტომ ილიამაც მონასტრის რელიგიური მიზანი და დანიშნულება საუკეთესოდ გამოხატა იმავე „უწინდელ დროის ღვთის მოსავთა“ საეკლესიო ენით, ე. ი. არქაიზმებით. ამ ხერხით ილიამ უფრო ნათლად გვაგრძნობინა ასკეტიზმის დრომოჭმულობა. მან „განდეგილში“ ბერის დამარცხებით გვიჩვენა როგორც თვით ასკეტიზმის, ისე მისი გამომხატველი ფორმის, ძველი ენის, დრომოჭმულობა (ეს მან ახალი ქართულისათვის ბრძოლით დაამტკიცა), მაგრამ, როგორც მხატვარმა, ძველი ენა გამოიყენა შესაფერი შინაარსის (რელიგიური ცრუმორწმუნეობის) დასახატავად. ამასთანავე „განდეგილში“ ძველი ენობრივი ფორმების საშუალებით მორწმუნეთა ბიბლიურ ენასაც გავეცანით.

არქაიზმებს ხშირად მიმართავენ ისტორიული კოლორიტის შესაქმნელად. მისი მეშვეობით უფრო ნათელ შთაბეჭდილებას ვღებულობთ წარსულის შესახებ.

არქაიზმებს პოეტურ მეტყველებაში აქვთ აგრეთვე სხვა დანიშნულებაც. მას იყენებენ აღფრთოვანების, პატივისცემისა, და მოწიწების, ან აღშფოთების გამოსახატავად.

მოვიყვანოთ მაგალითები.

საქართველოს განთქმული მეფის ერეკლე მეორის („პატარა კახის“) ცხედარს პოეტი ასე მიმართავს:

„აღსდეგ, გმირთ-გმირო, ნუ გძინავს: მტერთა ისმიან ხმანია!
გძლად ძილსა ჩვეულ როდი ხარ, მოგვიხმე უჯრა ყმანია!
არ გნახოს მტერმა ძაბუნად, ვსდევნოთ ვაკეცნოთ თმანია!
ვართ ბრძოლაუ მათდა მისულნი ზოგთაგან ოთხი ძმარია!

განიფრთხე ძილი, ზე აღსდეგ, შთაიცვ წვრილთვალა რკინისა,
ღიღე ხელთა მაჟარი, მტერთა განმბნევი ტვინისა!
წინ მივალთ შენი მეჯურნი, ვითა მეგონნი ლხინისა;
შევსვამთ სისხლსაცა მტერთასა უტკბეს კახეთის ღვინისა!
ცხენი მზად უდგას გმირთ-გმირსა, კაზმული ტურფად მერანი,
არ განიღვიძებს?! მოსრულ არს ბედისა ჩვენის წერანი!"
(„გლოვა ერეკლე მეფისა მთიულთაგან").

ამ ამონაწერში ენის არქაული ფორმა საერთოდ გამოყენებულია ხალხის შეშფოთების გამოსახატავად თავისი გმირობითა და მამაცობით განთქმული მეფის ირაკლის გარდაცვალების გამო. ცალკეული გამოთქმები: „აღსდეგ", „განიფრთხე ძილი", „შთაიცვ", „განიღვიძებს", განსაკუთრებით გამოხატავს ხალხის მოწიწებას და პატივისცემას ირაკლი მეფისადმი. საწინააღმდეგო შემთხვევაში აქ ჩამოთვლილი არქაული ფორმის ნაცვლად ხალხი და ავტორი ასეთ გამოთქმას გამოიყენებდა: „ადე" ან „ადექი" („ადე, ბიჭო, კმარა ძილი, ტანთ ჩაიცვი საჩქაროზე", რ. ერისთავი), „ძილი გაიფრთხე", „გაიღვიძე", „ჩაიცვი" და სხვ.

როდესაც ერეკლე მეფის მსაჯული ს. ლეონიძე ატყობინებს თავის მეუღლეს, სოფიოს, მეფის განზრახვას — შეუერთოს საქართველო რუსეთს, და სოფიო ილაშქრებს ამ განზრახვის წინააღმდეგ, აღფრთოვანებული ნ. ბარათაშვილი ასე გამოხატავს თავის აღტაცებასა და პატივისცემას ძველი ქართველი ქალებისადმი:

„ო დედანო, მარად ნეტარნო,
კურთხევა თქვენდა, ტკბილ სახსოვარნო..."

რა მოხდება, რომ ეს ძველი ფორმა ახალი ფორმით შევცვალოთ? ჩვენ რომ აქ ნახმარი არქაული ფორმები შევცვალოთ ახალი ფორმით, მაშინ პირველი სტრიქონი ასე უნდა გადავაკეთოთ: „ახ, ცხონებულო დედაბო". აქ აღარ იხატება ის აღფრთოვანება, მოწიწება და პატივისცემა ძველი ქართველი ქალისადმი, რასაც ბარათაშვილი გვიხატავს არქაიზმების საშუალებით. ამავე მიზნით იყენებს არქაიზმებს ბესიკი, როდესაც მას უნდა გამოხატოს სატრფოს მშვენიერებით გამოწვეული აღფრთოვანება და სატრფოსადმი პატივისცემა:

„მეყნოსა ოდეს სურნელება თმისა შენისა
მყისვე გაცუდდეს მრავალობა ჩემის სენისა".

ზოგჯერ მწერლები არქაიზმებს ან არქაულ ფორმებს მიმართავენ დაცინვის მიზნით. ასეთ ნიმუშს წარმოადგენს წერილი, გაგზავნილი სასიძოსთან ლუარსაბ თათქარიძის სასიმამროს მოსე გძელაძის მიერ

(„კაცია-ადამიანი?!)“. დაცინვის მიზნით მიმართავს ღმერთს არქაული სიტყვებით ჭოლა ლომთათიძის გმირი ჯეირან ვარდოსანიძე, რომლისთვისაც ჩამოხრჩობა მიუსჯიათ და ამხანაგს (ტუსაღს) ესაუბრება ღმერთთან სახრჩობელის საბელით („მურავიოვის გასტუხით“) შეხვედრის შესახებ:

„ — სპირიდონ!

— მესმის.

— როცა დამახრჩობენ, ჩემი შესანდობარი დალიე, ცოდკაღი კაცი ვარ, გესმის?

— კარგი ერთი, ჯეირან!...

— არა, რა სასაცილო იქნება, ბიჭო, როცა ღმერთის წინაშე წავდგები ენაწამოგდებული, კბილებდახეხილი, თვალებგადმოცვენილი, „მურავიოვის გასტუხით“ კისერში, მე გამოვიჯგიმები იმის წინაშე და ვიტყვი:

მაქეს პატივი უღირსსა მონასა შენსა მოგახსენო, მეუფეო, როცა ვირთვებოდი ამრიგად, თუმცა მე არ მომწონდა მორთულობა ჩემი, მაგრამ იქვე მდგომარე სულიერი მამა ჩვენი, მღვდელი ჯვარით ხელში, კანონი, რომლის მორჩილება გეიბრძანე შენ მონათა შენთა, შენ მიერ შექმნილი და მოვლინებული მთავრობა და ეკლესია იქვე იდგნენ, მაგრამ არც ერთს მათგანს შენიშვნა არ შემოუტანიათ და ასე ამრიგად გამომიძახეს წინაშე შენსა-მეთქი...

როგორ ფიქრობ, იქაც ხომ არ გადამიწყვეტენ ჩამოხრჩობას, თუ იცი... კადნიერებათ ხომ არ ჩამითვლიან ამ სიტყვებს? რას იტყვი, სპირიდონ, „ყენიზივით“ ვიქნები ხომ გამოწყობილი?“ („სახრჩობელას წინაშე“).

ერთ-ერთ კერძო წერილში, რომელიც დაწერილია ნ. ხიზანიშვილის მისამართით, ი. ჭავჭავაძე ძველი თაობის არქაული სტილისადმი დაცინვის მიზნით მას ასეთ წერილს წერს:

„უმორჩილესად ვთხოვ ბრწყინვალებასა თქვენსა, რათა აღიღოთ ცოდვილნი ფერხნი თქვენი და შემოდგათ სახლსა შინა ჩემსა“.

არქაიზმის გამოყენება დაცინვის მიზნით უფრო ხშირად გვხვდება ანტირელიგიური ხასიათის მხატვრულ ლიტერატურაში.

არქაული სტილის ფუნქციას, როგორც საერთოდ პოეტური ენის დანიშნულებას, სახის შექმნა შეადგენს. ამასთან დაკავშირებით არქაიზმებს მხატვრული ლიტერატურა იყენებს:

ა) ტიპიზაციის მიზნით ან ისტორიული კოლორიტის შესაქმნელად (ისტორიულ რომანებში, პოემებში და სხვ.);

ბ) აღფრთოვანების ან პატივისცემის გამოსახატავად;

გ) დაცინვის მიზნით.

დანარჩენ შემთხვევაში არქაულ ფორმებს უნდა ვერიდოთ, რადგან ის ვნებს ენის სიცხადეს. არქაული სტილით დაწერილი ნაწარმოები ძნელი მისაწვდომია მკითხველი მასებისათვის.

ნ ე ო ლ ო გ ი ზ მ ი (ბერძნულად: νέος — ახალი, λογος — სიტყვა) ე ნ ა შ ი ა ხ ლ ა დ შ ე ქ მ ნ ი ლ ს ი ტ ყ ვ ე ბ ს ე წ ო დ ე ბ ა. ასეთი სიტყვებია: „დამკვრელი“, „თვითმფრინავი“, „ზაჰესი“, „კოლხიდმშენი“, „სოცშეჯიბრება“, „ხუთწლედი“, „მუშკორი“, „კომკავშირელი“ და სხვ. მათი დამკვიდრება ბუნებრივია, რადგან ცხოვრებაში, ძველის კვდომასთან ერთად ჩნდებიან ახალი მოვლენები, ახალი ცნებები. მათ გამოსახატავად აუცილებელია ახალი სიტყვებიც. მაგალითად, წარსულში თვითმფრინავი, როგორც ტექნიკური საშუალება, თავისებური ტრანსპორტი, არ არსებობდა და ადამიანმა არც მისი სახელი იცოდა. ამ სიტყვას თუ ვინმე იხმარდა, მსმენელს წარმოუდგებოდა არა გარკვეული საგანი, რომელიც სინამდვილეში არსებობს, არამედ რაღაც ფანტასტიკური რამ. ახალი საგნის წარმოშობამ წარმოშვა ქართულ ენაში თვითმფრინავი, ამავე საფუძველზე წარმოიშვა „ელმავალი“, „თბომავალი“ და სხვა ახალი სიტყვები. მრეწველობა და სოფლის მეურნეობა, ტექნიკა და მეცნიერება განუწყვეტლივ იზრდება. ეს კი ენისაგან მოითხოვს მისი ლექსიკის შევსებას ახალი სიტყვებითა და გამოთქმებით. ახალი ცნების აღსანიშნავად ზოგჯერ სრულიად ახალ სიტყვებს იგონებენ, უფრო ხშირად კი ნეოლოგიზმი ჩნდება ძველი სიტყვების ძირებისაგან, მაგალითად,—„ელმავალი“ (ორი ძირია გამოყენებული) „საქპურტრესტი“ (სამი ძირი), „დამკვრელი“ (ძველი სიტყვა ნახმარია ახალი მნიშვნელობით). მხატვრული სახეების შექმნის, ან ახალი აზრის გამოხატვის მიზნით ნეოლოგიზმებს ხშირად ქმნიან მწერლები. თუ მათ მიერ შექმნილი ახალი სიტყვა მკითხველისათვის გასაგებია, მაშინ ასეთი ნეოლოგიზმი ამდიდრებს ენას, აადვილებს ადამიანთა ურთიერთობას და მისაღებია. მაგრამ ზოგჯერ, ორიგინალობის გამოძებნის გამო, ზოგიერთი მწერალი ქმნის ისეთ ახალ სიტყვებს, რომლებიც სავსებით გაუგებარია. ასეთი ნეოლოგიზმების შექმნაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართული ფუტურიზმის წარმომადგენელი მწერლები. მათ მიერ შექმნილი ახალი „სიტყვები“ ბგერების ისეთ დაჯგუფებას წარმოადგენენ, რომლებიც ადამიანს არაფერს არ ეუბნება. მათი მნიშვნელობა გაუგებარია და ასეთი ნეოლოგიზმები, ცხადია, ვერც ენაში მკვიდრდება. განსაკუთრებით მიუღებელია გაუგებარი სიტყვებით წერა საბჭოთა ლიტერატურისათვის, რადგან მის ფორმას უმაღლესი ხალხურობა ახასიათებს. გაუგებარი ენით წერის წინააღმდეგ მუდამ ილაშქრებდნენ დიდი სახალხო მწერლები. ლ. ტოლსტოი წერ-

და: „მე რომ მეფე ვიყო, გამოვცემდი კანონს, რომ მწერალი, რომელიც ხმარობს სიტყვას, რომლის მნიშვნელობის ახსნა მას არ შეუძლია, ისჯება ასი წკეპლის დაკვრით და ერთმევა წერის უფლება“.

ზოგჯერ წარმოშობით არაქართული სიტყვების შესაცვლელად იგონებენ ისეთ სიტყვებს, რომლებიც უფრო უცხოა მკითხველისათვის, ვიდრე ახლადგამოგონილი სიტყვით შესაცვლელი სიტყვა. მაგალითად, ჩვენში უკვე ცნობილი სიტყვებია: „ვაგონი“, „სამოვარი“, „კალოში“, „ჩაი“, „ფიჯაკი“, „პალტო“ და სხვ.

ამ სიტყვების ნაცვლად ზოგიერთებმა მოიგონეს ასეთი ნეოლოგიზმი:

„რონოდა“ (ვაგონი); „თვითმადუღარი“ (სამოვარი); „სატუცავი“ (კალოში); „თერმონი“ (ჩაი); „ჰუპუნაკი“ (ფიჯაკი); „გვაბანაკი“ (პალტო).

აღნიშნული ხასიათის ნეოლოგიზმები ნაძალადევია. ისინი ვერ დამკვიდრდნენ ქართულ ენაში. სამაგიეროდ XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში შემოღებული იქნა შემდეგი ნეოლოგიზმები: „სახელმძღვანელო“, „თვალსაჩინო“, „გამოფენა“, „ორთქმავალი“ და სხვ. ეს ნეოლოგიზმები შედგენილი იყო უკვე ცნობილი ქართული სიტყვების ძირისაგან. მათი შემოღება აუცილებელი იყო გარკვეული ცნებების გამოსახატავად და ისინი ისე დამკვიდრდნენ ჩვენს სალიტერატურო ენაში, რომ დღეს ვეღარც კი ვამჩნევთ, თუ ოდესმე ნეოლოგიზმები იყვნენ. ნეოლოგიზმის ეროვნულ ნიადაგზე შექმნის მნიშვნელობას დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ჩვენი კლასიკოსი მწერლები. ისინი ახალ სიტყვებს ქართული ენის ლექსიკური ფონდის საფუძველზე ქმნიდნენ.

ნეოლოგიზმის დანიშნულება მხატვრულ ლიტერატურაში პოეტური ენის საერთო ფუნქციებიდან გამომდინარეობს. ამ ფუნქციების შესახებ ჩვენ უკვე ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. ნეოლოგიზმი ლიტერატურაში უმთავრესად გამოიყენება:

1. როგორც ახალი ცნების გამოხატვის საშუალება:

„კომკავშირის მთას ორი ლითონი —
ორი ირემი სდგას აღმართული,
ქვაზე შემდგარი და გარინდული
და ელვისგვარად რქადახლართული“

(ი. აბაშიძე).

2. როგორც შთაბეჭდილების გამაძლიერებელი საშუალება:

„ზაჰეს მ ტ კ ვ ა რ ნ ა თ ო, მილიონები
შენი თვალების ვართ მომღერალნი"

(ა. მაშაშვილი).

3. როგორც მოვლენის უფრო თვალსაჩინოდ გამოხატვის საშუალება:

„ნანაობს ქარი და მინანაობს" (გ. ტაბიძე)

ბარბარიზმი

ნ ა ც ი ო ნ ა ლ უ რ ი ე ნ ი ს ა თ ვ ი ს შ ე უ ფ ე რ ე ბ ე ლ ს ი ტ ყ ვ ე ბ ს ა და გ ა მ ო თ ქ მ ე ბ ს ბ ა რ ბ ა რ ი ზ მ ე ბ ი ე წ ო დ ე ბ ა (βάρβαρος—ბერძნულად უცხოელს ნიშნავს), ასეთია, მაგალითად:

1. სიტყვები: „პარავოზი" (ორთქლმავალი), „ვინტოვკა" (შაშხანა), „სტოლი" (მაგიდა) და სხვ.

2. ქართული ენისათვის შეუფერებელი გამოთქმები: ჩანჩური (ჭანჭური), ბორჯომი (ბორჯომი), სადეევახო (საჯავახო) და სხვ.

ზემომოყვანილი ნიმუშების მსგავსი ბარბარიზმების ხმარება დაუშვებელია, თუ ისინი ავტორს შეგნებულად არა აქვს გარკვეული მიზნით გამოყენებული (ამის შესახებ ქვემოთ განვმარტავთ).

ფართო მნიშვნელობით ბარბარიზმად ითვლება უცხო ენიდან შემოსული ყოველი სიტყვა და გამოთქმა; მაგრამ ზოგი მათგანი მხოლოდ წარმოშობით არის ბარბარიზმი, სავსებით ეგუება ნაციონალურ ენას და დასაშვებია ლიტერატურული ენისათვის. ასეთია, მაგალითად:

1. უცხო ენიდან შემოსული ი ნ ტ ე რ ნ ა ც ი ო ნ ა ლ უ რ ი სიტყვები: ველოსიპედი, ავტომობილი, ბენზინი, პაციფიზმი, არგუმენტი, ტრანსპორტი, ფლორა, ფაუნა, ჰაეროსტატი, პროპელერი, ასტრონომია, სტუდენტი, ოფიციანტი და სხვ.

2. უცხო ენით დაწერილი, ან გამოთქმული ფრაზები, ან სიტყვები:

„—Кто убил? — иэ-под ивандарма.—Я убил. — ухасухъа спиридонма"

(ე. ნინოშვილი),

„...სულ სხვაა მძლავრი გუგუნი ზარის
და მზის სხივებზე დამჭკნარი ია,
დემონი იქვით საესე მხატვარის
და სეგანტინის „Ave Maria" (გ. ტაბიძე).

„და სადაც იყო ტექსტში belle Nina
თამამად ჩასვა belle Tattiana“ (ა. პუშკინი).

ბარბარიზმების შემოტანას ენაში, სხვათა შორის, იწვევს ახალი საგნების, ან ახალი ცნებების, მანქანა-იარაღების შემოტანა სხვა ქვეყნებიდან. მაგალითად, სამოვრის (ნივთის) შემოტანამ რუსეთიდან გამოიწვია მისივე სახელწოდების „სამოვარის“ შემოტანა ქართულ ენაში.

როდესაც ბარბარიზმი გამოხატავს უცხოეთიდან შემოსულ საგანს ან ცნებას, იგი მისაღებია და ენაში ადვილად მკვიდრდება (მაგალითად: ტრაქტორი, კომბაინი, მერიდიანი). ენის გამდიდრებისათვის აუცილებელ ბარბარიზმებს ხალხი ითვისებს და მას თავისებურ (ნაციონალურ) ფორმას აძლევს. ასეთი გათავისებურება ამდიდრებს და აძლიერებს ეროვნულ ენას. რუსული ენის ლექსიკური შემადგენლობა ივსებოდა სხვა ენების ლექსიკური შემადგენლობის ხარჯზე, მაგრამ ამან იგი უფრო გაამდიდრა და გააძლიერა. იგივე ითქმის ქართული ენის შესახებ. გამდიდრდა რა უცხო ენიდან შემოსული და ეროვნულ ბუნებასთან შეხამებული აუცილებელი სიტყვებით, ქართულმა ენამ შეინარჩუნა თავისი გრამატიკული წყობა და ძირითადი ლექსიკური ფონდი და განაგრძობს წინსვლას და სრულყოფას თავისი განვითარების შინაგანი კანონების მიხედვით.

ბარბარიზმებს ზოგჯერ დაცინვის მიზნით იყენებენ. მაგალითად, არსენა ასე მიმართავს ყაზახებს, რომლებიც მის დასაჭერად გამგზავრებულან:

„ზრასტი, ზნაკომ, გაგიმარჯოს,
„კუდა იდიოშ“, საითკენა?“ (ხალხური).

ი. ჭავჭავაძეც ასე ახასიათებინებს მამას ფუქსავატ წინაპრებს:

„...რა ვაკეთეთ? რას ეშურებოდით?...
„Наплечо“-ბა გვასწავლეთ.
მთავრობას ვეხვეწებოდით“ (ი. ჭავჭავაძე).

ბარბარიზმს მწერლები მიმართავენ აგრეთვე ტიპიზაციის მიზნით. ბარბარიზმები ტიპიზაციის მიზნით გამოყენებული აქვს დ. შენგელაიას ქვემომოყვანილ ნაწყვეტში.

„მას შემდეგ, რაც მეფის რუსეთის ეგერებმა დარიალი გადმოლახეს, ძველ თბილისს ეშხი ნელნელა გაუხუნდა. ყოველივე ძველთან ერთად ამქრის დიდებასაც პატივი თანდათან ეყრებოდა. დროებამ ნირი იცვალა და ქარმაც სხვაგვარმა იწყო ქროლა.

ყაბახი მოიშალა, სალაყბოც დადუმდა და ქალაქი სულ რუსეთუმეებითა და თერგდალეულებით აივსო...

„მოდნაც“ სხვა გაჩნდა და ძველებურ ტანისამოსს აშკარათად თუ ვინმე ჩაიცვამდა. სახლებსაც ახალ ყაიდაზე აშენებდნენ, ნივთიც „გრანიცისა“ შემოდიოდა და ბევრი ხელობა სულ გადავარდა. ოქრომჭედლებს, თერძებს, მექოშეებსა და ძველ ჯორებს მუშტარი ეგრერიგად აღარ ეტანებოდა და მათი ხელობის მაზანდაც ეცემოდა.

ათასრვაას სამოცდახუთ წელს შემოღებულმა ახალმა გადასახადებმა მთლად ააფორიაქეს ისინი. სხვა გზა რომ აღარ იყო, არზა დასწერეს და ქალაქის მოურავს შერმაზანა ვართანოვს, დიდის ფეშქაშებით მიართვეს, მაგრამ არა გამოვიდა რა,— „რუსული ატკაზით“ გადასტუმრეს უკან“.

ამ ნაწყვეტის თავისებურება ისაა, რომ მასში ავტორი ბარბარიზმებით თითქოს თვითონ ლაპარაკობს და მის მიერ ბრჭყალებში მოქცეული ბარბარიზმები უშუალოდ ახასიათებენ არა თვით ავტორს, არამედ განსაზღვრული ეპოქისა და კლასების მეტყველებას.

ბარბარიზმის გამოყენება მხოლოდ მაშინ არის დასაშვები, როდესაც მისი ხმარება აუცილებლობას წარმოადგენს. სხვა შემთხვევაში კი უცხო სიტყვებით გატაცება მავნებელია. იგი აძნელებს მწერლის კავშირს მასებთან და ბღალავს ენის სიწმინდეს.

დიალექტიზმი

ენის მეტად მნიშვნელოვანი თვისება ის არის, რომ იგი საერთო-სახალხოა, ეროვნულია. ეროვნულ ენაზე იქმნებოდა როგორც საერთოდ დამწერლობა, ისე მხატვრული ლიტერატურა. არსებობენ აგრეთვე საერთო-სახალხო ენის განშტოებები, რომლებიც დამახასიათებელნი არიან ამა თუ იმ ადგილზე მცხოვრებ ადამიანთათვის, რომელიმე საზოგადოებრივი ჯგუფისათვის, ან კლასისათვის. მათ დიალექტები ეწოდებათ. დიალექტი საერთო-სახალხო ეროვნული ენის განშტოებაა. ასეთია, მაგალითად, ადგილობრივი („ტერიტორიული“) დიალექტი, „კლასობრივი“ დიალექტი ანუ ჟარგონი და სხვ.

ადგილობრივ დიალექტს ისეთი სიტყვები და გამოთქმები მიეკუთვნება, რომლებიც განსხვავდებიან ლიტერატურული ენისაგან ბგერის თავისებურებით (მაგ., „მუაწია“, „დუუძახე“,—გურიაში, „დოუძახე“,— იმერეთში), გრამატიკული წყობის თავისებურებებით (მაგ., „უნდებიან“, „ყავდენ“—გურიაში).

ადგილობრივ ანუ „ტერიტორიულ“ დიალექტებს აქვთ თავიანთი

გრამატიკული წყობა და ძირითადი ლექსიკური ფონდი. ხალხის ერად ჩამოყალიბების პროცესში შეიძლება რომელიმე დიალექტი საფუძვლადაც კი დაედოს ეროვნული ენის წარმოშობას. ეროვნული ენის წარმოშობის შემდეგ კი ადგილობრივი დიალექტები კარგავენ თავისთავადობას. ისინი საერთო ეროვნული ენების გავლენის ქვეშ ექცევიან, „უერთდებიან ამ ენებს და ქრებიან მათში“ (სტალინი).

საქართველოს თითოეულ კუთხეს აქვს თავისებური სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც უცხოა სალიტერატურო ქართული ენისათვის, მაგ., „ბალანა“, „მევიდა“, „იქინე“, „აქანე“ (გურია-იმერეთში); „ქვეჭი“, „რას აკეთებთ-უე“ (რაჭაში); „ნენა“, „ციცა“,, „დუუძახე“ (გურიაში); „ჰოვ“, „როის იყო მაი“, „სტორს ჩივა“ (აჭარაში); „მაკვდა“ „ვოქებო“, „თოლი“, „ცხორი“, „მგლის ფეხი გამავიბათ“ (არაგვის ხეობაში და ხევსურეთში).

ასეთი სიტყვები და გამოთქმები ეწინააღმდეგებიან ქართული ეროვნული ენის საერთო ბუნებას. რაც უფრო კულტურული ხდებიან ჩვენი მასები, იმდენად უფრო ქრებიან მსგავსი მახინჯი ენობრივი მოვლენები ამა თუ იმ კუთხის ლექსიკური ფონდიდან. ჩვენი კოლმეურნეები გაზეთებს კითხულობენ, კრებაზე გამოდიან, მათ მეტყველებაში თანდათან იფხვრება კუთხური და მკვიდრდება ლიტერატურული ქართული ენა. ეროვნული ენის ასე სწრაფი განვითარება კაპიტალისტურ ქვეყნებში წარმოუდგენელია.

მწერალი კუთხურ ენას ტიპიზაციის მიზნით მიმართავს. ამის შესახებ ჩვენ უკვე გვქონდა ლაპარაკი ადამიანთა სახეების გაცნობის დროს. დიალექტიზმების გამოყენება საჭიროა აგრეთვე ადგილობრივი კოლორიტის დასახატავად, როდესაც მწერალი აგვიწერს რომელიმე კუთხეს, რომელიმე მხარის მკვიდრთა ყოფა-ცხოვრებას, იგი ხშირად გვაცნობს ისეთ საგნებს, ჩვეულებებს, მოვლენებს, რომელნიც მხოლოდ ერთ კუთხეს ახასიათებენ და, ზოგჯერ იმ საგანთა, მოვლენათა გამომხატველი სიტყვა სალიტერატურო ენას არ მოეპოვება. ასეთ შემთხვევაში მწერალს შეუძლია იხმაროს ადგილობრივი გამოთქმები და გაამდიდროს სალიტერატურო ენა ახალი სიტყვებით.

დიალექტის გამოყენებისას საჭიროა დავიცვათ ზომიერება და სიფრთხილე. თუ გადაჭარბებით იქნა გამოყენებული კუთხური, ან ადამიანთა მხოლოდ ერთი ჯგუფის დამახასიათებელი სიტყვები, მაშინ შეიძლება აზრი სრულიად გაუგებარი დარჩეს.

დიალექტიზმების წინააღმდეგ ბრძოლა არ ნიშნავს ხალხური მეტყველების მნიშვნელობის შეუფასებლობას სალიტერატურო ენის გამდიდრების საქმეში. ჩვენი ქვეყნის ცალკეულ კუთხეებში ბევრია ისეთი სიტყვა, რომლის მაგიერი ლიტერატურულ ენას არ მოეპოვება. ასეთი სიტყვებით ივსება და მდიდრდება საერთო-სახალხო ეროვნული ენა; ხალხის მეტყველება ინახავს ისეთ გამოთქმებს, რომლის ფორმაც მისაბაძია ლიტერატურულად მოუბარისათვის. დიალექტიზმის სახით უნდა ვიბრძოლოთ ისეთი სიტყვებისა და გამოთქმების წინააღმდეგ, რომლებიც ანაგვიანებენ ქართულ ენას და ეწინააღმდეგებიან მის საერთო ბუნებას.

ერთიანი — სახალხო ეროვნული ენისათვის ბრძოლამ განსაკუთრებით ყურადღება მიიქცია დიდი მარქსისტ-ლენინელის ი. ბ. სტალინის ენათმეცნიერული შრომების გამოქვეყნების შემდეგ.

ჟარგონი

ეროვნული ენის დამკვიდრების საქმეს და საერთო-სახალხო ეროვნული ენის სიწმინდეს განსაკუთრებით ენებს სოციალური დიალექტი ანუ ჟარგონი. სოციალური დიალექტის წარმოშობას იწვევს ის გარემოება, რომ ადამიანთა ცალკეული ჯგუფები, და კლასები იყენებენ ენას თავისი ინტერესებისათვის; თავს ახვევენ მას თავის განსაკუთრებულ ლექსიკონს, თავის განსაკუთრებულ ტერმინებს და გამოთქმებს. ასე იქმნება „კლასობრივი“ დიალექტები, ჟარგონები, სალონის „ენები“. ლიტერატურაში ხშირად ეს დიალექტები და ჟარგონები არასწორად კვალიფიცირებულია როგორც ენები: „თავადაზნაურული ენა“, „ბურჟუაზიული ენა“ და სხვა.

ჟარგონი ადამიანთა განსაზღვრული ჯგუფის ენაა, რომელსაც აქვს ზოგიერთ სპეციფიკურ სიტყვათა მარაგი და თავისებურ გამოთქმებისა და ფრაზების ერთგვარი რაოდენობა, მაგრამ არა აქვს თავისი გრამატიკული წყობა და ძირითადი ლექსიკური ფონდი. ორივე მათგანს ჟარგონი ეროვნული ენისაგან იღებს. ჟარგონის ნიმუშია „მოჩოთი“ (ქათამი), „წამსევდა“ (წავიდა), რასაც ქუთაისელ ებრაელთა ერთი ნაწილი ამბობს. ჟარგონის მნიშვნელობა აქვს ძველ თბილისელ ვაჭართა ერთი ნაწილის მე-

ტყველებაში გამოყენებულ ბარბარიზმებს: „ჰამაკ“, „პუპუზ“, „ბან ჩუნეს“.

ჟარგონი ფრანგული სიტყვაა და პირველად იგი ქურდების ფარულ ენას აღნიშნავდა. ჟარგონები უხეში და გაუგებარი გამოთქმებით ანაგვიანებენ ენას, მათ, როგორც მასებისათვის გაუგებარ ფორმებს, აქვთ ხმარების ვიწრო სფერო და სრულიად გამოუსადეგარი არიან, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება, მთელი საზოგადოებისათვის.

პროფესიონალიზმი

„მეტყველების თავისებურებამ შეიძლება მკვეთრად იჩინოს თავი ამა თუ იმ მოსაქმეობასთან დაკავშირებით: მჭედელს ისეთი სიტყვები და გამოთქმები გააჩნია, რომლებსაც ხარაზი ან დურგალი არ საჭიროებს და პირუკუ; ექიმის სიტყვები და გამოთქმები მრავალ შემთხვევაში სრულად გაუგებარია ენათმეცნიერისა ან ასტრონომისათვის; ასევე მევენახე კახელს ან მეცხოველეობის რაიონის მკვიდრს თავის ყოველდღიურ სიტყვახმარებაში ბევრი რამ აქვს ისეთი, რაც ფორთოხლისა და მანდარინის ბაღის მუშაკ აჭარელს არასოდეს არ დასჭირდება“,—წერს პროფ. ა. ჩიქობავა. ისეთ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც მხოლოდ განსაზღვრული პროფესიის მქონე ადამიანთა ჯგუფს ახასიათებს, პროფესიონალიზმები ეწოდებათ.

ვ უ ლ გ ა რ ი ზ მ ი — უხეშს, ან უწმაწურ სიტყვებსა და გამოთქმებს ეწოდება (vuilgarus ლათინურად ნიშნავს უხეშს, ტლანქს, გაუნათლებელს), მაგალითად:

— ...მოდი აქ, შე პ ი რ ძ ა ღ ლ ო... კოლექტივმა ოდის ასაშენებელი ფიცარი შოგცა შე ო ხ ე რ ო!

(„გვადი ბიგვა“).

„ — თქვენ ცეცხლსა და სისხლს ეხუმრებით! მეტი საქმე არა გაქვთ და ტახტს შიადექით?,.. ბ ე დ ო ვ ლ ა თ ე ბ ო! ნ ა ც ა რ ქ ე ქ ი ე ბ ო! ტ უ ტ უ ც ე ბ ო! რამ გაგაგიჟათ? ვინ გ ა მ ო გ ი ლ ა ყ ა თ ეგ უბადრუკი თავები!“

(„არსენა მარაბდელი“).

„...შენც მარაბდელი ხარ და ერთ დროს ჩვენი ბიჭებივით უ ნ ი ფ ხ ვ ო დ დარბოდი.

(იქიდანვე).

სინონიმი და ომონიმი

ენის სისწორეს, სიზუსტეს და სიცხადეს ხშირად ენებს უმართებულოდ ხმარებული ს ი ნ ო ნ ი მ ი, ო მ ო ნ ი მ ი, ტ ა ვ ტ ო ლ ო გ ი ა და პ ლ ე ო ნ ა ზ მ ი.

სინონიმები (ბერძნული სიტყვა: νύξ — თანა ονομα — სახელი) ისეთ სიტყვებს ეწოდება, რომლებიც სხვადასხვა, მაგრამ მონათესავე ცნებებს გამოხატავენ მაგალითად, ტრფობა—სიყვარული, განისვენა—გარდაიცვალა და სხვ.

ომონიმი ისეთ სიტყვებს ეწოდება, რომელთა ბგერითი აგებულება ერთგვარია, მნიშვნელობა კი სხვადასხვაა. მაგალითად, „ხელი" გიჟსაც ნიშნავს და სხეულის ნაწილსაც. „გაისმა" მოქმედებასაც ნიშნავს და მოთხრობით ბრუნვაში ჩასმულ სახელსაც. ომონიმების მნიშვნელობის დაზუსტება კონტექსტის საშუალებით ხდება.

სინონიმური და ომონიმური სიტყვების საწინააღმდეგო ენობრივი მოვლენაა ანტონიმი, ე. ი. ერთი მეორისადმი დაპირისპირებული ცნებების გამომხატველი სიტყვები. მაგალითად:

„ხან უგნური ვარ, ხან ბრძენი...
...არც მიწისა ვარ, არ ცისა"

(დაპირისპირებულია უგნური და ბრძენი, მიწა და ცა), ანტონიმი, როგორც მხატვრული ფორმა ანტითეზისის სახეობაა (იხ. ანტითეზისი).

ტავტოლოგია

ტავტოლოგია ბერძნული სიტყვა: ταυτο — იგივე, λογος — სიტყვა—იგივე სიტყვაობა ერთი და იმავე ცნებისა ან აზრის განმეორებაა სხვადასხვა მონათესავე (სინონიმური) სიტყვების საშუალებით. მაგალითად, „იგი მოკვდა და სული განუტევა"; „მან ყველაში დაიმსახურა საყოველთაო სიყვარული"; „სამშობლოდან უცხოეთში წავიდა და დასტოვა თავისი ქვეყანა". თუ წავიდა სამშობლოდან, ცხადია, თავის ქვეყანას დასტოვებდა; „მას ჩვეულება ჰქონდა, რომ ჩვეულებრივ ასე მოქცეულიყო".

პლეონაზმი

პლეონაზმი (ბერძნულად πλεονασω ნიშნავს — ვუხვობ), ერთისა და იმავე ცნების სხვადასხვა სიტყვით გამოხატვას ეწოდება. მაგალითად, „ჩვენს სოფელს ირგვლივ მთები აქვს გარშემორტყმული". ირგვლივ შემორტყმა და გარშემორტყმა ერთსა და იმავე მოვლენას გამოხატავს. ამიტომ საკმარისია ვთქვათ: მთები აქვს გარშემორტყმული, ან მთები აქვს ირგვლივ შემორტყმული (გამოვტოვოთ „გარს", რადგან ცნება ირგვლივ

უკვე გამოხატავს ზემოაღნიშნული სიტყვის შინაარსს). პოეტი მამია გურიელი მის ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსს „ადამიანს“ ასეთი პლეონაზმით იწყებს:

„ვინც უნდა იყოს ჩემი მკითხველი,
ქალი, კაცი თუ გასათხოვარი...“

აქ მეტწევროვანი განმარტებაა: ზედმეტია სიტყვა „გასათხოვარი“, რადგან ქალში, რომელიც პოეტმა უფრო ადრე ახსენა, ყველა ქალი იგულისხმება.

თავი III

ტროპები

ტროპის განსაზღვრა

ჩვეულებრივი ლაპარაკის დროს თითოეულ საგანს ან მოვლენას საკუთარი სახელით გამოვხატავთ პირდაპირ, შეუფერავად. ჩვეულებრივ მეტყველებას სიზუსტე ახასიათებს. ყოველგვარი მოვლენა საკუთარი სახელით აღინიშნება. ავიღოთ ასეთი მაგალითი: ჩვეულებრივ ლაპარაკში სიტყვა ყ ო რ ა ნ ი გარკვეულ საგანს აღნიშნავს. ამ სიტყვის მნიშვნელობა ყოველთვის ერთი და იგივეა, მხოლოდ გამონაკლისს პოეტური ენა წარმოადგენს. პოეტურად მეტყველების დროს შესაძლებელია ამ სიტყვის საკუთარი მნიშვნელობით ხმარება. ქვემომოყვანილ მაგალითში რუსთაველი ამ სიტყვას — ყორანს, მართლაც, სხვა მნიშვნელობით ხმარობს:

„ავთანდილ დაჯდა ტირილად, ტირს ხმითა მშვენიერითა.
ყ ო რ ა ნ ს ა გაგლეჯს ხშირ-ხშირად, აფრთხობს ბროლისა ჴერითა“.

სასაცილო მდგომარეობაში ჩავარდებოდით, რომ ფრაზა „ყორანსა გაგლეჯს“ პირდაპირი მნიშვნელობით გაგვეგო.

ზემომოყვანილ მაგალითში სიტყვა ყორანი აღნიშნავს არა ცნობილ ფრინველს, რომელსაც ჩვეულებრივ უნდა აღნიშნავდეს, არამედ ავთანდილის ულვაშებს. რუსთაველმა სიტყვა ყორანი ახალი მნიშვნელობით იხმარა იმის გამო, რომ ხაზი გაუსვა ავთანდილის ულვაშის ერთ-ერთ ძირითად თვისებას — ს ი შ ა ვ ე ს. სიშავე ყორნის მთავარი გარეგნული თვისებაა. ამიტომ ყორნის სახელის ხსენებით ავთანდილის ულვაშებიც, მისი არსებითი თვისებით, სიშავით, უფრო ნათლად წარმოგვიდგება. იმავე სტროფში რუსთაველს აქვს არაპირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი მთელი რიგი სიტყვები და გამოთქმები, მაგალითად:

„გახეთქა ლ ა ღ ი გ ა თ ლ ი ლ ი (ლოყა)
ა ნ დ ა მ ა ტ ი ს ა კ ე რ ი თ ა (ცრემლით),

მუნით წყარონი გაღმოსხდეს (სისხლის ნაკადი),
ძოწსა ეამსგავსე ფერითა".

უფრო ადრე ცრემლის ნაცვლად ბროლი აქვს ნახმარი, ე. ი. სიტყვა ბროლს ხმარობს არაპირდაპირი მნიშვნელობით („აფრთხობს ბროლისა ჭერითა").

ბარათაშვილი წერს:

„მ ო რ ბ ი ს არაგვი, არაგვიანი".

პირდაპირი მნიშვნელობით ამ სიტყვის გაგება შეუძლებელია, რადგან გამოქცევა მხოლოდ იმას შეუძლია, ვისაც ფეხები აქვს. არაგვი ასეთ თვისებას მოკლებულია და, აშკარაა, მას არც სირბილი შეუძლია. არაგვს მხოლოდ დინება შეუძლია. ბარათაშვილმა არაგვის მიმართ სიტყვა მ ო რ ბ ი ს იხმარა არაპირდაპირი მნიშვნელობით და მხოლოდ იმ მიზნით, რომ უფრო თვალსაჩინოდ აღენიშნა მისი დინების სიჩქარე.

უაზრობა გამოვიდოდა, რომ ჩვენ პირდაპირი, ე. ი. ჩვეულებრივი მნიშვნელობით გაგვეგო ნაწყვეტი ი. ჭავჭავაძის „ქაკო ყაჩაღი"-დან:

„სამშობლოს ცასა, ბნელად გაშლილი
მწუხრის ზეწარი გაღაეფარა."

პოეტმა, ამ შემთხვევაში, ცაზე მწუხრის ზეწრის, გადაფარება იხმარა არაპირდაპირი მნიშვნელობით, მან ამ ფრაზით მხატვრულად გამოთქვა ის, რასაც ჩვეულებრივი ენით მოლაპარაკე იტყოდა — დაღამდა. მწერლების მიერ სიტყვებისა და გამოთქმების არაპირდაპირი მნიშვნელობით ხმარების უამრავი მაგალითი შეგვიძლია მოვიყვანოთ. ამ შემთხვევაში ერთი საგნის თვისება მეორე საგანზე გადადის.

„აყვავებულა სამშობლო", გვესმის ჩვენ და ამ შემთხვევაში მცენარის თვისება, ა ყ ვ ა ვ ე ბ ა, სამშობლოზე გ ა დ ა ვ ი ა ქ ვ ს, ჩვენ ვამბობთ გული ღელავს. გულს შეუძლია აჩქარებული ცემა და არა ღელვა, ღელვა შეუძლია ზღვას, ტბას, ოკეანეს. ზღვას, გარდა ღელვისა, სხვა თვისებაც ახასიათებს: სიერცე, სიღრმე, ფერი. განსაზღვრული ტემპერატურა და სხვ., მაგრამ მწერალი გულის მდგომარეობის (გულის ცემის სიჩქარის) გამოხატვის მიზნით იღებს და გულს მიაწერს (გადააქვს) ზღვის არა ყველა თვისებას, არამედ მის მთელ რიგ თვისებათაგან მხოლოდ ირჩევს ერთს (ან რამდენიმეს), რომლითაც ერთი საგანი მეორეს წაგავს. როდესაც ვამბობთ „გული ღელავს". — პირდაპირი მნიშვნელობით გაგება ღელვისა შეუსაბამოა. იგი უნდა

გავიგოთ მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით. გადატანითი მნიშვნელობით ხმარებულ სიტყვას, ან გამოთქმას ტროპი ეწოდება. ტროპი ბერძნული სიტყვაა *τροπος* და ნიშნავს წრეს, შემოვლას..

თუმცა ტროპით გამოთქმის დროს ჩვენ სიტყვებს ვხმარობთ ახალი მნიშვნელობით, მაგრამ ეს სიახლე მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ საგნის, ან მოვლენის თვისებებიდან, რომელთაც სიტყვა პირველადი მნიშვნელობით გამოხატავს (მაგ. ყორანი), ჩვენ გადაგვაქვს მეორე საგანზე მხოლოდ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით აღნიშნული საგნის ერთი თვისება, რომლითაც იგი მეორეს ჰგავს. ყორანი ავთანდილის ულვაშებს ჰგავს მხოლოდ ფერით, სიშავით, და ამიტომ ყორნის ეს თვისება რუსთაველს ავთანდილის ულვაშებზე გადააქვს. ყორანს ხმარობს არა პირდაპირი, არამედ გადატანითი მნიშვნელობით. სიტყვისა და გამოთქმის არა პირდაპირი, არამედ ახალი, გადატანითი მნიშვნელობით ხმარება ტროპის დამახასიათებელი თვისებაა.

ტროპის მთავარი სახეებია: მხატვრული შედარება, მეტაფორა, განპიროვნება, მეტონიმია, სინეკდოქე, ჰიპერბოლა, ლიტოტესი, ირონია, ეპითეტი და სხვ.

მხატვრული შედარება

მხატვრული შედარება ეწოდება ისეთ შედარებას, რომელშიაც ორი სხვადასხვა საგნის მოვლენა შეფარდებულია ერთიმეორესთან არა სრული მსგავსების, არამედ ერთ-ერთი რომელიმე ნიშნის მსგავსების ნიადაგზე მოვლენის მხატვრულად გამოსახვის მიზნით. მაგალითად:

> „მაღლით ბრძოლის ველს, როგორც ხელის ვულს,
> ისე დაჰყურებს მთავარსარდალი“ („თორნიკე ერისთავი“).

ამ შედარებაში უფრო ძნელად წარმოსადგენი მოვლენა—ბრძოლის ველის თვალწინ დაყენება -- შეფარდებულია უფრო ნაცნობ მოვლენასთან—ხელის გულის თვალწინ დაყენებასთან, მის მხედველობით აღქმასთან. შედარებას მიმართავენ მეცნიერული კვლევის მიზნითაც, მიმართავენ ჩვეულებრივ ლაპარაკშიც. მაგალითად, გვადი

ბიგვა მის უფროს შვილს, მოწინავე კომკავშირელს, ბარდღუნიას ასეთი შედარებით მიმართავს:

„... — მართალი რომ ესთქვა, ჭირიმე, კი ხარ პატარა დიდი კაცი. გერა რომ მის ტოლებში გამოირჩევა, შენც შენს ტოლებში ისე გამოირჩევი („გვადი ბიგვა“).

შედარებას ვიყენებთ იმ მიზნით, რომ შორეული საგანი წარმოვიდგინოთ მახლობელის საშუალებით, უცნობი მოვლენა — ნაცნობი მოვლენის დახმარებით. მაგალითად, ჩვენთვის სრულიად განყენებულია „სამუდამო მხარე“, რომელსაც გ. ტაბიძე „ლურჯა ცხენებში“ ასახელებს. მით უმეტეს წარმოუდგენელია მისი ნაპირის ელვარება. იმ მიზნით, რომ ფანტასტიკური სამუდამო მხარის ნაპირის ელვარება ავტორმა ჩვენთვის თვალსაჩინო და საგრძნობი გახადოს, პოეტი მიმართავს ზემოაღნიშნული მოვლენის—ელვარების—ჩვენთვის ნაცნობ მოვლენის -- ნისლის ნამქერის ელვარებასთან შედარებას:

„როგორც ნისლის ნამქერი ჩამავალ მზით ნაფენი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში“ („ლურჯა ცხენები“).

ვეფხის ტყავის სიჭრელე ყველა ჩვენთაგანისათვის ნაცნობია. პოეტი გ. ლეონიძეც, იმ მიზნით, რომ დაგვიხატოს ქართლის ბუნების მრავალფეროვანობა, ზემოაღნიშნულ საგანთან (ვეფხის ტყავთან) ქართლის ველის შედარებას მიმართავს:

„ვეფხვის ჭრელი პერანგივით
გაიშალა ქართლის ველი...“ (გ. ლეონიძე).

იგი ალვის ხისა და ატმის ადამიანთან შედარებას მიმართავს იმ ძიზნით, რომ ამ გზით ცოცხლად, განპიროვნებულად წარმოგვიდგინოს ქართლის ბუნება:

„ჰგავს ალვის ხე თეთრ ჩოხაში
საქორწილოდ მორთულ სიძეს
და ატამი — ტურფა ყმაწვილს
აკვანში რომ გაიღვიძებს“ (იქვე).

მხატვრული შედარების ნიმუშებია:

„ბრწყინავს, როგორც ნატერის თვალი
ჩვენი ქვეყნის მთა და ბარი“
(ა. აბაშელი, „სიმღერა სამშობლოზე“).

„—...გაშხდარი ხარ კოდარასავით...“
(„კერიასათვის“).

„—კლიტე არა აქვს ამ შენს ენას? რა გაგიგდია ეკლესიის ზარივით და არაწყუნებს...“, (იქვე).

„შუაღამის ვარსკვლავივით ცაში ხარ!

ღალის ვარდო, ყანაში ხარ, მკაში ხარ!
გაზაფხულის იასავით მთაში ხარ,
სანთური ხარ, ქამანჩა ხარ, ტაში ხარ" (საიათნოვა).

„მისი ხმალი ხან კრაზანასავით ბზუოდა, სან წკეპლასავით შხუოდა, ხანაც გველივით სისინებდა და ყოველ წამს მზად იყო ყაზახისათვის ან თავი მოეკვეთნა კიტრივით, ან შუაზე გაეპო ნესვივით..." („არსენა მარაბდელი").

მხატვრული შედარების დროს ზოგჯერ გვხვდება ისეთი შემთხვევა, როდესაც ერთი მოვლენა შედარებულია მეორე, უფრო განყენებულ მოვლენასთან, მაგრამ ეს შედარება იმითაა გამართლებული, რომ მეორე მოვლენა, რომელსაც შესადარებლად იყენებენ, მაინც გვეხმარება მოვლენის თვისების მეტი სიღრმით შეცნობაში და ამდიდრებს შთაბეჭდილებას. ასეთი ხასიათის შედარებას წარმოადგენს ქვემომოყვანილი მაგალითი:

„შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს მერი,
მერი იმ ღამეს მაგ თვალთა კრთომა,
მაგ უცხო სახის ელვა და ფერი,
მწუხარე იყო, ვით შემოდგომა"
(გ. ტაბიძე).

შედარების დროს აუცილებელია ორი, ან მეტი მოვლენა: რა უდა შევადაროთ და რას უნდა შევადაროთ. მაგალითად, ფრაზაში „თმა თოვლივით გათეთრდა" — შედარების ორი წევრია: თმა და თოვლი. მაგრამ შეიძლება ერთი მოვლენა, უფრო ცხადყოფის მიზნით, რამდენიმე მოვლენას შევადაროთ. მაგალითად, აბაშელი აკაკის სახის შესაქმნელად დიდ პოეტს ასეთი რთული შედარებით მიმართავს:

„აქ შენი სახე ანათებს ისე,
როგორც ლაჟვარდში მთვარის მოქცევა,
როგორც მყინვარი წასული მზისკენ,
და ცაფირუზზე შენი ოცნება". („აკაკის").

აქ ორის მაგივრად შედარების ოთხი წევრია:

ა) აკაკის სახე
ბ) მთვარის მოქცევა
გ) მყინვარი
დ) სამშობლოს სიყვარული („ცაფირუზზე ოცნება").

ასეთი გართულებული შედარებით აბაშელი უფრო მეტი სისრულით გვიხატავს აკაკის სახის, — მისი პოეზიის მნიშვნელობის სიდიადეს.

შედარების წევრები უმეტეს შემთხვევაში შეფარდებას ქმნიან გრამატიკული კავშირებით: „როგორც", „ვითარცა", „თითქოს", „მსგავსად", ან ნაწილაკებით: „ვით", „ებრ" და სხვ. ზემოაღნიშნული

სიტყვები და ნაწილაკები, ცნებათა დაკავშირებასთან ერთად, ხაზს უსვამენ შესადარებელ საგნებს შორის საზღვრის არსებობას, ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თვით წარმოადგენენ ასეთ საზღვარს. ეს განსაკუთრებით უნდა დავიმახსოვროთ, რადგან დაგვჭირდება მეტაფორის განსაზღვრის დროს.

გარდა გრამატიკული კავშირებისა, შედარება შეიძლება გამოიხატოს:

1. ვითარებით ბრუნვაში დასმული სიტყვის საშუალებით:

„მე შემიძლია, თუ მოვინდომე,
მ ა რ გ ა ლ ი ტ ე ბ ა დ დავტეხო ზეცა“ (ი. გრიშაშვილი).

2. ხარისხების გამოყენების საშუალებით:

„შემოდგომაზე უ მ ს უ ჭ ნ ე ს ი და გაზაფხულზე უ კ ე კ ლ ე ს ი ჭვეყანაზე არაფერი მოიპოვება.“

მხატვრული შედარების ცალკეულ სახეობას წარმოადგენს გ ა ვ რ ც ე ლ ე ბ უ ლ ი და უ ა რ ყ ო ფ ი თ ი შ ე დ ა რ ე ბ ა.

გავრცელებულ შედარებას შესადარებელი საგნის ან მოვლენის ვრცელი აღწერა ახასიათებს. ასეთი შედარების ნიმუშია თერგისა და მყინვარის, ან კიდევ, დღისა და ღამის შედარება ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში“. ლევ ტოლსტოის რომანებში შედარებებს ზოგჯერ მთელი გვერდი უკავია.

უარყოფითი შედარების დროს მწერალი ორი საგნის საერთო ნიშნის ნაცვლად ასახელებს განმასხვავებელ ნიშანს, ან ისეთ თვისებას, რაც შედარების ერთ-ერთ წევრს არ ახასიათებს, მაგ.:

„ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“ (გ. ტაბიძე).

„არც გვარით, არც ვაჟკაცობით,
ა რ ც სიმდიდრით, ა რ ც ქონებით,
ჰაჯი-უსუბ ცნობილია
მხოლოდ ჰკუით და გონებით“ (აკაკი).

მხატვრული შედარება შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას როგორც მოვლენის დადებითი მხარის ცხადსაყოფად, მშვენიერების გამოსახატავად, ისე რაიმე მახინჯი მოვლენის წინააღმდეგ ავტორის ზიზღის გამოვლენის მიზნით. ეს დამოკიდებულია მწერლის მსოფლმხედველობაზე, ავტორის იდეაზე, თუ როგორ აფასებს თვით ავტორი მის მიერ ასახულ მოვლენას:

არსენ ბერი დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილ ხოტბაში, თავისი

აღფრთოვანების გამოხატვის მიზნით, ასეთ შედარებას ბიმართავს:

„...ჰაეროვან ხარ, ვითარცა სამყარო ხილულისა სოფლისა შორის; საჩინო, ვითარცა მზე ვარსკვლავთა შორის; ბრწყინვალე, ვითარცა ეთერი სივთა შორის; ნათლის ფერ, ვითარცა ელვა ღრუბელთა შორის; ცისკროვან, ვითარცა აღმოსავლეთი კერძოთა შორის; ტკბილ, ვითარცა არე ჟამთა შორის"...

დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი, რომელიც აღშფოთებულია მეფის მოღალატე ორბელიანის საქციელით, იმ ორბელიანის, რომელმაც მეფე დავითს სიტყვა მისცა, რომ არ უღალატებდა და, მიუხედავად ამისა, ისევ მეფის მტერს მიემხრო, მუხანათი ფეოდალის საქციელის გამოსახვის მიზნით, ასეთ შედარებას მიმართავს:

„იგი, ვითარცა ძაღლი, მიექცა სათხევარსა და, ვითარცა ღორმა, იგორავა საგორველსა. მწვირისასა".

თუმცა დავით მეფის ისტორიკოსის შრომა არ არის მხატვრული ნაწარმოები, მაგრამ ზემომოყვანილი მაგალითი მხატვრული შედარების საუკეთესო ნიმუშია და იგი ნათლად ამჟღავნებს ავტორის ზიზღს მოღალატე ფეოდალისადმი.

მოღალატე ორბელიანის ძაღლთან შედარების თავისებურ ფორმას გვაძლევს იგივე ავტორი ქვემომოყვანილ მაგალითში:

„კუდი ძაღლისა არ განიმართების და არცა კირჩხიბი სწორად მაყალ არს".

აქ შედარების მეორე წევრი (ორბელიანი) თუმცა არ არის, მაგრამ იგი მაინც იგულისხმება და ამიტომ ეს მაგალითიც მხატვრული შედარების ნიმუშად ითვლება.

არსებობს აგრეთვე უკავშირო შედარება (მაშინაც კი, როდესაც შედარების მეორე წევრი არსებობს), მაგალითად:

„ხატია — ჩემი სამშობლო,
სახატე მთელი ქვეყანა" (აკაკი).

პოეტი გრ. აბაშიძე „ძლევის ქედში", რომელშიც ასახულია კავკასიის გმირული დაცვა, იმ მიზნით, რომ გამოხატოს საბჭოთა მებრძოლების სიმრავლე და ორგანიზებულება, ასეთ უკავშირო შედარებას იყენებს:

„ფეხის ხმაზე იფიქრებდი
ქარი დიდ ტყეს აშრიალებს...
საქართველოს ჯარისკაცნი
დევებს გავდნენ ჯავშნიანებს" („ძლევის ქედი").

ამ ხანის პირველი ფრაზა უკავშიროა, მაგრამ მაინც შედარებაა:

ქართული ჯარის ნაწილების მოძრაობა დიდი ტყის შრიალთან არის შედარებული. ამავე ხანის მეორე ფრაზაც შედარებაა, მაგრამ მისი წევრები დაკავშირებულნი არიან სიტყვით „გავდნენ".

მეტაფორა

მეტაფორა ისეთი ტროპია, რომელიც ერთ მოვლენას გვიხატავს მასზე მეორე მოვლენის თვისებების გადატანის საშუალებით. იგი მსგავსების ნიადაგზე წარმოშობილი ტროპია. თვით სიტყვა „მეტაფორა" μεφαφοτα ბერძნულად ნიშნავს გადატანას. ავიღოთ ასეთი გამოთქმა: ცა გამრისხანდა. ეს მეტაფორაა იმიტომ, რომ გამრისხანება ცას არ შეუძლია. ცა დედამიწის ბურთის გარეშე არსებული სივრცეა, იგი არ წარმოადგენს ცოცხალ ორგანიზმს, მას არ ახასიათებს ფსიქიკური თვისებები და, მაშასადამე, შეუსაბამოა პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგოთ ზემოაღნიშნული გამოთქმა. გამრისხანება შეუძლია მხოლოდ ცოცხალ არსებას, მაგალითად, ადამიანს.

თუმცა ცას არ შეუძლია გამრისხანება, მაგრამ მას შეუძლია მოღრუბლვა, ცას ახასიათებს ქუხილი, ციდან შეიძლება მეხი ჩამოვარდეს და სხვ. ცის მქუხარება ბუნებრივად მოგვაგონებს ცოცხალი ადამიანის მრისხანებას. აქ არის ერთგვარი მსგავსება. ჩვენ შეგვიძლია ამ მსგავსების ნიადაგზე მჭექარ-მქუხავი ცა მრისხანე ადამიანს შევადაროთ. სწორედ ერთი საგნის მეორე საგანთან მსგავსების ნიადაგზე შედარება უდევს საფუძვლად მეტაფორას.

აი, მეტაფორის მაგალითები:

„იღვიძებს გულში უთვალავი პრილობა..." (ჭ. ლომთათიძე).

ეს მეტაფორაა, რადგან პრილობას არ შეუძლია დაძინება ან გაღვიძება. იგი შექმნილია მსგავსების ნიადაგზე. ავტორს სხვაგვარადაც შეეძლო ეს აზრი გამოეთქვა, მაგალითად: დაჭრილი ნადირივით იღვიძებს გულში უთვალავი პრილობა.

„ქარი უკვე ზის სახურავზე..." (ჭ. ლომთათიძე).

ესეც მეტაფორაა, რადგან ქარზე გადატანილია ადამიანის თვისება — ჯდომა. თვით ქარს კი ჯდომა არ შეუძლია.

„—ეჰ, დროვ! რა ჩქარი ნაბიჯით იარე შენ! გაცურე ზღვა და ხმელი, გადალახე მთები და მინდვრები"... (ჭ. ლომთათიძე).

აქაც მეტაფორებია: სიარული. ცურვა. რაიმეს გადალახვა ანუ გადავ-

ლა დროს არ შეუძლია, რადგან თვით დრო განყენებული ცნებაა და მას არა აქვს ცურვისა თუ სიარულისათვის საჭირო ორგანოები.

მეტაფორის ბუნება მეტად ახლოებს მას მხატვრულ შედარებასთან. ამ ორი ხერხის მართებულად გაგებისა და გამოყენების მიზნით ჩვენ უნდა გამოვარკვიოთ განსხვავება თვით მეტაფორასა და შედარებას შორის.

მეტაფორას, ისე როგორც შედარებას, საფუძვლად უდევს ერთი საგნის, ან მოვლენის მსგავსება მეორესთან. ამიტომ მეტაფორასა და შედარებას შორის იმდენად მტკიცე კავშირია (მათი დანიშნულების, შინაარსი იმდენად ერთგვარია), რომ ყოველგვარი შედარება შეიძლება გადავაქციოთ მეტაფორად და ყოველგვარი მეტაფორა შედარებად. მაგალითად, „მდინარემ ჩაიქრალა“ — „მდინარემ ქარივით სწრაფად ჩაიარა“ (მეტაფორა გადავაკეთეთ შედარებად), „თამაზი ისეთია, როგორც მელა“ — „თამაზი მელაა“, „თმა ვერცხლივით გაუთეთრდა“ — „თმა შეეჭვერცხლა“ (შედარება გადავაკეთეთ მეტაფორად). უკანასკნელ ორ მაგალითში მეტაფორა ჩვენ მივიღეთ შედარების შემოკლების საშუალებით. ამის გამო ლიტერატურის ზოგიერთი თეორეტიკოსი მეტაფორას და შედარებას განმარტავს როგორც შემოკლებულ შედარებას, თუმცა მეტაფორა და შედარება, მსგავსებასთან ერთად, მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმეორისაგან: შედარების დროს ყურადღებას ცნებების შეფარდება იპყრობს. მეტაფორაში კი სიტყვები არაპირდაპირი მნიშვნელობით იხმარება და მეორე საგნის თვისება უშუალოდ ერთდება თვით მეტაფორულად განმარტებულ საგანში.

მეტაფორისათვის მთავარი მნიშვნელობა აქვს ერთი საგნის თვისების მეორეზე გადატანას, განურჩევლად იმისა, თუ რა საგნიდან რა საგანზე გადაგვაქვს ეს თვისება. მაგალითად, ჩვენ შეგვიძლია მეტაფორის საშუალებით:

ა) სულიერი საგნის თვისება გადავიტანოთ უსულოზე („დილა იცინის“, „იარაღმება გაზაფხული“).

ბ) უსულო საგნის თვისება გადავიტანოთ სულიერზე („თამაზი მოიღრუბლა“).

გ) სულიერი საგნის თვისება გადავიტანოთ ისევ სულიერზე („შალვა ამირანია“).

დ) უსულო საგნის თვისება გადავიტანოთ ისევ უსულო საგანზე („მარგალიტის ტყუპის ცალი, ტოკავს ბალი ნება-ნება“...).

როგორც ვხედავთ, მეტაფორის საზღვარი მეტად ვრცელია. ამიტომ იგი ტროპის ყველაზე უფრო გავრცელებული სახეობაა.

მეტაფორაში, როგორც აღვნიშნეთ, სავალდებულოა საგნის ან მოვლენის გამოხატვა სხვა საგნების თვისებათა გადმოტანის საშუალებით მსგავსების ნიადაგზე.

განპიროვნება

განპიროვნება ისეთი ტროპია, რომლითაც უსულო საგანი, ცხოველი, ან რაიმე განყენებული მოვლენა გვეხატება როგორც ცოცხალი, გრძნობიერი ან გონიერი არსება, მასზე ადამიანის რამდენიმე ან მთელი რიგი თვისებების გადატანის საშუალებით, მაგალითად:

„ჩემი სიტყვა ელვას მოსწყდა,
ღრუბელთ შორის აფეთქებულს,
გადაეკდო ცის ქვეშ ნიავს
ზღვის მკერდისკენ დაქანებულს.

. . . . . .

ზღვის სივრცეზე გასრიალდა,
ხმა აჰკრიფა ზვირთთა რხევის,
შეიერთა მიწის კვნესა,
მოძახილი უფსკრულ ხევის“ (ს. აბაშელი).

ამ ლექსში მრავლადაა მეტაფორული გამოთქმა. მასში აღებული ცალკეული ფრაზა მეტაფორას წარმოადგენს, მაგრამ მთლიანად იგი განპიროვნებაა, რადგან ამ ლექსში უსულო საგანზე — სიტყვაზე გადატანილია ადამიანის დამახასიათებელი მთელი რიგი თვისება, რის შედეგად „სიტყვა“ ჩვენ გვეხატება არა როგორც განყენებული ცნება, არამედ როგორც ცოცხალი პიროვნება, როგორც მგრძნობიარე ადამიანი.

განპიროვნება მეტაფორის სახეობაა. იგი განსხვავდება ჩვეულებრივი მეტაფორისაგან. ჩვეულებრივი მეტაფორის დროს მნიშვნელობა არა აქვს რომელი ჯგუფის საგნის თვისებას გადავიტანთ სხვა საგანზე (მაგალითად, შეგვიძლია წინააღმდეგ განპიროვნებისა, უსულო საგნის თვისება გადავიტანოთ სულიერზე ან უსულოსი უსულოზე, სულიერისა სულიერზე და სხვ.), განპიროვნების დროს კი სავალდებულოა მხოლოდ სულიერის თვისების გადატანა უსულოზე. ეს ბუნებრივია, რადგან განპიროვნება, „გაცოცხლება“ მხოლოდ უსულო საგანს ჰირდება და ამ მიზნის განხორციელება შესაძლებელია მხოლოდ სულიერი საგნის თვისებების უსულოზე გადატანის საშუალებით.

განპიროვნების ორი სახე არსებობს:

1. ზოგიერთ განპიროვნებაში ადამიანის თვისებები გადატანილია ბუნებაზე ან კონკრეტულ საგანზე.

2. ზოგიერთ განპიროვნებაში ადამიანის თვისებები გადატანილია განყენებულ მოვლენებზე.

ადამიანის თვისებების კონკრეტულ საგანზე გადატანის ნიმუშია აბაშელის ზემომოყვანილი ლექსი. ასეთივე ხასიათისაა ვაჟა-ფშაველას პოემის ქვემომოყვანილი ნაწყვეტი, რომელშიაც განპიროვნებულია კონკრეტული საგნები — ყვავილები და სხვები:

„როცა კი გაზაფხულდება,
გამოიღვიძებს ქვეყანა:
სილაღე, სიმხიარულე
დასეირნობენ ყველგანა,
გაჩნდება ჩირთი, ყ ვ ა ვ ი ლ ნ ი
ე კ ო ნ ე ბ ი ა ნ მ წ ვ ა ნ ე ს ა,
მინდია გაფაციცებით
სულ მიმოიყლის მთა-ველსა.
ყველა მცენარეს და მღილსა
ის ეგებება სალმითა,
ბ უ ნ ე ბ ა ც „ვ ა შ ა ს“ უ ძ ა ხ ი ს
მდიდრად მორთულის ალმითა,
ყ ვ ა ვ ი ლ ნ ი ყ ე ლ-გ ა დ ა გ დ ე ბ ი თ,
დახატულები კალმითა.
„მინდიას გაუმარჯოსო,“
ე რ თ ხ მ ა დ ა ს ტ ე ხ ე ნ ყ ი ყ ი ნ ს ა,
ხ ე ე ბ ი ფ ო თ ლ ე ბ ს ა რ ხ ე ვ ე ნ,
ბ უ ნ ე ბ ა ი წ ყ ე ბ ს ბ ი ბ ი ნ ს ა,
და მერე სათითაოდა
ყ ე ე ლ ა მ ო ჰ ყ ე ე ბ ა ტ ი ტ ი ნ ს ა:
„მე ვარო ამის წამალი“;
სხვა გაიძახის—„იმისა“;
მინდიაც მოსწყვეტს, თან მიაქვს,
ჯერ ზედ ნამი აქვს დილისა“ („გველის მჭამელი).

ვაჟას „ბახტრიონის“ დასაწყისში მთელი ბუნებაა განპიროვნებული:

„დღემ დაიხურა პირ-ბადე;
მთებმა დახუჭეს თვალები.
აღარ შფოთობენ საფლავში
გმირთ ოფლის მღვრელი ძვალები.
ქარი ქვითინებს... ღრუბელთა
ზარი თქვეს შესაზარები.

გული ვერ მოეფხანიათ,
ცრემლი სდით ალაზნიანი;
ჩარეცხეს, ჩაალამაზეს
მთების გულმკერდი კლდიანი.
გაცოცხლდა, ცას ეშუქრება
ღრმა ღელე, წყარო-ფშიანი.
გადაიკრიფენ ღრუბელნი,
ქუჩი გაწირეს ცვრიანი,
დაუშრომელად რძიანი".

ცალკეული ფრაზები („დღემ დაიხურა პირ-ბადე", „ მთებმა დახუჭეს თვალები", „ქარი ქვითინებს" და სხვ.) უბრალო მეტაფორები როდია. ყოველივე ზემოჩამოთვლილი ბუნების განპიროვნების საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედების ბუნებისა და მნიშვნელობის ცოცხლად დახატვის მიზნით, ილიას განპიროვნებული აქვს თვით ალ. ჭავჭავაძის ლექსი. იგივე მწერალი გვიხატავს ლუარსაბ თათქარიძის კარ-მიდამოს განპიროვნების საშუალებით. ქოხის განპიროვნებაა აგრეთვე გამოყენებული ქვეყით მოყვანილ მაგალითში:

„ფერდობს ზევით ისლით დახურული ქოხი მოჩანს. გადახრილია სიბერისაგან. უხმოდ იხვეწება გამასვენეთო" („კერიასათვის").

განპიროვნების ზემომოყვანილი მაგალითები, როგორც აღვნიშნეთ, კონკრეტული საგნების ან მოვლენების განპიროვნების ნიმუშებია. პოეტურ მეტყველებაში გვხვდება აგრეთვე განყენებულ მოვლენათა განპიროვნების ნიმუშები, როგორც, მაგალითად:

„ეჰ, დროვ, დროვ, რა ჩქარი ნაბიჯით იარე შენ! გადაცურე ზღვა და ხმელი, გადალახე მთები და მინდვრები, სოფლები და ქალაქები, უკან დატოვე ყველაფერი და აქ, ამ პატარა გალიაში, გაჩერდი, რომელიც გარედან იკეტება, რომლის გასაღები სხვის ხელშია, რომელსაც როცა უნდათ, მაშინ გააღებენ და შემოგვლენ შიგ, აგვიხეევენ პირს, გაგვიკრავენ ხელებს, გაგვიხსნიან მკერდსა და შიგ გულში ჩაგვაფურთხებენ, მათი მურტალი, ყიზილბაშის ხელებით დაგვამცირებენ... ოჰ, რა უბედური ყოფილა ის, ვინც სუსტია, ვისი ოთახის კლიტე სხვის ხელშია, ის, ვინც დამარცხებულია!" („სახრჩობელას წინაშე").

„მოდი, მოდი ჩემო ძველო ოცნებავ, მოდი მომიალერსე! შემიჯინე ზურგზე და შენი მსუბუქი ფრთებით მატარე ჩემს საყვარელ ქვეყანაში, დამანახე სიცოცხლე, მისი ხელჩართული ბრძოლა, შემრიე შიგ. შემაცურე იმის მორევში, მაცინე, მატირე, მტანჯე, დამატკბე!... მოდი, ჩამიკარ გულში, მომიალერსე!.. მიმღერე ძველებურათ. მომაგონე მტერი და მოყვარე, ამიძგერე გული!.." (იქიდანვე).

„და მოდის სიკვდილი, შავი, ახმახი ბებერი, რომელიც წარსულსაც დასცინის და მომავალსაც, რომელიც ყველაფერს ნთქავს და ინელებს. დედის ცრემლებსა და ჯალათის ხორცს, შეყვარებულის ალერსსა და ჯაშუშის თვალებს..." (იქიდანვე).

ამ ნაწყვეტში განპიროვნებულია ისეთი განყენებული ცნებები, როგორიც არის დრო, ოცნება და სიკვდილი. ავტორი ისე ლაპარაკობს დროზე და ოცნებაზე, როგორც ადამიანზე, როგორც მის პირად მეგობარზე და ავტორის თანამებრძოლზე, ავტორის ბედის თანამოზიარეზე. მხატვრულ ლიტერატურაში ხშირად პიროვნებენ ისეთ განყენებულ ცნებებს, როგორიც არის სიყვარული (მაგ., ალ. ჭავჭავაძე), თავისუფლება (ი. ჭავჭავაძე), იდეა ან მისწრაფება (ბარათაშვილი) და მისთ.

ალეგორია

გარდა განპიროვნებისა, მეტაფორას უახლოვდება თავისი ბუნებით აგრეთვე ალეგორია (ბერძნულად ნიშნავს — სხვას ვგულისხმობ, სხვას ვამბობ, „ალეგორია"—თქმას). მეტაფორაში ჩვენ არაპირდაპირი ანუ გადატანითი მნიშვნელობით ვხმარობთ ცალკეულ სიტყვას, გამოთქმას ან ფრაზას; ალეგორიაში კი სიტყვები და ფრაზები შეიძლება პირდაპირი მნიშვნელობით ვიხმაროთ, მაგრამ მთელი შინაარსი კი არაპირდაპირი მნიშვნელობით გაიგება. ალეგორიაში მოცემული სახე ს უ ლ ს ხ ვ ა სახეს, ან აზრს გვიხატავს. ალეგორიულია, მაგალითად, ანდაზა: „ყვავს არ ჰქონდა,—ბუს გაჰქონდაო". მაგრამ ეს ანდაზა იხმარება არა იმ მიზნით, რომ ყვავი და ბუ დაახასიათოს, არამედ იგი ახასიათებს ადამიანებს, რაც ალეგორიულად გამოხატავს შემდეგ აზრს: როცა ერთ ადამიანს არა აქვს-რა, მისგან მეორეც ვერაფერს წაიღებს.

ალეგორიულ ნაწარმოებებში განყენებული ცნება, ან აზრი კონკრეტული სახის საშუალებით არის გამოხატული და იმ სახეს აქვს მთლიანად გადატანითი მნიშვნელობა. მაგალითად, განყენებულ აზრს — „ძლიერი უძლურს უსამართლოდ ჩაგრავს", ალეგორიულად გვიხატავს ი. კრილოვის არაკი „მგელი და კრავი" მგლის მიერ კრავის უსამართლოდ გატაცების კონკრეტული სურათის ჩვენების საშუალებით. ამ სურათს ჩვენ პირველად აღვიქვამთ პირდაპირი მნიშვნელობით, შემდეგ კი მას ვაძლევთ ზოგად მნიშვნელობას და მისი შინაარსი ცხოველების ურთიერთობიდან ადამიანთა ურთიერთობაზე გადაგვაქვს, რითაც ვღებულობთ ზოგად დასკვნას არა ცხოველების, არამედ ადამიანთა ურთიერთობის შესახებ (ძლიერი ადამიანი უსამართლოდ ჩაგრავს უძლურ ადამიანს).

ალეგორიულად აზრის გამოხატვას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა წარსულში და აქვს დღესაც იმ ქვეყნებში, სადაც აზრის თავისუფლად

გამოთქმის შესაძლებლობა არ არსებობს. ალეგორიას ხშირად მიმართავდა, სხვათა შორის, აკაკი წერეთელი. თავის ლექსებში ის ლაპარაკობს ა მ ი რ ა ნ ი ს შესახებ, უმღერის ს ა ტ რ ფ ო ს. ს უ ლ ი კ ო ს, ნ ე ს ტ ა ნ-დ ა რ ე ჯ ა ნ ს, და ყველა ამ ხაზგასმულ სიტყვაში არ იგულისხმება არც ზღაპრული ამირანი, არც პოეტის ვინმე მიჯნური ქალი, არც რუსთაველის ნესტანი, არამედ იგულისხმება საქართველო. აი, როგორ მოგვითხრობს აკაკი ალეგორიულად საქართველოს თავგადასავალს, ვითომდა ამირანის თავგადასავალის სახით:

„კავკასიის ქედზე იყო
ამირანი მიჯაჭვული,
ყვავ-ყორანი ეხვეოდა,
დაფლეთილი ჰქონდა გული.

ქვეყნად ცეცხლის შოტანისთვის
გულს ცეცხლი არ ნელდებოდა
და რაღაცა მანქანებით
გული ისევ მთელდებოდა.

ჰქონდა ვირში მოთმინება,
არც ჰკვნესოდა, არც ოხვრიდა;
უსამართლო ძლიერებას
მონურად ქედს არ უხრიდა.

ბოლოს მაინც გამარჯვება
დარჩა!.. ყველა გააოცა!..
და ის ღვაწლი მაგალითად
მიწის შვილთა მან გადმოსცა...“ („ამირანი“).

რასაც პოეტი მოგვითხრობს ამირანის შესახებ, ის ყველაფერი საქართველოს გადახდენია. ზოგჯერ პოეტი კიდეც განმარტავს თავის ალეგორიას. ამ ლექსის დასასრულში აკაკი ამბობს:

„კავკასიის მაღალ ქედზე
მიჯაჭვული ამირანი
არის მთელი საქართველო
და მტრები კი — ყვავ-ყორანი.

მოვა დრო და თავს აიშვებს,
იმ ჯაჭვს გასწყვეტს გმირთა-გმირი!..
სიხარულად შეეცვლება
იმდენი ხნის გასაჭირი!“

ალეგორიის გახსნა აკაკიმ შოახერხა იმით, რომ ამ ლექსით ამღერა მეათე საუკუნეში საბერძნეთიდან საქართველოში დაბრუნებული ქართველი ჯარი. ცენზურამ ვერ გაითვალისწინა, რომ აკაკი ამ ლექსში

წარსულთან ერთად მისი დროის საქართველოს აწმყოსა და მომავალსაც გამოხატავდა. ალეგორიული ხასიათისაა ნ. ბარათაშვილის „სუმბული და მწირი“, ვაჟას „კლდე და მდინარე“, „არწივი“ და სხვ.

ალეგორიული სახის პირდაპირი მნიშვნელობით გაგება ზოგჯერ უხეშ შეცდომას იწვევს. ამის მაგალითია ი. ჭავჭავაძის „გუთნის დედა“. დღემდი გაბატონებულია აზრი, თითქოს გუთნის დედის სახით ავტორი გლეხს გვიხატავდეს. სინამდვილეში კი იგი გვიხატავს არა გლეხის, არამედ თვით ავტორის პროტესტს მეფის ცენზურისა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. გუთნის დედა მხოლოდ ნიღაბია ავტორის ვინაობის დასაფარავად[1]. ალეგორიის უფრო გავრცელებული ფორმა იგავ-არაკია, რომელსაც დეტალურად გვარების განხილვის დროს შევეხებით.

მეტონიმია

მ ე ტ ო ნ ი მ ი ა (ბერძნულად μετωνυμια — სახელის გამოცვლა, გადასახელება) ი ს ე თ ი ტ რ ო პ ი ა, რ ო მ ე ლ შ ი ა ც მ ო ვ ლ ე ნ ი ს ან ს ა გ ნ ი ს ს ა ხ ე ლ ი ს ხ ვ ა ს ა ხ ე ლ ი თ ა რ ი ს შ ე ც ვ ლ ი ლ ი უ რ თ ი ე რ თ კ ა ვ შ ი რ ი ს ნ ი ა დ ა გ ზ ე. მაგალითად, „ბარათაშვილს ვსწავლობ“—მეტონიმიაა, რადგან საქმე გვაქვს სახელის შეცვლასთან: იგულისხმება, რომ ვსწავლობ ბარათაშვილის შემოქმედებას. „აკაკის ვიცნობ“—მეტონიმურად ნიშნავს იმას, რომ ვიცნობ არა აკაკის პიროვნებას, არამედ მის შემოქმედებას. შემოქმედების ნაცვლად ვასახელებთ ავტორს მათ შორის მტკიცე კავშირის არსებობის გამო (აკაკი არის მისი ნაწერების ავტორი, ამიტომ ერთ-ერთი მათგანის დასახელებით მეორეც წარმოგვიდგება). ასეთივე ხასიათის მეტონიმიაა გამოთქმები: „ბათუმი მოვიდა“ (ქალაქი, მატარებლის ნაცვლად), „თოფი გაისროლა“ (დასახელებულია იარაღი ტყვიის ნაცვლად). „კალმის ოსტატი“ (წერის ოსტატის

---

[1] გუთნის დედის სიტყვები —

„შენ პირუტყვი ხარ და მე მეტყველი?
ეგ, ჩემო ლაბავ, ნუ შეგშურდება,
რად მინდა ხმალი,თუნდ იყოს მჭრელი,
თუ სიმართლისთვის დამიჩლუნგდება.“—

ახასიათებს არა გლეხს, არამედ ავტორს, რომელიც დაინტერესებული იყო სიტყვის თავისუფლებით, სიმართლის ქადაგებით მხატვრული საშუალებებით და პუბლიცისტური სტატიებიც ბეჭდვით, რის უფლებასაც მას არ აძლევდა თვითმპყრობელი მეფე და მისი სამმართველო ორგანოები ცენზურის სახით.

ნაცვლად), „ამ სოფლით გასულიყვნენ“ („ბაში-აჩუკი“) — მომკვდარიყვნენ, „საქართველო აღსდგა“, ე. ი. ქართველი ხალხი აღსდგა. „საკენკით მოტყუებული და ალერსით თვალახვეული კახეთი მიხვდა, რომ უბედურებაში იყო ჩავარდნილი, მაგრამ თანვე იგრძნო თვისი უძლურებაც და გაკბინდა ხმა“ (გეოგრაფიული ცნება ან ადგილი მასზე დასახლებული ხალხის მაგიერ). „მთელი თეატრი ტაშს უკრავდა“, ე. ი. ყველა მაყურებელი. „უმაღლესი სკოლა დავამთავრე“, ე. ი. უმაღლესი სკოლის კურსი დავამთავრე. „ოფლითა შენითა სჭამდე პურსა შენსა“ (ბიბლიური გამოთქმა), ე. ი. შენი შრომით.

მეტონიმია და მეტაფორა ტროპის ძირითად სახეობას წარმოადგენს.

იმ მიზნით, რომ ერთიმეორისაგან განვასხვაოთ მეტაფორა და მეტონიმია, უნდა გავითვალისწინოთ მათი შემდეგი თავისებურება: მეტაფორა შემოკლებული შედარებაა და თითოეული მეტაფორის შედარებად გადაკეთება შეიძლება. მეტონიმია კი უმთავრესად შემოკლებული აღწერაა (მაგ., „ქართველი ხალხი აღსდგას“ ნაცვლად შემოკლებულად ვამბობთ: „საქართველო აღსდგა“) და მისი გადაკეთება შედარებად შეუსაბამოა. მაგალითად, ტავტოლოგიური გამოვა, თუ ზემოაღნიშნულ ფრაზას შედარებად გადავაკეთებთ და ვიტყვით: საქართველო, როგორც ქართველი ხალხი, აღსდგა, ან კიდევ, თოფი გავისროლე, თოფი ტყვიასავით გავისროლე (სინამდვილეში ლაპარაკია ტყვიისა და არა თოფის გასროლაზე).

მეტონიმია აძლიერებს მკითხველზე მხატვრულ ზეგავლენას იმით, რომ იგი გამოყოფს მოვლენისაგან ერთ-ერთ ნიშანს, რომელიც მწერალს არსებითად მიაჩნია და გაამახვილებს მასზე მკითხველის ყურადღებას.

სინეკდოქე

არსებობს მეტონიმიურად გამოთქმების თავისებური ჯგუფი, რომელსაც სინეკდოქეს უწოდებენ. სინეკდოქე (ბერძნულად συνεκδοχή — ნიშნავს თანაგულისხმობას) — ისეთი გამოთქმაა, სადაც დასახელებულია ნაწილი მთელის მაგივრად, ან მთელი ნაწილის მაგივრად. სინეკდოქეში ზოგჯერ დასახელებულია მხოლობითი რიცხვი და იგულისხმება მრავლობითი, ზოგჯერ—პირიქით. მოგვყავს მაგალითები:

1. მთელის ნაცვლად ნაწილს ვასახელებთ:

„თავი დავკარგე გმირია“ (იგულისხმება არა მარტო თავის დაკარგვა, არამედ დაღუპვა მთელი ორგანიზმის, მთელი სიცოცხლის).

„აჰა, ივერიის ნუგეშ-დიდება" (უნდა ვიგულისხმოთ საქართველოს ნუგეშ-დიდება).
„კერა გაუცივდა" (მთელი ოჯახი გაუცივდა, დაეღუპა).
„ერთ ჰერქვეშ ვცხოვრობთ" (ერთ სახლში ვცხოვრობთ).
„ჩემი სიცოცხლის მეოცე გაზაფხული დადგა" (გამოყენებულია დროის ნაწილის სახელი—გაზაფხული მთელი წლის ნაცვლად).
„ერთხელ ვნახე შავი თვალები
მოციმციმე, ვით ვარსკვლავები".—

იგულისხმება არა მხოლოდ შავი თვალები, არამედ ადამიანი, რომელსაც, სხვა ნიშნებთან ერთად, განსაკუთრებული ნიშანი — შავი თვალები, ჰქონდა.

2. მრავლობითის ნაცვლად მხოლობითს რიცხვს ვხმარობთ.

„ქართველო (ქართველებო), ხელი ხმალს იკარ (იკარით)
დღე გათენდა დიდებისა,
თოფ-იარაღი აისხი (აისხით)—
დრო მოდის გამარჯვებისა".

სინეკდოქეს მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი ადამიანის წარმოდგენა, როგორც, მაგალითად, ქართველის, ჩვენთვის უფრო ადვილია, ვიდრე ადამიანთა მთელი ჯგუფისა; როდესაც ვამბობთ: „ერთხელ ვნახე შავი თვალები", — შავთვალა ქალის ნაცვლად, — ჩვენ გამოვყოფთ მოვლენის (ამ შემთხვევაში — ქალის) ერთ-ერთ თვისებას და მთელი ყურადღება მხოლოდ ამ თვისებაზე გადაგვაქვს. ეს ხერხი უფრო ნათლად გამოყოფს ერთ ქალს სხვებისაგან, უფრო მკვეთრად მიმართავს ჩვენს ყურადღებას ერთ განსაკუთრებულ თვისებაზე (ამ შემთხვევაში თვალების სიშავეზე), და ეს აძლიერებს მკითხველის ინტერესს, მის ემოციას.

შეიძლება ერთი და იგივე სიტყვა ერთსა და იმავე დროს ჩვეულებრივი მეტონიმიაც იყოს და სინეკდოქეც. მაგალითად: „მომაკვდავი წუთისოფლის სტუმარს მოგვაგონებს". ამ ფრაზაში სიტყვა „მომაკვდავი" მეტონიმიაც არის და სინეკდოქეც. მეტონიმია იმიტომ, რომ „გადასახელებულია" ადამიანი, ე. ი. სიტყვა ადამიანის ნაცვლად ნათქვამია „მომაკვდავი"; სინეკდოქეა იმიტომ, რომ მომაკვდავი ნახმარია მხოლობითს რიცხვში (გარეგნულად თითქოს ლაპარაკია ერთ მომაკვდავზე) და იგულისხმება მრავლობითი რიცხვი, ე. ი. ყველა მომაკვდავი.

ეპითეტი

ეპითეტი მხატვრული განსაზღვრაა. ეპითეტი ბერძნულად სიტყვასიტყვით ზედსართავ სახელს ნიშნავს (επίθετον). ფართო მნიშვნელობით ეს სიტყვა ყოველგვარი ხასიათის განსაზღვრას გულისხ-

მობს, მაგრამ ლიტერატურისმცოდნეობაში ი გ ი ვ ე წ რ ო მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ი თ იხმარება. ე პ ი თ ე ტ ი ი ს ე თ ი მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი გ ა ნ ს ა ზ ღ ვ რ ა ა, რომლითაც ხაზგასმულია მოვლენის თვისება, რაც ავტორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს და რომელიც, როგორც მხატვრული გამოსახვის საშუალება, შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით არის გამოყენებული. ამ მიზნით არის გამოყენებული ეპითეტი ქვევით მოყვანილ ნაწყვეტში:

„მთვარის შუქი ნ ა ზ ა დ შესთამაშებდა ძიძიას დ ა თ ე ნ თ ი ლ სახეს, რომელსაც ონა-სე არ უსვენებდა და მთვარეზე მობრუნებულს ხან გაშმაგებით ჩასკქეროდა, ხანაც გიჟი-ვით ჰკოცნიდა და ეხვეოდა. ყოველი მათი ერთმანეთთან მიახლოება, მიკარება ათრთო-ლებდა. როგორც მ ო უ ს ვ ე ნ ა რ ი ნიავი წნორის ფურცელს, და კენესაშერეული სიტკ-ბოებით აღსავსე გულს აფართხალებდა. ორთავ დაჰვიწყებოდათ, სად იყვნენ, დაჰვიწ-ყებოდათ თავიანთი თაეი და მხოლოდ ერთსღა ცდილობდნენ, რომ ერთი მეორეში გა-დაქცეულიყო.

ესენი ამ თავდავიწყებაში იყვნენ, როდესაც ერთბაშად გავარდა თოფი და შეუყარე-ბელები ფეხზე წამოცვივდნენ.

ბეღნიერებით გ ა ტ ა ც ე ბ უ ლ ს და თ ა ვ დ ა ვ ი წ ყ ე ბ უ ლ ს ონისეს მხოლოდ ახლა მოაგონდა თავისი ვალი და ს ა მ წ უ ხ ა რ ო ჰეშმარიტებამ გულზე მ წ ა რ ე ჰახრაკი მოუპირა. მის თვალწინ წუთზე გაირბინა მლოცავი გოჩას სურათმა, მოაგონდა მისი სიტ-ყვები და თავმოყვარეობამ ცრემლები გადმოადინა. მას თვალწინ გადაეშალა შ ე მ ა ძ წ უ ნ ე ბ ე ლ ი სურათი მისი ამხანაგების ამოქმედებისა, რომელნიც ონისეზე დაიმედებუ-ლიყვნენ და უ ზ რ უ ნ ვ ე ლ ა დ დაეძინათ "

(„ხევისბერი გოჩა").

ეპითეტის რაობის ნათლად წარმოდგენის მიზნით საჭიროა გამოვარკ-ეიოთ, თუ რით განირჩევა „მხატვრული განსაზღვრა" არამხატვრული განსაზღვრისაგან.

ავიღოთ მაგალითი:

1. ჯირითის დროს შ ა ვ ი ცხენი ჩამორჩა.
2. შ ა ვ ი ყორანი გამითხრის საფლავს.

ამ მაგალითებში ხაზგასმული სიტყვები შ ა ვ ი ც ხ ე ნ ი, შ ა ვ ი ყორა-ნი მსაზღვრელი სიტყვებია; ეტიმოლოგიურად ორივე შემთხვევაში „შა-ვი" ზედსართავი სახელია (უპასუხებს კითხვაზე—როგორი?) მიუხედა-ვად ამისა, არ შეიძლება ვთქვათ, თითქოს სიტყვა შ ა ვ ი ორივე შემთხვე-ვაში ეპითეტი იყოს, რადგან ეს სიტყვა ორ ფრაზაში სხვადასხვა მიზნით არის ნათქვამი. პირველ შემთხვევაში ჩვენ რომ გამოგვეტოვებინა სიტყვა „შავი" და გვეთქვა „ჯირითის დროს ცხენი ჩამორჩა", — ჩვენს ნათქვამს ა ზ რ ი არ ექნებოდა, ან იგი მეტად ბუნდოვანი იქნებოდა, რადგან არ გვე-ცოდინებოდა — კერძოდ რ ო მ ე ლ ი ცხენი ჩამორჩა. როდესაც გაიგო-

ნეთ „შავი“, ამ სიტყვამ უკვე აზრი გასაგები გახადა: ჩვენ გავიგეთ, თუ რომელი ცხენი ჩამორჩა. რადგან „შავი“ ამ შემთხვევაში არის ისეთი თვისება, რომლითაც ჩამორჩენილი ცხენი ს ხ ვ ა ცხენებს უპირისპირდება, რომლითაც იგი გ ა მ ო ი რ ჩ ე ვ ა სხვა ცხენებისაგან. ამიტომ ზემოაღნიშნულ მაგალითში სიტყვა „შავი“ აზრის ნათელყოფისათვის ა უ ც ი ლ ე ბ ე ლ ი ანუ ლ ო გ ი კ უ რ ი გ ა ნ ს ა ზ ღ ვ რ ა ა.

მეორე მაგალითში სიტყვა შ ა ვ ი მიგვითითებს ყორნის ისეთ თვისებაზე, რაც ჩვენთვის უმისოდაც ნათელია. საკმარისია დავასახელოთ ყორანი, რომ მიუთითებლად წარმოვიდგინოთ მისი შავი (თეთრი ყორანი იშვიათია, სხვა ფერის კი სულაც არ არსებობს. ამიტომ ყორანი ყოველთვის შავის სიმბოლოა). ასე რომ ყორნის დასახელების დროს არ იყო აუცილებელი „შავის“ დასახელება, სხვებისაგან გამოყოფა (იგი, რაკი ყორანია, მაშასადამე, სხვა ყორნების მსგავსად, შავია და ამიტომ არც შეიძლება ამ თვისებით მისი სხვა ყორნებისაგან გამოყოფა). მიუხედავად ამისა, სიტყვა „შავს“ ამ შემთხვევაში სხვა დანიშნულება აქვს: იგი, გამოყოფს რა ყორნის ერთ-ერთ თვისებას, იწვევს ჩვენში გარკვეულ ემოციას.

ჩვენ რომ შევადაროთ ამ აზრის გამოთქმის ორი სხვადასხვა შესაძლებლობა, — სხვადასხვა შთაბეჭდილებას მივიღებთ.

მაგალითად, ერთ შემთხვევაში გამოვტოვოთ სიტყვა „შავი“ და მეორე შემთხვევაში კი დავტოვოთ, შემდეგ კი შევადაროთ მათგან მიღებული შთაბეჭდილება:

ა) ყორანი გამითხრის საფლავს.
ბ) „შავი ყორანი გამითხრის საფლავს“.

ორივე ფრაზა გარკვეულ ემოციას იძლევა, მაგრამ პირველ შემთხვევაში შთაბეჭდილება შედარებით ნაკლებია, მეორეში კი, — ყორნის წინ შ ა ვ ი ს მიმატებით, — ავტორი მიგვითითებს ყორნის უარყოფით თვისებაზე—სიშავეზე. ამ თვისებით ბარათაშვილი თითქო ხაზს უსვამს ყორნის სიცუდეს, ე. ი. პოეტის მოსალოდნელი დაღუპვის საშინელებას. ყორნის განმსაზღვრელი სიტყვა „შავი“ აძლიერებს ჩვენს შთაბეჭდილებას, ზრდის ჩვენში ზიზღს ყორნისადმი და თანაგრძნობას პოეტისადმი.

ამრიგად მიუხედავად იმისა, რომ „შავის“ ხმარება ყორანთან არ იყო ლოგიკური განსაზღვრის მიზნით აუცილებელი, იგი მაინც საჭირო აღმოჩნდა მოვლენის უფრო ნათლად გამოხატვის, მხატვრული ეფექტის ან შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით. ცნების განსაზღვრას

მხატვრული ეფექტის გაძლიერების მიზნით მხატვრული განსაზღვრა ეწოდება.

ამრიგად ეპითეტი არის სიტყვის მხატვრული განსაზღვრა, განსხვავებით ლოგიკური განსაზღვრისაგან. როდესაც საგნის ან მოვლენის თვისების დასახელება აზრის ცხადსაყოფად აუცილებელია მისი სხვა მსგავს მოვლენებისაგან გამოყოფის მიზნით, ე. ი. როდესაც სიტყვა წარმოადგენს ლოგიკურ განსაზღვრას,— უკანასკნელი არაა ეპითეტი, მიუხედავად იმისა, რომ საგნის თვისებას გეიჩვენებს.

ლოგიკური განსაზღვრის ნიმუშებია:

„უმაღლესი სკოლა დავამთავრე“ (ლოგიკური განსაზღვრაა, რადგან უპირისპირდება დაწყებითს და საშუალო სკოლას); „ძველი ქვეყნების ისტორიას ვიცნობ“ (უპირისპირდება ახალი ქვეყნების ისტორიას); „ოქროს სამაჯური ვიყიდე“ (უპირისპირდება ვერცხლისას, რკინისას და სხვა ლითონისას); „წმინდა წყალი მოდის“ (უპირისპირდება მღვრიეს).

მხატვრული განსაზღვრის (ეპითეტის) მაგალითებია:

„თავს იწონებს ნაზი ია“ (ა. წერეთელი).
„რა კარგი ხარ, რა კარგი
კოხტა, ცელქი, მჭევარე“ (ი. გრიშაშვილი).
„შავი ცხენი სადავითა
ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა“ (შოთა).
„ავთანდილ დაჯდა ტირილად,
ტირს ხმითა მშვენიერითა“ (მისივე).

ზოგჯერ გეხვდება ისეთი მსაზღვრელი სიტყვები, რომლებიც გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენენ ეპითეტსა და ლოგიკურ განსაზღვრას შორის. ზოგი სიტყვა ეპითეტის როლსაც თამაშობს და ლოგიკური მსაზღვრელიც არის. ამ შემთხვევაში საკითხი გადაიჭრება იმ მხარის სასარგებლოდ, რომელშიაც მსაზღვრელი სიტყვის მნიშვნელობა უფრო დიდია.

ეპითეტი შეიძლება გამოიხატოს როგორც ზედსართავი სახელით, აგრეთვე არსებითი სახელით, ზმნისართით, ზმნითა და სიტყვის სხვა ნაწილით.

ზედსართავი სახელის საშუალებით გამოხატული ეპითეტებია:

ნაზი ია;
კაშკაშა მთვარე;
შორნი მნათობნი და მისთ. (ი. ჯავჯავაძე).

ზედსართავი სახელისაგან წარმოებული ეპითეტები პოეტურ ენაში ყველაზე უფრო გავრცელებულია.

არსებითი სახელისაგან წარმოებული ეპითეტებია:

„მხეცი რამ იყო ბატონი ჩვენი..." (ი. ჭავჭავაძე).
„ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი
ნუკრის თვალებით..." (გ. ტაბიძე).

ზმნისზედისაგან წარმოებული ეპითეტებია:

„ხავერდივით მწვანე ბალახს
აბიბინებს სიო ნაზად" (ა. წერეთელი).
„მზე ახლად ამოსულიყო,
ნიავი ჰქროდა დილისა" (ვ. მღვიმელი).
„მაღლა მთიდან ჩუხჩუხ-შებით
გადმოიპრა ძირს ანკარა..." (ი. გრიშაშვილი).

მიმღეობისაგან წარმოებული ეპითეტებია:

„წყალტუბოდან ქუთაისში მიმავალო ქარო..." (გ. ტაბიძე).
„მოდუდუნე მტკვარი".

ეპითეტების კლასიფიკაციისათვის. ჯერ კიდევ არ არსებობს ეპითეტების ისეთი კლასიფიკაცია, რომელიც ყველასათვის მისაღები იყოს. ამ დარგში აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს და დღემდე ეპითეტებს სხვადასხვა თვალსაზრისით აჯგუფებენ. მაგალითად, ზოგიერთ შემთხვევაში ეპითეტებს აჯგუფებენ იმის მიხედვით, თუ შეგრძნების რომელ ორგანოზე მოქმედებენ ისინი. ამისდა მიხედვით, გამოირჩევიან.

ა) ფერის გამომხატველი ეპიითეტები:

თეთრწვერა ზამთარი; ცისფერი თვალები; გზა მეწამული.

ბ) ბგერის გამომხატველი ეპითეტები:

მჭახარე ტალღები; მოგუგუნე ქარი; მოდუდუნე მტკვარი.

გ) ყნოსვის გამომხატველი ეპითეტები:

სურნელოვანი თაიგული: ყვავილი მხმარი სუნმიღებული.

დ) გემოვნების გამომხატველი ეპითეტები:

ტკბილი ოცნება; მწარე სევდა.

ე) შეხებასთან ან სიმკვრივესთან დაკავშირებული ეპითეტები:

ხავერდოვანი ველი; ნაზი დილა, და მისთ.

ეპითეტის დაყოფა შეგრძნების გარეგანი ორგანოების მიხედვით, ვერ სწურავს დასახელებული პოეტური ხერხის გამოყენების ყოველ-ხასიათის შემთხვევას. უფრო მიზანშეწონილია ეპითეტის ძირითადი

ტიპების განსაზღვრა იმისდა მიხედვით, თუ რა მიზანს ემსახურება კონკრეტულ შემთხვევაში თვით ეპითეტი, რას წარმოადგენს მისი მხატვრული ფუნქცია.

როდესაც ეპითეტების საშუალებით ავტორი გვიხატავს ადამიანის შინაგან განცდებს, მის სულიერ მდგომარეობას, ასეთი მიზნით გამოყენებულ ეპითეტს ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი უ რ ი ე პ ი თ ე ტ ი ეწოდება.

როდესაც მწერალი ეპითეტის საშუალებით ბუნების სურათს გვიხატავს, ასეთ ეპითეტს პ ე ი ზ ა ჟ უ რ ი ეპითეტი ეწოდება.

შემადგენლობის მიხედვით ეპითეტებს ყოფენ მარტივად და რთულად.

ა) მარტივი ეპითეტებია:

შ ა ვ ი ყორანი; ც ი მ ც ი მ ა თვალები.

ბ) რთული ეპითეტებია:

შ ა ვ თ ვ ა ლ ა ქალი; თ ვ ა ლ ც ი მ ც ი მ ა გოგო.

ტრადიციულად ეპითეტებს „გამამშვენიერებელს“ უწოდებენ. ძველად, როგორც აღნიშნული გვქონდა, ეპითეტში ზედსართავ სახელს გულისხმობდნენ და თვით ზედსართავი სახელები ანუ ეპითეტები ორ ჯგუფად იყოფოდა: აუცილებელ ეპითეტებად (epitheton necessarium) და გამამშვენიერებელი ეპითეტებად (epitheton ornans). აუცილებელ ეპითეტში ლოგიკური განსაზღვრის მიზნით გამოყენებულ სიტყვებს გულისხმობდნენ, „გამამშვენიერებელში“ კი—თვით ეპითეტს ანუ მხატვრულ განსაზღვრას, ახლანდელი გაგებით.

ამ ტრადიციული განმარტების საფუძველზე ეპითეტის ძირითად დანიშნულებად ზოგიერთებს ეჩვენებათ „საგნის გამშვენიერება“. ასეთი შეხედულება შ ე მ ც დ ა რ ი ა. შეუძლებელია, მაგალითად, გამამშვენიერებლად მივიჩნიოთ ასეთი ეპითეტები:

„მ ხ ე ც ი რამ იყო ბატონი ჩვენი, ერთი ა ჯ ა მ ი, გ უ ლ ქ ვ ა. რ ე გ ვ ე ნ ი“.

ეპითეტის საშუალებით შესაძლებელია მოვლენის ან საგნის გამოხატვა როგორც დადებითად, ისე უარყოფითად. ეს დამოკიდებულია მწერლის თვალსაზრისზე, იმაზე, თუ როგორ აფასებს მწერალი ამა თუ იმ მოვლენას. ეპითეტი გამოსახვის ფართო საშუალებაა და მისი შინაარსისა და დანიშნულების „გამშვენიერებით“ შეზღუდვა ისეთივე შეცდომაა, როგორც ხელოვნებისათვის მხოლოდ დადებითი მოვლენების გამოხატვის დაკისრება. ეპითეტი გამამშვენიერებელია მხოლოდ იმ მნიშვნელო-

ბით, რომ იგი უფრო სახოვანად გამოხატავს მოვლენას და ზრდის შთაბეჭდილებას.

ლიტერატურის თეორიაში ეპითეტების კლასიფიკაციის მიზნით ზოგჯერ გამოყოფილია ზემოალნიშნულის შემდეგი სახეობანი:

1) მუდმივი ეპითეტები; 2) მეტაფორული ეპითეტები; 3) ლირიკული ან ლირიკულ-ეპიკური ეპითეტები.

მუდმივი ეპითეტები. ისეთ ეპითეტებს, რომლებიც ხშირად იხმარებიან საზღვრულ სიტყვებთან ერთად, მუდმივი ეპითეტები ეწოდება. მაგალითად, ტრიალი მინდორი, კუდა მელა, ხტუნია ციყვუნია, ციცუნია-კატა და სხვ. ჰომეროსს აქილევსი მუდამ ნახსენები ჰყავს როგორც „ფეხმარდი აქილევსი". იგი ზემოხსენებულ გმირს მაშინაც კი ამავე ეპითეტით ამკობს, როდესაც მჯდომარედ ჰყავს გამოსახული.

ეპითეტი მაშინ არის უფრო მიმზიდველი და საინტერესო, როდესაც იგი ახალია და, მაშასადამე, ახალ ცნებას გამოხატავს. ერთი და იმავე სიტყვასთან ხმარებული ერთი და იგივე ეპითეტი შაბლონად იქცევა და იგი მკითხველისათვის თითქმის შეუმჩნეველი ხდება (დედა-მიწა, ტრიალი-მინდორი). მუდმივი ეპითეტი უფრო მეტად ხალხურ სიტყვიერებას ახასიათებს.

მეტაფორული ეპითეტები. პოეტურ ენაში ჩვენ გვხვდება ისეთი სიტყვები, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს მეტაფორაც არის და ეპითეტიც. მაგალითად:

„იღვიძებს ვერხვი მწუხარე"; თეთრწვერა ზამთარი; შავი ფიქრი; ცხრათვალა მზე; ოქროს გული; ალისფერი ოქტომბერი; გაბზარული გული, და მისთ.

ფრაზაში „იღვიძებს ვერხვი მწუხარე", სიტყვა „მწუხარე" ეპითეტია იმიტომ, რომ ვერხვის თვისებას გამოხატავს, იგი ვერხვის მხატვრული განსაზღვრაა ზედსართავი სახელით წარმოებული, რადგან უპასუხებს კითხვაზე — როგორი?

იმავე დროს, როდესაც ვერხვის მიმართ ვამბობთ „მწუხარე", ამით ვერხვზე გადაგვაქვს ისეთი თვისება, რაც მას უშუალოდ არ ახასიათებს. ზემოალნიშნულის საფუძველზე დასახელებულ ფრაზაში სიტყვა „მწუხარე" მეტაფორაა. ასეთივე ხასიათისაა. ყველა ჩაზგასმული სიტყვა ზემომოყვანილ მაგალითებში. ისეთ სიტყვებს, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს მეტაფორებსაც წარმოადგენენ და ეპითეტებსაც. მეტაფორული ეპითეტი ეწოდება.

ლირიკული და ლირიკულ-ეპიკური ეპითეტები. ისეთ ეპითეტს, რომლითაც უშუალოდ იხატება აეტორის მიერ მხატვრულად განსაზღვრული საგნის ან მოვლენის შეფასება, ლირიკული ან ლირიკულ-ეპიკური ეპითეტი ეწოდება. ლირიკულია, მაგალითად, შემდეგი ეპითეტები:

„ცა ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო
ჩემო სამშობლო მხარეო" (აკაკი).

„რა ზღაპრული მზე ამოდის! რა მათრობელია ეს ჰაერი! რა ტკბილია ეს სურნელი! რა საამურია სირთა ჟღივილი..." (მ. ჯავახიშვილი, „არსენა მარაბდელი")

პირველი ნიმუშით ხაზგასმული ეპითეტები გამოხატავს, უპირველეს ყოვლისა, აკაკის პირად აღტაცებას საქართველოს ბუნებით და იმავე დროს ამ პირად აღტაცებას გამოხატავს გარეგანი სამყაროს — სამშობლოს ბუნების შეფასების საშუალებით. რამდენადაც ამ მაგალითში მოცემული ეპითეტები მწერლის პირად განცდას გამოხატავს, — იგი ლირიკულია, რამდენადაც იმავე დროს ავტორი გარეგან მოვლენას გვიხატავს პირადის გამოსახატავად — ლირიკულ-ეპიკურია. მეორე ნაწყვეტში გამოყენებული ეპითეტები გვიხატავენ „არსენა მარაბდელის" გმირების განცდას (სევასტი ლაცაბიძისას და სიმონა ცხოვრებაძისას) ჩამოხრჩობის წინ და იმავე დროს ავტორის განცდას; მის პირად თანაგრძნობას რომანის გმირებისადმი.

ზოგჯერ მხატვრული განსაზღვრის სახეობათა კლასიფიკაციის დროს გამოჰყოფენ აგრეთვე სახვით ეპითეტსაც, მაგრამ ეს შეცდომაა, რადგან ყოველი ეპითეტი, როგორც მხატვრული განსაზღვრა, „სახვითა" და სახის შექმნას ემსახურება.

ეპითეტის ფუნქცია მრავალმხრივია. მისი როლი მუდამ იცვლება ისტორიულ განვითარებასთან, ლიტერატურული სტილის ცვალებადობასა და მწერლის მსოფლმხედველობის თავისებურებასთან ერთად. გალაკტიონ ტაბიძის საბჭოთა პერიოდის ლექსებში ეპითეტები უფრო თვალსაჩინოა (კონკრეტულია). ამავე პოეტის ოქტომბრის წინაპერიოდის შემოქმედებას, როდესაც გ. ტაბიძე სიმბოლისტური სკოლის გავლენას განიცდიდა, განყენებული ეპითეტები ახასიათებს, როგორც მაგალითად:

„მე დამავიწყდა ძველი წვალება
და ვალალება გრძნობათ დამხობის,
და მახსოვს მხოლოდ ცისფერთვალება
იდუმალება შორეულ ტრფობის".

„შორეულ ტრფობის იდუმალების“ ცისფერთვალებად წარმოდგენა შედარებით ძნელია, ვიდრე კონკრეტული ხასიათის მოვლენისა.

ეპითეტი, პოეტურ ხერხთა შორის, მეტაფორასთან ერთად, გამოსახვის ყველაზე უფრო გავრცელებული საშუალებაა. ლიტერატურის ზოგიერთი თეორეტიკოსი ეპითეტის ისტორიას პოეტური სტილის შემოკლებულ ისტორიას უწოდებს.

ჰიპერბოლა და ლიტოტესი

ჰიპერბოლა ტროპის ისეთი სახეობაა, რომელიც მოვლენას გაზვიადებულად გამოხატავს (ὑπερβολή — ბერძნულად გაზვიადებას, განდიდებას ნიშნავს). ამ ხერხს განსაკუთრებით ხშირად მიმართავს ხალხური ზეპირსიტყვიერება.

ჰიპერბოლის ნიმუშებია:

„სკიერის კუთხის კიდეზე კი განდაგან ესვენა ძველებური გრძელი ყამა, რომელსაც მომსხო ბალთებასხმული ქამარი პქონდა ქარქაშს გარეშემო შემოკრული.

სკივრის ამ კუთხეს გვადის ხუთი ვაჟი შემოხვეოდა. ხუთი წყვილი შავი თვალი ყამას დასჩერებოდა. თვითეული ვეება ნიგუზალს დამსგავსებოდა და გაკვირვების ცეცხლს აფრქვევდა“ („გვადი ბიგვა“).

„...ელიკო სკამის ზურგზე გადაწვა, თავი უკან გადაიგდო და ისეთი კისკისიანი სიცილი ასტეხა, თითქოს პირიდან ნიაღვარი წამოსჭდაო. ღია ყელზე მოწოლილი სისხლის ნაკადულები შემოვლობოდნენ და მაღალი გულმკერდის ალორგებისაგან გულისპირზე ლამის ღვლები დასწყდომოდნენ“ (იქიდანვე).

„ვახტანგ მეფე ღმერთს უყვარდა,
ციდან შემოესმა რეკა,
იალბუზზე ფეხი შედგა,
დიდმა მთებმა შეკრნა დრეკა“.
„სანადიროდ წამოვიდნენ
ამირან და ძმანი მისნი;
მთას ირემი წამოუხტათ
ცასა სწვდება რქანი მისნი“
(ხალხური).

ჰიპერბოლას ხშირად მიმართავენ ჩვეულებრივ ლაპარაკის დროსაც, მაგალითად, ამბობენ: „თვალებიდან ცეცხლს აფრქვევს“, „ქვა ისროლა და თავი შეუშვირაო“ და სხვ. მოვლენის ან საგნის რომელიმე თვისების გაზვიადების მიზნით მწერლებიც ხშირად მიმართავენ ჰიპერბოლას. რუსთაველი ამბობს, თითქოს გმირმა ავთანდილმა:

„გახეთქა ლალი გათლილი (ლოყა)
ანდამატისა კვერითა (ცრემლით).“

დავით აღმაშენებლის ღვაწლის მოკლედ და ეფექტურად გადმოცემის მიზნით გრ. ორბელიანი ასეთ ჰიპერბოლას მიმართავს:

„დავით ჰსთქვი: „იყავნ ქალაქნი",—
და აღმოსცენდნენ ქალაქნი...
დაჰკარ წერაქვი და აღჩნდნენ
ტაძარნი, ტურფად ნაშენნი!.."

ხშირად ჰიპერბოლა მეტაფორასთან, ეპითეტთან, შედარებასთან და სხვა პოეტურ ხერხთან ერთად გვხვდება. მაგალითად, გამოთქმა „მისი თვალები ცეცხლს აფრქვევდა" მეტაფორაც არის და ჰიპერბოლაც. ასეთ გამოთქმას შეიძლება ჰიპერბოლური მეტაფორა ვუწოდოთ. საჭირო შემთხვევაში შეგვიძლია ვთქვათ „ჰიპერბოლური ეპითეტი", „ჰიპერბოლური გაპიროვნება" და სხვ.

როგორც ჩვეულებრივ ლაპარაკში, ისე მხატვრული მეტყველების დროს, გაზვიადებასთან ერთად, ხშირად მიმართავენ დამცირებას, მაგალითად, ე. ნინოშვილის მოთხრობაში — „სიმონაში" ქეთევანი (სიმონას დედა) დავით დროიძეს გაზვიადებულად (ჰიპერბოლურად) გვიხატავს და თავის ოჯახს კი დამცირებულად:

„...შვილო, ნეფის ტოლი კაცია (ჰიპ.) ჩვენისთანა მწერს (ლიტოტესი) ნეკი რომ გაანძრიოს, იმით გასრესს" (ჰიპ.).

ანალოგიურია ხალხის მიერ ამირანის დახასიათების ხერხი:

„ცოტა[1] კაცია ამირან, სადილად ბუღა კამეჩი,
ცოტა სმა-ჭამა ეყოფა, ვახშმად არც სამი ეყოფა "(ხალხური).

ამ ლექსის პირველ ნაწილში დამცირებულად არის მოცემული ამირანის ტანადობა და მისი საკვების რაოდენობა, მეორე ნაწილში კი ამირანის მადა უკვე გაზვიადებულია. მოვლენის დამცირებულად გამოხატვას ლიტოტესი ეწოდება. დრამატურგი ა. ცაგარელი მონოლოგში თელეთის ახლოს მეცხვარესთან შეხვედრილ მხდალ არუთინას ათქმევინებს: „ჩვენ ძალიან გავჯავრდით, მაგრამ რა ვქნათ: ჩვენ მარტო რვანი, ის კი ერთი გიჟი მეცხვარე". ავტორს აქ დამცირება აქვს გამოყენებული მხდალი მეშჩანის ბუნების გამოსახატავად (თუმცა თვით მოქმედი პირისთვის მარტო რვა კაცი პირდაპირი მნიშვნელობით გაიგება). ლიტოტესი შებრუნებული ჰიპერბოლაა.

მაიაკოვსკი ასეთ ლიტოტესებს მიმართავს:

„მე რომ ვიყავი ნეტავ ვიყო ღატაკი
პატარა, როგორც მილიარდერი".
ვით ოკეანე ვრცელი...

[1] პატარა.

ლიტოტესისებური გამოთქმებია, როცა „კარგის“ ნაცვლად ვამბობთ „არა უშავს“, „მეზიზღებას“ ნაცვლად — „არ მომწონს“ და სხვ.

ირონია

ირონია (ბერძ. eirwneia) განგებ სხვაგვარად მოჩვენებას, დაცინვას ნიშნავს. ირონია დაცინვის ისეთი ხერხია, რომელშიაც მოვლენის ან საგნის დადებითად გამომხატველი სიტყვა ან ფრაზა ნახმარია მისი პირდაპირი შინაარსის საწინააღმდეგო მნიშვნელობით. ზოგჯერ, როდესაც არ მოგვწონს რაიმე საგანი ან ვისიმე საქციელი, ჩვენ ვამბობთ: „მშვენიერია!“, „საუცხოოა“, „ჩინებულია“, მაგრამ სინამდვილეში, ჩვეულებრივ ლაპარაკის დროს, ამ სიტყვებში გამოხატული ცნებების საწინააღმდეგო აზრს ვგულისხმობთ. ზოგჯერ, როდესაც გვინდა საყვედური გამოვხატოთ, ჩვენ ვამბობთ — „სასიამოვნოა“. ზოგჯერ დაცინვის მიზნით ლაჩარს გმირს ვუწოდებთ, სულელს — ბრძენს, ჭკვიანს და სხვ.

ირონიას, როგორც ემოციის აღძვრის განსაკუთრებულ საშუალებას, როგორც დაცინვის ობიექტის უარყოფით თვისების მკვეთრად და მიმზიდველად გამოხატვის ხერხს, ხშირად მიმართავენ მწერლები.

ირონიულია ილიას ლექსი „ბედნიერი ერი“. ამ ლექსის შინაარსის გათვალისწინების შემდეგ მკითხველისათვის ცხადი ხდება, რომ „ბედნიერს“ ავტორი ხმარობს უბედურის მნიშვნელობით.

აი, ირონიული გამოთქმები აკაკის ერთ-ერთ ლექსში:

„ბედნიერია ჩანჩურა! შვილი ჰყავს მას საქები,
თქვენს მზეს ვფიცავ, წყალივით იცის აპელაცია!...
წვერ-ულვაშს არ ჰკადრულობს, მოუშვია ბაკები:
ეს სწავლის ნიშანია, უჰ რა დიდი კაცია!..“ („აპელაციის მცოდნე“).

ხაზგასმული სიტყვების საწინააღმდეგო მნიშვნელობით გაგების შემდეგ ლექსის შინაარსი ასე განიმარტება: უბედურია ჩანჩურა, მას სამარცხვინო შვილი ჰყავს, მისი საქციელი უმეცრების ნიშანია და სხვ.

ლ. ტოლსტოის რომანში „ომი და მშვიდობა“ ირონიულად არის გადმოცემული ნაპოლეონის ძლიერება: ავტორი ისე მსჯელობს ამ საკითხზე, რომ მკითხველისთვის ძლიერების დემონსტრაციის ნაცვლად აშკარა ხდება ნაპოლეონის უძლურება.

ირონიის საუკეთესოდ გამოყენების ნიმუშს წარმოადგენს ი. ჭავჭა-

ვაძის „კაცია-ადამიანი?!, განსაკუთრებით ამ მოთხრობის პირველი თავი-„კარგი რამ იყო თავად თათქარიძის სახლ-კარი...“ ასე დინჯად, ასე დამშვიდებით და სერიოზულად იწყებს მოთხრობას ი. ჭაჭავაძე, და პირველი შეხედვით, გეჩვენებათ, თითქოს აქ არავითარ ირონიას ადგილი არა აქვს, გეჩვენებათ, რომ ავტორის ნათქვამი პირდაპირ გამოხატავს პოეტის აზრს თათქარიძის კარმიდამოს შესახებ, მაგრამ კითხვის გაგრძელებისთანავე უკვე აშკარა ხდება, რომ წაკითხული შებრუნებული მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ.

თუ როგორ ესმის ავტორს ლუარსაბ თათქარიძის სახლ-კარის „სიკარგე“, ამას აშკარად გამოხატავს, გარდა მოთხრობის დასაწყისში მოცემული განმარტებისა, იმავე თავში მოცემული შედარებები და ეპითეტები:

„...შიგ თითონ ეზო ისე უწმინდური იყო, როგორც ძველი ჩინოვნიკის გული...“

ან კიდევ:

„...ამ ორ ტახტს-შუა აღმოსავლეთის კედელზედ მოჩანდა, კბილებჩაცვივნულ ბებერ დედაკაცის დაღებულ პირსავით, ერთი ამოშვარტლული გარედამ და შიგნიდამ, ერთი მწუხარე და დაღრეჯილი ბუხარი. აქა-იქ ოთახის სამკაულად ეყარა სხვადასხვანაირი ნივთები, მაგალითებრ: ტალახიანი ყარაბაღული თეთრი წაღები, პირმოტეხილი სპილენძის თუნგი, ჭონიანი შანდალი, სპილენძის საჩაიეში მოხარშული მყრალა-ბალახი, ზერგიელის ნაჭერი და სხვანი და სხვანი...“

ლუარსაბის კარ-მიდამოს თითქოს დადებითი შეფასებით ილია დასცინის მუქთახორა ადამიანს, ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას მაშინდელი ცხოვრების მახინჯ მხარეზე. ი. ჭავჭავაძის ირონია „კაცია-ადამიანში“ აშკარა, მკვეთრი და გამანადგურებელია. ასეთ ირონიას სარკაზმი ეწოდება; ხოლო შედარებით ფარულსა და მსუბუქ დაცინვას კი — ჰუმორი. უფრო დაწვრილებით მათ ბუნებას სატირის განხილვის დროს შევეხებით.

პერიფრაზი

მეტაფორასა და მეტონიმიაში სიტყვები არაპირდაპირი მნიშვნელობით იხმარება. არსებობს აგრეთვე საგნის ან მოვლენის დასახელების ისეთი ხერხი, როდესაც მნიშვნელობა ეძლევა არა სიტყვების პირდაპირი ან არაპირდაპირი მნიშვნელობით ხმარებას, არამედ ცნების უფრო ვრცლად გამოხატვას, თვით ცნების უშუალოდ დასახელების ნაცვლად მისი არსებითი ნიშნების აღნიშვნის საშუალებით.

მხატვრულად გამოსახვის მიზნით ცნების მრა-

ვალი სიტყვით გამოთქმას პერიფრაზი ეწოდება (ბერძნულად აღწერას ნიშნავს). მაგალითად, „ლომის“ მაგივრად ვაძბობთ—„ნადირთ მეფეს“, „გარდაიცვალას“ ნაცვლად პოეტი ამბობს: „წითლად შეღება მან მწვანე მდელო“. „დაღამდას ნაცვლად—„საშობლოს ცასა ბნელად გაშლილი მწუხრის ზეწარი გადაეფარა“, სულდგმულის ნაცვლად—„დღით ფეთქავს რაცა“, „ნათელას“ ნაცვლად—„პატრონი მოდინახისა“. პერიფრაზის გარეგნული თვისება ის არის, რომ ცნება ერთი სიტყვის ნაცვლად რამდენიმე სიტყვით არის გამოთქმული. პერიფრაზი მეტონიმიას მოგვაგონებს. იგი მით განირჩევა მეტაფორისაგან, რომ პერიფრაზულ გამოთქმაში სიტყვები პირდაპირი მნიშვნელობით ხმარება.

თავი IV

პოეტური სინტაქსი

ერთი და იგივე აზრი ჩვენ შეგვიძლია გამოვხატოთ სიტყვათა სხვადასხვაგვარი დალაგების საშუალებით. აზრის ჩვეულებრივად გამოთქმისათვის არსებობს ყველასათვის სავალდებულო სინტაქსი. პოეტური ენა გრძნობის განსაკუთრებულ დაძაბულობას გამოხატავს. მწერალი აკვირწერს ისეთ მოვლენებს ან მოგვითხრობს ისეთ ამბებს, რომელნიც ჩვენში იწვევენ სიხარულს ან აღშფოთებას, აღტაცებას, ან სევდას. ლიტერატურას განსაკუთრებული ემოციურობა ახასიათებს. მწერალი გამოსახატავს როგორც პირადად მისათვის, ისე მკითხველისათვის ამაღელვებელ მოვლენას. ამიტომ შინაარსი იმისა, რასაც მწერალი გამოხატავს, ხშირად მოითხოვს თავისებურ სინტაქსს. სიტყვების ისეთ დალაგებას, რაც ზოგჯერ არღვევს ჩვეულებრივი სინტაქსის კანონებს. მაგალითად, როდესაც რაიმე მოვლენა არ იწვევს ჩვენში განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას, მაშინ მის შესახებ დინჯი, ჩვეულებრივი კილოთი ვლაპარაკობთ. ასეთ ვითარებაში ჩვენ ვიტყოდით —

„ფეხის ხმა გაისმა და უცხო რამ კაცი გამოჩნდა".

ვაჟა-ფშაველა უცხო კაცის გამოჩენას შემდეგი ფორმით გადმოგვცემს:

„უცებ მოისმა ფეხის ხმა
კაცი გამოჩნდა უცხო რამ"... („ბახტრიონი").

აქ უკვე პოეტური სინტაქსია გამოყენებული. პოეტმა ამ ფრაზის წინ დაგვიხატა ისეთი სურათი, რომლითაც გვიჩვენა, რომ ფშაველში კაცები მტერთან ბრძოლაში ამოწყვეტილან, მტერთან ბრძოლის გაგრძელების იმედი, ამის გამო, დაკარგულა. სანათა, რომელიც თვითონ ასრულებს ხატის წინაშე საკლავის შემწირველი მამაკაცის მოვალეობას, უიმედობას მისცემია. ამ პირობებში მომავალი კაცის ფეხის ხმის გაგონება, კაცის გამოჩენა მოულოდნელი და სასიხარულო ამბავია. ვაჟაც, ამ მოვლენებზე ყურადღების გასამახვილებლად და სასიხარულო

მღელვარების გამოსახატავად არღვევს ჩვეულებრივ მეტყველების ნორმებს და პირველი ფრაზის შემასმენელი „გაისმა“, რომელიც უკანასკნელ მეოთხე ადგილზე იყო, წინ, — მეორე ადგილზე გადააქვს. მეორე ფრაზაშიც ქვემდებარე „კაცი“, რომელიც მესამე ადგილზე უნდა ყოფილიყო, პირველ ადგილზე გადააქვთ. ამით გვაგრძნობინებს მდგომარეობის მოულოდნელად შეცვლას (სოფელი უკაცო გვეგონა და კაცრიელი აღმოჩნდა) და ამ შეცვლით გამოწვეულ აღტაცებას, გარდა სიტყვათა დალაგების წესების დარღვევისა, მწერალს შეუძლია გამოსახოს თავისი აზრი რთული წინადადებების, პერიოდების ან მარტივი წინადადებისა და მოკლე ფრაზების უხვად გამოყენების საშუალებით; ყოველივე ეს თემასთან და მწერლის მიზანდასახულობასთან არის დაკავშირებული.

პოეტური სინტაქსის სხვადასხვა სახეობა არსებობს: ზოგჯერ მწერალი მოზღვავებული გრძნობის გამოსახატავად წინადადებას წყვეტს, ზოგჯერ ერთ სიტყვას, ფრაზას, წინადადებას რამდენჯერმე იმეორებს, ზოგჯერ სიტყვას ტოვებს აზრის სხარტად გამოხატვის მიზნით და სხვ. პ ო ე ტ უ რ ი ს ი ნ ტ ა ქ ს ი ს ს ხ ვ ა დ ა ს ხ ვ ა ს ა ხ ე ო ბ ა ს ფ ი გ უ რ ე ბ ი ე წ ო დ ე ბ ა.[1]

ფიგურების მთავარი სახეებია: რ ი ტ ო რ უ ლ ი მ ი მ ა რ თ ვ ა, შ ე ძ ა ხ ე ბ ა, შ ე კ ი თ ხ ვ ა, გ ა ჩ უ მ ე ბ ა, ე ლ ი პ ს ი ს ი, ი ნ ვ ე რ ს ი ა, გ ა მ ე ო რ ე ბ ა, გ რ ა დ ა ც ი ა, პ ა რ ა ლ ე ლ ი ზ მ ი, ა ნ ტ ი თ ე ზ ი ს ი და სხვ.

რიტორული მიმართვა, შეძახება და შეკითხვა

რ ი ტ ო რ უ ლ ი მ ი მ ა რ თ ვ ა ეწოდება იმ საგნისადმი ან პირისადმი მიმართვას, რომლისგანაც მიმმართველი გამოხმაურებას არ მოითხოვს. ასეთი ხასიათისაა მიმართვა ბუნებისადმი, განყენებული საგნისადმი, მკითხველისადმი და სხვ.

მაგალითები:

„ზ ე ც ი უ რ ნ ო ძ ა ლ ნ ო... ...საღმრთო სტუმარი--მეფე ერეკლე გესტუმრათ“
(ს. ლეონიძის სიტყვიდან)

„დიდნო მფლობელნო! დიდნო იმპერატორნო! სტიროდეთ...“ (იქიდანვე)

„თავისუფლებავ, შენ ხარ კაცთა ნავთსაყუდარი!..“ (ი. ჭავჭავაძე)

[1] ფიგურა (f i g u r a) ლათინურად ეწოდება სახეს, ფორმას. ფიგურალური გამოთქმა ნიშნავს ხატოვან გამოთქმას, აზრის პოეტურად გამოხატვას — საერთოდ, მაგრამ ლიტერატურის თეორიაში „ფიგურების“ შინაარსი ზევით ჩამოთვლილი სახეებით არის უმთავრესად განსაზღვრული.

„აღსდეგ გშირთგმირო, ნუ გძინავს,
მტერთა ისმიან ხმანია"! (ხალხური).

რიტორული შეძახება ეწოდება აზრისა და გრძნობის ძახილის წინადადების საშუალებით გამოხატვას:

„დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი!"
„რა მშვენიერი რამა ხარ, დილის რიერაჟო!"
„რა მშვენიერი რამა ხარ დილის ცვრით პირდაბანილო ქვეყანავ!"
(ი. ჭავჭავაძე).

„ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წუნარი!
მდუმარებით შემოსილა შეღამების ქნარი.
ჭროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს,
ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს!
მთვარე თითქოს ზამბახია შუქთა მკრთალი მძივით
და მის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით
მოსჩანს მტკვარი და მეტეხი თეთრად მოელვარე.
ოჰ! არასდროს არ შობილა ასე ნაზი მთვარე!" (გ. ტაბიძე).

რიტორული შეკითხვა ეწოდება ისეთ შეკითხვას, რომელიც პასუხს არ მოითხოვს, რადგან მისი კითხვითი ფორმა პასუხს თითონვე გულისხმობს:

„ვის უნახავს შაკი წიგნი, წიგნი წითელ ასოებით
დაწერილი სისხლის წვეთით, დაწერილი სასოებით?" (გ. ტაბიძე).

თვით წინადადების კითხვითს ფორმაში იგულისხმება, რომ ასეთი წიგნი არავის უნახავს.

„ჩვენისთანა ბედნიერი
განა არის სადმე ერი?!" (ი. ჭავჭავაძე).
„მაგრამ შენ მეფევ. ვინ მოგცა ნება —
სხვას განუბოძო შენთ ყმათ ცხოვრება?!" (ნ. ბარათაშვილი).

გაჩუმება

გაჩუმება ანუ შეწყვეტა ისეთი ფიგურაა, რომელშიაც სათქმელი დამთავრებული არ არის. მაგალითად: „— მე მინდა გითხრა... მე მსურს... მე არ ვიცი"... „პატარა კახში" დაძაბული მდგომარეობის ან სულიერი აღშფოთების პირობებში მოქმედი პირები ხშირად წყვეტენ ლაპარაკს. ასეთი დაძაბული მომენტის გამომხატველია, სხვათა შორის, აკაკის „თამარ ცბიერში" ის ადგილი, სადაც ცირა მიჰყვება სატრფოს დედოფლის მოკვლის განზრახვის სისრულეში მოსაყვანად:

„ც ი რა: ოჰ, ღმერთო ჩემო, ძნელი ყოფილა
ადამიანის გამომეტება!
შურისძიებით აგზნებული ვარ
და სიბრალულის ცეცხლი მედება!..
ვეღარ ეუყურებ...
რა ამბავია?! ამას რას ვხედავ?!
კიდეც ეხვევა... მევე გამწირა..."

იმავე დრამაში მეფეს თავისი სინანული ასეთი ფრაზებით აქვს გამოთქმული:

„ავჩქარდი... შეეცდი... მაგრამ რაღა დროს?!.
გვიანღა არი..! გვიანღა არი..." („თამარ ცბიერი").

ჰოლა ლომთათიძე შეწყვეტის, როგორც გამოსახვის მხატვრული ხერხის საშუალებით საუცხოოდ გადმოგვცემს სიკვდილით დასჯის (ჩამოხრჩობას) მომლოდინე ადამიანის სულიერ მღელვარებას:

„...ღმერთო! რა მიხარია! რა სიხარულსა და აღტაცებას ვგრძნობ, მთელი არსება ნეტარებას განიცდის. ეხლა სად არის ჩემი პროკურორი, აბა ერთი ნახოს—დამძლია თუ არა! აბა ერთი ჩამოიხედოს ჩემს გულში! აბა ერთი ჩამოიხედოს და დაინახავს, თუ რა დარცხვენით მიიპარება მის მიერ შექმნილი ცილისწამება ჩვენს შესახებ, მისი კანონი, რომლითაც ის სახრჩობელაზე მგზავნის მხოლოდ.. მხოლოდ გუშინწინ... გუშინწინ მე ვკანკალებდი, გუშინწინ ბევრს, ბევრს შევნატრე. ბევრი დარიგება გუშინწინ დამჯდა გუნებაში... გუშინწინ...

— ჩვენ არავინ ჩამოგვახრჩობს, — მესმოდა მე გუშინწინ, — ათასი მეხი რომ გავარდეს, ჩვენ არ დაგვეცემა... ხი, ხი, ხი!... არ დაგვეცემა იმიტომ, რომ ჩვენ დაბალი ვართ, ხი, ხი, ხი! მეხი კი!.. მეხი კი მაღალ საგნებს ეტანება... ხი, ხი, ხი! ჩვენ არავინ დაგვახრჩობს! — და მხიარული, ბედნიერი, კმაყოფილი ხალხი განაგრძობდა ტრიალს ჩემს წინაშე, განაგრძობდა თავის ბედის ქებას, მესმოდა მე ეს გუშინწინ და, ღმერთო მაღალო, მესმოდა ეს და..." („სახრჩობელას წინაშე").

შეწყვეტას ის მოვლენა იწვევს, რომ მღელვარების დროს ჩვენ შედარებით სწრაფად ვაზროვნებთ და სიჩქარის გამო ვერ ვასწრებთ ფრაზებისა და წინადადებების დამთავრებას. მთელი წინადადების ნაცვლად, ჩვენ მხოლოდ ვამბობთ ისეთ სიტყვებს ან ვწყვეტთ წინადადებას ისეთი სიტყვის წარმოთქმის შემდეგ, რომელიც აზრის გამოსათქმელად არსებითი მნიშვნელობის ცნებას გამოხატავს. როდესაც ჩვენ ვამჩნევთ ადიდებულ მდინარეში ადამიანის ჩავარდნას, ჩვენ მოკლედ ვყვირით:

— იხრჩობა...! უშველეთ.

დაშშვიდებულ მდგომარეობაში კი ამავე აზრს ასე გამოვხატავდით:

— მდინარეში კაცი ჩავარდნილა და იხრჩობა. შეასრულეთ თქვენი მოვალეობა: უშველეთ, თორემ დაიღუპება!

მართლაც, საჭირო შემთხვევაში აზრის შეწყვეტა, მოხერხებულად გაჩუმება უფრო მეტს ეუბნება მკითხველს, უფრო მეტს ემოციას აღძრავს მასში, ვიდრე ვრცელი ფრაზები და რთული წინადადებანი.

ელიპსისი

აზრის მოკლედ გამოთქმას სიტყვის ან სიტყვების გამოტოვების საშუალებით ელიპსისი ეწოდება (ელიპსისი ბერძნულად გამოტოვებას ნიშნავს).

ელიპსისის საშუალებით გამოთქმული ფრაზა მოკლე და მახვილია. ელიპსისის მაგალითებია:

„ჰკითხე. ასსა — ჰქმენ გულისა“ (ხალხური).

ამ მაგალითში გამოტოვებულია სიტყვები: ჯერ ასს ჰკითხე რჩევა და შემდეგ, თუ ჰკუაში დაგიჯდეს, შეისრულე გულის წადილი.

„ალიას დარდი — ფლავიაო“.

უნდა იყოს: ალიას დარდი (მხოლოდ) ფლავიაო.

„ყველი და პური — კეთილი გული“ (ხალხური).

ესე იგი: (მასპინძლობისათვის საკმარისია) ყველი და პური (და) კეთილი გული.

„კაცს ერთი ხარი ჰყავდა — წიჭარა“ (სულხან-საბა ორბელიანი).

გამოტოვებულია: სახელად ერქვა.

„ღამე — მარტოობის მტევნით დახურული,
ფარდა — იდუმალი, სარკე — იშვიათი“ (გ. ტაბიძე).

ელიპსისი იმით განსხვავდება შეწყვეტისაგან, რომ პირველის საშუალებით გამოტოვებული აზრი უფრო ადვილი მისახვედრია.

ქართულ ლიტერატურაში მხატვრული წინადადების დიდი ხელოვანია სულხან-საბა ორბელიანი („სიბრძნე სიცრუისა“, „მოგზაურობა ევროპაში), რომელიც სიტყვების ელიპსურ წყობას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს.

ინვერსია

ინვერსია წინადადების ნაწილების დაჯგუფებას ეწოდება. როგორც პოეტური სინტაქსის განხილვის დროს გავიგეთ, ინვერსის ან სიტყვის გადაჯგუფების მხატვრული მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ხერხი უფრო ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას

საგნის ან მოვლენის იმ მხარეზე, რაც მსჯელობის დროს ჩვენ გვაინტერესებს. როდესაც ვამბობთ: „მთაწმინდა ჩაფიქრებულა",—ჩვენი ყურადღება მახვილდება მთაწმინდის მიმართ; ჩვენი ინტერესი მახვილდება იმის შესაგნებად, თუ რა ჩაფიქრებულა (ე. ი. ქვემდებარის მიმართ). როდესაც ვამბობთ: „დადუმებულა მთაწმინდა",—ჩვენი ინტერესი მახვილდება დადუმების გამომხატველი სიტყვის მიმართ (რას შვრება მთაწმინდა? რა მოსვლია მთაწმინდას? რა მდგომარეობაშია მთაწმინდა?). ინვერსიის ნიმუშებია:

„მ ი დ ი ს დ რ ო...
რა უნდა დაანახო სიკვდილს, როცა ის ბრმაა"
(ჭ. ლომთათიძე).

„—..მოიტანეთ ხომ ჩემზე იერიში? მნახეთ განა ძაბუნათ? ...ეხლა იღაშქრებს თქვენს წინააღმდეგ ჩემი გამოუცდელობა... ჯიქურად, აშკარად მოვდიეარ მე და გამაგრდით, აბა!" (ჭ. ლომთათიძე).

„დგას საქართველო ოქროს თასივით..." (ა. აბაშელი).
„იყო გოდება სიცოცხლის წესად,
ისმოდა გმინვა ჩანგრეულ მკერდთა..." (მისივე).

ლექსად დაწერილ ნაწარმოებში სიტყვის გადასმას სტრიქონის ბოლო ადგილზე ზოგჯერ იწვევს მისი რითმად გამოყენების საჭიროება, როგორც მაგალითად, —

„დიდხანს უცქირა უცნობმა
მოხუცის მოთქმას მწარესას;
მიჰხვდა, რომ უბედურება
წვეთია ფშავის მხარესა" (ვაჟა-ფშაველა. „ბახტრიონი").

გამეორება

გ ა მ ე ო რ ე ბ ა ი ს ე თ ი ფ ი გ უ რ ა ა, რ ო მ ე ლ შ ი ა ც შ თ ა ბ ე ჭ დ ი ლ ე ბ ი ს გ ა ძ ლ ი ე რ ე ბ ი ს მ ი ზ ნ ი თ ე რ თ ი და ი გ ი ვ ე ს ი ტ ყ ვ ა, ა ნ გ ა მ ო თ ქ მ ა მ ე ო რ დ ე ბ ა. მაგალითად:

„ც ხ რ ა ძ ე ბ ყ ა ვ დ ა, ც ხ რ ა ვ ა ქ კ ა ც ი დ ე დ ას,
მ ო კ ა ზ მ უ ლ ი ხ მ ლ ი თ და მ უ ზ ა რ ა დ ი თ" (ს. ჩიქოვანი).

„შ ე ნ ს ა ხ ე ლ ი, შ ე ნ დ ი დ ე ბ ა
მ წ ვ ა ნ ი ა ნ ო მ ი წ ი ს პ ი რ ო,—
ო ქ რ ო ს ს ა ბ ლ ი თ მ ო ზ ო მ ი ლ ო,
შ ე პ ა ტ ა რ ა გ ო რ ი ს ძ ი რ ო!" (გ. ლეონიძე).

„მ ზ ე ს არ ახსოვს შობის წამი,
მ ზ ე ს სიკვდილი არა სჯერა (ს. აბაშელი).

„მშვენიერო, შენ გეტრფი!
შ ე ნ ი მონა ერთგული.
შ ე ნ ი თ სულდგმულს შ ე ნ გ ა ნ ვ ე —
შ ე ნ თ ვ ი ს მიძგერს ეს გული!“ (აკაკი).

„ო თ ხ ი წ ე ლ ი წ ა დ ი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი და ჩემი ქვეყანა არ მენახა. ო თ ხ ი წ ე ლ ი წ ა დ ი!.. იცი, მკითხველო, ე ს ო თ ხ ი წ ე ლ ი წ ა დ ი რა ოთხი წელიწადია! პირველი, რომ მთელი საუკუნეა მისთვის, ვინც თავის ქვეყანას მოშორებია. მეორე, ეგ ო თ ხ ი წ ე ლ ი წ ა დ ი ცხოვრების საძირკველია, ცხოვრების წყაროს სათავეა, ბეწვის ხიდია, სიბნელისა და სინათლის შუა ბედისაგან გადადებული (ი. ჭავჭავაძე).

„ს ი ც ო ც ხ ლ ე ს, ს ი ც ო ც ხ ლ ე ს სალამი, ს ი ც ო ც ხ ლ ე ს გაუმარჯოს, მ ა ნ გაიგოს ყველაფერი, მ ა ნ შეაღოს საიდუმლო კარები, მ ა ნ ჩაიხედოს გულში და მ ა ნ განსაჯოს ყოველივე! ცოცხლებმა ს ი ც ო ც ხ ლ ი ს ა კ ე ნ! ს ი ც ო ც ხ ლ ი ს ა კ ე ნ გასწიოს ყველამ, ის გაამდიდრეთ, ის შეამკეთ, ის შეაყვარეთ ყველას! დ ე ე, ნ უ დაამძიმებს ის ნურვის, დ ე ე, ნუ იხილავს ის ცრემლებს ცოცხალთა! ცოცხლებმა ს ი ც ო ც ხ ლ ი ს ა კ ე ნ! იქ ყველაფერი კარგი უნდა იყოს, ის უნდა მოწყალე, მოშუასრიგდეს! მაშ ა ს წ ი ე თ, მ ა ღ ლ ა ა ს წ ი ე თ დროშა ს ი ც ო ც ხ ლ ი ს ა და ბრძოლა სიკვდილს! ა ს წ ი ე თ მ ა ღ ლ ა დ რ ო შ ა ს ი ც ო ც ხ ლ ი ს ა და სიკვდილი სიკვდილს!“ (ვ. ლომთათიძე).

გამეორების საშუალებით მკითხველის ყურადღება განსაკუთრებით მახვილდება იმ ცნებაზე, რასაც გამეორებული სიტყვა ან წინადადება გამოხატავს.

გრადაცია ანუ გაძლიერება

გ რ ა დ ა ც ი ა ა ნ უ გ ა ძ ლ ი ე რ ე ბ ა ი ს ე თ ი ფ ი გ უ რ ა ა, რ ო მ ე ლ შ ი ა ც გ ა მ ო ყ ე ნ ე ბ უ ლ ი ა გ ა მ ო ს ა ხ ა ტ ა ვ ი ც ნ ე ბ ი ს მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ი ს გ ა მ ა ძ ლ ი ე რ ე ბ ე ლ ი ს ი ტ ყ ვ ე ბ ი. მაგალითად:

„გ ა ჰ ს წ ი, გ ა ფ რ ი ნ დ ი, ჩემო მერანო...“ (ნ. ბარათაშვილი).
„ხ ა ლ ხ ი ა ზ ვ ი რ თ დ ა, ხ ა ლ ხ ი ა ღ ს დ გ ა, ხ ა ლ ხ ი მ ო ქ მ ე დ ო ბ ს,
კასპიის ზღვიდამ შავ ზღვამდინა ერთს ფიქრსა ჰფიქრობს“, —(ი. ჭავჭავაძე).

„ბ ი ნ ძ უ რ ი, მ ა ხ ი ნ ჯ ი და ა უ ტ ა ნ ე ლ ი სევდა შემოეხვია გულს. მ ძ ი მ ე, როგორც განწირელება, მ ა ხ ი ნ ჯ ი, როგორც სილაჩრე და ა უ ტ ა ნ ე ლ ი, როგორც ნოტიო, როგორც ღალატი საყვარელი ადამიანისა, შ უ ბ ლ გ ა დ ა რ ე ც ხ ი ლ ი, თ მ ა ა ბ უ რ ძ გ ვ ნ ი ლ ი, ა ხ მ ა ხ ი და ს ა ზ ი ზ ღ ა რ ი სევდა გამეფდა გულში!“ (ვ. ლომთათიძე).

პარალელიზმი

პ ა რ ა ლ ე ლ ი ზ მ ი დ ა მ ო უ კ ი დ ე ბ ე ლ ი და თ ა ნ ა ბ ა რ ი მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ი ს მ ქ ო ნ ე მ ო ვ ლ ე ნ ა თ ა შ ე ფ ა რ დ ე ბ ა ა („პარალელიზმოს“ ბერძნულად ორი საგნის ერთად დაყენებას ნიშნავს). პარალელიზმის ნიმუშებია:

1. „ჩიტი გვრიტი მოფრინავდა, მე შროშანი მეგონაო, —
2. სადაც კარგი ქალი ვნახე, ყველა ჩემი მეგონაო“ (ხალხური).
1. „არას გარგებს სიმჭიმილი, უსარგებლო ცრემლთა დენა,
2. არ გადავა გარდუვალად მომავალი საქმე ზენა“ (შოთა).
„გარეთ ქარი სუფევდა, — გულში დავიდარაბა“ (ი. გრიშაშვილი).
1. „ცაში ნატყორცნი ისარნი წავლენ ვით ქარნი ზენანი, —
2. წამხდარ საქმესა რას არგებს ბოლო დროს თითზე კბენანი? (ხალხური).

პარალელიზმი ახლოსაა მხატვრულ შედარებასთან და მეტაფორასთან. მასაც საფუძვლად უდევს შედარება. შედარებისაგან პარალელიზმი იმით განსხვავდება, რომ შედარების წევრებს არა აქვთ დამოუკიდებელი და თანაბარი მნიშვნელობა; მაგალითად, შედარების დროს — „გაფრინდა ცხენი, ვით შევარდენი“, შედარების მეორე წევრს („ვით შევარდენი“) პირველის გარეშე არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. იგი მხოლოდ შედარების პირველ წევრთან („გაფრინდა ცხენი“) ხმარების დროს ღებულობს მნიშვნელობას, მაგრამ არათანაბარს: მთავარი მნიშვნელობა ამ გამოთქმაში პირველ წევრს ენიჭება, მეორე წევრი კი მხოლოდ გვეხმარება გაფრენის ხასიათის გასათვალისწინებლად.

პარალელიზმი აქვს გამოყენებული, რ ო გ ო რ ც მ თ ა ვ ა რ ი კ ო მ პ ო ზ ი ც ი უ რ ი ს ა შ უ ა ლ ე ბ ა, აკაკი წერეთელს ქვემოთმოყვანილ ლექსში:

1. „ხღვაო, აღელდი, აღელდი!
ჭარტეხილს დაემორჩილე!
აამთაჯორე ტალღები,
კიდეებს გადააცილე!
მარგალიტების სალარო
შენი უფსკრული გულია,
მყუდროების დროს ის განძი
ქვეყნისთვის დაფარულია.

მხოლოდ როდესაც მრისხანებ,
გულს უხსნი მზე და მთვარესა,
იმ მარგალიტებს შესტყორცნი
შენს შემკვრელს არემარესა.
2. პოეტო! ნურც შენ ჩარძალვი
მრისხანე გულის ღელვასა!..
ძილის დროს ქუხილს ნუ მოშლი
და სიბნელის დროს ელვასა!“

(„ხღვაო, აღელდი, აღელდი“!).

იმისდა მიხედვით, თუ რამდენი მოვლენაა შეფარდებული, პარალელიზმი შეიძლება იყოს ორწევრიანი, სამწევრიანი, ოთხწევრიანი და მეტიც. სამწევრიანი პარალელიზმის ნიმუშია:

1. „გზა სიარულმა დალია,
2. სიპი ქვა — წყალთა ჩქერამა,
3. პატარა გოგო და ბიჭი
ერთმანეთისა ცქერამა“.

პარალელიზმის ნიმუშები უხვად გვხვდება ხალხურ სიტყვიერებაში. არსებობს პარალელიზმის ისეთი ფორმაც, რომელშიც შეფარდება ორი მოვლენისა ხდება არა მათი მსგავსების ჩვენების, არამედ ამ მსგავსების უარყოფის მიზნით. ამგვარი სახისაა შემდეგი ნიმუშები:

„არც ერდოზე ორბი იჯდა,
არც მღეროდნენ არწივები.

ქოხზე ჩიტი დაფრინავდა
შეყინული ნამძივებით".

(გ. ლეონიძე)

„ღვინო და პური ძველი სჯობს,
სიმღერა — ახალ-ახალი..."

(მისივე).

ასეთ პარალელიზმს უარყოფითი პარალელიზმი ეწოდება.

ანტითეზისი

ანტითეზისი ისეთი ფიგურაა, რომელშიაც დაპირისპირებულია ერთიმეორის საწინააღმდეგო ცნებები და სააგნები. ბერძნულად ანტითეზისი ნიშნავს წინააღმდეგობას, დაპირისპირებას („ანტი" — წინ, „თეზისი" — დებულება). ანტითეზისის მაგალითებია:

„მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს,
ღმერთი როგორ წაახდენსა" (ხალხური).

გასანთლულ ბაწრით დამახრჩობენ მე განთიადისას. საუკუნოდ დამაძინებენ იმ დროს, როცა ყველაფერი იღვიძებს" (ვ. ლომთათიძე).

„ქვეყანაზე ორი მოპირდაპირე ძალა არსებობს, ორი მოსისხლე, დაუძინებელი მტერი: სიმდიდრე და სიღარიბე, ძლიერი და უსუსტი" (ვ. ლომთათიძე).

გამოსახვის გაძლიერების მიზნით უფრო ხშირად მიმართავენ ანტითეზისის შემდეგ სახეებს:

1. მოწინააღმდეგე ცნებების ან სახეების უბრალო დაპირისპირებას. მაგალითად:

თეთრი და შავი (დაპირისპირებას საფუძვლად უდევს ფერი); ბუზი და აქლემი (დაპირისპირებას საფუძვლად უდევს საგნების სიდიდე ან მოცულობა); ვირი და ბულბული (საფუძვლად უდევს მათი ხმის ხარისხი); მეფე და მონა (საფუძვლად უდევს სოციალური მდგომარეობა).

2. ანტითეზისური სახეების, ან ცნებების ერთ საგანში გაერთიანებას:

„ხან უგნური ვარ, ხან ბრძენი" (აკაკი).
„მე ვარ მეფე, მე ვარ მონა,
მე ვარ ჭია, მე ვარ ღმერთი" (დერჟავინი).

აქ კონტრასტული თვისებების მატარებელია ერთი და იგვე პიროვნება.

საქართველოს სივრცე ილიას ასეთი ანტითეზისით აქვს გადმოცემული:

ხალხი აზეირთდა, ხალხი აღსდგა,
ხალხი მოქმედობს,
კასპიის ზღვიდამ შავ ზღვამდინა
ერთს ფიქრსა ჰფიქრობს“ —

ე. ი. საქართველოს სივრცე ორივე ზღვას სწვდება. მოპირდაპირე ზღვები საქართველოს სივრცეში ერთიანდება.

3.ანტითეზისური სახის გამოყენებას იმ მეორე სახის გარკვევით ასახვის მიზნით, რომელიც ყურადღების ცენტრშია; ამის საუკეთესო ნიმუშია ვისის წერილი რამინისადმი:

„ესე წიგნი გამხმარისა ნაძვისაგან — ამწვანებულსა მხიარულად მოზრდილსა კუპაროსსა წინაშე, მთუარისა, დაბნელებულისა და მილეულისა—ცათა დამაშვენებელსა ელვარესა მთუარესა, აოხრებულისა და გამხმარისა ენახისა —ახალშენსა სამოთხისაებრსა წალკოტსა, ცარიელისა და ბედითისა სალაფისა — გაუპობელსა თუალ-მარგალიტიანსა სადაფსა მზისა ჩასულისა და დაღრეჯილისა — აღმოსავლეთით ახლა აღმოსრულსა, მზესა, დამჭკნარისა და წახდომილსა ფურცლისა — ახალ ამოსულსა წითელსა ვარდსა, დამშრალისა ზღუისა — თუალ-მარგალიტიანსა ჰომაინისა ზღუასა, გაუბედურებულისა და დასაწყლებულისა — ყოველთაგან სანატრელსა ბედნიერსა, სიყუარულისა სიკუდილისა დღემდი მიმტანებლისა — გამწირავსა უხანოსა, დასაწყლებულისა და გაბეზრავებულისა — ყოვლისა ქვეყნის მორჩმულსა ხელმწიფესა წინაშე...“ („ვისრამიანი“).

ასეთი სახის ანტითეზისი მხატვრულ შედარებას უახლოვდება.

4. ანტითეზისში შეიძლება დაპირისპირებული იყოს არა ორი, არამედ რამდენიმე მოწინააღმდეგე ცნება და სახე. მაგალითად:

„...აღრიდა ერი ერობდეს, გული გულობდის, ვაჟკაი ვაჟკაბდის, ქალაი ქალაბდის. ადრიდა?! ერთ-ურთს დავეყუდნით, ერთ-ურთს ვიხვეწებდნით. ადრიდა?! ქვრივ-ობოლთ ვიფარეგდით... დაცემულ ვიურვებდით.. აწინა ერობა დაიშალის, მეძავ-მრუშობაი ჩაბოვარდნის, ხარბობაი, ანგარი გვერივნოს.. ერი დავარდნილ, გალახულ არნ ვრდომილნ-კრთომილ.. წარხდა ქართველთა სახელი, ქართველთა წესთ-წყობაი. ადრიდა ჩვენობა იყვის. წარჩდა, მოისრნა ქვეყანაი. რაია აწინა ჩვენი დარჩენა?“ („მგზავრის წერილები“).

ასეთი სახის ანტითეზისს გავრცელებული ანტითეზისი ეწოდება.

ანტითეზისს უდიდესი გამოსახვითი და ემოციური მნიშვნელობა აქვს. დაპირისპირების საფუძველზე იქმნებიან ადამიანთა სახეები (თათქარიძე და ოთარაანთ ქვრივი; ნათელა და პატრიოტულ გრძნობას მოკლებული, გადაგვარების გზაზე დამდგარი ქართველი ქალები აკაკის ლექსებში, ხალხისათვის თავდადებული მღედელი „გლახის ნაამბობში“ და მუქთახორა, ეგოისტი ბატონი „კაკო ყაჩაღში“ და სხვ.) ანტითეზისით ხელმძღვანელო-

ბენ მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარების დროს. ზოგჯერ თვით სათაურებიც ანტითეზისურად არის შედგენილი როგორც მაგალითად: „კლდე და მდინარე“, „ომი და მშვიდობა“, „ვერაგობა და სიყვარული“, „დღეები და ღამეები“.

ფიგურებს ჩვეულებრივი ლაპარაკის დროსაც იყენებენ. მხოლოდ არა ისე უხვად, როგორც მხატვრულ ლიტერატურაში, რომლისთვისაც იგი სავალდებულოა. მეთვრამეტე საუკუნის ენციკლოპედიაში მოყვანილია მოჩხუბარი ცოლის წინააღმდეგ მიმართული ქმრის მონოლოგი. იგი საინტერესოა, როგორც ჩვეულებრივ ლაპარაკში ფიგურების გამოყენების ნიმუში:

„მე ჰოს ვეუბნები, ის მიპასუხებს — არა. დილით და საღამოთი, დღე და ღამე ის მუდამ ბუზღუნებს (ანტითეზა) ვერასოდეს, მასთან ვერასოდეს ვერ მოისვენებ (გამეორება). ის ქაჯია, იგი სატანაა (პიპერბოლა). მაგრამ მითხარ, საბრალო (მიმართვა), რა გიყავი მე? (შეკითხვა), რა სისულელე მომივიდა, რომ შენ ცოლად მოგიყვანე! (გაკვირვება). ჯობდა წყალში გადავარდნილიყავი. მომეცი საშუალება, რომ მყუდროდ ვიმუშაო... ნეტავ, არ ვიყო ქვეყანაზე, თუ.. (შეწყვეტა) ის ტირის... (შეწყვეტა) ოხ, საცოდავი (ირონია). აბა მითხარი, ნუთუ არ შეგვიძლია, რომ მყუდროდ ვიცხოვროთ? ბავშვებმა, მეზობლებმა, მეგობრებმა— ყველამ იციან ჩვენი უთამხმოების შესახებ (გრადაცია). მათ ესმით შენი ყვირილი, მოთქმა, ლანძღვა-გინება (გრადაცია). მეზობლები ფიქრობენ, რომ მე ავი ვარ, რომ მიგატოვე, გცემ გასახიჩრებ... (გრადაცია).

პოეტური ენის გამოყენების მრავალსახეობა

ჩვენ გავეცანით პოეტურ ენას, პოეტურ ლექსიკას, ტროპებს, ფიგურებს და სხვ. შევისწავლეთ ცალკეული მათგანის გამოყენების მაგალითები. მაგრამ ამ მაგალითების საფუძველზე არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ამა თუ იმ პოეტურ ფრაზაში ყოველთვის მხოლოდ ერთ-ერთი პოეტური ენისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხია გამოყენებული. ხშირად ერთი და იგივე მხატვრული ფრაზა ერთსა და იმავე დროს რამდენიმე ხერხს იყენებს.

გავარჩიოთ რამდენიმე ნიმუში;

„ქვეყანაზე ორი მოპირდაპირე ძალა არსებობს, ორი ჩოსისხლე დაუძინებელი შტერი; სიმდიდრე და ხიღარიბე“. (ვ. ლომთათიძე).

აქ ერთსა და იმავე დროს არის გამოყენებული გამეორებაც და დაპირისპირებაც.

„გაზაფხული, ჩვენი ქვეყნისთანა გაზაფხული იქნება სადმე ქვეყანაზე!“ (მისივე).

1) აქ გამოყენებულია გამეორებაც და შეძახებაც:

. ჭვემოთ მოყვანილ მაგალითში ერთსა და იმავე დროს ეპითეტებიც არის, მხატვრული შედარებაც და გაპიროვნებაც:

„ბურულიდან ამოდის კვამლი ნაზი (ეპით.), თხელი (ეპით.), თითქოს საკმეველია ცაში გაგზავნილი (მხატვრ. შედარება) სათხოვრად; გვშია, გაგვაძღეო" (გაპიროვნება)
(ნ. ლორთქიფანიძე).

პოეტური ხერხებით განსაკუთრებით მდიდარია საბჭოთა ლიტერატურა. გრ. აბაშიძის პოემის „ძლევის ქედის" ქვევით მოყვანილ მარტო ერთ ხანაში, რომელიც ორი ფრაზისაგან შედგება, ორივე ფრაზაში აქვს გამოყენებული ცალ-ცალკე მეტონიმია და მეტაფორა, მათგან პირველი მეტონიმია პერიფრაზულია, ე. ი. წარმოადგენს ერთსა და იმავე დროს პერიფრაზსაც და მეტონიმიასაც:

„სძინავს თბილისს. ყურს ვინ უგდებს
მტკვრის ოხვრას და ფარულ შრიალს.
გორგასალის მოკლულ ხოხობს
ცაზე ფრთები გაუშლია".

ამ მაგალითში „სძინავს თბილისს" მეტონიმიაა (სძინავს არა თბილისს, არამედ თბილისის მოსახლეობას); „მტკვრის ოხვრას" — მეტაფორაა (მტკვარზე გადატანილია ცოცხალი არსების, კერძოდ ადამიანის თვისება — ოხვრა); „ფარულ შრიალს" — ეპითეტია („ფარული" შრიალის მხატვრული განსაზღვრაა) „გორგასალის მოკლულ ხოხობს" პერიფრაზიც არის და მეტონიმიაც: მეტონიმიაა იმით, რომ მთვარის მაგივრად ხოხობით დასახელებული. რომ მთვარე ერთი სიტყვით — „ხოხობით" შეეცვალა, აქ მხოლოდ მეტონიმიასთან გვექნებოდა საქმე. მაგრამ ავტორმა დასახელების ნაცვლად მოგვცა ხოხბის თავისებურების სურათი: მთვარე „გორგასალის მოკლულ ხოხობს" შეადარა. ამისათვის ერთი სიტყვის ნაცვლად რამდენიმე სიტყვა დასჭირდა, რომ მოეცა „ხოხბის" შესახებ უფრო ვრცელი პოეტური წარმოდგენა. ამიტომ იგი პერიფრაზიცაა.

ნაწილი მეოთხე

ლექსი

თავი I

1. ლექსი და პროზა

ლექსის განსხვავება პროზისაგან

არსებობს მხატვრული ნაწარმოების ორი ფორმა: ლექსი და პროზა. მთავარი განმასხვავებელი თვისება ზემოაღნიშნულისა პროზისაგან ის არის, რომ ლექსში ბგერითი (რიტმული) მხარე უმაღლესად არის მოწესრიგებული. განვიხილოთ ამის საილუსტრაციოდ ლექსისა და პროზის რამდენიმე ნიმუში:

„გავიდა ჩვენი აზრი და დიდი უმრავლესობით გადაწყდა შეიარაღებული დემონსტრაცია. თინა დაესწრო კომიტეტის კრებას, სადაც წევრების ხმას ითვლიდენ, და იქიდან პირდაპირ ჩემთან მოვიდა. შემოაღო კარი და შემოძახა“ (ჭოლა ლომთათიძე).

„ვით მამალი სხვის მამალსა
დამტერდეს და წაეკიდოს,
მას სცემოს და თვით იცემოს,
დაქოჩროს და დაეკიდოს,
რა ორნივე დაღალულნი
ძაღლმან ნახოს, პირი ჰკიდოს,—
ეგრეთ ქართლი და კახეთი
დარჩა თურქთა, ლეკთა, დიდოს!“ (დ. გურამიშვილი).

პირველი მაგალითი პროზის ნიმუშია. მეორე კი დ. გურამიშვილის ლექსის ნაწყვეტია. წაკითხვისთანავე ვგრძნობთ, რომ მეორე მაგალითი (ლექსი) დიდად განსხვავდება პირველისაგან (პროზისაგან). პირველი მაგალითი სამ წინადადებად იყოფა. თითოეულ წინადადებას ჩვენ ვყოფთ ერთი შეორისაგან ხმის დამდაბლებით და პაუზით (დასვენებით). გარდა-

ამისა, თვით წინადადების შიგნითაც ვახდენთ შედარებით უმნიშვნელო, მაგრამ მაინც შესამჩნევ ხმის დამდაბლებასა და შესვენებას. მაგალითად:

–გავიდა ჩვენი აზრი // და დიდი უმრავლესობით გადაწყდა // შეიარაღებული დემონსტრაცია. // თინა დაესწრო კომიტეტის კრებას, // სადაც წევრების ხმას ითვლიდნენ, // და იქიდან პირდაპირ ჩემთან მოვიდა. // შემოაღო კარი და შემოიცინა“.

ამ მაგალითში სამი წინადადებაა. მარცვალთა რაოდენობა თითოეულ მათგანში და აგრეთვე ჩვენს მიერ გამოყოფილი წინადადების ნაწილებში სხვადასხვაა.

პირველ წინადადებაში 30 მარცვალია, მეორეში — 32, მესამეში — 12. მარცვალთა რაოდენობაც ამოწერილი პროზის სტრიქონებში სხვადასხვაგვარია.

პირველი წინადადების წარმოთქმის დროს, დამამთავრებელი პაუზის ჩათვლით, სამჯერ ვჩერდებით და ამისდა მიხედვით ეს წინადადებაც სამ ნაწილად გვაქვს ხაზებით გაყოფილი. მარცვალთა რაოდენობა დასახელებული წინადადებების თითოეულ ნაწილში შემდეგია: პირველში — 7, მეორეში — 11, მესამეში — 12

ზემომოყვანილი ლექსი ერთ რთულ წინადადებაა წარმოდგენს, და ჩვენც მეტად ვჩერდებით მის დამთავრების შემდეგ, ოგრამ იგი გაყოფილია რვა სალექსო სტრიქონად (ტაეპად)[1], და თითოეული სტრიქონის დასასრულშიც გვიხდება მცირე ხნით შეჩერება (უფრო მეტ ხანს, ვიდრე პროზაული წინადადების შიგნით გაჩერების დროს და უფრო ნაკლებ ხანს, ვიდრე წინადადების დამთავრებისას). ამასთან ერთად ჩვენ გვიხდება აგრეთვე, პროზაული წინადადების შიგნით შეჩერების მსგავსად, მცირე ხნით შეჩერება სტრიქონის შიგნითაც ხაზებით (//) აღნიშნულ ადგილებში:

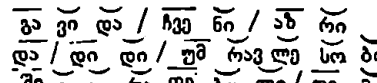
„ვით მამალი // სხვის მამალსა
დამტერდეს და // წაეკიდოს,
მას სცემოს და // თვით იცემოს,
დაჭრილოს და // დაეკიდოს,
რა ორნივე // დაღალულნი
ძაღლმან ნახოს, // პირი ჰკიდოს —
ეგრეთ ქართლი // და კახეთი
დარჩა თურქთა, // ლეკთა, დიდოს!“

როგორც დავინახეთ, პროზის სტრიქონებში მარცვალთა რაოდენობა სხვადასხვაა, აქ მოყვანილი ლექსის თითოეულ სტრიქონში კი მარცვალთა რიცხვი თანაბარია (8); სტრიქონის ცალკე გამოყოფილ ნაწილებშიც მარცვალთა რაოდენობაც თანაბარია (4).

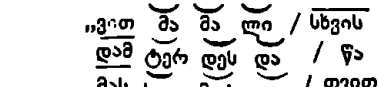
---

[1] სალექსო სტრიქონის ანუ ტაეპის, ტერფის, მუხლის, ხანის ანუ სტროფის შესახებ დაწვრილებით ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი.

ამოწერილ პროზაში მახვილიან (—) და უმახვილი (‿) მარცვალთა თანამიმდევრობა ცვალებადია; მაგალითად:



ზემომოყვანილი ლექსის ნაწყვეტში კი ჩვენ ვამჩნევთ, რომ მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა თანამიმდევრობა ერთგვარია და მახვილიანი მარცვალი ყოველ სტრიქონში პირველსა და მეხუთე მარცვალზე ხვდება:



ამრიგად, განსხვავება ლექსსა და პროზას შორის იმაში მდგომარეობს, რომ ლექსში ბგერითი მხარე უმაღლესად არის მოწესრიგებული. რომ ავიღოთ, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანი“, მასში ისეა თითოეული სტრიქონისათვის მარცვალთა რაოდენობა გაზომილი, ისეა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლები შეწყობილი, რომ დაკვირვებული მკითხველისათვის აშკარა ხდება რუსთაველის სიტყვის იმ ადგილის შინაარსი, რომელშიც იგი თავის პოემას „წყობილ მარგალიტს“ უწოდებს.

პროზისაგან ლექსი გარეგნულადაც განსხვავდება. ეს გარეგანი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ ლექსი თავიდანვე ცალკე სტრიქონებად არის შეგნებულად დაყოფილი. თანაზომიერ სტრიქონებად დაყოფა და ერთი ზომის (ე. ი. თანაბარ მარცვლიან) სტრიქონების გამეორება არის ლექსის რ ი ტ მ უ ლ ო ბ ი ს მთავარი საფუძველი. თითოეული სტრიქონის განსაზღვრულ ადგილზე დამთავრებისას, ჩვენ ვჩერდებით და ეს შეჩერება (პაუზა) მიგვითითებს იმაზე, რომ ლექსი განგებ არის დაყოფილი სტრიქონებად, განგებ (ე. ი. ბგერის მოწესრიგების მიზნით) არის დაყოფილი ცალკეულ, შედარებით დამოუკიდებელ, ერთეულებად (სტრიქონებად).

ლექსში ზოგჯერ სინტაქსური პაუზა იქ გვხვდება, სადაც სალექსო სტრიქონი თავდება. ზოგ შემთხვევაში კი. სალექსო სტრიქონის დამამთავრებელი პაუზის გარდა, სტრიქონის შიგნითაც გვიხდება გაჩერება. რად-

[1] ქართულ სიტყვაში ან სიტყვათა ერთ სამახვილო კომპლექსში მახვილს ჩვენ ვითვალისწინებთ უმთავრესად თავიდან პირველ მარცვალზე. ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით ქვემოთ შევეხებით.

გან იქ თავდება სინტაქსური ერთეული (წინადადება). ქვემომოყვანილ მაგალითში სინტაქსური საზღვარი ხაზით გვაქვს აღნიშნული (/).

„იცი, მეფეო, /რომე ივერნი
იქმნებიან რუსთ ხელთ ბედნიერნი?/
სახელმწიფოსა ერთობა ჰსჯულის
არა რას არგებს, /ოდეს მის შორას
თვისება ერთა სხვადასხვაობდეს" (ნ. ბარათაშვილი).

ეს ლექსი დაყოფილია როგორც სალექსო სტრიქონებად, ისე სინტაქსურ ერთეულებად (წინადადებებად). ჩვენ ვჩერდებით როგორც სტრიქონების საზღვარზე, აგრეთვე სინტაქსური ერთეულების საზღვარზე (მათი დამთავრების დროს).

იგივე ლექსი ჩვენ შეგვიძლია პროზის სახით დაეწეროთ და მაშინ ჩვენ შევჩერდებით მ ხ ო ლ ო დ სინტაქსური ერთეულების დამთავრებასთან დაკავშირებით და არა სტრიქონების დამთავრების დროს:

იცი, მეფეო, /რომე ივერნი იქმნებიან რუსთ ხელთ ბედნიერნი?/ სახელმწიფოსა ერთობა სჯულის არა რას არგებს /ოდეს მის შორის თვისება ერთა სხვადასხვაობდეს.

ამრიგად, მაშინ, როდესაც ლექსი იყოფა სალექსო სტრიქონებად და ზოგჯერ სინტაქსურ ერთეულებად. პროზა იყოფა მხოლოდ სინტაქსურ ერთეულებად.

ლექსის პროზისებურად დაწერის დროს, სალექსო სტრიქონებში დანაწილებული ფრაზების შეერთების გამო, ირღვევა ავტორის მიერ შ ე გ ნ ე ბ უ ლ ა დ გათვალისწინებული მხატვრული ნაწარმოების მელოდია.

რ ი ტ მ ი

ლექსის ძირითად თვისებას რიტმულობა შეადგენს. რ ი ტ მ ი თ ა ნ ა ზ ო მ ი ე რ ი ე რ თ ე უ ლ ე ბ ი ს მ ო წ ე ს რ ი გ ე ბ უ ლ ი გ ა მ ე ო რ ე ბ ა ა.

რიტმის წარმოშობისათვის,—განმარტავს პროფ. ლ. ტიმოფეევი—ჩვენ უნდა გვქონდეს რაიმე განსაზღვრული, ე. ი. დანარჩენებისაგან განსხვავებული, დამთავრებული ელემენტები; ეს ელემენტები უნდა ჰგავდნენ ერთიმეორეს; შემდეგ ისინი უნდა მეორდებოდნენ და, ბოლოს, ეს გამეორება უნდა იყოს მოწესრიგებული, უნდა ჰქონდეს გარკვეული განსაზღვრული გეგმა. ავიღოთ, მაგალითად, დოლის ცემა ლაშქრობის დროს. ამ შემთხვევაში ერთეულია მისი ხმა — დარტყმა. ერთეულია იმიტომ, რომ თითოეული დარტყმა დამთავრებულია, მას თან მოსდევს პაუზა, რითაც ის გამოირჩევა; ერთეულები თანაზომიერია: დოლის დარტყმა ეთანაბრება დოლის

დარტყმას; დარტყმა მეორდება განსაზღვრული თანამიმდევრობით. თუ არ იქნა რომელიმე ამ პირობათაგანი, არც რიტმი იქნება...[1]

რ ი ტ მ ი ა რ ი ს თ ა ნ ა ბ ა რ ი ზ ო მ ი ს ე ფ ე ქ ტ უ რ ი ჰ ო ვ ლ ე ნ ე ბ ი ს გ ა მ ე ო რ ე ბ ა თ ა ნ ა ბ ა რ ი დ რ ო ი ს გ ა ნ მ ა ვ ლ ო ბ ა შ ი. ლექსი რიტმულია, რამდენადაც მასში თანაზომიერი ერთეულების მოწესრიგებული გამეორებაა. თანაზომიერ ერთეულებში ჩვენ ვგულისხმობთ მ ა ხ ვ ი ლ ი ა ნ და უ მ ა ხ ვ ი ლ ო მარცვალთა თანამიმდევრობას ერთგვარობას ლექსის განსაზღვრულ სტრიქონში (ან სტრიქონებში). სტრიქონის შუა ადგილზე (გამყოფ ხაზებთან — //) ჩვენ ვჩერდებით განსაზღვრულ დროს და ეს გაჩერება მეორდება თითოეულ სტრიქონში მიჩნეულ ადგილზე; თითოეული სტრიქონი შედგება რვა-რვა მარცვლისაგან, ე. ი. ყველგან მეორდება რვამარცვლოვანი სტრიქონი და ამისდა მიხედვით თითოეულ მათგანზე ჩვენ ვხარჯავთ თანაბარ დროს და თანაბარ ენერგიას (წარმოვთქვამთ მას თანაბარი დროის განმავლობაში თანაბარი ენერგიის დახარჯვით).

რიტმი გვხვდება პირველყოფილ პოეზიაში. მისი წარმოშობა შრომის პროცესებთან არის დაკავშირებული. ამით აიხსნება სამეურნეო ხასიათის ლექსების სიმრავლე როგორც ქართულ, ისე სხვა ხალხის ფოლკლორში („ხელხვავი", „ნადური", „თოხნური", „გუთნური" და მისთანანი ქართულ ფოლკლორში).

რიტმულია, საერთოდ, ადამიანის მეტყველება, რიტმი მოწესრიგებულია მხატვრულ პროზაში. მაგრამ ლექსში მისი მოწესრიგების ხარისხი უმაღლეს საფეხურს აღწევს.

რიტმულობა მხოლოდ ლიტერატურულ ნაწარმოებს როდი ახასიათებს. რიტმი გვხვდება მუსიკაში, რიტმულია ცეკვა, გულისცემა, ფეხების მოძრაობა სიარულის დროს და სხვ.

რიტმი და შრომა

რიტმი აწესრიგებს შრომას, მოძრაობას. ამიტომ მას შრომის პროცესში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. იგი აერთიანებს მთელი კოლექტივის მოქმედებას.

სიმღერა ფიზიკური მუშაობის დროს ყველა ეპოქაში ჩვეულებად იყო მიღებული. არაბულ ენაზე შრომას და სიმღერას ერთი და იმავე სიტყვით გამოხატავენ. შრომასთან დაკავშირებული სიმღერის რიტმი შრომის რიტმთან არის შეხამებული. მაგალითად, შეძახილები, — აი-და!

[1] Л. Тимофеев, Стих и проза, გვ, 134.

ეი-და! ახ! უხ! ჰოპ-ჰოპ! ჰერი-ჰერი!, — რომლებიც უხსოვარ დროიდან მომდინარეობენ, შრომის პროცესთან დაკავშირებულ რიტმულ ბგერას წარმოადგენენ. რიტმული სიტყვა ან ბგერა შეხამებულია შრომის დაწყებასთან და დამთავრებასთან, ძალის დაძაბვასთან ან შესვენებასთან. რიტმით უფრო გარკვეულად აღიბეჭდება შრომის თითოეული მომენტი. რიტმი აერთიანებს მშრომელთა კოლექტივის ყველა წევრის მოქმედებას. მისი მეშვეობით კოლექტივის შრომა მოწესრიგებული ხდება.

რიტმულად გამოთქმული აზრი უფრო მახვილია, მკვეთრად იჭრება ადამიანის გონებაში, უფრო დიდხანს გვამახსოვრდება. ამის შეგნების საფუძველზე რიტმულად მოწესრიგებულია განსაკუთრებით ფოლკლორის მცირე ფორმის ჟანრები: ანდაზები და გამოცანები.

გარდა იმისა, რომ ლექსი დაყოფილია სალექსო სტრიქონებად, „თითოეულ სტრიქონს, როგორც რიტმულ ერთეულს, ჩვეულებრივ, თავისი შინაგანი ზომა აქვს. ეს შინაგანი ზომა განისაზღვრება ლიტერატურული ტრადიციით და ენის თვისებებით. იგი პირობითია და გამოიხატება ეგრეთწოდებული „ლექსთწყობის კანონებით“, რომლებიც იცვლებიან ერთი ეპოქიდან მეორე ეპოქაში და ლიტერატურის ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასვლის დროს.[1]

ლექსის ემოციური დაძაბულობა

ლექსი თავისებურია როგორც მეტყველების გარკვეული ფორმა. ეს თავისებურება იმით აიხსნება, რომ ლექსი ადამიანის განწყობილების გარკვეულ მომენტს გამოხატავს. ლექსი ადამიანის მწვავე განცდის, განსაკუთრებული სულიერი მღელვარების გამოხატვის საშუალებაა. ლექსში მოცემულია ემოციის უდიდესი დაძაბულობა.

„თამარს ვაქებდეთ მეფესა, სიხლისა ცრემლ-დათხეული...“

ამბობს შოთა და ამით მიგვითითებს იმაზე, რომ პოეტური ნაწარმოები გრძნობის უდიდესი დაძაბვით იწერება და მკითხველშიც უმკვეთრეს განცდებს იწვევს. ლექსის ფორმაც ძლიერი განცდის გამოხატვის საშუალებაა. „ლექსით მეტყველება,—ამბობს გიუო,—ეს ნიშნავს, თითქოს შენ წყობილსიტყვაობით ამბობდე: მე მეტად ვიტანჯები, ან უდიდეს ნეტარებას ვგრძნობ, რის გამოც არ შემიძლია ჩვეულებრივ ენით გადმოვცე ის,

[1] Б. Томашевский, Теория литературы, М., 1928. გვ. 72.

რასაც განვიცდი..." ლექსის ენა მღელვარე სულის ენაა. მისი რიტმი, გამომეტყველება ბევრად განსხვავდება პროზისაგან.

ემოციურობა მეტყველების საერთო თვისებაა. არ არის არც ერთი სიტყვა, არც ერთი ფრაზა, რომ რაიმე შთაბეჭდილებას და განცდებს არ იწვევდეს მკითხველებში, მაგრამ შთაბეჭდილება და განცდები სხვადასხვა ძალით გვევლინება: არამხატვრულ პროზაში ის მინიმუმამდეა დაყვანილი, მხატვრულ პროზაში შედარებით ძლიერი განცდებია მოცემული, ლექსში კი განცდათა სიძლიერე, გრძნობის დაძაბულობა უმაღლეს განვითარებას აღწევს.

სალექსო სტრიქონი (ტაეპი), ტერფი, მუხლი

მარცვალთა ჯგუფს, რომელიც უმთავრესად შედგება ერთ მახვილიან და რამდენიმე უმახვილო მარცვლისაგან, ტ ე რ ფ ი ეწოდება. მაგალითად:

„ქარ თვლის : დე და ო : ძუ ძუ ქარ თვლი სა
უ წინ : მა მულ სა : უზრ დი და : შვილ სა"

ამ მაგალითში ლექსის სტრიქონი დაყოფილია ოთხ ტერფად

პირველი ტერფია: ქართვლის — ⏑;
მეორე „ დედაო -- ⏑ ⏑;
მესამე „ ძუძუ — ⏑;
მეოთხე „ ქართვლისა — ⏑ ⏑.

პირველი და მესამე ტერფი ორმარცვლოვანია, მეორე და მეოთხე—სამმარცვლოვანი. მახვილი ოთხსავე შემთხვევაში წინა მარცვალზეა. თითოეული ჯგუფი მარცვლებისა შეადგენს თავისებურ ტერფს იმისდა მიხედვით, თუ რამდენ მარცვლოვანია ჯგუფი და რა ადგილი უკავია მასში მახვილიან მარცვალს.

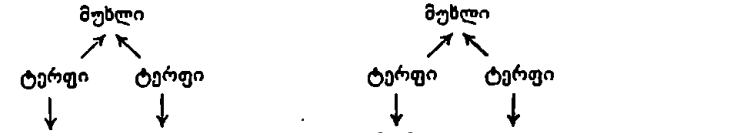
როდესაც სალექსო სტრიქონი საკმაოდ გრძელია, მის ბოლომდე წარმოთქმამდე საჭიროა მცირე შესვენება. ამ მიზნით რამდენიმე ტერფის წაკითხვის შემდეგ ხმას ოდნავ უმდაბლებენ, ისვენებენ და შემდეგ გრძელდება სალექსო სტრიქონის კითხვა. სალექსო სტრიქონის შუა პაუზის დროს შესვენებით ჩვენ, თითქოს, ვაერთიანებთ ტერფების ჯგუფს (ცხადია, ეს არ სპობს ერთი ტერფის მეორისაგან გამოყოფის შთაბეჭდილებას, მაგრამ აღნიშნულ ადგილზე შესვენება უფრო საგრძნობია ტერფ-

თან შედარებით). სალექსო სტრიქონის ნაწილად გაერთიანებულ ტერფთა ჯგუფს მ უ ხ ლ ი ეწოდება. აი, სალექსო სტრიქონის ტერფებად და მუხლებად დაყოფის მაგალითები[1]:

„ქართველის : დედაო! // ძუძუ : ქართველისა
უწინ : შამულსა // უზრდიდა : შვიღსა;
დედის : ნანასთან // ქვითინი : მთისა
მას უ : მზადებდა // მომავალ : გმირსა...“

ჩვეულებრივი განმარტებით, მარცვლების განსაზღვრული შეერთებით ვღებულობთ ტ ე რ ფ ს, ტერფების შეერთებით—მ უ ხ ლ ს, მუხლების განსაზღვრული მწკრივი შეადგენს სალექსო სტრიქონს, ანუ ტ ა ე პ ს.

ზემოთქმულის მიხედვით, ჩვენ შეგვიძლია „ვ ე ფ ხ ი ს ტ ყ ა ო ს ნ ი ს“ ქვემომოყვანილი ტაეპის (სალექსო სტრიქონის) ტრადიციული შედგენილობა თვალსაჩინოდ გამოვხატოთ პირობითი სქემის საშუალებით:



ტ ა ე პ ი

ტაეპი, ანუ სალექსო სტრიქონი ლექსის რიტმული ერთეულია. ტაეპების შეერთება გვაძლევს ს ტ რ ო ფ ს, ანუ ს ა ნ ა ს. მაგალითად:

„მონას რად უნდა კრული სიცოცხლე?
რისთვის დაანთოს წმინდა ლამპარი?
სჯობს მონობაში გადიდკაცებულს
თავისუფლების ძებნაში მკვდარი“ (ა. წერეთელი).

ამრიგად, ზემონათქვამის მიხედვით, მოყვანილი ნაწა (სტროფი) შედგება ოთხი სალექსო სტრიქონისაგან ანუ ტაეპისაგან.

ც ე ზ უ რ ა

სალექსო სტრიქონის, ანუ ტაეპის დამთავრების დროს ჩვენ უფრო დიდხანს ვისვენებთ. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, შესვენებას ვახდენთ აგრეთვე ტაეპის შიგნითაც, მის დამთავრებამდე. მაგალითად, ქვემომოყ-

[1] ტერფები გამოყოფილია ნიშნით : , მუხლები — //.

უანილი ტაეპების კითხვის დროს პაუზებს (შესვენებას) ასე ვანაწილებთ:

„ნახეს უცრო /მოყმე ვინმე,/ /ჯდა მტირალი/წყლისა პირსა,
შაეი ცხენი/სადავითა//ჰყვა ლომსა და/ვითა გმირსა".

ჩამოსმული ხაზები (/ ან //) მიუთითებს იმ ადგილებს, სადაც ჩვენ ვისვენებთ. ლექსის კითხვის დროს ტაეპში შესვენებას ცეზურა ეწოდება. გრძელი ტაეპების კითხვის დროს ჩვენ ზოგიერთ ადგილზე უფრო მეტ ხანს ვჩერდებით. მაგალითად, როცა ვკითხულობთ:

„ნახეს უცხო /მოყმე ვინმე,//"

„უცხოს" შემდეგ უფრო მცირე ხანს ვჩერდებით (/) და „ვინმეს" შემდეგ, შედარებით, უფრო დიდ ხანს (//). ასეთ შეჩერებას მთავარი ცეზურა ეწოდება.

პაუზის მნიშვნელობა ტაეპის დასასრულს

სალექსო სტრიქონის წაკითხვის შემდეგ ჩვენ ვჩერდებით, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ზოგჯერ აზრი დამთავრებული არ არის. მაგალითად, ავიღოთ ნაწყვეტი:

„ვიდექ მარტოკა... და მთების ჩრდილი
კვლაე ჩემ ქვეყნის ძილს ეალერსება.." (ი. ჭავჭავაძე)

ამ ლექსის პირველი სტრიქონის დასასრულს, სიტყვის „ჩრდილის" წარმოთქმის შემდეგ, საგრძნობლად ვჩერდებით, მიუხედავად იმისა, რომ დასახელებული სტრიქონის მეორე ნაწილში აზრი კი არ მთავრდება, არამედ იწყება, და იგი მთავრდება მხოლოდ მომდევნო სტრიქონის დასასრულს. აი კიდევ ნიმუში:

„ხშირ სიმინდების ტყეში ნამგალი
პრიალებს, როგორც ნამგალა მთვარე" (ა. მაშაშვილი).

ამ მაგალითში „ნამგალის" წარმოთქმის შემდეგ ჩვენ თუ არ შევჩერდით იმდენ ხანს, რამდენსაც ამას სალექსო სტრიქონის დამთავრება მოითხოვს, მაშინ ლექსის რიტმი სავსებით დაირღვევა და ჩვენ გამოგვივა იგი წაკითხული პროზის სახით, ისე როგორც აქვე მოგვყავს:

„ხშირ სიმინდების ტყეში//ნამგალი
პრიალებს/როგორც ნამგალა მთვარე".

ამ ამონაწერში „ნამგლის" შემდეგ, სადაც მთავრდებოდა სალექსო სტრიქონი, ჩვენ აღარ შევჩერდით და პაუზის გაქრობასთან ერთად გაქრა ტაეპის დამახასიათებელი რიტმი, რითაც შეუძლებელი გახდა ლექსის

რიტმული ერთეულის და მთლიანად ლექსის კეთილხმოვანების შეგრძნება.

ამრიგად, პაუზა ტაეპის დასარულს აუცილებელია სალექსო სტრიქონის, როგორც დამთავრებული რიტმული ერთეულის შესაგრძნებად, იგი ტაეპის დასასრულს აძლიერებს სალექსო სტრიქონში მოქცეული სიტყვების მნიშვნელობას და მკვეთრად გვაგრძნობინებს სალექსო სტრიქონების საზღვრებს. მისი აუცილებლობა გამოწვეულია აგრეთვე იმ მღელვარებით, ემოციის იმ დაძაბულობით, რაც ლექსს ახასიათებს: მღელვარების დროს სუნთქვა გვიმძიმდება, ძნელი ხდება დიდხანს შეუსვენებლად და გრძელი ფრაზებით ლაპარაკი. ეს არის სალექსო სტრიქონის დამთავრების დროს პაუზის აუცილებლობის ერთ-ერთი მიზეზი. პაუზების მეშვეობით ლექსი უფრო სასიამოვნო საკითხავი და ადვილი დასამახსოვრებელი ხდება.

გადატანა

ერთ ტაეპში დაწყებული ფრაზის მომდევნო ტაეპში, ანტაეპებში დამთავრებას გადატანა ეწოდება. გადატანის ნიმუშებია ქვემომოყვანილი მაგალითები:

ყველას ეძინა, დღით ჰფეთქავს რაცა,
თითქო დაღლილა მიწაც და ცაცა!..
მხოლოდ კი ერთგან ურემი მძიმედ
მიჰრიალებდა, გზას აღვიძებდა,
და ნაღვლიანად მასზედ მეურმე
მწუხარს სიმღერას დაჰღუღუნებდა" (ი. ჰავჰავაძე).

რაში მდგომარეობს გადატანის მნიშვნელობა?

თითოეულ ფრაზას აქვს ლოგიკური მახვილი, ე. ი. ისეთი სიტყვა, რომელსაც მეტი მნიშვნელობა აქვს ფრაზის მთავარი აზრის გაგებისათვის; ასეთ სიტყვას ჩვენ უფრო ხმამაღალა, უფრო გარკვევით წარმოვთქვამთ. ეს თვისება განსაკუთრებით პროზას ეხება. ლექსში კი ჩვენ ვაწყდებით შემდეგ მოვლენას: ყოველი სალექსო სტრიქონის დასაწყის სიტყვას ან სიტყვათა ჯგუფს ჩვენ, ჩვეულებრივ, იმავე სტრიქონის სხვა სიტყვებზე უფრო ხმამაღლა წარმოვთქვამთ. მაგალითად:

„ატირდა ხარი ნიკორა
მარგალიტისა ცრემლითა" (თ. რაზიკაშვილი).
„შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს მერი...
მერი, იმ ღამეს გული მწყდებოდა...
ვიდექი სვეტთან და ყველაფერი —
მწარე ოცნებად მეჩვენებოდა" (გ. ტაბიძე)

გადატანის შემთხვევაშიც ჩვენ უფრო მკვეთრად, უფრო ხმამაღლა და მკაფიოდ წარმოვთქვამთ იმ სიტყვას, რომლითაც იწყება ახალი სალექსო სტრიქონი და რომელიც წინამძღვარი ტაეპის გაგრძელებას წარმოადგენს. მაგალითად, ლექსში:

„სახელმწიფოსა ერთობა პსჯულის
ა რ ა რ ა ს არგებს...“

ხაზგასმულ სიტყვას ა რ ა რ ა ს, რომლითაც ვიწყებთ ახალ სტრიქონს და რომელსაც ვამბობთ წინა სტრიქონზე დასვენების შემდეგ, უფრო მკაფიოდ გამოვთქვამთ, ვიდრე მას გამოვთქვამდით ფრაზის ნაწილის გადაუტანლად, ე. ი.

„... ერთობა პსჯულის არა რას არგებს...“

გადატანა პოეტის განწყობილების გამომხატველი რიტმული ხასიათის მოვლენაა, რომელიც აძლიერებს გადატანილი ფრაზის ნაწილის სიტყვათა მნიშვნელობას და უფრო აძლიერებს ლექსისაგან მოღებულ შთაბეჭდილებას.

თ ა ვ ი II

ლექსთწყობის მთავარი სახეები

მეტრული ლექსთწყობა

ლექსთწყობაში სამი ძირითადი სისტემაა გაბატონებული: მ ე ტ რ უ ლ ი, ს ი ლ ა ბ უ რ ი და ტ ო ნ უ რ ი.

მეტრი ბერძნული სიტყვაა და ზომას ნიშნავს (Μετρον—ზომა). მეტრული სისტემა ძველ რომსა და საბერძნეთში იყო გავრცელებული. ბერძნულსა და რომაულ ენებში ხმოვნები ორგვარი იყო: გ რ ძ ე ლ ი და მ ო კ ლ ე. გრძელი ხმოვნის ნიშანი იყო „—“, მოკლესი „⏑“. სიმღერის დროს გრძელი ხმოვნის სიგრძე ორ მოკლე ხმოვნის სიგრძეს უდრიდა (— = ⏑+⏑). ამის შესაბამისად, მ ე ტ რ უ ლ ლექსთწყობას საფუძვლად უდევს დრო, რომელიც აუცილებელია მოკლე ხმოვნის წარმოსათქმელად. მეტრული სისტემით წერდნენ აგრეთვე არაბულ და სპარსულ ენებზეც. მეტრულ ლექსთწყობას საფუძვლად უდევს გალობა, ამიტომ მისი რიტმის კანონები მუსიკალური ნაწარმოებების კანონებს ემთხვევა. ამ დამთხვევას ხელს უწყობს ბერძნულისა და რომაული ენების მარცვლების სიგრძე-სიმოკლე. ბერძნულ და რომაულ ენებზე ხმოვნების ნაწილი ლაპარაკის დროსაც გაგრძელებულად წარმოითქმება, ზოგი გაგრძელება კი არც სიმღერის დროს არის დაშვებული, ქართულ და მთელ რიგ სხვა ენაში კი, პირიქით, ლაპარაკის დროს თანაბარი ზომის ხმოვნები გვხვდება, სიმღერის დროს კი საჭიროებისდა მიხედვით შეგვიძლია გავაგრძელოთ. მაგალითად: ჩვეულებრივი ლაპარაკის დროს ჩვენ ვამბობთ: „თაო ჩემო“ და ამ შემთხვევაში ოთხივე მარცვალი თანაბარი ზომისაა, მაგრამ სიმღერის დროს ჩვენ შეგვიძლია გავაგრძელოთ რომელიმე მათგანი. შეგვიძლია სიმღერის დროს ასე წარმოვთქვათ: „თააო ჩეეემო“ და სხვ., ე. ი. სიმღერის დროს შეგვიძლია ორჯერ, სამჯერ და მეტჯერ გავაგრძელოთ ესა თუ ის ხმოვანი, სამაგიეროდ, ლაპარაკის დროს ქართული ენისათვის ხმოვნის ასეთი გაგრძელება შეუფერებელია.

ანტიკური ტერფები განსხვავდებიან ჩვენი ტერფებისაგან მაშინ, როცა ჩვენი ტერფი წარმოადგენს მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა თავისებურ დაჯგუფებას, ანტიკური ტერფი მოკლე და გრძელ მარცვალთა შეერთება-დაჯგუფებისაგან შედგება.

მოკლე და გრძელ ხმოვნებზე დამყარებულ ლექსთწყობას მეტრული ლექსთწყობა ეწოდება.

სილაბური ლექსთწყობა

წინააღმდეგ მეტრული სისტემის ბუნებისა, რომელიც მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლეს ემყარება, სილაბურ სისტემას საფუძვლად უდევს უმთავრესად მარცვლების რაოდენობა. სიტყვა „სილაბა“ (ბერძნ. „სილაბოს“) ნიშნავს მარცვალს. სილაბურ ლექსში რიტმული ერთეულების თანაზომიერებას განსაზღვრავს არა მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა მოწესრიგებული თანამიმდევრობა, არა ტერფების თანაზომიერება, არამედ მარცვალთა რაოდენობის ერთგვაროვნება სალექსო სტრიქონებში. ამ სისტემით დაწერილი ლექსის ყოველი მარცვალი თანაბარი ზომისაა.

„სილაბური ლექსი, მისი თანამედროვე სახით, გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე ანტიკური, სამეტყველოა (სალაპარაკოა), ე. ი. არ მოითხოვს პროზისაგან მკვეთრად განსხვავებულ კითხვას. მისი დეკლამაცია მხოლოდ თანაზომიერი და ამაღლებულ-გამახვილებული კითხვაა. იგი სიმღერას ოდნავადაც არ უახლოვდება... საინტერესოა, რომ თანამედროვე ვოკალური მუსიკა (რომანსები), ჩვეულებრივ, არღვევს ლექსის თავისებურ ზომას. თანამედროვე სიმღერა (ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა) კი არ ამჟღავნებს ლექსის რიტმს, არამედ ამახინჯებს მას“.[1] სილაბური სისტემა უფრო იმ ენებს ახასიათებს, რომლებსაც მახვილი სიტყვის ერთ გარკვეულ ადგილზე აქვთ. ასეთი ენაა, მაგალითად, ფრანგული. რომელსაც მახვილი მუდამ სიტყვის ბოლოხმოვანზე აქვს (liberté l'humanité) და პოლონური. სილაბური სისტემით რუსეთშიც წერდნენ ლექსებს (კანტემირი). ამ სისტემას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ქართული ლექსის შესწავლისათვის.

ტონური ლექსთწყობა

„ტონოს“ ბერძნულად ნიშნავს ხმას, მახვილს. ტონური ლექსთწყობა მახვილიან მარცვალთა რაოდენობას ემყარება. წინააღმდეგ სილაბური სისტემისა, რომელიც დამყარებულია არა მხოლოდ მახვილიან მარცვალ-

[1] Б. Томашевский. Теория лит., 1928. გვ. 88.

თა რაოდენობაზე, არამედ მარცვალთა რაოდენობაზე საერთოდ, მახვილიანი იქნება იგი თუ უმახვილო, ტონური ლექსთწყობა ყურადღებას არ აქცევს საერთოდ მარცვალთა რაოდენობას. იგი მხოლოდ მახვილიან მარცვალთა რაოდენობას ემყარება. ავიღოთ ერთ-ეთარი ნიმუში:

„ბრძოლის ველიდან დაბრუნებულს,
ნასეტყვს, ნატყვიარს,
თავს ეყლებოდა დროშის ჭარი
ფრთების ალერსით...“ (ა. მაყაშვილი, „ძველი მაზარა“)

ეს ლექსი ტონურია იმ თვისებით, რომ მასში დაცულია მახვილიან მარცვალთა გარკვეული თანაზომიერება: ყოველ სალექსო სტრიქონში ორ-ორი მახვილიანი მარცვალია. მარცვალთა საერთო რაოდენობა კი ამ მაგალითში ასეთია:

1	სტრიქონში	9	მარცვალია,
2	„	5	„
3	„	9	„
4	„	5	„

მართალია, აქაც დაცულია გარკვეული კანონზომიერება (პირველი სტრიქონის მარცვალთა რაოდენობა უდრის მესამეს, მეორესი—მეოთხეს; პირველი და მეორე სტრიქონის მარცვალთა ჯამი (9+5) უდრის მესამე და მეოთხე სტრიქონის მარცვალთა რაოდენობის ჯამს (—14), მაგრამ ტონური ლექსისათვის ეს მოვლენები არ არის სავალდებულო. მარცვალთა საერთო რაოდენობის ასეთი დამთხვევა აიხსნება ქართული ლექსის, როგორც ტონური, აგრეთვე სილაბური ბუნებით, რასაც ქვევით დავინახავთ.

ზოგიერთი მკვლევარი სილაბურ-ტონური ლექსის დამახასიათებელ თვისებად, გარდა მარცვალთა და მახვილთა რაოდენობის შეფარდებისა, თვლის აგრეთვე მათ განლაგებას, ე. ი. მახვილიანი მარცვლების გარკვეულ ადგილებზე მდებარეობას ყოველ ტაეპში. მართლაც, თუ ავიღებთ ზოგიერთ ქართულ ლექსს, შევამჩნევთ, რომ მახვილიანი მარცვალი ერთ გარკვეულ ადგილზეა, მაგრამ ეს წესი ყველა სილაბურ-ტონურ ლექსში არ ხორციელდება და არც სავალდებულოა.

ქართული ლექსთწყობის ხისტემა

ქართულ ლექსთწყობას ახასიათებს როგორც მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა სალექსო სტრიქონებში (ტაეპებში), რითაც ის სილაბურ ლექსთწყობას მიეკუთვნება, აგრეთვე მახვილიან მარცვალთა გარკვეული რაოდენობა, რითაც ის ტონურ ლექსთწყობას მოგვაგონებს.

ზემოაღნიშნულის საფუძველზე ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობას აკუთვნებენ. რომ ქართული ლექსი სილაბურ-ტონურია, ეს აშკარად ჩანს განსაკუთრებით ქვევით მოყვანილ მაგალითებით:

„დღემ დაიხურა პერ-ბადე
მთებმა დახუჭეს თვალები" („ბახტრიონი").

ამ ნაწყვეტშივე სტრიქონის მახვილთა რაოდენობა თანაბარია,—სამია (მახვილიანი ხმოვნები მთაერული ასოებით არის გამოყოფილი), ასევე თანაბარია ორივე სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობაც—თითოეული სტრიქონში რვა-რვა მარცვალია.

ქვევით მოყვანილ მაგალითში ლექსის თითოეულ სტრიქონში ცხრა-ცხრა მარცვალია და სამ-სამი მახვილია:

სიმკაცრით შემხედავს საშვენი (9—3)
თვალები შეკრული კამარის (9—3) (გ. ტაბიძე).

მსგავსიცე შეფარდებაა შემდეგ მაგალითში:

წინაპრები ჰეჭდნენ ტდით (8—3)
საზღვრად ვიდგეთ დარაჯებად; (8—3) ს. (ჩიქოვანი).

თუ მახვილიანი მარცვლის აღსანიშნავად გამოვიყენებთ სწორ ხაზს (—), ხოლო უმახვილო მარცვლებისათვის კი მრუდე ხაზს (⌣), მაშინ ზევით მოყვანილ სალექსო სტრიქონების მახვილიანი და უმახვილო ბგერები შეგვიძლია ასეთი ხერხით გამოვხატოთ:

— ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣
(სიმკაცრით შემხედავს საშვენი)
— ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣
(თვალები შეკრული კამარის)

ან, კიდევ:

— ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣
— ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣

ამ ლექსის ყოველი სტრიქონი, როგორც ცხრამარცვლიანი და მახვილიანი ბგერები ყოველ სტრიქონში ხვდება 1,4 და 7 მარცვალზე, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ეს წესი ყველა სილაბურ-ტონურ ლექსში არ ხორციელდება და არც სავალდებულოა, რადგან ყველა ზომის ლექსის ამ წესისადმი დაქვემდებარება დაარღვევს ქართული ლექსის ბუნებრიობას. ამრიგად, ეყრდნობა რა ერთსა და იმავე დროს როგორც მახვილთა, ისე მარცვალთა რაოდენობას, ქართული ლექსი სილაბურ-ტონურია.

ქართული ლექსის ამა თუ იმ სისტემაზე მიკუთვნების შესახებ მკვლევართა შორის სხვადასხვა, ერთიმეორის საწინააღმდეგო აზრი არსებობს. ზოგიერთების განმარტებით ქართულ ენას შეეფერება სილაბური ლექსთწყობა და არა მეტრული, ან ტონური. ქართული ლექსთწყობის თვისებაა მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა სტრიქონში. ბუნება

ქართული ენისა ისეთია, რომ მხოლოდ სილაბურის წესით შეიძლება ლექსის წერა ქართულ ენაზე და რომ მთლიანად ჩვენი ლექსთწყობის საფუძველია: 1) მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა თითოეულ სტრიქონში და 2) ცეზურის ცვალებადობა. ეს აზრი ეკუთვნის გრ. ყიფშიძეს. უფრო სერიოზულად ამ საკითხის დამუშავება სცადა ს. გორგაძემ.

ს. გორგაძე ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონურ სისტემას აკუთვნებს: „ქართული წყობილსიტყვაობის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი მახვილიანისა და უმახვილო მარცვლების თანამიმდევრობაა,—ამბობს ის,—ამასთანავე ქართული ენა და ლექსი ეგრეთწოდებულ გრძელსა და მოკლე მარცვლებს არ იცნობს... ეს გარემოება კი ერთბაშად სწყვეტს საკითხს იმ ხაზით, რომ შეუძლებელია ქართული წყობილსიტყვაობა ლექსთწყობის იმ სისტემას მიეკუთვნოს, რომელსაც „მეტრული სისტემა“ ეწოდება და რომლითაც სარგებლობდნენ დასავლეთში ძველი ბერძნული და ლათინური, ხოლო აღმოსავლეთში—არაბული და სპარსული ენები.

სამაგიეროდ, ქართული ლექსი დიდ ადგილს უთმობს მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობას ტაეპებში, ცეზურებსა და რითმას, რაც ქართულ წყობილსიტყვაობას საგრძნობლად აახლოებს ლექსთწყობის იმ სისტემასთან, რომელსაც „სილაბური“ ეწოდება-მაგრამ ქართული ლექსი მაინც წმინდა სილაბური არ არის.

ქართული წყობილსიტყვაობისათვის, როგორც ვნახეთ, დამახასიათებელია არა მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლე და მათი უბრალო რაოდენობით თანაბრობა ტაეპებში (როგორც ვიცით, ქართულ ლექსებში არათანაბარტაეპებიანი ხანებიც გვხვდება), ან მხოლოდ ცეზურები და რითმები (როგორც ვნახეთ, ეს უკანასკნელი აუცილებელი და სავალდებულო არაა ქართული ლექსისათვის), არამედ ის ძირითადი რიტმულ-მეტრული ერთეულების განსაზღვრული წესით შერჩევა და შეერთება (უფრო რთულ ერთეულებად), რომელთაც „ტერფები“ ეწოდებათ და რომელებშიაც ძირითად ელემენტებად ექსპირატორული მახვილის მატარებელი და უმახვილო მარცვლებია. თვით სალექსო სტრიქონების შინაგანი რიტმიც, როგორც დავრწმუნდით, დამოკიდებულია არა უბრალო შემთხვევაზე და მგოსნის კაპრიზზე, არამედ იმაზე, თუ რა ტერფებისაგან შედგება სალექსო ტაეპი და როგორი წესით მისდევენ ერთმანეთს ეს ტერფები სალექსო სტრიქონებში. ამაზედვეა დამოკიდებული ცეზურების განაწილებაც ტაეპებში და სარითმო კლაუზულების ესა თუ ის სახე. ერთი სიტყვით, უდიდესი და უმთავრესი ნაწილი იმ ელემენტისა, რომლითაც თითოეული ტაეპის მეტრული სახე განისაზღვრება და მისი რიტმითი ინდივიდუალობა ყალიბდება. ამ მხრით ქართული წყობილსიტყვაობა ტონურ სისტემას უახლოვდება.

ყოველივე თქმული საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ქართულ წყობილსიტყვაობას შუა ადგილი უჭირავს ტონურსა და სილაბურს სისტემათა შორის: იგი ლექსთწყობის ნარევ ტიპს წარმოადგენს, სახელდობრ—ტონურ-სილაბურია“.[1]

რომ ქართული წყობილსიტყვაობა უცვლელად იმეორებდეს სალაპარაკო ენის ინტონაციას, მაშინ ქართულ ლექსს მხოლოდ სილაბურ სისტემას მივაკუთვნებდით, მაგრამ, მიუხედავად ბისი სილაბურთან უფრო მეტად დაახლოებისა, მრავალი საბუთი ლაპარაკობს იმის სასარგებლოდ, რომ ქართული ლექსი მაინც სილაბურ-ტონურია.[2]

---

[1] ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 134.

[2] საბჭოთა მეცნიერებს შორის ქართული ლექსის ბუნების შესახებ საინტერესო გამოკვლევები გამოაქვეყნეს ა. გაწერელიამ და ჯ. ბერაძემ, მათი დასკვნები ადასტურებენ ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურობას.

თ ა ვ ი III

ლექსის მთავარი ზომები

ტერფების სახეები

იმისდა მიხედვით, თუ რამდენი მარცვლისაგან არის ტერფი შედგენილი და რომელ ადგილზე ხვდება მახვილი, ლექსთწყობაში შემდეგი ძირითადი ზომების ტერფები გვხვდება.

ქორე[1]—ა
იამბი[2] ა—
დაქტილი[3]—ა ა
ამფიბრაქი[4] ა—ა
ანაპესტი[5] ა ა—

ქ ო რ ე უ ლ ი ტ ე რ ფ ი ორმარცვლოვანია, რომელთაგან პირველი მახვილიანია, ხოლო მეორე—უმახვილო.

სიმბოლური ნიშანი:—ა

ი ა მ ბ ი ორმარცვლიანია, რომელთაგან პირველი უმახვილოა და მეორე—მახვილიანი.

სიმბოლური ნიშანი: ა—

---

[1] „ქოროს„ ან ხოროს ბერძ.—გუნდი; ქორე ან ქორეოს—საგუნდო, საცეკვაო.

[2] „იამბოს“ ბერძ. ნიშნავს სროლას, ტყორცნას, გამგმირავ ლექსს. მის წარმოშობას უკავშირებენ აგრეთვე ბერძენთა ქალღმერთის დემეტრას მსახურის იამბის სახელს. დემეტრას ასული —პერსიფონა ქვესკნელის ღვთაებამ გაიტაცა. დემეტრამ მის კვალს ვეღარ მიაგნო და ღრმა მწუხარებას მიეცა. ამ მწუხარების შესამსუბუქებლად მსახურმა იამბმა დემეტრას სახუმარო ამბები მოუთხრო, რის გამოც თვით მოთხრობილსაც მთხრობელის სახელი—იამბი უწოდეს.

[3] „დაქტილოს“ ბერძნულად თითს ნიშნავს.

[4] „ამფი“ ბერძ.—გარშემო, ორივე მხრივ, ბრახუს—მოკლე, ამფიბრახუს—ორივე მხრივ მოკლე. ლექსთწყობაში იგულისხმება ისეთი ზომა, რომელსაც შუაში გრძელი ან მახვილიანი ხმოვანი აქვს და თავსა და ბოლოში (წინ და უკან) კი—მოკლე, უმახვილო.

[5] „ანაპესტოს“ ბერძ. უკანდაცემულს (უკანდაკრულს) ნიშნავს. ლექსის თეორიაში იგულისხმება ისეთი ზომა, რომელიც სამი მარცვლისაგან შედგება და მახვილი უკანასკნელ მარცვალში აქვს.

დაქტილური ტერფი სამი მარცვლისაგან შედგება: პირველი მახვილიანი და დანარჩენი ორი—უმახვილო.

სიმბოლური ნიშანი:—აა

ამფიბრაქი სამი მარცვლისაგან შედგება. წინ და ბოლო მარცვალი უმახვილო აქვს და შუა კი მახვილიანი.

სიმბოლური ნიშანი: ა—ა

ანაპესტი სამი მარცვლისაგან შედგება: ორი წინა მარცვალი უმახვილოა და მესამე—მახვილიანი.

სიმბოლური ნიშანი: ა ა—

ლექსთწყობაში გვხვდება აგრეთვე შემდეგი ზომები:

სპონდე (— —), მასში ორივე მარცვალი მახვილიანია;

დისპონდე, ანუ ორი სპონდე (— — — —);

პირიქი (ა ა);

დიპირიქი, ანუ ორი პირიქი (ა ა ა ა);

ორი იამბის შეერთება გვაძლევს აგრეთვე ორ იამბს, დიიამბს (ა—ა—);

ორი ქორეს შეერთება—ორ ქორეს, ანუ დიქორეს (—ა—ა);

ქორეს და იამბის შეერთება გვაძლევს ქორ-იამბს (—აა—ა);

ამრიგად, ლექსთწყობის მთავარი გრაფიკული ფორმა შემდეგია:

იამბი ა—;
ქორე —ა;
ქორ იამბი —ა ა—;
დიქორე ა—ა;
დიიამბი ა—ა—;
სპონდე — —;
დისპონდე — — — —;
პირიქი ა ა;
დიპირიქი ა ა ა ა;
დაქტილი —ა ა
ამფიბრაქი ა—ა;
ანაპესტი ა ა—;

ლექსთწყობაში გავრცელებულია აგრეთვე ე. წ. პეონები. პეონი ოთხმარცვლიანი ტერფია, იმისდა მიხედვით, თუ რომელ მარცვალზე აქვს თავიდან მახვილი, შემდეგი სახის პეონები გვხვდება:

პეონი I —ა ა ა;
„ II ა—ა ა;
„ III ა ა—ა;
„ IV ა ა ა—;

პირველ პეონს მახვილი აქვს თავიდან პირველ მარცვალზე, მეორეს— მეორე მარცვალზე და ა. შ.

დასახელებულ ზომებიდან, ქართული ენის მახვილთან დაკავშირებით, ქართულ ლექსში უფრო გავრცელებულია ქორეული (—ა), დაქტილური (—ა ა), მეორე პეონური და ე. წ. ლოგაედური (ქორე+დაქტილი) ტერფები, მუხლები და ტაეპები.

ქორეული ტერფები, მუხლები და ტაეპები

ქორეული ტერფი შედგება ორმარცვლოვან სიტყვათა ჯგუფისაგან. მას პირველი მარცვალი მახვილიანი აქვს და მეორე უმახვილო.

ქორეული ტერფებია (—ა);

იავ, / ნანა! /ვარდო, / ნანა: (ხალხური)

ქორეული მუხლები (—ა—ა).

„ვარდსა ჰკითხეს, / ეგხომ ტურფა //
რამან შეგქმნა / ტანად, პირად...“ (შოთა)

ქორეული ტაეპებია:

„ყური მიგდეთ, გეტყვით ამბავს...“ (ი. ჭავჭავაძე).
„თრთოლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს.“ (გ. ტაბიძე).

დაქტილური ტერფები, მუხლები და ტაეპები

დაქტილის რიტმითი სქემა, რასაც უკვე გავეცანით, ასეთია:—ა ა- დაქტილურ ტერფებს, მუხლებსა და ტაეპებს უმთავრესად სამმარცვლოვანი სიტყვები, ან სამი მარცვლისაგან შემდგარი სიტყვათა ჯგუფები შეადგენენ.

დაქტილური ტერფებია (—ა ა);

„გაფრინდა / ბავშვობის / დღეები,
მინდვრები, / ჭალები, / ტყეები“ (გ. ტაბიძე).
„ზაფხული / განახლდა.
საცმელი / თან ახლდა“ (დ. გურამიშვილი).

დაქტილური მუხლებია:

„დიდება ხალხისთვის // წამებულ / რაინდებს“ (გ. ტაბიძე).

დაქტილური ტაეპებია:

„თიბათვე გაეიდა. აჭრელდა ჭათიბი
იქ სადაც ყვლამდე ღმერთდა სათიბი“ (გ. ტაბიძე).
„ტოკავდა, ტოკავდა პატარა ნარგიზი,
პატარა ნარგიზი, კოხტა და ფაქიზი... (ი. გრიშაშვილი).

ქართულ პოეზიაში წმინდა დაქტილური ტაეპებით არის დაწერილი ქვევით მოყვანილი ლექსი:

„ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს
გადირეკს ნოემბრის ბალები;
უძირო ვნებები გამივლის,
სასახლის ჩაქრება ჭაღები...
მეწვევი განდგომილ მამათა
„უმანკო ჩასახვის“ სავანეს:
იქ შავი თოვლივით დამათოვს
ჰვარტლი და ბურუსი თავანის.
სიმკაცრით შემხედავს საშვენი
თვალები შეკრული კამარის.
ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი
არ არის, არ არის, არ არის!“ (გ. ტაბიძე)

პეონური ტერფები

ქართულ ლექსში ხშირად გვხვდება პეონური ტერფები:

„შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“
(—ააა / ა—აა // ა—აა / —ა—ა)[1]

ქართულ ლექსში პეონურ ტერფებს ქმნიან ოთხმარცვლოვანი სიტყვები ან ოთხი მარცვლისაგან შედგენილი სიტყვათა ჯგუფები (სამახვილო კომპლექსები).

ლოგაედური ტერფები, მუხლები და ტაეპები

ქართულ ლექსში გვხვდება ისეთი ტერფები, მუხლები და ტაეპები, რომელნიც ქორეულისა და დაქტილური ტერფების შეერთებისაგან არის შედგენილი (—ა—აა//—ა—აა). ასეთი ზომის ლექსს ლ ო გ ა ე დ უ რ ი ეწოდება.

ლოგაედური ტერეფებია:

—ა—აა
მესამა: ზევსური
იყო: არაბეთს
ჩემო: სამშობლოვ

---

[1] ამ მაგალითში პირველი ტერფი პირველი პეონია, მეორე და მესამე—პეონი II. რომ მეოთხე ტერფი არ ითხოვდეს რითმის გავლენით დამხმარე მახვილს ბოლოდან მეორე მარცვალზე, იგიც I პეონი იქნებოდა. ამ შემთხვევაში კი უკანასკნელი დიქორულ ტერფად გვევლინება.

ან, კიდევ:

შემოკრბით : ბრ:ებნო
ათინელთ : ძენო.
უზრდიდა შვილსა
მხნეობა. ხმალი
აქ არის, დედავ.

ლოგაედური მუხლებია:

იყო არაბეთს როსტევან//
რომელმან შექმნა სამყარო//

ლოგაედური ტაეპებია:

„ქართველის დედაო! ბუძუ ქართველისა
უწინ მამულსა უზრდიდა შვილსა".
„იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი",

—ა—აა—აა—ა—აა—აა

ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი ქართული ლექსის მთავარი ზომების გარდა, გეხვდება აგრეთვე უმთავრესად იმავე ზომებისაგან წარმომდგარი ზომათა მრავალი სხვადასხვაობა, რასაც ჩვენ აქ აღარ ვეხებით.

ქართული ლექსის ტაეპები მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით

ქართული ლექსი მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით ტაეპში გვაძლევს ისეთ ნაირფეროვნებას ლექსთწყობისას, რომელსაც ეშვიათად მოეპოვება ბადალი სხვა ხალხთა ლექსთწყობაში. ქართულ ენაზე დაწერილია, ან იწერება მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით, სულ ცოტა, 20 სხვადასხვა ზომის ლექსი[1].

[1] აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქართული ლექსის ტაეპთა ბუნებისა და მისი სახესხვაობის სპეციალური გამოკვლევა მარცვალთა რაოდენობის საფუძველზე ჯერ არც ერთ მკვლევარს არ მოუცია. გამონაკლისს წარმოადგენს ა. გაწერელიას ნარკვევი „ქართული კლასიკური ლექსი" (1953 წ.), რომელშიც განხილულია დასახელებული საკითხი ქართული კლასიკური ლექსის ფარგლებში. ქართული ლექსის უფრო ნაყოფიერი მკვლევარი ს. გორგაძეც არ შეხებია ამ საკითხს და მთავარი ყურადღება თვით ტაეპის შინაგანი რიტმის გამოკვლევას მიაქცია. ზევით დასახელებული თემა დაუმუშავებელი დარჩა. ცხადია, რამდენადაც ქართული ლექსი სილაბურია, იმდენად მარცვალთა რაოდენობის სავსებით უგულებელყოფასაც არ ჰქონია ადგილი. მამუკადან დაწყებული ქართული ლექსის ყველა თეორეტიკოსი ამა თუ იმ ლექსის ცალკეული სქემის განსაზღვრას ხშირად უდებს საფუძვლად მარცვალთა რაოდენობას. მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით იხილავს ქართული ლექსის ბუნებას კირიონი და ყიფშიძე (ზოგჯერ შინაგანი რიტმის გათვალისწინებასთან ერთად). ეს ორი ავტორი ტაეპში მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით ქართული ლექსის მხოლოდ 10 სახეობას აღჩენენ: „ქართულში სულ ათგვარი ლექსია: 1) ხუთმარცვლოვანი, 4) ექვსმარცვლოვანი, 3) შვიდმარცვლოვანი, 4) რვამარცვლოვანი, 5) ცხრამარცვლოვანი, 6) ათმარცვლოვანი, 7) თერთმეტმარცვლოვანი, 8) თოთხმეტმარცვლოვანი, 9) თექვსმეტმარცვლოვანი და 10) ოცმარცვლოვანი" (კირიონი და ყიფშიძე, სიტ-

1. 25 მარცვლიანი ქართული საბჭოთა პოეზიაში ამ ზომით არის დაწერილი გ. ტაბიძის ერთი ლექსი:

„ფრთიანთა გროვა იღლიის წამლით არ ტირის სოფლად ნაპოვნ ფეშტამლით,
როგორც გოგონა
და ავი თვალი, შელოცვით მკვდარი, არ უცქერს როგორ ელავს საყდარი
პიაკოკონა.
უღმერთ ჰაობში ცვრით დანამული აღარ გაისმის ეს ჟრიამული: გაჰქრა შაბაში!
არ სწვავენ ფიქვებს, არ სცემენ ზარებს, გამტყდარი ზარი არვის აზარებს
სადღაც შორს მთაში".
(„მნათობი", 1926 წ., № 10, გვ. 118)

ეს ლექსი ლოგაედური ტერფებისა და მუხლებისაგან შედგება. ყოველ მუხლში ხუთ-ხუთი მარცვალია და მთელ ლექსს ხუთჯერ ხუთი მუხლი შეადგენს (5+5+5+5+5). „წამლით"—ფეშტამლით" მისი შინაგანი რითმებია, ხოლო გარეგანი რითმები—„გოგონა"—„პიაკოკონა" ხაზს უსვამს სალექსო სტრიქონის დამთავრებას. ასეთი ტაეპები სხვა მწერალთა ლექსებშიც გვხვდება. ვინაიდან მისი ერთ სტრიქონზე დატევა ძნელი ხდება, სხვა ასეთ შემთხვევაში, ჩვეულებრივ, უკანასკნელი 5 მარცვლიანი მუხლი მომდევნო ტაეპის ადგილზე გადადის, მაგრამ ორგანიულად, იგი წინამორბედი ტაეპის დამთავრებაა და ახალი ტაეპი მხოლოდ მის შემდეგ იწყება.

2. 24 მარცვლიანი. მაგალითად:

„კაცსა უნდა ამ სოფელსა // არ მიჰყვეს და არ აქოსა // განეშოროს, განაგდოსა"...
(8+8+8) („პაშინკა")

ეს უგრძესი შაირული ტაეპი, რომელიც სამი რვამარცვლიანი შაირის ერთ ტაეპად გაერთიანებით არის მიღებული, უდრის ერთნახევარ სრული შაირის ტაეპს. ასეთი ზომით დაწერილ შაირს მამუკა ბარათაშვილი „სამკვეთს" უწოდებს („გრძელი შაირი სამკვეთი მამუკას თქმული").

24 მარცვლიანი სალექსო ტაეპი სხვა რიტმული სქემებითაც იწერება. მაგალითად, გ. ტაბიძეს აქვს დაქტილური ტერფებით დაწერილი 24 მარცვლიანი ლექსი „გახედე: კახეთი!" იგი ასე იწყება:

„გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი: რა მალე მოვიდა აგვისტოს პირველი.
გარეულ ჭალებში ტრიალებს ქათამი, ჭაობში იხვია მოწყენით მზირველი".

ყვების თეორია, 1920 წ., გვ. 30). სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით ავტორები ქართული ლექსის ცალკეული სქემების სახელებსაც განსაზღვრავენ, თანახმად არსებული ტრადიციისა: „ოცმარცვლოვანს ეწოდება ძაკნაკორული, ჩახრუხული, თექვსმეტმარცვლოვანს—შაირი, ლექსი, მესტვირული. ანუ ლექსი შექებისა; თოთხმეტმარცვლოვანს—სამმუხლიანს—მრჩობლები, ორმუხლიანს—იამბიკო; თერთმეტმარცვლოვანს—წყობილი, ათმარცვლოვანს—ფისტიკაური; რვამარცვლოვანს—რვეული" (იქვე).

იმავე ზომით არის დაწერილი გ. ტაბიძის ლექსი „არ ღირს იმ ერთ ცრემლად.“

„მთელი ღრიანცელი ყველა პოეტების დაუსრულებელი როცა კამათია
არ ღირს იმ ერთ ცრემლად, თვალს რომ მოედების და ღრმა მოგონებამ
მე რომ დამათია.
მაგრამ დაცემული არვის ვენახვები: თუმცა მრავალია გულში დაგუბული.
როგორც ყვავილები, როგორც ვენახები, დაუსრულებელი სეტყვით
დ:ღუპული.
შენ ნუ დაეცემი, შენ ნუ შეშინდები. გულის უდაბნოსთან ბრძოლას ეგ
არ იგებს,
ყველა ამაოა, ჯერ არ შებინდდება. მხოლოდ გამარჯვება ბედთან შეგვარიგებს“.
(იქვე, გვ. 101)

გარდა ზევით მოყვანილი ნიმუშებისა, 24 მარცვლიანი შაირი მიიღება აგრეთვე ყოველგვარი 12 მარცვლიანი ტაეპის გაერთიანებით (იხ. ქვევით: 12 მარცვლიანი ტაეპი), რაც იმას მოწმობს, რომ ამ ზომის ტაეპი მარტო „სამკვეთის“ რიტმით, ან დაქტილური ტერფებით არ იზღუდება.

24 მარცვლიანი ტაეპი ქართულ პოეზიაში იშვიათად გვხვდება, მაგრამ საჭირო შემთხვევაში მისი გამოყენება შესაძლებელია.

3. 22 მარცვლიანი—ასეთი ზომის ტაეპებს ეღებულობთ ან ორ თერთმეტ მარცვლიანი ტაეპის გაერთიანებით, ან 10 და 12 მარცვლიანი სალექსო სტრიქონების გაერთიანებით,—ან, კიდევ, სხვა კომბინაციით. მაგალითად:

„ლაჟვარდ ცაზე დღეა თეთრი კრავების, // დასავლეთის კარი ჩატყდა ხმორებით
უნაზესი ისმის ხმა საკრავების. // ბაღებს იქით. სადღაც. გადაშორებით“.
(11+11) (გ. ტაბიძე, „მნათ“., 1926 წ., № 10, გვ. 101)
„რა კარგია მზის დახრისას გორი, // შემოდგომის ჩრდილი როგორ ეხამება!
გადავყურებ ციხიდან და შორით // ურმულივით ახლოვდება შეღამება“.
(10+12) (ს. ჩიქოვანი).

4. 20 მარცვლიანი. ასეთია სრული შაეთელური ტაეპებით დაწერილი ლექსები:

„წინ ვივლი სანამ / დავმიწდებოდე, // ბედს კი მაინც არ / შევურიგდები,
წინ ნუ მიხვდები, / შაეო ბურუსო, // წყეულო ღამევ, / წინ ნუ მიხვდები!“.
(5+5+5+5) (გ. ტაბიძე).

გარდა სრული შაეთელურისა, რომელიც ლოგაედური (დაქტილ-ქორეული) ტერფების კომბინაციით იწერება, ქართულ პოეზიაში გვხვდება აგრეთვე 20 მარცვლიანი პეონური და ქორეული ტაეპები. ასეთი

რიტმის მქონე 20 მარცვლიანი ლექსი „პაშნიკში“ „მ უ ხ რ ა ნ უ ლ ი ს“ სახელით არის მოყვანილი.

„სამკალი გვაქვს / სამუშაო, / რძალო, // თუ მოიმკი / კეთილსა იქ / რძალო“.[1]
(4+4+2 // 4+4+2)

ხუთი პეონური ან დიქორული ტერფით, ე. ი. შაირზე ერთი პეონის, ან დიქორეს მიმატებით ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ აგრეთვე შავთელურისაგან განსხვავებული რიტმის მქონე 20 მარცვლიანი ტაეპი. მაგალითად:

„ძილში მყოფმა / ზღვა ვიხილე / მთვარის შუქით /ანათრთოლი/ და ზღვის კიდე“[2].
(4+4+4+4+4) (აბაშელი).

ორმარცვლიანი და, საერთოდ მრავალმარცვლიანი ტაეპები მათი შინაგანი რიტმის მრავალფეროვანობის საშუალებას გვაძლევს. მაგალითად, გარდა ზემოაღნიშნული სქემებისა, ოცმარცვლიანი ტაეპი შეიძლება მივიღოთ 6 დაქტილური და ერთი ქორეული ტერფის საშუალებით:

„არც ერთი / დედმამის / შვილები / არიან, // და გეტყვით, / თუ არა / ვცდები,
ის მეტად / ჭერაა, / ეს შავგვრე / მანია, // სად თქმულა / ასეთი / ძმები.
(3+3+3+3 // 3+3+2) (ი. ნონეშვილი).

5. 19 მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი. ასეთ ზომას მივიღებთ, მაგალითად, ბესიკის ლექსის „ცრემლთა მდინარის“ ორი ტაეპის გაერთიანებით:

„ცრემლთა / მდინარე, / სისხლმჩინარე, // მიპყრობს / ხედვასა, / ვითღა / გიხილო?“
(2+3+1 // 2+3+2+3)

ამავე ზომის ტაეპი მიიღება დაქტილური ტერფების შეერთებით უკანასკნელი ტერფის ორი მარცვლის შეკვეცის დროს. მაგალითად:

„ჩემს სამშო / ბლოშიე // სამშობლოს // დაკარგულს // დავეძებ // ბედისგან / კრულს“.
(3+3+3+3+3+3+1) (კ. მაყაშვილი)

---

[1] ამ ზომის ტაეპის ორად გაყოფით უახლეს ქართულ ლიტერატურაში ჩვენ ვღებულობთ მეტად სასიამოვნო ტემბრის მქონე ათ მარცვლიანი ტაეპებით დაწერილ ლექსს, რომლის ტაეპთა დამთავრება, უფრო ხშირად, ჯვარედი რითმით არის ფიქსირებული:

„ნეტავ ახლა აქა მყავდე ხანე,
ნეტავ ახლა ერთად ვიყოთ ჩვენა,
რომ ისმინო შაშვის სიკაპკაპე,
რომ ისმინო იადონის სტვენა“ (ი. გრიშაშვილი).

[2] ასეთი რიტმის მქონე ტაეპს ს. გორგაძე ქ ო რ ე უ ლ „პენტამეტრს“ უწოდებს. უმჯობესია იგი უფრო მარტივი სახელით „პენტამეტრით“ ან ხუთტერფულით აღინიშნოს, რადგან ასეთი ტაეპის ტერფებს უფრო მეტად ოთხმარცვლიანი სიტყვები ქმნიან და ქორეული ან დიქორეული ტერფები კი იშვიათობას წარმოადგენენ.

6. 18 მარცლიანი. ასეთია, მაგალითად, დაქტილური ჰეკზამეტრით დაწერილი ტაეპები და აგრეთვე „გრძელგურამული“. პირველის ნიმუშია:

„გაფრინდა / ბავშვობის დღეები, / მინდვრები, / ჰალები, / ტყეები,
ბალახი, / მდინარე, / ხეები, / დღეები, / ბავშვობის / დღეები“.
(3+3+3+3+3+3) (გ. ტაბიძე).

„გრძელგურამულს“ მივიღებთ ორი 9 მარცვლიანი ტაეპის გაერთიანებით.

გიხაროდესთ / ანგელოსთ / დასნო / და წმინდანო / თქვენ ბევრად / ასნო“.
(4+3+2+1+3+2) (დ. გურამიშვილი).

7. 16 მარცვლიანი. ამის ნიმუშია შაირი, რომელიც შეიცავს რიტმის იშვიათ მრავალფეროვანებას და ქართულ პოეზიაში ყველაზე მეტად არის გავრცელებული. ამ საკითხს უფრო ვრცლად ლექსის სქემების განხილვის დროს შევეხებით.

8. 15 მარცვლიანი. ასეთი ზომის ტაეპი უფრო მეტად მიიღება სამი დიქორული ან პეონური ტერფისა და ერთი დაქტილურის შეერთებით, ან კიდევ, დაქტილ-ქორეული ტერფების კომბინაციით, მაგალითად:

„როცა დროშა / ჩავიბარე, / მე შევფიცე / კაცურად:
— შენთვის ქარს არ / შევუდრკები, / შენთვის ცეცხლში / გავცურავ“.
(4+4+4+3) (ხ. ბერულავა).
„მწვავს ცეცხლი მწველი, მძაფრი ან ნელი, მუდამ მდაგველად“.
(3+2+3+2+3+2) (ბესიკი).
„გუგუნებს / სადღაც / ზარი // ერთხმაზე... / ჟრუანტელს / მგვრის.
მძვინვარებს / ბარეთა / ქარი, // ხეებსა / მიწამდი / ხრის!..“
(3+3+2 // 3+3+1) (კ. მაყაშვილი).

9. 14 მარცვლიანი.

„საიდუმლო ბარათო, გითხრეს ექმენ მარადო
სიხარულის მომნიჭედ, და სევდისა ფარადო“
(4+3+1+3) (აკაკი).
ის ის იყო / გავიგონე / მატარებლის / ქშენა,
და გაჰკურცხლა / კოლხეთისკენ / წაგიყვანა / შენა.
(4+4+4+2) (ი. გრიშაშვილი).
შორს თვალუწვდენელ / ლაჟვარდს იქით / სანთელი ჩანდა...
(5+4+5) (გ. ტაბიძე).

10. 13 მარცვლიანი, მაგალითად:

ყოველ მხრიდან / შეიკრიბენ / მოხალისენი
წითელ დროშის / დამცველნი და / გულით მტკიცენი
(4+4+5) (ხალხური).

11. 12 მარცვლიანი:

„მზე ჩავიდა / და სამშობლო / დაგვილოცა“:
(4+4+4) (ს. ჩიქოვანი).
„უსახლკარო, / ვარო, / ვითხოვ შემი / ფაროო.
(4+2+4+2) (დ. გურამიშვილი).
„ტოკავდა / ტოკავდა // პატარა / ნარგიზი“.
(3+3+3+3) (ი. გრიშაშვილი).
„ეტრფიალე / სიბრძნესა, / ღმერთ=შემოსილო...
...საცნობელნი / ხორცთანი / აღიკრძალენ შენ...“
(გიორგი მთაწმინდელი. XI საუკ.)
(4+3+2+3)

12. 11 მარცვლიანი:

„გამტყორცნა / სოფელმა / მოვშორდი / მზესა“
(3+3+3+2) (ბესიკი).
„მიყვარდა / მის გარდა / არვის / ვეტრფოდი...“
(3+3+2+3) (ი. გრიშაშვილი).
„სიმშილი და / სიღარიბე / რად არი?“
(4+4+3) (გ. ლეონიძე).

13. 10 მარცვლიანი:

„ყველას ეძინა, დღით ფეთქავს რაცა...“
(ი. ჭავჭავაძე).
„აქ, ლამაზო, / ჩემის თვალით / ვნახე
მთვარე მთებში / როგორ ჩაე / სვენა“.
(4+4+2) (ი. გრიშაშვილი).
„უცნობ გზას / ვადგიეარ, / სად მივალ, / ვინ?
ჩემს უკან / წყვდიადი, / ბურუსი / წინ“.
(3+3+3+1) (გ. ტაბიძე).

14. 9 მარცვლიანი:

„სასახლის / ჩაჭრება / ჭაღები“
(3+3+3) (გ. ტაბიძე).
„ერთხელ გნახე / შავი / თვალები“.
(4+2+3)

15. 8 მარცვლიანი:

ამის ნიმუშებია მაღალი და დაბალი თექვსმეტ მარცვლიანი. შაირის ორად გაყოფის შედეგად მიღებული ტაეპები:

„სანადიროდ / წამოვიდნენ
ამირან და / ძმანი მისნი“
(4+4) (ხალხური).
„ჰე, ჩემო, / ესე უსტარი
არს ჩემგან / მონაღვაწები“
(3+5) (შ. რუსთაველი).

16. 7 მარცვლიანი:

„საიდუმლო / ბარათო,
გითხრეს ეჭმენ / მარადო,
სიხარულის / მომნიჭედ
და სევდისა / ფარადო“
(4+3) (აკაკი).

„ვემალვი / ჭარების / ჯოგს...
ფანჯრისკენ / მივათრევ / ნოხს“.
(3+3+1) (კ. მაყაშვილი).

17. 6 მარცვლიანი:

„შემოკრბენ / ყოველნი
მუნ სულნი / ცხოველნი“
(3+3) (დ. გურამიშვილი).

„დიაკონს და / ხუცესს
ვერ გაუძღებ / მუცელს“
(4+2) (ხალხური).

18. 5 მარცვლიანი:

„კაცო, გიყვარდეს,
ცად შთამომძახეს...“ (ი. ჭავჭავაძე).

19. 4 მარცვლიანი:

„გაუმარჯოს!—
იძახიან“. (გ. ლეონიძე).

20. 3 მარცვლიანი:

„შემოკრბენ
ყოველნი
მუნ სულნი
ცხოველნი“. (დ. გურამიშვილი).

21. 2 მარცვლიანი:

ალბოს,
მალხოს,
ჩიტმა
გნახოს[1]. (ხალხური).

ქართული ლექსის ტაეპების მრავალფეროვნება შემადგენელ მარცვალთა რაოდენობით და თვით ტაეპთა შინაგანი რიტმის ცვალებადობა მრავალსახეობა მიგვითითებს ქართული ლექსის კულტურის სიმაღლეზე, მიგვითითებს იმაზე, თუ რამდენად სრულქმნილია იგი, როგორც პოეტური გამოსახვის საშუალება.

[1] ორმარცვლიანი ტაეპი იშვიათად გვხვდება. ასეთი ტაეპები ფაქტიურად უფრო დიდი ტაეპის ნაწილებია. ფრანგულ პოეზიაში გვხვდება ერთმარცვლიანი ტაეპებიც, როგორიც, მაგალითად, იქნებოდა:

ქვას
ფქვავს,
ბეს
ხევს.
ცას
წვავს, და სხვ.

თ ა ვ ი IV

რითმები

რითმები და მათი მნიშვნელობა

ჩვეულებრივი განმარტებით, რითმა ტაეპის დაბოლოებათა შეთანხმებაა. მაგ., ქართული—ამართული; ზღვა—სხვა; ქერა—ცქერა; კარი—ქარი და მისთ., მაგრამ ეს განმარტება ვიწრო მნიშვნელობისაა, რადგან რითმები, ტაეპის ბოლოების გარდა, სხვა ადგილზეც გვხვდებიან. ფართო მნიშვნელობით რითმა ერთი და იმავე, ან დამსგავსებული ბგერების გამეორებაა. რითმის კომპოზიციური მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მისი დახმარებით უფრო ადვილი შესაგრძნობი ხდება ლექსის შემადგენელი ნაწილების (მუხლის, ტაეპის, სტროფის) დაწყება-დამთავრება (თავრითმით—დაწყება, ბოლორითმით—ტაეპის დამთავრება, შინაგანით—ტერფისა ან მუხლის). რითმა ლექსის რიტმული მხარის მაქსიმალურად მოწესრიგების ერთ-ერთი საშუალებაა. „ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით,—ამბობს ს. გორგაძე,—... რითმა (ე. ი. მსგავსი ბგერების ან მათი კომპლექსების განმეორება), სიტყვებსა და მათ მწკრივებს, ე. ი. სხვადასხვა ზომის მეტრომწკრივებს (მონომეტრით დაწყებული და პოლიმეტრებით გათავებული), ზოგჯერ უფრო დიდ ერთეულებსაც (ხანებს) ერთმანეთთან აახლოვებს და აკავშირებს; ჩვენ გვესმის მეზობელი ან არამეზობელი „რიტმითი პერიოდების“, ე. ი. ტაეპების, ბოლოში ან შუაში, მსგავსი ბგერების გამეორება და, აპერცეპციის ძალით, უნებლიედ გვაგონდება ის სიტყვები და სიტყვათა მწკრივები, სადაც წინათ მსგავსი ბგერები ან მათი კომპლექსები შეგვხვდა, და ეს მოგონება საოცრად აადვილებს იმ შინაგანი (ლოგიკური) კავშირის აღქმასაც, რომელიც ამ მწკრივებს შორის არსებობს. რითმა ჩვენი მეხსიერებისა და წარმომსახველობითი ენერგიის უდიდეს ეკონომიას იძლევა. ასეთია რითმის მნიშვნელობა წმინდა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით.

მაგრამ რითმას სხვაგვარი მნიშვნელობაც აქვს—მნიშვნელობა წმინდა მუსიკალურ-ესთეტიკური: ერთხელვე რითმიანს მეტყველებას შეჩვეული

ყური ყოველი მომდევნო ტაეპის ბოლოში ან შუაში ელის რითმას, ე. ი. მსგავსი ბგერების გამეორებას, და დიდად ნასიამოვნები რჩება, როცა მოლოდინი უმართლდება. ასეთია რითმის მნიშვნელობა"[1]. ქართული ლექსი რითმებით განსაკუთრებით მდიდარია. ჩვენ ვარჩევთ რითმის სხვადასხვა სახეს მისი ადგილმდებარეობის, შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობისა და ბგერითი აგებულების მიხედვით.

რითმების სახეები მდებარეობის მიხედვით

ა) თავრითმები. ლექსის დასაწყისის შემათანხმებელ რითმებს თავრითმები ეწოდება. მაგალითად:

„ახმეტაანთ ქალი ვიყო,
ახ ნეტავი მეო!" (ხალხური).
„დევი დინჯად მიაბიჯებს
დედამიწა შეიძვრისა." (ხალხური).
„მშვენიერო, შენ გეტრფი,
შენი მონა, ერთგული!
შენით სულდგმულს, შენგანვე,
შენთვის მიჰგერს ეს გული!" (აკაკი).

როგორც ზემომოყვანილ ხალხურ ლექსებში, ისე აკაკის ლექსშიც შეიძლება თავრითმები შემთხვევით იყოს გამოყენებული. სამაგიეროდ, წინასწარი განზრახვით აქვს თავრითმები გამოყენებული ი. გრიშაშვილს.

„ვინ არის აგერ იქ სარკმელთან ვინა ზის
მფინარი სიცოცხლის ეშის და სინაზის,—
ქალია, რა ქალი ლერწამი, კენარი,
ხან მიაქვს, ხან მოაქვს ღიმილი ზენარი" (ი. გრიშაშვილი).

ბ) შინაბანი რითმები. თავრითმებზე უფრო ხშირად ლექსში გვხვდება ტაეპის შინაგანი ნაწილების შემათანხმებელი რითმები. ასეთ რითმებს შინაგანი რითმები ეწოდება. მაგალითად:

„ტანო ტატ ანო, გულწამტ ანო, უცხოდ მარებო! (ბესიკი)
„მესმა ხევსური რა ვნახე ვსური, რომ სიტყვა მათხზნეს
მეფისა ძნობად" (ი. შავთელი).

გ) კიბური რითმები. კიბური რითმა ეწოდება ისეთ რითმას, რომელიც წარმოადგენს წინა ტაეპის დამამთავრებელი ბგერების შერითმებას მეორე ტაეპის დასაწყისთან ან პირველი ნახევრის დაბოლოებასთან.

„ღამემ მოვერცხლილ ძაფების გრთვა
გადააქსოვა სარკმლის მწვანე ბროლს.
სარკეს ანათრთოლს დაუახლოვა
და დაათოვა სურათებს, საწოლს..." (გ. ტაბიძე).

[1] ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 90.

ან, კიდევ:

„რტოებში ავობს ბებერი ქარი
ყვავილთა ჯარი ფიფქით ბანაობს,
ტყდება ნანაობს ეთერი ჩქარი
ნანაობს ქარი და მიქანაობს“ (გ. ტაბიძე).

დ) ბოლორითმები. ბოლო რითმა გეხვდება ტაეპების ბოლოში:

„ჩვენი დროშა სამშობლოა,
არ დავზოგავთ მისთვის თავს!
აბა, ერთად, მეგობრებო,
ერთად, მედგრად მარად ჟამს! (ს. შანშიაშვილი).

„აღსდეგი ხალხო, ხმა ისმის ბრძოლისაკენ მოწოდებისა,
დრო დადგა მტერთა დალაშქვრის, მისი უფსკრულში გდებისა.“ (შ. აფხაიძე).

„ეხვევა ირგვლივ და ეხურება
თოვლის სითეთრე ვენახს ზღაპრული,
და სჩანან ახალ ნაფეხურებად
ვაზები მაღალ თოვლში ჩაფლულნი“ (გრ. აბაშიძე).

ე) შინაბან-გარებანი რითმები. ზოგიერთი რითმა შეიძლება ერთსა და იმავე დროს შინაგანიც იყოს და გარეგანიც, ე. ი. შინაგან ტერფების ან მუხლების დაბოლოებასაც ათანხმებდეს და იმავე დროს ტაეპის დაბოლოებასაც. ასეთ რითმებს შინაგან-გარეგანი რითმები ეწოდება. აი ნიმუში:

„ალხოს, მალხოს,
ჩიტმა გნახოს“ (ხალხური).

„როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ციე და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“ (გ. ტაბიძე).

„სავარგონია, მგონია, ეს სიტყვა გასაგონია
ბაღ-წალკოტისა მოქმედთა ვარდი დასთესონ რგონია“ (დ. გურამიშვილი).

რითმების სახეები შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით

ჩვენ გავეცანით რითმების სახეებს მდებარეობის მიხედვით, მაგრამ რითმები განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან აგრეთვე შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობის მიხედვითაც. ზოგჯერ შეთანხმებულია მხოლოდ ერთი მარცვალი (გ. ტაბიძე: ქარი ქრის—რკალად ხრის), ზოგჯერ—ორი მარცვალი (კავი—ნავი), ზოგჯერ—სამი (სვიანი-ყმიანი), ზოგჯერ—ოთხი, ხუთი და მეტიც. შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით გეხვდება რითმების შემდეგი სახეები:

ა) ვაშური (—) — ისეთი რითმაა, რომლითაც მხოლოდ ერთი მარცვალია შეთანხმებული. მაგალითად:

„იცი რა,
ძიძირა
    სიყვარულის ხ ღ ვ ა მ,
მაგრამ რა,
მომპარა
    შენი თავი ს ხ ვ ა მ!
მას უმზერ,
მას უმღერ
    შენ სიმღერას ჩ ე მ ს!..
ვნებით ის
გიცქერის
    სულში ლახვარს მ ც ე მ ს...
ახ, გულსა
დაგულსა
    ახრჩობს იქვის ფ ხ ა!
რა ვქნა, რა?
ტყვია ხკრა?!
    შეკრთი?.. ხა! — ხა! — ხა!“ (კ. მაყაშვილი).

„ტბიდან ნისლი გამოვიდა,
ბევრი ი ტ ი რ ა...
— რა გატირებს ნისლაურა,
თათროსანო, რა?
გულის ძველი ნაეკლარი? —
არაფერი თ ქ ვ ა...
ყელზე ლეჩაქს იწეწავდა,
თავს ახლიდა ქ ე ა ს...“ (გ. ლეონიძე).

ბ) ქალური (— ა) — ისეთი რითმაა, რომლითაც ორი მარცვალია შეთანხმებული.

„რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქ ა რ ი
ამეშალა ჩვეულ ფიქრთა ჯ ა რ ი...“ (გ. ტაბიძე).

„ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პ ი რ ს ა,
შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა და ვითა გ მ ი რ ს ა“. (შოთა).

„თვალს ლულავ და ღაწვს გიბურავს მელნისფერი წამწამთ ჩ ე რ ო,
და შენ ძალგიძს ე მაგ სახით შენს წინ მზეც კი შეაჩ ე რ ო“ (ს. ფაშალიშვილი).

„თამარ წყნ ა რ ი, შესაწყნარი,
ხმა ნარნ ა რ ი, პირმცინ ა რ ი“. (ჩახრუხაძე).

გ) დაქტილური (— ა ა) — ისეთი რითმაა, რომლითაც სამი მარცვალია შეთანხმებული.

„საიდუმლო ბ ა რ ა თ ო!
გითხრეს: „ეკმენ მ ა რ ა დ ო
სიხარულის მომნიშნედ
და სევდისა ფ ა რ ა დ ო“. (აკაკი),

„ნესტანებივით ვეფხვნი გარშემო
შემოსხდომიან ხელთნაწერ რაინდს
და მზა ფურცლებში რომ დაამშვენონ
თათებს უწვდიან წკრიალა შაირს“. (ს. ჩიქოვანი).

ქვემოთ მოყვანილი მაგალითებიც დაქტილური რითმის ნიმუშებია, მაგრამ იმავე დროს ისინი მდიდარი რითმებია, რადგან კლაუზულას წინა მარცვლებიც შეთანხმებულია:

„ღმერთო, შენ კი გენაცვალე
ჩვენი გამოსახვისთვისო,
ახლო-ახლო დაგვასახლე
ერთმანეთის ნახვისთვისო!“ (ხალხური).

„სიზმრად ვნახე: საქართველო სისხლის ზღვაში ბანაობდა
და დროშა კი დაფლეთილი ქარის ფრთებზე ქანაობდა“. (ი. გრიშაშვილი).

„ხან გსურს ველზე არხი ჩართო, ხან ყვავილთა ყურის გდება.
ბალახიც რომ დაიჩაგროს, ეგ გული ვერ ურიგდება
მე კი რატომ მჩაგრავ ასე, აგრონომო ქალიშვილო,
ჩემი მზერა რად გსურს წამსვე მაგ თავსაფრით აიცილო?..
მაგრამ პასუხს მაძლევ მუდამ: „შენ ხომ ყანა არა ხარო?“..
მე დამაჭკნო, ვის რად უნდა, და ბალახი გაახარო?“ (ი. ნონეშვილი).

დ) ზედაქტილური რითმები. ლექსში ზოგჯერ გვხვდება აგრეთვე სამზემეტმარცვლოვანი რითმაც, მაგ., ზოგჯერ გვხვდება ოთხი, ხუთი და ექვსმარცვლოვანი რითმა. სამზემეტმარცვლოვან რითმას ჰიპერდაქტილური რითმა ანუ ზედაქტილური რითმა ეწოდება. ზედაქტილური რითმებია —

„მშვენიერისა ვინ აღწერისა, სადად შემოხდა, რად აამისა?
ავი რამ თვისი, არ შესათვისი, თავისი სხვისი ვის დაამისა?
(არჩილი).

რითმის ყველა შესაძლებელი სახე მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით გამოყენებული აქვს რუს პოეტს ვ. ბრიუსოვს ქვემომოყვანილ ლექსში:

„Ветки, темным балдахином свешивающиеся,
Шумы речки с дальней песнью смешивающиеся, (7)
Звезды в дальнем небе слабо вздрагивающие,
Штамбы роз, свои цветы протягивающие, (6)
Запах трав, что в сердце тайно вкрадывается,
Тени сеть, что странным знаком складывается, (5)
Вкруг луны живая дымка газовая,
Рядом шопот, что поет, доказывая, — (4)
Клятвы, днем глубоко затаенные,
И еще — еще глаза влюбленные, (3)
Блеск зрачков при лунном свете белом,
Дрожь ресниц в движении несмелом, (2)

Алость губ, не оскользнувших прочь,
Милых, близких, жданных... Это — ночь." (1)

ამრიგად, მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით, ჩვენ გვაქვს შემდეგი სახის რითმები:

ვაჟური (—) ანუ ერთმარცვლოვანი;
ქალური (— ა) ანუ ორმარცვლოვანი;
დაქტილური (— აა) ანუ სამმარცვლოვანი;
ზედაქტილური ანუ მრავალმარცვლოვანი.

კლაუზულა

სალექსო სტრიქონის იმ დამამთავრებელ ნაწილს, საიდანაც რითმა იწყება, კლაუზულა ეწოდება. მაგალითად:

„ვით გამოხრული არწივის მხ'არი
ჭალაქის თავზე ჩანს ნაციხ'არი". (გ. ლეონიძე).

კლაუზულის დასაწყისი არის ლექსის უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვანი. ამ შემთხვევაში პირველი სტრიქონის კლაუზულა „ა"-თი იწყება, რადგან ეს არის მისი უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვანი. მეორე სტრიქონის კლაუზულაც „არი"-ა (და არა მთელი სიტყვა „ნაციხარი"), რადგან სარითმო კლაუზულის გავლენით ეს ოთხმარცვლიანი სიტყვა დამხმარე მახვილს იღებს ბოლოდან მეორე მარცვალზე.

ვაჟური რითმის კლაუზულა ერთმარცვლიანია, ქალური რითმის კლაუზულა — ორმარცვლოვანი (იწყება მეორე ხმოვანით ბოლოდან), დაქტილური რითმისა — სამმარცვლიანი. კლაუზულების სხვადასხვაობა ლექსის რიტმულ მრავალფეროვანებას ქმნის, როგორც მაგალითად:

„მე კავკასიის ქედები მთხოვენ,
მე მთხოვს მუსიკა თერგის ხმაურის
ეუსმინო ყაბბეგს, ხევის ბეთხოვენს
აგუგუნება კაიშაურიჲს" (გ. ტაბიძე).

ამ მაგალითში პირველი და მესამე სტრიქონის (მთხოვენ — ბეთხოვენს) კლაუზულა ქალურია, მეორისა და მეოთხესი — დაქტილური. ამ საფუძველზე იქმნება ლექსის რიტმულ-მუსიკალური მრავალფეროვანება.

კლაუზულას სხვა მნიშვნელობაც აქვს: იგი გავლენას ახდენს მეორე შესაწყობი სტრიქონის სარითმო სიტყვის მახვილზე. მაგალითად, როდესაც ჩვეულებრივ ლაპარაკის დროს წარმოვთქვამთ „დაუნდობელი" ამ ხუთმარცვლიან სიტყვაში ორ მახვილს ვიხმართ: მთავარსა და დამხმარე მახვილს. მთავარი მოხვდება თავიდან პირველ მარცვალზე (ბოლოდან მეხუთეზე) და დამხმარე — ბოლოდან მესამე მარცვალზე.

ამ სიტყვის სალექსო რითმად გამოყენების დროს კი — კლაუზულის

გავლენით, მრავალმარცვლიან სიტყვაში ხდება მახვილების გადანაცვლება: მთავარი მახვილი მესამე მარცვალზე გადმოდის და დამხმარე კი წინა მარცვალზე[1].

„სიცოცხლეო, სამშობლოვ! მტერი დაუნდობელი
რომ თვალს არ გაცილებდა — ვიყავ წინა მგრძნობელი“ (გ. ტაბიძე).

გარითმვის ხერხები

რითმა შეიძლება იქნეს ტაეპის დასაწყისში, თვით ტაეპში და მის დასასრულში; ტაეპის დაბოლოებათა გარითმვა სხვადასხვა ხერხით წარმოებს. იმისდა მიხედვით, თუ რომელი ტაეპების დაბოლოებანი ერითმებიან ერთიმეორეს, ჩვენ ვარჩევთ უმთავრესად სამი სახის რითმებს: მოსაზღვრეს, ჯვარედსა და რკალურს.

მოსაზღვრე რითმა ეწოდება ისეთ რითმას, რომელიც მოსაზღვრე სტრიქონებში მეორდება.

მოსაზღვრე რითმებია:

„წყალტუბოდან ქუთაისში მიმავალო კარო,
თუ მაისის ქუთაისმა გკითხოს ვინა ბარო.
უპასუხე, რომ სუნთქვა ხარ, კი არ უთხრა ვისი,
ისეც იცნობს ქუთაისი, ჩემი ქუთაისი“ (გ. ტაბიძე).

ხშირად ხანაში და ზოგჯერ მთელს ლექსში ერთი და იგივე რითმა მეორდება:

„ვერ დაიპირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი;
მისგან გასწორდეს ყოველი სუსტი და ძალ-გულოვანი;
ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მხცოვანი,
სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი!“ (შოთა).

„თავფარავნელი ჭაბუკი ასპინძას ქალსა ჰყვარობდა;
ქალი ანთებდა სანთელსა, სანთელი კელაპტარობდა;
ჭაბუკი წყალში შეცურდა, მიდის და მიუხაროდა,
ცალ მკლავზე გელახი ეცვა, მარჯვენას ისე ხმარობდა.
ქალი ანთებდა სანთელსა, სანთელი კელაპტარობდა;
ერთი სულმყრალი ბებერი აქრობდა, აბეზარობდა.
ჭაბუკი წყალმა დაალრჩო, ზედ ნიაღვარი ჩქარობდა;
ჭაბუკის ძეძუ-მკერდზედა ორბი იჯდა და ხარობდა“ (ხალხური).

ჯვარედი რითმა ეწოდება ისეთ რითმას, რომელიც ათანხმებს თითო ინტერვალის შემდეგი ტაეპების დაბოლოებას. მაგ., პირველ ტაეპს ათანხმებს მესამესთან; მეორეს — მეოთხესთან.

ჯვარედი რითმებია:

„ვიდექ მარტოკა... და მთების ჩრდილი
კვლავ ჩემ ქვეყნის ძილს ეალერსება...

[1] მთავარი მახვილი გამოხატულია ასომთავრულით, დამხმარე — შავი კორპუსით.

ოხ, ღმერთო ჩემო! სულ ძილი, ძ ი ლ ი,
როსღა გვეღირსოს, ჩვენ გაღვიძება?!. (ი. ჭავჭავაძე).

„ევფხისტყაოსანს“, ყალმით და ხ ა ტ უ ლ ს,
სუფთად დაწერილს ავიღებ ხელში,
ვხედავ: დაჰყურებს ალვა ნ ა კ ა დ უ ლ ს
და წეროები მიჰკრიან მზეში...“ (სიმონ ჩიქოვანი).

ჯვარედი რითმების ფორმულა ასეთია:

A
B
A
B

რკალისებური—ისეთ რითმას ეწოდება, რომელშიაც ხანის პირველი და უკანასკნელი სტრიქონები ერთმანეთს ერითმებიან და შუა სტრიქონები კიდევ თავის მხრივ ერთიმეორეს.

რკალისებური რითმებია:

„მღვიმეში ცხოვრობს კაცი ნ ი ბ ლ ი ა,
განდგა, ამ ქვეყნად არ იყურება,
მისთვის დღე-ღამე ხან იხურება,
ხან გაიხსნება, როგორც ბ ი ბ ლ ი ა“ (ა. მაშაშვილი).

რითმის ბგერითი აგებულება

ბგერათა შეთანხმების ხასიათის მიხედვით ლექსებში გვხვდებიან ორგვარი სახის რითმები: ა) ზ უ ს ტ ი რითმები, ბ) ა რ ა ზ უ ს ტ ი ანუ თავისუფალი რითმები.

ზუსტ რითმებს ი ს ე თ რ ი თ მ ებ ს უ წ ო დ ებ ე ნ, რ ო მ ლ ი ს ბ გ ე რ ე ბ ი ც ს ა ვ ს ე ბ ი თ შ ე თ ა ნ ხ მ ე ბ უ ლ ი ა რ ი ა ნ ე რ თ ი მ ე ო რ ე ს თ ა ნ. მაგალითად:

„ორხლვას შუა ძველისძველად საომარი იყო ლელო
ის გადარჩა და სახელად ეწოდება საქართველო“. (გ. ტაბიძე)

ზუსტი რითმა უფრო მეტ კეთილხმოვანებას აღწევს, როდესაც საყრდნობი თანხმოვანიც ერთგვარი ექნება. **საყრდნობი თანხმოვანი ის** თანხმოვანი ბგერაა, რომელიც რითმის მახვილიანი ბგერის დასაწყისის წინ არის და რომელიც რითმის დამწყებ ხმოვან ბგერასთან ერთად წარმოითქმის. მაგ., რითმებში: მინა — დაიგმინა — საყრდნობი თანხმოვანი არის მ. საყრდნობთანხმოვნიანი რითმებია:

„ვით გამოხრული არწივის მ ხ ა რ ი
ქალაქის თავზე ჩანს ნაციხარი“ (გ. ლეონიძე).

„ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი,
მდუმარებით შემოსილა შეღამების ქნარი“ (გ. ტაბიძე).

ისეთ რითმას, რომელშიაც შეთანხმებულია მთელი სიტყვები, ან სიტყვათა ჯგუფები, მაჯამა ეწოდება. მაჯამის ნიმუშია:

„აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა,
სერზე შევდექ, ჰმუნვის ალი მენელა“ (აკაკი).

არაზუსტი რითმები — ისეთი რითმებია, რომლებშიაც ბგერები არ არიან სავსებით შეთანხმებული. ბგერების შეუთანხმებლობა არაზუსტ რითმებში სხვადასხვა სახით გვევლინება.

ისეთ არაზუსტ რითმებს, რომლებშიაც მხოლოდ თანხმოვნებია შეთანხმებული და ხმოვნები კი არა, კონსონანსი ეწოდება. კონსონანსის ნიმუშია:

„შევარდნები აფრინდნენ
საქართველოს მთებიდან...“ (ა. აბაშელი).

ისეთ არაზუსტ რითმებს, რომლებშიაც მხოლოდ ხმოვანი ბგერებია შეთანხმებული და თანხმოვნები კი სხვადასხვაა, ასონანსი ეწოდება. ასონანსის ნიმუშია:

„შევხედავ სავსეს და ფეხზე დამდგარს
გაზაფხულს, ქვეყნად მოსულს უვადოთ,
ყველა რაღაცას უმატებს სახლ-კარს,
მე დიდ ქვეყანას რა მოვუმატო!“ (გრ. აბაშიძე).

არაზუსტი რითმების უკიდურეს სახეს დისონანსი ეწოდება. დისონანსური რითმაა გამოყენებული ქვემომოყვანილ სტროფში:

„ბატონის კარზე ხარკს რომ იხდიდი,
სახლში უპუროდ გისხდნენ ბალღები,
შინ ბრუნდებოდი ღონემიხდილი,
შენთვის ამაო შრომით დაღლილი“ (ა. აბაშელი)

თ ა ვ ი V

სტროფი ანუ ხანა

სტროფი და მისი დანიშნულება

რამდენიმე ტაეპისაგან შემდგარი ლექსის ნაწილს, რომელიც ერთმანეთთან რითმებით არის დაკავშირებული, **ს ტ რ ო ფ ი** ანუ **ხ ა ნ ა** ეწოდება. თითოეულ ხანაში, ჩვეულებრივ, დამთავრებული აზრია მოცემული, ან ლექსის მთლიანი თემის ერთ-ერთი ქვეთემაა დამთავრებულად გამოხატული.

იმისდა მიხედვით, თუ რამდენი ტაეპისაგან არის შედგენილი, გვხვდება შემდეგი ხანები (სტროფები):

ა) **ო რ ტ ა ე პ ი ა ნ ი:**

აინთო შვება და მძლავრი ღამე
აღარ ეშვება სულს სითამამე.
ვინ იცის, იქნებ გალხვეს ყინული
ღრმა მწუხარებით შემორკინული (გ. ტაბიძე).

ბ) **ს ა მ ტ ა ე პ ი ა ნ ი:**

„გოგომ ფიჩხი ჩააყარა, თონე აააჩიალაო,
მორჩა საქმეს და დამღერა, ხმები ააწკრიალაო.—
რომ შევხედე—შემომხედა, რეტმა დამატრიალაო" (ხალხური).

„ქარიშხალში ანთებულო, გაქვს სიმტკიცე რვალის.
შენს ერთგულებს ზეიმი გვაქვს, შენ თვით გვაძლევ ხალისს;
მუდამ მტკიცეს, მუდამ ნათელს, გამარჯვება სტალინს!"
(ს. შანშიაშვილი).

„წიწამურიდან საგურამომდე ეკლიანი და პატარა გზაა.
წიწამურიდან საგურამომდე „სიცოცხლის გავლა ნეტავი რაა?
წიწამურიდან საგურამომდე აზრიალებულ ფოთლების ზღვაა.

ისევ დუდუნი ისმის არაგვის, ისევ ბიბინებს არაგვის ველი.
ღამით ამოსულ და აყვავებულ ვარსკვლავებს დილა მოთიბავს ცელით
ღამით ამოსულ და აყვავებულ ნიავს დილამდე ელის" (კ. ნადირაძე).

გ) ოთხტაეპიანი:

„ჩემი მანანა, სპეტაკია, სულ ერთი ციდა...
როდესაც იგი ლექსებს ამბობს მერცხალის ენით
და კრთის ნუკრივით, ხოლო სახე უცინის ლხენით,
ასე მგონია ყვავილები მოცვივა ციდან“ (რ. გვეტაძე).

„ოცნებით ცამდე ამაღლებული
არის მთაწმინდა დაღამებისას!
გაჩაღებულა მის წინ კრებული
ცისა და მიწის ვარსკვლავებისა!..“ (კ. კალაძე).

დ) ხუთტაეპიანი:

„აქ რომ მთელი დღე წანწალებს
მოლულუნე ქნარით.
ღამით კარის ბჭეს აძალებს, რომ შეაღოს კარი,
არ გეგონოს, შენ გაწვალებს გარეწარი ქარი,
არა! მე ვარ, გენაცვალე, ლექსის ჯადოქარი!..“ (ა. მაშაშვილი).

ე) ექვსტაეპიანი:

„ჩვენ იქ ვართ, სამშობლოვ, სად კრემლი ანთია,
ჯეჯილთა ზვირთები ზღვად არის,
სად თავისუფლების შრიალებს ქარტია,
ვარდისფრობს ცა შეუსადარი,—
განთიადს გახედეთ, სამშობლოს განთიადს,
ასეთი სამშობლო სად არი!..“ (დ. გაჩეჩილაძე).

ზემოაღნიშნული წესით იწერება 7-ტაეპიანი, 8-ტაეპიანი, 9-ტაეპიანი და კიდევ უფრო მეტი ტაეპიანი ხანები. ქართულ პოეზიაში უფრო მეტად ოთხტაეპიანი ხანაა გავრცელებული. ასეთი ხანებით არის დაწერილი „ვეფხისტყაოსანი“.

ლექსი და მუსიკა

ჩვენ დავინახეთ, რომ რიტმი და სიმღერა შრომასთან იყო დაკავშირებული. შრომისა და სიმღერის რიტმთან იყო დაკავშირებული ლექსის რიტმის წარმოშობა და განვითარებაც. შორეულ წარსულში ლექსებს მხოლოდ იმ მიზნით ქმნიდნენ, რომ იგი სიმღერით გადმოეცათ. ანტიკური პოეზიის ისეთი დიადი ნიმუშებიც კი, როგორიც არის „ილიადა“ და „ოდისეა“, სასიმღეროდ იყვნენ შეთხზულნი და მწერლობის განვითარებამდე სიმღერით სრულდებოდნენ. სიმღერის რიტმთან იყო დაკავშირებული ლექსის დაყოფა ტერფებად, მუხლებად, ტაეპებად და ხანებადაც კი. ანტიკური ეპოქის ბერძენი პოეტი პინდარი თავის ლექსებს მუსიკაზე თვითონვე ამღერებდა. ასე იქცეოდნენ შუა საუკუნეების პოე-

ტი·მოგზაურები, ცნობილი პოეტი ბესიკი და მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურული ბოჰემის წარმომადგენელი. ლექსის კავშირი მუსიკასთან წარსულში უფრო ორგანიული იყო (ლექსი მხოლოდ სასიმღეროდ იქმნებოდა), შემდეგ კი ხელოვნების განვითარებასთან დაკავშირებით მოხდა მისი სხვადასხვა გვარებად დაყოფა. მუსიკაც ლიტერატურისაგან (და მასთან ერთად—ლექსისაგან) განსხვავებულ და დამოუკიდებელ გვარად მოგვევლინა. მიუხედავად ამისა გარკვეული კავშირი ლექსსა და მუსიკას შორის მაინც რჩება. ლესინგის განმარტებით „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია—მეტყველი მუსიკა". ი. ჭავჭავაძე მართებულად შენიშნავს, რომ „ხმა და სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში უღონონი არიან ადამიანის გულის სიღრმიდან ამოზიდონ იგი სხვილი და წვრილი მარგალიტები, რომლითაც სავსეა ადამიანის გული".

არა მარტო ტაეპების შინაგანი რიტმი, უფრო დიდი რიტმული ერთეულები—ხანები და ხანებში ტაეპების გაერთიანებაც კი მუსიკასთან არის დაკავშირებული. თვით ქართული ტერმინი „ხანა" მიგვითითებს იმაზე, რომ ხანა თანაბარი ზომის რიტმული ერთეულების გამეორებას შეადგენდა და თითოეული ხანის წარმოთქმა თანაბარ დროს მოითხოვდა. ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსანი" ქართველ ხალხში ძველად მესტვირეების საშუალებით ვრცელდებოდა. საქართველოში განთქმული მესტვირენი და „ვეფხისტყაოსნის" სტვირზე დამამღერებლები იყვნენ ბლიაძეები. ისინი სიმღერით წარმოთქვამდნენ „ვეფხიტყაოსნის" თითოეულ ხანას. ამ პოემის ძველ გამოცემებში ყოველი ხანის მეოთხე ტაეპს წინ წამძღვარებული ჰქონდა ზედმეტი მარცვალი „და".

„რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,
ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა,
და მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერითა"

კითხვის დროს ამ „და"-ს თითქმის არავითარი დანიშნულება არა აქვს. პირიქით, იგი ლექსის ბოლო ტაეპს მეტ მარცვლოვანად ხდის და არღვევს ლექსის კეთილხმოვანებას. სიმღერის დროს კი ეს „და" წარმოითქმებოდა მესამე ტაეპის დასასრულში და იგი გვაგრძნობინებდა ხანის დამამთავრებელი ტაეპის დაწყებას, მისი წარმოთქმის შემდეგ მესტვირე ისვენებდა და გაძლიერებული ინტონაციით ახერხებდა დამამთავრებელი ტაეპის წარმოთქმას. ეს ხერხი ზრდიდა ხანის რიტმულობას, იგი აძლიერებდა ემოციას. ხანის უკანასკნელი ტაეპის გაძლიერებული ინტონაციით წარმოთქმას ის შინაარსეული საფუძველი ჰქონდა, რომ

უკანასკნელ ტაეპში მწერალი უკვე აყალიბებდა მთელი ხანის დედააზრს. მაგალითად, ავიღოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი ხანა:

„ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი;
მისგან გასწორდეს ყოველი სუსტი და ძალ-გულოვანი;
ბოლოდ შეყარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მბცოვანი,
და სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი!“

მთავარი აზრი, რომლის ნათელსაყოფადაც არის გამოყენებული აქ მოყვანილი ხანის ყველა ტაეპი, უკანასკნელ ტაეპში არის გამოხატული და მას, ისე როგორც სინტაქსურ ჯგუფში ლოგიკურ მახვილიან სიტყვას, მესტვირე, მთელი ხანის ტაეპებთან შედარებით, უფრო მკვეთრად გამოსთქვამდა. კავშირის „და“-ს ხმარება მესამე ტაეპის ბოლოს სწორედ ზემოალნიშნული მოსაზრებით იყო გამართლებული. ლექსის ტაეპებად დაყოფას გარკვეული შინაარსეული საფუძველი ჰქონდა, და ამავე დროს კი, როგორც აღვნიშნეთ, ტაეპებად და ხანებად დაყოფა თავიდანვე მუსიკასთან იყო დაკავშირებული. „მუსიკა და ცეკვა ხანების შექმნასა და განვითარებაში მნიშვნელოვან და განმსაზღვრელ როლსაც კი თამაშობდა“,—ამბობს ვერიე ფრანგული ლექსის განხილვის დროს. საკმარისია გავიხსენოთ ქართული ხალხური ლექსები („ეს ბიჭი კარგად თამაშობს, ფეხის წვერებზე დგებაო...“ „გაუსვი და გამოუსვი, ვითომც ჭიანურიაო“ და სხვ.), რომლებიც სპეციალურად ცეკვის დროს იმღერება.

შერეული „იავნანური“ ხანები და შერეული „შაირები“

ლოგაედური ტერფების, მუხლებისა და ტაეპების განხილვისას ჩვენ დავინახეთ, რომ ზოგიერთი ტაეპი სხვადასხვა ზომის ტერფისა და მუხლისაგან შედგება.

მაგალითად:

იყო / არაბეთს / როსტევან, // მეფე / ღმრთისაგან / სვიანი.
(ქორ.) (დაქტ.) (დაქტ.) (ქორ.) (დაქტ.) (დაქტ.)

ზოგჯერ თვით მოსაზღვრე ტაეპების ზომები განირჩევა ერთიმეორისაგან. ეს თვისება უფრო მეტად ხალხურ ლექსს ახასიათებს:

თეთრი ზღვიდან / გიახელით, // იავ ნანი / ნაო,
(4) (4) (4) (2)
შვიდნი და-ძმანი / ბატონნი, // ვარდო ნანი / ნაო.
(5) (3) (4) (2)

მიუხედავად იმისა, რომ აქ მოყვანილ ხანაში ორიეე ტაეპი მარცვალთა რაოდენობით თანაბარი ზომისაა, თითოეული ტაეპი სხვადასხვა ზომის ტერფებისაგან შედგება.

4442
5342

როგორც ვხედავთ, რიტმული აგებულება დასახელებული მოსაზღვრე ტაეპებისა სხვადასხვანაირია.

ისეთ ხანას, რომელიც რიტმულად სხვადასხვაგვარად აგებულ მოსაზღვრე ტაეპებისაგან შედგება, „შ ე რ ე უ ლ ი“ ხანა ეწოდება.

ისეთ შერეულ ხანას, რომლის ტაეპები ხალხურ „იავნანას“ მიბაძვით არის დაწერილი და რომელშიაც მოსაზღვრე ტაეპების რიტმული აგებულება სხვადასხვანაირია, შ ე რ ე უ ლ ი „ი ა ვ ნ ა ნ უ რ ი“ ხანა ეწოდება.

შერეული იავნანური ხანების მსგავსად, ხშირად გეხვდება აგრეთვე შერეული „შაირები“, როგორც, მაგალითად:

ჩლეხებთან / ვიყავ ჰკვიანი, // ტუტუცი / ნაჩალნიკთანა

(3) (5) (3) (5)
უხმოსთან / ვიყავ ხმიანი // და უსიტყვო / ხმიანთანა
(3) (5) (4) (4)

ზემომოყვანილი ლექსი ხალხური „შაირის“ მსგავსად არის დაწერილი.

ისეთ „შაირს“, რომელშიაც მოსაზღვრე ტაეპების რიტმული აგებულება სხვადასხვანაირია, შ ე რ ე უ ლ ი „შ ა ი რ ი“ ეწოდება.

ტეხილი ანუ კოჭლი ხანები

ჩვეულებრივი წესით, ტაეპები, რომლებიც ხანას შეადგენენ, თანასწორმარცვლოვანი უნდა იყოს, ესე იგი ხანის შემადგენელი ყველა ტაეპი სრული სახით უნდა იყოს მოცემული, მაგრამ ეს წესი ზოგჯერ დარღვეულია. ავიღოთ, მაგალითად:

„შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ-ცოდვილს
ლიუციფერს, ჩემს სულში აეობით მძვინვარეს,
ლიუციფერს, მრისხანე ვეფხვივით დაკოდილს
და ეხლა მძინარეს.

შეუნდე, შეუნდე ჯოჯოხეთს—ჩემს თვალებს!,
შეუნდე ჩემს ხელებს, ბოროტად დაღალულს.
მე შენი უმანკო ნათელი მაწვალებს,
მე ველი სასწაულს“ (გ. ტაბიძე).

აქ ამოწერილ ორხანიან ლექსში ორივე ხანის წინა სამი ტაეპი 12-მარცვლოვანია, ხოლო მეოთხე ტაეპი კი თორმეტის ნაცვლად 6 მარცვლისაგან შედგება.

ისეთ ხანებს, რომლებსაც ერთი, ან რამდენიმე არასრული ტაეპი აქვს, კ ო ჭ ლ ი ხ ა ნ ე ბ ი ეწოდება.

აი კიდევ კოჭლი ანუ ტეხილი ხანების ნიმუში:

„გათენდა, ცეცხლის მზე ავნთო, აცურდა... დროშები ჩქარა!
თავისუფლება სულს ისე მოსწყურდა,
ვით დაჭრილ ირმების გუნდს—წყარო ანკარა, დროშები ჩქარა!
დიდება ხალხისთვის წამებულ რაინდებს,
ვინც თავი გასწირა, ვინც სისხლი დაღვარა;
მათ ხსოვნას ქვეყანა სანთლებათ აინთებს, დროშები ჩქარა!“ (გ. ტაბიძე).

თ ა ვ ი VI

ბგერწერა (პოეტური ფონეტიკა)

ენაში მრავლად მოიპოვება ისეთი სიტყვა და გამოთქმა, რომელთა შემადგენელი ბგერები საკმაოდ ზუსტად იმეორებენ იმ ბგერებს, რომელნიც თვით გამოხატულ მოვლენას ახასიათებენ. ჩვენ გვესმის ბგერები:

„ფრრრ...“ „ქრრ...“ „ქშ...“ „შრრ...“ „სსს...“ „გუუ...“ „ქუ...“ „ღრრ...“ და მათ შესაბამისად ჩვენ ვამბობთ: ფრენს (ფრენა); ქრის (ქროლა); ქშენს (ქშენა); შრიალებს (შრიალი); სისინებს (სისინი); გუგუნებს (გუგუნი); ქუხს (ქუხილი); ღრენს (ღრენა).

ხშირად ცოცხალი საგნის სახელიც კი იმ ბგერისაგან წარმოსდგება, რაც თვით საგანს ახასიათებს, როგორც, მაგალითად, ყვავი („ყვა-ყვა“-დან). ზოგჯერ, შეგნებულად თუ შეუგნებლად მთელი წინადადებაა შედგენილი ბუნების მოვლენასთან დამსგავსებული ბგერებიდან, როგორც, მაგალითად:

ბაყაყი წყალში ყიყინებს

პოეტს უნდა გამოხატოს ნაკადის ხან ნელი დუდუნი, როდესაც წყალი ხვეულ კიდეებს ეხეთქება და ხან რაკრაკი, როდესაც წყალი რაიმე მიზეზით ჩერდება, შემდეგ გზას პოულობს და ძირს ვარდება, — და მწერალიც ამ მოვლენას ყველაზე უკეთ გვაგრძნობინებს ქვემომოყვანილ დამსგავსებული ბგერების საშუალებით:

„ულერს ნაკადი საარაკო:
„დუ-დუ! დუ-დუ! რაკ-რაკ-რაკო!“ (გ. ტაბიძე).

პოეტური მეტყველების დროს ბგერების დამსგავსებას დიდი მნიშვნელობა ეძლევა, როგორც მოვლენის უფრო ნათლად გამოხატვის საშუალებას. როცა ჩვენ ვკითხულობთ ლექსს

„გრიალებს ქარი, გრიალებს, —
აწყდება არე-მარესა“

ჩვენ მოვლენას, — ქარის ქროლვას, — ვითვალისწინებთ არა მარტო ამოწერილი სიტყვების შინაარსის საშუალებით, არამედ ქარის ქროლ-

ვისადმი დამსგავსებული ბგერების (გრ-ს-ქრ-გრ-ს-რრს) საშუალებითაც-ჩვენ, თითქოს, უშუალოდ ვიხმენთ ქარის ქროლვას.

როგორც აღვნიშნეთ, ბგერების დამსგავსებას ზოგჯერ შემთხვევითი ხასიათი აქვს. უფრო ხშირად კი მწერლები მას შეგნებულად მიმართავენ, როგორც, მაგალითად:

„ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის.
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...“ (გ. ტაბიძე).

„მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა,
შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს“ (გ. ტაბიძე).

„შშშშ! — შრიალებს ისლი
სსსს! — სისინებს სიო“ (ა. აბაშელი).

ფრანგი პოეტი როსინი გველის სისინს დამსგავსებული ბგერებით გადმოგვცემს:

„Pour qui sont ces cserpents qui sifflent sur vos tées?“

რუსი პოეტი სუმაროკოვი ასე გადმოგვცემს ბაყაყის ყიყინს:

„О как, о как нам, к вам, к вам, боги, не гласить“.

ბგერების დამსგავსების საშუალებით კ. ბალმონტი ასე გვიხატავს ზღვის მღელვარებას:

„Вечер. Взморье. Вздохи ветра
Величавый возглас волн
Близко буря, берег бьется
Чуждый чарам, черный челн...“

იგივე პოეტი დამსგავსებულ ბგერებით ისლების შრიალს ასე გადმოგვცემს:

„Полночной порой в болотной глуши,
Чуть слышно бесшумно шуршат камыши“.

დამსგავსებული ბგერებით, თუ ადგილი არ ექნება ფორმალისტურ გადაჭარბებას, პოეტს შეუძლია მხატვრული გამოსახვის საუკეთესო ნიმუში მოგვცეს, როგორც, მაგალითად:

„სამშობლოს დროშის შრიალს შევხარი
ლოდმაგარ ქვიტკირს, — აღტაცებული“ (გ. ლეონიძე).

ბგერების დამსგავსების ყველაზე უფრო გავრცელებული ფორმაა ალიტერაცია და ასონანსი.

ალიტერაცია — ერთ და იმავე ან დამსგავსებული თანხმოვანი ბგერების გამეორებაა. ალიტერაციის საშუალებით ლექსი უფრო კეთილხმოვანი ხდება. ალიტერაცია უხვად გვხვდება როგორც ძველს, ისე უახლეს ქართულ ლიტერატურაში. აი ნიმუშები:

„მიწყივ მისად საგონებლად მისი მკლველი თინათინა“ (შოთა).
„სად წაიყვან ხალაურსა, სად აღუფხვრი სალით ძირსა! (შოთა).
„შუბლთა შუჭი შემოადგა, შაბაშ შვენის შუბობაი“... (ბესიკი).

„ნისლის ნაკვთი ნარნარ ნიავს
ჩამკრალ ჩრდილად ჩაკვთომოდა
ბუჩქნარ ბაღში ბროლ ბილილას
მწვანე მოლი მოჰფენოდა“ (ა. აბაშელი).

ბგერების გამეორება განსაზღვრულ კანონზომიერებას მოითხოვს. გასამეორებელი ბგერები განსაზღვრულ მანძილით უნდა იყოს ერთმანეთზე დაშორებული, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კეთილხმოვანების ნაცვლად, ძნელად გამოსათქმელ ფრაზებს მიეიღებთ, ასეთი ხასიათისაა, მაგალითად, ფრაზა:

კაპეიკი გაკაპეიკებულა

ან, კიდევ:

„გაფრენილა თეთრი მტრედი ფრთათეთრი და ფრთაფარფატი“ (ხალხური).

განსაკუთრებით ცუდია ერთი და იმავე ბგერების უინტერვალოდ გამეორება. საინტერესოა ერთი შემთხვევა, რომელიც აგ საკითხთან არის დაკავშირებული. როდესაც პუშკინმა „ბახჩისარაის შადრევანში“ დაწერა:

„...Но кто с тобою
Грузинка равен красотою?—“

მან ერთგვარი სინტაქსური შეუფერებლობა შეამჩნია: равен მამრობით სქესს, ე. ი. ამ შემთხვევაში მამაკაცს გულისხმობდა, грузинка კი ქართველ ქალს. უკეთესი იყო ქალთან ქალის შედარება და არა მამაკაცისა, და პუშკინმაც მოინდომა ლექსის ასე შესწორება:

...Но кто с тобою
Равна грузинка красотою?

მაგრამ ხაზგასმული ბგერების ზედიზედ, ე. ი. უინტერვალოდ გამეორება პუშკინმა ისე უხერხულად მიიჩნია, რომ ამჯობინა ისევ ძველი რედაქციით დატოვება[1].

ასონანსი. ასონანსს ჩვენ გავეცანით როგორც არაზუსტი რითმის ერთ-ერთ სახეობას, მაგრამ ეს სიტყვა ფართო მნიშვნელობით იხმარება და იგი აღნიშნავს საერთოდ ერთ და იმავე ხმოვანი ბგერების გამეორებას. მაგალითად:

„ასმათ ფარდაგსა აზიდნა,
გარე ვდეგ მოფარდაგულსა“ (შოთა).

ან კიდევ:

„დავეცი, დავბნდი, წამიხდა
ძალი მხართა და მკლავისა“.

[1] В. Томашевский, Теория литературы, 1928, стр. 61.

აქ გამოყენებული ასონანსი განსაკუთრებულ კეთილხმოვნებას აღწევს იმით, რომ გამეორებული ხმოვანი ბგერები იმ ადგილზეც გვხვდებიან, სადაც იმავე დროს სიტყვის მახვილია. უმახვილო ხმოვანების გამეორება კი შედარებით შეუმჩნეველი რჩება.

ასონანსის შინაარსობლივი მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი აძლიერებს შინაარსის გამომსახველობას. ზემომოყვანილ ამონაწერში „ა"-ს გამეორება თითქოს გვაგრძნობინებს მოქმედი პირის გულისცემის დაჩქარებას, უკვალოდ დაკარგული ნესტანის მშვენიერების განცდის მომგონებელი სიტყვები ტარიელის ბაგიდან „ა" ბგერების გამეორების საშუალებით გლოვის მწუხარე შელოდიად ისმის.

ბგერწერისათვის მწერლები იყენებენ აგრეთვე ანაფორას, ეპიფორასა და პირაპირს.

ანაფორა — სალექსო სტრიქონების ერთგვარად დაწყებას ეწოდება. ამ სიტყვაში იგულისხმება ერთი და იგივე სიტყვის ან დამსგავსებული ბგერების გამეორება ტაეპების ან ხანების დასაწყისში. ანაფორის ნიმუშებია:

„სადაც ვშობილვარ, გაეზრდილვარ და მისროლია ისარი,
სად მამა-პაპა მეგულვის, იმათი კუბოს ფიცარი.
სადაც სიყრმითვე ვჩვეულვარ, — ჩემი სამშობლო ის არი!
არ გავცვლი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა, —
არ გავცვლი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა!" (რ. გრისთავი).

„სანადიროდ წამოვიდნენ
ამირან და ძმანი მისნი,
მთას ირემი წამოუხტათ
ცასა სწვდება რქანი მისნი" (ხალხური).

ეპიფორა — ტაეპების ერთგვარად დამთავრებას ეწოდება. იგი არაზუსტი რითმის სახეობაა. მაგალითად:

„იდგა შრიალი შენი კაბისა...
და მე ვმღეროდი, როგორც გაფიზი!" (ა. მაშაშვილი).
„უჰ! რა ხანი გასულა, არ ჩანს ღამე გულშავი
მთვარე უკვე წასულა, — ჩვენი მშვიდი გუშაგი!" (ა. მაშაშვილი).

პირაპირი — ეწოდება წინა ტაეპის დამამთავრებელი და მის მომდევნო ტაეპის დამწყები ბგერების დამსგავსებას:

„პატარა სევდა, პატარა დარდი
დიდხანს ჭუჭებში დამატარებდა,
და არაფერი იმ გოგოს გარდა,
მე იმ დღეებში არ ვახარებდა..." (კ. ნადირაძე).

პირაპირი ზოგჯერ არაზუსტი კიბური რითმების სახეობად გვეევლინება:

„მე ვმუშაობ... სხვანი კი იმღე რ ი ა ნ!..
ბედნ ი ე რ ნ ი, ჯულითა უზრუნველნი!“ (გ. ორბელიანი).

ფორმალისტური სკოლის მიმდევარი მწერლები აჭარბებენ ბგერწერის მნიშვნელობას. ამ ხერხის გამოყენება ყოველთვის არ არის გამოწვეული აუცილებლობით. ფორმის გადაჭარბებით გამოკიდება ზოგჯერ, გაადვილების ნაცვლად, აძნელებს იდეის ნათლად გამოხატვას.

თ ა ვ ი VII

მახვილის საკითხი ქართულ ენაში და ქართული ლექსის ბუნება

მახვილი ქართულ ენაში

ქართული ლექსის ბუნების შესწავლისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მახვილის საკითხის გამორკვევას ქართულ ენაში.

ქართულ ენაში მახვილის ადგილის დახუსტებას აძნელებს ის მოვლენა, რომ მას არ ახასიათებს ინტენსიური (ძლიერი) მახვილი. "მაგალითად, რუსულში ПУшкина читАю მახვილიანი მარცვლები „Пу" და „та" მკვეთრად გამოირჩევა დანარჩენი უმახვილო მარცვლებისაგან; ქართულში კი, როდესაც ვამბობთ პუშკინს ვკითხულობ, ასეთ განსხვავებას ვერ ვნახულობთ. ასევე მკვეთრია, მაგალითად, მახვილი ფრანგულ ენაში: ფრანგულ სიტყვებში Bonapárt, egaltie მახვილები მკვეთრად გამოისმის ბოლომარცვალზე, ქართულ ენაში კი ანალოგიური სიტყვები—„ბონოპარტე", „თანასწორობა"—ასეთსავე მკვეთრად განსხვავებულ მახვილს არ ატარებენ.

მიუხედავად ამისა, ქართულ ენას მაინც აქვს შედარებით ნაკლებ ინტენსიური, მაგრამ მაინც მისთვის დამახასიათებელი მახვილი[1].

ქართულ ენაში მახვილები შემდეგნაირად არის განლაგებული:

ერთმარცვლიან სიტყვას საკუთარი მახვილი არ გააჩნია. იგი სხვა მოსახღვრე სიტყვასთან ერთად ქმნის სამახვილო ჯგუფს და მახვილსაც მასთან ერთად იღებს. მაგალითად:

ეს+მთა ჩემია

ხმალს+ვტაცებ ხელსა

ჩემს+სიცოცხლეში

სხვა სიტყვებთან დაკავშირებით და მათთან ერთად ერთმარცვლოვანი სიტყვები შეადგენენ ორ, სამ, ოთხ და მეტმარცვლოვან სამახვილო ჯგუფებს და მახვილსაც მათ შესაბამისად ღებულობენ.

ორმარცვლოვანი და სამმარცვლოვანი სიტყვები მახვილს ღებულობენ თავიდან პირველ მარცვალზე.

მაგალითად:

ია	აკაკი
სახე	ამინდი
ნავი	ირემო
ეხო	მყვირალო

[1] იხ. ს. გორგაძე. ქართული ლექსი; აკ. გაწერელია. „მახვილი ქართულ ლექსში" („მნათობი" № 7. 1949); მისივე—„ქართული კლასიკური ლექსი". 1953 წ. გვ. 109—136.

რაც შეეხება ოთხ, ხუთ და მეტმარცვლოვან სიტყვებს, ან სიტყვათა სამახვილო ჯგუფებს,ქართული ენა ამ შემთხვევაში შემდეგ ბუნებას ან ტენდენციას, ამჟღავნებს:

ოთხმარცვლოვან სიტყვას მახვილი ჩვეულებრივ ბოლოდან მესამე მარცვალზე აქვს, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში დასაშვებია მახვილი თავიდან პირველ მარცვალზე.

მაგალითები:

ა) მახვილები თავიდან პირველ მარცვალზეა:

საიდუმლო
თქვენთი
ჩვეულებრივ

ბ) მახვილები თავიდან მეორე მარცვალზეა:

სიყვარული
სამაისო
უგზო-უკვლოდ

ხუთ და მეტმარცვლოვან სიტყვებში გვხვდება ერთი მთავარი და მეორე დამხმარე მახვილი. ყველა მათგანი დამხმარე მახვილს ღებულობს თავიდან პირველ მარცვალზე, და მთავარს—ბოლოდან მესამე მარცვალზე. მაგალითად, ხუთმარცვლიან სიტყვაში „საყვარელულო“ დამხმარე მახვილი ჩვენ გვექნება პირველ მარცვალზე (სა) და მთავარი ბოლოდან მესამეზე (რე).

ამავე წესით მივიღებთ მთავარ და დამხმარე მახვილებს:

ექვსმარცვლიან სიტყვაში (გამოზაფხულდება),
შვიდმარცვლიანში (გამოზაფხულდებოდა).
რვამარცვლიანში (ბარათაშვილისებური),
ცხრამარცვლიანში (გაბარათაშვილისებურდა).[1]

---

[1] სავსებით უმართებულოა მ. მრევლიშვილის მიერ ნ. მარის შრომებიდან ამოღებული და თავისად გასაღებული მოსაზრება, რომლითაც იგი მრავალმარცვლიან სიტყვებში მახვილს ბოლოდან მეორე მარცვალზე უშვებს (იხ. მ. მრევლიშვილი, „ქართული სასცენო მეტყველების ფონეტიკური საფუძვლები“, თბილისი, 1949 წ. გვ. 111—112). არც ერთი ლიტერატურულად მოუბარი არ იტყვის „ჩვენს სკოლას აქვს სამასწავლებლო“, ასევე უმართებულოა „უიარაღო“, „დადგენილება“ და სხვა მსგავსი მაგალითები, რომლებსაც იგი ასახელებს მისი მოსაზრების დასამტკიცებლად, უნდა: უიარაღო, დადგენილება და სხვ. ლექსთწყობაშიც კი ასეთი სიტყვები დაქტილურ რითმას მოითხოვენ და მახვილს მესამე მარცვალზე ინარჩუნებენ. ასეთი. მახვილები, რომელიც მ. მრევლიშვილს ლიტერატურული მეტყველების ნიმუშად ეჩვენება, სავსებით უცხოა ლიტერატურული ქართულისათვის. იგი მხოლოდ ქართული ენის ერთ-ერთ დიალექტს ახასიათებს და დიდმა კლასიკოსმა ი. ჭავჭავაძემ მრევლიშვილის მიერ ლიტერატურულად წარმოდგენილი მეტყველება გამოიყენა ტიპიზაციის მიზნით („მგზავრის წერილებში“) როგორც კუთხური, ლიტერატურული ქართული ენისაგან სავსებით განსხვავებული მეტყველება.

მსგავსი სიტყვების მახვილის კუთხურობა ს. გორგაძემაც შეამჩნია სამმარცვლიან სიტყვების მახვილზე მსჯელობის დროს და მართებულად დაასკვნა, რომ „ასეთი აქცენტუაცია სალიტერატურო ქართულისათვის სავალდებულოდ ვერ ჩაითვლება“, (იხ. ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 4). ბრეველიშვილისაგან გამეორებული მარის მოსაზრება სავსებით ეწინააღმდეგება ქართული ლიტერატურული ენის ბუნებას.

ზემოაღნიშნულის საფუძველზე შეგვიძლია შემდეგი დასკვნა გამოვიტანოთ: ქართულ ენას მახვილი აქვს უმთავრესად თავიდან პირველ მარცვალზე და ბოლოდან მესამეზე. მრავალმარცვლოვანი სიტყვები, მთავარ მახვილთან ერთად, ატარებენ ა.წ. აჯრეთვე დამხმარე მახვილს, რომელიც უფრო ხშირად ბოლოდან მესამე მარცვალზე ხვდება (არის ისეთი შემთხვევაც, როდესაც დამხმარე მახვილის ადგილს სიტყვის დასაწყისში იკერს მთავარი მახვილი და თვით დამხმარე მახვილი კი ბოლოდან მესამე მარცვალზე გადადის).

ქართული ლექსის რიტმის ხალხურობა

ქართული ლექსის რიტმი და მისი ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი —მახვილი მაქსიმალურად უახლოვდება ხალხურ იმპროვიზირებულ სალაპარაკო ენის რიტმს- მაგალითად, ფრაზას „მწუხრის ძეწარი გადაეფარა“ ლექსშიც ისეთი გამომეტყველებით ვამბობთ, როგორც ჩვეულებრივი ენით ლაპარაკის დროს.

ქართული ლექსის რიტმი ისე ახლოს არის ჩვეულებრივი სალაპარაკო ენის რიტმთან, რომ ჩვენ შეგვიძლია ხალხურ ენასთან დაახლოვებულ ძველ საისტორიო მწერლობაში გამოყენებულ ფრაზებშიც კი მაღალი თუ დაბალი შაირის წყობა აღმოვაჩინოთ. მაგალითად, „მატიანე ქართლისაი“ მოგვითხრობს ბაგრატ III-ის მიერ განჯის ამირას ფადლონის წინააღმდეგ ლაშქრობის ამბავს და ამბობს, რომ კახეთის დასაცავად გალაშქრებულმა ქართველმა მხედრებმა

„მცირეთა დღეთა დალეწნეს ზღუდენი შამჭორისანი“.[1]

ეს შეგვიძლია, ისეთივე რიტმით წავიკითხოთ, როგორც ვკითხულობთ დაბალი შაირით გაწყობილ რუსთაველის ტაეპს:

„ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა“.

დაბალი შაირის პარალელურად გვხვდება აგრეთვე მაღალი შაირის რიტმით დალაგებული ფრაზები ან ფრაზის ნაწილები: იმავე მატიანეში ვკითხულობთ, რომ დამორჩილებულმა ფადლონმა ბაგრატ III-ეს აღუთქვა

„დღეთა შინა სიცოცხლისა თვისისათა მსახურება“[2]

არავითარი ძალდატანება არ არის საჭირო, რომ ეს ნაწყვეტი მაღალი შაირის რიტმით იქნეს წაკითხული.

მიუხედავად ქართული ლექსის ასეთი სიახლოვისა პროზულსა და და მით უმეტეს ცოცხალ სალაპარაკო ენასთან, მას როგორც ბგერითი

[1] „მატიანე ქართლისაი“, 470, გვ. 244. იხ. აგრეთვე ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წიგნ. II, 1948 წ., გვ. 130.

[2] იქვე.

მხარის მაქსიმალურად მოწესრიგებული მეტყველების ფორმას, მაინც ახასიათებს სალაპარაკო ენასთან შედარებით მეტი ინტენსიობა, როგორც დინამიკური, ისე მუსიკური მახვილისა;[1] მაგალითად ფრაზა „სულ დაამტვრია ჭალები“ მაინც განსხვავებულად ისმის ჩვეულებრივ ლაპარაკისა და ლექსის ტაეპად გამოყენების დროს:

„გადა / აბრუნა / ურემი,
სულ და / ამტვრია / ჭალები“.

უკანასკნელი ტაეპის მეორე ტერფში (ამტვრია) დამწყები მახვილი **ა** უფრო მკვეთრად ისმის, ვიდრე ჩვეულებრივ ლაპარაკში, რადგან აქ იგი ახალი (დაქტილური) ტერფის დამწყებია. ლექსში ტერფებს შორის შესვენება უფრო ხანგრძლივია პროზასთან შედარებით. სხვაგვარად წაკითხვას იწვევს ისიც, რომ მეორე ტაეპი („სულ დაამტვრია ჭალები“) ლექსში სავსებით დამოუკიდებლად კი არ ღებულობს მახვილებს სიმაღლეს და ძალას, არამედ მასზე გავლენას ახდენს, და ამ შემთხვევაში იქვემდებარებს პირველი ტაეპის რიტმი: როგორც პირველი, ისე მეორე ტაეპიც ერთი ქორესა და ორი დაქტილისაგან (—ა/—აა/—აა).

რიტმის სახეები მახვილის ადგილის მიხედვით და ქართული ლექსის ბუნება

ქართული ენის ბუნების გამორკვევას მისი მახვილის ადგილის განსაზღვრის მიზნით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ქართული ლექსთწყობის ბუნების, მისი თავისებურების დასადგენად, რადგან განსხვავება ლექსთწყობის სხვადასხვა სისტემათა შორის ამა თუ იმ ენისათვის დამახასიათებელი რიტმის თავისებურების საფუძველზე იქმნება. რიტმის განსხვავებული სახეების მიხედვით ენებს ორ მთავარ მოპირდაპირე ჯგუფად ჰყოფენ: არსებობენ დაღმავალი (დაქტილური) რიტმის სისტემის მატარებელი ენები და აგრეთვე არსებობენ აღმავალი (ანაპესტური) რიტმის მქონე ენები. მაგალითად, ქართული ენის რიტმი უმთავრესად დაღმავლურია: მახვილი წინამარცვალზე უფრო ძლიერად ისმის და, რაც უფრო შორდება მას, იმდენად უფრო სუსტი, დაბალი ხდება. ასეთივე ტენდენციისა ინგლისური ენა. ფრანგული ენის რიტმი, წინააღმდეგ,—აღმავლურია; მახვილი სიტყვის ბოლოში უფრო ძლიერდება, დასაწყისში კი უფრო სუსტად ისმის. რუსული ენის მახ-

[1] ტონის სიძლიერის, ანუ სიმაღლის მიხედვით არჩევენ სიტყვის (მარცვლის) მახვილის ორ სახეობას: დინამიკურს და მუსიკურს. დინამიკური ტონის ძალას განსაზღვრავს, მუსიკური—ტონის სიმაღლეს.

ვილიც, უფრო მეტად, დაღმავლურია, მაგრამ გვხვდება აღმავლური რიტმიც. ქართული რიტმის დაღმავლურობა თავისთავად გამომდინარეობს ქართული ენის იმ თვისებიდან, რომ მახვილი მას უმთავრესად პირველ მარცვალზე აქვს. ქართული ლექსის ტერფებიც უმთავრესად დაქტილურია, ან ქორეული, გვხვდება პეონური ტერფებიც, მაგრამ უფრო ხშირად პირველი და მეორე პეონი, რომელიც აგრეთვე დაღმავლური რიტმის მატარებელია და, უფრო იშვიათად, მესამე და მეოთხე პეონი (ეს ორი უკანასკნელი უფრო ხშირად გვეელინება კლაუზულას, ლოგიკური მახვილის, წინადადების კითხვითი ფორმის ან სხვა რაიმე შემთხვევითი მოვლენის გავლენით).

ლექსში ხშირად გვხვდება ორი ან სამი ტერფის ისეთ რიტმულ ჯგუფად გაერთიანება, რომელშიც ერთ-ერთი ტერფის მახვილი უფრო ძლიერია. მაგალითად:

შეცრად / ასტყდა // რამნი / ავჭარი,

დაჰბერა / კლდეთა, // ნაპრალთ და / მღვიმეთ,

და მყინ / ვარიდან // ვითა / ვეშაპი

შავი / ღრუბელი // დაიძრა მძიმედ.

მოყვანილ მაგალითში რკალური ხაზით მითითებულია ორ-ორი ტერფის ერთ უფრო მოზრდილ რიტმულ ჯგუფად გაერთიანება და მათგან მთავარი მახვილი პირველ მარცვალზეა. ორი ტერფის ერთ რიტმულ სამახვილო ჯგუფად გაერთიანებას დ ი პ ო დ ი ა ანუ ო რ ტ ე რ ფ უ ლ ი ეწოდება. ქართული ლექსის დიპოდია დაღმავლურია, ესე იგი,—პირველი ტერფის პირველი მახვილი უფრო ძლიერია, ვიდრე მეორე ტერფის პირველი მახვილი. რუსულ ლექსს უმთავრესად აღმავალი (იამბური) დიპოდია აქვს.

დიპოდია, როგორც გავიცანით, ორი ტერფის გაერთიანებაა. ქართულ ლექსში გვხვდება აგრეთვე ისეთი რიტმული ჯგუფიც, რომელიც სამ-სამი ტერფის გაერთიანებას წარმოადგენს და რომელსაც შეგვეძლი ტ რ ი პ ო დ ი ა ანუ ს ა მ ტ ე რ ფ უ ლ ი ვუწოდოთ.

დიპოდიურ და ტრიპოდიულ მახვილებს ლექსის რიტმზე მეტად დიდი გავლენა აქვთ. ისინი ლექსს თავისებურ გამომეტყველებას აძლევენ. მათი არსებობით აიხსნება ქართული შაირის სიმაღლე და სიმდაბლე, მისი

სიგრძე და სიმოკლე (იხ. მაღალი და დაბალი შაირი). ტრიპოდიული რიტმის კლასიკური ნიმუშია მოცემული რუსთაველის შაირში, კერძოდ, ტრიპოდიული რიტმებით არის დაწერილი „ვეფხისტყაოსნის“ დაბალი შაირი:

იყო / არაბეთს / როსტევან, // მეფე / ღმრთისაგან / სვიანი,

ან, კიდევ:

რომელმან / შექმნა / სამყარო // ძალითა / მით ძლი-ერითა...

სამაგიეროდ მაღალი შაირის რიტმა დიპოდიურია. ამრიგად, როგორც უკვე განვსაზღვრეთ, ქართული ლექსის რიტმი დაღმავლურია. ეს დაღმაველობა უმთავრესად ახასიათებს როგორც ქართული ლექსის ტერფებს, ისე ქართული ლექსის დიპოდიებს, ტრიპოდიებს და მთელ ტაეპებსაც. ზევით მოყვანილ მაგალითში არა მარტო დამწყები ტერფის მახვილებია ძლიერი ტრიპოდიის შიგნიე, ამასთან ერთად პირველი ტრიპოდიის დამწყები მახვილები (იყო, რომელმან) უფრო ძლიერია, ვიდრე მეორისა (მეფე, ძალითა).

თოთხმეტმარცვლოვან ლექსში ხშირად გვხვდება დაღმავალის პარალელურად აღმავალი დიპოდიებიც. მაგალითად:

მირბის / რიმაფრენს // უგზოუკლოდ / ჩემი მერანი.

ამ მაგალითში პირველი დიპოდია (მირბის, მიმაფრენს) აღმავლურია, მეორე—დაღმავლური. აღმაველური დიპოდია ზევით მოყვანილ მაგალითში გამოწვეულია არა ქართული ენის საერთო ბუნებით, არამედ სპეციფიკური მოელენით: ლოგიკური მახვილით სიტყვაზე „მიმაფრენს“. ანალოგიური მიზეზით (ლოგიკური მახვილით) არის გამოწვეული აღმავლურობა ქვევით მოყვანილ მაგალითში:

თუ რამ შეგცოდეს // შეისყიდეს ტანჯვით შენდობა.

ქართული ლექსის რიტმის აღმავლობა გავლენას ახდენს აგრეთვე პოეტურ სინტაქსზე. ისეთი სიტყვა, რომელზეც ლოგიკური მახვილი უწევს, რიტმულ ერთეულთა გაერთიანების დასაწყისში გადადის:

მთანი თავჩაჩქიანები // ფიქრს მი / სცემიან / მწარესა.

ატირდა / ხარი ნიკორა // მარგა / ლიტისა / ცრემლითა.

ჰგავს ალვის ხე / თეთრ ჩოხაში // საკრწილოდ / მორთულ / სიძეს

და ატამი / კოხტა ყმაწვილს // აკვანში რომ / გაიღვიძებს.[1]

[1] ამ ტაეპების პეონური ტერფები სტრიქონის დასასრულში იქცევა დაქტილურად, რადგან იგი ქალურრითმიანია; ქალური რითმა კი კლაუზულას გავლენით ოთხმარცვლიან სიტყვაში (ან სიტყვათა სამახვილო ჯგუფში) დამატებით მოითხოვს მახვილს ბოლოდან მეორე მარცვალზე. შეიძლება აგრეთვე მათი მესამე პეონად წაკითხვა.

სალაპარაკო ენის მახვილის, ლექსის რიტმისა და პოეტური სინტაქსის ასეთი ურთიერთობის შედეგად ქართული ლექსის რიტმი, მისი ლოგიკური და გრამატიკული (სინტაქსური) მახვილი ერთმანეთს ემთხვევა და, როგორც უკვე მითითებული გვქონდა მაქსიმალურ ხალხურობას აღწევს. ავიღოთ სანიმუშოდ აკაკის „განთიადი“. მისი დასაწყისი ერთგვარ ექსპოზიციას წარმოადგენს, რომელშიც პოეტი გვაცნობს ადგილს (მთაწმინდას), დროს (მთაწმინდა „შეჰყურებს ცისკრის ვარსკვლავს“, ე. ი. ღამეა), მთავარ მოქმედ პირს (ცენტრალურ სახეს. ჩვენი ყურადღება გადააქვს თავდადებულის, ე. ი. დიმიტრი ყიფიანის საფლავზე). „განთიადშიც“ პოეტური სინტაქსი ისეა გამოყენებული, რომ ლოგიკური მახვილი ექსპოზიციის შექმნისათვის აუცილებელ ცნებათა გამომხატველ სიტყვებზე გადადის, გრამატიკული მახვილიც ლოგიკურის ადგილზე ხვდება, ლექსის რიტმიც დაღმავლურია და შეხამებულია ხალხური მეტყველების რიტმთან:

მთაწმინდა / ჩაფიქრებულა,
შეჰყურებს / ცისკრის / ვარსკვლავსა,
მნათობი / სხივებს / მაღლით ფენს
თავდა / დებულის / საფლავსა.

ქართული მახვილის სისუსტე ლექსის რიტმის მრავალფეროვანებას ქმნის. იგი შესაძლებლობას გვაძლევს ერთი და იგივე ტექსტი სხვადასხვა ინტონაციით წავიკითხოთ, იმისდა მიხედვით, თუ რა მოვლენა გვინდა გამოვხატოთ. მაგალითად:

I. მთელი / პოეზია / არ ღირს / იმ ერთ / ცრემლად //
—ა / —ააა / —ა / — ა / —ა //
თვალს რომ / მოედების
—ა —აააა
მთელი პო / ეზია // არ ღირს იმ / ერთ ცრემლად //

II. —აა / —აა // —აა / —აა //
თვალს რომ მო / ედების
—აა / —აა

პირველი მაგალითის რიტმი, რომელიც შედგება ქორეული, დაქტილური და პეონური ტერფებისაგან, სავსებით ემთხვევა სალაპარაკო ენის ინტონაციას. მას ახასიათებს აზრის მეტი სიცხადე და გამოხატავს ნებისყოფას, გამოხატავს მტკიცე რწმენას იმისას, რასაც ლაპარაკობს.

მეორე მაგალითის რიტმი მთლიანად დაქტილური ტერფებისაგან შედგება და ნებისყოფის ნაცვლად იგი გამოხატავს მწუხარებას, სინაზეს და მოკრძალებას ლექსში ასახული მოვლენის წინაშე.

ასეთია ქართული მეტყველებისა და ქართული ლექსის ძირითადი ბუნება. მას შეუძლია მაქსიმალურად გამოხატოს ადამიანის სულის უნაზესი განცდებიც კი, შეუძლია გამოხატოს ცხოვრების მრავალფეროვანება. ქართული მეტყველება დაღმავლურია, მაგრამ კი არ გამორიცხავს, საჭირო შემთხვევაში, ზემოაღნიშნულის საწინააღმდეგო ფორმებს, არამედ უკანასკნელთან ერთად ქმნის ქართული ლექსის რიტმის მრავალფეროვანებას.

თ ა ვ ი VIII

ლექსის მთავარი სქემები

შაირი

შაირი თექვსმეტმარცელოვანი ლექსია (8+8). მის სახესხვაობას წარმოადგენს რვა და ოთხმარცვლიანი ტაეპები, რომლებიც შაირის ზომით დაწერილი სრული სალექსო სტრიქონის ორად, ან ოთხად დაყოფის შედეგად არის მიღებული. ხალხური შაირის ტაეპები რვა-რვა მარცვალზეა გაწყობილი, მწერლობაში კი მე-19 საუკუნის მიჯნამდე 16-მარცვლიანი ტაეპებით დაწერილი შაირი იყო გაბატონებული. შაირი ქართული ლექსის ყველაზე უძველესი და ყველაზე უფრო გავრცელებული ფორმაა. მისი წარმოშობა იმდენად შორეულ წარსულს ეკუთვნის, რომ მეცნიერებს მეტად უძნელდებათ შაირის წარმოშობის ზუსტად დადგენა. ქართულ ენაზე უკვე წარმართობის ხანაში იყო განვითარებული და გავრცელებული რითმაზე გაწყობილი შაირები.

ამის დამადასტურებელია ხალხური ლექსები მზისა და მთვარის შესახებ. წარმართული ჰიმნები, შელოცვები, ლექსები ამირანზე და სხვ.[1] ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში შემონახულია ისეთი უძველესი შაირის ფორმები, რომლებსაც რიტმი თუმცა შაირისა აქვთ, მაგრამ ურითმოდ არიან გალექსილნი. ასეთი შაირით არის გაწყობილი ხალხური ჰიმნოგრაფიული ლექსის „ბატონების“ ძირითადი ტექსტი:

„ამ ბატონისა დედასა
უდგია ოქროს აკვანი
შიგ უწევს ბატონიშვილი
უსხია ოქროს ქოჩორი...“
და სხვ.

ასეთივეა უძველესი ხალხური სამგლოვიარო ლექსის „დალაის“ ძირითადი ტექსტი[2].

[1] იხ. ი. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თ. 1.

[2] ამ ლექსის პირველი და ძირითადი ნაწილი, რომელიც 15 ტაეპისაგან შედგება და რომელიც უფრო ადრე უნდა იყოს შეთხზული, ურითმოა, მეორე ნაწილი კი, რომელიც 6 ტაეპისაგან შედგება და უფრო გვიან უნდა იყოს მიმატებული, გარითმულია (ტექსტი მოყვანილი გვაქვს ქვევით, როგორც ძველი ქართული ელეგიის ნიმუში). აშკარაა ეს ლექსი წარმოადგენს ურითმო შაირიდან გარითმულზე გარდამავალ საფეხურს.

სვანურ ხალხურ პოეზიაში ახლაც გვხვდება რითმიანის პარალელურად ისეთი შაირები, რომლებსაც ზომა და რიტმი თუმცა შაირისა აქვთ, მაგრამ რითმა არ გააჩნიათ.[1]

ეს ფაქტები გარკვევით ადასტურებენ ქართული შაირის სიძველეს და მის ხალხურობას. ლექსის ამ ფორმის ხალხურობისა და გავრცელების შედეგად სიტყვა „შაირი" წარსულში საერთოდ ლექსს აღნიშნავდა, შაირობა—მოლექსეობას და მოშაირე—პოეტს, მგოსანს, ლექსის მთქმელს, ან გამომთქმელს. სწორედ ასე ფართო მნიშვნელობით ხმარობს სიტყვა შაირს შოთა რუსთაველი.[2] შაირი შორეულ წარსულში სიმღერით წარმოითქმებოდა და ცეკვასთან ერთად სრულდებოდა. დღესაც ბევრია ისეთი ხალხური შაირი, რომელიც ცეკვასთან ერთად სრულდება სიმღერის საშუალებით („ჩაკუნა", „ხასანბეგურა", „შვიდნი ძმანი" და სხვ).[3]

შაირის რიტმი მრავალფეროვანია. მისი რიტმის სხვადასხვაობის საფუძველზე განსაკუთრებით გამოირჩევა ორი სახის შაირი: ე გ რ ე თ წ ო დ ე ბ უ ლ ი მ ა ღ ა ლ ი შ ა ი რ ი და დ ა ბ ა ლ ი შ ა ი რ ი, ანუ მოკლე და გრძელი შაირი. მაღალი შაირის ტაეპები ორტერფულად გაერთიანებული რიტმული ერთეულებისაგან შედგება, მაგალითად:

„ნახეს უცხო / მოყმე ვინმე // ჯდა მტირალი / წყლისა პირსა"

---

[1] იხ. ა. შ ა ნ ი ძ ე, ვ. თ ო ფ უ რ ი ა და მ. გ უ ჯ ე ჯ ი ა ნ ი, „სვანური პოეზია", I თბილისი, 1939, გვ. 118—119.

[2] შაირის მნიშვნელობა დიდხანს არ ყოფილა დაზუსტებული. ზოგჯერ იგი მეტად ფართო მნიშვნელობით იხმარებოდა: შაირში იგულისხმებოდა ყველა იმ ზომის ლექსი, რომელიც კლასიკურ პერიოდში იწერებოდა. ამ დროის ლექსებში ჩვენ უმთავრესად გვხვდება ოცმარცვლიანი „შაირი" (რომელიც ორ ათ-ათ მარცვლიანი შაირისაგან შედგებოდა), თექვსმეტმარცვლიანი და ათმარცვლიანი განახლების პერიოდში ამ ტერმინის მნიშვნელობა კიდევ უფრო ბუნდოვანი და გაურკვეველი გახდა. იგი ხან მეტად ვიწრო და ხან ფართო მნიშვნელობას ღებულობდა: „განახლების პერიოდის მწერლები „შაირს" ისეთ ხანას ეძახოდნენ, რომელიც ოთხი ტაეპისაგან შედგებოდა და ოთხივე ტაეპი ერთს რითმას ატარებდა (AAAA). ცოტა უფრო გვიან ამ სახელით მრავალტაეპიანი ხანებიც იწოდებოდა, სახელდობრ—ცხრატაეპიანი (იხ. მაგ., უცნობი კომენტატორის სქოლიოები ბესიკის ლექსებისა, „ბესიკი", გვ. 3 და 6, სადაც ნათქვამია: „შაირი ცხრა ტაეპიაო"). აშკარაა, დროთა განმავლობაში ამ ტერმინს თავისი უწინდელი ვიწრო მნიშვნელობა დაუკარგავს და მეტად ფართო და გაურკვეველი სახე მიუღია: თითქოს სახოგადოდ „სტროფის", ანუ „ხანის" აღმნიშვნელი გამხდარა" (იხ. ს. გორგაძე, „ქართული ლექსი", გვ. 87—88) ჩვენს ეპოქაში შაირის ასე ფართო მნიშვნელობით გაგება გაუმართლებელია, რადგან როგორც ოცმარცვლოვან ლექსს, აგრეთვე ათმარცვლოვანს და ტაეპთა რაოდენობით შექმნილ ლექსებს თავიანთი სპეციფიკური სახელები აქვთ (ამას უფრო ნათლად ქვემოთ დავინახავთ). შაირს ზოგჯერ განმარტავენ, როგორც ერთხანიან ლექსს (რუსული „ჩასტუშკის" ან ფრანგული „კუპლეტის" მნიშვნელობით), მაგრამ ეს განმარტებაც ცალმხრივი და უმართებულოა.

[3] იხ. ა. ღ ლ ო ნ ტ ი, „ქართული შაირები", თბილისი, 1941 წ.

დაბალი შაირის ტაეპები კი, ორტერფულის ნაცვლად, სამტერფულად გაერთიანებული რიტმული ერთეულებისაგან არის შედგენილი:

„იყო / არაბეთს / როსტევან // მეფე / ღვთისაგან სვიანი".

ორტერფულისაგან შემდგარი ტაეპები, რომლის ნიმუშიც ადრე ზევით მოვიყვანეთ, შედარებით უფრო ხმამაღლა და ჩქარი ტემპით იკითხება. ამიტომ ჰქვია მას მაღალი, ანუ მოკლე შაირი; სამტერფულისაგან შემდგარი ტაეპები კი, ორტერფულთან შედარებით უფრო დაბალი ტონით და ნელი ტემპით (ე. ი. მეტხანს) იკითხება. ამიტომ ეწოდება მას დაბალი ანუ გრძელი შაირი. დაბალი შაირით დაწერილი ტაეპები ლოგაედურია, რაც თავის მხრივ ხელს უწყობს თვით ამ სახის შაირის რიტმის მრავალფეროვანებას[1].

ქრისტიანული ეკლესია დეენიდა შაირს, როგორც წარმართული შინაარსის გამომხატველ ფორმას, მაგრამ X—XI საუკუნეებში მან გზა

---

[1] პ. ბერაძე მის საინტერესო გამოკვლევაში რუსთაველის ლექსის რიტმის შესახებ ქორეული (ე. ი. 2-მარცვლიანი) ტერფის ადგილშენაცვლების საფუძველზე დაბალი შაირის ოთხ სხვადასხვა რიტმულ სქემას გვაძლევს:

a=323 / 323
b=323 / 233
c=233 / 323
d=233 / 233

(„რუსთაველის კრებული", 1938 წ., გვ. 216)

ეს სქემა საუკეთესოდ განმარტავს დაბალი შაირის რიტმის ბუნებას: სამწუხაროდ ავტორს ეჩვენება, თითქოს მისგან მოცემული სქემა ზოგ შემთხვევაში ირღვევა. კერძოდ, პ. ბერაძე ფიქრობს, თითქოს „ვეფხისტყაოსნის" გრძელ შაირში 32 შემთხვევაში უკანასკნელი ტერფი, დაქტილურის ნაცვლად, ქორეულია. სინამდვილეში კი ყველა ის ტაეპებიც, რომლებიც მას მოჰყავს ამ დარღვევის საილუსტრაციოდ კლაუზულასა და რიტმითი ინერციის გავლენით, რასაც ქმნიან წინ ტაეპების დაქტილური რითმები, დაქტილური ტერფით ბოლოვდებიან. ავიღოთ საილუსტრაციოდ მისგანვე დასახელებული 9 სტროფის რითმები:

ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგ-მ ა ნ ე ბ ი,
ვით მარგალიტი ობოლი, ხელის-ხელ საგოგ-მ ა ნ ე ბ ი.
ვპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ვქმენ საპო ჭ-მ ა ნ ე ბ ი.
ჩემმან ხელმჭმნელმან დამმართოს ლაღამან და ლამაზ-მ ა ნ ე ბ ი.

გაიკაფა ქართულ მწერლობაშიც და რუსთაველის შემდეგ იქცა გაბატონებულ ფორმად მთელ ქართულ პოეზიაში[1].

შავთელური

შავთელური ლოგაედური ტაეპით დაწერილი ოცმარცვლიანი ლექსია. სრული შავთელური ტაეპი ორი 10-მარცვლიანი (10+10) ან ოთხი 5-მარცვლიან (5+5+5+5) ტაეპისაგან შედგება და დაყოფის შედეგად გვაძლევს 10 და 5-მარცვლიან ტაეპებს. მაგალითად:

5 5 5 5
დავდგეთ იქ, სადაც / ჭარიშხალია // და სისხლიანი / დგას ანგელოსი,
5 5 5 5
ახალ გრიგალებს / ეწირავთ სიცოცხლეს // ჩვენ, პოეტები // საქართველოსი“
(გ. ტაბიძე).

ათ ან ოცმარცვლიანი ლექსი საქართველოში გავრცელებული იყო შაირის პარალელურად შავთელზე უფრო ადრე, მაგრამ ასეთ ლექსს არ ჰქონდა არც შინაგანი და არც გარეგანი რითმები. შავთელმა დასახელებული ლექსის ფორმას უმაღლესი განვითარება მისცა: შავთელის მიერ დაწერილ ლექსებში გამოყენებულია გარეგანი და შინაგანი რითმები. შავთელის ასეთი დამსახურების გამო ზემოაღნიშნული ფორმის ლექსსაც შავთელური ეწოდა. აი შავთელის დაწერილი შინაგანი და გარეგანი რითმების მატარებელი შავთელურის ნიმუში, რომლითაც იგი მეფე თამარს მიმართავს:

„თვალი ხარ ბრმათა, / თვით მხრდელი ყრმათა, // მშიერთა პური, / უსახლთ სართული,
მამა ობოლთა, / მსაჯული ქვრივთა, // შიშველთ სამოსლად / მინიჭებული,
მოხუცებულთა / შრომით რებულთა // სიმტკიცის კვერთხად მისაყრდნობელი,
მოგვფენს სიბრძნესა, / წერილთ სიღრმესა // თვით განგვიმარტებ / მადლთა მთხრობელი“.

20 მარცვლიან ბოლორითმიან შავთელურ ლექსს, რომელშიაც ტაეპის წინამუხლის ტერფებიც გარითმულია, შავთელურის პარალელურად ჩახრუხაული ეწოდება. ეს სახელი შავთელურს იმიტომ უწოდეს, რომ ასეთივე ფორმით წერდა XII საუკუნის პოეტი ჩახრუხაძე.

შავთელური ლექსის სახეობად ითვლება აგრეთვე ფისტიკაური

აქ რიტმითი ინერციის და განსაკუთრებით კლაუზულას გაელენით, ყველგან „მანები“ რჩება რითმად და არა „ნები“. იმ 32 ტაეპის რიტმის სისწორით განსაზღვრა, რომლის ანალიზის დროს პატივცემული მკვლევარი შეცდომას უშვებს, ცხადყოფს თვით პ. ბერაძის მიერ ზევით მოცემული ოთხი სქემის სისწორეს და მნიშვნელობას ქართული ლექსის რიტმის შესწავლის საქმეში.

[1] შაირის, როგორც წარმართული შინაარსის გამომხატველი ფორმის წინააღმდეგ ბრძოლის შესახებ ქრისტიანული ეკლესიის მიერ იხ. შ. ნუცუბიძის შრომა— „Руставели и восточный ренессанс“, თავი XI.

და ძაგნაკორული.

ძაგნაკორული ოთხ-ოთხი ტაეპისაგან შედგენილი ხუთსტროფიანი შავთელურია.

ფისტიკაური ისეთი ოცმარცვლიანი ლექსია, რომელსაც მხოლოდ გარეგანი რითმები აქვს. მაგალითად:

„რაა, მოეშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა და მეგობარსა,
ნუღარ ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს ტკბილმოუბარსა...“
(ნ. ბარათაშვილი).

ფისტიკაურის სახეობაა ისეთი ათმარცვლიანი ლექსი, რომელსაც შიდა რითმა არა აქვს. მაგალითად:

„გამიგონია, ვითომც ლერწამი
ობლის საფლავზე ამოსულიყოს
და თავის ქნევით, დამუქრებული
მაღლა ზეცისკენ ის წასულიყოს...“ (ა. წერეთელი).

ფისტიკაურის ფორმით დაწერილი შავთელური ლექსი შაირის შემდეგ ყველაზე უფრო გავრცელებულია ქართულ პოეზიაში. ამ ზომით არის დაწერილი ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, ი. ჭავჭავაძის „განდეგილი“, „კაკო ყაჩაღი“ და სხვ., აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“, „პატარა კახი“, „ბაგრატ დიდი“ და სხვა პოემები. შაირის შემდეგ ყველაზე მეტად იმ ფორმას იყენებს საბჭოთა ლიტერატურა, რომელსაც იგი ჯვარედი რითმებით აბალ სიმაღლეზე აჰყავს.

ბესიკური ანუ „მუხტაზადი“

ბესიკური თოთხმეტმარცვლიანი ლოგაედური ლექსია. მაგალითად:

„მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!“ (ნ. ბარათაშვილი).

მოყვანილი მაგალითის რიტმის სქემა ასეთია:

/—ა / —აა / ა—აა // —ა —აა

ქორე+დაქტ. (=სრულ ლოგაედს) +პეონი 2 (აქ ლოგაედის მონაცვლეა) + ქორე+დაქტილი (=სრულ ლოგაედს).

ბესიკურის რიტმული სქემა მრავალგვარია: შეიძლება პირველი ტერფი, ქორეულის ნაცვლად, დაქტილური იყოს, მეორე, დაქტილურის ნაცვლად—ქორეული, მათ შემდეგ—პეონური ტერფის ნაცვლად, დიქორული იქნეს, შემდეგ, ქორეულის ნაცვლად—დაქტილური და დაქტილურის ნაცვლად—ქორეული. ამის ნიმუშს წარმოადგენს უკანასკნელი ორი ტერფის გამოკლებით ბესიკის ქვევით მოყვანილი ტაეპი:

„ალვაო / გეხსნეს / ორნი ნორჩი / მოსარხეველნი“.

— აა / —ა / — ა—ა / —ა—აა

სამაგიეროდ ქორეული და დაქტილური ტერფი ერთმანეთზეა შენაცვლებული ბესიკისავე ქვევით მოყვანილ ტაეპში:

„შენმა გონებამ მიმამსგავსა მილეულს მთვარეს"

—ა / —აა / ა—აა / —აა / —ა

რიტმის ასეთი კომბინაცია სიტყვების თავისებურებამ გამოიწვია: „მილეულს" სამმარცვლიანი სიტყვაა, „მთვარეს" ორმარცვლიანი; პირველის ბუნებრივად წაკითხვა დაქტილურ ტერფს გვაძლევს, მეორის—ქორეულს. ასევე აიხსნება სხვა ტერფების თავისებურებაც.

აი კიდევ ბესიკური ტაეპების ნიმუშები:

„გამოუელია მკაცრ ბრძოლებში წლები ხანგრძლივი,
მუდამ ქარიშხლად აღმართულა ცეცხლის წინაშე,
დიდი ხანია—ომგადახდილ ჯარისკაცივით
დაბრუნებულა და ისვენებს კრემლის ბინაში" (ა. მაშაშვილი).
„წუხელ ხის ძირას ერთმა ფიქრმა არ დამაძინა:
ადამიანი განა რამდენ წელიწადს ცოცხლობს,
რომ ამ სიცოცხლის დღეებს მხოლოდ შფოთში ატარებს?"
(ა. შანშიაშვილი, „არსენა").

ორივე ამ ნიმუშის რიტმითი სქემა ისეთივეა, როგორც ჩვენგან უკვე ზევით მოყვანილ ბარათაშვილის „მერანიდან" ამოღებულ ტაეპებისაა („მირბის, მიმაფრენს"):

—ა / —აა / ა—აა / —ა / —აა

ბესიკური, შაირისა და შავთელურის შემდეგ, ყველაზე უფრო გავრცელებულია ქართულ პოეზიაში. ბესიკური ტაეპებით იწერება უმთავრესად ქართული სონეტები და ქართული მუხამბაზი, ბესიკური ტაეპებით არის თარგმნილი შექსპირის ტრაგედიები, ამ ზომით არის დაწერილი ა. მაშაშვილის მიერ სტალინისადმი მიძღვნილი ლექსი „ძველი მაზარა", რომლის დასაწყისი ზევით უკვე მოვიყვანეთ[1].

თეჯლიხი

თეჯლისი სამი ტერფისაგან შედგენილი 11 მარცვლიანი ლექსია, რომლიდანაც პირველი ორი ტერფი დიქორული, ან პეონურია, ხოლო უკანასკნელი კი—დაქტილური. მაგალითად:

[1] ბესიკურს, უფრო ზუსტად, „მცირე ბესიკურს" უწოდებენ (იხ. ს. გორგაძე. „ქართული ლექსი", გვ. 59.). „მცირე ბესიკურს" უწოდებენ მეორე ზომის ლექსის დასაპირდაპირებლად, რომელსაც „დიდბესიკური" ეწოდება. ვინაიდან ეს უკანასკნელი ნაკლებად გავრცელებულია და იმავე დროს ჩვენ მიერ „ბესიკურის" განსაზღვრა უკვე განმარტავს ამ ტერმინის შინაარსს, უმჯობესად ვცანით „მცირე ბესიკურის" სახელი „ბესიკურით შეგვეცვალა.

„აღმართ-აღმართ / მივდიოდი / მე ნელა,
‚სერზედ შევდეგ‘ / ჰმუნვის ალი / მენელა“ (აკაკი).
„თავო ჩემო / ბედი არ გი / წერია,
ჩანგო ჩემო / შვებით არ გი / ცღერია...“ (მისივე).

„და არ ვიცი / რა პასუხი / მივუგო,—
შენზე მითხრეს: / „თავის წასვლა / დამალა!“
წაგიღია / წიგნი—ვიქტორ / ჰიუგო,
წაგიღია / „ქილილა და / დამანა...“ (ი. გრიშაშვილი).
„ჰე მამულო / გრძნობა შენი / მოვლისა
მარად ყველა / ჩვენთაგანის ვალია.
სანამ გმირმა / შენთვის სული / დალია —
თქვა: „სამშობლო / უპირველეს / ყოვლისა!“ (გ. ტაბიძე).

ოქტავა

ოქტავა რვატაეპიანი სტროფით დაწერილი ლექსია. ლიტერატურის ბევრი თეორეტიკოსი ოქტავის განსაზღვრის დროს ტაეპთა რაოდენობასთან ერთად რითმების კომბინაციის თავისებურებასაც ეყრდნობა, მაგრამ ოქტავის განსაზღვრას რითმის მიხედვით არ ამართლებს ლიტერატურული პრაქტიკა: რითმის ერთგვარობა ოქტავაში კანონი კი არ არის, არამედ იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს. ოქტავის მთავარი და არსებითი ნიშანი ტაეპის განსაზღვრული რაოდენობაა, მისი სტროფი, როგორც აღვნიშნეთ, რვა ტაეპისაგან შედგება.

ბაირონის მიერ „ჩაილდ-ჰაროლდში“ გამოყენებული სპენსერის სტროფები, რომლებშიც რვა ტაეპს მეცხრეც ემატება, უკვე აღარ წარმოადგენს ოქტავას ამ ცნების ზუსტი განმარტებით[1].

მუხამბაზი

მუხამბაზი ისეთი ლექსია, რომელიც ხუთტაეპიანი ხუთი ხანისაგან შედგება. მისი პირველი ხანის ხუთივე ტაეპი ერთ რითმას ატარებს, დანარჩენი ხანების ოთხ-ოთხ ტაეპს საკუთარი რითმები აქვთ, მეხუთე ტაეპებში კი პირველი ხანის რითმა მეორდება.

AAAAA BBBBA CCCCA DDDDA EEEEA

[1] აღორძინების ხანის ქართული ლექსის თეორიაში გვხვდება ოქტავის მონაცვლე სიტყვა „რვული“. მაგრამ „რვულის“ მნიშვნელობა მაინც არ არის დაზუსტებული: ზოგჯერ მას განსაზღვრავენ როგორც რვა რითმის მქონე ოთხტაეპიან ლექსს, ზოგჯერ— როგორც ერთ რითმაზე შეწყობილ რვატაეპიან ლექსს, ზოგჯერ კიდევ, როგორც რვამარცვლიან ლექსს. უმჯობესია ამ ტერმინის გამოყენება არა რომელიმე ლექსის შემთხვევითი ფორმის გამოსახატავად, არამედ საერთოდ გავრცელებული ოქტავის (ე. ი. რვატაეპიანი სტროფით დაწერილი ლექსის) აღსანიშნავად.

ასეთი სახის მუხამბაზები აღორძინების ხანაში გვხვდება, კერძოდ ბესიკის პოეზიაში. მე-19 საუკუნის ქართველი პოეტები—ა. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ა. წერეთელი—თუმცა ზოგიერთ ლექსს სათაურად მუხამბაზს უწოდებენ, მაგრამ სინამდვილეში მუხამბაზის საკალდებულო ფორმებს არ იცავენ. საბჭოთა პოეზიაშიც მუხამბაზი გადაგვარებული ფორმით გვევლინება. მაგალითად, ა. აბაშელის მუხამბაზის ხანა ხუთი ტაეპის ნაცვლად, ოთხისაგან შედგება. ეს მოვლენა იმით აიხსნება, რომ რუსთაველის ოთხტაეპიანი ხანებით დაწერილ შაირის რიტმზე შეთვისებულ ქართველი მკითხველის სმენას ეუცხოება მუხამბაზის ხანის ხუთტაეპოვანება[1].

ბაიათი

ბაიათი მოსაზღვრე რითმების მქონე ორტაეპიანი ხანებით დაწერილ ლექსს ეწოდება[2]. გავრცელებულია უმთავრესად ირანულ და არაბულ პოეზიაში. საბჭოთა ხალხების კლასიკოსებიდან ბაიათებით არის დაწერილი უმთავრესად ნიზამი განჯელისა და ალიშერ ნავოის პოემები. ქართულ ლირიკაში სტროფიკული აგებულებით, ბაიათის ნიმუშია აკაკი წერეთლის „აღმართ აღმართ". ბაიათის ნიმუშია აგრეთვე ი. გრიშაშვილის ქვევით მოყვანილი ლექსი:

საიათნოვას ჰიანური

მეფე ირაკლის ლაშქრობის დროს საიათნოვა წინ მიუძღოდა მებრძოლთა რაზმს და თავისი ჰიანურით ამხნევებდა სამშობლოს მამაც დამცველებს (მემატიანე).

1

„მითქვამს, ვამბობ და ამაზე სხვებსაც ვენაძლიე,
სხვა საკრავზე ჰიანური, რა ვქნა, მიყვარს ძლიერ.

ნაღველსა და ხაღილობას ერთნაირად ლესავს!..
ო, ყურს ვუგდებ აღტაცებით ჰიანურის კვნესას.

მასში თითქოს გამოისმის გადასული ხანა:
ჩვენი ქვეყნის რაინდები კვლავ საომრად დგანან.

კვლავ უტევენ მოსეულებს ხმალს მკვეთრსა და მხნესა,
ო, ყურს ვუგდებ აღტაცებით ჰიანურის კვნესას!

---

[1] ასეთი განმარტება მოგვცა თავისი მუხამბაზის ფორმის შესახებ თვით ა. აბაშელმა და იგი სავსებით მართებულია.

[2] ქართულ პოეტიკაში ბაიათს უწოდებენ აგრეთვე შეიდმარცვლიან ლექსს, მაგრამ ასეთი განმარტება მოძველებულია.

პოეტო და მეომარო! გიგონებ და გიმზერ!
შენ მღეროდი ჰიანურით საქართველოს გმირზე.

სიმი რომ ვერ დაგეტია ჰიანურის ალყზე—
სიმის ერთი ნაწიბური გადასჩიმე ხალხზე.

ხალხი სწნავდა შენს ჰიანურს ჰკვიანურად, მძიმედ,
გამარჯვების მოლოდინში არ ჰკარგავდა იმედს.

ასე იყო ირაკლის დროს, ასე არის დღესაც...
ო, ყურს ვუგდებ აღტაცებით ჰიანურის კვნესას...“

გარითმვის ხერხის თავისებურებით ბაიათი იგივეა, რაც მ რ ჩ ო ბ ლ ე დ ი (იხ. „მრჩობლედი“).

მრჩობლედი

მრჩობლედი ისეთ ლექსს ეწოდება, რომლის ყოველი ტაეპის წყვილს საკუთარი მოსაზღვრე რითმები აქვთ.

მაგალითად:

მორბის არაგვი არაგვიანი,
თან მოსძახიან მთანი ტყიანი,
და შეუპოვრად მოუთამაშებს
გარემო თვისსა ატეხილ ჰალებს.

ასეთი მოსაზღვრე რითმებით უფრო ხშირად 14 და 16 მარცვლიანი ლექსი იწერება. მრჩობლედი, როგორც აღვნიშნეთ, გარითმვის ხერხის მიხედვით იგივეა, რაც ბაიათი. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ ის არის, რომ მრჩობლედში სავალდებულო არ არის გარითმული ხანების ცალკე გამოყოფა.

ტერცინა

სამტაეპიანი ხანებით დაწერილ ლექსს ტ ე რ ც ი ნ ა ეწოდება. იგი ძველი იტალიური ლექსის ფორმაა. ტერცინებით დაწერილია დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედია“. ტერცინით იწერება როგორც პოემები, აგრეთვე ლირიკული ლექსები.

აი ტერცინული ტაეპების ნიმუშები:

„ტურფა პლანეტის სიყვარულის აღმაგზნებელი
მთელს აღმოსავლეთს ულიმოდა, თანაც ჩრდილავდა
თვით ასაბიას ციურ ცთომილს თევზად წოდებულს.
მხარმარჯვნისაკენ მივექეცი, მყისვე მივხედე
პოლუსს მეორეს და ვიხილე ვარსკვლავი ოთხი,
რომელნიც მხოლოდ პირველკაცთა ჭონდათ ნახული“.
(დანტე ალიგიერი „ღვთაებრივი კომედია“).

სონეტი

სონეტი—ისეთი თოთხმეტტაეპიანი ლექსია, რომელიც შედგება ორ ოთხტაეპიან და ორ სამტაეპიან ხანებისაგან. ქართულად სონეტი ჩვეულებრივ თოთხმეტმარცვლოვანი ტაეპებით იწერება. აი ნიმუში:

„ჯანყის, ხანძარის აწყვეტილი მჭუხარე ლომი,
თვითონ მსოფლიო დღეს მისია, ვით ასპარეზი.
ათი აგვისტო—მეფისათვის უსამარესი.
როცა დაინგრა მონარქია, ვით ძველი რომი.

ხან მოთენთილი და უძრავი, ხან დაუდგრომი,
მან მტრებისაგან არაერთხელ იხსნა პარიზი.
ის ბრძოლის დროსაც ოცნებობდა არსის მხარეზე,
მუდამ ველების და საყვარელ ბუნების მდომი.

ხშირად ავსილი მრისხანებით, ის იყო ნაზი.
და იმას ახლდა დემულენი, ვით ორეული.

ღელავს კონვენტი—ოკეანე ცეცხლმორეული.
რობესპიერი მის სიცოცხლეს მოითხოვს ბრაზით
სიკვდილი მოდის. ეს ცხოვრება არ ღირს ლოდინად.
ვერ შეათრთოლებს მას ოხერი გილიოტინა“ (ვ. გაფრინდაშვილი, „დანტონ“).

ტრიოლეტი

ტრიოლეტი—ისეთი ლექსია, რომლის ყოველი ხანა რვა-რვა ტაეპისაგან შედგება და ყოველი ხანის პირველი, მეორე და მეშვიდე, ე. ი. სამი ტაეპი ერთსა და იმავე ფრაზას იმეორებს. ერთი და იმავე ფრაზის სამჯერ გამეორების გამო ეწოდება მას ტრიოლეტი.

აი, ტრიოლეტის ნიმუში, რომლითაც ავტორი ძველ სამყაროს ახასიათებდა:

„მსოფლიო ციხეა საზარი,
და ტყვეა არსება ყოველი.
არა აქვს სასჯელსა საზღვარი.
მსოფლიო ციხეა საზარი.
დარაჯად სიკვდილი მზად არი.
მის ძახილს ყოველ წამს მოველი.
მსოფლიო ციხეა საზარი,
და ტყვეა არსება ყოველი“ (ა. აბაშელი).

თავისუფალი ლექსი

ხშირად გვხვდება ისეთი ლექსი, რომლის ტაეპებში ტერფების ან მარცვალთა რაოდენობა სხვადასხვაა. ისეთ ლექსს, რომლის ტაეპში ტერფების, ან მარცვალთა თანაბრობა დარღვეულია, თავისუფალი ლექსი ეწოდება.

მაგალითად:

„თქვენ, / რა თქმა უნდა, / გახსოვთ
ცხრაას ექვსი / წელი,
როცა / რეაქციას / ეპირა / მათრახი,
როცა / კრილოვმა / გადასწვა
გურია / მთელი
და მთებში / ფირალად
გარბოდა / ხალხი“ (გრ. ცეცხლაძე).

ამ ნაწყვეტში პირველ ტაეპში 3 ტერფია, მეორეში—2, მესამეში—4 და მეოთხეში—3. მარცვალთა რაოდენობა პირველ ტაეპში უდრის 7, მეორეში—6, მესამეში—12, მეოთხეში—7, მეხუთეში—5. ზემოაღნიშნულის გამო იგი პროზისაგან თითქმის მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ ფრაზები ტაეპებად არის დატეხილი და რიტმი პროზასთან შედარებით უფრო მნიშვნელოვნად მოწესრიგებულია.

თეთრი ლექსი

ზოგიერთ შემთხვევაში წერენ ისეთ ლექსსაც, რომელსაც რითმა არა აქვს. ურითმო ლექსს თ ე თ რ ი ლ ე ქ ს ი ეწოდება. თეთრი ლექსის ნიმუშებია:

„რას მიყურებ აგრე გაკვირვებითა,
ნუ თუ სახე არ გინახავს მუშისა?
მკერდი ღია, ოფლით გასერილ, მტვრიანი, —
ფერით რკინა, კისერ ჩაჟანგებული,
კაცი გულით, დაჩაგრული ბედითა,
სირყმიდანვე სიღარიბით დევნილი,
ვის სიცოცხლე ტანჯვად გადაჰქცევია
შრომისათვის მხოლოდ ლუკმა-პურისა!..“ (გრ. ორბელიანი).

„დე, ჩემი ლექსი დარჩენილიყოს,
ვით ხმლის ნატეხი დაძველებული,
ვით წყალდიდობის ქაფი შემხმარი
დიდი მდინარის ნაპირებისა...“ (გ. ლეონიძე).

თეთრ ლექსში სინტაქსურ საზღვრებთან ისე უნდა იყოს რიტმული საზღვრები შეთანხმებული, რომ უკანასკნელი ურითმოდაც შესამჩნევი დარჩეს. ასეთი თეთრი ლექსით არის დაწერილი შექსპირის ტრაგედიები, პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“, ა. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“ და სხვ. თეთრი ლექსით უფრო ხშირად ტრაგედიები იწერება. ეს აიხსნება იმ მოვლენით, რომ რითმის გამოდევნება აძნელებს აზრსა და გრძნობის თავისუფალ გადმოცემას. ზემოაღნიშნული მიზეზის გამო, მწერლები დაძაბული გრძნობის გადმოსაცემად ზოგჯერ თეთრ ლექსს არჩევენ. ზოგიერთი მკვლევარი სახელწოდებას „თეთრ“ ლექსს იმით ხსნის,

რომ ძველად, ტაეპის დამთავრებისას, თეთრ ადგილს ტოვებდნენ რითმის ჩასაწერად და, თუ იქ შესაფერ რითმებს ვერარ ჩაწერდნენ, გასარითმაეი ადგილების თეთრად დატოვების გამო, მთელ ლექსს თეთრი ლექსი ეწოდებოდა.

ქართულ საერო მწერლობაში, პოეზიაში იმდენად იყო განვითარებული რითმიანი ლექსის კულტურა, რომ თეთრი ლექსი იშვიათი მოვლენა იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ მისი გამოყენება აუცილებელი და მიზანშეწონილია. ამ იშვიათობით და საჭიროებით იყო გამოწვეული ის მაღალი შეფასება, რაც ი. ჭავჭავაძემ გრ. ორბელიანის „მუშა ბოქულაძის“ ფორმას მისცა. ი. ჭავჭავაძე დიდ დამსახურებად თვლის ქართული ვერსიფიკაციის განვითარების თვალსაზრისით იმ მოვლენას, რომ გრ. ორბელიანმა „დაგვანახვა პირველი... საუცხოო და შეუდარებელი მაგალითი ქართული ურითმო ლექსისა, არა იამბიკოს მსგავსისა და მით დაგვიმტკიცა, რომ ქართულს სიტყვასაც ასამაღლებელი ხმა ჰქონია, ეგრე საჭირო ლექსთა წყობის ხმოვანებისა და მუსიკისათვის. მან ამით გვიჩვენა, რომ ქართულადაც შესაძლოა ურითმო ლექსი, ეგრეთწოდებული „თეთრი ლექსთწყობა“, რომელიც ხმოვანებით და მუსიკით არა ნაკლებია რითმიან ლექსისა. მისი „მუშა ბოქულაძე“ ამ მშვენიერ „მწყობრსიტყვაობის“ შეუდარებელი მაგალითია“ (ი. ჭავჭავაძე, ტ. IV, გვ. 185).

ქართულ პოეზიაში გვხვდება აგრეთვე „ოთხ-ხუთი ლექსი“, „წყობილი“, „შერეული“, „შეწყობილი“და სხვ. ზოგი მათგანი იშვიათობას წარმოადგენს და მისი შესწავლა მხოლოდ ისტორიული პოეტიკის საქმეა (მაგალითად, „ოთხ-ხუთი ლექსი“), ზოგის მნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ არის დაზუსტებული. საერთოდ კი ისინი იშვიათობას წარმოადგენენ და ნაკლებად გამოსაყენებელნი არიან საბჭოთა ლიტერატურისათვის. ჩვენი ლექსის ძირითადი ეროვნული და ხალხური ფორმა ქართული შაირი, შავთელური და ბესიკურია. ქართული საბჭოთა პოეზიაც უმთავრესად შაირისა და შავთელური ლექსის ფორმებს იყენებს.

ნაწილი მეხუთე

სჯილი და მეთოდი

თავი I

ლიტერატურის განვითარების პროცესი

ლიტერატურის განვითარების ისტორიული ხასიათი

ლიტერატურის განვითარებას აქვს თავისი, საზოგადოებრივი შეშეცნების სხვა ფორმებისაგან განსხვავებული განვითარების შინაგანი კანონები, მაგრამ ამ განვითარების საფუძველი საზოგადოებრივი ცხოვრების განმსაზღვრელი ფაქტორებია. ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორც აღვნიშნეთ, საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიულ განვითარებასთან ერთად ვითარდებოდა. ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარებაში ადამიანის შრომამ უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა. „...სამუშაოები,—წერს ფ. ენგელსი,—რომლებსაც ჩვენმა წინაპრებმა მრავალი საუკუნის მანძილზე, მაიმუნიდან ადამიანის წარმოშობის ეპოქაში, თანდათან მიაჩვიეს ხელები, დასაწყისში შეიძლებოდა მხოლოდ მეტად მარტივი ხასიათის ყოფილიყო. იმ დრომდე, სანამ შესაძლებელი გახდებოდა, რომ ადამიანის ხელების საშუალებით პირველი ქვა დანად ქცეულიყო, ისე დიდი ხანი უნდა გასულიყო, რომ მასთან შედარებით ჩვენთვის ცნობილი ისტორიული პერიოდი სრულიად უმნიშვნელოა. მაგრამ გადამწყვეტი ნაბიჯი გადაიდგა, ხელმა თავისუფლება მოიპოვა და მას შეეძლო თანდათან უფრო მოქნილი და ოსტატური გამხდარიყო. ხელისაგან განვითარების გზით მოპოვებული მოქნილობა კი მემკვიდრეობით გადადიოდა და იზრდებოდა თაობიდან თაობაზე გადასვლის დროს. ამგვარად, ხელი არის არა მარტო ორგანო შრომისა, არამედ მისი პროდუქტი“. ხელოვნების ყველა დარგი: მხატვრობა, ქანდაკება, მუსიკა და, უნდა ვიგულისხმოთ, ხუროთმოძღვრე-

ბაც და ლიტერატურაც, შრომისა და ხელის განვითარებასთან არის დაკავშირებული.

ადამიანის მიერ ახალ სამუშაო პირობებთან ხელის შეგუების საშუალებით თვით „ადამიანის ხელმა მიაღწია სრულყოფის იმ მაღალ საფეხურს, რომელზედაც მან შეძლო თითქოს ჯადოსნური ძალით შეექმნა სურათები რაფაელისა, ქანდაკებანი ტორვალდსენისა, მუსიკა პაგანინის," ამბობს ფ. ენგელსი. შრომის მნიშვნელობას კულტურისა და ხელოვნების განვითარების საქმეში შეეხო აგრეთვე მ. გორკი. თავის მოხსენებაში საბჭოთა მწერლების ყრილობაზე მან მიუთითა მწერლებს იმ მოვლენებზე, რომლებიც ხელს უშლიან კულტურის განვითარებას, და აგრეთვე იმ მოვლენებზეც, რომლებიც ხელს უწყობენ მას:

„ადამიანთა სოციალურ-კულტურული ზრდის პროცესი ნორმალურად მხოლოდ მაშინ ვითარდება, როდესაც ხელები თავს ასწავლიან, შემდეგ ნასწავლი თავი ხელებს ასწავლის, ნასწავლი ხელები კი ხელ-ახლა და უფრო მეტი სიძლიერით უწყობს ხელს ტვინის განვითარებას.

ეს ნორმალური პროცესი ადამიანების კულტურული განვითარებისა ძველ დროში შეწყვეტილ იქნა თქვენთვის ცნობილი მიზეზების გამო. თავმა გასწყვიტა ხელთან კავშირი, აზრი მიწას მოსცილდა... გამოჩნდნენ „შორსმჭვრეტელნი", რომლებიც ქვეყნის წარმოშობასა და აზროვნების განვითარებას ხსნიდნენ განყენებულად, დამოუკიდებლად შრომის პროცესებისა, რომლებიც ცვლიან ქვეყანას ადამიანთა ინტერესებისა და მიზნების შესაბამისად...

კაპიტალისტური წესწყობილების დროს კულტურის განვითარება თანდათან უფრო ფერხდება, ექსპლოატატორული კლასები სრულებით არ არიან დაინტერესებულნი კაცობრიობის კეთილდღეობისა და კულტურის განვითარებით" (მ. გორკი). ბურჟუაზიული კლასები მხოლოდ მაშინ იყვნენ დაინტერესებულნი ხელოვნების განვითარებით, როდესაც ისინი თვითონ აღმავალ კლასებს წარმოადგენენ. შემდეგში კი, პირიქით, ისინი ხელოვნების განვითარების ნაცვლად, ქადაგებენ მისტიციზმს, ფორმალიზმს, დაცემულობას და უიდეობას. მათი ხელოვნება, პროგრესის ნაცვლად, რეაქციის ინტერესებს ემსახურება, იგი სავსებით ეწინააღმდეგება ხალხის ინტერესებს. ხელოვნების განვითარებას კლასობრივ საზოგადოებაში კლასობრივი ხასიათი აქვს. ბურჟუაზია ცდილობს ხელოვნების გამოყენებას ვიწრო კლასობრივი ინტერესების დაცვისათვის. მხოლოდ მშრომელი მასები და მათი ინტერესის გამომხატველი მხატვრები ქმნიან მოწინავე ხელოვნებას. კულტურის მთავარი ორგანიზატორი მხოლოდ მასების შრომაა. ექსპლოატატორულ საზოგადოებაში

საკაცობრიო მნიშვნელობის კულტურას, ხელოვნებას და კერძოდ ლიტერატურასაც არ მოეპოვება განვითარების ხელსაყრელი პირობები, მხოლოდ კომუნისტური საზოგადოება ქმნის ყოველგვარ პირობებს მათი განვითარებისა და აყვავებისათვის.

ზემოაღნიშნული მსჯელობა ცხადყოფს, რომ ზოგჯერ ცხოვრების პირობები აფერხებენ ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარებას, ზოგჯერ კი ხელს უწყობენ მას. კაპიტალისტური წესწყობილების პირობებში ლიტერატურის განვითარებას არათანაბრობა ახასიათებს: ზოგჯერ საწარმოო საშუალებანი ვითარდებოდა, ტექნიკა წინ მიდიოდა და ლიტერატურა კი ეცემოდა. ეს იმიტომ, რომ ბურჟუაზია ზოგიერთ ეტაპზე, კერძოდ მისი ბატონობის ხანაში, არ იყო დაინტერესებული ლიტერატურის განვითარებით. მას კიდეც ეშინოდა „სიმართლის ხმის". ცხოვრების სინამდვილის სისწორით გამოხატვის, რასაც ახორციელებდა ლიტერატურა და ხელოვნება. ეს მიზეზი აბატონებდა და აბატონებს მის ხელოვნებაში ბუჟუაზიული კლასის დაღმავლობის პერიოდში ფორმალიზმსა და უიდეობას. ეს მაგალითიც ერთ-ერთი გამოვლინებაა იმ ჰეშმარიტების, რომ ლიტერატურის განვითარება ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიულ განვითარებასთან არის დაკავშირებული.

ლიტერატურული ტრადიცია, იდეებისა და გამოსახვის საშუალებათა მემკვიდრეობითი ხასიათი

ისტორიულ-ლიტერატურული კვლევის დროს ჩვენ ყურადღება უნდა მივაქციოთ ლიტერატურულ ტრადიციას, გამოვარკვიოთ, თუ რა გავლენა მოახდინა ამა თუ იმ მწერალზე წინა ეპოქის მწერლის შემოქმედებამ, რა გავლენას ახდენს მწერალი შემდგომი ხანის ლიტერატურის განვითარების პროცესზე. ლიტერატურის ისტორიაში შეინიშნება იდეების, სახეების, ტიპების მემკვიდრეობითობა. ავიღოთ, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძე. ჩვენ შეგვიძლია მის შემოქმედებაში აღმოვაჩინოთ ისეთი იდეა, რომელიც ბარათაშვილისაგან აქვს „მემკვიდრეობით" მიღებული. ილიას ერთ-ერთი მთავარი თემა თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლა და ქართველი ხალხის ეროვნულ-პოლიტიკური თავისუფლება იყო. ილიაზე გაცილებით უფრო ადრე საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობით განსაკუთრებული დაინტერესება გამოხატა ნ. ბარათაშვილმა („ბედი ქართლისა", „სუმბული და მწირი"), რომელმაც პატრიოტული ლექსებით გამოხატა მოწოდება ეროვნულ-პოლიტიკური ცხოვრების განახლებისაკენ. ბარათაშვილის ეს იდეა მემკვიდრეობით მიიღო ილია ჭავჭავაძემ.

მან ახლად შექმნილ საერთო სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებისა და 60-იანი წლების რუსეთის მოწინავე საზოგადოებრივი იდეების გავლენის შესაბამისად განავითარა და უფრო მკაფიოდ გამოხატა ხალხთა სოციალური, ეროვნულ-პოლიტიკური თავისუფლების იდეალი მოხევის საშუალებით, რომელსაც ათქმევინა, რომ ჩვენი თავი ჩვენვე უნდა გვეკუთვნოდესო („ჩვენი თავი ჩვენადვე უნდა გვეყუდნეს"). ეროვნული თავისუფლების იდეისათვის, სოციალურთან ერთად, გვერდი არ აუხვევია არც ჭოლა ლომთათიძეს. მან სამოციანი წლების ქართველ კლასიკოს მწერლებთან შედარებით სწორად გაითვალისწინა მეცხრამეტე საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში მუშათა მოძრაობის ჩქარი ზრდის პროცესის მნიშვნელობა და, გამოეხმაურა რა მის წინამორბედ მწერლების — ბარათაშვილის, ი. ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის პატრიოტულ იდეალს, ქართველი ხალხის პოლიტიკური ცხოვრების განახლება, მისი მომავალი ეროვნული თავისუფლება სრულიად სამართლიანად დაუკავშირა მუშათა კლასის მოძრაობას, პროლეტარიატის გამარჯვებას მთელს ქვეყანაზე. იგი ოცნებობდა იმ დროზე, როდესაც პროლეტარიატის მსოფლიო მასშტაბით გამარჯვების შედეგად ეროვნული ჩაგვრა და სიძულვილი ხალხთა მეგობრობისა და ერთა თანასწორობის იდეალის გამარჯვებით შეიცვლებოდა. ასე გადადიოდა და გადადის „მემკვიდრეობით" იდეები ერთი ეპოქის მწერლებიდან მეორე ეპოქის მწერლებზე, თუმცა ამა თუ იმ მწერლის ნაწარმოებებში იდეები არ მეორდებიან იმ სახით, როგორითაც იგი წინა ეპოქის მწერლის ქმნილებებში გამოვლენილა. ამ თავისებურებას განსაზღვრავს ეპოქა, კლასი (კლასობრივ საზოგადოებაში), მწერლის პირადი განწყობილებანი და მთლიანად ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკა, მაგრამ ამის პარალელურად მწერლის იდეაზე გავლენას ახდენს აგრეთვე „მემკვიდრეობა იდეებისა, რომლითაც იკვებებოდა ლიტერატურა" (მ. გორკი).

გარდა იდეებისა, ლიტერატურის განვითარებაზე გავლენას ახდენს აგრეთვე წინამორბედ მწერალთაგან გამომუშავებული გამოსახვის სხვადასხვა საშუალებანი, მათ მიერ შექმნილი ადამიანთა სახეები და სხვ; ავიღოთ, მაგალითად, რუსთაველის ავთანდილი, იგი განსახიერებაა მოყვასისათვის თავდადებული ადამიანისა. მას ბევრ რამეში ჰგავს აკაკის „ნათელაში" გამოყვანილი ცოტნე დადიანი. ცოტნე სოლიდარობის ნიშნად მზად არის ტანზე თაფლი წაიცხოს და მოძმეებთან ერთად ეწამოს. იგი ამას ჩადის იმიტომ, რომ ნოინი შეთქმულთა უდანაშაულობაში დაარწმუნოს და ამით სამშობლოს განთავისუფლებისათვის მებრძოლნი

გადაარჩინოს, მაგრამ მას ისიც აქვს გათვალისწინებული, რომ შეიძლება ამ ხერხმა არ გასჭრას და თვითონაც დაიღუპოს. იგი შეგნებულად ურიგდება დაღუპვის შესაძლებლობას. ილიას მღვდელიც კი („გლახის ნაამბობში“) რუსთაველის ჰუმანური იდეებით საზრდოობს და ხალხში მოყვასისათვის თავდადების იდეას ქადაგებს („ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჰირსა არ დამრიდად. გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად“). აკაკის ნათელა ნესტან-დარეჯანის საუკეთესო თვისებების განვითარებაა. როგორ და რამდენად ეხმაურება აკაკი რუსთაველს პატრიოტი ქალის სახის შექმნის დროს? ამის გასარკვევად საჭიროა შევადაროთ ერთმანეთს ნათელა და ნესტან-დარეჯანი.

რუსთაველის ნესტან-დარეჯანი ძლიერი ნებისყოფის მქონე და, იმავე დროს, პატრიოტი ქალია. იგი ტარიელს ავალებს, რომ საგმირო საქმეები ჩაიდინოს, სამშობლო დაიცვას. ნათელაც საუკეთესო განსახიერებაა იდეალური ქართველი ქალისა, რომელიც ბევრ რამეში მოგვაგონებს ნესტანს. ნათელა პატრიოტი ქართველი ქალის განსახიერებაა. პატრიოტული გრძნობა მასში ისე დიდია, რომ იგი ყველაფერს, და მათ შორის, თავის პირად ბედნიერებასაც კი სამშობლოს სიყვარულს უქვემდებარებს. ეს აშკარად მჟღავნდება იმ პირობებში, რომელსაც ნათელა უდებს იმათ, ვინც ნათელას ქმარი უნდა გახდეს. ნათელას არ აინტერესებს საქმროს გარეგნული სილამაზე, მისი სახის მოყვანილობა, იგი მზად არის წაჰყვეს ფიზიკურად მახინჯს, ოღონდ საქმრომ ერთი პირობა უნდა დააკმაყოფილოს,—მისი გარეგნობა ისეთი უნდა იყოს, როგორც საჭიროა მამაცი და ძლიერი მებრძოლისათვის (წელში ვიწრო, ბეჭებში განიერი, ასეთი ვაჟკაცისათვისაა შეკერილი ნათელას ჩოხა). ამასთან ერთად, საქმრომ ნათელა მტრის ას ოცი თავით უნდა დაასაჩუქროს. ეს არის სულ ნათელას პირობა. აქედან ჩანს, რომ ის სრულიადაც არ ზრუნავს პირად ბედნიერებაზე, ჰირსა თუ ლხინში იგი მხოლოდ სამშობლოს თავისუფლებაზე ფიქრობს. მისი სიმღერა („ჩონგურს სიმები ავუბი“ და სხვა) სამშობლოს თავისუფლებისათვის დამრაზმავ ძალად იქცევა არა მარტო მისი დროისათვის, არამედ მთელი შემდგომი ეპოქისათვის. ნათელა არ არის ნესტანის გამეორება. ისინი სხვადასხვა პირობებში მოქმედებენ და კიდეც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნათელას სახის შექმნის დროს აკაკის ნესტანის ზოგიერთი თვისებებიც გამოუყენებია. ასევე შეგვიძლიან ვთქვათ ნინოშვილის ტარიელ მკლავაძეზე („ჩვენი ქვეყნის რაინდი“) და ი. ჭაჭავაძის დათიკოზე („გლახის ნაამბობი“),

მ. გორკის უდიდესი გავლენა ჰქონდა და აქვს XX საუკუნის ლიტერატურაზე, განსაკუთრებით საბჭოთა ლიტერატურაზე. ეს აიხსნება როგორც გორკის ტალანტით, აგრეთვე იმით, რომ დიდი რუსი მწერალი ეხმაურებოდა ახალი ეპოქის უაქტუალურეს პრობლემებს რევოლუციური იდეისათვის შესაფერი მაღალმხატვრული ფორმით.

ადამიანთა სახეების გარდა, მემკვიდრეობითი ხასიათისაა აგრეთვე გამოსახვის საშუალებანი: კომპოზიცია, ენა და სხვ. განახლების პერიოდის ქართველი მწერლები უმთავრესად რუსთაველის ენით წერდნენ. ალ. ჯავჯავაძე ლექსის ფორმის არჩევის დროს ზოგჯერ ბესიკსა და საიათნოვას ჰბაძავდა (მაგ. „მუხამბაზი"), ნინოწმილი და შემდგომი დროის მწერლები ილიასა და აკაკის სკოლის ქართულ ენას ავითარებდნენ და ა. შ.

მ. გორკი მუდამ მიგვითითებდა, რომ ისტორიულ-ლიტერატურული თვალსაზრისით შესწავლის დროს აუცილებელია გავითვალისწინოთ „ტიპების მემკვიდრეობითი ხასიათი" და „მემკვიდრეობა იდეებისა, რომლითაც იკვებებოდა ლიტერატურა". მაგრამ არ უნდა გადავაჭარბოთ ლიტერატურული მემკვიდრეობის გავლენის მნიშვნელობა ლიტერატურის განვითარებაზე, არამედ უნდა ავხსნათ თვით განვითარება კონკრეტული ისტორიული პირობებით,

ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ კონკრეტულ ისტორიულ პირობებში აღმოცენებული იდეების გამოსახვისათვის მწერალი იყენებს მის წინამორბედ მწერალთაგან შექმნილ მხატვრულ ხერხებს: ლექსწყობის ფორმებს, სიუჟეტის განვითარების ხერხებს (ნაწილობრივ), დახასიათების ხელოვნებას და სხვა. გავლენას, რასაც ახდენს ლიტერატურის განვითარებაზე წინამორბედ მწერალთა ვაიმოცდილება. ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ უ ლ ი ტ რ ა დ ი ც ი ა ეწოდება. წინამორბედ მწერალთა მოწინავე იდეებისა და მხატვრული ხერხების შესწავლა ხელს უწყობს მწერლის მიერ ახალი იდეების ახალ, უფრო მაღალ მხატვრულ ფორმაში განსახებას. ახალი მოწინავე იდეის ახალ, უფრო მაღალ მხატვრულ ფორმაში გამოხატვას ნ ო ვ ა ტ ო რ ო ბ ა ეწოდება.

ლიტერატურული გავლენა და ნასესხობა

მხატვრული ნაწარმოების შექმნაზე ზემოქმედებას ახდენს მთელი რიგი ფაქტორი. მათ შორის მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ უ ლ ი გ ა ვ ლ ე ნ ა. მწერალზე გავლენას ახდენს ლიტერატურული მემკვიდრეობა. აგრეთვე ურთიერთობა თანამედროვე მწერ-

ლებთან. ლიტერატურა აღუძრავს მწერალს იდეებს, აყალიბებს და აღრმავებს მის აზრს ცხოვრების მოვლენათა შესახებ და აძლევს მასალას უკანასკნელის თავისებური ლიტერატურული გამოსახვისათვის.

წინა ეპოქის ლიტერატურას სათანადო გავლენა აქვს მწერალზე, რომელსაც შეუძლია თავისებურად გამოხატოს წინამორბედ მწერალთა იდეები, ან გამოიყენოს მათი მხატვრული ხერხები ახალი იდეების გამოსახვის მიზნით. ამისდა მიხედვით, ლიტერატურული გავლენა შეიძლება იყოს ი დ ე უ რ ი და თ ე მ ა ტ უ რ-მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ანუ ფორმალური. იდეურ გავლენასთან საქმე მაშინ გვაქვს, როდესაც მწერალი, იზიარებს რა მის თანამედროვე ან წინამორბედი მწერლის მსოფლმხედველობას, თავისებურ ფორმებში გამოხატავს მას, უფრო მეტი სიღრმით და ახალ ვითარებასთან შეფარდებით.

ბარათაშვილის იდეურ გავლენას განიცდიდნენ ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი და საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სხვა გამომხატველი მწერლები. ამის პარალელურად ისინი განიცდიდნენ ნ. ჩერნიშევსკის და სხვა მოწინავე მწერალთა იდეურ- და მხატვრულ გავლენას. თანამედროვე საბჭოთა ლიტერატურა გამგრძელებელია მ. გორკის იმ იდეების, რომელიც დიდი მწერლის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში გამოისახა.

ფორმალური ან მხატვრული ხასიათის ლიტერატურულ გავლენაში იგულისხმება უმთავრესად მწერლის მიერ სხვა მწერლების გამოსახვის საშუალებათა თავისებური გამოყენება. ქართულ ლიტერატურაში მთელი რიგი მწერლები თავიანთი იდეების გამოსახატავად იყენებდნენ რუსთაველის შაირს. რუსთაველის გავლენა განსაკუთრებით ძლიერი იყო აღორძინების ხანაში. ი. ევდოშვილისა და ვ. რუხაძის პოეზიის ფორმაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა აკაკის პოეზიამ. თუმცა ე. ნინოშვილი და ი. ჭავჭავაძე სხვადასხვა ბანაკს ეკუთვნოდნენ, მაგრამ პირველის მოთხრობების ფორმაში დიდი როლი ითამაშა ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ ნაწარმოებთა გავლენამ. ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“ გამოყვანილ დათიკოსთან დიდი მსგავსება აქვს ე. ნინოშვილის ტარიელ მკლავაძეს. მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელი ბევრი რამითაც განსხვავდება მისი პროტოტიპისაგან, რითაც ინარჩუნებს ორიგინალობას. ნინოშვილის მოთხრობებში მკვეთრად იგრძნობა სხვათა შორის რუსი რევოლუციონერი მწერლის გლებ უსპენსკის იდეური და მხატვრული გავლენა.

ლიტერატურული ფორმის გავლენის სახეები მრავალმხრივია.

მას მწერალი უფრო მეტად თავისი შემოქმედების განვითარების პირველ საფეხურზე განიცდის. შემდეგში კი ნიჭიერი მწერალი ავითარებს მისი წინამორბედი მწერლის მიერ გამომუშავებულ ლიტერატურულ ფორმას, ან ჰქმნის ახალს, რომელიც უფრო გამოხატავს მის თავისებურ იდეას. ლიტერატურული გავლენის დროს მწერალი ითვისებს და ავითარებს რომელიმე მხარეს მის თანამედროვე ან წინამორბედი მწერლის შემოქმედებისას, ითვისებს არა მექანიკურად, არამედ თავისებური ფორმით და მიზნით. თავისებურების შენარჩუნება ლიტერატურული გავლენის არსებობის პირობებში ახასიათებს არა მარტო ამა თუ იმ მწერალს, არამედ მთელ სკოლას, მთელ მიმართულებას. მაგალითად, XIX საუკუნის ქართველი რომანტიკოსები განიცდიდნენ ლერმონტოვისა და პუშკინის გავლენას, მაგრამ, იყენებდა რა მათი შემოქმედების ცალკეულ ელემენტებს, ქართული რომანტიზმი მაინც თავისებური იყო. ეს თავისებურება იმას ეყრდნობოდა, რომ ქართულ რომანტიზმს, უწინარეს ყოვლისა, განსაზღვრავდა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოს სინამდვილე: საქართველოს პოლიტიკური ვითარება, ჩვენი ქვეყნის სოციალური, ეკონომიური და კულტურული ვითარება და სხვ. იგივე შეიძლება ითქვას კლასიკურ პერიოდისა და აღორძინების ხანის ქართული ლიტერატურის ურთიერთობის შესახებ. მართალია, აღორძინების ხანის ქართული მწერლობა განიცდიდა კლასიკური პერიოდის ქართული ლიტერატურის გავლენას, მაგრამ იგი მაინც ძირითადად გამოხატავდა ახალ ვითარებას და მნიშვნელოვნად თავისებური იყო.

ლიტერატურული გავლენის ერთ-ერთი სახეობაა ნასესხობა. ნასესხობა აღწოდება მწერლის მიერ სხვა ავტორის ლიტერატურული ნაწარმოების რომელიმე ელემენტის შეთვისებას. ასეთია, მაგალითად, სხვა რომელიმე მწერლის ნაწარმოების თემატიკის, სიუჟეტის, კომპოზიციური ხერხების, პოეტურ გამოთქმათა, გამოსახვის საშუალებათა გადმოტანა ავტორის მიერ თავის ნაწარმოებში. ნასესხობის მრავალი ნიმუში გვხვდება მსოფლიო ლიტერატურაში. დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ შინაარსი ნასესხებია არაბი მწერლის იბნ-ტუფაილის რომანიდან („ქაი იბნ იაქსანი“—ცოცხალი შვილი ფხიზელისა, ე. ი. ღვთაებისა). იბნ-ტუფაილი XII საუკუნეში ცხოვრობდა და ზემოაღნიშნული ნაწარმოების შექმნის დროს თავის მხრივ მას უკვე VII საუკუნეში არსებული ლე-

გენდით ესარგებლია. შექსპირის ტრაგედიების სიუჟეტები უმთავრესად აღორძინების ხანის ნაკლებად ცნობილ მწერალთა ნოველებიდან არის აღებული. მან ჰამლეტის სიუჟეტისათვის ისარგებლა თქმულებით და ჰამლეტის შესახებ უკვე არსებულ დრამატულ ნაწარმოებთა შინაარსით: თვით დანიაში არსებული თქმულება ჰამლეტის შესახებ მოგვაგონებს ბერძნულ ლეგენდას ორესტის შესახებ, რომლითაც ისარგებლეს ანტიკური საბერძნეთის ტრაგიკოსებმა—ესქილემ და სოფოკლემ. გოეთემ მისი „ფაუსტის“ შინაარსი ხალხური ლეგენდიდან და მისი წინა ეპოქების დამწერლობის ძეგლებიდან აიღო. კ. მარქსი ფ. ენგელსისადმი მიწერილ წერილში ამბობდა: „თავისუფალ დროს მე ვსწავლობ ესპანურ ენას. დავიწყე კალდერონით, „Magico“ „prodigioso“-თი—კათოლიკური ფაუსტით, რომლიდანაც გოეთემ გადმოიღო თავისი ფაუსტისათვის არა მარტო ცალკე ადგილები, არამედ მთელი სცენები“. იმავე დროს მარქსიზმი გვასწავლის, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების განმსაზღვრელი არის ისტორიული მომენტი, ხალხის, ერის, კლასის ცხოვრება, ტიპობრივი გარემო, რომელშიც ნაწარმოების პერსონაჟები ცხოვრობენ. მართალია არსებობენ მსგავსი სიუჟეტები, მაგრამ ისინი უფრო ხშირად წარმოშობილნი არიან პარალელურად, მსგავსი წარმომშობი მიზეზების არსებობით, ან გარდაქმნილნი ადიან ახალი ისტორიული პირობების საფუძველზე. ფაქტიურად ყოველი ასეთი „სიუჟეტი ხელახლა იბადება მის წინამორბედ სიუჟეტებისაგან დამოუკიდებლად თავის ისტორიულ გარემოში“ (ლ. ტიმოფეევი).

მხატვრული ნაწარმოების წარმოშობა-განვითარებას განსაზღვრავს ისტორიული მომენტი, ხალხის, ერის, ან კლასის ცხოვრება, მაგრამ რომ ამა თუ იმ ხალხის (ერის) ხელოვნება ურთიერთობაში იმყოფება სხვა ხალხების ცხოვრებასთან, ყოველივე ამას ადასტურებს ქვეყით მოყვანილი ადგილი მარქსის შრომებიდან:

„...პირველის (რაფაელის.—ს. გ.) მხატვრული ნაწარმოებები დამოკიდებულნი იყვნენ რომის მაშინდელი აყვავებისაგან, რომელიც ფლორენციის გავლენით წარმოიშვა, ლეონარდის ნაწარმოებები — ფლორენციის მდგომარეობისაგან და ტიციანის კი — ვენეციის სავსებით სხვაგვარი განვითარებისაგან. რაფაელი, როგორც ყველა სხვა მხატვარი, გაპირობებული იყო ხელოვნების იმ ტექნიკური წარმატებებით, რომელიც მის გამოჩენამდე იყო მიღწეული, საზოგადოებრივი წყობილებით და შრომის განაწილებით მის ქვეყანაში და, ბოლოს, შრო-

მის განაწილებით ყველა იმ ქვეყანაში, რომლებთანაც ურთიერთობაში იმყოფებოდა მისი სამშობლო".[1]

მიბაძვა

მიბაძვა გავლენის სახეობაა. ის განირჩევა გავლენისა და ნასესხობისაგან. ნასესხობის დროს საქმე გვაქვს სხვისი ლიტერატურული ნაწარმოების მხოლოდ რომელიმე ელემენტის გამოყენებასთან. ზოგჯერ ეს გამოყენება შეუგნებლადაც ხდება. წინააღმდეგ ამისა, მიბაძვა არის ავტორის მიერ შეგნებული დამსგავსება თავისი ნაწარმოებისა სანიმუშოდ მიჩნეული სხვა მწერლის ნაწარმოების საერთო თვისებებთან. მიბაძვა უფრო ხშირად დამწყებ მწერალს ახასიათებს. როდესაც მწერალი სხვა ლიტერატურულ ნიმუშს მიმართავს საკუთარი, თვით ნიმუშისაგან დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად, მაშინ საქმე გვაქვს არა მიბაძვასთან, არამედ სხვისი ნიმუშის გამოყენებასთან.

მიბაძვის სახეობაა გაგრძელება ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოებისა სხვა ავტორების მიერ. ამის ნიმუშია, მაგალითად, „ვეფხვისტყაოსანის" დამატებანი და გაგრძელებანი სარგის თმოგველის (XIV ს.), ნანუჩა ციციშვილის (XVI ს.), იოსებ თბილელის (XVII ს.) და სხვათა მიერ.

არსებობს მიბაძვის ისეთი ფორმა, რომელიც მიბაძვას თვით „მისაბაძი" საგნის დაცინვის მიზნით იყენებს. დაცინვის მიზნით მიბაძვას პაროდია ეწოდება. ისეთ მიბაძვას, რომელიც სხვა ნიმუშებს იმეორებს თავისებურად, მაგრამ სხვის ფორმასა და იდეას ახალს არაფერს არ უმატებს, ეპიგონობა ეწოდება. ეპიგონური ხასიათი ჰქონდა ძველი (XIX საუკუნის) თბილისის ლიტერატურული ბოჰემის წარმომადგენელ მწერალთა შემოქმედებას, რადგან ეს მწერლები იმეორებდნენ ბესიკისა და საიათნოვას ჰანგებს და უკანასკნელთა ლიტერატურული მემკვიდრეობისათვის მნიშვნელოვანი არაფერი შეუმატებიათ.

---

[1]. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IV, стр. 380.

თავი II

სტილი და მეთოდი

ლიტერატურული სტილი

ლიტერატურული სტილი მწერლის იდეურ-მხატვრული თავისებურებაა. სიტყვა „სტილი" მრავალგვარი მნიშვნელობით იხმარება. უპირველეს ყოვლისა სტილი ამა თუ იმ შინაარსის გამომხატველი ფორმის თავისებურებაა, რომელიც რომელიმე ადამიანს ახასიათებს: „ჰეშმარიტება საერთოა, ის მარტო მე არ მეკუთვნის, იგი ყველას კუთვნილებაა... ჩემი საკუთრება—ეს ფორმაა, იგი ჩემი სულიერი ინდივიდუალობაა. Le stvle s'est l'homme[1]. და რა ხდება! კანონი მე მაძლევს წერის უფლებას მაგრამ მე ვალდებული ვარ ვწერო არა ჩემი საკუთარი სტილით, არამედ რაღაც სხვაგვარად", —ამბობს კ. მარქსი უახლესი პრუსიული ცენზურის შესახებ მსჯელობის დროს. აქ მარქსი ხაზს უსვამს სტილის ინდივიდუალობას და ცნებას სტილისა და ფორმის სინონიმური მნიშვნელობით ხმარობს. ლიტერატურული სტილი მართლაც, უპირველეს ყოვლისა, ფორმის საშუალებით გამოხატულ შინაარსთან ერთად ავლენს მწერლის მხატვრული ფორმის თავისებურებას. ლაპარაკობენ ამა თუ იმ მწერლის სტილზე, მაგალითად, ამბობენ, აკაკის სტილი ხალხურიაო, და ამ შემთხვევაში ჩვენ წარმოვიდგენთ მისი გამოსახვის ხერხების თავისებურებას, მისი ნაწარმოებების მხატვრულ თავისებურებას.

იმის ნათელსაყოფად, თუ რა დიდი განსხვავება არსებობს ამა თუ იმ მწერლის სტილს შორის, საჭიროა შევადაროთ ორი ისეთი

[1] ამ შემთხვევაში მარქსი იმეორებს ფრანგი მეცნიერის ბიუფონის ცნობილ ფორმულას: „სტილი — ეს თვით ადამიანია".

ახლობელი მწერალი, როგორიც არის ი. ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი. ისინი ერთ ეპოქაში ცხოვრობდნენ, ორივე ერთსა და იმავე მიზანს ისახავდნენ, ერთსა და იმავე ლიტერატურულ მიმდინარეობას ეკუთვნოდნენ და ერთი და იგივე მხატვრული მეთოდით სარგებლობდნენ. ეს მოვლენა აძლიერებდა მათი სტილის მსგავსებას. მაგრამ ამ მსგავსების პარალელურად მათი სტილი მაინც განსხვავდება ერთმანეთისაგან. აკაკის. ილიას მსგავსად, ახასიათებს სტილის მრავალფეროვნება: იგი მიმართავს გამოსახვის სხვადასხვა საშუალებებს: ეპოსს, ლირიკას. დრამას, პროზას, პოეზიას, სატირას, ჰუმორს, ელეგიას, სარკაზმს და სხვ. აკაკი წერეთლისათვის, ილია ჭავჭავაძის მსგავსად. შთამაგონებელი ხალხია: „ბაში-აჩუკში“ საქართველოსათვის უაღრესად კრიტიკულ მომენტში, როდესაც ბიძინა ჩოლოყაშვილი აღშფოთებით ბორგავს და ვერ მოუნახავს გამოსავალი, უკანასკნელს მეურმის სიმღერის სახით ხალხი ჩააგონებს, რომ „ხერხი სჯობია ღონესა“... ი. ჭავჭავაძეც მოხევის პირით ეუბნება მკითხველს: „სად ღონეი ვერ ღონობს, იქაიდ ხერხ ეყუდვნის“. ეს ადგილი შემოქმედების წყაროს ერთიანობის და ფორმის მსგავსებასთან ერთად, პრინციპების ერთიანობაზეც მიგვითითებს. მაგრამ ეს მსგავსება მაინც არ შლის მათი სტილის თავისებურებას. ილია თავის მოთხრობებში და ლექსებში აკაკის მსგავსად უხვად სარგებლობს ანდაზებით. მაგრამ ფოლკლორული მასალის გამოყენების სიუხვით „ბაში-აჩუკს“ ილიას ვერც ერთი მოთხრობა ვერ შეედრება. „ბაში-აჩუკში“ ყურადღების ცენტრი ამბავზეა გადატანილი, ხასიათებს, გმირთა ურთიერთობას და სხვა ხერხებს დამხმარე მნიშვნელობა აქვთ და მთავარი ყურადღება სიუჟეტის განვითარებას ექცევა. ი. ჭავჭავაძის მოთხრობებში კი ამბავი ზოგჯერ მეტად უბრალოა, მოქმედებას არ ახასიათებს არავითარი დაძაბულობა და მკითხველის ინტერესს ავტორი მხოლოდ თავისი მახვილი სატირით და ხასიათების, ტიპების დახატვის ოსტატობით ინარჩუნებს. ასეთია მაგალითად „კაცია-ადამიანი?!“, სადაც ლუარსაბის ჩვეულებრივი, შედარებით კმაყოფილი და მყუდრო ცხოვრებაა მოცემული. ამ მოთხრობის კვანძი თითქმის არც კი იგრძნობა. ლუარსაბს და დარეჯანს შვილი არა ჰყავთ და შემკვიდრის გაჩენა — მხოლოდ იმ მოტივით, რომ მათი ქონება დავითს არ დარჩეს, — არის ლუარსაბისა და დარეჯანის ერთადერთი მიზანი. ამ მიზნის მარცხით თუ გამარჯვებით დამთავრება არ არის დიდად მნიშვნელოვანი თავისთავად და მკითხველისათვის განსაკუთრებით საინტერესო, მისი ემოციის დამძაბველი, ამის შესახებაც ავტორი მხოლოდ „კაცია-ადამიანის“ მეცხრე თავში მოგვითხრობს. ესე იგი, თითქმის მოთხრობის

დასასრულში (ასე დაგვიანებით კვანძის ნაცვლად იგი ფაქტიურად იქცევა უბრალო მოტივად იმისათვის, რომ შვილოსნობის უნარის მომცემი „წამლის“ მომაკვდინებელი გაელენით დაასრულოს კნეინა დარეჯანის სიცოცხლე). ასევე მკრთალად იგრძნობა სიუჟეტი „ოთარაანთ ქვრივში“. ი. ჭავჭავაძეს თვითონაც აქვს გათვალისწინებული მისი სტილის ეს თავისებურება. ამას ამჟღავნებს მისი მიმართვა მკითხველისადმი „კაცია-ადამიანში“: „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყინა?... აქ არ არის არც სიყვარულის ეშმაკობა, არც კაცისკვლა, არც უიმედო ქალის ოხვრა. არც წყალში გადავარდნა, ერთის სიტყვით — რაც ამშვენებს გასართველად დაწერილს მოთხრობასა — ის აქ არაფერი არ არის“. ამ მიმართვით ი. ჭავჭავაძე პარალელურად ზოგიერთი მკითხველის გემოვნებასაც დასცინის, მაგრამ თავის სტილსაც ახასიათებს. ყურადღების ცენტრი მას ხასიათებზე, ტიპებზე, ყოფა-ცხოვრების დეტალებზე გადააქვს და ამით ამახვილებს მკითხველის ინტერესს. ი. ჭავჭავაძის პერსონაჟები დინჯები არიან, მათი მოქმედების გამომხატველი სიუჟეტიც იშვიათად მოითხოვს განვითარების ტემპის სისწრაფეს. ამიტომ ილიაც სიუჟეტს დინჯად ანვითარებს და პორტრეტსაც მეტი სისრულით იძლევა; აკაკის გმირები კი ისე სწრაფად მოქმედებენ, რომ პერსონაჟების გარეგნობაზე შეჩერება ზოგჯერ შეუძლებელიც ხდება. მაგალითად, ბაქრაძის მიერ თასის ჩამოგდების შესახებ აკაკი ამბობს: „...წამოვიდა ვ ი ღ ა ც შ ა ვ ც ხ ე ნ ო ს ა ნ ი, ისეთი სისწრაფით, რომ თითქმის აღარ ჩანდა ცხენზე...“ ასე სწრაფი მოძრაობის დროს უფრო მეტის თქმა გმირის გარეგნობაზე არაბუნებრივი იქნებოდა. ი. ჭავჭავაძის დახასიათების ხელოვნების თავისებურება სიუჟეტის მსგავსად განსხვავდება აკაკის დახასიათების ხელოვნებისაგან. თავისი პერსონაჟების დახასიათების დროს, გამოსახვის სისრულის მიზნით, ილია ჭავჭავაძე უხვად იყენებს შედარებას. მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძე იყო მრგვალი, „როგორც კარგი ნასუქი კურატი“, მას ჰქონდა „მორგვივით სქელი კისერი“. თურაშაულ ვაშლსავით ხაშხაში ლოყები. დიდრონი თვალები, ყოველთვის დასისხლიანებულნი, თითქო ყელში თოკი წაუჭერიათო!“ ასეთივე სიუხვით სარგებლობს ჩვეულებისამებრ ი. ჭავჭავაძე შედარებებით და ეპითეტებით აღასი პერანგოვის პორტრეტის დახატვის დროს:

„თვალდობით აღასი პერანგოვი წარმოგიდგენდათ სრულს სიტლანქეს ქვემოურის სომხისას, თითქო ნაჯახით არის გათლილიო. მისი დიდი აღმართ-დაღმართიანი ცხვირი, ბოლოს ქორის ნისკარტივით გადახრილი, ცხვირის აქეთ-იქით შავი დიდრონი თვალები, გუბეებსავით გაჩერებული; ცხენის ძუასავით სქელი შავი ხშირი თმა; შავივე პრტყელი წარბები ურთიერთზე გადაბმული; შავი ბუსუსი ვიწრო შუბლზედ, შავი გრძელი წამწა-

მი, მაგრამ ულვაში, ბოლოებში და ტუჩის გასწვრივ შეკრეჭილი, ღრჯი სახე ნაპარსავი ბალნის ძირისა გამო, ბოხი, უსიამოვნო, შემაზრზენი, მკვახე ხმა, — ესენი სულ ერთად ცხადი ნიშანია იმ ქვემოურის სომხის ...ჩამომავლობისა, რომელნიც ჩვენში ხშირად იხილვებიან და რომელთაც სისხლი ჯერაც არ გასწმენდიათ"...[1]

აკაკი წერეთელი პორტრეტის მოხაზვის დროს არასოდეს არ მიმართავს ასეთ შედარებებს, იგი პირდაპირ ასახელებს გმირის მთავარ დამახასიათებელ თვისებებს, გვიხატავს გმირს რამდენიმე ძირითადი ნიშნით და ეს ნიშნები მკითხველისათვის საკმარისია, რომ ფანტაზიის დახმარებით მოთხრობის პერსონაჟზე სრული წარმოდგენა შექმნას. დეტალებისათვის კი თვით აკაკის არა სცალია და მკითხველიც ისეა გატაცებული ძირითადი ამბით, რომ გმირის სახის დაუმთავრებლობაც კი ზოგ შემთხვევაში სრულიად შეუმჩნეველი რჩება. არც ერთი შედარება არა აქვს მაგალითად აკაკის გამოყენებული გლახუკა ბაქრაძის პორტრეტის მოხაზვის დროს. ბაში-აჩუკი იყო: „...ახალგაზრდა ...ტანმაღალი, წელში წვრილი, მხარბეჭიანი, ფაფანაკგადაგდებული, გაჩეჩილი თმით და გაწკვერტილი ულვაშებით ტიტველა პირზე, სწორედ სასიამოვნო შესახედავი..."

ლაკონიზმის ეს უმაღლესი ხარისხი ანსხვავებს ილიას და აკაკის ერთიმეორისაგან. ეს განსხვავება ვლინდება როგორც დახასიათების ხელოვნებაში, ისე პეიზაჟში, მოქმედების განვითარებაში, მთელი ნაწარმოების დაგეგმვაში და სხვა პოეტურ საშუალებებში. სამაგიეროდ ი. ჭავჭავაძის მოთხრობები მდიდარია ავტორის მსჯელობით და ლირიკული გადახვევებით, გამანადგურებელი სატირისათვის გამოყენებული პოეტური ხერხებით და ამ გზით იტაცებს მკითხველს.

მწერალთა სტილის მსგავსება, რაც უფრო ზევით დავინახეთ, არ სპობს მხატვრის ინდივიდუალობას. ფ. ენგელსი, ადარებს რა ერთმანეთთან ჰაინეს, გოეთეს, ბერნის და სხვა მწერალთა სტილს, ნახულობს მათში საერთოს, მაგრამ ხაზს უსვამს განსხვავების არსებობას. მსგავსება არსებობს, მაგრამ „ამასთან ერთად უაღრესად ფართო გასაქანი რჩება თითოეული ავტორის ინდივიდუალობისათვის, ისე რომ, მიუხედავად მსგავსებისა, არც ერთი არ არის მეორის მიმბაძველი". ამბობს ფ. ენგელსი.

ყოველივე ზემოაღნიშნული ააშკარავებს იმ ჭეშმარიტებას, რომ ლიტერატურულ სტილში, უპირველს ყოვლისა, ვლინდება მწერლის მხატვრული „მე", მისი ფორმის თავისებურება, ვლინდება ის, რასაც ხაზი გაუსვა მარქსმა საერთოდ სტილის შესახებ მსჯელობის დროს. ვინაიდან ყოველგვარი ფორმა შინაარსის ფორმაა და მასთან მთლიანობაში გვეული-

---

[1] ი. ჭავჭავაძე, ტ. I, სახელგამი, 1937 წ. გვ. 484—485.

ნება. ამიტომ სტილიც განიხილება არა განყენებულად, არამედ როგორც ამა თუ იმ შინაარსის თავისებური გამოხატულება.

ტერმინი „სტილი“ (ბერძნულად — „სტილოს“ ლათინურად — „სტილუს“) პირველად ნიშნავდა ჯოხს, რომლითაც წერდნენ გასანთლულ ფიცარზე; შემდეგ „სტილს“ ხმარობდნენ გაღატანითი (მეტონიმური) მნიშვნელობით და ძასში გულისხმობდნენ წერის ხერხს, ენის თავისებურებას; მაგალითად, ნერინგის გერმანულ ლექსიკონში (1736 წ.) სტილი განმარტებულია როგორც წერის ხერხი. აღორძინების ხანაში (XVII საუკუნე) სტილის შესწავლას განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა. სტილი ფილოლოგიის ერთ-ერთ დარგად წარმოიდგინეს და მეცნიერებას სტილის შესახებ განსაკუთრებული სახელი — სტილისტიკა — უწოდეს. XVIII საუკუნიდან სტილისტიკას სწავლობდნენ პოეტიკასა და რიტორიკასთან ერთად, როგორც მოსაზღვრე დისციპლინისა. სტილის შინაარსიც თანდათან გაფართოვდა. ცხადი შეიქმნა, რომ ლიტერატურისმცოდნეობაში სტილის შემოფარგვლა მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოების ენის თავისებურებით, რასაც სწავლობდა სტილისტიკა, მიზანშეუწონელი იყო, რადგან მხატვრულ ლიტერატურას ახასიათებს მთელი რიგი ისეთი თვისება, რაც ლინგვისტური სტილისტიკის საზღვრებს სცილდება: მხატვრულ ნაწარმოებში არ არის საკმარისი მხოლოდ სიტყვების ან წინადადებათა შერჩევა-დაკავშირება. გარდა ენის მხატვრულობისა, როგორც დავინახეთ, ლიტერატურულ ნაწარმოებს ახასიათებს: თემა, სიუჟეტი, ადამიანთა სახეები, ბუნების აღწერა და სხვ. ამათი შერჩევა, შეერთება-დაკავშირება აუცილებლად საჭიროა მთლიანი მხატვრული ნაწარმოების მისაღებად. ზემოაღნიშნულის გამო, ხელოვნებასა და ლიტერატურისმცოდნეობაში სიტყვა „სტილი“ ფართო მნიშვნელობით იხმარება, ვიდრე მას ითვალისწინებს ლინგვისტიკა ან ენათმეცნიერება. ლინგვისტური სტილისტიკა სწავლობს მეტყველების სხვადასხვა სახეს და იკვლევს თითოეული მათგანის თავისებურებას, ლექსიკას, სინტაქსურ კონსტრუქციას და სხვ. მაგრამ პოეტური მეტყველების სტილი უფრო თავისებური და რთულია. პოეტურ ენას, მაგალითად, ლექსიკის და სინტაქსის თავისებურებასთან ერთად, ბგერითი მხარის განსაკუთრებული მოწესრიგება ახასიათებს. რიტმულობა ლექსში უმაღლეს ჭერტილს აღწევს. პოეტური ენის და, საერთოდ, მხატვრული ლიტერატურის შესწავლა მარტო ენის თავისებურების გამოკვლევის საშუალებით შეუძლებელია. ხელოვნება და ლიტერატურა შინაარსს მრავალსახოვანი ფორმებით გამოხატავს. ამის საფუძველზე ვამბობთ, რომ ლიტერატურული სტილი მხატვრული შინაარსისა და მის გამომხატველი მრავალსახოვანი ფორმის მთლიანობაა.

ლიტერატურისმცოდნეობა სტილურ ანალიზს აწარმოებს იმ მიზნით, რომ უფრო ნათლად გამოავლინოს ავტორის იდეა, თემის გაფორმების ხარისხი, მხატვრული ნაწარმოების ემოციური ზეგავლენის ძალა, მაშინ როდესაც ლინგვისტიკა სტილურ ანალიზს ენის განვითარების გზებისა და ფორმების გასარკვევად მიმართავს. ლიტერატურულ სტილში ჩვენ ვგულისხმობთ ამა თუ იმ აზრის ან იდეის შესაფერი ფორმით გამოხატვის არა მხოლოდ რომელიმე მხარეს, როგორც, მაგ., ენას, თემას, ტიპებს და სხვა, არამედ ყველა საშუალებას. ლიტერატურული სტილი წარმოადგენს შინაგან მთლიანობას. სტილურ ელემენტებს აერთიანებს მხატვრული ნა-

წარმოების იდეა: თითოეული მოტივი, ეპიზოდი, მოქმედების განვითარება, ესა თუ ის გამოსახულება, ბუნების სურათი, მოქმედ პირთა ხასიათები, ლიტერატურული ნაწარმოების ენა, — მწერლის მიზანდასახულობისაგან გამომდინარეობს, და ყოველი სიტყვა, უმნიშვნელო ეპითეტიც კი, მხატვრულ ნაწარმოებში მოცემულია გარკვეული მიზნით. ფორმალისტები, სელოვნების უიდეობისა და ნატურალიზმის მქადაგებლები სტილს დამოუკიდებელ, თვითმყოფად კატეგორიად ითვალისწინებდნენ. წინააღმდეგ მათი რეაქციულ-ფორმალისტური მსჯელობისა, ს ტ რ ლ ი შინაარს ი ს ფ ო რ მ ა ა. მხატვრული ნაწარმოების ფორმა შინაარსთანაა შეხამებული. ჰომეროსის, რუსთაველის, დანტეს, შექსპირის, გოეთეს, ტოლსტოისა და სხვა გენიოსი მწერლების ნაწარმოებთა სტილი მით არის საინტერესო, რომ თითოეული მათგანი მდიდარია ღრმა იდეებით, მდიდარია შინაარსით. რუსთაველის თქმა — „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი“ — იმითაა საინტერესო, რომ იგი არ წარმოადგენს მხოლოდ სასიამოვნოდ მოსასმენი ბგერების შეხამებას, არამედ თვით ფორმა გამოყენებულია ღრმა აზრის, იდეისა და მისწრაფების გამოსახატავად ადამიანის მიზნისათვის, ცხოვრების მოწყობისათვის ადამიანის ღირსების შესაბამისად. თავგანწირული ბრძოლის ქადაგების, ადამიანში დაბრკოლებათა წინააღმდეგ ამხედრებული გმირული სულის აღზრდის მიზნით.

თითოეულ მწერალს აქვს თავისი საკუთარი მსოფლმხედველობა და, მაშასადამე, მისი გამომხატველი საკუთარი სტილი. ერთი და იმავე ადამიანის პორტრეტიც კი, ერთ დროს დახატული სხვადასხვა მხატვრის მიერ, სხვადასხვაგვარი გამოდის. ამის მსგავსად, ერთი და იმავე მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოები თავისი სტილური ნიშნებით, მსგავსებასთან ერთად, განსხვავდება ერთიმეორისაგან.

სტილი არ არის ერთ წერტილზე გაყინული. იგი ვითარდება ცხოვრების საერთო მოვლენების და მასთან დაკავშირებულ მწერლის პიროვნების განვითარებასთან ერთად. გრიშაშვილის რეაქციის პერიოდის ლექსების სტილი მიუხედავად მსგავსებისა, განსხვავდება იმავე მწერლის საბჭოთა პერიოდის ლექსების სტილისაგან. საბჭოთა პერიოდის ლექსებში არსად არ გვხვდება, მაგალითად, ასეთი გამოთქმები: „ლოთიანად ჩაიფარა“, „მარალოჯან არ შექცივდეს“, „ოქროს ფეხი“, „ოცნების კოცნა“ და სხვა. გალაქტიონ ტაბიძის ლექსების სტილი, მისი მხატვრული ფორმა, ზემოაღნიშნული პოეტის სალიტერატურო ასპარეზზე გამოსვლის დასაწყისში ხალხურია, შემდეგ, — პოლიტიკური ცხოვრების დაძაბულობის და სიმბოლიზმის გავლენით — უფრო მისტიკური შინაარსის გამომხატველი და ბუნდოვანი ხდება („ლურჯა ცხენები“, „დედაო ხვთისავ“, „ანგელოზს

ეჭირა გრძელი პერგამენტი", „შემოღამება უმანკო ჩასახების სავანებში", „ქრისტე" და სხვა), საბჭოთა პერიოდში კი კვლავ თავისუფლდება სიმბოლიზმის გავლენისაგან და რევოლუციური იდეოლოგიის შესაფერ ხალხურ ფორმას ღებულობს. მწერლის სტილი მისი მსოფლმხედველობის მსგავსად იცვლება. სტილის ცვალებადობაზე გავლენას ახდენს გამოსახვის საგანი, ცხოვრების განვითარება და ზემოაღნიშნულისადმი მწერლის დამოკიდებულების ევოლუცია. ერთი და იგივე მოვლენა განვითარების სხვადასხვა მომენტში მწერლის შემოქმედებაში სხვადასხვაგვარად ფორმდება. ზემოაღნიშნულის გამო ლიტერატურული სტილის თავისებურება ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედების განვითარებასთან დაკავშირებით ვლინდება.

ლიტერატურული მიმდინარეობა

ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა საფუძველზე სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ქვეყნებში ჩვენ ვხვდებით მწერალთა ცალკეულ ჯგუფებს, რომლის წევრებსაც მთელი შემოქმედების ინდივიდუალობასთან ერთად იდეურ-მხატვრული თავისებურების ერთობლიობა ახასიათებს. მაგალითად, ე. ნინოშვილი თავის მოთხრობებში ეხება საზოგადოებრივ ურთიერთობას, კერძოდ, გლეხთა მდგომარეობას, იგი თანაგრძნობით გვიხატავს მშრომელ გლეხთა წარმომადგენელ გმირებს, გვიხატავს მოწინავე ინტელიგენციას, აგვიწერს შემაძრწუნებელ სურათებს გლეხობის ცხოვრებიდან, ზიზღითა და საბრძოლო განწყობილებით აღგვაგზნებს თვითმპყრობელობისა და გაბატონებული კლასების წინააღმდეგ. ეგნატე ნინოშვილის ენა სადა და ნათელია. ასეთია ნინოშვილის სტილი. ამ სტილის თავისებურება თვით ნინოშვილის რევოლუციური მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეობს. მკითხველში პროტესტის გაღვივების მიზნით გლეხობის უმწეო მდგომარეობას გვიხატავდნენ აგრეთვე სხვა მწერლებიც, როგორც, მაგ., დანიელ ჭონქაძე, ილია ჭავჭავაძე, სოფრომ მგალობლიშვილი. სამივე მათგანის შემოქმედება ბატონყმური წყობილებისა და მისი ნაშთების წინააღმდეგ იყო მიმართული და, მაშასადამე, მათი სტილიც ერთმანეთს ენათესავება. ნინოშვილის ტარიელ მკლავაძე ი. ჭავჭავაძის დათიკოს მოგვაგონებს, ნინოშვილის ქრისტინეს ბედი—„გლახის ნაამბობის" თამროს ბედს, ზაქროს ამბავი („კაკო ყაჩაღი")—ნინოშვილის სიმონას ამბავს და ა. შ. ი. ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი, როგორც აღვნიშნეთ ერთ ეპოქაში ცხოვრობდნენ, ერთ მიზანს ემსახურებოდნენ, ცხოვრების მოვლენებს საერთო საზომით აფასებდნენ. მათი იდეური კავშირი იწვევდა იმავე დროს მათი სტილის ნათესაობას. ორივე მათგანი აღფრთოვანებით უხატავდა ქართველ ხალხს

შომაველის იმედს, წინაპართა გმირულ წარსულს და გაბედულად ამხელდა მათი ეპოქის ცხოვრების სიმახინჯეს. ეს იდეური ერთობა მათი ფორმის განსხვავების პარალელურად ქმნიდა მათი მხატვრული ფორმის მსგავსებასაც. შევადაროთ ამ მსგავსების გამოვლენის მიზნით ნიმუშები ამ ორი კლასიკოს მწერლის მხატვრული პროზიდან:

„... ახსენეს ღმერთი და ერთ მშვენიერ ზაფხულის დილას შეუდგნენ ქალაქის შარა-გზასა... ერთი ბიჭი და ლუარსაბი თავის წითელს ულაყ ცხენზედ მჯდომი ნელ-ნელა აეტევნენ უკან ფეხმძიმე ურემსა. მეომრის თვალადობა ჰქონდა ამჟამად ჩვენს უამისოდაც საყვარელ ლეარსაბსა, თუმცა კი, როგორც ბამბის ტომარა, ისე იდო ცხენზედა. წელზედ ერტყა ჭართელი ხმალი და გრძელი ლეკური ხანჯალი. უკან წელში გაყრილი ჰქონდა სეკაღიანი ღამბარა. შავი შალის ჩოხა ეცვა, იმისი კალთები ვაკაცურად ამოტარებული ჰქონდა ჩოხის ჯიბეებშია. შარვალში იჯდა. შარვლის ტოტები ჩაეკეცნა მაღალყელიან ყარაბაღულ თეთრ ჩექმებში, წვივებზედ ბრტყელი ჩაღსაკრავი, გრძელფოჩებიანი სირაჯსავით შემოეკრა, თავზედ ეხურა ლურჯი ყალმუხის ქუდი — კახურად ჩატეხილი და შუბლთან შიგ შეკეცილი — რადგანაცა ცხელოდა, — ერთის სიტყვით, ჭმლის პირი, ზედ-წამოცმულ ვაშლით რომ ამოღებული სპეროდა, თავიდამ ფეხებამდინ ორშაბათის ყეინი იქნებოდა“ („კაცია-ადამიანი?“).

„კონდუქტორმა უცბად დააძახა მისი საყვირი და დილიჟანსაც მოადგა ერთი მგზავრი. ჯერ მეცალა შემოდგა შიგ, მერე თვითონაც თან შემოჰყვა: მიგვეპეპყა-მოგვეპეპყა და დაეშვა დაბლა რუმბივით. საოცარ ღიპზე უზარმაზარი ხანჯალი ჰქონდა არღაგარდა გადადებული პოლკოვნივით; იქით-აქეთ გვერდზე რევოლვერები ჩამოეკონწიალებია, ხელითაც თოფი ცალეირა და ისე ეპირა თითქოს ნიშანში ამოღებული აქვს და ჩახმახზე შეყენებას უპირებსო. თვალებსაც აბრიალებდა და ერთი შეხედვით ფეხ-ალაგობ ჰაჯი-მურადი ეჭონება კაცს“ (ა. წერეთელი. „კახეთში მოჯაურობა“).

რაში იგრძნობა ნაწყვეტების მსგავსება? აკაკი პორტრეტის მოცემის დროს ამ ნაწყვეტში ილიას მსგავსად იყენებს რეალისტურ შედარებას, აკაკისებური უბრალოებით გვიხატავს გმირის პორტრეტს. ორივე ისე შკვეთრად იყენებს სატირას, რომ პერსონაჟთა სახეები ორივეს კარიკატურულობამდე აჰყავთ: აკაკის გმირი ირონიულად გამოსახულ ჰაჯი-მურადად გვეხატება, ილიასი — ირონიულად გამოსახულ ყეენად. ორშაბათის ყეენად). ი. ჭავჭავაძეც და ა. წერეთელიც ერთი საზომით აფასებენ ცხოვრების მოვლენებს. ისინი სატირულ ფორმებში გვიხატავენ მათი ეპოქის სინამდვილეს და ორივენი მოუწოდებენ მასებს ახალი საქართველოს შექმნისაკენ. ორივენი ქადაგებენ რწმენას, რომ ქართველი ხალხი შექმნის ახალ თავისუფალ ცხოვრებას. ამ რწმენის გამოსახატავად ორივე მათგანი ლირიკული ლექსის ფორმას იყენებს („ჩემო კარგო ქვეყანავ“, „ავადმყოფი“). მწერალთა ჯგუფის იდეურ-მხატვრულ თავისებურებათა ერთობლიობას განსაზღვრულ ისტორიულ ხანაში ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ უ ლ ი მ ი მ დ ი ნ ა რ ე ო ბ ა ეწოდება.

ხელოვნება მხატვრული ფორმით ასახავს სინამდვილეს, მაგრამ თვით მხატვრული ასახვა სხვადასხვა გზით, სხვადასხვა ხერხით ან მეთოდით შეიძლება, ე. ი. არსებობს სინამდვილის ასახვის სხვადასხვა მეთოდი, სხვადასხვა გზა. ხელოვანს შეუძლია უშუალოდ ასახოს სინამდვილე, შეუძლია თავისი წარმოდგენა, აზრი ცხოვრების შესახებ, თავისი იდეალი განასახიეროს სინამდვილის „უშუალოდ“ ასახვის გზით, შეუძლია შექმნას ისეთი ტიპიური სახე, რომელიც წარმოდგენას მოგვცემს სინამდვილეში არსებულის შესახებ. ამის საუკეთესო ნიმუშებს გვაძლევს მე-19 საუკუნის ქართული რეალისტური მწერლობა. იგი ცხოვრების უშუალოდ ასახვის გზით გვიხატავს სინამდვილეს. ეს არის გარკვეული. ავტორების მიერ წინასწარ გათვალისწინებული მხატვრული მეთოდი, რომელსაც რეალიზმი ეწოდება. რეალისტური მეთოდი ახასიათებდათ მეცხრამეტე საუკუნის გამოჩენილ მწერლებს: ა. წერეთელს, ი. ჭავჭავაძეს, ა. ყაზბეგს, გ. წერეთელს, პუშკინს, გოგოლს, ლ. ტოლსტოის, ბალზაკს და სხვ. დიდი რუსი მწერალი ლ. ტოლსტოი ისეთი სიღრმით იყენებდა მხატვრულ მეთოდად ცხოვრების რეალისტურად ასახვას, რომ ლენინმა მას, ჩვენთვის უკვე ცნობილ კრიტიკულ წერილში, რუსეთის რეეოლუციის სარკე უწოდა. აკაკის მხატვრული მეთოდიც რეალიზმი იყო. იგიც თავის პოეტურ ბუნებას სარკეს უწოდებდა, რომელიც ცხოვრების უშუალო ამსახველი იყო („ეს გული სარკედ ქცეული... მხოლოდ მის სახეს უჩვენებს, რასაც შიგ ჩაუხედია“). ილია ჭავჭავაძეც პოეტურ ქმნილებას და მწერლის ოსტატობას სარკეს ადარებს („ეს მოთხრობა სარკე იყოსო“. — მიმართავს იგი მკითხველს „კაცია-ადამიანის“ ეპილოგში). ბალზაკის მხატვრული მეთოდიც სინამდვილის უშუალო ასახვა იყო. „თავის უკანასკნელ რომანში „გლეხებში“ ბალზაკი, რომელიც საზოგადოდ შესანიშნავია რეალურ ურთიერთობის ღრმა გაგებით, ზუსტად აღწერს თუ ერთი ღარიბი გლეხი როგორ მუქთად უსრულებს სხვადასხვა სამუშაოს თავის მევახშეს“— ამბობს კ. მარქსი ბალზაკის შესახებ.[1] სინამდვილის უშუალო ასახვა ერთ-ერთი მხატვრული მეთოდია. შეიძლება აგრეთვე ხელოვანმა გამოხატვის სხვა გზა, ანუ მხატვრული მეთოდი აირჩიოს. სინამდვილის უშუალოდ ასახვის ნაცვლად მან სასურველი დაგვიხატოს. ასეთ შემთხვევაში მწერალი, მისთვის მიუღებელი სინამდვილის უშუალოდ გამოსახვის ნაცვლად, მის მიერ ოცნებით შექმნილი სინამდ-

[1] კ. მარქსი, კაპიტალი, ტ. 3, ნაწ. I, გვ. 15.

ვილის გამოხატვის გზას (რომანტიზმს) მისდევს. ასეთი მხატვრული მეთოდით ხელოვანი განგვაცდევინებს და წარმოგვიდგენს მას, რაც იდეალურია. სასურველია, რაც მის სინამდვილით დაუკმაყოფილებელ ოცნებას შეუქმნია და რაც ხელოვანისათვის მიუღებელ სინამდვილეს უპირისპირდება. ხელოვნური ნაწარმოების საშუალებით სინამდვილის ასახვის თავისებურ გზას მხატვრული მეთოდი ეწოდება (მèშcèoc — ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს გზას).

ლიტერატურის ისტორიაში სინამდვილის მხატვრულად ასახვის სხვადასხვა მეთოდს ვხვდებით. მათ შორის მთავარია რომანტიზმი და რეალიზმი. ამა თუ იმ ლიტერატურული მეთოდის შერჩევა-გამოყენება მწერლის მიერ თვით ავტორის მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეობს.

მხატვრული ან ლიტერატურული მეთოდის პარალელურად ხშირად იხმარება აგრეთვე ლიტერატურული მიმართულება. ამ ტერმინის მნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ არის დაზუსტებული. ზოგჯერ ლიტერატურული მიმართულება იმ მნიშვნელობით იხმარება, რა მნიშვნელობითაც ჩვენ ვხმარობთ „ლიტერატურულ მიმდინარეობას“, ზოგჯერ იგი მხატვრული მეთოდის სინონიმად გვევლინება. უფრო ხშირად ლიტერატურული მიმართულება ლიტერატურული მეთოდის სინონიმად იხმარება. ამგვარი გაგებით სიტყვები „რომანტიზმი“ და „რეალიზმი“ ერთსა და იმავე დროს ლიტერატურულ მეთოდსაც გამოხატავს და მიმართულებასაც. მთავარი ლიტერატურული მიმართულებებია: კლასიციზმი, რომანტიზმი, კრიტიკული რეალიზმი და სოციალისტური რეალიზმი. გარდა ამისა არსებობენ მეორეხარისხოვანი ლიტერატურული მიმართულებანი, რომელნიც მცირედ განსხვავდებიან რომელიმე მათი მონათესავე ძირითადი ლიტერატურული მიმართულებისაგან, მცირე ხანს ბატონობენ და შედარებით უფრო ნაკლებად ვრცელდებიან.

ლიტერატურული სტილის, მიმდინარეობის, მეთოდისა და მიმართულების განსაზღვრისათვის

სტილის, მეთოდისა და მიმართულების შესახებ ხელოვნების მეცნიერებაში არა ზუსტ და ზოგჯერ ერთიმეორის საწინააღმდეგო განმარტებებს ვხვდებით. ზოგიერთი თეორეტიკოსი ისეთ განმარტებებს იძლევა მათ შესახებ, რომლითაც მათ შორის ყოველგვარი საზღვარი ისპობა.

ზოგჯერ ზემოაღნიშნული ტერმინები სინონიმურ მნიშვნელობას ღებულობენ, ზოგჯერ კი მათ დაპირისპირებულ შინაარსს აძლევენ. ამის მიზეზი შემდეგია: მხატვრული სტილი, მიმართულება და მეთოდი მთლიანობაში სახიერდება, — ხელოვნებაში ვლინდება; ამასთან ერთად, რამდენიმე მწერლის სტილის მსგავსება ქმნის ლიტერატურულ მიმდინარეობას; მიმდინარეობათა მსგავსება, ან ნათესაობა თავის მხრივ გვაძლევს მხატვრულ მეთოდს ან მიმართულებას. ცნება მხატვრული მეთოდი თავის მხრივ გულისხმობს მისთვის დამახასიათებელ სტილსა და მიმართულებას. ვინც გადაჭარბებულ ყურადღებას აქცევს ამ ერთობლიობას. იგი ცნებებსაც აიგივებს, ხოლო ვინც უგულვებელყოფს ზემოაღნიშნულს, იგი სტილს, მეთოდს და მიმართულებას ერთმანეთს უპირისპირებს და ყურადღებას მხოლოდ განმასხვავებელ ნიშნებს აქცევს. ამის შედეგია ის, რომ ორივე შემთხვევაში მცდარ, ცალმხრივ განმარტებას ღებულობენ. სტილის, მიმდინარეობის, მეთოდისა და მიმართულების უფრო ზუსტი განსაზღვრისათვის საჭიროა ისინი ერთიმეორის შეფარდებით განვიხილოთ და გავითვალისწინოთ როგორც მათი საერთო, ისე განსხვავებული ნიშნები. ზემოაღნიშნულის საფუძველზე ვამბობთ, რომ ლიტერატურული სტილი ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედების იდეურ-მხატვრული თავისებურებაა. ლიტერატურული მიმდინარეობა — შედარებით უფრო ფართო ცნებაა და იგი არა ცალკეული მწერლის პიროვნების, არამედ მონათესავე ფორმისა და შინაარსის მქონე **მწერალთა მთელი ჯგუფის** იდეურ-მხატვრული თავისებურებაა. როგორც ცალკეულ მწერალს აქვს, ინდივიდუალურთან ერთად, ისეთი მხატვრულ-იდეური თავისებურება, რაც მასთან ერთად სხვა მონათესავე მწერლებსაც ახასიათებთ, ისე ცალკეულ ლიტერატურულ მიმდინარეობებსაც აქვთ ცხოვრების მოვლენათა შერჩევისა და გამოსახვის ისეთი პრინციპები, რითაც რამდენიმე ლიტერატურული მიმდინარეობა ერთ უფრო დიდ მთელში ერთიანდება და სხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ჯგუფს უპირისპირდება. ასეთი უფრო დიდი გაერთიანების გამოსახატავად ტერმინი „მიმდინარეობა“ უკვე შეუფერებელი ხდება და მის ნაცვლად უნდა ვიხმაროთ ლიტერატურული მიმართულება ანუ მეთოდი, ან, კიდევ, მხატვრული მეთოდი, მხატვრული მიმართულება („მხატვრულს“ ვხმარობთ „ლიტერატურულის“ ნაცვლად მაშინ, როდესაც ვლაპარაკობთ საერთოდ ხელოვნების შესახებ). ამრიგად მხატვრული მეთოდი ან მიმართულება ხელოვნების მიერ სინამდვილის ასახვის ისეთი თავისებურებაა, რომელიც ერთის ნაცვლად, რამ-

ლენიშე მონათესავე მხატვრულ მიმდინარეობას ახასიათებს.

კლასიციზმი

XVII — XVIII საუკ. ფრანგულსა და შემდეგ მთელ მსოფლიო ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა ლიტერატურული მიმართულება კლასიციზმის სახელწოდებით. ეს სახელი აღნიშნულ მიმართულებას იმიტომ ეწოდება, რომ მისი წარმომადგენლები ძველი საბერძნეთისა და რომის კლასიკური მწერლების ძეგლების „უმაღლესი" და „სრულქმნილი" ხელოვნების ნიმუშად თვლიდნენ და მას ბაძავდნენ.[1]

ფრანგული კლასიციზმის წარმომადგენელმა მწერლებმა გამოიმუშავეს მთელი რიგი ახალი წესი, რომელსაც უნდა დამორჩილებოდა შეწერალი მხატვრული ნაწარმოების შექმნის დროს. ეს წესები შეხამებული იყო სახელმწიფოს მმართველი არისტოკრატიისა და მათთან დაახლოებული ბურჟუაზიის გემოვნებასთან. თემის შერჩევა, მოქმედ პირების გამოყვანა, მათი მეტყველება და აზრის მხატვრულად გაფორმების ყოველგვარი საშუალებანი წინასწარ გამომუშავებულ წესს უნდა დაჰორჩილებოდა. მხატვრული ნაწარმოების მოქმედ პირებად „რჩეული" ადამიანები უნდა ყოფილიყვნენ (მეფეები, სარდლები და სხვ.) დაბალი კლასების წარმომადგენელთა გამოყვანა მხოლოდ კომედიაში იყო დაშვებული. თვით მოქმედი პირები გამოირჩეოდნენ მათი ხასიათის სქემატურობით, მათ თავიდანვე გარკვეული დამახასიათებელი თვისებები ჰქონდათ (მეფის ერთგულება, გმირობა, სიუხვე, სათნოება). ავტორები არ გვიხატავდნენ ამ ხასიათების ცვლას, მათ ზრდას, მდგომარეობის საერთო პირობებს სხვა მოქმედ პირებთან ურთიერთობის ცვალებადობასთან დაკავშირებით, გმირის ხასიათი თავიდანვე ერთ წერტილზე იყო გაყინული. იგი მხოლოდ გარკვეულ ფსიქიკურ თვისებებს ატარებდა.

თავისი გმირების საშუალებით ავტორები გვიხატავდნენ არა იმ ადამიანებს, რომლებიც სინამდვილეში არსებობდნენ, არამედ იდეა-

[1] კლასიკოს მწერალს უწოდებენ ისეთ მწერალს, რომლის ნაწერებიც სანიმუშოდ და მიბაძვის ღირსად ითვლება. XVII—XVIII საუკ., ე. ი. კლასიციზმის ხანაში, კლასიკოსებად ითვლებოდნენ, როგორც ძველი საბერძნეთის გამოჩენილი მწერლები, აგრეთვე ის მწერლებიც, რომლებიც კლასიციზმის მიმდევრები იყვნენ. XIX საუკუნიდან, როდესაც კლასიციზმი თავის გავლენას კარგავს, კლასიკოსად ითვლება ყველა ის მწერალი, რომელსაც სანიმუშო მხატვრული ნაწარმოები შეუქმნია, მიუხედავად იმისა, ანტიკურ ეპოქას ეკუთვნის ივი თუ მახლობელ წარსულს.

ლურს, ისეთებს, რომელთა არსებობაც სასურველი იყო მმართველი წრეებისათვის. კლასიციზმის მიმდევრები დრამატული ნაწარმოების შედგენისას სავალდებულოდ თვლიდნენ დაეცვათ „სამი ერთიანობის“ კანონი:

1) დროის ერთიანობის კანონი, რაც იმაში მდგომარეობდა, რომ პიესაში ნაჩვენები ამბავი ერთი დღე-ღამის განმავლობაში უნდა მომხდარიყო (დროის ერთიანობა);

2) ადგილის ერთიანობის კანონი — ეს კანონი მოითხოვდა, რომ პიესაში მოქმედება მხოლოდ ერთ გარკვეულ ადგილზე წარმოებულიყო: სადაც დაიწყებოდა მოქმედება, იქვე უნდა გაგრძელებულიყო და დამთავრებულიყო (ადგილის ერთიანობა);

3) მოქმედების ერთიანობის კანონი—ამ კანონის მიხედვით, მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარი მოქმედება არ უნდა დარღვეულიყო პარალელური მოქმედებითა და ეპიზოდებით. მასში მხოლოდ მოქმედებათა ერთი კვანძი უნდა ყოფილიყო (მოქმედების ერთიანობა).

კლასიციზმის თეორეტიკოსი და მეთაური ფრანგულ ლიტერატურაში იყო ბუალო. მან დაწერა „პოეტური ხელოვნება“. ამ თხზულებაში ბუალომ ჩამოაყალიბა პოეტური ხელოვნების ის კანონები, რომლითაც სარგებლობდნენ მისი სკოლის მწერლები, მათ შორის განსაკუთრებით ცნობილი იყვნენ კორნელი და რასინი. კლასიციზმის წარმომადგენლებმა ლიტერატურაში გააბატონეს ტრაგედია, კომედია, საგმირო პოემა და ოდა. მაგ., მოლიერმა დაწერა საუკეთესო კომედიები: „ტარტიუფი“, „დონ-ჟუანი“, „გააზნაურებული მდაბიო“ და სხვ. მათში რეალისტური სახეებით არის დახატული მაშინდელი საზოგადოების ყოფა-ცხოვრება. მოლიერი მიწასთან ასწორებს რელიგიის მსახურთ („ტარტიუფი“), დასცინის გაკოტრებულ აზნაურობას („დონ-ჟუანი“) და ბურჟუაზიის მისწრაფებას გააზნაურებისაკენ („გააზნაურებული მდაბიო“).

რომანტიზმი

რომანტიზმი რთული ლიტერატურული მოვლენაა. ლიტერატურის ისტორიაში მის შესახებ ბევრი სხვადასხვა, ერთიმეორის საწინააღმდეგო და სადავო შეხედულება არსებობს. მისი განსაზღვრა ძნელი ხდება იმიტომ, რომ სხვადასხვა დროში, ხალხებში და ცალკეულ პიროვნებებში იგი სხვადასხვაგვარად ვლინდება. შინაარსის მიხედვით რომანტიზმის მკვეთრად დაპირისპირებული სახეები გვხვდება. ასეთია, მაგალითად, რეაქციული და რევოლუციური რომანტიზმი. მიუხედავად ამისა, საბჭოთა პერიოდის დასაწყისამდი რომანტიზმის ყველა სახეობას ახასიათებს შემდეგი ნიშანი:

1. უარყოფითი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, სინამდვილით უკმაყოფილება.

2. არსებულის ნაცვლად სასურველის გამოხატვა, გამოხატვა იმისა, რაც არ არის, მაგრამ სასურველია რომ მომავალში იყოს, ან აღტაცება მხოლოდ იმით, რაც ოდესმე ყოფილა და დღეს აღარ არის.

3. სუბიექტივიზმი, — მოვლენების გამოხატვაა არა ისე, როგორც არის სინამდვილეში, არამედ ისე, როგორც ავტორს მიაჩნია სასურველად. ამასთან ერთად ასახული იდეალური მოვლენით გამოწვეული პირადი აღფრთოვანების უშუალოდ გამოხატვა.

4. მხატვრული ფორმის თავისუფლად შერჩევა, წინაღმდეგ ფრანგული კლასიციზმისაგან დაწესებულ ნორმების დამორჩილებისა.

რომანტიზმი, როგორც ლიტერატურული მეთოდი, ჩამოყალიბდა XVIII საუკუნის დასასრულსა და XIX საუკუნის დასაწყისს. მის წარმოშობას ხელი შეუწყეს შემდეგმა მოვლენებმა: XVIII საუკუნის დასასრულს მომხდარმა საფრანგეთის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ საესებით შეარყია ევროპის ქვეყნების საზოგადოებრივი და ეკონომიურ-პოლიტიკური ცხოვრება. ახალმა ვითარებამ უკმაყოფილება დაჰბადა საზოგადოების სხვადასხვა წრეში. მემამულეთა კლასის წარმომადგენელნი მიხვდნენ, რომ ახალ ურთიერთობაში მომავალი ბურჟუაზიულ კლასებს ეკუთვნის. მათ შეიგნეს, რომ ისტორიის ბორბლის უკან მობრუნება შეუძლებელია და ფეოდალური კლასი საბოლოოდ განწირულია. ამ მოვლენის გამო არისტოკრატიული კლასის შთამომავალი მწერლები უმეტესობას, სევდასა და მწუხარებას მიეცნენ. არც წვრილი ბურჟუაზია იყო მდგომარეობით კმაყოფილი, მანქანის გამოგონებამ და მძიმე ინდუსტრიის განვითარებამ განადგურების გზაზე დააყენა წვრილი ხელოსნური მეურნეობა. წვრილი ბურჟუაზია გაღატაკების გზას დაადგა. მას მომავლის იმედი დაეკარგა. იგი რევოლუციის დროს მსხვილ ბურჟუაზიასთან ერთად იბრძოდა ფეოდალური წყობილების წინააღმდეგ, მაგრამ, როდესაც მან გამარჯვების შემდეგ თავისი ნაწილი, ე. ი. საკუთარი უფლებების გაფართოება მოითხოვა, უკანასკნელის დასათრგუნავად მსხვილი ბურჟუაზია ფეოდალურ კლასს დაუკავშირდა და საფრანგეთში მონარქია აღადგინა.

არისტოკრატ მწერლების რომანტიზმზე დიდი გავლენა მოახდინა მომავლის იმედის დაკარგვამ და მემამულეთა კლასის დაღუპვის აუცილებლობის გათვალისწინებამ. წვრილ ბურჟუაზიის წარმომადგენელ მწერალთა უკმაყოფილებას. სხვა მოვლენებთან ერთად, როგორც დავასახელეთ ხელს უწყობდა ის, რომ წვრილმა ბურჟუაზიამ ვერ შესძლო თავის მისწრაფებათა სრული განხორციელება. მას წინ გადაეღობა რეაქცია. არისტოკრატიის განწყობილების გამომხატველი მწერლები, გრძნობდნენ რა თავიანთი კლასის განწირულებას, ზურგს აქცევდნენ „წყეულ" სინამდვილეს, აიდეალებდნენ წარსულს, მოუწოდებდნენ რელიგიურ მისტიციზმისაკენ, მონასტრებისაკენ, საშუალო საუკუნეების ეპოქაში დაბრუნებისაკენ, ბურჟუაზიის წარმომადგენელ მწერალთა ნაწილიც უიმედოდ უცქეროდა მომავალს და აიდეალებდა ადამიანის წინაისტორიულ ხანას, ე. ი. იმ დროს, როდესაც არ არსებობდა ცივილიზაცია, არ იყო კაპიტალიზმის ბატონობა, არ იყო არც სახელმწიფო აპარატი. ასეთი მიმართულების მწერლები გამოსულნი

არისტოკრატიულ და ბურჟუაზიულ ბანაკიდან, ცდილობდნენ ისტორიის განვითარების შეჩერებას, უკან დაბრუნებას, და ამიტომ მათი რომანტიზმი რეაქციული იყო. იყვნენ ისეთი მწერლებიც, რომლებისთვისაც ცხოვრების სინამდვილე თუმცა მიუღებელი იყო, მაგრამ მათ არ ახასიათებდათ დაცემულობა, მათ ჰქონდათ უკეთესი მომავლის რწმენა. ისინი ბრძოლას უცხადებდნენ მათთვის მიუღებელ სინამდვილეს არა წარსულისაკენ დაბრუნების, არამედ უკეთესი მომავლის შექმნის მიზნით. ასეთი განწყობილების მწერლები პროგრესული რომანტიზმის გამომხატველნი იყვნენ. ევროპაში მისი სეუკეთესო წარმომადგენელი იყო ჯორჯ ბაირონი, ჩვენში—ნ. ბარათაშვილი.

რომანტიზმი, როგორც აღვნიშნეთ, არ გამოხატავს მხოლოდ ერთი განსაზღვრული კლასის განწყობილებას. კლასების განვითარების ამა თუ იმ საფეხურზე რომანტიზმი სხვადასხვა სახეს იღებს. მიმავალი კლასის მწერლებს უმთავრესად დაცემულობის გამომხატველი რომანტიზმი ახასიათებს. ახალგაზრდა, გამარჯვების რწმენით აღსავსე და მომავლისათვის მებრძოლი კლასის რომანტიზმი კი რევოლუციური რომანტიზმია. რევოლუციური რომანტიზმის გამომხატველი მწერალი წინ უსწრებს ცხოვრებას, იგი მოგვიწოდებს ახალი, იდეალური ცხოვრებისათვის ბრძოლისაკენ. მისი ნაწარმოების ენა, შინაარსი, გმირთა მოქმედება მკითხველს ხიბლავს, აჯადოებს, მასში რწმენას და აღტაცებას იწვევს, იგი ალღოს უღებს ისტორიის განვითარების ტენდენციას და, სინამდვილის გარდაქმნის მიზნით, მომავლისათვის ბრძოლის, ან თვით მომავლის აღმაფრთოვანებელ სურათებს გვიხატავს. რევოლუციურ რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ გმირს გვიხატავს მაქსიმ გორკი დანკოს სახით. ბესარაბიაში ყოფნისას ავტორს ერთმა მოხუცმა ქალმა—იზერგილმა ასეთი ზღაპარი უამბო:

ოდესღაც, ძველ დროში, დედამიწაზე ცხოვრობდა ხალხი, რომლის ქვეყანასაც სამი მხრიდან გარს შემორტყმოდა გაუვალი ტყეები, მეოთხე მხარე კი გაშლილი იყო და აქედან მოჩანდა თვალგადაუწვდენელი მინდორ-ველები. სწორედ ამ მხრიდან აპ ქვეყანას შემოესია მტერი და გაანადგურა: ნაწილი ხალხი ამოჟლიტეს და ნაწილი ტყეებში განდევნეს, ძლიერი, გამბედავი, მხიარული ხალხი განიცდიდა გამოუთქმელ ტანჯვას. ტყეებში ცხოვრება ნამდვილი ჯოჯოხეთი იყო.

ხალხი ცხოვრობდა ტყის ჭაობებში, რომლებიც სავსე იყო ქვემძრომებითა და მხეცებით.

როცა მზე შუადღისას მაღალი ხეების დაქსელილი ტოტებიდან ოდნავ ჩამოანათებდა, ჭაობის სიმყრალე ოხშივრად ადგებოდა და ხალხი ათასობით იხოცებოდა. ამ დროს გაისმოდა განუწყვეტლივ მოთქმა და ტირილი. ხსნა კი არსაიდან ჩანდა. იყო ორი გზა: ერთი უკან წასელისა და ძლიერ მტერთან შებრძოლების, მეორე—წინ, უგზო-უკვლოდ სიარულის, სადაც მათ დახვდებოდათ გაუვალი ტყეები და აშმორებული ჭაობი.

მეფობდა შიში და უიმედობა.

ხალხის საშოწარკვეთილებას არ ჰქონდა დასასრული. და აი, სწორედ ამ დროს,

მათ შორის გაისმა ხმა მშეკარე და ძლიერი. ეს იყო ხმა ახალგაზრდა ჯაბუკისა, რომელსაც უძახოდნენ დანკოს.

მისი სიტყვები ხალხს ჟრუანტელს ჰგვრიდა და გულში იმედს უღვიძებდა.

„თქვენ, რომლებიც ფიქრებში კარგავთ თავის ძალას, თქვენ, რომლებიც არაფერს აკეთებთ, გარდა ტირილისა და ცრემლის ღვრისა, თქვენ უნდა მოიკრიბოთ ნებისყოფა, უნდა შეერთდეთ, უნდა აღიჭურვოთ იმედით და გასწიოთ წინ, სანამ ტყეებს ექნებოდეს დასასრული, სანამ გამოჩნდებოდეს მზე და წმინდა ჰაერი.

აღსდექ ყველა, გავიაროთ ეს ტყეები და მის ბოლოს ჩვენ ვპოვებთ ხსნას! —ქადაგებდა დანკო.

მისი თვალებიდან ცეცხლი იფრქვეოდა. მისი სიტყვები ჭუხილივით მოისმოდნენ ტყის სიღრმეში.

—თანახმა ხართ?—დასჭექა იგი.

—დიახ, თანახმა ვართ—იყო ყველას პასუხი.

და ის მიდიოდა წინ. მას მიჰყვებოდნენ დანარჩენები.

ყველას სწადდა ახალი ცხოვრება, ტანჯვის დასასრული.

გზა კი იყო მძიმე, აუტანელი!

დიდხანს იარეს. იღვრებოდა სისხლი, იხოცებოდა ხალხი!

გზას ბოლო არ უჩანდა!

და დაიწყო საყვედური დანკოზე, რომელიც მიდიოდა წინ გაბრწყინებული სახით. ერთხელ გაისმა საშინელი ჭექა-ქუხილი და ისე დაბნელდა, რომ კაცი კაცს ვეღარ ხედავდა.

ხალხი განრისხდა და დანკოს გინება დაუწყო.

—შენ—ეუვიროდნენ მას,—მოგვატყუე, წამოგვიყვანე და ჩვენს ტანჯვას არ აქვს ბოლო, შენ მტერი ხარ ჩვენი, შენ უნდა მოკვდე!

დანკო არ დრკებოდა ხალხის რისხვის წინაშე. მას სწამდა სიმართლე და ხალხის გამარჯვება.

ხალხი ღრიალებდა.

—შენ მოგვატყუე, შენ უნდა მოკვდე!

დანკო ხედავდა ტანჯულ ხალხს, ხედავდა იმათ, რომელთაც დაჰკარგოდა ყოველივე იმედი, ხედავდა იმ ხალხს, რომლისთვისაც ამოდენა ტანჯვა გამოსცადა, და სიბრალულით და სიბრაზით გული ეესებოდა. მას უყვარდა ეს ხალხი და ცდილობდა მის დახსნას.

ტყე კი განაგრძობდა ელვის სიმღერას, გრგვინავდა ზეცა და კოკისპირულად წვიმდა.

— ძმებო, მზად ვარ თქვენთვის! თქვენს ტანჯვას ბოლო უნდა მოეღოს! ან გამარჯვება, ან სიკვდილი! წინ, წინ ხალხო!—და მან თავისი ხელით გაიპო მკერდი, აჰოიალიჯა გული და ხელში დაიკავა: გული კი ისე ანათებდა, როგორც მზე, ისე მცხუნვარე იყო, როგორც ცეცხლი. ხალხი შედგა და გაკვირვებით უცქერდა ჩირაღდანივით მნათებულ გულს დიადი სიყვარულის გამომხატველი სახით.

— წავიდეთ, მომყვეთ, ხალხო! — ჰქქდა დანკოს ხმა და ხელში ანთებული გული ეკავა.

ხალხი გრიალებდა: მოვდიეართ, მოვდიეართ!

დანკოსთან ერთად მიდიოდა ხალხი წინ.

ახლაც იხოკებოდნენ, გვამებით ივსებოდა ჭაობები, მაგრამ არც ერთი ხმა ჩიეილისა არ გაისმოდა.

და აი, უცებ, ტყიდან გამოჩნდა დიადი სიერცე და ლაქვარდი ცა, თვალწინ გადაიშალნენ მინდორ-ველები, მთები. უსაზღვრო იყო ხალხის სიხარული და აღტაცება.

დანკოს გულიდან გადმოჩქეფილი სისხლი აწითლებდა მიწას.

დანკო შესცქეროდა ბედნიერ ხალხს და, სახე გაბრწყინვებულს ფეხები ეკეცებოდა. მისი სიცოცხლე სანთელივით ჩრებოდა.

ის დაეცა, — მოკვდა...“

აქ მოთხრობილი ამბავი ფანტაზიის ნაყოფია.

დანკოს გმირული სახის გამოკვეთით გორკი ახასიათებს სახალხო საქმისთვის იმ თავდადებულ გმირებს, რომლებიც ცხოვრების განვითარების მომდევნო საფეხურზე გამრავლდნენ. დანკოს რომანტიკული სახე რევოლუციურია, რადგან დანკო სიმბოლოა ჩაგრული ხალხის თავისუფლებისავის თავგანწირული გმირისა, დანკოს გამარჯვება ნიშანია ჩაგრული კლასების საბოლოო გამარჯვებისა. ზღაპარს დანკოს შესახებ უდიდესი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა ჰქონდა. დანკოს სახით გორკიმ მოუწოდა მუშათა კლასს და ყველა მშრომელს ახალი გმირული ბრძოლისაკენ თავისუფალი ცხოვრებისათვის. იგი ხატავდა და ზრდიდა ჩაგრული კლასის საბოლოო გამარჯვების შეურყეველ რწმენას. ასეთივე ხასიათის არის გორკის „ქარიშხალა“, „სიმღერა შევარდენზე“ და სხვ.

რეალიზმი

რეალიზმი ისეთი მხატვრული მეთოდია, რომელიც მიზნად სინამდვილის გამოხატვას ისახავს (realis ლათინურად ნიშნავს ნამდვილს realitas — სინამდვილეს). ამ მეთოდის მიმდევრები აღიარებენ ობიექტური სინამდვილის არსებობას და მის შეცნობადობას, ითვალისწინებენ ლიტერატურისა და ხელოვნების შემეცნებით მნიშვნელობას და, წინააღმდეგ რომანტიზმისა, ცდილობენ რაც შეიძლება მეტი სისრულით, მეტი სიღრმით და სისწორით ასახონ ცხოვრების სინამდვილე. რეალიზმის მთავარი თვისება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გვიხატავს ან ცდილობს დაგვიხატოს ცხოვრების ისეთი მოვლენები, რომლებიც უკვე მომწიფდნენ და გამოაშკარავდნენ, ცდილობს დაგვიხატოს ისეთად, როგორიც ისინი არიან სინამდვილეში. „რა არის რეალიზმი? — მოკლედ რომ ვთქვათ: სინამდვილის ობიექტურად ასახვა, რომელიც ცხოვრების მოვლენების, ადამიანის ურთიერთობათა და ხასიათების ქაოსიდან აელენს იმას, რაც უფრო მეტად ზოგადი მნიშვნელობისაა... და ქმნის მათგან ცხოვრების სურათებს, ადამიანების ტიპებს, — ამბობს მ. გორკი, — ონეგინის სახით ჩვენ ვხედავთ

ოციანი წლების მთელი ბრწყინვალე აზნაურული ახალგაზრდობის ჩვეულების. აზრების, გრძნობების გამოხატვას. საეჭვოა სინამდვილეში არსებულიყო კაცი, რომელშიაც შეერთებული იქნებოდა ყველაფერი ის, რითაც პუშკინმა შეაქო ონეგინი, მაგრამ, უეჭველია, რომ ონეგინის დამახასიათებელი თვისებები იმ დროის ასეულ ადამიანებს ახასიათებდათ". რეალისტურ ხელოვნებას ახასიათებს „გარდა დეტალების სიმართლისა, ტიპობრივი ხასიათების ტიპობრივ გარემოში გადმოცემის სისწორე", — ამბობს ფ. ენგელსი. რეალისტი ხელოვანი ცდილობს რაც შეიძლება მეტი სიღრმით და სისწორით ასახოს სინამდვილე. რეალისტური ხელოვნება თავისი საუკეთესო ნიმუშებით აღწევს ასახვის უმაღლეს კონკრეტულობას და იმავე დროს განზოგადების სიერცეს. „გლახის ნაამბობი" ბატონყმური ურთიერთობის სიმახინჯის ერთ კონკრეტულ გამოვლინებას გვიხატავს, მაგრამ იმავე დროს იგი ზოგად წარმოდგენას გვაძლევს ამ საზოგადოებრივი ურთიერთობის სიმახინჯის შესახებ. „ბაში-აჩუკი" ქართველი ხალხის ცხოვრების განსაზღვრული ეპოქის გმირთა კონკრეტულ სახეებს გვიხატავს, მაგრამ ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ელიზბარ და შალვა ერისთავი, ბაში-აჩუკი, მოთხრობის გმირი ქალები გვაძლევენ ზოგად წარმოდგენას ქართველი ხალხის წინაპართა გმირული ბრძოლის შესახებ. უფრო მეტიც, ამ მოთხრობის სახეებით აკაკი წერეთელი XIX საუკუნის ქართველი ხალხის ცხოვრების ვითარებასაც გვიხატავს.

ტიპობრივი სახეების გამოხატვა ტიპობრივ გარემოში არ გულისხმობს იმას, თითქოს რეალისტურმა ხელოვნებამ უნდა ასახოს მხოლოდ ის, რაც სინამდვილეში მომწიფებული და დასრულებულია. ხელოვანმა სინამდვილის საფუძველზე მომავალი უნდა გაითვალისწინოს. დიდმა ხელოვანმა უნდა გაითვალისწინოს და შეაფასოს ცხოვრების სინამდვილე, მომავლის თვალსაზრისით, ახსნას და ასახოს არა მარტო სინამდვილე, არამედ მისი მომავალი განვითარების ტენდენცია. ჭეშმარიტი რეალისტური ხელოვნება გვიხატავს მოვლენებს არა გაქვავებულ ფორმებში, არამედ წარმოსახვაში, ზრდაში, განვითარებაში; იმას რ ა ც ა რ ი ს, გვიხატავს ისე, რომ გავითვალისწინოთ ის, რ ა ც ი ქ ნ ე ბ ა. ამ თვისების გამორიცხვა ამცირებს ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემეცნებით მნიშვნელობას, ამცირებს საერთოდ რეალიზმის მნიშვნელობას. ენგელსი მარგარეტ ჰარკნესის „ქალაქელ ქალიშვილს" არასაკმაოდ რეალისტურად თვლიდა: ჰარკნესმა თავის მოთხრობაში გამოხატა ის პასიურობა, რომელიც ლონდონის მუშათა კლასს ახასიათებდა იმ ხანაში, რომელიც მოთხრობაში არის ასახული. ისინი „საკმაოდ ტიპობრივნი" იყვნენ იმ საზღვრებში, რომლებშიც იგი ავტორმა გამოხატა, მაგრამ ეს არ იყო საკმარისი, თუმ-

ცა მუშების უმრავლესობა იმ დროის ინგლისში პასიური იყო, მაგრამ არსებობდა მებრძოლი უმცირესობა და უმრავლესობის შეგნებაც მომავალში ამ გზით უნდა განვითარებულიყო. ჰარკნესმა დასახელებულ მოთხრობაში არ გამოხატა მუშათა მოძრაობა „რევოლუციურ განვითარებაში“, არ შეაფასა სინამდვილე მომავლის თვალსაზრისით და ეს ჩათვალა ენგელსმა მისი მოთხრობის დიდ ნაკლად. ამ თვისების გამო შეაფასა ენგელსმა იგი, როგორც არასაკმაოდ რეალისტური ნაწარმოები. ცხოვრების განვითარების ტენდენციის გამოსახვის უგულებელყოფა სრულიად სამართლიანად მიიჩნია ლალიონის მოთხრობის ნაკლად ქართული მარქსისტული კრიტიკის საუკეთესო წარმომადგენელმა ალექსანდრე წულუკიძემ. „ხელოვნებამ რომ უნდა გამოხატოს საზოგადოებრივი ცხოვრება, მისი ტენდენციები, უჩვენოს რეალური სინამდვილის მკაფიო, ტიპობრივი სურათები, ამასთან დაინახოს განვითარებაში მყოფი ცხოვრების პერსპექტივა — მეცნიერული სიზუსტით ესმოდა ალექსანდრე წულუკიძეს და ამიტომ იყო, რომ 1898 წელს დაწერილ კრიტიკულ წერილში—„ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“ იგი უსაყვედურებდა ლალიონს, რომელმაც თავის მოთხრობაში ბურჟუაზიის წარმომადგნელი ნიკო კალაძე მოაკვლევინა ძველი, ფეოდალური არისტოკრატიის უკანასკნელ წარმომადგენელს ივანე დავლაძეს. ეს ფაქტი წულუკიძემ მიიჩნია საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაარსს დაშორებულად. „შესაძლოა ცხოვრებაში ხშირად ხდებოდეს ასეთი ამბავი, მაგრამ ის არ შეიძლება ჩავთვალოთ ტიპიურ მოვლენად, ვინაიდან ცხოვრების განვითარება ისეთია, რომ სტადიაზე ორ საზოგადოებრივ კლასს შორის ბრძოლაში საბოლოოდ გამარჯვებულ გამოდის ბურჟუაზია, რომელიც იპყრობს როგორც ეკონომიური, ისე პოლიტიკური ცხოვრების გაბატონებულ მდგომარეობას“.[1] „ჩვენის აზრით, — წერდა ა. წულუკიძე — ლალიონს რომ ამ ორ ტიპთა შორის ბრძოლა, რომლითაც თითქმის იწყება მისი მოთხრობა, ბოლომდის ლოგიკურად გაეტარებინა, არ აჰყოლოდა ფანტასტიურ გულისთქმას, არამედ ცხოვრებას ბოლოშიაც დაჰკითხებოდა, იგი ნიკოს არ მოაკვლევინებდა ივანეს. გამარჯვებას ბოლომდე ამ ახალ ტიპს შეარჩენდა. თუმცა აქ გამარჯვება მხოლოდ ფიზიკურია, მაგრამ მოთხრობა, რომელიც ამ ორ ტიპთა ბრძოლის დამახასია-

[1] გ. ჯიბლაძე, ხელოვნება და სინამდვილე.

თებელია, იმით უნდა ბოლოვდებოდეს, რითაც თვით ცხოვრებაში ბოლოვდება. თუმცა ამნაირი შემთხვევა შესაძლებელია ხშირადაც ხდებოდეს, მხოლოდ იგი მაინც არ არის დღევანდელი ჩვენი საზოგადოების კლასიური ბრძოლის დასკვნა; იგი ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ნამდვილ სურათს არ წარმოადგენს".[1]

ფ. ენგელსის ზევით მოყვანილი შენიშვნა „ქალაქელ ქალიშვილზე" და, აგრეთვე, ა. წულუკიძის შენიშვნა ლალიონის მიმართ, რაც აქვე მოვიყვანეთ, იმაზე მიგვითითებს, რომ „საზოგადოებრივი ცხოვრების ნამდვილი სურათის" შესაქმნელად მწერალი ვალდებულია გვიჩვენოს მოვლენა მისი განვითარების პროცესში. ამას დიდ ყურადღებას აქცევდნენ მარქსიზმის კლასიკოსები. ამასვე მიაქცია ყურადღება ამხანაგ სტალინის თანამებრძოლმა ა. წულუკიძემ.

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ადამიანის აზროვნება საერთოდ და მხატვრული აზროვნებაც სინამდვილეს ასახავს, რომ ხელოვნების გამოსახვის საგანი ცხოვრების სინამდვილეა, მაგრამ ხელოვნური ნაწარმოები სხვადასხვაგვარად ასახავს სინამდვილეს. რომელი მხატვრული მეთოდიც არ უნდა ავიღოთ, რეალიზმი თუ რომანტიზმი, ორივე მათგანი, თუმცა თავისებური გზით, მაგრამ საბოლოო ანგარიშში მაინც სინამდვილის ამსახველია. რეალიზმი გვიხატავს ცხოვრებას, სინამდვილეს უკანასკნელის უშუალოდ გამოსახვის გზით, ე. ი. თვით სინამდვილის ასახვის საშუალებით; რომანტიზმი კი სინამდვილის ნაცვლად თვით სინამდვილის საფუძველზე გვიხატავს ოცნებით შექმნილ სამყაროს და ამით ამყარებს თავის განაჩენს სინამდვილის შესახებ, გვაძლევს მის შეფასებას და გვიხატავს იდეალს სინამდვილის მიერ ნაკარნახევი პრაქტიკული ამოცანების საფუძველზე. როგორიც არ უნდა იყოს ადამიანის ფანტაზია, იგი მაინც საბოლოო ანგარიშში და ძირითადად რეალურის, ე. ი. სინამდვილეში არსებულის ამსახველია. ძველი ბერძნების მიერ ოცნებით წარმოდგენილი ღმერთები ძირითადად ადამიანური თვისებების მატარებლები არიან, იმყოფებიან ერთმანეთთან ოჯახურ ურთიერთობაში, იქვიანობენ, ერთმანეთს ღალატობენ, ჭიშპობენ, ადამიანის მსგავსად განიცდიან კმაყოფილებას, სიხარულს, მღელვარებას და მწუხარებას. ე. ი. თვით ძველი ადამიანის ოცნებით შექმნილი ღმერთებიც კი რეალურის,—ადამიანის თვისებების გამომხატველნი არიან.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნება ძირითადად რეალურს ასახავს,

[1] ალ. წ უ ლ უ კ ი ძ ე, თხზ., 1913 წ., გვ. 17—18.

მის ყოველ ნიმუშს რეალისტურს მაინც ვერ ვუწოდებთ. რეალისტურად გამოხატვის ხერხი იმით განსხვავდება არარეალისტურისაგან ან კიდევ, რომანტიკულისაგან, რომ იგი გამოსახვის საშუალებად იყენებს იმ მასალას, რომელსაც სინამდვილიდან იღებს და არა ოცნების სამყაროდან.

ადამიანთა საზოგადოების ისტორიული განვითარების შესაბამისად რეალისტური მეთოდი სხვადასხვა ფორმით ვლინდებოდა. მისი უძველესი ფორმა იყო ა ნ ტ ი კ უ რ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი, რომელიც სტიქიური რეალიზმის სახეობა იყო[1], მეცხრამეტე საუკუნეში მისი განვითარების ფორმას და უკვე შეგნებულად ჩამოყალიბებულ რეალისტურ მხატვრულ მეთოდს წარმოადგენს კრიტიკული რეალიზმი; რეალიზმის სახეობა იყო აგრეთვე ნატურალიზმი. განვითარების უმაღლეს წერტილს რეალიზმმა საბჭოთა ხელოვნებაში მიღწია. მან უსრულესი სახე მიიღო სოციალისტური რეალიზმის სახელწოდებით.

ანტიკური რეალიზმი. რეალიზმი, როგორც გარკვეული ლიტერატურული მიმდინარეობა, XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა, მაგრამ იგი, როგორც მხატვრული გამოსახვის თავისებური გზა და ხერხი, როგორც თავისებური მხატვრული მეთოდი, მეტად თუ ნაკლებად განვითარებული სახით ყველა ეპოქაში გვხვდება. გვხვდება იმდენად, რამდენადაც ხელოვნება საბოლოო ანგარიშში სინამდვილეს ასახავს. რეალისტური ასახვის უძველესი ფორმა ა ნ ტ ი კ უ რ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი ა. ამ ეპოქის რეალიზმს პარალელურად მითოლოგიურ რეალიზმს უწოდებენ, ხოლო საერთოდ იმ რეალიზმს, რომელიც ამ მეთოდის თეორიულ დამუშავებამდე და შეგნებულად გამოყენებამდე, ე. ი. კრიტიკული რეალიზმის წინა ეპოქაში არსებობდა, ს ტ ი ქ ი უ რ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი ც ეწოდება. ძველი ბერძნული ხელოვნება ძირითად გამოსახვის რეალისტურ მეთოდს იყენებდა იმდენად, რამდენადაც იგი გვიხატავდა ბერძნების ცხოვრების სინამდვილეს „კაცობრიობის ბავშვობის“ ხანაში. ჰომეროსის პოემები „ილიადა“ და „ოდისეა“ ძირითადში გამოხატავდა ძველი ბერძნების ყოფაცხოვრებას, ადამიანთა ურთიერთობას, რომელიც მაშინ არსებობდა, ინტერესებს და მისწრაფებას, რაც დამახასიათებელი იყო ანტიკური ადამიანის ეპოქისათვის. მართალია, ცხოვრების სინამდვილის მოვლენებს, რასაც ანტიკური რეალიზმი ასახავდა, ძველი ბერძნები ბედის წერით და ღმერთების განგების ძალით ხსნიდნენ, მაგრამ თვით ღმერთებიც, როგორც აღნიშნული გვქონდა, ძირითადში ისეთი თვისებებით იყვნენ აღჭურვილნი, რაც დამახასიათებელი იყო სინამდვილეში არსებული ადამიანისათვის. ეს კი იმაზე

[1] ყოველგვარი რეალიზმი სტიქიური იყო ამ მეთოდის შეგნებულად ჩამოყალიბებამდე. უკანასკნელი კი მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში მოხდა.

მიგვითითებს, რომ თვით ღმერთების სახეების შექმნის დროსაც კი მასალას სინამდვილიდან იღებდნენ. ესეც რომ არ ყოფილიყო, ანტიკური ბერძნული ხელოვნება ძირითადში მაინც ადამიანთა რეალური ცხოვრების გამომხატველი იყო. ანტიკური რეალიზმი გამოხატავდა შურს, სიხარბეს, ცბიერებას, პატივმოყვარეობას და მის პარალელურად — მეგობრობას, ერთგულებას, პატრიოტიზმს და სიყვარულს საერთოდ ადამიანისადმი. ანტიკური რეალიზმი მითოლოგიური იყო იმდენად, რამდენადაც ძველი ავტორები მოკლებულნი იყვნენ ცხოვრების სინამდვილის მეცნიერულად ახსნის საშუალებას. ამის შედეგად ისინი ცხოვრების მოვლენებს რელიგიით ხსნიდნენ და ხელოვნებაშიც სინამდვილის უშუალოდ ჩვენების პარალელურად ღმერთებს გვიხატავენ.

რეალიზმი კლასიცისტურ ლიტერატურაში. ანტიკური რეალიზმი გამოხატავდა ძველი ბერძნების საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და მსოფლმხედველობის თავისებურებას. დროთა ვითარებამ შეცვალა ჰომეროსის პირობებში არსებული ურთიერთობა, მოსპო ის მთლიანობა, რაც ბერძენ ხალხს ახასიათებდა, ხოლო მეცნიერების განვითარებამ მითოლოგიური აზროვნებას საფუძველი გამოაცალა. ძველი საზოგადოებრივი ცხოვრების და იდეოლოგიის დასასრულმა ანტიკური რეალიზმის დასასრულიც გამოიწვია. მიუხედავად ამისა, რეალისტური მხატვრული მეთოდი სტიქიური სახით ყველა ეპოქებში არსებობდა და განვითარების მეტ-ნაკლებ დონეს აღწევდა. საშუალო საუკუნეებში შექმნილ პოეტურ ქმნილებათა შორის იგი საკმაო სიცხადით გამოვლინდა შ. რუსთაველის პოეზიაში. გამოსახვის სიღრმით და სისწორით მუდამ მისაბაძად რჩება შექსპირის ნაწარმოებებში გამოვლენილი რეალიზმი. შექსპირის ტრაგედიებში საუკეთესოდ გამოვლინდა მისი ავტორის ეპოქის საზოგადოებრივი ურთიერთობანი და ადამიანთა ხასიათები. ასევე დიდი მნიშვნელობისაა ის რეალიზმი, რომლითაც ესპანელი მწერლის სერვანტესის „დონ-კიხოტი ლამანჩელი" ხასიათდება. მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა აგრეთვე რეალიზმის განვითარებაში ფრანგულმა კლასიციზმმა. მან ხელი შეუწყო ხელოვნების მიერ სინამდვილის გამოსახვით დაინტერესებას. მართალია, კლასიციზმის წარმომადგენლები შეზღუდულნი იყვნენ ბუალოს „პოეტიკაში" მოცემული ნორმებით, მაგრამ კლასიციზმის ეპოქის საუკეთესო მწერლები თავს აღწევდნენ შეზღუდულობას და მისაბაძ რეალისტურ სახეებსა და სიტუაციებს ქმნიდნენ. ასეთი იყო, მაგალითად, ცნობილი ფრანგი კომედიოგრაფი მოლიერი. მან სისწორითა და სიმართლით გამოხატა მისი ეპოქის საზოგადოებრივი წინააღმდეგობანი, სისწორით დაგვიხატა ტიპობრივი ხასიათე-

ბი ტიპობრივ გარემოში და ამით დიდი გავლენა მოახდინა რეალიზმის შემდგომ განვითარებაზე.

რუსთველის შემდეგ რეალიზმი, როგორც მხატვრული მეთოდი, სტიქიურად გამოვლინდა აგრეთვე სულხან-საბა ორბელიანის, დავით გურამიშვილის და ქართული კრიტიკული რეალიზმის წინამორბედ სხვა მწერალთა შემოქმედებაში.

სანტიმენტალიზმი. რეალიზმის განვითარებაში გარკვეული როლი ითამაშა აგრეთვე კლასიციზმის შემდეგ წარმოშობილმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ, რომელსაც სანტიმენტალიზმი ეწოდება. სანტიმენტალიზმი ისეთი მიმდინარეობა იყო, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ადამიანის შინაგან განცდებს, მის სულიერ განწყობილებას და გვიხატავდა უმთავრესად უბრალო ადამიანებს, ხელოსნებს, გლეხებს, შინამოსამსახურეებს, რომლებსაც ჰარბი მგრძნობელობა ახასიათებდათ. კლასიციზმი მხატვრულ ნაწარმოებებში უმთავრესად არისტოკრატიას გვიხატავდა (გმირებს, მეფეებს, ფეოდალებს). ასეთი იყო, მაგალითად, ტრაგედიის ავტორის მოვალეობა. სანტიმენტალიზმმა კი გადალახა ეს შეზღუდულობა. აღიარა რა მხატვრული ნაწარმოების მთავარ გმირად უბრალო ადამიანი, მასში დაინახა არისტოკრატული წრის მოქალაქეზე უფრო მაღალი მორალი, გვიჩვენა უკანასკნელის უპირატესობა და გამოხატა თანაგრძნობა ყველა ჩაგრულისადმი Sentimental ფრანგ. — გრძნობიერი).

სანტიმენტალიზმი პირველად წარმოიშვა ინგლისში. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში პირველი სანტიმენტალური ნაწარმოებების ავტორები იყვნენ სამოელ რიჩარდსონი (1689—1761) და ლოურენს სტერნი (1733 — 1768). სტერნმა დაწერა „სანტიმენტალური მოგზაურობა", რომლის სათაურიც შემდეგ გამოყენებულ იქნა მთელი ლიტერატურული მიმდინარეობის სახელის მისაცემად. რიჩარდსონმა დაწერა „პამელა ანუ დაჯილდოებული სიკეთე". მასში გამოყვანილია უბრალო მოხელე ქალი, რომლის ხელში ჩაგდებას ცდილობს ყოველგვარი საშუალებით მისი ბატონი მემამულე და დიდგვაროვანი ლორდი. უკანასკნელი გარყვნილი არისტოკრატული მორალის განსახიერებაა. კლარისა კი სიკეთის, საოინებისა და მშვენიერების იდეალია, რითაც იგი გამარჯვებული რჩება და ლორდის კანონიერი მეუღლე ხდება. რომანის შინაარსი, რომელიც გამოხატულია მიწერ-მოწერის საშუალებით (ეპისტოლარული ფორმით), იდეალად გვიხატავს უბრალო ადამიანების ბუნებას და მიმართულია ფეოდალური კლასის უზნეობის წინააღმდეგ. როგორც სანტიმენტალური რომანის ნიმუში, კიდევ უფრო მეტი პოპულარობით სარგებლობდა იმავე ავტორის მეორე რომანი „კლარისა გარლოუ", ამ რომანში გამოხატულია, თუ როგორ დაღუპა ბურჟუაზიული წრიდან გამოსული სათნო და სიკეთით აღსავსე ქალიშვილი ლამაზი და გარყვნილი არისტოკრატი მამაკაცის ლოველასის სიყვარულმა. მკითხველებზე ამ რომანის შინაარსი ისე ძლიერ გავლენას ახდენდა, რომ ისინი ხშირად დასტიროდნენ კლარისას ბედს.

სოციალური ჩაგვრის საწინააღმდეგო პროტესტი სანტიმენტალურმა ლიტერატურამ უფრო მკვეთრად საფრანგეთში გამოხატა ორი დიდი მწერლისა და მეცნიერის ჟან ჟაკ რუსოს და დენი დიდროს შემოქმედებაში. ერთ-ერთ წერილში რუსო ასე: ნათლად ააშკარავებდა სოციალური ჩაგვრის უსაფუძვლობას: „ადამიანი ქვეყანაზე

თავისუფალ არსებად იბადება და იმავე დროს ის ყველგან ბორკილს ატარებს". რომანში „ახალ ელოიზაში" რუსომ მკვეთრად გაილაშქრა ფეოდალური საზოგადოების ცივილიზაციის წინააღმდეგ (ამ ბრძოლამ იგი მეორე უკიდურესობამდე — კულტურის საერთოდ უარყოფამდე მიიყვანა. დენი დიდრო წერდა პიესებს, მოთხრობებს, მეცნიერული ხასიათის წერილებს. იგი აშუქებდა ხელოვნების თეორიის საკითხებს. თავის პიესებში დიდრომ უბრალო ადამიანები გამოიყვანა სერიოზულ დაბრკოლებათა წინააღმდეგ მებრძოლ გმირებად, მაშინ, როცა კლასიციზმი, როგორც ვიცით, ასეთ ადამიანებს მხოლოდ სასაცილო სიტუაციებში გვიხატავდა. დიდრომ დაწერა, სხვათა შორის, მოთხრობა „რამოს ძმისწული", რომელშიც დაგვიხატა არისტოკრატული მორალის სიმახინჯე და რომელიც თავისი ღირსებებით მეტად მიუახლოვდა კრიტიკული რეალიზმის იმ ნიმუშებს, რომლებიც უფრო გვიან, XIX საუკუნეში შეიქმნა.

სანტიმენტალიზმმა გამოიმუშავა ახალი მხატვრული ხერხები; მან უხვად გამოიყენა თხრობის ისეთი ფორმები, როგორიც არის დღიურები, მიწერ-მოწერა და სხვ. სანტიმენტალიზმის წარმომადგენლებმა გააფართოვეს მხატვრული გამოსახვის თემატიკა, მეტი ყურადღება მიაქციეს ტიპობრივ გარემოს ჩვენებას და ლირიკული გადახვევების სიხშირით უფრო ტენდენციური გახადეს ლიტერატურა. ყოველივე ამან კი ხელი შეუწყო კრიტიკული რეალიზმის წარმოშობა-განვითარებას.

რუსულ ლიტერატურაში სანტიმენტალიზმი უფრო გვიან გამოვლინდა. მის ნიმუშად შეგვიძლია დავასახელოთ კარამზინის „საწყალი ლიზა". მას ახასიათებდა უბრალო ადამიანისადმი თანაგრძნობა, მაგრამ არ იბრძოდა ფეოდალური ურთიერთობის წინააღმდეგ. კიდევ უფრო გვიან და შედარებით ბკრთალად გამოვლინდა სანტიმენტალიზმი ქართულ ლიტერატურაში. ჩვენში იგი მეცხრამეტე საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში მოგვევლინა. 1852 წლიდან ჟურნალ „ცისკარში" იბეჭდებოდა როგორც თარგმნილი, ისე ორიგინალური სანტიმენტალური მოთხრობები, მოგზაურობანი და სხვ. ქართული სანტიმენტალიზმის უფრო მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია გრ. რჩეულიშვილი. მისი მოთხრობები მაინც არ გამოხატავენ სოციალურ პროტესტს და სანტიმენტალურად რჩებიან მხოლოდ გრძნობის დაძაბულობით: მისი პერსონაჟები ხან ცრემლებს ღვრიან სინანულით და ხან ავხორცობას ეძლევიან. მისი ერთ-ერთი ისტორიული მოთხრობის „ანუკა ბატონიშვილის" მთავარი მოქმედი პირი — იგივე ანუკა სარგებლობს იმით, რომ ქმარი სპარსეთში ყავს გაგზავნილი მეფის დავალებით. ხანგრძლივად ეძლევა ხორციელ ტკბობას მასზე გამოჯნურებულ ბერთან, რომელიც თავის მხრივ ღმერთს ღალატობს და „ცოტაღა ცოდვილ ქალებს უფრო თაყვანსა სცემს, ვიდრე განსვენებულ წმინდანებსა". ანუკას ამ „ბერისაგან" ქმრის უცხოეთში ყოფნის დროს ვაჟიც კი შეეძინა. ეს მდგომარეობა მძიმე ფსიქიურ განცდებს იწვევს ანუკაში. აი, როგორ გვიხატავს ავტორი ერთ-ერთ ეპიზოდს, როდესაც ანუკა ითვალისწინებს თავის ტრაგიკულ მდგომარეობას:

„ჩემო საქორწინო საწოლო... შენ ეხლაც იმ სიწმინდის სუნი გიდის, როგორც ჩემის ქორწინების პირველს ღამესა. შენ თვალისათვის ისეთივე თეთრი ხარ, ვითარცა ზეციდგან პირველი ჩამოვარდნილი თოვლი, მაგრამ ღვთის თვალქვეშ კი განა არის ვინმე იმისთანა ღარიბი, რომელსაც ამაზედ ჭუჭყიანი ქვეშაგები ქონდეს?... მე კი აქ გამოვცადე წამნი ნეტარებისანნი, აქ მომილოცეს მე პირველად ტკბილი სახელი ვაჟის დედობისა... ოჰ! ნეტავი მაშინ დამეძინა საუკუნოდ და გამომეღვიძა ცაში!

მახსოვს მე ის წამიცა, როდესაც ჯვარ-დაწერილნი და დაპირუნებულნი ეკლესიიდან, შემოვედით მე და ოთარი ამ ოთახში. მან მითხრა მაშინ: „ჩემო ცოლო, ბატონიშვილო! მიანდერძებია შენთვის ეს სარეცელი და მასთან ჩემი პატიოსნება და ოჯახის ნამუსი. მე ხშირად შემხვდება ცხოვრება შორს შენგან და არავინ არ გეყოლება კეთილის დარიგების მომცემი და შეცდომილებისაგან შემყენებელი. ისწავლე, შენ თვითონ უყურო შენს თავსა, ეცადე გაამაგრო გული და სული შენი. გახსოვდეს, რომ შენი ცოლებრიური ერთგულება სასიამოვნო ღვთისი, იქნება ჩემთვის და ჩვენის პოპავლის შვილებისათვის უძვირფასეს ყოვლისა, რაიც კი იპოვება ქვეყანაზედა. სიწმინდე ცოლისა არის გვირგვინი დიდებისა მისი ქმრისათვის, სიწმინდე დედისა არის საუკეთესო მზითევი მისი ქალებისათვის. დედის უნამუსობა სდებს საუკუნოდ ლაქასა იმის შვილისშვილებსაცა“. ეხლა რომ ოთარმა მკითხოს მე: — „გახსოვს შენი აღთქმანი“? არ მისცემდა ჩემს მაგივრად პასუხს სიწითლე ჩემი სირცხვილისა?.. ეს საქორწინო საწოლი, ეს წმინდანების სახენი ხომ ერთის ხმით დაიძახებენ: „ჩვენ შეგვინებულნი ვართ! შებილწული ვართ!... ოო, რატომ არ გავუძაღი დედას მუცელში!.. რად დავიბადე, რატომ არ მოვკვდი ჩემის უცოდველობის დროსა!... იტირე, იტირე, ანუკი! ცრემლი არის პირველი ნიშანი შეწყალებისა ღვთის რისხვისაგან“... და ანუკამ ჩაყო ბალიშში თავი და ჩუმად ქვითინებდა“.

გრ. რჩეულიშვილის მოთხრობები სანტიმენტალური ჯარბი მგრძნობელობით იყო, რითაც იგი იმავე დროს რომანტიზმს უკავშირდებოდა. ქართული სანტიმენტალიზმის მკრთალი გამოვლინება მაინც არ ამცირებს ს ა ე რ თ ო დ ამ მიმდინარეობის დადებით მნიშვნელობას რეალიზმის განვითარების საქმეში.

კრიტიკული რეალიზმი. კრიტიკული რეალიზმი ისეთი ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო, რომელიც მთავარ ყურადღებას აქცევდა ძველი ცხოვრების, მემამულურ-ბურჟუაზიული წყობილების მხილებასა და დაგმობას. იგი ცხოვრების რეალისტურად გამოხატვის საუკეთესო საშუალება იყო, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის მოწინავე მწერლებმა გამოიმუშავეს. „დასავლეთ ევროპის ბურჟუაზიულ ლიტერატურაშიც აუცილებელია ერთმანეთისაგან გარკვევა ავტორების ორი ჯგუფისა: ერთი ჯგუფი ხოტბას ასხამდა და ართობდა თავის საკუთარ კლასს...ამ ჯგუფის წარმომადგენელი მწერლები იყვნენ ტიპიური „კეთილი ბურჟუები“, ნიჭით ნაკლებად დაჯილდოებულნი, მაგრამ გაქნილნი და დრომოჭმულნი, როგორც მათი მკითხველები. მეორე ჯგუფის მწერლები რამდენიმე ათეულით აღირიცხებიან, და ამ ჯგუფის წარმომადგენლები კრიტიკული რეალიზმისა და რევოლუციური რომანტიზმის უდიდესი შემოქმედნი იყვნენ. ევროპელ მწერლების ამ ჯგუფის წიგნებს ჩვენთვის ორგვარი და უდავო მნიშვნელობა აქვს: პირველი, როგორც ტექნიკურად სანიმუშო ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, და, მეორე მხრით, როგორც დოკუმენტებს, რომლებიც გვიმარტავენ ბურჟუაზიის განვითარებისა და გახრწნის პროცესს... ეს მწერლები კრიტიკულად გვიხატავენ ბურჟუაზიული კლასის ყოფა-ცხოვრებას, ტრადიციებს და საქმიანობას...“—ასე

დაახასიათა მ. გორკიმ კრიტიკული რეალიზმი თავის მოხსენებაში საბჭოთა მწერლების ყრილობაზე 1934 წელს[1]. თვით სახელწოდება კრიტიკული რეალიზმი მან იმიტომ მიიღო, რომ მისი მეთოდი კრიტიკული იყო. ისინი კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდნენ ექსპლოატატორულ საზოგადოებაში არსებულ ადამიანთა ურთიერთობას, რომელიც მათ ეხატებოდათ როგორც „საძაგელი სურათი საძაგელი მიწისა“ (ი. ჭავჭავაძე—„კაცია-ადმიანი?!“). ისინი გვიხატავდნენ როგორც სოციალური, აგრეთვე ეროვნული ჩაგვრის სურათებს—უსამართლობისა და ბოროტების ძირფესვიანად მოსპობის თვალსაზრისით. ასეთი ხასიათისაა, მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის „აჩრდილი“, „კაკო ყაჩაღი“, „კაცია-ადამიანი?!“ და სხვ. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შემჩნეული უარყოფითი მოვლენების გამანადგურებელი კრიტიკა და ამით მოწოდება უკეთესი მომავლისაკენ—კრიტიკული რეალიზმის ძლიერი მხარე იყო. კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელი მწერლები ილაშქრებდნენ მსხვილი ბურჟუაზიისა და ფეოდალების წინააღმდეგ. ამ მიზნით ისინი რაზმავდნენ მკითხველთა თაობებს პროგრესული იდეების საფუძველზე.

კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელ მოწინავე რუს მწერალთა რომანებში, პოემებში, დრამატულ თხზულებებში, „გრიბოედოვისა და პუშკინის, დეკაბრისტ მწერლების ნაწარმოებებში, ტურგენევის, ოსტროვსკის, გერცენის, ჩერნიშევსკის, ნეკრასოვისა და სხვა მრავალ მწერალთა წარმოებებში გამოყვანილნი იყვნენ თავისი დროის დადებითი გმირები“ („პრავდა“).

კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებმა შექმნეს ადამიანთა ჩაგვრის წინააღმდეგ ამხედრებულ და სამშობლოს თავისუფლებისათვის მებრძოლ გმირთა ბრწყინვალე სახეები. ასეთია ქართულ ლიტერატურაში ი. ჭავჭავაძის ზაქრო და კაკო, ა. წერეთლის—ბაში-აჩუკი, ელიზბარ და ზაალ ერისთავი, ბიძინა ჩოლოყაშვილი, კოკოლა; ასეთები არიან ყაზბეგის იაგო, კობა, ელგუჯა და სხვ., რომლებიც იბრძვიან უსამართლობის წინააღმდეგ, ხალხისა და სამშობლოს მჩაგვრელთა წინააღმდეგ, ასეთივეა ს. მგალობლიშვილის ჯორზაქარა. დადებითი გმირის ტიპია ი. ჭავჭავაძის ოთარაანთ ქვრივი, მასში უსათუთესი გრძნობა, გულჩვილობა, კაცთმოყვარეობა შეერთებულია ხასიათის სიმტკიცესა და უდრეკ ნებისყოფასთან. ოთარაანთ ქვრივი არის საუკეთესო დედა, მეუღლე და მოქალაქე.

ზოგჯერ მახინჯი ცხოვრების წინააღმდეგ ამხედრებული კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელი მწერლები ცენზურის სისასტიკის გამო ვერ ახერხებენ მათი ეპოქის გმირების უშუალოდ ასახვას. ზემოაღნიშნულის

[1] Доклад Максима Горького, М., 1943, стр. 12.

გამო, ისინი, მოწინავე იდეებისათვის გმირულად მებრძოლ თანამედროვეთა ასახვის მიზნით, ცენზურის თვალის ასახვევად წარსულს მიმართავდნენ. ამ ხერხით შექმნილი იდეალურ გმირთა სახეები ინარჩუნებენ დიდ აღმზრდელობით მნიშვნელობას. კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებმა განსაკუთრებული სიზუსტითა და სიმართლით დაგვიხატეს უარყოფითი ტიპები. ამ მწერლებმა სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანეს დრომოჭმულ და დახავსებულ ცხოვრებას. მათ დიდი როლი ითამაშეს ძველი სამყაროს სისაძაგლის გამოაშკარავებისა და მასების თვითგამორკვევის საქმეში. კრიტიკულ რეალიზმს ჰქონდა სიძნელეები და სუსტი მხარეებიც. კრიტიკული რეალიზმის ზოგიერთი წარმომადგენელი მწერლები ხშირად ვერ ითვალისწინებდნენ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში შექმნილ მახინჯ ცხოვრებისაგან გამოსავალ გზას და ზოგჯერ ხსნას რელიგიაში ხედავდნენ (მაგალითად, ლ. ტოლსტოი, დოსტოევსკი), ზოგიერთები უკვე მიდიოდნენ იმის შეგნებამდე, რომ საუკეთესო ფორმა ადამიანთა ურთიერთობისა სოციალისტური წყობილებაა (მაგ., ჩერნიშევსკი), მაგრამ ვერ ახერხებდნენ ამ წყობილებისაკენ მიმავალი გზების გათვალისწინებას.

მიუხედავად ამ ერთგვარი შეზღუდულობისა, კრიტიკული რეალიზმის საუკეთესო წარმომადგენლებმა, როგორც აღვნიშნეთ, მაინც შექმნეს დადებითი გმირის სახეები. ერთ-ერთი ასეთი სახეა ჩერნიშევსკის რომანის გმირი რახმეტოვი. გიორგი დიმიტროვი მოგვითხრობს, რომ არც ადრე და არც შემდეგ არ ყოფილა ისეთი ნაწარმოები, რომელსაც მის რევოლუციურ აღზრდაზე ჩერნიშევსკის რომანისთანა გავლენა მოეხდინოს (მხედველობაში აქვს რომანი „რა ვაკეთოთ“), „ჩემი საყვარელი გმირი განსაკუთრებით რახმეტოვი იყო“,—წერდა დიმიტროვი. ამ თვისების გამო იყო, რომ ლენინი რუსეთის ლიტერატურას მსოფლიო მნიშვნელობას ანიჭებდა.

ყოველი ზემოაღნიშნული უნდა გვახსოვდეს კრიტიკული რეალიზმის დადებითი და უარყოფითი მხარეების გათვალისწინების დროს.

ნატურალიზმი. რეალისტური გამოსახვის პრინციპების თავისებურად გაგების საფუძველზე არსებობდა ერთ-ერთი ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელსაც ნატურალიზმი ეწოდება. ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში ნატურალიზმი ცნობილია, როგორც ისეთი მიმართულება, რომელიც მიზნად ისახავს დეტალურად და შეუფერავად, თითქმის ფოტოგრაფიული აპარატის სიზუსტით ასახოს ცხოვრება. თვით სახელი ნატურალიზმი წარმოიშვა ლათინური სიტყვისაგან **natura**, რაც ბუნებას ნიშნავს. ეს სახელი მას იმიტომ ეწოდება, რომ ნატურალისტები

ცდილობდნენ აესახათ ბუნება (სინამდვილე), აესახათ მოვლენები ისე ზუსტად და შეუფერავად, როგორც ისინი თავისთავად იყვნენ. პირველად ნატურალიზმი საფრანგეთში წარმოიშვა მეცხრამეტე საუკუნის სამოცდაათიან წლებში. მისი მამამთავარი ცნობილი ფრანგი მწერალი ემილ ზოლა იყო. „მე მეკითხებიან, რატომ არ მაკმაყოფილებს სიტყვა „რეალიზმი“, რომელიც ოცდაათი წლის წინათ იყო გავრცელებული? მე ასე მოვიქეცი მხოლოდ იმიტომ, რომ მაშინდელი რეალიზმი ვიწროდ განსაზღვრავდა ლიტერატურულ-მხატვრულ აზროვნებას; მე მეჩვენებოდა, რომ სიტყვა „ნატურალიზმი“ აფართოებს დაკვირვების არეს“...— წერდა შემდეგში ზოლა. ნატურალისტები ცდილობდნენ მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი სიზუსტით და იმავე დროს უტენდენციოდ, სავსებით ობიექტურად აეწერათ ცხოვრების წვრილმანი მოვლენა: „მე არ ვეხები პოლიტიკური წყობილების შეფასების საკითხს, მე არ მინდა დავიცვა რაიმე პოლიტიკა ან რელიგია. სურათი, რომელსაც მე ვხატავ—სინამდვილის ნაკვეთის უბრალო ანალიზია, როგორიც თვით სინამდვილეა“,—ამბობს ემილ ზოლა. სინამდვილის შეუფერავად ასახვის ცდა, ობიექტივიზმი, ნატურალისტების მეტად მნიშვნელოვანი შეცდომა იყო და ამ მიმართულების ნიჭიერმა წარმომადგენლებმა თავიანთ ლიტერატურულ პრაქტიკაში ნატურალიზმის პრინციპები ვერ განახორციელეს. ამრიგად ნატურალიზმი ლიტერატურის განვითარებაში მოგვევლინა როგორც სინამდვილის შეუფერავად, ობიექტურად ასახვის უნაყოფო ცდა, რაც შემდეგში მარცხით დამთავრდა. მაგრამ ეს ტერმინი ლიტერატურის თეორიაში სხვა მნიშვნელობითაც იხმარება: ნატურალიზმი რეალიზმის ისეთი სახეობაა, რომლის მიმდევრებიც ტიპობრივი სახეების ტიპობრივ გარემოში ჩვენების ნაცვლად ყურადღებას აქცევენ შემთხვევით მოვლენებს, დეტალურად ასახავენ მას, არ არჩევენ ცხოვრების შემთხვევითი მოვლენებისაგან ზოგადს და არ მივყავართ კონკრეტულის გზით ზოგად წარმოდგენამდე. ასეთი ასახვა არ გვაძლევს ტიპს და ნატურალისტური ნაწარმოების შემეცნებითი მნიშვნელობაც უაღრესად მცირდება. ასეთ ნაწარმოებთა ეპიზოდები არ არიან ერთმანეთთან ბუნებრივად დაკავშირებულნი, ვერ ქმნიან ტიპობრივ გარემოს სურათს, ვერ აღწევენ მხატვრულ განზოგადებას.

თავი III

სოციალისტური რეალიზმი

საერთო განმარტება. სოციალისტური რეალიზმი არის ისეთი მხატვრული მეთოდი, რომელიც ასახავს სინამდვილეს სოციალისტური თვალსაზრისით. იგი საბჭოთა მწერლების მხატვრული მეთოდია და იმავე დროს ამ მეთოდს იყენებენ მოწინავე მწერლები მთელ მსოფლიოში. საბჭოთა მწერლის მიზანი კომუნიზმის გამარჯვებაა. ამ მიზნის სამსახურისათვის მწერალი მოწოდებულია სწეროს სიმართლე, ასახოს სინამდვილე. „მწერლები — ადამიანის სულის ინჟინრები — მოწოდებულნი არიან მხატვრული სახეებით გვიჩვენონ კომუნიზმის მშენებელთა მდიდარი სულიერი სამყარო, საბჭოთა საზოგადოების მჩქეფარე და მრავალფეროვანი ცხოვრება“ („პრავდა“). ამასთან ერთად, აღმოფხვრისა და მოსპობის მიზნით,— საბჭოთა მწერალი მოვალეა ამხილებდეს „ყოველივე უარყოფითს, დამპალს, მკვდარს, ყოველივე იმას, რაც წინსვლას აბრკოლებს“ („პრავდა“). ამ თვისებებით სოციალისტური რეალიზმი ითავსებს რევოლუციური რომანტიზმის და კლასიკური რეალიზმის საუკეთესო ტრადიციებს. სოციალისტური რეალიზმის განვითარების ძირითადი პრინციპი კომუნისტური პარტიულობაა. შეიარაღებული რევოლუციური თეორიით, საბჭოთა ხელოვანი ასახავს სინამდვილეს როგორც მოძრავს, ცვალებადს, განვითარებაში მყოფს; გვიხატავს სინამდვილესთან ერთად ცხოვრების მომავალი განვითარების ტენდენციას. საბჭოთა ხელოვნების შინაარსი სოციალისტურია, მისი ფორმა ნაციონალურია. ყველა ზემოაღნიშნული თვისებებით სოციალისტური რეალიზმი გვევლინება ისეთ მეთოდად, რომელიც ყველაზე მეტი სიღრმით გვაძლევს ცხოვრების სინამდვილის ასახვას, ხსნის მას და აჰყავს საბჭოთა ხელოვნება განვითარების უმაღლეს საფეხურზე. სოციალისტური რეალიზმის საფუძველზე შექმნილი ხელოვნება საკაცობრიო მნიშვნელობისაა.

თუ რამდენად ეღინდება ზევით ჩამოთვლილი თვისებები სოციალის-

ტურ რეალიზმში, როგორც საბჭოთა ხელოვნების მხატვრულ მეთოდში, ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით ქვეით გაეცნობით.

კომუნისტური პარტიულობა როგორც სოციალისტური რეალიზმის საფუძველი. მხატვრულ მეთოდს, რომელსაც იყენებს საბჭოთა ხელოვნება სინამდვილის ასახვის მიზნით, სოციალისტური იმიტომ ეწოდება, რომ ეს მეთოდი სინამდვილეს და მისი განვითარების გეზს (ტენდენციას) სოციალისტური თვალსაზრისით ასახავს. ეს იმას ნიშნავს, რომ სოციალისტური რეალიზმის საფუძველი კომუნისტური პარტიულობაა. ეს პარტიულობა ყველაფერში. ვლინდება. საბჭოთა მწერლისათვის უმთავრესი და უმაღლესი მიზანი კომუნიზმის გამარჯვებაა. საბჭოთა ხელოვანიც თავის ნიჭს ამ მიზნის სამსახურისათვის იყენებს. საბჭოთა მწერალი არჩევს ცხოვრების სინამდვილიდან ისეთ ფაქტებს, რომელიც გვიადვილებს სინამდვილის კომუნისტურად შემეცნებას. სოციალისტური რეალიზმი გვიხატავს ჩვენი ცხოვრების სინამდვილეს იმ მიზნით, რათა აღზარდოს ჩვენში ახალი ადამიანი, აღსავსე ახალი ცხოვრების გამარჯვების რწმენით და კომუნიზმისათვის თავდადებული მებრძოლი. ყველი მოვლენის შეფასებას ახდენს კომუნისტური პარტიის დიადი მიზნის საფუძველზე. „სოციალისტური რეალიზმი, — ამბობს მ. გორკი, — ამტკიცებს ყოფიერებას, როგორც ქმედებას, როგორც შემოქმედებას, რომლის მიზანია ადამიანის უძვირფასესი ინდივიდუალური ნიჭის განუწყვეტელი განვითარება, ბუნების ძალებზე მისი გამარჯვების გულისათვის, მისი ჯანმრთელობისა და ხანგრძლივი სიცოცხლისათვის, იმ მიწაზე ცხოვრების უდიდესი ბედნიერების გულისათვის, რომლის მთლიანად დამუშავება მას სურს...“[1] ამ მაღალ საკაცობრიო მიზანს ემსახურება საბჭოთა ხელოვნება. „საბჭოთა ლიტერატურა მკითხველებს უნერგავს მაღალზნეობრივ იდეალებს, მხურვალედ და გულში ჩამწვდომად ხსნის ხელოვნების საშუალებით კომუნიზმის სიმართლეს“ (პრავდა“). ბოლშევიკური პარტიულობა მეღავნდება თემის შერჩევაში, მოვლენის შეფასებაში, მხატვრული ფორმის შერჩევაში და სხვ. სოციალისტური რეალიზმის მთავარი სოციალისტური სინამდვილეა, მაგრამ საბჭოთა მწერალს შეუძლია ასახოს წარსულის ცხოვრების სურათებიც: ასახოს როგორც ჩვენი ცხოვრების სიდიადე, ისე კაპიტალისტური სამყაროს სიმახინჯე; პარტიულობის გამოვლენისათვის მთავარი მნიშვნელობა აქვს არა გამოსახვის საგანს, არამედ იმას, თუ რა მიზნით ასახავს მწერა-

[1] „კომუნისტი“, 1934 წ. 1 აგვისტოს ნომერი.

ლი ცხოვრების მოვლენას. საბჭოთა მწერალს შეუძლია ასახოს წარსული ცხოვრება და მისი ნაწარმოები სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი ნიმუში იქნება, თუკი ამ ნაწარმოებით ავტორი გამოეხმაურება კომუნისტური პარტიის პრაქტიკულ ამოცანას და თავისი ნაწარმოებით ხელს შეუწყობს კომუნიზმის პრინციპების განხორციელებას. ავიღოთ მაგალითად ხალხთა ურთიერთობის საკითხი. ხალხთა მეგობრობის ქადაგება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა ადამიანის აღსაზრდელად. ა. ბელიაშვილის რომანი „თაეგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ ისტორიული რომანია, მაგრამ ისტორიული ფაქტები ხალხთა მეგობრობის იდეის განმტკიცების მიზნით არის შერჩეული და გაშუქებული. ეს რომანი გვიხატავს ქართველი ხალხის გმირულ ბრძოლას თურქ და ირანელ დამპყრობთა წინააღმდეგ XVIII საუკუნის დამლევს და იმავე დროს გვიხატავს რუსი და ქართველი ხალხების მეგობრობას, მაშინდელ საქართველოს ისეთ მდგომარეობას, რომლითაც აშკარა ხდება, რომ შექმნილ პირობებში ქართველი ხალხისათვის ერთადერთი ხსნა რუსეთთან შეერთება იყო. კომუნისტური პარტიულობა უდევს საფუძვლად საბჭოთა მწერლების მიერ დიდი სამამულო ომის ასახვას. საბჭოთა ხელოვანი შეიარაღებულია მარქსისტული მსოფლმხედველობით. იგი კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის აქტიური მონაწილეა, აღფრთოვანებულია კომუნისტური იდეის სიდიადით და გამარჯვების რწმენით. ეს მოვლენები უზრუნველყოფენ საბჭოთა ხელოვნების კომუნისტურ პარტიულობას.

რეალიზმი და რომანტიზმი. რეალიზმი და რომანტიზმი არ უნდა მივიჩნიოთ როგორც ერთიმეორისადმი აბსოლუტურად დაპირდაპირებული მხატვრული მეთოდი. წარსულის მთელ რიგ დიდ მწერალთა შემოქმედებაში ეს ორი მეთოდი ერთმანეთს უახლოვდება. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართული რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენელია, მაგრამ მისი „ბედი ქართლისა“ რეალისტური პოემაა (მასში მხოლოდ ცალკეული ელემენტებია რომანტიკული). „დიდ მხატვრებში რომანტიზმი და რეალიზმი თითქოს ყოველთვის შეერთებულია. ბალზაკი რეალისტია, მაგრამ ის სწერდა ისეთ რომანებსაც, როგორიც არის „შაგრენის ტყავი“ — ნაწარმოები, რომელიც ძალიან შორს არის რეალიზმისაგან. ტურგენევიც წერდა რომანტიკულად, ისე, როგორც ყველა ჩვენი დიდი მწერლები გოგოლიდან ჩეხოვამდე და ბუნინამდე. რომანტიზმისა და რეალიზმის ეს შეერთება განსაკუთრებით დამახასიათებელია ჩვენი დიდი ლიტერატურისათვის“ — ამბობს მ. გორკი. „რაც უფრო ღრმად ჩაიხედავს რეალიზმი ცხოვრების მოვლენაში, იმდენად უფრო დაინახავს იგი მისი განვითარების პერსპექტივას, გვეტყვის არა მარტო იმის შესახებ, რაც ჩამოყალი-

ბებულია, არამედ იმაზეც, რაც ყალიბდება... ამიტომ რეალიზმი თავის თანდათანი განვითარებით აუცილებლად უნდა შეუერთდეს რომანტიზმს და, წინააღმდეგ, თუ რომანტიკოსის ოცნება ისწრაფვის იმისაკენ, რომ სწორად გამოიცნოს ის, რაც ცხოვრებაში უნდა განხორციელდეს, იგი უსათუოდ უნდა ეყრდნობოდეს სინამდვილის ანალიზს, ე. ი. მის რეალისტურად გაგებას"[1].

სოციალისტური რეალიზმი როგორც ხარისხობრივად ახალი მხატვრული მეთოდი. კრიტიკული რეალიზმის დამსახურება მეტად დიდი იყო, ამ მიმართულების წარმომადგენელმა მწერლებმა შექმნეს დიდი შემეცნებითი მნიშვნელობის მქონე ნაწარმოებები. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კრიტიკული რეალიზმი, ან საერთოდ, ის რეალიზმი, რომელიც წინ უსწრებდა სოციალისტურ რეალიზმს, შეზღუდული იყო. იგი ასახავდა უმთავრესად მას, რაც ცხოვრებაში აშკარად გამოვლენილი იყო და საკმაოდ ვერ ითვალისწინებდა ცხოვრების მომავალი განვითარების ტენდენციას: „ჩვენ აღვწერთ ცხოვრებას ისეთად, როგორც იგი არის და მომავლისაკენ არ ვიხედებით," — ამბობს ჩეხოვი. კრიტიკული რეალიზმის ისეთი დიდი წარმომადგენელი და რევოლუციურად მოაზროვნე მწერალიც კი, როგორც ნ. ჩერნიშევსკია, ვერ აღწევდა თავს შეზღუდულობას: „ჩერნიშევსკი მართლაც ერთადერთი დიდი რუსი მწერალია, რომელმაც შესძლო 50-იანი წლებიდან 1888 წლამდე მთლიანი ფილოსოფიური მატერიალიზმის სიმაღლეზე დარჩენილიყო და უკუეგდო ნეოკანტიანელების, პოზიტივისტების, მახისტების და სხვა გზადაბნეული ხალხის აბდა-უბდა. მაგრამ ჩერნიშევსკიმ ვერ შესძლო, უკეთ რომ ვთქვათ, მას, რუსეთის ცხოვრების ჩამორჩენილობის გამო, არ შეეძლო მარქსისა და ენგელსის დიალექტიკური მატერიალიზმის სიმაღლეზე ასულიყო" — წერდა ლენინი[2]. კრიტიკული რეალიზმის მოწინავე მწერლების მსოფლმხედველობის შეზღუდულობას ეპოქის ჩამორჩენილობა იწვევდა. ცალმხრივი იყო რომანტიზმიც. რომანტიკოსები ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ სინამდვილეს. მიუხედავად ამისა, რომანტიზმს, განსაკუთრებით კი რევოლუციურ რომანტიზმს, ის ღირსება ჰქონდა, რომ იგი განსაკუთრებულის, გამონაკლისის გამოხატვის საშუალებით ყურადღებას ამახვილებდა მომავალზე.

სოციალისტური რეალიზმი ხარისხობრივად ახალი მხატვრული მეთოდია. იგი კი არ უპირისპირდება რომანტიზმს, არამედ ი თ ა ვ ს ე ბ ს მას,

---

[1] Л. Тимофеев. Теория литературы. М., 1948. стр. 320.

[2] „ლენინი ლიტერატურის შესახებ", 1945 წ., გვ. 89.

კერძოდ, იგი ითავსებს რევოლუციურ რომანტიზმს. საბჭოთა ხელოვნებაში რეალიზმი და რომანტიზმი შეერთებულად გვეჩვენება. რას ნიშნავს რეალიზმის მიერ რომანტიზმის შეთავსება? ამის გასარკვევად საჭიროა განვიხილოთ, თუ როგორ ვლინდება იგი ლიტერატურულ პრაქტიკაში. სოციალისტური რეალიზმის საუკეთესო ნიმუში ამ მეთოდის ფუძემდებელმა მაქსიმ გორკიმ მოგვცა. გორკის პირველი პერიოდის შემოქმედებაში ჩვენ პარალელურად გვხვდება რომანტიზმიც და რეალიზმიც. მისი ზოგიერთი ნაწარმოები რომანტიკულია („ქარიშხალა", „შეეარდნის სიმღერა"), ზოგი—რეალისტური. ამ ორი მოპირდაპირე მეთოდის გამოყენება გორკის მიერ აიხსნება იმით, რომ იგი ცხოვრობდა ისეთ ეპოქაში, როდესაც მუშათა მოძრაობა აღმავლობის გზით მიდიოდა. გორკის თვალწინ მიმდინარეობდა პირველი (ცხრაას ხუთი წლის) რევოლუცია. გორკი ასახავდა იმასაც, რაც უკვე გამოაშკარავებული იყო მისი შემოქმედების დასაწყისში და გამოსახვის ეს საგანი მოითხოვდა რეალისტურ მეთოდს, იმავე დროს სინამდვილის ასახვის საფუძველზე გორკი ითვალისწინებდა ცხოვრების მომავალ განვითარებას და უკანასკნელის ასახვა კი რომანტიკული მეთოდის გამოყენებას მოითხოვდა. გორკი თავიდანვე ითვალისწინებდა ძველი რეალიზმის შეზღუდულობას. იგი ჩეხოვს წერდა, რომ ძველი რეალიზმი უნდა მოკვდეს იმიტომ, რომ ხელოვნებაში უნდა განსახიერდეს გმირული, განსახიერდეს ის, რაც უფრო მაღალია, ძვენიერია, უკეთესია, ვიდრე სინამდვილე იმისათვის, რომ ადამიანთა ახალი მისწრაფებები გამოხატოს. აქ უკვე იხატება გორკის მისწრაფება სინამდვილის რეალისტურ ანალიზთან ერთად მოგვცეს გმირული, იდეალური, სასურველი მომავლის სახე, ეს უკვე მისწრაფებაა რომანტიზმისა და რეალიზმის შეერთებისაკენ. ეს შეერთება ხორციელდება სოციალისტურ ხელოვნებაში. „ჩვენ ვამბობთ, რომ სოციალისტური რეალიზმი არის საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და სალიტერატურო კრიტიკის ძირითადი მეთოდი. ეს კი ითვალისწინებს, რომ **რევოლუციური რომანტიზმი უნდა შევიდეს ლიტერატურულ შემოქმედებაში როგორც შემადგენელი ნაწილი,** რადგან ჩვენი პარტიის მთელი ცხოვრება, მთელი ცხოვრება მუშათა კლასისა და მისი ბრძოლა ყველაზე უფრო მძიმე, ყველაზე უფრო ფხიზელი პრაქტიკული მუშაობის უდიდეს გმირობასთან და გრანდიოზულ პერსპექტივასთან შეხამებაში მდგომარეობს" — ამბობს ამხანაგი ჟდანოვი (ხაზი ჩემია. — ს. გ.)რეალისტური და რომანტიკული ჩვენს სინამდვილეში ორი „საწყისი" კი არ არის, არამედ ერთ მოვლენაში ან საგანში ვლინდება: ივრის წყლის გაშვება თბილისის წყალსაცავში სამგორის მოსარ-

წყავად — სინამდვილეა და ეს სინამდვილე, რომელთანაც დაკავშირებულია სამგორის აყვავება, არ შეგვიძლია განვიცადოთ მომავლის სურათის წარმოდგენის გარეშე. არ შეგვიძლია, რადგან რასაც დღეს ვპერეტთ სამგორის ველზე თუ წყალსაცავში, მასთანვე არის დაკავშირებული, რაც ხვალ იქნება. ჩვენს სინამდვილეშია ჩაქსოვილი სასურველი მომავალი. „სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკაში რომანტიკა არის ოცნება კიდევ უფრო მშვენიერი მომავლის შესახებ“.[1] ეს მომავალი კი საწყისის სახით ჩვენსავე სინამდვილეში ელინდება. ასახვა ჩვენი დღევანდელი სინამდვილისა იმავე დროს ხვალინდელის ასახვაცაა. „ჩვენი ხელოვნება სინამდვილეზე მაღლა უნდა დადგეს და აამაღლოს ადამიანი მის ზევით, უკანსკნელის სინამდვილისაგან მოწყვეტის გარეშე. არის თუ არა ეს რომანტიზმის ჭადაგება? არის, თუ მასების გმირობას, თუ ცხოვრების ახალ პირობების შექმნის კულტურულ-რევოლუციურ ენტუზიაზმს იმ ფორმებში, როგორც იგი ჩვენში ელინდება, შეგვიძლია რომანტიზმი ვუწოდოთ. მაგრამ დაუშვებელია ამ რომანტიზმის აღრევა შილერის, ჰიუგოს და სიმბოლისტების რომანტიზმთან“, — წერდა მ. გორკი. რაში მდგომარეობს საბჭოთა ლიტერატურის რომანტიზმის თავისებურება. რით განსხვავდება იგი წარსულის რომანტიზმისაგან?

იმისათვის, რომ სოციალისტური რეალიზმის მიერ შეთავსებული რომანტიზმი განვასხვავოთ შილერისა და სიმბოლისტების რომანტიზმისაგან, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ სინამდვილესთან ურთიერთობის თვალსაზრისით არსებობს ოცნების (და რომანტიზმის) ორი სახეობა: პირველი სახის ოცნება წინ უსწრებს სინამდვილეს და დასრულებული ფორმით წარმოიდგენს მას, რაც სინამდვილეში უკვე ჩასახულია. ასეთი ოცნება კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ უფრო მეტი სიღრმით ასახავს სინამდვილეს, იგი ასახავს არა მარტო გუშინდელს ან თანამედროვე სინამდვილეს, არამედ, ამასთან ერთად, გვიხატავს მომავლის სინამდვილეს. მეორე სახის ოცნება არ ეყრდნობა სინამდვილეს, შორდება მისი განვითარების გეზს და განზე მიექანება. ასეთი ოცნება (და რომანტიზმი) ჰკარგავს შემეცნებით მნიშვნელობას. სოციალისტური რეალიზმი პირველს ითვისებს, მეორეს გამორიცხავს. ოცნების ამ ორი სახეობის ნათელი განსაზღვრა და პირველის გამოყენების მიზანშეწონილობა პისარევმა მოგვცა: „უთანხმოებაცაა და უთანხმოებაც, — წერდა პისარევი ოცნებასა და სინამდვილეს შორის არსებული უთანხმოების საკითხის გამო —...რო-

[1] В. Ермилов. Некоторые вопросы теории социалистического реализма. »Лит. газета». № 69, 1951.

დესაც რაიმე კავშირი არსებობს ოცნებასა და ცხოვრებას შორის, მაშინ ყველაფერი თავის რიგზეა“.

გამომდინარე ოცნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის ლენინური გაგებიდან, ამხანაგი ჟდანოვი საბჭოთა მწერლების პირველ საკავშირო ყრილობაზე ამბობდა: „ჩვენი ლიტერატურისათვის, რომელიც ორივე ფეხით დგას მტკიცე მატერიალისტურ ნიადაგზე, არ შეიძლება უცხო იყოს რომანტიკა, მაგრამ ახალი ტიპის რომანტიკა, რევოლუციური რომანტიკაა.“ სოციალისტურ რეალიზმს ჰყავდა წინამორბედნი. ასეთი იყო, მაგალითად, რუსეთში ჩერნიშევსკი, საქართველოში—ეგნატე ნინოშვილი; რევოლუციური რომანტიზმიც არ იყო უცხო წარსულის რომანტიზმისათვის; საბჭოთა ლიტერატურა იღებს ყოველივეს, რაც საუკეთესოა წარსულის ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან; „წარსულის რევოლუციურ-რომანტიკული ტრადიციებიც შედიან ჩვენს მხატვრულ შემეცნებაში“, მაგრამ შედიან „ახალი, გარდაქმნილი სახით“.

მ. გორკი, როგორც აღვნიშნეთ, თავიდანვე არ კმაყოფილდებოდა მხოლოდ სინამდვილეში უკვე ჩამოყალიბებულის ასახვით, წინ უსწრებდა ცხოვრებას და სინამდვილის საფუძველზე გვიხატავდა მომავლის პერსპექტივას. ამ ნიადაგზე ჩნდება რეალისტური მეთოდის პარალელურად რომანტიზმი მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში. შემდეგში კი გორკი თავის ნაწარმოებებში რეალიზმისა და რომანტიზმის შეერთებას აღწევს. ამ შეერთების პირველ განსახიერებას წარმოადგენს გორკის რომანი „დედა“, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის პირველი საუკეთესო ნიმუშია. „დედა“-ში მართლაც შეერთებულია რომანტიზმი და რეალიზმი. გორკის „დედა“ რეალისტურია, რადგან მასში შერჩეული და განზოგადებულია ცხოვრების სინამდვილის მოვლენები. მაგალითად, რომანის შინაარსს საფუძვლად უდევს პირველი მაისის დემონსტრაცია, ნოვგოროდში და სორმოვოში 1901—1902 წლებში და სორმოვოს პარტიული ორგანიზაციის წევრების გასამართლება. რომანის ცენტრალური სახეების—პავლე ვლასოვის და მისი დედის პელაგიას შექმნის დროს ავტორმა გამოიყენა სორმოვოს დემონსტრაციის მონაწილეები—პეტრე ზალომოვი და მისი დედა ანა კირილეს ასული. „დედა“-ში სისწორით არის ასახული რევოლუციურ მუშათა კლასის ბრძოლა კაპიტალისტურ წყობილებისა და თვითმპყრობელურ სახელმწიფოს წინააღმდეგ, ბრძოლა სოციალისტური იდეის განხორციელებისათვის. მასში მოცემულია მეფის

მოხელეების, კაპიტალისტების და მშრომელი ხალხის წარმომადგენელთა ტიპობრივი სახეები. ყველა ამ თვისების გამო „დედა“ რეალისტური ნაწარმოებია.

„დედა“ იმავე დროს რომანტიკულია შემდეგი თვისებებით: მასში სინამდვილესთან ერთად ასახულია ისიც, რაც ცხოვრებაში ჩანასახის ფორმით იყო მოცემული და რაც სრული ფორმით შემდეგში გამოვლინდა. ავიღოთ, მაგალითად, დედის სახე. ასეთი დედა იყო სინამდვილეში, მაგრამ მისი მსგავსი ადამიანები იმ ეპოქაში, როდესაც ეს მოთხრობა იწერებოდა, გამონაკლისს, განსაკუთრებულს წარმოადგენდა. ელასოვი თუმცა უბრალო მუშაა, მაგრამ მატარებელია ისეთი თვისებების, როგორი თვისებების მატარებელიც უნდა იყოს, საერთოდ, შეგნებული მუშა.

გორკის ეს რომანტიზმი რევოლუციურია, რადგანაც მასების რევოლუციურ შეგნების ამაღლებას ემსახურება; იგი რომანტიკულია, რადგან სასურველს, იდეალურს, ხვალინდელს გვიხატავს და იმავე დროს რეალისტურია, რადგან პირველი რევოლუციის მზადებისა და მიმდინარეობის პროცესში ასეთი გმირული სახეები მცირერიცხოვანი იყვნენ, შემდეგ კი თანდათან გამრავლდნენ, განსაკუთრებულის, გამონაკლისის ნაცვლად ჩვეულებრივნი, დამახასიათებელნი გახდნენ. ამის მრავალი მაგალითი მოგვცა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დასაცავად წარმოებულმა სამოქალაქო ომმა და, კიდევ უფრო მეტი, დიდმა სამამულო ომმა.

ახალი ადამიანი საბჭოთა ლიტერატურაში. კრიტიკული რეალიზმი მთავარ ყურადღებას წარსული ცხოვრების სიმახინჯის მხილებას აქცევდა. ამ მიზნით იგი უმთავრესად უარყოფითი ადამიანების ტიპებს გვიხატავდა. თვით ცხოვრებაც მას ასეთ მასალას უფრო მეტად აწოდებდა, რადგან ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანი ხშირად ატარებს მახინჯ თვისებებს. საბჭოთა ლიტერატურის გამოსახვის მთავარი საგანი სოციალისტური სინამდვილეა. სოციალისტური ქვეყანა აღსავსეა ისეთი ადამიანებით, რომლებიც ახალი ადამიანის იდეალს ანსახიერებენ. ჩვენი ქვეყნის სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების შეცვლასთან ერთად შეიცვალა ადამიანიც. გაქრა ძველი სოფელი... მის ადგილას გაჩნდა ახლი სოფელი, თავისი საზოგადოებრივ-სამეურნეო ნაგებობით, თავისი კლუბებით, რადიოთი, კინოთი, სკოლებით, ბიბლიოთეკებით და ბაგებით, თავისი ტრაქტორებით, კომბაინებით, სალეწი მანქანებით, ავტომობილებით. ცვლილებები შეეხო როგორც სოფლად, ისე ქალაქში მცხოვრებ საბჭოთა ადამიანებს, როგორც სოფლის მეურნეობის, ისე

მრეწველობის მუშებს. თანდათან ისპობა არსებითი განსხვავება ფიზიკურ და გონებრივ შრომას შორის, რაც ახალ თემასა და ადამიანთა სახეების შექმნისათვის ახალ მასალას აძლევს ხელოვნებას. საბჭოთა მუშებმა „არათუ აითვისეს ტექნიკური მინიმუმი, არამედ უფრო შორსაც წავიდნენ, ტექნიკური პერსონალის დონეზე დადგნენ, იწყეს ტექნიკოსებისა და ინჟინრებისათვის შესწორებათა მიცემა, არსებული ნორმების, როგორც დაძველებული ნორმების, დამსხვრევა, ახალი, უფრო თანამედროვე ნორმების შემოღება და სხვ.“ — ამბობს ი. ბ. სტალინი. ახალი ადამიანები აღზურვილნი არიან კომუნისტური მიზნის გამარჯვების რწმენით, ისინი აღფრთოვანებულნი არიან ჩვენი მშობელი ქვეყნის სიდიადით და მისი მომავლის სიყვარულით. საბჭოთა ადამიანები თავდადებულად იბრძვიან კომუნიზმის გამარჯვებისათვის. დრომოჭმულისა და მანკიერის მხილებასთან ერთად. ახალი ადამიანის ასახვისაკენ მოუწოდებდა საბჭოთა მწერლებს თავის მოხსენებაში ლენინგრადის ჟურნალების შესახებ ამხ. ჟდანოვი:

„ჩვენ ის აღარა ვართ, რაც გუშინ ვიყავით და ხვალ ის აღარ ვიქნებით, რაც დღესა ვართ... ჩვენ გამოვიცვალეთ და გავიზარდეთ იმ უდიდეს გარდაქმნებთან ერთად, რომლებმაც ძირფესვიანად შესცვალეს ჩვენი ქვეყნის სახე“. ახალი ადამიანის ჩვენების მნიშვნელობა მეტად დიდია: დადებითი გმირის ჩვენებით კიდევ უფრო მეტად იზრდება საბჭოთა ლიტერატურის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა. ამასთან ერთად, ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენში ჯერ კიდევ არ არის სავსებით აღმოფხვრილი კაპიტალისტური შეგნების ნაშთები. საბჭოთა მწერალი მოვალეა მოგვცეს დადებითის პარალელურად მახინჯ მოვლენათა გამომხატველი სახეები, რათა ლიტერატურა წარმატებით ებრძოდეს ყოველივე უარყოფითს, დამპალს, მკვდარს, ყოველივე იმას, რაც ხელს უშლის საბჭოთა ქვეყანას ახალი ცხოვრების მშენებლობის საქმეში.

გმირული ხასიათი. საბჭოთა ლიტერატურის მთავარი პერსონაჟები არა მარტო დადებითი თვისებების მატარებელნი არიან. ისინი ახალი ცხოვრებისათვის, მაღალი საზოგადოებრივი იდეალისათვის მებრძოლი გმირები არიან. საბჭოთა ქვეყნის და მთელი მუშათა კლასის წარსული გმირული ბრძოლით არის აღსავსე. იგი თანმიმდევრულ ბრძოლას აწარმოებდა კაპიტალისტური წყობილების ბორკილების დასამხობად. საბჭოთა ხალხებმა დაამხეს თვითმპყრობელური და ბურჟუაზიული წყობილება. მათ დასჭირდათ გმირული ბრძოლა თოთხმეტა სახელმწიფოს წინააღმდეგ სამოქალაქო ომის დროს, რაც ჩვენი ხალხის სასახელო გამარ-

ჯვებით დაგვირგვინდა. არანაკლებ გმირობას მოითხოვდა შრომის ფრონტზე დანგრეული მეურნეობის აღდგენა, ახალხო მეურნეობის სოციალისტურად გარდაქმნა, რაც წარმატებით დაგვირგვინდა. საბჭოთა ხალხებმა შესძლეს ჩვენს დიად სამშობლოში სოციალიზმის დიდებული შენობის აგება და წარმატებით მიდიან კომუნიზმის გზით. საბჭოთა ადამიანებმა სამამულო ომის დროს მსოფლიოს ჯერ არნახული გმირობის მაგალითი უჩვენეს. ჩვენი ხალხის გმირული ბრძოლა გაუმხატულებას ნახულობს საბჭოთა ლიტერატურაში. ლეო ქიაჩელის „მამა და შვილი“, ლეონიძის „არ დაიდარდო დედაო“, კ. ლორთქიფანიძის „როგორ მოკვდა მოხუცი მებადური“, ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“, კორნეიჩუკის „ფრონტი“, კ. სიმონოვის „დღეები და ღამეები“—ყველა ეს ნიმუშები ახალ ადამიანთა გმირულ სახეებს გვიხატავენ. გმირული შრომა საბჭოთა ადამიანის ჩვეულებრივ თვისებად იქცა და გმირულ ხასიათს ვერ აშორდება საბჭოთა ლიტერატურა, რამდენადაც იგი ახალი ქვეყნისათვის მებრძოლს, ახალ ადამიანს გვიხატავს. გმირობა, რომელიც ლიტერატურაში ასახულ ადამიანს ახასიათებს, საბჭოთა ლიტერატურის ორგანული თვისებაცაა.

საბჭოთა პატრიოტიზმი. კლასიკური ლიტერატურა, რომელიც შეიქმნა წარსულ ეპოქაში, მდიდარია პატრიოტული სახეებით. იგი მწერლების სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობას გვიხატავს. მაგრამ საბჭოთა პატრიოტიზმი სამშობლოს სიყვარულის ახალი უმაღლესი ფორმაა. სოციალისტური პატრიოტიზმი—ეს უპირველეს ყოვლისა არის სიამაყის გრძნობა თავისი ქვეყნით, თავისი ხალხით, რომელმაც ყველა ქვეყნებისა და ხალხთა შორის პირველად დაამხო ექსპლოატაციისა და მონური ყოფაცხოვრების ბორკილი და ააშენა ახალი სოციალისტური საზოგადოება. საბჭოთა პატრიოტიზმი—ეს არის შეგნება საბჭოთა მოქალაქის მიერ იმისა, რომ მისი სახელმწიფო, მისი პარტია, თვითონ ის აშენებს ყველაზე უფრო მოწინავე საზოგადოებას... ეს არის შეგნება იმისა, რომ საბჭოთა ქვეყანაში იქმნება კაცობრიობის ახალი სოციალისტური კულტურა, ახალი კომუნისტური მორალი, რომელიც ჯერ აქამდე არნახულ სიერცეებს უშლის საზოგადოების სულიერ განვითარებას. საბჭოთა მწერლის, როგორც საბჭოთა მოქალაქის პატრიოტიზმი, ეყრდნობა იმის შეგნებას, რომ საბჭოთა წყობილებას უდიდესი უპირატესობა აქვს ბურჟუაზიული ქვეყნების სისტემასთან შედარებით. პატრიოტიზმი სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი თვისებაა. სამშობლოს სიყვარული არა მარტო ახასიათებს საბჭოთა მწერალს, იგი მოვალეა აღზარდოს და განამტ—

ყიცოს პატრიოტული გრძნობა და სიამაყე საბჭოთა ახალგაზრდობაში, მკითხველ მასებში. სოციალისტური ლიტერატურა წარმატებით ასრულებს ამ მოვალეობას.

სოციალისტური რეალიზმის როგორც მხატვრული მეთოდის საკაცობრიო მნიშვნელობა. როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, საბჭოთა ლიტერატურა ფორმით ნაციონალურია და შინაარსით სოციალისტური. სოციალისტური რეალიზმი ითვალისწინებს ახალი დიადი მიზნის გამოხატვისათვის მაღალ მხატვრულ ფორმას. იგი ითვალისწინებს ამ ფორმის ხალხურობას და მის მრავალფეროვნებას. ითვალისწინებს იმას, რომ მაღალი მხატვრული ფორმის გარეშე შეუძლებელია ჩვენი ცხოვრებისა და მისწრაფების მთელი სიღრმითა და სისრულით ასახვა, შეუძლებელია ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა. სოციალისტურ რეალიზმს, როგორც ასახვის ყველაზე უფრო სრულქმნილ საშუალებას, ახალ საფეხურზე აჰყავს ხელოვნება. იგი განვითარების გეზს აძლევს ყველა ხალხთა მოწინავე ლიტერატურას და ხელოვნებას. იგი, როგორც ცხოვრების სრულქმნილად ამსახველი ხელოვნების მეთოდი, საკაცობრიო მნიშვნელობისაა.

სოციალისტური რეალიზმის საკაცობრიო მნიშვნელობა უფრო ნათელი ხდება, როდესაც მას ვიხილავთ ბურჟუაზიულ კულტურასთან და მის ხელოვნებასთან შეფარდებით. ბურჟუაზიული კლასი, უმორჩილებს რა საკუთარ ვიწრო კლასობრივ ინტერესებს კულტურას და ხელოვნებას, აფერხებს მათ განვითარებას, „ექსპლოატატორული კლასები სრულებით არ არიან დაინტერესებულნი კაცობრიობის კეთილდღეობისა და კულტურის განვითარებაში,—ამბობს მ. გორკი,—ისინი მხოლოდ საკუთარ ინტერესებზე ზრუნავენ, ბურჟუაზიას უკიდურესობამდე მიჰყავს წინააღმდეგობა მის საკუთარ ინტერესსა და მთელი კაცობრიობის ინტერესთა შორის. სრული საფუძველი გვაქვს იმედი ვიქონიოთ, რომ, როდესაც შარქისტების მიერ დაწერილი იქნება კულტურის ისტორია, ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ ბურჟუაზიის როლი კულტურული შემოქმედების პროცესებში მეტად გაზვიადებულია, და ლიტერატურის დარგში,—განსაკუთრებით უფრო მეტად — მხატვრობის დარგში, რომელშიც ბუჟუაზია ყოველთვის იყო შეკვეთის მიმცემი, და ამ გზით კანონმდებელიც იყო. თავის საკუთარ ბუნებაში ბურჟუაზიას არ ჰქონია და არც აქვს მისწრაფება კულტურის შექმნისაკენ,—თუ ამ შექმნას ჩვენ გავიგებთ უფრო ფართო მნიშვნელობით, ვიდრე მხოლოდ განუწყვეტელი განვითარება გარეგანი მატერიალური საყოფაცხოვრებო პირობებისა

და ფეფუნების განვითარება. კაპიტალიზმის კულტურა სხვა არაფერია, ვიდრე სისტემა ბურჟუაზიის ძალა-უფლების ფიზიკურად და მორალურად განმტკიცებისა და გავრცელებისა ქვეყანაზე, ადამიანებზე, დედამიწის სიმდიდრეზე, ბუნების ძალებზე. ბურჟუაზიას კულტურის განვითარების პროცესის აზრი არასოდეს არ ჰქონია გაგებული, როგორც კაცობრიობის მთელი მასების ზრდის აუცილებლობა". თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნებაც რეაქციის ძალთა მისწრაფებას გამოხატავს. იგი ახალი მსოფლიო ომის გამჩაღებელთა იმპერიალისტურ მიზნებს ემსახურება. იგი მიმართულია ხალხთა მშვიდობისა და თავისუფლების წინააღმდეგ. თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნება ანტირეალისტურია, წინააღმდეგ კლასიკური ანუ კრიტიკული რეალიზმისა, იგი სინამდვილის ასახვის ნაცვლად ქადაგებს „ზერეალიზმს"—სიზმრების, მოჩვენებისა და ნაბოდვარის გამომხატველ ხელოვნებას, მაღალი ჰუმანური იდეების ნაცვლად იგი ქადაგებს უზნეობას. თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნება ქადაგებს დაცემულობას, მისტიციზმს, ეგოიზმს და ხალხთა დამონებას. რეაქციულ შინაარსთან ერთად მისი ფორმაც ბუნდოვანი, შენიღბული, ანტიხალხური და ანტიეროვნულია. ამ მახინჯ მხატვრულ მეთოდთან მთლიანად და სავსებით უპირისპირდება სოციალისტური რეალიზმი, როგორც ერთადერთი მოწინავე მხატვრული მეთოდი. იგი ძირითად მხატვრულ მეთოდად გვევლინება ყველა მოწინავე ხელოვანის შემოქმედებაში მთელ მსოფლიოში.

თავი IV

სატირა

კომიზმი. მთელ რიგ შემთხვევაში მწერალი ცხოვრების დადებით მხარეებს გვიჩვენებს, იგი გამოსახავს ისეთ სინამდვილეს, რაც იწვევს მწერლის კმაყოფილებას, გვიხატავს ისეთ ადამიანებს, რომლებიც ამართლებენ მოქალაქის დანიშნულებას და მისაბაძნიც არიან, ერთი სიტყვით, ცხოვრებიდან მწერალი არჩევს ხშირად ისეთ მოვლენებს, რომლებიც შეეფერებიან მის იდეალს. მაგრამ მწერალი, რომელიც კრიტიკული თვალსაზრისით უყურებს ცხოვრების მოვლენებს, ზოგჯერ ხედავს შეუსაბამობას სასურველის ან სავალდებულო ნორმისა და სინამდვილის ამა თუ იმ მხარის შორის, — და ასეთ შემთხვევაში მხატვრულ ნაწარმოებში მეღავნდება მწერლის უარყოფითი დამოკიდებულება ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენისადმი. ეს უარყოფითი დამოკიდებულება, სხვათა შორის, შეიძლება გამომჟღავნდეს დაცინვის ან კომიზმის საშუალებით **хомэт** ბერძნულად ნიშნავს—ვიცინი).

„სიცილი ერთ-ერთი უმკვეთრესი იარაღია ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რაც დრომოჭმულია და კვლავ აგრძელებს არსებობას", — ამბობს გერცენი. დაცინვის ანუ კომიზმის სხვადასხვა სახეები არსებობს. ასეთია, მაგალითად, სატირა და ჰუმორი. საბჭოთა ლიტერატურისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დაცინვის სატირულ ფორმას.[1]

სატირული სახის მნიშვნელობა. სატირა მკვეთრი, გამანადგურებელი დაცინვაა. იგი მიმართულია ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რაც მწერალს მახინჯ მოვლენად მიაჩნია, რაც იწვევს მასში ზიზღსა და აღშფოთებას. სატირა სინამდვილის ასახვის ისეთი ფორმაა, რომელშიც მკვეთრად იხატება ცხოვრების წინააღმდეგობანი განზოგადების თავი-

[1] **П. Выходцев, Л. Ершов, Смелей разрабатывать теорию советской сатиры, «Звезда», 1953, № 2.**

სებური ხერხების გამოყენების საშუალებით. განზოგადების ეს თავისებურება მოვლენის ჭარბი ფერებით გამოხატვაში მდგომარეობს. აი როგორ გვიხატავს ი. ჭავჭავაძე ლუარსაბის სატირულ პორტრეტს პარაზიტი ადამიანის სახის შექმნის მიზნით:

„თავადი ლუარსაბ თათქარიძე გახლდათ კარგად ჩასუქებული ძველი ქართველი, მრგვალი — უკაცრავად არ ვიყო ამ სიტყვაზედ — როგორც კარგი ნასუქი კურატი. დარბაისელის კაცის შეხედულება ჰქონდა მის ბრწყინვალებასა. თავი ისეთი მსხვილი, რომ თითქო იმის სიმძიმეს მორგვივით სქელი კისერი მხრებში ჩაუძვრენიაო: წითელი, თურაშაულ ვაშლსავით ხაშხაშა ლოყები; სამკეცად ჩამოსული ტრფიალების აღმგზნები ფაფუკი ღაბაბი; დიდრონი თვალები, ყოველთვის დასისხლებულნი, თითქო ყელში თოკი წაუკერიათო! გაბერილი, მეტად განიერად გადმოგდებული, დიაღ პატივსაცემი და პატივცემული ღიპი, კოტიტა და ქონით გატენილი ბალნიანი ხელები, დამორილი სხვილი ფეხები—ესე ყოველი ერთად და თვითოეული ცალკე გახლდათ თავად ლუარსაბის „ცით მონაბერის სულის ღირსეული სამკაული“ („კაცია-ადამიანი?!“).

მსგავსსავე მკვეთრ სახეებს მიმართავს ილია ჭავჭავაძე ლუარსაბის კარმიდამოს აღწერის დროს:

„...საბძელი იყო სასაცილო, ისე სულელურად ჩაფიქრებული და გვერდაწეული. მარტო ფრთა მოტეხილი ბატი თუ მინახავს..

...შიგ თვითონ ეზო ისე უწმინდური იყო, როგორც ძველი ჩინოვნიკის გული...“

ფერების ასეთი სიჭარბე სატირის აუცილებელი თვისებაა. გორკი მოუწოდებდა საბჭოთა მწერლებს, რათა მათ გამოეყენებიათ მოვლენის ამგვარად გამოსახვის ხერხი, შეექმნათ ისეთი ნაწარმოები, რომლითაც ერთ პიროვნებაში განსახიერებული იქნებოდა „პარაზიტების კლასი“, „და ისე ჭარბად, როგორც შექმნილია ფაუსტის, ჰამლეტისა და სხვა მსოფლიო ტიპები“.

დიდი საბჭოთა პოეტი ვ. მაიაკოვსკი სატირას „მრისხანე სიცილს“ უწოდებდა. ზიზღისა და მრისხანების გარეშე, რაც იწვევს სატირის მკვეთრ ფორმას, არც შეიძლება სატირის მიერ ეფექტისა და გავლენის ძალის შენარჩუნება: „მავნებლის შესახებ მრისხანების გარეშე წერა— ნიშნავს მოსაწყენად წერას“, — ამბობს ლენინი (ტ. 35, გვ. 23). საბჭოთა სატირის თეორიული საფუძველი არის მარქსიზმის კლასიკოსთა შრომები. საბჭოთა სახელმწიფოს განმტკიცება, კომუნიზმის წარმატებით მშენებლობა, კაპიტალისტური შეგნების ნაშთების დაძლევა და ახალი ადამიანის შექმნა, ბრძოლა ახალი ომის გამჩაღებელთა და ყოველგვარ ანტისაზოგადოებრივ მოვლენათა წინააღმდეგ —დიდ მნიშვნელობას აძლევს სატირის გამოყენებას საბჭოთა ლიტერატურის მიერ.

სატირის მართებულად გამოყენებას საბჭოთა ლიტერატურის მიერ ხელს უშლიდა ტიპის შინაარსის ცალმხრივი გაგება (როგორც მხოლოდ გავრცელებულის, როგორც მხოლოდ დადებითი საბჭოთა მოქალაქის განსახების) და აგრეთვე „უკონფლიქტობის“ მავნე თეორია. ამ მახინჯი, თვალის ამხვევი „თეორიის“ მიხედვით საბჭოთა სინამდვილეში არ არსებობენ კონფლიქტები, წინააღმდეგობანი, არ არსებობენ უარყოფითი ადამიანები, და მათ ჩვენებას მწერლების მიერ სინამდვილის დამახინჯებად თვლიდნენ. ტიპის საკითხის ვულგარულ გაგებასთან და უკონფლიქტობის ქადაგებასთან დაკავშირებულია ეგრეთწოდებული „დადებითი სატირის“ ყალბი თეორია. ამ თეორიის ავტორები ქადაგებდნენ, თითქოს ჩვენში ნაკლოვანებებს, მახინჯ მოვლენებს ადგილი არა აქვთ და საბჭოთა სატირაც დადებითი მოვლენის ამსახველი უნდა იყოს. ასეთი მსჯელობა ყოველგვარ საფუძველს არის მოკლებული. „ნაკლოვანებები იქ არ არის, სადაც არ არის მოძრაობა, არ არის განვითარება. ჩვენ კი ვვითარდებით და წინ მივდივართ,—მაშასადამე, ჩვენ გვაქვს სიძნელენი და ნაკლოვანებები“ — წერს გაზეთი „პრავდა“ (7/iV—52, № 98). საბჭოთა წყობილებამ გაზარდა თაობა საუკეთესო ადამიანების — კომუნისტური საზოგადოების აქტიური მშენებლების. მაგრამ ჩვენში კიდევ არიან ყალბი ადამიანები, უარყოფითი ტიპები. ისინი მზის სინათლეზე უნდა გამოვიყვანოთ, უნდა გამოვააშკარავოთ სატირული გამოსახვის საშუალებით („პრავდა“). საბჭოთა სატირამ უნდა ამხილოს ჩვენი დროის უარყოფითი ადამიანების — ბიუროკრატების, წამგლეჯების, მლიქვნელების სახეები.

დაცინვის (სატირის) სახეები. იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მწერლის დამოკიდებულება გასაკიცხავ მოვლენისადმი, რამდენად მკვეთრია დაცინვა, ან კიდევ, რა ფორმითაა გამოხატული დაცინვა, არსებობს დაცინვის შემდეგი სახეები: სატირა, ჰუმორი, სარკაზმი, ირონია, გროტესკი, კარიკატურა, შარჟი, ეპიგრამა, პასკვილი და სხვ. მათ შორის არ არის მკვეთრი განსხვავება, ზოგჯერ ვხვდებით ისეთ ნაწარმოებს, რომელსაც გარდამავალი ადგილი უკავია, ზოგიერთი ნაწარმოები კი ერთსა და იმავე დროს დაცინვის რამდენიმე სახის ნიმუშია; მაგალითად, „კაცია-ადამიანი“ მთლიანად სატირულია, მასში კარიკატურაც არის (ლუარსაბის ტახტიდან ჩამოვარდნა სიზმრის დროს, ან კიდევ ლუარსაბის პორტრეტი) და ირონიაც „(კარგი რამ იყო თავად ლუარსაბ თათქარიძის სახლ-კარი“ და სხვ.), ამავე ნაწარმოებში გროტესკული ადგილიც გვხვდება მოთხრობის წინასიტყვაობაში. მიუხედავად ამისა, დაცინვის თითოეული სახე მაინც განირჩევა ერთი-

მეორისაგან და მათი განსხვავება მწერალს ხელს არ უშლის, რომ ერთ-ეული ან რამოდენიმე მათგანი გამოიყენოს მისი მიზანდასახულობისდა მიხედვით. დაცინვის სახეებში ყველაზე უფრო მეტად მხატვრულ ლიტერატურაში ორი ფორმაა გავრცელებული: სატირა და ჰუმორი.

ტერმინი „სატირა“ წარმოდგება ლათინური სიტყვისაგან „სატურ“ (Satur), რაც ნიშნავს მსუყეს, ნოყიერს, მაძღარს. ძველ რომაელებს ჩვეულებად ჰქონდათ ბაბესისა და ცერერასადმი მსხვერპლის შეწირვა, მსხვერპლად, სხვათა შორის, სხვადასხვა ხილეულობით გავსებული სინი მოჰქონდათ, რომელსაც laux satura-ს უწოდებდნენ. შემდეგში სატირას ხმარობდნენ აგრეთვე გადატანითი მნიშვნელობით და მასში გულისხმობდნენ ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიაც სხვადასხვა ზომის ლექსი იყო ერთმანეთში არეული, ან ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიაც ერთსა და იმავე დროს გამოყენებული იყო ლექსიც და პროზაც: მეორე საუკუნეში, ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, რომაელი პოეტის ლუცილის დროს, სატირაში გულისხმობდნენ ისეთ გამკიცხავ ნაწარმოებს, რომელშიაც გამოხატული იყო ადამიანის მთელი ბიგი სხვადასხვა დამახასიათებელი უარყოფითი თვისება.

სატირის ჩანასახი საბერძნეთის იამბებში გვხვდება. იამბი ნიშნავდა სროლას, ტყორცნას, ἰαμβός — გამგმირავ ლექსს. ასეთი სახელი ლექსებს იმიტომ უწოდეს, რომ მისი საშუალებით ავტორები თითქოს ტყორცნიდნენ გამკირდაე სიტყვებს უარყოფითი თვისებების მატარებელ მოწინააღმდეგეს. პირველ ხანებში იამბებს უწოდებდნენ სახუმარო და დამცინავ გამოთქმებს, რომლებსაც წარმოსთქვამდნენ ქალღმერთის ცერერას ღღესასწაულის დროს.

ანტიკურ ლიტერატურაში დამცინავი იამბების ავტორთა შორის სახელი გაითქვეს საბერძნეთის მწერლებმა სიმონიდე., ამორგელმა და არქილოქე პაროსელმა (ორივენი ცხოვრობდნენ VII საუკ. ჩ. წ. ა.). არქილოქეს ნიჭით ჰომეროსის სადარად თვლიდნენ. არის გადმოცემა, რომ მისი მკეთრი იამბებით შეურაცხყოფილმა ორმა პიროვნებამ გადასწყვიტა თავის მოკელა. არქილოქემ და სიმონიდემ ჩაუყარეს საფუძველი ლიტერატურის იმ ჟანრს, რომელიც შემდეგ რომაელებმა სატირის სახელით განავითარეს. რომაელ სატირიკოსებიდან განსაკუთრებით ცნობილია ჰორაციუსი, პერსი და იუვენალი. ჰორაციუსი სატირას სიმართლის დაცინვის გზით. გამოთქმის საშუალებად თვლიდა („ridendo dicere verum“); მისმა სატირამ გამოხატა ადამიანთა სიხარბე, ფუფუნება, ცბიერება, აღვირახსნილობა და სხვა უარყოფითი მხარეები. იუვენალის პოეზიაში სატირამ უმკვეთრესი ხასიათი მიიღო. მისი სატირა გამოხატავდა პოეტის აღშფოთებას რომის საზოგადოების გახრწნილი ყოფა-ცხოვრების გამო. ბუნება (მუზა, ნიჭი) რომ მღალატობდეს (უარს მეუბნებოდეს), აღშფოთება წარმოშობს ლექსს („si natura negat, cit indignatio versus“); — ამბობს ის.

ძველი საბერძნეთისა და რომის შემდეგ სატირა გავრცელდა ყველა კულტურულ ქვეყანაში. მან მიიღო მრავალფეროვანი ხასიათი და შეეფარდა ლიტერატურის ყველა სახეს. სატირის გამოყენებით შეიქმნა როგორც ეპოსის, ისე ლირიკისა და დრამის განსაკუთრებული ფორმები.

სატირა და ჰუმორი. არის ისეთი ფორმა დაცინვისა, რომელიც გამოხატავს ავტორის აღშფოთებას. ასეთი ხასიათის ნაწარმოებში ავტორი გვისახავს არა ერთ რომელიმე უარყოფით მხარეს ადამიანის ან ადამიანთა ცხოვრებიდან, არამედ იგი უარყოფითად გვიხატავს

მთლიანად თავის „გმირს“ და, მისი სახით, ადამიანთა ჯგუფს, კლასს, საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს, ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენას. ასეთ შემთხვევაში მწერალი მოვლენას ისე გვიხატავს, რომ გვამხედრებს მის წინააღმდეგ, მოგვიწოდებს მის მიერ ასახული მოვლენის ძირფესვიანად აღმოფხვრისაკენ, განადგურებისაკენ. ასეთი დაცინვა მკვეთრი და გამანადგურებელია. ზოგჯერ კი, ამის წინააღმდეგ, მწერლები მიმართავენ დაცინვის ისეთ ფორმას, რომელიც გვიხატავს მოვლენის რომელიმე უარყოფით მხარეს და, სიცილთან ერთად, ავტორი, ზიზღის ნაცვლად, ამჟღავნებს სიბრალულს, თანაგრძნობას დაცინვის საგნისადმი. დაცინვის ასეთ სახეს მ ს უ ბ უ ქ ი ს ა ტ ი რ ა ანუ ჰ უ მ ო რ ი ეწოდება.

მკვეთრი დაცინვის, ანუ სატირული ნაწარმოების ნიმუშია ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ ლუარსაბის კარ-მიდამო, ლუარსაბის ხასიათი, გარეგნობა, მთელი მისი ცხოვრება მკითხველში იწვევს სიცილს, მაგრამ ეს სიცილი ზ ი ზ ღ თ ა ნ არის შეერთებული. ავტორი არსად არ გვიხატავს ლუარსაბს ისეთ მდგომარეობაში, რომ მისი ცხოველური საქციელი გამართლებული იყოს, არსად არ გვაძლევს ისეთ მასალას, რომ ჩვენ ოდნავი სიბრალული და თანაგრძნობა განვიცადოთ ამ ხორცმეტი ადამიანისადმი. ავტორი სიკვდილის შემდეგაც არ იბრალებს და მის საფლავზე მინაწერის მოგონების დროსაც კი დასცინის: ნუთუ ნახევარი საუკუნე იმიტომ იცოცხლა ამ ქვეყანაზე, რომ კვლავ საბოდიშოდ ჰქონოდა საქმეო?

იმისათვის, რომ მკითხველს ლუარსაბის სიკვდილის დროსაც კი არ გაეკაროს თუნდაც ოდნავი თანაგრძნობა თათქარიძისადმი, ილია თათქარიძის სიკვდილსაც მისი „გმირის“ მიერ დამსახურებულ სასჯელად გვიხატავს: ლუარსაბი ღორმუცელობამ იმსხვერპლა. იგი ნათლიმამისაგან მორთმეულ კალმახს მიაძღა. ლუარსაბი არ მომკვდარა ნორმალური ადამიანის სიკვდილით, მოკვდა ღორმუცელობით და არც ამ შემთხვევაშია ღირსი თანაგრძნობის. ს ა ტ ი რ ა მ კ ვ ე თ რ ი, გ ა მ ა ნ ა დ გ უ რ ე ბ ე ლ ი დ ა ც ი ნ ვ ა ა, რ ო მ ე ლ ი ც გ ა მ ო ხ ა ტ ა ვ ს ა ვ ტ ო რ ი ს ზ ი ზ ღ ს ა დ ა ა ღ შ ფ ო თ ე ბ ა ს ც ხ ო ვ რ ე ბ ი ს უ ა რ ყ ო ფ ი თ ი მ ო ვ ლ ე ნ ე ბ ი ს ა დ მ ი.

დავით კლდიაშვილი ისე გვიხატავს ქვემომოყვანილ ნაწყვეტში თავის „გმირს“, შემოდგომის აზნაურს, როსტომ მანველიძეს, რომ მოჯამაგირე დათიას ამარა დარჩენილი და ულუკმაპუროდ მიტოვებული როსტომი, ავტორში სიცილთან ერთად სიბრალულს იწვევს:

„გდებაში ამოკლებდა უხალისოდ მიმდინარე სიცოცხლის დღეებს პატიოსანი აზნაური, დიდებულ სახლთუხუცესის მანველიძის შთამომავალი. თითქმის კარგადაც შეეჩ-

ვია იგი ამგვარ გღეპას, მაგრამ ხანდახან მაინც ისევ გაღვიძებდა მასში წინანდელი მანველიძე და მაშინ შესაბრალისად მიმართავდა თავის დათიას:

— სულ ასე ეგედთ, ბიჭო, ჰა?!

— აბა რას იზამ? — მიუგებდა ერთგული მოსამსახურე..“

(„როსტომ მანველიძე“).

ზიზღის, ან სიბრალულის ხარისხზე დიდ გავლენას ახდენს თვით გამოსახვის საგანი. პლატონ სამანიშვილიც ავტორს სასაცილო მდგომარეობაში ჰყავს ნაჩვენები, სიცილს იწვევს ჩვენში პლატონის აზნაურული ამპარტავნობა, ფეხით წასვლის უკადრისობა და გახრეკილი ცხენის აკიდება, პლატონის აზნაურული და მისი მდგომარეობისათვის შეუფერებელი პატივმოყვარეობა. სასაცილო და სათაკილოა საერთოდ პლატონის მდგომარეობა, როცა ის იძულებულია გახდეს საკუთარი შამის მაჭანკალი, ორნაქმარევი დედაბრის მაძიებელი, რომ არ გაუჩნდეს ისედაც გაღატაკებული ოჯახის გამყოფი, თანამემკვიდრე. მაგრამ პლატონი მაინც ეცოდება ავტორს, და ეს სიბრალული ბუნებრივია: პლატონი არ არის პარაზიტი, იგი მშრომელია, კეთილი, მეოჯახე; შემოდგომის აზნაურული ამპარტავნობა მხოლოდ ერთი უარყოფითი მხარეა პლატონისა; ამ შემთხვევაში პლატონის ნაკლი არ არის მძიმე, მიუტევებელი და ძნელად გამოსასწორებელი. ეს ნაკლი გარდამავალია პატიოსანი მშრომელისათვის. პლატონის მდგომარეობა, მის მიერ დედაბრის ძებნა, მაჭანკლობა, რაც სიცილს იწვევს მკითხველში, გამოწვეულია არა პლატონის სურვილით, არამედ თვით პლატონისათვის არასასურველი აუცილებლობით. ამიტომ, ავტორის კრიტიკა პლატონის ყოფა-ცხოვრებისადმი არ არის მკვეთრი, არ არის გამანადგურებელი. ავტორი დინჯად მოგვითხრობს პლატონის თავგადასავალს და მის სიცილში თავის „გმირისადმი“ თანაგრძნობა იხატება. კლდიაშვილის, როგორც ჰუმორისტი მწერლის, სიცილი დაკავშირებულია პლატონისადმი თანაგრძნობასთან: „ეს კაცი კიდეც შეგეცოდებოდა, რომ ამბავი სასაცილო არ ყოფილიყო“, —ამბობს ერთ ადგილას თავისი „გმირის“ შესახებ დ. კლდიაშვილი. ჰუმორისტი მწერალი ცხოვრებიდან იღებს ისეთ თემას, ისეთ უარყოფით მოვლენას, რაც არ იწვევს მწერლის აღშფოთებას, რაც ადვილად გამოსასწორებლია. დ. კლდიაშვილი ქვემომოყვანილ ნაწყვეტში დაცინვით მოგვითხრობს, თუ როგორ სარგებლობდა წოდებრივი უპირატესობით როსტომ მანველიძე და როგორ დაჰკარგა მან ეს უპირატესობა, როგორ გააღატაკა და „გააგლეხკაცა“ იგი ისტორიის გარდაუვალმა ქარიშხალმა:

„...კეთილშობილება და მასთან შეკავშირებული სხვადასხვა უფლებანი უკანასკნელ ხანამდის განუყრელ და განუშორებელ საკუთრებად მიაჩნდა როსტომს. კეთილშობილს, აზნაურს პატივი ედებოდა. საქვეყნო საქმეებში ხმა ჰქონდა: არჩევნებში, — მარჯვნისა იქნებოდა თუ ბანკისა, — მოსაწილეობის მიღების უფლება ჰქონდა და კიდეც სარგებლობდა ამ უფლებით. მართალია, მოლაპარაკე კაცი არასოდეს არ ყოფილა, მაგრამ მეკენჭე იყო და მის მიმხრობას სცდილობდნენ და ხშირად „პრაგონი“ სახლზე მოსვლია ქუთაისში ჩასასვლელად. ბევრი პატივისცემა ახსოვს იმათგან, ვისაც მიემხრობოდა როსტომი. გასაოცარის მასპინძლობით შეჰგებებიან, დიდათ უსიამოვნებიათ და, შინ დაბრუნებულს, ბევრი საინტერესო ამბები მოუტანია ქვეყნის გასაბედნიერებლად გარდახდილ ბრძოლის შესახებ.

მაგრამ ამ უკანასკნელ ხანებში ზოგიერთ მყვირალთა წყალობით, ჯერ ბანკში მოესპო ხმა და გაელენა, შემდეგ, თითქო კეთილშობილება ჩამორთმეოდა, მარშლების არჩევნებშიაც აღარ მიუშვეს და ქუთაისში აღარ იბარებდნენ, რასაც იგი გაფაციცებით უმალავდა დათიას. თავადაზნაურთა მიწა-წყალზე შემოლებულმა გადასახადმა ხომ სულ დაათავა ყოველგვარი დაკლება და ჩამოთვლა...“

(„როსტომ მანველიძე“).

ამ ნაწყვეტებში ვხედავთ, რომ როსტომს უკვე გამოცლილი აქვს ნიადაგი. შემოდგომის აზნაურები ისედაც დამარცხებული არიან ცხოვრების განვითარების რკინის კანონის ძალით, და ავტორს, აღწერილობების ნაცვლად, თითქოს დარჩენია მხოლოდ ის, რომ, მსგავსი ადამიანების სასაცილო-მდგომარეობის ჩვენებით, დაგვანახოს ისტორიის განვითარების ტენდენცია და დააჩქაროს ძველი აზნაურული ყოფა-ცხოვრების ნაშთებისა და ამ ყოფა-ცხოვრებაზე აღმოცენებულ დრომოჭმულ ზნეჩვეულებათა ლიკვიდაცია. ზემოაღნიშნულის გამო უარყოფის სიძლიერე ჰუმორში ნაკლებია, ვიდრე სატირაში.

სატირაც და ჰუმორიც დაცინვის მონათესავე ფორმებია. ჰუმორი თანაგრძნობის შემცველი მსუბუქი დაცინვაა, რომელიც მიზნად ისახავს გამოსწორებას, სატირა ზიზღისა და აღშფოთების გამომხატველი მკვეთრი დაცინვაა, რომელიც მიზნად ისახავს მოწინააღმდეგის მოსპობას, განადგურებას. სატირული სიცილი ჰკლავს მოპირდაპირეს. ჰუმორი მიუთითებს სუსტ მხარეზე დაცინვის საგანს, რითაც აჯანსაღებს, ასწორებს მას.

შესაძლებელია ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ავტორის დამოკიდებულება ერთი პერსონაჟისადმი სატირული იყოს, მეორისადმი — ჰუმორისტული.

ტერმინი „სატირა“ სამგვარი მნიშვნელობით გვხვდება: ფართო, ვიწრო და ჩვეულებრივი (უფრო გავრცელებული) მნიშვნელობით.

სატირა ფართო მნიშვნელობით დაცინვის ყოველგვარ სახეს გულისხმობს; ვიწრო მნიშვნელობით — სატირა გამკიცხავი შინაარსის ლირიკული ლექსია; ჩვეულებრივი მნიშვნელობით კი სატირა, როგორც უკვე განვმარტეთ, მკეთრი დაცინვაა. სატირას ვიწრო მნიშვნელობით, ესე იგი. სატირულ ლირიკასა და სატირული ლირიკის თავისებურ ფორმებს — ეპიგრამას, პამფლეტს და სხვ., ჩვენ შევეხებით პოეზიის გვარეობის, სახეებისა და ფორმების განხილვის დროს.

ირონია, სარკაზმი. ისეთ დაცინვას, რომელშიაც მოვლენის გარეგნულად დადებითად შეფასებაში უარყოფა · იხატება, ირონია ეწოდება. Ειρωνεα ბერძნულად ნიშნავს თავის მოჩვენებას. ირონიულია, მაგალითად, აკაკის „პატრიოტი“:

„ჩემისთანა პატრიოტი
განა არის სადმე კიდევ?

მეორესაც ვერ შეხვდებით
თუნდაც მოვლოთ კიდით-კიდე...“

ირონიულად იწყება ი. ჭავჭავაძის „ბედნიერი ერი“:

„...ჩვენისთანა ბედნიერი
განა არის სადმე ერი!?.“

ირონია ხშირად ფარულად არის მოცემული და მკითხველს სერიოზული დაკვირვება სჭირდება მის გამოსაცნობად.

ზიზღისა და აღშფოთების გამომხატველ ირონიას სარკაზმი ეწოდება (σαρκασμος — გესლიანი დაცინვა). აი, სარკაზმის ნიმუში, რომელიც გამოყენებული აქვს გიორგი წერეთელს კუდაბზიკას დახასიათების დროს:

„კუდაბზიკა იმერულათ იყო გამწყობილი; მარდი და მეტიჩარა. ისეთი აჭაყი და უკადრისი რამ იყო დალოცვილი, ცერა რომ გეჩვენებია ერთ ადლზე შეხტებოდა. ისეთ გახრეკილ ცხენზედ იჯდა, რომ ძელისა და ტყავის მეტი არა იყო რა, სწორედ წყალში ამოწუპულ ვირთაგვასა ჰგავდა“ („კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“).

ზემომოყვანილ მაგალითში სარკაზმი გამოვლინებულია ავტორის მიერ კუდაბზიკას ხასიათის კარიკატურულად გამოსახვის საშუალებით.

ირონიის სარკაზმში გადასვლის ნიმუშს წარმოადგენს ქვემომოყვანილი ნაწყვეტი ტ. შევჩენკოს „კავკასიდან“. ამ ლექსში იგი გვიხატავს

რუსეთის თვითმპყრობელობას, რომელიც საპყრობილეებითა და სახრჩობელებით უმასპინძლდებოდა დაპყრობილ ხალხებს:

„ჩვენ გავნათლდით, გაგანათლებთ,
არ ვიქნებით უქმად,
დე, ჩახედოს ბრმების თვალებს
სამართალის შუქმა.
ჩვენ ყველაფერს შეგასწავლით
მორჩილსა და საწყალს:
საპყრობილის აშენებას
და მათრახის დაწნას;
შეგასწავლით როგორ უნდა
ატარებდეთ ბორკილს,
როგორ უნდა გამოისკვნას
სახრჩობელას თოკი“ („კავკასი“)

კარიკატურა, შარჟი, გროტესკი. კარიკატურა რაიმე მოვლენის ან ადამიანის უარყოფითი მხარეების ცალმხრივად და გაზვიადებულად გამოხატვაა. თვით ტერმინი წარმოდგება იტალიური სიტყვიდან caricare რაც ნიშნავს დატვირთვას. ქართველი მღვდლების, თავადაზნაურებისა და მოხელეების კარიკატურული გამოსახვის საუკეთესო ნიმუშს გვაძლევს კ. მაყაშვილი სატირულ პოემაში „ეშმაკი საქართველოში“. ამ პოემაში კ. მაყაშვილი ქეიფის დროს ტოლუმბაშ მღვდელს ათქმევინებს ქვევით მოყვანილ სადღეგრძელოს, რომელიც კარიკატურული ფორმით გვიხატავს სამღვდელოების სიხარბესა და გაუმაძღრობას, სულიერი საზრდოთი დაინტერესების ნაცვლად;

„მამაო ჩვენო,
ქვეყნის გამჩენო,
კურთხეულ იყოს შენი სახელი!
სტომაჭს, მერე სულს,
ჯიბეს. შემდეგ გულს
ჩვენს შეაშველე მოწყალე ხელი!
მოგვეც ჩვენ პური,
არა ციური,—
წმინდა ფქვილისა და გამომცხვარი,
მოხარშული,
მოხრაკული,
თეთრი და წითელ ღვინისა ღვარი·
ფლავი, ბოზბაში
და ნივრით ხაში
გვიმრავლე ფრიად, ჰყავ ულეველი;
მოგვეცი ჩვენა
შვება და ლხენა,
სავსე ჰყავ ჩვენი დიდი მუცელი!“

მკვეთრ კარიკატურას შარჟი ეწოდება (წარმოდგება ფრანგული სიტყვიდან charger, რაც აგრეთვე ნიშნავს დატვირთვას). შარჟსა და კარიკატურას უმთავრესად სახვითი ხელოვნება იყენებს, მაგრამ ლიტერატურაც მიმართავს მას.

კოტე მაყაშვილი პოემაში „ეშმაკი საქართველოში“, — ხარბი და მლიქვნელი თავადაზნაურების გროტესკულად გამოსახვის მიზნით, — ერთ-ერთ ადგილზე ზემოაღნიშნული მუქთახორა კლასის წარმომადგენლები გამოყვანილი ჰყავს ღორებად (მათი ნამდვილი ბუნების გამოსახატავად ისინი ზანდარმა ღორებად აქცია):

„იძახიან ყრუდ:
ღრუტ! ღრუტ! ღრუტ!“
(„შმაკი საქართველოში“).

XVI საუკუნის ფრანგი მწერალი რაბლე თავის სატირულ რომანში, რომელსაც „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ ეწოდება, მოგვითხრობს, რომ მისი რომანის „გმირმა“ პანტაგრუელმა ერთხელ იმოდენა ენა გამოჰყო, რომ მით წვიმისაგან დაიფარა მთელი ლაშქარი. გარგანტუას ცხენი კი ისე დიდი ღონის მქონე იყო, რომ თავისი კუდით უზარმაზარ ხეებს თხრიდა. ეს მოთხრობა წარმოადგენს გაშარჟებულ კარიკატურას რაინდული რომანებისას, რომლებსაც გაზვიადებული ფანტასტიკურობა ახასიათებდათ. დაცინვის გამოწვევის მიზნით უარყოფითი მოვლენის ფანტასტიკურად გაზვიადებულ ფორმებში ასახვას გ რ ო ტ ე ს კ ი ეწოდება. ეს სახელწოდება წარმოიშვა გროტის (იტალია) სარდაფებში კედელზე აღმოჩენილ ნახატებიდან. გროტესკული ფორმის გამოყენებით იწვევს უდიდეს მხატერულ შთაბეჭდილებას შჩედრინის „ერთი ქალაქის ისტორია“.

ირონია, სარკაზმი, კარიკატურა, შარჟი, გროტესკი სატირული გამოსახვის საშუალებანი არიან. მათი გამოყენების საშუალებით ხელოვნება ჰიპერბოლურად გვიხატავს ცხოვრების მახინჯ მოვლენას. სახის ჰარბი ფერებით დახატვა, — მხატერული ეფექტის სიდიდესთან ერთად, — უფრო ღრმად ასახავს სინამდვილის მოვლენის არსს.

ჰარბი ფერების გამოყენების ნიმუშებს ვხვდებით დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვებაში“. დ. კლდიაშვილი ქვემომოყვანილ ნაწყვეტში გაღატაკებულ აზნაურს ალაპარაკებს, რომ ახლა იგი თვითონ გამხდარა ძაღლისაგან საპატრონო და მას უკვე ძაღლი ინახავს.

„უბრალო შავი ნაგაზია, მარა ყოველ ჩემს კეთილს და ჩემისთანა ხელმოკლე კაცს ღმერთმა მისცეს იმისთანა შემბრალე და თანამგრძნობი. ერთობ რამე სულიერია... დილას, ბატონო, რომ ადგება კაი დაკვირვებულ ადამიანივით შემოირბენს, სახლის უ ი ვ ე ლ კუთხეს. ერთი წაქცეული სამზარეულო მაქვს, იქაც მისუნავს, მოსუნავს და, თუ შეხედა, რომ სახლში არაფერი არ არის გასაკეთებელი, ერთი გავარდება ეზოდან, შემოირბენს მეზობლებს, სად კეციდან მჭადს ააგლეჯს, გამოიტანს და მოარბენინებს, სად ქათამს ფრთას წააგლეჯს და მოწვანწვალებს, სად კვერცხს გამონახავს, ხანდახან ჩადებულსაც არ დამიწუნებენო — გადასწყვეტს და აგერ რომ გგონია — დღეს უსადილოთ ვერჩებით, გადაწყვეტილი გვაქვს, ეს ხვთისნიერი სულდგმული ხელდახელათ ამიყვანს ცრიელ სუფრას ათასნაირ საჭმელებით, თითქოს მეზობლებისაგან ხონჩები მომსვლოდესო...“ („ქამუშაძის გაჭირვება“).

სატირის ამა თუ იმ სახის გამოყენება ძირითადად ისტორიული გარემოთი ნაკარნახევ გამოსახვის საგანზე (თემაზე) და მწერლის ტენდენციაზე არის დამოკიდებული.

ნაწილი მეექვსე

პოეზიის გვარები (ჟანრები). სახეები და სახის ფორმები

თავი I

ეპოსი, ლირიკა და დრამა

პოეზიის გვარებად დაყოფის საფუძველი

პოეტური ნაწარმოებები შეიძლება დავაჯგუფოთ ბგერითი მხარის მოწესრიგების მიხედვით (ლექსი და მხატვრული პროზა); შეგვიძლია დავაჯგუფოთ წარმოშობის მიხედვით (ზეპირსიტყვიერება და ლიტერატურა); შეგვიძლია აგრეთვე დავაჯგუფოთ გამოსახვის საგნისა და გამოსახვის საშუალებათა მიხედვით (გვარებად).

გამოსახვის საგნის მიხედვით ლიტერატურული ნაწარმოებები ორ ჯგუფად იყოფა: ეპოსად და ლირიკად.

ეპოსის საგანი მწერლის პიროვნების გარეშე არსებული სამყაროა. მაგალითად, „კაკო ყაჩაღში“ ილია ჭავჭავაძე გვიხატავს არა იმას, რაც მას თვითონ გადახდა, არამედ გვაცნობს ზაქროს თავგადასავალს, ზაქროს ბავშვობას, ყმისა და ბატონის ურთიერთობას, ზაქროს და კაკოს განწყობილებას და ამ ხერხით გამოხატავს თავის აზრს ბატონყმური წყობილების შესახებ.

აკაკის „ნათელაში“ ლაპარაკია არა ავტორის თავგადასავალზე. არამედ აღწერილია საუკუნეების სივრცეში დანთქმულ, პოეტისათვის უცხო და ავტორის ფანტაზიით წარმოდგენილ ადამიანთა ყოფა-ცხოვრება. ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯლანუაშვილში“ მოთხრობილია არა თვით ავტორის, არამედ ქართველი თავადაზნაურული ინტელიგენციის (რაინდიძის სახით) და ახლადფეხადგმული ბურჟუაზიის ცხოვრება და მისწრაფებანი. ზოგიერთ ნაწერში მწერლები გვიხატავენ ბუნების სურათებს, ადამიანთა ურთიერთობას და მისთ. ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიაც მწერალი გარეგან სამყაროს ან მოვლენებს გვიხატავს, ეპოსი ეწოდება.

. ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიაც მწერალი უშუალოდ გამოხატავს თავის პირად განწყობილებას, პირად გრძნობებს, აზრებსა და სურვილებს, ლირიკას ვუწოდებთ. ასეთი შემოქმედების ნიმუშია, მაგალითად, ისეთი ნაწარმოები, რომელშიაც მწერალი გამოხატავს თავის სევდას („ელეგია", „მესმის, მესმის", „გახსოვს, ტურფავ"—ი. ჭავჭავაძის; „თავო ჩემო"—აკაკის; „ვპოვე ტაძარი"—ბარათაშვილის და ა. შ.) ლირიკული პოეზიის საგანი თვით მწერლის პიროვნებაა, იგი ცხოვრებას გვიხატავს თავისი პირადი განცდების უშუალოდ გამოსახვის მეშვეობით, ე. ი. უბრალოდ რომ ვთქვათ, სუბიექტურ ნაწარმოებში მწერალი ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენით გამოწვეულ საკუთარ განცდებზე, თავის თავზე წერს, ეპოსის საგანი კი, როგორც აღვნიშნეთ, გარეგანი სამყაროა.

ლიტერატურული ნაწარმოებები ჩვენ დავაჯგუფეთ გამოსახვის საგნის მიხედვით, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებთა განხილვის დროს ყველაზე დიდი მნიშვნელობა აქვს მათ დაჯგუფებას როგორც გამოსახვის საგნის, აგრეთვე გამოსახვის საშუალებათა მიხედვით.

გამოსახვის საგნისა და საშუალებათა მიხედვით ლიტერატურის სამი გვარი არსებობს: ეპოსი, ლირიკა და დრამა. ამ სახელწოდებათა მიხედვით არსებობს გამოსახვის შემდეგი საშუალებანი: ეპიკური, ლირიკული და დრამატული. გავიცნოთ თითოეული მათგანის ბუნება და დანიშნულება.

ეპოსი

ეპოსი ბერძნულად თხრობას ნიშნავს. მაგრამ მაინც არ შეგვიძლია თხრობის ყოველგვარ ფორმას ეპიკური ვუწოდოთ. ეპიკური ისეთ ნაწარმოებს ეწოდება, რომელშიაც ავტორი უმთავრესად მისი პიროვნების გარეშე არსებულ სამყაროს გვიხატავს.

მოვიყვანოთ სანიმუშოდ ა. წერეთლის ლექსი „ქართველი უცხოეთში", რომელშიაც აღწერილია ქართველი საზოგადო მოღვაწის დიმიტრი ყიფიანის ვერაგულად მოკვლა რუსეთის თვითმპყრობელი მეფის ანაფორიანი ჯალათის მიერ[1].

[1] დიმიტრი ყიფიანი იყო XIX საუკუნის ცნობილი ქართველი მოღვაწე, მწერალი და პატრიოტი. მან, სხვათა შორის, შეადგინა ქართული გრამატიკა და თარგმნა მრავალი მხატვრული ნაწარმოები. სემინარიის მოწაფის ლაღიაშვილის მიერ რექტორ ჩუდეცკის მოკვლის გამო, 1886 წელს, შავრაზმელმა ეგზარხოსმა სიონის ტაძარში საჯაროდ დასწყევლა საქართველო და ქართველი ერი. დიმიტრი ყიფიანი ალაშფოთა შეერისტი ეგზარხოსის საქციელმა, მისწერა მას გამკიცხავი წერილი და საჯაროდ აღიმაღლა

ბევრჯელ შიმშილს და სიცივეს ძაღლივით აუტანივარ,
მაგრამ იმაე დროს სხვა ძალას მე აღმა აუფრენივარ.
სიტყვები სასაყვედურო, სათქმელად მომზადებული,
უკუქცეულა..... გამქრალა, გადამწმენდია-რა გული.
და მითქვამს: „თუ რომ უმსხვერპლოდ ვერ გაიხარებს ქვეყანა,
ღმერთო, მიმიღე ზვარაკად.... ყელში გამერჭოს პური დანა.
და მით ასრულდეს ანდერძი, გადმონაცემი ძველთაგან;
„იხსენ, უფალო, ჩემგამო ქვეყანა განსაცდელისგან!"
ასე ამბობდა ქართველი, ტყვედ გაგზავნილი სხვა მხარეს,
და მითქვამს; „თუ რომ უმსხვერპლოდ ვერ გაიხარებს ქვეყანა,
ფიქრმა წაიღო.... ოცნება ცეცხლად მოედვა და ალაღ.
სანამდი ძილი მშვიდობის არ გადმოვიდა მკერდნალად.
ამ დროს გაიღო კარები, მის წინ წარსდგა სკვითელი
და მირონცხებულ მოხუცსა მტრულად შეახო მან ხელი:
ქვა დაჰკრა!... თავი გაუპო, დაიმორჩილა მძინარი
და, სულთამბრძოლი რომ ნახა, სიამით იწყო სარხარი!

ეს ლექსი ეპიკურია მისი შემდეგი ორი ძირითადი თვისების გამო:

1. გ ა მ ო ს ა ხ ვ ი ს ა გ ა ნ ი მწერლის პიროვნების გარეშე არსებული მოვლენაა (დიმ. ყიფიანის მოკვლა);

2. ა ვ ტ ო რ ი ს დ ა შ ო რ ე ბ უ ლ ე ბ ა მ ო თ ხ რ ო ბ ი ლ ა მ ბ ი ს ა დ მ ი გ ა რ ე გ ნ უ ლ ა დ ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ი ა, რადგან პოეტი ერიდება მსჯელობას მკვლელის საქციელის შესახებ, მას არ გამოაქვს მზამზარეული განაჩენი მკვლელის მიმართ, იგი მხოლოდ მკვლელობის სურათს გვიხატავს. განაჩენი მკვლელის მოქმედების შესახებ კი თვით მკითხველმა უნდა გამოიტანოს ავტორის მიერ მოთხრობილი ფაქტიდან. მკითხველის თანაგრძნობა, ერთმანეთთან დაპირისპირებულ მოქმედ პირთა შორის ერთ-ერთ ან რამდენიმე გმირისადმი მწერალმა უნდა გამოიწვიოს არა პირდაპირი მითითებით ან მოქმედ პირისადმი თანაგრძნობის

ხმა ხელისუფლების წინაშე მის წინააღმდეგ. თუმცა მაშინდელმა ბიუროკრატიულმა მთავრობამ ეგზარხოსი სხვაგან გადაიყვანა, მაგრამ იმავე წელს დიმიტრი ყიფიანიც საქართველოდან რუსეთში გადაასახლა (ქალ. სტავროპოლში). თვითმპყრობელობამ გადასახლებაშიაც საშიშად მიიჩნია დიმიტრი ყიფიანის სიცოცხლე და გადასწყვიტა მისი ვერაგულად მოკვლა. როდესაც დ. ყიფიანს ლოგინში ეძინა, ერთ-ერთი შავრაზმელი ბერი ჩუმად შეიპარა მის ოთახში, მძინარეს თავში ფუთიანი გირა დაარტყა და მოჰკლა. ეს მკვლელობა მოხდა 1887 წელს. დიმიტრი ყიფიანის ცხედარი საქართველოში ჩამოასვენეს და დაასაფლავეს მთაწმინდაზე. აკაკიმ დიმიტრი ყიფიანის ვერაგული სიკვდილი გამოიყენა პატრიოტული იდეის პროპაგანდისათვის და ყიფიანის მოკვლასთან დაკავშირებით დაწერა ლექსები: „ქართველი უცხოეთში". „განთიადი". ცენზურის თვალის ასახვევად აკაკიმ პირველი ლექსის სათაურის ქვეშ მიაწერა „ძველი ამბავი".

უშუალოდ გამოხატვის მეშვეობით, არამედ უმთავრესად თვით ნაწარმოების პერსონაჟთა ურთიერთობის, მოქმედ პირთა ყოფაქცევის გამოხატვის საშუალებით. აკაკის ყურადღების ცენტრიც ამ შემთხვევაში იქითკენ არის მიმართული, რომ ჩვენში გამოიწვიოს თანაგრძნობა დ. ყიფიანისადმი და ზიზღი მკვლელისადმი არა პოეტის მიერ უშუალო მითითების, არამედ თვით მოთხრობილი ფაქტის უშუალოდ შეფასებისა საფუძველზე. ამიტომ ვუწოდებთ გამოსახვის ასეთ ხერხს ობიექტურს, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორის გამოთქმები „მირონცხებულ მოხუცსა მტრულად შეახო მან ხელი“ და სხვ. უკვე ამცნაურებენ ავტორის თანაგრძნობას დ. ყიფიანისადმი და ზიზღს მკვლელისადმი.

ეპიკურ ნაწარმოებში, როგორც დავინახეთ, მწერლის პოზიცია დაფარულია. მწერალი არაფერს ამბობს, ან მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისის სახით ლაპარაკობს საკუთარ განწყობილებათა შესახებ; ჩვენი ყურადღების ცენტრი გადატანილია მოქმედ პირთა ურთიერთობაზე, მწერლის გარეშე არსებულ სამყაროზე; მწერლის პირადი განწყობილება, მისი იდეა, ტენდენცია, მიზანდასახულობა ფარულად, თავისთავად, თვით ავტორის განსაკუთრებული მითითების გარეშე გამომდინარეობს მის მიერ მოთხრობილისაგან. „ილიადა“ და „ოდისეა“ გვიხატავს უმთვრესად ისეთ ადამიანებს, რომლებიც ჰომეროსის იდეალს ანსახიერებენ. მათ ბრძოლა უხდებათ სახიფათო დაბრკოლებებთან. ავტორი ყოველთვის თანაუგრძნობს მისი იდეის მატარებელ პერსონაჟებს, მაგრამ ჰომეროსი ამ თანაგრძნობას არსად არ აცხადებს, არც მის გმირთა სახიფათო ბრძოლების აღწერის დროს და არც სხვა ადგილზე. ქვევით მოყვანილ ნაწყვეტში ლეო ქიაჩელი გვიხატავს კლასობრივი მტრის არჩილ ფორიას სახეს („გვადი ბიგვა“), ამონაწერში ჩვენგან ხაზგასმული ადგილები გვიხატავენ ფორიას მლიქვნელობას და მზაკვრულ ბუნებას. იგი ზიზღს იწვევს მკითხველში და, უფრო ადრე, რომანის ავტორში. მაგრამ ქიაჩელი მაინც ისე ნიღბავს თავის ბოლშევიკურ პარტიულობას, რომ უშუალოდ არსად არ ამჟღავნებს მის პირად დამოკიდებულებას ფორიასადმი, მიუხედავად იმისა, რომ დეტალები, როგორც მოყვანილ ნაწყვეტში, ისე მთელ რომანში შერჩეულია ისეთი ტენდენციით, რაც მიგვითითებს ავტორის ზიზღზე ფორიას მიმართ:

არ გასულა ხანი, რომ გოჩა სალანდიას ნიკორამ მორი ხრამის თავზე აპოათრია. ხრამიდან ამოსელისთანავე ზოსიმემ თვალი მოჰკრა, რომ მინდორზე დაწყობილ მორების ერთ-ერთ ყორეს ვიღაც მისდგომოდა, გადასადაებული ცხენი ზურგს უკან ამოეყენებინა და წინ გაშვერილი მათრახის ტარით ხეებს სათითაოდ ითვლიდა. რომ დააკვირდა, იცნო არჩილ ფორია.

კამეჩებმული ხის გარშემო თავმოყრილ მუშების ხმაურობაზე ფორია ხრამისკენ შემოტრიალდა და, დაინახა თუ არა ზოსიმე, შორიდან შესძახა:

— ბარაქალა, ამხანაგო ზოსიმე! ყოჩაღ, მედაჩემმა ღმერთმა არ მოველოდი სწორედ. იმდენი გიმუშავნიათ! — ყორეს თავი დაანება და მისკენ წამოვიდა. გადასადეებული ცხენი ნასწავლივით უკან გამოჰყვა მოკლე ნაბიჯის ფრთხილი დგმითა და საგანგებოდ კისერ-მომართული.

— ამხანაგებს გამარჯობა! — მიესალმა ფორია მუშებს და დიდის აგზნებით წარმოსთქვა:—აშენდა სწორედ ორკეთი და ისაა! ან სად იყო, კაცო, ამხელა მუხა და კოპიტი: თითოდან მთელი სახლი მოიკრება. — ბარაქალა სწორედ, ბარაქალა! — მერე ხმას დაუკლო და ბოდიშიანი. ფრთხილი საყვედურით განაგრძო: ერთი ჩემი სამდურავი მაინც უნდა გითხრათ, ამხანაგებო. მორები თანაბარ სიგრძეზე არ დაუხერხიათ და ეს ჩემს ქარხანას ზედმეტად დატვირთავს. გერასაც კი ეთხოვე, რომ თვალყური...

და უცებ, თითქოს ენა მუცელში ჩაუვარდაო, პირზე სიტყვა შეაწყდა და ქვედა ტუჩს კბილები დააჭდო. თვალების უცნაური ახამხამებით, როგორც რასმე მოჩვენებას, ისე შეაშტერდა ხეში შებმულ გოჩას ნიკორას. მაგრამ უმალ იგრძნო, რომ გაკვირვება მეტისმეტად გამოაშკარავებული დაურჩა. იმასაც მიხვდა, რომ მისი დამალვა უკვე აღარ შეიძლებოდა. შეცდომა იმით გამოასწორა, რომ დაუყოვნებლივ ზოსიმეს თავი აუკნია, შეუღიმა და ცალი თვალის მოხუჭვით უთხრა:

— კინაღამ. გოჩას ფურკამეჩად ჩავთვალე! გამიკვირდა; სიდან სად მეთქი! კოლექტივში ხომ არ შემოუყვანია მეთქი! — და ნაძალადევად გაიცინა" („გვედი ბიგუა").

ეპიკურ ნაწარმოებშიც, ისე, როგორც, საერთოდ ხელოვნებაში, იგრძნობა ავტორის ტენდენცია, მაგრამ იგი შენიღბულია. დაწყებული თემის შერჩევიდან დამთავრებული უბრალო განსაზღვრით—ყველაფერი წარმოადგენს მასალას მწერლის ტენდენციის გამოსავლინებლად. აი რა თვალსაჩინო მასალას გვაძლევს ავტორის ტენდენციის გამოსავლინებლად მხატვრული განსაზღვრის ნიმუშები.

„საძაგელი მიწის საძაგელ სურათს." („კაცია-ადამიანი?!).

„მშვენიერს დაცემულს მინდორზედ, ელადიკავკაზის მახლობლად, მოჩანდა ალყაშემოვლებული ურმები..." („ელისო").

ზოგიერთ შემთხვევაში კიდევ უფრო მკვეთრად ვლინდება ავტორის დამოკიდებულება ასახულ მოვლენისადმი, მისი განწყობილება, მისი განაჩენი ცხოვრების ამა თუ იმ მხარის შესახებ. მიუხედავად ამისა, ეპოსის ძირითადი თვისებაა—მწერლის პიროვნების გარეშე არსებული სამყაროს გამოსახვა მკითხველის ყურადღების ჰოქმედ პირებზე, და, საერთოდ, გარეგან სამყაროზე გადატანის საშუალებით, ავტორის მიერ საკუთხრ განწყობილებაზე უშუალო მითითების გარეშე. მაგრამ მარტო ეს არ შეადგენს ეპოსის დამახასიათებელ თვისებას. ეპიკურ ნაწარმოებში რაიმე დასრულებული ამბავი არის მოთხრობილი. ეპიკური ნაწარმოები გვი-

ჩატავს არა მხოლოდ წუთიერ შინაგან განცდას ადამიანისას, არამედ ადამიანის მოქმედებას, მისი ხასიათის განვითარებას, მიზანს, ბრძოლას მიზნის მისაღწევად და მთელი ამბის დამთავრებას. ეპიკური ნაწარმოების გამოსახვის სივრცე ჩვეულებრივ უფრო დიდია პატარა ეპიკურ ნაწარმოებშიც, როგორც მაგალითად ზევით მოყვანილ ლექსში („ქართველი უცხოეთში"), ამბავი იწყება და მთავრდება: სამშობლოს თავისუფლების დიადი მიზნისათვის მრავალი ტანჯვის გადამხდელი ქართველი მზად იყო შეშობელი ქვეყნის დახსნის იდეის მსხვერპლი გამხდარიყო.[1] მას ამ ფიქრებში ჩაეძინა და ვერაგულად მიპარულმა მტერმა სიცოცხლე მოუსპო. ასრულდა მისი წინათგრძნობა, — იგი სამშობლოს მსხვერპლი გახდა. თხრობითი გვარი თავისებურ კომპოზიციას მოითხოვს, მეტ-ნაკლებად, მაგრამ მაინც მასში აუცილებელია მოქმედების ან ამბის ჩვენება, ამბის ან მოქმედების დაწყება, განვითარება და დამთავრება.

ლ ი რ ი კ ა

ლირიკა პოეზიის ისეთი გვარია, რომელშიაც უშუალოდ არის გამოხატული ავტორის აზრი და მისწრაფება, მისი პირადი შთაბეჭდილება მიღებული ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენით. ლირიკული სახე გვიხატავს ერთ ჰომენტს ადამიანის განცდისას და ამით გვაძლევს ზოგად წარმოდგენას მსგავს მოვლენათა შესახებ, მსგავს განცდათა შესახებ სხვადასხვა ადამიანების მიერ და სხვადასხვა მომენტში. თვით სიტყვა „ლირიკა" წარმოდგება სამუსიკო იარაღის სახელისაგან, რასაც ლირა ეწოდება. ლირიკული პოეზიის ზემოაღნიშნულ გვარს იმიტომ უწოდეს, რომ ასეთი სახის ნიმუშებს ძველ საბერძნეთში ლირაზე ამღერებდნენ. ლირიკულ ნაწარმოებში პოეტი უშუალოდ გამოხატავს თავის შინაგან სამყაროს, თავის პირად განცდებს, სურვილს, მისწრაფებას, აღტაცებას, სევდას, სიხარულს და ა. შ. ავიღოთ სანიმუშოდ გ. ტაბიძის ლექსი „მერი".[1]

[1] მოგვყავს ამ ლექსის პირველი ვარიანტი, ე. ი. მოგვყავს იმ სახით, როგორც ის დაიბეჭდა 1915 წ. მისი უპირატესობა 1919 წელს გამოცემულ გ. ტაბიძის წიგნში შეტანილ „მერის" ვარიანტთან (რომელიც მეორდება ყველა დანარჩენ გამოცემებში), შემდეგი მოსაზრებით გვაქვს გათვალისწინებული: პირველი ვარიანტის პოეტური ფორმა უფრო რეალისტურია. მეტი აზრობრივი კავშირია ლექსის ცალკეულ ეპიზოდებს შორის და, რაც განსაკუთრებით საგრძნობია, ახალ, გავრცელებულ ვარიანტში სავსებით გამოტოვებულია ჩვენს წიგნში მოყვანილ „მერის" ძველი ვარიანტის ოთხი სტროფი, რომელიც მეხუთე სტროფის შემდეგ იწყება (აგრძელებს ტაეპს — „დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგავდა"). ეს გამოტოვებული ადგილი წარმოადგენს ლექსის აწეულ ადგილს, რომელშიც პოეტის მიერ სატრფოს დაკარგვის განცდა უმაღლეს ტრაგიზმს აღწევს. ესეც ცხადჰყოფს, რომ პირველი ვარიანტი უფრო მეტი სიღრმით და სრულყოფილი ფორმით ასახავს პოეტის ტრაგიკული გრძნობის უმაღლეს დაძაბულობას.

მ ე რ ი

შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს, მერი!
მერი, იმ ღამეს მაგ თვალთა კრთომა,
მაგ უცხო სახის ელვა და ფერი
მწუხარე იყო ვით შემოდგომა.

ათეთრებული და მოცახცახე
თრთოდა სანთლების მთელი კრებული,
მაგრამ სანთლებზე უფრო ეგ სახე
იყო იდუმალ-გაფითრებული.

ელავდა ტაძრის გუმბათი, კალთა
ვარდთა დიოდა ირგვლივ სურნელი
მწუხარე იყო, მაგრამ მაგ თვალთა
სხეა იყო სევდა განუკურნელი.

შენ იქ თანხმობას წარმოსთქვი ფიცი
მერი, ძვირფასო! დღესაც არ მჯერა
და იმას შემდეგ დღესაც არ ვიცი
ეს გლოვა იყო თუ ჯვარის წერა?

თითქო ვიღაცა მწარედ გოდებდა,
ვიღაცა თავის ყრმობას ჰკარგავდა,
დაგიტირებდა, შეგიცოდებდა...
დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგავდა.

შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს, მერი...
მერი! იმ ღამეს გული მწყდებოდა,
ვიდექი სვეტთან და ყველაფერი
მწარე ოცნებად მეჩვენებოდა.

ნუ თუ დავკარგე? ნუ თუ არასდროს
ბედი ჩემთან არ გაგათანაბრებს?
სხვისმა ალერსმა უნდა დაგათროს,
სხვამ უნდა მიგცეს იდუმალ ზღაპრებს?

ნუ თუ სხვამ უნდა დასწვას ეგ მკერდი
თოვლივით თეთრი და მშვენიერი?
დაბრუნდი, მერი! მერი, შეჩერდი!
მე აქ ვარ, აქა, ძვირფასო მერი!

შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს, მერი!
იმ ღამეს შენი სიცოცხლის ბედი
გათავდა... ჩაჰქრა შუქთა ჩანჩქერი...
ტაძრიდან მწარე გესლით გავედი.

სად მატარებდა ნაბიჯი ჩქარი —
არ მახსოვს თვალთა ხედვა მიმძიმდა...
ბნელოდა... მძიფრი დაჰქროდა ქარი
და განუწყვეტლად სწვიმდა და სწვიმდა.

ნაბადი ტანზე შემოვიხვიე,
თავი მივეცი ფიქრს შეუწყვეტელს,
დავკარგე ძალა და სახლთან იქვე
ღონე-მიხდილი მივაწექ კედელს.

ასე მწუხარე ვიდექი დიდხანს
და ჩემ წინ შავი, სწორი ვერხვები
აშრიალებდნენ ფოთლებს ბნელ-ხმიანს,
როგორც გაფრენილ არწივის ფრთები

და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე — ვინ იცის... ან და ვინ ასწერს
იმ ბედს, რომელიც მე არ მეღირსა,
რისთვისაც გული ეხლაც ისევ სძგერს?

ან უეცარი გასხივოსნება
რად ჩაქრა ასე? ვის ვევედრები?
რად აშრიალდა ჩემი ოცნება,
როგორც გაფრენილ არწივის ფრთები?

ან ცას ღიმილით რად გავცქეროდი.
ან რად ვიჯერდი შუქს მოკამკამეს?
ან „მესაფლავეს“ რად ვატირებდი,
ან რად ვკვნესოდი ჩემს „მე და ღამეს“...

ქარი და წვიმის წვეთები ხშირი
კვნესოდენ, როგორც კვნესოდა გული...
და მე ავტირდი, ვით მეფე ლირი,
ლირი ყველასგან მიტოვებული.

ამ ლექსში არ არის აღწერილი რაიმე დამთავრებული ამბავი, მოქმედება, ვთქვათ მერის ცხოვრება, მისი მიჯნურობის ისტორია და სხვა მამა-

კაცზე გათხოვების ამბავი. აქ ასახულია მხოლოდ წუთიერი განცდა, რაც გამოიწვია პოეტში მერის სხვაზე გათხოვებამ; ასახულია ერთი მომენტი ჭწერლის პირადი განცდისა და მისი საშუალებით ჩვენ წარმოვიდგენთ საერთოდ ადამიანის სულის ტრაგედიას ანალოგიური მოვლენების დროს. დასახელებულ ლექსში, როგორც ლირიკის ნიმუშში, არ არის მოქმედების რთული განვითარება, იგი არ მოითხოვს რთულ კომპოზიციას, მოვლენის სიუჟეტურ განვითარებას, რადგან გვიხატავს ადამიანის განცდის ერთ მომენტს, რომელიც თითქოს ჩვენ თვალწინ წარმოიშობა და წარმოშობის მომენტშივე, ან მოკლე ხანში მთავრდება. წუთიერი განცდა, როგორც გამოსახვის საგანი, ცხადია, მცირე მხატვრულ ფორმას მოითხოვს და ლირიკაც ზოგჯერ თუმცა სარგებლობს მოთხრობის კომპოზიციური ხერხით, მაგრამ გამომდინარე გამოსახვის საგნის თავისებურებიდან, უფრო ხშირად უსიუჟეტოა და თხრობით ნაწარმოებთან შედარებით უფრო პარტივია.

თუმცა ეპიკურსა და დრამატულ ნაწარმოებებშიც გვხვდება ლირიკული ხასიათის ადგილები, ესე იგი ისეთი ეპიზოდები, რომელშიც ავტორები უშუალოდ გამოხატავენ თავიანთ განცდებს, შთაბეჭდილებებს, მაგრამ ეპოსსა და დრამაში ლირიკული ნაწარმოების ძირითადი თვისება მწერლის შინაგანი განწყობილების, მისი სულიერი მდგომარეობის უშუალოდ გამოსახვაა. ლირიკაში მკითხველის ყურადღება გადატანილია ავტორის პირად შთაბეჭდილებაზე, რომელიც წარმოიშობა განსაზღვრულ მომენტში კარეგან სამყაროში მომხდარ მოვლენასთან დაკავშირებით. მაგალითად, აკაკი წერეთელმა დეპეშით გაიგო ცნობა რუსეთის თვითმპყრობელი მეფის ალექსანდრე II მოკვლის შესახებ და ეს გარეგანი მოვლენა (მეფის მოკვლა) იწვევს პოეტში აღტაცებას, იმედს უკეთესი მომავლისას, და აკაკი ამ მოვლენასთან დაკავშირებული თავის შინაგან განცდებს პოეტურად გვიხატავს. მთაწმინდის ბუნება და ღამის მყუდროება ხელს უწყობს ბარათაშვილის ლირიკული ლექსის „შემოღამება მთაწმინდაზე" წარმოშობას. ილია ორბელიანის დატყვევება ლეკების მიერ საბაბი გახდა იმისათვის, რომ ბარათაშვილს დაეწერა უკეთესი მომავლისათვის თავგანწირული ბრძოლის მიზნით აღგზნებული ადამიანის უაღრესად დაძაბული გრძნობის გამომხატველი ლექსი „მერანი". გალაქტიონ ტაბიძის ღრმა ლირიზმით აღსავსე ლექსი „მთაწმინდის მთვარე" გარეგან მოვლენასთან—მთაწმინდაზე შემოღამებასთან ან მთვარით განათებული მთაწმინდის წარმოდგენასთან არის დაკავშირებული.

პოეტი ლირიკულ ნაწარმოებში თუმცა საკუთარ განცდას გამოხატავს, მაგრამ ჩვენთვის თანაბრად საინტერესო არ არის მწერლის ყოველგვარი

განცდა. ჩვენთვის მწერლის მხოლოდ ისეთი განცდაა საინტერესო, რომელიც ჩვენც გვქონია, ან რომელიც შესაფერ პირობებში ჩვენც გვექნებოდა. ისეთი განცდა კი, რომელიც მხოლოდ მწერალს ახასიათებს, ინტერესს მოკლებულია და ამიტომ სერიოზული მწერლისათვის არც წარმოადგენს ნაწარმოების თემას. აკაკის ლექსი „გაზაფხული“ რომ მხოლოდ ავტორის განწყობილებას გვიხატავდეს, მაშინ იგი ჩვენთვის ნაკლებად საინტერესო იქნებოდა, მაშინ მეტად შეიზღუდებოდა მისი შემეცნებითი მნიშვნელობაც, მაგრამ „გაზაფხული“ ჩვენ გვიზიდავს იმიტომ, რომ მასში ავტორი არ გამოხატავს მხოლოდ პირად განწყობილებას, პირიქით, ჩვენ ღრმად თანავუგრძნობთ ავტორს, მისი აღფრთოვანება ლექსის კითხვისას ჩვენს საკუთარ აღფრთოვანებად იქცევა. ლირიკულ ლექსში პოეტი განცდებსაც გამოხატავს. აკაკის განწყობილება, „გაზაფხულში“ გამოხატული, არ არის მხოლოდ ავტორის განწყობილება, იგი ტიპობრივი განწყობილებაა, რადგან, კონკრეტული პიროვნების განწყობილების სახით, ავტორი ადამიანთა ჯგუფის ან მთელი მასების განწყობილებას გვიხატავს. გავიხსენოთ გ. ტაბიძის ლირიკული ლექსი „დროშები ჩქარა!“, რომელიც პოეტმა რუსეთში თვითმპყრობელობის დამხობასთან დაკავშირებით დაწერა:

გათენდა; ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა...
დროშები ჩქარა!
თავისუფლება სულს ისე მოსწყურდა,
ვით დაჭრილ ირმების გუნდს — წყარო ანკარა.
დროშები ჩქარა!!“.

სრული უაზრობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ზემომოყვანილი ლექსი მხოლოდ გ. ტაბიძის განცდებს გამოხატავს. ამ ლექსში ავტორის კონკრეტული განწყობილების სახით რევოლუციური მასების სულისკვეთებაა გამოხატული. აკაკის „გაზაფხულიც“ თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ამხედრებული მასების განწყობილებას გამოხატავს. ი. ჭავჭავაძის „გახსოვს ტურფავ“ რომ გამოხატავდეს მხოლოდ ავტორის სევდას სიყვარულის წარმავლობის გამო, მაშინ ჩვენ ნაკლებად მიგვიზიდავდა იგი, მაგრამ ჩვენ მუდამ სიამოვნებით ვისმენთ მას სიმღერის სახით, ვკითხულობთ ან თვითონვე ვმღერით, რადგან იგი ჩვენს საკუთარ განწყობილებასაც გამოხატავს. ვკითხულობთ ან ვმღერით ამ ლექსს ისეთი გატაცებით, რომ, მასში გამოხატული გრძნობით გატაცებულს, ზოგჯერ ავტორიც კი გვაიწყდება წუთით და შევიგრძნობთ მას, როგორც ჩვენი საკუთარი ემოციის გამომხატველ ჩვენსავე ქმნილებას. ლირიკულ ნაწარმოებში პოეტი — რეალისტი საკუთარი განწყობილებების სახით ადამიანთა ჯგუფის

დამახასიათებელ განწყობილებას გვიხატავს. ლირიკული ლექსი ტიპობრივი ხასიათის გამომხატველია.

ლირიკული ნაწარმოები გრძნობის დაძაბულობას გამოხატავს. ვინაიდან ძლიერი განცდა, აღტაცება თუ სასოწარკვეთილების მომენტი შედარებით ხანმოკლეა, ლირიკული ნაწარმოებიც, უმეტეს შემთხვევაში, მცირე ზომისაა და ლექსის სახით გველენება (ლირიკული პროზა შედარებით იშვიათი მოვლენაა); ეპიკურ ნაწარმოებს კი უფრო დიდ დროში გაშლილი მოვლენის დინჯად და ვრცლად გამოსახვა ახასიათებს.

ლირიკულ განცდათა გამოსახვის ფორმები

ლირიკული ნაწარმოები შეიძლება ერთიმეორისაგან განვასხვაოთ მათი შინაარსისა და გამოსახვის საშუალებათა მიხედვით. ლირიკული განცდის გამოსახვის მრავალგვარ საშუალებათა შორის უფრო მეტად გეხვდება შემდეგი გამოსახვის ფორმები:

1. ზოგიერთ ლექსს ლირიკული მონოლოგის ფორმა აქვს. ლირიკულ მონოლოგში ავტორი უშუალოდ ლაპარაკობს თავისი პირადი განწყობილების შესახებ და გამოთქვამს თავის საკუთარ მისწრაფებას, განწყობილებას, სურვილს. ლირიკული მონოლოგის ფორმა გამოყენებული აქვს ნ. ბარათაშვილს („სულო ბოროტო“, „მერანი“), გ. ტაბიძეს („მე და ღამე“), ი. ჭავჭავაძეს („გავსწორდეთ ბედო“), ლერმონტოვს («И скучно и грустно»).

2. ზოგიერთ შემთხვევაში ავტორი თავის მაგიერად სხვა პიროვნებას ალაპარაკებს. მაგალითად, რ. ერისთავი—ხევსურს („სამშობლო ხევსურისა“), ნ. ბარათაშვილი—მწირს („სუმბული და მწირი“), აკაკი წერეთელი— პოეტს („ხან უგნური ვარ, ხან ბრძენი...“), მესტვირეს („მესტვირე რას ამბობს“), დიდ მოურავს გიორგი საკაძეს („ჭალარა“), ყარიბს („ყარიბი“), დედას („გურული ნანა“).

3. ზოგჯერ მწერალი ლირიკულ გადახვევას მიმართავს.

4. ზოგჯერ ის ლირიკულ პეიზაჟს გვიხატავს. ასეთია, მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის „ელეგია“, გ. ტაბიძის „მთაწმინდის მთვარე“, ნ. ბარათაშვილის „ფიქრი მტკვრის პირას“.

5. ზოგჯერ პოეტი ლირიკულ პორტრეტს გვიხატავს, ე. ი. აგვიწერს ამა თუ იმ პიროვნებას სიყვარულით, ხიზღით ან აღფრთოვანებით. მსოფლიო ლიტერატურაში ლირიკული პორტრეტის ერთ-

ერთ საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს ანაკრეონტის „მისი სურათი“.[1]

ქართულ ლიტერატურაში ლირიკული პორტრეტის საუკეთესო ნიმუშია ბესიკის „ტანო-ტატანო“, „ვნახე პირმზე“: გრ. ორბელიანის „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“; ი. გრიშაშვილის „რა კარგი ხარ, რა კარგი“, „შენი ყელი“, „წახველ“.

6. ზოგიერთ ლექსს ამა თუ იმ პირისადმი, ბუნებისადმი, საგნისადმი მიმართვის ან მიძღვნის ფორმა აქვს. ასეთია, მაგალითად, გრ. ორბელიანის „იარალის“, „ჩემს დას ეფემიას“, ი. ჭავჭავაძის „ყვარლის მთებს“, „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, ი. გრიშაშვილის „ჩემს დანიშნულს“.

დ რ ა მ ა

დრამატული ისეთი გვარის ნაწარმოებს ეწოდება, რომელშიაც ავტორი კი არ მოგვითხრობს გმირების შესახებ, არამედ უშუალოდ გვიჩვენებს მათ ხასიათებს თავისი გმირების სცენაზე გამოყვანის საშუალებით. დრამატულ ნაწარმოებებში ჩვენ უშუალოდ ვეცნობით ადამიანთა ყოფაქცევას, ურთიერთობას, მოქმედებას, განწყობილებასა და ხასიათებს. თუ გ. წერეთელი ეპიკურ ნაწარმოებში, „პირველი ნაბიჯში“, თვითონ მოგვითხრობს ახალი ბურჟუაზიის წარმოშობისა და განადგურების გზაზე დამდგარ მემამულეთა კლასის ცხოვრების შე-

[1] აქვე მოგვყავს სანიმუშოდ ანაკრეონტის ზემოთ დასახელებული ლექსი, ქართულად თარგმნილი კანდიდის (დ. კასრაძის) მიერ:

„შენ, ვინც გიცნეს მხატვართ შორის როგორც ზეცით მოვლენილი,
ვისაც თაყვანს როდოსი გცემს, გზა გაქვს ვარდით მოფენილი,
დამიხატე მისი სახე, დამიხატე საყვარელი,
ვინც ამჟამად აქ არა მყავს ვისაც ნატკენ გულით ვეღი.
დამიხატე მზისა დარად, დიდ ღმერთების თანასწორად,
სწორედ ისე, როგორც გითხრა, ცის და ქვეყნის მოსაწონად;
ჯერ გიშერი თმა აიღე, ფერადმა თვით იკალმასოს,
სურნელებმა შეფრქვეულმა ელვარებით იატლასოს,
დაუშალე დალალ-კავი, დაუწეწე კულულები,
უხელოვნოდ მიმოჰფანტე, ვით ღრუბელთა ბულულები,
რომ სპილოს ძვლის საფეთქლებზე გადმოეშვას ნისლის ჩრდილი.
ფართო შუბლსა უბერავდეს, ვით ყორნის ფრთა გადაშლილი.
ეცადე, რომ მის წარბები ერთმანეთს არ დაეშორო,
არც თუ ძალზე გადაჰხლართო, გველთა ხვევნა ააშორო.
მოჰხაზავი მის წამწამთა მოდრეკილი ისართ ჯარი,
გუგის რკალზე გაუქროლე ვარდნარევი ნისლის ქარი,
რომ სინაზე სიამაყეს ალის ფრთებსა მოახვევდეს,

სახებ, გ. ერისთავის დრამატულ ნაწარმოებში, „გაყრაში“, თავის პირით არაფერს არ გვეუბნება. თავის „გმირთა“ ცხოვრების სცენაზე ჩვენებისა საშუალებით ჩვენ თითქოს შევყავართ მას მიკირტუმ გასპარიჩების და თავად დიდებულიძეების ბინებში, უშუალოდ გვაყურებინებს მათ მოქმედებას, კი არ მოგვითხრობს, არამედ უშუალოდ გვიჩვენებს მოქმედ პირთა მისწრაფებებს, მათ ურთიერთობას, ყოფაქცევას და სხვ. ჩვენ უშუალოდ გვესმის მიკირტუმ გასპარიჩის, ანდუყაფარის, ივანეს, პავლეს და მაკრინეს ენა,—ვხედავთ მოქმედებას. იმის შესახებ, თუ რა გაუკეთებიათ ადრე მოქმედ პირებს, ან მომავალში რა სურთ გააკეთონ, ავტორისაგან მოთხრობის ნაცვლად, ჩვენ ვგებულობთ მოქმედ პირთა ლაპარაკის საშუალებით. მოქმედი პირების ლაპარაკი ჩვენ „პირველ ნაბიჯშიც“ გვხვდება, მაგრამ პერსონაჟების საუბარს თხრობით ნაწარმოებებში თან ახლავს ავტორის განმარტებანი, ადამიანთა სამოქმედო ადგილის აღწერანი და სხვა; დრამატულ ნაწარმოებში კი ასეთ განმარტებას ავტორი უშუალოდ არ იძლევა, ადამიანთა მოქმედების ადგილი კი პირდაპირ არის ნაჩვენები სცენის სახით. დრამატული ნაწარმოები უმთავრესად სცენაზე დასადგმელად იწერება. იგი ითვალისწინებს მაყურებელს, რომელიც ხედავს, ისმენს და ითვალისწინებს ცხოვრებას სცენის საშუალებით. დრამატურგი

აღტაცება მის ლოყებზე ვარდთა სურნელს მოაფრქვევდეს.
მაგრამ თვალნი, ოჰ, მის თვალნი! ცეცხლის ელვით უნდა კრთოდეს,
ვით მინერვას გულისწყრომა, ნაპერწკალთა ისრებს თოდეს,
სწორედ ისე, ვით შეშვენის ელვარება ნიანგის თვალს,
ანუ ერთად გადახვეულს ვენერას და მრისხანე მარსს,
სიმკაცრე თუ აღტაცება ამ კოცნაში უნდა ჰფრენდეს,
გულს ჰკოდავდეს, ბედს სწყვეტიდეს, წყევლას ლოცვად აღაღენდეს.
მოკისკისე მის ლოყების ფერადების შესაქმნელად
რძე და ვარდი შეაზავე, მათრობელა ცის სურნელად!
მის ტუჩებზე ღიმი ცეკვდეს, ვით ფერიათ საღამური.
კოცნად ყველას მოუხმობდეს მოხითხითე ყრმა ამური.
ყელყარყარა მისნურ მზერით აზღაპრებდეს ხვაშიადსა
კაბა ეცვას ძოწეული, ვით მაისის განთიადსა.
სიკეკლუცის მაკრატელით შეუსწორე მზის პორფირი,
და მკვირვალე მარმაშ ლეჩაქს შეუხიე ოდნავ პირი,
რომ სიშიშვლის ნაწილაკიც მის მშვენებას ღაღადებდეს,
მის დუმილის ნაცვლად მზის ჰანგს ქებათ-ქებად აავლენდეს.
სულ ეს არის! სასყიდელად თუ ვერ მოგცემ ოქროს წონაზე,
მაშინ თვითვე ეგ სურათი შენ გარდაგქმნის ბოლონად.
შეასრულებ? ოჰ, მრწამს! აგერ, ჩემს სახლს ივი კიდეც ამკობს,
ვუმზერ, მიმზერს, აღტაცებით უხმოდ გულთან ლაპარაკობს!“

პერსონაჟებს გვიხატავს სცენაზე გამოყვანილი ცოცხალი ადამიანების სახით. დრამატული ნაწარმოების პერსონაჟები მკითხველის თვალწინ მოქმედებენ, იბრძვიან, იმარჯვებენ, მარცხდებიან, ხარობენ, იტანჯებიან და სხვ.

ეპოსისა და ლირიკისაგან დრამატული ნაწარმოების ძირითადი განმასხვავებელი თვისება იმაში მდგომარეობს, რომ დრამატურგი კი არ მოგვითხრობს საკუთარ განცდათა ან გმირთა ცხოვრების შესახებ, არამედ ითვალისწინებს მოქმედ პირთა განწყობილებასა და მოქმედების პირდაპირ ჩვენებას სცენის საშუალებით.

ზემოაღნიშნული თვისებების გამო დრამატული ნაწარმოები ისე იწერება, რომ შესაძლებელი გახდეს მისი სცენაზე დადგმა, მისი წარმოდგენა. პიესის წარმოდგენა გულისხმობს დეკორაციას, სცენის შესაფერად მოწყობას და მსახიობების თამაშს. მსახიობების თამაში შედგება მათი ლაპარაკისაგან და მოძრაობისაგან. მსახიობის ლაპარაკი შეიძლება იყოს მ ო ნ ო ლ ო გ უ რ ი და დ ი ა ლ ო გ უ რი. მონოლოგი ჩვენ განვმარტეთ როგორც სხვის დაუსწრებლად წარმოთქმული სიტყვა ერთი პიროვნების მიერ, მაგრამ სცენურ პრაქტიკაში მონოლოგს უწოდებენ იმ სიტყვასაც, რომელიც საჯაროდ ვრცლად წარმოითქმება აზრის განვითარების მიზნით ერთი პიროვნების მიერ, მიუხედავად იმისა, ესწრება თუ არა სხვა პერსონაჟები მის მთქმელს, აგრეთვე, მიუხედავად იმისა, თუ ვისკენ არის მონოლოგური სიტყვა მიმართული. სცენაზე მოქმედ პირთა ლაპარაკი უმთავრესად დიალოგური ფორმით მიმდინარეობს. მოქმედ პირთა მოკლე სიტყვებს, რომლისგანაც დიალოგი შედგება, რ ე პ ლ ი კ ე ბ ი ეწოდება. მსახიობის თამაშს, როგორც აღვნიშნეთ, ლაპარაკთან ერთად მოქმედებაც ახასიათებს. მსახიობის მოქმედება წარმოებს სხეულის სხვადასხვა ნაწილის საშუალებით. მსახიობის მოქმედება და ლაპარაკი ერთმანეთთან არის შეხამებული. ამასთან, იმისდა მიხედვით, თუ რა შთაბეჭდილების გამოხატვა სურს მსახიობს, იგი იყენებს სახის კუნთების შესაფერ მოძრაობასაც, მსახიობი აზრსა და შთაბეჭდილებას გამოხატავს აგრეთვე თავის, ხელის, ფეხისა და მთელი სხეულის მოძრაობის საშუალებითაც. აზრის ან შთაბეჭდილების გამოხატვას სხეულის კუნთების მოძრაობის საშუალებით მ ი მ ი კ ა ეწოდება.[1] აზრის ან შთაბეჭდილების გამოხატვის ასეთ ხერხს მ ი მ ი კ უ რ ი მ ო ძ რ ა ო ბ ა ეწოდება. მსახიობის თამაში, სახვითი ხასიათის მოძრაობასთან ერთად, თვალწინ წარმოგვიდგენს ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებას. სცენაზე იგი სვამს, ჭამს, ცეკვავს, იქვიანობს, იბრძვის და სხვ.

[1] მიმიკას ზოგჯერ მარტაკენ ვიწრო მნიშვნელობით და მასში გულისხმობენ მხოლოდ სახის კუნთების მოძრაობას. პარალელურად არსებობს მისი სრული განმარტება

დრამატულ ნაწარმოებში, მოქმედ პირთა სიტყვების გარდა, ავტორი იძლევა მითითებას იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იყოს სცენა მოწყობილი, როგორი უნდა იყოს მსახიობის მიმიკა და სხვ. ასეთ მითითებებს რ ე მ ა რ კ ე ბ ი ეწოდება.

ხელოვნებისა და პოეზიის გვარების ურთიერთკავშირი და მათი ეროვნულ-ისტორიული ხასიათი

პოეზიის გაყოფა ეპოსად, ლირიკად და დრამად თანდათანობით მოხდა საზოგადოებრივი ცხოვრების, კულტურისა და ხელოვნების განვითარებასთან დაკავშირებით. თვით ხელოვნებაც მისი განვითარების ადრინდელ საფეხურებზე არ იყოფოდა ცალკეულ გვარებად. ხელოვნებას ადრინდელ საფეხურებზე რთული ანუ სინკრეტული შინაარსი ჰქონდა: მისი შემდეგში ცალკეულად ჩამოყალიბებული გვარები ერთობლივად, ერთ საგანში და ერთ მოვლენაში გვევლინებოდა. მაგ. მუსიკა, ცეკვა, სიმღერა ერთად სრულდებოდა. ამ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული ლექსის წ რმოშობა, განვითარებაც (იხ. ლექსი და მუსიკა). ასევე თანდათანობით ხდებოდა პოეზიის დაყოფა გვარების სახეებად და სახის ფორმებად. ეს გვარები სინკრეტულ ხელოვნებაში ჩანასახის ფორმით არსებობდნენ და მათი განვითარებაც საზოგადოებრივ-ისტორიული ცხოვრების საერთო კანონებს ემორჩილებოდა. ისტორიულ განვითარებასთან დაკავშირებით მოხდა ხელოვნებისა და პოეზიის დაყოფა ცალკეულ გვარებად. პოეზიის ცალკეულ გვარის განვითარება ამა თუ იმ ხალხის, ან ერის განვითარებასთან იყო და არის დაკავშირებული. ამ განვითარების თავისებურება იწვევდა ეპოსის, ლირიკის, დრამის და მათი სახეების შინაარსისა და ფორმის თავისებურებას. ქართული საგმირო ეპოსის განვითარებაზე დიდ გავლენას ახდენდა ქართველი ხალხის არსებობისათვის ბრძოლის კონკრეტულ-ისტორიული პირობები. ცხოვრების ისტორიული პირობის განსაზღვრულმა თავისებურებებმა გამოიწვიეს ქართული საეკლესიო მწერლობის განვითარება, „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნა, ეროვნულ-ისტორიული მოტივები აღორძი-

(როგორც საერთოდ სხეულის კუნთების მოძრაობის). ეს უკანასკნელი უფრო მართებულია, რადგან ხელის, ფეხის, სხეულის კუნთების მოძრაობა საერთოდ, როდესაც მას მიმართავენ როგორც მიბაძვას რაიმეს გამოხატვის მიზნით, პირველია. სხეულის სხვა ნაწილებთან ერთად ფეხის მიმიკურ მოძრაობასთან დაკავშირებით ხელოვნების ისტორიაში ცნობილია მაგალითად მ ი მ ი კ უ რ ი ც ე კ ვ ა, რომელშიც ფეხის მიმიკური მოძრაობა გამოყენებულია, როგორც გამოსახვის მთავარი საშუალება. ამიტომ უვიცურია ზოგიერთის მსჯელობა, თითქოს ხელისა და ფეხის მოძრაობას მიმიკასთან საერთო არაფერი ქონდეს.

სების ხანის ეპოსში, კომედიოგრაფიის განვითარება მე-19 საუკუნის 50 წლებში და სხვ. სოციალურ ცხოვრებაში მომხდარმა უდიდესმა ისტორიულმა მოვლენებმა გამოიწვიეს ქართული რომანის განვითარება. საქართველოს პოლიტიკურმა მდგომარეობამ მე-19 საუკუნეში განაპირობა პატრიოტული ლირიკის განვითარება და ალეგორიული სახეების სიჭარბე. თვითმპყრობელური რუსეთის პოლიტიკური ცხოვრების სიმახინჯემ გამოიწვია მოთხრობის სატირული ფორმის უმაღლესი განვითარება შჩედრინის ლიტერატურულ ქმნილებათა სახით.

მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ისტორიულმა პირობებმა განაპირობა ხელოვნების ცალკეულ გვარების წარმოშობა და იმავე მიზეზით წარმოიშვნენ ლიტერატურის ცალკეული გვარები, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა დაყოფა ეპოსად, ლირიკად და დრამად მაინც პირობითი და ტრადიციულია. ჰეგელი დრამასა და ეპოსს ობიექტურად თვლიდა იმიტომ, რომ ნაწარმოებთა ეს გვარები პოეტის გარეგან სამყაროს გამომხატველად მიაჩნდა, ლირიკა კი — შინაგან სამყაროს გამოხატულებად. ასეთი კლასიფიკაცია არ არის მტკიცე იმიტომ, რომ იგი ობიექტისა და სუბიექტის, ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეტის შინაგანი და გარეგანი სამყაროს დაპირისპირებაში მდგომარეობს. სინამდვილეში კი მწერლის შინაგანი და გარეგანი სამყარო დიალექტიკურ ურთიერთობაშია.

ეპოსსა, ლირიკასა და დრამას შორის არ არსებობს მტკიცე საზღვარი. ხველა „ეს ელემენტი ჩვენ გვხვდება თვითეულ პატარა პოემაში. აიღეთ თუნდაც ბალადა; როგორ წარმოიშვა ის სხვადასხვა ერში. ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში თქვენ ადვილად შეამჩნევთ სამივე გვარის არსებობას. ზოგჯერ გვარები მასში ცალ-ცალკე გვევლინება, ზოგჯერ კი ერთმანეთშია გადაჯაჭვული. როდესაც გუნდი ტრაგედიაში მთავარ როლს ასრულებდა, მაშინ პირველ ადგილზე ლირიკული პოეზია იყო, ლირიკა ჭარბობდა. როდესაც გუნდი ჩუმდებოდა, მაყურებლად იქცეოდა, მკვეთრად გამოკვეთილდებოდა ორი დანარჩენი გვარი... ფრანგულ ტრაგედიაში ექსპოზიცია ეპიკური ხასიათისაა. ნაწარმოების შუა ადგილი დრამატულად არის გამოსახული. მაგრამ შეიძლება ლირიკულად ჩავთვალოთ ის ტირადები უკანასკნელ მოქმედებაში, რომლებიც აღსავსეა გზნებითა და ენთუზიაზმით. არსებითად რომ ვთქვათ, პოეზიის გვარები უსაზღვროდ სხვადასხვაგვარია, მისი ელემენტები საუცხოოდ შეიძლება ერთმანეთს შევუსამოთ“,—წერდა გოეთე. აი, რატომ არის უაღრესად ძნელი რაიმე ჰეშმარიტად მტკიცე საზღვრის დაწესება პოეზიის გვარებს შორის. ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ხშირად სხვადასხვა გვარის ნიმუშებია გამოყენებული,

მაგალითად, ა. წერეთლის „პატარა კახი“ დრამატული ნაწარმოებია, მაგრამ მასში გვხვდება ეპიკური და ლირიკული ადგილებიც. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორის ნაცვლად მოქმედი პირი ლაპარაკობს, — ელეგიური ჩასიათის ლირიკაა გამოყენებული მწყემსის (ლევან ქვაბულიძის) ქვემოთ მოყვანილ მონოლოგში:

(დაფიქრდება. ნაღვლიანი ღიმილით)

„ვინ ქვაბულიძე და ვინ მეცხვარე?! იქ, ბარში, ყველა ისეთ ტოლები
შტრებში ვეფხვივით დანაბარდობენ და მე კი ცხვარში აქ ვიმალები!..
ისინი მტრის სისხლს პღერიან უწყალოდ, ზიზღით ეესებათ მრისხანე გული,
მე-კი ქალივით აქ ცრემლებს ვაფრქვევ და სიყვარულით მიძგერს გლახ-გული!..
მერე როგორ ღროს? მაშინ, როდესაც სხვა უდიდესი წინ გვიძევს ვალი!..“

ღრმა გრძნობის აღმძვრელი ლირიკული თხრობის ნიმუშს წარმოადგენს ამავე პიესაში პატარა კახის მონოლოგი. ამ მონოლოგში გამოყენებულია ბალადა სალამურის წარმოშობის შესახებ. ლირიკული ელემენტი კიდევ უფრო გაძლიერებულია სალამურის ხმების ადამიანზე გავლენის შესახებ მსჯელობისას ბალადის შესავალსა და მისი დასრულების შემდეგ:

პატარა კახი

(დაჯდება და ყურს უგდებს სალამურს)

„ეჰეი! რა კარგია ეს სალამური!... როგორ იტაცებს გრძნობა-გონებას!..
სიამით ჰხიბლავს უსაზღვრო სურვილს და აფერადებს მაცდურ ოცნებას!!
მიგეაფრენს სადღაც ლაჟვარდ უფსკრულში, ედემის კიდით შორეულ მხარეს.
და აქ აერთებს ნათლის კავშირით ჩვენს სიტკბოებას და ჩვენს სიმწარეს.
გამიგონია, ვითომც ლერწამი ობლის საფლავზე ამოსულიყოს
და თავის ქნევით, დამუქრებული, მაღლა ზეცისკენ ის წასულიყოს,
რომ მიეტანოს იქ ჩვენი ქვეყნის მწარე ამბავი და სასიკვარი;
მაგრამ იმაე დროს, ეშმაკის სელი, დასტაცებოდეს გრიგალი ქარი,
გადაეღუნოს, გადმოეღუნოს და მოეთხაროს სულ ძირიანად;
მერე ენახოს მწყემსს წაქცეული, ხელში აეღოს პატარა დანა
და გამოეპრას მას სალამური, რომ მოწყენის დროს სული ჩაჰბეროს,
და მთა და ბარის დასატკბობელად ის ააკვნესოს და აატიროს...
ეს უნდა იყოს ის მაცდური ხმა, პირველ მწყემსისგან მოგონებული!
აქ ისმის ცის და ქვეყნის ამბავი, ერთად შეთხზული, შეზავებული“.

თუ დრამატულ ნაწარმოებში გამოყენებულია ეპიკური და ლირიკული ელემენტები, მსგავს მოვლენას ვხედავთ სხვა გვარის ლიტერატურულ ნაწარმოებშიაც. გ. ტაბიძის პატარა ლირიკულ ლექსში „ქალავ“ ჩვენ ვხედებით ლიტერატურის ყველა გვარის ელემენტს:

„გულო ოცნებას მალავ,
ცაო, ლურჯდება ზოლი!.. (ლირიკული ელემენტი)
ვაჟი: — დაიც ქალავ!
ქალი: — დაგიბრმა თოლი! (დრამატული ელემენტი)
შორით ბრუნდება წყალი
ნისლი იცრება მთაში.
— არა: — ჩურჩულებს ქალი.
— კარგი! — ამშვიდებს ვაჟი...“ — (ეპიკური ელემენტი).“

მიუხედავად იმისა, რომ ამავე მაგალითში ლიტერატურის სხვადასხვა გვარია გამოყენებული, ეს ლექსი მაინც ლირიკულია, რადგან მისი ეპიკური ელემენტებიც კი გამოხატავს, ვაჟის ნაცვლად, თვით ავტორის გატაცებას ქალის მშვენიერებით.

ჩვენ ხშირად გვხვდება ისეთი მხატვრული ნაწარმოები, რომელშიაც პოეტი გვიხატავს ბუნების სურათს ან რაიმე გარეგან მოვლენას და, მასთან ერთად გამოხატავს უშუალოდ საკუთარ შთაბეჭდილებას. ავიღოთ, მაგალითად, გ. ტაბიძის „მთაწმინდის მთვარე“. ამ ლექსში პოეტი ჯერ აგვიწერს მთაწმინდის სურათს, შემდეგ იგონებს მეცხრამეტე საუკუნის დიდ ქართველ მწერლებს, რომლებიც მთაწმინდის პანთეონში არიან დამარხულნი, და ბოლოს კი უშუალოდ გამოხატავს თავის პირად კმაყოფილებას იმის წარმოდგენით, რომ მისი სახელი პანთეონში დამარხული კლასიკოსების სახელთან ერთად უკვდავი იქნება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსში სხვადასხვა ელემენტია, რომ მასში არის როგორც ეპიკური, ისე ლირიკული ელემენტი, მაინც მთელ ლექსში ლირიკული ელემენტი ჭარბობს და ამიტომ ზემოაღნიშნული ლექსი ლირიკული ნაწარმოებია. ამა თუ იმ გვარის არჩევა გამოსახვის საშუალებად პოეტს ხელს არ უშლის, რომ სხვა გვარიც გამოიყენოს. ბუნების აღწერა (ეპიკური ელემენტი) აძლიერებს მწერლის პირადი შთაბეჭდილების გამოსახვას. მთაწმინდის წუნარი და მთვარით გაშუქებული ღამე მეტ საშუალებას აძლევს პოეტს—იფიქროს თავის ჩომავალზე და მკითხველშიაც მეტ შთაბეჭდილებას იწვევს.

სამაგიეროდ ეპიკურ ნაწარმოებში ლირიკული ელემენტის შეჭრა გვიად-გვილებს მწერლის მსოფლმხედველობის გამომჟღავნებას, აღრმავებს ჩვენს შთაბეჭდილებას. მასში პოეტი უშუალოდ ამჟღავნებს თავის დამოკიდებულებას ნაწარმოების პერსონაჟებისადმი, იგი შთაბეჭდილების გაძლიერებასთან ერთად, ნათელს ჰფენს იდეას, ავტორის მიზანდასახულობას.

ილია ჭავჭავაძეს პოემაში „კაკო ყაჩაღში“, რომელიც ეპიკური ნაწარ-

მოებია, შეაქვს დრამატული ელემენტი: ზაქროსა და კაკოს შეხვედრა ავტორს დიალოგური ფორმით აქვს გადმოცემული. ამ ხერხის გამოყენება აცოცხლებს მკითხველში პოემის პერსონაჟების შეხვედრის სურათს, აძლიერებს შთაბეჭდილებას და ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას დრამატული ხერხით გამოხატულ მოვლენისადმი.

ლირიკულ-ეპიკური ნაწარმოებები

როგორც დავინახეთ, ლიტერატურულ გვარებს შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს და მათ შორის მტკიცე საზღვრების დაწესება შეუძლებელია. განსაკუთრებით საგრძნობია იგი ლირიკულსა და ეპიკურ ნაწარმოებთა შორის. ზოგჯერ ვხვდებით ისეთ ნაწარმოებს, რომელსაც საშუალო ადგილი უკავია ეპოსსა და ლირიკას შორის. ასეთი ხასიათის ნაწარმოებს ლ ი რ ი კ უ ლ-ე პ ი კ უ რ ი ეწოდება. ლირიკულ-ეპიკურ ნაწარმოებში უკვე არის სიუჟეტი, მაგრამ მასში ამბავი მოკლედ არის გადმოცემული. ლირიკულ-ეპიკურ ნაწარმოებში გარეგან მოვლენათა გადმოცემისას შეჰამჩნევად იგრძნობა მწერლის პირადი განწყობილება, მისი გრძნობის დაძაბულობა, რაც გამოწვეულია თვით ნაწარმოებში გამოხატული მოვლენის მიერ. აკაკი თავის ლირიკულ-ეპიკურ პოემაში, „ასი წლის ამბავი", ქართლ-კახეთის უკანასკნელ მეფეს, გიორგი XII ასე ახასიათებს:

„ღორმუცელა გიორგი
ცხენზე შეგოდრებულა,
თითქოს ლოქო ეჭამოს,
გამხიარულებელა!"

ეს სატირული სახე მკვეთრად გამოხატავს ავტორის აღშფოთებას.

ზოგჯერ ლირიკულ-ეპიკურ ნაწარმოებში პოეტი, მოგვითხრობს რა რაიმე ამბავს, პირდაპირ გამოთქვამს იმის დამთავრებისას თავის პირად განწყობილებას. მაგალითად, ი. ჭავჭავაძე თავის „იანიჩარში," აგვიწერს რა საქართველოდან გადახვეწილი ქართველი მხედრების სიჩაუქეს და ქართველი იანიჩარის გამარჯვებას შეჯიბრების დროს, ნაღვლიანად ამბობს:

„შენი რაა, რომ ამშვენებ შენს დამღუპველ ოსმალეთსა".

ვ. მაიაკოვსკი თავის ლირიკულ-ეპიკურ ლექსს, რომელშიაც გვაძლევს თეოდორ ნეტეს სახეს და აგვიწერს მისივე სახელობის გემს, მისი დამთავრების დროს გამოხატავს სურვილს, რომ იგიც ისევე გმირულად შეხვდეს სიკვდილს, როგორც ნეტე.

ლექსის უკანასკნელ ნაწილში მაიაკოვსკი გარეგან მოვლენების აღწერიდან საკუთარი შინაგანი განცდის უშუალო გამოსახვაზე გადადის. ზოგჯერ მწერლის პირადი განცდა, როგორც აღვნიშნეთ, აშკარად იგრძნობა გარეგანი მოვლენის აღწერის დროსაც. ამის ერთ-ერთ ნიმუშს წარმოადგენს ი. ევდოშვილის ლექსი „ვაი ჩვენს თავს“.

ლირიკულ-ეპიკურ ნაწარმოებთა შორის უახლეს ქართულ ლიტერატურაში სანიმუშოდ უნდა მივიჩნიოთ გ. ლეონიძის „ბავშვობა და ყრმობა“, გ. ქუჩიშვილის „ჯაჭვის ხიდი“, ა. მაშაშვილის „ძმები“ და მისთ.

პოეტური ნაწარმოების სახეები და სახის ფორმები

ლიტერატურული ნაწარმოებების თვითეული გვარი თავის მხრივ სახეებად იყოფა. ეპიკურ ნაწარმოებთა სახეებია: პოემა, რომანი, ნოველა, მოთხრობა. ლირიკის სახეებია: ოდა, ელეგია, სატირა და სხვ. დრამის სახეებია: ტრაგედია, საკუთრივ დრამა და კომედია.

როდესაც ნაწარმოებს ვასახელებთ გვარის მიხედვით, ჩვენ მაინც ვერ ვღებულობთ ნათელ წარმოდგენას იმის შესახებ, თუ, კერძოდ რა გვაქვს მხედველობაში, რადგან თვითეული გვარი თავის მხრივ სხვადასხვა სახის ნაწარმოებს შეიცავს. აგრეთვე როდესაც ვასახელებთ ნაწარმოების სახეს, თუმცა ჩვენ გვარის დასახელებასთან შედარებით უფრო ვუახლოვდებით გამოსახატავი ცნების შინაარსს, მაგრამ მაინც ბუნდოვანი რჩება—კერძოდ როგორ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. მაგალითად, ჩვენ აღვნიშნავთ ნაწარმოების სახეს:—ვამბობთ „რომანი“, მაგრამ ლიტერატურის განვითარებამ რომანის უამრავი თავისებურებანი იცის: არსებობს, მაგალითად, რაინდული რომანი, საყოფაცხოვრებო რომანი, ისტორიული რომანი და მისთ. საკითხის უფრო ნათლად წარმოსადგენად უნდა დავასახელოთ, რომელი ხასიათის რომანზეა ლაპარაკი. უნდა გავარკვიოთ მხატვრული ნაწარმოების ამა თუ იმ სახის თავისებურება, **სახის ფორმა**. თუ მთლიანად ლიტერატურა იყოფა გვარებად, თავის მხრივ გვარები იყოფა **სახეებად**, სახეებს თავის მხრივ ვყოფთ **სახის ფორმებად**. როდესაც ვამბობთ „ეპოსი“ ეს მხოლოდ **გვარია**, როდესაც ვამბობთ „რომანი“, ჩვენ ვასახელებთ ლიტერატურული გვარის **სახეს** (ამ შემთხვევაში ეპოსის სახეს), როდესაც ვამბობთ „ისტორიული რომანი“, ჩვენ უკვე ვასახელებთ რომანის ფორმას. ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოებები იყოფა **გვარებად**, **სახეებად** და **სახის ფორმებად**.

„ჟანრის“ განმარტებისათვის

სახის ფორმებს ზოგიერთი ლიტერატურის თეორეტიკოსი ჟანრებს უწოდებს. ზოგიერთი თეორეტიკოსი ჟანრში ითვალისწინებს გვარის სახეს და ზოგი გვარს. ამ ტერმინს ხმარობს ყველა ლიტერატურის კრიტიკოსი, ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი, თითქმის, ყველა კულტურული მოქალაქე და იმავე დროს მისი შინაარსი სხვადასხვაგვარად არის გაგებული. „ჟანრი“ ფრანგული სიტყვაა და გამოხატავს გვარს, წარმოშობას. ქართულად მის შინაარსს ეფარდება „გვარი“, რუსულად— „род“, გერმანულად — „Gatung“, ლათინურად — „genus“, საიდანაც წარმოიშვა ფრანგული ტერმინი,— „genie,“ ამრიგად, ჟანრი იგივეა ყველა ენაზე, რაც გვარი. ამიტომ სრულებით არ არის საჭირო ამ სიტყვის სესხება საბჭოთა ხელოვნებისმცოდნეობისათვის ამ ტერმინით სხვა შინაარსის (სახის, ან სახის ფორმის) გამოსახატავად. ამ ნაძალადევ სესხებას მხოლოდ დაბნეულობა შეაქვს: გამოდის რომ ერთი და იგივე სიტყვა ქართულ ან რუსულ ენაზე უნდა გავიგოთ სხვა მნიშვნელობით და სხვა (უცხოურ) ენებზე კი სულ სხვა მნიშვნელობით. ამ დაბნეულობის თავიდან აცილების მიზნით ჩვენ ფართო მნიშვნელობით გაგებულ ფრანგული ჟანრის მაგივრად ვხმარობთ გვარს, ჟანრი კი უნდა ვიხმაროთ მხოლოდ აუცილებელ შემთხვევაში (მაგალითად, თვით გვარის განჰარტების მიზნით) როგორც გვარისსინონიმი.

თავი II

ეპოსის სახეები და ფორმები

მითი

ეპოსის უძველესი სახეები იყო: მითი, ზღაპარი და ლეგენდა. ეპოსის ეს სამივე ფორმა პირველად ზეპირსიტყვიერების სახით წარმოიშვა. „მითოს“ (μυθος) —ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს მოთხრობას. მითი წოდება ფანტასტიკური შინაარსის ზეპირ მოთხრობას, რომელიც მხატვრულ ფორმებში გადმოგვცემს საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ბუნების ამათუიმ მოვლენას. მითში იგულისხმება უძველესი ადამიანის თქმულებები ღმერთების შესახებ, ღმერთების ურთიერთ დამოკიდებულებისა და ჰათი ადამიანებისადმი დამოკიდებულების შესახებ.

პირველყოფილ ადამიანებისათვის შეუძლებელი იყო ბუნების მოვლენების მეცნიერული ახსნა-განმარტება; იგი გრძნობდა სიცივეს, სიცხეს, გრძნობდა, რომ დღეს ცვლიდა ღამე, ზამთარს — ზაფხული, დარს — ავდარი, ხედავდა ელვას, ესმოდა შემზარავი ჭექა-ქუხილი, აინტერესებდა გაეგო, თუ რა იყო ყოველივე ამის წარმომშობი მიზეზი და, რადგანაც მისი გონება უძლური იყო, რომ შეეტყო სინამდვილე, იგი მიმართავდა ოცნებას, ფანტაზიას; იგი ფიქრობდა, რაღაც ძალები არსებობენ, რომლებიც ხელმძღვანელობენ ბუნების მოძრაობას, და აღმერთებდა ამ ძალებს: ზოგი მათგანის ეშინოდა და ზოგს მფარველად თვლიდა.

მიუხედავად მითის ფანტასტიკური ხასიათისა, იგი მაინც საბოლოო ანგარიშში, სინამდვილეს ასახავდა, ცხადია, თავისებურად. ეს თავისებურება იმაში გამოიხატება, რომ მითი ფანტასტიკურად ასახავდა რეალურ სინამდვილეს. თევზის ტანიანი ქალი — ფანტასტიკურია, მაგრამ ქალი და თევზი, ცალ-ცალკე აღებული, სინამდვილეა. მაშასადამე, ფანტასტიკური ქალთევზიც სინამდვილის ელემენტებისაგან შედგებოდა. „ერთსახეობა ღმერთისა, რომელიც კონტროლს უწევდა ბუნების მრავალრიცხოვან ძალებს... მხოლოდ ასლია აღმოსავლეთის ერთობლივი დესპოტისა“,—ამბობს ენგელსი[1] მითების შინაარსიც ასე იყო დაკავშირებული ცხოვრების სინამდვილესთან. ადამიანი ამჩნევდა, რომ გაზაფხულზე ბუნება იღვიძებდა, ყვაოდა, ზაფხულზე ნაყოფს იძლეოდა,

[1] Ф. Энгельс, Письмо к Марксу, Собр. соч., т. XXI, გვ. 45.

შემოდგომაზე ადამიანს უხვი მოსავლით აჯილდოებდა, ზამთარში კი მცენარეულობა ჭკნებოდა თოვლის ქვეშ იმარხებოდა. ამ მოვლენის ახსნის მიზნით ძველმა ბერძნებმა შეკრიბეს მითი ქალღმერთის დემეტრასა და მისი ქალიშვილის პერსეფონას შესახებ. დემეტრა მოსავლის ღვთაება იყო. მას ზევსთან კავშირისაგან გაუჩნდა ქალიშვილი, სახელად პერსეფონა, რომელიც აგრეთვე ყვავილებისა და მარცვლეულის ღვთაება იყო; პერსეფონა, ზევსის ღასტურით, ჩუმად გაიტაცა ქვესკნელის ღვთაებამ — აიდმა. თავზარდაცემულმა დემეტრამ მთელი ქვეყანა შესძრა, მაგრამ ქალიშვილი ვერსად იპოვა. პერსეფონას დაკარგვას თან მოჰყვა ქვეყნის გასაპირი. მისი გატაცების შემდეგ დედამიწაზე გახმა ყვავილები, გახმა მარცვლეული, ხალხი შიმშილით იხოცებოდა. საქმეში ზევსი ჩაერია და, ზემოაღნიშნულის თხრობით, აიდი დათანხმდა პერსეფონას დემეტრასთან დაბრუნებაზე შემდეგი პირობით: ყოველი წლის ორი მესამედი პერსეფონას დედამიწაზე უნდა გაეტარებია თავის მშობლებთან და ერთი მესამედი კი ქვესკნელში ქმრის — აიდის სამეფოში. ეს მითი თავისებურად ხსნის ბუნების კანონს. ზოგიერთი მითი ადამიანთა ურთიერთობას გვიხატავს. ასეთი ხასიათისაა, მაგალითად, თქმულება პროშეთეს შესახებ, რომელმაც, ჩაგრული ხალხის დახმარების მიზნით, ზეციდან მოიტაცა ცეცხლი. ამის გამო ზევსმა იგი სასტიკად დასაჯა.

როგორც დავინახეთ, მითი სინამდვილემ წარმოშვა. მისი შინაარსი რელიგიური ხასიათისა იყო. ენგელსი აღნიშნავს, რომ რელიგია გამოხატავდა აღამიანთა უშეალო ემოციურ დამოკიდებულებას მათზე გაბატონებულ და მათთვის გაუგებარ ბუნებრივ და საზოგადოებრივ ძალებისადმი მანამ, სანამ ადამიანები ფაქტიურად ამ ძალების უღელქვეშ იმყოფებიან.[1] პირველყოფილ ადამიანს მითი არ ჰქონია წარმოდგენილი, როგორც ფანტაზია. მას გულწრფელად სწამდა ის, რაც მითში იყო გამოხატული. მისთვის მითი „საღეთო ისტორია“ იყო. მითი შემდეგ ხანებში უხვად გამოიყენეს მწერლებმა (ანტიკურ ლიტერატურაში — სოფოკლემ, ევრიპიდემ და სხვ., ევროპის ახალ ლიტერატურაში — ბაირონმა, გოეთემ, შილერმა და სხვ.), მაგრამ მათთვის მითმა დაკარგა თავისი რელიგიური შინაარსი; მწერლები იყენებდნენ მითოლოგიურ სიუჟეტებს, მაგრამ იყენებდნენ ახალი მნიშვნელობით, ახალი შინაარსით. მათ უკვე აღარ სწამდათ მითში მოთხრობილი ამბის ჭეშმარიტება. მითები, რომლებიც შექმნა უძველესი დროის ადამიანმა, გამოხატავდნენ ძველი ადამიანის რწმენას, მის წარმოდგენას სინამდვილის შესახებ.

მითების კლასიფიკაციისათვის სხვადასხვა საზომს იყენებენ. უფრო ცნობილია შემდეგი მითები:

1. ნ ა ტ უ რ ა ლ უ რ ი მ ი თ ე ბ ი. ზემოაღნიშნულის წარმოშობას საფუძვლად უდევს ბუნების სხვადასხვა მოვლენა (მეტეოროლოგიური, ასტრონომიული, გეოლოგიური და სხვ.);

2. ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი უ რ ი — მის წარმოშობას საფუძვლად უდევს ადამიანის ძილი, სიზმარი, მოჩვენებანი, ჰიპნოზი, და სხვ;

3. ს ო ც ი ო ლ ო გ ი უ რ ი — გვიხატავს ადამიანთა საზოგადოებრივ ცხოვრებას, საზოგადოებრივ ურთიერთობას.

4. ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი — მოგვითხრობს ზღაპრულ ამბებს სახელმწიფოს, ერის ან ტომის, ციხის, ქალაქისა და სხვა მოვლენათა წარმოშობის შესახებ.

5. ს ა ყ ო ფ ა ც ხ ო ვ რ ე ბ ო და სხვ.

---

[1] ფ. ე ნ გ ე ლ ს ი, ანტი-დიურინგი, გვ. 301 — 302.

ზღაპარი მითოლოგიური ხასიათის მოკლე მოთხრობაა. იგი მითის ნიადაგზეა წარმოშობილი და მასავით ფანტასტიკური შინაარსისაა, მაგრამ მაინც განირჩევა ძველი მითებისაგან. ეს განსხვავება, უპირველეს ყოვლისა, იმაში გამოიხატება, რომ ზღაპარში ფანტასტიკური ელემენტი შეგნებულად და პირობითად არის გამოყენებული. ზღაპრის ავტორს ესმის, რომ მის მიერ მოთხრობილი ამბავი გამოგონილია, ოცნების ნაყოფია და პირდაპირი ჭნიშვნელობით არ გაიგება; ძველ მითებში კი, როგორც აღნიშნული გვქონდა, ადამიანი (ავტორი) გამოხატავდა იმას, რაც გულწრფელად სწამდა. რომ ზღაპარში ფანტასტიკური ელემენტი შეგნებულად არის გამოყენებული, ამას ადასტურებს, სხვათა შორის, ქართული ზღაპრების დასაწყისი. ქართული ზღაპარი თითქმის ყოველთვის ასე იწყება „იყო და არა იყო რა“. ასეთი დასაწყისით ავტორი გვაფრთხილებს, რომ ის, რაც „იყო“, ე. ი. რაც ზღაპარშია მოთხრობილი, არ ყოფილა, გამოგონილია.

ზღაპარი სახეშეცვლილი მითია. თავისი განვითარების ახალ საფეხურებზე ადამიანი თანდათან უფრო კულტურული ხდებოდა, მას აღარ სწამდა უკვე ძველი მითების შინაარსი. იგი ასხვაფერებდა მას, აძლევდა ზესთაბუნებრივ ძალებს ადამიანთა და ცხოველთა თვისებებს, ივიწყებდა და ახლით ცვლიდა ძველი მითების შინაარსს. გადადიოდა რა ძველი მითური ხასიათის თქმულებები თაობიდან თაობაზე, იგი კარგავდა მთხრობელისა და მსმენელისათვის დამაჯერებლობას, იმავე დროს იგი თანდათან ივსებოდა, ფართოვდებოდა და ფანტასტიკური დეტალებით, და, ამრიგად, პირველყოფილი მითი ზღაპრად გარდაიქმნა.

ზღაპრის წარმოშობაზე ისე როგორც მითზე, საბოლოო არგარიშში გავლენას ახდენდა სინამდვილე.

ხალხური ზღაპარი ეპოსიის ყველაზე გავრცელებული სახეა. გამოსახვის საგნის მიხედვით უმთავრესად გავრცელებულია შემდეგი სახის ზღაპრები.

1. მითოლოგიური,
2. საყოფაცხოვრებო,
3. ზღაპრები ცხოველების შასახებ.

მითოლოგიური ზღაპრები გვიხატავენ ადამიანის შეხედულებას ბუნების სხვადასხვა მოვლენაზე, კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლაზე.

ზოგიერთ მითოლოგიურ ზღაპარში მთელი ბუნება გაპიროვნებულია. მისი შინაარსი წარმოშობილია ანიმიზმის ეპოქაში, ე. ი. იმ დროს, როდესაც ადამიანს ცოცხლად ჰყავდა წარმოდგენილი მთელი ბუნება და სწამდა სულების არსებობა. ბუნების ყოველ მოვლენას სულდგმულ არსებად თვლიდა (animus ლათინურად ნიშნავს სულს, ანიმიზმი წინ უძღოდა სარწმუნოების წარმოშობას). იმის სანიმუშოდ, თუ როგორ წარ-

მოიშვა ანიმიზმის ხანაში შექმნილ მითისაგან ზღაპარი, შეიძლება დავასახელოთ ქართული თქმულება „წიქარა“, მითოლოგიურ ზღაპრებში ლაპარაკია გველეშაპებზე, დევებზე. უფრო ძველი დროის ზღაპრებში დევები უსხეულო სულები იყვნენ. ქართულ ზღაპრებში კი ისინი ხორციელ არსებად არიან წარმოდგენილი, „ნაცარქექიაში“ დევი ადამიანებისაგან ფიზიკური ძალით განსხვავდება და ტანზე გრძელი ბალნი ასხია. ისინი ადამიანურ ურთიერთობაში არიან ნაცარქექიასთან.

საყოფაცხოვრებო ზღაპრები საზოგადოებრივი და ოჯახური ურთიერთობის სურათებს გვიხატავენ, მასში ჭარბობს დიდაქტიკური ელემენტი. საყოფაცხოვრებო ზღაპრებს უკვე დაკარგული აქვს მითოლოგიური მნიშვნელობა. ასეთი ზღაპრების დედაარსი შემდეგია; ძლიერ ხშირად ცდილობს უძლურის დაჩაგვრას, მაგრამ უკანასკნელი, მართალი ადამიანი, მაინც იმარჯვებს (იმარჯვებს უფრო ხშირად არა საკუთარი თავისნებით, არამედ შემთხვევით ან „ბედის წყალობით“), სიღარიბე ნაკლი არ არის და სხვა[1].

ზღაპრები ცხოველების შესახებ ანუ ცხოველთა ეპოსი მოქმედ პირად სხვადასხვა ცხოველს გვიხატავს. პირუტყვთა ეპოსში გაპიროვნებული არიან პირუტყვები, მათ მიწერილი აქვთ ადამიანის თვისებები. ზოგი ზღაპარი მოგვითხრობს პირუტყვების წარმოშობას, ზოგიც მათ დამახასიათებელ თვისებას, მაგ., ზღაპრების მიხედვით, მელა ცბიერია, მგელი—ხარბი და გაუმაძღარი, დათვი—ბრიყვი და მოუხეშავი, ძაღლი—პატრონის ერთგული და სხვა. პირუტყვთა ეპოსის ძველი ნიმუშები მითოლოგიური ხასიათისა იყო, ადამიანები მათაც ღვთაებრივ თვისებებს აწერდნენ, შემდეგში კი პირუტყვების მეტყველება და მათი საქციელი დაცინვის საგნად გადაიქცა.

ზღაპრები უმთავრესად ფოლკლორული წარმოშობისაა, მაგრამ მას ხშირად ქმნიან მწერლებიც ფოლკლორულ მასალების საფუძველზე. ზღაპრებს წერდა აკაკი წერეთელი, პუშკინი, ანდერსენი (დანიელი მწერალი) და სხვ. გამოჩენილი მეცნიერები და მწერლები მუდამ ითვალისწინებდნენ ზღაპრის აღმზრდელობით მნიშვნელობას. ბერძენმა ფილოსოფოსი პლატონი დედებსა და ძიძებს ურჩევდა, რომ ბავშვებისათვის მოეთხროთ მითები და ზღაპრები. აკაკი წერეთელი არა მარტო წერდა ზღაპრებს, ბევრი რამ გააკეთა ქართული ზღაპრებისა და ფოლკლორული მასალების შეგროვებისა და გამოყენებისათვის.

ა. პუშკინი, რომელმაც დაგვიტოვა მრავალი ზღაპარი, თავის ძმას სოფლიდან სწერდა: „...საღამოობით ზღაპრებს ვისმენ... რა წარმტაცია ეს ზღაპრები! თვითეული მათგანი პოემაა“. ზღაპარს იყენებდნენ რევოლუციონერი მწერლებიც (სალტიკოვ-შჩედრინი და სხვ.). მას იყენებს აგრეთვე საბჭოთა ლიტერატურაც.

ლეგენდა

ლეგენდა ზღაპრული ხასიათის მოკლე მხატვრული გადმოცემაა რომელიმე ისტორიული პირის ან რაიმე მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ. ლეგენდების დიდი ნაწილი დიდაქტიკური ხასიათისაა; იგი

[1] ზღაპარში „სიმართლე თავის გზას არ დაკარგავს“ რძალს ძალიან ეჯავრება მელი და ყოველდღე თავის ქმარს ჩასჩიჩინებს, რომ როგორმე დაღუპოს მან თავისი ღა, მაგრამ ძმას ძალიან უყვარს და იგი, ცოლის ლაპარაკს ყურს არ უგდებს. გაბოროტებულმა რძალმა, სხვა რომ ვერ მოახერხა რა, თავის ბავშვს ყელი გამოსჭრა და ეს ბოროტება

გვიხატავს ადამიანთა ყოფა-ცხოვრებას. ზოგიერთი ლეგენდა რელიგიურ-დიდაქტიკურია, მასში მოთხრობილია ფანტასტიკური წარსული ადამიანების, ცხოველების, მცენარეებისა და სხვათა შესახებ. ანტიკურ საბერძნეთში ცნობილი იყო ლეგენდა ჰერკულესის შესახებ, ლეგენდა დედალოსისა და იკაროსის შესახებ. დედალოსმა ბუმბულისა და სანთლისაგან გააკეთა სანთლის ფრთები და კრეტადან, თავის შვილ იკაროსთან ერთად, სიცილიისაკენ გაფრინდა. იკაროსმა მეტისმეტად მაღლა დაიწყო ფრენა, მზეს მიუახლოვდა, მზის სხივებმა სანთელი დაადნო და იკაროსი ზღვაში დაიღუპა. ისტორიულ ეპოქაში შეიქმნა ლეგენდები სხვადასხვა ისტორიული პიროვნების შესახებ, სხვადასხვა გეოგრაფიული ადგილების წარჩინობის შესახებ. მაგ., ცნობილია ლეგენდები ალექსანდრე მაკედონელზე; ნინოშვილი „პალიასტომის ტბაში“ მოგვითხრობს ლეგენდას ზემოაღნიშნული ტბის წარმოშობაზე, „სურამის ციხე“ დაწერილია ცნობილი ლეგენდის საფუძველზე და ა. შ.

კახეთში ცნობილია ლეგენდა ახტალის სამკურნალო ტბის წარმოშობის შესახებ: წინათ ახტალის (სამკურნალო ტალახები კახეთში) ალაგას ერთი მღვდლის კალო იყო. მღვდელი ფერიცვალების დღეს კალოსა ღეწდა. ამ დროს ჩამოიარა ქრისტე-ღმერთმა გლახის ტანისამოსით. მიეიდა მღვდლის კალოზე, ჯერ მოწყალება სთხოვა და მერე უთხრა: „დღეს დიდი უქმეა და კალოს რათა ღეწავო“. მღვდელმა უპასუხა: „ჩემმა შვილებმა დილითვე იცვალეს ფერიო“. ამაზე ქრისტე ღმერთმა დასწყევლა იქაურობა, ამ ადგილს ახტალა ამოვიდესო. მღვდლის ქალს კი უთხრა, აიღე შენი აქვანი ბავშვით და გაშორდი აქაურობასაო. ქალიც ასე მოიქცა, კარგა რომ მოშორდა მამის კარმიდამოს, ვეღარ მოითმინა უკან მოიხედა, რომ ენახა თუ რა დაემართა მათ სახლკარს, მაგრამ, უკან მოხედვის გამო, ეს ქალი მხარზე შედგმული აქვნით ქვად იქცა. დღესაც ახტალის კარგა მოშორებით დიდი ქვა გდია, რომელსაც ხალხი „ქალ-ვაჟს“ ეძახის.

ამ ლეგენდის შინაარსი რელიგიური ხასიათისაა. იგი სასტიკი სასჯელით ემუქრება ყველას, ვინც რელიგიურ წესებს დაარღვევს. თვით სახელწოდება „ლეგენდა“ რელიგიური წარმოშობისაა. „ლეგენდა ლათინურად ნიშნავს საკითხავს ან წასაკითხავს,

---

გადააბრალა თავის მუცლს, რა უნდა ექნა ქმარს? წაიყვანა თავისი და უდაბურ ტყეში, დასკრა ხელები და დატოვა იქ.

აქ უდანაშაულოდ დასჯილს შველიან ანგელოზები. ესენი დალოცავენ მას და მეფის ბაღში გადაიყვანენ. აქ დარაჯები შეიპყრობენ და მეფეს წარუდგენენ. მეფეს ძალიან მოეწონება ეს ქალი და ცოლად შეირთავს. გაუჩნდება მას ოქროსქოჩრიანი ქალ-ვაჟი, აქაც რძლის მოხერხებით მეფეს შეატყობინებენ, რომ მის ცოლს ბავშვები კი არა, ლეკვები დაებადა, და მეფის დაბრუნებამდე საწყალ ქალს თავის ბავშვებით გადაკარგავენ, მაგრამ ბედი არ დაკარგავს მას. დიდი წვალების შემდეგ ეს ქალი შეხვდება ხელმწიფეს, რომელიც გამოამეღავნებს სიმართლეს. ფსამართლო რძალს ცხენის კუდზე გამოაბამენ და ასე დაგლეჯენ. ქალს კი წაიყვანს მეფე თავის სასახლეში და ბედნიერად დაიწყებენ ცხოვრებას (თ. ბეგიაშვილი, ქართ. სიტყ. ისტორია, გვ. 124).

ე. ი. იმას, რაც ქრისტიანულ ეკლესიის ხელმძღვანელთა მითითებით უნდა წაკითხვოდა ღვთის მსახურების დროს. წასაკითხავში ანუ „ლეგენდაში" ძველად ქრისტიანული ეკლესია გულისხმობდა უმთავრესად წმინდა მამათა ცხოვრებას, შემდეგ ხანებში ლეგენდაში გულისხმობდნენ ზღაპრული ხასიათის მოთხრობებს. თემაც სახელწოდება „ლეგენდა" ქრისტიანული შინაარსისაა, მაგრამ ლეგენდარული გადმოცემები გვხვდება უფრო ადრე სხვადასხვა ქვეყანაში, მაგალითად, აღმოსავლეთის ქვეყნებში გავრცელებული იყო ლეგენდა ბუდას შესახებ, ლეგენდა მაჰმადის შთამომავალთა შესახებ და სხვ. შუა საუკუნეებში ლეგენდამ უფრო ქრისტიანული საგიტაციო ნოველის ხასიათი მიიღო. ქრისტიანული ლეგენდები შეიცავენ ისეთ სიუჟეტებს, რომლებიც იწვევენ მკითხველში განცვიფრებას, შიშს, რწმენას სასწაულებისადმი და სხვ. თუ ეკლესია ცდილობდა ლეგენდა გამოეყენებინა რელიგიური აგიტაციის მიზნით, სამაგიეროდ, XIX საუკუნისა და ჩვენი დროის ლიტერატურამ მას ახალი დანიშნულება მისცა, ილია ჭავჭავაძემ რელიგიური წარმოშობის ლეგენდა „განდეგილი" ანტირელიგიური შინაარსის პოემის შესაქმნელად გამოიყენა. აკაკი წერეთელმა ლეგენდის საფუძველზე შექმნა პატრიოტული შინაარსის მოთხრობა „გოგია მეჩანგური". ჩვენი თანამედროვე ცხოვრება აღსავსეა ლეგენდარულ მებრძოლთა საგმირო ამბებით, ხალხი დღესაც ქმნის ლეგენდებს თავისი გმირების შესახებ. ლეგენდის, როგორც ეპოსის თავისებური სახის, თავისებურ გამოყენებას დღესაც არა აქვს დაკარგული მნიშვნელობა თანამედროვე ლიტერატურისათვის.

იდილია

იდილია ეწოდება ისეთ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელშიაც ავტორი გვიხატავს ადამიანთა უბრალო, მშვიდობიან და კმაყოფილ ცხოვრებას.

სახელწოდება იდილია (eidyllion) წარმოსდგება ბერძნული სიტყვიდან და ნიშნავს სურათს.[1] ეს სახელწოდება მან მიიღო იმის გამო, რომ პირველი იდილიური ხასიათის ლექსების კრებულს, რომელიც ეკუთვნოდა ბერძენ მწერალს თეოკრიტეს (III ს. ჩ. ა-მდის), ავტორმა სახელად „იდილია" უწოდა.

თეოკრიტე ალექსანდრიის მეფის სასახლეში ცხოვრობდა და იგი ცდილობდა სასახლის განებივრებული არისტოკრატიისათვის ეჩვენებინა, რომ ადამიანი შეიძლება ბედნიერი იყოს უბრალო ღარიბული ცხოვრების პირობებშიაც. იგი თავის ლექსებში ხატავდა უმთავრესად მშობლიური სიცილიის მწყემსების ბედნიერ ყოფა-ცხოვრებას. მისი ლექსების შინაარსი, მისი გმირების ცხოვრება, რომელიც უპირისპირდებოდა არისტოკრატიის გალაღებულ ცხოვრებას, ხიბლავდა მკითხველებს თავისი ორიგინალობით, აღუძრავდა მათ ინტერესს ახალი, სხვაგვარი ცხოვრებისადმი, თეოკრიტეს იდილიების მთავარი პერსონაჟები მწყემსები იყვნენ, მაგრამ მარტო მწყემსთა ცხოვრება არ განსაზღვრავდა მისი იდილიების შინაარსს. იგი გვიხატავდა, საერთოდ,

[1] Eidos ეწოდება სურათს, სანახაობას; eipyllion დამცირებითი სიტყვაა და ნიშნავს პატარა სურათს, სურათუნას.

უბრალო ხალხის ცხოვრებას. მას იდილიებში გამოყენანილი ჰყავს მეთევზეები, მოქალაქეები, გმირები („ჰილბოს მოტაცება", „ალკიდის სიყრმე"), ბეფე („სირაკუზელი ქალები"), და ერთ-ერთ იდილიაში კი მასალად თავის წარსულს, საკუთარ ახალგაზრდობის დროის მოგონებას იყენებს. ამრიგად, თეოკრიტეს იდილიები მრავალშინაარსიანი იყო და არ საზღვრავდა მწერალს მხოლოდ მწყემსების ცხოვრების აღწერით, გარდა ამისა თეოკრიტეს გმირები რეალურ ცხოვრებას ასახავდნენ. თეოკრიტე არ აზვიადებდა არც მწყემსთა ცხოვრების დადებით მხარეებს. მაგრამ თეოკრიტეს მიმდევრებმა სხვაგვარად გაიგეს იდილიის ხასიათი. ისინი იდილიების შინაარსს მხოლოდ მწყემსთა ცხოვრების აღწერით ზღუდავდნენ. გარდა ამისა, მწყემსთა რეალური ყოფა-ცხოვრების ასახვის ნაცვლად, ისინი ცალმხრივად გვიხატავდნენ თავიანთი გმირების ცხოვრებას, აზვიადებდნენ მათი ცხოვრების დადებით მხარეებს და სრულიად უგულებელყოფდნენ მათ უარყოფით თვისებებს, ერთი სიტყვით, კრიტიკული დამოკიდებულების ნაცვლად, აიდიალებდნენ მათ ყოფა-ცხოვრებას. ასეთი დამოკიდებულება იდილიის პერსონაჟებს ისე აშორებდა სინამდვილეს, რომ ავტორები მწყემსებს ფილოსოფოსების აკადემიური ენით ალაპარაკებდნენ ისეთ ჭოტულ პოლიტიკურ და თეორიულ საკითხებზე, რაც ნამდვილი მწყემსებისათვის არაბუნებრივი იყო; თეოკრიტეს პირველი მიმბაძველი იყო ცნობილი რომაელი პოეტი ვირგილიუსი (I საუკ. ჩ. წ. ა-მდის). მან არ ისარგებლა თეოკრიტეს მდიდარი თემატიკით და თავისი იდილიების შინაარსი მხოლოდ მწყემსების ცხოვრების აღწერით შეზღუდა, თვით ვირგილიუსის იდილიურ ლექსებსაც სახელად ბუკოლიკები ეწოდა (dous—ბერძნულად ხარს ეწოდება, b o u k o l i k a ნიშნავს მწყემსურს). ვირგილიუსის „ბუკოლიკები" რომაელ მწყემსების ცხოვრებას არაბუნებრივად გვიხატავდა. აღსანიშნავია მეორე რომაელი მწერლის ოვიდიუს ნაზონის იდილია „ფილემონი და ბაუკიდა" („მეტამორფოზებში"), რომელშიაც ავტორი გვიხატავს ორი მოხუცი ცოლქმრის ბედნიერ ცხოვრებას. ისინი ნოყიერ მიწას ამუშავებენ, გულწრფელად უყვარს ერთმანეთი, ყველასათვის არიან კეთილნი და სტუმართმოყვარენი, ცხოვრობენ შეხმატკბილებულად, მშვიდად და ბედნიერად.

ფრანგული კლასიციზმის წარმომადგენლებმა (XVII—XVIII საუკ.) იდილიის სახე უხვად გამოიყენეს. მის გავრცელებას ხელი შეუწყო რუსოს თეორიამაც. რუსომ მოუწოდა ადამიანებს დაბრუნებოდნენ ბუნებას და უბრალო ცხოვრებას, რადგან კულტურამ, ცივილიზაციამ გაართულა ადამიანის ცხოვრება, უამრავი საზრუნავი გაუჩინა მას. რუსოს აზრით, ბედნიერების ნაცვლად უბედურება მოჰყვა მეცნიერების განვითარებას. ამ დროის იდილიები პასტორალის (p a s t o r მწყემსი) სახელს ატარებდნენ, რადგანაც მასში მხოლოდ მწყემსების ცხოვრებას აღწერდნენ და ისიც გაზვიადებულად. მწყემსი ქალები სახელებსაც კი ანტიკურს ატარებდნენ. ფრანგული, გერმანული ან ინგლისური სახელების ნაცვლად ავტორები მათ უწოდებდნენ: „ადონისს", „დაფნისს", „ქლოიას", „ფილიდას", „დამონს" და სხვ. XVIII საუკუნის დამლევიდან კლავე გაფართოვდა იდილიის შინაარსი. ინგლისელი მწერალი კრაბი, გერმანელი ფოსი, ბრონერი და სხვანი კვლავ იყენებენ იდილიას არა მარტო მწყემსთა ყოფა-ცხოვრების, არამედ საზოგადოების სხვადასხვა ფენის მშვიდობიანი და კმაყოფილი ცხოვრების გამოსახატავად, ისინი იდილიაში დადებითთან ერთად გმირების უარყოფით მხარეებსაც გვიხატავენ. ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმოშობის შემდეგ გერმანულ და სხვა ლიტერატურაში ჩნდება ბურჟუაზიის იდილიური ცხოვრება. ზოგი-

ერთი მწერალი იდილიურად გვიხატავდა აგრეთვე გლეხებისა და მეშაჭელეების ცხოვრებას. ქართველი გლეხების ცხოვრება იდილიურად დაგვიხატა რაფიელ ერისთავმა („სურათი", „მევენახის სიმღერა", „რთველი"), იდილიერია აკაკის ლექსი „სიმღერა მკის დროს" და სხვ.

იდილიით შეიძლება გამოიხატოს რთული საზოგადოებრივი წინააღმდეგობანი, პოლიტიკური ბრძოლები, ადამიანის ტრაგიკული განცდები; იდილია ვერ მოგვცემს ბოროტების წინააღმდეგ და უკეთესი მომავლისათვის თავგანწირულად მებრძოლ გმირთა სახეებს, იგი გამოხატავს მხოლოდ ჩვეულებრივ ადამიანთა მშვიდობიან, მყუდრო და კმაყოფილ ცხოვრებას წარმტაცი ბუნების მშობლიურ კალთებზე. მიუხედავად ამ შეზღუდულობისა, იდილია არსებობდა და მომავალშიც იარსებებს ჩვენი მრავალმხრივი ცხოვრების ერთ-ერთი მხარის გამოსახატავად. რაც უფრო დაუახლოვდება კაცობრიობა ახალს, მშვიდობიან და ბედნიერ ცხოვრებას, მით უფრო გაიზრდება იდილიის, როგორც ცხოვრების სინამდვილის ერთ-ერთი გამოსახვის საშუალების მნიშვნელობა.

იგავ-არაკი

იგავ-არაკი ალეგორიული ფორმისა დიდაქტიკური ხასიათის პატარა სიუჟეტიანი ნაწარმოებია. უძველეს იგავ-არაკებში გამოყვანილი არიან ცხოველები, ბუნების სხვადასხვა ძალები; მათი მოქმედება და ხასიათი თვით ადამიანის ბუნებასა და ხასიათს გვიხატავს. შემდეგი დროის იგავ-არაკებში თვით ადამიანებიც მოქმედებენ. იგავ-არაკი ძველი წარმოშობისაა. თავის განვითარების პირველ საფეხურზე იგავ-არაკში იგულისხმებოდა მოთხრობები ცხოველების შესახებ (ცხოველთა ეპოსი).

გარეგნული შეხედულებით, მას არ ჰქონდა კავშირი ადამიანის ცხოვრებასთან, არ იყო მითითებული არაკში გამოყვანილი შინაარსის მსგავსებაზე ადამიანის ბუნებასთან, მას ახასიათებდა ეპიკური სიმშვიდე და მოკლებული იყო დაცინვის ხასიათს. თავის განვითარების შემდგომ საფე-

---

[1] იდილიურმა ცხოვრებამ ისე გაიტაცა ევროპის არისტოკრატია, რომ დედოფალმა მარია-ანტუანეტამ მოინდომა თვითონაც შედგომოდა იდილიურ ცხოვრებას. ამ მიზნით მან დაიწყო ცხოვრება ქმართან და დიდებულებთან ერთად სოფელში, სპეციალურად აგებულ ქოხებში. შეიკერა მწყემსურად ფარჩის ტანსაცმელი და ისე გაიტაცა იმ იდილიობანამ (იდილიის გათამაშებამ), რომ წარმოიდგინა, თითქოს მან უკვე აღადგინა ძველი ცხოვრება, „ოქროს საუკუნე", თავისი უბრალო და ბედნიერი ცხოვრებით.

ჯერზე იგავ-არაკის ავტორებმა მასში გააძლიერეს დიდაქტიკური ელემენტი, მიუთითეს იგავში მოთხრობილის დედააზრზე, მის დამოკიდებულებაზე ადამიანის ბუნებასთან, ან ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენასთან და იმ მორალზე, რაც იგავის შინაარსიდან გამომდინარეობდა.

დიდაქტიკური ელემენტი იგავ-არაკში უველაზე ადრე განვითარდა აღმოსავლეთის ქვეყნებში და შემდეგ ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში. აღმოსაველური იგავ-არაკების საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს მოთხრობების კრებული ცხოველთა ცხოვრების შესახებ, რომელსაც „ჰიტოპადესა" ეწოდება. ჰიტოპადესა ძველი ცხოველთა ეპოსის გადამუშავებას წარმოადგენს. მისი წყარო არის პანჩატანტრა (ხუთეული — ხუთი წიგნისაგან შემდგარი):— ძველი ინდური წიგნი, რომელშიაც მოთხრობილი არის ცხოველების შესახებ; როგორც გადმოგვცემენ, ჰიტოპადესა (სასარგებლო დარიგება) შედგენილი უოფილა ერთ-ერთი ინდოელი მეფის შვილებისათვის რომელიღაც ინდოელი ბრძენის მიერ. ამ წიგნში თითოეული იგავ-არაკი მოთხრობილია ამა თუ იმ ზნეობრივი ჰეშმარიტების დამტკიცების მიზნით. ჰიტოპადესა ოთხი ნაწილისაგან შედგება: პირველში მოთხრობილია დამეგობრების შესახებ, კერძოდ იმის შესახებ, თუ როგორ დამეგობრდნენ ყვავი, კუ, ვირთაგვა და ანტილოპა და როგორ იხსნიდნენ ხოლმე ერთმანეთს ხიფათისაგან. მეორე ნაწილში მოთხრობილია მათი მეგობრობის დაშლის შესახებ. ამ ნაწილში მოქმედ პირებად გამოყვანილია ლომი, ტურა და ხარა. მესამე ნაწილში აღწერილია ომი ბატებსა და ფარშავანგებს შორის. ფარშავანგთა მეფე ომს უცხადებს ბატებს ელჩის—თუთიყუშის საშუალებით. ბატების ბანაკშია ძერა, რომელიც ღალატობს მათ და ამის შედეგად ფარშავანგები იმარჯვებენ. ამ ნაწარმოების უკანასკნელ ნაწილში გამოხატულია უველა წესი იმდროინდელი ძველი ომებისა; ჯარების დანაწილება, სიმაგრეების აგება, ომის გამოცხადების წესი, იერიში, თავდაცვა და სხვ.[1] მეოთხე ნაწილი მოგვითხრობს ზავის დადების შესახებ. იგავი ლომის, ხარისა და ტურას შესახებ ალეგორიულად აგვიწერს სამეფო კარის ცხოვრებას. აშკარაა, რომ ეს იგავი წარმოადგენს ადამიანთა ისტორიას ცხოველების სახით, იმავე დროს იგი სატირაა, რომელიც დაწერილია ჭკვიანი და დაკვირვებული კარისკაცის მიერ. ჰიტოპადესას უველა იგავში გაპიროვნებულია ადამიანთა მისწრაფებანი, ადამიანთა უარყოფითი მხარეები; მართალია, ჰიტოპადესას ცხოველები ხშირად ცდილობენ თავიანთი თავის ბრძენად მოჩვენებას: თვით ცხოველები ერთიმეორეს უამბობენ იგავ-არაკებს, ხშირად ცდილობენ სიბრძნის გამოჩენას და მათ მიერ წარმოთქმული იგავების მორალის გასამტკიცებლად მოჰყავთ ადგილები „ვედადან" და ინდოელთა სხვა საღმრთო წერილებიდან, მაგრამ ისინი მაინც ჩვეულებრივი ადამიანებივით მოქმედებენ.[2]

უძველეს იგავ-არაკებში გამოყვანილი პირუტყვები, როგორც აღვნიშნეთ, არ გამოხატავდნენ ადამიანის ყოფა-ცხოვრებას. ადამიანები ასეთი ხასიათის არაკებით ისევ პირუტყვებს ახასიათებდნენ. უძველესი დროის ადამიანებს სწამდათ პირუტყვების კანონზომიერი მოქმედება, ზოგჯერ აღმერთებდნენ კიდეც მათ და ამიტომ მოთხრობებს პირუტყვთა შესახებ იგავ-არაკების განვითარების პირველ საფეხურზე არ ჰქონდა ალეგორიული მნიშვნელობა და არც გარკვეულ მორალზე მიუთითებდა.

[1] С. П. Шевырев, История поэзии, т. I, გვ. 174; А. Филонов, Учеб. по словесности, გვ. 185—190.

[2] С. П. Шевырев, Ист. поэзии, т. I გვ. 176.

ძველი საბერძნეთის ლიტერატურაში იგავ-არაკების განმავითარებელი იყო ეზოპე[1]. იგი VI ს. ცხოვრობდა (ჩ. წ. ა-მდის). ეზოპეს არაკები ბევრად ჰგავს ჰიტოპაღესაში მოთხრობილ იგავ-არაკებს, მაგრამ მასში კიდევ უფრო მეტად განვითარებულია დიდაქტიკური ელემენტი. ძველ რომაულ ლიტერატურაში იგავ-არაკების ოსტატები იყვნენ: ფედრი[2] და ჰორაციუსი. ფედრმა გადააკეთა ეზოპეს იგავ-არაკების შინაარსი. ფედრის იგავები მეტად მკრთალი შინაარსისა იყო, რადგან ავტორი ცდილობდა იგავის მოცულობის მეტისმეტად შემოკლებას. ზოგიერთი მისი იგავი ოთხი სტრიქონისაგან შედგება. ფედრი თავის იგავებში დასცინოდა მისი დროის რომაელთა უარყოფით მხარეებს: რომაელთა მოსამართლეების ბიუროკრატობას — საქმის გაჭიანურებას და სხვ.

შუა საუკუნეებში კიდევ უფრო გაძლიერდა იგავ-არაკების დიდაქტიკური მხარე. ამ დროის იგავ-არაკებში მოთხრობილ ამბავს ხშირად უმატებდნენ არაკიდან გამომდინარე მოძღვრებას, სწავლა-დარიგებას ან მორალს. გერმანულ ლიტერატურაში ეს მხარე განსაკუთრებით განავითარა ბონერმა (XVI ს.). ბონერი ისე შორს წავიდა, რომ მის არაკებში ზოგჯერ მისგან მოცემული მორალი სრულებით არ გამომდინარეობს არაკის შინაარსისაგან. მაგ., ერთ-ერთ არაკში ის გვიხატავს მაიმუნს, რომელმაც ვერ შესძლო კაკლის გატეხვა, და აქედან შემდეგი დასკვნა გამოჰყავს: ვინც მიზნად დაისახავს ღვთის სამსახურს, მან მრავალი განსაცდელი უნდა აიტანოს ისე, როგორც არ უნდა შეუშინდეს კვამლს ის ადამიანი, რომელსაც ცეცხლის დანთება უნდა. ცხადია, ამ მორალს მაიმუნის მიერ კაკლის გატეხვასთან არაფერი აქვს საერთო.

ფრანგულ ლიტერატურაში იგავ-არაკების ჟანრი განავითარა ლაფონტენმა (XVII ს.). მან მთავარი ყურადღება არაკის შინაარსს (სიუჟეტს) და მის გარითმული ლექსის ფორმით გამოხატვას მიაქცია. რუსეთში არაკების დიდი ოსტატი იყო მწერალი კრილოვი.

საქართველოში, ხალხურ ეპოსში, იგავ-არაკების ჟანრი ძველი დროიდანვე გავრ-

---

[1] ლიტერატურის ზოგიერთი ისტორიკოსი ეზოპეს იგავ-არაკების მამამთავრად თვლის, ზოგი მკვლევარი მას მითიურ პიროვნებად სახავს. თუმცა დარჩენილია ეზოპეს ბიოგრაფია, რომელიც XVI ს. შეუდგენია კონსტანტინეპოლელ ბერს პლანუდისს. ბიოგრაფი მას ფიზიკურად მახინჯ ადამიანად გვიხატავს, მაგრამ ამ ნაკლს ავსებდა ეზოპეს გონებამახვილობაო. ეზოპე მცირე აზიაში დაბადებულა — ფრიგიაში, პირველად ათენელ დემაროსის მონა ყოფილა, შემდეგში მისთვის თავისუფლება მიუციათ. ეზოპეს სახელი გაუთქვამს ძნელადასახსნელი გამოცანების გამოცნობით (განმარტებით). ასეთ გამოცანებს ერთიმეორეს უგზავნიდნენ აღმოსავლეთის მეფეები. გამოცანების ახსნით მას მიუქცევია ლიდიის მეფის კრეზის ყურადღება. ეზოპეს უმგზავრია ბაბილონსა და ეგვიპტეში. მის ნიჭს ისე მოუხიბლავს ბაბილონის მეფე ლიკურგი, რომ უკანასკნელს ბრძანება გაუცია, რათა ეზოპეს პატივსაცემად ოქროს ქანდაკება დაედგათ. ეზოპე დაბრუნებულა საბერძნეთში და იქ დაღუპულა დელფიელების მიერ, რომლებისთვისაც მას თავისი არაკებით შეურაცხოფა მიუყენებია. დელფიელებს იგი კლდიდან გადაუჩეხიათ, მაგრამ მალე შეუნანებიათ თავიანთი საქციელი და მისთვის, პატივისცემის ნიშნად, ძეგლი აუგიათ.

[2] ფედრი წარმოშობით ბერძენი იყო, დაიბადა თრაკიაში I საუკ. ჩ. წ. ა-მდის. იგი წაიყვანეს ტყვედ რომაელებმა; ცხოვრობდა რომში; ყურადღება მიიქცია როგორც იგავ-არაკების შემთხზველმა. იგი წერდა იგავ-არაკებს ლათინურ ენაზე.

ცელებული იყო ცხოველთა ეპოსის სახით. რუსთაველი „ვეფხისტყაოსანში“ სარგებლობს ხალხური იგავ-არაკით, რომელშიაც მოქმედ პირად ცხოველების ნაცვლად გამოყვანილი არიან ადამიანები.[1]

აღმოსავლეთში გავრცელებული იგავ-არაკებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ინდიურ არაკთა კრებული „პიტოპადესა“ (VI ს.) იგი გადათარგმნილ იქნა სპარსულ ენაზე „ქილილა და დამანა“-ს სახელწოდებით. XIV ს-დან იგი გავრცელდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში ლათინური თარგმანის საშუალებით. საქართველოში „ქილილა და დამანას“ იგავ-არაკების შინაარსი ძველად ზეპირსიტყვიერების სახით ყოფილა გავრცელებული, მისი საბოლოო თარგმანი კი შესრულებული იქნა ვახტანგ IV-ისა და სულხან-საბა ორბელიანის მიერ. ჩვენში იგავ-არაკების უდიდესი ოსტატი იყო სულხან-საბა ორბელიანი, რომელმაც დაგვიტოვა „სიბრძნე-სიცრუისა“. ამ წიგნში მოთავსებული იგავ-არაკები ხალხური სიბრძნიდან არის უშუალოდ ამოღებული. ქართული კულტურის ეს შესანიშნავი ძეგლი გვიხატავს საქართველოს „იმდროინდელი პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრების სურათს: მეფესა და მის უკანასკნელ მოხელეს, საეროსა და სასულიეროს, მამაკაცსა და დედაკაცს. გაკიცხულია სიძუნწე, ფარისევლობა, სიამაყე, ცბიერება, ანგარება, უმადურობა, მოტყუება, სხვისი ყვლეფა, სარწმუნოებრივი პირმოთნეობა და იმდროინდელი ცხოვრების სხვა ამგვარი უარყოფითი მხარეები. განსაკუთრებით გამთარხებულა იგავ-არაკებში უღირსი მეფე, უვარგისი გამოსწორების მიზნით, ავტორი იძლევა მორალური დებულებების მთელ კოდექსს“.[2] XVIII საუკუნის მიწურულში (1798 წ.) გიორგი XII მდივან-მწიგნობარს იოანე პენტელაშვილს უთარგმნია „მელის წიგნი“ — არაკთა კრებული.

„მელის წიგნზე“ უფრო ადრე უთარგმნიათ ეზოპეს იგავ-არაკები, რომელსაც დართული აქვს ეზოპეს ბიოგრაფიაც („ცხოვრებანი გონებამახვილისა ეზოპესისა“). 1859 წ. ვენეციაში, მხიტარისტთა სტამბაში დაუბეჭდავთ ეზოპეს იგავ-არაკები შემდეგი სათაურით: „იგავნი იეზბოს ფილოსოფოზისანი, თარგმნილი და გამოცემული ქართულს ენასა ზედა სასარგებლოდ იერიისა“.

იგავ-არაკების ჟანრით XIX ს. ქართულ ლიტერატურაში უხვად სარგებლობდა აკაკი წერეთელი. ის ითვლება, სხვათა შორის, კრილოვის იგავ-არაკის გადმომკეთებლად ქართულ ლიტერატურაში, მაგრამ მისი არაკები იმდენად თავისებურია, რომ ისინი არაფრით არ ჩამოუვარდება იგავ-არაკების სხვა კლასიკოსების ნაწარმოებთა ორიგინალობის ხარისხს.

იმის გასათვალისწინებლად, თუ როგორია საერთოდ იგავ-არაკის ბუნება, რამდენად ორიგინალურია აკაკის იგავ-არაკები უკანასკნელისათვის მიჩნეული საერთო სახით, შევადაროთ ერთმანეთს ეზოპეს, ფედრის, ლაფონტენის, კრილოვისა და აკაკი წერეთლის „ყვავი და მელა“:

ყ ვ ა ვ ი დ ა მ ე ლ ა

1. ყვავი, რომელსაც ეშოვა ხორცი, ერთ ხეზე ჩამოჯდა, დაინახა რა ეს მელამ, და მოინდომა რა მისგან ხორცის გამორთმევა, დაიწყო მისი ქება: რა ლამაზია, რა მშვენიე-

[1] ქ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ქართ. ლიტ. ისტორია, ტ. II, 1941 წ. გვ 424—425; ა. ბ ა რ ა მ ი ძ ე, მელის წიგნის ქართული რედაქციისათვის, თბილისის უნივერსიტეტის შ რ ო მ ე ბ ი, VI, გვ. 161.

[2] ქ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ქართ. ლიტ. ისტორია, ტ. II, 1952 წ., გვ. 353.

რია იგი, და რომ მას ყველაზე მეტად შეეფერებოდა ყოფილიყო ფრინველთა მეფე, რომ ეს კიდეც აეცილებლად მოხდებოდა, მას რომ ჭკნებოდა ხმა. ყვავმა, რომელმაც ხორცი გააგდო, მორთო ხმამაღლა ჩხავილი. მელა კი ხორცს მივარდა და სთქვა: „ჰოი ყვავო! შენ რომ ჯერ გჭკნებოდა, მაშინ არაფერი შეუშლიდა ხელს შენს გამეფებას". (ეზოპე).

ზემოაღნიშნულ არაკში ეზოპე არ მიგვითითებს უშუალოდ მისი თხზულების მორალისაკენ. უკანასკნელის გამოყვანას იგი მკითხველს ანდობს, თვით არაკის მოთხრობის კილო უფრო სქემატურია (მაგალითად, მელას ლაპარაკს თეითონვე გაღმოგვცემს. მელას უშუალოდ არ ალაპარაკებს, ეს ანელებს მოთხრობის სიცხოველეს).

ფედრის ანალოგიურ არაკში („Vulpes et corvus") არაკი მორალზე მითითებით იწყება და მორალითვე მთავრდება:

„Qui se laudari guudent verbis snbdolls,
Serae dant poenas turpes poenitentiae".[1]

ამბობს თავის დასაწყისში ავტორი და, ბოლოს, ამთავრებს:

„Hac-re probatur, quantum ingenium valet
Virtute et semper praevalet sapientia".[2]

ეზოპესთან შედარებით ფედრი სიუჟეტსაც უფრო მეტი სიცხოველით გაღმოგვცემს. ფრანგი მწერალი ლაფონტენი ამ არაკის სიუჟეტს („Le corbeau et le renard") კიდევ უფრო მეტად ავითარებს, მეტ სიცხოველეს აძლევს. იგი მოთხრობას პირდაპირ იწყებს და მორალზე მხოლოდ იგავის დასასრულში მიუთითებს მოკლედ, სხარტულად.

„Iura, mais un peu, tard, qu'on ne l'y prendrait plus".[3]

ლაფონტენის ზემოაღნიშნული არაკი იგავ-არაკული თხრობის საუკეთესო ნიმუშია. ეზოპეს „ყვავი და მელას" შინაარსი თავისებურად გამოიყენა კრილოვმა და ა. წერეთელმა. კრილოვის დასახელებული არაკის ფორმა ფედრის „ყვავსა და მელას" უახლოვდება, მაგრამ ზემოაღნიშნულისაგან განსხვავდება უმთავრესად მით, რომ კრილოვი არაკის დასასრულს მორალს აღარ იმეორებს. ცხადია, იგი ასე არ ავითარებს თავის ყველა არაკს. არაკის „ყვავი და მელა" დიდად განსხვავდება კრილოვის არაკისაგან, როგორც მორალის ბოლოს მოქცევით, აგრეთვე სიუჟეტის განვითარებით.

იგავ-არაკებს საბჭოთა ლიტერატურაც იყენებს და მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს საბჭოთა სატირისათვის. იგავ-არაკის წარმოშობა-განვითარება იმით იყო უმთავრესად გამოწვეული, რომ მწერალს ხშირად უხდებოდა გაკიცხვა იმ ადამიანთა ცხოვრებისა, რომლებიც საზოგადოებაში იყვნენ გაბატონებული. ნაკლის პირდაპირ თქმას ხშირად

[1] ვისაც უხარია, როცა მას აქებენ მლიქვნელური სიტყვებით, იგი ბოლოს სამარცხვინოდ ისჯება სინანულით.

[2] ეს მაგალითი გვიჩვენებს, თუ რამდენად აღემატა გონიერება თანდაყოლილ ძალასა და უნარს.

[3] დაიფიცა, მაგრამ ცოტა დაგვიანებით, რომ ის ასეთ რამეს არასოდეს აღარ ჩაიდენს (ასეთ მდგომარეობაში არასოდეს აღარ ჩაუარდება).

ჰყვებოდა სასტიკი ანგარიშსწორება ავტორისადმი ქვეყნის მმართველისაგან. შჩედრინი, რომელიც განიცდიდა უსასტიკეს დევნას მეფის ცენზურისაგან, აღნიშნავდა, რომ მას იმდენად არ უძნელდებოდა მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის მოფიქრება, რამდენადაც უძნელდებოდა იმ ხერხის გამონახვა, რითაც ის შესძლებდა თავისი აზრების მკითხველამდე მიტანას.

ერთ-ერთი ხერხი, ასეთ პირობებში, აზრის ალეგორიულად გამოხატვა ანუ „ე ზ ო პ ე ს ე ნ ა“ იყო. ეზოპეს, ანუ იგავ-არაკების ენა აუცილებელი იყო წარსულში. იგავ-არაკებს თანამედროვე საბჭოთა ლიტერატურაც იყენებს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ იგავის შინაარსი გამოყენებულია არა აზრის დაფარვის, არამედ უფრო ცხადყოფის მიზნით. თანამედროვე არაკს მუდამ უნდა ახლდეს განმარტება, მორალი, ე. ი. გამოაშკარავება არაკის შინაარსში ფარულად მოცემული მწერლის იდეისა. ამ თვალსაზრისით, იგავ-არაკი შედგება ორი ნაწილისაგან: პირველ, ე. ი. ძირითად ნაწილში მოცემული უნდა იყოს ამბავი, აღწერა რაიმე მოვლენისა, მეორე ნაწილში კი—მორალი, რომელიც იგავის შინაარსისაგან გამომდინარეობს.

ნოველა, მოთხრობა და რომანი

ნოველა, მოთხრობა და რომანი თანამედროვე ლიტერატურაში ეპოსის ყველაზე უფრო გავრცელებული სახეებია. ვინაიდან მათ შორის ბევრი რამ არის საერთო, მათი ერთმანეთისაგან განმასხვავებელ ნიშნების ცხადყოფის მიზნით ეპოსის ეს სახეები, ჩვეულებრივ ერთიმეორესთან შეფარდებით განიხილება..

ნოველა. ნ ო ვ ე ლ ა მ ც ი რ ე ზ ო მ ი ს თ ხ რ ო ბ ი თ ი ნ ა წ ა რ მ ო ე ბ ი ა, რ ო მ ე ლ შ ი ა ც ა ღ წ ე რ ი ლ ი ა რ ა ი მ ე გ ა ნ ს ა კ უ თ რ ე ბ ი თ ს ა ი ნ ტ ე რ ე ს ო შ ე მ თ ხ ვ ე ვ ა. სიტყვა ნოველა (novella) იტალიურად ნიშნავს ახალს; თხრობის ეს სახეც ყველაზე ადრე იტალიაში განვითარდა. მხატვრული ნოველის უდიდესი ოსტატი იტალიაში ჯიოვანი ბოკაჩიო იყო (XIV ს.). ნოველის მთავარი დამახასიათებელი თვისება ის არის, რომ მასში მოცემულია არა მთლიანი ცხოვრება ადამიანისა, არამედ მხოლოდ ე რ თ ი რ ო მ ე ლ ი მ ე ს ა ი ნ ტ ე რ ე ს ო ე პ ი ზ ო დ ი ადამიანის ცხოვრებიდან. მაგალითად, ბოკაჩიოს ნოველაში „მუნჯი მებაღე“ მთავარი პერსონაჟი მაზეტო იყენებს შემთხვევას, რომ მონასტერში მებაღე სჭირდებათ, წინასწარი განზრახვით იგონებს სიმუნჯეს და დგება მონასტრის მებაღედ, სარგებლობს წინასწარი განზრახვის შესაბამისად

თავის სიმუნჯით და სტოვებს მონასტერს. ავტორი ჩვენ არ გვაცნობს არც მაზეტოს ცხოვრებას მონასტერში მოხვედრამდე და არც არაფერს გვეუბნება ამ გმირის ცხოვრების შესახებ მონასტრიდან წამოსელის შემდეგ. ბოკაჩიო მხოლოდ მაზეტოს ცხოვრების ერთ საინტერესო მომენტს გვიხატავს. შიო არაგვისპირელის ნოველაში—„ბალღი ყოფილხარ!"—მეგობრების: გივისა და არჩილის ურთიერთობის მხოლოდ ერთი ეპიზოდია აღწერილი (არჩილის სტუმრობა გ'ივისთან). ავტორი არ გვაცნობს მოქმედი პირების არც წინა ისტორიას და არც მათი ურთიერთობის განვითარებას ამ სტუმრობის დამთავრების შემდეგ. ნოველაში მოქმედება სწრაფად ვითარდება, ავტორი უფრო ხშირად ამბავს კვანძის გასკვნიდან იწყებს, ყურადღებას არ აქცევს მოქმედების განვითარების დეტალურად გადმოცემას, ან, ყოველ შემთხვევაში, გვისურათებს მხოლოდ მთავარ მოტივებს და დაჩქარებით გვაძლევს კვანძის მოულოდნელად გახსნას. ნოველაში მეტად მცირეა მოქმედ პირთა რაოდენობაც, ავტორის ყურადღების ცენტრშია მხოლოდ ერთი პიროვნება და მასთან დაკავშირებული ერთი კონფლიქტი. ნოველაში დასმული პრობლემა, რომელიც შეიძლება მეტად მნიშვნელოვანიც იყოს, არ მოითხოვს მოქმედების დეტალურად განვითარებას, პერსონაჟების სიმრავლეს. ზემოაღნიშნულ თვისებათა გამო, ნოველის მოცულობა მნიშვნელოვნად მცირეა, იგი ანეგდოტის განვითარებას წარმოადგენს. შლეგელი ამბობდა, რომ „ნოველა არის ანეგდოტი, ჯერ კიდევ უცნობი ამბავი, რომელიც მხოლოდ თავისთავად არის საინტერესო".

ანეგდოტი პატარა სხარტად გადმოცემული სახუმარო მოთხრობაა („ანეკდოტოს"—ბერძ. ნიშნავს გამოუცემელს, გამოუქვეყნებელს) ივი თხრობის უმცირესი ფორმაა, რომელსაც საფუძვლად უდევს მკვეთრად და ენამახვილად გამოთქმული საინტერესო მდგომარეობა. მას ახასიათებს ადამიანის საინტერესო სიტუაციაში მოცემა და საკითხის მოულოდნელად გადაწყვეტა. ან ერთი სიტუაციის მის საწინააღმდეგო სიტუაციად შეცვლა. ანეგდოტი იმით განსხვავდება ნოველისაგან, რომ მასში ყურადღება ექცევა იმდენად არა პიროვნებას, რამდენადაც მოვლენას. ანეგდოტის ჩანასახი ზოგჯერ ანდაზაშია მოცემული, მაგალითად, ქართული ანდაზა—„კატა ვერ შეწვდა ძეხვსაო, პარასკევია დღესაო"—ანეგდოტური შინაარსისაა. მაგრამ ანდაზა მაინც განსხვავდება ანეგდოტისაგან თავისი ლაკონიურობით და ალეგორიულობით. ანეგდოტი უფრო რეალისტურია და, ანდაზასთან შედარებით, მეტი მოცულობის მახვილსიტყვაობას შეიცავს. ანეგდოტში ერთი მკვეთრი კომიკური სიტუაცია (სასაცილო მდგომარეობა) არის მოცემული. ნოველისათვის არ არის კომიზმი სავალდებულო. კომიზმი ნოველის მხოლოდ ერთ-ერთი სახეობრივი ფორმაა. სამაგიეროდ, ნოველისათვის, ანეგ-

დოტის მსგავსად, დამახასიათებელია ერთი საინტერესო მომენტის ან მოვლენის ერთი მხარის გადმოცემა, მაგრამ ნოველა უკვე გვაცნობს, აგვიწერს ამ საინტერესო სიტუაციას, გვაცნობს პერსონაჟის ვითარებას, აღწერს ადგილს, პირობებს და სხვ.

შეიძლება ნოველას საშუალო ადგილი მივაკუთვნოთ ანეგდოტსა და რომანს შორის: არის ისეთი მოვლენა, რომლის ასახვისათვის ანეგდოტი არ იკმარებს, მაგრამ რომლის გამოხატვა არც რომანის დიდ სივრცეს საჭიროებს, ზოგჯერ არც მოთხრობისას, რომელიც თავისთავად ნოველას უახლოვდება; ასეთ შემთხვევაში მწერალი ნოველას მიმართავს. ნოველა პატარა მოთხრობის მოცულობამდე გავრცელებული ანეგდოტია. მასში ყურადღების ცენტრშია ძირითადი ამბავი (Geschichte); ავტორს აქ არ აინტერესებს ხასიათის ჩამოყალიბება და ზრდის ისტორია. ნოველას არა აქვს წინა და ბოლოამბავი, ამიტომ მოქმედების განვითარებასაც უმთავრესად მისი დაძაბულობის მომენტში გვიჩვენებს; ნოველას არა აქვს ჩართული და პარალელური ეპიზოდები. ნოველის სიუჟეტი საინტერესო და მარტივია. ნოველის განსაზღვრის შესახებ ლიტერატურისმცოდნეობაში სხვადასხვა აზრი არსებობს. ნოველებს აქვთ საერთო თვისებანი. მაგრამ შინაარსის, სტილისა და მეთოდის სხვადასხვაობასთან დაკავშირებით ნოველაც იცვლის თავის ზოგიერთ თვისებას, მაგალითად, ზოგიერთი ნოველა მარტივი და რეალისტური ხასიათისაა; ავტორი მეტ ყურადღებას აქცევს ამბავს და არა პიროვნებას. ზოგი რომანტიკულია, უკანასკნელში მეტი ყურადღება ექცევა „გმირის“ შინაგანი განცდების ასახვას და გავრცელებულია ლირიკულ გადახვევებით. მ. გორკი თავის ნოველებში ყურადღების ცენტრში აქცევს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ასახვას. მიუხედავად ამისა, როგორც აღვნიშნეთ, ნოველას აქვს ისეთი ნიშნები, რომლებიც საერთოა ყველა ნოველისათვის, რითაც ის განსხვავდება თხრობის მონათესავე სახეებისაგან.

სიუჟეტის განვითარებით და მოცულობით ზოგჯერ ნოველა ზღაპარს, ლეგენდას და იგავ-არაკსაც კი უახლოვდება. იგავ-არაკს იმით გამოვარჩევთ ნოველისაგან, რომ პირველი ალეგორიულია და, უმეტეს შემთხვევაში, ავტორი, არაკის შინაარსიდან გამომდინარე, ამა თუ იმ მორალზე მითითებით ამთავრებს. ზღაპრისაგან ნოველა იმით განსხვავდება, რომ პირველი უფრო ალეგორიულია და, მასთან მეტი ნაწილი ზღაპრებისა ფანტასტიკურია, ნოველის ტიპობრივი ფორმები კი რეალისტურია. მიუხედავად ამისა, ჩვენ გვხვდება ისეთი ნაწარმოები, რომელიც გარდამავალ საფეხურზეა, მაგალითად, რეალისტური ზღაპარი, ფანტასტიკური ნოველა და სხვ.

ზემოჩამოთვლილი თხრობის სახეებთან შედარებით ნოველას უფრო მეტი კავშირი აქვს მოთხრობასთან.

ნოველამ თავიდანვე მიიქცია მწერლებისა და მკითხველების ყურადღება, იგი ფართოდ გავრცელდა მთელს ევროპაში და ყველა ქვეყნის ახალ ლიტერატურაში. ნოველის სახე გამოიყენეს რომანტიკოსებმაც და რეალისტმა მწერლებმაც. განვითარდა ნოველის სხვადასხვა ფორმა, როგორც, მაგალითად, ფსიქოლოგიური ნოველა, საყოფაცხოვრებო, ფანტასტიკური, სატირული და სხვ.

მოთხრობა. მოთხრობა ეპოსის ისეთი სახეა, რომელშიც ვრცლად არის მოთხრობილი ერთი ამბავი. იგი გავრცელებული ნოველაა. მოთხრობას საშუალო ადგილი უკავია ნოველასა და რომანს შორის. მასში, ნოველის მსგავსად, აღებულია ერთი რომელიმე მოვლენა, მაგრამ ვრცლად არის მოთხრობილი ამ მოვლენის შესახებ მისი დასაბამიდან მის დამთავრებამდე. მოქმედება დინჯად ვითარდება. ნოველასთან შედარებით, მოქმედ პირთა რიცხვი მეტია; გმირთა ხასიათი, მათი სამოქმედო გარემო შედარებით ვრცლად არის მოცემული. იგი გვიხატავს ადამიანის ცხოვრებას უფრო დიდ მანძილზე. მოთხრობაში ამბის ძირითად მომენტთან ერთად ხშირად არის მოცემული გმირის წინა და ბოლოამბავი, პეიზაჟი, ჩართული ეპიზოდები, დეტალურად არის მოცემული მოქმედების განვითარების ყველა მნიშვნელოვანი მომენტი. ამ მხრივ მოთხრობა რომანს უახლოვდება. იგი მით განსხვავდება რომანისაგან, რომ რომანში, ჩვეულებრივ, ერთ ცენტრალურ მოვლენასთან ერთად, ავტორი თემის გასახსნელად გვაძლევს მთავარ ამბავთან დაკავშირებულ მთელ რიგ კონფლიქტს, გვიხატავს არა რამდენიმე პირს, არამედ ვრცლად ასახავს მთელ საზოგადოებრივ ცხოვრებას, დიდი მასშტაბით გვიხატავს საზოგადოებრივ კლასთა, ფენათა და ჯგუფთა ურთიერთობას.

მოთხრობას, როგორც აღვნიშნეთ, გარდამავალი ადგილი უკავია რომანსა და ნოველას შორის. მოთხრობის ზემოაღნიშნული თვისებანი ამ სახის ეპოსის მეტ ნაწილს ახასიათებს. მაგრამ გვხვდება ისეთი მოთხრობაც, რომელიც მეტად უახლოვდება რომანს, ან ნოველას. ქართულ ენაზე მოთხრობის მონათესავე ტერმინი არის „ამბავი". მაგრამ ზოგჯერ მასში მხოლოდ მასალა იგულისხმება მხატვრული ნაწარმოებისათვის. ხშირად ამბავს და მოთხრობას ერთი მნიშვნელობითაც ხმარობენ. ზოგჯერ ამბავი გავრცელებული მოთხრობის ან რომანის ერთ-

ერთ ელემენტადაა მიღებული. მაგალითად, „ამირანდარეჯანიანი“ დიდი ზომის სადევგმირო ეპოპეაა, რომელშიაც, მთავარი გმირის ამირანის თავგადასავალთან ერთად, მოთხრობილია ბადრი იამანიძის, ნოსარ ნისრელის, ამბრი არაბის, ინდო ჭაბუკის, მნათობთა, თილისმათა, სეფედავლე დარისპანიძისა და სხვათა ამბავი. ამ ამბებს მხოლოდ მთავარი გმირის, ამირანის თავგადასავალთან კავშირი აერთიანებს. „ამირანდარეჯანიანი“ ფანტასტიკურ სადევგმირო რომანს მოგვაგონებს და განსხვავდება რომანისაგან იმით, რომ რომანი უფრო მეტი სიზუსტით ასახავს სინამდვილეს. ძველ ლიტერატურაში რომანი და დიდი მოცულობის მოთხრობა ერთმანეთს ემთხვევა. მაგალითად, ცნობილი სასულიერო რომანი „სიბრძნე ბალაჰვარისა“ „სულთამარგებელ მოთხრობად“ იწოდება. ძველ მწერლობაში მოთხრობის პარალელურად იხმარება „უწყება“. იოანე ოქროპირის თხზულებათაგან თარგმნილ ერთერთ ნაწარმოებს ასეთი სათაური აქვს: „თხრობაჲ და უწყებაჲ და სახისა გამოთქუმა აღვსებისა ზრახვისათჳს“...[1] ეს ტერმინები „მოთხრობა“, „ამბავი“, „ნობა“), განსაკუთრებით ორი პირველთაგანი, ენათესავებიან ერთმანეთს და მათი განსხვავება ჯერ კიდევ არ არის დაზუსტებული. რუსულად მოთხრობის აღსანიშნავად იხმარება повесть, გერმანულად ქართულ მოთხრობას გამოხატავს Erahlung, ფრანგულად — conte. მოთხრობას თავისი განვითარების დიდი ისტორია აქვს. მისი ჩანასახი მწერლობის დასაწყისშივე გვხვდება. უწინ ეს ტერმინი ფართო მნიშვნელობით იხმარებოდა, რადგან ამ სიტყვას ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით იყენებდნენ: მოთხრობა ეწოდებოდა ყოველივე იმას, რასაც მოგვითხრობდნენ. ლიტერატურის სახეების განვითარების შემდეგ კი მას ვიწრო მნიშვნელობა მიეკუთვნა.

რომანი. რომანი ეპოსის სახეა, რომელშიაც გამოხატებამწერლის მიერ გამოგონილ, აღწერილ ან. გათვალისწინებულ ადამიანთა ჯგუფის და მთელი სოციალური წრის მთლიანი ცხოვრების ვრცელი სურათი. გვიხატავს არა ერთ ეპიზოდს მოქმედი პირის ცხოვრებიდან, როგორც ეს მოთხრობას და, განსაკუთრებით, ნოველას ახასიათებს, არამედ მასში მოცემულია გმირის ცხოვრების ხანგრძლივი პერიოდი. გვიხატავს არა მარტო რომელიმე პიროვნების ცხოვრებას, არამედ მთელ საზოგადოებას, რომელშიაც მხატვრული ნაწარმოების

[1] ქ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტორია. ტ. I, 1941 წ., გვ. 642.

გმირი მოქმედებს. გვიხატავს გმირის ვრცელ ტიპობრივ გარემოს. ამის გამო, მოქმედ პირთა რაოდენობა რომანში გაცილებით უფრო მეტია, ვიდრე მოთხრობასა და ნოველაში. რომანში დიდი ყურადღება ექცევა იმ წრის ზნე-ჩვეულებისა და ყოფა-ცხოვრების გამოხატვას, რომელშიაც გმირი იმყოფება. რადგან რომანი გვიხატავს საზოგადოებრივი ცხოვრების ვრცელ სურათს, იგი, ჩვეულებრივ, აყენებს და ცდილობს გადაწყვიტოს სოციალურ-პოლიტიკური, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური და სხვა ხასიათის საკითხები, რომლებსაც განსაკუთრებული საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვთ.

რომანს, მოთხრობასა და ნოველას, როგორც ეპოსის მონათესავე სახეობებს, ბევრი თვისება აერთიანებს, უფრო მეტად განსხვავდება ერთიმეორისაგან რომანი და ნოველა. მოთხრობას მათს შორის გარდამავალი საფეხური უკავია. რომანი შეუმჩნევლად გადადის მოთხრობაში, ნოველაში ან — პირიქით. ნოველის სახით გააზრებული თემა შეიძლება მოთხრობაში გადაიზარდოს. მოთხრობის სახით გააზრებული თემა, შესაძლებელია. რომანი გამოვიდეს, თუ თვით ავტორმა მტკიცედ არ დაიცვა მის მიერ არჩეული სახისათვის შესაფერი ზომიერება. რამდენადაც მხატვრული ნაწარმოების ფორმა შინაარსისაგან გამომდინარეობს, მწერალს არ ჩაეთვლება დანაშაულად, რომ მან შინაარსის თავისებურებასთან დაკავშირებით განზრახულ მოთხრობას, პრაქტიკულად განსახების დროს რომანის ან ნოველის სახე მისცეს. ღასახელებულ სახეებს შორის საზღვრების დაწესების სიძნელის გამო, ზოგჯერ მეტისმეტად ძნელია ამა თუ იმ ნაწარმოების რომელიმე სახის ნიმუშად ჩათვლა; უფრო ადვილად გასარჩევია ერთიმეორისაგან რომანი და ნოველა. გარეგნული განსხვავება რომანსა და ნოველას შორის — მათი მოცულობაა. რომანი დიდი ზომისაა, ნოველა კი მცირე ზომის. მოცულობითი განსხვავება გამოხატავს შინაარსობლივ განსხვავებასაც.

რომანი დიდი მოცულობის თხრობითი ნაწარმოებია, რომელიც ვრცლად ასახავს მოქმედ პირთა თავგადასავალს და მისი საშუალებით საზოგადოებრივ ცხოვრებას.

ქართულ ლიტერატურაში რომანის ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“, ე. ნინოშვილის „ჯანყი გურიაში“, ე. ბარნოვის „ტრფობა წამებული“, კ. გამსახურდიას „დავით აღმაშენებელი“, მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“ და სხვ.

სახელწოდება რომანი პირდაპირი გაგებით ნიშნავს რომაულს და

და წარმოსდგება ლათინური სიტყვისაგან „romanus“ (იტალიურად— romanzo). ამ სიტყვით აღნიშნავდნენ რომაელთა სალაპარაკო ენას, რომელიც განსხვავდებოდა არისტოკრატიულ და მეცნიერთა წრეებში მიღებული ლათინური ენისაგან. რომანი იმიტომ ეწოდა თავისებურ თხრობით ნაწარმოებს, რომ იგი, ლათინურის ნაცვლად, რომაულ ენაზე იწერებოდა. ამ ენაზე იწერებოდა პირველ ხანებში მოთხრობებიც და მათ, ლათინურისაგან განსხვავების მიზნით, „რომაული მოთხრობები“ (conte roman) ეწოდებოდა; ამის მსგავსად, რომაულ ენაზე დაწერილ ვრცელ მოთხრობასაც შემოკლებით „რომაული“ ანუ „რომანი“ (roman) უწოდეს. პირველ ხანებში რომანი, მართლაც, რომაულ ან რომაულის მონათესავე ენებზე (იტალიურზე, ფრანგულზე, ესპანურზე და სხვ.) დაწერილ ვრცელ მოთხრობას ეწოდებოდა, შემდეგში კი თხრობითი გვარის ეს სახე უკვე ამავე სახელწოდებით გავრცელდა ყველა ქვეყანაში, და რომანი ეწოდება გარკვეული სახის თხრობით ნაწარმოებს, მიუხედავად იმისა, თუ რა ენაზეა იგი დაწერილი.

რომანები ძველ საბერძნეთში და რომში ჩაისახა. საბერძნეთის ცნობილმა ისტორიკოსმა ქსენოფონტემ (IV ს. ჩ. წ. აღრიცხვამდის) დაწერა „კიროპედია“ („კიროსის აღზრდა“) და „ანაბაზისი“. ორივე ეს ნაწარმოები რომანს მოგვაგონებს. „კიროპედიაში“ ავტორი ვრცლად და მხატრულ ფორმებში მოგვითხრობს შეფე კიროსის აღზრდას, „ანაბაზისში“ იმავე ხერხით აღწერილია ბერძნების ლაშქრობა აზიის ქვეყნებში. ორივე ნაწარმოები ისტორიული რომანის ჩანასახს წარმოადგენს. II საუკუნეში (ჩ. წ. ა.) ცნობილია რომაელი მწერლის ლ. აპულეის სატირული რომანი „ოქროს სახედარი“. მასში მოთხრობილია ფანტასტიკური თავგადასავალი რომანის გმირისა, რომელიც ჯადოქარმა სახედრად გადააქცია.

რომანი XI—XII საუკუნეში განვითარდა. მის განვითარებას ხელი შეუწყო ქალაქებისა და ბურჟუაზიის წარმოშობამ. მაშინდელ ბურჟუაზიას აინტერესებდა ადამიანის პიროვნება, მისი ბრძოლა საკუთარი ცხოვრების მოსაწყობად. იგი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა არა „ბედს“, არამედ პიროვნების უნარს. მას აინტერესებდა ნოველები, რომლებშიაც ადამიანის გამჭრიახობის, უნარიანობისა და მოხერხებულობის გამომხატველი ეპიზოდები იყო მოთხრობილი. ერთ ნოველას, რომელშიაც გამოხატული იყო საინტერესო შემთხვევა რომელიმე მოხერხებული ადამიანისა თუ ყალთაბანდის ცხოვრებიდან, უმატებდნენ სხვა ნოველას იმავე გმირის სხვა საქციელის შესახებ, შემდეგ მესამეს, მეოთხეს და ასე შემდეგ“.[1] ასე თანდათანობით წარმოიშვა ნოველისაგან სათავგადასავალო ანუ ავანტურული რომანი. „შუა საუკუნის რომანები სათავგადასავალო ნოველების ჯაჭვს წარმოადგენენ, რომელთაც რამდენიმე მოქმედი პირი აერთიანებთ“.[2]

ფეოდალურ საზოგადოებაში დიდი გასაყალი ჰქონდა რაინდულ რომანებს, რომ-

[1] Г. Поспелов, «Роман», Литер. энциклопедия, т. IX, გვ. 778.

[2] იქვე.

ლებშიაც მოთხრობილი იყო ფანტასტიკური შინაარსის ეპიზოდები რომელიმე რაინდის ცხოვრებიდან, აღწერილი იყო მისი ბრძოლები ძლიერ და ზოგჯერ მრავალრიცხოვან მოწინააღმდეგეებთან და სხვ. რომანი გავრცელდა ყველა ქვეყანაში და განვითარდა მისი სხვადასხვა ფორმა: რაინდული, სატრფიალო, საყოფაცხოვრებო, სოციალურ-პოლიტიკური, ისტორიული, ფსიქოლოგიური, ფანტასტიკური და სხვ.

ქართულ ლიტერატურაში რომანის ჩანასახი ძველ საეკლესიო მწერლობაში გვხვდება. როგორც აღნიშნული გექონდა, ქართულ ენაზე X საუკუნიდან უკვე არსებობდა არაბული ენიდან თარგმნილი „სულთამარგებელი მოთხრობა". „სიბრძნე ბალაჰვარისა", რომელიც სასულიერო რომანად იყო ცნობილი. ძველმა ქართულმა საეკლესიო მწერლობამ უკვე XI საუკუნის დასწყისამდის შეუქმნადა ნიადაგი საქართველოში რაინდულ-საგმირო, სატრფიალო და ისტორიული რომანის წარმოშობას. ჰაგიოგრაფიულმა ბელეტრისტიკამ ქართველი მკითხველი საზოგადოება მისთვის შეუჩვნეველად მიიყვანა საერო მხატვრული რომანის სალარომდე, ის მკითხველი, რომელიც იცნობდა, მაგალითისათვის, „წმინდა მხედრების" თავგადასავალს: საგმირო საქმეებს გიორგი ძლევამოსილის, თეოდორე სტრატილატის, ანდრია სტრატიოტის და სხვ., რომელნიც, „ჰუნესა და ზედა შემსხდარი და საჭურვილითაა ასხმულნი", ებრძვიან მოწინააღმდეგეთ, საშინელ მხეცებსა და ვეშაპებს, ხანდახან რომანტიკულ ყაიდაზე,—ქალწულის განსაცდელისაგან დახსნისა და გამოყვანის მიზნით,—ადვილად მოჰკიდებდა ხელს ამირან-დარეჯანიანისებურ სადევგმირო მოთხრობებს. იმ პირთ, რომელნიც იცნობდნენ ჰაგიოგრაფიული ბელეტრისტიკიდან წმინდა მაერას, იუსტინას, ფებრონიას, მარინას, თეოდორას, პელაგიას და სხვებს, განსაკუთრებით კი ავანტიურას ასეთი „წმინდა მეძავებისას", როგორიც იყვნენ მარიამ მეგვიპტელი, ტაისია მეგვიპტელი, ევდოკია, მეორე მარიამი (ძმისწული აბრაამისა), მარგარიტა ანტიოქელი და სხვ.,—არ ეეცხოებოდათ არც ვეფხისტყაოსანის, არც მაინც და მაინც, ვისრამიანის მიჯნურობა. ეგეც უნდა ვთქვათ ისეთი ჰაგიოგრაფიული თხზულების შესახებ, როგორიც არის „ალექსიანი", რომელმაც ყველგან, ყველა ერთა მწერლობაში მიიღო ნამდვილი მოთხრობის ან რომანის ხასიათი".[1] ორიგინალური ქართული ლიტერატურიდან რომანის ჩანასახი მოცემულია გიორგი მერჩულის თხზულებაში, რომელსაც ეწოდება „ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისაჲ (დაწერილია 951 წ.). ამ ნაწარმოებით მტკიცდება, რომ საქართველოს სინამდვილეში არსებობდა მრავალი ფაქტი განსაკუთრებით სატრფიალო რომანის განვითარებისათვის. ასეთ ფაქტთა შორის აღსანიშნავია მერჩულის თხზულებაში მოცემული ეპიზოდები ზენონის დის „ვინმე უკეთურ კაცთან" გამიჯნურების შესახებ, ადარნასესა და „მეძავი" ქალის ურთიერთობის შესახებ და განსაკუთრებით ამოტ კუროპალატის მიჯნურობის შესახებ. ზენონის დის შესახებ მერჩული მოგვითხრობს: „დი იგი მისი ეშმაკისა გამარჯუებითა შეაცდუნა ვინმე უკეთურმან კაცმან და ღამე ყოველ წარვიდის შაშეთს." ამ მიჯნურობას წინ ელობება ზენონი: „ხოლო ზენონ ვითარცა ცნა, აღიჭურვა საჭურველითა მარტოდ და ამხედრდა ცხენსა და დევნა უყო". ადარნასემ „შესმენითა მეძავისა ქალისაჲთა, რომლისთანა იმრუშებდან იგი, უსამართლოდ განიშორა სიცრუითა სიძვისაჲთა სარწმუნოჲ ცოლი თჳისი და წარგზავნა ქუეყანად თჳისად აფხაზეთად..." უფრო ტრაგიკული აღმოჩნდა ამოტ კუროპალატის მიჯნურობა. „მის მიერ აშენებულს ციხე არტანუჯში მან, კანონიერ ცოლთან ერთად, დასცა მეძავი ქალი, რომელთანაც მრუშობდა. გრიგოლმა რამდენჯერმე ამხილა ის, მაგრამ,

[1] კ. კეკელიძე, ქართ. ისტორია, ტ. II, 1941 წ., გვ. 10.

[2] იქვე, 10 — 11.

რომ არ გაუვიდა რა, მიეიდა მოულოდნელად არტანჯში, როდესაც აშოტი იქ არ იყო, ამხილა მეძავი და არწმუნა შედგომოდა მას. მართლაც, ის მან წაიყვანა მერეს, ქალთა მონასტერში, და იქ მონაზვნად აღკვეცა. აშოტი შინ რომ დაბრუნდა და საყვარელი იქ ვერ პოვა, გამოიკითხა ყოველივე; როდესაც გაიგო საქმის ვითარება, წაიდა მერეს და წინამძღვარს ფებრონიას სთხოვა დროებით გაეტანებინა მისთვის ის ქალი, რათა მისგან ჩაებარებინა მას კლიტენი და საფასენი. ფებრონიამ ისე შერისხა და ამხილა ის, რომ აშოტი იძულებული იყო შეჰრეებისაგან უნებლიეთ ეთქვა: „ნეტარ მას კაცსა, ვინ არღარა ცოცხალი არსო“ და უკანვე მიიქცია“[2] ამ ეპიზოდში მოთხრობილი ფაქტის საფუძველზე სატრფიალო-ისტორიული რომანის ტიპობრივი ფორმა შექმნა ვ. ბარნოვმა (რომანი „ტრფობა წამებული“). ქართული ლიტერატურის კლასიკურ პერიოდში უკვე არსებობდა სადეგმირო-რაინდული და სატრფიალო რომანის ისეთი ნიმუშები, როგორიცაა „ამირანდარეჯანიანი“ და „ვისრამიანი“. მიუხედავად რომანის ძველი ლიტერატურის პერიოდში ჩასახვისა, საქართველოში იგი XIX საუკუნეში განვითარდა და განსაკუთრებით ვითარდება უახლოეს ქართულ ლიტერატურაში.

რომანის ფორმების კლასიფიკაციისათვის. რომანის ფორმების კლასიფიკაციისათვის ლიტერატურისმცოდნეობაში ერთი გარკვეული საზომი ჯერ კიდევ არ არის გამომუშავებული. რომანის სხვადასხვა ფორმის განსაზღვრას ზოჯერ საფუძვლად უდებენ ეპოქას, რომელსაც რომანი გვიხატავს, ზოჯერ სოციალურ წრეს, რომელსაც რომანები გამოსახავს, ზოჯერ ავტორის დამოკიდებულებას რომანში ასახულ მოვლენებისადმი. უფრო გავრცელებულია შემდეგი ფორმის რომანები: ფსიქოლოგიური, სოციალური, ისტორიული, ავანტურული, საყოფაცხოვრებო, სატირული, ფანტასტიკური და რაინდული.

ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი უ რ ი რ ო მ ა ნ ი ისეთ რომანს ეწოდება, რომელშიაც მთავარი ყურადღება ადამიანის სულიერი ცხოვრების გამოსახვაზეა გადატანილი. იგი უმთავრესად გვიხატავს ადამიანის შინაგან განცდებს, გვიხატავს ადამიანის სხვადასხვა ფსიქიურ თვისებებს, როგორც მაგალითად გმირულ ხასიათს, სიმხდალესა და ნებისყოფის სისუსტეს, იქვეიანობას, სიძუნწეს, სიუხვეს და სხვა.

ს ო ც ი ა ლ უ რ ი რ ო მ ა ნ ი მთავარ ყურადღებას აქცევს საზოგადოებრივ ცხოვრების, კლასობრივი ურთიერთობის ასახვას; (socius—ლათინურად ნიშნავს საზოგადოებას. სოციალური რომანი—სიტყვასიტყვით, საზოგადოებრივი ცხოვრების ამსახველ რომანს). ყოველგვარი რომანი საზოგადოებრივ ცხოვრებას ასახავს, მაგრამ სოციალურ რომანში ყურადღება უმთავრესად საზოგადოებრივ ურთიერთობის უშუალოდ გამოსახვაზეა გადატანილი. ავიღოთ მაგალითად ე. ნინოშვილის „ჯანყი გურიაში“. იქ ასახულია მოქმედი პირების პირადი ცხოვრება: მანოსა და სიმონის მიჯნურობა, გიორგისა და გულოს სიყვარულის ისტორია და სხვა, მაგრამ მთავარი ყურადღება გურიის გლეხობის და მემამულეების ბრძოლაზეა (გურიის აჯანყებაზეა) გადატანილი.

ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი რ ო მ ა ნ ი ისეთი ფორმის ნაწარმოებია, რომლის შინაარსი წარსული ცხოვრებიდან არის აღებული. იგი გვიხატავს სხვადასხვა ისტორიულ პიროვნებების ცხოვრებას, ან რომელიმე საინტერესო ეპიზოდს საზოგადოებრივი ცხოვრების წარსულიდან. ისტორიულ რომანში თუმცა წარსულ დროის სინამდვილეში მომხდარი ფაქტებია ასახული, მაგრამ ფაქტები და პერსონაჟები გამდიდრებულია ავტორის ზომიერი მხატვრული ფანტაზიით, რაც კიდევ უფრო უწყობს ხელს ისტორიული სიმართლის გამოსახვის სიღრმეს. მიხ. ჯავახიშვილი ასეთ განმარტებას გვაძლევს მის ისტორიულ რომანში „არსენა მარაბდელში“ ისტორიული და გამოგონილი ფაქტების შესახებ:

„ჩემს რომანში ზოგი ისტორიული პიროვნება ჩაუერთე და ზოგიც მოგონილი. ისტორიულია თეიმურაზ არსენა, მარინე, მეშთა, სიმონა, როსტომი, სევასტი, ღამბაშიძე, ზაალ და მისი შვილი დავითი, მათი სიძე ჯორაშვილი, ორბელიანები, ალ. ჯავჯავაძე, საერთოდ შეთქმულნი, სუმბათაშვილი, კუპატნელი (სეფისკვერაძე), დიდი მოხელენი და თავადაზნაურები. მოგონილია ღვთისავარი, ერეკლე, მაგდანა, ზურა, კაპრიჩა, ბარნაველი, ფიქრია, სულხანი, გიგოლა, ორლოვი. საესებით ისტორიულია იმდროინდელი ომი, ახალციხის აღება, შეთქმულება, სოციალური არე, სუმბათაშვილების ამოქლეტა, მკვლელობის მონაწილეთა აღსასრული, 1829 წელს მომხდარი გლეხთა აჯანყება, არსენას ლექსში მოთხრობილი მისი თავგადასავალი და მრავალი წერილმანიც."

ისტორიულ რომანებში მწერლები ხშირად თაეიანთი ეპოქის აქტეალურ საკითხებს ეხმაურებიან და აშუქებენ, მაგალითად, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობას, კლასთა ბრძოლის როლს ისტორიაში, ხალხთა მეგობრობის მნიშვნელობას და სხვა. „ჯანყი გურიაში", რომელიც სოციალურთან ერთად ისტორიული რომანია (ისტორიული შინაარსის სოციალური რომანია), გვიხატავს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლას კლასობრივ ბრძოლად გარდაქმნის პროცესს, რასაც ადგილი ჰქონდა გურიის ცხოვრებაში მეცხრამეტე საუკუნის ორმოციანი წლებში. ამ ფაქტის ასახვით ე. ნინოშვილმა დაგვიხატა კლასობრივი ბრძოლის როლი ისტორიაში. ამ საკითხის გადაწყვეტა ქართელი საზოგადოებრივი აზროვნებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, რადგან იმ დროს, როდესაც ეს რომანი დაიწერა, საქართველოში მთელი რიგი პუბლიცისტები უარყოფდნენ კლასობრივი ბრძოლის მნიშვნელობას და ქადაგებდნენ კლასობრივ ზავს ეროვნული დროშის ქვეშ. ზოგიერთი აეტორი ისტორიულ რომანს მიმართავს წარსულის იდეალიზაციის მიზნით, ზოგი კიდევ წარსულში მომხდარი განმათავისუფლებელი ბრძოლების სურათების საფუძველზე მკითხველში უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის ენთუზიაზმის შთანერგვის მიზნით.

ისტორიული რომანის დამწყებად ითვლება ინგლისელი მწერალი ვალტერ სკოტი (1771—1832). თავისი რომანების შინაარსისათვის ის იყენებდა ხალხის წარსულს. ვალტერ სკოტის საუკეთესო რომანებია „აივენგო" და „ედინბურგის საპყრობილე". ქართულად პირველი ისტორიული რომანები დაწერა გრ. რჩეულიშვილმა („ქერიევის ლიმონები", „თამარ ბატონიშვილი", „ანუკა ბატონიშვილი"), ხოლო შემდეგში რომანის ეს ფორმა განავითარა და ახალ საფეხურზე აიყვანა ე. ნინოშვილმა („ჯანყი გურიაში") და განსაკუთრებით ე. ბარნოვმა („ტრფობა წამებული", „მიმქრალი შარავანდედი", „ისნის ცისკარი" და სხვ.). ე. ნინოშვილმა თავისი ისტორიული რომანი „ჯანყი გურიაში" ფაქტიურ მასალაზე ააგო. რომანის მთავარ გმირებად ისტორიულად ცნობილი პირები გამოიყვანა; მოქმედების განვითარებაც კი ისტორიას შეუფარდა და თაეის რომანში მაქსიმალურად დაიცვა ისტორიული სინამდვილე. ასე იქცევა ე. ბარნოვიც.

საბჭოთა ლიტერატურა, რომელიც მთავარ ყურადღებას სოციალისტურ სინამდვილის ასახვას აქცევს, უხვად იყენებს ისტორიული რომანის ფორმას მიმდინარე აქტეალური პრობლემების გასაშუქებლად. ქართული საბჭოთა ლიტერატურა მრავალ ისტორიელ რომანით გამდიდრდა. ახალი ისტორიული რომანის ნიმუშებია კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა", ა. ბელიაშვილის „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა", ი. ლისაშვილის „კეცხოველი" და სხვ.

ა ვ ა ნ ტ უ რ უ ლ ი რ ო მ ა ნ ი ისეთ რომანს ეწოდება, რომელშიაც აღწერილია მთავარი მოქმედი პირის სახიფათო თავგადასავალი. ასეთი რომანების ნიმუშები შექმნა ჰანს გრიმელსჰაუზენმა (გერმანია). მაინ რიდმა (ინგლისი) და ა. დიუმამ (მამამ. საფრანგეთი).

საყოფაცხოვრებო რომანი ისეთი რომანია, რომელშიაც მთავარი ყურადღება ადამიანთა კერძო ცხოვრების, ზნე-ჩვეულებისა და ურთიერთობის ასახვას ექცევა.

სატირული რომანი ისეთი რომანია, რომელშიც ავტორი მთავარ მოქმედ პირებს ან მთელ საზოგადოებრივ ცხოვრებას დაცინვის მიზნით გვიხატავს.

ფანტასტიკური რომანი ისეთი რომანია, რომელშიც ასახული მოვლენა არასოდეს არ მომხდარა და იგი მწერლის ფანტაზიით არის გამოგონილი. ფანტასტიკურს აკუთვნებენ ისეთ რომანსაც, რომელშიც აღწერილი ამბავი თუმცა არ მომხდარა, მაგრამ შესაძლებელია მომავალში მოხდეს. ასეთი შინაარსისაა უელსისა და ჟული ვერნის რომანები; ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში ფანტასტიკურ რომანის ნიმუშია ი. ეფიანის „ამონი“, რომელშიც აღწერილია ავტორის ფანტაზიით გათვალისწინებული ადამიანის ცხოვრება ათასი წლის შემდეგ.

რაინდული რომანი ისეთი რომანია, რომელშიც რაინდების თავგადასავალია აღწერილი. ასეთი რომანები უფრო ადრე საუკუნეებში იყო გავრცელებული. რაინდული რომანის ნიმუშია პორტუგალელი მწერლის ვასკო დე ლობეირის (XIV საუკ.) „ამადის გალელი“. რომანების ზევით მოცემული კლასიფიკაცია პირობითია. იშვიათია ისეთი ნაწარმოები, რომელიც შეიძლება განსაზღვრულ იქნას მხოლოდ და მხოლოდ ზემოჩამოთვლილი კლასიფიკაციის ერთ-ერთი სახეობით ან ფორმით: მაგალითად, რაინდული რომანი იმავე დროს ავანტურული რომანიცაა და საყოფაცხოვრებოც. სერვანტესის „დონ-კიხოტი ლამანჩელი“ ერთდროულად სატირული რომანიცაა, რადგანაც ის გამოხატავს ნიადაგგამოცლილი ფეოდალური საზოგადოების დაცინვას; ფსიქოლოგიური ხასიათისაც არის, რადგან მისი კითხვის დროს ყურადღებას ვაქცევთ ცენტრალური სახის—დონ-კიხოტის, განსაკუთრებულ სულიერ თვისებას (მის გამბედაობას); რაინდულიცაა, რადგან მასში მოთხრობილია (თუმცა სასაცილო ფორმებში) უკანასკნელი „რაინდის“ თავგადასავალი და ავანტურულიცაა, რადგანაც მასში აღწერილია დონ-კიხოტის სახიფათო მოგზაურობა და მისი ბრძოლები, რაც მის სიცოცხლეს მუდამ საფრთხეში აყენებდა.

პოემა. პოემა უმთავრესად ლექსად დაწერილი თხრობითი ნაწარმოებია. თვით სახელი წარმოსდგება ბერძნული სიტყვისაგან ποιημα და ნიშნავს შეთხზულს, ქმნილებას, ხელოვნურ ნაწარმოებს. ძველ პოემებს ბერძნები სხვაგვარად ეპოპეას უწოდებენ (ἐπος-ἔπεα —ამბის თხრობა, მოთხრობები) ეპოპეის ანუ საგმირო პოემის კლასიკური ნიმუშები მოცემულია ჰომეროსის პოემებში—„ილიადა“ და „ოდისეა“. ძველი პოემები წარმოიშვნენ სხვადასხვა დამოუკიდებელი ლექსისაგან, რომლებშიაც აღწერილი იყო სხვადასხვა საინტერესო ეპიზოდი ხალხის, გმირისა თუ რომელიმე შესანიშნავი პიროვნების ცხოვრებიდან. შემდეგში ასეთი ლექსები შეუერთეს ერთ უფრო საინტერესო მოვლენის გამომხატველ ლექსს. ყველა ლექსში მოთხრობილი ამბები მიაწერეს ერთ, უფრო მნიშვნელოვან პიროვნებას ან მთავარ გმირთან დაკავშირებულ სხვა მოქმედ პირებს (უკეთ რომ ვთქვათ, ცალკეული ლექსების გმირები აქციეს

ერთ, უფრო საინტერესო, გმირთან დაკავშირებულ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებად), დაუქვემდებარეს მოთხრობათა ცალკეული ეპიზოდები მოთხრობათა სერიებში გატარებულ ერთ მთავარ მიზანდასახულობას და, ამრიგად, წარმოიშვა ძველი საგმირო პოემა. ბერძნებმა თაეიანთი ძველი საგმირო ლექსები, რომლებიც მათ ჰქონდათ შეთხზული ცალკეული გმირების: აქილევსის, ოდისევსის, ჰექტორის, აიაქსის, დიომიდეს და სხვათა შესახებ, გააერთიანეს ერთი უმნიშვნელოვანესი ისტორიული მოვლენის — ტროადის ომის გარშემო. ასეთივე წესით წარმოიშვა „მაჰაბჰარათა“ — ინდოეთში, „შაჰ-ნამე“ — ირანში, „როლანდის სიმღერა“—საფრანგეთში, „პოემა სიდის შესახებ“—ესპანეთში და სხვ.

თავის განვითარების პერიოდში პოემამ მრავალი ცვლილება განიცადა როგორც ფორმის, აგრეთვე შინაარსის მხრივ. უფრო მკვეთრად განსხვავდება ერთიმეორისაგან ე. წ. „ძველი“ და „ახალი“ პოემა.

ძველი პოემა. ძველი, ანუ კლასიკური პოემა, როგორც აღვნიშნეთ, არის „ილიადა“ და „ოდისეა“. იმისათვის რომ გავარკვიოთ ძველი პოემის დამახასიათებელი ნიშნები, განვიხილოთ ერთ-ერთი მათგანის შინაარსი.

ჰომეროსის პოემების „ილიადას“ და „ოდისეას“ საფუძვლად უდევს ბერძენთა გადმოცემა ტროადის ომის შესახებ. ამ გადმოცემის მიხედვით, ტროელთა მეფის შვილმა პარისმა ისარგებლა სპარტელი მეფის მენელაეს სტუმართმოყვარეობით და მას მოსტაცა სილამაზით განთქმული მეუღლე — მშვენიერი ელენე. ელენეს დასახსნელად ბერძნებმა დაიწყეს ლაშქრობა ტროელთა წინააღმდეგ მენელაეს ძმის — მიკენთა მეფის აგამემნონის მეთაურობით. ათი წელი იბრძოდნენ ბერძნები ქალაქ ტროას წინააღმდეგ, მაგრამ ვერ ახერხებდნენ მის აღებას. ბოლოს მიმართეს ხერხს: გაუკეთეს ზის დიდი ცხენი. მასში მოთავსდნენ ბერძენი მხედრები. ტროელებმა ეს, თითქოს „განგებით მოვლენილი“ უცნაური ცხენი, ქალაქში შეიყვანეს. ცხენიდან მოულოდნელად გამოვიდნენ ბერძენი მხედრები. მათ აიღეს ქალაქი, დასწვეს იგი და მშვენიერი ელენე მენელაეს დაუბრუნეს.

„ილიადაში“ ასახულია ბერძენთა ლაშქრის ტროელებთან ხანგრძლივი ბრძოლის მხოლოდ ერთი ეპიზოდი,—აქილევსის რისხვა. ამაზეა აგებული პოემის ძირითადი ჩონჩხი. ეს არის მისი ფაბულა. პოემის შინაარსი ასეთია: ბერძენთა მხედართმთავარს აგამემნონს ჰყავს ტროას მიდამოებში ბრძოლის დროს მოტაცებული მშვენიერი ტყვე ქალი ქრიზეიდა, რომელიც ცოლად უნდა წაიყვანოს. ქრიზეიდა ღმერთის აპოლონის ქურუმის ქრიზეს შვილია. ქრიზე მიდის ბერძენთა ბანაკში და იხოვს აგამემნონს შვილის გამოსყიდვას დიდი საფასურით. აგამემნონი უხეში უარით ისტუმრებს მას. ამით განრისხებული აპოლონი ეხმარება ტროელებს: იგი შაჯირს მოუვლენს აქაველებს (ბერძნებს), რომელიც მუსრს ავლებს ტროას წინააღმდეგ მოლაშქრეთა ბანაკს (ეს ნაწილი არის პოემის ექსპოზიცია). მისანი ქალქანტი განუმარტავს ბერძენთა ჯარს, რომ ამ უბედურების მიზეზი აპოლონის განრისხებაა მისი ქურუმის ქრიზეს შეურაცხყოფის გამო. აგამემნონი იძულებული ხდება დაუბრუნოს მშობლებს ქრიზეიდა, მაგრამ სამაგიეროდ მიჰყავს აქილევსის ხვედრი ტყვე ქალი ლამაზი ბრიზეიდა. ამან უსაზღვროდ განარისხა მირმიდონელთა მეფე და ბერძენთა განთქმული ვმირი აქილევსი. მან მო-

ინდომა ფიზიკურად გასწორებოდა აგამემნონს, მაგრამ ღმერთქალმა ათენამ დაამშვიდა იგი, სამაგიეროს შურის ძიების მიზნით აქილევსი თავისი ღაშქრით განზრახ გადგა და უარი განაცხადა ტროელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში მონაწილეობის მიღებაზე. ამასთან ერთად, მისი დედის — ზღვათა ბატონის ასულის თეტიდას და ზევსის მეუღლის ჰერას დახმარებით თვით ზევსმაც აღუთქვა მას დახმარება შურის საძიებლად (ეს აღგილი არის პოემის კვანძი). ზევსი სიზმარს მოუელენს აგამემნონს, რომელშიც აღუთქვამს გამარჯვებას და ურჩევს ტროელებთან დაუყოვნებლივ შებრძოლებას. ბრძოლის დაწყებისას პარისი წინადადებას აძლევს ბერძნებს, გავიდეს რომელიმე ბერძენთაგანი მასთან ხელჩართულ ბრძოლაში იმ პირობით, რომ რომელი მხარეც აჯობებს, მას დარჩეს მშვენიერი ელენე. პარისთან შესაბმელად გადის მენელაე. მათი ბრძოლა მენელაეს აშკარა უპირატესობით ვითარდება. მენელაე ამარცხებს პარისს, მაგრამ ამ საშინელი შედეგისაგან გადასარჩენად პარისს ღრუბლებში ხვევს და ჩუმათ იტაცებს ქალღმერთი აფროდიტე. ამასთან ერთად ტროელების ბანაკიდან ერთ-ერთი სარდალი ტანდარე ისარს ტყორცნის მეუღლეს და დასჭრის მას. ამ მზაკვრობამ განარისხა ბერძენთა ჯარი და იწყება მოპირდაპირე ლაშქრების საერთო ბრძოლა, რომელსაც ორიენ ზხრიდან დიდი მსხვერპლი ეწირება. შემდეგში ბრძოლა კიდევ უფრო მწვავე ხასიათს იღებს. ბერძნების მდგომარეობა მეტად მძიმე ხდება, რადგან მათ თანდათან ძლევენ ტროელები, ბერძნები აშკარად მარცხდებიან. მათი მთავარსარდალი აგამემნონი თანახმაა დაუთმოს შეურაცხყოფილ და განდგომილ აქილევსს, მაგრამ უკანასკნელის მრისხანება კვლავ დაუცხრომელია და მოციქულებს უარით ისტუმრებს, ბერძნების მდგომარეობა თანდათან გაუარესდა. აქილევსის მეგობარმა მამაცმა პატროკლემ თავის თვალით ნახა მეომართა მძიმე მდგომარეობის სურათი. მის თვალწინ დაიღუპა მტრის ხელით მრავალი ბერძენი ვაჟკაცი. დაბრუნებულმა პატროკლემ უამბო ყოველივე ამის შესახებ აქილევსს და თხოვა მას გაეტანებინა მირმიდონელები ბერძენთა დასახმარებლად. აქილევსი დათანხმდა და ბერძნების მოტყუების მიზნით თავისი იარაღით აღუჭურვა პატროკლე. თან რჩევა მისცა მას, რომ შორს არ გაჰყოლოდა გაქცეულ მტერს. უკანასკნელს შეეძლო პატროკლეს შეტყუება და მისი დაღუპვა. პატროკლემ მაინც არ გამოიყენა აქილევსის რჩევა. გარეკა რა მტერი ბერძენთა ბანაკიდან, დაედევნა მას და ტროაში შესვლაც კი მოინდომა. იგი ტროას კედლებთან შეებრძოლა მოპირდაპირეს — განთქმულ გმირს ჰექტორს. უკანასკნელმა მოჰკლა პატროკლე. გააშიშვლა მისი გვამი და მოინდომა უკანასკნელის წაღება აქილევსის იარაღთან ერთად. შეიქმნა ბერძენთა და ტროელთა გააფთრებული ბრძოლა პატროკლეს გვამისათვის, რადგან მაშინდელი ჩვეულების თანახმად დამარცხებულის გვამის მტრის ხელში ჩადგა უაღრესად დამამცირებელი და სამარცხვინო მოვლენა იყო. მეგობრის დაღუპვა და მისი გვამისათვის სამარცხვინო ბრძოლამ აღაშფოთა აქილევსი. მან გლოვის ნიშნად თმების გლეჯა დაიწყო. იგი სწრაფად გაემართა იმ აღგილისაკენ, სადაც ბერძნები პატროკლეს გვამისათვის იპრძოდნენ. ტროელებს აქილევსის დანახვისთანავე შიშით თავზარი დაეცათ და გაიქცნენ. აქილევსის რისხვა შურისძიების გრძნობად შეიცვალა, მან დაიწყო ტროელების წინააღმდეგ ბრძოლისათვის მზადება, შეურიგდა აგამემნონს და უკანასკნელმაც დაუბრუნა ბრისეიდა. ტროელებთან ბრძოლის დროს აქილევსმა პირადად მოჰკლა მისი მეგობრის პატროკლეს მკვლელი ჰექტორი, მიაბა მისი გვამი ეტლს და თავის ბანაკში წაათრია. აქილევსი დიდი პატივით აპარებს მიწას პატროკლეს გვამს, ხოლო ჰექტორის გვამს კი ათრევს პატროკლეს საფ-

ლავის გარშემო. ამით მთავრდება, აქილევსის რისხვასთან ერთად, მისი შურისძიებაც.

ძველ პოემას ჰომეროსის პოემების შინაარსის მიხედვით შემდეგი თვისებები ახასიათებს:

1. მ ო თ ხ რ ო ბ ი ს ს ა გ ა ნ ი. საგმირო პოემაში ავტორი მოგვითხრობს სახელმწიფოებრივი ან საერთო ეროვნული მნიშვნელობის მქონე ამბის შესახებ (ბერძენთა ცხოვრებაში ასეთი იყო ტროადის ომი, რაც საფუძვლად დაედო ჰომეროსის პოემებს).

2. გ ა მ ო ს ა ხ ვ ი ს ს ი ვ რ ც ე. ძველ საგმირო პოემას, რომანის მსგავსად, გამოსახვის სივრცის სიდიდე ახასიათებს. „ილიადა" და „ოდისეა" ძველი საბერძნეთის ყოფა-ცხოვრების მთლიან სურათს გვაძლევს. აღნიშნული პოემების მიხედვით, ჩვენ ვეცნობით ძველი ბერძნების ზნეჩვეულებას, მათ სარწმუნოებას, საზოგადოებრივ და ოჯახურ ცხოვრებას, მათ წარმოდგენას ღმერთების შესახებ, „საიქიოს" შესახებ, ვეცნობით მათ სამხედრო ხელოვნებას, სახელმწიფოს პოლიტიკურ წყობას და სხვ. ასეთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენებთან ერთად, ავტორი გვიხატავს ცალკეულ წვრილმან მოვლენებსაც, რომლებიც ავსებენ სურათს, ნათლად გვიშლიან გმირთა სამოქმედო ტიპობრივ გარემოს, — დიადი ბრძოლის შემზარავ ეპიზოდებთან ერთად, ავტორი აგვიწერს საჭმელის მზადებას, გმირების ჩაცმულობას და სხვ.,

ძველ პოემას მ ო ქ მ ე დ პ ი რ თ ა ს ი მ რ ა ვ ლ ე ახასიათებს: ჰომეროსის პოემებში მონაწილეობენ მეფეები, სარდლები, გმირები. ყველა მათგანი თავისებური ბუნების მატარებლები არიან და იმავე დროს საზოგადოების განსაზღვრულ ჯგუფთა ტიპებს წარმოადგენენ. აქილევსი სიმკვირცხლის, მამაცობისა და ფიზიკური ძლიერების განსახიერებაა; ოდისევსი — დინჯი, დაკვირვებული და მოხერხებული ადამიანის ტიპია, იგი მტკიცე მეოჯახეა, ყოველგვარ დაბრკოლებას ღახავს, ყველაფერზე უარს ამბობს იმისათვის, რომ თავის ოჯახს დაუბრუნდეს. მტკიცე მეოჯახისა და ერთგული მეუღლის განსახიერებაა აგრეთვე ოდისევსის ცოლი პენელოპა, რომელიც ახერხებს ძისი მთხოვნელებისაგან თავის დაცვას ქმრის დაბრუნებამდე. პატროკლი და აქილევსი მეგობრობის განსახიერებაა და ა. შ.

3. მ ი თ ი უ რ ი ე ლ ე მ ე ნ ტ ი. ძველ პოემას მითიური ელემენტი ახასიათებს. „ილიადაში" ადამიანებთან ერთად ბრძოლაში მონაწილეობას იღებენ ღმერთებიც. ზოგი მათგანი ბერძნების მხარეზეა (ათინა, ჰერა, პოსეიდონი) და ზოგი კი მტრების ბანაკშია (აპოლონი, კაპრიდა და სხვ.). მთავარი მოქმედი პირებიც თავიანთი წარმოშობით ღმერთებთან არიან დაკავშირებული. აქილევსი ჭალღმერთის ფეტიდას შვილია, ოდისევსი— ოლოსის შვილიშვილია, აიაქსი — იუპიტერის შვილიშვილია და ა. შ. როგორც ღმერთების ჩამომავალნი, ისინი ადამიანის იდეალური თვისებებით არიან დაჯილდოვებულნი.

ჰომეროსის პოემის გმირებს უდიდესი და ფანტასტიკური წინააღმდეგობათა გადალახვა უხდებათ. ოდისევსის შინ დაბრუნებას ხელს უშლის ხან ჯადოქარი ცირცეა, ხან ნიმფა კალიფსო, ხან ბობოქარი ზღვა. ამ დაბრკოლებათა გადალახვა მოითხოვს პოემის პერსონაჟების მიერ ნების განსაკუთრებულ სიმტკიცეს, ფიზიკურ ძლიერებას და ჩვეულებრივი ადამიანისაგან განსხვავებულ სიმამაცეს.

4. მ ო თ ხ რ ო ბ ი ს კ ი ლ ო დინჯია. ავტორი არსად არ გვიჩენებს უშუალოდ თავის პირად განცდებს და იგი სრული სიმშვიდით გვიხატავს როგორც ჰექტორის დაფლეთილ სხეულს, აგრეთვე აქილევსის მიერ საჭმლის დაძზადებას.

ჰომეროსის პოემები ძველი საბერძნეთის ცხოვრების მხატვრული გამოსახვის გარდაუვალ ნიმუშს წარმოადგენს. ისინი შთაგონების წყაროდ გადაიქცნენ მხატვრებისათვის, მწერლებისათვის და მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლებისათვის. განსაკუთრებით დიდი გავლენა მოახდინა ჰომეროსმა მხატვრულ ლიტერატურაზე.

პირველი დიდი საგმირო პოემა, რომელიც ჰომეროსის შემდეგ დაიწერა, რომაელი მწერლის ვირგილიუსის „ენეიდა“ იყო. მასში მოთხრობილია ტროადის მეფის ენეის მოგზაურობა ბერძნების მიერ ტროადის ციხე-სიმაგრის აღების შემდეგ, მისი მისელა იტალიის სანაპიროზე და რომის სახელმწიფოს დაარსება. ენეის მოგზაურობა, მისი ცხოვრება კართაგენელი დედოფლის დიდონას სასახლეში და მისი ჩასვლა ჯოჯოხეთში მოგზაურობა ბერძნების მიერ ტროადის ციხე-სიმაგრის აღების შემდეგ, მისი მისელა ჯოჯოხეთში ჩასვლას. აგრეთვე ვირგილიუსის პოემაში გამოყენებულია ბერძნული საგმირო თქმულება ტროადის ომის მონაწილე გმირის ენეის შესახებ. მიუხედავად ამისა, ვირგილიუსის „ენეიდას“ ახასიათებს მხატვრულობა, სიუჟეტის საინტერესოდ განვითარება, ენის კეთილხმოვანება და პოემის შინაარსის მოხერხებულად დაკავშირება რომის ისტორიასთან. თუმცა ამ პოემის მიზანი იმპერატორ ავგუსტოსა და მისი გვარეულობის შექება იყო, მაგრამ ავტორმა მთავარი ყურადღება საერთო ნაციონალურ მოვლენას — რომის სახელმწიფოს წარმოშობას მიაქცია. ამ პოემამ დიდი გაელენა მოახდინა შემდგომი დროის მხატვრულ ლიტერატურაზე.

„ენეიდა“ დაიწერა პირველ საუკუნეში. უფრო გვიან, ჰომეროსის პოემების მიბაძვით, შეიქმნა მთელი რიგი ნაწარმოებები. მათ შორის აღსანიშნავია იტალიელი მწერლის ლუდოვიკო არიოსტოს „მძვინვარე როლანდი“ („Rolando furioso“), რომელშიაც მოთხრობილია კარლოს დიდისა და განთქმული რაინდის როლანდის თავგადასავალი (პოემა დაწერილია XVI საუკ. დასაწყისში, 1507 — 1532 წლების განმავლობაში); ტორკვატო ტასოს „განთავისუფლებული იერუსალიმი“ (XVI საუკ.), რომელშიაც აღწერილია იერუსალიმის აღება ჯვაროსნების მიერ; ინგლისელი მწერლის მილტონის „დაკარგული სამოთხე“ (XVII საუკ.), რომელშიაც აღწერილია ადამ და ევას ცხოვრება სამოთხეში. მათი ცდუნება ეშმაკის მიერ და სამოთხედან გაძევება; ვოლტერის „ჰენრიადა“ (XVIII საუკ.), რომელშიაც აღწერილია საფრანგეთის მეფის ჰენრიხ IV ომები; პორტუგალელი მწერლის კამოენსის „ლიუზიადა“ (XVIII ს.), რომელშიაც აღწერილია პორტუგალელთა ომი ინდოთა წინააღმდეგ; გერმანელი მწერლის ფრ. კლოპშტოკის „Der Messias“ (XVIII საუკ.), რომელიც მილტონის „დაკარგული სამოთხის“ მსგავსად, წარმოადგენს რელიგიურ ეპოპეას. პოემის მთავარი მოქმედი პირები არიან ქრისტე, მაცთური ანგელოზი აბადონა, ქრისტეს მოციქულები და სხვ. რელიგიური განწყობილების მიუხედავად, პოემა გამოხატავს პროტესტს სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ (მაგალითად, მეფეები და დარბაზის მცხოვრებლები ქოხმახებიდან გამოსულ ღარიბებთან ერთად და მათ ფანაბრად ისჯება); რუსეთში დაიწერა ხერასკოვის „როსიადა“.

ზემოჩამოთვლილი პოემები, რომლებიც შეიქმნენ უმთავრესად XVI — XVII საუკუნეებში, დაწერილია ჰომეროსის პოემების ბრმა მიბაძვით. ჯერ კიდევ ჰომეროსის ეპოქიდან, ე. ი. VII საუკუნიდან (ჩვ. წელთაღრიცხვამდის) ვირგილიუსის ეპოქამდე (ე. ი. I საუკუნემდის), როგორც ბერძნების, ისე რომაელთა ყოფა-ცხოვრება და მათი მსოფლმხედველობა მნიშვნელოვნად შეიცვალა, ამიტომ, თუ ჰომეროსის პოემები გულწრფელად ასახავდა ჰომეროსის ეპოქის სინამდვილეს, „ენეიდაში“ გამოხატული მოვლენები დიდად განსხვავდებოდნენ I საუკუნის რომის იმპერიის ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობისაგან. ამ დროის რომაელებს უკვე ცრუმორწმუნეობად ეჩვენებათ ის, რაც გულწრფელად სწამდათ ჰომეროსის დროის ადამიანებს, მით უმეტეს დიდად განსხვავდებოდა ჰომეროსის დროის ადამიანის ცხოვრება აღორძინების ხანის ადამიანთა ცხოვრებისაგან. ამის გამო, „ილიადასა“ და „ოდისეას“ მიბაძვით და-

წერილ პოემებს „კრუსკლასიკური“ პოემები უწოდეს (თუმცა ზოგი მათგანი „კრუსკლასიციზმის“ ანუ ფრანგული კლასიციზმის ჩამოყალიბებამდის დაიწერა). ევროპაში შექმნილი შუა საუკუნის პოემებიდან უფრო თავისებური მიმბაძველობის ნაკლებად გამომხატველი იყო დანტე ალიგიერის პოემა „ღვთაებრივი კომედია“, რომელმაც, მიუხედავად თავისი რელიგიური ხასიათისა, მაინც გამოსახა შუა საუკუნეების რომის საზოგადოებრივი ცხოვრება.

ქართულ ლიტერატურაში პოემის კლასიკური ნიმუში შექმნა შოთა რუსთაველმა. მან თხრობის ზემოაღნიშნული სახე ახალ სიმაღლეზე აიყვანა. რუსთაველმა „ვეფხისტყაოსანში“ თავისი პოემის საგნად საკაცობრიო მნიშვნელობის მოვლენა აიღო (მეგობრობა, ერთა შეერთებული ბრძოლა სამართლიანობის გასამარჯვებლად). მისი პოემის მოქმედი პირები სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები არიან, რუსთაველის პატრიოტული მოტივები ერთა სოლიდარობის, ინტერნაციონალიზმის იდეასთან არიან დაკავშირებული.[1] რუსთაველის პოემა თავისუფალია მითოლოგიურ-რელიგიური ელემენტებისაგან. მასში გამოყვანილი ქარებიც კი მხოლოდ ჩვეულებრივ ადამიანთა თვისების მატარებლები არიან. ამასთან ერთად, რუსთაველს პოემა როგორც ფორმით, ისე შინაარსით განსხვავდება შუა საუკუნეების მანძილზე შექმნილ ყველა პოემისაგან. ამიტომ არის, რომ მან ყველაზე უკეთ გამოხატა თავისი დროის მოწინავე იდეები. რუსთაველი ავიდა იმ სიმაღლეზე, რომელზედაც არ ასულა შუა საუკუნეების არც ერთი მოწინავე ადამიანი. „ვეფხისტყაოსანი“ ამ მაღალი იდეების ყველაზე უფრო შესაფერად გამომხატველი სახეა თხრობითი ნაწარმოებისა.

აღორძინების ხანის ქართულ ლიტერატურაში პოემა თიკმის თხრობის ყველაზე უფრო გაერცელებულ სახედ გადაიქცა;

„ლექსს უფრო ყურსა უპყრობენ,
ამბის წიგნები ძეს ავად“,—

---

[1] ამ მოვლენის ასახსნელად სწორ განმარტებას გვაძლევს ცნობილი მკვლევარი პ. ინგოროყვა: „XII საუკუნის მანძილზე საქართველო გადაიქცა დიდ სახელმწიფოებრივ გაერთიანებად (საშუალო საუკუნეთა მასშტაბით), რომლის ფარგლებშიაც თანდათანობით შევიდნენ როგორც დასავლეთის, ისე აღმოსავლეთის კულტურული წრის ხალხები. XII საუკუნეში საქართველოს სახელმწიფოს ფარგლებში გაერთიანდა მთელი მრავალეროვანი კავკასია. ხოლო XII — XIII საუკუნეთა საზღვარზე საქართველოს გავლენის სფეროში მოექცა ჩრდილო ირანის რაიონები, აღმოსავლეთ ანატოლიის პროვინციები და, ნაწილობრივ, ტრაპეზუნის ბერძნული იმპერია..., ამ სახელმწიფოებრივ გაერთიანებაში..., რომელშიაც კულტურულ თანამშრომლობას ეწეოდნენ ქართველებთან ერთად მეზობელი ერები როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის კულტურულ-წრის ეროვნული კოლექტივები, ჩამოყალიბდა ბრწყინვალე ქართული კულტურა...

მხოლოდ ამ პირობებში და ამ ფონზე ხდება გასაგები რუსთაველის პოემა, და ის სიფართე მსოფლმხედველობისა, ის ინტერნაციონალური სული, თაეის-უფალი ვიწრო ნაციონალური განკერძოებისა და კარჩაკეტილობისაგან, რომლითაც გამსჭვალულია „ვეფხისტყაოსანი“ (პ. ინგოროყვა „შოთა რუსთაველი და მისი პოემა“ გვ. IX).

ამბობს აღორძინების პერიოდის ერთ-ერთი წარმომადგენელი სულხან თანიაშვილი. ზემოაღნიშნულის გამო, არა მარტო ცდილობდნენ, რომ ორიგინალურ თხზულებათათვის პოემის ფორმა მიეცათ, მხატვრული პროზის ძველი საუკეთესო ნიმუშებიც კი გადაეკეთებინათ, როგორც მაგალითად, „ვისრამიანი" და „ამირანდარეჯანიანი".

აღორძინების ხანაში რელიგიურ-ფანტასტიკური ჟანრის ნაცვლად, უფრო განმტკიცდა რეალისტურ-ისტორიული პოემა. ასეთ პოემებში ნაწარმოების თემად აღებულია საქართველოს ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ფაქტები და ისინი ავტორების მიერ სინამდვილის შესაბამისადაა გადმოცემული. აღორძინების ხანის ქართული საისტორიო პოემებიდან განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა იოსებ თბილელის „დიდმოურავიანი". იოსებ თბილელი რეალისტი პოეტია; ფეშანგი ფაშვიბერტყაძესა და არჩილ მეფესთან ერთად ის საუკეთესო წარმომადგენელია იმ მიმართულებისა, რომელიც „აუმხედრდა ზღაპრულ-ფანტასტიკურ სიუჟეტს და მწერლობაში „მართლის თქმა" მოითხოვა. ამის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია ნაციონალურ თემატიკაზე აგებული და საკმაოდ მხატვრული პოემა, „დიდმოურავიანი", რომლის მთავარ დამახასიათებელ თვისებას გულწრფელობა და სიმართლე შეადგენს".[1]

თავის პოემაში იოსებ თბილელმა მოგვცა „მკვეთრი სურათი ჩკუით, ენერგიით და ახოვნებით შემკული მოურავისა, რომელიც ხედავდა, რომ იმდროინდელი საქართველოს უბედურებას ქმნიდნენ თავაშვებული დიდგვარიანი ფეოდალები, რომლებშიაც ანგარებამ და პარტიკულარიზმმა ჩაახშო სახელმწიფოებრივი ინსტინქტი და საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის შეგნება. ამიტომ, წვრილმემამულე აზნაურული წრიდან გამოსული, ის, ამ წრესა და გლეხობაზე დაყრდნობით, გამსჭვალული უსაზღვრო პატრიოტიზმით, დაუნდობლად იბრძვის დიდგვარიანი - არისტოკრატიის ასალაგმაკად, მტკიცე აბსოლუტური ხელისუფლების შესაქმნელად და ბეჭავი სამშობლოს გასამთელებლად და გასამტკიცებლად. ამ მიზნის განსახორციელებლად ის არ ერიდება ისეთ მძიმე ოპერაციასაც კი, როგორიც არის სამშობლოში უცხო, სპარსეთის ჯარის შემოყვანა და საკუთარი შვილის გაწირვა. მაგრამ მისი დროისათვის ეს კეთილშობილი მისწრაფება უნიადაგო ოცნებად აღმოჩნდა და ამ ოცნებამ კიდეეც იმსხვერპლა ის."[2] აღორძინების ხანის ქართულ პოემაში უკვე გამომჟღავნდა ე. წ. „ახალი პოემის" ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშანი. ამ მხრივ, პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია ლირიკული ელემენტი. აღორძინების ხანის პოემების ავტორები ხშირად კარგავენ ეპოსისათვის დამახასიათებელ სიდინჯეს, მიუდგომლობას, ისინი უშუალოდ გამოხატავენ პირად აღშფოთებას პოემაში აღწერილ მოვლენებთან დაკავშირებით. თეიმურაზ I, რომელმაც დაწერა პოემა „ქეთევანიანი" ანუ „წიგნი და წამება ქეთევან დედოფლისა", აღშფოთებული ქეთევან დედოფლის წამებით, ამბობს:

„მე ავაზაკი, შემცოდე. ახლოს არ ვიყავ, ვინანი.
მარჯვენით ჯვარსა არ ვეცვი, ამად უარ ცრემლთა ქნინარი".

ლირიკული ელემენტი გაძლიერებულია განსაკუთრებით იოსებ თბილელის „დიდმოურავიანში". ამ პოემაში, გარეგან მოვლენებთან ერთად, პოეტი ნათლად გვისახავს თავის გმირის შინაგან ტრაგიზმს. პოემის „პირველ ცხრა თავში ავტორი მოგვი-

[1]. კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტ., ტ. II, 1941 წ., გვ. 483,

[2]. იქვე, გვ. 482 — 483.

თხრობს შედარებით მშვიდი, ეპიკური ტონით, სამაგიეროდ, უკანასკნელი თავი წმინდა ლირიკული ხასიათისაა. ეს ნამდვილი იერემიადაა ღრმად ბგრძნობიარე სულისა, რომელიც მდუღარე ცრემლებით დასტირის ცხოვრების უსამართლობას, ადამიანთა გაუტანლობას და უმადურობას, რომელიც გულისტკივილით ეთხოვება საყვარელ სამშობლოს, ნაცნობებს, მეგობრებს და ნათესავებს".[1]

აი, რამდენიმე ნაწყვეტი „დიდ-მოურავიანის" უკანასკნელი თავიდან, რომელიც სანიმუშოა როგორც გამომხატველი პოემის გმირის ღრმა შინაგანი მწუხარებისა საქართველოს ფარგლებიდან გადახვეწასთან დაკავშირებით:

„თაო ჩემო, ვით გასრულო, სევდიანო. როგორ წყლულო,
საქართველოს სჯულისათვის ათასფერად წამებულო,
მეფეთათვის რა ნასაჯო, ნამსახურო რა ერთგული,
აღარ შეგრჩა ნოსტეს ლხინი, ალაბს, სტამბოლს დაკარგულო!..
ეა, დაგაგდებ სახლ-სამყოფო, სად კარგო და სად ავებო,
შორგვარ დავრჩი მეზობელთა, ვისთანც ვიყავ, სა ვიავებო,
ავქანდათა სიმაგრენო, მე სად გძრეედი სადავებო,
რამდენს მოვრჩი ძნელს ბადესა, ახლა კიდეე სად ავებო?
თაო ჩემო, სად მოკვდები, ანუ ვისსა სამარებსა.
რას დალახავ ქუეყანასა, იარები სამ არებსა?
მოშორდები მოყვარეთა, შენ ხარ ვისსა სამარებსა?
სამყოფთაგან გააბეზრდი, კარსა გაელი გასარებსა...
მშვიდობით თვისნო, მოყვრებო, გამოგესალმო სალმობით,
მეგობარნო და შემცნენო, ცრემლნი დავსთხიოთ სალმით,
თქვენ ნუ დაირჩენთ გაყრასა, გული შემქნია სალამით,
ვინ გაირჯების სიმხნითა, მან შეიდაროს სალამით".

ახალი პოემა. ახალი პოემის შემქმნელად ევროპასა და მსოფლიო ლიტერატურაში ბაირონი ითვლება. ბაირონი ამავე დროს რომანტიზმის წარმომადგენელია; ამიტომ ბაირონის პოემებს რომანტიკულს უწოდებენ. ბაირონის პოემები გამოხატავენ პიროვნების უკმაყოფილებას ქალაქური ცხოვრებით, მისი ფუფუნებით, თვალთმაქცობით, მორნობით, და სხვ. ისინი გვიხატავენ თავისუფლებისმოყვარე ადამიანის მისწრაფებას ბუნებისაკენ, მის ზიზღს ბურჟუაზიული ცხოვრებისადმი, ძალადობასადმი, ანგარებისადმი. თუ ძველი პოემის (ეპოპეის) საგანი იყო რომელიმე საინტერესო ეპიზოდის გამოხატვა მთელი ხალხის ან ერის ცხოვრებიდან, ბაირონის მთავარი ყურადღება პიროვნებაზეა გადატანილი, და მისი ახალი პოემა გამოხატავს რომელიმე საინტერესო ეპიზოდს არა მთელი ერის, არამედ რომელიმე პიროვნების ცხოვრებიდან. გამოსახეის სიერცით ძველი პოემა რომანს უახლოვდება, ახალი კი—მოთხრობას ან ნოველას. „ბედი ქართლისაში" მოთხრობილია მხოლოდ ერთი, მაგრამ საქართველოს ცხოვრებისათვის მეტად მნიშვნელოვანი ეპიზოდი პატარა კახის ცხოვრებიდან — კრწანისის ბრძოლა და მეფის მიერ ქართლის ბედის გადაწყვეტა ამ ბრძოლაში დამარცხებასთან დაკავშირებით. ი. ჭავჭავაძის „განდეგილი" ბერის ცხოვრების მხოლოდ ერთ შესანიშნავ მომენტს გვიხატავს,—მწყემსი ქალის სტუმრობას წვიმიან ღამეს, ჰეჭა-ქუხილის დროს და ბერის ცთუნებას. შეიძლებოდა „განდეგილი" პროზად დაწერილიყო, რამოეცილებია ავტორს

[1] კ. კეკელიძე, ქართ., ლიტ. ისტ., ტ. II, 1941, გვ, 482:

მისთვის ფანტასტიკური ელემენტი (მზის სხივის მიერ სახარების დაჭერა) და, ლეგენდა-პოემის ნაცვლად, რეალისტურ ნოველას მივიღებდით, თუმცა ავტორმა პოემის საშუალებით უფრო მოახერხა თავისი იდეის სრულქმნილ პოეტურ სახეებში გამოვლინება. გამოსახვის სივრცით ნოველასთან სიახლოვის გამო, ახალ პოემას ზოგჯერ ნოველისტურ პოემას უწოდებენ. ახალ პოემაში ავტორი ყურადღებას აქცევს გმირის შინაგანი განცდის გამოხატვას. ბაირონი ასე აგვიწერს „ჩაილდ-ჰაროლდის“ სამშობლოსადმი გამოთხოვებას:

„მშვიდობით, ჩემო სამშობლო მხარევ!
მალე ტალღებით დაიფარები;
ქარს უპასუხებს ტალღა მჩქეფარე.
ისმის თოლიას კვნესა ყარიბი;
სძირავს უფსკრულში მზე თავის ალამს,
მზე მეწამული და მოელვარე.
შე თქვენ ორივეს გიგზავნი სალამს,
მშვიდობით ჩემო სამშობლო მხარევ!“

ნ. ბარათაშვილი „ბედი ქართლისაში“ ნათლად გვიხატავს სოლომონ ლეონიძის ჰიერ განცდილი უკმაყოფილებას იმის გამო, რომ მეფეს აქვს სახელმწიფოს ბედის გადაწყვეტის უფლება:

„მადლობა ღმერთო, შენსა განგებას!
ერთს კაცს მოამადლებ მთელსა უფლებას
და მის ერთ სიტყვას მონობენ ერნი
განურჩეველად სულელნი, ბრძენი...
მაგრამ შენ მეფევ, ვინ მოგცა ნება,
სხვას განუბოძო შენ ყმად ცხოვრებაჲ...“

ახალ პოემაში, ძველის წინააღმდეგ, მოთხრობის ტონი დაძაბულია, ავტორი ზოგჯერ ვერ ახერხებს ობიექტურობის დაცვას, ხშირად წყვეტს გმირის შესახებ ამბის მოთხრობას და საკუთარ განცდებს გვიხატავს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ახალ პოემებში საკმაოდ გვხვდება ლირიკული ელემენტები, განსაკუთრებით ლირიკული გადახვევები; ასეთი გადახვევები ახასიათებს ნ. ბარათაშვილს („ბედი ქართლისა“), ა. წერეთელს, ილია ჭავჭავაძეს და განსაკუთრებით, ვაჟას პოემებს.

ბაირონის პოემა „ჩაილდ-ჰაროლდი“ ლირიკული ნარმოშობისა იყო: ესპანეთში, ალბანეთში, საბერძნეთსა და თურქეთში მოგზაურობის დროს ბაირონი ლექსად წერდა ყოველდღიურ შთაბეჭდილებებს, და ამ ლირიკულ განცდათა გამომხატველ დღიურს შემდეგში მან „ჩაილდ-ჰაროლდი უწოდა. მისი I და II ნაწილი 1812 წელს გამოიცა. XVIII საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ჩვენ უკვე გვაქვს ნშინდა ლირიკული ხასიათის შესანიშნავი პოემა „ნარგიზოვანი“. მისი ავტორის ვინაობა ჯერ კიდევ არ არის საბოლოოდ გამორკვეული (პროფ. ალ. ბარამიძის მართებული ვარაუდით, მისი ავტორი ბესიკის თანამედროვე და მეგობარი დავით სარდალი—იგივე დავით ორბელიანი უნდა იყოს). გარეგნულად „ნარგიზოვანი“ ლირიკული ლექსების კრებულს მოგვაგონებს, მაგრამ თუ მხედველობაში არ მივიღებთ პატრიოტული ლირიკის გამომხატველ ერთადერთ ლექსს და დანარჩენი ლექსების არაბუნებრივ სათაურებს, რომლებიც სინამდვილეში ახალ თემებს კი არ აღნიშნავენ, არამედ პოემის ახალი თავების დასაწყი-

სის განმეორებას წარმოადგენენ. მაშინ ცხადი ხდება, რომ „ნარგიზოვანი“ ერთი ძირითადი თემის გამომხატველი მთლიანი ლირიკული პოემაა.[1] „ნარგიზოვანი“ ხორცსხმულ სატრფოსადმი მიძღვნილი პიმნია. მასში „სიყვარულის სიმძლავრე გადმოცემულია იშვიათი სინაზით, გრძნობიერებით და სიცხოველით. პოემაში დიდ სიმაღლემდის აღწევს ნამდვილი, ხალასი ლირიზმი. პოეტური ოსტატობით „ნარგიზოვანი“ სამაგალითოა. პოემის თითქმის ყოველი თავი იძლევა ახალსა და თავისებურ რიტმს, მეტრს, კომპოზიციას.[2]

XIX საუკუნის ლიტერატურაში განვითარდნენ ახალი სხვადასხვა ფორმის პოემები: რეალისტური, საყოფაცხოვრებო, ისტორიული, სატირული და სხვ. რუსეთში რეალისტურ პოემებს წერდა პოეტი ნეკრასოვი („ვინ ცხოვრობს კარგად რუსეთში“), XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში რეალისტური პოემის ნიმუშს წარმოადგენს ი ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღი“ (ეს პოემა იმავე დროს საყოფაცხოვრებოცაა), „აჩრდილი“ (ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის პოემაა), „განდეგილი“ (ფილოსოფიური ხასიათის ნოველისტური პოემაა). XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში უველა ფორმაზე უფრო მეტად განვითარდა ისტორიული პოემა.

ახალ პოემაში თუმცა მწერალი დიდ ყურადღებას აქცევს ადამიანის პიროვნებას, მაგრამ მასში გამოსახვის მთავარ საგნად ისევ რჩება დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა ხალხის ან მთელი ერის ცხოვრებიდან (მაგ., „ბახტრიონი“, „ნათელა“, „ბედი ქართლისა“). ახალი პოემის ავტორები უფრო ხშირად თავიანთი ნაწარმოების შინაარსს იღებენ არა ხალხური გადმოცემებიდან, როგორც იქცეოდნენ ძველი პოემის ავტორები, არამედ ისტორიული წარსულიდან.

მხატვრული ნარკვევი

მხატვრული ნარკვევი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე ცალკეულ მოვლენათა აღწერაა. მასში გამოგონილის ნაცვლად, გარკვეული ფაქტია ასახული. ნარკვევის ავტორი გვაძლევს არა ფაქტის განზოგადების გზით შექმნილ სურათს, არამედ გვიხატავს რომელიმე ცალკეულ ფაქტს. ნარკვევის სახით მწერალს შეუძლია აგვიწეროს რომელიმე ქარხანა-გიგანტის გახსნა, რომელიმე სამეურნეო ობიექტზე მუშაობის ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზოდი. განსხვავება ნარკვევისა და მოთხრობის მწერალთა

---

1 აღსანიშნავია, რომ „ნარგიზოვანის“ პირველი ლექსი იწყება სატრფოსადმი მიჯნურობისა და ერთგულობის გამომჟღავნებით „ჰე, საყვარელო, შენის გონებით, ხელვარ მინდორსა თავის ღონებით... მოგიძღვენ სული...“), ხოლო უკანასკნელი ლექსი აღნიშნავს, რომ პოეტმა შეასრულა მიჯნურისადმი დაპირება („მიფიცავს შენი სახელი...“) და მთავრდება შემდეგი სიტყვებით: დასრულდა ჩემი ჰირები, ფურად და ფურად ხშირები, დასრულდა დანაპირები...“ ეს „ჰირების“ დასრულება უკვე პოემის კვანძის გახსნას წარმოადგენს.

შორის იმაში მდგომარეობს, რომ მოთხრობის ავტორი ცალკეულ მოვლენათა დამახასიათებელ თვისებებს კრებს ერთს, მის მიერ გამოგონილ ტიპობრივ სახეში, ნარკვევის ავტორი კი პირადად არ იგონებს, არამედ თვით ცხოვრებიდან იღებს უშუალოდ ერთ რომელიმე კონკრეტულ მოვლენას. ეს მოვლენა თავისთავად შეიძლება ტიპობრივ ხასიათისაც იყოს (მაგალითად, ნარკვევის ავტორს შეუძლია გამოგონილი გმირის ნაცვლად აიღოს რომელიმე გარკვეული პიროვნება, და მისი საგმირო საქმეების მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ წარმოდგენა სხვა გმირ მებრძოლთა შესახებ), მაგრამ, თავისთავად, ნარკვევი მაინც ერთ გარკვეულ ფაქტს გვიხატავს. თუ ნარკვევის ავტორს განუზრახავს დაგვიხატოს, ვთქვათ, ვინმე ივანეს ან პავლეს ცხოვრება, მას არა აქვს უფლება შესცვალოს პავლეს ხასიათი, დაუმატოს ან მოაკლოს რაიმე მნიშვნელოვანი მის ცხოვრებას. ნარკვევში ავტორის ფანტაზია შეზღუდულია, „ცხოვრებიდან აღებული ფაქტი მთავარია ნარკვევის ავტორისათვის. ამით არ იდევნება მხატვრული გამონაგონის ელემენტი ნარკვევის ავტორის მუშაობიდან... მას შეუძლია გამონაგონის საშუალებით ერთად დაგვიხატოს სხვადასხვა ადგილას ნახული სავსებით რეალური ადამიანები, მათი ლაპარაკი და სხვადასხვა დროს მომხდარი მოვლენები, ადგილი შეუცვალოს ან შეაჯგუფოს ისინი, ე. ი. ისე დაამუშაოს მოცემული რეალური ფაქტები, რომ, გამონაგონის ზოგიერთი ელემენტის საშუალებით ისინი უფრო ნათელი, უფრო შესამჩნევი და დამაჯერებელი გახდეს[1]“. ნარკვევი ახლოს არის ნოველასთან, იგი ნოველის მსგავსად ადამიანის ან საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ საინტერესო ეპიზოდს იღებს, მაგრამ მას ბევრი თვისება ასხვავებს ნოველისაგან. ნარკვევისათვის სიუჟეტი არ არის სავალდებულო. ნარკვევის ავტორი კონკრეტულ ფაქტს აგვიწერს და მხატვრული ფანტაზიის ელემენტი მასში მეტად შეზღუდულია: ნარკვევში მოვლენები და ხასიათები თითქმის უცვლელად არის აღებული ცხოვრების სინამდვილიდან.

მიუხედავად ამ თვისებებისა, ნარკვევი აძლევს მკითხველს მდიდარ მასალას კონკრეტულ მოვლენათა განზოგადებისათვის.

რუსი მწერალი გოგოლი ვ. ი. დალის ნარკვევების შესახებ წერდა; „...მას მართლაც ისე აქვს აღებული ყველაფერი, როგორც ბუნებაშია (ცხოვრებაში, სინამდვილეში. — ს. გ.), მისთვის საკმარისია აიღოს რომელიმე შემთხვევა, რასაც რუსეთში ჰქონია ადგილი, ყოველგვარი კვანძის გასკვნისა და გახსნის გარეშე, რაზედაც ასე იმტვრევენ

[1] Л. Тимофеев, Стих и проза. М., 1938, გვ. 127.

თავპირს რომანისტები, რომ ყველაზე უფრო საინტერესო მოთხრობა გამოვიდეს...“

ნარკვევს საბჭოთა ლიტერატურაში დიდი მაორგანიზებელი მნიშვნელობა აქვს, რადგან იგი ზრდის ახალ ადამიანს ჩვენი მრავალფეროვანი ცხოვრების ცოცხალი კონკრეტული ნიმუშების ჩვენების საფუძველზე. 1929 წელს მ. გორკის თაოსნობით სპეციალური ჟურნალი დაარსდა («Наше строительство»), რომელშიაც განსაკუთრებით ნარკვევები იბეჭდებოდა.

XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ნარკვევის ნიმუშებად შეიძლება მოვიყვანოთ ი. ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“ და გ. წერეთლის „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“. საბჭოთა ქართულ ლიტერატურაში ნარკვევებს ხშირად წერენ ს. ფაშალიშვილი, დ. შენგელაია, კ. ლორთქიფანიძე და სხვანი.

თავი III

ლირიკის სახეები და ფორმები

ლირიკის სახეებისა და ფორმების კლასიფიკაციისათვის

ლირიკის სახეების კლასიფიკაციისათვის მთავარი საზომი არის მათი შინაარსი ან ის შთაბეჭდილება, რასაც ლირიკული ნაწარმოებები გამოხატავს. ზოგიერთი ლირიკული ნაწარმოები გამოხატავს ავტორის აღფრთოვანებას, აღტაცებას ამა თუ იმ მოვლენის გამო, ან მოწიწებას და პატივისცემას ამა თუ იმ პიროვნებისადმი,—ასეთი ემოციის გამომხატველია, მაგალითად, ხ ო ტ ბ ა, ჰ ი მ ნ ი; ზოგი ნაწარმოები გამოხატავს აღშფოთებას, ზიზღს,—ასეთი ხასიათისაა სატირა (ვიწრო მნიშვნელობით); ზოგი—მწუხარებას, სევდას, უკმაყოფილებას ცხოვრების ამა თუ იმ უარყოფითი მოვლენების არსებობის გამო, პირადი ან საზოგადოებრივი იდეალის განუხორციელებლობის გამო,—ასეთი ხასიათისაა ე ლ ე გ ი ა.

გარდა შინაარსისა და მისგან მიღებული ემოციის თავისებურებისა, ლირიკულ ნაწარმოებთა სახეებს ასხვავებენ აგრეთვე წარმოშობის მიხედვით. მაგალითად, ზოგიერთი ნაწარმოები მთელი ხალხის მიერ არის შექმნილი, მას არ ჰყავს ერთი გარკვეული ავტორი. ასეთია ხალხური ლირიკა. ასეთი ნაწარმოების ნიმუში თავდაპირველად ერთი პიროვნების მიერ იყო გამოგონილი, მაგრამ, ვინაიდან არ ყოფილა გამოგონებისთანავე დაწერილი, ვრცელდებოდა ხალხში ზეპირად, გადადიოდა ერთი პიროვნებიდან მეორეზე, თაობიდან თაობაზე, ადგილიდან ადგილზე და თან იცვლებოდა: ზოგი ასწორებდა, ზოგი უმატებდა, ზოგი ამოკლებდა და, ამგვარად, მივიღეთ ხალხური ლირიკული ნაწარმოები. ამრიგად წარმოშობის მიხედვით არსებობს ხალხური და ლიტერატურული ლირიკა. ეს უკანასკნელი გარკვეულ პიროვნებას ეკუთვნის და წარმოშობიდანვე ვრცელდება უმთავრესად გადაწერის ან ბეჭდითი სიტყვის საშუალებით.

ლირიკულ ნაწარმოებთა სახეებს ერთმანეთიდან ასხვაებენ აგრეთვე მათი გამოსახვის ფორმების მიხედვით. ასეთია მაგალითად, ტრიოლეტი, სონეტი, სტანსები და სხვ. ლირიკულ ნაწარმოებთა შინაარსისა და მასში გამოხატული ემოციის მიხედვით, ლირიკის შემდეგი მთავარი სახეები არსებობს: ო დ ა, ე ლ ე გ ი ა და ს ა ტ ი რ ა.

ოდა (ხოტბა)

ო დ ა ს ა ხ ო ტ ბ ო ლ ე ქ ს ი ა, რ ო მ ე ლ ი ც გ ა მ ო ხ ა ტ ა ვ ს რ ო მ ე ლ ი მ ე პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ი ს ქ ე ბ ა-დ ი დ ე ბ ა ს, ან ა ღ ფ რ თ ო ვ ა ნ ე ბ ა ს რ ა ი მ ე შ ე ს ა ნ ი შ ნ ა ვ ი მ ო ვ ლ ე ნ ი ს გ ა მ.

ოდა (ᲮᲝᲢᲑᲐ). ბერძნულად ნიშნავს სიმღერას. ამ სიტყვაში ძველი ბერძნები გულისხმობდნენ ყოველგვარი ხასიათის სიმღერას და იგი არ გამოხატავდა ლირიკის ერთ გარკვეულ სახეს: ბერძნები ოდას უწოდებდნენ როგორც სახოტბო სიმღერას, აგრეთვე საცეკვაოსაც, სამგლოვიაროსაც და სხვ. შემდეგ ხანებში ოდის მნიშვნელობა უფრო დაზუსტდა: ამ სიტყვაში გულისხმობდნენ ისეთ სახოტბო ლექსებს, რომლებსაც მღეროდნენ ღმერთების, გმირების, ან რომელიმე დღესასწაულის დროს მოწყობილ შეჯიბრებაში გამარჯვებულ მოქალაქეთა სადიდებლად.

საბერძნეთის კლასიკურ ლიტერატურაში ოდების შესანიშნავი ᲔᲬᲔᲠᲐᲚᲘ იყო პინდარი (VI საუკ. ჩ. ა-მდის).

პინდარმა დაწერა „გამარჯვებათა მადიდებელი ოდები“ („ეპინიკები“). რომლებშიაც იგი ხოტბას ასხამს საბერძნეთის სხვადასხვა ადგილას დღესასწაულებზე გამართულ შეჯიბრებაში გამარჯვებულებს. მოწყობილი შეჯიბრების დამთავრების შემდეგ მეგობრები და მასლობლები ზეიმს უმართავდნენ გამარჯვებულთ. ზეიმის წინ ტაძარში შედიოდნენ და ღმერთებს მსხვერპლს სწირავდნენ, შემდეგ ლხინი იწყებოდა, რომელიც მხიარული ფერხულითა და სიმღერებით თავდებოდა. ფერხულის დროს სიმღერით ამბობდნენ გამარჯვებულის სადიდებლად დაწერილ ხოტბას (ოდას). ამ მიზნით იყო დაწერილი პინდარის ოდებიც.

ვინაიდან ხოტბა სიმღერითა და ცეკვით სრულდებოდა, კუნძის მოძრაობასთან დაკავშირებით ოდაში ბერძნები არჩევდნენ ს ტ რ ო ფ ს, ა ნ ტ ი ს ტ რ ო ფ ს და ე პ ო დ ო ს ს. ხოტბის შემსრულებელნი სიმღერის დროს ღმერთების საპატივსაცემოდ გარშემო ფერხულს უვლიდნენ. ფერხულის დროს ჯერ მარცხნივ მიდიოდნენ, შემდეგ მარჯვნივ, შემდეგ კი საპატივსაცემოს წინ ჩერდებოდნენ და კვლავ თავიდან აგრძელებდნენ. სიმღერის იმ ნაწილს, რომელიც მარჯვნიდან მარცხნივ წასვლის დროს სრულდებოდა, ს ტ რ ო ფ ი ეწოდებოდა (ᲡᲢᲠᲝᲤᲘ ნიშნავს შებრუნებას), სიმღერის იმ ნაწილს, რომელიც მარცხნიდან მარჯვნივ მობრუნების დროს სრულდებოდა—ა ნ ტ ი ს ტ რ ო ფ ი ეწოდებოდა, და სიმღერის იმ ნაწილს, რომელსაც საპატივსაცემოს წინ შეჩერების დროს ასრულებდნენ, ე პ ო დ ო ს ი ეწოდებოდა (ἐπῳδός — მისამღერი). ამ ტრიალებასთან დაკავშირებით წარმოიშვა ლექსის სტროფად დაყოფა.[1]

1 სტროფი და ანტისტროფი გუნდისათვის პირველად დაწერა ბერძენმა პოეტმა ალკმანმა (VII საუკ. ჩ. წ. ა-მდის); მესამე ნაწილი—ეპოდოსი, მას დაუმატა სტეისიხორომა.

ოდის მოცელობა არ ყოფილა მტკიცედ განსაზღვრული. პინდარის ოდები სხვადასხვა მოცულობისა იყო. მაგალითად, ეტლით რბენაში გამარჯვებულ არკეზილაისადმი მიძღვნილი ხოტბა, რომელშიაც მოთხრობილია ზღაპრული გმირის იაზონის კოლხიდაში გამომგზავრება და ჩვენი ქვეყნიდან ოქროს საწმისის გატაცება, შეიცავს 299 სტრიქონს, ხოლო მისივე ერთ-ერთი ოდა, მიძღვნილი რბენაში, გამარჯვებულ ჭაბუკისადმი, მხოლოდ 19 სტრიქონისაგან შედგება.

პინდარის ოდებს ახასიათებდა შემდეგი თვისებანი:

ა) ხოტბის საგანი რაიმე დიადი მნიშვნელობის მოვლენა, ან გამოჩენილი პიროვნება იყო;

ბ) ხოტბა გამოხატავდა მწერლის გულწრფელ აღფრთოვანებას და მოწიწებას ხოტბის საგნისადმი, პოეტის გრძნობა უაღრესად დაძაბული იყო მოვლენის სიდიადით;

გ) ხოტბის კილო, პოეტის ენა იყო „მაღალი", დახვეწილი, ზეიმის, აღფრთოვანებისა და მოწიწების გამომხატველი ანუ, რუსთაველურად რომ ვთქვათ, „საღმრთოდ გასაგონი".

პინდარის ოდები სანიმუშოდ იქნა მიჩნეული შემდეგი ეროის მეხოტბეებისათვის. რომაელმა პოეტმა ჰორაციუსმა თავის ოდებში შეაქო იმპერატორი ავგუსტო, გაიუს მეცენატი, პოეტი ვირგილიუსი. განსაკუთრებით საინტერესოა მისი პატრიოტული ოდები, რომლებშიაც შემკობილია ძველ რომაელთა გმირობა.

ევროპის შუა საუკუნეების ლიტერატურაში ოდა თითქმის არ ყოფილა გამოყენებული. ლიტერატურის გარკვეული სახის მნიშვნელობით თვით ამ ტერმინის (ოდის) პირველად ხმარებას მიაწერენ ფრანგ პოეტს რონსარს, რომელიც XVI საუკუნეში ცხოვრობდა. რონსარმა დაწერა ოდები, რომელშიაც უმთავრესად შეამკო ღვინო, ქალები, სიყვარული და განცხრომით ცხოვრება. XVI—XVII საუკუნეებში ოდა თითქმის ევროპის ყველა ქვეყანაში გავრცელდა.

დასავლეთ ევროპაში ხოტბების წერას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ფრანგული კლასიციზმის წარმომადგენელმა მწერლებმა. ბუალომ თავის „პოეტურ ხელოვნებაში" ხოტბის წერის წესი ჩამოაყალიბა და მას მტკიცედ იცავდნენ მისი ლიტერატურული სკოლის მწერლები. ამ წესის მიხედვით, ხოტბისათვის, სხვათა შორის, დამახასიათებელი იყო ლირიკული აღრეცა. სახოტბო პოემაში ხშირად ჩართული იყო ისეთი ეპიზოდები, რომლებიც არ იყო ხოტბაში მოთხრობილ ძირითად ამბავთან ან ხოტბის საგანთან უშუალოდ დაკავშირებული. ახალ ქართულ ლიტერატურაში ასეთი აღრეცის ნიმუშს წარმოადგენს ნიკოლოზ პირველის სადღეგრძელოს ჩართვა გრ. ორბელიანის პოემა „ლხინში" („სადღეგრძელო"), თუმცა გრ. ორბელიანის პოემის სხვა ადგილები გულწრფელად გამოხატავენ ავტორის განცდებს. ამ მხრივ იგი მაღლა დგას, ვიდრე ფრანგული კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი სახოტბო პოემის ნიმუშები. პინდარის ბრმა მიბაძვით ხოტბაში მიმართავდნენ მუზებს და ძველი საბერძნეთის წარმართულ ღმერთებს, რომლებიც მათ არ სწამდათ; ხოტბას წერდნენ ზოგჯერ უბრალო მოვლენების აღსანიშნავად, როგორც, მაგალითად,

---

[1] „ოქროს საწმისი" ანუ „ოქროს ვერძი" (золотое руно) ეწოდებოდა ცხერის ტყავს, რომელსაც ძველად მდინარე რიონის ფსკერზე აფენდნენ და რომლის საშუალებითაც შემდეგ მასზე დალექილ ოქროს იღებდნენ.

რომელიმე მოკალაქის დაბადების, გათხოვების ან ანგელოზის დღის[1] აღსანიშნავად. ხოტბაში მეტად გაზვიადებულად აქებდნენ ხოტბის საგანს, ზემოაღნიშნულ თვისებათა გამო, ხოტბის პათოსი ყალბი და ნაძალადევი იყო.

შემდეგ ხანებში ოდებს მიმართავდნენ რომანტიკოსი მწერლები: ვიქტორ ჰიუგო, ლამარტინი (საფრანგეთში), შელი (ინგლისში), მანძონი (იტალიაში) და სხვ. მათი ოდები თავისუფალი იყო ფრანგული კლასიციზმის ყალბი პათოსისაგან და უმთავრესად პოლიტიკურ ხასიათს ატარებდნენ.

ძველ ქართულ ლიტერატურაში სახოტბო პოეზია განვითარდა ქრისტიანელი ეკლესიისა და საერთო ლიტერატურის გაელენით[2].

რელიგიური ხასიათის ხოტბის უძველესი ნიმუშია იოანე საბანის-ძის „ქებაი წმიდისა მოწამისა აბოისი“ (VIII საუკუნე), იგი გარეგნულად პროზითაა დაწერილი, მაგრამ მდიდარია რიტმით, პოეტური შედარებებით, ფიგურალური გამოთქმებით, სარწმუნოებრიე აღტყინებასთან ბუნებრიად დაკავშირებული პატრიოტული პათოსით. ეს ხოტბა გულწრფელად გამოხატავს აეტორის მსოფლმხედველობას. აი, რამდენიმე ნაწყვეტი საბანის-ძის თხზულებიდან:

> „...გიხაროდენ სანატრელო მოწამეო. ...შენ მიემსგავსე[3] ოჯოჯანაჲსკნელსა მას მოციქოლსა პავლეს მამოკლთა[1] მათ შჯოკლთა და მოძღოვრებათა განგდებითა და ქრისტჱს ძისა ღმრთისა აღსარებითა მსგავსადვე მისა თავი მოჴეკოვეთა.
>
> აწ ვინმე ღირსად გაქებდეს შენ. ჴეშმარიტად საქებელსა: მნებავს ქებად შენდა ყოველად ქებოკლო ქრისტჱს მოწამეო. არამედ ვერ ვიკადრებ. რამეთოჳ ოჯფროჲს გონებისა ჩემის აღმაღლდა ქებაჲ სათნოებათა შენთაჲ.
>
> ...აწ შენ მიერვე მოღებითა მადლისა მის ქრისტჱსისაჲთა მსგავსად ძალისა ჩემისა გაქებდე შენ. შოჳენიერებითა შემკოკლო ოჯფლისა მიერ.
>
> გიხაროდენ სანატრელო მოწამეო. ოჯფლისა მიერ. რამეთოჳ შენ თოჳალით მხილველთა და ყელით მსახოჯრთა წმიდათა მოციქოლთა ქრისტჱსა ოჯხილავად სარწმოჳნოებითა და სიმკნითა აღსარებითა ნეტარებიაჲ მოიგე:
>
> რამეთოჳ შენ მამამან ზეცათ მან მხოლოდ ,შობილისა ძისა თჳსისა მიერ გჳრგჳნოსანთა გყო სოკლისა წმიდისა მადლითა აღგავსო..“[2]

---

[1] ქრისტიანულ მორწმუნეთა წარმოდგენით რა სახელიც ერქვა მოკალაქეს, იმაეე სახელწოდების ანგელოზი მფარველობდა. ანგელოზის დღე ის დღე იყო, რომელიც ქრისტიანული კალენდარით ასეთ თანამოსახელე ანგელოზის მოსახსენებლად ან სადღედებლად იყო განკუთვნილი.

2 ცნობილი რუსთაველოგი პ. ინგოროყვა აღნიშნავს: „ქართულ-აღმოსავლური კულტურული ურთიერთობის ისტორიისათვის დამახასიათებელია, რომ ქართველი პოეტი XI—XIII საუკუნისა ჩახრუხაძე, თანამედროვე რუსთაველისა, გამოდიოდა ირანულ და არაბულ ქვეყნებში როგორც მოგზაური პოეტი ლექსებით სპარსულსა და არაბულ ენებზე. ამაეე დროს დადასტურებულია, რომ მუსულმანი პოეტები წერდნენ ოდებს თამარზე და საქართველოს მეფეებზე“ (პ. ინგოროყვა, „ჩოთა რუსთაველი და მისი პოემა“, გვ. XII).

[3] ძველ ქართულში ⊖ იკითხება როგორც ე, ოჯ—უ ჯ—ვი, კ—ბ. მაგალ., ქრისტჱ—ქრისტე, შემკოკლო—შემკულო, თჳსისა—თვისისა, კელით—ხელით და სხვა.

სახოტბო პოეზია განსაკუთრებით განვითარდა ქართული ლიტერატურის კლასიკურ პერიოდში, სახოტბო პოეზია უაღრესად განავითარა იოანე შავთელმა („აბდულმესიანი") და ჩახრუხაძემ („თამარიანი"). ხოტბის დასაწყისში ი. შავთელი წარმართული ღმერთების ნაცვლად ქრისტიანულ ღვთაებას იხსენიებს:

„სამებით ღმერთმან, არსებით ერთმან,
მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად!"

სამგლოვიარო ხოტბის საუკეთესო პროზულ ნიმუშს წარმოადგენს სოლომონ ლეონიძის სიტყვა პატარა კახის, მეფე ერეკლე II, გარდაცვალებაზე.

ახალ ქართულ ლიტერატურაში სახოტბო ლირიკის საუკეთესო გამომხატველია გრ. ორბელიანი, რომლის „ლხინი" ანუ „სადღეგრძელო"[1] ქართველი ხალხის წარსული ცხოვრების შესანიშნავი ეპიზოდებისა და ისტორიულ პიროვნებათა მიმართ მიძღვნილი ოდებისაგან შექმნილი სახოტბო პოემაა. გრ. ორბელიანი ასეთი ოდით ამკობს დავით აღმაშენებელს:

„ზეცა წყალობად, ნუგეშად, ივერსა გაოხრებულსა,
მეფედ მოუვლენ დავითსა, ზეგარდმო სიყრმითი ცხებულსა,
მხედართ-მთავარსა უძლეველს გულ-მოწყალესა მსაჯულსა,
ზე-შთაგონებით განსწავლულს, ენა-მდინარე მეტყველსა!...
დავით სთქვი: „იყავნ ქალაქნი" და აღმოცენდნენ ქალაქნი,
განვლე უდაბნო ოხერი,—სავსედ დაბებით შეჰქმენი!
დაჰკრა წერაქვი და აღჩნდნენ ტაძარნი ტურფად ნაშენნი!
მუნ შენთან ღმერთსა ჰმადლობენ გალობით შენნი ივერნი!
ხმა ჰყავ და აღსდგა ივერი, ფენიქსებრ განახლებული!..
დიდების სხივით შემოსილ, შვიდობით აყვავებული.
აღმხედრდი ლაშქრად და ილტვის სულთანი შეძრწუნებული.
შირვან, დერბენდი ჰყავ საზღვრად, შენის ხმლით შემოხაზული".

„სადღეგრძელოში" გრ. ორბელიანის ერთ-ერთი ოდა გამოხატავს ავტორის აღფრთოვანებას სამშობლოს სიყვარულის დიადი გრძნობით:

„ჰე მამულო, სასურველო, ვინ გახსენოს, რომ მის გული
არ ათრთოლდეს სიხარულის აღტაცებითა აღვსილი?
ვინ გიხილოს დროსა საშიშს, არ დასთხიოს თვისი სისხლი,
არ დააკლას თავი თვისი შენს დიდებას ვითა მსხვერპლი!"

ილია ჭავჭავაძე თავის დრამატულ პოემაში „დედა და შვილი" ასეთ ოდას უძღვნის თავისუფლებას:

„თავისუფლებავ, შენ ხარ კაცთა ნავთსაყუდარი,
შენ ხარ ჩაგრულის, წვალებულის წმინდა საფარი".

საბჭოთა ლიტერატურაში ხოტბის ნიმუშებად ჩაითვლება ლექსები, რომლებიც გამოხატავენ აღფრთოვანებით აღსავსე ქებას, მიძღვნილს შრომისა და ბრძოლის გამოჩენილ გმირებისადმი, სოციალისტური მშენებლობისადმი. რუსეთში რევოლუციური შინაარსის ოდებს წერდა ვ. მაიაკოვსკი („ოდა რევოლუციას"). ქართულ საბჭოთა პოეზიაში ოდის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატია გ. ლეონიძე.

[1] პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, ძველი ქართული სასულიერო პოეზია, გვ. 1—11 (ა—ბ).

ჰიმნი უდიდესი აღფრთოვანების გამომხატველი ხოტბაა (ὕμνος ბერძნულად ხოტბას ნიშნავს). ძველი ჰიმნები რელიგიური შინაარსის ქებათაქებას წარმოადგენდა. ბერძნულ მითოლოგიის მიხედვით, მუზები—ზევსის ასულნი, მუდამ ატკბობდნენ მათი მრისხანე მამის სმენას მომხიბლავი ჰიმნებით, რომლებშიაც ისინი დიდებით იხსენებდნენ ზევსის და სხვა ოლიმპიელი ღმერთების საგმირო საქმეებს. ქართულ ხალხურ ლირიკაში საკმაო ნიმუში მოიპოვება ისეთი რელიგიური ჰიმნებისა, რომელთაც წარმართობის ხანის ბეჭედი აზის. ასეთია, მაგალითად, „ბატონების“ ლექსი:

„ამ ბატონისა დედასა, იავ- ნანინაო, უდგია ოქროს აკვანი, ვარდო ნანინაო.
შიგ უწევს ბატონიშვილი, იავ-ნანინაო! უსხია ოქროს ქოჩორი, ვარდო ნანინაო!
ხანდახან გადაარწევენ, იავ-ნანინაო, ტკბილად ეტყვიან ნანასა, ვარდო ნანინაო,
დატკბით, დატკბით ბატონებო, იავ-ნანინაო, შაქრათ, შაქრათ დასიამდით, ვარდო ნანინაო!

ეს ჰიმნი გადამდები სენით („ბატონებით“) დაავადებულის ლოგინთან სრულდებოდა და ჩამორჩენილ კუთხეში, ალბათ, დღესაც სრულდება. ლექსს ამღერებენ ჩონგურზე და მას ასრულებს ან ერთი და იგეე დამკვრელი, — ან მთელი გუნდი.

უძველესი ჰიმნები ეპიკური ხასიათისა იყო. საბერძნეთის ძველმა პოეტმა პინდარმა, ალკეოსმა და განსაკუთრებით ანაკრეონტმა თავიანთ ჰიმნებს ლირიკული ხასიათი მისცეს. ძველი ბერძნული ჰიმნებიც მუსიკით სრულდებოდა (შუა საუკუნეებში ჰიმნს განმარტავდნენ, როგორც მუსიკასთან დაკავშირებულ ღვთის ქებას).

ჰიმნოგრაფიულ ლიტერატურას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საერთოდ ლიტერატურის განვითარებაში. ძველ მწერლობაში მრავალი ჰიმნი მოგვეპოვება. ჰიმნების კრებულს წარმოადგენს ინდოევროპული ლიტერატურის უძველესი ძეგლი „რიგ-ვედა“, ანუ ქებათაქება. მასში 1028 ჰიმნია შეკრებილი. ეს ჰიმნები უმთავრესად რელიგიურ-ფილოსოფიური ხასიათისაა. ებრაული ჰიმნები დავითის ფსალმუნშია მოგროვილი („ფსალმუნი დავითისა“). ჩინური ჰიმნები კონფუცის მიერ იყო შეგროვილი. ჰიმნი, როგორც რელიგიური ხოტბა, უსწრებდა სხვა ხასიათის ხოტბის განვითარებას. ქრისტიანობის წარმოშობამ ჰიმნოგრაფია გამოიყენა როგორც ერთ-ერთი საშუალება მასებზე ზეგავლენის მოსახდენად. მოელი რიგი საეკლესიო მწერლობისა ჰიმნოგრაფები იყვნენ. ჰიმნოგრაფიას მწვალებლებიც იყენებდნენ: ლუთერმა 137 პროტესტანტული ჰიმნი შეკრიბა. ამ ჰიმნებიდან 37 მისივე დაწერილი იყო. ქართულ ლიტერატურაში განთქმული ჰიმნოგრაფები იყვნენ: მიქაელ მოდრეკილი და იოანე მინჩხი.

ჰიმნი, როგორც ხელოვნება, გამოხატვასთან ერთად იწვევს მსმენელისა და მკითხველის აღფრთოვანებას. ამიტომ ჰიმნს ყველა დროისა და კლასების წარმომადგენლები იყენებენ. ამა თუ იმ ერის ნაციონალური მისწრაფების გამომხატველ ჰიმნს ეროვნული ჰიმნი ეწოდება. ეროვნული ჰიმნი ხშირად იმავე დროს სახელმწიფოებრივი

ჰიმნია. სახელმწიფო ჰიმნი ეწოდება სახელმწიფოს სადიდებლად შექმნილ საზეიმო სასიმღერო ნაწარმოებს.

კაპიტალისტური სახელმწიფოების ჰიმნები გამოხატავენ ეროვნულ ქედმაღლობას და სხვა ერების დამონების იდეას. ასეთი შინაარსისაა, მაგალითად, ბრიტანეთის ჰიმნი („განაგე, ბრიტანეთო ზღვები“) და გერმანული ჰიმნი, რომლის სიმღერითაც ჰიტლერელები ევროპის ხალხებს შეესიენ („გერმანია, გერმანია ყველაზე მაღლა დგას, ყველაზე მაღლა დგას მთელ მსოფლიოში!“), თვითმპყრობელური რუსეთის ჰიმნი კი ქება-დიდებას ასხამდა მეფეს და უმაღლეს მიზნად მისი ტახტის დაცვას ისახავდა („ღმერთო ჰფარვიდე მეფეს!“)

ელეგია

ელეგია უმთავრესად სევდის გამომხატველი ლირიკული ლექსია. ტერმინი „ელეგოს“ ბერძნულად ნიშნავს მწუხარე ანუ სამგლოვიარო სიმღერას. ეს სიტყვა ბერძნებმა მცირე აზიაში მცხოვრებ კარიელებისა და დიდიელებისაგან შეითვისეს. ეს უკანასკნელნი ელეგიას ფლეიტაზე დასამღერებელ სამგლოვიარო ლექსს უწოდებდნენ (ელეგია პირდაპირი მნიშვნელობით სალამური იყო). ანტიკურ საბერძნეთში ელეგია არ განისაზღვრებოდა მხოლოდ მწუხარების გამომხატველი ლექსით: ელეგიის ავტორი, ზოგ შემთხვევაში, მწუხარე გრძნობას გვიხატავდა (მაგალითად, ელეგიების საბერძნეთის ძველი მწერალი სიმონიდე ქიოსელი თავის ელეგიებში დასტიროდა მარათონის ბრძოლაში დაღუპულ გმირებს. იგი გამოსთქვამდა სევდას ამქვეყნიური ცხოვრების ამაოების გამო), ზოგჯერ ელეგიას მხიარული ხასიათიც ჰქონდა (ასეთი ხასიათის იყო, მაგალითად, იონა ქიოსელის ელეგიები). ძველი ბერძნული ელეგია „გამომხატველია პოეტის საკუთარი აზრებისა და გრძნობებისა, რომელიც მიმართულია თანამგრძნობ საზოგადოებისადმი“.[1] იგი გამოხატავდა პოეტის განცდებს საერთოდ. ძველ ბერძნულ ელეგიას ახასიათებდა ის თვისებაც, რომ როგორი სისრულითა და თავისუფლად არ უნდა გამოეხატა მწერალს თავისი განცდები, პოეტის გრძნობას ერთგვარი ზომიერება ახლდა და იგი მძაფრ მღელვარებაში არასოდეს არ გადადიოდა, ალბათ, ეს ასხვავებდა ძველ ბერძნულ ელეგიას ჰიმნებისა და

[1] Р. К. Джебб, История греческой литературы, გვ. 65.

ოდებისაგან. ეს თავისებურება ელეგიისა შემდეგი დროის ნიმუშებშიაც იგრძნობა, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ზომიერების დაცვა ყოველთვის არ არის სავალდებულო და მისი გადალახვა ზოგჯერ უადვილებს მწერალს მისი უღრმესი მწუხარების ნათლად გამოხატვას.

ძველ რომაულ ლიტერატურაში ელეგია დამკვიდრდა როგორც სევდიანი გრძნობის გამომხატველი ლექსი და ამის შემდეგ ამავე თვისებებით განსაზღვრავს ელეგიას უველა დროის მწერალი და ლიტერატურის თეორეტიკოსი. ძველი რომაული მწერლების ნაწარმოებთა შორის ცნობილია ოვიდიუს ნაზონის ელეგიები. ერთ-ერთ ელეგიაში ასე მოსჩვამს რომიდან უცხო ქვეყანაში განდევნილი, მარტოდ დარჩენილი და უცხო ცის ქვეშ დაავადებული პოეტი: „აღარაფერი აღარ მაქვს დარჩენილი, გარდა მოგონებებისა და მწარე სინანულისა. დიდებულო ღმერთო! როდესაც მე უკვე ვასრულებ ჩემს განდევნილობაში ცხოვრების დღეებს, ნუთუ ბევრი იქნება თქვენთვის, რომ შეგვეძროთ მცირე მიწა ჩემს სამშობლოში?..“[1]

ელეგიის უძველესი ნიმუში უველაზე ადრე ხალხურ პოეზიაში გამომუშავდა. ქართულ ფოლკლორში უძველესი ელეგიის ნიმუშს წარმოადგენს სამგლოვიარო სიმღერა „დალაი“, რომელიც ასე იწყება:

„დალაი თქვით, დალაი მხედრებო! — დალაი, დალაი!
ძნელი არს დალაობაი,— დალაი, დალაი!
ბრალია ძმაო, ბრალია!..— დალაი, დალაი!
შენი ულაშქროდ სიკვდილი,— დალაი, დალაი!
ლაშქარს გიკითხვენ სწორები,—დალაი, დალაი!
წინ აღარ გაუძღვებია!— დალაი, დალაი!
მტერთან ხმალამოღებულო! — დალაი, დალაი!
სწორში თავგამოდებულო! — დალაი, დალაი“ და სხვ.

ეს ნაწყვეტი მიგვითითებს, რომ ელეგიას, სანამ იგი წმინდა ლირიკულ სახედ იქცეოდა, ჯერ ეპიკური და შემდეგ ლირიკულ-ეპიკური ხასიათი ჰქონდა; იგი სრულდებოდა მოთქმა-სიმღერით გუნდის მიერ და მოთქმის დროს ერთ-ერთი „მომთქმელი“ ან მომთხრობელი ჩამოთვლიდა, ან მოუთხრობდა საინტერესო ეპიზოდებს გარდაცვალებულის ცხოვრებიდან (შეიძლება აქედან წარმოდგა - ქართულ ენაში „მოთქმა“).

ჩვეულებრივ, ელეგია მოცულობით პატარაა. ლირიკის ეს სახე უველაზე უფრო გავრცელებული იყო. მის გავრცელებას ხელს უწყობდა მთელი რიგი მიზეზები, როგორც, მაგალითად, ეროვნული და კლასობრივი ჩაგვრა, ადამიანის დაუკმაყოფილებლობა საზოგადოებრივი ცხოვრების მოუწესრიგებლობით, მომავლის უიმედობა, რევოლუციის ან ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის დამარცხება. რომელიმე პერიოდში, პირად ცხოვრებაში მომხდარი კატასტროფა, ან უსიამოვნება, რომელიმე ძვირფასი, მახლობელის დაღუპვა, ღალატი სატრფოს მიერ და სხვ.

მწუხარების გამომწვევ მიზეზებისა და შინაარსის საფუძველზე უფრო გავრცელებულია ელეგიის შემდეგი ფორმები:

პ ა ტ რ ი ო ტ უ ლ ი — ასეთი სახის ელეგიაა აკაკის „თავო ჩემო“, „აღმართ-აღმართ“. (გარეგნულად ორივე ელეგიაა, გულუბრყვილო მკითხველს სატრფიალოდ

[1] ეს ნაწყვეტი ლექსის პროზულ თარგმანს წარმოადგენს.—ს. გ.

მოერევნება, რადგან აზრის ფარულად გამოსახვის მიზნით პოეტი სამშობლოს ნაცვლად ლექსში სატრფოს შესახებ ლაპარაკობს (ვაჟას „არწივი“ და ი. ჭავჭავაძის „ელეგია“ და ა. შ.).

ფილოსოფიური — ასეთია ნ. ბარათაშვილის „ფიქრი მტკვრის პირას“, ა. ჭავჭავაძის „სხვადასხვა დროის კაცი“, „გოგჩია ტბა“, გ. ტაბიძის „მესაფლავე“ და სხვ.

სატრფიალო — ი. ჭავჭავაძის „გახსოვს ტურფავ“, ბესიკის „ჰაერი ცივნამიანი“, გრიშაშვილის „ქურდული ალერსი“, „წახველ...“, გ. ტაბიძის „მერი“ და სხვ.

სოციალურ-პოლიტიკური — ა. აბაშელის „ჩაჰქრა დილა“ (ამ ლექსში პოეტი იგონებს პირველ რევოლუციას და დასტირის მის დამარცხებას), გ. ტაბიძის „სასაფლაოზე“, იროდ. ევდოშვილის „უკანასკნელი ცრემლები“. ამ ლექსში ევდოშვილი ასე გვიხატავს პირველი რევოლუციის მარცხითა და რეაქციის გაბარჯვებით გამოწვეულ ღრმა მწუხარებას:

„ჩაჭკნა ყვავილი ოხერ წალკოტში, ჩაჰქრა კანდელი, ქვითინებს გული,
ზამთრის სუდარამ გაშალა მდელო, დამისუდარა ტურფა ზაფხული.
ჰოი, ოცნებავ, აყვავებულო, თაიგული ხარ შხამ-გესლიანი.
ტკბილის ალერსით მომტაცე გული და გადმოშალე გზა ეკლიანი.
აჰა, გვირგვინი შენის ტრფობისა: მოკლული სული, მოღლილი მკლავი,
დღეს-ხვალის ფიქრი, ბრძოლა და ბრძოლა და იმედისა შავი საფლავი...“
(„უკანასკნელი ცრემლები“).

ვაჟას ელეგიური ლირიკაც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების მოუგვარებლობასთანაა დაკავშირებული:

„საკეთილდღეო ქვეყნისა მედვა სულად და გულადა;
სიცოცხლე, მისთვის სიკვდილი მქონდა მეორე რჯულადა.
ეხლა თავ-თავქვე მოვდივარ, ხევში მიმელის ბნელია,
თან მომდევს ფიქრი მწუხარე, გულის გონების მწველია,
მაღლიდან დაბლა ჩამოსვლა, ვაჰმე, რა მეტად ძნელია!
წამლობას ვეღარ გამიწევს ეხლა ცრემლები მწველია“ („ცრემლები“).

სოციალურ-პოლიტიკური შინაარსის ელეგიაა ყველა ის ლექსი, რომელიც გამოხატავს ავტორის მწუხარებას რომელიმე პოლიტიკური ანუ საზოგადო მოღვაწის გარდაცვალების ან დაღუპვის გამო. ასეთი ხასიათისაა ი. ჭავჭავაძის ლექსი, მიძღვნილი ნ. ბარათაშვილის ხსოვნისადმი; აკაკის ლექსი ილიას მოკვლის ჟამო („ნუ მიწამლავთ მოხუცს გრძნობას და ნუ ამბობთ, რაც არ მჯერა, ნუ თუ მარცხა დღეს გადაწყდა საქართველოს ბედისწერა!“); ა. აბაშელის ლექსი აკაკის გარდაცვალებაზე („მზე ჩავიდა...“); ელეგიური ლექსები, მიძღვნილი ლენინის ხსოვნისადმი და სხვ.

საგმირო — ისეთი ლირიკული შინაარსის მატარებელი ლექსებია, რომლებშიაც მწუხარებასთან ერთად იხატება მოწოდება თავგანწირული ბრძოლისაკენ. საგმირო შინაარსიან ელეგიურ ლირიკაში პოეტი ზოგჯერ ითვალისწინებს მისი დაღუპვის აუცილებლობას, მაგრამ, შექმნილი ვითარების გამო, უთანასწორო ბრძოლაში დაღუპვა ერთადერთ მიზანშეწონილ მოქმედებად მიაჩნია; ასეთი შინაარსისაა, მაგალითად, ქვევით მოყვანილი ლექსი:

„მე რა ძმანი მყვან სულეთას! სამზეოს დასაფიცარნი,
ნეტაენ, ჩემო დედაო, ბეკნ მანახეინა ძმისანი?
ქვე დაჰვერღა ქვიშაი? ქვე დაშლიდესა მიწანი?
დავხვიენ მანდლის პირშია თმანი უნცროსის ძმისანი.
გზაში მას აელენ, დედაო, გზანი იმ სულეთისანი,
ნეტავინ დამალებინა კარნი სულეთის მხრისანი!
ნეტაენ კიდევ მენახნეს თვალნი უფროსის ძმისანი“ (ხალხური).

საგმირო ხასიათის ელეგიაა ნ. ბარათაშვილის „მერანი“. ამ ლექსში მწერალი გრძნობს ღრმა მწუხარებას პირადი, ან საზოგადოებრივი ცხოვრების მოუწყობლობის გამო, მაგრამ მაინც არ კარგავს იმედს და ნახულობს გამოსავალს შექმნილი ვითარებიდან.

პ ე ს ი მ ი ს ტ უ რ ი — ასეთი შინაარსის ელეგია გამოხატავს პოეტის სრულ უიმედობას, სასოწარკვეთილებას. ასეთი ხასიათისაა ბარათაშვილის „ეპოვე ტაძარი“, აკაკის „ვედრება“ („ფურთხის ღირსი ხარ...“), „ახალი წელი“, გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“ და სხვ. ი. ევდოშვილი თავის პესიმისტურ ელეგიაში საკმაოდ ნიჭიერად გვეკლინება:

„მე რათ მინდა გაზაფხული, მისი მოსვლა მე რას მარგებს,
სიცოცხლეს ვერ აათრთოლებს, ვერ ამიწყობს ჩანგზე ჰანგებს!
მაშ, გაჩუმდი მოგონებავ, გესმის, ტყეში მღერის ია,
გადატეხილ ჩანგის ყელზე ვარდს ცრემლები დაუღვრია“.

ერთ-ერთ ლექსში ვაჟა ასეთ უიმედობას გვიხატავს:

„თუნდა ამოდი, მზეო და
თუნდ ნუ ამოხვალ მბრწყინავი,
შენ მე გამათბობ ველარა.
ყინული მაწევს მყინავი“.

ხშირად ელეგიის სხვადასხვა ფორმა გვხვდება ერთ და იმავე ლირიკულ ნაწარმოებში: აკაკის „ალმართ-ალმართ“ ერთსა და იმავე დროს პატრიოტული ელეგიაცაა, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურიც და პესიმისტურიც; გრ. ორბელიანის ელეგიურ ლექსში „იარალის“ ერთსა და იმავე დროს გვხვდება პატრიოტული, საგმირო და პესიმისტური მოტივები.

სატირული ლირიკა

სატირიკოსი მწერალი ლიტერატურის სხვადასხვა გვარს იყენებს: უარყოფითი მოვლენისადმი დაცინვის მიზნით მწერალი, ზოგ შემთხვევაში, მიმართავს ეპოსს ან ეპოსის რომელიმე სახეს (ჩვენ ამის სა-

[1] საიქიოში, ე. ი. დაღუპული, მიცვალებული.

ფუძველზე ვსაზღვრავთ ეპოსის ფორმას და ნაწარმოებს ვარქმევთ „სატირულ რომანს“, „სატირულ მოთხრობას“, „სატირულ ნოველას“, „სატირულ ზღაპარს“, „სატირულ იგავ-არაკს“ და სხვ.). ზოგჯერ დაცინვის მიზნით მწერალი ქმნის დრამატულ ნაწარმოებს (კომედიას, ვოდევილს), ან შეაქვს კომიკური სცენები დრამასა და ტრაგედიაში, ზოგჯერ კი, დრამისა და ეპოსის ნაცვლად, დაცინვას გამოხატავს ლირიკულ ნაწარმოებში. ისეთ ლირიკულ ლექსებს, რომელშიაც პოეტი დასცინის რაიმე უარყოფით მოვლენას, სატირული ლირიკა ეწოდება. სატირულ ლირიკაში პოეტი თუმცა რაიმე გარეგანი მოვლენის უარყოფით მხარეებზე ლაპარაკობს, მაგრამ მასში მკვეთრად იგრძნობა ზიზღი დაცინვის საგნისადმი; ასეთია, მაგალითად, აკაკის „პატარა მურხა“, მასში იხატება გამანადგურებელი დაცინვა ისეთი ადამიანისადმი, რომელიც მზად იყო გაეყიდა ადამიანური ღირსება, სამშობლო და ეროვნული მეობა. აკაკი თავის სატირულ ლექსში ასეთ ადამიანს ბრიყვ, სალახანა და პირფერ ძაღლად გვიხატავს:

„რას წუწუნებს ეს პატარა მურია?
ხომ არ შია ან ხომ არა სწყურია?
ვისი არის და ან სადაურია?
ქუცი, ქუცი! კუდქიცინა მურია!..
რომ არ მოდის?.. თითქოს უმადურია!..
რა ყოფილა. ხედავთ, ბრიყვი მურია?!
კიდეც რომ ჰყეფს!.. რაღაც უცნაურია!
თათი, თათი. სალახანა მურია!
მისი ყეფა მხოლოდ მარტო შურია,
ვის აშინებს სასაცილო მურია?!
მაგის ხერხი — ერთი ლუკმა პურია:
გადაუგდებ, გაჩუმდება მურია...“

სატირული ლირიკის უძველესი ნიმუშები ფოლკლორში გვხვდება. ამ ნიმუშებში ხალხი გამოხატავს გამანადგურებელ დაცინვას მემამულეებისადმი, მოხელეებისადმი, კულტის მსახურთადმი.

ზოგჯერ სატირულ ლირიკას ფოლკლორში ანდაზის ხასიათი აქვს, როგორც, მაგალითად:

„ფაფის შეშინებული დოს უბერავდაო“.
„ქატა ვერ შეწვდა ძეხვსაო — პარასკევია დღესაო“.
„ყვავს თვალი არ ჰქონდა, ღმერთს წამწამს თხოვდაო“.
„მტრედს მისი სიმშვიდით ნისკარტი მოსჩრესო“ და სხვ.

ზოგიერთი ფოლკლორული ნაშთი წარმოადგენს სატირული ლირიკის ისეთ ნიმუშებს, რომლებშიაც, მტრისადმი დაცინვასთან ერთად, იხატება კმაყოფილების გრძნობა,

საკუთარი გმირობისა და სიმამაცის შეგნებით გამოწვეული. ასეთი შინაარსის სატირაა ხალხური ლექსი ერეკლესა და ლეკების ბელადის რაჯაბას შესახებ. იგი ლირიკულ-ეპიკური შინაარსისაა და გარდამავალი ადგილი უკავია სატირულ ეპოსსა და ლირიკას შორის, რადგან მას აქვს ფაბულა. სატირული ლირიკა უმეტესად მცირე ზომისაა. ძველ რომაულ ლიტერატურაში სატირული ლირიკის ნიმუშები დაგვიტოვეს ჰორაციუსმა და იუვენალმა. XIX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში ცნობილია ბერანჟეს სატირული ლექსები, გერმანულში — ჰაინესი, რუსულში — პუშკინის, ნეკრასოვის და სხვ. რუსეთის უახლოეს ლიტერატურაში სატირული ლირიკის საუკეთესო ნიმუშებია ვ. მაიაკოვსკის „სხდომას გადაყოლილნი“, რომელშიაც პოეტი დასცინის საბჭოთა ბიუროკრატებს. ამ ლექსის წაკითხვის შემდეგ ლენინი წერდა: „....დიდხანს არ მიგვრძნია ასეთი სიამოვნება... თავის ლექსში ის (მაიაკოვსკი.—ს. გ.) მკვეთრად დასცინის სხდომებს და სასაცილოდ იღებს კომუნისტებს, მათ გამუდმებულ სხდომებს და სხდომების გადაყოლას. პოეზიის მხრივ არ ვიცი როგორია, მაგრამ პოლიტიკის მხრივ თავდებობას ვიღებ, რომ ეს სავსებით სწორია“.[1]

XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში სატირული ლირიკის საუკეთესო ნიმუშებია ილია ჭავჭავაძის „ბედნიერი ერი“, „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით?“ და „ხმა სამარიდამ.“ სატირულ ლირიკას, როგორც ახალი ადამიანის აღზრდის მკვეთრ საშუალებას, ხშირად იყენებს ქართული საბჭოთა ლიტერატურა.

ეპიგრამა

ეპიგრამა ეწოდება მოკლე სატირულ ლექსს, რომელიც მიმართულია რომელიმე პიროვნების, საზოგადოებრივი წრის, ჯგუფის, ან დაწესებულების წინააღმდეგ.

აკაკი წერეთელმა თავის ჟურნალში „კრებულში“ ასეთი ეპიგრამა გამოაქვეყნა პეტრე უმიკაშვილის[2] მისამართით:

უმიკაშვილმა პეტრემა გაზეთში წერა კრიტიკა,
გამოიბერა ცოდნითა, იკოლტა და იტიკა,
სხვისი გალახვა უნდოდა, თვითონვე თავში იტიკა.
სადაც ის ახალ აზრებს კრეფს, ჩვენ მონელებულს ვყრით იქა.“

ილია ჭავჭავაძე მკვეთრი ეპიგრამებით იბრძოდა დიდი მოხელეებისა და გადაგვარებული ადამიანების წინააღმდეგ. აი მისი ეპიგრამების რამდენიმე ნიმუში.[3]

---

[1] В. Ленин, Соч; т. XXVII, გვ. 177.

[2] პ. უმიკაშვილი ქართული ფოლკლორის ცნობილი შემკრები იყო. ეს მეტად მკაცრი ეპიგრამა გამოწვეულია მის მიერ გამოქვეყნებული კრიტიკული წერილით, რომელიც ახალის არ მოსწონებია.

3. ეპიგრამებს პოეტმა გამოცანები უწოდა. ისინი პირველად გადაწერის საშუალებით ვრცელდებოდნენ საქართველოს მოწინავე ინტელიგენციის წრეებში; ეპიგრამებმა დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვიეს. ერთ-ერთი ეპიგრამა პოეტ გრ. ორბელიანსაც მიუძღვნა. ამან გამოიწვია გ. ორბელიანის „პასუხი შვილთა“ და შემდეგ კი მას მოჰყვა ილიას „პასუხის პასუხი.“

რევაზ ანდრონიკაშვილისადმი[1]

ულვაშ-სრული მელოტია, უთაური თავიანი,
ხელთა მლოკი, ქონდრის კაცი, დიდგულა და ბოხ-ხმიანი.
თუმცა ტანად პატარაა, სხვაფრივ კი კარგა დიდია,
ქვეყანა და ქვეყნის თხოვნა იმას ფეხებზე ჰკიდია.

გ. კ. მუხრანბატონს[2]

კოხტაა და ღობემძვრალა, პატარა და ჩამომხმარი
ცხვირ-ნისკარტა, ნიკაპ-წვეტი, უჟამური, განს გამდგარი.
ჰკვით და გულით მოცვეთილი, ქვეყანაზედ უქმად გდია,
თვით მაღლა ზის, ქვეყნის საქმე მასაც ფეხებზე ჰკიდია.

გრაფ მიხეილ ლორის მელიქოვს[3]

ოინბაზი, ლაქათაა, გრძლად გალეული მელია,
ბაზრის ბიჭად გაჩენილა, ეხლა ქვეყნის მმართველია...
მარჯვედ მოდის კოჭის ყრაში, სურს ალჩუა, სურს ბაფია;
ბევრჯერ გაძვრა და გამოძვრა, მაგრამ ვერ გახდა გრაფია.
გრაფობისთვის ერი დაკლა, ცოდვა დაიდვა დიდია,
მაგრამ ერიც და ქვეყანაც იმას ფეხებზედ ჰკიდია.

ეპიგრამა პირდაპირი მნიშვნელობით, დაწერილს აღნიშნავს (επι´—ზევიდან და γραμμα—ნაწერი). ძველ საბერძნეთში ჩვეულებად ჰქონდათ შეეწირათ ღმერთებისათვის ნივთი პირად ან საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარი რომელიმე საინტერესო მოვლენის აღსანიშნავად (მტერზე გამარჯვების, ბავშვის დაბადების და სხვა მსგავს მოვლენასთან დაკავშირებით). ამ ნივთებზე ისინი წერდნენ შემწირველის ვინაობას და მოკლედ აღნიშნავდნენ შეწირვის გამოწვევის მიზეზს. ზოგჯერ თვით ღმერთებს სწირავდნენ ღვთაების ქანდაკებებს და მასაც წარწერას უკეთებდნენ. პირველ ხანებში წარწერას არ ჰქონდა პოეტური ხასიათი, შემდეგ კი დაიწყეს წარწერის მოკლე ლექსის სახით ამოკვეთა ან მოუედვა და იგი მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშად გადაიქცა.

„ეპიგრამა“ ძველად ფართო მნიშვნელობით იხმარებოდა: ამ სიტყვით აღინიშნებოდა სხვადასხვა შინაარსის მოკლე ლირიკული ლექსი (სატრფიალო, სალხინო, ელეგიური, სატირული, სახოტბო და სხვ.). შესანიშნავ მოქანდაკის ფიდიუსის მიერ შექმნილ ზევსის ქანდაკებას ასეთი წარწერა ჰქონდა:

„ან ღმერთი ციდან ჩამოვიდა, რომ მისი სახე ეჩვენებინა შეწთვის ფიდიუს, ან შენ თვით აფრენილხარ ზეცას ღმერთის სახილველად“.

---

[1] თავადაზნაურთა წინამძღოლი იყო.

2. გ. კ. მუხრანბატონი იყო სახელმწიფო საბჭოს წევრი და ქადაგებდა დიდი ერების მიერ მცირე ერების ჩაყლაპვის მიზანშეწონილობას.

3. იმპერატორ ალექსანდრე II მიერ დაარსებული „უმაღლესი განმკარგულებელი კომისიის“ თავმჯდომარე იყო. განსაკუთრებული სისასტიკით ებრძოდა განმათავისუფლებელ მოძრაობას.

ამ ეპიგრამაში აღნიშნული იყო ფიდიუსის მიერ შექმნილი ქანდაკების უდიდესი მსგავსება ზევსისადმი. ეს ეპიგრამა შინაარსით წარმოადგენს ხოტბას, რომელიც ხელოვნების დიადი ძეგლით კმაყოფილმა ბერძნებმა ფიდიუსს მიუძღვნეს. შემდეგ ხანებში ეპიგრამის შინაარსი შეიცვალა და იგი მოკლე დამცინავ ლირიკულ ნაწარმოებად გადაიქცა.

რუსეთის ლიტერატურაში ეპიგრამებს წერდნენ პუშკინი და თითქმის ყველა რევოლუციონერი მწერლები, რომლებიც თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ იბრძოდნენ. ცნობილია პუშკინის ეპიგრამები ალექსანდრე I, არაკჩეევის, არქიმანდრიტის, ფოტისა და სხვა რეაქციონერების წინააღმდეგ. ეპიგრამებს წერდნენ გოეთე და სხვა ევროპელი მწერლები. საბჭოთა ლიტერატურაც იყენებს ეპიგრამებს, როგორც მტრის სახის შექმნისა და მასების აღზრდის საშუალებას. პოეტმა ს. მარშაკმა გაკოტრებულ გომინდანელებს ასეთი ეპიგრამით მიმართა:

„ეს ანდაზა ძველებური
ყოველ დროში წაგადგება —
„ვინაც ფაფარს ხელს გაუშვებს,
ის ვერც კუდზე დამაგრდება".

ამით ავტორი დასცინის გომინდანელებს, რომლებმაც ჩინეთის ტერიტორიის უდიდესი ნაწილი დაპკარგეს და მაინც იმედოვნებდნენ მის უმცირეს ნაწილში ხელისუფლების შენარჩუნებას.

პამფლეტი

პამფლეტი ეწოდება ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც გამოხატავს დაცინვას საზოგადოებრივი ცხოვრების რაიმე უარყოფითი მოვლენისადმი, ან ცალკეულ პიროვნებისადმი, ან მისი საჯით ადამიანთა მთელი ჯგუფისადმი, პარტიისადმი, პოლიტიკური წყობილებისადმი. იგი თავისებური ეპიგრამაა. მთავარი განსხვავება პამფლეტსა და ეპიგრამას შორის ის არის, რომ პამფლეტის მოცულობა არ არის განსაზღვრული (ეპიგრამა მუდამ მოკლეა) და მას უფრო ხშირად გარდამავალი ადგილი უკავია პუბლიცისტიკურ ჟანრის ნაწარმოებთა და მხატვრულ ლიტერატურას შორის. პამფლეტი იწერება როგორც ლექსად, აგრეთვე პროზითაც. ქართულ ლიტერატურაში პამფლეტის ნიმუშია ი. ჭავჭავაძის „პასუხის პასუხი" გრიგოლ ორბელიანისადმი, რომელიც იმავე დროს მიმართულია ძველი თაობის თანამგრძნობთა მთელი ჯგუფისადმი. ალეგორიული შინაარსის პამფლეტია იროდიონ ევდოშვილის ლექსი „ვაი ჩვენს თავს". იგი დაწერილია პირველი რევოლუციის დროს და გვიხატავს თვითმპყრობელობის კვდომის პროცესს. ლექსი მიმართულია მეფე ნიკოლოზ II და რევოლუციით შეშინებულ რეაქ-

ციონერთა ხროვისადმი. ეშმაკებში იგულისხმება მეფის მინისტრები და რეაქციის ბანაკი. ტარტაროზში—თვითონ მეფე. მოგვყავს, როგორც ნიმუში:

„ეშმაკები ლოცულობენ, გულს ჰკიდიათ ავგაროზი,
ვაი ჩვენ თავს, ვაი ჩვენ თავს, ავად არის ტარტაროზი!
სიცხე მისცა ორშაბათსა და სამშაბათს მოუმატა,
არ ეშველა, თუმც შესწირეს სამსხვერპლოზე შავი კატა.
თურმე კუჭი მეეშალა საუცხოო ერთ ნადიმზე,
სამკურნალოდ მიუთითეს ჯოჯოხეთის რქიან ვირზე!
უებარი რამ გამოდგა ქერ-ნაჭამი ის მკურნალი,
შეატყო, რომ ტარტაროზსა მოხვედროდა ავი თვალი,
და მომართა მან საყვირი, დაიგრგვინა, დაიმეხა,
ჰყარა ტლინკი, მაგრამ ვაი! თავად კლდეზე გადიჩეხა;
იმის შემდეგ მიიწვიეს ხელმეორედ ქაჯთა დასი,
ზოგს უპირავს სველი ტილო, ზოგსაც მოაქვს ოქროს თასი!
ზოგი მაჯას, ზოგი შუბლსა, ზოგი გულზე ადებს ხელებს!
ყველას გარედ ისტუმრებენ, ვინც ხმამაღლა ჩაახველებს!
მაგრამ რაც დღე-ღამე გადის, მით სუსტდება ავადმყოფი,
საცა არის დაობლდება ჯოჯოხეთის სრა-სამყოფი.
ეშმაკები ზარს ამბობენ, გულს ჰკიდიათ ავგაროზი,
ვაი ჩვენ თავს, ეაი ჩვენ თავს, კვდება, კვდება ტარტაროზი!"
(„ვაი ჩვენ თავს")

განგებ შეთხზულ ცილისმწამებლურ დაცინვას პასკვილი ეწოდება.

ეპიტაფია

საფლავის ქვაზე მინაწერ ლექსან მხატვრულ აფორიზმს, რომელიც დაკავშირებულია მიცვალებულის ცხოვრებასთან ან მის სახელთან, ეპიტაფია ეწოდება. Επιταφιος —ბერძნულად ნიშნავს კუბოზე, ან საფლავის ქვაზე მინაწერს. ერთ-ერთ საფლავის ქვაზე ასეთი წარწერა ყოფილა:

„რაც ხარ შენ, ის ვიყავი მე, რაც ვარ მე — ის იქნები შენ".

არწივი

რისთვის დამჯდარხარ შენ, არწივო, სასაფლაოზე? გვამცნე რისთვის
მისჩერებიხარ ალებრივ თვალებით ღმერთების ვარსკვლავებით მოჭედილ სრა-
სასახლეს?

შენ ხედავ სახეს ოლიმპოში აფრენილი პლატონის სულისას
გვამი განისვენებს აქ, მშობლიური მიწის წიაღში.

ქართულ ფოლკლორში ცნობილია თამარ მეფის სახსოვრად გაჩოთქმული ეპიტაფია.

„უბისს აეაგე საყდარი, უწყალოსა წყალი გაეიღე,
ისპაანს დაესდე ბეგარა, სტამბოლს ხარაჯა აეიღე,
თეთრ ზღვაში რკინა ჩავაგდე,— ხმელეთი ჩემკენ მოეიღე.—
მისრეთს ხმალი ვკარ, დარუბანდს მუნ საბალახე აეიღე.
დასავლეთს პალო მივწვადე რახსის წყალს გაღმა აეიღე,
ამდენი საქმის მომქმედმა ცხრა ადლი ტილო წაეიღე“.

ეპიტაფიაში ხშირად ღრმაფილოსოფიური აზრია სხარტად გამოთქმული. ეპიტაფია ძველად ეპიგრამის სახეობა იყო. მას შემდეგ, რაც ეპიგრამამ სატირული ხასიათი მიიღო, ორივე მათგანი ლირიკის დაშოუკიდებელ სახეებად გვეელინება. მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ დამცინაეი შინაარსის ეპიტაფიაც იწერება. მსუბუქი დაცინვის (ჰუმორის) გამომხატველი ეპიტაფიის ნიმუშია რუსი პოეტის ჟუკრვსკის „ეპიტაფია ლირიკოს პოეტისადმი“.

«Здесь кончил век Памфил, без толку од певец!
Сей грешный человек, прости ему, творец,
По смерти жить собирался,
Но заживо скончался».[1]

მკეთრი დაცინვის გამომხატველი ეპიტაფიაა ი. ჭავჭავაძის სატირა „ხმა სამარიდამ“. ეპიტაფია, ჩეეულებრივ, საფლავის ქვაზე წარწერაა, მაგრამ მწერლები ამ სახელს ისეთ ლექსებსაც უწოდებენ, რომლებიც ქვაზე არ ყოფილა წარწერილი, მაგრამ გამოდგება ამ მიზნისათვის, ან გარეგნული ფორმით ჰგავს ეპიტაფიას. არც ჟუკოვსკის და არც ი. ჭავჭავაძის ზემომოყვანილი ლექსი საფლავის ქვაზე წარწერილი არ ყოფილა, მაგრამ მაინც ორივე მათგანი ეპიტაფიის ნიმუშს წარმოადგენს.

მადრიგალი

ეპიგრამა, როგორც აღვნიშნეთ, წარსულში ფართო მნიშვნელობით იხმარებოდა და მასში ქების გამომხატველი მოკლე ლირიკული ლექსიც შეგვეძლო გვეგულისხმებია. შემდეგში კი ეპიგრამები გარკვეულ პიროვნებისადმი მიმართულ სატირულ ლექსს აღნიშნავს, ხო-

[1] (აქ დაასრულა სიცოცხლე პამფილმა, ოდების უნიჯო მწერალმა! ღმერთმა შეუნდოს, ეს ცოდვილი კაცი სიკვდილის შემდეგაც სიცოცხლეს აპირებდა, მაგრამ სიცოცხლეშივე გარდაიცვალა).

ლო ისეთ მოკლე სახოტბო ლექსს, რომელიც მიმართულია ამათუ იმ პიროვნებისადმი, მადრიგალი ეწოდება.[1] მადრიგალი ძველი ეპიგრამის სახეობა იყო, ახალ ეპიგრამას კი უპირისპირდება. წინააღმდეგობა ეპიგრამასა და მადრიგალს შორის კარგად გამოხატა რუსმა პოეტმა ი. დიმიტრიევმა:

„პოეტი ორგონი, რომელიც ცოლს აქებდა გადაჭარბებით,
თავის ლექსებში მას ვენერას ადარებდა.
ის უნებურად ცოლს უძღვნიდა თვისას მადრიგალს
და ვენერას კი ეპიგრამას".

ამ ლექსში ავტორი აღნიშნავს, რომ ორგონის ცოლის შედარება ვენერასადმი პირველისათვის ქება იყო (მადრიგალი), მეორესათვის კი—გაკიცხვა (ეპიგრამა). ამით ავტორმა აღნიშნა ორგონის მეუღლის სიმახინჯე და ორგონის მსგავს მწერალთა ლექსების შინაარსის შეუსაბამობა სინამდვილისადმი. ქართულ ლიტერატურაში მადრიგალის ნიმუშებია: „საყურე" — ნ. ბარათაშვილის, „უცხო ქვეყნელს" — მ. გურიელის, „ყვავილს"—რ. ერისთავის, „ლერწამი იყავი"—ი. გრიშაშვილის და სხვ.

ბალადა

ბალადა ლირიკული ან ლირიკულ-ეპიკური შინაარსის მოკლე თხრობითი ხასიათის ლექსია. ტერმინი ბალადა წარმოსდგება ფრანგული სიტყვიდან **ballare,** რაც ნიშნავს ცეკვას. ეს სახელი ბალადას უწოდეს იმის გამო, რომ პირველ ხანებში იგი სიმღერისა და ცეკვის დროს სრულდებოდა.

ბალადა ლირიკულია იმდენად, რამდენადაც იგი გამოხატავს ავტორის განწყობილებას, მაგრამ იმავე დროს ზოგიერთი მკვლევარი ეპოსსაც აკუთვნებს, რადგან ბალადა პოეტის განწყობილებას გამოხატავს არა უშუალოდ, არამედ სხვა მოქმედი პირის ცხოვრების რომელიმე საინტერესო ეპიზოდის ან რაიმე საინტერესო მოვლენის შესახებ მოთხრობის საშუალებით.

ბალადების შინაარსი, უმეტეს შემთხვევაში, ნასესხებია ძველ ხალხურ გადმოცემებიდან, რომლებშიაც ბევრია „სასწაულებრივი",

[1] მადრიგალი წარმოსდგება იტალიური სიტყვიდან **mandra,** რაც ნიშნავს ჯოგს. მადრიგალი — „მეჯოგურს" ან მწყემსურს, ე. ი. სატრფიალო ლექსს „მწყემსების ცხოვრებიდან", რომელსაც წერდნენ უმთავრესად იტალიელი პოეტები (პეტრარკა, ბოკაჩიო და სხვ.).

ფანტასტიკური. შინაარსის ფანტასტიკურობა ბალადებს ზღაპრებთან აახლოებს, მაგრამ ბალადა ზღაპრისაგან განსხვავდება შემდეგი თვისებებით: ზღაპრებში ფანტასტიკური ელემენტები გამოხატავენ ძველი დროის ადამიანების რწმენას და შეხედულებებს, ბალადებში კი ფანტასტიკური ელემენტები გამოყენებულია როგორც მხატვრული ფორმა განსაზღვრული იდეის გამოსახატავად.

უახლეს ქართულ ლიტერატურაში ასეთი ბალადის ნიმუშია გ. ჭუჩიშვილის ლექსი „ჯაჭვის ხიდი“:

„ვის უნახავს ძველისძველი ჯვარის მონასტერი,
რომლის გუმბათს თავს ევლება ნისლი მშვენიერი —
ვის უნახავს ძველისძველი ჯვარის მონასტერი?

დღესაც იგი ისევე დგას, როგორც იდგა წინათ:
წარსულ დროთა მატიანეთ, დიდების გვირგვინათ—
დღესაც ისე ამაყად დგას, როგორც იდგა წინათ!

შორი გზიდან ეს ტაძარი ისე მოსჩანს მთაზე,
ვით ზღაპრული ციხე-კოშკი დაკიდული ცაზე —
შორი გზიდან ეს ტაძარი ისე მოსჩანს მთაზე,
რომ მგზავრის თვალს შეაჩერებს მისი სილამაზე.

თურმე უწინ ამ ტაძარში იყო ერთი ბერი,
წმინდა მამას უწოდებდა მას მორწმუნე ერი —
თურმე უწინ ამ ტაძარში იყო ვინმე ბერი,
თოვლიან ტყეს ჩამოჰგავდა მისი თმა და წვერი.

წმინდა ჯვარის მონასტრიდან მცხეთის მონასტრამდე
ხიდი იყო გაყვანილი ღვთის და ცის რისხვამდე —
წმინდა ჯვარის გუმბათიდან მცხეთის გუმბათამდე
ჯაჭვის ხიდი ქანაობდა ბერის წაწყმენდამდე.

არაგვი მოხმაურობდა ჯაჭვის ხიდის ქვეშა
მოღელავდა ზვირთაყრილი, ეხლებოდა კლდესა —
არაგვი მოხმაურობდა ჯაჭვის ხიდის ქვეშა,
ვის ხმაურში მოისმოდა დედა-ქართლის კვნესა.

ერთხელ ბერი ჯაჭვის ხიდით მცხეთას გადიოდა,
ხიდქვეშ ქალი ბანაობდა, წყალზე ქანაობდა —
სითეთრით და სილამაზით აფროდიტას სჯობდა,
ტალღა ვნებით ეხვეოდა, ეშხით მუსიკობდა —
ჯაჭვის ხიდით მცხეთისაკენ ბერი გადიოდა,
ხიდქვეშ ქალი ბანაობდა, წყალზე ქანაობდა,
თვალი მოჰკრა შიშველ ქალწულს და დაება ბერა,
ანგელოზიც არ უნახავს ისე მშვენიერი.
ვით ის ქალი, მოლიელიე, ქალი ტანშიშველი.

ბერი ვნებით ჩააშტერდა წამწყმენდ ძუძუებში,
ჩაწყდა ჯაჭვი, ჩაიღუპა არაგვის ზვირთებში...
და მის შემდეგ სიყრუეა ჯვარის მონასტერში.
საეცხლურად დაკიდულან ღამურები ჭერში.
...და ისპობა ყოველივე დროთა შთენილ მტეერში,
მხოლოდ რჩება ეს ლეგენდა უკვდაე ქართველ ერში....“

ამ ლექსის შინაარსი ფანტასტიკურია. ავტორს გამოყენებული აქვს ძველი გადმოცემა ჯაჭვის ხიდის შესახებ. ამ ბალადის საშუალებით ავტორი ნათლად გამოსახავს თავის რომანტიკულ განწყობილებას. ეს უფრო მკვეთრად იგრძნობა ბალადის დასაწყისში, სადაც ავტორი უშუალოდ გამოხატავს საქართველოს ბუნების მშვენიერებით აღტაცებას. თვით ბალადის ძირითად ნაწილშიც,— ბერის გარეგნობისა და მისი ცთუნების ეპიზოდის აღწერის დროს, — აშკარად იხატება პოეტის თანაგრძნობა ბერისადმი. მთელ ლექსში კი გამოსჭვივის პოეტის ღრმა სიყვარული სამშობლოსადმი ქართველი ხალხისა და მისი წარსულისადმი. ამ განწყობილების გამოსახატავადაა „ჯაჭვის ხიდში“ გამოყენებული ბალადის ფორმა.

პირველად ბალადა წარმოიშვა შუა საუკუნეებში, საფრანგეთში. ბალადებს მღეროდნენ ტრუბადურები, რომლებიც მეტწილად ხალხის ქვედა ფენებიდან გამოსული მოხეტიალე პოეტები იყვნენ. ისინი უმთავრესად დადიოდნენ სოფლიდან სოფელში, ქალაქიდან ქალაქში და მღეროდნენ ლექსებს მეფეებისა და რაინდების საგმირო საქმეებზე, მათ ბრძოლებზე და მამაცობაზე. ამ ლექსების მღერის დროს ცეკვავდნენ და თან საკრავებს უკრავდნენ. საფრანგეთიდან ბალადები გადავიდა ინგლისში, გერმანიაში, და შემდეგ გავრცელდა ყველა ქვეყანაში.

ბალადა დაამუშავეს ცნობილმა გერმანელმა და ინგლისელმა მწერლებმა ულანდმა, შილერმა, გოეთემ და სხვებმა. თავიანთ ბალადებში მათ გააცოცხლეს შუა საუკუნეები თავისი რაინდებით, ძველი გადმოცემებით, თქმულებებით, ცრუმორწმუნეობით, სასწაულებით და ფანტასტიკურობით. პოეტებმა მხატვრულად გადაამუშავეს ძველი გადმოცემები. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში ცნობილია ულანდის, ბიურგერის, შილერისა და გოეთეს ბალადები. გოეთეს ბალადებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ტყის მეფე“, „მინიონი“ და სხვ.

აი ერთი ნაწყვეტი გოეთეს „მინიონიდან“, რომელშიაც ლირიკულ-ფანტასტიკურ გადმოცემებთან დაკავშირებული პეიზაჟის საშუალებით გამოხატულია ავტორის პირადი განცდები, მისი გატაცება ბუნებისა და საოცნებო წარსულის გადმოცემებით; პოეტი სატრფოს მოუწოდებს:

„იცნობ იმ მხარეს, სად ლიმონი ჰყვავის საამოდ,
სადაც ფოთლების სიმწვანეში ღვივის ნარინჯი —
როს მტრედის ფრთებით დაეშვება მუქი საღამო,
და ფირუზის ცით მოირხევა ზეფირი დინჯი?
სვია და სურო ზე იწვევენ კენწეროებით,
სადაც ღრუბლები ცას აპობენ, ვით წეროები
წყნარად და ამოდ.—
იცნობ იმ არეს,
ოცნების მხარეს?
იქითკენ წამო, საყვარელო, იქითკენ წამო...

...იცნობ შენ იმ მთას, რომლის წვეტსაც ცა მზით ჩასცქერის,
სადაც ნისლები დაკიდულან უზანგოებით.
სად გზას უკრავენ კანჯართა ჯოგს — ქაჯთა ბრბოები
და კლდის სიპებზე ალმასის ცვრებს ამტვრევს ჩანჩქერი,
სადაც ბინადრობს გველეშაპი უძველეს თესლის.
სად ჯურღმულიდან მგზავრს მიმაყალს ქამანუებს ესერის
პინკა ბებერი, უცხვირპირო და უწამწამო?..
იცნობ იმ არეს,
ოცნების მხარეს?
იქითკენ წამო, საყვარელო, იქითკენ წამო...“
(თარგმ. გერმანულიდან ს. ფაშალიშვილისა).

რუსულ ლიტერატურაში ბალადებს წერდა ჟუკოვსკი, პუშკინი („დამხრჩვალი“), ლერმონტოვი და სხვანი. ქართულ პოეზიაში ბალადები გვხვდება ფოლკლორულ მასალებში. ასეთია „თავფარავნელი ჰაბუკი“, „ლექსი ვეფხისა და მოყმისა“ და სხვ. ბალადისებურია ხალხური ლექსი „თამარ მეფე და ხონთქარი“, რომელიც სიმღერითა და ცეკვით სრულდებოდა. ქართულ ხელოვნურ ლირიკაში ბალადის ნიმუშებია: ი. ჭავჭავაძის „ბაზალეთის ტბა“, რ. ერისთავის „ალები“, „ქალი აყვანა“, ცახელის „მარინე“, ი. გრიშაშვილის „ზღაპარი ჰამაკში“, „ბალადა ხელმანდილზე“, ა. მაშაშვილის „ძმები“ და ა. შ. უკანასკნელი რეალისტური ბალადის ნიმუშია: იგი თავისუფალია ფანტასტიკური ელემენტებისაგან. ბალადას ახასიათებს მრავალფეროვანება. არსებობს ბალადის სხვადასხვა ფორმა: პატრიოტული (ი. ჭავჭავაძის „ბაზალეთის ტბა“), სოციალური (ასეთია ნეკრასოვის ბალადები: „ვალსი“, „გზაში“, „ირინა დედა ჯარისკაცისა“ და სხვ.), სატრფიალო (გოეთეს „მინიონი“, გრიშაშვილის „ზღაპარი ჰამაკში“), საყოფაცხოვრებო (გოეთეს „ტყის მეფე“, ა. მირცხულავას „ძმები“), საგმირო (ლექსი „ვეფხისა და მოყმისა“) და სხვ.

თავი IV

დრამის სახეები

ტრაგედია

ტრაგედია არის დრამატიული ნაწარმოები, რომელიც გვიხატავს დიადი მიზნისმქონე ადამიანის თავგანწირულ და სახიფათო ბრძოლას უდიდეს დაბრკოლებებთან, რაც იწვევს მაყურებელში შიშსა და თანაგრძნობას. ტრაგედია უმეტეს შემთხვევაში გმირის დაღუპვით თავდება. არისტოტელე ტრაგედიას განმარტავს როგორც „შიშისა და სიბრალულის გამომწვევ მოქმედების მიბაძვას". ტრაგედიის გმირი ძლიერი ნების მქონე ადამიანია. მის მიერ დასახული მიზანი დიდია, ხშირად საკაცობრიო მნიშვნელობისაა. გმირის ბრძოლა დაბრკოლებებთან, უმეტეს შემთხვევაში, სამართლიანია (ესქილეს პრომეთე ღმერთებს ებრძვის თავისუფლებისათვის, ადამიანთა კეთილდღეობისათვის), ამის გამო იგი იწვევს მაყურებელთა თანაგრძნობას. გმირი აწყდება ისეთ წინააღმდეგობებს, რომლებიც ხელს უშლიან მიზნის მიღწევას. ეს იწვევს ტრაგედიის გმირის ტანჯვას და აძლიერებს მაყურებელში მისდამი თანაგრძნობას. ბოლოს, წინააღმდეგობა თანდათან იზრდება, იგი დაღუპვით ემუქრება გმირის არსებობას. ეს იწვევს მაყურებელში შიშს. დაბრკოლება ტრაგედიაში ისეთი ძალის შემცველი ხდება, რომ იგი პიესის დასასრულს უფრო ხშირად იწვევს გმირის დაღუპვას.

ტრაგედიის წარმოშობა. ტრაგედია ძველ საბერძნეთში წარმოიშვა VI—V საუკ. ჩ. წელთაღრიცხვამდის. სიტყვა ტრაგედია შედგება ორი სიტყვისაგან τράγος (ტრაგოს), რაც ნიშნავს თხას და ᾠδή (ოდე), რაც ნიშნავს სიმღერას. მთლიანად „ტრაგედია" ნიშნავს თხის სიმღერას. ეს სახელი დაერქვა დრამატულ ნაწარმოებს იმის გამო, რომ პირველ ხანებში ტრაგედია შედგებოდა დითირამბებისაგან, რომელსაც დიონისესადმი მსხვერპლად შეწირული და სამსხვერპლოზე უკვე

აღმოდებული თხის გარშემო მღეროდნენ.[1] ტრაგედიისა და საერთოდ ძველი ბერძნული თეატრის წარმოშობა დიონისეს კულტთან იყო დაკავშირებული. ბერძნული ტრაგედია პირველ ხანებში გამოხატავდა იმ ტანჯვისა და დაღუპვის სცენებს, რომელნიც გადმოცემული იყო მითში დიონისეს შესახებ. დიონისე ბერძენთა უმაღლესი ღვთაების — ზევსის შვილი იყო. მას ბერძნები მოსაელის ღვთაებად თვლიდნენ. ერთხელ, როდესაც ზევსი პარნასიდან წასული იყო, დიონისეს თავს დაესხნენ ქვესკნელის, შთებისა და კლდეების ღმერთები—ტიტანები, და მოინდომეს მისი დაღუპვა. დიონისე ყოველგვარი საშუალებით შეეცადა, რომ დაღუპვისაგან თავი გადაერჩინა: ხან ჰაბუკის სახე მიიღო, ხან ზევსის, ხან გველის, ხან ცხენად გადაიქცა, ბოლოს, როდესაც ხბოდ გადაიქცა, მაინც ვერ მოახერხა დაღუპვისაგან თავის გადარჩენა,—ეცნენ ტიტანები და დაფლითეს. როდესაც ზევსი დაბრუნდა, დიდხანს დასტიროდა თავისი შვილის უბედურებას. შემდეგ შეაგროვა მისი ნაფლეთები და კელაე დაუბრუნა სიცოცხლე თავის შვილს.

პერსეფონას შესახებ არსებული მითის მსგავსად, დიონისეს დაღუპვისა და გაცოცხლების ამბავში ბერძნები გამოხატავდნენ მცენარეულობის დაღუპვასა (გახმობას, დაზრობას შემოდგომასა და ზამთარში) და მის ხელახლა გაცოცხლებას გაზაფხულზე.

დიონისეს დღესასწაულები გაზაფხულზე და შემოდგომაზე იმართებოდა. დღესასწაულის დროს სცენაზე უჩვენებდნენ დიონისეს, რომელიც მირბოდა მთებსა და ტყეებისაკენ ტიტანების დევნისაგან თავის გადასარჩენად. დიონისე ხან ხბოდ გამოჰყავდათ, ხან თხად. სატირებს, რომლებიც დიონისეს ახლდნენ, თხის რქები ჰქონდათ. შემდეგში დიონისე ადამიანის მსგავსად გამოდიოდა, სატირებს კელაე რქები დარჩათ. დღესასწაულზე გუნდი სამგლოვიარო დითირამბებს მღეროდა. ამ დითირამბებში იგი ევედრებოდა ღმერთს დიონისეს კელაე გაცოცხლებას და სამსხვერპლოზე თხას სწირავდა მას. გუნდის ხელმძღვანელი არა მარტო იწყებდა სიმღერას, არამედ კიდეც მოუთხრობდა დამსწრეებს სხვადასხვა ეპიზოდს მითიდან დიონისეს შესახებ. მოთხრობასთან ერთად ხელმძღვანელი წარმოუდგენდა დამსწრეებს სხეულისა და სახის მოძრაობის საშუალებით იმას, რის შესახებაც ლაპარაკობდა. ასე ჩაისახა ბერძნული დრამატული ხელოვნება. შემდგომ გუნდს დაუმატეს ჯერ ერთი, შემდეგ კი ორი და მეტი მსახიობი. ამრიგად, გუნდის მეთაური მსახიობად გადაიქცა, მითიური მოთხრობა კი—სათეატრო სანახაობად. დიონისეს დაღუპვის ამბავის პარალელურად დაიწყეს მოთხრობა სხვა გმირების ცხოვრებიდან; ასე ჩაისახა ძველი ტრაგედია.

ძ ვ ე ლ ი დ ა ა ხ ა ლ ი ტ რ ა გ ე დ ი ა. ძველი ბერძნული ტრაგედიის უდიდესი შემოქმედნი იყვნენ ექსილე, სოფოკლე, და ევრიპიდე. ძველ ტრაგედიებში ადამიანის მაღალ მისწრაფებას წინ ეღობება ბედისწერა. ადამიანის ბედი უცვლელი და უძლეველია. მისი გმირები წინდაწინვე არიან ბედისაგან განწირულნი და ამის გამო არავითარ წინააღმდეგობას არ შეუძლია ბედის მიერ გამეტებული ადამიანის დაღუპვისაგან გადარჩენა. ამ აზრს ნათლად გამოხატავს სოფოკლეს ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“. მისი შინაარსი ასეთია: თებეს მეფე ლაის და მის მეუღლეს იოკასტას აპოლონი უწინას-

---

[1] დათირა — დიონისეს ზედმეტი სახელი იყო. ბერძნულად θριγκανάβης ორჯერ, θυρα — კარი ეს სახელი იმისათვის უწოდეს დიონისეს, რომ, ძველი გადმოცემის მიხედვით, იგი იზრდებოდა გამოქვაბულში, რომელსაც ორი შესავალი (ორი კარი) ჰქონდა.

წარმეტყველებს, რომ მათი ვაჟი ოიდიპოსი მამას მოჰკლავს და დედას ცოლად შეირთავს. ასეთია ბედის განაჩენი. შეშფოთებულმა მშობლებმა, იმ მიზნით, რომ თავი დაეღწიონ ბედის საშინელ მუქარას, გადასწყვიტეს შვილის დაღუპვა, მაგრამ მათი გადაწყვეტილება ვერ შესრულდა. ოიდიპოსი გადაარჩინეს სიკვდილს. იგი იშვილა და აღზარდა კორინთოს მეფემ პოლიმბმა და მისმა მეუღლემ მეროპამ. ოიდიპოსმა არ იცის თავისი წარსული. იგი დარწმუნებულია, რომ კორინთოს მეფის შვილია. ორაკულისაგან იგი გებულობს, რომ ბედმა მას განუმზადა, რათა მამის მკვლელი და დედის მეუღლე გახდეს. ამ უბედურების თავიდან აცილების მიზნით, ოიდიპოსი გაიქცა ღვიძლ მშობლებად მიჩნეული დედობილ-მამობილის სასახლიდან, და ამ საქციელით, მისდა უნებურად, ხელი შეუწყო „ბედის განაჩენის“ ასრულებას: გზაზე იგი შემთხვევით თავს ნამდვილ მამას ლაის ხვდება. ჩხუბი მოდის მასთან პირადი შეურაცხყოფის გამო, ჰკლავს მას და მიდის თებეში, ათავისუფლებს მას ზღაპრული ფრთოვანი მხეცის სფინქსისაგან. და, მადლობის ნიშნად, დაღუპულ ლაის ნაცვლად მეფედ ირჩევენ; ახლად-გამეფებული ოიდიპოსი ცოლად ირთავს დაქვრივებულ დედოფალს, რომელიც მისი ღვიძლი დედაა. მისგან ბავშვებიც უჩნდება. ოიდიპოსი მამაცი, ბრძენი, სათნო და წინდახედული მმართველია. როგორც დავინახეთ, იგი შეეცადა თავიდან აეშორებინა ბედის განაჩენი, მაგრამ ბედთან და ღმერთებთან ბრძოლა, ძველი ბერძნების რწმენით უთანასწორო ბრძოლაა ადამიანისათვის, და ოიდიპოსის თანაგრძნობის აღმძვრელი მიზანიც,—თავიდან აეშორებინა დანაშაული,—მიუღწეველი რჩება. „ბედი“ იმარჯვებს. ოიდიპოსი იღუპება: იგი შემთხვევით გებულობს, რომ მის მიერ მოკლული ლაი მისი ღვიძლი მამაა და ცოლი კი დედაა. ამ მომენტიდან იწყება ტანჯვა უდანაშაულო და ზნეობით სპეტაკ ოიდიპოსისა, რომელმაც, მისი სურვილის წინააღმდეგ, უდიდესი დანაშაული ჩაიდინა. ამ დანაშაულის ჩადენაში ბრალი მიუძღვის არა ოიდიპოსს, არამედ უღმობელ „ბედს“. ამიტომ იწვევს მაყურებელში ეს ტრაგედია თანაგრძნობას გმირებისადმი და შიშს ოიდიპოსის დაღუპვის მოლოდინით. მაყურებლის შიში მართლდება. ოიდიპოსი და მისი ოჯახი იღუპება: მისი მეუღლე იოკასტა,--როგორც კი ოიდიპოსში მართლაც თავის შვილს იცნობს,— თავს იკლავს; ოიდიპოსი, აღშფოთებული უნებლიე დანაშაულისაგან გამოწვეული უსაზღვრო მღელვარებით, თვალებს ითხრის და შერცხვენილი, დამცირებული და შეძრწუნებული ტოვებს სასახლეს, რომ უგზო-უკვლოდ ხეტიალში, მათხოვრობაში, ტანჯვასა და მწუხარებაში დაასრულოს თავისი განწირული სიცოცხლე.

ძველი ტრაგიკოსების რწმენით, ადამიანის ცხოვრებას განსაზღვრავენ ზეციური ძალები და პიროვნებას არ შეუძლია მიმართულება შეუცვალოს ცხოვრების სრბოლას საკუთარი ნება-სურვილის მიხედვით. სოფოკლეს მეორე ტრაგედიის „ანტიგონეს“ გმირები უფრო თავისუფალი არიან ბედის გავლენისაგან. თავის ტრაგედიებში გმირის დაღუპვის მიზეზად ბედთან ერთად სოფოკლე გვიხატავს თვით პიროვნების დანაშაულს. ოიდიპოსის ქალს ანტიგონეს (ტრაგედია „ანტიგონე“) ძმა მოუკლეს. უკანასკნელი სამშობლოს მოღალატედ არის მიჩნეული და კანონის ძალით მისი დამარხვა სასტიკად აკრძალულია. ანტიგონეს ეს შეგნებული აქვს, მაგრამ, სამოქალაქო, ან სახელმწიფოებრივ მოვალეობის შეგნებასთან ერთად, მას შეგნებული აქვს ნათესაური მოვალეობაც, რომლის მიხედვით ძმის ცხედარი უნდა დამარხოს. ამ ორი მოვალეობის შერიგება შეუძლებელია. იგი შეგნებულად, წინასწარი განზრახვით, ნათესაური მოვალეობა

რომ შეასრულოს ძმის წინაშე, არღვევს კანონს, მარხავს ძმას და ამის შედეგად თვითონაც იღუპება.

„ანტიგონეში“ შემცირებულია „ბედის მნიშვნელობა“. „ბედი“ ღუპავს ადამიანს. მაგრამ თვითონ იგი (ბედი) ბრმა, უსამართლო და ზიზღის აღმძვრელია.

ევრიპიდე (480—406) დიდ ყურადღებას აქცევს ტრაგედიის გმირის ღრმა შინაგანი განცდების გადმოცემას. მისი ტრაგედიის გმირები რელიგიის ნაცვლად საგვარეულო-მორალის წინააღმდეგ იბრძვიან. იგი „ორესტში“ ეელურობად გვიხატავს თემის დახავსებულ მორალს. ძველმა ბერძნულმა ტრაგედიამ რელიგიური ნაცვლად თანდათან გამოხატა ჰუმანური შინაარსი.

ძველი თეატრის სცენა არ იყო ისე მოწყობილი, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო მოქმედების გადატანის დროს სხვადასხვა ადგილისა და ვითარების ჩვენება. დეკორაციების სიმარტივემ გამოიწვია ა დ გ ი ლ ი ს ე რ თ ი ა ნ ო ბ ა: მთელი მოქმედება ერთ ადგილზე იწყებოდა და იქვე მთავრდებოდა. მოვლენებს, რომლებიც სცენის გარეშე ხდებოდა და რომელთა გაცნობაც აუცილებელი იყო მაყურებლისათვის, კი არ უჩვენებდნენ, არამედ მორბედები (შიკრიკები) და მოამბეები მოუთხრობდნენ მათ შესახებ. ადგილის ერთიანობამ გამოიწვია დ რ ო ი ს ე რ თ ი ა ნ ო ბ ა: სცენაზე უჩვენებდნენ არა სხვადასხვა მომენტს გმირის ცხოვრებიდან, არამედ ერთ საინტერესო შემთხვევას, ისეთ ამბავს, რაც გმირს თითქმის ერთი დღის განმავლობაში გადახდენოდა. ამის გამო, გმირის ხასიათი არ იყო მთლიანად მოცემული. არ იყო ნაჩვენები დასაწყისი და განვითარება გმირის ბუნების რომელიმე საინტერესო მხარისა, არამედ მისი ბუნება ნაჩვენები იყო ისეთ დაძაბულ მომენტიდან, რაც კვანძის გახსნას და ტრაგედიის დამთავრებას აახლოებდა. დროისა და ადგილის ერთიანობა განსაზღვრავდა აგრეთვე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ე რ თ ი ა ნ ო ბ ა ს. ძველ ტრაგედიებში მოცემული იყო ერთი კონფლიქტი.

ტრაგედიის განვითარებაში უდიდესი საქმე გააკეთა შექსპირმა. მისი მოქმედი პირები აღარ თვლიან თავს, ბედს კანონის შემსრულებელ ბრმა იარაღად, ისინი თვითონვე აძლევენ მიმართულებას თავიანთ ცხოვრებას, თვითონვე ქმნიან საკუთარ „ბედს“ თავიანთ ნება-სურვილისა და არსებული ვითარების შესაბამისად. ადამიანის ბუნებისა და მთელი ცხოვრების განვითარების რთული პროცესის ჩვენების მიზნით, შექსპირმა დაარღვია სამი ერთიანობის კანონი. ერთი მოქმედების, ერთი კონფლიქტის ნაცვლად, მის ტრაგედიებში მოცემულია მთელი რიგი წინააღმდეგობა მრავალრიცხოვან პერსონაჟებს შორის. შექსპირმა მთელი სიღრმითა და სისრულით დაგვიხატა ადამიანთა კონფლიქტები და ხასიათები, დაგვიხატა ისინი მათ წარმოშობასა და განვითარებაში და არ შეზღუდულა ის გმირის მზამზარეული ხასიათისა და კონფლიქტის მხოლოდ დაძაბულ მომენტიდან ჩვენებით. ამ მიზნის განსახორციელებლად მან გადალახა ადგილისა და დროის ერთიანობის ზღუდეები. მის ტრაგედიებში მოცემულია პერსონაჟთა, მოქმედ პირთა ცხოვრების ხანგრძლივი პერიოდი; მოქმედება სხვადასხვა ადგილას წარმოებს: „ჰამლეტში“ მოქმედების ადგილი ოცჯერ იცვლება, „მაკბეტში“ 28 სცენაა. შექსპირის ტრაგედიების შინაარსი მრავალფეროვანია. მათში მრავალი მოქმედი პირია და, ტრაგიკულ სცენებთან ერთად, შექსპირის ტრაგედიებში უხვად გვხვდება კომიკური ეპიზოდებიც.

ყოველივე იმ სიახლემ, რაც შექსპირმა შეიტანა ტრაგედიებში, ხელი შეუწყო შექსპირის მოწინავე იდეებს მთელი სიღრმითა და სისრულით გამოხატავს და მისი

პიესები შემდეგ ეპოქებში სანიმუშოდ იქნა მიჩნეული სასცენო ხელოვნებისათვის.

ახალი ტრაგედია ძველისაგან შემდეგი თვისებებით განსხვავდება:

1. ძველი ტრაგედიის გმირები, უმეტეს ნაწილად, არ მოქმედებდნენ თავის ნების თანახმად, არამედ ისინი „ბედის" ბრმა იარაღს წარმოადგენდნენ. ამიტომ მათი დაღუპვა აუცილებელი იყო.

2. ძველი ტრაგედიის მოქმედი პირები უმთავრესად მეფეები და გმირები იყვნენ. ისინი განსხვავდებოდნენ როგორც ფიზიკური და ფსიქიური თავისებური „ზეადამიანობით", აგრეთვე არისტოკრატიული ჩამომავლობით. ახალ ტრაგედიაში ეს არ არის სავალდებულო. თანამედროვე ტრაგედიის გმირი შეიძლება იყოს ყოველი მოქალაქე, რომელსაც შესწევს მისი სიცოცხლისათვის სახიფათო და დიდ წინააღმდეგობასთან ბრძოლის უნარი. თანამედროვე ტექნიკა და ადამიანის გონებრივი განვითარება დღეს მრავალ მოქალაქეს აძლევს საჭირო შემთხვევაში ტრაგედიის გმირად გახდომის საშუალებას.

3. ძველ ტრაგედიას ახასიათებდა „სამი ერთიანობის" ცნობილი კანონი (ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა), ახალ ტრაგედიაში „სამი ერთიანობა" აღარ არის სავალდებულო.

4. ძველ ტრაგედიაში მონაწილეობდა გუნდი და დაუშვებელი იყო კომიკური ელემენტი, თანამედროვე ტრაგედიაში გუნდი აღარ მონაწილეობს, სამაგიეროდ მისი შინაარსი გაფართოებულია კომიკური სცენების შეტანის საშუალებით.

მიუხედავად ამ განსხვავებისა, დღევანდლამდე შექმნილი ყველა ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი დარჩა ძველი ბერძნული ტრაგედიის ძირითადი თვისება; გამოხატვა მაყურებელში შიშისა და თანაგრძნობის აღმძრელი თავგანწირული ბრძოლის, რომელსაც აწარმოებდა გმირი უღიდეს დაბრკოლებათა წინააღმდეგ დიადი მიზნის განხორციელებისათვის.

კომედია

კომედია ისეთი სასცენო ნაწარმოებია, რომელიც სასაცილო ფორმებში გვიხატავს ადამიანის უარყოფით მხარეებს და მისი პერსონაჟები აწარმოებენ ბრძოლას შედარებით უმნიშვნელო დაბრკოლებებთან. კომედიის მიზანია დაცინვის გამოწვევის საშუალებით აამაღლოს მაყურებლის, ან მკითხველის ზნეობა უარყოფითი თვისებების მატარებელი მოქმედი პირის ჩვენებით. დაცინვის გამოწვევისათვის კომედიის ავტორები სასაცილო ფორმებში გვიხატავს მათი გმირების გარეგნობას (კაროჟნა — „დარისპანის გასაჭირში"), მათ მეტყველებას ოსიკო—„დარისპანის გასაჭირში", კარაპეტ ბუღდანიჩი და მიკირტუმ გასპარიჩი — გ. ერისთავის კომედიებში), მათ ყოფაქცევას. წინააღმდეგობის ხარისხით მოქმედ პირთა ხასიათით და მაყურებელზე გამოწვეული შთაბეჭდილებით კომედია სავსებით უპირისპირდება ტრაგედიას. კომედიის გმირები, ვიწრო, პირადი ინტერესებით გამსჭვალულნი, ქვენა გრძნობების მატა-

რებელი ადამიანები არიან. მათი მიზანი არ იწვევს მკითხველში ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ თანაგრძნობას. კომედიის მოქმედ პირებს, როგორც აღვნიშნეთ, ბრძოლა უხდებათ უმნიშვნელო და ზოგჯერ მოჩვენებით წინააღმდეგობასთან. კომედია უმთავრესად მოქმედ პირთა შერიგებით ან წინააღმდეგობათა გადალახვით მთავრდება („გაყრა"). არის ისეთი კომედიაც, რომელშიაც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი ტრაგიკულ ელემენტს. ასეთია დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება". მასში ავტორი დასცინის გლეხის ტრადიციულ შეხედულებას წოდებრივ უპირატესობაზე (ფილიპე სასიძოდ აბესალომს ირჩევს როგორც აზნაურს), თუმცა ირინე ვერ უწევს მამას გადამწყვეტ წინააღმდეგობას, უთმობს მას და მიყვება აბესალომს, მაგრამ წინააღმდეგობა აბესალომსა და ირინეს შორის გრძელდება. ამით „ირინეს ბედნიერება" გარდამავალ საფეხურზე რჩება კომედიასა და დრამას შორის. ამ პიესის ძირითადი ნაწილი, — ირინეს გათხოვების საკითხის გადაწყვეტა,—მიუხედავად ტრაგიკულ ელემენტებისა, კომედიას უახლოვდება, რადგან მოქმედ პირებს შორის არ აღმოჩნდა შეურიგებელი წინააღმდეგობა, მაგრამ კომედიის უკანასკნელი ნაწილი,—აბესალომის მიერ ოჯახზე თითქმის ხელის აღება და ირინეს მოსაკლავად ხანჯლის მოქნევა, — ისე მწვავედ გვიხატავს მათ ურთიერთობას, რომ მისი გამოხატვა მხოლოდ დრამით შეიძლება. მსგავსი მოვლენის გამო, ზოგჯერ ერთსა და იმავე ნაწარმოებს ზოგი კომედიას უწოდებს და ზოგი დრამას (ასეთია, მაგალითად, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება"). კომედიაში წინააღმდეგობას ავტორი ხშირად ისეთ პირობებში ამწვავებს, რომ ამ შემთხვევაში გმირთა მოქმედებას არა აქვს გასამართლებელი მიზეზი. ასეთია, მაგალითად, კომედიის გმირების ერთმანეთზე ამოღებული ხმლით მიწევა მუთაქის გაყოფის დროს („გაყრა"). ამ ხერხს გ. ერისთავი შეგნებულად მიმართავს, რომ ნათლად დაგვიხატოს ქართველი მემამულეების დაწვრილმანება და მეტი საფუძველი მოგვცეს მათი დაცინვისათვის. ამიტომ ეს სცენა კომედიისა, შიშისა და თანაგრძნობის ნაცვლად (რასაც იგი ტრაგედიაში გამოიწვევდა კონფლიქტის გამწვავებით), მაყურებელში ზიზღსა და დაცინვას იწვევს. კომედიის გმირები უმთავრესად სუსტი ნების მქონე ადამიანებია და მათ წინაშე დაბრკოლებებიც უმნიშვნელოა. თუ კომედიის გმირს წინ ხვდება ჩვეულებრივი ადამიანისათვის მნიშვნელოვანი დაბრკოლება, მაშინ თვით კომედიის პერსონაჟი არის აღჭურვილი ისეთი ძალით, რომ იგივე დაბრკოლება მისთვის მაინც უმნიშვნელოა. ასეთია,

მაგალითად, შექსპირის კომედიაში გამოყვანილი პეტრუჩიო („ჭირვეულის მორჯულება"), რომელსაც ხისეთი ნებისყოფა აქვს, რომ მისთვის არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს თავისი სიანჩხლით ყველა სასიძოსათვის საფრთხობელად მიჩნეულ კატარინას „მორჯულება". მოცულობით კომედია უმთავრესად 2—3 მოქმედებისაგან შედგება, მას არ ახასიათებს გრძელი მონოლოგები, მოქმედება სწრაფად ვითარდება. მოქმედების განვითარება თანდათან ააშკარავებს „გმირის" უარყოფით მხარეებს და იგი მაყურებლის თვალში უფრო და უფრო სასაცილო ხდება. ამის გამო „საშიში" მდგომარეობაც, რომელშიაც „გმირი" ვარდება შემთხვევით, შიშისა და თანაგრძნობის ნაცვლად, მაყურებელში დაცინვას იწვევს.

კომედიის წარმოშობა. კომედია, ტრაგედიის მსგავსად, საბერძნეთში წარმოიშვა სახალხო დღესასწაულებთან დაკავშირებით. ბერძნებს ჩვეულებად ჰქონდათ საკულტო წესების შესრულების შემდეგ, რასაც სპეციალურად მიჩენილი მოქალაქენი ასრულებდნენ, სახალხო დღესასწაულის გამართვა, რომელშიაც ყველა დამსწრე და, მათ შორის, სოფლიდან ჩამოსული მოქალაქენიც მონაწილეობას იღებდნენ. ხალხი დიდი ზეიმით იწყებდა სიარულს და თან სელის დროს მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, აბობოდნენ სხვადასხვა ანეგდოტს, დაცინვის მიზნით ჰბაძავდნენ სხვადასხვა სასაცილო პირს სხეულისა და სახის მოძრაობით. დაცინვის საგანი იყო უმთავრესად მათი ნაცნობი ადამიანები: ჯორიკანა მაჭანკალი, ანჩხლი ცოლი, მოტყუებული ქმარი, ზარმაცი მოქალაქე და სხვ. შემდეგში ეს მასალები გამოიყენეს მწერლებმა ტექსტის დასაწერად და შექმნეს კომედია. თვით სახელწოდება კომედია ნიშნავს სიმღერას სელის დროს κώμος —საზეიმო სვლა, ώσμ —სიმღერა).როგორც აღვნიშნეთ, პირველ ხანებში კომედია გარკვეულ პიროვნებებს დასცინოდა აეტორის თანამედროვე მოქალაქეთა შორის. დაცინვის სიმწვავის გამო ეს აიკრძალა შემდეგ და კომედიოგრაფებს უფლება მიეცათ კომედიაში მხოლოდ გარდაცვლილი მოქალაქენი გამოეყვანათ. უფრო გვიან კი ესეც აკრძალულ იქნა და კომედიის სიუჟეტში მხოლოდ გამოგონილი პიროვნებები გამოიყვანეს.

ძველ საბერძნეთში განთქმული კომედიოგრაფი იყო არისტოფანე. მისი საუკეთესო კომედიაა „ღრუბლები". ამ კომედიაში იგი დასცინის ფილოსოფოსებს, კერძოდ სოფისტებს (σοφός —ბრძენი), რომლებიც მსჯელობის დროს უყრადღებას აქცევდნენ არა ობიექტურ კუმშარიტებას, არამედ აზრის დალაგების ფორმალურ მხარეს. „ღრუბლებში" იგი დასცინის მის მიერ სოფისტად წარმოდგენილ სოკრატეს. კომედიაში სოკრატე ამტკიცებს, რომ ქვეყანას ზევსი კი არ მართავს, არამედ გრიგალი და ღრუბლები (ამიტომ ეწოდება კომედიას „ღრუბლები"). კომედიის გმირს სტრეპსიადეს ვალი მართებს. იმ მიზნით, რომ მისმა შვილმა შესძლოს სასამართლოს მოტყუება სოფისტურად მსჯელობის საშუალებით, სტრეპსიადე თავის ვაჟს აღსაზრდელად სოფისტებს აბარებს. სტრეპსიადეს „განსწავლილი" შვილი მამას სცემს და უმტკიცებს მას, რომ იგი წესიერად იქცევა. კომედიაში ნაჩვენებია სოფისტური აღზრდის სასაცილო სცენები. ამით აეტორი დასცინის სოფისტურ აღზრდას. მას განსაკუთრებით სასაცილო

მდგომარეობაში ჰყავს გამოყვანილი სოკრატე, რომელიც კომედიის ერთ-ერთ ეპიზოდში რწყილის ნახტომს ზომავს. XVII საუკუნეში კომედიის საუკეთესო ნიმუშები შექმნა ფრანგმა მწერალმა მოლიერმა. ფრანგული კლასიციზმის წარმომადგენლები კომედიაშიც იცავდნენ ტრადიციულ „სამ ერთიანობას", მიუხედავად ამისა, მათ მაინც შესძლეს სინამდვილის სისწორით ასახვა კომედიების საშუალებით, რადგან კომედიის სიუჟეტს ისინი მათი თანამედროვე ცხოვრების სინამდვილიდან იღებდნენ. შექსპირმა და XIX საუკუნის დრამატურგებმა გაანთავისუფლეს კომედია სამი ერთიანობის ზღუდეებისაგან.

საქართველოში კომედიის ჩანასახს წარმოადგენდა „უეენობა",— სახალხო დღესასწაული, რომელიც იმართებოდა საქართველოდან მონგოლების განდევნის აღსანიშნავად. ქართველ კომედიოგრაფებიდან აღსანიშნავია: გიორგი ერისთავი („დავა", „გაყრა"), ა. ცაგარელი („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ"). დ. კლდიაშვილი („დარისპანის გასაჭირი"), ტრ. რამიშვილი („სტუმარ-მასპინძლობა), შ. დადიანი („კაკალგულში", „შენი ჭირიმე", „გუშინდელნი"), პ. კაკაბაძე („ყვარყვარე თუთაბერი", „კოლმეურნის ქორწინება") და სხვ.

ლიტერატურაში უფრო მეტად გავრცელებულია კომედიის შემდეგი ფორმები:

საყოფაცხოვრებო — მასში იხატება დაცინვა ადამიანთა ყოფაცხოვრების უარყოფითი მხარეებისადმი. მაგალითად, ტრ. რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძლობა" გვიხატავს ქართული სტუმართმოყვარეობის ბოროტად გამოყენებას ზოგიერთი მოქალაქის მიერ. ისინი „სტუმრობას" იყენებენ როგორც ფარს სხვის ხარჯზე პარაზიტულად ცხოვრებისათვის.

სოციალ-პოლიტიკური — ისეთი კომედიაა, რომელშიაც ავტორი დასცინის ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ურთიერთობის ან პოლიტიკური წყობილების უვარგისობას.

ფსიქოლოგიური — მასში ავტორი დასცინის თავისი გმირის ცუდ ხასიათს, უარყოფით ფსიქიურ თვისებას: სიძუნწეს, სიმხდალეს, მედიდურობას და მისთ.

„დრამა"

ფართო მნიშვნელობით დრამა გულისხმობს ყოველგვარ სასცენო ნაწარმოებს. მაგრამ იმავე დროს ეს სიტყვა ვიწრო მნიშვნელობითაც იხმარება, და ამ შემთხვევაში იგი უპირისპირდება დრამის სხვადასხვა სახეს, განსაკუთრებით ტრაგედიასა და კომედიას. ვიწრო მნიშვნელობით დრამა არის ისეთი სასცენო ნაწარმოები, რომელიც გამოხატავს ადამიანთა მიერ სერიოზულ დაბრ-

კოლებათა წინააღმდეგ ბრძოლას პირადიანსაზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე მიზნის მისაღწევად. ტრაგედიაში უმთავრესად გამოყვანილი არიან გმირები ან განსაკუთრებით ძლიერი ნების მქონე ადამიანები, რომლებსაც ბრძოლა უხდებათ უდიდეს დაბრკოლებებთან, ზოგჯერ „ზესთაბუნებრივ“ ძალებთან. „დრამის“[1] გმირები კი უმთავრესად არიან საშუალო ძალისა და მდგომარეობის ადამიანები და ბრძოლა უხდებათ ჩვეულებრივ ადამიანებთან ან დაბრკოლებებთან იდეურ-პოლიტიკური თუ პირადი საყოფაცხოვრებო ნორმების გარდაქმნის მიზნით. „დრამის“ გმირებს წინ ეღობებათ სერიოზული წინააღმდეგობანი, მაგრამ მათი გადალახვა შესაძლებელია. „დრამის გმირი ზოგჯერ კიდეც მარცხდება და იღუპება, მაგრამ დამარცხებაში, გარეგან დაბრკოლებებთან ერთად, დიდ როლს თამაშობს თვით პიროვნების ხასიათი, მისი ფიზიკური და ფსიქიური სიმტკიცის ძალა. ზოგჯერ დამარცხებას იწვევს მოქმედი პირის წინდაუხედაობა, ნებისყოფის სისუსტე, ტრადიციული აზროვნება, გაუბედავი მოქმედება და სხვ.

„დრამა“ უფრო მეტი სიზუსტით ასახავს ცხოვრების სინამდვილეს, ვიდრე ტრაგედია და კომედია, რადგან ტრაგედიაში მეტი ყურადღება ექცევა ადამიანის დადებითი თვისებების ჩვენებას, კომედიაში კი—უარყოფითი მხარეებისას. „დრამაში“ კომიკური ელემენტი უფრო ჭარბობს, ვიდრე ტრაგედიაში. პირველში შეერთებულია როგორც ტრაგიკული, ისე კომიკური ელემენტები. „დრამას“ საშუალო ადგილი უკავია ტრაგედიასა და კომედიას შორის. „დრამის“ მოქმედი პირების ბრძოლა დაბრკოლებებთან, ტრაგედიის მსგავსად, იწვევს მაყურებლის თანაგრძნობას. ტრაგედიის გმირები განსაკუთრებული ძლიერი ნებისყოფით არიან დაჯილდოებულნი და მათ ისეთი დაბრკოლებები ეღობებათ წინ, რის გადალახვაც მეტად ძნელია ჩვეულებრივი ადამიანისათვის, დრამაში მოცემული დაბრკოლებანი კი უფრო ჩვეულებრივი ხასიათისაა. დრამის გმირის უნარი ხშირად მაყურებლის უნარს არ აღემატება და მის წინააღმდეგ არსებულ დაბრკოლებათა გადალახვა შესაძლებელია მტკიცე ნების მქონე ჩვეულებრივი ადამიანისათვის, ე. ი. დრამაში, ტრაგედიის მსგავსად, გმირს მიზნისათვის ბრძოლაში წინააღმდეგობა ხვდება, მაგრამ აქ წ ი ნ ააღ მ დ ე გ ო ბ ი ს ხ ა რ ი ს ხ ი, კომედიასთან შედარებით, უფრო მნიშვნელოვანია, სერიოზული, მაგრამ, ტრაგედიასთან შედარებით, უფრო მცირეა. თუმცა დრამაში არის კომიკური ელემენტები,—დრამის ზო-

[1] ვიწრო მნიშვნელობით გაგების მიზნით „დრამას“ ბრჭყალებში ვხმარობთ.

გიერთი პერსონაჟი სიცილს და გაკიცხვას იმსახურებენ, ავტორი მათ სა-საცილო მდგომარეობაში გვიჩვენებს,—მაგრამ გმირების მდგომარეობა და მათი ბრძოლა, საერთოდ, მაინც სერიოზულია.

„დრამის“ წარმოშობა და სახეები. „დრამის“ ანუ „ბურჟუაზიული დრამის“ წარმოშობა თვით ბურჟუაზიული კლასის წარმოშობასთან არის დაკავშირებული. XVIII საუკუნეში ბურჟუაზია უკვე მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ინგლისში, საფრანგეთში და სხვა მოწინავე ქვეყნებში. ბურჟუაზიას უნდოდა თეატრი გამოეყენებინა არა მეფეებისა და ზღაპრული გმირების სანახავად, არამედ თავის ცხოვრების სარკედ, საკუთარი თავის გასაცნობად, თავისი იდეების სააგიტაციოდ. ამ ნიადაგზე ჯერ ინგლისში, შემდეგ საფრანგეთში, გერმანიაში და სხვა ქვეყნებში დაიწერა ბურჟუაზიის ყოფა-ცხოვრებისა და მისწრაფებათა გამომხატველი პიესები. ინგლისელმა დრამატურგმა ლილო (1693 — 1739) დაწერა პიესა „ჯორჯ ბარნველი ანუ ლონდონელი ვაჭარი“, რომელშიაც მოთხრობილია ახალგაზრდა ვაჭრის ჯორჯის თაგვადასავალი. მან ცბიერი ქალის გაელენით გაფლანგა თავისი ქონება. გაღატაკებულმა, მემკვიდრეობის ხელში ჩაგდების მიზნით, მოჰკლა ბიძა. მკვლელობა გამომჟღავნდა და ჯორჯი დაისაჯა. ამ პიესამ დიდი გამოხმაურება პპოვა მაყურებლებში. ასეთ პიესებს ინგლისში „სანტიმენტალური კომედია“ უწოდეს, ხოლო საფრანგეთში — „საოჯახო“ (საყოფაცხოვრებო) ანუ „ბურჟუაზიული ტრაგედია“, „სერიოზული კომედია“, „ცრემლიანი კომედია“ და სხვ.[1] სინამდვილეში ყველა ეს სახელწოდება გულისხმობდა დრამას ვიწრო მნიშვნელობით, თვით სახელწოდება „დრამა“ პირველად ფრანგმა მწერალმა და მეცნიერმა დენი დიდრომ შემოიღო. დიდრომ და ლესინგმა შექმნეს დრამის თეორია, რომელსაც ახლაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. დიდრო დრამას ითვალისწინებს როგორც ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების შეერთებას. ბურჟუაზიული დრამის სიუჟეტი უბრალო და ნამდვილ ცხოვრებასთან დაახლოებული უნდა იყოს. სინამდვილეში ადამიანს ბევრი რამ ხვდება როგორც სასაცილო, ისე სატირელი, სინამდვილის ასახვის მიზნით აუცილებელია ტრაგიზმისა და კომიზმის შეხამება. პიესის მნიშვნელობა, დიდროს აზრით, სინამდვილის ზუსტ მიბაძვაშია. შარჟი და გადაჭარბებები, მისი აზრით, ამცირებს მიბაძვის ხარისხს. მიბაძვა ისე უნდა ემთხვეოდეს სინამდვილეს, რომ მაყურებელმა „დრამის“ გმირში თავისი თავი უნდა იცნოს. დრამა ისე უნდა ასახავდეს სინამდვილეს, „რომ მაყურებელმა არ უთხრას თავის თავს: ეს არა ვარ მე“. ლესინგი, არისტოტელეს ტრაგედიის მსგავსად, მოითხოვს დრამაში მოქმედების ბუნებრივ განვითარებას. იგი მოითხოვს, რომ ერთი მოქმედება მეორისაგან გამომდინარეობდეს, რომ პიესის გმირის მიერ თითოეული ნაბიჯის გადადგმის დროს ჩვენ იძულებული ვიყოთ ვაღიაროთ, რომ მსგავს პირობებში ჩვენც მსგავსად მოვიქცეოდით. თვით დიდრომ და ლესინგმა შექმნეს მათი თეორიის შესაფერი დრამის ნიმუშები: დიდრომ დაწერა „უკანონო ვაჟიშვილი“, ლესინგმა — „ემილია გალოტი,“ ნატან ბრძენი“ და სხვ. ბურჟუაზიული დრამის საუკეთესო ნიმუშად ითვლება პიერ ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“[2]

[1] „ბურჟუაზიული დრამის“ თეორეტიკოსი დენი დიდრო ამბობდა, რომ ტრაგედიისა და კომედიის უკიდურეს ფორმების გარდა, უნდა არსებობდეს აგრეთვე სერიოზული კომედია („comédie serieusie“) და „ბურჟუაზიული“ („bourgeoise“) ან „საოჯახო“ („domestique“) ტრაგედია.

[2] პირველად დაიდგა პარიზში 2784 წ.

(ამ ნაწარმოებს, როგორც აღნიშნეთ, იმავე დროს კომედიასაც უწოდებენ, რადგან მასში სასაცილო მდგომარეობაშია ნაჩვენები საფრანგეთის XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის დაცემის გზაზე დამდგარი არისტოკრატია). ამ ნაწარმოების გმირი,— უბრალო მსახური ფიგარო,— ეცილება საცოლეში დიდ მემამულეს და თავისი გამჭრიახობით კიდეც ამარცხებს თავის მეტოქეს. პიესაში ავტორი დასცინის მაშინდელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების მთელ რიგ უარყოფით მხარეებს, გვიჩვენებს მემამულეთა ჯარაფშუტობას, მოხელეების მექრთამეობას, თანამდებობის ყიდვა-გაყიდვას და სხვ. შემდეგში „დრამამ“ გამოხატა ადამიანთა ყოფა-ცხოვრების სხვადასხვა მხარე. სასცენო ხელოვნების ეს სახე დრამატურგებმა გამოიყენეს იმისათვის, რომ გამოეხატათ როგორც ბურჟუაზიის ბრძოლა ფეოდალური სამყაროს წინააღმდეგ, აგრეთვე მუშათა კლასის ბრძოლა ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ. წარმოიშვა „დრამის“ სხვადასხვა შინაარსის გამომხატველი ფორმები, როგორც, მაგალითად, საყოფაცხოვრებო, პოლიტიკური და სხვ.

საყოფაცხოვრებო „დრამა“ ცალკეულ პიროვნებათა ურთიერთობას გვიჩვენებს. იგი ზღაპრული გმირების ბრძოლის ნაცვლად თანამედროვე ოჯახურ ცხოვრებას გვიხატავს (თვით სცენაც მოედნის ან მეფის სასახლის ნაცვლად ოთახის სამკეტელს გამოხატავს, რითაც თითქოს ჩვეულებრივი მოქალაქის ოჯახურ ცხოვრებას გვიჩვენებს). საყოფაცხოვრებო „დრამის“ ნიმუშია ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, ოსტროვსკის „ქარიშხალი“, მ. გორკის „ფსკერზე“, ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯე“.

პოლიტიკური ან სოციალური „დრამა“ — ცალკეულ პიროვნებათა ბრძოლის ნაცვლად გვიხატავს საზოგადოებრივ ჯგუფების ან კლასების ბრძოლას სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების გარდაქმნისათვის. პოლიტიკური დრამის ნიმუშია შილერის „ყაჩაღები“, გორკის „მტრები“, ნ. შიუკაშვილის „სულელი“, ია ეკალაძის „№ 21+“.

მხატვრული მეთოდის მიხედვით, პოლიტიკური და საყოფაცხოვრებო დრამა რეალისტური „დრამაა“, რადგან სინამდვილეს რეალისტური მეთოდით გამოხატავს. რეალისტური დრამის პარალელურად, არსებობს დრამა სიმბოლისტური, იმპრესიონისტული, რომანტიკული, ნატურალისტური.

საბჭოთა მწერლობამ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის გამოყენების შედეგად შექმნა პოლიტიკური „დრამის“ ახალი საუკეთესო ნიმუშები, ასეთია: ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“, პოგოდინის „თოფიანი კაცი“, კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“ და სხვ.

ტრაგედიის, დრამისა და კომედიის განსაზღვრისათვის

ლიტერატურისმცოდნეობაში ჯერ კიდევ არ არის გამომუშავებული ერთი გარკვეული საზომი ტრაგედიის, დრამისა და კომედიის განსასხვავებლად. ზოგიერთები მათ განსხვავებას საფუძვლად უდებენ მოქმედ პირთა ვინაობას; ტრაგედიის მოქმედი პირები, მათი აზრით, ღმერთები, გმირები და არისტოკრატიულ წრიდან გამოსული დიდებუნებოვანი ადამიანები უნდა იყოს, დრამის — ჩვეულებრივი ან საშუალო მდგომარეობის ადამიანები, კომედიისა კი—გლეხები, მდაბიო მოსამსახურენი, ქვენა გრძნობებისა და მისწრაფებათა მატარებელი ადამიანები.

ზოგიერთების აზრით, დრამის, კომედიისა და ტრაგედიის ერთი მეორისაგან გან-

სხვაებას საფუძელად უნდა დაედვას მათგან მიღებული ემოცია: კომედია იწვევს სიცილს, დრამა — სერიოზულ განწყობილებას, ტრაგედია — შიშსა და ძრწოლას.

პირველი მოსაზრება,— დრამის სახეების განსაზღვრა მოქმედ პირთა ვინაობის მიხედვით,— მოძველებულია, რადგან ჩვეულებრივი ან „უბრალო“ ადამიანიც შეიძლება იყოს თანამედროვე ტრაგედიის გმირი, იმაღე დროს არისტოკრატიის წარმომადგენლებიც და თვით ღმერთებიც კი შეიძლება იყვნენ კომედიის გმირები. რაც შეეხება მეორე მოსაზრებას,—ემოციის თავისებურება ამა თუ იმ სახის დრამატული ნაწარმოებისა არ არის მთავარი განმასხვავებელი თვისება, რადგან, ჯერ ერთი, კომიკური, დრამატული და ტრაგიკული ელემენტები მეტნაკლებად თანამედროვე სასცენო ხელოვნების თითქმის ყველა სახეს ახასიათებს; მეორე, რაც გადამწყვეტია, დრამატულ ნაწარმოებში მთავარია წინააღმდეგობებთან ბრძოლის ჩვენება. თუ არ არსებობს წინააღმდეგობა—არ არსებობს არც სიუჟეტი, უამისოდ არ შეიძლება დაიწეროს დრამა, ტრაგედია, ან კომედია. დრამატულ ნაწარმოებს აცხოველებს ბრძოლა, წინააღმდეგობანი. წინააღმდეგობის ხარისხის თავისებურება ყველა დროის დრამატული ნაწარმოების სახეებს ასხვავებს ერთიმეორისაგან. ამიტომ, ტრაგედიას, კომედიას და „დრამას“ შორის არსებული განსხვავების მთავარ საზომად უნდა მივიჩნიოთ მათ მიერ ასახული წ ი ნ ა ა ღ მ დ ე გ ო ბ ი ს ხ ა რ ი ს ხ ი. კომედიაში წინააღმდეგობა, შედარებით, უ მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ა, დრამაში ს ე რ ი ო ზ უ ლ ი ა, ტრაგედიაში — უ დ ი დ ე ს ი. ემოციის თავისებურებაც უმთავრესად წინააღმდეგობის თავისებურებიდან გამომდინარეობს: ძუნწი რომ წუალში ჩავარდეს და ამოიწუმოს, ეს გამოიწვევს სიცილს. მაგრამ ძუნწი რომ გადასწრას მატარებელმა,— ეს არ გამოიწვევს ანალოგიურ ემოციას. მიუხედავად იმისა, რომ ძუნწი, ორივე შემთხვევაში ჩვენთვის უარყოფითი პიროვნებაა. რაც შეეხება „დრამის“, ტრაგედიისა და კომედიის განსაზღვრას პერსონაჟების სოციალური წარმოშობის საფუძველზე, ამ აზრის დრომოჭმულობა და შეუსაბამობა ჩვენი დროისათვის აქსიომური ჭეშმარიტებაა.

საერთოდ, სასცენო ხელოვნებას განსაკუთრებით უნდა ახასიათებდეს მოქმედება და მოქმედების სიცხოველე. ამის უხვ მასალას იძლევა საბჭოთა ქვეყნის სინამდვილე. მრავალი საბჭოთა დრამატული ნაწარმოები მაღალი მხატვრული ფერებით გვიხატავს მას. მაგრამ საბჭოთა საზოგადოების მრავალფეროვანი და მჩქეფარე ცხოერება ზოგიერთი მწერლისა და მხატვრის შემოქმედებაში ზერელედ, უფერულად და მოსაწყენად არის ასახული. ეს საყვედური დრამატურგებსაც ეხება. დრამატურგიის ჩამორჩენას კი ხელს უწყობს „უკონფლიქტობის“ მავნე თეორია. ამ თეორიის აეტორები იწონებენ ისეთ პიესებს, რომლის პერსონაჟები არაფრის წინააღმდეგ არ იბრძვიან. რათი მდგომარეობა თავიდანვე დამაკმაყოფილებელია, შემდეგში კი თანდათან უკეთესი ხდება, ყოველგვარი კონფლიქტის გარეშე. „უკონფლიქტობის“ თეორია, ისე, როგორც „დადებითი სატირის“ თეორია, ხელს უშლის საბჭოთა ხელოვნების განვითარებას.

ფარსი, ფეერია, მელოდრამა

ფარსი, ფეერია და მელოდრამა, ვოდევილის მსგავსად, მცირე ფორმის დრამატული ნაწარმოებებია.

ფ ა რ ს ი ისეთი დრამატული ნაწარმოებებია, რომელშიაც ავტორი კომიკურ შთაბეჭდილებას იწვევს გარეგნული ეფექტის მოხდენის გზით (ჩხუბი, ლანძღვა-გინება, დამახინჯებული ენით ლაპარაკი და სხვ.). ტერმინი ფარსი წარმოდგება ფრანგული სიტყვისაგან — farce და ნიშნავს

ნარევს, აჯაფსანდალს. ფარსში, მართლაც, სხვადასხვა საშუალებაა ერთად შერეული (გამოყენებული) ძლიერი ეფექტის მოსახდენად.

ფეერია—ფანტასტიკური შინაარსის დრამატული ნაწარმოებია. ფარსის მსგავსად, ისიც გარეგნულ ეფექტს იყენებს.

მელოდრამა—ორგვარი გაგებით იხმარება: მელოდრამას უწოდებენ ისეთ მცირე ფორმის სასცენო ნაწარმოებს, რომელიც გმირს განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაში გვიჩვენებს, მაგალითად, დედას არა აქვს სხვა გამოსავალი: ან ქმარი უნდა გასწიროს მოსაკლავად, ან შვილი. მისთვის ორივე მათგანი ძვირფასია. როგორ მოიქცეს? ხშირად ასეთ მომენტში ფარდა ეშვება და წყდება მოქმედება. მეორე გაგებით, მელოდრამა არის ისეთი სასცენო ნაწარმოები, რომელშიაც, მაყურებელზე, ძლიერი შთაბეჭდილების მოხდენის მიზნით, სხვა საშუალებებთან ერთად, მუსიკასაც იყენებს (μέλος ნიშნავს სიმღერას, δρᾶμα—მოქმედებას).

ვოდევილი

ვოდევილი კომედიური ხასიათის ნაწარმოებია. კომედიისაგან განსხვავდება იმით, რომ წინააღმდეგობის ხარისხი ვოდევილში გაცილებით უფრო ნაკლებია, ვიდრე თვით კომედიაში, ვოდევილში, ჩვეულებრივ, გამოსახულია უმთავრესად საზოგადოებრივი წესისაგან გადახვევის გამომხატველი ერთ-ერთი ნაკლი (მედიდურება, პატივმოყვარეობა, გადაჭარბებული მომჯირნეობა და სხვ.). წინააღმდეგობის ხარისხის სიმცირის გამო, ვოდევილში მოქმედება ჩქარა თავდება და მთელი შინაარსი ერთ მოქმედებაში და ზოგჯერ, ერთ სცენაში თავსდება.

ტერმინი ვოდევილი წარმოშობილია ფრანგული სიტყვისაგან vaux de Uire, რაც ნიშნავდა ვირის დაბლობს (ვირი ეწოდება ნორმანდიის ქალაქს). შემდეგ ხანებში ვოდევილის წარმოშობა ახსნეს სულ სხვა შინაარსით: ვოდევილის სახელის წარმომშობად მიიჩნიეს ფრანგული სიტყვა voix de ville (სოფლის ხმა). და ამ სიტყვაში იგულისხმეს სოფლისათვის დამახასიათებელი გულუბრყვილო და მსუბუქი შინაარსის გამომხატველი ნაწარმოები.

ვოდევილის საფუძვლის ჩამყრელი იყო XV საუკუნის ფრანგი პოეტი დე-გუ, რომელმაც გამოსცა მსუბუქი ფორმის სახუმარო ლექსების კრებული და თავის კრებულს სათაურად დაარქვა „Uaux de vire nouveaux". ამ ლექსების მიბაძვით, XVIII საუკუნეში დაწერეს სახუმარო პიესები ლესაჟმა, დორნევილმა და სხვებმა. გალექსილ და სიმღერით შესრულებულ ვოდევილებს ოპერეტა უწოდეს.

ვოდევილში გადაჭარბებული დაცინვაა მოცემული (კომიზმი ჰიპერბოლურ სახეს იღებს).

საგნობრივი საძიებელი

ა

ადამიანთა სახეები 210—263.
„ სახეების ტიპიზაცია 211—263.
ადგილის ერთიანობა 535.
ადგილობრივი (ტერიტორიული) დიალექტი 284.
ავანტურული (სათავგადასავლო) რომანი 496.
ავტორის იდეა და ობიექტური იდეა 120—124.
ალეგორია 302.
ალეგორიული სახე 302.
ალიტერაცია 374.
ამფიბრაქი 348.
ანაპესტი 348.
ანაფორა 376.
ანეგდოტი 491.
ანტითეზისი (კონტრასტი) 327.
ანტითეზისი გავრცელებული 328.
ანტიისტორიზმი 126.
ანტისტროფი 513.
ანტონიმი 388.
არაზუსტი რითმა 366.
არაკი 485.
არაპირდაპირი დახასიათება 238.
არქაიზმი 274.
ასახვის ლენინური თეორია 49.
ასონანსი (არაზუსტი რითმის სახეობა) 366, 375,
აღმავალი რიტმი 381—385.
აწეული ადგილი 464.
ახალი და ძველი ტრაგედია 533.
„ პოემა 507.

ბ

ბაიათი 393.
ბალადა 528—531.
„ პატრიოტული 531.
„ სატრფიალო 531.
„ საყოფაცხოვრებო 531.
„ სოციალური 531.
ბარათაშვილის „ჯაშნიკი“ 22.
ბარბარიზმი 282.
ბგერწერა (პოეტური ფონეტიკა) 373—377.
ბესიკური 390.
ბიბლიოგრაფია 13.
ბოლოამბავი 173.
ბოლორითმა 360.
ბურჟუაზიული დრამა 541.

გ

გაგრძელება (მიბაძვის სახეობა) 407.
გადატანა 340.
გადახვევა ლირიკული 175.
გადაჯგუფება ფაბულის ნაწილებისა 188—193.
გავლენა მწატვრული 404.
„ იდეური 404.
„ ლიტერატურული 403.
„ ფორმალური (შეზღუდებითი) 404.

გავლენა შემოქმედებითი (ფორმალური) 404.
გავრცელებული ანტითეზისი 328.
„ შედარება 295.
გამეორება 324.
გამოცნობის ხერხი 190.
განსაზღვრა ლოგიკური 309.
„ მხატვრული (ეპითეტი) 306—304.

დაბალი შაირი 387.
დამალვა 190.
დამხმარე მახვილი 363.
დაქტილი 348.
დაქტილური მუხლი 349.
„ რითმა 361.
„ ტაეპი 349—350.
„ ტერფი 348.
დალმაელი რიტმი 381—383.
დაცინვის მნიშვნელობა 448.
„ (სატირის) სახეები 450.
დახასიათება 230.
„ არაპირდაპირი 238.
„ დინამიკური 241.
„ ლიტერატურული 230—331.
„ პირდაპირი 234—236.
„ სტატიკური 241.
დეტალი კომპოზიციური 129.
დიალექტიზმი 247—249.
დიალექტი ადგილობრივი 284.
„ კლასობრივი 285.

„ეზოპეს ენა“ 490.
ელეგია 518.
„ საგმირო 520.
„ სატრფიალო 520.
„ სატრფიალო 520.
„ სოციალურ-პოლიტიკური 520.
„ პატრიოტული 519.
„ პესიმისტური 521.
„ ფილოსოფიური 520.
ელიპსისი 323.
ემოციურობა 43.

გამოყენებული ეპითეტი 313.
გაპიროვნება 299.
გარითმვის ხერხები 364—366.
გაჩუმება 321.
გვარი 458, 477.
გმირი 255.
გრადაცია 325.
გროტესკი 357.
გრძელი ხმოვანი 342.

დიალექტი სოციალური 286.
დიალოგი 470.
დიდაქტიკურ - რელიგიური ლეგენდა 482—483.
დიამბი 348.
დიპირიქი 348.
დიპოდია 382—383.
დისონანსი 366.
დისპონდე 348.
დიქორე 348.
„დრამა“ 539.
დრამა 468.
„ ბურჟუაზიული 541.
„ პოლიტიკური 542.
„ რეალისტური 542.
„ საყოფაცხოვრებო 542.
„ სოციალური 542.
დრამატული ნაწარმოები 468.
დრამის განსაზღვრა 468.
„დრამის“ წარმოშობა 541.
დროის ერთიანობა 535.

ენა მოქმედი პირის 242.
„ მხატვრული ლიტერატურის 265.
„ მხატვრული ნაწარმოების 265,
პერსონაჟის 342.
„ პოეტური 260.
ენის სიზუსტე 273.
„ სისწორე 373.
ენის სიცხადე 273.
enjambement 340.
ეპიგონობა 407.

ეპიგრამა 523.
ეპიგრაფი 163.
ეპიზოდური პერსონაჟი 227.
ეპიზოდი 131.
„ შემფერხებელი 150.
„ ჩართული 178.
ეპითეტი 306—314.
„ აუცილებელი 311.
„ გამამშვენიერებელი 311.
„ განყენებული 313.
„ მარტივი 311.
„ მეტაფორული 312.
„ მუდმივი 312.
„ პეიზაჟური 311.
„ რთული 311..
„ ფსიქოლოგური 311.
ეპიკური ნაწარმოები 459.
ეპილოგი 166.
ეპიტაფია 526—527.
ეპიფორა 376.
ეპოდოსი 513.
ეპოსი 459.
ერთიანობა ადგილის 535.
ერთიანობა დროის 420,535.
„ მოქმედების 420, 535.
ეროვნული ჰიმნი 517.
ესთეტიკა 86.
ექსპოზიცია 141.
„ პირდაპირი 143.
„ შენელებული 143.

ვ

ვაჟური რითმა 360.
ვოდევილი 544.
ვულგარიზმი 287.

ზ

ზედაქტილური (ჰიპერდაქტილური) რითმა 362.
ზუსტი რითმა 365.
ზღაპარი 480.
მითოლოგიური 480.
ზღაპარი საყოფაცხოვრებო 480.
„ ცხოველების შესახებ (ცხოველთა ეპოსი) 480.
„ ხალხური (ფოლკლორული) 481.

თ

თავისუფალი ლექსი 395.
თავრითმა 359.
თეთრი ლექსი 396.
თემა 104-126.
თემა და იდეა 112.
თემა, იდეა და მიზანდასახულობა 115.
თემატიკა 104.
თემისა და იდეის სოციალურ-ისტორიული ხასიათი 125.
თემის მასალა 106
„ მრავალფეროვანობა 106.
თეორია ლიტერატურის 7.
თეჯლისი 391.

ი

იამბი 347.
იგავ-არაკი 485.
იდეა 107—112.
იდეური გავლენა 404.
იდილია 483.
ინვერსია 323.
ინტერნაციონალური სიტყვები 282.
ირონია 316.
ისტორიოგრაფია ლიტერატურისმცოდნეობის 13.
ისტორიული რომანი 498.
„ პოემა 509.

კ

კარიკატურა 456.
კვანძი 145. კვანძის გახსნა 156.
კიბური რითმა 359.
კლასიკოსი 419.
კლასიკური (ძველი) პოემა 501.
კლასიციზმი 419.
„ ფრანგული 420.
„კლასობრიები“ დიალექტი 286.
კლაუზულა 363.
კომედია 536.
„ საყოფაცხოვრებო 539.
„ სოციალურ-პოლიტიკური 539.
„ ფსიქოლოგიური 539.
კომედიის წარმოშობა 538.
კომიზმი 448.
კომპოზიცია 127—131.
კომპონენტები 130.
კომპოზიციური დეტალი 129.
კონსონანსი 366.
კონტრასტი (ანტითეზისი) 327.
კოპლი (ტეხილი) ხანა 372.
კრიტიკა 5—7.
კრიტიკული რეალიზმი 432.
კულმინაცია 154.

ლ

ლეგენდა 481.
„ რელიგიურ-დიდაქტიკური 482—483.
„ ქრისტიანული 482—483.
ლენინური ასახვის თეორია 49.
„ ასახვის თეორია და მხატვრული ლიტერატურა 50.
ლექსთწყობა მეტრული 342.
„ სილაბური 343.
„ ტონური 343.
ლექსი 331.
„ თავისუფალი 395.
„ თეთრი 396.
ლექსიკა პოეტური 272.
ლექსი ლირიკული 463.
„ სახოტბო 449.
„ პროზა 331.
„ მეტრული 342.
„ სილაბური 343.
„ ტონური 343.
ლექსის ემოციური დაძაბულობა 336.
„ მთავარი ზომები 347.
ლექსთწყობის მთავარი სახეები 342.
„ „ სქემები 386—397.
ლირიკა 463.
„ სატირული 521.
ლირიკულ განცდათა გამოსახვის ფორმები 512.
ლირიკულ-ეპიკური ნაწარმოები 475.
ლირიკული აღრევა 514.
„ გადახვევა 176.
„ ლექსი 463.
„ მონოლოგი 467.
„ ნაწარმოები 463.
„ პეიზაჟი 467.
„ პორტრეტი 467.
„ გადახვევა 175.
ლიტერატურა 3.
„ მხატვრული 3.
ლიტერატურის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა 74.
„ ეროვნული ხასიათი 60.
„ ესთეტიკური ფასეულობა 82—85.
„ (ხელოვნების) თავისებურება (სპეციფიკა) 37—46.
„ თეორია 7.
„ ისტორია 4.
ლიტერატურისმცოდნეობა 4.
ლიტერატურის პარტიულობა 53.
„ ტენდენციურობა 53.
„ საკაცობრიო მნიშვნელობა 66.
„ შემეცნებითი მნიშვნელობა 71—76.
„ ხალხურობა 57.

ლიტერატურული გაელენა 403.
„ განზოგადება 35—38, 211—263.
„ დახასიათება 230.
„ კრიტიკა 5.
„ მეთოდი 416, 418.
„ მემკვიდრეობა 80.
„ მიმართულება 418.
„ მიმდინარეობა 414, 418.
„ ნასესხობა 403.
„ ჟანრი 427.
„ სტილი 400.
„ ტრადიცია 403.
ლიტერატურული ნაწარმოებათა ისტორიულ ცხოველმოსილობა 90.
ლიტოტესი 315.
ლოგაედური მუხლი 351.
„ ტაეპი 351.
„ ტერფი 350.
ლოგიკური განსაზღვრა 309.

მ

მადრიგალი 527.
მარტივი ეპითეტი 311.
მაღალი შაირი 387.
მახვილი მთავარი 363.
„ დამხმარე 363.
„ ქართულ ენაში 378—380.
მაჯამა 366.
მეთოდი ლიტერატურული 416—417.
მელოდრამა 544.
მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები 224—227.
მეტაფორა 297.
მეტაფორული ეპითეტი 312.
მეტონომია 304.
მეტრული ლექსთწყობა 342.
მთავარი გმირი 225.
„ თემა 104—105.
„ მახვილი 363.
„ მოტივი 135.
„ ფაბულა 136—138.
„ ცეზურა 339.
მიბაძვა 407.
მიზანდასახულობა 113.
მითი 478.
„ ისტორიული 479.
„ ნატურალური 479.
„ საყოფაცხოვრებო 479.
„ სოციოლოგიური 479.
„ ფსიქოლოგიური 479.
მითოლოგიური ზღაპარი 480.
მიმართვა რიტორული 320.
მიმართულება ლიტერატურული 360.
მიმდინარეობა ლიტერატურული 418.
მიმიკა 470.
მიმიკური მოძრაობა 370.
მოთხრობა 493.
მოკლე ხმოვანი 342.
მონოლოგი 370.
მოსაზღვრე რითმა 364
მოტივი 133.
„ მთავარი 135.
მოულოდნელობის ხერხი 190—193.
მოქმედების განვითარება 139.
„ ერთიანობა 535.
მოქმედი პირი 224.
მოქმედი პირის ენა 242.
მოჩვენებითი კვანძის გახსნა 196.
მუდმივი ეპითეტი 312.
მუსტაზადი 390.
მუხამბაზი 392.
მუხლი 337—338.
„ ლოგაედური 350.
„ დაქტილური 349.
„ ქორეული 349.
მხატვრული განსაზღვრა (ეპითეტი) 306—304.
„ ლიტერატურა 3.
„ ლიტერატურის ენა 265.
„ მეთოდი 416.
„ იდეა 107—112.
„ მიზანდასახულობა 113—120.
„ სახეების ისტორიული ცხოველმოსილობა 90.
„ ფანტაზია 38, 41, 220.

მხატვრული ფანტაზია როგორც განზოგადების მხატვრული ფორმა 220.
„ წინათქმა 159.
მხატვრული შედარება 292.
მხატვრულობა 25.
მხატვრულობის კრიტერიუმი 86—93.

ნ

ნარკვევი 509.
ნასესხობა ლიტერატურული 405.
ნატურალიზმი 434.
ნატურალური მითი 479.
ნაწარმოები დრამატული 468.
„ ეპიკური 459.
„ ლირიკულ-ეპიკური 475—477.
„ ლირიკული 463.
ნაწარმოები სასცენო 468.
ნაწარმოების გმირები 256.
ნაწარმოების კომპოზიცია 127—131.
ნაწარმოების მხატვრულობის კრიტერიუმი 86—93.
ნეოლოგიზმი 280.
ნიღაბგვარები 233—234.
ნიღაბსახელები 233—234.
ნოვატორობა 403.
ნოველა 490.
„ სატირული 493.
„ საყოფაცხოვრებო 493.
„ ფანტასტიკური 493.
„ ფსიქოლოგიური 493.
ნოველისტური პოემა 509.

ო

ობიექტური იდეა 120.
ოდა (ხოტბა) 513.
ომონიმი 288.
ოპერეტა 544.
ოქტავა 392.
ორტერფული 382.

პ

ჰამლეტი 525—526.
პარალელიზმი 325.
„ ორწევრიანი 326.
„ სამწევრიანი 326.
„ უარყოფი 327.
პაროდია 407.
პასკვილი 526.
პატრიოტული ბალადა 531.
„ ელეგია 519.
პეიზაჟი 184.
„ ლირიკული 467.
პეიზაჟური ეპითეტი 311.
პეონი 348.
„ I 348.
„ II 348.
„ III 348.
„ IV 348.
პეონური ტერფი 350.
პერიფრაზი 317.
პერსონაჟი 224.
„ ეპიზოდური 227.
„ მეორე ხარისხოვანი 526.
პესიმისტური ელეგია 526.
პირაპირი 376.
პირდაპირი დახასიათება 234—236.
„ ექსპოზიცია 143.
პირიქი 348.
პლეონაზმი 288.
პოეზია სახოტბო 513.
პოემა 500.
პოემა ახალი 507.
„ ისტორიული 509.
„ კლასიკური (ძველი) 509.
„ ნოველისტური 509.
პოემა რეალისტური 509.
„ რეალისტურ-ისტორიული 509.
„ ძველი (კლასიკური) 501.
პოეტური გამოსახვის გვარები 458—476.

პოეტური ენა 265.
„ ენის დანიშნულება 266.
„ ენის თავისებურება 265,
„ ლექსიკა 272.
„ ნაწარმოების ჟანრი (გვარი) და სახე 458, 476.
„ ნაწარმოების სახე 476.
„ სემანტიკა 272.
„ სინტაქსი 272.

ანრი 477.
„ ლიტერატურული 447.

რაინდული რომანი 500.
რეალიზმი 424.
„ ანტიკური 428.
„ კრიტიკული 432.
„ სოციალისტური 435—447.
„ სტიქიური 428.
რეალისტური დრამა 542.
„ პოემა 509.
რეალისტური-სახე 250.
რეალისტურ-ისტორიული პოემა 506.
რეაქციული რომანტიზმი 421—422.
რევოლუციური რომანტიზმი 420—424.
რელიგიურ-დიდაქტიკური ლეგენდა 482.
რემარკები 470.
რეპლიკა 470.
რეული 392.
რთული ეპითეტი 311.
„ შედარება 294.
რითმა 354.
„ არაზუსტი 366.
„ დაქტილური 361.
„ ვაჟური 360.
„ ზედაქტილური (ჰიპერდაქტილური) 362.
„ ზუსტი 365.
„ კიბური 359.
„ მაჯამური 366.
„ მოსაზღვრე 364.
„ რკალისებური 365.

პოეტური ფონეტიკა (ბგერწერა) 373—377
პოეტური ხელოვნება და სინამდვილე 41—42.
პოლიტიკური დრამა 541.
პორტრეტი 244.
„ ლირიკული 467.
პროზა 245—266
პროლოგი 159.
პროფესიონალიზმი 287.

ჟ

ჟარგონი 285.

რ

რითმი ქალური 361
„ შინაგან-გარეგანი 360.
„ შინაგანი 359.
„ ჯვარედი 364.
„ ჰიპერდაქტილური (ზედაქტილური) 362.
რითმის ბგერითი აგებულება 365.
რიტმი 334.
„ აღმავალი 381—383.
„ დაღმავალი 381—383.
„ და შრომა 335.
რიტორული მიმართვა 320.
„ შეკითხვა 321.
„ შეძახება 321.
რკალისებური რითმა 365.
რომანი 495.
„ ავანტურული (სათავგადასავლო) 496.
„ ისტორიული 498.
„ რაინდული 500.
„ სათავგადასავლო (ავანტურული) 496.
„ სატირული 500.
„ საყოფაცხოვრებო 500.
„ სოციალური 498
„ ფანტასტიკური 500.
„ ფსიქოლოგიური 498.
რომანტიზმი 420.

რომანტიზმი პროგრესული 422.
„ რეაქციული 421—422.
რომანტიზმი რევოლუციური 420—424.
რომანტიკული სახე 250.

ს

საბჭოთა პატრიოტიზმი 77, 445.
საგმირო ელეგია 520.
სათავგადასავლო (ავანტურული) რომანი 496.
სალექსო სტრიქონი (ტაეპი) 338.
„სამი ერთიანობა“ (ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა) 515.
სამტერფული 382.
სანტიმეტალიზმი 430.
სარკაზმი 455.
სასცენო ნაწარმოები 468.
სატირა 448, 452.
სატირის (დაცინვის) სახეები 450.
სატირული ლირიკა 461.
„ ნოველა 493.
„ რომანი 500
„ სახის მნიშვნელობა 448
„ სტილი 448
სატირული სახეები 261.
სატრფიალო ბალადა 431
„ ელეგია 520.
საყოფაცხოვრებო ბალადა 531.
„ დრამა 542.
„ ზღაპარი 480.
„ კომედია 539.
„ მითი 479.
„ ნოველა 493.
„ რომანი 500.
სახე 45, 25—46.
„ ალეგორიული 303—304, 253—255.
„ გმირული 256.
სახეების სისტემა 227—230.
სახე კონტრასტული 262.
„ რეალისტური 250.
„ რომანტიკული 250.
სახე სიმბოლური 253.
„ ცენტრალური 225.
„ ტრაგიკული 260.
„ ეპიკური 255.
„ ლირიკული 255.
„ დრამატული 256
სახე სატირული 251.
„ სინონიმური 262.
„ კომიკური 261.
„ კონტრასტული 262.
„ ტრაგიკული 260.
სახიერობა 25.
სახოტბო ლექსი 513.
„ ლირიკა 440, 513.
„ პოეზია 440, 513.
სემანტიკა პოეტური 272.
სილაბური ლექსთწყობა 343.
„ ლექსი 343.
სიმბოლო 253
სიმბოლური სახე 253.
სინეკდოქე 305.
სინთეზური ხელოვნება 27,
სინონიმი 287.
სინტაქსი პოეტური 272—288.
სისტემა სახეების 227—230.
სიუჟეტი 136—138.
„ კომპოზიცია 139.
სიუჟეტის განვითარება 132—211.
სონეტი 395.
სოციალისტური რეალიზმი 436—447.
სოციალისტური ბალადა 531.
„ დიალექტი 286.
„ დრამა 542.
„ რომანი 498.
სოციალურ-პოლიტიკური ელეგია 520.
„ „ კომედია 539.
სოციოლოგიური მითი 479.
სპეციფიკა ხელოვნებისა 25—46.
სპონდე 348.
სტატიკური დახასიათება 241.
სტილი 408—414, 418.
„ არქაული 274.
„ დამცინავი (სატირული) 448.
„ ლიტერატურული 408, 412, 418.
„ სატირული (დამცინავი) 448.
სტროფი (ხანა) 367, 513.
სიუჟეტი 127, 136—138.

ტ

ტაეპი 338.
„ დაქტილური 349.
„ ლოგაედური 350.
ტავტოლოგია 282.
ტალანტი 40.
ტერფების სახეები 347—351.
ტერფი 337—338.
„ ამფიბრაქული 348.
„ ანაპესტური 348.
„ ანტიკური 344.
„ დაქტილური 348—349.
„ ლოგაედური 350.
„ პეონური 350,
„ ქორეული 347, 349.
ტერცინა 394.
ტექსტოლოგია 13.
ტეხილი (კოპლი) ხაზა 372.
ტიპების მემკვიდრეობითი ხასიათი 402
ტიპი 35—38, 211—220.
ტიპიზაცია 211—263.
ტიპიურობა 35, 211.
ტონური ლექსთწყობა 343.
ტრაგედია 532.
„ ახალი 533.
„ ძველი 533.
„ „ ბერძნული 533.
ტრაგედიის განსახღერა 532.
„ წარმოშობა 532.
ტრადიცია ლიტერატურული 403.
ტრიოლეტი 395.
ტროპი 290.
ტრიპოდია 382.

უ

უარყოფითი პარალელიზმი 327.
„ შედარება 295.
უკავშირო შედარება 286.
უსიუჟეტო ნაწარმოები 140.

ფ

ფაბულა 136—138.
ფაბულის ნაწილების გადაჯგუფება 188—193.
ფანტასტიკური ნოველა 493.
„ რომანი 500.
ფარსი 543.
ფეერია 544.
ფიგურები 272—288.
ფილოსოფიური ელეგია 520.
ფისტიკაური 389.
ფონეტიკა პოეტური (ბგერწერა) 373—377
ფორმა და შინაარსი 94—102.
ფორმალიზმი რეაქციული 100.
ფორმალური (შემოქმედებითი) გავლენა 404..
ფრანგული კლასიციზმი 420.
ფსიქოლოგიური ეპითეტი 311.
„ კომედია 539.
„ მითი 479.
„ ნოველა 493.
„ რომანი 498.
„ ტიპი 223.

ქ

ქალური რითმა 361.
ქართული ლექსთწყობის სისტემა 344.
ქვეთემა 131—133.
ქორე 347.
ქორეული მუხლი 349.
„ ტერფი 347, 349.
ქურ-იამბი 348.

შ

შაეთელური 389
შაირი 386.
შაირი დაბალი 387.
„ მაღალი 387.

„შაირი“ შერეული 370.
შარჟი 456.
შედარება 292—297.
„ გავრცელებული 295.
„ რთული 294.
„ უარყოფითი 295.
„ უკავშირო 296.
შეკითხვა რიტორული 321.
შემოქმედებითი (ფორმალური) გავლენა 404.
შენელებული ეკსპოზიცია 143.

ჩართული ეპიზოდი 178.

ცეზურა 338.
„ მთავარი 339.

ძაგნაკორული 390.
ძველი ბერძნული ტრაგედია 533.
„ და ახალი ტრაგედია 533.

„წმინდა ხელოვნების“ თეორია 100.
წინაამბავი 161.

ხალხური ზღაპარი 481.
ხანა (სტროფი) 367—368.
„ კოპლი 372.
„ ტეხილი 371.
ხანა „შერეული“ 370.
„ შერეული „იავნანური“ 370.
ხელოვნება 27.

ჯვარედინა რითმა 364.

ჰიმნი 517.
„ ძველი ბერძნული 517.
„ ეროვნული 517.
„ პარტიული 518.
ჰიმნოგრაფიული ლიტერატურა 513.
შეფერხებული ეპიზოდი 150.
შერეული „იავნანური“ ხანა 370.
„ „შაირი“ 370.
„შერეული“ ხანა 371.
შეძახება რიტორული 321.
შინაარსი და ფორმა 94—102.
შინაგან-გარეგანი რითმა 360.
შინაგანი განცდების გამოხატვა 238—241.
„ რითმა 359.
შრომა და რიტმი 335.

ჩახრუხაული 389.

ცენტრალური მოტივი 135.
ცენტრალური სახე 224.

ძველი (კლასიკური) პოემა 501.
ძირითადი ამბავი 161.

წინათქმა მხატვრული 159.

ხელოვნება სინთეზური 27.
ხელოვნების სპეციფიკა 27—46.
ხმოვანი გრძელი 342.
„ მოკლე 342.
ხოტბა (ოდა) 513.
„ სამგლოვიარო 514.

ჰიპერბოლა 314.
ჰიპერდაქტილური (ზედაქტილური) რითმა 362.
ჰუმორი 452—454.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი

1. ლიტერატურისმცოდნეობა და მისი მთავარი ნაწილები

ლიტერატურა 3
ლიტერატურისმცოდნეობა 4
ლიტერატურის ისტორია 4
ლიტერატურული კრიტიკა 5
ლიტერატურის თეორია 7
ლიტერატურის ისტორიული და ზოგადი თეორია 8
ლიტერატურის თეორიის ნორმატიულობა 10
ლიტერატურის თეორიის პარტიულობა 10
ლიტერატურისმცოდნეობის დისციპლინების ურთიერთკავშირი 12
ლიტერატურისმცოდნეობის დამხმარე დისციპლინები 12

2. მარქსისტული პერიოდის წინა ეპოქის ლიტერატურის მცოდნეობის განვითარების მოკლე მიმოხილვა

ნ ა წ ი ლ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

ლიტერატურა როგორც „სამყაროს მხატვრული ათვისების“ ფორმა

თ ა ვ ი I

ლიტერატურა და ხელოვნება

მხატვრულობა როგორც ხელოვნების თავისებური ფორმა 25
ხელოვნება 27
ხელოვნება და ლიტერატურა როგორც „სამყაროს მხატვრული ათვისების ფორმა“ 29
მხატვრულობა როგორც სინამდვილის ასახვა ინდივიდუალური თვისებებით . . . 31
მხატვრული სახის ზოგადი მნიშვნელობა 35
სახე და ოცნება (ფანტაზიის როლი) 38
პოეტური ხელოვნება და სინამდვილე 41
სახის გრძნობადობა 43
სახის განსაზღვრა 45

თავი II

ასახვის ლენინური თეორია და ხელოვნება

ცნობიერება და ყოფიერება 47
ასახვის ლენინური თეორია 49
ასახვის ლენინური თეორია და მხატვრული ლიტერატურა 50

თ ა ვ ი III

ლიტერატურის პარტიულობა

ლიტერატურის კლასობრივი ხასიათი 53
ბურჟუაზიული ობიექტივიზმი და ლენინის მოძღვრება ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ 55
ლიტერატურის ხალხურობა 57
ლიტერატურის ეროვნული ხასიათი 60
მხატვრული ლიტერატურის პარტიულობა და შიშველი ტენდენციურობა 65
ლიტერატურის საკაცობრიო მნიშვნელობა 66
ბურჟუაზიული კოსმოპოლიტიზმი როგორც ანტიხალხური მოვლენა 68

თ ა ვ ი IV

ლიტერატურის შემეცნებითი და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა

ლიტერატურა და მეცნიერება 71
ლიტერატურის აღმზრდელობითი მნიშვნელობა 74
პატრიოტიზმი როგორც ლიტერატურის თემა და მისი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა 77
ლიტერატურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა 80
მხატვრული გამოსახვის საგანი და ლიტერატურის ესთეტიკური ღირებულება . . 82

თ ა ვ ი V

ლიტერატურის ესთეტიკური ღირებულება და მხატვრულობის კრიტერიუმი

ესთეტიკა 86
ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვისა და შეფასების კრიტერიუმი 88
მხატვრული სახეების ისტორიული ცხოველმოსილება 90

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ო რ ე

ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვა

თ ა ვ ი I

შინაარსი და ფორმა

ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი 94
შინაარსი და ფორმა 94

შინაარსი და ფორმა როგორც მთლიანობა 95
შინაარსის წამყვანი მნიშვნელობა 97
რეაქციული ფორმალიზმი და ნატურალიზმი 100

თ ა ვ ი II

თემა, იდეა და მიზანდასახულობა

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი როგორც მისი განხილვის საფუძველი 103
თემა 104
მთავარი თემა და თემატიკა 104
თემის მრავალფეროვნება 106
მხატვრული ნაწარმოების იდეა 107
თემა და იდეა 112
მხატვრული ნაწარმოების მიზანდასახულობა 113
თემა, იდეა და მიზანდასახულობა 115
ავტორის იდეა და თვით მხატვრული ნაწარმოებისაგან გამომდინარე (ობიექტური) იდეა 120
მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობა თემისა და იდეის საფუძველზე 124
თემისა და იდეის სოციალურ-ისტორიული ხასიათი 125

თ ა ვ ი III

ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიცია

კომპოზიცია 127
ეპიზოდები 131
მოტივირება 133

თ ა ვ ი IV

სიუჟეტი როგორც შინაარსის განვითარების კომპოზიციური საშუალება

ფაბულა და სიუჟეტი 136

თ ა ვ ი V

მოქმედების განვითარება

სიუჟეტი და კომპოზიცია 139
სიუჟეტის მნიშვნელობა და მისი განვითარების საფეხურები 140
ექსპოზიცია 141
კვანძი 144
მოქმედების განვითარება და კულმინაცია 153
კვანძის გახსნა 156
პროლოგი და წინაამბავი 159
ეპილოგი და ბოლოამბავი 166
ლირიკული გადახვევა 175

ჩართული ეპიზოდები 178
პეიზაჟი 184
ფაბულის ნაწილების გადაჯგუფება 188
სიუჟეტის განვითარების ხერხების მრავალგვაროვნება 193
„ჩანდეგილის“ იდეურ-კომპოზიციური ანალიზი 205

თ ა ვ ი VI

ადამიანთა სახეები, ტიპები და ტიპიურობის პრობლემა

ადამიანთა სახეები და ადამიანის პრაქტიკა როგორც ლიტერატურული გამოსახვის მთავარი საგანი 210
ადამიანთა სახეების ტიპიზაცია 211
მწერლის პიროვნება და ტიპიზაცია 217
მხატვრული ფანტაზია როგორც განზოგადების მხატვრული ფორმა 220
ადამიანთა სახეების ინდივიდუალიზაცია 221
ადამიანთა სახეების ტიპიზაციის ხასიათი 223
ცენტრალური სახე, მთავარი გმირი და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები 224
სახეების სისტემა 227
ხასიათი და ლიტერატურული დახასიათება 230
დახასიათების და სახის შექმნის სირთულე 232
მოქმედ პირთა სახელები და გვარები როგორც დახასიათების საშუალება 233
პირდაპირი და არაპირდაპირი დახასიათება 234
შინაგანი განცდების გამოხატვა 238
დახასიათების სტატიკური და დინამიკური ფორმები 242
მოქმედი პირების ენა როგორც დახასიათების საშუალება 243
პორტრეტი 244
ტიპობრივი სინამდვილის ასახვა ტიპობრივი ადამიანის ცხოვრების კონკრეტულ სურათებში 246
რეალისტური და რომანტიკული სახეები 250
სიმბოლური სახეები 253
ეპიკური, ლირიკული და დრამატული სახეები 255
გმირული სახის განსაზღვრისათვის 256
ტრაგიკული სახე 260
სატირული სახეები 261
კონსტრასტული და სინონიმური სახეები 262
ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვის სირთულე და მრავალმხრივობა 263

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ს ა მ ე

პოეტური ენა

თავი I

პოეტური ენა და მისი მნიშვნელობა

პოეტური ენის თავისებურება 265
პოეტური ენის დანიშნულება 266

მხატვრული ლიტერატურის ენა როგორც სახის ინდივიდუალიზაციისა და ტიპიზაციის საშუალება 267
ლიტერატურის მნიშვნელობა ეროვნული ენის განვითარების საქმეში 270

თ ა ვ ი II

პოეტური ლექსიკა

პოეტური ლექსიკა, სემანტიკა და სინტაქსი 274
არქაიზმი 274
ნეოლოგიზმი 280
ბარბარიზმი 282
დიალექტიზმი 284
ჟარგონი 286
პროფესიონალიზმი 287
სინონიმი და ომონიმი 287
ტაეტოლოგია 288
პლეონაზმი 288

თ ა ვ ი III

ტ რ ო პ ე ბ ი

ტროპების განსაზღვრა 290
მხატვრული შედარება 292
მეტაფორა 297
განპიროვნება 299
ალეგორია 302
მეტონიმია 304
სინეკდოქე 305
ეპითეტი 306
ჰიპერბოლა და ლიტოტესი 314
ირონია 316
პერიფრაზი 317

თ ა ვ ი IV

პოეტური სინტაქსი

პოეტური სინტაქსი 319
რიტორული მიმართვა, შეძახება და შეკითხვა 320
გაჩუმება 321
ელიპსისი 323
ინვერსია 323
გამეორება 324
გრადაცია ანუ გაძლიერება 325

პარალელიზმი 325
ანტითეზისი 327
პოეტური ენის გამოყენების მრავალსახეობა 329

ნაწილი მეოთხე

ლექსი

თავი I

ლექსი და პროზა

ლექსის განსხვავება პროზისაგან 331
რიტმი 334
რიტმი და მრომა 335
ლექსის ემოციური დაძაბულობა 336
სალექსო სტრიქონი (ტაეპი), ტერფი, მუხლი 337
ცეზურა 338
პაუზის მნიშვნელობა ტაეპის დასასრულს 339
გადატანა 340

თავი II

ლექსთწყობის მთავარი სახეები

მეტრული ლექსთწყობა 342
სილაბური ლექსთწყობა 343
ტონური ლექსთწყობა 343
ქართული ლექსთწყობის სისტემა 344

თავი III

ლექსის მთავარი ზომები

ტერფების სახეები 347
ქორეული ტერფები, მუხლები და ტაეპები 349
დაქტილური ტერფები, მუხლები და ტაეპები 349
პეონური ტერფები 350
ლოგაედური ტერფები, მუხლები და ტაეპები 350
ქართული ლექსის ტაეპები მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით 351

თავი IV

რითმები

რითმები და მათი მნიშვნელობა 358
რითმების სახეები მდებარეობის მიხედვით 359
რითმების სახეები შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით 360
კლაუზულა 363
გარითმების ხერხები 364
რითმების ბგერითი აგებულება 365

თ ა ვ ი V

სტროფი ანუ ხანა

სტროფი და მისი დანიშნულება 367
ლექსი და მუსიკა 368
შერეული „იავნანური“ ხანები და შერეული „შაირები“ 370
ტეხილი ანუ კოპლი ხანები 371

თ ა ვ ი VI

ბგერწერა (პოეტური ფონეტიკა) 373

თ ა ვ ი VII

მახვილის საკითხი ქართულ ენაში და ქართული ლექსის ბუნება

მახვილი ქართულ ენაში 378
ქართული ლექსის რიტმის ხალხურობა 380
რიტმის სახეები მახვილის ადგილის მიხედვით და ქართული ლექსის ბუნება . . . 386

თ ა ვ ი VIII

ლექსის მთავარი ჯიშები

შაირი 386
შავთელური 389
ბესიკური ანუ „მუსტაზადი“ 390
თეჯლისი 391
ოქტავა 392
მუხამბაზი 392
ბაიათი 393
მრჩობლედი 394
ტერცინა 394
სონეტი 395
ტრიოლეტი 395
თავისუფალი ლექსი 395
თეთრი ლექსი 396

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ხ უ თ ე

სტილი და მეთოდი

თ ა ვ ი I

ლიტერატურის განვითარების პროცესი

ლიტერატურის განვითარების ისტორიული ხასიათი 398
ლიტერატურული ტრადიცია, იდეებისა და გამოსახვის საშუალებათა მემკვიდრეო-

ბითი ხასიათი 400
ლიტერატურული გავლენა და ნასესხობა 403
მიბაძვა 407

თ ა ვ ი II

სტილი და მეთოდი

ლიტერატურული სტილი 408
ლიტერატურული მიმდინარეობა 414
მხატვრული მეთოდი 416
ლიტერატურული სტილის, მიმდინარეობის, მეთოდისა და მიმართულების განსაზღვრისათვის 417
კლასიციზმი 419
რომანტიზმი 420
რეალიზმი 424
ანტიკური რეალიზმი 428
რეალიზმი კლასიცისტურ ლიტერატურაში 429
სანტიმეტალიზმი 430
კრიტიკული რეალიზმი 432
ნატურალიზმი 434

თ ა ვ ი III

სოციალისტური რეალიზმი

საერთო განმარტება 436
კომუნისტური პარტიულობა როგორც სოციალისტური რეალიზმის საფუძველი . . 437
რეალიზმი და რომანტიზმი 438
სოციალისტური რეალიზმი როგორც ხარისხობრივად ახალი მხატვრული მეთოდი . 439
ახალი ადამიანი საბჭოთა ლიტერატურაში 443
გმირული ხასიათი 444
საბჭოთა პატრიოტიზმი 445
სოციალისტური რეალიზმის როგორც მხატვრული მეთოდის საკაცობრიო მნიშვნელობა 446

თ ა ვ ი IV

სატირა

კომიზმი 448
სატირული სახის მნიშვნელობა 448
დაცინვის (სატირის) სახეები 450
სატირა და ჰუმორი 451
ირონია, სარკაზმი 455
კარიკატურა, შარჟი, გროტესკი 456

ნაწილი მეექვსე

პოეზიის გვარები (ჟანრები), სახეები და სახის ფორმები

თავი I

ეპოსი, ლირიკა და დრამა

პოეზიის გვარებად დაყოფის საფუძველი 458
ეპოსი 459
ლირიკა 463
ლირიკულ განცდათა გამოსახვის ფორმები 467
დრამა 468
ხელოვნების და პოეზიის გვარების ურთიერთკავშირი და მათი ეროვნულ-ისტორიული ხასიათი 471
ლირიკულ-ეპიკური ნაწარმოები 475
პოეტური ნაწარმოების სახეები და სახის ფორმები 476
„ჟანრის“ განმარტებისათვის 477

თავი II

ეპოსის სახეები და ფორმები

მითი 478
ზღაპარი 480
ლეგენდა 481
იდილია 483
იგავ-არაკი 485
ნოველა 490
მოთხრობა 493
რომანი 494
რომანის ფორმების კლასიფიკაციისათვის 498
პოემა 500
ძველი პოემა 501
ახალი პოემა 507
მხატვრული ნარკვევი 509

თავი III

ლირიკის სახეები და ფორმები

ლირიკის სახეებისა და ფორმების კლასიფიკაციისათვის 512
ოდა (ხოტბა) 513
ჰიმნი 517
ელეგია 518
სატირული ლირიკა 523

ეპიგრამა . . . . . .
ჰამფლეტი . . . . . .
ეპიტაფია . . . . . .
მადრიგალი . . . . . .
ბალადა . . . . . .

თ ა ვ ი IV

დრამის სახეები

ტრაგედია . . . . . .
კომედია . . . . . .
„დრამა“ . . . . . .
ტრაგედიის, დრამისა და კომედიის განსაზღვრისათვის . . . . . .
ფარსი, ფეერია, მელოდრამა . . . . . .
ვოდევილი . . . . . .
საგნობრივი საძიებელი . . . . . .

გამომცემლობის რედაქტორი ჯ. დადიანი
კორექტორი ც. ცინცაძე

* * *

გადაეცა წარმოებას 1957 წ. 5/I. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1957 წ. 16/VIII. ქაღალდის ზომა 60×84. წიგნის ანაწყობის ზომა 6,5×9,5. ტირაჟი 3.000. გამომც. შეკვეთის № 14. სტამბის შეკ. № 344.

* * *

საგამ.-საალრ. ფორმათა რაოდენობა 33,12.
სასტამბო ფორმათა რაოდენობა 35,25

* * *

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს გამომცემლობისა და პოლიგრაფიული მრეწველობის მთავარი სამმართველოს სტამბა № 2. თბილისი, ფურცელაძის ქ. № 5.

Типография № 2 Главного управления издательств и полиграфической промышленности Министерства культуры Грузинской ССР. Тбилиси, ул. Пурцеладзе № 5.